

MODERNIDADE E TRADIÇÃO NOS MODERNISMOS DO RIO E DE SÃO PAULO**Rodrigo Aldeia Duarte**Mestrando do programa de Memória Social e Documento da Universidade do Rio de Janeiro
(Unirio)E-mail: zanzere78@yahoo.com.br**Resumo:**

Este artigo sustenta a idéia de que o modernismo no Brasil não foi homogêneo, mas que o processo de apreensão e veiculação da modernidade se deu de forma multifacetada no país durante as primeiras décadas do século XX. Salientando um grupo específico e seu enfoque da modernidade, pretende-se mostrar como o trabalho dos intelectuais humoristas cariocas, por sua proximidade com a propaganda, o cinema e a caricatura – linguagens de comunicação rápida e direta – inseria-se, no campo literário brasileiro, como uma das mais modernas contribuições, com diversas conexões com o modernismo paulista, mas também com uma incestuosa relação com a Academia.

Palavras-chave: Memória, modernismo, humor.

“Governo nosso que estais por cima da carne seca, aureolado seja o vosso poder enorme, venha a nós o vosso (que aliás é nosso) arame, assim nas ruas e becos, como nas praças e largos, durante o carnaval. O cobre nosso de cada dia de folia nos dai hoje ou amanhã mesmo que ainda é tempo, perdoai-nos o nosso assanhamento assim como nós perdoamos a vossa neurastenia, não nos deixai sem o nosso carnaval, mas livrai-nos das grades da cadeia.”

Revista D. Quixote, 28/01/1925

Este trabalho está permeado da idéia de que não existiu tão somente um, mas vários pensamentos modernos no Brasil no primeiro quartel do século passado. A década de vinte sugere a idéia de renovação completa do imaginário e da mentalidade nacionais, não só por haver transcrito a arte moderna para o cenário nacional, livrando o país do “passadismo”, mas por haver mesmo iniciado, finalmente, a constituição de um sentimento nacional. Essas são máximas das visões clássicas na história e crítica literária acerca do

modernismo em nosso país, que o reduzem à Semana de Arte Moderna e à produção daqueles nomes consagrados nesse contexto aguerrido: Mário e Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Alcântara Machado, Sérgio Milliet, entre outros. A modernidade no Brasil, há que se convir, não foi compreendida univocamente. A partir da proclamação da República, o país viveu um momento conturbado de afirmação do Estado nacional. À conta disso, começam a aparecer variadas leituras acerca dessa idéia da nação brasileira, o que permeia sua cultura e suas manifestações artísticas. A esmagadora maioria dessas leituras não está, de forma alguma, ligada aos modernismos ou às suas idéias, mas representam, à sua forma, visões acerca da modernidade e/ou da modernização do país e de sua sociedade. O presente artigo tem por objetivo analisar algumas dessas visões e leituras das idéias modernas no campo de produção literária no Rio de Janeiro, sem perder de vista a comparação com o grupo paulista do modernismo consagrado.

Acompanhar ou descrever o rumo do ideário moderno no Rio de Janeiro é uma tarefa extremamente penosa. O emaranhado de relações entre as principais figuras das letras cariocas torna muito árdua a tentativa de traçar os caminhos dessa ou daquela tendência no verdadeiro labirinto formado pelo cruzamento das diversas redes de sociabilidade no início do século XX. Diferentes correntes literárias e de pensamento ocupavam os mesmos espaços e mantinham círculos de relações que apresentavam fortes interseções entre si. Segundo Angela Gomes:

“Trabalhar com o meio intelectual é procurar mapear um espaço que a noção de sociabilidade reveste de um duplo sentido. O primeiro, contido na idéia de rede, remete às estruturas organizacionais da sociabilidade através de múltiplas e diferentes formas que se alternam com o tempo, mas que têm como ponto nodal o fato de se constituírem nos loci de aprendizagem e trocas intelectuais. Salões, cafés, casas editoras, academias, escolas, revistas, manifestos e mesmo a correspondência de intelectuais são lugares preciosos para a análise do movimento de fermentação e circulação de idéias. (...)

A segunda acepção dessa noção está como que secretada nas redes que estruturam as relações entre intelectuais. Ela foi constituída pelo que a literatura chama de ‘microclimas’ que caracterizariam estes ‘pequeno mundos’ em particular. Ou seja, se o espaço da sociabilidade é ‘geográfico’, é também ‘afetivo’, nele se podendo e devendo recortar não só vínculos de amizade/cumplicidade e de hostilidade/rivalidade, como também a marca de uma certa sensibilidade produzida e cimentada por evento, personalidade ou grupos especiais” (Gomes, 1993: 65).

Estes vínculos de “amizade/cumplicidade” e “hostilidade/rivalidade” não são excludentes. Com efeito, as personalidades das mais variadas e diversas escolas literárias mantinham uma relação por demais próxima, o que tornava difícil o surgimento de um movimento real de ruptura, em termos de arte, com os padrões estabelecidos. O universo literário da cidade, nas duas primeiras décadas, é quase dominado pela produção da escola parnasiana, mas “as hostes novas da nossa literatura vivem assanhadas pelo simbolismo” (Edmundo, 1957: 665). Baudelaire e Mallarmé – por mais antigos que fossem, em termos da produção literária francesa – mexiam com a cabeça dessas novas gerações, das quais fazem parte Martins Fontes e Antônio Austregésilo. Assim podemos ter a noção da evolução da intelectualidade carioca, sempre muito presa aos padrões estéticos e sociais da Europa. Com efeito, a extrema europeização da cultura brasileira é ressaltada por Luís Edmundo, que explica que, em 1901, nos colégios “ainda se estuda o nosso idioma pelas obras dos clássicos portugueses”,

“Contudo persistimos franceses, pelo espírito, e, mais do que nunca, a diminuir por esnobismo tudo que seja nosso. Tudo, sem a menor exceção. O que temos não presta: a natureza, o céu, o clima, o amor, o café. Bom, só o que vem de fora. E ótimo, só o que vem de França” (Edmundo, 1957: 701).

Sob esse aspecto, nem mesmo os literatos (ou talvez especialmente eles) escapariam desse estereótipo “colonizado” e afrancesado. A idéia contida no epíteto “O Rio civiliza-se”, bem como no conjunto das reformas das primeiras décadas é a de europeização da cidade, com bulevares amplos,

cafés e teatros para as elites. Podemos por aí ter a medida do quanto a idéia de uma arte nacional, moderna e autóctone, era uma questão muito distante das preocupações reais daqueles envolvidos com a produção cultural. A visão de modernidade presente nas classes dominantes brasileiras estava impregnada do neoclassicismo francês do século XIX – sob a influência de Auguste Comte –, como nos mostra o trabalho de Lenice Mascarenhas (Mascarenhas, 1999).

A cena cultural carioca, no final do século XIX e nas duas primeiras décadas do XX, é marcada pelo *glamour* e pelo *chic* aristocrático das rodas literárias. A sociedade letrada divide-se entre as livrarias do Centro – como a Garnier, a Laemmert, a Briguiet e a Livraria Francisco Alves – e as confeitarias, redutos da boemia da cidade, notadamente a Colombo e a Pascoal, além dos cafés, o Papagaio, Café do Rio, Café Globo, entre outros. Ao redor da Rua do Ouvidor, coração do luxo e da moda dessa sociedade republicana, os literatos constroem seus núcleos de sociabilidade em torno dessas duas vertentes: a linha séria e austera, mais relacionada aos acadêmicos, das discussões nas livrarias, nas quais podem-se encontrar homens da envergadura de Rui Barbosa, Machado de Assis e Alberto de Oliveira; e a linha descontraída e *blagueur*, da qual são mais afeitos os boêmios e jornalistas, cujo epicentro eram as confeitarias e cafés, onde teremos figuras tais como Emílio de Menezes, Olavo Bilac, José do Patrocínio (pai e filho), Bastos Tigre, Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro, Lima Barreto, Mendes Fradique, entre tantos outros. Nas palavras de Angela de Castro Gomes,

“O Rio de Janeiro convivia, desde fins do século XIX, com duas presenças fundamentais em termos de referências para o mundo intelectual: a Academia Brasileira de Letras e o ‘grupo boêmio’ da rua do Ouvidor” (Gomes, 1993: 63).

Porém, essa correlação de forças no interior do campo literário não se dá sem tensões de um ou outro lado, e, certamente, não é uma relação de

exclusão mútua. Existem, e não são poucos, aqueles indivíduos que combinam as duas tradições, tornando muito mais complexa a compreensão desta rede social, deste “pequeno mundo”, que é a intelectualidade do Rio de Janeiro antes da Primeira Guerra. João do Rio, Martins Fontes, Emílio de Menezes, eram alguns dos que freqüentavam, com muita intensidade, os dois ambientes. Olavo Bilac, o maior poeta parnasiano, era um grande boêmio, e mantinha a sua famosa roda literária na confeitaria Colombo, após ter-se transferido da Pascoal (Edmundo, 1957: 596). Bilac era, também, uma expressão representativa da literatura humorística que foi tão forte na cidade até pelo menos meados da década de 1910. Como ele, Coelho Neto, entre outros artistas consagrados. Os maiores representantes da literatura rígida e formal mantinham também fortíssimos vínculos com os intelectuais humoristas, os boêmios e caricaturistas das revistas ilustradas. A polêmica, no caso, é:

“saber se os efeitos sociais da contemporaneidade cronológica, ou mesmo a unidade espacial, como o fato de partilhar os mesmo lugares de encontro específicos, cafés, literários, revistas, associações culturais, salões, etc., ou de estar expostos às mesmas mensagens culturais, obras de referência comuns, questões obrigatórias, acontecimentos marcantes etc., são suficientemente poderosos para determinar, para além da autonomia dos diferentes campos, problemática comum, entendida não como um Zeitgeist, uma comunidade de espírito ou de estilo de vida, mas como um espaço dos possíveis, sistema de tomadas de posição diferentes com relação ao qual cada um deve definir-se” (Bourdieu, 1999: 228, grifos nossos)¹.

As relações entre a Academia e a boemia não são, ao contrário do que se poderia pensar, pelos constantes “ataques” feitos pelos humoristas a escritores consagrados, relações de repulsa e afastamento. Na verdade, o atrito existente entre as duas “instituições” está inserido num contexto de luta interna do campo intelectual: pretendentes às posições de poder consagrado dentro do campo (um dos assentos da Academia) escarnecendo daqueles já no alto do pódio. Entre estas duas séries discursivas há relações de reciprocidade e complementaridade, mas também de aberta hostilidade. No

geral, porém, parecem predominar os aspectos de absorção e complementaridade (Velloso, 1996: 151). As aproximações e repulsões dos dois grupos entre si mostram que, apesar de encontrarem-se em um mesmo espaço discursivo, pertencem a diferentes séries, que são extremamente permeáveis. Segundo Foucault,

“os acontecimentos discursivos devem ser tratados como séries homogêneas, mas descontínuas umas em relação às outras (...) trata-se de cesuras que rompem o instante e dispersam o sujeito em uma pluralidade de posições e de funções possíveis. Tal descontinuidade golpeia e invalida as menores unidades tradicionalmente reconhecidas ou as mais facilmente contestadas: o instante e o sujeito” (Foucault, 1996: 58).

Como “os discursos devem ser tratados como práticas descontínuas, que se cruzam por vezes, mas também se ignoram ou se excluem” (Foucault, 1996: 52-3), podemos ver que as séries discursivas da Academia e dos boêmios cruzam-se e excluem-se simultaneamente, numa complexa relação de atração/repulsão. Por paradoxal que possa parecer, em função dessa vinculação dos humoristas à tradição literária vigente, o mesmo parece ocorrer entre sua série discursiva e aquela dos modernistas de São Paulo, embora vermos que os dois grupos quase ignoram um ao outro.

Quando de sua inauguração, o primeiro presidente da ABL, Joaquim Maria Machado de Assis, proclama em seu discurso que “o vosso desejo é conservar, no meio da federação política, a unidade literária” (*apud* Serra, 2002), mostrando já a predisposição para o agrilhoamento da literatura nacional a formas fixas, pois, afinal, seriam os próprios acadêmicos que determinariam a unidade literária. Sem a busca da renovação, a Academia tornou-se um órgão extremamente conservador, dedicando-se mais a ditar normas do que a pesquisar o valor estético de novas tendências literárias, o que legitimaria a evolução literária brasileira.

A Academia, que se mumificara dentro de sua “torre de marfim”, poderia, nesse contexto, ser comparada à “instituição da violência” como descrita por Franco Basaglia, que “expressa uma relação de opressão e de violência entre poder e não-poder, que se transforma na exclusão do segundo pelo primeiro” (Basaglia, 1985), ou como uma “sociedade de discurso” (Foucault, 1996: 39), inserida em uma sociedade cuja

“produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e terrível materialidade” (Foucault, 1996: 9).

O intelectual que melhor diagnosticou essa relação da ABL com as novas tendências literárias foi José Pereira da Graça Aranha. Figura controversa, ele mesmo um acadêmico, Graça participou da abertura da Semana de Arte Moderna com seu discurso *A Emoção Estética na Arte Moderna*, em que proclama que

“Uma vibração íntima e intensa anima o artista neste mundo paradoxal que é o Universo brasileiro, e ela não se pode desenvolver nas formas rijas do arcadismo, que é o sarcófago do passado. Também o academismo é a morte pelo frio da arte e da literatura.

Ignoro como justificar a função social da Academia. O que se pode afirmar para condená-la é que ela suscita o estilo acadêmico, constrange a livre inspiração, refreia o jovem e árdego talento que deixa de ser independente para se vasar no molde da Academia. É um grande mal na renovação estética do Brasil e nenhum benefício trará à língua esse espírito acadêmico, que mata ao nascer a originalidade profunda e tumultuária da nossa floresta de vocábulos, frases e idéias” (apud Serra, 2002).

E, dois anos mais tarde, começa um processo que culminaria com seu desligamento final da ABL, ao proferir o discurso *O Espírito Moderno*, no qual afirma que “se a Academia se desvia desse movimento regenerador, se a Academia não se renova, morra a Academia” (Serra, 2002), ao mesmo tempo

em que assina um projeto de renovação total do papel da Academia, quase uma provocação. Propõe, entre outras coisas, a criação de um Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, a rejeição de poesias parnasianas, árcades ou clássicas nos concursos literários da ABL e expurgar o arcaísmo e expressões do classicismo verbal português dos trabalhos publicados pela Academia. A bem dizer, Graça Aranha na verdade propusera o mesmo que Machado: conservar a unidade literária. Só que, agora, esta unidade dever-se-ia adequar a um novo parâmetro estético, o modernismo.

Quando do seu desligamento definitivo da Academia Brasileira de Letras, em 18 de outubro de 1924, Graça Aranha proferiu um último e mordaz discurso, em que se encontra a seguinte passagem:

“A Academia é uma contradição do espírito moderno, que agita e transforma todo o Brasil. Perante a opinião pública, que a deve policiar, entendi estimular a Academia a orientar-se por esse espírito novo. Em seguida às palavras que lhe dirigi, apresentei o projeto de reforma dos seus trabalhos com o propósito de nacionalizar-lhe e modernizar-lhe a ação. O projeto foi rejeitado. A Academia quer permanecer na sua posição eclética e antiquada, nefasta à literatura brasileira. (...) A Academia Brasileira morreu para mim, como também não existe para o pensamento e para a vida atual do Brasil” (apud Serra, 2002).

Através dos discursos de Graça Aranha, podemos constatar a irreduzibilidade da ABL em relação aos cânones da literatura de fins do século XIX, quais sejam: “o Parnasianismo em poesia; o Realismo/Naturalismo na ficção” (Serra, 2002). A Academia configurava-se, então, como uma instituição com o fim de reprimir a produção literária brasileira e de adequá-la à “sua posição eclética e antiquada”. O cânone literário é dotado de uma sistemática particular, cuja base principal é o binômio exclusão/inclusão. O autor canônico é aquele do passado que serve de modelo ao presente. Para Zilberman:

“A história da literatura tem como tarefa o registro do cânone ao longo da história. Pode-se até afirmar que ela se confunde com o cânone, o que significa que lida simultaneamente com a inclusão e a exclusão, depurando, no decurso

do tempo, o que fica e permanece. Excluir e, portanto, marginalizar são práticas, pode-se dizer, inerentes à sua atividade, o que não impede ponderar sobre o que se elege e o que se descarta” (Zilberman, 2002).

Porém, os intelectuais humoristas, caracterizados como um discurso marginal, não negam e nem estabelecem um movimento de aberta luta ideológica com os acadêmicos. Emílio de Menezes entrara para a Academia em 1914, na vaga de Salvador Mendonça, após ter sido negada sua entrada na vaga do amigo e boêmio José do Patrocínio. Lima Barreto teve sua candidatura negada à vaga de Emílio de Menezes, morto em 1917 (mostrando a clara intenção da Academia em impedir a formação de uma tradição boêmia no interior da casa; Velloso, 1996: 151-152), mas João do Rio acabaria por tornar-se membro da casa de Machado de Assis. Não obstante, a mera existência de um marco referencial tão forte como o era a Academia Brasileira de Letras impunha aos que se reconheciam jovens e revolucionários a desafiá-la, como forma de busca de uma identidade. Daí a origem das diversas conferências realizadas em bares e cafés, tendo no humor sua mola mestra; conferências em plena “rua” e marcadas pelas ditas artes efêmeras como a crônica, a caricatura e, em certo sentido, a propaganda. A juventude artística brasileira por vezes chegava a se agrupar em associações que, de forma extremamente ambígua, ao mesmo tempo criticavam e reproduziam a organização interna da Academia e da Escola Nacional de Belas Artes.

Os intelectuais humoristas cariocas, então, estão longe de propor uma modernização/atualização radical do meio artístico brasileiro. Este modernismo, no Rio de Janeiro, definitivamente não seria marcado pela idéia de luta contra o “passadismo”, intenção manifesta do Movimento Modernista de 1922². Entretanto,

“as primeiras décadas do século, quando um certo ‘descompromisso’ boêmio e uma literatura de ‘divertimento’ dominaram a cidade, não precisam ser vistas como um afastamento e/ou enfraquecimento de um projeto modernizador interessado no estabelecimento de novas idéias e práticas político-culturais. É

preciso atentar, no caso, para a variedade de transformações nas formas e conteúdos das manifestações artísticas da época, e para as extravagantes estratégias de humor, ironia e ceticismo que caracterizam a postura e a produção de muitos de seus intelectuais” (Gomes, 1999: 28).

Esse ponto de vista mostra um nítido elemento de contato entre os intelectuais modernistas paulistas e os caricaturistas, o humor enquanto via de acesso à modernidade e à nacionalidade. Sobretudo no caso do grupo de *D. Quixote*, pois este se encontrava numa posição de antagonismo frente à nova tendência de seriedade do campo intelectual no Rio de Janeiro após a Primeira Guerra Mundial. Esta nova realidade na estrutura do campo intelectual tem como marco simbólico o discurso de Olavo Bilac que data de 1915, que caracteriza como crimes “a injúria do desdém e ainda a frivolidade e a ironia”, condenando o humor e a crítica satírica na literatura (Velloso, 1996: 161-163). Após os discursos e a campanha de Olavo Bilac pela defesa nacional e constituição de uma arte nacional, em 1915-6, o humor e a ironia aparecem como o avesso da brasilidade, e desde então a literatura séria passa a relegar os escritos humorísticos à categoria de frivolidades.

Dessa forma, podemos dizer que o grupo humorista da revista *D. Quixote* representava sim uma quebra com a ordem dominante no contexto da intelectualidade consagrada, não no sentido paulista, de modernização/atualização, mas baseada numa idéia de releitura de uma tradição que estava, agora, sendo repentinamente negada dentro dos quadros daquela intelectualidade. Vê-se claramente a intenção do grupo em demarcar seu território no campo literário brasileiro. Num contexto em que cada vez mais buscava-se dissociar humor e nacionalidade, o lançamento de uma revista inteiramente dedicada ao humor é um desafio (Velloso, 1996: 164).

Assim, temos os intelectuais da revista *D. Quixote* agindo como agentes da transformação/atualização de um projeto estético-político agora negligenciado pelo pequeno mundo (Gomes, 1999: 26). Esse pequeno mundo optaria pela via da

repetição/manutenção de um outro projeto, encarado como sério, que estaria justamente vinculado à noção de passadismo. Essa relação da intelectualidade com a tradição não é em si condenável. Deve-se entender a tradição não como ligação ao atraso; não como obstáculo à evolução e à mudança. Ao fim, ao cabo, todo e qualquer processo de criação e transmissão cultural refere-se a algum tipo de tradição, como herdeiro ou opositor em alguma instância. Segundo Gomes,

“haveria, assim, uma relação necessária entre trabalho intelectual e tradição, sendo que ela reforçaria justamente ao modificar-se através do tempo; ao ampliar a linhagem dos que dela se alimentam por adesão ou por rejeição. Nessa leitura, é a repetição/manutenção do projeto estético-político e não sua transformação/atualização que assinala a decadência de uma tradição intelectual” (Gomes, 1999:26).

Dessa forma, encarando a relação entre trabalho intelectual e tradição, temos a dimensão de como a modificação através do tempo contribui para o fortalecimento de uma tradição intelectual, enquanto o processo de repetição/manutenção seria o caminho da decadência e empobrecimento dessas tradições. Os caricaturistas de *D. Quixote* contribuem para o fortalecimento da tradição humorística do campo literário nacional, pela via de sua transformação/atualização. Nessa perspectiva, torna-se compreensível a visão, corrente em nossa crítica literária, da relação entre o modernismo e o romantismo, como transformação/atualização de uma tradição já existente na cultura nacional.

Além disso, estes artistas boêmios não estão desvinculados do jogo do mercado e mantêm uma íntima relação com uma nova forma de comunicação: a propaganda. Não sem martirizarem-se pela vinculação a um sistema de valores do qual não participam (Velloso, 1996: 158-159), os humoristas estão intimamente ligados aos primeiros passos da propaganda no Brasil. A venda de versos reclame era uma prática corrente nas duas primeiras décadas no Rio de Janeiro, e muitos intelectuais de fama (Bilac e Hermes Fontes entre eles) envolviam-se nesta prática. Mas foram os humoristas que elevaram a

propaganda à categoria de forma de comunicação. É de propriedade de Bastos Tigre o primeiro escritório profissional de propaganda do país, responsável pelo achado “se é Bayer é bom”, até hoje veiculado pela empresa e “quem tem boca vai a Roma”, apropriação do dito popular, para o restaurante Roma (Velloso, 1996: 82-83). Procurado pelas confeitarias rivais Cavê e Lallet, muito próximas uma à outra, Emílio de Menezes sugere a confecção de duas faixas: “Quem vem de Cá, vê” e “Quem vem de Lá, lê” (Velloso, 1996: 84). Essa produção mostra bem a tendência desses intelectuais no sentido da dessacralização da arte, tema recorrente da modernidade. O envolvimento desses modernistas com o cinema e com o tema do carnaval é lapidar no que diz respeito a essa integração e à aproximação da arte com o homem comum³.

O cinema, glorificado como a arte por excelência do século XX, está presente no extenso inventário de produção cultural dos intelectuais humoristas cariocas (bem como teatro de revista)⁴. Em 1910, com *Paz e Amor*, é transcrita para a tela uma revista humorística com personagens populares da revista *Careta* e do cotidiano carioca, bem como com uma boa dose de sátira política bem no tom dos caricaturistas boêmios. Em 1917 aparecem dois filmes relevantes: um do caricaturistas Seth (Álvaro Marins), que vem a ser o primeiro filme brasileiro de caricaturas e outro chamado *Traquinas do Chiquinho e seu inseparável amigo jagunço*, personagens da revista *Tico-Tico* criados por Storni e Loureiro (Velloso, 1996: 74-82).

Esta atitude de valorização das novas técnicas de comunicação reflete a visão dos humoristas do intelectual como transformador da sociedade. Sob os mais diversos pontos de vista, os intelectuais boêmios cariocas valiam-se muito mais de um sentido de ação prática, de envolvimento real da arte no mundo social, em detrimento da análise filosófica e metafísica do papel do artista na sociedade. Os humoristas impõem mais efetivamente a sua participação na arte e na cultura, através da comunicação mais fácil e imediata da caricatura, mas também do cinema e da propaganda.

O carnaval é tema muito caro a esses intelectuais, pois é o momento por excelência da inversão de valores. A auto-definição desses intelectuais como palhaços tem no carnaval o momento ideal para a sua ação. “O palhaço é aquele elemento que diz verdades; é o louco que pode dizer tudo (ou quase tudo) sem ir diretamente contra os poderes constituídos” (Velloso, 1996: 159). Se o “Carnaval do Rio é o acontecimento religioso da raça” (Manifesto pau Brasil, citado em Schwartz, 1995: 136), estes intelectuais colocar-se-iam como seus sacerdotes. “O humorista é o palhaço fantasiado de intelectual” (*D. Quixote*, 03/03/1926, em Velloso, 1996: 159). Esta idéia é a essência mesma do quixotismo. O herói moderno, que luta infinitamente pelo seu ideal, por mais que este seja impossível e inefável. Disso implica a tragédia da sua condição, como também a sua comicidade. Todos riem-se do fidalgo manchego (Quixote de La Mancha, de Miguel de Cervantes), que eternamente enfrenta pás de moinho pensando serem gigantes. Ele é um louco, visionário, o único que consegue ver os tais gigantes, por isso, é motivo de troça. Quixote e Sancho Pança (dado que os dois personagens são, na verdade, um só, em eterno processo dialético. A racionalidade humilde e simples do Sancho está sempre a reverberar nesse Quixote, mas sem nunca resolver terminantemente qualquer questão, dado que uma figura não brilha mais do que a outra) representam o herói moderno, que guarda íntimas relações com o arquétipo do bufão. O *Jester*, o *Jack-of-all-sorts*, Pedro Malasartes, enfim, toda sorte de persona que, intrincada e intimamente ligada ao sistema, sempre arruma uma brecha por ele, e sempre faz pouco dele. O bufão é aquele pelo qual ninguém dá nada, o sujeito que não é nunca levado a sério, o bobo da corte. Daí, justamente por ninguém levá-lo a sério é que ele pode jogar com isso, como faz com os malabares, e atacar ferinamente o tal sistema, dizendo nada mais do que a verdade em tom jocoso, suscitando risadas sobre a ordem dos fatos bem como sobre si mesmo. O bobo não é da corte à toa. O bobo e o rei estão intimamente ligados. Um é o inverso do outro.

Pode-se avaliar a importância do carnaval na evolução de idéias presente entre as frases “Perca-se a política, mas salve-se o humorismo!” (*D. Quixote*, 23/11/1921, *apud* Velloso, 1996: 173), que correspondente à atitude dos humoristas frente a política, desqualificada como meio de atuação sobre a realidade nacional; e a frase “Carioca: – Perca-se tudo, mesmo a vergonha! mas salve-se o carnaval...” (*D. Quixote*, 18/02/1925, *apud* Velloso, 1996: 172). A valorização da cultura e do gosto popular encontra no carnaval um objeto perfeito. Segundo Mônica Velloso, o elemento de distinção entre a revista *D. Quixote* e as homônimas da Espanha e América Latina (pois que a partir de meados do século XIX apareceram diferentes periódicos intitulados *Dom Quixote* em todos os países hispânicos):

“é o tom controverso e zombeteiro em relação à problemática da nacionalidade. Nossos intelectuais se lançam à tarefa regeneracionista (construção da nacionalidade, construção de uma literatura nacional, defesa de uma imprensa justa, luta contra a farsa e a corrupção sociais), mas não deixam de revelar sua perplexidade – freqüentemente traduzida em ironia – quanto ao quebra-cabeça da nacionalidade” (Velloso, 1996: 171).

De fato, a revista surge com a possibilidade de uma nova inserção social para o intelectual, pautada no descarte da esfera política. Este canal tradicional de participação na vida social do país encontra-se obstruído e sem respaldo popular. Na visão destes intelectuais, o Brasil visto pelo prisma da política é caótico e incompreensível. Apenas pela via do humor pode-se apreender a realidade social brasileira em sua amplitude ambígua. “A política é uma pilhéria e o humor é coisa séria” (Velloso, 1996: 165).

Os modernistas de São Paulo abraçam prontamente a modernidade e isso se faz verificar com mais força na forma e nos temas de suas obras, que se referem, no primeiro momento, a aeroplanos, cinema, progresso, a cidade; e só depois de 24 a temas nacionais (aliás influenciados por Blaise Cendrars e pela poesia primitivista da Europa). Os cariocas têm uma postura mais crítica com relação aos avanços modernos (em caricaturas como “máquina de lamber

sabão” pode-se asseverar isto), mas percebem, mais rapidamente, quatro características primordiais do artista moderno: a capacidade de transformação/atualização da tradição; a dessacralização da arte; o envolvimento e intervenção do artista no mundo; e a glorificação de elementos da cultura popular. Esses caricaturistas do Rio de Janeiro não se propuseram a importar modelos artísticos para reconstruir a arte nacional. Eles renovaram uma tradição nacional (a escolha do nome da revista é alusória desse apego à tradição) ao manterem-se num “humor de resistência” frente à campanha de Olavo Bilac. Ao mesmo tempo, aproximaram a arte da vida real, ao tratarem temas cotidianos e de interesse geral. O próprio humor é talvez a forma mais eficaz de atingir o público. Também a caricatura, arte considerada menor, mostra sua opção por uma arte engajada mas dentro da realidade mundana. A escolha do nome *D. Quixote* também reflete sua visão sobre o papel do artista no mundo. O artista seria aquele lutador incansável, que, envolto em loucura e num mundo de fantasia, deve retratar a realidade e lutar pela justiça social e por uma imprensa livre. O lápis do caricaturista é a lança do Quixote. Ao mesmo tempo, o intelectual “quixotesco” tem a missão da redenção social e da denúncia através de seus desenhos, mas também o estigma da solidão e da infinita distância que o separa de seu sonho. Estas características presentes no discurso dos intelectuais boêmios são pontos nevrálgicos e colocam-nos em franca oposição ao discurso da Academia.

Voltando aos paulistas, como pensar as relações de semelhança e diferença entre grupos tão apartados e ainda tão próximos um do outro? Enquanto o grupo paulista afirmava, à maneira de Marinetti, fazer o elogio da velocidade, o grupo do Rio tinha relações íntimas com as linguagens mais dinâmicas de sua época, a propaganda e o cinema (sem deixar de lado a comunicação instantânea da caricatura). Se por um lado o grupo carioca compunha-se de aspirantes à Academia (e até o acadêmico Emílio de Menezes), os paulistas colocavam-se em confronto direto com aquela

instituição (mas precisaram do respaldo do acadêmico Graça Aranha para a aventura da Semana de 22). De ambos os lados está presente a luta contra o “Brasil doutor” (Manifesto da Poesia Pau-Brasil) – o que é chamado numa das caricaturas de *D. Quixote* de “bacharelomania” –, a suposta autoridade e capacidade dos doutos em determinar as diretrizes da vida nacional. Se os paulistas são responsáveis pela modernização ou atualização da arte nacional (o que, em si, já é uma macaqueação do que se fazia na Europa de então), não se posicionavam frente a questões políticas e suas únicas manifestações a respeito são no sentido de louvar autoridades (oligarcas e excludentes ao estilo da república Velha) em atitudes pontuais de fomento à cultura. O próprio Menotti del Picchia era o redator político do *Correio Paulistano* – órgão oficial do hegemônico Partido Republicano Paulista – além de ter sido eleito mais de uma vez deputado estadual em São Paulo⁵.

De uma forma latente, os dois grupos têm uma relação muito íntima com o humor. Isso pode estar conectado com uma tradição presente e/ou com as relações de força simbólica que os grupos mantêm entre si e com os grupos que os cercam no campo intelectual. No grupo de São Paulo, o deboche endereçado a críticos e à Academia, bem como os poemas-piada (tendência que ganha muita força em *Terra Roxa*; em *Klaxon* é ainda uma tímida inclinação); nos caricaturistas boêmios, a dura sátira política e a caricatura de todos os gêneros. O humor parece tornar-se, no Brasil, via de acesso à modernidade, tanto na valorização da cultura popular e do Carnaval (descrito no Manifesto da Poesia Pau-Brasil como o “acontecimento religioso da raça”) quanto na constituição mesma da identidade nacional. A sátira, através de sua crítica hilariante e mordaz, produz um sentido para o seu não-dito, ou seja, é uma afirmação do diametralmente oposto daquilo que foi o motivo do chiste. Portanto, subjaz à caricatura e à sátira política um projeto de significação em que podemos apreender uma visão de identidade nacional. Além disso, os caricaturistas inscrevem-se como os elaboradores dos

discursos fundadores de mais de uma área em que se insere o humor. Notadamente a propaganda (com o escritório de Bastos Tigre e peças publicitárias como as Bromilíadas), no teatro de revista (a partir das experiências dos salões humorísticos e dos “jornais falados”) e da caricatura política, que se mantém hoje muito fiel aos moldes daquela época pioneira.

Mas, se quisermos então pensar porque um desses grupos – em detrimento do outro – foi considerado como modernista, ou seja, como acontecimento fundamental para a modernização da arte nacional ou como ponto de ruptura com a arte do passado, deveremos, a meu ver, analisar, entre uma série de outras questões, a perspectiva das estratégias da memória. Conforme as idéias de Fernando Catroga e Luís Reis Torgal, devemos encarar o trabalho desses dois grupos como inseridos no “espaço de divulgação da história”, sendo este o espaço simbólico de luta entre os vários discursos – porque a memória e a identidade são valores disputados – imbuídos do objetivo de tornar público, de vulgarizar o conhecimento acerca do passado. Sobre a produção discursiva que se insere neste espaço – levando-se em conta a distribuição das idéias pertencentes a esses discursos – forma-se uma determinada memória, que é a manifestação da difusão e do consumo da produção discursiva de divulgação do passado. A Semana de 22, forma ritual de ler o passado, anti-comemoração do Centenário da Independência (Ano zero da Independência Cultural) insere-se neste espaço simbólico, onde essas ordens de discurso competem entre si por um lugar na memória. A partir do momento em que ocorreu, a própria Semana de 22 passa a ser parte do discurso de divulgação do modernismo brasileiro, papel este que é ressaltado pela revista *Klaxon*, periódico de propagação das idéias modernistas e lugar de memória do grupo paulista. Podemos medir sua força hoje em dia, já que comemoramos 80 anos da Semana de Arte Moderna como algo homogêneo, sem refletir acerca das divisões internas do movimento modernista, seus diferentes períodos. Esta maneira ritualística de evocar o passado – criada no

contexto de afirmação dos Estados nacionais no século XIX – é um dos maiores êxitos da História no que tange à criação de representações simbólicas que congregassem as consciências atomizadas em torno de memórias consensuais.

Dessa forma, podemos considerar o evento daquelas três noites de fevereiro de 1922, no Teatro Municipal de São Paulo, como sendo o discurso fundador do movimento modernista brasileiro, pois, mesmo que identifiquemos diferentes leituras da modernidade e diferentes modernismos num período anterior, esta data ficou marcada como o início do processo de atualização da arte brasileira. Vemos como a memória é seletiva e construída partindo de eventos e discursos axiais em relação com o passado e integrando o próprio passado, num eterno processo de reconstrução segundo os novos parâmetros conferidos pelo presente. O modernismo no Brasil passa a ser encarado como um evento temporalmente delimitado na história da literatura, com um nascimento facilmente localizável, quando deveria ser analisado como um processo contínuo de evolução que guarda raízes no penumbrismo literário finisecular.

As idéias dos historiadores portugueses são, sob certo aspecto, partilhadas por Marilena Chauí que, em seu livro da coleção *História do Povo Brasileiro*, desenvolve a noção de semióforo, como um evento ou objeto dotado de valor simbólico para uma coletividade, algo que conclama a unidade de um povo e confere significado e concretude a sua identidade coletiva. Em suas palavras:

“Um semióforo é, pois, um acontecimento, um animal, um objeto, uma pessoa ou uma instituição retirados do circuito do uso ou sem utilidade direta e imediata na vida cotidiana porque são coisas providas de significação ou de valor simbólico, capazes de relacionar o visível e o invisível, seja no espaço, seja no tempo, pois o invisível pode ser o sagrado (um espaço além de todo) ou o passado ou o futuro distantes (um tempo sem tempo ou eternidade), e expostos à visibilidade,

pois é nessa exposição que realizam sua significação e sua existência.” (Chauí, 2001: 12).

Logo, o semióforo é um objeto ou evento cujo valor simbólico depende fundamentalmente da memória que se constitui acerca dele. É algo material que adquire um significado determinado culturalmente e passa a ser defendido como patrimônio de uma coletividade, como uma coisa que representa sua identidade. A constante reprodução do seu caráter simbólico depende da exposição contínua de sua imagem àquela coletividade, ou seja, das dimensões de recepção e transmissão aos quais está sujeita. É sobre este tipo de manifestação, evento ou objeto – e podemos incluir a Semana de Arte Moderna entre estes – que se constitui a memória.

Desse ponto de vista, apesar de guardarem tantas relações entre si, o grupo paulista venceu a batalha pela memória, relegando o grupo carioca aos arquivos e bibliotecas. Ao mesmo tempo, a figura de Bastos Tigre é lembrada até hoje como o “pai” da propaganda no Brasil. Mas não pelos artistas plásticos e desenhistas. No universo da arte, a estratégia de memória (inconsciente) dos modernistas de São Paulo surtiu mais efeito. O principal lugar de memória do grupo paulista é o ritual da Semana de 22, bem mais eficaz do que os periódicos. Ao contrário, o grupo de caricaturistas tem como único lugar de memória as diversas revistas ilustradas do Rio de Janeiro das duas primeiras décadas, das quais escolhemos o *D. Quixote* como exemplo emblemático.

Por outro lado, a questão da memória pode ser pensada, como já foi suscitado antes, sob o aspecto da constituição de discursos fundadores em diferentes áreas. O modernismo em São Paulo quer para si o título de fundador do discurso da arte moderna no Brasil, e isso é explícito em *Klaxon*. Já para a arte nacionalista, o mesmo não pode ser concedido, dado que os humoristas boêmios e mesmo Graça Aranha já apontavam para este caminho bem antes da guinada nacionalista de 1924. É talvez muito extremo atribuir aos caricaturistas a autoria de um discurso fundador no que tange à arte

nacionalista, mas podemos conceder-lhes a autoria dos discursos fundadores da propaganda, do teatro de revista e da caricatura de sátira política, todos elementos que tiveram uma grande importância neste momento de consolidação de uma identidade nacional. E é justamente essa a nossa principal intenção na pesquisa que vem sendo desenvolvida na Universidade do Rio de Janeiro: avaliar os discursos de formação de uma identidade nacional nestes dois grupos escolhidos.

Mas, se existe mesmo essa tentativa de construção de uma identidade nacional, por mais abrangente e incluyente que possam ser as idéias dos diferentes grupos modernistas, elas parecem falhar em suas tentativas ao refletir uma obsessiva e intensa preocupação com seus microcosmos locais, numa construção da nacionalidade através das afirmações regionais, refletindo a extrema dificuldade de se realizar uma arte que englobe a totalidade da realidade nacional, num país com as proporções e as deficiências do Brasil⁶. Dessa forma, vê-se que a presença da modernidade se dá nos dois grupos selecionados, bem como a manutenção de certos elementos de ligação com um “passado” tradicional.

Por hora, o que se pode afirmar com toda a certeza é que antes da epopéia da Semana de 22 – e, no caso da *D. Quixote*, mesmo durante – já existia uma “tradição moderna” em formação no Brasil e no Rio de Janeiro em particular. Segundo Francisco Foot Hardman:

“Entre projeções futuristas e revalorizações do passado, escritores do Brasil na passagem de século tentavam fazer o que o modernismo, depois, adotaria como programa: redescobrir o país”
(Hardman, 1992: 289).

Esta modernidade emergente estaria representada por figuras egressas da escola simbolista, como Manuel Bandeira, além de Andrade Muricy e Tasso da Silveira – que viriam a fazer parte do grupo da revista *Festa*, com seu

“totalismo criador” – bem como por diversos outros nomes, entre os quais os intelectuais cariocas das revistas humoristas das primeiras décadas. Todos os representantes desta linha moderna carioca mantinham uma relação, por assim dizer, incestuosa com as tendências e pessoas consideradas passadistas pela turma que realizara a Semana de Arte Moderna. Mas também com figuras como as de Renato de Almeida e Ronald de Carvalho, representantes, junto com Bandeira, Prudente de Moraes Neto e Graça Aranha do que seria o “legítimo” modernismo carioca (afinal Ronald e Graça participaram da Semana de 22).

A tônica do modernismo dos intelectuais caricaturistas cariocas está na idéia do humor como via de acesso a uma modernidade diferente daquela imposta pelo padrão dominante, da erudição sem sentido, das regras do mercado e do progresso desvinculado da realidade nacional. A *História do Brasil pelo Método Confuso*, publicada semanalmente em *D. Quixote* por Mendes Fradique e tão bem estudada por Isabel Lustosa nos dá uma idéia de como o humor é utilizado como viabilização de um projeto de identidade nacional. Dessa forma, é possível a construção de uma arte legitimamente nacional, através da apreensão verdadeira da nacionalidade pela veia da crítica humorística em detrimento da atuação política, negada veementemente e, até então, campo preferido dos intelectuais para a expressão e inserção social nas primeiras décadas do século XX. A valorização do humor e de temas nacionais populares na revista *D. Quixote* é uma atitude extremamente ousada e vanguardista, tendo em vista a depreciação comum com que eram encarados os motivos pátrios em sua época. Para muitas personalidades daqueles primeiros anos de República, quanto mais nos afastássemos de nossos barbarismos originais e mais perto chegássemos da civilização européia, mais rápido estaríamos passando por um processo geral de modernização e progresso da sociedade. Ao lembrarmos que este tipo de pensamento e de

retórica era comum aos governantes da *Belle Époque* tropical, torna-se muito mais fácil compreender porque “a política é pilhéria e o humor é coisa séria!”

REFERÊNCIAS:

BASAGLIA, F. *A Instituição da Violência*. Rio de Janeiro: Graal, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*; São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil : mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2001.

EDMUNDO, Luís. *O Rio do Janeiro do meu Tempo*. Rio de Janeiro: Conquista, 1957.

FOUCAULT, M. *A ordem do Discurso*. Rio de Janeiro: Loyola, 1996.

GOMES, Angela de Castro. *Essa Gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

_____. Essa Gente do Rio...: Os Intelectuais Cariocas e o Modernismo. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 6, no.11: 62-77, 1993.

HARDMAN, Francisco Foot. Antigos Modernistas. in: NOVAES (org.), Adauto. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo Método Confuso: Humor e Boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

MASCARENHAS, Lenice Gomes. *Formas Gráficas da Modernidade Brasileira: Klaxon e A Exposição de 1922*. Niterói: UFF, 1999 (dissertação de mestrado).

MORAES, Eduardo Jardim de. *A Brasilidade Modernista: sua Dimensão Filosófica*. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

_____. Modernismo revisitado. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, no. 2: 220-238, 1988.

ORLANDI, Eni (org.). *Discurso Fundador: A formação do país e a construção da identidade nacional*. Campinas/São Paulo: Pontes, 2001.

PICCHIA, Menotti Del. *A Longa Viagem: 2ª Etapa*. São Paulo: Martins/Conselho Estadual de Cultura, 1972.

SERRA, Tania. *Graça Aranha e a Academia Brasileira de Letras*. Resgatado em <http://www.unicamp.br/iel/histlist/tserra2.html> em 16/07/2002.

SÜSSEKIND, Flora; *Cinematógrafo de Letras : literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

_____. A "cidade-voyeur": O Rio de Janeiro visto pelos Paulistas. *Revista Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, no. 4: 55-65, dez. 1986.

_____. A literatura como espelho da nação. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, no. 2: 239-263, 1988.

VIANNA, Hermano. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ UFRJ, 1995.

ZILBERMAN, Regina. *Discursos e Marginalidade : a história da literatura brasileira*. Resgatado em <http://www.unicamp.br/histlist/regina.htm> em 16/07/2002.

NOTAS:

¹ Os efeitos sociais da “contemporaneidade cronológica” e da “unidade espacial” não seriam suficientemente determinantes para sufocar o surgimento das idéias modernas apesar de, muitas vezes, estabelecer-se uma problemática comum entre os humoristas e os acadêmicos no que diz respeito às inovações desse mundo moderno (ver Sússekind, 1987). Ao mesmo tempo, como o auge de sua produção é das duas primeiras décadas do séc. XX, os caricaturistas e suas concepções modernas antecipam e transcendem a contemporaneidade em relação à vertente do modernismo paulista, das revistas *Klaxon* e *Terra Roxa e Outras Terras* e do Manifesto Pau-Brasil.

² As referências dos dois grupos um quanto ao outro (“futuristas” de São Paulo e caricaturistas cariocas), são pífias. A revista *D. Quixote* mostra, em uma caricatura, Mário de Andrade tentando ensinar futurismo a um caipira (Velloso, 1996: 208) e *Klaxon* apresenta a resposta a uma crítica de Lima Barreto, tratado como desconhecido. Além disso, sabe-se que Oswald de Andrade participou de uma roda literária junto a Emílio de Menezes por volta de 1915, e que teria sido convidado, junto com o caricaturista Mendes Fradique, por seu admirador paulista para uma de suas “Conferências ilustradas” em São Paulo, obtendo grande sucesso entre os intelectuais daquela cidade (Gomes, 1993: 66; Velloso, 1999: 69. Em suas memórias, Menotti del Picchia atenta para a vinculação de Oswald ao “grupo parnasiano de Emílio de Menezes (Picchia, 1972).

³ Nesse sentido de dessacralização e aproximação com o homem comum, podemos muito bem traçar um paralelo entre os humoristas e o grupo de *Terra Roxa e Outras Terras*, por via das “Manifestações espontâneas de Pau Brasil”, excertos de notícias de jornais contendo acontecimentos, anúncios ou declarações incríveis e engraçadas.

⁴ O cinema era a menina dos olhos de *Klaxon* e, no entanto, nada se comenta sobre os filmes realizados pelo grupo carioca (que são anteriores mas são, afinal, parte da pequena tradição cinematográfica brasileira, a qual os paulistas parecem ser alheios). A importância do teatro de revista e do circo são salientadas em *Terra Roxa e Outras Terras*, e a mesma tônica está presente em Lima Barreto, que “escrevendo sobre teatro, (...) indaga se o circo Spinelli, por exemplo, não estaria lançando as bases do teatro nacional” (Velloso, 1996: 102). Vale lembrar a relevância que o teatro de revista viria a assumir dentro da cultura nacional, bem como seus sucedâneos e herdeiros, as chanchadas cinematográficas e os programas humorísticos de rádio e televisão.

⁵ Sobre o antidemocrático jogo político das eleições na República Velha, o mesmo Menotti Del Picchia diria em suas memórias que “as eleições eram m[ás], mas os candidatos eram bons” (Picchia, 1972: 204).

⁶ Mostra-nos isso a conhecida polêmica entre Mário de Andrade e Sérgio Milliet nas páginas de *Terra Roxa e Outras Terras*. Sérgio dissera, criticando o livro *Raça* de Guilherme de Almeida, que “só se é brasileiro sendo paulista, como só se é universal sendo de seu paiz” (*Terra Roxa* nº 1), enquanto Mário de Andrade, nas palavras de Eduardo Moraes, “Ao mesmo tempo em que pretende romper com o bairrismo desnacionalizante de Sérgio Milliet, atacando-o de regionalista e saudosista, ele enumera, no seu início, todos os traços negativos da psique paulista. Apresenta, portanto, a mesma posição do criticado” (Moraes, 1978: 107). De forma semelhante, Álvaro Cotrim coloca que os humoristas cariocas eram “depositários completos do seu tempo”, e como foram “visceralmente cariocas e organicamente de sua época” (COTRIM, Álvaro, O suave caricaturista da classe média carioca; *Jornal do Brasil*, 14/08/1974, *apud* Velloso, 1996: 30).