

O traço como texto*

A história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930

Luiz Guilherme Sodré Teixeira

A nação, em seus diferentes e múltiplos aspectos, pode ser vista como uma longa narrativa.

Octavio Ianni

Precursores

Nesta terra tudo está torto, desde a consciência dos homens até a calçada das ruas.

Gonzaga Dutra

A HISTÓRIA DA CHARGE NO RIO DE JANEIRO começa em meados do século XIX com a chegada de imigrantes europeus – pintores, arquitetos, desenhistas –, cujos traços ganham vigor com o exotismo de nossos costumes e a precariedade de nossas instituições.

A rigor, os desenhos de humor desses pioneiros não se parecem com as charges tal como as conhecemos hoje: um produto singular, fruto de progressivo amadurecimento de forma e conteúdo, cujo traço está ligado criticamente aos problemas da sociedade na qual se insere. De início, ao contrário, as charges se caracterizavam pela reprodução fidedigna de personagens – a caricatura não havia sido, ainda, incorporada ao grafismo de sua linguagem –, pelo realismo das situações que abordava – fruto de uma sociedade condicionada por uma visão excessivamente cartesiana da realidade –, e pela prolixidade de textos que menosprezavam a imagem como portadora de estrutura narrativa própria.

*

* Publicado pelas Edições Casa de Rui Barbosa em 2001, na coleção Papéis Avulsos, n. 38.

Em dezembro de 1860 o alemão Henrique Fleiuss funda a revista *Semana Ilustrada*, criando o *Dr. Semana* e seu parceiro *Moleque*, que aparecem continuamente nos 16 anos de sua duração. Essa data é importante porque a partir dela podemos situar tanto a revista quanto seus dois personagens como legítimos precursores HQs. De fato, o *Dr. Semana* é anterior ao *Max und Moritz*, publicado em 1865 por Wilhelm Busch – tido como o grande precursor do gênero¹ – e ao *Yellow Kid*, que Richard Outcalt criou no *New York World* em 1895, considerado, por sua vez, o primeiro personagem de HQs². Cabe ainda assinalar que são também anteriores ao personagem de Outcalt, *As Aventuras de Nhô-Quim* que Ângelo Agostini desenhou em *A Vida Fluminense* a partir de 1869, e *As Aventuras de Zé Caipora* com quase cem capítulos publicados a partir de 1883 na *Revista Ilustrada*, na *Dom Quixote* e n' *O Malho*. Entretanto, tal como os de Fleiuss, esses personagens são escassamente citados, precariamente reconhecidos, quando não, solenemente ignorados pelos estudiosos do gênero, que reproduzem as mesmas datas e personagens determinados pelas culturas hegemônicas:

Em que pese à pretensiosa informação de pseudo-exegetas das Histórias em Quadrinhos, ao atribuírem sua paternidade à América do Norte, onde teriam aparecido em 1895, de há muito reivindicamos seu pioneirismo ao Brasil. Isto porque, entre nós, já em janeiro de 1869 aparecia no jornal satírico *A Vida Fluminense*, através do lápis litográfico do estupendo desenhista Angelo Agostini, uma historinha no gênero, o que vale dizer narrativa gráfica em vários episódios e um personagem central, característica de tais publicações hoje avassaladoramente incorporadas ao editorialismo do mundo inteiro.

¹ Publicado no Brasil com o nome de *Juca e Chico*. História de dois meninos em sete travessuras, tradução de Olavo Bilac com o pseudônimo de Fantasio.

² Em 1894 Richard Felton Outcalt publica o primeiro quadro da série *Down Hogan's Alley* no suplemento dominical do *New York World*. Em 1896 consegue-se imprimir a cor amarela no avental do protagonista da série, que passa a ser conhecido como *The Yellow Kid*. Leila Rentroia e Roberto Iannone, *O mundo das histórias em quadrinhos*, p. 84.

Nossa incipiente e singela história tinha como título “Nhô Quim ou Impressões de uma viagem à Corte”³.

De 1865 a 1895 – portanto, do *Max und Moritz* ao *Yellow Kid* – circulam no Rio de Janeiro mais de sessenta *Revistas Ilustradas* com HQs, que permanecem ignoradas no exterior e esquecidas aqui⁴. Podemos ir mais fundo ainda na pesquisa das origens históricas da charge que, entre nós, se confundem com a própria história das HQs: em 1855, o imigrante francês Sebastien Auguste Sisson desenha uma HQs chamada *Namoro, quadros ao vivo por S ..., o C¹o*. Antes dele, em 1847, apenas o suíço Rudolphe Töpfer criara algo semelhante no álbum *Histoires en Stampes*. Töpfer, entretanto, veicula suas histórias em pranchas avulsas – como o próprio nome indica, e como era costume na época – enquanto Sisson publica a sua na *Brasil Ilustrado*, uma *Revista Ilustrada* perfeitamente caracterizada como tal. Não é curioso que o suíço seja citado em livros sobre o assunto e Sisson permaneça esquecido, sobretudo, entre nós? Por que essa raiz comum e original, que reúne dois gêneros distintos numa mesma linguagem – charge e HQs –, permanece ignorada entre os especialistas no assunto? Uma cultura se torna hegemônica subordinando outras:

[...] Somos ainda hoje uns desterrados em nossa terra. Podemos construir obras excelentes, enriquecer nossa humanidade de aspectos novos e imprevistos, elevar à perfeição o tipo de civilização que representamos: o certo é que todo o fruto de nosso

³ “D. Pedro II visto em quadrinhos por Bordalo Pinheiro em 1872”. O artigo trata de uma HQs, também precursora, desenhada em Portugal em 1872 por Rafael Bordalo Pinheiro sobre a viagem do imperador do Brasil à Europa e Egito: “Apontamentos de Rafael Bordalo Pinheiro sobre a picaresca viagem do imperador do Brasil pela Europa”. Álvaro Cotrim (Alvarus), *Boletim da ABI*, RJ, maio/junho 1983.

⁴ “Não existe no Brasil uma linha autenticamente nacional de desenvolvimento de HQs, sendo a importação responsável pela introdução das HQ neste país”. Anselmo, Zilda Augusta, *Histórias em quadrinhos*. Petrópolis, p. 64. Eis algumas importantes *Revistas ilustradas* com HQs no Rio de Janeiro: década de 1860, *O Arlequim*, *Ba-ta-clan*, *Semana Ilustrada*, *O Mosquito*. Década de 1870, *O Besouro*, *Vida Fluminense*, *Mequetrefe*, *A comédia Social*, *O Fígaro*, *Mefistófeles*. Década de 1880, *O Binóculo*, *O Mefisto*, *Brasil Ilustrado*. Década de 1890, *O Tagarela*, *A Avenida*, *João Minhoca*, *A Bruxa* e *Dom Quixote*.

trabalho ou de nossa preguiça parece participar de um sistema de evolução próprio de outro clima e de outra paisagem.⁵

Se não tem o mérito de colocar um pouco de história real na história oficial, essa pequena digressão em torno das HQs serve, pelo menos, para apontar raízes comuns entre elas e esse sofisticado instrumento de apreensão crítica do real que chamamos charge. No Rio de Janeiro, ambas surgem no interior das prolixas *Revistas Ilustradas* que tinham a sátira como veículo privilegiado de sua comunicação e que inundam, a partir da segunda metade do século XIX, a escassa sociedade letrada do país. Ambas se confundem num mesmo discurso gráfico articulado por imagens que têm o texto verbal como suporte narrativo. Com o tempo, entretanto, a charge tende a abandonar esse texto – à medida que amadurece a sua estrutura interna, isto é, a linguagem específica de seu traço – ao passo que HQs mantêm um perfeito equilíbrio entre um e outro ao longo de toda a sua história. Por outro lado, ao contrário de HQs nacionais que procuram desenvolver aqui um estilo a partir de uma temática ficcional própria, mas acabam subjugadas pela penetração massiva de HQs americanas⁶, a charge consegue fincar raízes entre nós por dois motivos principais:

⁵ Sérgio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*, p. 3.

⁶ Criada em 1905, *O Tico-Tico* foi a primeira revista brasileira de HQs. Apesar de *Chiquinho*, seu principal personagem, ser cópia fiel do *Buster Brown* que Richard Outcault publica desde 1902 no *New York Herald*, todos os desenhistas da época criaram personagens originais em suas páginas. J. Carlos: *Jujuba, Goiabada e Lamparina*; Max Yantok: *Kaximborn, Chico Muque e o Barão de Rapapé*; Yantok: *Zé Macaco e Faustina*; Théo: *Tinoco, o caçador de feras*; Lino Borges: *Bolinha e Bolonha*; Luís Sá: *Reco-Reco, Bolão e Azeitona*; Daniel: *Rubiácea, Farofa e Ouro Branco*, etc. Em 1909, Willian Randolph Hearst cria o International News Service, primeiro grande distribuidor do setor de *comics*, que em 1914 se transforma no King Features Syndicate, monopolizando o universo das HQs. Em 1934, com o *Suplemento Juvenil* de Adolfo Aizen, há nova tentativa de retomada das HQs nacionais, graças a autores como Carlos Thiré: *Raffles e Ricardo Relâmpago*; Fernando Dias da Silva: *O enigma das pedras vermelhas*; Monteiro Filho: *Roberto Sorocaba*, além de Rodolfo Iltzcke, Miguel Hockman, André LeBlanc, Francisco Acquarone, Ivan W. Rodrigues, Jaime Cortez e Flávio Colin. Herman Lima, *História da caricatura no Brasil*, vol. I, e Álvaro de Moya, *Shazam!*

- 1) Elege a política como objeto privilegiado para a expressão de sua forma e manifestação de seu conteúdo.
- 2) Em consequência, a eficácia de seu discurso está organicamente ligada à sociedade na qual se insere.

*

Segundo Herman Lima, Manuel de Araújo Porto Alegre – escritor, poeta, jornalista e professor da Academia de Belas-Artes – foi o primeiro caricaturista brasileiro, autor de pranchas avulsas satirizando desafetos políticos entre 1837 e 1839. Em 1844, Porto Alegre lança a revista *A Lanterna Mágica*, cujos onze números continham cenas em que dois personagens fictícios satirizam os problemas da cidade e seus habitantes. *Laverno* e *Belchior*, entretanto, são cópias dos tipos criados por Honoré Daumier – *Robert Macaire* e *Bertrand* –, do mesmo modo que a moldura que os envolve repete os arabescos com que o mestre francês adornava seus quadros. Sem dúvida, *A Lanterna Mágica* é precursora do humor político na imprensa brasileira, mas não têm as características – a principal delas, a sátira com sujeitos reais – que a situem na linha evolutiva do que definimos como charge. Como nota Herman Lima:

[...] muito embora os dois espertalhões sigam à risca os tipos de Robert Macaire e Bertrand, da conhecida criação de Daumier, indo a influência do mestre francês ao ponto de marcar do mesmo recorte a moldura de arabescos da cada desenho⁷.

Henrique Fleiuss era o típico imigrante europeu culto que começa a chegar ao Brasil a partir 1808 com a corte joanina; artistas, burocratas, cientistas e cortesãos bem nascidos e, em geral, com sólida formação acadêmica e cultural. Formado em Belas-Artes na Alemanha, Fleiuss cria uma tipografia que Pedro II transforma em Imperial Instituto Artístico, inaugurando assim essas relações promíscuas, às vezes ambíguas,

⁷ Segundo H. Lima, o texto da revista é de Araújo Porto Alegre e as charges de seu discípulo Rafael Mendes de Carvalho. Herman Lima, *op. cit.*, vol. I, p. 91, e vol. II, p. 726.

em todo caso sempre perigosas, entre intelectuais e o poder público. O curioso é que seu ofício – o traço como sátira política – se caracteriza, essencialmente, pela permanente crítica e sistemática oposição a todo poder constituído. Essas relações de amizade e apoio à Monarquia, de resto, custarão caro ao alemão, que será alvo, por todo esse período, de ácidas críticas dos demais chargistas, sobretudo do principal deles, o italiano Ângelo Agostini.

Na segunda metade do século XIX o Rio de Janeiro era uma cidade provinciana, apesar de capital do país e sede da corte imperial. Seus limites urbanos se situavam, ao Norte, entre a Praça Quinze e o Campo de Santana – a elite da sociedade da época morava em São Cristóvão – e, ao Sul, mal atingia as alturas de Flamengo e Botafogo, imensos areais com plantações de bananas e algumas propriedades rurais isoladas. Além do Campo de Santana, atual Praça da República, pântanos, brejos e pequenos lagos estagnados. Por volta de 1860 a cidade contava com cerca de trezentas mil pessoas que viviam entre vielas e ruas não pavimentadas, sem serviços de higiene, como o de esgotos, lançados pelos escravos de manhã nas praias, *in natura*. Inexistiam políticas públicas de saneamento, as praias exalavam mau cheiro, animais mortos apodreciam pelas ruas e poças d'água, imundas e fétidas, favoreciam a proliferação de doenças como febre amarela, varíola e peste bubônica.⁸ Entretanto, a cidade crescia nesse meado de século, não só por abrigar os órgãos da política e da administração, como também em função do crescimento de atividades comerciais com capitais oriundos do recém-extinto tráfico negreiro. Os bancos organizavam seus serviços, surgiam as estradas de ferro, a iluminação a gás, o telégrafo, o cabo submarino “e até a indústria, permitindo o aparecimento de uma figura como Mauá, com as suas iniciativas variadas, que parecem audaciosas aos contemporâneos”⁹.

⁸ Sidney Chalhoub, *Cidade Febril: cortiços e epidemias na Corte Imperial*.

⁹ Nelson Werneck Sodré, *História da imprensa no Brasil*, p. 214.

Além de pouco confortável, também não era muito variada a vida cotidiana e cultural no Rio de Janeiro; fora o hipódromo – que mais tarde a burguesia da *Belle Époque* transforma em *derby* –, da estrada de ferro para o Corcovado, de teatros como o Alcazar ou São João e o “*sarau com torradas e chá preto às dez da noite*”¹⁰, eram escassas as opções de lazer na cidade. A cultura, por sua vez, era uma atividade aristocrática, europeia em suas origens, transplantada para os trópicos pelas missões artísticas que aqui chegavam. Cultura, de resto, que permanece folhetinesca e patrimonialista não só nesse período, como também por toda a República Velha, visando menos à aquisição de saber que à obtenção de diploma.

Surpreende, portanto, que Fleiuss tenha editado uma revista sofisticada como a *Semana Ilustrada*, reunindo chargistas como H. Aranha, Flumen Junior, A. Seelinger, Aurélio de Figueiredo, e escritores como Machado de Assis, Quintino Bocaiúva, Joaquim Nabuco e Bernardo Guimarães¹¹. Quem sabe não tenham sido essas mesmas condições adversas ao lazer que proporcionaram a proliferação de tantas *Revistas Ilustradas* como fonte de entretenimento entre a escassa camada letrada da população? Certamente, era através de suas charges que circulava a “opinião” dos mais cultos a respeito de fatos e personagens da política imperial, sem a verborrágica e maçante sisudez dos jornais de então.

Se um personagem como o *Dr. Semana* não é original, não deixa de surpreender a figura do *Moleque*, bem apessoado e capaz de ironizar a política da Corte. Monarquista convicto e amigo pessoal de Pedro II, Fleiuss produzia uma charge “de adesão”, francamente favorável ao imperador, sendo, por isso, alvo da sátira de chargistas como J. Mill no *Bazar Volante*, Bordalo Pinheiro em *O Mosquito* e, sobretudo, Agostini, em *Arlequim* e *Vida Fluminense*. Contudo, essa posição politicamente conservadora não o impede de colocar em 1864 o *Moleque* discursando no Parlamento, nem de “alforriá-lo”

¹⁰ Gonzaga Duque, *Contemporâneos*, p. 229.

¹¹ Nelson Werneck Sodré, *op. cit.*, p. 236.

em 1866. Atitude surpreendente, pois, nessa década, a Abolição – como idéia ou movimento – mal engatinhava no país.¹²

Entretanto, a idéia mais original de Fleiuss é a representação do índio como símbolo da nacionalidade brasileira, misturando a idealização do país com um ingênuo naturalismo, centrados na idéia da natureza como “pura” e do índio como intrinsecamente bom – o Paraíso, enfim, como lugar da inocência – cujas origens remontam às teses do *bom selvagem* de Rousseau, populares entre a elite europeia do século XIX:

A compreensão do comportamento do selvagem como “cordial” estabeleceu, na cultura brasileira, um cânone de compreensão de toda espécie de conflito entre as partes, que continuou séculos afora [...]. Até hoje esse cânone constitui traço banal e forte na caracterização psicológica do povo brasileiro.¹³

Esse índio criado por Fleiuss – branco, feições europeias, inocente, jovial e ingênuo, robusto e bem nutrido, com penas e cocares como jamais as usaram nossos silvícolas reais – será imitado por todos os chargistas desse final de Monarquia, inclusive pelo próprio Agostini, que também desenha sua própria versão idiossincrática de índio como representação simbólica do país. Fleiuss também foi o primeiro chargista a introduzir um personagem fixo, o *Dr. Semana*, como seu *alter-ego* com a função de satirizar o cotidiano político da cidade. Agostini, por sua vez, tanto na *Revista Ilustrada* de 1876, quanto na *Dom Quixote* de 1895, também introduz personagens fixos e fictícios como o *Dr. Beltrano* e o *Dom Quixote*. A diferença entre eles está no fato de que o boneco de Fleiuss era imaginário, ao passo que Agostini caricaturava a si próprio nos personagens que criava.

¹² A “Sociedade Emancipadora do Elemento Servil” foi fundada no Rio de Janeiro em 1870. Até essa data vigorava, sem rigor, a Lei Eusébio de Queirós, promulgada em 1850, proibindo o tráfico de escravos.

¹³ Silvano Santiago, “Sobre gestos, equívocos e uma carta”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 de agosto de 1999.

Com seu traço pesado e “germânico”, forjado na ortodoxia do desenho de anatomia humana das velhas academias européias, Henrique Fleiuss como chargista não se sobressai entre seus pares. Suas charges se prolongam por quadros sucessivos, acompanhadas por longos textos, como era moda no romantismo da época. Entretanto, são essas características – personagens fixos, pluralidade de quadros e textos verbais – que as tornam precursoras de HQ, sobretudo em relação aos *Comics-Books* americanos, cujos primeiros números só surgem em 1934! Durante toda a Monarquia, as charges criaram e mantiveram uma linguagem gráfica semelhante à estrutura narrativa de HQs, o que nos autoriza a classificá-las hoje como legítimas e autênticas precursoras desse gênero, bem antes que americanos e europeus as inventassem “oficialmente”!

Monarquia

Ela, a caricatura, tem direito à atenção do historiador, do arqueólogo e dos filósofos; ela deve tomar seu posto nos arquivos e nos registros do pensamento humano.

Charles Baudelaire

O segundo momento do desenvolvimento da charge ocorre no final da Monarquia e se caracteriza, adicionando humor à crítica, por radical oposição à política imperial tendo como alvo as crises institucionais da segunda metade do século XIX. Esse período é marcado pela inoperância dos instrumentos tradicionais de controle político por parte da Monarquia – entre os quais o Poder Moderador – incapazes, agora, de controlar os conflitos que se aprofundam desde a Independência de 1822. De modo geral, a excessiva centralização do Império não tinha mais como suportar o conflito que opunha a decadente fazenda escravocrata de café à ascendente burguesia agrária paulista. Capitalizada e disposta a investir numa força de trabalho moderna, ela estava interessada na reforma do sistema econômico e pronta para ascender ao centro do poder político.

Esse impasse institucional evidenciava a necessidade de transformações mais profundas que aquelas que o regime podia promover a partir de suas próprias forças internas de sustentação. Economicamente, a crise na lavoura de café resultava de uma estrutura de produção esgotada na sua capacidade de renovar recursos financeiros e manter produtiva sua força de trabalho. Politicamente, o fim da Monarquia estava ligado ao acirramento das discussões em torno da República, levantando questões como o federalismo, a descentralização do regime, a reforma eleitoral, a autonomia do judiciário e a liberdade religiosa.

É curioso como entre nós a burguesia não chega ao poder através do clássico conflito que a opôs, geralmente com violência, à decadente aristocracia rural. Aqui, forma-se, antes, uma esdrúxula aliança em que ambas desfrutam do novo poder constitucional, mantendo os velhos, e criando novos privilégios. Durante toda a República Velha haverá uma complementaridade de interesses entre os setores dominantes da sociedade – agrários e urbanos – estremecidos, aqui e ali, por pequenos e limitados conflitos. Essa aliança e “cordialidade” em proveito próprio só será rompida, de fato, com a revolução de 1930:

Já era evidente, para muitos, a barreira representada pela antiga e poderosa associação de interesses escravocratas e monárquicos. Mas o que venceu foi o interesse da cafeicultura do Oeste paulista, em aliança com o dos canavieiros, pecuaristas e outros, em diversas regiões do país. Prevaleceram os interesses de setores burgueses emergentes, combinados com os preexistentes, remanescentes¹⁴.

Contudo, esse choque de interesses econômicos e políticos que marcam os últimos anos da Monarquia se mistura a uma intensa atividade literária no Rio de Janeiro, capital federal e cultural do país. A cidade abriga, nesse período, escritores, poetas, dramaturgos e jornalistas, intelectuais como Castro Alves, José de Alencar, Machado de Assis, Joaquim Nabuco, Alberto de Oliveira, Franklin Távora, Taunay, Tobias Barreto,

¹⁴ Octavio Ianni, “A idéia de Brasil Moderno”. In: revista *Resgate*, p. 24.

José do Patrocínio, Sílvio Romero, Aluísio e Artur Azevedo, Capistrano de Abreu, Raul Pompéia, Olavo Bilac, Bernardo Guimarães, Oliveira Viana, Carlos Gomes, entre outros.

Não obstante Joaquim Nabuco poder ainda classificar sem exagero, em 1900, de “desocupada” a nossa literatura, e de *flâneurs* os nossos literatos, o certo é que, nos últimos anos do século passado, as letras se revestiram de uma dignidade e de um prestígio talvez sem precedentes entre nós¹⁵

A *Revista Ilustrada* de Ângelo Agostini é a grande revista da Monarquia, embora não seja, a rigor, a mais criativa. Imigrante italiano com sólida cultura cosmopolita, ele põe seu traço a serviço das principais questões que dilaceram a sociedade da época: as Campanhas Abolicionista e Republicana. Agostini é o primeiro chargista a se alinhar com um projeto consistente de mudança estrutural da sociedade, dotando a charge de função crítica e conteúdo ideológico, tendo como objeto de sua sátira os impasses institucionais do regime, a precariedade da saúde pública e o abandono geral da cidade:

A *Revista* foi, além disso, o maior documentário ilustrado que qualquer período de nossa história conheceu, só comparável ao que, de outra época, deixaram Rugendas e Debret, na fase anterior ao aparecimento da imprensa ilustrada em nosso país, mas com a superioridade de uma arte participante.¹⁶

Na Monarquia, as charges mantêm características estruturais de linguagem que as singularizam perante as charges do período republicano: pluralidade de quadros, abundância de textos e engajamento político. Tanto no *Diabo Coxo* quanto em *O Cabrião*, revistas criadas por Agostini ainda em São Paulo, ou já no Rio de Janeiro na *Arlequim*, mas, sobretudo, na *A Vida Fluminense* em 1868, ele aprofunda essa

¹⁵ Lúcia Miguel Pereira, “Machado de Assis”. In: Nelson Werneck Sodré, *A História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro, p. 331.

¹⁶ Nelson Werneck Sodré, *op. cit.*, p. 250-251.

linguagem típica do período, marcando com seu estilo singular, o grafismo de humor da época. Agostini “quadriniza” definitivamente a charge, isto é, sistematiza corriqueiramente essa narrativa seqüenciada, sincronizada no tempo e ordenada no espaço, acompanhada por longos textos verbais. Fleiuss já havia esboçado algo semelhante na *Semana Ilustrada*, entretanto, sem a criatividade gráfica e o vigor político do italiano. Agostini desenvolve e sofisticava esse estilo da charge, e ocupa com seu traço páginas inteiras das revistas por ele ilustradas.

A ausência de preocupação com a síntese gráfica e a prolixidade de uma linguagem linear e verbal são características marcantes da charge na Monarquia. Essa “quadrinização” da charge – na verdade, sinal de “imaturidade” na sua estrutura narrativa – corresponde a própria “imaturidade” da sociedade em assimilar linguagens que não se expressem através de textos, uma cultura pouco habituada a discursos articulados por imagens. Assim, essa narrativa seqüencial com uso de legendas faz de Agostini – como já havia feito anteriormente de Fleiuss – um autor mais próximo da linguagem das HQs do que, propriamente, das charges contemporâneas. Nesse caso, por que ligá-lo tão estreitamente às origens da charge, como um de seus mais significativos representantes? Isso se deve ao conteúdo essencialmente político de seu traço que antecipa essa vocação “moderna” da charge, tornando-a um instrumento efetivo de intervenção política e observação crítica do real. Inserido no contexto cultural de seu tempo, Agostini produz esses dois estilos simultaneamente, seja como charge, quando politiza e torna ideológico seu conteúdo, seja como HQs, como nas sagas de *Nhô-Quim* e *Zé Caipora*.

Outra característica comum aos chargistas do período é a composição formalista de cenas e a construção fidedigna de personagens com a preocupação de torná-los idênticos aos sujeitos reais dos quais se originam. Personagens e cenas permanentemente “realistas”, com volumes e dimensões precisos em cada detalhe de suas composições físicas. Esse traço cartesiano da charge está de acordo com a cultura do período, marcada pela racionalidade de discursos essencialmente verbais no

campo da comunicação. No século XIX, de fato, a fantasia, o delírio e a transgressão não estavam incluídos entre os modos possíveis de significação da realidade, nem nas maneiras pelas quais a sociedade representava a si própria. Nesse final de século a caricatura, como distorção da anatomia humana, escassamente entrava na composição de personagens, a não ser pela macrocefalia que pontuava, eventualmente, a sátira de então. De resto, essa precisão de traço, essa preocupação com detalhes, essa semelhança, enfim, entre sujeito e personagem, é herança da velha escola satírica européia que vem de Hogarth e Rowlandson na Inglaterra do século XVIII, até Goya, Gustave Doré e Daumier no XIX, e da qual os chargistas da Monarquia eram não só oriundos como legítimos e fiéis seguidores.

*

Já vimos que a charge constrói uma identidade para o sujeito real aprofundando uma *diferença* entre ele e a construção de seu duplo imaginário. Na Monarquia, entretanto, essa identidade era produto da construção de um duplo ainda semelhante ao sujeito original. Essa identidade por diferença, que caracteriza a charge hoje, é produto de um longo processo de amadurecimento de sua forma e conteúdo. Em consequência, durante a Monarquia a *Identidade do Sujeito* ainda era construída por uma relação de semelhança entre sujeito e personagem. Entretanto, essa característica – identidade por semelhança – será mantida e aprofundada pela caricatura, enquanto a charge especializa seu traço buscando a verdade e o sentido das ações do sujeito real através de um personagem diferente dele, mas que com ele se identifica.

Por outro lado, é interessante notar que, apesar dessa fidelidade na reprodução de formas, o traço da charge na Monarquia não tem autonomia alguma de significado por si mesmo, não se supõe que ele possua discurso próprio, construído pelas linhas que o compõem. Assim, sua função na estrutura narrativa da charge é servir de suporte para o texto – prolixo, redundante, rebarbativo – ilustrando a história que ele conta. A cultura essencialmente cartesiana do final do século XIX não havia ainda descoberto as potencialidades narrativas da imagem e, portanto, não a valoriza enquanto tal, não a

julga capaz de produzir e significar, por si própria, a realidade. Imagem que permanece, então, como referência para um discurso paralelo, suporte para uma *outra* linguagem articulada *fora* dela, subordinada a um texto que, este sim, “fala” e “conta” o que ela meramente ilustra. Textos empolados, bem ao gosto da cultura da época, impregnada pelo romantismo que, no calor dos trópicos, se tornava tão idealizado quanto o índio com o qual os chargistas de então idealizavam o Brasil. Essa valorização do texto como suporte do traço da charge corresponde a uma sociedade que subordina a imagem a discursos alheios a ela, uma cultura incapaz de imaginar representações do real que não passem pela gramática e pela escrita.

Agostini foi o principal chargista da Monarquia, não tanto pelas virtudes de seu traço, acadêmico e preso aos rigores formais da anatomia humana, mas, sobretudo porque, intervindo nos conflitos que monopolizaram a sociedade de seu tempo, dotou a charge de uma vocação política permanente. Suas charges confirmam, como nenhuma outra nesse período, que sua função não é, prioritariamente, fazer rir, mas produzir reflexão. Ele alinhou a charge com um projeto político consistente, transformando-a num veículo de conscientização – ainda que de maneira restrita e, como veremos, seletiva – numa sociedade que carecia de canais próprios de expressão e representação. Entre nós, Agostini foi também o grande precursor de HQs, cuja importância nesse campo ainda está por ser avaliada pelos estudiosos do gênero.

*

Contemporâneo de Agostini, de início amigos trocando gentilezas, depois desafetos terçando esfuminhos¹⁷, chega ao Rio de Janeiro em 1860 o português Rafael Bordalo Pinheiro, desenhista de mão-cheia e boêmio emérito, como era próprio aos intelectuais da época. Em 1875, substituindo o próprio Agostini na revista *O Mosquito*, Bordalo

¹⁷ Esfuminho era um instrumento usado para fazer sombras e atenuar traços. A respeito dessa briga entre Bordalo e Agostini nas páginas de *O Besouro* e *Revista Ilustrada*. Ver Marcus Tadeu Daniel Ribeiro, *Revista Ilustrada (1876-1898), síntese de uma época*. Ver também o catálogo da exposição *Zé Povinho*.

modifica conceitualmente o seu grafismo, começando pela capa, mantida por seu antecessor nos rigores formais do academicismo europeu. Não se resumem, entretanto, à capa de uma revista as modificações introduzidas por Bordalo na diagramação das *Revistas Ilustradas*, até então uma monótona e verborrágica sucessão de textos, sem separação alguma entre si. Ele inicia, na verdade, o processo de modernização de seus conteúdos, desenhando capitulares e delicadas vinhetas na abertura de matérias, ilustrando suas páginas com propaganda diversa e anúncios comerciais entre charges e demais seções das revistas.¹⁸

Em 1867 a *Ba-Ta-Clan* introduz a impressão a cor em suas páginas, e em 1875, com Agostini, *A Vida Fluminense* também experimenta esse processo, tão interessante quanto rudimentar: o desenho era colorido à mão e depois litografado para impressão. No ano seguinte, de maneira mais profissional – ainda que com resultados menos interessantes – Bordalo também experimenta esse processo, imprimindo o azul e o vermelho nas páginas de *Psit!* e *O Besouro*, revistas fundadas por ele em 1877 e 1878. Sua criatividade não se esgota, entretanto, no grafismo de ilustração das *Revistas Ilustradas*, mas alcança o conteúdo de linguagem das próprias charges que, na Monarquia, como vimos, mantinham a mesma estrutura narrativa seqüencial das HQs. Bordalo quebra a estrutura linear, própria das charges de então, com um traço que desconhece limites espaciais de qualquer espécie. Suas charges/HQs se desenvolvem fora de enquadramentos formais, serpenteiam como bailarinas – leves, soltas – nas páginas de *O Mosquito*, *Psit!* e *O Besouro*. Bordalo não é apenas precursor de HQs como Töpfer e Busch; ele cria uma narrativa original, antecipando recursos que só serão apropriados como linguagem corrente pelas HQs cerca de cem anos mais tarde, com os experimentalismos gráficos da década de 60.

¹⁸ Cândido A. de Faria, V. Mola e Ângelo Agostinho também se aventuraram na ilustração eventual de propaganda, porém de maneira tímida, como era próprio de uma sociedade “sem consumo” e, sobretudo, “sem imaginação” como a monárquica. Bordado foi a exceção do período.

Desde sua origem no início do século nos E.U.A., as HQs se caracterizam pelo uso seqüencial de quadros como recurso de linguagem e moldura para seu traço, simétricos, mudos e passivos, coadjuvantes da narrativa em seu interior. Não foi senão recentemente que elas se libertaram dessa camisa-de-força estrutural, articulando uma linguagem que incorpora a assimetria de linhas, transborda espaços e transgride limites, numa estrutura gráfica que se furta à rigidez de formatos pré-concebidos. Entretanto, ao nos debruçarmos sobre o trabalho desses chargistas “quadrinistas” da Monarquia, verificamos que suas HQs não tinham qualquer elo de ligação entre si, quadro algum que as normatizasse, limitasse ou restringisse. Essa curiosa característica, surpreendente para a época, as torna “modernas” e contemporâneas já por todo esse período. É lícito supor que numa sociedade como a monárquica, a codificação de quadros como estrutura narrativa não fosse condicionante como código de linguagem e de comunicação. De fato, não há motivo algum que determine – a não ser o apriorismo de uma *razão discursiva* no campo da comunicação – a sucessão linear de quadros como algo necessário para uma linguagem que se expresse e se articule através de imagens.

São, possivelmente, históricas as razões pelas quais as HQs se estruturam em torno de rígidos quadros normativos. Por um lado, condicionaram sua linguagem à racionalidade protestante da cultura americana que as manteve presas a uma narrativa linear e cronológica, ordenadas espacial e temporalmente; por outro, tiveram de se subordinar aos códigos de comunicação dos jornais onde surgiram, cujo formato atendia às necessidades de expressão e diagramação linear do texto verbal. A rigor, quadros fixos delimitam espaços e domesticam o tempo narrativo, empobrecem e cerceiam a estrutura de linguagens gráficas. Entretanto, nossas HQs “tropicais”, produzidas numa sociedade latina, dentro de uma cultura “primitiva” e no interior de um veículo próprio de humor, as *Revistas Ilustradas*, permaneceram fora de qualquer estrutura pré-concebida e articularam, assim, uma linguagem que não estava sujeita a limites externos a si próprias. De resto, não é curioso que charges e HQs se circunscrevam até hoje entre linhas normativas que as limitam e condicionam? Não é intrigante que permaneçam

reféns de quadros simétricos e sucessivos, “lugar” específico de confinamento, relação de exclusão sem qualquer exterioridade? Não é curioso que HQs e charges permaneçam até hoje num espaço segregado e num tempo sem determinação cronológica? A função dessas linhas e quadros, desse espaço e desse tempo, tão próprios, e que inauguram esse lugar, tão estranho – esse refúgio da transgressão e da fantasia – não seria, afinal, delimitar fronteiras entre razão e delírio, realidade e prazer?

*

Já vimos que o grande número de chargistas estrangeiros¹⁹ nas *Revistas Ilustradas* durante a Monarquia produziu uma charge com forte influência do traço europeu, marcadamente formal e detalhista como as charges que Phillipon e Daumier publicavam nos jornais *Charivari* e *La Caricature*. Essa origem européia e burguesa dos chargistas contribuiu para a produção de uma charge elitista e socialmente seletiva, cujo traço abordava preferencialmente os barões do café e os políticos da corte, enfim, a elite branca e ilustrada da sociedade imperial. O povo, para ela, era essa massa anônima, vítima corriqueira, comum e coletiva do poder monárquico e de sua própria indiferença. Sem cidadania e sem “história”, ele permanece também sem um rosto que o identifique²⁰. Na Monarquia, o que se negava ao povo não era apenas a posse de um rosto e um lugar de direito na sociedade, uma identidade que o particularizasse enquanto indivíduos singulares. Ela lhes negava mais, ela lhes negava acesso a seu imaginário, a representação simbólica de sua individualidade, a posse e a reprodução

¹⁹ Da Itália vieram Ângelo Agostini e Luigi Borgomaneiro; de Portugal Rafael Bordalo Pinheiro, Julião Machado, J. R. Lobão, Alfredo Cândido, João Alves do Vale de S. Pinto, Celso Hermínio e Vasco Lima; da Espanha, Hastoy, Casanova e Plácido Isasi; da França, Sebastien Auguste Sisson, Albert Thoureau, Alfred Michon, Joseph Mill e François R. Moreau; da Alemanha, Max Fleiuss, J. Weingartner, Alfred Seelinger e Jacob Weingartner.

²⁰ Agostini desenhou a série “tipos do Rio de Janeiro” em *A Vida Fluminense*, reproduzindo figuras populares da cidade. Entretanto, figuras imaginárias de tipos reais, não guardavam qualquer semelhança com o que, mesmo remotamente, caracterizamos como charge. Esses “tipos”, além do mais, retratavam padeiros, vassoureiros, garrafeiros, etc., profissões monopolizadas por imigrantes europeus, sobretudo portugueses e italianos.

de sua identidade individual, social e cultural. Como narciso às avessas, cujo espelho não reconhece a imagem que reflete, na Monarquia a charge não se encontrou com o tipo brasileiro, seu jeito, seus traços e sua maneira de ser. Para ela, o “povo” foi esse índio genérico e estilizado, esse “Brasil” abstrato e de feições européias com que Fleiuss e Agostini idealizaram o país que haviam adotado e que, afinal, tanto amaram.

Entretanto, não é de todo estranho que um índio represente a nossa singularidade. No imaginário europeu do século XIX, o índio não só era “puro” e “inocente”, como estava, sobretudo, *fora* da sociedade, não se *misturava* com ela. Quem era “povo” numa sociedade fechada e excludente como a monárquica? A massa de escravos ou os poucos, livres, que perambulavam pela cidade? Os bacharéis que, ociosos, se entretinham com o serviço público e a burocracia estatal? Na Monarquia, afinal, que rosto nos representava como povo, em que espelho se escondia nossa face? Com exceção de Henrique Fleiuss, que apesar de monarquista foi o único a dar uma cara digna a esse povo, na “sociedade imaginária” que a aristocracia construiu para si própria – e que a burguesia reproduzirá na República Velha – o povo, sobretudo seu segmento negro e mestiço, era “invisível”, carecendo, em consequência, de qualquer possibilidade de representação simbólica.

Finalmente, não seria próprio fechar esse estudo da charge na Monarquia sem mencionar chargistas como Alf. Michon, A. Vale, V. Mola, Pedro Américo, Flumen Junior, Pereira Neto e Pinheiro Guimarães, entre outros. Mas não seria próprio, sobretudo, deixar de mencionar dois chargistas importantes desse período especialmente combativo da sátira de humor: Luigi Borgomaneiro e Cândido Aragonês de Faria. Remeto, entretanto, ao livro de Herman Lima aqueles que quiserem se aprofundar em suas respectivas obras.

República Velha

E em nada se estampa melhor a alma de uma nação, do que na obra de seus caricaturistas.

Parece que o modo de pensar coletivo tem seu resumo nessa forma de riso.

Monteiro Lobato

Deposta a Monarquia, amplia-se o conflito entre os poucos que querem aprofundar as reformas e os muitos que são a favor do *status quo*. Esse choque de interesses entre as elites que proclamaram a República produz as ditaduras sucessivas dos marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto, bem como o desaparecimento das *Revistas Ilustradas*, cujo traço de humor político era, até então, sua própria razão de ser. A *Vida Fluminense*²¹, *O Mequetrefe* e *Revista Ilustrada* são as únicas que permanecem em circulação nesse período, monopolizado agora por jornais diários, monótonos e sisudos como os sólidos marechais que dominam a política nesse início de República. De fato, de 1891 a 1894 circulam no Rio de Janeiro os seguintes jornais: *A Notícia*, *Gazeta da Tarde*, *O País*, *Jornal do Comércio*, *Diário de Notícias*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Brasil* e, com menos prestígio e menor tiragem, *A Rua*, *Folha Popular*, *A Tribuna*, *Cidade do Rio*, *O Brasil*, *Gazeta da Tarde*, *Gazeta Moderna*, *Correio do Povo*, *Jornal do Povo*, *Diário do Comércio* e *Diário Oficial*. Muita tinta, sem dúvida, para uma sociedade de poucas letras!

É clara a relação entre as ditaduras militares e a extinção das tradicionais *Revistas Ilustradas*, instrumentos privilegiados de crítica política que proliferaram durante todo o período anterior. A própria *Revista Ilustrada*, símbolo do movimento abolicionista, mergulha agora num adesismo estéril, distante da fibra oposicionista que a transformara

²¹ Não confundir com a *A Vida Fluminense* de 1868, sucessora de *O Arlequim*. Essa de agora, fundada em 1889 em plena ditadura de Deodoro, se esvai melancolicamente no ano seguinte.

na mais importante revista da época²². *O Mequetrefe*, por sua vez, desaparece ainda em plena ditadura de Floriano, provavelmente sem fôlego para suportar a censura oficial, apesar do apoio político que emprestou ao “Marechal de Ferro”:

Com a proclamação da República os vilões saem de cena. Começa o ciclo dos heróis e, para estes, a caricatura não é a expressão mais adequada. O marechal Deodoro da Fonseca por exemplo, se verá, nas páginas da *Revista Ilustrada*, glamourizado, rejuvenescido e cheio de vitalidade. Ora aparece separando a Igreja do Estado, ora ao lado de Benjamim Constant, a cortar as cabeças da hidra das intrigas. [...] Raras são as situações caricatas, raros os Deodoros de grande cabeça e corpo pequenino na forma típica da caricatura do tempo.[...] Mesmo a seqüência de acontecimentos que vai arranhando a imagem dos heróis não altera a atitude da revista. [...] As crises ministeriais motivadas pela distribuição de empregos a parentes e protegidos de uns em detrimento de outros e, finalmente, o empastelamento do jornal monarquista Tribuna pelos sobrinhos de Deodoro não motivam a retirada do apoio da *Revista* ao marechal e ao seu governo²³.

A partir de 1894 os governos civis de Prudente de Moraes e Campos Sales viabilizam a retomada de uma postura crítica no interior da sociedade, e o retorno progressivo das *Revistas Ilustradas* com seu traço de irreverência, sátira e humor. No governo Prudente de Moraes surgem revistas como *Falstaff* e *Dom Quixote*. No de Campos Sales aparecem *A Máscara* e *João Minhoca*, restabelecendo a comunicação com a burguesia do café que consolida seu lugar na estreita faixa da sociedade culta do país.

Cabe destacar nesses dois períodos a atuação de Julião Machado, chargista português cujo traço marca a transição entre as charges de Agostini e Bordalo, e as de J. Carlos. Chegando ao país em 1894, já no ano seguinte Julião funda *A Notícia Ilustrada* e nela publica várias charges “quadrinizadas”, legítimas HQ, como era comum nesse período

²² Segundo Joaquim Nabuco, a *Revista Ilustrada* era a “bíblia da abolição dos que não sabiam ler”. Agostini, entretanto, já havia deixado a revista em 1888 sendo, desde então, substituído por Pereira Neto, exímio imitador de seu traço

²³ Isabel Lustosa, “Humor e política na Primeira República”, *Revista USP*.

de amadurecimento da charge. Nesse mesmo ano, ele e Olavo Bilac trabalham juntos em *A Cigarra* e, em 1896, criam *A Bruxa* onde Julião experimenta novas técnicas no campo da diagramação e impressão gráfica. Em 1898, ele funda com o poeta Guimarães Passos a revista *Gil Braz* e trabalha no jornal *O Mercúrio*, onde acolhe os talentos de K.lixto e Raul Pederneiras, que formam, com J. Carlos, a trinca insuperável das artes e manhas do desenho de humor na República Velha. Julião Machado retoma o trabalho modernizador que Bordalo havia iniciado em *O Mosquito* e *O Besouro*, introduzindo vinhetas e ordenando seções com primorosos grafismos. Ele experimenta a impressão a cor em *A Cigarra* e *A Bruxa*, cujo nº 61 é uma primorosa composição visual misturando com originalidade e perfeito uso cromático. Nela, Julião consegue a mistura certa de tons, ultrapassando os limites do monocromatismo que, entretanto, ainda limita as *Revistas Ilustradas* durante as três primeiras décadas do século XX. De fato, até a década de '40 deste século, o uso sistemático da cor permanece restrito à capa de revistas como *O Malho*, *Fon-Fon* e *Careta*, até que *O Cruzeiro*, impresso em papel *couché*, torna corriqueiro o seu uso no processo industrial.

Menos que na charge – que não tinha a contundência política de Agostini nem a criatividade de Bordalo – a grande contribuição de Julião Machado às artes gráficas se deu no campo do desenho decorativo, das gravuras e ilustrações. Do mesmo modo como já havia desenhado os anúncios de propaganda de *A Bruxa*, criando com eles um grafismo inovador para o período, Julião ilustra peças de teatro, textos literários e capas de livros, alguns deles expostos em lojas e confeitarias chiques da Rua do Ouvidor e da Avenida Central:

A grande voga dos reclamos acompanhados de desenhos alusivos deve-se, em grande parte, evidentemente, a Julião Machado. Já n' *A Bruxa*, de 1º de maio de 1896, apresenta ele a última página com sete anúncios de várias dimensões, texto e desenhos executados com aquela mesma elegância de traço das suas charges do resto da revista.[...] A Julião Machado, por exemplo, ficou Artur Azevedo devendo seus melhores reclamos, em alegorias ou charges que valem como excelentes retratos cômicos do comediógrafo, tal

como aconteceu com o lançamento da Capital Federal ou do Badejo, celebrado em ilustrações a duas cores, respectivamente n' *A Bruxa* e n' *O Mercúrio*²⁴.

Em 1896, ele inicia a publicação de charges em jornais com a coluna “caricaturas instantâneas” na *Gazeta de Notícias*, inaugurando esse lugar privilegiado para a crítica e o humor político que a charge ocupa a partir de então. Julião trabalha ainda em vários outros jornais, como o *Jornal do Brasil*, com a coluna “Figuras, figurinhas e figurões”, *O País*, com “Atualidades”, *Jornal do Comércio* e *A Noite*, vindo a morrer em 1930 em Lisboa, onde realizava pesquisas para o que seria seu trabalho maior, a ilustração de *Os Lusíadas*.

República Velha II

O medo do povo é uma das mais ridículas características da elite brasileira.

Élio Gáspari

É na presidência de Rodrigues Alves que se criam as condições definitivamente favoráveis à proliferação de novas *Revistas Ilustradas*, agora identificadas com a mentalidade europeia predominante entre o mundanismo da Ouvidor e os cafezinhos da Colombo. No início do século, o Rio de Janeiro vive a euforia de novos tempos – entre demolições do Passos e vacinas do Cruz – inserido numa lógica modernizante que rompe com o passado, ao mesmo tempo que exclui as classes populares dos frutos dessa modernização. Nesse sentido, a reforma urbana de Pereira Passos não é consequência de eventuais preocupações das elites com a melhoria da qualidade de vida da população, nem fruto de qualquer movimento de cidadania que pressionasse o poder público em favor de reformas estruturais:

Para se operar uma reforma na cidade, não se carecia de estímulos outros além daqueles provenientes de sua caótica organização, visto correr-se o risco da inação das autoridades gerar a paralisia do Distrito Federal. À medida, porém, que ao temor da cidade se tornar

²⁴ Herman Lima, *op. cit.*, vol. II, p. 698. Ver também, vol. III, p. 970.

inadministrável associou-se a idéia de que a economia nacional se estagnaria caso a infraestrutura do Distrito Federal deixasse de sofrer sensíveis melhoramentos, a palavra de ordem em favor da reforma da Capital passou a ganhar irrestrito apoio das elites existentes²⁵.

Sustentada pelos ventos da modernidade que sopram no imaginário da burguesia carioca, a gestão do prefeito remove parte da população do centro da cidade, segregando as classes pobres, despossuídas de cidadania. A reforma tinha dois objetivos simultâneos: por um lado, atendia às necessidades e exigências do capital especulativo, interessado na remodelação e valorização do perímetro urbano central. Por outro, reforçava a aliança do Estado com uma classe específica da população, demarcando fronteiras étnicas e tornando “invisível” a massa que residia num espaço, até então, comum:

Assistia-se à transformação do espaço público, do modo de vida e da mentalidade carioca segundo padrões totalmente originais; e não havia quem se lhe pudesse opor. Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense²⁶.

A reforma de Passos demarca um *lugar* específico, um *outro* espaço social, um *status* segregado, um direito separado na geografia urbana da cidade. Lugar que não significa apenas a derrubada de trapiches, cortiços e estalagens, nem o saneamento de vielas, valas e becos de uma insalubre cidade colonial, mas que representa, antes, a mão pesada de um poder autoritário que legisla para coagir e arbitra para segregar.

²⁵ Lillian Fritsch e Sérgio Peckman, *A Reforma urbana e o seu avesso*, p. 152.

²⁶ Nicolau Sevcenko, *Literatura como missão*, p. 30.

O prefeito “Bota-Abaixo” remove mascates e meirinhos, cesteiros, tanceiros, tropeiros e garrafeiros, remove barbeiros, tamanqueiros, peixeiros, trapicheiros e vassoureiros, mequetrefes, almocreves e magarefes, remove pretos do Benim e caboclos de Angola, crioulos do Daomé, Nigéria, Sudão e Congo, remove negos mina, fon e malês, bantos, nagôs e cambinda – Zés, Joões e Marias –, remove babalaôs e ialorixás, abarés, iaôs e abiãs, mandingueiras Nagô, rezadeiras Banto, benzedeiras ioruba e parteiras ibô, filhos de Oxalá, pai de todos, de Xangô, guerreiro da flecha e do machado, e de Oxum, sua esposa, a que tudo sabe e tudo vê, remove filhos de lemanjá, rainha das águas, e de lansã, senhora dos ventos, remove filhos de Oxóssi, rei das matas, de Ogum-Delê, senhor da guerra e de Exu-Bará, dono do fogo, remove ex-mucamas, ex-escravos e ex-guerreiros, Aimoré, Guarani, Tupinambá e Tupiniquim, Xavante, Tamoio e Tupi, remove ex-combatentes e ex-voluntários, veteranos do Paraguai, Tuiuti e Canudos, remove prostitutas de Moçambique – negrinhas, moreninhas e branquinhas – e meretrizes polacas – Margôs, Mimis e Georgettes –, mulheres de vida fácil, outras nem tanto, remove senhoras do Pastoril, imperadores do Divino, foliões do Rancho e fogueteiros do Corso, cantadores do jongo, da congada e do maracatu, tocadores de bumbo e tamboril, violeiros do maxixe, da modinha e do lundu, mestres de gafieira, do fandango e do corta-jaca, remove comadres e compadres, carpideiras e rezadeiras, baianas do Bonfim, beatas do coração de Maria, devotas de Nossa Senhora da Aparecida, do Carmo, da Ajuda, de Fátima, das Graças e das Dores, remove vagabundos, marginais e mendigos, bêbados mais e bêbados menos, remove malandros, capoeiras, fulanos, cicranos e beltranos, remove galegos e mazombos, ciganos, judeus e gentios, turcos e carcamanos, mal-empregados, desocupados e remediados, uns simpáticos, uns antipáticos, uns letrados, uns não, remove soldados, marinheiros, taifeiros, praças e estafetas, remove monarquistas, positivistas, anarquistas, socialistas e maximalistas, remove esses mestiços, esses mulatos e esses cafuzos, esses pardos e esses pobres, esses aqui, esses aí e esses ali, esses *uns* e esses *isso*, essa malta, essa multidão desvalida, essa arraia miúda, essa gente sem rosto, sem posto, sem nome nem sobrenome – sem eira nem beira – e que já vinha, desde 1897, transformando o morro

da Providência numa favela de miseráveis, humilhados e deserdados, cujos frutos, amargos e violentos, amadurecem hoje²⁷.

A partir de 1906 a cidade ganha ares de metrópole moderna – que aqui nos trópicos significa a utopia regeneradora de uma sociedade branca e européia – e mergulha na quimera civilizatória que, vinda de França, transforma suas tímidas sinhazinhas em deslumbradas melindrosas.²⁸ “O Rio civiliza-se!”, *slogan* lançado em 1904 por Figueiredo Pimentel na *Gazeta de Notícias*, é a palavra de ordem do reformismo conservador que provoca mudanças na *urbs* carioca, mudando costumes de seus habitantes. Euforia e lazer para aqueles, poucos, situados na classe certa para usufruí-los. Dizia Bilac:

As corridas, as regatas, o corso, os almoços, os jantares, as recepções, o teatro, os bailes, juntem tudo isso e vejam que torvelinho, que redemoinho, que maelstromm! É o delírio do divertimento, é a exasperação do prazer, é o assanhamento da folia²⁹.

A passagem do século marca também a introdução da zincografia como processo gráfico substituindo a litografia e o velho esfuminho de sebo de carneiro que marcaram o traço da charge na Monarquia.³⁰ Agora leves, alegres como os tempos que corriam,

²⁷ Parágrafo livremente inspirado no livro *Viva o povo brasileiro*, de João Ubaldo Ribeiro.

²⁸ “Mlle. M.C.B. em elegantíssima toilette; saia de vicunha branca, enfeitada de cetim branco, blusa de Foulard branco guarnecida de biais de cetim encruzando, separados por grilles; chapéu de palha de Itália, enfeitado de flores encarnadas. Deslumbrante. Mlle. L.C.L., vestido gênero tailleur em lã escocesa, bege, saia guarnecida da mesma fazenda; paletó saco com camisinha de Irlanda e um colarinho virado pékin branco e bege. Mme M. O., vestido de pano preto, gênero tailleur, saia pagueada [...]. Mme V.de C., vestido de foulard branco com florezinhas cor-de-rosa, bolero demi-Empire, saia guarnecida de fitinhas; belo entremeio de Aleçon em volta de uma grande renda branca; chapéu de crina branca com um ramo de lindas rosas rubras”. Coluna social “O Binóculo”, de Figueiredo Pimentel, *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 1907.

²⁹ Olavo Bilac, Revista *Kosmos*. Páginas não numeradas.

³⁰ A zincografia foi introduzida na imprensa em 1895 pelo jornal *Gazeta de Notícias*. Nelson Werneck Sodré, *op. cit.*, p. 305.

as *Revistas Ilustradas* não abrigam mais as polêmicas sátiras de outrora, nem praticam a ácida crítica de costumes que as tinham notabilizado naquele período. Sua função é mais prosaica e sua preocupação, tão-somente, documentar a sociedade emergente, o *who's who* do mundanismo caboclo. Elas reaparecem agora como o veículo no qual essa estreita faixa da sociedade via a si própria, algo assim como um espelho proustiano às avessas, no qual janotas, *cocottes* e *nouveaux riches* corriam à *la recherche du temps perdu* no passado português, colonial e ruralista:

A velha guarda do fim do século, o famoso grupo de Bilac, Valentim Magalhães, Coelho Neto, Aluísio Azevedo, Guimarães Passos, Paula Nei, de braço dado aos grandes caricaturistas da época, encabeçados por Julião Machado e à bulhenta farândola da gente de teatro, é também reforçada pela nova geração de talentos esfuziantes, como o de João do Rio, Bastos Tigre, Emílio de Meneses. O espírito de renovação contagia principalmente a imprensa. É a hora das grandes transformações gráficas e das reportagens de sensação, simultâneas da roupagem moderna da cidade³¹.

O carioca, por sua vez, inventa modas como a dos cinematógrafos, que se espalham pela recém-inaugurada Avenida Central: moda das conferências, como as de música, canto e literatura – Olavo Bilac, Coelho Neto e Graça Aranha fizeram várias –, com projeção de lanterna mágica, versificadas e até “humorísticas-ilustradas”, como as que fizeram J. Carlos, Raul Pederneiras e K.lixto³². O simbolismo é a moda nos círculos literários, e revistas como *Galáxia*, *Tebáida*, *Vera-Cruz* ilustram com um pouco de

³¹ Herman Lima, *J. Carlos*, páginas não numeradas.

³² Herman Lima, *op. cit.*, vol. I, p. 164. “*Enchia-se o recinto de senhoras e de homens para ouvir Coelho Neto sobre as grandes figuras da Bíblia; Bilac, sobre ‘a tristeza dos nossos poetas’; Bonfim, sobre o cinema; Nepomuceno, sobre ‘a música popular desta terra’; Medeiros e Albuquerque sobre ‘o pé e a mão’*”. Brito Broca, *Memorial do Rio de Janeiro*, in *A Vida literária no Brasil - 1900*, p. 136. “*A 19 de março de 1907, o humorista João Foca faz uma dessas conferências, puramente humorística, sobre o namoro no Rio, igualmente com o maior êxito, sendo o mesmo a lançar pouco depois, em companhia de K.lixto e Raul, outras modalidades do gênero em que se especializaria, em tournées pelo país – as conferências ilustradas*”. Herman Lima, *op. cit.*, vol. II, p. 590, e vol. II, pp. 604-6. Ver também Mônica Pimenta Veloso, *O modernismo no Rio de Janeiro*, p. 65.

cultura, aqueles com capital suficiente para consumi-las. Poetas, como Cruz e Souza e B. Lopes, escritores e críticos, como Gonzaga Dutra, Mário Pederneiras, Bastos Tigre e Emílio de Menezes monopolizam as letras nos salões elegantes, desbancando bares e cafés, até então, lugares privilegiados das rodas intelectuais e boêmias da cidade:

O Rio do começo do século assistira intrigado, ao desabrochar do simbolismo entre nós, corporizado principalmente no fenômeno Cruz e Sousa e B. Lopes. Os mais exaltados do grupo tomavam posição nas revistas literárias de vida efêmera e sucessiva, *Rio Revista*, *Galáxia*, *Tebaida*, como numa barricada floral de imagens, na maioria ininteligíveis para o vulgo.³³

As *Revistas Ilustradas* acompanham essa modernização nos “modos” e costumes da cidade, e adotam essa moda culta que se espalha na literatura, passando a apresentar um conteúdo mais “artístico” e “literário” como nas revistas *Ilustração Brasileira*, *Kosmos*, *Avenida* e *Renascença*: os poemas de amor e dor, os sonetos indecifráveis e as crônicas mundanas, as canções de *vaudeville*, polcas, árias e valsetas, as cenas de casamentos burgueses, os concursos de robustez infantil e as receitas da culinária doméstica, as corridas no *Derby Club*, regatas na enseada, domingos de *football* e a propaganda do “*antiséptico Barasch cura a gotta*”, “*o elixir de inhome fortalece, depura e engorda*”, “*se sois velho e estais esgotado o Soret faz homens fortes e vigorosos*”, “*o sabonete Dorly embranquece e dá à pele a maciez do veludo*”, “*permita que Vigoron crie forças para V.S.*”, “*artritismo e ciática? Lytophan*”, “*Bronquite? Rhum Creosotado*”, “*querendo ser elegante? Alfaiataria Araújo*”, “*para dar um passeio de auto? na Garagem Avenida*”, entre fotos do *footing* vespertino na Avenida Central e o burburinho *blasé* nas mesas da Colombo.

A charge acompanha essa festa que a *Belle Époque* promove na sociedade, e muda a forma de seu traço e o conteúdo de sua temática. Ela, que até então raramente inventava personagens, passa a criar tipos fictícios tendo como finalidade a piada de

33. Herman Lima, *op. cit.*, vol. III, p. 1019.

salão, o humor passageiro e a graça ligeira. Entretanto, é essa história coloquial com esse tom descompromissado que dá início, agora, ao processo de mudança na sua estrutura narrativa; É ela que viabiliza a transição da pluralidade de quadros e da verbosidade textual da Monarquia, para a unicidade de traço e a síntese verbal que sinaliza, na República, o início de sua modernidade.

No desenvolvimento e amadurecimento da charge, o humor ligeiro, a piada e, sobretudo, a sistemática criação de personagens inverossímeis – o *coronel do interior*, a *empregada assanhada*, o *almofadinho enfadonho*, o *janota engomado*, o *dandy afetado*, a *melindrosa dengosa*, o *moleque enrolado*, o *Juquinha* e o *Zequinha*, a *madame obtusa*, o *português de bigodes*, o *burguês de cartola* – são, na verdade, exercícios narrativos de concisão e síntese verbal, dentro de um discurso gráfico que se articula num só quadro. A charge, nesse momento, não só não renova os compromissos com a crítica política que tinha na Monarquia, como se permite fantasias e delírios, frutos de sua pura imaginação criativa. A crítica política, amenizada pelos ventos da *Belle Époque* que sopravam, indolentes, pela sociedade nos primórdios da República, é compensada, agora, pela construção de personagens que não passam pelos limites de uma racionalidade que limitava, até então, suas possibilidades narrativas e expressivas:

Com o advento da República, ocorre um curioso desinteresse da caricatura brasileira pela política nacional. Como que a longa tensão mantida pela imprensa no combate, na luta pela Abolição e pela queda da monarquia, havia, com a vitória, esgotado o vigor e a verve dos artistas do lápis, a menos que lhes parecesse também, o que é mais provável, como a Silva Jardim, não ser aquela a república dos seus sonhos³⁴.

Alguns desses personagens, abrangentes, genéricos, puramente imaginários, sem qualquer existência física possível, ganham personalidade própria e se tornam recorrentes na cultura e no imaginário social da cidade. O *Zé-Povo*, a *República* e a

³⁴ Herman Lima, *op. cit.*, vol. I, p. 131.

Política são alguns desses tipos delirantes através dos quais a charge exercita sua imaginação criativa e explicita sua agora incipiente crítica de costumes.

O *Zé Povo*, como posteriormente o *Jeca Tatu*, representam “todo” o povo e “todo” caipira, “puros” e ingênuos – “naturais” como queria Rousseau – diante do “opressor” e do próprio “sistema”. O *Jeca Tatu*, criado em 1914 por Monteiro Lobato, era a sua versão rural, tendo em comum com ele a mesma postura submissa – falsamente esperta e matreira – e o mesmo estereótipo negativo. Ambos têm postura passiva diante do real, são observadores de “fora” que sofrem com atos e atitudes alheias, nenhum deles é, plenamente, sujeito diante de si próprio e de seus destinos. O *Zé Povo* foi inspirado no homônimo criado em Portugal por Bordalo Pinheiro sem a conotação negativa que adquire por aqui, uma vez que o *Zé Povinho* português era uma síntese, uma representação bem-humorada das singularidades lusitanas. Entretanto, é significativo que, entre nós, o povo seja simbolizado pelo lado negativo, pois é nesse momento, e com esse personagem, que a charge o descobre como objeto de seu humor e alvo de sua crítica.

Inglaterra e Estados Unidos também criaram tipos fictícios, símbolos genéricos de suas nacionalidades. Entretanto, sua função era fortalecer e exaltar a cidadania de seus povos, como o *John Bull* criado no século XVIII por John Arbuthnot e John Gilroad, e o *Tio Sam*, desenhado em 1834 por Thomas Nast. Entre nós, ao contrário, é pela ausência de cidadania que o povo é introduzido no traço e na temática da charge, pois é com o *Zé Povo* que ela descobre jeitos e trejeitos do tipo brasileiro, superando o ranço europeu e elitista que a caracterizava na Monarquia. A concessão de direitos civis – o principal deles, o de ser livre – permite que esse povo apareça no traço da charge e se torne, finalmente, “visível” no imaginário da burguesia carioca – ainda que, agora, para segregá-lo.

Nessa mesma “sociedade imaginária” que a aristocracia monárquica havia criado para escapar dos “excessos de realidade” que a cercava, e que a burguesia republicana constrói para idealizar a si própria, o *Zé Povo* era o máximo de “povo” que ela podia

assimilar. Nem preto, nem branco, “*quase preto ou quase branco*”³⁵, ele era esse ser híbrido, genérico demais, por demais abstrato. Ninguém corria o risco de esbarrar com ele na Avenida Beira-Mar, nos *bonds* da Cia. Ferro-Carril do Jardim Botânico ou na platéia do João Caetano. O *Zé Povo* era, enfim, um puro ser de ficção através do qual se exorcizava o povo real que perambulava, anônimo e abandonado, na Av. Beira-Mar, nos *bonds* da Cia. Ferro-Carril e na platéia do João Caetano. Ele era esse “outro” social, essa cisão e essa ruptura, esse ser diferente, narciso às avessas, já vimos, porque marcado pelo olhar que discrimina, aponta e separa, nele, ninguém se reconhece. Não é curioso como diante de símbolos positivos, consensuais e coletivos, como o *John Bull* inglês e o *Tio Sam* americano, o *Índio*, o *Dr. Beltrano*, o *Dr. Semana*, o *D. Quixote*, o *Zé Povo* e o *Jeca Tatu* sejam representações de heróis isolados e solitários, cômicos e risíveis, heróis tristes e trágicos da nacionalidade?

Nada há de estranho, por outro lado, que a *República* seja simbolizada como mulher. A mitologia clássica inspirou várias dessas representações – Minerva, Ceres, Palas Atena – e a Revolução Francesa de 1792 consolida definitivamente a imagem feminina como símbolo republicano. O “problema” é que a representação da *nossa República* é cópia fiel da jovem loira de barrete frígio que historicamente simboliza a República francesa. É verdade que a agitação que levou à queda da Monarquia foi feita sob forte influência da França, e que tanto republicanos quanto positivistas – mentores intelectuais e principais agitadores do movimento – foram fortemente influenciados por sua cultura e simbologia:

Os republicanos brasileiros que se voltavam para a França como seu modelo tinham à disposição um rico material em que se inspirar. [...] Não só a Marselhesa era tomada de empréstimo. A alegoria feminina da República já era utilizada mesmo antes da

³⁵ *Haiti*, letra e música de Caetano Veloso.

proclamação; o barrete frígio aparecia invariavelmente isolado ou cobrindo a cabeça da figura feminina³⁶.

Entretanto, a República brasileira – expressa nas charges do período travestida de camponesa francesa – simboliza uma história que nos é estranha e uma cidadania que nos é alheia. Na verdade, ela não só situa geograficamente o “imaginário” das elites que proclamaram a República, como expõe a confusa mistura da teoria liberal alheia com a prática de um estado centralizador e autoritário, numa sociedade excludente e desigual. Ela traduz, sobretudo, o distanciamento dessas elites em relação ao “povo” e sua incapacidade em forjar símbolos que representem sua identidade, consensual e coletiva. Ao contrário da *Marianne* – a loura francesa do barrete frígio original –, aqui não havia símbolo positivo algum que representasse o povo na luta pela República³⁷. A *Política*, por sua vez, é representada como uma velha e gorda megera, decrepita, depreciada e desvalorizada, imagem que pouco contribui para o exercício da cidadania, a consolidação das instituições e a valorização da prática política.

Não é curioso que o *Zé Povo*, a *Política* e essa jovem *República* suscitem representações simbólicas carregadas de tanta negatividade? Talvez isso se deva ao fato de que à mudança de sistema não tenha correspondido uma mudança nas práticas políticas excludentes que vigoravam no regime anterior. Talvez porque a mudança do regime não foi produto de movimento popular, nem produziu mudanças significativas nas instituições públicas. De qualquer modo, personagens como o *Zé Povo*, a *República* e a *Política* simbolizam o permanente desencontro entre povo e nação, elite e povo, que marca a formação histórica e cultural do país, em que um não se identifica e não se reconhece no outro. De resto, essa incapacidade de criar tipos adequados à nacionalidade, esse desencontro entre povo e nação, essa inadequação entre elite e povo, essa dificuldade da sociedade brasileira em engendrar representações simbólicas

³⁶ José Murilo de Carvalho, *A formação das almas*. O imaginário da república no Brasil, p. 12.

³⁷ Sobre a ausência de “povo” na queda da Monarquia, ver José Murilo de Carvalho, *Os bestializados*.

capazes de refletir uma identidade social comum e singular, enfim, essa permanente recusa das elites em aceitar o povo como parte de uma *mesma* sociedade permanecem entre nós desde o Brasil-Colônia.

Em 1908 a Câmara dos Deputados vota a proposta de criação de um símbolo da nacionalidade e, em 1921, o jornal *A Noite* lança um concurso em torno de um tipo que conciliasse esse povo com a representação simbólica de si próprio, não se chegando, em ambas as vezes, a acordo algum minimamente consensual³⁸. Não é peculiar que não tenhamos conseguido resolver esse dilema de uma representação coletiva em torno de um símbolo que não só dissesse o que somos mas que, sobretudo, nos mostrasse *como* somos? Símbolos funcionam no interior de sociedades coesas, e fazem parte de um conjunto de valores sociais próprios que refletem um mesmo imaginário: assim, quando uma sociedade olha para si mesma, ela produz representações simbólicas como a Marianne, o *John Bull* ou o *Tio Sam*; já quando uma parte da sociedade olha para uma *outra*, surgem figuras como o *Zé Povo* ou o *Jeca Tatu*.

Símbolos, alegorias, mitos só criam raízes quando há terreno social e cultural no qual se alimentarem. Na ausência de tal base, a tentativa de criá-los, de manipulá-los, de utilizá-los como elementos de legitimação, cai no vazio, quando não no ridículo. Parece-me que na França havia tal comunidade de imaginação. No Brasil, não havia³⁹.

*

A introdução da fotografia nas *Revistas Ilustradas* também contribui para descompromissar a charge da documentação cotidiana e realista de personagens, liberando sua temática, até então essencialmente política, para o universo da imaginação e da ficção popular. A fotografia provoca mudanças no interior das revistas,

³⁸ Herman Lima, *op. cit.*, vol. I, p. 27.

³⁹ José Murilo de Carvalho, *op. cit.*, p. 89

introduzindo maior apuro, melhor qualidade gráfica. Ela deixa de ser uma arte “do retrato”, como na Monarquia, para se transformar num meio de comunicação. A fotografia altera a diagramação de páginas e inverte a importância relativa de matérias, com a imagem fotográfica ocupando, aos poucos, o lugar do texto escrito e da própria charge. Ela muda a relação entre revistas e leitor, proporcionando informação mais fidedigna e documentação mais próxima do disse-me-disse cotidiano. Em 1900 a *Revista da Semana* introduz a fotogravura em suas páginas e, desde então, a fotografia ganha espaço nas *Revistas Ilustradas* com informação política e documentação cultural, relegando a charge a um papel progressivamente secundário dentro delas. As charges – tendo agora como função divertir e secundariamente informar – passam a ser impressas preferencialmente nas capas de revistas como *Fon-Fon*, *Careta*, *A Avenida* e *O Malho*, geralmente com temas aleatórios, a piada de costumes ou a leve crítica política. Por outro lado, a escassa capitalização de nossa economia inviabiliza a utilização corriqueira da tecnologia da cor na imprensa durante as três primeiras décadas do século XX, apesar de introduzida nas *Revistas Ilustradas* ainda no século XIX. Com toda a modernização gráfica – as charges são agora coloridas – a impressão a cor ainda é uma técnica cara e sofisticada, e revistas importantes como *Dom Quixote*, *Kosmos* e *Renascença* permanecem monocromáticas por todo esse período.

A perda de espaço das charges nas revistas corresponde uma perda de espaço das revistas na sociedade. Paradoxalmente, a melhoria de sua produção, impressão e apresentação – com profissionalização e diversificação de seu conteúdo – marca também o início de sua decadência. Progressivamente, a partir da década de 1910 elas perdem o lugar privilegiado que tinham como instrumentos de comunicação social para um veículo mais ágil, sofisticado e “moderno” como os jornais diários começam a ser. Entretanto, *O Malho* foi a mais interessante Revista Ilustrada da República Velha, não só por sua permanente intervenção humorística na política do país, como também pela qualidade dos chargistas que reuniu durante sua longa existência. Fundada em 1902 por Luís Bartolomeu, foi a partir de 1904 com o trabalho de Agostini que a revista ganha consistência política e importância cultural. Além dele, três gerações de grandes

chargistas passaram por suas páginas, como J. Carlos, K.Lixto, Raul Pederneiras, Crispim do Amaral, Helios Seelinger, J. R. Lobão, Leônidas Freire, Gil, Alfredo Storni, Vasco Lima, Augusto Rocha, Seth, Alfredo Cândido, Yantok, Loureiro, Luís Peixoto, Théo, Del Pino, Guevara, Nássara e Di Cavalcanti:

Dela pode-se dizer que foi a única revista de caricaturas a reproduzir na república os grandes tempos de suas congêneres do segundo reinado, nada poupando aos adversários, como no caso da Campanha Civilista, combatendo Rui Barbosa, e na Revolução de 30, ridicularizando os candidatos da Aliança Liberal⁴⁰.

*

José Carlos de Brito e Cunha – J. Carlos – o mais talentoso artista desse período – é o grande personagem do terceiro momento de amadurecimento da charge. Filho ilustre dessa sociedade emergente, suas delicadas melindrosas são uma síntese de temas e preocupações que a charge terá como objeto preferencial na República Velha. Durante uma rica e ininterrupta produção no campo do humor gráfico, J. Carlos desenha charges, caricaturas e ilustrações mas, sobretudo, cria enorme quantidade de tipos fictícios, rompendo as limitações que a mão pesada de uma razão ortodoxa ditava, até então, como condição única de inteligibilidade para o traço da charge. Cabe a J. Carlos dar início à transição desse seu traço acadêmico na Monarquia, para o traço “brasileiro” que começa a se desenvolver na República Velha. Ele é o primeiro chargista a ignorar os limites da anatomia humana, distorcendo, entortando, inventando curvas e quebrando formas ao sabor de sua pura imaginação criativa. É possível dividir sua obra em três fases distintas e singulares: o criador de tipos fictícios, o chargista/caricaturista e o ilustrador. Como inventor de personagens imaginários, J. Carlos fixa, mas, sobretudo, idealiza a burguesia dos salões e confeitarias elegantes da cidade, bem como o lazer e o cotidiano de sua restrita classe média:

40 Herman Lima, *op. cit.*, vol. I, p. 146.

Há um aspecto na obra de J. Carlos que não pode ser esquecido e merece, sobretudo, ser realçado com a maior ênfase – a carioquice, ou, como queiram, seu carioquismo. Ele foi incontestavelmente um eterno e insistente enamorado desta cidade que lhe serviu de berço, vindo a tornar-se através de seu inimitável lápis o crítico ameno, compreensível e malicioso de seus habitantes nos seus usos e costumes e, mais particularmente, o fixador galante e exaltado da gracilidade feminina de suas conterrâneas que nele viam, inclusive, um criador de figurinos a que elas prazerosamente se submetiam⁴¹.

Criar tipos fictícios exige técnica, precisão de traço e domínio de formas. Entretanto, se é verdade que a charge trata de conflitos políticos entre sujeitos reais, é lícito supor que esse “desvio” do traço de J. Carlos, que agora contempla, prioritariamente, personagens imaginários está ancorado numa dificuldade de representação do povo como parte, digamos, de uma *mesma* sociedade. Já vimos que a “sociedade imaginária” na qual vivia a aristocracia no século XIX excluía o povo de um “lugar” social e de um rosto específico que o identificasse. Se na Monarquia ele “não existia” como indivíduo singular, na República é a sua singularidade como sujeito – preto, mestiço, mulato – que é separada e negada. É como se a Abolição tivesse despejado povo “demais” na sociedade, de modo que cabe agora imaginar bonecos fictícios que ocupem o lugar desse povo real e excessivo. Assim, nessa sociedade “sem conflitos”, J. Carlos cria *pretos bons malandros, sambistas tocadores de pandeiro, mendigos narigudos com sacos nas costas, dandies, melindrosas, janotas*, deliciosas figuras, sem dúvida, mas idealizadas na medida certa para um mundo de ficção, uma realidade faz-de-conta. Uma sociedade que idealizava a si própria como francesa não ia assumir, afinal, um povo “colorido” como o nosso.

O “problema” com os tipos fictícios de J. Carlos – se queremos assumir uma atitude crítica e de reflexão sobre eles – é o de não serem “reais”, pelo menos, não no sentido em que conferimos “realidade” aos tipos, igualmente fictícios, criados por Norman

⁴¹ Álvaro Cotrin (Alvarus), *J. Carlos, época, vida, obra*, p. 72.

Rockwell⁴². A diferença entre eles está no fato de que os personagens de J. Carlos carecem de “veracidade”, talvez, porque não existisse entre criador e criatura a identidade e aceitação que havia entre o americano e seu povo. Como chargista, a atuação de J. Carlos não é original e se perde entre bonecos imaginários e cenas fictícias, como era típico da charge do período. Ao contrário dos chargistas da Monarquia, não há dúvida de que J. Carlos se sentia mais confortável no mundo da fantasia, excetuando-se, *grosso modo*, as charges que produziu durante as guerras mundiais na capa da *Careta*, típicas charges “de consenso”, uma vez que a guerra politiza a sociedade e os chargistas de então, como não poderia deixar de ser, manifestam-se a seu respeito. J. Carlos foi, como chargista, “vítima” de sua classe que não “via” o povo com o qual cruzava nas ruas, “vítima” de seu temperamento afável e avesso a polêmicas, e “vítima”, finalmente, de um processo geral de despolitização a que a charge esteve sujeita durante toda a República Velha. A respeito dessa inquebrantável amabilidade de J. Carlos, diz Álvaro Cotrin: “*Seu lema poderia ter sido: incapaz de agredir*”⁴³ ou, segundo Herman Lima:

Capaz de fixar, com a mais admirável propriedade, o lado risível dos homens, J. Carlos não tem portanto essa ferocidade, essa vindicativa revolta de quem precise tratar os seus tipos, como se, em vez de lápis, manejasse o chicote, e, em vez de certos retoques sugestivos, distribísse bofetadas.[...] Mesmo no clímax de certas crises mais graves da vida brasileira, o nosso grande artista não recorreu jamais ao ferro em brasa, bastando-lhe, na maioria dos casos, um galho mais vivo de urtigas⁴⁴.

Em geral, os chargistas da Monarquia não produziram caricaturas, engajados que estavam na transformação política da sociedade – a caricatura, como já vimos, descontextualiza e “despolitiza” os sujeitos que reproduz. De fato, ela é um exercício

⁴² Norman Rockwell foi um ilustrador que por mais de 50 anos, na capa da revista *Post*, retratou o cotidiano e os tipos singulares do povo americano.

⁴³ Álvaro Cotrin, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁴ Herman Lima, *J. Carlos*, páginas não numerada.

formal de afetividade entre criador e criatura, um gênero mais afeito à exaltação que à crítica, um traço de superfície, que não aprofunda sentimentos, não desnuda emoções. Ela é em geral – a não ser quando, modernamente, inserida no interior de uma charge – um desenho de humor leve e amável, uma transgressão da anatomia humana que provoca o riso, tornando mais semelhante *omesmosujeitofictícionomesmosujeitoreal*. Assim, coube à geração de J. Carlos reintroduzir e afirmar esse gênero entre nós, trazendo um pouco de amenidade ao desenho gráfico de humor. A rigor, entretanto, ele não foi um caricaturista, estando suas reproduções mais próximas do que se chama – um tanto impropriamente – de *portraits-charges*⁴⁵, como se nota no *Olavo Bilac* ou no *Pinheiro Machado*, por ele “retratados”. Por outro lado, beneficiando-se de inovações técnicas na impressão gráfica, e seguindo os passos de Bordalo Pinheiro e Julião Machado, J. Carlos é o grande capista da República Velha, o sofisticado ilustrador de livros e revistas como *Fon-Fon*, *Careta*, *Ilustração Brasileira*, *Kosmos*, mas, sobretudo, da *Para Todos*, onde trabalha de 1927 a 1931.

Se não foi o nosso Norman Rockwell – deixando de reproduzir os traços reais e singulares de nosso povo – seu trabalho se equipara ao dos melhores *affichistes* europeus, não sendo exagero comparar seu traço ao de Toulouse-Lautrec – a não ser que se considere um lápis menos nobre que um pincel – quando faz com o tema do carnaval, *Pierrots* e *Colombinas*, o que o francês fez com o picadeiro de um circo, os cabarés de Montmartre e os palcos do Moulin-Rouge. Entretanto, ao contrário de França e Alemanha, não temos tradição na arte de *affiches*, sendo surpreendente, portanto, que J. Carlos tenha inovado tanto, como quando antecipa a Op-Art e a Art Déco nas capas da *Fon-Fon* e *Para Todos*. Como criador de tipos e bonecos fictícios, chargista ou caricaturista, como crítico ameno de modos, manias e maneiras da cidade, J. Carlos – a não ser por sua técnica e inesgotável fonte criativa – não se sobressai diante de seus pares. É no campo da ilustração que se evidencia o artista maior, pois é como ilustrador que seus trabalhos permanecem como o que de mais criativo já foi

⁴⁵ *Portrait-charge* é, na verdade, uma contradição nos termos. Nada mais distante do retrato que uma charge.

produzido nessa área. Entretanto, no escasso e restrito universo da produção cultural de então, não havia um mercado de arte que viabilizasse qualquer investimento nesse tipo específico de atividade. A precariedade e a timidez dessa incipiente atividade não viabiliza, aqui, uma arte gráfica especializada, diversificada e sofisticada. Enquanto na Europa e Estados Unidos *affiches* são produzidos por “pintores”, aqui são feitos por “desenhistas” como atividade secundária, sem retorno pessoal, sem repercussão cultural e sem respaldo comercial. No exterior, a propaganda, como *affiche*, é uma manifestação artística por si mesma, um estilo valorizado, exposto em museus e galerias, como um “Mucha”, um “Beardsley”, um “Hirschfeld”, um “Steimberg”, comercializados mundo afora. Entre nós, entretanto, essa expressão maior e madura da arte de J. Carlos ainda permanece ignorada e pouco valorizada. De resto, toda a sua produção gráfica, sem exceção – da sinhá dengosa a melindrosa fogosa – desenvolvida ao longo de cinquenta anos de trabalho no campo do grafismo de humor – tipos, bonecos, personagens, charges, caricaturas e ilustrações, desenhos a bico-de-pena, aquarelas, guaches e aguadas – permanece incorporada ao patrimônio de nossa cultura, como legado de sua arte e inesgotável talento.

*

Durante a República Velha o texto continua sendo a principal referência para a imagem da charge como parte de sua linguagem, embora ela explore agora novas possibilidades de expressão em busca de autonomia para seu traço. Durante esse período, ainda é através do texto que ela explicita seu conteúdo, minimizando e subordinando suas potencialidades de comunicação essencialmente gráfica. Esse texto, contudo, sofre uma mudança em sua estrutura interna, tornando-se curto e “rápido”, na medida certa para acompanhar o desfecho de piadas que se resolvem num só quadro. Sendo uma sociedade menos cartesiana que a monárquica, e dona de um imaginário mais rico que o dela, é natural que na República a palavra perca terreno para discursos que priorizam imagens como linguagens em si mesmas, prescindindo de suportes externos a si próprias.

Por outro lado, o esvaziamento do conteúdo político e a conseqüente perda de agressividade da charge na República Velha – matérias-primas com que ela constrói sua linguagem e marca fundamental de sua futura modernidade – resultam agora num traço de exaltação e aliança com os políticos, às vezes francamente favorável, como nos governos de Rodrigues Alves e Afonso Pena, às vezes levemente satíricas, como nos de Campos Sales e Hermes da Fonseca⁴⁶. Essa “imaturidade” da charge em relação a sua linguagem e função na sociedade permanece até a década de 1930, quando chega ao Brasil o paraguaio Andrés Guevara. Com ele, a charge fecha o ciclo de seu amadurecimento, ao mesmo tempo em que se define, prioritariamente, como instrumento de intervenção política.

Na República Velha – mas, sobretudo, nesses primeiros anos do século em que o Rio de Janeiro adota os bigodinhos *à la parisienne* como símbolo de sua modernidade – a charge funciona como o instrumento cultural que documenta sua restrita burguesia e a ascensão de sua incipiente classe média. Por todo esse período, ela mantém características diversas das que possuía na Monarquia, mas que ainda estão, por sua vez, distantes da grande transformação que sofre a partir de 1930: a ruptura entre a imagem e o texto que a “explicava”, “falava” por ela. A autonomia de seu traço como capaz de explicitar, por si só, seu conteúdo – não mais a imagem e o texto, mas a imagem *como* texto – é conquista lenta, que acompanha e reflete o desenvolvimento da sociedade como um todo. É nesse período, contudo, com um traço, enfim, “brasileiro” que a charge inicia o processo de amadurecimento de sua linguagem e prepara o salto qualitativo posterior, quando abandona o texto verbal e rompe com a razão que limitava suas possibilidades expressivas. Em suma, o que caracteriza a charge na República Velha é o esvaziamento de sua postura crítica, a liberdade de traço e a temática ficcional, que possibilitam a invenção de *tipos* como representações simbólicas de nossa cultura e de nosso povo – ainda que de maneira equivocada, pouco verídica e socialmente excludente.

⁴⁶ Isabel Lustosa, *História de presidentes*.

*

Podemos conhecer nossa sociedade pesquisando os bens e os serviços veiculados nos anúncios das *Revistas Ilustradas* durante a Monarquia e República Velha. De início, na primeira, as revistas não tinham qualquer tipo de anúncio – o que supõe um nível incipiente e precário de produção e consumo – até que em 1871 *A Vida Fluminense* começa, finalmente, a publicá-los. Tímidos, discretos, unificados quanto a tamanho e forma, redigidos pela equipe da redação e impressos, sempre, no canto direito de sua penúltima página. A guerra do Paraguai havia, então, estimulado um pequeno surto industrial na economia do país, necessário à manutenção do exército em terras estrangeiras. Em consequência, ocorre uma expansão da indústria de bens de consumo como velas, sabão, bebidas, laticínios, além de artefatos de ferro, madeiras, móveis e artigos têxteis. Essa incipiente industrialização, entretanto, beneficiava pouco a população civil, pois, aparentemente, não era socialmente “reconvertida” a ponto de provocar consumo que justificasse sua veiculação pública. Em consequência, a propaganda dessa época era majoritariamente sobre artigos do vestuário que seguiam estritos padrões da moda europeia, e manufaturados americanos, como relógios, enceradeiras e carros para aqueles, mais abonados, com capital suficiente para adquiri-los. Cerca de 25 anos mais tarde, a *Notícia Ilustrada* é a primeira revista a dar tratamento diferenciado a seus anúncios, impressos em páginas inteiras, com diagramação própria e formatos diversos, graças a Julião Machado, que os desenha pessoalmente. Mas o que veicula agora essa sociedade que continua sem mercado interno, sem diversidade econômica e escassa produção de bens, duráveis ou não? Não surpreende que permaneçam os mesmos artigos do vestuário de outrora e as mesmas peças importadas do mercado europeu.

Na República Velha, pouca coisa mudou na propaganda – a estrutura econômica e a base social da sociedade continuam inalteradas – como mostram os anúncios nas *Revistas Ilustradas* desse período. A economia do país permanece voltada para a exportação de matérias-primas, e o consumo de bens duráveis é tão incipiente quanto no final do século XIX. Havia, nas sociedades monárquica e republicana – aristocratas

numa, burgueses na outra – que se abasteciam no exterior, prescindindo assim de produção local diversificada para satisfazer suas necessidades de consumo. Em ambas, não havia interesse em alterar o *status quo* econômico que mantinha o equilíbrio político entre as elites, e que estimulasse – como havia tentado Mauá – a criação de uma indústria e de um sólido mercado de consumo interno. Continuam, portanto, os mesmos anúncios de vestuário de outrora, adicionados agora, curiosamente, a uma crescente propaganda sobre saúde e doença – os *ais* e *uis* do corpo.

Nos anúncios das *Revistas Ilustradas*, moda e saúde permanecem, *grosso modo*, até a década de 1950. Talvez isso se explique pelo fato de que, até essa década, mais da metade da população brasileira vivia no campo, praticando uma agricultura de subsistência dentro de uma sociedade estratificada, com economia letárgica e pouco produtiva. A propaganda “capitalista” – conseqüência de uma atividade produtiva com diversidade de oferta e quantidade de demanda – só se efetiva com a política de “substituição de importações” desses anos ‘50, quando o fluxo de capital estrangeiro estimula a industrialização e aumenta o consumo, proporcionando um modo de vida mais “mundano”, “sofisticado” e “cosmopolita” para uma parte mais significativa da população urbana⁴⁷.

*

Do mesmo modo que não concluímos a pesquisa da charge na Monarquia sem mencionar chargistas importantes daquele período, também não podemos agora deixar de mencionar outros chargistas, igualmente importantes, da República Velha como

⁴⁷ A formação de um mercado interno capaz de autogerar seu próprio crescimento teve início com o centralismo de Getúlio Vargas no Estado Novo. Entretanto, é a partir do Plano de Metas do governo Juscelino Kubitschek, quando a atividade industrial passa a ser o motor central da economia, que o mercado interno se unifica em torno de uma demanda significativa e diversificada de produtos de consumo. “*A classe média forma-se no quadro de modernização dependente e da industrialização que segue a linha da substituição de importações*”. Celso Furtado, *O longo amanhecer*, p. 65.

Storni, Bambino, Yantok, Seth, C. do Amaral, Théo e J. R. Lobão. Remeto, mais uma vez, a Herman Lima, aqueles que quiserem se aprofundar em suas respectivas obras.

Estado Novo

O entreposto burocrático-colonial que sempre fomos nunca estimulou independência ou originalidade. Era necessário o fracasso dos livres para coonestar a morna supremacia do Estado patrimonialista.

Arnaldo Jabor

A década de 1920 marca o início da decadência do velho pacto oligárquico que mantinha a economia atrelada ao binômio exportação de café/empréstimos externos, sob a hegemonia da burguesia cafeeira⁴⁸. Essa elite econômica reunia as oligarquias de São Paulo e Minas Gerais em torno de um pacto político conhecido como “café com leite”, que assegurava a alternância do poder entre elas⁴⁹. Eleito em 1926, o presidente Washington Luís lança o governador de São Paulo, Júlio Prestes, à sua sucessão e rompe esse pacto, que determinava a “vez” de Antônio Carlos de Andrade, governador de Minas Gerais. Surge então a dissidência da Aliança Liberal, reunindo as oligarquias do Rio Grande do Sul, Minas e Paraíba, em torno da candidatura de Getúlio Vargas, governador do Rio Grande do Sul.

Por outro lado, com a crise financeira de 1929, o país toma consciência de sua vulnerabilidade diante de uma economia frágil e dependente, baseada na monocultura

⁴⁸ Pacto oligárquico consolidado no governo Campos Sales através de um programa de alianças com os governadores que fortalece as oligarquias estaduais e anula qualquer possibilidade de atuação política fora dos quadros das elites. A herança dessa política – um sistema oligárquico de dominação central integrado por interesses regionais comuns – resulta nesse sólido pacto conservador que permanece praticamente inalterado até hoje.

⁴⁹ “Café com leite” porque reunia as duas mais poderosas oligarquias de então: a de São Paulo, através do poder econômico do café e sólida máquina eleitoral e a de Minas, com o maior eleitorado do país e a maior bancada no Congresso. Os dois estados tinham ainda os maiores partidos, o Republicano Paulista e o Mineiro.

cafeeira como produto único de exportação. Ao mesmo tempo, uma progressiva industrialização agrega novas forças econômicas ao mercado – e novos grupos políticos à sociedade – que se articulam em torno de atividades ligadas ao Estado, até então sob controle exclusivo da elite oligarca. O “tenentismo” é a representação paradigmática desse período como manifestação do descontentamento que permeava esses novos atores sociais, cujas tensões culminam na Revolução de 1930 com a deposição de Washington Luís e a posse de Getúlio. Em 1937, Vargas dá novo golpe político dissolvendo o Congresso, elabora uma constituição autoritária e funda o período que a história chama de Estado Novo⁵⁰.

É nessa conjuntura de crise e ruptura institucional que ocorre o terceiro momento do desenvolvimento da charge, com a chegada de dois desenhistas estrangeiros que revolucionam a forma e o conteúdo da arte gráfica de humor na imprensa brasileira. Segundo Herman Lima:

O lustro de 1925-1930 marca muito nitidamente o advento da nova fase da caricatura brasileira, que podemos chamar de moderna, sob os auspícios de dois jovens mestres estrangeiros, ambos especializados no desenho à aguada e na estilização da face humana, um paraguaio, Andrés Guevara, outro mexicano, Enrique Figueroa⁵¹.

Guevara prepara a charge para entrar na modernidade, possibilitando o salto qualitativo em direção à contundência e autonomia de seu traço, superando os limites de forma e

⁵⁰ A Revolução de 30 e o Estado Novo colocam para a historiografia algumas questões que já se tornaram clássicas: se ela expressa a dominação da burguesia industrial sobre o setor agrário (oposição que marcou as classes dominantes durante a República Velha); se havia politicamente uma oposição “latifúndio *versus* burguesia” que justificasse o papel do Estado como gestor de políticas econômicas; se o tenentismo representava os interesses ideológicos das classes médias, etc. Ver Boris Fausto, *A revolução de '30*, Nelson Werneck Sodré, *Formação histórica do Brasil*, Paul Singer, *Desenvolvimento econômico e evolução urbana*, Celso Furtado, *Formação econômica do Brasil*, entre outros.

⁵¹ Herman Lima, *op. cit.*, vol. IV, p. 1490.

conteúdo que a mantinham presa ao passado⁵². Ele produz um traço afinado com tendências estéticas modernas como o cubismo, cria texturas, meios-tons, volumes, espessuras, e introduz a geometria na composição central de personagens, aprofundando o que J. Carlos já havia anteriormente feito, todavia de maneira acessória e secundária. Guevara promove uma revolução na estrutura pobre de recursos internos da própria charge, enxugando o texto verbal e sacudindo o pó dessa linguagem prolixa e redundante; ele a liberta dos limites gráficos a que ela esteve sujeita durante os dois períodos anteriores, ele “*assegura a emergência abrupta da imagem acima da horizontalidade das palavras*”⁵³. Com Guevara a charge desenvolve e autonomiza sua narrativa e seu discurso final sobre a realidade – forma e conteúdo numa linguagem unificada – e se torna, definitivamente, moderna.

*

Tanto na Monarquia quanto na República Velha a charge privilegia situações genéricas numa sátira que, em geral, não particulariza os sujeitos que aborda, não os coloca como personagens e alvo centrais de sua crítica; não os separa do contexto político no qual se inserem; nesses dois períodos, ela privilegia “conjunturas” em detrimento da crítica pessoal que marcará, posteriormente, sua linguagem moderna. De fato, a representação do humor individualizado com a contundência e agressividade que caracteriza a charge hoje é consequência do acirramento dos conflitos que marcam a sociedade moderna, e que ela progressivamente amadurece entre as linhas de seu traço⁵⁴. É assim que, exercendo seu ofício num momento de crise e ruptura institucional, Guevara aponta diretamente para atores isolados da cena política,

⁵² Enrique Figueroa foi, sobretudo, um mestre da caricatura.

⁵³ Michel Foucault, *Isto não é um cachimbo*, p. 47.

⁵⁴ Na Monarquia, revistas como *O Diabrete*, *O Carbonário*, *O Corsário* e *Ba-ta-clan* constituíam notável exceção não só pela agressividade dos ataques pessoais como por suas posições políticas. O *Ba-ta-clan*, por exemplo, era favorável ao Paraguai na guerra contra o Brasil. Álvaro, “Ba-ta-clan, um jornal atrevido”, *Boletim da ABI*.

situando-os no centro de seu discurso gráfico, como alvos privilegiados de sua crítica. Essa técnica, simples e eficiente, acarreta inevitavelmente uma maior agressividade de traço, reintroduzindo essa característica da charge, já delineada na Monarquia e escassamente praticada na República Velha: agressividade na composição de personagens – forma – e radicalização política – conteúdo:

[...] a partir do governo de Arthur Bernardes, quando surgiu entre nós a “vis” satírica renovadora, espantosamente agressiva, de Andrés Guevara. Esse foi mesmo talvez o que mais virulentamente já exerceu no Brasil o direito de ferir os adversários, no uso do lápis, não como bisturi, mas contundente e mutilante, muita vez, como uma espada, a ponto de ficarem algumas de suas composições entre os espécimes mais cruéis do gênero⁵⁵.

Através de dois jornais violentos, *A Manhã* e *Crítica*, Guevara reintegra a charge como porta-voz da sociedade e resgata a intervenção política como prerrogativa inerente a seu discurso. Ele a prepara para entrar na modernidade, aprofundando suas duas características funcionais básicas: agressividade de forma e “oposição” de conteúdo. Reunidas agora na expressão autônoma de um único traço, ele amadurece definitivamente a sua linguagem, transformando-a nesse sofisticado instrumento de comunicação que a caracteriza hoje. Intervindo na sua estrutura narrativa, Guevara emancipa a charge do texto que a mantinha presa à racionalidade da palavra, limitando suas possibilidades expressivas. Essa nova linguagem, agora exclusivamente visual, significa para o discurso da charge a superação de uma representação do real apoiada nos limites da racionalidade a que o texto escrito, até então, a havia condenado. Guevara liberta o traço da camisa de força do verbo e, assim, rompe a fronteira da razão. Ele explora as possibilidades de uma linguagem articulada exclusivamente através do grafismo de sua imagem: o texto da charge é, agora, seu próprio traço.

O domínio da linguagem é um poderoso instrumento para o equilíbrio de forma e expressão de conteúdo de qualquer obra. Na charge, a superação da palavra e do texto

⁵⁵ Herman Lima, *op. cit.*, vol. I, p. 159.

que, até então, eram parte intrínseca de sua linguagem, permite que ela busque a manifestação de um sentido que, antes, se situava fora das possibilidades internas de seu traço. É o domínio dessa linguagem puramente visual – cada vez mais sofisticada – que permite a transgressão progressiva das regras normativas comuns às construções verbais. Quando finalmente a ruptura ocorre – texto e traço como linguagens distintas – a charge não está mais sujeita à racionalidade das palavras, nem aprisionada por ela. Seu sentido está agora dentro de seu próprio traço, e este, inteiramente fora dos “condicionamentos” da razão.

No interior de uma sociedade cindida e fragmentada pela luta partidária, o maior mérito de Guevara foi libertar a charge do estigma da semelhança a que ela esteve condenada nos dois períodos anteriores. Mergulhando nas múltiplas significações possíveis de ações, alianças e conflitos políticos, ele afia e especializa o traço da charge, demarcando definitivamente a fronteira entre ela e a caricatura, liberando-a para ser o que, de fato, ela é: um gênero autônomo com características próprias, cuja função é produzir distorções no sujeito fictício que o tornem mais semelhante ao sujeito real. É Guevara quem aprofunda essa possibilidade de criar um personagem diferente do sujeito real para, com isso, realçar sua identidade recíproca. Semelhança e diferença, caricatura e charge. A semelhança mostra o visível, a diferença aprofunda o que não se vê. A diferença significa, a semelhança aponta.

*

A partir de década de ‘10 do século passado, as charges começam progressivamente a ganhar espaço nos jornais, uma vez que, como formadores de opinião, eles se adequam melhor a seus propósitos políticos que as antigas *Revistas Ilustradas* da Monarquia. Como já vimos, em 1896 a *Gazeta de Notícias* publica charges de políticos e personalidades desenhados por Julião Machado na coluna “caricaturas instantâneas”. Em 1898, o *Jornal do Brasil* inicia a publicação de charges na primeira página, de início semanais, depois diárias, assinadas por Raul Pederneiras. Em 1901, *O País* e *Correio da Manhã* quebram a monótona rigidez do texto escrito que marcava sua comunicação

e começam, também, a publicá-las. Finalmente, a mesma *Gazeta de Notícias* inicia em 1907 a impressão a cores, e nela K.lixto publica alguns de seus principais trabalhos no campo do humor gráfico⁵⁶.

A década de 1930 encerra o processo de decadência das *Revistas Ilustradas*, iniciado nos primórdios da República com as sucessivas transformações técnicas que modificam, aos poucos, seu conteúdo e sua relação com os leitores. Elas eram agora um veículo de comunicação largamente superado, tanto pela agilidade cotidiana dos jornais quanto pela progressiva complexidade cultural da sociedade, que já não assimilava uma linguagem “lenta”, um entretenimento ingênuo, dotado, na verdade, de pouca informação. O próprio universo da comunicação se tornava complexo e diversificado, com a introdução do rádio, do cinema e da indústria fonográfica, ampliando opções de lazer numa cidade que já conta com uma base social mais ampla e diversificada. O jornal, por sua vez, se torna dinâmico, acompanhando de perto as transformações estruturais e culturais do país, as redações se especializam e o fotojornalismo ganha espaço como documentação do cotidiano, em detrimento do desenho de humor. *Revistas Ilustradas* como *Fon-Fon*, *O Malho* e *Careta* ainda resistem até a década de 1960, mas a sociedade se torna agora receptiva a revistas como *O Cruzeiro* e *A Cigarra*⁵⁷, dotadas de conteúdo “moderno”, que em nada lembram as velhas *Revistas Ilustradas* de outrora. Os jornais já vinham se reestruturando desde o final da Monarquia e a República acelera essa modernização de sua forma e conteúdo. Eles ultrapassam a fase artesanal e de esforço isolado de seus proprietários, “em que era possível alguém fazer um jornal sozinho”⁵⁸, para se transformar em empresas de comunicação mais ágeis e preparadas, aptos para documentar o dia-a-dia político e cultural da sociedade.

⁵⁶ Herman Lima, *op. cit.*, vol. 1, p. 141-142.

⁵⁷ Não confundir com a revista fundada em 1895 por Julião Machado.

⁵⁸ Nelson Werneck Sodré, *op. cit.*, p. 207.

As inovações introduzidas na década de 1920 na tecnologia da imagem são fundamentais para a superação das *Revistas Ilustradas* como veículos de comunicação da massa. Quanto aos jornais, essa tecnologia moderniza a sua linguagem, incidindo na estrutura discursiva de suas matérias, até então, rígida, pesada, monolítica, deixando de lado a sintaxe rebuscada da Monarquia e início da República, em função de uma diagramação mais leve e solta. Suas redações adotam um tom mundano e coloquial, diversificando seções e introduzindo reportagens diversas com vasta gama de assuntos que não freqüentavam suas páginas. Em 1925 essa tecnologia incide sobre as próprias máquinas fotográficas, que ficam menores, mais rápidas, proporcionando agilidade na cobertura da notícia diária⁵⁹. Essas inovações tornam menores os custos de impressão, deslocando capitais para contratação de mão-de-obra especializada, produzindo uma informação mais sofisticada. A introdução dessas novas técnicas acompanha, por sua vez, as modificações no modo de vida da sociedade, que se torna mais complexa e exige um sistema de comunicação mais ágil e eficiente.

*

Desde o *Correio Brasiliense*, primeiro jornal brasileiro editado em Londres em 1808 por Hipólito José da Costa, a literatura, em particular, e a imprensa, em geral, careciam de uma atividade propriamente editorial, até porque não havia consumo que a justificasse. Desde 1826, quando J. Steinman cria a primeira oficina litográfica na cidade, toda a produção intelectual ligada às letras era impressa em tipografias pertencentes a imigrantes europeus como E. Rensburg, Victor Larée, Briggs, Max Fleiuss e H. Schroeder⁶⁰. Por todo esse período, as *Revistas Ilustradas* e os jornais diários serviam como escoadouro para a produção intelectual, veículos privilegiados para a divulgação de capítulos inéditos de livros e contos avulsos, berços incubadores da literatura brasileira. Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar,

⁵⁹ Helouise Costas e Renato Ribeiro, *A fotografia moderna no Brasil*.

⁶⁰ Herman Lima, *op. cit.*, vol. I, e Nelson Werneck Sodré, *op. cit.*

Aluísio e Artur Azevedo, Inglês de Sousa, Taunay, Júlio Ribeiro, Raul Pompéia e Machado de Assis publicaram vários capítulos de seus livros em *Revistas Ilustradas* e folhetins⁶¹ de jornais, como o *Correio Mercantil*, *Jornal do Comércio*, *Diário do Rio de Janeiro*, *O Globo*, *Gazeta de Notícias*, *Jornal das Famílias*, *A Época*, *Marmota*, *Revista Ilustrada*, *Biblioteca Brasileira*, *Vida Moderna* e *O Cruzeiro*⁶². Capítulos e contos que, uma vez transformados em livros, eram enviados para impressão no exterior:

As editoras brasileiras, na segunda metade do século XIX, quando começou a existir público para a literatura, e ainda bastante limitado, mandavam imprimir no exterior, em Portugal, na França, na Alemanha. Essa norma entrou pelo século XX adentro. A impressão de livros aqui era exceção e não regra⁶³.

Assim, a proliferação de *Revistas Ilustradas* na Monarquia e República Velha se deve à *peculiaridades de nossa sociedade, singularidades de nossa cultura e distorções de nossa economia*. França e Inglaterra, pioneiras na impressão de revistas de humor gráfico, jamais publicaram tantas quanto as que proliferaram entre nós nesses dois períodos. De 1860 a 1889, circulam no Rio de Janeiro cerca de sessenta dessas revistas e, de 1889 a 1930, mais 145 aparecem na cidade. Do Segundo Reinado até o Estado Novo, portanto, cerca de duzentas *Revistas Ilustradas* satirizam setenta anos de nossa história política, econômica e cultural.

⁶¹ Os folhetins, publicados originalmente na Europa a partir da segunda metade do séc. XIX, divulgavam também autores estrangeiros como Júlio Verne, Victor Hugo, Cervantes, etc. “O folhetim era, via de regra, o melhor atrativo do jornal, o prato mais suculento que podia oferecer, e por isso o mais procurado. Ler o folhetim chegou a ser hábito familiar, nos serões das províncias e mesmo da Corte, reunidos todos os da casa, permitida a presença das mulheres. A leitura em voz alta atingia os analfabetos, que eram a maioria”. Nelson Werneck Sodré, *op. cit.*, p. 279.

⁶² Trata-se da revista de 1878 que publicou como folhetim o romance *Iaiá Garcia*, de Machado de Assis.

⁶³ Nelson Werneck Sodré, *op. cit.*, p. 278.

Durante esses dois períodos, as revistas eram produzidas e consumidas pela elite culta do país. Essa restrita camada letrada da população não tinha maiores preocupações com questões sociais, de modo que, em geral, elas eram um passatempo aristocrático, um *divertissement* burguês, “*uma literatura de poucos, interessando a poucos*”⁶⁴. Livros, jornais, revistas, folhetins, panfletos e pasquins – monarquistas, republicanos, anarquistas, conservadores – circulavam num universo restrito de comunicação e dialogavam exclusivamente entre si. De resto, essa situação era comum a todas as demais instâncias dessa sociedade fechada e hierarquizada, a começar pelo Parlamento e partidos políticos, que representavam sempre os mesmos grupos e os mesmos interesses privados: “*O partido que sobe entrega o programa da oposição ao partido que desce e recebe deste o programa de governo*”, como dizia um político da época⁶⁵. O modelo conservador-autoritário que prevaleceu na Monarquia e República Velha não tinha por que lamentar a inexistência de uma classe média sólida que se manifestasse como “opinião pública” e que ameaçasse, em consequência, esse equilíbrio que mantinham em proveito próprio. Fora as oligarquias que, há muito, haviam se organizado em torno de interesses comuns, durante todo esse período havia apenas uma instituição perfeitamente organizada no país:

O exército ocupa o lugar do público, mesmo porque Estado e exército “formaram-se antes” que este. [...] Desta maneira, o exército não só vinha substituir a opinião pública como, e simultaneamente, desenvolveu uma política destinada a impossibilitar aquela opinião; não só cobriu o seu vazio, mas se encarregou de prolongá-lo. A forma alcançada para tanto, ao longo do século XIX e primeiras décadas do século presente, foi servir de braço armado da oligarquia dominante. Em data posterior, tornou-se o estamento de destaque do capitalismo de Estado⁶⁶.

⁶⁴ José Veríssimo referindo-se à literatura em geral. Citado por Nicolau Sevcenko, *op. cit.*, p. 88. Segundo Sevcenko, Rui Barbosa achava que o público brasileiro sofria de “*dispepsia literária*”

⁶⁵ Francisco Alencar, Lúcia Carpi e Marcus Venício Ribeiro, *História da sociedade brasileira*, p. 153.

⁶⁶ Luís Costa Lima, *Sociedade e discurso ficcional*, p. 118.

Não é um tanto paradoxal essa proliferação de *Revistas Ilustradas*, apesar da ausência de um mercado que as viabilizasse cobrindo suas despesas, de uma “opinião” que, enfim, dialogasse e interagisse com elas? Eram elas, sem dúvida, revistas típicas dessa sociedade patriarcal que privilegiava relações pessoais, e cujos produtos culturais não estavam, em geral, condicionados por injunções de mercado. Por *distorções de nossa economia* entenda-se, então, que essas revistas não eram “mercadoria”, isto é, não dependiam de retorno financeiro, uma vez que não se inseriam numa relação de oferta e demanda. Por *peculiaridades de nossa sociedade* entenda-se que, em conseqüência, elas circulavam num universo fechado e auto-referenciado, não precisavam se relacionar com público algum que as consumisse ou avalizasse e, finalmente, por *singularidades de nossa cultura* entenda-se um veículo cujo humor visual se adequava às peculiaridades de uma elite “alienada” e majoritariamente inculta, de preferência ao massudo e aborrecido jornal do Império e começo da República. De um modo ou de outro, politizadas em torno das Campanhas Abolicionista e Republicana, frívolas na *Belle Époque*, novamente engajadas na década de 1930, durante toda a Monarquia e República Velha, as *Revistas Ilustradas* foram o instrumento de comunicação para e entre as elites, objeto privilegiado para a construção – às vezes crítica, às vezes não – de sua imagem e, sobretudo, de sua auto-afirmação. O Rio de Janeiro fermentou esse peculiar veículo de comunicação, com estilo singular de crítica e sátira política, bem de acordo com o temperamento alegre, a vocação para o humor e a irreverência de seu povo. São Paulo, Pernambuco e Rio Grande do Sul também publicaram revistas ilustradas como *O Cabrião*, *O Diabo a Quatro* e *O Diabrete*, mas jamais em quantidade e com a qualidade das que foram impressas aqui por quase cem anos. Centro da administração e da burocracia, palco de marcantes acontecimentos políticos, meca privilegiada de intelectuais, jornalistas e escritores, a cidade sempre soube, com malícia e bom-humor, misturar na medida certa a consciência política e a produção cultural com a boemia dos cafés e salões alegres da Rua do Ouvidor e da Avenida Central.

Talvez permaneça como mistério o fato de que tantas *Revistas Ilustradas* tenham circulado numa sociedade majoritariamente iletrada como a nossa. Quem sabe a razão

esteja no fato de que elas tenham existido pela única vontade – e capital – daqueles que podiam editá-las sem retorno financeiro imediato; por sua “visualidade”, quem sabe, sob medida para uma elite pouco afeita a hábitos de leitura, e um povo sem acesso a ela, numa cidade, afinal, carente de lazer. Hipóteses vãs, ociosas e que não esgotam a pergunta: sem “mercado”, como puderam sobreviver, tantas, e por tão longo tempo no Rio de Janeiro as nossas *Revistas Ilustradas*?

Quem sabe, isso se deva a vocação para o humor de seu povo?

Quem sabe, a seu irreverente temperamento e permanente sedução?

Quem sabe, esses mares e ares tenham algo a nos dizer a respeito?