

**BRUNO FERNANDO SANTOS DE CASTRO**

**"UM HERÓI DE DOIS SÉCULOS": IMPRENSA  
HUMORÍSTICA E A *MANHA* DE APARÍCIO TORELLY  
(1926-1932)**

**ECO/UFRJ**

**2010**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO**

**"UM HERÓI DE DOIS SÉCULOS": IMPRENSA  
HUMORÍSTICA E A *MANHA* DE APARÍCIO TORELLY  
(1926-1932)**

**BRUNO FERNANDO SANTOS DE CASTRO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Paula Goulart Ribeiro

**ECO/UFRJ**

**2010**

Castro, Bruno Fernando Santos de.

"Um herói de dois séculos": Imprensa humorística e A Manha de Aparício Torelly (1926-1932). /Bruno Fernando Santos de Castro - Rio de Janeiro, 2010.

Orientadora: Ana Paula Goulart Ribeiro

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, Escola de Comunicação - ECO, 2010.

1. Humor - Riso – História e Humor. 2. Imprensa Humorística – Imprensa de Sensações - História. 3. Aparício Torelly – A Manha – História – Memória. I. Ribeiro, Ana Paula Goulart (Orient.). II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. III. Título.

# **"UM HERÓI DE DOIS SÉCULOS": IMPRENSA HUMORÍSTICA E A *MANHA* DE APARÍCIO TORELLY (1926-1932)**

**BRUNO FERNANDO SANTOS DE CASTRO**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Comunicação e Cultura, sob a orientação da professora Doutora Ana Paula Goulart Ribeiro.

## **Banca Examinadora**

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Paula Goulart Ribeiro (UFRJ) - Orientadora

---

Prof<sup>o</sup> Dr Mical Maiolino Herschmann (UFRJ)

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Marialva Carlos Barbosa (UFF)

**Rio de Janeiro**

**2010**

## DEDICATÓRIA

*A todos aqueles que praticam e  
experimentam práticas libertárias e  
a todos aqueles de bom coração.*

## **AGRADECIMENTO**

Agradeço a todas as mulheres da minha vida. Por ordem cronológica de presença em minha vida: minha mãe (Ana Cristina), minha avó (Dona Penha), minha tia (Claudinha), minha amiga (Silvia), e meu amor (Crislan) e todas minhas mestras e professoras. Todas, à sua maneira, foram de suma importância para alcançar essa conquista. Quero apenas lembrar dessas mulheres, sem entrar em detalhes para não ser injusto com quaisquer uma delas por omissão de algo que importante esquecido nessas ingratas linhas. O meu carinho e agradecimento não são resumíveis em palavras. Por isso digo apenas: de todo meu coração, muito obrigado!

## RESUMO

CASTRO, Bruno Fernando. *"Um herói de dois séculos": Imprensa humorística e A Manhã de Aparício Torelly (1926-1932)*. Orientadora: Ana Paula Goulart Ribeiro. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2010.

Esse trabalho procurou abordar a obra de Aparício Torelly tendo como base seu jornal *A Manhã*, periódico de humor de forte apelo popular, no qual todo o mundo lhe parecia passível de riso, com toda sua alegria e mutabilidade, afirmando e ao mesmo tempo negando as representações estabelecidas. Observamos o que de novo esse jornal trouxe não apenas para a imprensa humorística de sua época, mas também para a imprensa como um todo. Portanto, estudamos as rupturas e continuidades com a imprensa humorística de sua época aproximando seu trabalho à imprensa popular sensacionalista. Abordamos ainda o humor nesse trabalho como uma questão social, isto é, como uma representação que trabalha com significados compartilhados socialmente de maneira a produzir o riso. De tal maneira, foi possível tratar nosso objeto de estudo, um jornal de crítica social e política por via do humor, proficuamente tomando a história como um processo envolvendo agentes históricos socialmente posicionados em um sistema de comunicações característico da imprensa do início do século XX no Rio de Janeiro. Para chegar a este objetivo, escolhemos analisar a primeira fase de seu jornal (1926-1932). Esse período é significativo porque além de pontuar a entrada deste no jornal no cenário jornalístico, é um marco importante para a história do Brasil República, englobando desde a formação da Aliança Liberal até os desfechos da Revolução de 1930, e foi ainda nesse processo que o alter ego de Aparício Torelly em seu jornal passou de “nosso querido diretor” para Barão de Itararé, com o qual ficou imensamente conhecido na posteridade ao construir, via humor, uma dada visão desse período.

## ABSTRACT

CASTRO, Bruno Fernando. *"Um herói de dois séculos": Imprensa humorística e A Manhã de Aparício Torelly (1926-1932)*. Orientadora: Ana Paula Goulart Ribeiro. Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura. Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2010.

Our study tried to discuss the work of Aparício Torelly based on his newspaper *A manhã*, diary with popular humour, in which the whole world seemed to be laughable, with all its joy and mutability, saying while denying the established representations. We observed the renewal this newspaper has brought not only to the humour press but also to the whole media press at that time. Therefore, we study the breaks and continuities with the press humor, approaching his work to the brown/sensationalist popular press. We approach even the humor in his work as a social question, as an representation that deals with socially shared meanings in order to produce laughter. This way, we could deal with our object of study, a journal of social and political criticism, profitably taking history as a process involving historical agents socially positioned in a typical communication system of the twentieth century in Rio de Janeiro. To reach this goal, we chose to analyze the first phase of his journal (1926-1932). This period is meaningful because demarcates his entry for the newspaper cenary and mostly because it is an important milestone for Brazil Republic history, comprising the formation of the Liberal Alliance until the outcomes of 1930 Revolution, and during this process that the Aparício Torrely's alter ego changed from "our dear director" to Itararé Baron, name with which he was known later, because he has build, by humor, a view of that period.



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	10
<b>2 O HUMOR COMO TEMA</b>	19
2.1 A QUESTÃO DO HUMOR COMO CRÍTICA SOCIAL	20
2.2 O RISO POPULAR	33
2.3 O HUMOR POLÍTICO	35
<b>3 O HUMOR E IMPRENSA HUMORÍSTICA NO INÍCIO DO SÉCULO XX</b>	39
3.1 O CONTEXTO HISTÓRICO E JORNALÍSTICO	40
3.2 PRODUÇÃO HUMORÍSTICA E O MODERNISMO	49
3.3 HUMOR, INTELECTUAIS E “CIDADE CAPITAL”	58
<b>4 APARÍCIO TORELLY E SU'A MANHA</b>	69
4.1 HISTÓRIA DE A MANHA E APARÍCIO TORELLY	71
4.1.1 “UM HERÓI DE DOIS SÉCULOS” - A VIDA DE APARÍCIO TORELLY ANTES DE A MANHA	72
4.1.2 “ARTE... E... MANHA, PARA UMA EMPRESA TA... MANHA”: A CRIAÇÃO DE A MANHA	76
4.2 A MANHA: UM EXEMPLO DE LEITURA CRÍTICA A PARTIR DO HUMOR	95
4.3 FARRAPOS DE LEMBRANÇAS: VESTÍGIOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UMA BIOGRAFIA	97
4.3.1 MEMÓRIAS DO CÁRCERE – “ESCRITA DE SI, ESCRITA DA HISTÓRIA”	100
4.3.2 GRACILIANO RAMOS: ESCRITA DE SI, ESCRITA DOS OUTROS – EM CENA: APORELLY	103
4.4 “UMA CHÁCARA PODE PROGREDIR ATÉ CHEGAR A ESTADO DE SÍTIO” - SOBRE A ABORDAGEM DA FORMAÇÃO DA ALIANÇA LIBERAL E DA REVOLUÇÃO DE 1930 POR A MANHA	111
<b>5 CONCLUSÃO</b>	121
<b>REFERÊNCIAS</b>	127

## 1 Introdução

Nosso objeto principal de análise é o jornal *A Manhã* como exemplo de ruptura com a imprensa humorística de sua época, mas que, por sua vez, também representa muitas continuidades residuais de um modelo de imprensa típica do século XIX. O que torna significativo para esse estudo uma afirmação de seu jornalista, proprietário, administrador, entre outras funções, Aparício Torelly, de que ele era “um herói de dois séculos”. Justamente por ser ao mesmo tempo o proprietário e único redator de seu jornal que é possível associarmos sua empreitada no mundo jornalístico aos moldes do que foi o modelo mais disseminado de imprensa no século XIX. Nesta época podemos observar a presença de inúmeras folhas produzidas de maneira artesanal, feitas por um homem só, que usava esse espaço como plataforma para divulgar suas idéias e combater seus adversários. Por conta dessa condição circunstancial do surgimento desses diversos jornais, o tempo de circulação é muito breve, com muitos publicando poucas edições.

Levando a cabo a administração da sua folha praticamente sozinho, salvo o acabamento gráfico e diagramal que era de responsabilidade de seu amigo Andres Guevara, Aparício Torelly também produzirá seu jornal quase artesanalmente. Porém, as condições tecnológicas de produção avançaram bastante em relação àquela imprensa do século XIX, facilitando a edição do jornal até mesmo em termos econômicos. O que por sinal também é outra mudança que vai afetando cada vez mais a imprensa. Para aqueles jornais que não conseguiam estabelecer contratos para divulgação de notas oficiais do governo, financeiramente muito vantajosos, ao lado da receita com assinaturas e com a venda de exemplares avulsos, passa a ser cada vez mais expressiva a receita conseguida com a publicidade. O que no caso dos profissionais da imprensa de humor era ainda mais vantajoso,

uma vez que, além da venda do espaço no jornal, os principais responsáveis por criar os anúncios eram os próprios jornalistas. Por isso, *A Manhã*, apesar de ser administrada por um homem só, poderia sobreviver enquanto empresa que gerava renda para se financiar e ainda dava lucro para seu proprietário. Isso contribuiu para sua sobrevivência – diferentes dos jornais do século XIX aos quais se assemelhava – por mais de 25 anos no jornalismo brasileiro.

Mas é preciso primeiramente mapear o contexto sócio-cultural no qual surgiu *A Manhã*: isto é, indicar, ainda que pontualmente, os outros periódicos de humor que circulavam nessa época. Uma das principais características que podemos observar neles é o envolvimento com uma intelectualidade artística e literária que, por um lado, se mostra desencantada com os rumos que a República tomou em tão pouco tempo e, por outro, tenta responder a esse desencanto, buscando novas formas de expressão e de abordagem do mundo, explorando novas técnicas e novas temáticas. Nesse sentido, o humor nessa imprensa privilegiava temas que pensavam a nacionalidade através outras abordagens: novas temáticas contrárias ao padrão institucionalizado e que buscassem dar conta do que é próprio do Brasil, dentro das expectativas desse grupo. Para tanto, lançavam mão de novas formas de expressão e linguagem, no qual o próprio humor e a caricatura são exemplos. Por conta dessas características, essa imprensa contemporânea de *A Manhã* afasta-se de um modelo de imprensa de humor que teve grande destaque na segunda metade do século XIX e aproxima-se mais das demandas de uma intelectualidade carioca que compartilhava essas mesmas preocupações. Analisando quais eram essas preocupações, Monica Velloso (1996) conclui que havia uma cultura da modernidade que permeava a produção dessa intelectualidade, e isso incluía os periódicos aos quais esses grupos estavam associados.

De tal maneira, o humor era algo mais leve e pontual nessas publicações. Mais notório e com mais espaço eram as seções literárias e a crítica de costumes, associada às colunas

sociais. O humor nas páginas desses periódicos se caracterizava basicamente pelas caricaturas, pequenas tiradas cômicas e piadas em forma de conto ou verso. No caso desse humor textual, o conteúdo era ainda mais trivial do que o visto nas caricaturas. Mas, mesmo no caso do conteúdo imagético, a crítica social mais conseqüente era diluída entre as inúmeras caricaturas de elogio aos intelectuais ou políticos ligados ao grupo responsável pela publicação correspondente. E quando as caricaturas se transformavam em arma de crítica, os ataques eram pontuais e diretamente endereçados. Portanto, mesmo quando assumia tons de crítica, a oposição adjacente ao conteúdo dessa produção era restrita ao sujeito ali representado, e conseqüentemente ao grupo político a ele vinculado. A disputa geralmente era travada a partir de pelo menos dois grupos opostos, mas que se opunham, resumidamente, apenas quanto aos rumos do governo e da política econômica, e não tanto por antagonizarem projetos de ordem político, social e econômica.

Como exemplo da circunstancialidade da mobilização crítica dessa imprensa, que sucede a imprensa humorística de fins do século XIX e que antecede *A Manhã*, é o período de 1910-1914, durante a Campanha Civilista de Rui Barbosa em oposição à candidatura de Hermes da Fonseca, imposta pelo caudilhismo de Pinheiro Machado e apoiada pela base governista. Nessa configuração política, logo a imprensa da época cindiu-se, o que não foi diferente para a imprensa ilustrada e humorística.

Muitos desses periódicos assumiram uma posição de apoio a um dos candidatos, resultando em ataques ferrenhos aos seus adversários políticos. De tal maneira, era possível observar a aproximação de *Careta* à plataforma do candidato Rui Barbosa, enquanto *O Malho* e a *Revista da Semana* nutriam maiores afinidades com Hermes da Fonseca.

Para Herman Lima (1968, vol.1), esse foi um dos únicos períodos dessa imprensa humorística do início do século XX, em que o vigor antigo ressurgiu em toda sua plenitude.

Tal vigor permanece ainda durante o governo de Hermes da Fonseca com a enorme influência de Pinheiro Machado sobre os rumos de sua gestão política. Não é de se estranhar, portanto, o domínio avassalador dos ataques a Pinheiro Machado, em que o criticavam dura e perversamente. De todas as maneiras possíveis, tentavam denegrir sua imagem.

Portanto, podemos caracterizar essa imprensa, nos momentos em que assumiu um tom mais combativo, pela crítica de denúncias; que, muitas vezes, eram ataques pessoais, representando um grupo em oposição a outro no qual o alvo das críticas eram personagens de destaque que, representando social e politicamente um grupo, sofria os ataques endereçados a este.

As características dessa forma de crítica era além da própria denúncia, quando esta havia, o denegrimiento da imagem pública do alvo dessas produções humorísticas. Retomando o caso de Hermes da Fonseca e Pinheiro Machado, estes foram uns dos que mais sofreram com este tipo de perseguição. Mas é preciso considerar que a partir desse período, mesmo que a partir de esboços circunstanciais, a imprensa de humor voltou a se tornar um pouco mais conseqüente e combativa, ainda que baseada em denúncias e ataques pessoais, opondo meramente grupos políticos em disputa e não projetos diferenciados para a política.

À exceção desses momentos pontuais, a feição dessa imprensa de humor era mais literária e mundana, e o humor na sua maioria apontava para o sentimento de desilusão comum aquele grupo frente aos rumos que a República tomou. Um exemplo para essa interpretação era a própria auto-afirmação da revista Fon-Fon! como porta-voz das letras e das artes no Brasil.

Outro período em que essa imprensa de humor se mobilizou com todo o vigor, identificado novamente por Lima (19268, vol.1), foram os anos que antecederam a Revolução de 1930, a partir do governo de Artur Bernardes, quando surgiu entre nós a veia satírica

renovadora, irreverente e espantosamente agressiva da dupla Andrés Guevara e Aparício Torelly. Eles foram, talvez, os que mais virulamente exerceram no Brasil o direito de ferir com o lápis.

Surgido em 1926, *A Manhã*, jornal fundado por Aparício Torelly com a ajuda de seu amigo Guevara, inovava ao se caracterizar como um periódico essencialmente de humor, um “órgão de ataque de risos” como dizia seu subtítulo. Mas a inovação que trouxera foi muito maior. Podemos dizer que, conceitualmente, com *A Manhã*, uma nova forma de humor surgiu na imprensa brasileira. Com base na teoria bakhtiniana do riso, e, diferentemente da crítica de denúncias que havia nos demais periódicos de humor, *A Manhã* trazia em suas páginas uma crítica de inversão. Podemos afirmar que, mais do que atacar grupos ou projetos políticos, o que se via era uma bagunça, entendida positiva e teoricamente a partir do humor e do riso em Bakhtin, que inverte o mundo tal qual percebemos para transformá-lo em algo risível e inacabado, com maiores chances de atingir a todos, não apenas pela linguagem, mas por produzir o humor desde as coisas mais triviais e cotidianas até os trâmites de ordem política, criando então situações humorísticas que tendem a inverter, bagunçar os significados presentes nos acontecimentos.

Essa forma de se produzir o humor é importante ao permitir que se perceba todo o mundo como risível, permitindo que outros horizontes de expectativas possíveis sejam projetados para que dialeticamente então da imaginação venha a ação concreta.

Mesmo que apenas em certas circunstâncias na qual a configuração política ensejava posicionamentos e ataques mais vigorosos, as principais publicações humorísticas do início do século XX (como Fon-Fon!, Careta, O Malho, entre outras) com o passar dos anos foram se tornando mais literárias e mundanas. Curiosamente, Lima (1968) identifica uma importante fase que levou a essa mudança em O Malho, foi a partir de 1918, ano no qual Álvaro Moreyra

e J. Carlos assumem a direção da revista. Vale lembrar que J. Carlos era justamente um dos principais caricaturistas não apenas da revista, mas de todo o Brasil.

Ainda que a imprensa de humor viesse a se tornar notadamente, cada vez mais, literária e mundana, exceção feita a *A Manhã*, aparentemente aquelas características de ataques e ridicularizações a pessoas públicas e grupos políticos em nome da defesa de outras pessoas públicas e grupos políticos adversários deixaram de existir ao surgir a figura ditatorial de Getúlio Vargas e seu governo. Nesse contexto, a imprensa de humor voltou a congregar suas forças, na medida em que a censura e a violência do governo ditatorial permitiam, contra um único adversário político em comum, como havia muito não se via, desde a segunda metade do século XIX.

Porém, a virulenta imprensa de humor do século XIX, que combateria o regime monárquico e a escravidão, a imprensa intelectual e mundana, que combateu ferozmente a ditadura de Getúlio Vargas, e a imprensa militante da Ditadura Militar, todas têm algo em comum. Momentos no qual a imprensa de humor agiu com maior vigor e de maneira mais conseqüente, buscando mudanças significativas na ordem social e política. No entanto, essas próprias características já apontam para o caráter circunstancial que ensejou essa definição mais crítica do humor na imprensa. Não por acaso que é comum a afirmação de que é preciso uma causa maior pela qual lutar para que a imprensa e toda a sociedade se organizem em busca de mudanças.

É justamente contra essa interpretação que fundamentamos nossa hipótese de que o humor de Aparício Torelly em *A Manhã* trouxe algo realmente novo para a imprensa de humor até então. Com um humor que era criado a partir das situações, desde acontecimentos dignos de noticiamento jornalístico até trivialidades do cotidiano, Aparício Torelly percebia e produzia seu humor a partir delas, ridicularizando-as. O mundo inteiro lhe parecia cômico, e

assim era percebido e considerado em toda sua alegria e mutabilidade, afirmando e ao mesmo tempo negando as representações sociais estabelecidas.

Foram nos períodos em que a liberdade de expressão foi relativamente maior na primeira metade do século XX, que *A Manhã* encontrou seu período áureo, de 1926-1930 e 1945-1952. O que se apresenta como justificativa para estudá-lo, por contrariar essa característica comum da imprensa de humor, de se mobilizar de maneira mais conseqüente apenas em momentos circunstanciais.

O capítulo 1 enfocará a questão do humor como portador e produtor de significador sociais. E como essa linguagem pode ser mais ambígua do que aparentemente deixa antever, podendo ser usada tanto para mera distração quanto para a crítica social ou mesmo para fins conservadores. Mas será o humor como crítica social o principal caminho que seguiremos ao analisarmos seus usos e possibilidades: que aproxima, rebaixa, inverte, populariza e festeja, ao seguir mais de perto a teoria bakhtiniana sobre o riso.

No capítulo seguinte, primeiramente tomaremos o modernismo, ou essa cultura da modernidade, como chave de interpretação para o mapeamento desse contexto e como ele influenciou a forma e o conteúdo dessa imprensa. Uma segunda etapa busca observar como o contexto social da cidade do Rio de Janeiro, enquanto capital federal e principal centro cultural brasileiro da época, ilumina o tipo de organização e produção desses intelectuais. Será nessa parte que tentaremos identificar quem eram esses intelectuais e como se constituíam como um grupo coeso em torno de ideais compartilhados. E, finalmente, num terceiro momento contextualizamos o que estamos conceituando como imprensa humorística carioca, procurando mapear os periódicos que circularam na cidade nas duas primeiras décadas do século XX, destacando sobretudo Fon-Fon!, O Malho e Careta. Mas ainda deixaremos espaço para caracterizar brevemente a imprensa dos anos 1920 na medida em que esta se relaciona



com o nosso objeto e com os outros periódicos de humor.

No Capítulo 3, abordaremos de maneira mais minuciosa *A Manhã*. Sua história, desde antes de sua fundação em 1926, a partir da chegada do gaúcho Aparício Torelly ao Rio de Janeiro. A história do jornal e de seu proprietário se confundem. Mas como caracterizar *A Manhã*? Um jornal de um homem só? Um jornal feito artesanalmente em todas as suas fases produtivas por Aparício Torelly? Um jornal de humor virulento? Algumas dessas qualificações são quase que “naturais” e naturalizadas quando há qualquer referência ao jornal. Mas é inegável a importância que *A Manhã* teve tanto no desenrolar da história da imprensa brasileira quanto na adoção de determinados processos comunicacionais dos anos 1920/30, enfocando os acontecimentos de maneira irreverente e criando uma nova forma de fazer humor na imprensa, de maneira crítica e combativa. Por isso, no nosso entendimento, o estudo desse jornal é fundamental para visualizar o uso das inversões cômicas na construção de valores e acontecimentos, caracterizando algumas experiências no campo político e jornalístico das primeiras décadas do século XX no Brasil.

Ainda neste mesmo capítulo correlacionaremos o jornal *A Manhã* com a questão do riso e do humor. Analisando os usos dos processos comunicativos, procuraremos mostrar como *A Manhã* seria um exemplo de leitura crítica da sociedade e da política brasileira através do humor. Um humor alegre, festivo, que não se exclui do riso, e que dessa maneira aproxima e congrega o público, inverte significados e oferece um horizonte de expectativas diverso daquele que uma cultura oficial possa querer oferecer. Também trabalharemos com a questão da memória e dos vestígios memoráveis na construção da imagem do jornalista Aparício Torelly e de seu jornal *A Manhã*. Ao final, faremos uma análise sobre sua atuação durante a formação da Aliança Liberal até a Revolução de 1930, buscando perceber de que maneira o jornal atuou neste período e quais eram as possibilidades estéticas do humor crítico, engajado e que era ainda assim muito alegre e jocoso. O período escolhido é importante não

apenas pelo que representou para história do Brasil República, mas também porque foi nesse processo que o alter ego de Aparício Torelly passou de “o “*nosso querido diretor*”” para o Barão de Itararé, pelo qual ele ficou imensamente conhecido a ponto de se confundir criador e criatura.

## 2 O humor como tema

Nada de violência, nem barbaridades. Troça e simplesmente troça, para que tudo caia pelo ridículo. O ridículo mata sem sangue. (Lima Barreto)

Hoje não soa tão estranho propor uma história do humor, ou tomá-lo como chave de análise para outros temas. Mas, como afirma Jan Bremmer e Herman Roodenburg, organizadores do livro *Uma história cultural do humor*, tradicionalmente,

A pesquisa sobre o humor foi escrita por historiadores literários e etnólogos, que costumam se concentrar nos problemas relacionados com o gênero, a tradição literária, ou nas questões de tipo e motivo. Foi apenas recentemente que esses historiadores, considerando o humor como uma chave para compreender os códigos culturais e as preocupações do passado, passaram também a se interessar pelo tema. (Bremmer e Roodenburg, 2002. p. 11)

Nesse sentido, apesar das devidas problematizações, a obra de Mikhail Bakhtin sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento a partir de François Rabelais é pioneira no estudo do riso como fenômeno social.

Outro autor consagrado nas ciências sociais e de importância para esse tema é Norbert Elias. Apesar de não ter nenhuma obra específica sobre o assunto, sua teoria de que a cultura da sociedade burguesa que ascendia durante a época moderna era marcada pelo autocontrole e pela evolução do limiar do constrangimento, é aplicável tanto aos modos à mesa, analisados diretamente por Elias, quanto ao humor. De tal maneira que nos primórdios da Europa moderna, brincadeiras que outrora eram aceitáveis em lugares públicos dignos, como igrejas e cortes, foram oficialmente banidos .

Salvo as devidas problematizações feitas, de acordo com Peter Burke (2000), sobre a idéia dicotômica proposta por ambos os autores, Elias e Bakhtin, a cultura popular seria a cultura da falta de controle e do riso<sup>1</sup>. Burke conclui que o objetivo da história do humor está relacionado com a mudança sócio-histórico-cultural, devido a pelo menos dois motivos. Primeiro porque as atitudes em relação ao humor têm mudado ao longo do tempo, e, segundo, porque o que faz rir muda com o passar dos séculos. Portanto, há uma historicidade tanto no que faz rir quanto nas atitudes e motivações em relação ao que faz rir, por isso, uma história do humor seria possível e necessária.

## 2.1 A questão do humor como crítica social

O humorismo consiste em mostrar o outro lado das coisas, o lado que o povo não vê. Não vê mas sente. Além disso, o humorismo não deve ser usado apenas em assuntos fúteis. Eu quero mostrar a nossa miséria de forma leve. (Torelly *apud* Ssó, 1984, p.90)

Adorno (2004) solucionava sua famosa pergunta “como viver a verdadeira vida num mundo falso?” através da arte que procurasse falsear o mundo falso. Ele acreditava que, se a eficácia da ideologia reside na sua capacidade para vedar o acesso aos resultados da atividade social como produto, mediante o bloqueio da reflexão sobre o modo como foram produzidos, o humor mais eficaz criticamente será aquele que consiga explorar e inverter as contradições ocultas pela ideologia lançando mão do seu forte potencial comunicativo (Adorno, 2004).

---

<sup>1</sup> Cf.: Burke, Peter. “Fronteiras do cômico nos primórdios da Itália moderna” e Gurevich, Aaron. “Bakhtin e sua teoria do carnaval”. In: Bremer, Jan e Roodenburg, Herman. Uma história cultural do humor. Rio de Janeiro: Record, 2002. (pp. 93-114 e pp. 83-92).

Aqui também entendemos o humor engajado, não reacionário, que a sua maneira busca falsear o mundo, entendendo-o, segundo Bakhtin, como estética da inversão.

Para Adorno, preocupado com o papel que a cultura exerce no capitalismo tardio, a cultura sempre contribuiu para domar os instintos revolucionários bem como os costumes bárbaros. A cultura industrializada oferece algo a mais: ensina e infunde a condição em que a vida humana pode ser tolerada, ou seja, a tolerância da intolerância. Por isso, é preciso criar produtos que formalmente detenham as mesmas potencialidades comunicativas que os da indústria cultural, mas que sejam exitosos em falsear o mundo falso, em invertê-lo, despertando novas formas de percepção mais libertárias.

Prokop (1986) explica de modo similar a maneira em que se dá a dominação no nível super-estrutural a partir do conceito de princípio de realidade. Segundo ele, este representa as coerções da estrutura social diante dos desejos e só deixa passar aqueles elementos concordantes com a dominação, que lhes são oferecidas. Por isso, a principal característica do princípio de realidade é desenvolver nos receptores latentemente uma elaboração das experiências, capaz de trabalhar os desejos de forma a capacitar estes receptores a enfrentar a realidade, sem sabotá-los, a partir do princípio de realidade.

Com um pensamento mais sofisticado para sua época e para sua filiação teórica (a Escola de Frankfurt), Prokop argumenta que os produtos da cultura de massa não têm total poder de sugestão, mas, por outro lado, são inteiramente capazes de fascinar seu público. Traz, portanto, para os estudos da cultura e da comunicação o conceito psicanalítico de fascinação. Segundo Prokop, quando se é fascinado por alguma coisa, não se é inteiramente manipulado pelo objeto: a atenção está fixada, mas o ego está desperto. De tal maneira, a estrutura do produto dos meios de comunicação de massa e de seus signos é o recalque, por isso, não é previamente dada, fechada, determinada. Curiosos, os receptores lançam sempre

um olhar ao conflito e são informados se os poderes da ordem ainda “estão lá” e quantas “liberdades” são permitidas.

Um dos argumentos para os receptores permanecerem fixados nos meios de comunicação, um outro momento de fascinação, consiste no fato de que os produtos na sua dinâmica, na sua destrutividade, na sua harmonia demonstrativa, na sua libertinagem comprimida possibilitam ligeira ruptura do mundo rotineiro. Ainda não deixamos de ser seres rotineiros cansados e já queremos ser outros. Seres rotineiros, isto é, ainda têm, de forma geral, muito pouco sentimento e que a emocionalidade se acaba na rotina.

Alguns autores acreditam que quem pode organizar seu cotidiano de maneira a ter, por si próprio, fortes emoções – não somente na hora da “ruptura”, do lazer –, quem pode apaixonar-se, ter medo, excitar-se, pouco necessita dos meios de comunicação de massa e, por isso, não estará em condições de acompanhar fascinado as novelas populares da TV, das revistas e do rádio.

Em Prokop há uma esquematização mais elaborada sobre as possibilidades críticas do humor. Para ele, a gargalhada não se orienta contra os desejos representados pelos heróis da produção cultural, senão contra o sistema total simbolizado, eventualmente no trânsito das ruas. O absurdo do sistema total, como se mostra no trânsito das ruas, desmascara-se no *gag*. Com isso, apresenta-se tudo como transformável, pelo menos tendencialmente. O humor desmascara as contradições na medida em que as ridiculariza, exigindo-se do leitor uma satisfação.

Adorno ao afirmar que a diversão é o prolongamento do trabalho no capitalismo tardio, acrescenta que é procurada pelos que querem se subtrair aos processos de trabalho mecanizado, estando, assim, de novo em condições de enfrentá-lo. Mas ele vê alguma potencialidade crítica na diversão totalmente desenfreada, sobretudo no humor escrachado, na

gargalhada, não por ser apenas a antítese da arte, mas também por ser o extremo que a toca. Segundo Adorno, o absurdo à maneira de Mark Twain, com o qual às vezes namora a indústria cultural americana, poderia ser um corretivo da arte: quanto mais esta leva a sério as contradições da realidade, tanto mais vai se assemelhar à seriedade da existência.

Mas o uso do tempo livre no capitalismo tardio tem o seu lado nefasto. Para Adorno, do processo de trabalho na fábrica e no escritório só se pode fugir adequando-se a ele mesmo no ócio. Disso sofre incuravelmente toda diversão. O prazer congela-se no enfado, pois que, para permanecer prazer, não deve exigir esforço algum, daí o fato de dever caminhar estreitamente no âmbito das associações habituais. O espectador não deve trabalhar com a própria cabeça; o produto prescreve toda e qualquer reação: não pelo seu contexto objetivo – que desaparece tão logo se dirige à faculdade pensante – mas por meio de sinais. Toda conexão lógica que exija alento intelectual é escrupulosamente evitada. Talvez por isso as produções midiáticas muito argumentativas que esperam obter êxito pelo conteúdo consigam, na verdade, o fracasso. Novamente entra aqui a questão de estimular sensibilidades libertárias e modos percepção críticos em função de mudanças sociais. Afinal, negar que uma soma de pequenos fatos, produtos da iniciativa humana possam modificar a natureza de um sistema, significa negar a própria possibilidade das alternativas revolucionárias, que se manifestam apenas num dado momento, em seguida à pressão de fatos infinitesimais, cuja agregação (embora puramente quantitativa) explodiu numa modificação qualitativa (Eco, 2004, p.53).

Por isso, Adorno lamenta que a lógica do divertimento puro, o abandono irrefletido às associações variadas e ao absurdo feliz, seja excluída do divertimento corrente. Portanto, a mistificação não está no fato de a indústria cultural manipular as distrações, mas sim em que ela estraga o prazer, permanecendo voluntariamente ligada aos clichês ideológicos da cultura em vias de liquidação. Ética e bom gosto vetam como “ingênua” a diversão descontrolada – a ingenuidade não é menos mal vista que o intelectualismo – e limita, por fim, as capacidades

técnicas.

Divertir-se significa, nessa perspectiva, que não devemos pensar, que devemos esquecer a dor, mesmo onde ela se mostra. Na base do divertimento planta-se a impotência. É, de fato, fuga, mas não, como pretende, fuga da realidade perversa, mas sim do último grão de resistência que a realidade ainda não pode haver deixado (Adorno, 2004, p.41).

Trazendo a teoria crítica para nosso estudo, é importante lembrarmos a afirmação corrente de que as épocas de maior obscurantismo e censura são as que mais contribuem para aguçá-lo o senso crítico dos humoristas e estimular as sátiras. Usando esse mesmo tipo de raciocínio, afirmam a possibilidade de uma “imprensa alternativa” em momentos de virulenta censura aos meios de expressão, como nos períodos ditatoriais. Um mito que a própria vida de Aparício Torelly se encarregou de desmentir. Longe de o estimular, o regime do Estado Novo quase acabou não só com o humorista, mas também com o homem. As melhores fases de seu trabalho sempre coincidiram com os períodos de maior liberdade e efervescência na vida brasileira, como na década de 1920 e inícios de 1930 e durante a redemocratização em 1945 (Cf.: Figueiredo, 1987, p.175).

Investindo contra tudo que classificava sob o rótulo geral de “ignorância”, Aporelly procurava fugir ao que, segundo ele, era a regra entre a maioria dos humoristas. Acreditava que a influência destes sobre o povo, de um modo geral, era “muito levemente benéfica e bastante entorpecente” porque eles “mostram apenas a metade da verdade”. E falando sobre o papel do humorista, decretava:

O humorista é um conhecedor da natureza. Mas quando ele é um falso humorista, um palhaço, faz parte do outro mundo. Um humorista que é sério chegar a ser trágico. É um dialeta. E o que é ser dialeta? Vamos voltar aos antigos, os gregos, que usavam a dialética como arma para chegar ao conhecimento da verdade. E como utilizavam essa arma? Destacando as contradições dos adversários e reduzindo-os a nada”. (Revista Manchete, 18 de setembro de 1965)



Em consonância com sua visão de humorista, Aporelly reduzia seus adversários a nada através do seu humor que provocava o riso comum, mostrando exatamente as contradições em todo lugar onde enxergava a ignorância, que, segundo ele, era seu principal alvo, fosse na política, na imprensa, na sociedade e seus costumes. Seu humor não desenvolvia situações a partir do cômico, mas produzia o cômico, em primeiro lugar, a partir das situações mostrando suas contradições, tornando-o um exemplo do humor bakhtiniano, enquanto estética da inversão, como já assinalamos.

Retomando Adorno e o materialismo histórico dialético, a crítica dialética consiste em elevar a crítica até a própria suspensão/superação sem a eliminação da contradição [*Aufhebung*] de qualquer tema por ela abordado, muito semelhante ao humor de Aporelly.

E para aqueles mais metódicos que quiserem questionar as fontes referidas para apontar sua relevância naquele contexto, eis uma definição da polícia numa das inúmeras vezes que fora detido: “O epigrafado usa os pseudônimos de *Aporelly* e *Barão de Itararé*. É bem conhecido entre os intelectuais comunistas e, à guisa de ‘humorismo’, promove a campanha de descrédito e desagregação com seus escritos ilógicos, que não deixam de ser apreciados pela massa” (Arquivos da Polícia Federal, São Paulo *apud* Figueiredo, 1987).

O que propomos aqui é uma história social do humor na imprensa da primeira metade do século XX, estudando o caso mais específico de Aparício Torelly, no jornal *A Manhã*, como um tipologia ambígua de humor na imprensa. Em relação aos periódicos de humor contemporâneos, o Barão apresentava uma nova estética na linguagem humorística, porém, em modelo de imprensa típica do século XIX, isto é, uma imprensa artesanal, de um homem só, que usa seu jornal como um órgão de ataque explícito. Portanto, seguindo a diferenciação feita por Vladimir Propp (1992), não abordaremos diretamente a comicidade do objeto estudo.

Este vetor de análise trata mais da questão estética do cômico, o que demanda chaves de leitura da arte e da filosofia. O próprio estudo de Henri Bergson sobre a significação do cômico é um ensaio filosófico sobre a estética do riso. Mesmo se preocupando com a significação e o uso social, ele não responde a questões propriamente das ciências sociais. Um estudo sobre o riso a partir de um aporte das ciências sociais enfocaria em outras questões para resolver suas hipóteses, como contextualizar social e culturalmente seu objeto de estudo, e procurar observar que representações e práticas sociais estão em jogo naquele sistema comunicativo. A partir dessa historicização, devemos pensar não apenas o objeto cômico em si, mas também pensar sobre o sujeito que faz rir e o sujeito que ri. Qual seu posicionamento social, de onde fala, para quem fala, por que meios, quem lê, de onde lê, e em que circunstâncias, são algumas das perguntas feitas ao longo desse tipo de estudo. Mas a oposição feita entre estas duas formas de se estudar o riso é meramente metodológica.

Ao afirmar que devemos partir do fato de que o cômico e o riso não são algo abstrato, afinal é o homem que ri, e, por isso, não é possível estudar o problema da comicidade fora de uma psicologia do riso e da percepção do cômico, Vladimir Propp já traz a questão da dimensão social do riso como chave de leitura importante para se entender o riso em sua própria evidência. Por isso, é importante a atenção que ele dá para o sujeito da percepção, pois para rir é preciso saber ver/perceber o ridículo. Logo, se algo insólito suscita o riso, não é pelo mero fato de ser insólito, mas porque este insólito revela uma falta de correspondência com as noções inconscientes e socialmente construídas de alguma norma ou padrão de conduta. Além do mais, é possível rir do homem em quase todas as suas manifestações. Exceção feita apenas ao domínio dos sofrimentos, como lembrou Aristóteles em *Poética*.

Porém, nem todas essas manifestações são risíveis em si. O nexos entre o objeto cômico e a pessoa que ri não é obrigatório, nem natural, como nos lembra Propp (1992, p.29). É perfeitamente possível existir casos em que enquanto alguém ri, outro não ri. A causa disso

reside em condições de ordem social, histórica, cultural e mesmo subjetiva. Pois, como dito anteriormente, cada época e cada grupo social possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas. Portanto, temos que nos basear em vestígios correlatos ao objeto de estudo que, de alguma maneira, nos indique seu aspecto, ou ao menos, sua intenção cômica. A partir de então que será possível lançar as questões cabíveis.

Um dos principais recursos para a produção do risível é a paródia, considerada como exagero ou imitação de peculiaridades particulares de um indivíduo, de uma manifestação humana, ou de fenômenos sociais. Como define Propp, “a paródia consiste na imitação das características exteriores de um fenômeno qualquer da vida, de modo a ocultar ou negar o sentido interior daquilo que é submetido à parodização” (Propp, 1992, p.84). E como não poderia ser diferente, o humor de Aparício Torelly é também parodístico.

A obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*, de Mikhail Bakhtin, analisou o riso na Idade Média sob uma perspectiva social há mais de 40 anos. Uma de suas principais proposições era que o riso representava a característica principal da cultura popular. Esse livro ajudou a difundir o conceito de cultura popular entre os historiadores. Apesar de algumas de suas conclusões serem hoje contestadas, não entraremos nesse debate<sup>2</sup>. Abordaremos aqui alguns dos principais pontos discussões de seu livro de acordo com os interesses deste trabalho.

Como dissemos, o objetivo de Bakhtin em seu livro é estudar o riso popular por meio da literatura cômica produzida entre a Idade Média e o Renascimento, com ênfase especial na obra de François Rabelais. Sua tese principal defendida ao longo do livro é que uma das principais características da cultura popular era seu aspecto cômico, ou carnavalesco, pois

---

<sup>2</sup> Sobre o debate cf. Minois (2003) e Bremmer (2000).

enquanto que em algumas passagens do livro essas categorias se complementam, em outras elas se confundem. Essa dimensão da cultura popular se encontrava em clara oposição, segundo Bakhtin, em relação à cultura oficial, marcada pelo tom sério, religioso e feudal da época.

Essa cultura popular é identificada a partir de múltiplas manifestações que Bakhtin agrupa em três grandes categorias que refletem um mesmo aspecto cômico do mundo e que se inter-relacionam de diversas maneiras. O aspecto cômico é percebido em todas essas categorias. A primeira diz respeito às formas dos ritos e espetáculos, os quais englobam os festejos carnavalescos e obras representadas em praças públicas. A segunda agrupa as obras que lançam mão de uma linguagem cômica e paródica, verbal e/ou visual. A terceira categoria reúne as formas e gêneros do vocabulário popular, como insultos, xingamentos, expressões, ditados.

A estas manifestações Bakhtin opõe o culto e as cerimônias oficiais, nas quais o aspecto marcante, por sua vez, é a seriedade. As manifestações populares, segundo ele, ofereciam uma visão de mundo deliberadamente não-oficial, completamente exterior à Igreja e ao Estado, “parecendo ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção”. Essa *dualidade do mundo*, segundo ele, está presente na cultura humana desde os primórdios das civilizações, em que se manifestavam mitos sérios e mitos cômicos

Entretanto, nas etapas primitivas, dentro de um regime social que não conhecia ainda nem classe nem Estado, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e igualmente, poderíamos dizer, “oficiais”<sup>3</sup>.

Ao que ele identifica o momento em que esses dois tipos de visão de mundo são

---

<sup>3</sup> Bakhtin, 1987. p.5

separados socialmente, representando as idéias de cada segmento social.

Quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular<sup>4</sup>.

O caminho argumentativo de Bakhtin parte da obra de Rabelais em busca da linguagem, das formas e dos símbolos da cultura popular presente nas festividades da época, como o carnaval. Essas festividades se situavam nas fronteiras entre a representação e a vida. Ele afirma que, na verdade, “é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação” (Bakhtin, 1987, p.6), ignorando qualquer distinção entre atores e espectadores. Por serem tão marcado por essa liberdade, os festejos do tipo carnavalesco foram limitando-se a encarnar a idéia do carnaval de uma forma menos plena e pura, porém essas características subsistiram e foram interpretadas por Bakhtin como fuga provisória do moldes da vida ordinária e da vida oficial que era imposta à cultura popular. É por conta disso que Bakhtin afirmará que o carnaval não era uma mera festividade, e sim

Uma forma concreta (embora provisória) da própria vida, que não era simplesmente representada no palco, antes, pelo contrário, vivida enquanto durava o carnaval. Isso pode expressar-se da seguinte maneira: durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta uma outra forma livre da sua realização, isto é, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios. Aqui a forma efetiva da vida é ao mesmo tempo sua forma ideal ressuscitada (Bakhtin, 1987, p.7)

Ao estudar as simbologias das festividades populares medievais em relação ao seu contexto sócio-histórico, Bakhtin chega à conclusão que é o elemento cômico que passa a

---

<sup>4</sup> Idem, Ibidem.

marcar a característica da cultura popular a partir do surgimento do Estado e da segmentação da sociedade, restringindo ao carnaval o momento no qual a cultura popular possa assim se expressar. Por isso que ele afirmará que o carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. E como qualquer manifestação cultural, essas festividades sempre exprimem uma concepção de mundo, dentro de uma estética própria, nesse caso, cômica.

Todo esse princípio cômico, que remonta aos primórdios das civilizações, ajudou a desenvolver uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo do povo. Essa visão se caracterizava por se opor a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade. É o uso oposto dessas características que proporcionam o ridículo/risível das manifestações e praticas cômicas, e, por conta disso, precisavam manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis.

Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrario”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações profanações, coroamentos e destronamentos de bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés” (Bakhtin, 1987, p.10).

Esse riso popular associado à idéia de carnavalização do mundo é, por essas próprias características, um riso festivo e coletivo. Esta será a primeira característica que Bakhtin atribuirá a esse tipo de riso, ele é geral, é *do povo*; sua segunda característica é sua dimensão *universal*, ou seja, atinge a todas as coisas e pessoas, o mundo inteiro parece cômico e assim é percebido e considerado em toda sua alegria e mutabilidade; por último, ele é *ambivalente*, alegre e ao mesmo tempo sarcástico, nega e ao mesmo tempo afirma as representações

sociais, a mortalha e ao mesmo tempo ressuscita.

Aos poucos o riso, que era típico da visão de mundo popular, foi ganhando espaço na alta sociedade, e a própria obra de Rabelais já é um indício disso. Mas a apropriação da dimensão cômica popular pela alta cultura se deu de maneira um tanto quanto degenerativa. O que Bakhtin chamou de riso moderno, em oposição ao riso popular, seria marcadamente negativo e formal, ou seja, seria uma negação pura e simples, sem o espírito de renovação que lhe era típico, e meramente formal por não envolver a tudo e a todos nesse riso. Como o próprio autor ressaltou, o riso popular tinha uma qualidade importante que era justamente ridicularizar até mesmo os próprios burladores. É aqui que é possível relacionar o riso proporcionado por Aparício Torelly e contrapor com uma outra forma de riso, que mesmo se comparada à imprensa humorística do final do século XIX, mostra algo novo e mais popular se seguirmos essas considerações. Mas é preciso pontuar também como e de que maneira as revistas ilustradas do final do século XIX representavam uma certa popularização da imprensa e do ato de leitura, fosse por lançar mão de uma linguagem menos rígida, facilitando o acesso a leitura, fosse pelo amplo uso de imagens em tempos de analfabetismo e de uma imprensa que ainda não dispunha de tecnologias que facilitassem a produção desse tipo de periódico.

Josué Montello, em sua *História da Vida Literária* (1944), em capítulo dedicado especialmente aos profissionais da imprensa de humor do século XIX, afirma que a imprensa humorística viveu uma idade de ouro no jornalismo truculento do Império e que foi a liberdade então atribuída à imprensa no período do Segundo Reinado que criou o terreno propício ao seu desenvolvimento nos seus moldes combativos. Segundo o autor, graças ao regime parlamentar e ao espírito liberal de D. Pedro II, foi concedido ao jornalismo atuação ampla e livre durante esse período.

E o jornal, abusando dessa regalia, empreendeu as campanhas que solaparam os sustentáculos da monarquia. Em tal ambiente, a

caricatura aflorou como um elemento natural. Chegou para completar a obra destruidora. E aqui, desordenadamente num furor pânico, zombando e troçando, rindo e maldizendo, sem restrições ou censuras oficiais, zurzindo os políticos e os grandes homens, ridicularizando idéias e costumes. (Montello *apud* Lima, 1968, p.96)

Essa interpretação da imprensa humorística do período do Segundo Reinado sendo extremamente combativa e virulenta não foi necessariamente uma construção discursiva *a posteriori*. É possível encontrar em várias fontes comentários contemporâneos sobre esse aspecto típico dessa imprensa. Uma referência que ilustra muito bem essa característica é uma matéria na revista *O Fígaro* de novembro de 1876:

No Brasil, o desenhista que tomar para assunto da sua crítica algum fato externo, por mais notável que este seja, pode contar com o desdém se não com o desagrado geral. Generalidades comuns à humanidade tampouco são aceitáveis; importa que a crítica seja bem pessoal e ferina, insolente e implacável. A caricatura no Brasil há de celebrar exclusivamente a *domestica facta*; e tem de ser pungente e acerba, se quiser granjear aplauso.

Porém, o autor desse artigo, assinado apenas pelas iniciais J.M., atribui essa característica da imprensa humorística a uma demanda “opressora” do público leitor, como se não houvesse intenção por parte dos jornalistas e caricaturistas de se expressarem de maneira tão cáustica. É um pouco difícil imaginar o público constringendo toda a forma de expressão desses jornais e revistas que lançavam mão do humor. Herman Lima (1968) afirma recorrentemente que o primeiro ponto a fixar-se sobre a imprensa humorística do Segundo Reinado é o seu caráter combativo e em sua quase totalidade de ferrenha oposição ao governo e a tudo que estivesse relacionado à monarquia.



## 2.2 O Riso Popular

O riso na cultura cômica popular ri dos outros (eles), mas também ri de si (mim e nós). Por mais que seja a visão de mundo de um grupo, eles não se excluem do ridículo e, ao não se excluírem, admitem que o mundo todo que é mutável com eles fazendo parte dessa mudança mais ampla. O caráter positivo do riso popular está justamente em se ver como parte de uma evolução mais ampla que abraça a tudo e a todos. O riso moderno apenas nega, apenas destrói. E, por mais que seja possível identificar a disputa por projetos de sociedade nesse tipo de riso e em seu alvo, essa é uma disputa particular, de um grupo. Não é universal, não envolve a sociedade como um todo, como acontece no riso festivo. Mas não é apenas a dimensão universal do riso – na qual inclui os que riem, de que se ri e quem faz rir –, que percebe o mundo em evolução, que faz dele um riso popular. Da mesma forma, um riso provocado por ideologias de mudança social não será necessariamente popular apenas por se querer universal e querer a renovação da sociedade. Uma das críticas de Bakhtin à degeneração desse riso na modernidade é a perda de seu aspecto jocoso, que percebe o mundo em seu alegre relativismo, e de seu aspecto ambivalente, que é alegre e sarcástico ao mesmo tempo, que nega e afirma, que destrói, mas regenera.

O povo não se exclui do mundo em evolução, também ele se sente incompleto; também ele renasce e se renova com a morte. Essa é uma das diferenças essenciais que separam o riso festivo popular do riso puramente satírico da época moderna. O autor satírico que apenas emprega o humor negativo coloca-se fora do objeto aludido e opõe-se a ele; isso destrói a integridade do aspecto cômico do mundo, e então o risível (negativo) torna-se um fenômeno particular. Ao contrário, o riso popular ambivalente expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução no qual estão incluídos os que riem (Bakhtin, 1987, p.10).

De tal modo, podemos identificar como popular, no sentido bakhtiniano, o riso

provocado pela obra de Aparício Torelly. Por hora, apontaremos os aspectos de sua obra que nos leva a chegar a essa conclusão. A primeira semelhança é a sua universalidade. Seu humor atinge a todos. Não apenas aos líderes políticos, como é sabido. Mas aos seus próprios colegas da profissão jornalística, aos seus próprios colegas de partido, e à própria sociedade como um todo. E ele próprio era alvo de seu humor, fosse na figurado “nosso querido diretor”, fosse na personificação do Barão de Itararé. Por conta desse personagem, Aparício Torelly ficou conhecido na posteridade, chegando a se confundir criador e criatura. De tal maneira, se assemelhará muito ao bufão da cultura cômica da Idade Média. Estes, explica Bakhtin, não eram atores que desempenhavam seu papel no palco, mas sim em toda sua vida. Em todas as circunstâncias de sua vida continuavam a desempenhar o papel de bufão, e como tais “encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal, situando-se na fronteira entre a vida e a arte, nem personagens excêntricos ou estúpidos nem atores cômicos” (Bakhtin, 1987, p.7). Abordaremos este aspecto da vida de Aparício Torelly no próximo capítulo, tomando como principal fonte empírica a obra literária e, no caso específico, *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos.

Outra característica do riso provocado pelo humor de Aparício Torelly é sua ambivalência e jocosidade. Em sua obra, o mundo inteiro parece cômico e é percebido com grande comicidade em sua alegre relatividade. É sarcástico e alegre, nega e afirma, destrói e regenera simultaneamente, como também veremos no próximo capítulo.

É indiscutível o interesse do povo por uma arte cuja linguagem além de acessível lhe permita fazer parte do debate em pauta na política e no jornalismo de maneira geral, sem a qual talvez não estivessem tão envolvidos fosse pelas dificuldades provocadas pela rigidez da linguagem utilizada nos jornais, que pouco lhes comove ou atrai. Muito embora existissem formas cômicas que lançassem mão de efeitos risíveis de tão alto e sutil sentido poético que

poderiam limitar a compreensão de todas as simbologias presentes na obra. Tais sutilezas, insinuações e ironias limitariam a fruição estética por um viés popular nos moldes conceituais desenvolvidos por Bakhtin.

Analisando o humor do Barão de Itararé com o aporte da Teoria da Interpretação de Ricoeur, Glaiton Acosta aponta que o seu humor não afirma “verdades”. Isso não quer dizer que o humor não seja capaz de revelar, de dizer algo verdadeiro. Muito pelo contrário, ele revela o lado oculto do poder, o que é pretendido, mas não é mostrado de uma forma explícita. Ainda assim, o humor não afirma “verdades”, pois ao fazer a crítica de uma situação ele não propõe soluções para esta realidade. O humor pode revelar o erro, mas não afirma nem que existe a possibilidade como solução. No entanto, atentando para os sistemas de referências, talvez seja possível definir que tipo de projeto estava envolvido em seu tirocínio, tomando seu campo de experiência e horizonte de expectativa como chaves de análise. A agilidade do humor manifesta-se na crítica humorística. A crítica do humor, ao contrário da crítica científica, nunca é conceitual, ou seja, o humor jamais define o objeto da sua crítica. Ele denuncia uma situação mais jamais define o porquê desta situação. Se essa característica, por um lado, pode criar limites para a sua compreensão, por outro lhe garante a sua agilidade, a sua capacidade de denúncia. Por não desenvolver uma crítica argumentativa e conceitual, o humor pode ser incompreensível se o leitor não estiver contextualizado ou não possuir um conhecimento a priori dos temas abordados<sup>5</sup>.

### 2.3 O humor político

---

<sup>5</sup> ACOSTA, Glaiton Ronei Bento. *Humor e poder no Barão de Itararé: A Manha (1945-47)*. Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 1997. Dissertação de Mestrado do PPGHIS-UFRJ.

Devido ao seu caráter regenerativo e libertário, o riso popular em Bakhtin se projeta num horizonte de expectativas marcado por alternâncias e renovações. Por conta disso, se opõe a todas as formas de cristalização, a todas as formas de aperfeiçoamento e controle, apontando para um futuro indeterminado e ainda em construção<sup>6</sup>. Por sua vez, as representações oficiais se servem do passado ou de elementos de um presente tomado como dado para consagrar e perpetuar a ordem vigente. De tal maneira, mesmo lançando mão de uma estética humorística, o riso provocado pode reforçar a estrutura social dominante, com todas suas contradições.

Essas expressões conservadoras da ordem que fazem uso do humor produzem seu efeito de maneira muito mais sutil, e por isso mesmo mais perigosamente. O riso por ela provocado, ao mesmo tempo em que alivia o ânimo, reforça sentimentos conservadores. Claro que o humor conservador conquista o riso do seu público por dialogar com sentimentos compartilhados por ele. Mas isso não significa que todos que comungam em torno desse riso estejam convictamente de acordo com as características conservadores desse riso. Se perguntado, por exemplo, a quem ri de piadas de gênero ou sexistas se concordam com a mensagem, algumas pessoas poderão dizer que sim, seja porque concordam de fato com a mensagem, seja por falta de inserção nos debates sobre tais questões. Neste caso, é extremamente importante encontrar canais para que se estabeleça o debate sobre essas questões. Mas se perguntarmos a outra pessoa, por exemplo, se concorda com a mensagem da piada e esta disse que não, daí surgem outras tantas questões também de extrema relevância. Porque então pessoas riem do humor que reconhecem como preconceituoso?

O fato de as pessoas rirem do humor que reconhecem como preconceituoso indica que

---

<sup>6</sup> O riso popular é tomado aqui como uma categoria seguindo as considerações feitas por Bakhtin (1987), diferenciando-se do riso dos populares. Nesse sentido que é possível afirmar que esse riso é contra perpetuações e controles sociais, pois, tanto na classe popular quando na alta sociedade, há normas e condutas as quais servem de referência para criticar os tipos desviantes, e o humor pode muito bem ser uma das maneiras que um grupo usa para depreciar padrões sociais divergentes e marcar distinções.

o risível não advém unicamente de uma construção meramente baseada em seu conteúdo. Na verdade, indica que o risível está mais para uma construção estética. É mais a forma que provoca o riso. Podemos afirmar então que o efeito risível só se conclui caso esqueçamos a princípio e por um breve momento as conveniências e as lógicas (e também os sentimentos, complementar a Bergson<sup>7</sup>) e aceitemos que aquele absurdo cômico possa ser verdade.

Mas é preciso ter cuidado ao tentar explicar as características da produção humorística por uma mera analogia ao seu contexto. Assim, acredita-se que a imprensa humorística de combate como aquela do final do século XIX pode se manifestar graças ao relativo clima de liberdade e a existência grandes temas pelos quais lutar. Enquanto que na imprensa humorística do período da Ditadura Militar se deu quase que o contrário, o cerceamento da liberdade e, conseqüentemente, dos canais comunicacionais fizeram com que se buscassem novas formas e meios de expressão. O que devemos nos preocupar é até onde o contexto proporciona tais manifestações e oferece condições para o desenvolvimento desse tipo de imprensa, porém, sem desconsiderar características intrínsecas aos responsáveis por essa imprensa nessas diferentes épocas.

No cômico das palavras e imagens, ou seja, no cômico verbal e visual, seu efeito risível só se conclui caso esqueçamos as conveniências e as lógicas e aceitemos que aquele absurdo cômico possa ser verdade, como já assinalamos. Durante esse breve instante entramos e aceitamos esse jogo de palavras e significados. Quem ri de alguma coisa, deve aceitar que aquilo é um jogo, no sentido que Huizinga atribuiu ao termo como “forma significante” com função social. O jogo, para o autor, se baseia na manipulação e criação de certas imagens, numa certa “imaginação” da realidade (ou seja, a transformação desta em imagens). Huizinga afirmará que:

---

<sup>7</sup> Cf. *O riso: Ensaio sobre a significação do cômico*, Henri Bergson. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

A função do jogo, nas formas mais elevadas que aqui nos interessam, pode de maneira geral ser definida pelos dois aspectos fundamentais que nele encontramos: uma luta por alguma coisa ou a representação de alguma coisa. Estas duas funções podem também por vezes confundir-se, de tal maneira que o jogo passe a “representar” uma luta, ou, então, se torne uma luta por melhor representação de alguma coisa. (...) Mais do que uma realidade falsa, sua representação é a realidade de uma aparência: é a “imaginação”, no sentido original do termo. (Huizinga, 2007, p.17-8)

Nesse sentido, uma chave importante para se estudar a função e o significado social do humor é tomá-lo como uma expressão que explícita ou implicitamente está em disputa com outras formas de representação do mundo. A criação de imagens e produção de significados pelo humor é um dos locais no qual está mais evidente essa noção de “luta por melhor representação de alguma coisa”. Porém, a análise não deve ficar restrita apenas ao conteúdo da mensagem. É preciso levar em consideração também o sujeito social da criação humorística, perguntando-se quem é, observando qual o seu posicionamento social e seus projetos (alcançável ao estudar tanto sua obra de maneira mais ampla quanto sua trajetória social). De tal maneira, chegamos a outra questão sobre o humor: como interpretar o caso em que pessoas fazem humor sobre sua própria condição? Uma mulher contando uma piada machista, ou um negro fazendo piada racista, seria preconceituoso ou não? O que achamos preconceituoso ou conservador é um conceito construído cultural e historicamente. Por isso, uma piada racista talvez não soasse tão ofensiva no século XIX quanto hoje em dia. Ou piadas de portugueses. De maneira geral, elas passam despercebidas pelo nosso “bom senso”, mas algum português pode se ofender com alguma mais difamante. Mas, como dissemos, o que consideramos ofensivo ou não é dado cultural e historicamente. Portanto, é possível remontar o arquétipo do português burro até o período da história do Brasil em que se buscou desvencilhar-se da influência portuguesa, e tornar o português personagem típico de piadas foi uma das formas de deslegitimar a ascendência portuguesa sobre o Brasil até então.

### 3 O Humor e imprensa humorística no início do século XX

O objetivo deste capítulo é contextualizar tanto a imprensa ilustrada e humorística do início do século XX, como também mapear o contexto sócio-cultural no qual essa imprensa se desenvolveu.

Inicialmente, é preciso mapear o contexto sócio-cultural no qual surgiu *A Manhã* e, ao mesmo tempo, identificar que outros periódicos de humor circulavam nessa época. Uma das principais características que pudemos observar nesses impressos é o envolvimento de uma intelectualidade artística e literária que, por um lado, se mostra desencantada com os rumos que a República tomou em tão poucos anos e, por outro, tenta responder a esse desencanto, buscando novas formas de expressão e de abordagem do mundo, explorando novas técnicas e novas temáticas.

Nesse sentido, o humor nessa imprensa privilegiava temas como o da nacionalidade mas através de outras abordagens e temáticas contrárias ao padrão institucionalizado e que buscassem dar conta do que era próprio do Brasil, dentro das expectativas desse grupo em questão, como já apontamos na introdução. Para tanto, lançavam mão de novas formas de expressão e linguagem, valorizando inúmeras técnicas narrativas no qual o riso, a explosão do cômico e a paródia eram centrais, através do uso de técnicas textuais ou imagéticas, como a caricatura e as charges.

Assim, no nosso entendimento, *A Manhã* afasta-se de um modelo de imprensa de humor que teve grande destaque na segunda metade do século XIX e aproxima-se das demandas de uma intelectualidade carioca que compartilhava as mesmas preocupações. Para visibilizar esse universo comum e, ao mesmo tempo, para produzir a aglutinação do grupo em torno de idéias-chaves, esses intelectuais usavam os periódicos como uma espécie de lugar de

materialização de pensamentos que uniformizavam o próprio grupo.

É nesse sentido que mapeamos o contexto, num primeiro momento, a partir desse locus dominante de idéias, ou uma cultura da modernidade, que estava associada intrinsecamente à imprensa, influenciando na sua forma e conteúdo. Numa segunda etapa, procuraremos observar como o contexto social da cidade do Rio de Janeiro, enquanto capital federal e principal centro cultural do país, ilumina o tipo de organização e produção desses intelectuais. Será nessa parte que tentaremos identificar quem eram esses intelectuais como, quando, onde e porque se agrupavam. E, finalmente, identificaremos os principais periódicos humorísticos que circulavam na cidade nas duas primeiras décadas do século XX, no bojo de uma imprensa que passava por aqueles anos por momentos de drásticas transformações.

### **3.1 O contexto histórico e jornalístico**

A década de 1920 representou para história brasileira um período de efervescência em todos os âmbitos da sociedade culminando em grandes mudanças, caracterizada historiograficamente como um período de transição cujos resultados mais expressivos convergiu para o movimento revolucionário de 1930, representando uma ruptura na história do Brasil.

Já no início desta década há acontecimentos indiciários de uma profunda mudança em processamento nos variados planos da realidade brasileira, e que, posteriormente, mudaram significativamente o panorama político e cultural brasileiro. Marieta Ferreira adota o ano de 1922 como um marco para os estudos desse período. Nesse ano a Semana de Arte Moderna, a criação do Partido Comunista, o movimento tenentista, a criação do Centro Dom Vital, a



comemoração do centenário da Independência do Brasil e mesmo as características da sucessão presidencial foram indicadores importantes dessa efervescência na sociedade brasileira, e que colocariam em questão os padrões culturais e políticos da Primeira República (Ferreira, 1993).

Numa visão mais ampla, na sociedade brasileira daquela década os setores urbanos estavam em constante ampliação com o crescimento da classe média e da classe trabalhadora, que demandavam maior participação no plano político. Além de uma notável diversificação de interesses no interior das próprias elites econômicas, que contribuiu para gerar uma crise intra-oligárquica. “Em seu conjunto essas transformações funcionariam como elementos de estímulo a alterações no quadro político vigente, colocando em questionamento as bases do sistema oligárquico da Primeira República” (Ferreira, 2006, p.390)

No campo político, um importante antecedente da crise intra-oligárquica, que redundou na formação da Aliança Liberal, foi a Reação Republicana. Movimento político resultante da insatisfação das oligarquias de segunda grandeza frente a dominação nos assuntos políticos e econômicos dos interesse de Minas Gerais e São Paulo no momento da disputa para presidência do quadriênio de 1922-1926. Mesmo assim, não era exatamente algo novo, a Campanha Civilista na disputa presidencial de 1909-1910 é outro bom exemplo de resistência e busca de re-articulação entre essas oligarquias estaduais para aumentar seus poderes frente ao domínio do eixo Minas–São Paulo que lhes garantisse um pouco mais de influência nas negociações e barganhas políticas<sup>8</sup>. Mais o movimento de 1922 foi um momento expressivo dessa luta, no qual já buscavam a aproximação com os setores urbanos e com os militares.

---

<sup>8</sup> Porém, alguns estudos recentes contestam a estabilidade que a chamada política do café-com-leite preveria. Esses autores chamam a atenção para o caráter instável da aproximação entre paulistas e mineiros, ao mesmo tempo que relativizam a idéia da eficácia da política dos governadores no que diz respeito à neutralização dos conflitos. Cf. Ferreira, 2006; Enders, 1993; Viscardi, 2001)

O governo de Washington Luis representou um período de distensão política que despertou expectativas positivas em todo país que for governado sob estado de sítio durante todo o governo de Artur Bernardes (1922-1926), seu antecessor.

Desde a disputa presidencial na qual saiu eleito, Bernardes enfrentou diversas adversidades políticas, fruto do descontentamento dos estados de segunda grandeza política que não estavam mais dispostos a aceitar o revezamento do poder federal nas mãos dos políticos de São Paulo e Minas Gerais. Mas esse clima de descontentamento não era novo. Podemos identificá-lo desde a Campanha Civilista que se organizou em torno da candidatura de Rui Barbosa em oposição à candidatura oficial e governista de Hermes da Fonseca, na disputa presidencial de 1910. Desde esse período é possível identificar um descontentamento com a política dos Estados e a predominância dos interesses políticos dos Estados de São Paulo e Minas Gerias.

Ao assumir o poder, Washington Luis logo procurou acalmar os ânimos dos grupos políticos e garantir a hegemonia paulista no cenário político. De tal maneira, a formação de seu gabinete ministerial obedeceu essa determinação, ampliando a base de apoio do governo e enfraquecendo a resistência mineira à gestão que se iniciava. Por isso, o primeiro nome escolhido para assumir o Ministério da Fazenda foi o do deputado federal gaúcho Getulio Vargas.

Seu governo seguiu a determinação de aplacar os ânimos políticos através de medidas tomadas tão logo assumira o governo. Logo de início pôs fim ao Estado de sítio e extinguiu o presídio da ilha da Trindade, libertando assim os presos políticos (a maioria entre eles eram jornalistas incursos na Lei de Imprensa). Ademais, legalizou o Partido Comunista Brasileiro em janeiro de 1927 e negociou o desarmamento da Coluna Prestes, então em território boliviano, pondo fim ao último foco de revolta armada no país.

Porém, tais medidas governamentais não atenderam a todas as reivindicações da oposição que clamava não apenas pela liberdade, mas também pela anistia. Com a recusa por parte do governo e a insistência da oposição, logo se seguiu o processo e condenação de numerosos opositores do governo, entre eles, vários jornalistas.

Frente ao crescimento da oposição, contrariando as boas expectativas sobre o governo, este retrocede em seu liberalismo aparente e, em agosto de 1927, consegue aprovação para o Projeto de Lei Aníbal Toledo, que deu origem à chamada “lei celerada”, retomando rigorosa censura à imprensa e outras formas de expressão. O resultado foi o acirramento e aumento da oposição ao seu governo.

Em relação à imprensa, desde a passagem do século XIX para o XX, a imprensa passava por um processo de transformações de amplo aspecto. Tecnicamente, foi marcante a adoção de rotativas, que permitiam aos jornais tiragens maiores e em menos tempo. Eram rotativas Marinoni, que revolucionariam o processo de impressão ao imprimir 10.000 exemplares/hora por cilindro e necessitando apenas de três operários. A chegada do novo século no Jornal do Brasil colocava o jornal em sintonia com os adventos da modernidade e dos avanços tecnológicos. No primeiro edital do século XX, associa este seu posicionamento com o uso justamente de uma rotativa Marinoni, que naquele mesmo ano possibilitaria o aumento da tiragem até chegar a incríveis 60 mil exemplares:

Desde ontem o Jornal do Brasil conta com uma Marinoni dupla, podendo tirar 4, 6 ou 8 páginas de modo que assim conseguiremos satisfazer as exigências da nossa extraordinária tiragem simultaneamente quatro máquinas singelas de quatro páginas, cada uma, ou duas máquinas duplas para 6 ou 8 páginas. O serviço telegráfico aumentou (...) uma expedição biquotidiana para dois sistemas intermediários. Especialmente cuidamos de melhorar as fontes de informação esperando que o Jornal do Brasil não deixe de verificar nelas com a maior rapidez, completando até a última hora as recebidas, tudo quanto possa interessar a legião dos nossos amigos leitores”.  
(Jornal do Brasil, 1 de janeiro de 1901)

Também foi importante o advento do telégrafo como fonte de informação para os

jornais, permitindo noticiar acontecimentos ocorridos distantes centenas de quilômetros em poucas horas, um grande avanço para a imprensa e uma mudança profunda na percepção espaço-temporal para o sujeito contemporâneo. A velocidade, progressivamente ganhava importância primordial para os jornais. Era ela um dos vetores na conformação do novo mundo simbólico que aquele início de século proporcionava. As distâncias diminuem, o tempo é percebido de maneira mais fugaz. A imprensa contribui para essa configuração justamente com a incorporação dessas novas tecnologias. Acontecimentos ocorridos em outros países são noticiados no dia seguinte nos principais diários do Rio de Janeiro, possibilitando saber o que se passa no mundo em poucas horas, construindo gradativamente uma nova sensibilidade espaço-temporal.

O alardear dessas novidades pelo jornais remete à imagem do jornalismo como conformador da realidade social, e as tecnologias por eles empregadas são fundamentais para a sua construção como lugar da informação neutra, atual e veloz. Mas essas inovações também foram muito importantes economicamente para consolidar os jornais como grandes empresas, tornando-o uma atividade com maior retorno financeiro. O texto era composto com maior rapidez, melhor qualidade e com menos mão-de-obra, ou seja, o custo para produzir um jornal reduzia, desde que tivesse acesso a essas tecnologias. Conseqüentemente, os jornais poderiam ser vendidos por um preço menor, aumentando ainda mais sua tiragem<sup>9</sup>.

Portanto, esse período marca a transição da pequena à grande imprensa. Os pequenos jornais, de organização e impressão simples, feitos quase que artesanalmente, cedem lugar às empresas jornalísticas, bem estruturadas e dotadas de equipamento tecnológico necessário ao exercício de sua função. Podemos assinalar essa transição desde antes do final do século XIX (Sodré, 2007; Ribeiro, 2007b), porém essas mudanças são muito mais visíveis no início do século XX. Nelson Werneck Sodré (2007) argumenta que essa mudança está intimamente

---

<sup>9</sup> Para termos noção dessa quantidade, segundo José Veríssimo (1900), no início do século, os jornais mais importantes da cidade possuíam uma tiragem conjunta em torno de 100 mil exemplares, fora os diversos outros jornais e revistas de crítica e costume, numa cidade com pouco mais de 600 mil habitantes.

ligada às transformações sócio-econômicas do país, e suas subseqüentes mudanças como a ascensão da classe burguesa e o avanço das relações capitalistas. Para ele “essa transformação na imprensa é um dos aspectos desse avanço, o jornal será, daí por diante, empresa capitalista, de maior ou menor porte” (Sodré, 2007:275). Conseqüentemente, o jornal como empreendimento individual passa a desaparecer das grandes cidades. Porém, essas aventuras isoladas, levadas à cabo por entusiastas do jornalismo, encontraram alguns momentos de lampejo e forte expressão social, como é o caso do jornal *A Manhã* de Aparício Torelly.

Uma das grandes mudanças que a imprensa passou durante os anos 1920 foi a consolidação de um modelo de imprensa popular e sensacionalista. Porém, mesmo antes desses períodos, notas sensacionais já invadiam as páginas dos principais jornais.

Nas páginas dos jornais, digressões políticas vão cedendo espaço para exibir matérias carregadas de fotografias e, principalmente, ilustrações<sup>10</sup>, representando os horrores e toda a sorte de tragédias e comédias do cotidiano. Essa tipologia de matérias jornalísticas que vão ganhando destaque nas publicações desde os anos 1910, segundo Barbosa (2007a, p.49), abordam desde crimes e desastres dignos da editoria de polícia, algo que surgiu justamente nesse período, até crimes passionais, adultérios e os reveses da vida cotidiana. A esse respeito, um texto publicado em 1916 em *O Paiz*, criticando essa nova faceta do jornalismo, ilustra a popularidade que tais matérias possuíam:

É corrente entre certos jornais ilustrados do Rio a exibição de horrores. Qualquer crime ou acidente serve de pretexto para gravuras repelentes: crânios abertos, braços decepados, olhos esgazeados e mãos crispadas pela dor. Se é demasiado consagrar a notoriedade dos criminosos pela divulgação do retrato – a não ser nos casos em que tal publicidade auxilie a ação policial – não se compreende essa maneira de interessar os leitores. Que sadismo barato que se pretende atribuir ao nosso público! Abro os jornais à noite. Os jornais, no capítulo sensacional do crime, ainda são o reflexo exato da curiosidade, do horror ou da piedade dos leitores. (*O Paiz*, 2 de novembro de

---

<sup>10</sup> Apesar de a fotografia na imprensa já existir nessa época, ela ainda era um recurso de uso limitado por ser muito dispendioso para ser completamente difundido por todo o jornal e/ou por qualquer jornal, por isso a ilustração nesse período será o principal recurso para detalhar os acontecimentos narrados nas matérias jornalísticas.

1916, p. 2)

Mas a consolidação desse formato ocorreu de fato nos anos 1920, com o lançamento de jornais populares, que inovavam no uso menos rebuscado da linguagem no apelo ao sensacionalismo na escrita do texto e publicação das imagens. O grande destaque, é, sem dúvida, os jornais lançados por Mário Rodrigues, *A Manhã* (1926) e *Crítica* (1928). Sensacionalismo aqui é entendido como um apelo, tanto na forma quanto no conteúdo, às sensações. O que proporciona a aproximação com o mundo do leitor ao provocar o horror, a piedade, a curiosidade, a raiva e a alegria neste. E o jornalista, ao compor o texto a partir de um mundo, gera um novo mundo: um mundo que mescla realismo e romance, uma vez que a estrutura narrativa lembra a dos romances folhetinescos, ainda que os personagens sejam retirados da realidade. Mas que, ao fim e ao cabo, o que dá coerência a esses textos são os leitores, que assim os constroem como unidades de sentido (Barbosa, 2007a, p.50).

Autores como Rosa Nívea Pedroso (1983) descrevem as características do que seria o jornalismo sensacionalista como a valorização da emoção em detrimento da informação, ênfase no extraordinário e no vulgar, espetacularização da notícia, além da produção sempre trágica, erótica, grotesca ou fantástica, tendo como função pragmática a consolidação econômica do jornal.

Por sua vez, afastando-se de um modelo de hierarquização da “qualidade” dos jornais, fosse através de seu conteúdo ou o público alvo para o qual ele era produzido, o jornalismo sensacionalista, segundo Marialva Barbosa, seria aquele o qual as notícias apelassem para as sensações, provocando emoções nos leitores e uma proximidade com o acontecimento relatado justamente a partir da memória dessas sensações. Logo, o termo “imprensa sensacionalista”, que costuma carregar um significado pejorativo, passa a ser substituído pela expressão: “imprensa de sensações”.

São sensações contidas nas representações arquétipas do melodrama que continuam subsistindo nos modos narrativos dessas tipologias de notícias. Tal como os gostos e anseios populares – formados na longa duração – também as sensações desse tipo de narrativa mesclam os dramas cotidianos – os melodramas – em estruturas narrativas que apelam ao imaginário que navega entre o sonho e a realidade. (Barbosa, 2007, p.123)

No entanto, o sentido de “jornalismo de sensações” não acontece apenas pelo apelo para as sensações físicas, mas na relação da leitura com o extraordinário, “são sensações contidas nas representações arquétipas do melodrama que navegam entre o sonho e a realidade. E o riso está entre as principais sensações que esse tipo de imprensa provoca. Seja nas matérias claramente jocosas, ou mesmo no tom irônico, sarcástico e ambíguo que predomina na forma como grande parte dos textos são escritos.

Muitas das notas sensacionais que cobriam as páginas de jornais como *A Manhã* utilizavam formas irônicas e ambíguas para atrair o público. O tom humorístico usado nos títulos e nos textos reforça a relação com o popular bakhtiniano. Assim, na edição de Natal de 1928, o jornal *A Manhã*, ao noticiar a tentativa de um marido traído de matar o amante de sua mulher escreve: “Zé Grande quase matou o Peru”. Sendo Zé Grande o Apelido do marido traído e Peru o apelido do amante. Essas matérias que se assemelham a títulos de anedotas reforçam o interesse do jornal na tentativa de seduzir o público alvo através do humor.

Essas características ganharam contorno ainda mais marcado em *A Manha*, de Aparício Torelly, mesmo que primando pelo aspecto jocoso. Ainda assim, seu jornal se encontrava a meio caminho da imprensa sensacionalista, mas também se diferenciava da imprensa humorística da época. Não por acaso, Apporelly colaborou com um dos principais jornais sensacionalistas de sua época: *A Manhã*, do qual tomou como inspiração paródica para o nome de seu jornal: *A Manha*. Sua participação em *A Manhã* foi intensa. Trabalhando desde sua fundação, cultivou uma amizade muito forte com o dono do Jornal, Mario Rodrigues, de

quem sempre fazia referência e elogios. No nosso entendimento, esse período de convívio laboral em um jornal sensacionalista foi significativo para o que Apporelly fez posteriormente em seu próprio jornal. É um vetor crucial para entendermos como e porque seu jornal representava mudanças em relação à imprensa de humor de sua época.

Podemos, portanto, derivar algumas características do jornalismo sensacionalista para analisarmos as características do jornal de Aparício Torelly, como o completo desapego com a informação em seu sentido jornalístico, que estará mais a serviço do riso e de um projeto sócio-político do que com o fato jornalístico propriamente dito. O acontecimento jornalístico servia apenas como fonte e referência para seus textos humorísticos. Apesar de que, o tom irônico da imprensa de sensações que predominava nas diversas editoriais era um tanto quanto diluído nas notícias políticas, uma vez que os jornais naquela época precisam de um respaldo político para benefício não apenas simbólico, mas também econômico para o jornal. A ironia caústica, quando o assunto era política, permanecia inalterada apenas nos famosos editoriais de Mário Rodrigues, que investia impiedosamente sua pena contra seus adversários políticos.

Assim como na imprensa sensacionalista, as notícias ganham contornos espetaculares, porém em *A Manhã* elas são produzidas primando-se pelo fantástico e pelo jocoso. Ademais, não podemos negar que essas características auxiliaram na consolidação econômica do jornal. Mesmo fazendo um jornal diverso, Apporelly soube aproveitar em seu jornal características que ajudaram os jornais sensacionalistas a serem sucesso em vendas. Mas suas grande tiragens também investiam simbolicamente na produção de um imaginário cômico e ao mesmo tempo contestatório de sua época, possibilitando horizontes de expectativas libertários.

Outra característica em *A Manhã* que aproxima ainda mais dos jornais de sensações é o compromisso com os problemas que assolam as camadas populares, como água, luz e



transporte. Há muitos anos, os principais jornais já abriam espaço para este tipo de participação do público em seções de cartas na qual ouviam todas reclamações típicas dessas classes como problemas com a polícia, com o abastecimento de água e luz, transporte e saneamento, entre outros. Mas foi com a imprensa de sensações que essa característica foi alçada a um patamar de importância maior. Na redação de *A Manhã* havia caravanas que seguiam para os bairros do subúrbio e Baixada Fluminense para ouvirem pessoalmente as reclamações e apurar notícias e denúncias. *A Manhã*, dentro de seus limites de jornal de um homem só, também compartilhava desse espírito de representante do povo na luta contra os problemas que afligiam seus cotidianos.

Em relação à imprensa humorística de sua época, por não se tratar de periódicos dedicados à notícia, não havia comprometimento com esta, apesar de muitas vezes notícias jornalísticas serem motivadoras de textos cômicos. Em *A Manhã*, essa característica era acentuada, sendo o principal ponto de partida para seus textos. Mas *A Manhã* diferenciava-se por não apenas motivar seus textos a partir de acontecimentos, mas principalmente de enxergar ou criar o cômico a partir destes. Logo, o mundo todo era visto como passível de ridicularização. Acreditamos que a aproximação da imprensa humorística do início do século XX com *A Manhã* se dá mais por classificação do que por semelhança, que, para além da primazia da linguagem humorística, o jornal de Aparício Torelly se assemelhava mais com os jornais sensacionalistas, no qual ele mesmo trabalhou antes de criar seu próprio jornal.

### **3.2 Produção humorística do início do século XX e Modernismo**

Ao estudarmos a imprensa ilustrada e humorística do início do século XX, devemos levar em consideração o contexto social e as redes de sociabilidade intelectual nas quais

estavam envolvidos aqueles que com ela colaboravam. Quase todos os periódicos do início do século XX que lançavam mão do humor e da caricatura eram revistas literárias e de costumes (Lima, 1968). Por conta dessa característica, alguns autores, como Elias Thomé Saliba (2002) e Monica Pimenta Velloso (1996), identificam a imprensa humorística em consonância com uma cultura da modernidade do início do século XX no Brasil, uma vez que era uma preocupação comum aos grupos literários pensarem sobre essa modernidade que, por vezes, se apresentava e que, por outra, buscavam. Por conta disso, novas temáticas e novas formas de expressão, como a busca do que é a nacionalidade brasileira ou os tipos brasileiros, eram algo recorrente em suas obras. Mas, por conta de sua linguagem humorística, satirizavam padrões de interpretação dessas questões já legitimadas.

As primeiras décadas do século XX foram cruciais para a cultura brasileira. A construção de uma dada *brasilidade* e a produção cultural no país eram temas recorrentes, mesmo que implicitamente, entre os intelectuais. Uma das especificidades desse pensamento eram idéias renovadoras que estabeleciam fortes conexões entre a arte e a política, caracterizando basicamente o que classificamos como modernismo.

Nessas reflexões pontuais sobre o contexto, no nosso entendimento é necessário relativizar o papel de vanguarda dos paulistas no Modernismo<sup>11</sup>, uma vez que ao pensar em Modernismo no Brasil sempre nos remetemos, num primeiro momento, à São Paulo da década de 1920. De tal maneira, a Semana de Arte Moderna de 1922 serve-nos, portanto, não como ponto de partida da modernidade artístico-política, mas como marco simbólico. Devido a seu efeito normativo, ela reuniu homens e textos em torno de uma designação para discussão sistemática de questões da *brasilidade*, fundamentalmente ancoradas sobre a

---

<sup>11</sup> Revisada e discutida por alguns autores como Eduardo Jardim de Moraes (1979), Silviano Santiago (1989), Flora Sussekind (1987; 1988). Anateresa Fabris (1994), que tendem a apontar mais dessimetrias do que convergências num recorte temporal ampliado e numa limitação geográfica que não se restringe a São Paulo como seu epicentro.

questão da identidade nacional.

No conjunto de ensaios organizado por Anateresa Fabris com o objetivo de revisar o modernismo e a modernidade em terras brasileiras, ela afirmará que a centralidade que os modernistas de São Paulo atribuíram a si mesmos foi uma espécie de estratégia de vanguarda, como uma leitura particular de uma modernização da cidade, transformada em paradigma para todo o Brasil (FABRIS, 1994, p.8). Enquanto manifestação estética e sociológica, a análise do modernismo feita nessa obra foi pautada por cinco questões principais: o conceito de modernidade e suas convergências possíveis com o modernismo, a revisão da categoria do pré-modernismo; a cidade como o *locus* da poética modernista; a relação do grupo inovador de São Paulo com o horizonte tecnológico; a imbricação entre nacionalismo e engajamento<sup>12</sup>. A importância dessas questões é fundamental quando verificamos a visão demasiadamente estereotipada do regionalismo brasileiro. O lugar de onde falavam os intelectuais aqui estudados era o centro urbano da época, a cidade do Rio de Janeiro, capital federal, e os tipos nacionais universais que produziam a partir deste contexto, onde muito pesava a auto-atribuição de uma missão civilizatória que se irradiaria do centro para o sertão brasileiro.

Analisando a Semana de Arte Moderna de 1922, Fabris argumentará que a presença de obras no evento seguiu uma determinação mais ideológica do que propriamente estética. Ao mesmo tempo, afirma a autora, instaurava-se uma atitude auto-afirmativa de polêmica e necessária vanguarda contra a “instituição arte” e contra tudo que fosse considerado decadente ou alienado. É o que também afirma Beatriz Resende (2007). Ela esclarece que nos anos 1920, no Rio, há editoras, sobretudo a Leite Ribeiro e a Costallat e Miccolis, de Benjamin Costallat, que têm a ousadia de publicar, sem esperar o aval da crítica, autores contemporâneos que estão falando da vida moderna. Os autores editados, segundo Resende, são intérpretes do Rio de Janeiro que se moderniza. Eles aparecem, portanto, antes do

---

<sup>12</sup> Idem, p. 7.

modernismo, que em seguida vai se impor como estilo hegemônico não só na literatura, mas também na arquitetura e na moda. E conclui dizendo que “o modernismo era muito ciumento: tudo que era anterior a ele passa a ser considerado brega, tudo tinha que desaparecer”<sup>13</sup>. Tal afirmação também é compartilhada por Mônica Velloso<sup>14</sup>.

Problematizando a questão do Modernismo como movimento pioneiro e predominantemente paulista, analisa o modo como os intelectuais paulistas construíram sua distinção em relação aos cariocas, se auto-atribuindo o papel de modernizadores do Brasil. O modernismo paulista pretendia revolucionar a cultura brasileira, porém essa revolução sempre esteve muito restrita à elite letrada, pois suas produções ainda apresentavam forte teor hermético em relação a um público mais amplo. *Macunaíma*, de Mario de Andrade, é um exemplo da intenção de se criar uma narrativa contendo as principais características da cultura brasileira, no entanto com uma linguagem pouco acessível. No caso dos intelectuais humoristas, suas produções estavam associadas principalmente às revistas ilustradas, onde a linguagem verbal auxiliava-se da visual em boa parte de seu conteúdo. A associação destas características com o sucesso das publicações ilustradas, notadamente as humorísticas, já sinalizava a aproximação de um público mais expressivo. Outro intelectual que terá tal preocupação, pontuada por um forte engajamento social, será Monteiro Lobato. Ele buscará uma renovação cultural da leitura em pelo menos três aspectos: a linguagem utilizada, direcionada ao público interiorano, a abordagem deste contexto em suas produções, além de uma preocupação editorial de distribuição e acesso ao livro. Mesmo que marcadamente paternalista e cientificista, o papel de Lobato, e dos outros, demonstram a grande preocupação nesse período em sintetizar a cultura nacional e desenvolvê-la.

O próprio Mario de Andrade aponta 1917 como ano inaugural para a história do

---

<sup>13</sup> Jornal O Globo, 20/01/2007, Prosa e Verso. Grifos nossos

<sup>14</sup> Cf. por exemplo VELLOSO, Mônica. “A “cidade-voyeur”: o Rio de Janeiro visto pelos paulistas...” In: Revista Rio de Janeiro, n. 8, p. 83-100, set./dez. 2002.

Modernismo brasileiro ao considerar a discussão entre Monteiro Lobato e Oswald de Andrade acerca de uma exposição da artista plástica Anita Malfatti. Por isso, ao tratar da produção intelectual nesse período, devemos ter em mente a idéia de modernidade e de uma cultura modernista mais ampla. Estes são conceitos demasiado complexos para os localizarmos restritamente no grupo paulista da década de 1920, por mais heterogêneo que fosse. Outras cidades tiveram seus intelectuais que, se não chamavam a si mesmos de modernistas, sua produção cultural poderia enquadrar-se dentro desse conjunto de valores e idéias. Entendemos, portanto, o Modernismo como resultado de um processo histórico em que se podiam combinar as mais diferentes tradições.

A partir dessas considerações é possível estabelecer certos aspectos típicos de um pensamento modernista tanto entre os intelectuais paulistas da década de 1920, quanto entre os intelectuais humoristas do Rio de Janeiro, como o fez Monica Velloso (1996). Entre esses aspectos podemos destacar a preocupação em se pensar a nacionalidade brasileira, isto é, mapear o que fazia do Brasil uma nação e o que caracterizaria o povo e a identidade brasileira, em consonância com projetos políticos-culturais de nação que pretendiam, entre outras coisas, levar cidadania ao povo. Mas a inviabilidade para alguns desses intelectuais de realizar o sonho da construção da *República dos Sábios*, colocada de imediato pelo projeto de República vitorioso após a Proclamação, levou à famosa desilusão, compartilhada pela maioria dos pensadores que participaram do movimento republicano sendo sintetizada pela frase emblemática do senador Saldanha Marinho: “Essa não é a república dos meus sonhos”. Contudo, é importante sublinhar que se a frustração foi quase consensual, o mesmo não se pode dizer acerca dos projetos de república derrotados definitiva ou momentaneamente com o golpe militar que instituiu o regime republicano<sup>15</sup>. Havia profundas divergências sobre o modelo de nação que se aspirava. E mesmo quando os objetivos eram comuns ou próximos,

---

<sup>15</sup> Veja-se neste sentido, por exemplo, a diversidade de projetos abolicionistas e republicanos identificados por Ângela Allonso (2002).

os caminhos para atingi-los muitas vezes eram objeto de controvérsias (Engel, 2006, p.4).

O sentimento de exclusão sentido por esses intelectuais proporcionaram reações diversas em suas produções. No caso dos intelectuais humoristas desse período, será perceptível a busca de novas temáticas, dissonantes dos padrões institucionais. Porém, como afirma Velloso (1996, p.27), essas imagens fora da órbita institucional buscariam mais a cumplicidade da imaginação do que o desnudamento das contradições sociais. E como a boemia é outra característica marcante entre esses intelectuais, é no cotidiano das ruas das grandes cidades que irão buscar seus personagens. Aqui se mistura tanto a preocupação literária com a vida anônima dos transeuntes em Lima Barreto e João do Rio, quanto a temática de personagens típicos das ruas nas produções visuais de Raul Pederneiras, Kalixto e J.Carlos.

É marcante entre esses autores a idéia de se pensar a cidade e, por extensão, o próprio país através de suas ruas. Estas se apresentam como espaço pleno de significado, gerador de formas culturais inéditas, revelando a existência de uma população que se mantinha desconhecida aos olhos da República modernizadora. O sentimento de exclusão era sentido por estes nomes da intelectualidade carioca que tinham na boemia seu principal espaço de sociabilidade. O que os fazia se imaginar cúmplices, por essa condição marginal, de todo aquela camada da população para a qual foram fechadas as principais vias de participação política (Velloso, 1996, p.29). Mas, antes de tudo, cabe indagar até que ponto, efetivamente, esses intelectuais não se identificavam propositalmente nessa condição de marginalizados, buscando criar um lugar de fala próprio e legitimar outras modalidades de participação comunicativa.

Essa busca por novas temáticas é outra característica do modernismo que demonstra a importância de se usar essa chave interpretativa ao pensarmos na produção humorística

intelectual na imprensa do início do século. Além da experimentação de novas formas de expressão e linguagem que são próprias da linguagem humorística e que se constitui em outra característica típica dessa modernidade.

São essas três principais chaves de interpretação que permitiram a Monica Velloso, a partir dessas considerações, relativizar e aproximar a produção humorística desse período ao conceito de modernidade e cultura modernista, e ao mesmo tempo questioná-los geograficamente. Afinal, muitas das características associadas ao modernismo estavam presentes nestas produções. E muitos artistas lançaram mão desse recurso para veicular suas idéias, não necessariamente sob a auto-classificação modernista, mas, ainda assim, em sintonia com essa conceituação. A construção feita pelos paulistas, principalmente do grupo verde-amarelista, consolidou esta imagem irreverente e leviana do intelectual carioca<sup>16</sup>, apesar de não ser uma característica exclusiva deles, pois, é incontestável a postura irreverente do paulista Oswald de Andrade.

Questões sobre a Modernidade não permeavam apenas o campo estético intelectual. Mas eram a partir de seus ideais que planos eram postos em prática, como o projeto de renovação urbana do espaço físico e social da cidade do Rio de Janeiro. Com a reforma urbanística de Pereira Passos, deu-se origem a uma dualidade de ordens e valores que iria marcar decisivamente a tradição cultural carioca. “Enquanto capital federal, o Rio de Janeiro devia transformar-se numa ‘Europa possível’ e, ao mesmo tempo, corporificar um modelo de nacionalidade” (Velloso, 1996, p.15), exercendo uma função metonímica do Brasil.

Para além dos aspectos político-culturais, muitos foram os projetos para instruir o povo e transformar seus hábitos e valores através de uma modernização que buscava efeitos

---

<sup>16</sup> Trabalhamos aqui com o conceito de intelectuais cariocas conforme as indicações de Ângela de Castro Gomes (1999), que enquadra nessa categoria não apenas o intelectual nascido no Rio de Janeiro, mas todo “o intelectual que constrói, nesta cidade, sua rede de sociabilidade fundamental, mantendo contatos com sua terra natal e/ou tecendo articulações que se espalham pra outras partes do país.” (Gomes, 1999:19).

civilizadores. Em “O Rio convalesce”, Olavo Bilac enaltece as reformas urbanas de Pereira Passos, um dos maiores projetos urbanísticos brasileiros baseado no ideal modernizador, que estariam promovendo a convalescência não apenas material, mas também moral da cidade: “A população naturalmente vai perdendo certos hábitos e certos vícios, cuja abolição parecia difícil, se não impossível”<sup>17</sup>

O processo de construção de uma modernidade e de uma missão civilizadora para a cidade instaura-se a partir da segunda metade do século XIX. Neste período, o Segundo Reinado inaugura um projeto de estado moderno a ser reconhecido nacional e internacionalmente, objetivando o fim do que consideravam nossa problemática experiência colonial. Devemos considerar ainda a expressiva atuação da geração de 1870<sup>18</sup>. Toda a heterogeneidade dos intelectuais dessa geração buscava, além da compreensão da identidade nacional, admitida como múltipla e miscigenada, positiva ou negativamente, novos caminhos para o Brasil a partir das transformações no mundo do trabalho e do regime político.

Elias Thomé Saliba (2002) por sua vez também analisará a produção intelectual humorística dessa época sob o olhar de uma cultura da modernidade, porém seguindo mais de perto os debates históricos e conceituais sobre a idéia de Belle Èpoque. Esse período, que se estende conceitualmente da segunda Revolução Industrial até a Segunda Guerra Mundial, foi marcado pela efervescência intelectual que inovava em diversos campos da arte e da cultura e pelos avanços industriais tecnológicos que proporcionavam novas percepções da realidade e da experiência histórica. Mas esse período também viu o fortalecimento e crescimento dos movimentos sociais, como o socialismo e o anarquismo, que reuniram proletários entre outras camadas sociais em movimentos organizadas contra a ordem social e o sistema capitalista. Esse contexto de profundas mudanças, rupturas e produção de novos significados também

---

<sup>17</sup> Olavo Bilac, “O Rio convalesce”, in *Gazeta de Notícias*, 20/05/1906.

<sup>18</sup> Estudada com exímia sofisticação por Ângela Alonso (2002).



teve influencia tanto sobre as explicações sobre a natureza do humor como também na sua própria estética de criação. Saliba identifica um momento de crise e desarticulação da representação e da linguagem frente à vertiginosa transformação do mundo social e da sua percepção pelos sujeitos históricos.

Os ecos da Belle Époque européia chegaram ao Brasil apenas no raiar do século XX, trazendo forte impacto no campo intelectual e artístico. Em confluência com as discussões e anseios da intelectualidade brasileira, esse período, entre o final do século XIX e o início do século XX, viu emergir fortemente política e culturalmente a questão da nacionalidade brasileira. E a produção intelectual humorística, principalmente através da imprensa, também respondeu a essa demanda pelo o que seria a nação e a identidade brasileiras. Monica Velloso (1996) e Elias Thomé Saliba (2002), acreditam que o que marcou a produção humorística na imprensa desse período foi a busca de novos temas e objetos, através de uma linguagem dinâmica e experimental.

Se a princípio podemos identificar duas fases diferenciadas na história da imprensa de humor, podemos dizer que a imprensa humorística da segunda metade do século XIX, com seus temas combativos, onde se destaca a figura de Ângelo Agostini, se caracterizava pela virulência, enquanto o humor de início do século XX tornar-se-ia menos ferino e mais sutil.

Apesar dessa distinção fundamental, em muitos aspectos essas duas tipologias de humor na imprensa também se aproximava. Ambos, por exemplo, viam a defesa da Proclamação da República e da Abolição como uma via para o país ingressar na modernidade. Essa mesma temática será ainda dominante no decorrer dos anos 1920/30.

Autores como Herman Lima (1968) alegam que, com o fim de grandes temas que os unificavam numa mesma luta e com o descontentamento com os rumos da República por

parte dos intelectuais, a imprensa humorística perdeu sua virulência e combatividade<sup>19</sup>.

Porém, também essa imprensa buscava as especificidades que faziam do Brasil uma nação, de tal forma que nomes como Tobias Barreto, Silvio Romero, Joaquim Nabuco, Capistrano de Abreu, Euclides da Cunha, entre outros, podem ser percebidos, ao lado dos profissionais da imprensa humorística daquela época, como autores fundamentais que buscavam respostas a essas questões, cada qual a sua maneira e de dentro de espaços comunicacionais específicos afetos a suas áreas de reflexão.

Portanto, podemos perceber que os pontos relacionados ao conceito de *modernidade* e *modernismo*, como a recusa ou transformação do já estabelecido em termos artísticos-políticos, já estavam presentes nas obras da geração de 1870. Decorrente dessas considerações, parafraseamos Ângela de Castro Gomes, que afirma: “é possível que o Rio de Janeiro tenha sido mais moderno que modernista”(GOMES, 1999, p. 23).

### 3.3 Humor, intelectuais e “cidade capital”

O contexto social da cidade do Rio de Janeiro ilumina o tipo de organização dos intelectuais – quem eram; como se agrupavam; quando, onde e para que. As características estético-políticas de sua produção situam sua inserção num debate mais amplo, cujo cerne era a proposição de uma “nova” e “moderna” identidade nacional (GOMES, 1999). As características que singularizam as *idéias modernistas* no Rio de Janeiro precisam ser analisadas à luz das referências construídas pela própria rede de intelectuais cariocas.

---

<sup>19</sup> Constâncio Alves (1923) afirma ainda que se a vida política ia passando sem agitações perigosas e sem preocupações revolucionárias, a caricatura faria certo, como o fez naquele início de século, de limitar-se a “pequena crítica da pequena política corrente”, como pilhérias para divertimento, nas quais estariam incluídas as críticas de costumes, o registro de sucessos efêmeros das ruas e a ilustração de anedotas e acontecimentos da cidade.

Jean-François Sirinelli aponta a importância de atentarmos às gerações e aos processos de transmissão cultural, quando estudamos um meio intelectual. Ele afirma que um intelectual sempre se define por referência a uma herança, como legatário ou como filho pródigo (SIRINELLI, 1996, p.254). E, no caso da intelectualidade carioca que estudaremos, as idéias da geração de 1870 exerceram grande influência, fossem os artistas considerados seus herdeiros ou adversários.

Portanto, a relevância desse estudo segue as indicações de Sirinelli. Ele postula a existência de uma dimensão política nas propostas e produções estéticas construídas pelos intelectuais, as quais têm significativo poder de comunicação social. Trazendo essas considerações para o contexto do nosso objeto de pesquisa, temos um grupo de intelectuais bastante atuante, com considerável circulação entre o grande público. Isso porque no início do século XX, as revistas ilustradas alçam um posto de grande relevância na vida social carioca, seja pelas suas tiragens acima da média, seja pelo tempo de vida de algumas revistas e o respaldo que tinham na sociedade. As matérias jornalísticas, anúncios e comentários impressos demonstram a relevância e inserção social das produções culturais desse grupo. Mas ponderações são necessárias quanto à idéia decorrente do vínculo entre arte e política, no qual o intelectual estaria vinculado diretamente a um projeto político, colocando-o sempre como “vanguarda”. O que queremos ressaltar é a existência de uma dimensão política inerente a toda atividade intelectual.

Ademais, a exploração da dinâmica relacional construída no interior do próprio campo intelectual carioca nas primeiras décadas do século XX ainda foram pouco examinadas, justificando-se a relevância deste trabalho, segundo indicações de Angela de Castro Gomes (GOMES, 1999, p.14). Essa abordagem, afirma Gomes, seria segura e profícua para o pesquisador, por permitir uma aproximação das obras dos intelectuais, privilegiando-se as condições sociais em que foram produzidas, enquanto constitutivas de um certo campo

político-cultural (GOMES, 1999, p.11).

Trabalho semelhante é proposto por Antonio Candido (2000), ao defender uma história literária e uma sociologia da literatura de modo a não estudarmos obras ou autores isoladamente, mas inseridos dentro de uma estrutura social. Ao término de um trabalho exitoso, essa metodologia demonstraria as vinculações e dinâmicas próprias, e relativamente autônomas, de um dado campo intelectual.

Estudando o grupo dos intelectuais humoristas cariocas que trabalharemos, Mônica Velloso afirma que eles receberam grande influência da geração dos intelectuais chamados por Candido (2000) de “primeiros baudelairianos” da qual se consideravam filhos legítimos (VELLOSO, 1996, p.118)<sup>20</sup>.

O ideal libertário e a irreverência, juntamente com a busca de novos caminhos estéticos de expressão, presentes na visão desses intelectuais, produzem a correlação estabelecida por Velloso entre esse grupo e os intelectuais humoristas. Além disso, há que se ter em conta que, no início do século, entre a boemia carioca é visível a influência de autores como Baudelaire, Anatole France e notadamente Henri Murger, cujos personagens do submundo serviram frequentemente de modelo de inspiração e forma de vida (BARBOSA *apud* VELLOSO, 1996, p.118). E o papel do artista moderno nessa visão seria justamente vivenciar a comunhão entre a cidade e o povo. Refletir sobre a cidade andando por suas ruas, experimentar o contato com sensações as mais bizarras, transfigurar, enfim, o imaginário em arte. É justamente esse o perfil do artista moderno baudelairiano que tanto repercutiu entre os intelectuais boêmios cariocas.

O fato de trabalharmos com a cidade do Rio de Janeiro demanda também algumas

---

<sup>20</sup> Nomes como os Teófilo Dias, Fontoura Xavier e Carvalho Junior figuram entre os que formavam o grupo dos “primeiros baudelairianos”, que tiveram grande influência sobre os simbolistas, que viriam, por sua vez, a influenciar os humoristas. Sobre o os poetas realistas e os primeiros baudelairianos, cf. Candido (2000).

considerações. Tendo em vista a condição histórica de cidade capital, Maria Alice Rezende de Carvalho (1994) e José Murilo de Carvalho (1987), reforçam as implicações diretas dessa condição na produção cultural desenvolvida e no tipo de intelectual atuante na cidade.

A condição de “capitalidade” do Rio de Janeiro era fator deveras constrangedor e teria gerado uma cidade dominada pela forte presença do Estado e das atividades de serviços (comércio e burocracia pública). Contrapunham essa imagem à cidade de São Paulo, onde dominaria a presença de indústrias e a existência de um *ethos* mercadológico a regular suas relações. Essas representações das duas cidades, relacionados aos perfis de seus respectivos intelectuais, regulariam sua atuação e produções.

Dessa maneira, enquanto no caso paulista o tipo de intelectual proporcionado por essa conjuntura o faria distante do poder público e mais próximo das oligarquias, o intelectual carioca teria, devido a sua “condição histórica”, uma dupla inserção: como funcionário do Estado e como *homem das ruas*, ou seja, ele seria uma espécie de intelectual “sem lugar”, que por isso, supostamente, teria optado por assumir o ponto de vista das camadas urbanas marginalizadas ou excluídas.

Decorre dessa visão a interpretação de que o ambiente em que viviam teria o poder de inibir seus projetos de modernidade, compreendidos como propostas de ruptura e ultrapassagem dos padrões estabelecidos. Essa é uma leitura que atribuiria lógicas distintas de formação, expressão e atuação de grupos intelectuais, onde toda essa produção é avaliada pela presença ou ausência de determinadas características. Há que se ter em conta que esse tipo de interpretação baseia-se numa espécie de determinação do contexto social sobre a própria produção intelectual. Concordamos com Rebeca Gontijo, quando afirma que essa “interpretação é guiada pela idéia de que a produção cultural espelha a realidade e de que existe uma identidade coletiva do intelectual, fundada pela maneira pela qual esse grupo

percebe sua inscrição no mundo” (GONTIJO, 2005, p.276).

Em *Literatura e Sociedade*, Antonio Candido (2000) irá propor, entre outras coisas, uma metodologia para analisar sociologicamente a literatura e a produção literária. Valendo-se de um arcabouço teórico complexo, ele alerta para os exageros de relacionar a obra aos condicionamentos sociais. Para Candido, o fator externo importa não como causa, ou significado, mas como elemento que desempenha certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno. Por isso, devemos fundir *texto* e *contexto* numa interpretação dialeticamente íntegra. No lugar de ilustrar, de espelhar, os fatores externos nos servem como fatores explicativos. A indicação das dimensões sociais faz parte de qualquer estudo que tenha uma dimensão histórica. Na sua proposta de análise, Candido leva em conta o elemento social não como fator externo, como referência que permite identificar, a expressão de uma certa época ou de uma sociedade; nem como enquadramento, que permite situá-lo historicamente; mas como fator da própria construção artística<sup>21</sup>.

Retomando a questão no que diz respeito ao contexto, a cidade do Rio de Janeiro em fins do século XIX e início do XX, relativizamos a rígida distinção entre cidades dominadas pelo Estado e cidades regidas pelo mercado, e as implicações diretas que essa distinção teria no tipo de intelectual e na sua produção cultural, tal qual fizeram José Murilo de Carvalho (1987) e Maria Alice Rezende de Carvalho (1994).

Ângela de Castro Gomes (1999) interpreta a condição de capitalidade do Rio de Janeiro como influência para intelectualidade carioca, de tal maneira a impor sua participação ativa em todas as polêmicas culturais que alcançassem repercussão nacional, cumprindo a eles a auto-atribuição numa missão de representar e civilizar o país. Essa espécie de constrangimento que o campo político mais amplo trazia ao “pequeno mundo” intelectual

---

<sup>21</sup> Candido, 2000. p. 3-15

carioca foi entendido por Gomes não como determinação, e sim como vantagem, ou seja, estímulo à conformação de projetos culturais que teriam interlocução ampla e seriam numerosos, variados e competitivos entre si. Afirma ela que as características que singularizam as “idéias modernistas” no Rio de Janeiro precisam ser analisadas à luz das referências construídas pela própria rede de intelectuais cariocas. Por isso, seu estudo enfatiza a análise das relações que se desenvolvem no interior desse ‘pequeno mundo’, com sua autonomia relativa, sem perder de vista as condições sociais de produção cultural e seus vínculos com o campo político mais amplo. (Gomes, 1999)

Angela de Castro Gomes identifica alguns grupos que são fundamentais para trabalharmos a sociabilidade intelectual carioca no início do século XX. Estes marcariam a existência de tradições intelectuais<sup>22</sup> na cidade, tanto em nível organizacional, quanto de valores simbólicos, estéticos e políticos. Duas presenças são marcantes desde fins do século XIX para este “pequeno mundo” intelectual: a Academia Brasileira de Letras (ABL) e o “grupo boêmio” da Rua do Ouvidor, que após 1905, com a abertura da Avenida Central, passa a frequentar aquela instituição. Apesar dessa divisão dualista, essas referências não eram excludentes e nem conflitantes, como poderia, em princípio, se pensar. Havia coabitação e complementaridade entre elas, como demonstra o trânsito e os diferentes posicionamentos assumidos por diversos indivíduos ao longo de sua trajetória intelectual. Portanto, é no bojo dessas variadas e heterogêneas tradições intelectuais que as idéias de modernidade circulam

---

<sup>22</sup> O termo “tradição intelectual” é empregado em consonância com as considerações feitas por Gomes. Entendido como fator de organização e como fator simbólico (de criatividade do campo intelectual), em primeiro lugar, ela trabalha a tradição “não como ‘entidades’, que explicam idéias e ações, mas com a noção fundamental que ao serem explicadas podem esclarecer as escolhas realizadas pelos atores envolvidos em um processo social (...) Em segundo lugar, entende que a noção de tradição não pode nem deve ser tomada como o ‘passado’ ou o ‘atraso’, isto é, como obstáculo à mudança(...) no que se refere ao mundo intelectual, a premissa é a de que os processos de criação e transmissão culturais estão sempre referidos a tradições, quer como seus herdeiros mais ou menos diretos, quer como seus opositores mais ou menos radicais. (...) Haveria, assim, uma relação necessária entre trabalho intelectual e tradição, sendo que ela se 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 (...) que [organizacionalmente] se ‘institucionaliza’ em uma variedade de locais de diferentes naturezas, o que remete à idéia de lugar de sociabilidade intelectual” (Gomes, 1999: 26-7.)

pelo Rio de Janeiro.

O grupo dos boêmios associava-se esteticamente ao Simbolismo e objetivava em suas ações combater o cientificismo e a defesa da liberdade do espírito. Os intelectuais humoristas, ligados ao grupo boêmio da Rua do Ouvidor, consideravam-se herdeiros da tradição simbolista. Porém, analisando suas trajetórias e posicionamentos intelectuais, observamos que sua ligação com o Simbolismo era mais de natureza estética. Compartilhavam com este movimento o sentimento de desencanto com as contradições e problemas da sociedade moderna capitalista, explicitando em suas produções diferentes formas de olhar o mundo. Mas diferenciavam-se deste movimento ao assumirem uma postura não tanto reclusa, expressa em suas produções, esteticamente simbolista na parte literária, porém abordando temas sociais e políticos do cotidiano. Esse grupo era formado por nomes como Emílio de Menezes, Raul Pederneiras, Bastos Tigre, Kalixto, Lima Barreto, entre outros que posteriormente se afastariam do grupo, como Medeiros de Albuquerque, Olavo Bilac e Coelho Neto.

Durante sua época atuaram ativamente em diversas áreas, como na edição de revistas, especialmente de humor<sup>23</sup>, conferências literárias e humorísticas<sup>24</sup>; roteirização e encenação peças teatrais de humor político<sup>25</sup>; no lançamento de um filme sonoro<sup>26</sup>; montagem do primeiro escritório de publicidade do Brasil (Bastos Tigre, em 1913); organização e

---

<sup>23</sup> Havia uma grande diversidade de revistas no Rio de Janeiro. Enumero algumas voltadas ao humor, entre as quais também era grande a variedade: *Mercúrio* (1898); *Tagarela* (1902); *O Malho* (1902); *A Avenida* (1903); *Avança* (1904); *Fon- Fon* (1907); *O Degas* (1908); *O Diabo* (1907); *Careta* (1908); *Filhote da Careta* (1909); *O Malho* (1912); *D. Quixote* (1917), entre inúmeras outras. Esses intelectuais atuavam como redatores, editores, diretores e mesmo proprietários, como é o caso da revista *Tagarela*, propriedade de Raul Pederneiras.

<sup>24</sup> A moda das conferências tem início em agosto de 1905, com a conferência organizada por Medeiros e Albuquerque, Coelho Neto e Olavo Bilac, com o intuito e agradar a uma platéia elitizada e ávida por novidades. Satirizando esse costume criado, em agosto de 1907, através da revista *Fon-Fon*, anuncia-se a primeira conferência humorística e ilustrada. A partir de então, houve outras seguindo a temática humorística. Em março de 1912 já se registra um tipo de atividade semelhante em Petrópolis e alcançam tamanha popularidade a ponto de Oswald de Andrade convidar Emilio de Menezes a organizar e participar do mesmo tipo evento em 1915 no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.

<sup>25</sup> O melhor exemplo é a peça *Pega na Chaleira*, de Raul Pederneiras.

<sup>26</sup> Com roteiro de José do Patrocínio, o filme estréia em abril de 1910, no Cine Teatro Rio Branco, intitulando-se *Paz e Amor*. Comédia musical, satirizando o governo Nilo Peçanha.



encenação, em 1914, no Teatro Fênix, o primeiro “jornal falado”<sup>27</sup>; criação, em 1916, do Salão Nacional dos Humoristas, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro<sup>28</sup>; além de organizar, em 1917, no Teatro Palace, a Festa do Riso; e fundar, em 1919, a Sociedade Brasileira de Belas Artes, cujo objetivo era documentar a arte colonial em Minas Gerais. (Gomes, 1999, p.36-7).

O que é sintomático nas ações e eventos desse grupo é o desacordo com os padrões estéticos da vida cultural e a busca de novos canais de comunicação com o público. O concurso proposto pela revista Fon-Fon! para a criação caricatural do tipo nacional é apenas um exemplo. Ao apresentá-lo publicamente através de suas páginas, a revista buscava tanto uma aproximação com o público leitor quanto uma reforma estética de alguns padrões vigentes, mesmo que, ao fim e ao cabo, o acesso ao concurso fosse socialmente restrito. Mas cumpre destacar a abertura de novos canais de comunicação e aproximação com o público.

Nas primeiras décadas do século XX, conferências literárias no Rio de Janeiro tornaram-se modismo e possuíam importante papel na vida cultural carioca e na própria organização da sua sociabilidade intelectual. Servindo de espaço para divulgação e atuação desses intelectuais, possibilitavam também a construção da idéia moderna de intelectual como um homem público.

Se um dos aspectos da cultura da modernidade é a mudança dos padrões de comunicação, estes eventos foram ricos para a inovação da linguagem. Neles as palavras não bastavam apenas para descrever, denotar, delinear, serviam para captar imagens, sonhos e sensações do inconsciente e, dessa maneira, buscava-se constantemente criar novos

---

<sup>27</sup> Com uma programação que contava com um boletim parlamentar, um noticiário policial, crônica teatral, literatura, crônica social, além de bastante humor.

<sup>28</sup> Organizado por Raul Pederneiras, Yantok e Gil, reuniu os principais nomes da caricatura da época, marcando época como acontecimento artístico. Além destes, participaram do evento: Julião Machado, Belmiro, Bambino, Hélio Seelinger, Kalixto, J. Carlos, Morales de los Rio, Fritz, Luis e Romano, além do iniciante Di Cavalcanti.

significados e sons. (VELLOSO, 1996, p. 66).

Em 20 de julho de 1907 foi a vez de os intelectuais boêmios, experimentando novas possibilidades de comunicação com o público, fazerem a primeira conferência humorística ilustrada<sup>29</sup>. Seguindo essa tendência, encenam, pela primeira vez em julho de 1914, o “jornal falado”. A incorporação dessa dinâmica experimental comunicativa caracterizaria também a “cultura do modernismo”.

Utilizando a via do humor, esses intelectuais demonstravam também seu desacordo em relação aos padrões estéticos da vida cultural. Desde o começo do século, satirizavam a posição marginal que alegavam ocupar no universo artístico carioca. Numa época em que só participavam das exposições da Escola Nacional de Belas-Artes aqueles pintores e escultores consagrados pelo mundo “oficial” da cultura, a revista Fon-Fon, por exemplo, a partir de 1907, começou a parodiar as exposições oficiais. Lançando mão do humor, encenava o papel de críticos de arte, apropriando-se de sua retórica de valores. Foi através da crônica humorista dessas exposições, que o grupo já anunciava simbolicamente a idéia de promover seu próprio salão. Exemplo desta tendência são os “salões cômicos”, produção de Raul Pederneiras que satirizava as Exposições Gerais de Belas Artes, veiculados pela revista Kosmos, em 1904<sup>30</sup>, e pelo Jornal do Brasil em 1912<sup>31</sup>, apresentando comentários repletos de ironia a respeito das obras, e considerando-se como sucessor legítimo dos salões caricaturais de Ângelo Agostini, no século passado.

Esse projeto satírico e contestatório viria a se concretizar em 14 de novembro de 1916, quando, no Liceu de Artes e Ofícios, o Salão dos Humoristas seria inaugurado, com os caricaturistas Raul Pederneiras, Yantok e Gil à frente de sua organização. Nele, a experimentação de novas possibilidades de linguagem, que já haviam sido ensaiadas nos

---

<sup>29</sup> Fon-Fon, 20/07/1907.

<sup>30</sup> Kosmos, set. 1904.

<sup>31</sup> Jornal do Brasil, 15/09/1912.

eventos organizados anteriormente pelo grupo, é potencializada. Assim, redimensionam os objetos pela linguagem, que deixa de ser puramente descritiva para capturar os múltiplos sentidos sugeridos pela imagem.

Na época, o evento foi bastante comentado pela imprensa, com fotos da abertura da exposição mostrando uma platéia extremamente concorrida e alvoroçada, chamando a atenção para sua organização e o espírito de unidade do grupo (VELLOSO, 1996, p.73). As notícias sobre o Salão chamavam a atenção para as obras dos três principais nomes da caricatura carioca da época: J. Carlos, K. lixto e Raul Pederneiras<sup>32</sup>.

Sem dúvida, o salão dos humoristas inaugurava um novo espaço de sociabilidade para os intelectuais humoristas. Se estes já vinham marcando sua forte presença na vida cultural da cidade, agora essa presença seria institucionalizada num espaço próprio. Não se pode esquecer também que a ação que proporcionou o investimento em uma missão civilizadora da cidade-capital, localizada temporalmente durante a Primeira República, foi a mesma que fomentou o desenvolvimento de lugares de sociabilidade que questionavam de forma cética, satírica e ambígua, esta mesma vocação.

Assim, é para se distinguir do grupo literário legitimado e, ao mesmo tempo, para se inserir num grupo reconhecido, nem que fosse por contraponto em relação àqueles que eram referendados, que os humoristas irão buscar novos temas e novas estéticas.

Por hora, vale pontuar a partir do que foi exposto que os profissionais daquela imprensa humorística do início do século XX estavam envolvidos mais com questões comuns a uma intelectualidade carioca que ainda procurava para os rumos que a recém proclamada República tomou. Representavam uma geração posterior àquela que lutou pelo fim da monarquia, e que mesmo nos primórdios do novo regime já havia se desencantado. Se o rumo

---

<sup>32</sup> Cf. Gazeta de Notícias, 14/11/1916; Careta, 18/11/1916 e 25/11/1916; O Malho 18/11/1916; Revista da Semana, 18/11/1916 e 25/11/1916; Fon-Fon! 18/11/1916.

que o novo regime deveria tomar foi disputado dentre alguns projetos de República<sup>33</sup>, esses foram anos em que antigas e novas forças políticas passaram a atuar em instituições que acabavam de ser criadas, o que implicava, dentre outras coisas, a invenção de tradições diferentes do fazer política, pois, afinal os rumos do novo regime estavam em aberto (Gomes, 2007). Dentre a intelectualidade favorável à República e que experienciaram seus primeiros anos, eles acreditavam que o fim da monarquia seria o caminho através do qual o país encontraria o progresso e da modernização, o que se provou ser inviável em face do projeto de República vencedor. Mas esse sentimento de desencanto foi marcante e duradouro a ponto de influenciar gerações posteriores. De tal maneira, os profissionais daquela imprensa do início do século XX se consideravam herdeiros de uma dessas correntes intelectuais-literárias que se mostrara desencantada com a República. E os periódicos associados a esses nomes<sup>34</sup> eram veículos onde poderiam expor essas idéias, tanto de descontentamento quanto de novas abordagens e temáticas para o seu humor, restando um espaço ligeiramente limitado para a crítica social e política, e, ainda assim, em tons mais sutis, principalmente se comparado aos antigos periódicos de humor do período do Segundo Reinado.

É nesse contexto de “inversão”, no sentido preconizado por Bakhtin (1987), quando pelo riso consegue-se empreender uma virulenta crítica social, mas, sobretudo, se aproximar do público por estratégias de natureza comunicacional, que também se insere o jornal *A Manhã*, no qual a crítica social e política assumiu uma contundência jamais vista em nenhum dos periódicos humorísticos que circularam na cidade até então. O estudo mais detalhado sobre essas características de *A Manhã* deixaremos para o próximo capítulo.

---

<sup>33</sup> José Murilo de Carvalho (1987), em *A formação das almas*, identifica pelo menos três grupos com força suficiente para impor seus projetos como rumo a ser dado ao novo regime: o dos proprietários rurais inspirados no modelo norte-americano; o das camadas médias urbanas, inspirada na fase jacobina da Revolução Francesa; e o dos militares, inspirados na versão positivista da República, em que a instauração do regime era vista como fruto do progresso.

<sup>34</sup> Como Emilio de Menezes, Bastos Tigre, Raul Pederneiras, Kalixto, J. Carlos, etc., para citar apenas alguns.

#### 4 Aparício Torelly e su'A *Manha*

Como caracterizar *A Manha*? Um jornal de um homem só? Um jornal feito artesanalmente em todas as suas fases produtivas por Aparício Torelly? Um jornal de humor virulento?

Algumas dessas qualificações são quase que “naturais” e naturalizadas quando a referência é ao jornal fundado em 1926 por um gaúcho, que segundo também descrições reiteradas veio para o Rio de Janeiro conquistar, com o prestígio que o jornalismo lhe daria, a cidade que escolhera para morar.

Claro que há nessas idealizações muito dos trabalhos memoráveis para reconstruir, no futuro, a importância de um personagem singular. Um personagem que, além de tudo, era jornalista. Mas, a par desses aspectos que serão abordados ao longo desse capítulo, não se pode desconsiderar que o jornal *A Manha* teve importante participação nos processos comunicacionais dos anos 1920/30, abordando os acontecimentos de maneira irreverente e criando uma nova forma de fazer humor na imprensa, de maneira crítica e combativa. O estudo desse jornal, no nosso entendimento, é fundamental para visualizar o uso das inversões cômicas na construção de valores e acontecimentos, caracterizando algumas experiências no campo político e jornalístico das primeiras décadas do século XX no Brasil.

Neste capítulo, vamos caracterizar o jornal *A Manha* de Aparício Torelly, marcando sua presença na história do jornalismo brasileiro. O jornalismo desse período atuava explicitamente como agente social de organizações políticas, ou em nome delas. Mesmo com a série de avanços e inovações pela qual a imprensa passou, a profissão de jornalista ainda era secundária na vida daqueles que nela trabalhavam, ou encarada de modo etapista, como um degrau necessário para galgar postos e posições políticas específicas. E mesmo assim, o

enfoque mais preciso desse trabalho destoa um pouco dessa característica da imprensa e de seus profissionais. A partir de um jornal extremamente combativo, feito quase que artesanalmente por um homem só, lançando mão de uma linguagem humorística cáustica, Aparício Torelly com a sua empresa, o jornal *A Manha*, teve importante participação em todo esse contexto estudado, abordando os acontecimentos de maneira irreverente, baseando-se no que ocorria no mundo da política e do jornalismo. Assim, o estudo de *A Manha* se mostra profícuo para buscarmos, na suas inversões cômicas de valores e acontecimentos, o que caracterizava alguns dos costumes e experiências no campo político e jornalístico das primeiras décadas do século XX.

É importante lembrar, como mostrado no capítulo 3.1, que a década de 1920 representou uma importante fase no processo de modernização da imprensa no Brasil. Nelson Werneck Sodré (1999) e Marialva Barbosa (2008) chamam a atenção para o processo de estruturação da imprensa em moldes empresariais, algo que pode ser percebido desde a virada do século XIX para o XX, e que, além da característica já citada, ganha forte impulso nesses anos com a fundação dos Diários Associados de Assis Chateaubriand. Por outro lado, a imprensa artesanal, de baixa tiragem, e de ocasião, passa a ser cada vez mais um fenômeno de outros tempos. Apesar dessa característica, mesmo nos grandes centros, a par da existência dessa imprensa de “grandes tiragens” (se considerarmos os padrões da época), ainda circulavam jornais efêmeros e de baixas tiragens. *A Manha* é, nesse contexto, tipicamente um jornal artesanal, feito por um homem só - entusiasta na “arte de fazer jornal” -, e principalmente político e de opinião, sem, no entanto, ser propagandista desta ou daquela facção em disputa pelo governo.

Esse capítulo reflete também sobre as possibilidades de representação, apropriação e transformação do mundo através do humor. Lipovetsky (2005) afirma que vivemos em uma sociedade humorística, que se quer *cool* e *fun*, amavelmente malandra, em que os meios de

comunicação difundem modelos descontraídos, heróis cheios de humor, e valores nos quais se levar a vida a sério é falta de correção, identificando uma eterna recorrência do riso na publicidade, nos jornais, nas transmissões televisivas. Mesmo que ele esteja falando do humor na contemporaneidade, ainda que elogiemos os méritos, as virtudes, as potencialidades críticas e questionadoras do humor, mal conseguimos delimitá-lo. Acreditamos na mobilização pelas emoções, oferecidas pela mídia, mas ressignificada pelo público. E o humor tem grande força para estimular as emoções e as sensações, tanto para mudanças quanto para atitudes conservadoras e preconceituosas, pois, mesmo que acreditemos que ele é corrosivo, não vai necessariamente corroer o lado repressivo e conservador da sociedade. Por isso, mesmo tendo como certa a afirmação de que o público, dentro de certos limites, se apropria e ressignifica o que consome simbolicamente, pensarmos a produção também é de extrema importância. Nesse sentido, entendemos as possibilidades de produção do humor em *A Manhã* como tornando possível experiências representacionais libertárias, rebaixando, no sentido bakhtiniano, o que está no alto, o que é oficial, invertendo o mundo e oferecendo novas formas possíveis de pensar esse mundo.

#### **4.1 História de *A Manhã* e Aparício Torelly**

A criação e história de *A Manhã* se confundem com a própria vida de seu fundador e proprietário Aparício Torelly. Por quase todo o tempo de vida dessa folha, ele a editou e manteve praticamente sozinho. E foi com Aparício Torelly, historicamente, que o humor, na sociedade brasileira, passou a se mobilizar de modo mais conseqüente. Ele passou à história como um apaixonado pelo jornalismo, que fazia da escrita e de suas frases curtas e irônicas a arma para demolição dos políticos e poderosos, simbolizando a resistência à prepotência,

através de seu bom-humor e de sua ironia (Barbosa, 2005, p.97). Por isso, antes de começarmos a falar sobre o próprio jornal *A Manhã*, falaremos sobre seu fundador e proprietário.

Nascido na fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai, em 1895, Fernando do Aparício Brinkerhoff Torelly, vem trabalhar no Rio de Janeiro em 1925. Chegando na Capital Federal, escreve crônicas diárias n’*O Globo*. Com a morte de seu proprietário, Irineu Marinho, transfere-se *A Manhã*, de Mario Rodrigues. Após deixar a redação do jornal *A Manhã*, no qual escrevia a coluna de primeira página “*A Manhã tem mais...*”, Aparício Torelly funda seu próprio jornal. O primeiro número de *A Manhã*, em 13 de maio de 1926, anunciava em seu subtítulo: “Órgão de ataques... de riso”, e já tinha como proposta “morder o calcanhar das autoridades”.

#### **4.1.1 “Um herói de dois séculos” - A vida de Aparício Torelly antes de *A Manhã***

Corria o ano de 1895. Fernando do Aparício Brinkerhoff Torelly nascia numa estância dos pampas gaúchos já na fronteira com o Uruguai. Criado em meio ao fim da Revolução Federalista, um dos episódios mais violentos da história do Rio Grande do Sul, era originário de uma família fervorosamente federalista: seu nome era uma homenagem a um dos heróis da revolta, Aparício Saraiva. Mesmo com o fim do conflito, seu pai, João Torelly, que combateu em várias frentes ao lado dos federalistas e perdeu um braço numa batalha contra os picapaus, como eram chamados os defensores de Júlio de Castilho, permaneceu um antigovernista ferrenho, e assim educaria o filho Aparício que não podia dar um simples cumprimento a qualquer funcionário do governo, por mais humilde que fosse (Ssó, 1984, p.27).



Com o suicídio de sua mãe quando Aparício tinha apenas dois anos, passa a viver na fazenda do avô, e seu tio, Firmino Torelly, um dos líderes do Partido Federalista, preocupado com sua educação o matricula como interno no tradicional Colégio dos Jesuítas de São Leopoldo. Nesses anos de estudos lança pela primeira vez um jornal, *Capim Seco*, já demonstrando sua verve irreverente para o jornalismo, provocando o riso a partir da crítica à rigidez disciplinar do colégio.

Quando deixa o Colégio, ingressa na Faculdade de Medicina e lá escreve versos satíricos, faz conferências, redige panfletos e participa do movimento estudantil. Por conta de suas participações em protestos e manifestações de universitários, foi detido inúmeras vezes. Em sua vida de universitário e sua juventude em Porto Alegre dividiu pensão e rodas de boemia com Oswaldo Aranha, Flores da Cunha, Alencastro Guimarães, Benjamin Vargas e Getúlio Vargas, todos estes envolvidos diretamente com a formação da Aliança Liberal, o que provavelmente fez com que Aparício Torelly tivesse dado alguma atenção a esse movimento. Mas logo desacredita do movimento e promove sua campanha contra o governo instaurado pela Revolução de 1930, sendo, em função disso, perseguido e feito prisioneiro político.

Ao abandonar o curso de medicina, chega a trabalhar no jornal *Ultima Hora*, e colabora também em revista mundanas de pouca expressão, como *Kodak* e *A Máscara*, passando a dedicar seu tempo exclusivamente ao jornalismo. Foi por essa época, em 1917, que criou seus primeiros jornais de humor, *O Chico* e *O Maneca*, e tomou gosto pelas polêmicas e pelo jornalismo político. Numa entrevista, muitos anos depois, gabava-se: “chegava numa cidade, fundava um jornal e, em poucas semanas, o prefeito caía, debaixo de gargalhadas<sup>35</sup>”. Mas logo partiu para o interior, seguindo sua trajetória de cidade em cidade e iniciando sua experiência em dirigir jornais, ou, como ele dizia “fundando e afundando jornais”: em Bagé trabalhou em *A Tradição*, e foi diretor do *Diário do Comércio*, em 1923; em 1924, em São

---

<sup>35</sup> Revista Manchete, 18 de setembro de 1965.

Gabriel trabalhou em *A Noite* e foi diretor de *A Reação*<sup>36</sup>.

Em 1916, aos 21 anos, publicou seu primeiro e único livro: *Pontas de Cigarro*. Um livro de “versos diversos” dizia o subtítulo, que reunia alguns poemas humorísticos, abordando principalmente os problemas da desigualdade social e da falta de dinheiro. Falta de dinheiro que fez Aparício Torelly abandonar o interior do Rio Grande do Sul, em 1925, com apenas 200 mil réis e vir tentar a sorte no jornalismo do Rio de Janeiro, segundo alguns autores (Konder, 1983; Figueiredo, 1987, p.33). Mas há outras versões da vinda dele para a então capital federal. Em 1925, volta a sofrer com a hemiplegia, provocada por um derrame que teve em 1918 e que o deixou puxando uma perna para o resto da vida, e segue conselho médico de viver em clima mais quente<sup>37</sup>.

Como Aparício Torelly criara um personagem de si mesmo e como não tinha controle sobre ele, pois parecia que levava uma vida independente mas que se confundia e interferia na sua, muitas das histórias que chegaram até hoje sobre seu passado anterior à criação de *A Manhã* são repletas de imaginação, a tal ponto que nem sempre conseguimos determinar os seus contornos de veracidade. Além do exemplo do motivo que o levou deixar o Sul em direção à capital federal, existe a história de seu primeiro emprego no Rio de Janeiro, no jornal *O Globo*. A história mais comum, talvez por ser a versão que aparece em duas de suas biografias mais destacadas<sup>38</sup>, fala que o próprio Aparício Torelly fora pedir emprego pessoalmente a Irineu Marinho, diretor e proprietário de *O Globo*. Quando interrogado por este o que sabia fazer, eis que Aparício responde: “tudo, desde varredor até diretor, mesmo porque não há muita diferença”, e Irineu Marinho impressionado com sua audácia resolveu ler o texto que ele tinha levado. Ao lê-lo teria dito para voltar no dia seguinte, sem demonstrar

---

<sup>36</sup> Para mais detalhes Cf. Ssó, 1984:33-38.

<sup>37</sup> Cf. Ssó, 1984.

<sup>38</sup> i.e. KONDER, Leandro. *Barão de Itararé: O humorista da democracia*. São Paulo: Brasiliens, 1983; FIGUEIREDO, Claudio. *As duas vidas de Aparício Torelly o Barão de Itararé*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.

muita esperança, mas na tarde daquele mesmo dia viu publicada na primeira página sua crônica assinada como Aporelly<sup>39</sup>.

Mas, em entrevista à revista *Manchete* em 1965, poucos anos antes de sua morte, ele relembra esse episódio de maneira menos irreverente. NumA Manhã de agosto de 1925, escrevera um artigo, enquanto tomava café, sobre Melo Viana, governador de Minas Gerais com aspirações a vice-presidente da República. Ao terminar teria visto um anúncio do jornal *O Globo* e resolvera tentar um emprego lá. Ao chegar na redação, o contínuo que o atendeu não queria deixá-lo falar com Irineu Marinho, mas ao vê-lo no corredor conversando com outras duas pessoas resolveu esperar sua vez para falar com ele. Eis sua versão para a conversa:

Aproximei-me dele e disse o que queria. Irineu Marinho disse que tinha 150 lugares no jornal, mas que todos, no momento, estavam ocupados. Pediu-me, então, para por meu nome numa das três listas de candidatos a empregos. Senti que não conseguiria nada. Mas, por golpe de sorte, quando buscava uma caneta no bolso, fiz cair o papel em que havia escrito o artigo sobre Melo Viana. Irineu Marinho viu e quis saber o que era. Mostrei o artigo e ele o guardou, depois de ler, despedindo-se de mim e pedindo para que eu voltasse na Manhã seguinte, às sete horas. Naquele mesmo dia, vi o meu artigo publicado na primeira página d'O Globo, assinado por Apporelly. Foi a coisa mais linda naquele dia (*Revista Manchete*, 18 de setembro de 1965).

Portanto, não foi uma piada ofensiva contra o diretor de *O Globo* o que decidiu seu primeiro emprego no jornalismo carioca, mas algo mais plausível de ter acontecido e que o próprio Aparício Torelly fez questão de explicar nessa entrevista. Mas trabalhou por pouco tempo no jornal, apesar de receber um bom salário para a época: seus biógrafos estimam 300 mil réis. Em dezembro de 1925 já não trabalhava mais nesse jornal. Havia pedido demissão, e no primeiro bar por que passou, encontrou um amigo bebendo com outro jornalista recém

---

<sup>39</sup> Cf. Konder, 1983; Figueiredo, 1987.

saído da cadeia. Era Mário Rodrigues, ex-diretor de redação do Correio da Manhã. Por desavenças com Edmundo Bittencourt, dono do jornal, também estava desempregado, mas disposto a fundar seu próprio jornal, A Manhã. Ali mesmo, Aparício Torelly recebeu o convite para trabalharem juntos, garantindo-lhe uma coluna diária na primeira página.

No dia 2 de janeiro de 1926, estreava exatamente na primeira página do jornal A Manhã a seção “A Manhã tem mais...”. A seção fez tanto sucesso que logo foi obrigado a criar outra, também na primeira página. A cada dia uma personalidade diferente era focalizada seguida de uma caricatura da vítima. Foi nessa ocasião que conheceu Andres Guevara, caricaturista paraguaio que seria um dos principais responsáveis pelas reformas gráficas no jornalismo dos anos 1950.

Apesar do sucesso de sua coluna, logo pediu demissão também do jornal. E em 13 de maio de 1926 criou *A Manha*, contando apenas com a colaboração gráfica e diagramação de seu amigo Guevara. O próprio título – *A Manha* – foi escolhido como uma paródia do jornal A Manhã, construída através de um artifício gramatical muito simples, a retirada do til.

#### **4.1.2 “Arte... e... manha, para uma empresa ta... manha”: a criação de *A Manha***

A redação era na Rua 13 de Maio. O primeiro exemplar saiu no dia 13 de maio de 1926. A primeira matéria homenageava o 13 de maio, não de 1888, mas o de 1871, misturando as datas e defendendo a Lei do Ventre livre ao invés da Lei Áurea. E decreta no seu programa: “precisamos, é certo, arte... e... manha, para uma empresa ta... manha”. No expediente lia-se o seguinte:

*A Manhã*

Orgão de ataque... de riso

Diretor-Proprietário: Aporelly

Expediente: Não tem. Jornal sério não vive de expediente. Em todo o caso, cobra assinaturas

Correspondência: Toda correspondência, inclusive valores, deve ser enviada ao “*nosso querido diretor*”, à Rua 13 do corrente, 35 – Sala 317 (*A Manhã*, 13/05/1926. p1).

Em seu primeiro editorial, Aparício Torelly diz esperar contar não apenas com a graça de Deus, mas também “com as boas graças do futuro presidente da República e com as melhores graças de outros ilustres colaboradores” (*A Manhã*, 13/05/1926, p.1). Recurso muito utilizado por Apporelly, o jogo de palavras e trocadilhos que provoca significados ambíguos, e ainda assim, todos eles pertinentes ao assunto tratado, ele já aponta seu principal foco de atuação desde o primeiro número de seu jornal: contar com/fazer graça dos presidentes da República e dos grandes nomes da política. Mas, “contar com a graça” não nos remete apenas ao que de cômico pode haver nas ações dos políticos, mas, principalmente, nos remete às graças/favores mútuos trocados entre a imprensa e a política, aquela favorecendo através de publicação de matérias pagas, elogios aos programas políticos e abordagem de cada passo relevante para o favorecimento de certo político ou grupo político, enquanto que aquele favorecia a imprensa através de contratos de publicidade e publicação de atos oficiais e mesmo através de remessas de dinheiro destinadas a jornais que colaborassem.

O humor político de Apporelly aliado à sua perspicácia em relação à língua portuguesa rendia ótimos trocadilhos. Ainda no primeiro editorial de seu jornal, afirma que

Não temos um Antonio Conselheiro, mas temos um conselheiro Antonio Prado. Com Prado e bem vendido, este semanário vai longe, mantendo sempre uma linguagem elevada, para não se misturar com a imprensa que... brada (Idem, Ibid).

Antonio Prado Junior era o então prefeito da cidade do Rio de Janeiro e filho de família rica e influente politicamente. Portanto, “com Prado” o jornal de Aparício Torelly iria longe. Está é outra ambigüidade intencional que poderia se referir à uma proximidade fictícia com o prefeito, mas também pode remeter a uma prática tacitamente comum entre os jornais, e mesmo assim motivo de acusação: o jornal era acusado de “comprado” quando determinava suas opiniões de acordo com o dinheiro que recebesse para publicar tais elogios. O trocadilho poderia ainda remeter ao simples fato de que se o jornal for “comprado” ele irá longe, pois poderia ser manter sustentável economicamente. Algo que, segundo Apporelly, seria importante para manter o alto nível de seu jornal e não acabar se misturando com a imprensa “que... brada” e assim consegue benefícios para que não fique “quebrada”.

A *Manha* era um “órgão de ataque... de risos” provavelmente porque não atacava alguém em nome de um grupo ao qual se filiava. Como não tinha envolvimento com grupos políticos, qualquer um poderia ser alvo de seu humor. A *Manha* era a caricatura não apenas da política: também o jornalismo e a sociedade dessa época eram alvos de suas inversões cômicas de valores. A caricaturização do jornalismo era algo novo para aquela época. Desde o primeiro número estampa no cabeçalho do jornal: “quem não chora, não mama”. O que tanto poderia ser uma alusão a sua empreitada dentro do jornalismo da capital federal, quanto uma referência à relação promíscua que existia entre o jornalismo e a política.

Ainda assim, não era apenas o envolvimento dos profissionais da imprensa com a política que ele satirizava, mas também as próprias técnicas do jornalismo daquela época. Naqueles anos, eram comuns acidentes entre os trens da Central do Brasil. A imprensa que se agraçava com esses acontecimentos que rendiam grandes matérias repletas de emoção e sensacionalismo, atacava o diretor da Central por esses imprevistos. Apporelly então propõe que os acidentes sejam regularizados com dia e hora marcada, “desta forma só embarcariam

aqueles que desejassem servir de testemunhas do encontro”<sup>40</sup>, evitando “surpresas esmagadoras” e “tristes imprevistos”, como eram noticiados esse eventos no restante da imprensa. Em outro momento, o jornal prometia um prêmio em dinheiro para quem avisasse a redação, com antecedência de 24 horas, onde seria o próximo incêndio na cidade. O objetivo era o jornal poder fazer, com a devida folga e tranquilidade, “uma reportagem moderna, digna dum grande órgão como o nosso”<sup>41</sup>.

Em seu expediente alertava que não o possuía, afinal “jornal sério não vive de expedientes”. Menção à grande importância que às somas monetárias advinda das benesses dos governos e grupos políticos que representava grande parte da receita dos jornais, fosse através de benefícios diretos através da defesa das plataformas políticas desses grupos, ou através de matérias pagas e contratos de publicação, como a publicação do Diário Oficial por meio de algum jornal que defendesse o governo. A lista da equipe de seu jornal era resumida apenas ao Diretor-Proprietário: Apporelly. Vez ou outra listava seu Gerente: Médici, provável alusão à busca de um mecenas para apoiar sua arte de fazer jornal, assim como fizera a família Médici de Florença que financiou e apoiou os principais artistas do Renascimento. Cobrava 200 réis<sup>42</sup> na capital (nos Estados o valor era 400), pela edição avulsa de um jornal ágil e bem diagramado composto de 16 páginas divididas em quatro colunas que poderiam variar de largura e altura ao longo das páginas. As oito primeiras páginas eram dedicadas aos seus artigos e as oito páginas finais estavam reservadas à publicidade. Estampavam nestas páginas, desde o primeiro número, anúncios diversos, desde pequenos anunciantes como médicos e advogados, geralmente com escritórios no próprio edifício no qual ficava a redação de *A Manhã*, até grandes reclames de grandes empresas como Souza Cruz e Ford, passando

---

<sup>40</sup> Idem, *ibid.* p2.

<sup>41</sup> Idem. 10/09/1929. p1.

<sup>42</sup> A título de exemplo, e um cigarro custava cerca de 200 Réis (de acordo com as propagandas nos jornais) e uma passagem de bonde que ligava a Praça Mauá ao Largo dos Leões custava 600 réis, ou seja, 1/3 do preço da passagem. Mesmo assim não o jornal mais barato da época, pois alguns jornais diários como *A Manhã* e *Crítica* eram vendidos a 100 réis.

por laboratórios farmacêuticos, vestuário e alimentos. A publicidade das grandes empresas ocupavam paginas inteiras e ainda contavam com versos publicitários escritos pelo próprio Apporelly apreciando a qualidade do produto através de seu humor, e muitas vezes colocando-se como garantia através da figura do “nosso querido diretor” a certificar o produto anunciado. Era comum também encontrar anúncios de outras cidades, como Santos (SP), Salvador (BA) e Juiz de Fora (MG).

No ano de 1928, o alter ego de Aparício Torelly, o “nosso querido diretor”, já aparece como garoto propaganda em anúncios, como da Cerveja Brahma que era simples, sem imagens, com o texto “Cerveja Brahma. O bom humor em garrafas”. Logo então, aparecem reclames semelhantes a esses nos quais se afirma que “o *“nosso querido diretor”*” garante a qualidade do produto anunciado. Para então surgir propagandas com imagens nas quais, de fato, “o *“nosso querido diretor”*” era o garoto propaganda, como em reclames de automóveis Ford.

Outro recurso muito utilizado nas propagandas encomendadas a Apporelly era aproveitar para encaixar coerentemente o reclame em artigos já escritos, dentro do contexto do que estava escrevendo. Aproveitava notícias polêmicas e chamativas, os produtos anunciados variavam de ventiladores e tecidos, até restaurantes.

Por se tratar de uma empresa de um homem só, os recursos financeiros eram administrados divididos apenas pelo próprio Aparício Torelly. O que proporcionava muitas limitações à administração e ação de seu jornal. Mas também podemos concluir que era uma opção dele próprio cuidar sozinho de sua empresa, pois, apesar de trabalhar com a assinatura de seu jornal, aceitava apenas pagamento adiantado recebido direto em sua redação, não trabalhando com cobradores ou outras formas de recebimento.

Entretanto, essas aparentes limitações na verdade não restringiam o vigor empresarial



de seu jornal. Além de ser distribuído em bancas de jornal e livrarias do Distrito Federal, também era possível encontrá-lo à venda nas principais capitais e cidades do país, como atestam cartas de leitores tanto de capitais como São Paulo, Niterói, Porto Alegre, Vitória, Salvador, etc., quanto de cidades um pouco menores como Santos (SP), Cachoeiro do Itapemirim (ES), Juiz de Fora (MG), Ribeirão Preto (SP), etc.

Prática comum, periodicamente a imprensa popular promoviam sorteios ou a troca de prêmios por cupons que acompanhavam o jornal. Não diferente, *A Manhã* também distribuía brindes, porém não eram simples sorteios. Apesar de nos primeiros números de seu primeiro ano (1926), zombava dessa característica da imprensa ao dizer que premiaria leitores que fossem apanhados lendo seu jornal, o que era relatado sempre com muito humor demonstrando todas as peripécias altruísticas do, “rico de dinheiro e de generosidade”, “nosso querido diretor”. Mas os concursos mesmo logo ganharam importância, e deixaram de ser zombaria. Eram charadas, trocadilhos, ou eleição de melhor piada, como o que foi promovido em 16 de fevereiro de 1928, que se tratava de uma charada em forma de trocadilho. Os prêmios típicos eram utensílios domésticos como ferro de passar roupa, ventilador, liquidificador, mas em maio do mesmo ano, promoveu um grande concurso que seguiu por várias edições, prometendo contemplar o primeiro que acertar o desafio com um automóvel Chrysler, conseguido entre seus anunciantes desse carro. A marca do carro e suas características eram alardeadas sempre que se fazia menção ao concurso, promovendo uma forma de publicidade inovadora que unia a propaganda propriamente dita do automóvel e a promoção do jornal com um concurso com um prêmio tão significativo. O concurso se tratava de responder com exatidão todos os políticos representados por caricaturas incompletas e com poucos traços estilizados, com traços marcadamente modernista como era o estilo de Guevara. Novamente aqui é possível observar a amplitude regional de difusão do jornal. Aparício Torelly dedicava grande espaço para responder várias cartas com os palpites dos leitores,

confirmando quais foram corretos e quais não foram, tudo em um tom muito respeitoso e sem humor, o que se mostrava um tanto quanto curioso porque mesmo quando elogia alguém na coluna social, como o jornalista Mário Rodrigues ou o poeta Manuel Bandeira, fazia-o sempre de maneira jocosa. Entre as cartas respondidas, havia desde cartas da cidade do Rio de Janeiro e subúrbio, incluindo aí Baixada Fluminense, Niterói e São Gonçalo, até cidades de outros Estados como: Santos (SP); Juiz de Fora (MG); Porto Alegre (RS); Ribeirão Preto (SP). Talvez respondendo cartas de regiões tão distantes quisesse cativar ainda mais esses leitores e demonstrar para seus anunciantes o alcance que seu jornal possuía.

Informações técnicas relevantes para uma história da imprensa, que em alguns jornais é relativamente fácil de conseguir, como o local da oficina de impressão, tiragem e quantidade de edições, no jornal *A Manhã* é praticamente impossível de resgatar. Apenas em ocasiões como o período no qual circulou como complemento do Diário da Noite, onde era possível colher essas informações a partir desde jornal. Em alguns momentos houve menções a esse assunto, porém, sempre envolto em sua comicidade. Por exemplo, em 1927, anunciou que tomaria um empréstimo para ter oficinas de impressão próprias. Mas essas transações financeiras apareciam com frequência, satirizando a alta sociedade e seus envolvimento econômicos. Outro exemplo se dava quando frequentemente escrevia sobre contendas entre o “nosso querido diretor” e a família Guinle sobre compras de imóveis no centro do Rio de Janeiro, entre outras enormes transações financeiras.

De maneira geral, algumas daquelas pessoas que eram abordadas jocosamente no jornal não se sentiam realmente insultadas. Prova disso pode ser a campanha contra a Light<sup>43</sup> nos meses de outubro e novembro de 1927, criticando os serviços prestados à população, e, mesmo nesse período de embate, a empresa ainda era uma das principais anunciantes em seu jornal, com reclames que ocupavam páginas inteiras. As empresas da família Guinle também

---

<sup>43</sup> Companhia de Serviços de Eletricidade e Energia que atua na cidade do Rio de Janeiro.

anunciavam em páginas inteiras, mesmo sendo alvo incessante da sátira de Aparício Torelly contra toda a alta sociedade.

Aparentemente, aqueles que realmente se ofendiam com o humor de Apporelly eram os políticos, zelosos de uma boa imagem pública. Apporelly teimava em satirizá-las, fosse através de temáticas triviais (trocadilhos com o nome, sátira à aparência física, etc.), fosse, principalmente, e com maior relevância, a partir de seus atos públicos e privados, além de suas medidas políticas e ações sociais.

Diferentemente do resto da imprensa, *A Manhã* nunca comemorou seu aniversário com textos elogiosos. Na verdade, comemorava sim, mas satiricamente. Fundado em maio de 1926, logo em agosto do mesmo ano, decidiu comemorar seu primeiro aniversário, celebrando que nenhum outro jornal antes conseguiu, como ele, antes de três meses de existência completar seu primeiro aniversário, tido como uma vitória da audácia e da abnegação. Decidia dali em diante completar até o dia 15 de novembro, diversos aniversários para então requerer sua emancipação com atestado de maioridade. Até porque estes aniversários, mais cedo ou mais tarde, teriam que ser completados, sendo apenas uma questão de boa vontade realizá-los o quanto antes (*A Manhã*, 05/08/1926, p.1). Já em outubro, decidiu comemorar seu segundo aniversário. Dessa vez, a razão foi que não tinham nada para fazer e então resolveram fazer alguma coisa, e a primeira coisa lhes ocorreu foi essa: “ – fazer anos...” (*A Manhã*, 02/10/1926, p.1). Mas tranquiliza seus ilustres leitores assinantes que esses aniversários não tem conseqüências sobre a renovação de assinaturas ou outros compromissos.

Típico entre os jornais no primeiro número do ano ou em seu aniversário era fazer um resumo de sua atuação no período anterior e os projetos. Mesmo que não costumasse comemorar aniversário ou a entrada de um novo ano, assim como fazia o restante da

imprensa, aproveitava essas ocasiões para satirizar a imprensa em seus elogiosos artigos à empresa e aos nomes dos donos dos jornais e dos grupos políticos que apoiavam.

O projeto gráfico de *A Manhã* acompanhava o tom irreverente de seus textos, utilizando-se de charges, fotografias retocadas e fotomontagens. Andrés Guevara<sup>44</sup>, foi o mais importante colaborador gráfico do jornal, desde os primeiros tempos, até seu fim já na década de 1950. Guevara influenciou muitos cartunistas brasileiros e introduziu no país modernos conceitos de diagramação e paginação, tendo sido o diagramador responsável pelo projeto modernizador de *Última Hora*, na década de 1950. Mas a folha contou ainda com a participação de caricaturistas em início de carreira, que fariam sucesso na imprensa brasileira, como Martiniano, Mendez, Hilde Weber e Nássara.

Ainda que o maior destaque fosse dado aos assuntos políticos e às peripécias do “nosso querido diretor”, desde as mais corriqueiras e triviais, havia espaço para outras temáticas. Não se tratava especificamente de seções ou cadernos jornalísticos, pois sua ocorrência nas páginas do jornal eram muito incertas, não havia página específica e nem todo número do jornal trazia necessariamente aquelas que apareceram no número anterior. Em jornais diários, havia seções que eram publicadas apenas em determinados dias da semana, mas como *A Manhã* se tratava de um semanário, essa característica não se aplicaria como regra. Na verdade, podemos concluir que esse jornal era para Aparício Torelly uma espécie de laboratório de onde ele experimentava satiricamente e invertia os valores das práticas e técnicas jornalísticas contemporâneas. A rigidez no fazer de seu jornal era a mínima necessária para assim ser tomado. Porém, todos os detalhes possíveis característicos de um jornal ele procurava satirizar, tanto em sua forma quanto no seu conteúdo. É por essa maneira

---

<sup>44</sup> É preciso lembrar que Guevara se tornaria o responsável pela modernização gráfica de *Última Hora*, sendo, segundo depoimento de Samuel Wainer, o grande responsável pela nova feição gráfica do jornal, que segundo alguns autores é emblemático na modernização do jornalismo carioca dos anos 1950. Sobre o tema Cf. Ribeiro (2005).

que podemos interpretar porque dirá que seu jornal não tem expediente, pois “jornal sério não vive de expediente”, em alusão aos envolvimento políticos e, conseqüentemente, financeiros que os principais jornais estavam envolvidos. Ou o conteúdo que abordava na seções de seu jornal: quando falava de esportes, eram sempre políticos e pessoas de destaque na sociedade que encarnavam os atletas.

No jornal ainda havia uma seção literária. Não importando se fosse para elogiar ou criticar, o tom humorístico sempre regia o texto. Como exemplo temos o comentário feito sobre *Libertinagem*, um dos primeiros livros lançados por Manuel Bandeira. Aporelly, através da figura do “nosso querido diretor”, comenta que leu o livro com o intuito de verificar o estofo moral de um livro com tal título, mas eis que se sente enganado: “O “*nosso querido diretor*” leu o livro com indignação do princípio ao fim por ter se sentido miseravelmente ludibriado, no que ele tem de mais incorruptível e cultivado com desvelo: a sua honra”, pois “tratava-se de uma obra de rigorosa moralidade”<sup>45</sup>. Havia também seção dedicada à crítica teatral, mas aqui, o teatro ao qual ele se referia era sempre as encenações do jogo político e a atuação de seus mais destacados nomes. Por exemplo, o Palácio Tiradentes tornava-se Teatro Tiradentes onde se apresentava o grupo teatral Grande Companhia das Comédias Nacionais, com Antonio Azeredo, líder da Câmara dos Deputados, como seu diretor e Washington Luis, Presidente da República, como seu empresário.

Chegou a publicar um folhetim que ele mesmo escrevera intitulado “O homem nu”. Aproveitando a renda conseguida com seu jornal, reeditou seu livro de versos “Pontas de cigarro”, vendendo por 3\$000 em livrarias e na redação do jornal, e passou a anunciá-lo no jornal transcrevendo alguns dos versos do livro, como “Meu Leito”:

Naquele canto escuro está meu leito  
Cama de vento com colchão pregado

---

<sup>45</sup> A Manhã, 26/06/1930.

É nessa pobre cama que me deito  
Quando venho da rua fatigado.

É nessa cama que hei sonhado  
Muito sonho d'amor, que está desfeito

Duma feita sonhei que fui eleito  
Senador, mas não sei por qual Estado  
Muito embora não tenha travesseiro,  
O sangue não me sobre... nem me desce

Circulando em seus rítmicos lampejos  
Passaria deitado o dia inteiro,  
Si essa cama de vento não tivesse  
Tantas pulgas e percevejos  
(*A Manhã*, 24/11/1926, p.3)

Enquanto que os versos de seu livro tratavam mais da pobreza e de problemas sociais de maneira ironicamente, porém pouco jocosa, as poesias que escrevia exclusivamente para o jornal sempre satirizava algum poeta ou estilo literário com muito humor. Um ótimo exemplo foi a paródia satírica “Ouvir Panelas” que fez sobre o famoso poema “Ouvir Estrelas” de Olavo Bilac, o “príncipe dos poetas”:

Ouvis Estrelas – Olavo Bilac

- Ora (direis) ouvir estrelas! Certo  
Perdeste o senso! E eu vos direi, no entanto,  
Que, para ouvi-las, muitas vezes desperto  
E abro as janelas, pálido de espanto...

Ouvis Panelas – Aparício Torelly

Ora! – Direis – ouvir panelas! Certo  
ficaste louco... E eu vos direi, no entanto,  
que muitas vezes para, boquiaberto,  
para escutá-las pálido de espanto.

E conversamos toda a noite, enquanto  
A via-láctea, como um pálio aberto,

Direis agora: – Mas meu louco amigo,  
que poderão dizer algumas panelas?

Cintila. E, ao vir do sol, saudoso e em pranto,  
Inda as procuro pelo céu deserto.

o que é que dizem quando estão contigo  
e que sentido têm frases dela?

Direis agora: “– Tresloucado amigo!  
Que conversas com elas? Que sentido  
Tem o que dizem, quando estão contigo?”

E direi mais: - Isso quanto ao sentido,  
Só quem tem fome pode ter ouvido  
Capaz de ouvir e entender panelas.

(*A Manhã*, 13/11/1926, p.2)

E eu vos direi: “– Amai para entendê-las!  
Pois só quem ama pode ter ouvido  
Capaz de ouvir e de entender estrelas.

(1888 in Poesias)

“Na feira livre das vaidades” era coluna social na qual, por vezes, escrevia elogios sinceros na proximidade dos aniversários de pessoas que admirava, como Mário Rodrigues, de quem foi empregado em *A Manhã*, e Edmundo Bittencourt, dono do *Correio da Manhã*. Ao mesmo tempo aproveitava para ironizar algum evento na alta sociedade, ou mesmo inventar situações envolvendo políticos e pessoas ilustres. Curiosamente, o mesmo tipo de seção no jornal *A Manhã*, onde trabalhou antes de fundar seu próprio jornal, se chamava “Feira das Vaidades”.

Também havia espaço para o noticiário policial, tendo os políticos como um dos principais personagens dessas matérias, sempre se baseando no que tinha sido notícia na seção policial dos jornais cariocas daquela semana. E quando o assunto tratado era político, geralmente Apporelly pegava de outros jornais fotografias de bandidos conhecidos naquele época para se referir a algum político. Por exemplo, a fotografia do bandido Febrônio, que aterrorizava a cidade do Rio de Janeiro em fins da década de 1920, era usada para se referir ao

vice-presidente de Washington Luís, Mello Vianna. Outras seções bem humoradas de economia, denúncias e cotidiano completavam o seu conteúdo do jornal.

Naquele início do século XX era grande o número de imigrantes de várias nacionalidades e era comum se reunirem em associações de acordo com suas nacionalidades. Era comum entre estas agremiações publicarem jornais em língua estrangeira, falando tanto sobre seus países de origem quanto sobre notícias que julgavam pertinentes àquela comunidade. E percebendo a Torre de Babel que os grandes centros urbanos se tornavam, com sotaques de várias nacionalidades, alguns jornais vendo nesse contingente uma nova faixa de público passaram a editar suplementos com artigos em outras línguas, principalmente italiano e alemão. A *Manha* também destaca algumas de suas páginas para suplementos internacionais. Totalmente escrita por Aporelly, em linguagem macarrônica<sup>46</sup>, ele transforma em texto escrito a maneira oralizada de cada grupo de imigrantes ao falar o português carregado do sotaque de seu país de origem. Assim, o suplemento português era o “Suprimento de Portugali”; o alemão, “Zubblemend to Alle... Manha”; “Zublemando de Syria e Beiruth”; assim como um suplemento para a colônia italiana e um inusitado suplemento para as pessoas do interior, usando escrevendo a partir do sotaque caipira. As matérias que estampavam essas páginas, geralmente, eram correspondentes a algum assunto abordado em *A Manha*.

A *Manha* também contava com “ilustres” colaborações. Apesar de sempre usar trocadilhos para se referir a esse colaboradores, não restava dúvida de quem eram. Por exemplo, para que não houvesse dúvida de quem era Vaz Antão Luís (Washington Luís), ao anunciar sua colaboração, Aporelly explica que ele é o redator-chefe que acumula funções de

---

<sup>46</sup> A expressão vem do italiano *macheronico*, se relacionando à linguagem de composições burlescas e satíricas, escritas com uma mistura de palavras vulgares, dialetais ou pseudolatinas, flexionadas à maneira do latim. Outro exemplo na imprensa brasileira de uso de uma linguagem macarrônica escrevendo de maneira oralizada o modo que os imigrantes falavam o português brasileiro misturando com o sotaque de sua língua natal foi Juó Banaréré, pseudônimo do paulista Alexandre Marcondes Machado.



presidente da República. Geralmente essas “colaborações” eram acompanhadas por uma caricatura ou uma fotomontagem do “colaborador”. Mas qualquer figura da política poderia aparecer como “colaborador”, sempre fazendo considerações aparentemente desvairadas, mas sempre com forte teor de crítica por detrás da comicidade de suas falas. Na verdade, todas essas colaborações era sempre o próprio Apporelly escrevendo sob pseudônimos criados a partir de pessoas reais, geralmente políticos e sujeitos de destaque na sociedade.

Mas o principal personagem de *A Manhã* era mesmo o “nosso querido diretor”, alter-ego que Aporelly criou para satirizar não apenas o jornalismo, mas toda a política e alta sociedade brasileira. Era comum os jornais noticiarem todos eventos sociais nos quais seus proprietários estivessem envolvidos e que servissem para enaltecer sua imagem e, parodiando essa característica, *A Manhã* elogiava qualquer gesto do “nosso querido diretor”, mesmo os mais prosaicos. Uma ida ao banheiro tomava proporções grandiosas. Mas o “nosso querido diretor”, em outras seções dos jornais, negava ser o autor dos elogios, tudo se devia à admiração imparcial de seus empregados. O que no início poderia parecer uma brincadeira entre tantas no seu jornal, logo tomou proporções mais grandiosas. E a figura do Barão de Itararé, com a qual Aparício Torelly ficara conhecido na posterioridade, foi um processo de criação a partir da inversão cômica de sentido que começou desde os primeiros números de *A Manhã* através do “nosso querido diretor”.

Seu posicionamento crítico e irreverente contra autoridades políticas lhe rendeu incontáveis idas à polícia, sofreu censura, empastelamentos e prisões. Numa das vezes que foi perseguido, era diretor do *Jornal do Povo*. Por conta de uma série de reportagens sobre João Cândido e a Revolta da Chibata, alguns marinheiros sequestraram-no, aplicaram-lhe uma surra e raspam seu cabelo, deixando-o na subida da Floresta da Tijuca apenas de ceroulas. Após esse evento, muito noticiado na imprensa da época, pregou uma placa na porta de sua redação: “entre sem bater”. Apesar de ter mudado várias vezes o local da redação de *A*

*Manha*<sup>47</sup>, Aporelly passava lá horas a fio escrevendo seu jornal praticamente sozinho. Figueiredo (1987) afirma que às vezes se fechava no seu gabinete por dois ou três dias seguidos sem nem ir dormir em casa para finalizar o jornal. E o ambiente não era agradável. Havia uma enorme desordem de objetos, papéis amassados, edições de outros periódicos, livros... Muitos objetos pessoais de Aporelly se perdiam na confusão. Em depoimento, um de seus filhos lembra que após a prisão de seu pai se viu obrigado a tentar colocar um pouco de ordem na redação, que se resumia a um simples escritório. Encontrou três relógios de corrente, mais de uma carteira com dinheiro e documentos, e mesmo um prato com bife e batatas fritas soterrado por uma pilha de papéis sem saber desde quando<sup>48</sup>.

Em 1929, pretendendo atrair mais leitores, Assis Chateaubriand propôs sociedade com Aparício Torelly para que *A Manha* circulasse como encarte todas as quintas-feiras no Diário da Noite, jornal criado para servir como base de apoio para a campanha da Aliança Liberal, com a qual nutria certa simpatia, pelo menos nesse breve período. Tal sociedade foi bastante lucrativa, e ele fez apenas duas exigências: levar seu amigo Guevara e controlar a publicidade. A publicidade tomava duas páginas inteiras no final do jornal e alguns boxes espalhados nas páginas interiores. No início eram anúncios simples, mas tão logo *A Manha* foi ganhando fama, a publicidade passou a usar a imagem do “*nosso querido diretor*” e logo depois a do Barão de Itararé.

Logo no início, passou por uma nova diagramação, mais moderna, de leitura facilitada, atraente, com mais boxes e notícias em destaque, artigos com títulos e subtítulos, usando fontes diferentes do padrão em certos artigos. De maneira geral, a aparência do jornal ficou muito semelhante à diagramação do Diário da Noite, afinal ambas foram empreendidas pelo

---

<sup>47</sup> Primeiramente localizava-se na Rua 13 de Maio, 35; dois meses depois mudou-se para o Beco Manuel de Carvalho, 16 (esquina com a Rua 13 de Maio), e tempos depois mudou-se novamente, dessa vez para o 5º andar do edifício do Cinema Império na Praça da Cinelândia.

<sup>48</sup> Figueiredo, 1987:69.

seu amigo Andrés Guevara. O logotipo do jornal sofreu mudanças e passou a levar acima dele os dizeres “Quem não chora não mama” e acima deste, no topo da primeira página, sempre alguma frase de impacto, geralmente sobre assuntos políticos abordados em suas páginas. Essa mudança no cabeçalho do jornal seguia o mesmo modelo do Diário da Noite, no qual saía como suplemento todas as quintas-feiras. Todas as quartas-feiras havia anúncios para lembrar que no dia seguinte *A Manhã* viria como suplemento do Diário da Noite. Nos primeiros meses de circulação do jornal (outubro e novembro de 1929), toda quarta era possível encontrar, na página 5, uma caricatura de Guevara que ocupava 1/4 da página para lembrar do suplemento que viria no dia seguinte. A caricatura tinha Apporelly ao centro com o texto: “Amanhã circulará o nosso suplemento *A MANHA* onde APPORELLY vai fazer rir todo mundo”, em volta, dezenas de caricaturas de todo o tipo de pessoas lendo *A Manhã*: homens, mulheres, crianças, velhos, negros, engratados, desdentados, etc.)

Além de lançar seu jornal como suplemento no Diário de Noite, assim que firmou o contrato com Assis Chateaubriand passou a ter uma coluna diária neste jornal chamada “A Nota”, de características semelhantes à sua antiga coluna “A Manhã tem mais”. Anos mais tarde, acabaria voltando à vida de colunista, durante o período do Estado Novo, quando voltou a trabalhar com Chateaubriand no Diário da Noite, retomando a coluna “A Manhã tem mais”.

Já na primeira semana da sociedade, o jornal dobrou sua tiragem, vendendo 15 mil exemplares. Na segunda semana alcançou a tiragem de 21 mil exemplares. Atingiu 125 mil exemplares vendidos na data de publicação do programa da Aliança Liberal, em 1929 (Figueiredo, 1987). Permaneceu nessa condição por quatro meses, enquanto Aparício Torelly manteve, à sua maneira, apoio ao movimento. Mas, se ele acompanhou com simpatia, em *A Manhã*, a campanha aliancista, logo percebeu que os novos donos do poder não passavam de mais um setor da mesma oligarquia que ele queria ver derrubada.

Se, por um lado, o tom humorístico com que sempre compunha seus escritos era uma ótima maneira de inverter e dar um novo sentido à cena política daquele contexto, por outro, é sempre difícil saber o que tem de verdade nas suas histórias quando não é possível confrontar com outras fontes de informação. Um desses casos foi o desentendimento com Assis Chateaubriand e o desligamento do Diário da Noite. Ele sempre fez piada sobre o acontecimento. Ernani Ssó (1984) escreveu na biografia sobre O Barão de Itararé que Chateaubriand não pôde mais pagar Apporelly. Mas um detalhe é digno de nota, foi em fevereiro de 1930, exatamente às vésperas da eleição que seria em março, que *A Manhã* voltara a ser um jornal “independente”. Já na primeira edição dessa nova fase, em 20 de fevereiro 1930, o jornal teve duas tiragens, todas esgotadas, conforme comentário no jornal da semana seguinte, e, para tanto, tentaria resolver o caso com três tiragens nesta edição.

A redação permaneceu no mesmo lugar: Avenida Rio Branco, 112, 2º andar, Edifício Portela, mesmo endereço do prédio da redação do Diário da Noite. Quando deixou de ser suplemento do Diário da Noite, adotou o sistema de assinaturas (6\$000 ao ano) e cortou pela metade o preço cobrado pelo número avulso (100 réis) e passou a adotar esse mesmo preço em todo o Brasil. Anúncios, referências à tiragem e quantidade de edições nas semanas subseqüentes, confirmam que *A Manhã* permanecia um sucesso de vendas.

Foi nessa condição de “jornal independente” que *A Manhã* acompanhou as eleições de 1º de março de 1930 e a apuração dos votos. A imprensa daqueles anos ainda era explicitamente vinculada à política, com alguns jornais de ocasião, criados para a defesa de plataformas políticas. Após a contagem dos votos, cada jornal, noticiou a vitória de acordo com sua vinculação política. *A Manhã*, então, decretou que houve dois vencedores: “Pelos dados oficiais, *A Manhã* considera eleitos os dois candidatos à presidência da República<sup>49</sup>”.

---

<sup>49</sup> *A Manhã*, 13/03/1930.

Pelos meses que se seguiram até novembro, mês em que o presidente eleito deveria tomar posse, o país viveu um período de muita tensão. Ambos os lados ameaçavam promover levantes em defesa do que julgavam direito. A morte de João Pessoa, candidato a vice-presidente pela chapa da Aliança Liberal, foi uma das justificativas usadas para ameaçarem pegar em armas se fosse necessário para impedir que o candidato governista eleito, Julio Prestes, assumisse em novembro. *A Manhã* seguiu satirizando ambos os lados ao mesmo tempo em que os ânimos se acirravam. E foi justamente como herói de uma batalha que não houve que surgiu o Barão de Itararé. Os aliancistas marchavam a partir do Rio Grande do Sul e as forças militares governamentais partiam de São Paulo. Esperavam que o encontro ocorresse na cidade catarinense de Itararé. Esperavam que fosse a batalha mais sangrenta jamais vista na América do Sul. Mas eis que uma junta militar aplicou um golpe de estado e depôs Washington Luís. A batalha que todos esperavam e temiam não aconteceu, e mesmo assim ela teve seu herói: “nosso querido diretor” que, pela bravura, recebeu o título nobiliárquico de Duque, mas como era muito humilde aceitou ser apenas Barão, Barão de Itararé, o Brando. Tal acontecimento mostrou-se extremamente fértil para as inversões cômicas de Aparício Torelly. Passou a fazer humor não apenas de sua genealogia, mas também da sociedade, da política e do jornalismo.

A partir disso podemos ter uma noção da importância desse periódico em seu contexto. Mas vale ressaltar que, lembrar o Barão de Itararé é comemorar também o passado mítico do jornalismo e sua identidade atrelada à questão do poder simbólico que os jornalistas possuem na sociedade, por outro lado é também recordar uma das mais influentes e contundentes leituras críticas da comunicação e da sociedade a partir do humor. Afinal, é possível considerar *A Manhã* como uma ruptura na imprensa humorística de então, uma ruptura ambígua, pois dialoga, como já assinalamos, com muitas das características dos jornais do século XIX: o jornalismo de opinião, combativo e feito por um homem só. No nosso

entendimento, o seu humor cáustico estava mais próximo da Revista Ilustrada de Agostini do que das fórmulas empregadas por O Malho, Careta, e Fon-Fon!, periódicos humorísticos que lhes eram contemporâneos.

A fórmula do seu humor sempre esteve, perceptivelmente, relacionada à crítica social e política, em defesa da democracia e contra os abusos de todo tipo. Entre os alvos de sua crítica estava a própria imprensa, como já assinalamos. Como o “nosso querido diretor” desenvolverá o seu humor tratando de situações típicas da imprensa de seu tempo, como as estreitas vinculações entre a imprensa e o poder político<sup>50</sup>, noticiando a vida social dos proprietários de jornais, a relação dos jornais e seus leitores e parodiando as promoções comuns nos jornais do período.

Seguindo traços desse passado que aparece nas próprias páginas do jornal, podemos visualizar a história de *A Manhã*, ainda que pouco saibamos sobre Aparício Torrely. A nossa hipótese é que o apagamento memorial do periódico, na construção discursiva dos chamados reformadores do jornalismo carioca da década de 1950, faz parte de uma estratégia onde o esquecimento legitima a construção de um novo tempo para a profissão. Nesse sentido, Aparício Torelly e *A Manhã* pertencem a um tempo que deve ser naturalmente esquecido. Isso, em contraposição ao ideal de modernidade construído, marcando a ruptura com um jornalismo que se fazia até então, apagando o passado, o antigo.

Considerando que a memória contém o esquecimento, é preciso perceber as múltiplas formas como este aparece discursivamente e em atos. Há diversas possibilidades do esquecimento. Desde aquele que se relaciona ao ato narrativo – já que qualquer narrativa

---

<sup>50</sup> Uma das suas tiradas humorísticas se deu quando, devido aos distúrbios durante a Revolução de 30 e à pressão do governo, os jornais mais conservadores que apoiavam o antigo regime, como *A Notícia*, *A Ordem* e o *Jornal do Brasil*, subitamente desapareceram das ruas. Quando voltaram a circular dias depois, *A Manhã* não deixou de registrar o fato: “Reapareceu ontem o *Jornal do Brasil*, cuja publicação fora suspensa no dia 24, em regozijo à vitória da Revolução. No seu artigo de fundo, aqueles nossos colegas confessam que, de fato, defenderam todos os governos passados, mas com a mesma lealdade, colocam-se agora ao lado da República Nova”

enseja uma seleção e, portanto, uma outra forma de dizer -, até aquele que se configura como esquecimento comandado. Neste caso, o perdão e a graça concedida (no caso por exemplo dos atos de anistia) caracterizam esta outra possibilidade de esquecer.

No século da modernização da imprensa carioca, *A Manhã* representa a continuidade de padrões que deveriam ser esquecidos. Mesmo a imprensa que se auto-intitula como alternativa, buscando através da ruptura criar uma distinção, também não almejou o Barão como um de seus patronos. Para Huyssen (2005), existe uma política de esquecimento público que se contrapõe a uma vontade de memória politicamente desejável. Pois não há nenhuma memória política que possa funcionar sem o esquecimento. Insistimos, portanto, no apagamento do passado e da memória do Barão. As rupturas, no nosso entender, são construídas para marcar distinções dentro do campo jornalístico.

#### **4.2 *A Manhã*: um exemplo de leitura crítica a partir do humor**

Em muito *A Manhã* se assemelhava aos pasquins do século XIX. Eram jornais artesanais, feitos por um homem só e de caráter extremamente combativo. Esses pequenos jornais do início da imprensa no Brasil eram, de maneira geral, marcadamente militante, ideológico e agitador, como afirma Juarez Bahia (1990)<sup>51</sup>. Herman Lima (1968) diz que estes jornais eram “guerrilheiros da maledicência”. Muitos deles, por conta disso, surgiam exatamente como arma para atacar seus antagonistas. Ou seja, eram publicados em clima de disputa política, funcionando como verdadeiras tribunas a partir das quais seu editor/redator atacava tudo aquilo de que discordava: adversários políticos, projetos políticos, medidas governamentais, e mesmo costumes do cotidiano para os quais prestavam o serviço de crítica

---

<sup>51</sup> Cf. também Sodré (1999); Lustosa (2000; 2003); Lima (1968)

e censura.

Uma outra característica marcante dessa imprensa oitocentista, segundo esses mesmos autores, era o uso do humor e do escárnio para rebaixar e denegrir aqueles aos quais questão se opunha. Isso era algo tão notável que Juarez Bahia, em seu livro *Jornal, História e Técnica*, nomeou o capítulo no qual ele aborda esse período da imprensa de “Humorismo, mordacidade e militância política”. Porém, por surgirem justamente como forma de militância de questões tão pontuais, outra marca desse tipo de imprensa é a sua vida breve. A força capaz de fazer surgir esses impressos não era suficiente para mantê-los em circulação tão logo sua causa mais específica tivesse deixado de ser a principal força motriz da existência desses jornais.

Assim, ainda que possamos estabelecer um paralelo entre a questão da crítica contundente dos pasquins que circulavam em diversas províncias nos idos de 1820 e o jornal de Aparício Torelly, a perenidade de *A Manhã* marca uma diferença fundamental entre aquela imprensa efêmera e o periódico do Barão de Itararé. *A Manhã* circulou, com algumas interrupções, por mais de 25 anos.

Ainda que seja fundamental para contextualizar o objeto de nossa análise, contar uma história, com começo, meio e fim, razão pela qual sentimos necessidade de marcar a trajetória sintética de *A Manhã*, nesse capítulo, a história é aqui percebida como um processo derivado de um campo de possibilidades que configuraram diversos projetos. É, assim, que, entre indas e vindas, é possível estudar essa história como um recorte da história da imprensa de humor no Brasil observando rupturas e permanências. Rupturas que, podendo ser uma experiência divergente de outras comuns ao campo jornalístico, dialoga com práticas comuns a épocas anteriores, inclusive com experiências que se imaginavam superadas, ou, no mínimo esquecidas, isto é, permanências residuais, que podem vir à tona em momentos de disputa ou



afirmação dentro de um dado campo. Assim, o jornal *A Manhã* é um impresso de seu tempo, anos 1920, tendo sido escrito a partir dos avanços técnicos e sociais que a imprensa passou e, ao mesmo tempo, guardando aproximações com um tipo de imprensa feito no século XIX.

#### **4.3 Farrapos de lembranças: vestígios para a construção de uma biografia**

É fácil constatar o vigor do mercado editorial voltado para histórias de vida. Narradas de diversas formas, seja numa escrita de si, seja num conjunto de relatos, ou mesmo, a síntese de uma pesquisa aprofundada a partir de fontes de diversas origens. Porém, essas não são as únicas formas possíveis de escrita biográfica. Se considerarmos toda a narrativa como uma escrita seletiva e ficcional, o espectro de análise se amplia, mas também se abre, podendo incluir narrativas que pelo senso comum não seriam biograficamente verídicas, mas que pela poética narrativa estão em situações limite (MIRANDA, 1992), pelo menos em relação àquilo que assim entendemos. Portanto, a escrita deliberada de si ou de outros – diferenciação feita em relação à escrita epistolar, entre outras, que tanto fala sobre nós e dos outros quanto outras formas narrativas possíveis –, encarada como um dentre vários gêneros narrativos, é uma ilusão, para parafrasear Bourdieu (1996), não apenas pela impossível linearidade e coerência da vida de qualquer sujeito, tal qual é narrada em uma biografia, mas também porque é uma ilusão creditar índices de veracidade às características da escrita, ou seja, se foi escrita pelo próprio sujeito biografado, ou por alguém capacitado, embasado, e, legitimado. Mas a qualificação de ilusão não é empregada como realidade falseada, e sim como a inescapável condição de toda biografia ser sempre socialmente construída através da linguagem, afinal só nos é possível escrever sobre o passado através de vestígios que ele nos deixou. Não importa se são vestígios memoriais, documentais ou literários, são sempre um recorte seletivo do

passado feito por sujeitos socialmente posicionados.

Portanto, abordaremos brevemente aqui essas questões que envolvem a escrita da história de vida de, a princípio, um indivíduo. Discutindo a escrita de si autobiográfica, a escrita dos/sobre outros, e apropriação da linguagem do outro na narrativa autobiográfica para falar daquele, tanto no caso em que observaremos Graciliano Ramos falando sobre Aporelly em *Memórias do Cárcere*, quanto quando observarmos a apropriação que Silviano Santiago faz da linguagem típica de Graciliano Ramos, aliada ao que era e o que representava esse sujeito histórico, para escrever *Em liberdade*, como o último capítulo de *Memórias do Cárcere* que Graciliano iria escrever assim que libertado de seu confinamento. Porém, esse trabalho consistirá muito mais em levantar questões sobre os temas abordados aqui, buscando a síntese necessária e possível às hipóteses, sem o caráter de uma conclusão definitiva.

Nelson Werneck Sodré (2004), em seu prefácio para *Memórias do Cárcere*, argumenta que esse livro foge daquele padrão de autobiografias alimentadas na vaidade, nas memórias centralizadas em uma só criatura, na biografia que destaca uma personalidade, como se ela vivesse em um tempo ideal, que em nada a afetasse. Apontando esses traços como pertencentes não só a deficiências literárias facilmente perceptíveis, como a uma tendência que está acima dos indivíduos, ligada ao “individualismo decadente”. Logo, assistimos ao lento e inexorável desfilar de criaturas da mais variada natureza, sem que tentasse, a todo momento, intervir na exposição, acentuando, aqui e ali, os traços, e denunciando a sua própria presença. Por isso mesmo que o título é muito adequado. O seu sentido plural não corresponde apenas às múltiplas e multiformes memórias que guardamos de períodos de nossa vida, como também corresponde a essa sensível preocupação de não se expor num individualismo mesquinho, evitando sempre a 1ª pessoa do pronome pessoal, contemplando a história de vida que das várias pessoas com quem conviveu naquele período, procurando sempre não intervir nesse falar sobre de modo que acentuasse sua presença naquela história.

Julgando-se sempre uma espécie de fulcro dos acontecimentos.

Esse indivíduo de que fala os tipos de biografia aqui mencionado surge enquanto categoria durante a modernidade, quando é construída socialmente uma identidade singular para si no interior do todo social, afirmando-se como valor distintivo e constitutivo desse mesmo todo. Afinal, se o ato de escrever sobre vidas é muito antigo, a idéia de que uma vida é uma história é bem mais recente. E é esse fundamento que está na base do que se considera a escrita biográfica e autobiográfica. (LEVILLAN *apud* GOMES, 2004)

E a “ilusão biográfica”, que mencionamos acima, a ilusão de linearidade e coerência do indivíduo, expressão por seu nome e por uma lógica retrospectiva de fabricação de sua vida, confrontando-se e convivendo com a fragmentação e a incompletude de suas experiências, pode ser entendida como uma operação intrínseca à tensão do individualismo moderno. Um indivíduo simultaneamente uno e múltiplo, e que, por sua fragmentação, experimenta temporalidades diversas em sentido diacrônico e sincrônico. (GOMES, 2004)

Decomposição de um mesmo período de vida de um indivíduo em tempos com ritmos diversos. No cárcere do livro de Graciliano, qualquer forma de experimentar outras temporalidades era pautado por aquela do confinamento em relação à expectativa de sua liberdade. Mas o ritmo era quebrado criativa e subversivamente por atividades criadas pelos próprios detentos, que impunham outras dinâmicas de vida para aquele cotidiano. Podemos perceber no conteúdo dessas atividades o entrelaçamento de suas vontades e de seus posicionamentos sociais, motivo que levava a maioria daqueles sujeitos para o cárcere.

O Barão de Itararé se destacava como um dos grandes agitadores a levar a cabo essas atividades que extravasavam o ritmo penitenciário, demonstrando que mesmo sob um regime de cotidiano que, a princípio, tolhe todas as possibilidades de ação, sempre há brechas por onde é possível exercitar práticas libertárias e renovar a força de vontade que o confinamento

drena lenta e gradualmente, e através da escrita de si, seja por via missivista – como as Cartas e Cadernos do Cárcere que nos deixou Gramsci (2001 e 2005), e que tanto se esforçou nessa empreitada, buscando uma forma de atuação no mundo, mesmo estando separando a força dele – ou mesmo no registro autobiográfico – como as Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos –, o que se tenta buscar é um certo equilíbrio, ainda mais prejudicado pela condição vivenciada no cárcere. Sobre essas questões, Gomes diz que

Essa mesma sociedade da intimidade, que estimulou e divulgou as práticas da escrita de si, exigiu que essas novas e espontâneas formas de expressão do “eu” fossem também codificadas. Ou seja, que a sinceridade, como os demais sentimentos, fosse submetida a mecanismos de correção e aceitação social. É nesse sentido que a escrita de si se torna uma prática cultural estratégica para um equilíbrio, sempre precário, entre expressão e contenção de si, que se traduz na distância entre autor e personagem do texto e que se manifesta nas muitas fórmulas consagradas de se escrever cartas, diários, memórias. (GOMES, 2004, p. 17)

#### 4.3.1 Memórias do Cárcere – “Escrita de si, escrita da história”

Trazendo a pergunta “de quem é a lembrança?” ao encontro de “de que há lembranças?”, como propõe Ricoeur (2007), procuramos, além de analisar o sujeito que produz a memória em palavras impressas, inseri-lo dentro de seu contexto e localizá-lo socialmente. *Memórias do Cárcere* não foi apenas um livro de memórias do período que Graciliano Ramos esteve detido, por suas idéias e posicionamento sócio-político, em 1935, durante o governo Vargas. O livro só foi editado muitos anos após a libertação desses presos políticos que compõem essa obra. Precisamente, em 1953. De acordo com os planos de Graciliano, a obra estava incompleta, restando o último capítulo, aquele no qual narrava o período que seguiu logo após a sua libertação. Morreu antes de concluir. Mesmo assim, editaram o livro e o publicaram no mesmo ano em que ele morreu. Podemos considerar que,

em parte, por conta de uma homenagem/comemoração póstuma. Porém, é preciso lembrar o contexto no qual o livro foi publicado. Mesmo por vias democráticas, Getúlio Vargas estava de volta ao poder. E as memórias de Graciliano correspondiam justamente ao cárcere ao qual Vargas o havia submetido. Portanto, a publicação representou, entre outras coisas, um posicionamento político frente o governo democrático de Vargas.

O ato de escrever sobre si é ato de memória. Por isso, apontaremos algumas questões referentes à categoria de memória enquanto prática, procurando relacionar à escrita de histórias de vida, seja de nós e por nós mesmos, de nós pelos outros, ou dos outros por nós. A preocupação com o ato de lembrar vem de muito tempo, pelo menos desde os gregos antigos e as reflexões sobre a *anamnasis* e a *mneme*. Passando por Santo Agostinho com as questões do eu interior e a relação com o tempo e a memória, e por Bergson (2006) ao estudar como apreendemos o mundo na memória a partir da categoria de matéria e imagem. O que poderia ser visto como uma constante nesses estudos é a atribuição do ato de lembrar ao indivíduo. Em inícios do século XX, Halbwachs (1990), aluno de Bergson, mas discípulo teórico da sociologia durkheimiana, propõe uma guinada nas reflexões sobre a memória. Como muito autores posteriormente disseram, Halbwachs deslocou a memória do indivíduo para a sociedade. Segundo ele, a memória é social tanto porque nunca lembramos sozinhos, sempre lembramos em grupo, que faz parte de uma sociedade. Quanto porque a memória é uma prática a partir do presente, logo, sofre as determinações sociais deste. Porém, não nos aprofundaremos nessas questões, pois acreditamos que mesmo que a memória seja sempre social, quem lembra é um indivíduo socialmente posicionado.

Tomaremos como referência a afirmação de Ricoeur, lembrar-se é fazer algo: é declarar que se viu, fez, adquiriu isso ou aquilo. E esse fazer memória inscreve-se numa rede de exploração prática do mundo, de iniciativa corporal e mental que faz de nós sujeitos atuantes. Portanto, é o ato de lembrar como um ser, um agir, um posicionamento no mundo.

Quando Graciliano Ramos decide tomar nota do cotidiano de seu cárcere, ele estava produzindo fontes de rememoração não apenas para não esquecer o que passou. Sendo um literato, tinha planos de, a partir daqueles papéis que escreveu, editá-los e publicá-los. Não tivera a oportunidade de concluir por completo esse trabalho em vida. Pretendia escrever um último capítulo que contemplaria sua libertação. Não escreveu, mas os detalhes que a sua memória pode oferecer sobre seu confinamento estavam completos e foram publicados postumamente.

O interessante é que enquanto em outros romances de Graciliano Ramos são escritos na primeira pessoa, logo nos primeiros parágrafos de *Memórias do Cárcere*, ele se mostra muito preocupado em ter que usar esse pronome, mesmo se tratado de um relato autobiográfico de um período de sua vida, pedindo desculpas prévias nos casos em que seu uso deva ser indispensável.

Fiz o possível por entender aqueles homens, penetrar-lhes na alma, sentir as suas dores, admirar-lhes a relativa grandeza, enxergar nos seus defeitos a sombra dos meus defeitos. Foram apenas bons propósitos: devo ter-me revelado com frequência egoísta e mesquinho. E esse desabrochar de sentimentos maus era a pior tortura que nos podiam infligir naquele ano terrível.

Desgosta-me usar a primeira pessoa. Se se tratasse de ficção, bem: fala um sujeito mais ou menos imaginário; fora daí é desagradável adotar o pronomezinho irritante, embora se façam malabarismos por evitá-lo. Desculpo-me alegando que ele me facilita a narração. Além disso não desejo ultrapassar o meu tamanho ordinário. Esgueirar-me-ei para os cantos obscuros, fugirei às discussões, esconder-me-ei prudente por detrás dos que merecem patentear-se. (RAMOS, 2004, p. 37)

Por conta disso, que Antonio Candido (1956) analisando a obra de Graciliano Ramos dirá que a preocupação com os problemas da análise interior se transfere para a autobiografia, primeiro em tonalidade fictícia, depois em depoimento direto. Graciliano não se repetia tecnicamente, para ele uma experiência literária efetuada era uma experiência humana superada.

Seguindo Candido, se Graciliano ao escrever *Memórias do Cárcere* não conseguiu compreender aqueles anos de prisão, ao menos conseguiu superar a experiência. Talvez esse trabalho de luto não tenha sido concluído, afinal, de acordo com os seus planos, o último capítulo não foi terminado.

Entendemos trabalho aqui de acordo com as considerações feitas por Ricoeur (2007): “O que faz do luto um fenômeno normal, embora doloroso, é que, “quando o trabalho do luto se conclui, o ego fica outra vez livre e desinibido”. É por esse aspecto que o trabalho de luto pode ser comparado com o trabalho de lembrança. É enquanto trabalho de lembrança que o trabalho de luto se revela custosamente, mas também, reciprocamente, libertador. O trabalho de luto é o custo do trabalho de lembrança; mas o trabalho da lembrança é o benefício do trabalho do luto”. (RICOEUR, 2007, p.86)

#### **4.3.2 Graciliano Ramos: escrita de si, escrita dos outros – em cena: Aporelly**

Queremos discutir agora a questão da presença de outros indivíduos em nossas lembranças, a maneira como eles são representados, resultando em vestígios do passado que chegaram até nós pela forma memorável registrada literariamente. Portanto, a narrativa autobiográfica de Graciliano Ramos enquanto esteve preso diz respeito não apenas a ele, mas a todas as outras pessoas com as quais ele conviveu durante esse período. De tal maneira, são revelados indícios preciosos da vida de vários outros sujeitos, o que, de fato, não acontece nas biografias escritas por pessoas especializadas ao pesquisar detalhes prosaicos da vida do biografado. Nas autobiografias, os demais personagens que compõem a narrativa são apresentados tal qual são lembrados pelo autor. No caso específico de Graciliano, as marcas memoráveis que seus companheiros deixaram foram ainda mais importantes, uma vez que os

papéis onde tomava nota foi perdido, tendo que recorrer, por conta disso, apenas à sua memória e às marcas sensíveis e afetivas que o passado deixou em sua lembrança, como nos apresenta o trecho:

Certamente me irão fazer falta, mas terá sido uma perda irreparável? Quase me inclino a supor que foi bom privar-me desse material. Se ele existisse, ver-me-ia propenso a consultá-lo a cada instante (...) Mas que significa isso? Essas coisas verdadeiras podem não ser verossímeis. E se esmoreceram, deixá-las no esquecimento: valiam pouco, pelo menos imagino que valiam pouco. Outras, porém, conservaram-se, cresceram, associaram-se, e é inevitável mencioná-las. Afirmarei que sejam absolutamente exatas? Leviandade. (RAMOS, 2004, p.9, vol.1)

Por isso, analisaremos como Aparício Torelly, o Barão de Itararé, também conhecido como Apporelly, foi lembrado por Graciliano, buscando relacionar o sujeito histórico socialmente posicionado com o sujeito encarcerado, como ele se apresentava socialmente, e como ele foi visto sob a perspectiva de Graciliano na prisão.

A primeira aparição de Apporelly no livro o revelava não muito diferente da imagem que temos dele. Um agitador político peculiar, que apesar de ter uma posição clara e marcada, nunca foi um panfletário político. Seu tirocínio comprometia-se com um projeto libertário e humanista através do esgarçamento da linguagem e do humor. E foi exatamente assim que Graciliano registrou a partir de suas lembranças esse Apporelly, humorista panglossiano para com aqueles oprimidos pela política e pela condição econômica e moral, e humorista cáustico para com aqueles que eram considerados os opressores, ou que viviam da desonestidade política e econômica. Apresentemos, então, o Apporelly segundo Graciliano:

A chegada mais rumorosa foi a de Apporelly. Estávamos recolhidos, e a Rádio Libertadora<sup>52</sup>, em meio do programa, comunicou o sucesso

---

<sup>52</sup> A Rádio Libertadora não era apenas um divertimento arranjado com o fim de matar tempo e elevar o ânimo dos presos, através dela vinham notícias de jornais, comentários, violentas críticas ao governo, trechos de livros, o Hino do Brasileiro Pobre, algumas canções bastante patrióticas, sambas.



– Fala o Barão, exigiram de vários cubículos.

Sem demora, uma voz pastosa, hesitante, anunciou a teoria das duas hipóteses. Risos contagiosos interromperam com frequência a exposição. Consegui entendê-la por alto. *Otimista panglossiano*. Apporelly sustentava que tudo ia muito bem. Fundava-se a demonstração no exame de um fato de que surgiam duas alternativas; excluía-se uma, desdobrava-se a segunda em outras duas; uma se eliminava, a outra se bipartia, e assim por diante, numa cadeia comprida. (RAMOS, 2004, p.364, vol. 1)

Porém, Graciliano apenas o vira discursando. A primeira troca de palavras se deu na Manhã seguinte durante o banho.

De manhã, ao lavar-me, notei, que alguém se esgoelava no chuveiro próximo, recitando Os Lusíadas:

As armas e os barões assinalados...

A água jorrava com forte rumor, alagava o chão; diversas torneiras abertas, resfôlegos, gente a esfregar-se, magotes conversando à porta, aguardando vaga. O vozeirão dominava o barulho: E também as memórias gloriosas Daqueles reis que foram dilatando a fé, o império, a uretra...

Dei uma gargalhada, ouvi este comentário:

– Hoje não se dilata império nem fé. Essas dilatações vão desaparecendo. Agora o que se dilata é a uretra.

Saí. E enquanto me enxugava, conheci Apporelly, nu, um sujeito baixo, de longa barba grisalha, o nariz arrebicado, que uma autocaricatura vulgarizou. (RAMOS, 2004, p.365, vol. 1)

Foi quando finalmente se aproximaram um do outro. Por conta de suas debilidades físicas, Apporelly teve um derrame e andava puxando um perna enquanto que Graciliano se recuperava de um operação na perna, se aproximaram mais ainda. Enquanto os mais jovens e vigorosos faziam exercícios sob o sol no pátio, Apporelly e Graciliano recolhiam-se em um canto sob o sol matinal. Como o próprio Graciliano diz, talvez o desarranjo físico os tenha aproximado e os familiarizado tão depressa. Entre uma conversa e outra, Apporelly lhe revelara seus planos para passar o tempo de maneira útil naqueles dias de confinamento, iria escrever a biografia do Barão de Itararé, como nos conta Graciliano:

Confiou-me Apporelly o plano de um trabalho concebido ultimamente, ia dedicar a ele os ócios da prisão. Tencionava compor a biografia do Barão de Itararé.

– Volume grosso, um calhau no formato dos de Emil Ludwig. No frontispício, a divisa, o escudo, as armas do ilustre fidalgo: uma garrafa, um copo, um talher cruzado, um frango em decúbito dorsal. É a história completa do homem, a ampliação dos ridículos que publiquei n’*A Manhã*. Veremos os princípios do barão, a vida política, os negócios, a maneira como adquiriu o título. Agraciou-se naturalmente e fez esta confidência aos amigos: “Se eu fosse esperar que me reconhecessem o mérito, não arranjava nada. Concedi a mim mesmo carta de nobreza.”

Boa idéia, concordei. Vai arranjar uma crítica social oportuna.

– Claro, anuiu o motejador feroz. Você conhece Itararé jornalista. Depois que ele se tornou popular, esmoreceram aqui na imprensa as manifestações de sabujice ao “*nosso querido diretor*”. Um dia Itararé descobriu uma volumosa ladroeira oficial e denunciou os responsáveis numa longa campanha moralizadora. Aos íntimos explicou-se: “Patifes! Canalias! Para uma transação como essa não me convidam.” Enfim quinhentas páginas grandes. Acho que terei o volume pronto num ano, com certeza não nos largarão antes. (RAMOS, 2004, p.366, vol.1)

Porém, apesar de toda sua jovialidade panglossiana, Apporelly se encontrava numa inércia improdutiva para o seu projeto, não muito diferente do que acontecia a todos ali, inclusive a Graciliano, como eles próprio reconheceu.

Correram semanas. Repetidamente ouvi Apporelly desenvolver o seu projeto, modificá-lo, narrando minúcias. Não se resolvia, porém, a iniciar a obra, coordenar as ironias abundantes que fervilhavam no interior. Absorvia-se na improvisação, exibia fragmentos já lançados no hebdomadário. Impossível dedicar-se a tarefa longa, julguei. Depois imaginei-o vítima de incapacidade transitória. Na extensa inércia, o pensamento esmorecia, os desígnios murchavam. (RAMOS, 2004, p.368, vol. 1)

Os dias se passavam e o confinamento drenava de todos qualquer criatividade possível daquele situação em que viviam,

Em redor, nas camas, os presos liam, conversavam, discutiam a guerra civil da Espanha. Ao fundo, Apporeliy arrumava cartas sobre uma pequena mesa redonda, entranhado numa infundável paciência. Avizinhei-me dele, pedi notícias do livro que me anunciara meses antes: a biografia do Barão de Itararé Como ia esse ilustre fidalgo? A narrativa ainda não começara, as

glórias do senhor barão conservavam-se espalhadas no jornal. Ficariam assim, com certeza: o panegirista não se decidia a pôr em ordem os feitos da notável personagem. Lamentei aquele desperdício de tempo, embora também me achasse inútil, ocioso: quase um ano a jogar *poker* e xadrez, matar percevejos, ouvir hinos e discursos. (RAMOS, 2004, p.288, vol. 2)

De fato, Graciliano se dava conta com o passar dos dias de como aquela situação minorava o vigor para se manter ativo e produtivo. De certa maneira, os dois gozavam uma situação privilegiada na Casa de Correção, enquanto intelectuais, brasileiros e enfermos, e, por conta disso, foram mandados para a enfermaria, que na verdade era apenas a antiga capela do presídio, assim chamado por ser um lugar um pouco menos mórbido, e para onde eram mandados os presos que poderiam gozar desse privilégio. Nem todos podiam. Trabalhadores, pessoas comuns, estrangeiros que moravam no Brasil, estes além de não ter direito a esses “privilégios”, faziam com que o horror que era enfrentar aquela situação não desse trégua. Estes foram maltratados, torturados e largados no cárcere, fosse para obter alguma informação, fosse apenas para dar uma “lição”. Esse somatório de fatores convergia então para a inoperância daqueles projetos literários de Graciliano e de Apporelly, segundo os vestígios trazidos até nós pela narrativa memorável do “velho Graça”. Mesmo assim havia aqueles mesquinhos e pretensiosos, que Graciliano, no início do livro, fez várias considerações com medo que se tornasse uma dessas pessoas de quem tanto tinha o que reclamar.

Sentado à mesinha redonda, Apporelly arrumava cartas. Homem capaz, não se resolvia a parir o excelente livro que tinha na cabeça, desperdiçava as longas horas consultando o baralho. Ainda uma vez considerei-me injusto, desarrazoado. Como julgar boa a obra de Apporelly, ainda não escrita? Devia ser boa. Possibilidade, probabilidade. A de Amaral era horrível, não porque estivesse mal escrita, mas porque não tinha nada no interior. Havia-me sujeitado a ouvi-la sem atenção, predisposto a julgá-la ruim E inclinava-me a supor que a obra de Apporelly fosse magnífica, obra ainda vagamente planejada. Pensamentos anteriores, dois, três anos anteriores às tábuas carunchosas, davam-me a certeza de que ele faria, se quisesse, coisa séria. Surpreendi-me a comparar essa coisa séria, nebulosa, com outra realizada, a história chinfrim de Amadeu Amaral Júnior, ouvida com desgosto. Achava-me a comparar trabalhos inexistentes, alargava-me em opiniões sobre eles.

Como estabelecer a comparação? E enraivecia-me ver Apporelly gastar precioso tempo no exame de cartões pintados e Amadeu consumir noites em cima dos cavaletes, enchendo papel com tolices, mordendo fatias de salame. (RAMOS, 2004, p.325, vol.1)

Por essa proximidade com Aparício Torelly, numa situação tão adversa, Graciliano nos deixou uma das mais belas definições daquele que tanto fez a sociedade de então rir criticamente e engajar-se através do humor, ao falar de sua “paciência triste, aparentemente alegre”, “lançando trocadilhos em atitude profissional”. Era o sofrimento de seu amigo, que mesmo nessa situação, tentava manter o espírito liberto e combativo, procurar animar os companheiros com seu “profissionalismo”. Sofrimento não apenas da alma, seu corpo também alquebrava, e apesar de tentar manter-se firme perante os companheiros para não os preocupar, Graciliano não pode deixar de registrar esse sofrimento, pois teve de ajudar por várias noites seu amigo que passava muito mal à noite.

Não passava mal o dia, mas á noite, apagadas as luzes, entrava a aperrear-se, em forte agitação. De repente erguia-se num tremor convulso, batendo os dentes, a arquejar. Isso me dava um sono incompleto. Abandonava o travesseiro, agarrava o doente até que ele se acalmasse. Atormentava-me. Iria Apporelly morrer-me nos braços? Por fim o meu ato era mecânico: ao despertar, já me achava seguro a ele, tentando um socorro impossível. (RAMOS, 2004, p.403, vol.1)

Mas pela Manhã, lá estava ele firme e forte novamente, ou pelo menos era o que tentava passar para os outros, lutando para se manter no prumo. Apoiando-se um no ombro do outro, Apporelly e Graciliano seguiam para o consultório médico tomar injeções e medicamentos.

As minhas pernas ainda estavam ruins. Descíamos a escada, lentos, amparando-nos; chegávamos ao pátio, enfrentando numerosos obstáculos. Apporelly trauteava uma canção briosa, enérgica, atirada com fogo desde o Pavilhão dos Primários. Era engraçado vê-lo, arrimando-se, capengando, insistir na marcha difícil. Ao chegar a um portão, lançava o estribilho:

*- Aqui não há quem nos detenha,*

*Não há quem vença a nossa galhardia.*

Ficava assim minutos a esgoelar-se, até que o guarda nos abrisse passagem.  
(RAMOS, 2004, p.315, vol.2)

Quando, em 1954, o escritor morreu e suas *Memórias do Cárcere* foram publicadas, o humorista lembrou o período de convivência na prisão. Foi a sua vez de dar seu testemunho e confessar sua admiração pelo amigo:

A cabeça de Graciliano dava-me a idéia de uma panela de pressão fechada e em efervescência. Qualquer pergunta que se lhe fizesse aumentava-lhe a ebulição e o tumulto do interior, tal como o caldeirão do qual se levanta a tampa e deixa escapar um torvelinho sibilante de vapor. Se não falasse, explodiria (...) conversando, Graça era a imprecação, a blasfêmia, o palavrão. Escrevendo, as idéias em tumulto entravam na fila e corriam pelas páginas (...). de Graciliano guardo essa lembrança. Uma vez disse-lhe sério: – Às vezes tenho vontade de partir-lhe a cabeça só para ver o que tem dentro.  
(Revista Manchete, 09/01/1954)

É interessante estarmos sempre atentos aos rastros do passado deixados através das mais variadas fontes. Os vestígios trazidos até nós pela narrativa memorável de Graciliano Ramos nos mostram uma outra faceta de Aparício Torelly, que não seria acessível de outra forma. Que mesmo sob circunstâncias adversas, permanecia firme, numa “paciência triste”, mas sem deixar de lado tirocínio, nem que fosse por mero “profissionalismo”. Talvez isso explique sua força para sempre relançar seu jornal, *A Manhã*, mesmo após várias perseguições, empastelamento, surras e uma longa jornada no cárcere. Mas seu exemplo também serve para contradizer pessoas de pensamento estreito, maravilhados com os exemplos libertários, dentro de seus limites, da imprensa durante a Ditadura Militar. Argumentando que é nos períodos de mais repressão que a criatividade aflora. A trajetória sócio-profissional do Barão é um ótimo exemplo para contradizer essa idéia. Foi justamente nos períodos de relativa maior liberdade política que seu jornal, *A Manhã*, teve seu apogeu – na segunda metade da década de 1920 até inícios da década de 1930 e no período de

redemocratização em 1945. E durante todo o Estado Novo, *A Manhã* deixou de circular, mostrando que seu estilo combativo estava para além do cerceamento da liberdade de expressão e de um governo autoritário. Seus ataques eram principalmente destinados à política de modo geral e contra a sociedade capitalista. E os vestígios narrativos de Graciliano ajudam a compor a trajetória e o ser no mundo que era Aparício Torelly, não apenas o jornalista dotado de um humor vigoroso e cáustico, mas também um ser humano que luta, sofre e tem planos, que nos foi possível alcançar através da perspectiva do registro literário deixado por Graciliano Ramos.

O uso desses vestígios como fonte só possível porque a categoria de verdade foi posta em dúvida, e com o crescimento do individualismo e da importância dada à dimensão privada da vida social, passou-se a vincular verdade e intimidade, aquela do testemunho, da proximidade, como ponto de vista e de vivência do autor do documento, da *sinceridade afetiva e sensível*. Afinal, como nos esclarece Gomes (2004, p.14) “a verdade, não mais unitária, mas sem prejuízos da solidez, passa a ser pensada em sentido plural, como são plurais as vidas individuais, como é plural e diferenciada a memória que registra os acontecimentos da vida (...) Isso porque a escrita de si assume a subjetividade de seu autor como dimensão integrante de sua linguagem, construindo sobre ela a ‘sua’ verdade”.

O que importa para o historiador nos procedimentos de crítica às fontes históricas é, portanto, a perspectiva contida no registro e como seu autor a expressa. Ou seja, não é questão de, a partir desses indícios, buscar o que realmente aconteceu, mas de dizer o que o autor diz que viu, sentiu e experimentou, retrospectivamente em relação a um acontecimento.

Como estrutura simbólica, a narrativa histórica não reproduz os eventos que descreve. Ela apenas nos diz a direção com que devemos pensar acerca dos acontecimentos, carregando cada urdidura do enredo com valências emocionais diferentes. A narrativa histórica não

imagina as coisas que indica: ela apenas traz à mente imagens das coisas que indica, tal como uma metáfora. (Cf. WHITE, 1989)

Nas memórias a voz narrativa do autor tem o direito indiscutível de ser ouvida, ela interpela o leitor a todo o instante, mesmo quando sabemos que o autor, exterior a sua obra, não está mais entre os vivos. Há nas memórias, uma espécie de imposição de autoridade da voz narrativa do autor no interior do próprio texto. (BARBOSA, 2007b)

#### **4.4 “Uma chácara pode progredir até chegar a estado de sítio” - Sobre a abordagem da formação da Aliança Liberal e da Revolução de 1930 por *A Manhã***

A título de exemplo dessa ligação do humor com questões de natureza política e os usos e possibilidades dessa por uma imprensa humorística, vamos analisar como *A Manhã* se posicionou e, sobretudo, enfocou a formação da Aliança Liberal e da Revolução de 1930. O foco não são os acontecimentos históricos, mas como *A Manhã* construiu, via humor, uma dada visão desse período.

Ao analisar os jornais dessa época, buscamos por em prática toda a discussão teórica sobre o humor e suas possibilidades discutidas no primeiro capítulo. A escolha desse período é significativa não apenas pelas profundas transformações que se seguiram após esse período na História do Brasil, mas também porque foi nesse processo que o alter ego de Aparício Torelly passa de o “nosso querido diretor” para o Barão de Itararé, figura através da qual ficaria reconhecido para a posteridade, a ponto de se confundir criador e criatura.

O governo Washington Luis prosseguiu relativamente estável. Nada comparável às efervescências e enfrentamentos políticos do início da década. Em 1929, com o novo processo de sucessão presidencial, tudo indicava que as regras de funcionamento da política de então seriam novamente cumpridas, a situação deveria indicar um candidato oficial através do presidente da República, e este deveria ser apoiado por todos os grupos dominantes nos Estados.

Não foi o que aconteceu. Washington Luis rompera o acordo tácito entre Minas e São Paulo ao indicar como candidato oficial o paulista Julio Prestes, então presidente do Estado de São Paulo. Tal impasse permitiu que ressurgissem disputas e pretensões outrora sufocadas num passado muito recente. Nesse quadro político, o Partido Republicano Mineiro (PRM), representado por Antonio Carlos de Andrada, então presidente do Estado de Minas Gerais, buscou o apoio do Rio Grande do Sul (terceiro Estado em importância eleitoral) para se opor aos planos de Washington Luis. Entretanto, o Rio Grande do Sul só se aventuraria a romper com o governo central caso lhe fosse dado lançar um candidato gaúcho à presidência.

Até a primeira metade do ano de 1929, Antonio Carlos e Getulio Vargas tentariam convencer Washington Luis a aceitar um terceiro candidato, contudo, sem sucesso. Em julho de 1929, entretanto, a coligação entre Partido Republicano Mineiro e o Partido Republicano do Rio Grande veta oficialmente a candidatura à presidência de Julio Prestes, e lança Getulio Vargas e João Pessoa como candidatos a presidente e vice respectivamente. A oposição, para tornar sua ação mais concreta e contundente formou a Aliança Liberal no mês seguinte. Constituíam-se basicamente de uma coligação oposicionista de âmbito nacional, reunindo a situação dos estados de Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Paraíba, além das oposições estaduais e facções civis e militares descontentes com o governo. Por conta disso, sua principal característica era a heterogeneidade, que por isso mesmo pode agrupar setores tão distintos da sociedade civil, e fez com que, num primeiro momento, Aparício Torelly também



a apoiasse, se considerarmos que de setembro de 1929 até fevereiro 1930 seu jornal circulou como suplemento do Diário da Noite, jornal criado por Assis Chateaubriand para fazer propaganda dos aliancistas, como já assinalamos.

A Aliança Liberal se mostrou caracteristicamente heterogênea, agrupando de um lado tanto a oligarquia dos Estados do Rio Grande do Sul, Minas Gerais e Paraíba, camadas sociais urbanas e alguns dos militares revoltosos do movimento tenentista. Por conta da falta de uma identidade característica do movimento (que ao mesmo tempo que representava oligarcas, buscava o apoio de um dos principais líderes do movimento tenentista, Luis Carlos Prestes) e como o candidato apoiado pela situação que estava no governo, também era Prestes, porém Julio, e paulista, Aparício Torelly constantemente demonstrava em seu jornal as ambigüidades tanto da imprensa quanto da política. Por isso, o jornal *A Manhã* declarava em seu combativo editorial: “Para evitar dúvidas, declaramos, mais uma vez que estamos com Prestes, *oficial*” (07/11/1929, grifos meus), aproveitando-se do jogo de ambigüidades que os sobrenomes de dois personagens da política oferecia. O oficial pode se referir tanto ao oficial refugiado do exército, Luis Carlos Prestes, maior ícone do movimento tenentista, quanto ao situacionismo do governo que oficialmente, em nome do governo, lança a candidatura de Julio Prestes, presidente do Estado de São Paulo, cuja indicação fora o estopim de toda a crise política do final da década de 1920, resultando na formação da Aliança Liberal. E a atitude comicamente dúbia de seu jornal contrasta com imprensa de então que era marcadamente política, isto é, agia explicitamente em favor de grupos políticos, com posicionamentos muito claros e definidos, como o próprio jornal Diário da Noite, no qual *A Manhã* era um suplemento. Os recursos necessários para a fundação de Diário da Noite foram conseguidos por meio de João Neves da Fontoura, com o apoio da Aliança Liberal.

Se este jornal foi criado para fazer propaganda da candidatura de Getulio Vargas e combater a gestão de Washington Luis, Aparício Torelly não assumia este mesmo

compromisso. Washington Luis, já era o Vaz Antão Luis, o colaborador de sua folha que acumulava as funções de redator-chefe e presidente da República, desde a fundação do jornal em 1926. E mesmo Getúlio Vargas que aparecia como “eminente presidente do Rio Grande do Sul e iminente presidente da República”, não deixou de ser representando em suas notícias humorísticas, além de ter sido alvo de seus famosos trocadilhos: seu sobrenome, Dornelles Vargas, virava, um tanto quanto profeticamente, Dor...Nelles Vargas. Porém, é digno de nota que nos primeiros anos de *A Manhã*, Aparício Torelly se referia a Getúlio Vargas em tom elogioso. Felicitou sua atuação em 1928 como Ministro da Fazenda do governo de Washington Luis, quando deixou a pasta para assumir o governo do Estado do Rio Grande do Sul:

Estando marcada para breves dias a retirada do sargento G. Túlio Vargas da pasta da Fazenda, cumpre-nos registrar o fato, salientando e elogiando sem reservas a feliz iniciativa do nosso ilustre redator chefe [Vaz Antão Luis] na sua escolha como Ministro. (*A Manhã*, 26/01/1928)

Podemos perceber que essa opinião permanece até os primórdios da formação da Aliança Liberal. Após associar-se com o Diário da Noite de Chateaubriand e com a Aliança Liberal já formada, podemos perceber a mudança na opinião sobre Vargas quando este deixa de ser G. Túlio Vargas para ser Getúlio Dor... Nelles Vargas, em tom meio que profético visto o sofrimento que passaria anos depois graças ao governo repressivo de Vargas e a ditadura do Estado Novo que se seguiu.

Seu compromisso era com aquele humorismo que invertia a ordem comum dos significados, tal como argumentou Bakhtin, e que, dessa maneira, contestava e criticava. O próprio Aparício Torelly em entrevista à revista *Manchete* na década de 1970, já aposentado de seu ofício, disse que “o humorismo consiste em mostrar o outro lado das coisas, o lado que o povo não vê. Não vê mas sente. Além disso, o humorismo não deve ser usado apenas em

assuntos fúteis. Eu quero mostrar nossa miséria de forma leve”. Por isso, poderia ser alvo de suas tiradas cômicas, tanto Washington Luis e seu candidato Julio Prestes, quanto Getulio Vargas ou qualquer outro aliancista.

Afinal, se a Aliança Liberal se organizou como oposição ao governo de Washington Luis foi apenas por divergências políticas muito específicas, e a prova disso foram as constantes tentativas de conciliação, como um acordo que indicasse um terceiro candidato que fosse do agrado de ambos os lados. E a folha de Aparício Torelly não deixou de enfatizar esse aspecto. Dizia uma matéria de 14 de novembro de 1929: “Enquanto o governo procura ameaçar com a força, os aliancistas fazem força para não ameaçar”, e sentenciou mais adiante “A *Manha* não quer acordos – antes deseja a luta para poder cumprir os compromissos assumidos”. Apenas às vésperas da campanha eleitoral que as diferenças se estabeleceram de fato a ponto de acabarem as tentativas de reconciliação. O que, novamente, rendeu comentários de Aporelly em 19 de dezembro de 1929, “Ambas as facções em luta, depois de um período agitado de incertezas e interrogações, entraram felizmente num acordo, estando ambos, hoje, resolvidos a vencer de qualquer forma”.

Foi nessas circunstâncias históricas que o jornal *A Manha* se destacou no cenário da imprensa. E anuncia em suas páginas de 13 de março de 1930: “Pelos dados oficiais, *A Manha* considera eleitos os dois candidatos à presidência da República”, e explica:

Obedecendo, invariavelmente, às altas diretrizes dum nobre programa de estrita imparcialidade, este jornal não pode e não deve tomar partido por este ou por aquele candidato a não ser que uma das partes interessadas se disponha a fornecer elementos de persuasão capazes de demover a sólida orientação da nossa folha. Pelos resultados que nos foram oferecidos oficialmente pelo Catete e pela Aliança, consideramos eleitos a ambos os candidatos, pois não temos motivos de duvidar da palavra de quem quer que seja. (13/03/1930 p.1)

De fato, ambos os lados na disputa presidencial se declararam vitoriosos. A imprensa

deu a vitória de acordo com a sua vinculação política. E Aparício Torelly resolveu declarando tanto Getúlio Vargas quanto Júlio Prestes vencedores. Mas os ânimos se acirraram, e o humor com que tratou o certame de nada adiantou para amenizar o clima de ameaças entre os grupos políticos. Do lado oposicionista, a ala mais radical, logo após a derrota nas urnas, iniciou articulações para um movimento revolucionário. Na verdade, essas pretensões já eram perceptíveis desde o período pré-eleitoral. Foram principalmente os jovens filhos da oligarquia<sup>53</sup> que iniciaram os contatos para o movimento e obtiveram o apoio dos velhos chefes políticos ligados à Aliança Liberal, aceitando a princípio a via revolucionária e a aliança com os setores militares tenentistas. Mas entre hesitações e procrastinações, os preparativos revolucionários foram tomando um ritmo mais lento. Alguns acontecimentos porém podem ser pontuados como contribuição para reacender a vontade revolucionária do grupo político derrotado nas eleições presidenciais. Entre eles destaca-se a morte de Siqueira Campos num acidente de avião e o abandono de Luís Carlos Prestes da causa tenentista e a recusa definitiva de assumir a chefia militar do movimento revolucionário ao lado de Vargas que seria seu chefe civil. Mesmo assim, as lideranças políticas ainda estavam hesitantes, mas um fato novo modificou profundamente a situação: em 26 de julho, João Pessoa, que fora candidato a vice de Getúlio Vargas, morreu assassinado por João Dantas. Apesar de os motivos terem sido passionais, as vinculações políticas deste fez com que toda a responsabilidade pelo crime fosse atribuída ao governo federal, com toda a imprensa aliancista condenando o governo de Washington Luís.

Em seu jornal, Aparício Torelly vinha acompanhando ao seu estilo as articulações revolucionárias. Sem perdoar nenhum dos dois lados, nem a situação e nem os aliancistas, ele chamava o povo brasileiro, em 3 de julho, para fazer a Revolução Brasileira, a qual ele mesmo seria o “chefe impessoal do movimento”. Na outra semana, na edição seguinte,

---

<sup>53</sup> Destacam-se entre estes nomes como Osvaldo Aranha, Virgílio de Melo Franco e João Neves da Fontoura.

admite que tentara o golpe de Estado, mas falhou porque em cima da hora deixou de contar com a colaboração de Borges de Medeiros e Antonio Carlos, dizendo que “recuaram vergonhosamente no momento oportuno”. No dia 31 de julho, primeira edição após a morte de João Pessoa, toma a drástica atitude de despedir seu redator-chefe, Vaz Antão Luis, “como parte de uma série de medidas destinadas a despertar a simpatia do público”. Aparício Torelly, através do “*nosso querido diretor*”, justifica a demissão por divergências em relação a assuntos internos do jornal, mas é sintomática a atitude em fase de retomada da comoção revolucionária, sob acusações de responsabilidade do governo federal pela morte de João Pessoa. E como chefe maior da Revolução Brasileira, o “*nosso querido diretor*” não poderia deixar de simpatizar com os sentimentos de público.

Após essa edição, a figura de Washington Luis deixa de ser abordada com condescendência cômica, defendendo sarcasticamente aquilo que na verdade era alvo de crítica, e passa a ser uma figura a ser atacada, ainda assim através de um humor ferino e cáustico. Na edição de 29 de agosto, profere alguns elogios à Aliança Liberal e sugere a renúncia de Washington Luis em um tom nem tanto humorístico. A partir de então, percebe que está cada vez mais grave a situação nacional e dirige um ultimato ao presidente da República, “apoiado pela opinião pública”, dando-lhe o prazo improrrogável de 70 dias para abandonar o governo. Tal ultimato foi publicado no dia 5 de setembro, exatamente 70 dias antes de 15 de novembro, data que os presidentes eleitos assumiam o governo naquele tempo. Em tom quase profético, ele antecipou em seus devaneios humorísticos a marcha revolucionária, que efetivamente levaria ainda mais algum tempo até ser posta em prática – em 25 de setembro, Vargas e Aranha decidem desencadear a revolução precisamente em 3 de outubro –, e a deposição de Washington Luis, que teria a opção de renunciar até o dia 15 de novembro senão seria deposto. Não logrou, no entanto, em suas histórias cômicas, predizer exatamente quando o golpe no Estado seria desferido. Segue com suas ameaças ao presidente

da República, as quais não ficam impunes, porém ele faz pouco delas, debochando tanto das ameaças quanto do governo.

Com tantas hesitações, o governo não dava muito crédito ao movimento revolucionário. Quando o movimento irrompeu na tarde de 3 de outubro, sob muitos aspectos, surpreendeu o governo que começou a agir. Daí então o governo seguiu fazendo numerosas prisões:

Além de políticos, foram particularmente visados jornalistas: redatores e operários de *A Batalha*, *A Esquerda*, *Diário Carioca*, *OJornal* e *Diário da Noite* foram detidos. Os secretários e diretores de todos os jornais, convidados a comparecerem ao gabinete do chefe de Polícia, receberam instruções quanto ao noticiário permitido, e alguns jornais deixaram de circular (Sodré, 1999, p.374).

Por sua vez, quando do golpe que depôs Washington Luis, foram os jornais governistas que foram atacados e deixaram de circular. Enquanto que aqueles que apoiavam a Aliança publicavam manchetes glorificando a tomada do poder, como no *Diário da Noite* de 24 de outubro: “Viva o Brasil! Viva a República Nova e Redimida!”

Da parte do jornal *A Manhã*, apesar de não ter filiação explícita nenhuma com os dois lados que disputavam o poder, também ficou fora de circulação no período em que o governo perseguiu a imprensa aliancista, apesar de ter conseguido lançar a edição do dia 03 de outubro, na qual lembrava que faltavam 42 dias para expirar o prazo que o “*nosso querido diretor*”, chefe da Revolução Brasileira, concedeu ao presidente da República para abandonar o governo. E vocifera: “apesar de convencido da gravidade da situação, o Cesar caricato que está empoleirado no Catete, parece que não está disposto a entregar os pontos sem reação”. Porém, quando o governo provisório tomou o poder e perseguiu a imprensa situacionista, *A Manhã* também ficara fora de circulação. Mas volta já na semana seguinte, ao contrário de muitos dos jornais situacionistas, e satiriza a permanência da suspensão de alguns jornais que

apoiavam o governo de Washington Luis.

Em virtude dos últimos acontecimentos que sacudiram o país e agitaram a Capital Federal, diversos jornais simpáticos à opinião pública estão tendo as suas edições completamente esgotadas, desde o dia 24 desse mês, podendo citar entre eles “A Notícia”, “A Ordem”, o “Jornal do Brasil”, “A Noite”, “A Crítica”, A Gazeta de Notícias” e “O Malho”. As edições dessas gazetas têm sido completamente esgotadas, tanto assim que é humanamente impossível encontrar-se um único exemplar dessas folhas nos pontos de jornais, por muito mais cedo que se procure. (A *Manha*, 03/11/1930)

Mas outros jornais, mais preocupados em defender a situação do que apoiar um grupo político, voltam a circular. É o caso do Jornal do Brasil, o que é interpretado nas páginas d’A *Manha* da seguinte maneira:

Reapareceu, ontem, o Jornal do Brasil, cuja publicação fora suspensa no dia 24, regozijo à vitória da Revolução. No seu artigo de fundo, aqueles nossos colegas confessam que, de fato, defenderam todos os governos passados, mas com a mesma lealdade, colocam-se agora ao lado da República Nova. (A *Manha*, 10/11/1930)

As matérias jornalísticas dessa edição e das edições de novembro foram acompanhando os acontecimentos políticos da semana. Cada movimento do governo provisório, desde os mais triviais, inventados ou não, era motivo para a pena de Aparício Torelly entrar em ação para registrar comicamente aquele momentos, sempre destacando o papel do “*nosso querido diretor*”. O que importava mesmo era a vontade de abordar inversamente no sentido bakhtiniano aquela situação que se propunha a modificar as bases da política e de toda a sociedade brasileira, mas que na sua visão era apenas a troca de grupos oligárquicos no poder. Foi dessa e de tantas outras farsas que concede o título de nobreza ao “*nosso querido diretor*” pela bravura na Revolução Brasileira e a destacada importância na campanha militar culminando na Batalha de Itararé, que durante a movimentação

revolucionária acreditava-se ser uma barreira inexpugnável e que por isso aconteceria lá a maior batalha já travada na América do Sul. Se o título era mais uma das invenções de Aparício Torelly e o “*nosso querido diretor*”, isso para ele não importava. Era tudo parte de uma mesma farsa. Aparício Torelly ano mais tarde comenta a idéia de enobrecer o “*nosso querido diretor*”:

Assim desiludido, o “*nosso querido diretor*” não podia mais pertencer à plebe e precisava, com urgência, arranjar um título de nobreza, porque isso é, sobretudo, uma ação nobre. Para o povo (que sempre ouviu com todo o respeito o “*nosso querido diretor*”, apesar de plebeu) não se sentisse traído, precisava duma boa desculpa. Não sendo propriamente do *carrière*, conclui que devia ser um elemento de ligação entre a nobreza e a plebe. Inventei essa história de ligação. Na realidade, o Barão era um caudilho de punhos de renda. Essa atitude é muito importante. Bem, como sempre me senti bem entre a nobreza, porque sou um nobre decidi que seria barão (Ssó, 1984, p.54)

Na realidade ele sempre fez esse papel de ligação entre a nobreza e a plebe, sem contar o trato humorístico dado aos acontecimentos políticos. Pode-se dizer que ele trivializava os acontecimentos que pareciam distantes do público em geral e mudando a linguagem na sua forma e no seu conteúdo, sem perder a essência da fonte de inspiração, ele dava outra visibilidade àqueles acontecimentos. Uma visibilidade mais popular, se considerarmos esse conceito tendo a obra de Bakhtin (1987) sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento como base. Nesta, o popular está relacionado exatamente com essa linguagem humorística, risível, que ridiculariza e inverte valores e concepções de mundo, abrindo possibilidades para a subjetividade vislumbrar outros mundos possíveis e outros horizontes de expectativa.

Parece que a construção da figura do Barão de Itararé foi um marco na obra de Aparício Torelly. Tudo sobre a sua obra, seja na análise de outros ou nos seus próprios comentários toma como base o Barão de Itararé. Sendo que podemos considerar que foi



justamente na primeira fase de seu jornal que Aparício Torelly teve “mais liberdade” para falar sobre o que quisesse e como quisesse. Além do mais, nessa época o jornal *A Manhã* era feito apenas por ele, com a ajuda do paraguaio Guevara na parte gráfica, o que se assemelhava muito aos moldes da imprensa que estava ficando para trás e que representava o jornalismo artesanal, de forte opinião e críticas cáusticas. Ao mesmo tempo, se diferenciava desses jornais de ocasião, ao demonstrar sua disseminação e longevidade, uma vez que esse tipo de imprensa era criada por grupos políticos para atacar seus rivais, contando com poucos leitores e sumindo tão logo o assunto em disputa tivesse sido encerrado. Mas no caso específico dessa análise, procuramos cumprir uma primeira etapa. Por hora, buscamos estudar o contexto político no qual *A Manhã* estava inserida e como ela nele se posiciona, quais os seus possíveis projetos, suas divergências e aproximações com as características da imprensa das primeiras décadas do século XX e essa relação com a política. O que agora são apresentações de material empírico e apontamentos a partir deste, num trabalho posterior procurará sistematizar esses dados e estudar do que veio e no que resultou o jogo entre a imprensa e a política nessa época, e o papel de Aparício Torelly e seu jornal *A Manhã* nesse processo.

## 5 Conclusão

Esse trabalho procurou estudar a obra de Aparício Torelly tendo como base seu jornal *A Manhã*. Observamos o que de novo esse jornal trouxe não apenas para a imprensa humorística de sua época, mas também para a imprensa como um todo. Esta imprensa, aliás, por várias vezes foi tem a para seu humor. Porém, diferentemente do humor que se via na imprensa daquela época que criava situações cômicas, o humor de Aparício Torelly enxergava o que havia de cômico nas situações e de tal maneira todo mundo lhe parecia passível de riso, com toda sua alegria e mutabilidade, afirmando e ao mesmo tempo negando as representações estabelecidas.

Portanto começamos por analisar o humor como uma questão social, como uma representação que trabalha com significados compartilhados socialmente de maneira a produzir o riso. Porém, em consonância com nosso objeto de estudo, um jornal de crítica social e política por via do humor, fomos buscar embasamento teórico primeiramente na Teoria Crítica. Procuramos que considerações que esta tinha feito em relação ao humor. E então analisamos sob esta ótica a questão do humor como crítica social e subversiva ao questionar e ridicularizar os signos estabelecidos.

Em Adorno (2004) observamos que esse humor crítico é mais eficaz quando consegue explorar e inverter as contradições ocultas pela ideologia e o seu forte potencial comunicativo lhe daria vantagens enquanto linguagem subversiva. É justamente o que acontece quando Aparício Torelly enxerga o que tem de potencialmente cômico em algo que aparentemente não tem nada de risível, como uma decisão política de um governante, e faz seu humor a partir disso.

Ainda outras características advém do humor de Aparício Torelly e que puderam ser analisadas a partir de outros referenciais teóricos sobre o riso. Outro autor importante neste

ponto foi Mikhail Bakhtin e a sua obra sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento (1987). Nela, o autor afirma que o riso alegre e festivo é característico dessa cultura popular. O autor especifica tal forma de riso em contraposição ao riso que foi apropriado pela alta cultura mas que perdeu sua jocosidade e tornou-se mais refinado e irônico, perdendo todo seu potencial transformador. Ao sofrer tais mudanças, esse riso acabou perdendo suas principais características de quando era uma manifestação tipicamente popular. A partir dessas breves considerações, que foram esmiuçadas com mais calma ao longo do texto, percebemos como que no humor até Aparício Torelly havia muita dessa ironia e refinamento, e que ele soube lançar mão do humor a partir dessas características populares como a alegria e a coletividade do riso, que, segundo Bakhtin, estava associado às festividades populares. Outra característica desse riso, que pudemos perceber em Aparício Torelly, é a sua universalidade, ou seja, fosse amigo ou inimigo, para elogiar ou atacar, o riso era o principal recurso do qual nem mesmo o próprio autor escapava. De tal maneira, o mundo inteiro lhe parecia cômico e assim era percebido e considerado em toda sua alegria e mutabilidade. Conseqüentemente à característica anterior, esse riso era ambivalente, alegre e ao mesmo satírico, ele afirma e ao mesmo tempo nega as representações sociais e assim põe em xeque suas bases de sustentação ideológica.

Após as devidas considerações teóricas sobre o riso e a sua relação com o nosso objeto de estudo, passamos para a contrapartida analítica e observamos a imprensa de humor imediatamente anterior ao jornal *A Manhã*. Começamos com a necessária contextualização histórica. Conforme vimos, a década de 1920 representou para história brasileira um período de efervescência em todos os âmbitos da sociedade culminando em grandes mudanças, caracterizada historiograficamente como um período de transição cujos resultados mais expressivos convergiu para o movimento revolucionário de 1930, representando uma ruptura na história do Brasil. Em relação à imprensa, desde a passagem do século XIX para o XX,

esta passava por um processo de transformações de amplo aspecto tecnológico e administrativo. As técnicas de impressão e de comunicação aprimoravam-se e a velocidade, progressivamente ganhava importância primordial para os jornais. Com técnicas de impressão mais eficientes, era possível para o jornal maiores tiragens com um custo inferior às antigas máquinas de composição.

O alardear dessas novidades pelo jornais remete à imagem do jornalismo como conformador da realidade social, e as tecnologias por eles empregadas são fundamentais para a sua construção como lugar da informação neutra, atual e veloz. Mas essas inovações também foram muito importantes economicamente para consolidar os jornais como grandes empresas, tornando-o uma atividade com maior retorno financeiro. Portanto, nesse período vimos o crescimento e conformação de grandes jornais como grandes empresas do ponto de vista administrativo. Conseqüentemente, o jornal como empreendimento individual começa a desaparecer das grandes cidades. Porém, essas aventuras isoladas, levadas à cabo por entusiastas do jornalismo, encontraram alguns momentos de lampejo e forte expressão social, como é o caso do jornal *A Manhã* de Aparício Torelly.

A imprensa dessa época viu consolidar-se também um novo modelo de jornal baseado fortemente em notas policiais, curiosidades, escândalos e humor, sempre com um tom fortemente sensacional. Um dos maiores destaques foram os jornais *A Manhã* (1926) e *Crítica* (1928) de Mário Rodrigues. Aparício Torelly colaborou em *A Manhã* antes de criar seu próprio jornal, e provavelmente veio a idéia do nome para seu periódico, retirando apenas o til, criou *A Manhã*.

Justamente por trabalhar num jornal sensacionalista, acreditamos que essas características ganharam contorno ainda mais marcado em *A Manhã*, de Aparício Torelly, mesmo que primando pelo aspecto jocoso. Ainda assim, seu jornal se encontrava a meio

caminho da imprensa sensacionalista, mas também se diferenciava da imprensa humorística da época. Em relação à imprensa humorística de sua época, por não se tratar de periódicos dedicados à notícia, não havia comprometimento com esta, apesar de muitas vezes notícias jornalísticas serem motivadoras de textos cômicos. Em *A Manhã*, essa característica era acentuada, sendo o principal ponto de partida para seus textos. Mas *A Manhã* diferenciava-se por não apenas motivar seus textos a partir de acontecimentos, mas principalmente de enxergar ou criar o cômico a partir destes. Logo, acreditamos que a aproximação da imprensa humorística do início do século XX com *A Manhã* se dá mais por classificação do que por semelhança, que, para além da primazia da linguagem humorística, o jornal de Aparício Torelly se assemelhava mais aos jornais sensacionalistas.

Mas foi preciso abordar com mais detalhes que imprensa humorística do início do século XX era essa e quem a escrevia. Chegamos à conclusão de que quase todas os periódicos do início do século XX que lançavam mão do humor e da caricatura eram revistas literárias e de costumes. Por conta dessa característica, alguns autores, como Elias Thomé Saliba (2002) e Monica Pimenta Velloso (1996), identificam a imprensa humorística em consonância com uma cultura da modernidade do início do século XX no Brasil, uma vez que era uma preocupação comum aos grupos literários pensarem sobre essa modernidade. Por conta disso, novas temáticas e novas formas de expressão, como a busca do que é a nacionalidade brasileira ou os tipos brasileiros, eram algo recorrente em suas obras. Mas, por conta de sua linguagem humorística, satirizavam padrões de interpretação dessas questões já legitimadas. Para esses autores, a veia satírica desses intelectuais foi aflorada por causa da situação social e política imediatamente após a Proclamação da República. A inviabilidade para alguns desses intelectuais, entre eles os humoristas, de realizar o sonho da construção da *República dos Sábios*, colocada de imediato pelo projeto de República vitorioso após a Proclamação, levou à famosa desilusão, compartilhada pela maioria dos pensadores que

participaram do movimento republicano sendo sintetizada pela frase emblemática do senador Saldanha Marinho: “Essa não é a república dos meus sonhos”.

É marcante entres esses autores a idéia de se pensar a cidade e, por extensão, o próprio país através de suas ruas. Estas se apresentam como espaço pleno de significado, gerador de formas culturais inéditas, revelando a existência de uma população que se mantinha desconhecida aos olhos da República modernizadora. O sentimento de exclusão era sentido por estes nomes da intelectualidade carioca que tinham na boemia seu principal espaço de sociabilidade. O que os fazia se imaginar cúmplices, por essa condição marginal, de toda aquela camada da população para a qual foram fechadas as principais vias de participação política (Velloso, 1996, p.29). Mas, antes de tudo, cabe indagar até que ponto, efetivamente, esses intelectuais não se identificavam propositalmente aos marginalizados, buscando criar um lugar de fala próprio e legitimar outras modalidades de participação comunicativa. E foi justamente nesses pontos que o jornal de Aparício Torelly surge como novidade alguns anos depois, ao não compartilhar desse sentimento de desencanto e não se posicionar com cúmplice passivo da população não estabelecida.

Neste momento do trabalho que passamos efetivamente para a análise do jornal *A Manhã* e deu seu proprietário e jornalista Aparício Torelly. Utilizamos como fontes muito do que o próprio jornalista escreveu sobre si mesmo e sobre sua vida. Porém comparamos com fontes diversas, como biografias e entrevistas para ponderarmos informações e perceber o que havia de ficcional e invenção do jornalista sobre si mesmo. Acompanhamos sua trajetória sócio-profissional desde o Rio Grande do Sul até chegar ao Rio de Janeiro, observando sua passagens por jornais importantes como *A O Globo* e *A Manhã*, até, finalmente, inaugurar o seu próprio periódico. Neste momento, procuramos esmiuçar as características do jornal *A Manhã*, seus textos, seções, publicidade, contato com o público, etc.

Como dissemos, muito do que se fala sobre Aparício Torelly é resultado do que ele, mesmo disse sobre si e, como em todos os momentos ele lançava mão do humor, é praticamente impossível saber o que é verdade e quem era o sujeito Aparício Torelly. Por isso, buscamos informações em vestígios da lembranças de outras pessoas sobre ele. E foi nas lembranças da autobiografia de Graciliano Ramos sobre o período de seu cárcere que encontramos rastros para traçar detalhes mais precisos sobre o sujeito Aparício Torelly, que apesar de sempre se mostrar um bonachão otimista que tenta fazer os outros rirem, sofria uma melancolia silenciosa, como disse Graciliano Ramos.

Encerramos o trabalho então com a análise, a título de exemplo, da ligação do humor com questões de natureza política e os usos e possibilidades dessa por uma imprensa humorística. Escolhemos analisar como *A Manhã* se posicionou e, sobretudo, abordou a formação da Aliança Liberal e da Revolução de 1930. O foco não são os acontecimentos históricos, mas como *A Manhã* construiu, via humor, uma dada visão desse período. Ao analisar os jornais dessa época, procuramos por em prática toda a discussão teórica sobre o humor e suas possibilidades discutidas no primeiro capítulo. A escolha desse período foi importante não apenas por causa das profundas transformações que se seguiram após esse período na História do Brasil, mas também porque foi nesse processo que o alter ego de Aparício Torelly passa de o “nosso querido diretor” para o Barão de Itararé, figura através da qual ficaria reconhecido para a posteridade, a ponto de se confundir criador e criatura.

## Referências

- ADORNO, Theodor. Sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- \_\_\_\_\_. Indústria Cultural e Sociedade. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2004.
- ADORNO, Theodor e HORKHEIMER, Max. Dialética do esclarecimento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- ABREU, Alzira Alves de (org.). A imprensa em transição: o jornalismo brasileiro dos anos 50. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1996.
- \_\_\_\_\_. A modernização da imprensa (1870-2000). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- ABREU, Alzira Alves de; Lattman-Weltman, Fernando; Rocha, Dora (orgs). Eles mudaram a imprensa: depoimentos ao CPDOC. Rio de Janeiro: FGC Editora, 2003.
- ACOSTA, Glaiton Ronei Bento. Humor e poder no Barão de Itararé: A Manhã (1945-47). Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 1997. Dissertação de Mestrado do PPGHIS-UFRJ.
- AMADO, Jorge. Prefácio a 1ª edição de *Máximas e Mínimas do Barão de Itararé*. Coletânea organizada por Afonso Felix de Souza. Rio de Janeiro: Editora Record, 1985.
- BAHIA, Juarez. Três fases da imprensa brasileira. Santos: Presença, 1960.
- \_\_\_\_\_. Jornal, história e técnica: história da imprensa brasileira. São Paulo: Ática, 1990.
- BARBOSA, Marialva. Os donos do Rio. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2000.
- \_\_\_\_\_. Ficcionalidade e vestígios do passado: em cena o Barão de Itararé. In: Alceu, Rio de Janeiro, v.6, nº11, 2005 pp 96-103.
- \_\_\_\_\_. História Cultural da Imprensa. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- \_\_\_\_\_. Percursos do Olhar: comunicação, narrativa e memória. Niterói, EdUFF, 2007.



- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. SP, Hucitec e Brasília, Universidade de Brasília, 1987.
  
- \_\_\_\_\_. Problemas na poética de Dostoiévski. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005
  
- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Lisboa: Difel, 1989.
  
- \_\_\_\_\_. A economia das trocas simbólicas. Rio de Janeiro: Perspectiva, 1987.
  
- \_\_\_\_\_. A ilusão biográfica. In: Amado, Janaina e Ferreira, Marieta. Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.
  
- BREMMER, Jam e ROODENBURG, Herman. Uma história cultural do humor. Rio de Janeiro: Record, 2000.
  
- CALLIGARIS, Contardo. "Verdades de autobiografias e diários íntimos". In: Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998.
  
- Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, 1998
  
- CANDIDO, Antonio. Ficção e Confissão - Ensaio Sobre a Obra de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
  
- \_\_\_\_\_. Literatura e Sociedade. São Paulo: Brasiliense, 2000.
  
- CARVALHO, Jose Murilo de. A formação das Almas: o imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
  
- Dicionário histórico-biográfico brasileiro pós-1930 / Coordenação: Alzira Alves Abreu (et alli). Ed. Rev. E atual – Rio de Janeiro: Editora FGV: 2001.
  
- ECO, Umberto. Apocalípticos e Integrados. São Paulo: Editora Perspectiva, 2004.
  
- FERREIRA, Marieta. A Reação Republicana e a crise política dos anos 20. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol.6, n,11, 1993.p.9-23.
  
- FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucia (org.). O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

2003. (O Brasil republicano; v.1)

- FIGUEIREDO, Cláudio. As duas vidas de Aparício Torelly: O Barão de Itararé. Rio de Janeiro: Editora Record, 1987.

GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2001.

\_\_\_\_\_. *Cartas do Cárcere*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2005.

- GOMES, Ângela de Castro. Essa gente do Rio... Modernismo e Nacionalismo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.

- \_\_\_\_\_. A Invenção do Trabalhismo. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2007.

- \_\_\_\_\_. Escrita de si, escrita da história. RJ: FGV, 2004.

- GONTIJO, Rebeca . *História, cultura, política e sociabilidade intelectual*. In: Maria Fernanda Baptista Bicalho; Fátima Gouvêa; Rachel Soihet. (Org.). Cultura política: interfaces entre história cultural, história política e ensino de história. Rio de Janeiro: Mauad, 2005, p. 259-284.

- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.

- HUYSEN, Andréas. Seduzidos pela memória. Rio de Janeiro: Artyplano, 2000.

- KONDER, Leandro. Barão de Itararé: o humorista da democracia. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

- LATTMAN-WELTMAN, Fernando. Jornalistas: agenciando a cidadania, publicizando o privado. Rio de Janeiro: IFCS/UFRJ, 1992 (Dissertação de Mestrado).

- LEVI, Giovanni. *Usos da biografia*. In: Amado, Janaina e Ferreira, Marieta. Usos e abusos da história oral. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

- LEVILLAIN, Philippe. *Os protagonistas da biografia*. In: RÈMOND, René. Por uma história política. Rio de Janeiro: UFRJ/FGV, 1996.

- LIMA, Herman. História da Caricatura no Brasil. Rio de Janeiro, Jose olympio

Editora, 1968. 4 vols.

- LIPOVETSKY, Gilles. Era do vazio: Ensaio sobre o individualismo contemporâneo. São Paulo, Manole Editora, 2005.
- LUSTOSA, Isabel. Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique. Rio de Janeiro: Betrand Brasil, 1993
- \_\_\_\_\_. Insultos impressos. São Paulo: Companhia das Letras. 2000.
- \_\_\_\_\_. O nascimento da imprensa brasileira. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 20003.
- MINOIS, Georges (org.). A História do riso e do escárnio. São Paulo: Unesp, 2003.
- MIRANDA, Wander Melo. Corpos Escritos. São Paulo: Edusp, 1987.
- PEDROSO, Rosa Nívea. A produção do discurso de informação num jornal sensacionalista. Rio de Janeiro, UFRJ, ECO, 1983. Dissertação de Mestrado do PPGCOM-UFRJ
- POLLACK, Michel. Memória, Esquecimento, Silêncio. Estudos Históricos, Rio de Janeiro: vol. 2, nº 3, 1989.
- \_\_\_\_\_. Memória e Identidade Social. Estudos Históricos, Rio de Janeiro: vol. 5, nº 10, 1992.
- PROKOP, Dieter. Sociologia. São Paulo: Editora Ática, 1986.
- RAMOS, Graciliano. Memórias do Cárcere. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
- RIBEIRO, Ana Paula Goulart. A mídia e o lugar da história. In: Lugar Comum. Nº 11.
- \_\_\_\_\_. Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 50. Rio de Janeiro: E-Papers, 2007a.
- \_\_\_\_\_. A imprensa da independência e do primeiro reinado: alguns apontamentos. Texto apresentado no V Congresso Nacional de História da Mídia. São Paulo, 2007b. CD Rom do evento.
- RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa, vols. I, II, III. Campinas: Papirus, 1994, 1995, 1996.

- \_\_\_\_\_. “O passado tinha um futuro”. In: MORIN, Edgar. A religião dos saberes: o desafio do século XXI. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
  
- \_\_\_\_\_. A memória, a história, o esquecimento. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
  
- 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.
  
- SCHUDSON, Michael. Discovering the news: a social history of american newspapers. New York: Basic Books, 1978.
  
- SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”. In: Ao vencedor as batatas. São Paulo: Duas cidades, 1977.
  
- SODRÉ, Nelson Werneck. A história da imprensa no Brasil. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
  
- SODRÉ, Nelson Werneck, *Prefácio*. In: RAMOS, Graciliano. Memórias do Cárcere. Rio de Janeiro: Editora Record, 2004.
  
- TOLEDO, Edilene. Anarquismo e sindicalismo revolucionário. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.
  
- TUCHMAN, Gaye. Makin News: A study in Construction of Reality. New York: Free Press, 1978.
  
- VELHO, Gilberto. Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
  
- VELLOSO, Monica Pimenta. Modernismo no Rio de Janeiro: Entre Turunas e Quixotes. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.
  
- VERISSIMO, Jose. A instrução pública e a imprensa. Rio de Janeiro: s/e, s/d
  
- VERON, Eliseo. Construir el acontecimiento. Buenos Aires: Gedisa, s/d.
  
- WHITE, Hayden. Trópicos do Discurso. São Paulo: Edusp, 1989.
  
- ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

## **Acervos consultados**

### Associação Brasileira de Imprensa

Rua Araújo Porto Alegre, 71 – Cinelândia – Rio de Janeiro.

Cep. 20030-012

Tel. (21) 2282 1292

### CPDOC/FGV

Praia de Botafogo, 190, 14º Andar – Botafogo – Rio de Janeiro.

Cep. 22253-900

Tel. (21) 2559 5676

### Fundação Biblioteca Nacional

Avenida Rio Branco, 219 – Cinelândia – Rio de Janeiro.

Cep. 20040-008

Tel. (21) 3095 3879

### Instituto de Estudos Brasileiro

Av. Prof. Mello Moraes - Travessa 8 nº 140 - Cidade Universitária - São Paulo SP

Cep 05508-030

Tel. (11) 3091-3199