A MODERNIDADE CARIOCA NA SUA VERTENTE HUMORÍSTICA

Mônica Velloso

1. Redimensionando o moderno

Na nossa historiografia foi freqüente a tendência de associar os conceitos de *moderno*, *modernidade* e especialmente *modernismo* ao movimento paulista de 1922. Tal procedimento resultou em visões demasiado simplistas e generalizantes. Em decorrência, temos as idéias de "pré-modernismo" ou de "vazio cultural" que explicariam o período da virada do século XIX para o XX. Nesses conceitos está subjacente a idéia de um referencial externo: "pré" e "vazio" em relação a quê?

Em parte a história da literatura contribui para a difusão dessa visão. O ano de 1922, ou o período imediatamente anterior a ele, é visto como o grande referencial explicador. Assim, o que aconteceu de moderno na sociedade brasileira nas primeiras décadas do século é considerado uma espécie de "premonição dos temas de 22". Essa visão, que predominou nas análises até o final da década de 1970, não se sustenta nos dias de hoje. É mais convincente pensar 22 como um momento de confluência de idéias que já vinham sendo esboçadas na dinâmica social. Esses "sinais de modernidade" estavam presentes em várias cidades e capitais brasileiras desde a virada do século XIX, conforme vêm nos mostrando os estudos mais recentes.

O estabelecimento de uma articulação entre o antigo e o moderno, o reconhecimento da dinâmica recíproca e interativa entre esses termos, enfim, a própria reavaliação da "tradição de ruptura" (Santiago, 1989) denotam um esforço reflexivo em relação à temática. Nessa reflexão, busca-se deslocar os marcos temporais que foram consagrados pela nossa tradição cultural. Isso significa que o ano de 1922, considerado marco sim-

Nota: Este texto foi apresentado no XIX Encontro Anual da ANPOCS, realizado em Caraíbu (MG) de 17 a 21 de outubro de 1995. Nele são retomadas algumas questões que desenvolvi na minha tese de doutorado *Imaginário humorístico e modernidade carioca*, apresentada ao Departamento de História Social da USP em 1995

Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 16, 1995, p. 269-278.

bólico de instauração do moderno, passa a ser relativizado e reexaminado.

É nessa perspectiva que Moraes (1978) mostra o movimento modernista dos anos 20 como resultado de um pensar filosófico já inscrito na nossa tradição cultural. Esta estaria presente desde o início do século através dos escritos de Graça Aranha. Para entender o processo de instauração do modernismo é necessário, então, trilhar esse outro caminho: como a idéia e os valores da modernidade foram sendo vivenciados, sentidos e postos em prática pelos intelectuais brasileiros? Através de que dimensões políticas, sociais e filosóficas eles registraram o impacto das várias temporalidades em choque (Hardman, 1992)?

Assumir essa perspectiva significa ressaltar a complexidade do fenômeno, deixando de compreendê-lo enquanto experiência homogênea e uniforme, e procurando captar as diferentes expressões através das quais pode falar o moderno. É a partir dessas idéias que proponho desenvolver minha reflexão, adotando os seguintes procedimentos:

- descontextualizar o modernismo da década de 1920, pensando-o enquanto processo que se instaura na dinâmica social;
- repensar a idéia do modernismo enquanto movimento cultural organizado por uma vanguarda intelectual;
- reavaliar a inserção dos intelectuais cariocas na dinâmica do cotidiano urbano.

Em vez de analisar o modernismo como movimento cultural organizado e com limites espácio-temporais definidos, prefiro situá-lo na dinâmica acidentada do cotidiano, que cobre desde os "pequenos gestos" de sociabilidade intelectual até as expressões escritas e visuais. Nesse sentido, trabalho com a idéia de uma "cultura do modernismo", entendida como o conjunto de modificações que ocorreram nos padrões de comportamento e de percepção social no período que se estende de 1880 até meados da Primeira Guerra Mundial. (Karl, 1988).

Por outro lado, no início do século, as revistas humorísticas ilustradas adquirem alto poder comunicativo, conquistando seu público leitor tanto entre as elites como entre as camadas populares. Discutindo as questões do cotidiano carioca e os problemas da nacionalidade a partir de um enfoque satírico-humorístico, essas revistas constroem uma visão da nossa cultura que acaba sendo incorporada como dimensão constitutiva da tradição brasileira.

A maior parte dos estudos que elegem o humor como objeto de reflexão considera-o uma linguagem afinada com as demandas da modernidade. Mas, de modo geral, não o engloba numa vertente mais ampla de pensamento. É para essa lacuna que desejo chamar a atenção. Por que não pensar o humor como elemento integrante da modernidade brasileira? Por que não distinguir esse aspecto tão expressivo?

A visão anárquica da realidade, a irreverência frente a determinados valores da nossa tradição cultural, a idéia de avesso, de desordem e de confusão são recorrentes historicamente.[1] Freqüentemente o imaginário humorístico faz-se presente na nossa própria narrativa sobre as origens da nacionalidade: Pedro Álvares Cabral, ao fugir da calmaria, encontrou a confusão: isto é, encontrou o Brasil. Essa imagem extraída de uma das crônicas de Stanislaw Ponte Preta traduz um dos sentidos mais expressivos da nossa nacionalidade. Talvez pelo seu caráter profundamente inquietante, desestruturador e até mesmo caótico, esse sentido ainda não foi integrado como parte constitutiva da nossa modernidade e pensamento.

Aqui reside o sentido deste trabalho: mostrar como o imaginário humorístico carioca se articula enquanto reflexão sobre a nossa modernidade. Vou trabalhar

com um grupo de intelectuais do Rio de Janeiro cuja produção cultural é marcante na virada do século XIX para o XX. Nesse grupo se incluem Bastos Tigre, Emílio de Menezes, Lima Barreto, Josédo Patrocínio Filho e os caricaturistas Raul Pedemeiras, J. Carlos, Kalixto e Storm. Desde finais do século XIX esses intelectuais colaboram nas revistas e jornais, construindo um retrato satírico-humorístico da nacionalidade. Mas é através da revista *D. Quixote* (1917-27), "lugar de memória" para o grupo, que eles sistematizam as suas idéias marcando espaço na vida cultural da época. Essa vertente humorística de pensamento se contrapõe a uma das vertentes expressivas da nossa tradição cultural: a que associa tristeza e etnia. O grupo satiriza essa associação, vinculando-a à visão romântica, compreendida como passadista. É nesse sentido que se vinculam *nação, humor e modernidade*. Como a produção desse grupo se articula com as demandas da modernidade? Como eles pensam, sentem e vivenciam o moderno?

A escolha desse grupo foi duplamente motivadora. Em primeiro lugar, porque esses intelectuais expressam, de maneira original, o impacto da modernidade na vida cotidiana da cidade e da nacionalidade. Colaborando em quase todos os jornais e revistas humorísticas ilustradas do Rio de Janeiro, eles funcionam como verdadeiros formadores da opinião pública da época. Através da caricatura verbal ou visual, o grupo registra as suas impressões frente às inovações tecnológicas que modificam a percepção e a sensibilidade sociais.

Eles discutem algumas questões-chaves da modernidade satirizando a automação do trabalho humano, a padronização e uniformização do tempo, o predomínio do valor de mercado – enfim, é o próprio papel do artista e do intelectual que está em jogo nessa nova sociedade. Indaga-se até que ponto o mundo do comércio não seria demasiado estreito para conter os espaços da imaginação.

Baudelaire, um dos primeiros artistas a vislumbrar a "culturado modernismo", destaca a importância inspiradora dos sonhos. Observa que o pintor da vida moderna deve se inspirar na subjetividade e jamais na precisão das formas sugerida pela fotografia (Seigel, 1992; Berman, 1987). Da mesma forma que Baudelaire, o grupo dos intelectuais boêmios cariocas também está sujeito em todas as suas atitudes a uma mudança brusca e de choque. A modernidade caracteriza-se justamente por esse estado conflitivo, capaz de desencadear reações as mais distintas (Benjamin, 1975).

Os caricaturistas registram com agilidade e perspicácia o clima controverso de valores que marca a modernidade. O caricaturista J. Carlos desenha a "Máquina de pentear macacos" e a "Máquina de lamber sabão". Banalizando o moderno através do riso, aliviam-se as tensões sociais e a perda de referências espácio-temporais. Também Emílio de Menezes brinca com a proposta de se adotar uma hora universal válida para todo o Brasil. Argumenta que o seu relógio vive no prego e é o penhorista que o regula, adiantando ou atrasando o dinheiro (*A Imprensa*, 24/08/1911). Era uma forma de questionar o "tempo quantitativo" estabelecido pela "cultura da modernidade". Se antes o tempo era associado ao eterno e ao sublime, agora se transforma em categoria contábil.

Na caricatura de Storm "O suco intelectual", os intelectuais aparecem como seres sacrificados às leis do mercado. A cena se passa numa destilaria onde os editores, travestidos de rudes taberneiros, recebem os escritos dos intelectuais. Num compartimento à parte, munidos de extravagante maquinaria, eles realizam uma operação macabra: transformam o cérebro dos intelectuais em suco.

Este é misturado e servido ao grande público (*D. Quixote*, 15/08/1917).

É nos meados do século XIX que ocorre o processo de "mercantilização da cultura": a arte e o artista entram no fluxo do mercado. A partir daí surgem a figura do *marchand* e do editor, que funcionam como intermediários entre o artista e o público. Eles põem à venda não apenas o produto, mas o próprio produtor (Fabris,
sa, com sensibilidade, essa mudança brusca de perspectiva que abala definitivamente a posição do artista moderno.

Nos seus escritos, José do Patrocínio Filho também ironiza essa nova situação do intelectual: sacrificando a sua criatividade, no máximo ele consegue ser jornalista ou amanuense em alguma repartição pública. O tempo do trabalho deixou de ser prazeroso para se transformar em tédio ou escravidão, reforça Lima Barreto no artigo "Os galeões do México" (Barbosa, 1959). É nesse sentido que os cafés literários como "O Papagaio" funcionam como espaço da reflexão, da criatividade e do prazer, rompendo-se com a idéia da segmentação do espaço moderno (Sennett, 1988).

Se, de um lado, o grupo expressa a idéia de choque e perplexidade, de outro, se transforma em vetor da modernidade. Colaborando na imprensa diária, nas conferências humorísticas e nos salões de humor, esses intelectuais demonstram sua sintonia com as demandas da modernidade. Agilidade na comunicação, reinvenção da linguagem, impacto visual, valorização das formas, da imaginação e da fantasia. Defendendo a arte como via de acesso à nacionalidade, o grupo recusa as concepções racionalistas e utilitárias da sociedade moderna. A meu ver, esses traços é que vão aproximar o grupo dos intelectuais humoristas cariocas e o dos simbolistas. Cabe observar que é no simbolismo que ocorre a passagem de uma estética romântica para a estética modernamente irônica, onde a linguagem é constantemente criticada e recriada (Scott, 1988). É precisamente desse entrecruzamento de influências que vai se esboçar uma estética moderna inspirada sobretudo na visualidade e no humor.

2. Os "humoristas da imagem"

É através dessa denominação que o crítico de arte Gonzaga Duque vai definir o grupo dos caricaturistas cariocas. No ensaio "Imagistas nefelibatas", escrito em 1906 na *Fon-Fon*, Duque analisa a influência da estética simbolista sobre a nossa pintura e caricatura. Através de que idéias essa estética inspira o trabalho dos nossos caricaturistas?

A sedução pela *imagem* se apresenta como a primeira pista. Buscando contrapor-se à estética romântica e naturalista, o simbolismo se caracterizaria pela síntese rápida: ao invés das descrições minuciosas, a sensação das coisas. Assim, o poeta buscaria "condensar uma porção de existências numa só, que é a sua própria". O ritmo da vida moderna se reflete na literatura, que projeta a imagem de um "mundo spleenético" (Duque, 1906).

É esse *mundo-imagem* que os simbolistas vão tentar captar através dos seus escritos. Mas o processo não resulta fácil. Isso porque, observa Duque, a estética simbolista tende para a abstração, dificultando a forma figurada. Surgem, então, os *tipos*, que são formas idealizadas, ligeiras, tendendo para a simplificação. As idéias de síntese rápida, condensação, brevidade e sobretudo *visualidade* são apontadas por Duque (1906) como integrantes do imaginário simbolista.

Para os caricaturistas a idéia de simplificação através dos tipos é essencial. Nesse sentido, Gonzaga Duque (1919), em texto escrito em 1901, observa a ênfase de Pereira Neiras nos tipos cariocas: "a pacholice do capadócio, a gibosidade de

orango de manéis arremangados, a fealdade símia dos crioulos e o enlanguido tuberculoso das sinhazinhas janeleiras (...)"

Nas "conferências humorísticas ilustradas", os caricaturistas desenham os tipos descritos pelo orador. É a conjugação do discurso visual, oral e, às vezes, performático. Em novembro de 1911, no Teatro Palace, Raul Pedemeiras, Kalixto e J. Carlos desenham os tipos das ruas cariocas, enquanto o caricaturista português André Brum desenha os tipos lisboetas. É patente a busca de agilidade, simplificação e esquematização. O trabalho dos caricaturistasadquire um público cada vez maior, extrapolando o âmbito da imprensa para ganhar o palco dos teatros. Nesse espaço onde se encenam as conquistas da modernidade, os caricaturistas ocupam lugar de crescente destaque. Eles se transformam nos *Ases da Imprensa*, fascinando pela sua capacidade de improvisar e tornar risíveis as mais diferentes situações, numa fração mínima de tempo.

É para esse aspecto que chama a atenção Gonzaga Duque: a presteza inventiva do caricaturista e a sua capacidade para reproduzir, em forma gráfica, as idéias e fantasias oriundas da imaginação. Analisando o desenho de Pedemeiras, observa o crítico: "A caricatura sai-lhe espontânea, surge inesperadamente de seu lápis, completada num jato como se a mão copiasse automaticamente o que está na visão interior do artista" (Duque, 1919: 238).

O que mobiliza o olhar do crítico em relação ao desenho de Kalixto são as suas formas originais. Para Duque, a arte é "feita para a visão", para o encanto da forma. Esta seria obtida pelo espírito sintético e lúcido (Duque, 1919: 244). Na época o impacto da linguagem visual é forte. Freqüentemente os caricaturistas são saudados como *novos*, introduzindo uma percepção inédita da realidade. Esse é o tom do artigo de João do Rio, publicado na *Gazeta de Notícias* em março de 1908. Nele o crítico convida os leitores a examinarem com atenção o desenho de J. Carlos: "Abram a *Fon-Fon* e acompanhem o desenho de J. Carlos. Há um traço novo, uma maneira especial e ácida, o imprevisto da legenda e do feitio inteiramente novo" (Magalhães Júnior, 1978: 91).

Nestes termos, João do Rio prevê o êxito do caricaturista no gênero. Trata-se de uma nova linguagem que combina traço e escrita. Um outro aspecto da estética moderna é a sua afinidade com o grotesco. No artigo "Os pintores da fealdade", Gonzaga Duque destaca a tentativa artística de captar o disforme e o assimétrico. Observa que por trás de uma fisionomia disforme pode-se captar o sublime, o nobre e a simpatia. É justamente essa capacidade transfiguradora do grotesco que parece instigar o nosso crítico ao avaliar o trabalho dos caricaturistas. Para ele a obra de Kalixto estaria fortemente inspirada no grotesco: ele torce, realça, aleija linhas para conseguir o grotesco da figura. Seu cenário é a sociedade vadia de cocotes, dândis e malandros (Duque, 1919: 243).

É pela sua ênfase no social que o trabalho de Kalixto adquire fundamental importância:

> Fascinante por elegância e expressão, já é sua obra de hoje, que aos poucos se afasta, com feliz teimosia, da sátira política para os assuntos sociais, apanhando os episódios de sala e de rua, fixando entidades de platéia e de camarins, que constituem interessante documento caricaturado de um tempo. (Duque, 1919: 244)

A mudança de enfoque de Kalixto – passando do político para o social – é aplaudida como "ato de feliz teimosia". Esse aspecto merece maior atenção. Na modernidade carioca, as ruas se configuram como ambiência orginizadora e pa-

drão de sociabilidade alternativa para os intelectuais (Carvalho, M.A., 1994).

Na vida social carioca, esse espaço é arena de conflitos, local do trabalho ambulante, do convívio social, da ajuda mútua e troca de informações. Desde o início do século que as ruas já aparecem como temática inspiradora da literatura carioca. As crônicas de Lima Barreto, João do Rio, Benjamin Constallat, Álvaro Moreira e Orestes Barbosa vão buscar os seus personagens no cotidiano das ruas e na vida anônima dos seus transeuntes. Também os caricaturistas constroem a crônica da cidade, inspirando-se nesses tipos e cenas. O livro de Pederneiras *Cenas da vida carioca* e as caricaturas de Kalixto sobre os capoeiras, festas nas gafieiras, vendedores ambulantes e músicos boêmios constituem rico material de análise.

A linguagem falada nas ruas pelos capoeiras, ciganos, cocotes e malandros freqüentemente se transforma em objeto de pesquisa. No início da década de 1920, Pederneiras publica um dicionário contendo as gírias populares, denominando-o *Geringonça carioca*. Também Orestes Barbosa, no seu livro *Bambambã* (1993), escrito em 1922, apresenta um apêndice onde inclui a gíria dos malandros.

Fazendo a crônica da cidade, esse autor também vinculado ao grupo boêmio observa que no Rio tudo ocorre às avessas: "Nós temos o prodígio de ser o contrário do que proclamamos e do que devíamos ser." Se o dístico de nossa bandeira evoca ordem e progresso, vivemos uma experiência inversa. Esse desencontro de perspectivas entre realidade e imaginário faz-se presente no próprio nome das ruas. Assim, observa o cronista, a rua da Saúde é pestilenta, a rua da Harmonia vive em luta, enquanto na ladeira do Livramento é difícil escapar de um assalto a mão armada (Barbosa, 1993: 93-94).

A metáfora da cidade definida enquanto *avessa* se transforma na metáfora própria nacionalidade. É patente no grupo a idéia de pensar a cidade e, por extensão, o próprio país, através de suas ruas. O submundo, a marginalidade, a boemia e as ruas constituem espaço expressivo para se pensar a modernidade brasileira, notadamente no Rio de Janeiro, onde é clara a existência das "repúblicas atomizadas" e de uma "cidadania paralela" (Carvalho, J. M., 1987; Silva, 1988).

Avessos à idéia de movimento, organização e projeto, os intelectuais cariocas freqüentemente imaginam um outro espaço de instauração do moderno. Sua ligação com as camadas populares e com a marginalidade acaba se transformando numa espécie de álibi que dá sentido e justifica a própria existência do artista moderno. Falando sobre o seu livro de poemas *Libertinagem*, considerado obra-prima do modernismo, Manuel Bandeira argumenta que não o teria escrito se não fosse a convivência diária com os amigos boêmios. Seria a partir dessa experiência extraída das ruas da Lapa, das noitadas nos cabarés do Mangue, da macumba do "Pai Zuzé", que o grupo passaria a se corresponder com o conjunto da intelectualidade. É nas rodas dos bares que se discutem idéias em meio a bebedeiras e brincadeiras estapafúrdias (Costa, 1979). No imaginário carioca é nítida a insistência nos temas do espontaneísmo, da informalidade e do inconformismo, que aparecem como essência constitutiva do carioca (Carvalho, M.A., 1994).

O vínculo com a vida boêmia e com a marginalidade freqüentemente configura-se como condição da própria existência do artista moderno. Parcela expressiva da intelectualidade carioca recusa a idéia de um movimento literário organizado associando-a à vida oficial e burocrática. No imaginário desses intelectuais a idéia de projeto é constantemente associada à sua institucionalização, o que

acarretaria perda de originalidade e, sobretudo, comprometimento. Daí a ênfase que emprestam à categoria da marginalidade, considerando-a parte constitutiva de sua própria identidade intelectual. Ao assumir o papel de *outsiders* esses intelectuais não estariam marcando também o seu papel de vanguarda na vida cultural?

São freqüentes as suas sátiras aos integrantes das instituições oficiais como a Academia Brasileira de Letras, a Escola Nacional de Belas Artes, o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o Museu Histórico Nacional. Da mesma forma, são recorrentes as queixas que endereçam ao governo acusando-o de marginalizá-los da vida cultural e política do país. No entanto, a realidade mostra um quadro um pouco diferente. Já vimos que o grupo tem participação marcante na imprensa diária e em alguns eventos da época, constituindo-se em atração pública – é o caso das "conferências humorísticas", dos "jornais falados" e dos salões de humor. Como explicar então esse aparente desencontro de perspectivas?

Embora de maneira ambígua, o grupo dos intelectuais humoristas vai se opor ao processo de "mercantilização da cultura", do tempo e do espaço, conforme já vimos. Mas essa postura não os impede de inaugurar os reclames propagandísticos, tendo Bastos Tigre montado a primeira agência de publicidade no país. Mesmo vinculando o seu trabalho ao ritmo e às exigências do mercado, o grupo continua defendendo a primazia da subjetividade, entendendo a arte como a verdadeira expressão da brasilidade. É nesse sentido que se estabelece a associação *arte-modernidade*. Os intelectuais humoristas se apresentam como verdadeiros *clowns*, *quixotes*, enfim, *outsiders*, cuja função é a de encenar e expor o ridículo social. Por outro lado, sua tendência em aparecer como rebeldes e *outsiders* implica a recusa em associar o moderno a um projeto ou movimento literário.

A análise da modernidade carioca passa pelo resgate de uma reflexão fragmentária mas que se faz presente no cotidiano da vida cultural. Ela aparece freqüentemente em trechos de conferências, prefácios de livros, comentários de exposições, passagens íntimas de diários, romances, crônicas e, especialmente, nas revistas humorísticas ilustradas.

Isto equivale a dizer que há vários caminhos possíveis na reconstituição desse imaginário.[2] Se destacamos os comentários do crítico de arte Gonzaga Duque, é porque ele confere especial ênfase à obra dos caricaturistas, motivando-se pelas diferentes possibilidades de linguagem e humor apresentadas por essa arte. Bosi (1972) considera a possibilidade desse autor ter sido o primeiro crítico da história da nossa cultura. É de sua autoria o primeiro trabalho reflexivo que conhecemos sobre a caricatura brasileira, sintonizando-a como expressão do moderno. Duque ressalta a agilidade dos caricaturistas, sua imaginação, alquimia verbal e visual. Nesse sentido são estreitos os vínculos entre o grupo dos simbolistas e o dos humoristas boêmios. Pedemeiras reforça o apoio dos simbolistas, contando que foi recebido, juntamente com Kalixto, como colaborador da revista *Mercúrio*, no final do século passado. Também o caricaturista Belmonte ressalta a influência dos simbolistas no início de sua carreira através da revista *Fon-Fon* (Lima, 1963).

Lima Barreto vai se inspirar na figura de Gonzaga Duque, tomando-o como protagonista do seu romance *Vida e morte de Gonzaga Sá*, escrito em 1919. Neste, o personagem aparece como o "historiador-artista", assumindo o papel de "sutil anotador da vida". Assim, busca-se criar um outro tipo de memorialismo, fundamentado na percepção estética. Ao invés de basear-se nos documentos tradicionais (cartas de arrendamento, sesma-

rias, mapas), o historiador inspira-se na plasticidade da memória e na capacidade de apreender intuitivamente (Barreto, 1956). Sua narrativa sobre a cidade não se fundamenta na explicação documental mas na fruição e na emoção, flagradas pelo olhar e pelas lembranças.

Essa reivindicação constante da linguagem é um dos fatores que sintonizam os caricaturistas com a "cultura do modernismo". Se antes as palavras serviam para descrever, denotar, delinear, agora elas servem para captar imagens, sonhos e sensações do inconsciente (Karl, 1988: 80). A caricatura é polissêmica, seduzindo pelo impacto das sensações (Melot, 1975). Assim, ela sugere múltiplas possibilidades de sentido, provocando o riso e as sensações as mais imprevisíveis.

Entre os intelectuais humoristas é nítido o esforço de construir uma outra memória contraposta à oficial. Através da revista *D. Quixote* (1917-27) temos uma narrativa sobre a história do Brasil, da cidade do Rio de Janeiro e do próprio grupo boêmio, onde se incluem os humoristas. Esse constante processo reinventivo, seja em relação à linguagem ou à memória, é que vincula o grupo com as demandas de uma sociedade emergente que se apresenta como moderna.

Notas

1. Consultar a propósito o livro de Lustosa (1993).

2. As revistas humorísticas ilustradas como objeto de reflexão da modernidade carioca foi assunto particularmente desenvolvido na minha tese de doutorado (1995). Também o romance de Gonzaga Duque *Mocidade morta* (1900) oferece rico material para o estudo do grupo boêmio carioca, tendendo a narrativa para um tom autobiográfico. As reflexões íntimas contidas nos diários de Gonzaga Duque e Lima Barreto já foram objeto de reflexão nos trabalhos de Lins (1991) e Resende (1993).

Referências bibliográficas

BARBOSA, Francisco de Assis. 1959. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro, José Olímpio.

BARBOSA, Orestes. 1993 [1922]. *Bambambã*. Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura.

BARRETO, Lima. 1956. *Vida e morte de Gonzaga Sá*. São Paulo, Brasiliense.

BENJAMIN, Walter. 1975. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

BERMAN, Marshall. 1987. "O modernismo nas ruas", em *Tudo que é sólido se desmancha no ar*. São Paulo, Companhia das Letras.

BOSI, Alfredo. 1972. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, Cultrix.

CARVALHO, José Murilo de. 1987. *Os bestializados; o Rio de Janeiro ou a República que não foi*. São Paulo, Companhia das Letras.

CARVALHO, Maria Alice Resende de. 1994. *Quatro vezes cidade*. Rio de Janeiro, Sette Letras.

COSTA, Virgílio. 1979. Apresentação de Dante Milano, *Prosa e poesia*. Rio de Janeiro, UERJ/Civilização Brasileira.

DUQUE, Gonzaga. 1906. *Impressões retrospectivas*. Rio de Janeiro, Kosmos.

____. 1919. *Os contemporâneos; pintores e escultores*. Rio de Janeiro, Tipografia Benedito de Sousa.

FABRIS, Annateresa. 1994. "Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro", em *Modernidade e modernismo no Brasil*. Campinas, Mercado de Letras.

HARDMAN, Francisco Foot. 1992. *Antigos modernistas. Tempo e história*. São Paulo, Companhia das Letras.

KARL, Frederick. 1988. *O moderno e os modernistas; a soberania do artista na sociedade moderna 1830-1930*. Rio de Janeiro, Imago.

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

LINS, Vera. 1991. *Gonzaga Duque: a estratégia do franco atirador*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro.

LUSTOSA, Isabel. 1993. *Brasil pelo método confuso; humor e boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro, Bertrand.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo de. 1978. *A vida vertiginosa de João do Rio*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.

MELOT, M. 1975. *L'oeil qui rit; le pouvoir communique des images*. Fribourg, Office du Livre.

MORAES, Eduardo Jardim de. 1978. *A brasilidade modernista; sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro, Graal.

PEDERNEIRAS, Raul. 1946. *Geringonça carioca; verbetes para um dicionário da gíria*. Rio de Janeiro, Briquet.

RESENDE, Beatriz. 1993. *Lima Barreto e o Rio de Janeiro em fragmentos*. Rio de Janeiro, UFRJ; São Paulo, Unicamp.

SANTIAGO, Silviano. do discurso da tradição no modernismo" em *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras.

SCOTT, Clive. 1988. *Simbolismo, decadência e impressionismo. Modernismo - guia geral*. São Paulo, Companhia das Letras.

SEIGEL, Jerrold. 1992. *Paris boêmia; cultura política e os limites da vida burguesa*. Porto Alegre, LPM.

SENNETT, Richard. 1988. *O declínio do homem público; as tiranias da intimidade*. São Paulo, Companhia das Letras.

SILVA, Eduardo. 1989. *As queixas do povo*. Rio de Janeiro, Paz e Terra.

(Recebido para publicação em outubro de 1995)

Mônica Velloso é pesquisadora do CPDOC-FGV.