

TEIXEIRA, Maria Odette Monteiro. Raul Pederneiras entre Compadres e Bocós. Crato: Universidade Regional do Cariri (URCA). Universidade Regional do Cariri; Professora Adjunta.

## RESUMO

O artigo analisa a relação entre a dramaturgia e o desenho de humor de Raul Pederneiras, a partir da Revista Teatral *Berliques e Berloques* (1907), encontrada no acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). Usando como exemplo o maior sucesso teatral do dramaturgo e caricaturista, ambiciona mostrar as intercessões que vinculam a caricatura ao Teatro de Revista. A intenção é apresentar os intercâmbios e colaborações entre essas duas expressões no período da Primeira República.

**Palavras-chave:** caricatura. Teatro de Revista. Raul Pederneiras.

## RÉSUMÉ

L'article analyse la relation entre la dramaturgie et le dessin humoristique de Raul Pederneiras, tiré de la Revue *Berliques et Berloques* (1907), trouvé dans la collection de la Société brésilienne des auteurs de théâtre (SBAT). Utilisant comme exemple le plus grand succès théâtral du dramaturge et caricaturiste, le désir est de montrer les intercessions qui lient la caricature à la Revue . L'intention est de présenter les échanges et les collaborations entre ces deux expressions dans la période de la Première République.

**Mots-clés:** caricature. Revue et. Raul Pederneiras.

O trabalho apresenta a terceira Revista Teatral do caricaturista Raul Pederneiras (1874-1953), intitulada *Berliques e Berloques*, encontrada em 2012, num pesado folheto manuscrito, presente às estantes da biblioteca da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais. A intenção da pesquisa foi buscar os vínculos entre a caricatura e a dramaturgia revisteira do artista.

Antes de tudo, é necessário esclarecer que o termo “caricatura” será empregado para definir, genericamente, o desenho de humor. Mas a palavra é antiga, remonta ao barroco europeu, e vem do verbo italiano “caricare”, que significa carregar, no sentido de exagerar, como quando empregado em “carregar nas tintas”.

Com o tempo houve uma ampliação na significação do termo caricatura, partindo da pessoa para o fato. Grosso modo, podemos dizer que três gêneros de desenho gráfico são derivados da caricatura: a charge, o cartum e os

quadrinhos. Charge é uma palavra de origem francesa, derivada do verbo “*charger*”, que também significa carregar. Trata-se de uma representação plástica cujo foco principal é uma situação ou um determinado fato recente, podendo incorporar algum texto ao conteúdo da imagem. Já o cartum é um desenho gráfico que intercala texto (na forma de balão ou legenda) e se vale de temas gerais, não vinculados ao noticiário. Finalmente, os quadrinhos são narrativas maiores e sequenciadas em vários quadros (no formato mínimo de uma página), nas quais se incorpora o texto (em formato de balões ou não), cujo tema não precisa ser o cotidiano. Raul Pederneiras e seus companheiros de geração foram considerados, no seu tempo, sobretudo caricaturistas, embora já produzissem outras formas de desenho humorístico, como as charges e os quadrinhos.

### **Da página ao palco: uma biografia *sui generis***

Raul Pederneiras nasceu em 1874, numa família da elite letrada do Rio de Janeiro. Aos quinze anos, assistiu a proclamação da República com tal entusiasmo, que chegou a se alistar na defesa do novo regime. No entanto, o ânimo juvenil com a política foi se convertendo, ao longo do tempo, em desapontamento.

A família contava com mais dois artistas, reconhecidos na vida cultural carioca da virada do século XIX para o XX: o poeta simbolista Mario Pederneiras (1868-1915) e o revistógrafo Oscar Pederneiras (1860-1890). Este último deixou sua marca no teatro, pela originalidade de sua cena. Segundo Neyde Veneziano (1996), a peça mais famosa de Oscar, *O Boulevard da Imprensa*, de 1888, antecipava inovações que só seriam adotadas na década de 1930.

Diferente do irmão, Raul Pederneiras inicia sua vida profissional na caricatura. O começo da carreira de revistógrafo ocorre depois, quando já era um caricaturista reconhecido. *O Esfolado*, sua primeira Revista Teatral, entra em cena em 1903, treze anos após a morte do irmão teatrólogo. Contudo, não seria um erro conjecturar a importância da influência fraterna para o jovem Raul, pois, de alguma forma, já havia alguma familiaridade com o palco e a cena do Teatro de Revista.

O *Esfolado* foi concebida no formato de Revista de Ano, portanto, passavam em revista os acontecimentos de 1903, momento contíguo ao início do “bota-abaixo” (1904), ação do prefeito Pereira Passos, que demoliu cortiços e habitações populares para dar lugar à grandes avenidas. Vivenciava-se uma conjuntura conturbada, próxima à eclosão da Revolta da Vacina<sup>1</sup>. Nos quadros da peça, o caricaturista apresentou a penúria do homem do povo (esfolado), vivendo à mercê dos decretos presidenciais. De igual forma, deu vida às picaretas regeneradoras, responsáveis pelas transformações da cidade, apresentando ainda personagens expulsos do espaço urbano remodelado, como o Zé Leiteiro (que ordenhava sua vaca de porta em porta). No fluxo entre página e palco, levou para o teatro personagens do desenho, gráfico como a caricatura, o lápis, a gravura e o calunga (personagem do desenho satírico). Do texto original restou a parte cantada, editada pelas oficinas do Teatro Apollo, em cujo palco a peça estreou. Nas referências à peça, há notícias sobre a ação da censura tentando impedir as récitas, devido a um personagem caracterizado na caricatura pessoal de um senador ligado às oligarquias do Piauí.

Na sequência, em 1904, o caricaturista criou *O Badalo*, cujo texto não foi encontrado. A peça foi escrita em parceria com Vicente Reis, e também encenada no Teatro Apollo, em outubro de 1904, conquistando relativo êxito de público e crítica. O enredo era simples: Badalo era um cachorro que se perdia na cidade, enquanto os demais personagens, ao pretexto de procurá-lo, desfilavam pela cena.

A terceira peça, que será analisada no presente artigo, é *Berliques e Berloques*, de 1907, seu maior êxito como dramaturgo. De modo geral, pode-se afirmar que o sucesso de Pederneiras no teatro ocorre, principalmente, nas primeiras três décadas do século XX, pois, embora continue escrevendo para o teatro até a década de 1940, seus maiores sucessos acontecem na Primeira República, e marram, em grande parte, as consequências da modernização do Rio de Janeiro, capital da República, para o cidadão comum. Aliás, tanto no desenho gráfico quanto no teatro, Pederneiras notabilizou-se por registrar os impactos das mudanças na capital, modernizada à luz do modelo parisiense de Georges-Eugène Haussman.

O caricaturista era, sobretudo, um observador encantado com a cidade, daí a opção por estar sempre revisitando-a em suas charges e quadros de revista. De alguma forma, um ofício ajudava a alimentar o outro, pois, tanto o Teatro de Revista quanto o desenho gráfico valem-se da crônica humorística de seu tempo.

Como desenhista gráfico, Pederneiras ganhou fama muito cedo. Fez seus primeiros desenhos no Jornal *O Mercúrio* (1898), do caricaturista português Julião Machado. Na sequência, seu traço marcou as mais importantes publicações da Primeira República, sendo que trabalhou também como editor e diretor de revistas humorísticas num momento em que a imprensa era incrementada por novas tecnologias, com a introdução das máquinas rotativas.

As revistas humorísticas tinham lugar de destaque na imprensa acompanhando a própria valorização do gênero caricatura na virada do século. As charges davam prestígio aos jornais que, por sua vez, ampliavam mais e mais o espaço dado aos desenhistas em suas páginas. O surgimento desses periódicos refletiu a demanda e o fato de algumas publicações serem dirigidas pelos caricaturistas é mais uma comprovação dessa tendência (NERY, 2000, p. 46).

Periódicos como *O Malho*, *Don Quixote*, *O Tagarela*, *Revista da Semana* e *Fon-fon!* tiveram colaboração direta da criatividade de Pederneiras. Boa parte dessa imensa produção caricatural foi selecionada e publicada em dois álbuns, intitulados *Cenas da vida carioca* (1924 e 1935), coletados principalmente nas páginas da *Revista da Semana*, periódico em que o artista trabalhou por mais tempo (de 1900 a 1948).

No estudo *Raízes do Riso* (2002, p. 67), Elias Thomé Saliba traça um perfil da história do humor brasileiro no início do século XX. Para o historiador, é possível identificar dois tipos de humor no período que vai do Segundo Império à República Velha: o de “ilusão republicana” e o de “desilusão republicana”. O primeiro, concebido por autores do século XIX, como o caricaturista Ângelo Agostini e o dramaturgo Artur Azevedo, cujas narrativas se pautavam na campanha abolicionista; o segundo, vinculado a autores do início do século XX, captava as incongruências e falhas do projeto modernizador do estado republicano, instaurado em uma sociedade recém-saída da escravidão.

Pederneiras experimenta os dois direcionamentos: quando jovem, vivencia a crença nas mudanças que a República traria; na idade adulta, passa a um progressivo desengano com ela.

É preciso acrescentar que, além de desdobrar-se como caricaturista e dramaturgo, a vida profissional de Pederneiras é ainda mais eclética. Diferente de muitos dos seus colegas de redação, ele teve uma sólida formação acadêmica, graduando-se em Direito aos 22 anos. Em respeito à habilidade que demonstrava para o desenho desde criança, cursou também a Escola Nacional de Belas Artes. O diploma de Bacharel permitiu que trabalhasse como delegado de polícia no governo Campos Sales. Mais tarde, em 1906, tornou-se professor de Direito Internacional da Universidade do Brasil. Como docente, lecionou também anatomia artística na Escola Nacional de Belas Artes, para qual escreveu a tese *A máscara do riso* (1917), onde concebe um esquema detalhado da representação fisionômica ridente, usando, para tal intento, expressões de atores do teatro, como Brandão, o Popularíssimo e Leopoldo Fróes.

Apesar das muitas atividades profissionais, o artista também ficou conhecido como boêmio. Freqüentador assíduo dos cafés da cidade, circulava entre o universo descontraído dos teatros, cafés e redações, e a sisudez altiva da academia e dos tribunais. Para o seu amigo escritor Humberto de Campos, Raul foi um “bacharel que degenerou em caricaturista”. Na vida boêmia, Pederneiras mostrava outra faceta de sua biografia: a vocação para o trocadilho. Nas rodas de amigos, o caricaturista participava de disputas acirradas com outros adeptos da técnica, como o poeta Murilo de Menezes, o jornalista e poeta Bastos Tigre, e o caricaturista Calixto Cordeiro. Um exemplo da destreza do autor com os *jeux de mots* é descrito pelo escritor e matemático Malba Tahan, codinome de Julio Cezar de Mello e Souza, em texto no qual narra a participação de Pederneiras em uma banca de admissão na Escola de Belas Artes:

Certa vez, o Raul presidia a banca de história. Em dado momento, percebeu que um candidato, ao ser arguido, insistentemente, pelo professor Chalreo, não respondia coisa alguma. Sempre bondoso, interessou-se Raul pela sorte do examinado - Que houve? – perguntou, voltando-se solícito para Chalreo – Esse jovem não responde nada? Acudiu

prontamente Chalreo, alterando a voz para ser ouvido por Raul: - Não sei como explicar esse caso. Esse candidato na prova escrita, ontem, saiu-se brilhantemente. Caiu o império romano. Ele fez uma dissertação notável. Falou até sobre o édito de Caracala, (...) Deu o nome verdadeiro desse imperador romano, e mais ainda, descreveu os monumentos que Caracala construiu em Roma. E agora – concluiu desalentado, na prova oral, esse camarada está péssimo, não responde nada! Tornou o Raul muito sério: - É isso meu caro colega! Na prova escrita, o cara cola. Na prova oral o cara cala (NERY, 2000, p. 67).

Importante destacar que o trocadilho será um recurso largamente utilizado nas legendas das charges e textos teatrais do artista. O filósofo francês Henri Bergson (1991) considerava que a comicidade de palavras estava intrinsecamente vinculada à Arte Dramática. Para ele, o chiste era concebido *sub specie theatri*, ou seja, pensado como uma cena teatral. Por sua vez, a pesquisadora portuguesa Maria Virgilio Cambraia Lopes (2005) observa que o trocadilho pressupõe a leitura em voz alta, pois há uma sonoridade no jogo de palavras que se completa com a emissão do som. Portanto, essa seria mais uma forma de inserir o teatro no arsenal do caricaturista. Além da aptidão para criar a crônica satírica da cidade, ele também dispunha de meios para expô-la de forma original e jocosa.

Do que foi dito, fica claro que o ambiente dos cafés alimentava a criatividade do artista, pois, no que diz respeito à geração de Pederneiras, a boemia incorporava-se à criação. Tratava-se de um comportamento que permitiu identificá-lo ao conceito de “flaneur baudelairiano”, definido e defendido pelo cronista João do Rio da seguinte maneira: “Flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem” (DO RIO, 2008, p. 31). Apesar das muitas funções, havia em Pederneiras um espírito observador e moderno, encantado com as possibilidades da vida urbana. No livro “Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e quixotes”, publicado em 1996, a historiadora Monica Pimenta Velloso atribui a Raul Pederneiras um lugar de notória importância, não só pela qualidade de suas caricaturas, mas também pela biografia *sui generis*, que o possibilitou conjugar atividades díspares. A historiadora localiza no grupo de caricaturistas e cronistas da virada do século XIX e início do XX o que chama de “intelectuais humoristas”, reconhecendo na produção e no modo de vida

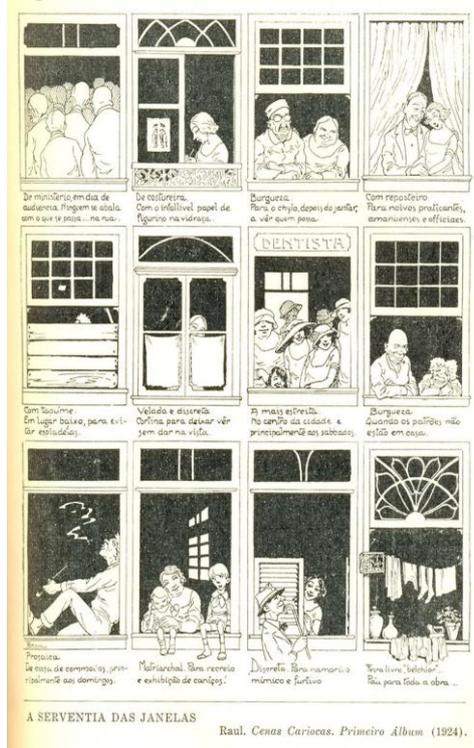
desses artistas elementos para identificá-los como uma vertente alternativa ao modernismo paulista de 1922. Segundo Velloso, o modernismo carioca não se constituiu como movimento organizado nos moldes da vanguarda paulista, mas sim, como um acontecimento espontâneo nas redações das revistas ilustradas, bem como nos teatros, nas ruas da cidade e na vida boêmia dos cafés.

## **O Traço**

O desenho de Pederneiras sofre a influência da caricatura francesa, principalmente dos nomes de Caran D'Ache e Henri Gerbault. Em revistas de orientação mais combativa, como em *O Tagarela* e *O Malho*, ele ensaiou um desenho mais agressivo, criando caricaturas pessoais de políticos. O médico Oswaldo Cruz, por exemplo, foi muitas vezes ridicularizado nas charges de Pederneiras, que desconfiava da validade das medidas sanitárias impostas à população, durante o governo do prefeito Pereira Passos. Contudo, a face mais conhecida do desenho de Pederneiras não são as caricaturas pessoais, nem suas charges de conteúdo político, e sim imagens nas quais retrata, de maneira genérica, a vida dos grupos da cidade. Hábitos, práticas e rituais das camadas populares da sociedade carioca são o assunto predileto do caricaturista. Ele criou charges antológicas acerca dos tipos banidos da cidade remodelada por Pereira Passos. É o caso de *Algumas figuras de hontem* (figura 1), na qual expõe, com certa melancolia, personagens banidos da cidade remodelada, tipos suprimidos da cidade pós-“bota-abaixo”. Nela, estão o palhaço, a preta-mina (baiana vendedora de cocadas), o reclamista (homem que chama fregueses para os estabelecimentos), o engraxate (que engraxa sapatos na rua) e o trapeiro (ambulante que recolhe e vende trapos). Enfim, os tipos alijados do centro da cidade em nome de um projeto civilizador que não os contemplava.



**Figura 2 - Cenas da vida carioca. 1924.**



Fonte: Acervo da Associação Brasileira de Imprensa (ABI).

A charge *A serventia das Janelas* (Figura 2) apresenta uma fachada onde se veem diferentes arquiteturas de janelas. O caricaturista direciona o nosso olhar para os patamares, sobre os quais se debruçam tipos de diversas origens. O design e as legendas apresentam os pequenos universos: da costureira, com os moldes de figurino; dos empregados, quando os patrões não estão em casa; do ministério em dia de audiência; do namorico mímico e fortuito. Enfim, cada moldura representa pequenas amostras da vida carioca.

Quanto ao esquema de editoração das imagens de suas charges, percebe-se uma tendência à cena fragmentada, como uma colagem. Entre as charges dos dois álbuns “*Cenas de vida carioca*”, são frequentes as apresentadas como uma montagem de pequenas imagens ilustrando um tema, compondo páginas inteiras, nas quais um assunto é organizado em instantâneos. É o caso de *Algumas figuras de hontem* (figura 1) e de *Serventia da Janelas* (figura 2).

### **Berliques e berloques**

Em 1907, no Rio de Janeiro, capital da jovem República brasileira, a expressão “berliques e berloques” era usada com relativa frequência. Era uma gíria, cujo sentido remetia à artimanha, astúcia ou esperteza. “Por artes de berliques e berloques” é fácil ganhar eleições, nomear apadrinhados e fazer uma revista teatral. Pois, foi usando tal expressão como título, que o já consagrado caricaturista Raul Pederneiras faz sua terceira Revista Teatral, e se consagra como dramaturgo.

Como já mencionado, antes de *Berliques e berloques* (1907) o artista havia criado duas revistas de relativo sucesso: *O Esfolado*, de 1903 e *O Badalo*, de 1904. No entanto, foi o êxito da terceira peça que resultou no efetivo engajamento de Pederneiras com o Teatro de Revista.

Assim como as duas primeiras, a peça foi concebida no formato de Revista de Ano. O enredo, portanto, passa em revista os acontecimentos do ano de 1906, e respeita a estrutura tradicional do gênero: fragmentado em quadros, distribuídos em três atos finalizados por apoteoses. Como compadre da peça, ou seja, o mestre de cerimônias que liga e comenta os quadros, o caricaturista apresentou o Braz Bocó, um personagem conhecido do universo da caricatura, que traz um estereótipo do brasileiro das classes populares, criado pelo caricaturista Julião Machado e largamente utilizado em charges dos desenhistas gráficos de então.

A trama é simples. O primeiro ato apresenta a trajetória de Bráz Bocó pelo interior do palco teatral, ambicionando criar uma Revista Teatral, sem pescar “patavina da coisa”. As dificuldades serão muitas, pois além da própria inexperiência, o Bocó ainda enfrenta o fato de entrar no teatro num momento em que o gênero está um tanto “gasto”. Empregando múltiplos procedimentos de metalinguagem, Pederneiras apresenta a saga de Braz Bocó, do palco às ruas da cidade, em busca de subsídios para sua Revista Teatral. Como auxiliares na empreitada, Bocó conta com a ajuda de um contrarregra e uma Perna. No primeiro ato, o Bocó se conserva dentro do palco, desvendando os mistérios que estão por detrás das cortinas.

O segundo ato acontece numa venda, um belchior de cacarecos e velharias. A imagem parece aludir à política de troca de favores e conchavos

das oligarquias políticas da época. Dando seguimento, Braz sai pela cidade encontrando um variado grupo de personagens, como uma família de Caiporas vindos do interior, os andaimes, os buracos e os hábitos proibidos pelo prefeito. O quadro é finalizado numa típica calamidade carioca: uma enchente.

O último ato continua apresentando as proibições e novos costumes da cidade até ser finalizado, como era convenção do Teatro de Revista, num tom ufanista, apresentando a Terceira Conferência Pan-Americana, o evento internacional mais importante do ano de 1906. A efeméride aconteceu no recém-inaugurado Palácio Monroe, uma construção grandiloquente de estilo eclético, criada pelo então prefeito Souza Aguiar, e localizada na mais famosa rua da cidade remodelada, a Avenida Central.

## **O Contexto**

Em abril de 1907, o Brasil era governado pelo presidente Afonso Pena, sucessor de Rodrigues Alves desde novembro de 1906. Apesar de ser mineiro, o presidente ficou conhecido como defensor dos interesses dos cafeicultores paulistas, chegando a criar meios artificiais de valorizar o café, como as medidas adotadas no Convênio de Taubaté<sup>ii</sup>.

Passados dois anos da Revolta da Vacina, a cidade do Rio de Janeiro continuava a remodelar-se nos moldes do que se havia realizado durante o mandato do prefeito Pereira Passos. O novo prefeito agora era Francisco Marcelino de Sousa Aguiar, engenheiro com formação militar e autor do projeto de prédios importantes da cidade modernizada, como a Biblioteca Nacional e o Palácio Monroe, concebido inicialmente para abrigar o Pavilhão do Brasil na Exposição Universal de Saint Louis nos Estados Unidos, em 1904. Terminado o evento, a estrutura de ferro foi inteiramente transportada de volta ao Brasil e edificada na entrada da Avenida Central. Em 1906, o prédio sediou a Terceira Conferência Pan-Americana, sendo batizado com o nome Monroe, por sugestão do Barão do Rio Branco, em homenagem ao presidente norte-americano James Monroe, criador do Pan-Americanismo. Nos quadros de *Berliques e berloques*, há um personagem entusiasmado com a construção do Palácio Monroe. Ele passeia pelo palco chamando atenção para o Pavilhão, sendo que a apoteose final da peça homenageia a Conferência.

Antes de entrar diretamente no texto, cabe aqui uma consideração acerca da situação do Teatro de Revista no despontar do século XX. Exatamente no momento em que Raul Pederneiras dá início à carreira de dramaturgo de revistas, é identificada pela historiografia uma fase de decadência do gênero. A crise é também marcada pela morte de nomes importantes do meio, como o de Oscar Pederneiras (1890) e Moreira Sampaio (1901), bem como pela profusão de companhias estrangeiras, principalmente portuguesas, nos palcos da cidade.

Contudo, apesar da conjuntura desfavorável, o nome de Artur Azevedo ainda era reconhecido como o principal autor do Teatro Musicado. As plateias do novo século assistiriam duas revistas teatrais do dramaturgo maranhense: *Comeu* (1902) e *Guanabarina* (1905). Na primeira, ele antecipou a forma da revista carnavalesca, usando como compadres Momo e Carnaval; e, na segunda, tratou da cidade remodelada pelo Prefeito Pereira Passos.

Outro fato relevante foi a influência da Revista portuguesa *Tintim por tintim*, de Souza Bastos, cuja montagem chega ao Brasil em agosto de 1892. Em decorrência das proibições impostas em Portugal pela Lei Lobo Vaz, ou Lei da Rolha, que proibia a apresentação de caricaturas pessoais e alusões aos políticos, foi necessário abrir mão de outros recursos para atrair o público. Substitui-se, portanto, as alusões políticas por outras de conotação sensual, e valorizou-se a cenografia e os números musicais. Seguindo os passos da cena portuguesa, também no Brasil, o espetáculo começou a se impor sobre o texto, e a Revista de Ano, nos moldes de Azevedo, começou a perder terreno para uma cena mais fragmentada e veloz, fazendo com que, aos poucos, as revistas deixassem de ser “de ano”, para passar a serem apresentadas durante o ano todo.

Um fato emblemático dos novos tempos é a peça *O Ano que Passa*, escrita por Artur Azevedo em 1907, exatamente no mesmo ano em que *Berliques e berloques* entra em cena.

O Ano que Passa deveria, inicialmente, ser a revista do ano de 1907 em 12 atos e uma infinidade de quadros. Ao menos era isso o que se anunciava no jornal O País de 3 de fevereiro de 1907. Trata-se de um caso especial na trajetória de Artur Azevedo como revistógrafo. Não é uma peça para ser encenada, mas sim para ser lida. Como os

sainetes que publicava em *O Século*, *O Ano que Passa* foi uma das maneiras de Artur Azevedo produzir uma revista fora do palco. Porque, nesta época, o gênero já não tinha a popularidade que tivera nos anos 80 e 90 do século XIX, e faltavam empresários interessados em montar revistas de ano. *O Ano que Passa* funciona, deste modo, como uma espécie de folhetim teatralizado. A cada mês se comenta o anterior em diálogos rápidos, eficientes, e em vez de atores com o auxílio das ilustrações de Julião Machado. Entre o jornalismo e o teatro, a história em quadrinhos e o folhetim, a crônica e a charge: é nesse espaço ambíguo que se poderia localizar *O Ano que Passa* (SUSSEKIND, 1986, p.274).

Vê-se, portanto, que, enquanto Pederneiras ganhava notoriedade, deslocando suas charges das páginas de revistas e jornais para o palco revisteiro, Azevedo fazia o movimento inverso, saindo do palco para as páginas impressas. A publicação de *O Ano que Passa*, com os desenhos do caricaturista português Julião Machado, era a possibilidade que o autor maranhense encontrava para manter-se em evidência. O enredo narrava as dificuldades em se montar uma Revista Teatral num momento tão desfavorável. A peça, porém, não chegou a ser publicada na íntegra, devido ao estado de saúde de Azevedo, que acabou morrendo em 1908.

Coincidentemente, o enredo de *Berliques* também trata da crise da Revista Teatral, mas há outro fato conectando *O Ano que Passa* a *Berliques* e *Berloques*. O compadre da peça de Pederneiras é Braz bocó, um estereótipo do brasileiro das classes populares, concebido justamente por Julião Machado, com quem Pederneiras trabalhou no jornal *O Mercúrio* e na revista *O Malho*. Do mesmo modo que Julião Machado transportava os Bilontras de Azevedo para a realidade bidimensional da página do jornal, Raul Pederneiras dava vida ao calunga (personagem do desenho gráfico) de Julião Machado, o qual, em *Berliques* e *berloques*, era interpretado por Machado Careca.

## **O Espetáculo**

*Berliques* e *Berloques* foi encenada pela companhia do ator Dias Braga, e estreou em 19 de abril de 1907, no Teatro Recreio Dramático, sendo apresentada durante 198 noites consecutivas. A música ficou a cargo dos maestros José Nunes e Paschoal Pereira.

A estrutura da peça possui três Atos e doze Quadros. No manuscrito há referência a 384 personagens, dentre os quais estão incluídos os figurantes e o coro. Verifica-se, aqui, que o autor se valeu de um número expressivo de personagens alegóricos contrastando com tipos urbanos, e algumas caricaturas pessoais. No que concerne aos personagens, estes são recursos que já empregava em suas charges.

O elenco masculino contava com Machado Careca (no papel do compadre Braz Bocó), Olympio Nogueira, Domingos Braga, Leitão, Claudino, Alfredo Silva, Campos, Marzulo, Ramos, Bragança, Pereira da Costa, Figueiredo, e figurantes. As atrizes da montagem eram: Guilhermina Rocha, Cinira Polônio, Esther Bergerac, Estephânia Louro, Aurélia Delorme, Luiza de Oliveira, Antonieta Olga, Medina, e coristas. Como era a prática à época, os atores atuavam em vários papéis. Cinira Polônio, por exemplo, desdobrou-se na pele de dez personagens. Alfredo Silva defendeu sete, e Guilhermina Rocha também sete. De acordo com informações do manuscrito, “a peça custou à Associação a bagatela de 27:000/000rs!!! Mas rendeu 482:860/000 à empresa.”

Na ficha técnica constam também os nomes dos ensaiadores da peça, Ernesto Portulez (elenco), Francisco Nunes, Paschoal Pereira (música), e do ponto Bruno Nunes. A cenografia foi criada por Marroig, Affonso Silva, Thimótheo da Costa, Chrispim do Amaral, Emílio Silva, e o maquinista Antônio Novellino. Vale ressaltar o fato de Chrispim do Amaral ser, também, caricaturista, tendo trabalhado em publicações importantes do desenho de humor, inclusive na França, onde viveu na segunda metade do século XIX.

O figurino ficou a cargo de Pederneiras, que concebeu vestimentas jocosas para a identificação dos personagens alegóricos, transformando os atores em verdadeiras esculturas, como nos exemplos do chinelo Velho, o Arranjo musical, o Tato, a Claque, o Gosto e o Moulin Rouge. (Figuras: 6,7, 8 e 9).

A *Revista da Semana* deu destaque à montagem em artigos e fotos. Foram encontradas três matérias com fotos posadas, atestando a inventividade no figurino de algumas personagens, como A Claque (Guilhermina Rocha), O Gosto (Guilhermina Rocha), O Arranjo (Alfredo Silva), O Chinelo Velho

(Domingos Braga), e a roupa versátil das Manobras, de um lado representando o exército, e de outro a marinha.

A peça é reconhecida como a grande produção de Pederneiras que deu lucro à Companhia de Dias Braga. Portanto, *Berliques* significou a efetiva consagração do nome do caricaturista como autor de Teatro, tendo destaque na imprensa, além da *Revista da Semana*, na revista *Fon-fon!*.

Um dado curioso aparece em uma das matérias sobre a montagem apresentada na *Fon-fon!*. No artigo “As premières Fluminenses”, de 27 de abril de 1907, assinado por Gazolino, o cronista menciona a personagem “Piadinhas”, vivida pelo ator Olympio Nogueira:

Pode-se dizer o próprio Raul porque o ator Olympio Nogueira a quem confiaram o papel, além de apresentar o físico do retratado, apanhou com rara felicidade, sua gesticulação e o próprio som da voz. É uma imitação que honra o consciencioso artista.

A foto atesta a incrível semelhança entre o ator e o dramaturgo. Como se vê, a caricatura pessoal do autor da peça foi um dos atrativos do espetáculo. Segundo outra matéria, na revista *O Teatro*, o papel de Olímpio Nogueira foi criado de última hora, fato que explica a inexistência dele no texto manuscrito. A impressão que fica é que a Companhia usou a aptidão para a caricatura pessoal do ator Olympio Nogueira, criando o que, no universo do desenho satírico, nomeia-se um *portrait charge* vivo do dramaturgo. O caricaturista, ora acostumado a parodiar seus modelos, era também satirizado em sua própria revista. Na pele de Raul, Olympio Nogueira dizia trocadilhos entre as cenas, apresentando aos espectadores esse conhecido aspecto de Pederneiras, um dos notáveis trocadilhistas da belle époque carioca.

**Figura 3 - O Gosto, a Claque e a Arte (Guilhermina Roche), a Perna (Ester Bergerac), a Apoteose (Matilde Carneiro), o Tato (Estefânia Louro), o Arranjo (Alfredo Silva) e Moulin Rouge (Artur Marzulo).**



Fonte: Revista da Semana, de 12 de maio de 1907.

**Figura 4 - A Vaia e Colete (Estefânia Louro), A Regata (Ester Bergerac) o Fogo de Bengala (Carvalho) o Ouvido (Antonieta Olga). Manobras e General (Ester Bergerac).**



Fonte: Revista da Semana, de 12 de maio de 1907.

**Figura 5 - Regina Moreno (Piadinhas), Alfredo Silva (Gaúcho), Machado Careca (Braz e o automóvel), Dias Braga (Chinelo Velho), Guilhermina Rocha (América do Norte) ilegível (Bonde) e trio de Coiós (Marzulo, Domingos Braga e Bragança).**

4714-N-365

REVISTA DA SEMANA

12 DE MAIO DE 1907

como até atingir o comprimento de dois metros; depois dilata-se em numerosos segmentos, que se assemelham a outras tantas blas.

As Bóres, que affectam a forma de cónos de um vermelho arrexeado, têm a aspéct das flores do lóris.

Esses vegetaes anões e disformes borram em um platô situado a 100 ou 150 metros de altitude, com cerca de 20 kilometros de comprimento, por coto de largura.

**COUSA EXQUISITA!**

— Estás, morreu o Neves?

— E verdade.

— E de que?

— Não se sabe. Esse homem é um enigma até depois da morte! Não se sabia de que vivia e ignora-se de que morreu...

**UM CUMULO**

— Estás o boticário está apaixonado?

— E' verdade? E' um cumulo.

— Cumulo? Porque?

— Está apaixonado pela bella dona.

Actor Domingos Braga (O chinelo velho) Actriz Regina Moreno (Piadinha) Actor Alfredo Silva (O gaúcho)

**PASSAROS ENGAIADOS**

Quando vos veja, ó passaros bendictos,  
Prendidos n'essa misérra galola,  
Chorando esses contornos de precipitos  
Que des rias imploram doce esmolida...

Quando eu prescrevo os commentos gritos  
Da vossa dor que pelo coto se enrola,  
Abandonada ao mundo dos molletos  
Que têm um ser que os tristes não consola...

Lembro o meu coração, que aprisionado  
Também está, por uma densa ingrata  
Que prende o amor da minha mocidade!

E como vós, nesse cantar mgoado,  
A minha lyra, em versos de prata,  
Soleja a dór, pedindo a liberdade!

Das Baladas e Orações.

Victorino Marcondes.

Actriz Guilhermina Rocha (Republica America do Norte)

Actor Marzulo (Braz Bonde), Actor Alfredo Silva (Machado (o leão)), Actores Marzulo, Bragança e Domingos Braga (Trio Coiós)

Fonte: Revista da Semana, de 12 de maio de 1907.

**Figura 6 - Raul Pederneiras (esquerda).**

**AS "PREMIÈRES" FUMINEHENSES**

Raul Pederneiras, o fertilissimo caricaturista, cujos desenhos mordazes têm tantos apreciadores, não se limita á creação dos seus *calangas* e á fantástica produção dos seus trocadilhos, de vez em quando aborda também o difficil genero *revista de acontecimentos*, feição theatral já muito gasta entre nós.

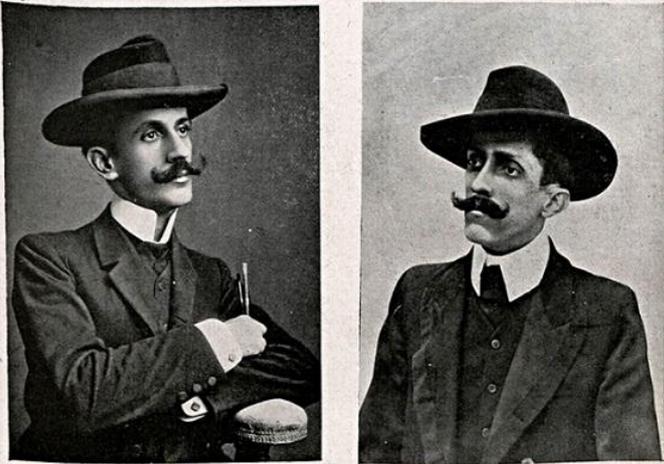
E' o autor d' *O Esfolado*, representado ha annos e agora mesmo está alcançando legitimo successo, no palco do Recreio Dramatico a revista *Berliques e Berloques*, na qual o Raul derramou a mãochetas as suas impagaveis pilherias e a nota comica da sua arguta observação.

Montada com luxo e esmero, defendida por um grupo de artistas affeitos ao genero a revista *Berliques e Berloques*, que conta tambem com o valioso concurso da mais parisiense das *divettes* cá da terra, a Ciniira Polonio, tem entre os seus personagens um typo chamado o *Piadinhas* e esse é o proprio Raul.

Póde-se dizer o proprio Raul porque o actor Olympio Nogueira, a quem confiaram o papel, além de apresentar o physico do retratado, apanhou com rara felicidade a sua gesticulação e o proprio som da sua voz. E' uma imitação que honra o consciencioso artista.

*Berliques e Berloques* mereceu da critica em geral louvores e promete chegar ao centenário.

Gazetino.



Fonte: Fon-fon! De 27 de abril de 1907.

## Primeiro Ato

### 1º Quadro: Lamentações da Arte

A peça tem um começo espirituoso, a cena apresenta o encontro de Braz Bocó com a Arte Dramática. Após a música inicial, a Arte (“com ar abatido”), levanta-se da cúpula do ponto e vai pra fora do pano com a seguinte fala:

“Com certeza matemática, podem dizer quem sou eu? Sou mesmo a Arte dramática, ou múmia d’um museu? Tremebundo desalento, toda a minh’alma desola! Por fora cordas de viola, por dentro pão bolorento!” E segue em lamentações: “O teatro esbodegado, Até parece “bodega”! Vive a Arte dissoluta, porque muita empresa agiota, só cuida em meter a truta debaixo da maciota!” E finalmente, pergunta-se: “E a culpa? \_ Cabe à plateia que faz visita bem rara; metade é de “tutaméa”, metade é de meia-cara!” (Cena I, 1º ato).

No mesmo instante, o Braz, saindo das torrinhas para o palco, principia a conversa com a desesperançada personagem. Ele propõe levar à cena uma Revista Teatral. Contudo, a Arte, “com pose dramática”, recusa-se, categoricamente, a participar. “Eu prefiro viver sempre a nenhum, a meter-me em pernadas e maxixes!”. Então, sai de cena cantando: “Pobre filha de meu pai, a que estado ela desceu! Chorai, meninas, chorai, que o bom gosto já morreu” (Cena I, 1º ato).

O Bocó não se faz de rogado diante da recusa da Arte, e insiste em seu desejo de criar uma Revista, pois: “Para assuntos enfeitar, não é preciso ser artista, basta sentir uns farmiquoces. Para fazer uma revista, só por berliques e berloques”. Na sequência, a despeito do clima pessimista, Braz encontra Fancaria, “o maior contrarregra dos teatros”. Este acalma o pretendente a dramaturgo, pois, por artes de berliques e berloques, tudo é possível. O contrarregra tenta apresentar a Braz Bocó os gêneros teatrais. Contudo, o drama, o dramalhão, a comédia, a tragédia, a farsa, a mágica, a paródia e a ópera, estão todos submersos no interior do alçapão. Fancaria os convoca à cena, mas ninguém se habilita. Por fim, o contrarregra sai de cena, conjecturando a possibilidade de uma greve, tipo de manifestação que começava a se tornar frequente na jovem República. Se o contrarregra não se mostra muito útil aos apelos do inexperiente Braz, outra personagem surge para ajudá-lo: uma Perna.

Desprovido da Arte Dramática e sem sequer conhecer os gêneros teatrais, o Braz entra em cena acompanhado do mais elementar componente do palco revisteiro: uma Perna. Trata-se da personagem que sustenta e dá visibilidade à revista, afinal, “Na ribalta tudo tomba/ Resistente a perna fica/ Por ser um membro d'arromba/ Que bota o resto na estica” (Cena II, 1º ato). A personagem é a imagem síntese da cena revisteira. Diferente da imagem abstrata da Arte Dramática, a Perna é um componente concreto, um membro físico e palpável da cena ligeira, sua presença contempla a irreverência e a sensualidade do gênero. O Braz tenta, sem sucesso, penetrar nas profundezas do teatro, mas acaba encontrando o elemento mais à mostra, o que está na superfície. A Perna de *Berliques* não é uma perna comum; ela é pernóstica, conhecedora das gírias e dos mistérios da cena, acompanhada de outras dez companheiras. No primeiro diálogo Braz a elogia, e ela imediatamente oferece um duplo sentido: “Finesas! Todos dizem o mesmo. Muito rapapé... mas, no melhor da brincadeira, as pernas ficam pra o lado!” E, ainda mais maliciosa, a Perna dá ordem de comando às demais companheiras, para que se abram: “Para a enfiada... dos elementos necessários à sua revista”. (Cena II, 1º ato). Ao longo do primeiro ato a Perna apresenta a Braz os elementos necessários à revista.

### **O compadre do compadre**

“Revista sem compadre é jantar sem palitos, sobremesa sem queijo”. O Braz diz essa frase na quarta cena do primeiro ato. Conforme informado anteriormente, ele é compadre de *Berliques*, porém, ele busca um compadre para a suposta Revista que pretende montar, e seu desejo é ter um personagem capaz de encarnar o tipo nacional. Nesse intuito, propõe-se uma disputa e são convocados ao palco três personagens: um matuto, um índio e um gaúcho.

Vale reter o tema da escolha do suposto compadre, pois a discussão tangencia um assunto que inquietava o universo da imprensa à época: a construção de um tipo nacional, um personagem capaz de sintetizar a imagem do brasileiro. Essa questão intrigava os caricaturistas. Quem poderia

representar o brasileiro? Como eleger um tipo que aglutinasse características da nacionalidade?

Em meados de 1908, a revista *Fon-fon!* lança a proposta de um concurso entre caricaturistas, com a finalidade de criar um tipo nacional. Seria uma alternativa ao Zé Povo, originário do Zé Povinho, de Rafael Bordalo Pinheiro; e um substituto para o caboclo (o índio brasileiro), adotado como símbolo do brasileiro por caricaturistas do século XIX, como Ângelo Agostini. O concurso provocou discussões e diferentes propostas, porém acabou não se consumando. Contudo, é interessante perceber como a ideologia da sociedade civilizada nos moldes europeus alterava a maneira de ver as imagens simbólicas da nacionalidade. O caricaturista Calixto Cordeiro acreditava que manter o índio como símbolo era algo desabonador para a imagem do brasileiro moderno. Por sua vez, Pederneiras defende a ideia de não haver inconveniência em manter a imagem do índio como símbolo do país, da mesma maneira que o são as figuras lendárias da Britânia inglesa, a Germânia alemã e a Mariana representando da República francesa. Apesar de sua defesa ao índio, na cena de Berliques, Pederneiras adota como compadre um tipo criado por Julião Machado – o Braz Bocó, um brasileiro das classes populares incorporando da caricatura, mas, num recurso metalinguístico, faz o Braz escolher um personagem para o tipo nacional. Diferente de Pederneiras, Braz rejeita o matuto e, na sequência, rejeita também o índio:

Matuto: Já não sirvo p'ra mais nada, Tá bom, deixa, não faz má! Tal e quá! (sai dançando)

Braz: Isso é demais! Só há matutos para explorar?

Perna: Há agora o Guarany.

Braz: A ópera? (cantarola) Pirolito segura o apito, que o Agapito deu um grito!

Perna: Não é isso. Falo dos índios chegados há pouco. Veja.

Guarany (entrando E.): Marubixába, quixeramobim?

Braz: Quê?

Guarany: Bodóque, tapéra, poramgaba, curupy, tacapé?

Braz: Vá ele!

Guarany: Noitibó! Anhaguera! Manitós!

Braz: Pior ainda! Com essa “moximifada” fico em branco. Não há outros tipos nacionais? O Gaúcho, por exemplo; por que não aparece o gaúcho?”. (Cena IV, 1º, Ato).

Fica claro, portanto, que o símbolo romântico de Agostini e José de Alencar, protagonista da Ópera de Carlos Gomes, não tinha espaço na revista de Braz. O lema oswaldiano “Tupy or not tupy”, sequer havia sido lançado, mas a cena de Braz Bocó já respondia à dúvida modernista com a resposta negativa “not tupy”. De fato, trata-se de um momento de negação dos ideais românticos, no qual a figura do índio representa só o atraso. Deste modo, ele não tem espaço na revista de Pederneiras, como também não é aceito na cidade moderna e remodelada. A rejeição é tal que, no Carnaval de 1909, foram proibidas as fantasias de índio, sob a alegação de que seus adereços poderiam esconder armas.

Era difícil, porém, escolher um único tipo capaz de representar o novo brasileiro. No entanto, na cena de *Berliques*, Pederneiras expõe uma predileção pela figura viril do “gaúcho” (o guasca dos Pampas), igualmente inadequado, mas apropriado, segundo o caricaturista, para representar a nacionalidade de forma positiva. Aliás, em 1916, Pederneiras escreve com Luiz Peixoto a burleta *O Gaúcho*, na qual valoriza a valentia do cavaleiro dos Pampas. A peça, criada na proximidade do sucesso da burleta *A Sertaneja*, de Viriato Correia, e com música de Chiquinha Gonzaga, foi classificada como burleta de costumes. O texto, de tom ufanista e inteiramente construído com termos gauchescos, não agradou ao público carioca. Segundo Salvyano C. Paiva (1901), tratava-se de uma bela pesquisa dos costumes mal compreendida pela plateia de baixo estrato do Teatro São José. Especificamente na cena de *Berliques*, o gaúcho não aceita o lugar de compadre, mostrando-se ressentido e mencionando o fato de ter sido preterido em outra Revista (provavelmente na *Fon-fon!*). Portanto, assim como aconteceu no concurso do periódico na Revista Teatral de Braz Bocó, o fracasso na busca do tipo nacional não impediu que a cena seguisse seu curso. Mesmo sem o compadre, o Bocó segue “cavando” elementos para sua peça.

No primeiro ato da peça, ainda desfilam personagens como: A Pimenta, Apoteose, Fogo de Bengala, A Claque e a Váia, o Bastidor e o trio de Coiós (namoradores), o Arranjo musical, os penetras (que entram sem pagar, conhecidos como “caronas” da cena), os benefícios (espetáculos cuja bilheteira

era destinada à caridade), o futuro Teatro Municipal em construção, os imensos Chapéus femininos atrapalhando as plateias, o Tiro (alusão aos improvisos, denominados tiros teatrais) e os teatros da época (Lucinda, São José, Apollo, Casino, Lírico, S. Pedro e Moulin Rouge).

Como fica claro, há uma profusão de personagens alegóricos. Portanto, as cenas são recheadas de coplas (falas rimadas em que os personagens se apresentam), sendo comum encontrar personagens cuja única função em cena é a auto-apresentação. Importante dizer que o caricaturista experimentava frequentemente na imprensa, em propagandas e poemas-piada, o formato de fala rimada em versos curtos, elemento estruturante das coplas. Por outro lado, no repertório da caricatura também é possível, por exemplo, o uso de personagens alegóricos, como quando se retrata uma bela jovem representando a República, ou uma senhora elegante no papel da Rua do Ouvidor. Diante do exposto, se evidencia a existência de um fluxo constante entre os artifícios da caricatura e a cena teatral.

A cena final do primeiro ato é o “chá das sextas”. Trata-se de uma referência às reuniões que J. J Seabra, ministro da Justiça e do Interior no governo Rodrigues Alves, realizava às sextas-feiras. Entram na cena o chá, o chocolate, o mate e o café. Entre as bebidas oferecidas, o Braz escolhe a erva mate do chimarrão, e a cena termina da seguinte forma:

(Entram dois chineses que executam um bailado e sentam-se em coxins e os lados da cena. – Entram Braz e a Perna. – Seguem-se as evoluções dos lanterneiros, mulheres dos guarda-sóis e chás. Findo o bailado; a Perna que tem descido a D.B. pergunta a Braz que está na E.)

Perna: Então, Braz Bocó? Não entras no chá da cesta?

Braz (chupando na bomba do mate) Ora! Eu sempre tomei na cuia!

(A cena ilumina-se. Forte na orquestra. Cai o pano) (1º Ato, Quadro 4, Cena única)

O trocadilho para “tomar na cuia” não tem, unicamente, a conotação obscena que sugere, pois o verbete da palavra “cuia” no, dicionário de gírias *Geringonça Carioca*, tem outros sentidos: “A cabeça. Tomar na cuia: ser agredido, ficar prejudicado”. A cena confirma uma marca forte, presente em toda a dramaturgia de Pederneiras: o impulso para o trocadilho. O diálogo nas cenas do caricaturista é frequentemente finalizado pelo calemburgo. Na

verdade, algumas vezes tem-se a impressão que tudo é feito para invocá-lo. Segundo Sigmund Freud (1996), a brevidade é uma das condições para a criação e fruição do chiste. Nesse sentido, os diálogos do caricaturista são sempre curtos e lacônicos, como requer o humor que joga com as palavras. Consequentemente, o formato da cena pederneiriana é construído na aliança entre a ligeireza essencial do gênero e a brevidade do trocadilho. Por outro lado, a caricatura também é uma imagem ligeira. Segundo o historiador Ernest Gombrich (1999), o desenho cômico precisa ser conciso e sintético, para ser lido num relance. Portanto, uma charge só é eficiente quando compreendida rapidamente. Pôde-se observar que a tendência do artista seria valer-se no palco de um repertório que dominava. Portanto, no caso de Pederneiras, seu teatro é intensamente influenciado por seu desenho.

## **Segundo Ato**

O segundo ato da peça acontece em um belchior (espécie de brechó), onde o catacebo (vendedor de velharias) recebe seus fregueses. No texto, há uma indicação (em outra letra), sugerindo se tratar de uma alusão ao parlamento. Aludindo à falta de renovação da política republicana, concebida por acordos e conchavos entre as oligarquias, o congresso é transformado num comércio de velharias distribuídas pelos estados. Um freguês encomenda um chinelo velho, aludindo à política implantada no Convênio de Taubaté:

“4º Freguês: Seu Catacebo... e o meu chinelo velho?

Catacebo: Cá está o chinelo velho!

Chinelo (saindo do anúncio D. B.): Quase que estoura/ Do café/ O pobre pé!/ E por um triz/ Espicha infelizmente!/ Mas a lavoura/ Enfia o pé./ Em Taubaté/ Chinelo velho pra um pé doente!”(2º Ato, Cena 1).

A caricatura política mais explícita do quadro é a do personagem O Bloco, apelido irônico do senador gaúcho Pinheiro Machado, devido seu poder de estrategista, reconhecido como um dos mais importantes articuladores da Primeira República. Ele entra em cena de forma arrogante, expulsando o catacebo e assumindo o belchior. Porém, fica sem ação diante da demanda de um freguês ameaçando-o com greve, se não obtiver as “oito horas”. O

catacebo, então, recupera o posto e traz à cena um personagem que deixa o senador e todos apavorados: o Gouveia.

Catacebo (reaparecendo): É agora! (alto) Quem é aqui o Bloco?

Bloco: Eu!

Catacebo: Pois tem de pôr-se ao fresco!

Bloco: Isso fia mais fino!

Catacebo: Ah! Ele é isso? (vai á porta do F. e chama para fora) Ó seu Gouveia!...

Braz: Ó diabo! O seguro morreu de velho! (encosta-se a parede)

Bloco: O Gouveia?! Estou frito. (Foge)

Gouveia (que vem entrado, correndo em sua perseguição):

Olhe! Venha cá! Espere! Eu não sou nenhum bicho! Tem medo que o coma?!... (sai atrás do Bloco). (2º Ato, Cena 1).

Segundo Neyde Veneziano (1996), alusões e paródias são artefatos primordiais à carpintaria do Teatro de Revista. Portanto, é complicado entender alusões perdidas há mais de cem anos. Afinal, quem era esse Gouveia que assusta os poderes? Existem muitos personagens da República Velha com esse sobrenome: Nabuco de Gouveia (embaixador e médico), Hilário de Gouveia (médico), Urbano de Gouveia (militar e senador). Verificou-se, ainda, que o “Gouveia” é muito citado na revista *O Rio-nu*, chegando a ser personagem em algumas colunas e contos eróticos da publicação. Mas a fonte que gerou a fama do temido Gouveia só foi encontrada nas páginas policiais do jornal *O Paiz*. Tratava-se de um caso de violência sexual, denunciada e muito alardeada na época: a vítima, Luiz Mendes da Motta, um ébrio conhecido do bairro de Sampaio, acusava o dono do armazém, Manuel Gouveia, de se aproveitar de sua própria embriaguez para molestá-lo sexualmente. O crime não foi provado, mas a história gerou uma infinidade de chacotas e deboches incorporados à “verve” dos humoristas da época.

A cena comprova o atrevimento do caricaturista, ao mesclar o noticiário político ao policial com o objetivo de ridicularizar a poderosa figura do senador Machado. Embora o humor de Pederneiras seja frequentemente reconhecido como pouco agressivo, nesse caso ele não hesitou em agrandar o público do Teatro Recreio, debochando de um dos políticos mais influentes da época. Ali, ele usou o arsenal que possuía para bombardear a tirania do caudilho gaúcho, cuja imagem ainda será alvo de suas chacotas em mais três revistas: *Pega na chaleira* (1909), *Morro da Graça* (1915) e *A Última do Dudú* (1915). Portanto,

em sua cena teatral, Pederneiras não abre mão da caricatura pessoal. Por já ter sofrido com a censura em *O Esfolado*, não dispensou o recurso para ridicularizar o caudilho gaúcho.

O quadro “O Olho da rua” tem a seguinte indicação de cenários: “Uma rua qualquer, com andaimes, prédios demolidos, outros novos, etc.” E os personagens são o povo e os entulhos (mazelas das obras na cidade, como andaimes, buracos, calhaus e tocos).

Todos (gritando ao mesmo tempo): Olha o andaime! Livra o toco! Olha o buraco! La vai pedra!

Coro: Aos tombos, aos trancos, aos solavancos/ Anda hoje em dia a população/ Nós somos todos os atravancos/ Da espremidela, do trambolhão. (Quadro 7, Cena 1)

Esta cena remete ao esquema usado pelo caricaturista em suas charges, especialmente nas de página inteira, nas quais ilustra um assunto com pequenos fragmentos, sem criar uma narrativa que os encadeie. A cena apresenta um desfile de pequenas referências à remodelação da cidade. A pedra, o buraco, o toco, o calhau e o andaime funcionam como fragmentos para ilustrar uma espécie de colagem que o artista cria para o tema das reformas. Usa-se o termo ilustrar no sentido de serem breves esboços, rápidas possibilidades de apresentar o tema através de instantâneos. Se a revista teatral já se caracteriza por seu caráter fragmentado e ligeiro, a maneira de Pederneiras construir suas cenas parece aperfeiçoar a fragmentação e o ritmo acelerado do gênero.

Na sequência, entra a família do Caipora, o azarado caipira que vem usufruir a cidade grande e mete-se em diversas encrencas, pois está tudo remodelado e diferente. Trata-se de um tipo de personagem bem corriqueiro no Teatro Brasileiro, desde as comédias de Martins Pena. No seu papel de estrangeiro no espaço urbano, vivencia a cidade grande como uma armadilha, passando por várias situações cômicas.

Como já havia feito em *O Esfolado* e *O Badalo*, o caricaturista continuou tematizando a remodelação da cidade, apresentando personagens afetados pela nova configuração do espaço urbano. Em cenas intercaladas, ele leva ao palco a Seresta banida do centro urbano, os gatos reclamando da falta de

espaço nos telhados, as prostitutas (Gajas), que não podem mais circular nas ruas, os papagaios (pipas) proibidos no centro da cidade pelo código de posturas. A apoteose cômica do 2º ato é assim descrita pela rubrica: vista panorâmica da cidade. Tudo alagado. Telhados e cúpulas dos prédios, praticáveis. A água, invadindo tudo, forma um rio caudaloso. Fortes trovões e relâmpagos. Tipos em canoas, outros trepados nos telhados e nas chaminés das casas. Alguns pescam tranquilamente. No 1º plano, um rio em movimento. Braz entra, boiando dentro de um guarda-chuva. A chuva cai a jorros durante todo o quadro. Movimento contínuo de tipos, que passam uns em canoas, outros de guarda-chuvas abertos, etc.

Braz (dentro do guarda-chuva):

Quem me mandou falar da falta d'agua!... (caindo n'agua) Isto é que se chama a afundação do Rio de Janeiro! (Luzes de cores; forte na orquestra). (Cena 19, 2º Ato)

Como se vê, as enchentes eram uma realidade recorrente da vida carioca, mesmo após a remodelação. Numa fala anterior, o Braz chama a cidade de “Veneza de água suja”. Deste modo, Pederneiras aproveita a sua verve humorística para apresentar as mazelas de uma cidade erguida nos trópicos com pretensões de metrópole civilizada. À imagem irônica da “cidade lagoa” o artista acrescenta o trocadilho da fundação, ou melhor, da “afundação” da cidade, reiterando o recurso ligeiro do jogo de palavras que insere em quase todos os finais de quadros, como se quisesse acrescentar guizos às palavras mais graves.

Com o tema das enchentes cariocas o caricaturista também criou a comédia *O Chá de Sabugueiro* (1922), cuja ação narra uma malograda festa das bodas de prata, em dia de enchente no bairro de São Cristóvão.

### **Terceiro Ato**

A cena do terceiro ato acontece no começo da Avenida Beira Mar, perto do terraço do Passeio, e segue apresentando as mudanças na cidade. O *Foguete* reclama por estar proibido, o *Balão* reclama da Municipalidade, que não o deixa subir. Por outro lado, estão as novas diversões da cidade, como *A Batalha das Flores*, *a Festa Veneziana* e *a Regata*. Também é personagem o

*Pavilhão Mourisco*, sendo construído em Botafogo para o evento do Centenário da Abertura dos Portos (1908).

Há uma cena breve, na qual é apresentada a caricatura pessoal do presidente Afonso Pena no personagem *Viajor*. Numa passagem rápida pelo palco, ele desfila acompanhado de comitiva, malas de mão e valises, num deboche, referente ao fato do presidente passar os primeiros meses de governo percorrendo o país em comitiva. Diferente da cena do Belchior, esta não chega a ser depreciativa, mesmo porque a ação é muito breve e o personagem só atravessa o palco.

Acentuando o contraste entre o moderno e o antigo, são apresentadas as ruas sendo alargadas pelo prefeito: Assembleia, Sete de Setembro e Rua dos Arcos se comprazem com suas mudanças, sendo a três alargadas “d’uma banda só”. Usando a imagem do alargamento da rua, Pederneiras expõe a imagem do moderno convivendo lado a lado com o antigo.

E a Rua dos Arcos canta: Rua dos Arcos e dos conventilhos,/ Deixei meter a picareta em cheio!/ Muito cuidado por aqui, meus filhos/ Estou aberta no meio!

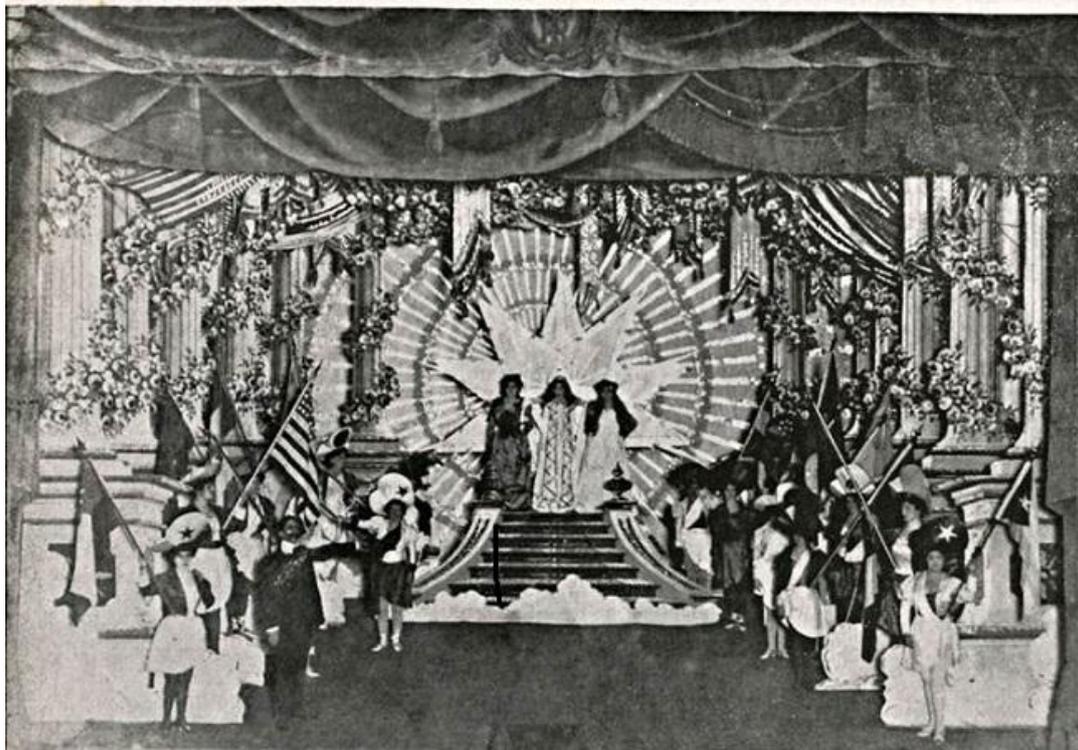
E a da Assembleia: Que vou dar no gotto tenho muita fé?/ Vendo a picareta levantar o pó/ Vou ser mais catita, avenida até,/ Pois, só fui cavada numa banda só!/ Livre de aberturas, livre d’esse inferno/ Para todo o gosto tenho o meu agrado!/ Toda de uma banda sou pelo moderno,/ Quem gostar do antigo vá pelo outro lado. (Cena 5, 3º Ato).

A referência à Conferência Pan-americana é apresentada pelo *Entusiasta*, personagem gago que aparece em momentos intercalados, exaltando o Pavilhão Monroe (Palácio Monroe), onde ocorrerá o evento: “O Pan... vilhão. Já está quase pronto... As callummias estão bonitas! Só falta a abóbora que fica no meio do pan...vimento. Vá ver! Vá ver!” ( Cena 5, 3º Ato).

A última cena de rua é a disputa entre os esportes importados e a nativa capoeira, defendida pelo caricaturista, para quem a luta deveria ser adotada como esporte nacional. A cena é construída como uma colagem, na qual vão sendo fixados fragmentos. Como o tema é esporte, entram a *Luta Romana*, o *Jiu-Jitsu* e o *Football*. Os atores não dialogam entre si, apenas se apresentam. Nesse sentido, a estrutura do quadro remete a um procedimento já experimentado no quadro *Olho da rua*. A apoteose acontece no interior do Pavilhão Monroe, reproduzindo a Conferência Pan-americana. Portanto, o

dramaturgo finaliza a peça respeitando a convenção do gênero, numa apoteose de tom ufanista, que saúda a possibilidade de cooperação e reconhecimento mútuo entre nações americanas.

**Figura 7 - Apoteose Final**



Fonte: Fon-fon! de 27 de abril de 1907.

De *Berliques* restou o texto manuscrito e ainda algumas críticas e fotos, como a da apoteose final, publicada na revista *Fon-fon!* (figura 7). As referências às possíveis músicas de cena, tão essenciais no teatro de revista, se perderam com o tempo. No entanto, mesmo diante da barreira de mais de um século, nota-se na dramaturgia da peça uma jovialidade, um tom galhofeiro que atravessa o tempo. Confrontando *Berliques* e *berloques* com as Revistas de Artur Azevedo, percebe-se uma mudança, pois embora o caricaturista se utilize da estrutura tradicional da Revista de Ano, como também não abra mão do compadre, suas cenas são mais fragmentadas e concisas. A dramaturgia revisteira de Azevedo é também fragmentada e ligeira, mas conta com o diálogo como motor para seu andamento. Já Pederneiras constrói sua cena em consonância com seu desenho gráfico. É frequente, portanto, perceber sua cena como um desfile de imagens lacônicas apresentado, ou melhor, legendando um assunto em breves comentários, geralmente adornados por trocadilhos.

Os humoristas da Belle Époque e seus poucos sucessores nos inícios do rádio brasileiro foram talentosos em criar aquele solavanco mental das piadas que todos nós acabamos por incorporar em nossas vidas. O solavanco da piada, fugaz como bolha de sabão, volátil como notícia de jornal, espetáculo ligeiro ou programa de rádio, transforma-se assim, silenciosamente, numa experiência epifânica das nossas emoções (SALIBA, 2002, p. 299).

Assim, é com essa estética volátil e ligeira da bolha de sabão, que Pederneiras sopra trocadilhos pelo palco revisteiro, esperando da plateia o riso cúmplice e desopilante para o nosso povo sofrido.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Artur. **Teatro de Artur Azevedo**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987. (Tomo II).

BERGSON, Henri. **O Riso**: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução: Nathanael C. Caixeiro. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

CARVALHO. **Os bestializados**: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

PRADO, Décio de Almeida. **Teatro de Anchieta a Alencar**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

DO RIO, João. **A Alma Encantadora das Ruas**. Rio de Janeiro: Companhia de Bolso, 2008.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Tradução: Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

GOMBRICH, Ernst Hans. **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. Tradução: Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: EDUSP, 1999.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

LOPES, Maria Virgílio Cambraia. **O teatro n'a paródia de Rafael Bordalo Pinheiro**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2005.

\_\_\_\_\_. **Rafael Bordalo Pinheiro imagens e memórias de teatro**: um estudo sobre a teatralidade na iconografia bordaliana. 2009. (Tese de doutoramento)–Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009.

LUSTOSA, Isabel. **Histórias de Presidentes**: a República no Catete. Rio de Janeiro: Editora Agir, 2008.

OLIVEIRA, Claudia de; VELLOSO, Mônica Pimenta; LINS, Vera. **O moderno em revistas**: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

PEDERNEIRAS, Raul. **A máscara do riso**: Ensaio de Anato-Physiologia Artística. Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 1917.

\_\_\_\_\_. **Berliques e Berloques**. (1907). Músicas: Jose Nunes e Pascoal Pereira. (Manuscrito). Acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais - SBAT.

\_\_\_\_\_. **O Esfolado**. (1903) Teatro Apolo. Acervo de Jose Ramos Tinhorão. Divisão de Música do Instituto Moreira Salles.

\_\_\_\_\_. **O Gaúcho**. (1916) Burlata com Luiz Peixoto. Manuscrito do Acervo da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais - SBAT.

NERY, Laura Moutinho. **Cenas da vida carioca**: Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro. 2000. Dissertação (Mestrado)–Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica. Rio de Janeiro, 2000.

REIS, A. SILVA, D. In: FARIA, J. G.: **História do teatro brasileiro**: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século XX. João Roberto Faria (Dir). São Paulo: Editora Perspectiva, 2012.

SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso**. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ª. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SILVA, Daniel Marques da. **“Precisa arte e engenho até...”**: um estudo sobre a composição do personagem-tipo através das burletas de Luiz Peixoto. 1998 (Dissertação de Mestrado) – UNIRIO, PPGT, 1998.

SUSSEKIND, Flora. **As revistas de ano e a invenção do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

TEIXEIRA, Maria Odette Monteiro. **Entre a página e o palco**: teatro e caricatura na obra de Raul Pederneiras. 2015. (Tese de doutoramento) –

PPGAC, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e quixotes**. Rio de Janeiro: Editora da Fundação Getúlio Vargas, 1996

\_\_\_\_\_. **Do guarani ao guaraná: história, humor e nacionalidade**. Monica Pimenta Veloso (org.) Catálogo de exposição, 2001.

VENEZIANO, Neyde. **O Teatro de Revista no Brasil: dramaturgia e convenções**. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

\_\_\_\_\_. **Não Adianta Chorar: Teatro de Revista Brasileiro, Oba!**. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

**Revistas consultadas** (Disponíveis em: <<http://hemerotecadigital.bn.br/>>):

FON-FON!: Semanario Alegre, Politico, Critico e Espusiante. Rio de Janeiro, 1907 - 1958.

O MALHO. Rio de Janeiro, 1902 - 1953

O MERCURIO. Rio de Janeiro, 1898

O PAÍZ. Rio de Janeiro, 1884 - 1934

O RIO NU. Rio de Janeiro, 1898 - 1916.

REVISTA DA SEMANA. Rio de Janeiro. 1900 - 1902.

TAGARELA. Rio de Janeiro, 1902 - 1904.

---

<sup>i</sup> Revolta que ocorreu no Rio de Janeiro em novembro de 1904, após o governo instituir a vacina obrigatória da varíola. A medida gerou reações contrárias por parte de algumas lideranças, a exemplo do senador Lauro Sodré. Juntou-se a isso o fato da população estar sendo expulsa de suas habitações, em função do alargamento das ruas e a truculência de agentes de saúde, que invadiam, de forma indistinta e desregrada, os lares cariocas. Foi esse clima que gerou a revolta popular que tomou as ruas da cidade. Ver: CARVALHO, José Murilo de. Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

<sup>ii</sup> Acordo firmado entre os governadores do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, em 1906, para proteger os preços do café num momento de superprodução.