

ARTIGO

# A EXPERIÊNCIA ANTROPOFÁGICA NO MODERNISMO CARICATURAL (1903-1929)<sup>1</sup>

Contato  
Rua Desembargador Burle, 28 – Apto.1007  
22271-060 – Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil  
[flaviopessoailustra@gmail.com](mailto:flaviopessoailustra@gmail.com)

 Flávio Mota de Lacerda Pessoa<sup>2</sup>  
Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brasil

## Resumo

Ao passar por amplo processo de modernização, a produção caricatural brasileira vivencia, no início do século XX, um período de profundas transformações técnicas, estéticas e estruturais, quando deixa de ser artesanal e passa a ser empresarial. Nos últimos trinta anos, a historiografia que trata da caricatura reformulou o conceito de modernismo, ao jogar luz sobre expressões artísticas que forjam uma cultura popular modernista e urbana. O objetivo é discutir a diversidade de expressões modernistas da ilustração satírica brasileira, a partir da análise de uma seleção de desenhos de humor, publicados em revistas populares como *Para Todos* (1918-1958), *Fon-Fon*<sup>3</sup> (1907-1958), *O Malho* (1902-1952) e *Careta* (1908-1960). Procura-se aqui analisar o material selecionado, observando aspectos temáticos e estéticos, buscando compreender de que modo anteciparam alguns dos valores que iriam vigorar a partir do movimento que surgiu na Semana de Arte Moderna de 1922.

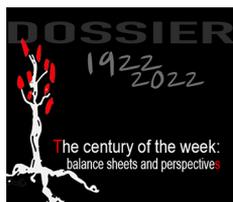
## Palavras-chave

Modernismo caricatural – Antropofagia – Identidade nacional – Música popular-Carnaval.

<sup>1</sup> Artigo não publicado em plataforma *preprint*, mas tem origem na pesquisa realizada para a minha tese de doutorado em artes visuais, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPGAV-UFRJ, defendida em 2001 (PESSOA, 2021). Todas as fontes e bibliografias utilizadas são referenciadas no artigo.

<sup>2</sup> Doutor em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio de Janeiro – PPGAV-UFRJ

<sup>3</sup> As ilustrações publicadas nas revistas *Para Todos* e *Fon-fon* são fruto de pesquisas ou indicações bibliográficas pontuais. Com relação aos outros dois títulos, pesquisados durante a elaboração da minha tese, investiguei todos os números, desde as primeiras publicações, na primeira década do século, até o final da década de 1920.



ARTICLE

## THE ANTHROPOPHAGIC EXPERIENCE OF MODERNIST CARICATURE (1903-1929)

Contact  
Rua Desembargador Burle, 28 – Apto.1007  
22271-060 – Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brazil  
[flaviopessoaillustra@gmail.com](mailto:flaviopessoaillustra@gmail.com)

 Flavio Mota de Lacerda Pessoa

Universidade Federal do Rio de Janeiro  
Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – Brazil

### Abstract

When the Brazilian caricature's production went through a broad modernization process, experienced, at the beginning of the 20<sup>th</sup> century, a period of profound technical, aesthetic and structural transformations, when it was no longer a craft and became a business production. In the last thirty years, the historiography related to caricature reshaped the Modernism concept, when it highlighted artistic expressions that forged a modernist and urban popular culture. The objective of this article is to discuss the diversity of modernist expressions of Brazilian satirical illustration, from a selection of humorous drawings published in popular magazines such as *Para Todos* (1918-1958), *Fon-Fon* (1907-1958), *O Malho* (1902-1952), and *Careta* (1908-1960) analysis. We try to analyze the selected material, observing thematic and aesthetic aspects, seeking to understand how they anticipated some values that would prevail from the movement that emerged in the Modern Art Week of 1922.

### Keywords

Modernist Caricature- Anthropophagy – National identity – Popular music – Carnival.

## Introdução

Há quase trinta anos, a historiografia que focaliza a produção caricatural brasileira vem reformulando e ampliando o conceito de modernismo para além dos movimentos artísticos que eclodiram com a Semana de Arte Moderna de 1922. Mônica Pimenta Velloso enfatizava, em *O modernismo no Rio de Janeiro* (1996), o papel da linguagem humorística para a construção de uma expressão moderna da arte carioca. O livro de Velloso abriu amplo leque de questões ao jogar luz sobre o papel da linguagem humorística e das artes gráficas que marcaram as revistas satíricas, na difusão de uma cultura visual moderna, urbana e popular, que circulava nos primeiros anos do século XX, no Rio de Janeiro. Produzidas industrialmente, voltados a um público de massa, esses periódicos eram absolutamente modernos, no conceito, na forma e no conteúdo.

O fato me instigou a repensar a modernidade carioca, tomando o humor como (possível) pista. Era a tentativa de buscar outro caminho para compreender o modernismo, fora do paradigma paulista em que forçosamente acabou se convertendo o movimento de 1922. Enfim, a questão, um tanto quanto desafiante, era repensar o próprio sentido de “moderno”, entendê-lo na dinâmica acidentada do cotidiano, através de uma linguagem de forte apelo visual. (VELLOSO, 1996, p. 30)

A revista *D. Quixote* (1917-1927), focalizada por Velloso, era um semanário satírico, fundado em 1917 pelo bibliotecário, jornalista, poeta e humorista Bastos Tigre (1882-1957). Contava com a colaboração de uma equipe que representava a nata do humorismo carioca. A exemplo disso, podemos citar redatores como Emílio de Menezes (1866-1918), o escritor Humberto de Campos (1866-1934) e o próprio Bastos Tigre. Os desenhos ficavam a cargo de J. Carlos (1884-1950), Calixto Cordeiro (1877-1957), que assinava como K. Lixto, e Raul Pederneiras (1874-1953), que representavam a tríade mais proeminente do cenário caricatural da Primeira República. *D. Quixote* simbolizava um esforço em produzir e fazer circular um potente conteúdo humorístico, em resposta às vertentes mais conservadoras do pensamento social brasileiro que apontavam a tristeza como elemento identificador de nacionalidade. Este é apenas mais um exemplo, em que o debate sobre o moderno é indissociável do debate sobre a identidade nacional brasileira.

Além de ampliar a perspectiva sobre o modernismo artístico brasileiro, o trabalho de Velloso abriu portas para outras importantes pesquisas, que legaram contribuições fundamentais ao campo, dando atenção aos mais diversos aspectos das artes gráficas e da imprensa periódica. Trata-se de extenso conteúdo artístico, que constitui forte expressão cultural, visual e urbana, entranhada na vida social moderna brasileira. Considerando apenas os estudos que compreendem o recorte histórico que marca a modernização cultural do país, podemos afirmar que o campo

de estudos testemunhou uma expansão considerável de sua produção bibliográfica. Cabe destacar o trabalho de pesquisadores como o crítico de arte Rafael Cardoso e o cartunista Cássio Loredano, profundo conhecedor da obra de J. Carlos, que tomam a ilustração para revistas como fontes primordiais. Para além do enfoque na produção caricatural, podemos destacar estudos de grande relevo, como o de Julieta Sobral, sobre o trabalho de J. Carlos como diretor de arte, os ensaios de Mônica Velloso, Vera Lins e Cláudia Oliveira, sobre a diversidade modernista nas mais variadas revistas que circularam nessas primeiras décadas do século.

Na mais recente publicação de Rafael Cardoso, *Modernidade em Preto e Branco* (2022), obra essencial à presente discussão, o autor traz novas reflexões ao caráter múltiplo da expressão modernista brasileira, intrincada com questões estéticas, de raça e identidade, em um Brasil com problemas políticos e sociais crônicos e urgência de modernidade. Partindo da análise de material gráfico bastante diversificado produzido para as revistas satíricas ilustradas, ao longo da primeira metade do século XX, Cardoso procura reposicionar a produção desses periódicos, situando-as à altura de sua relevância no contexto cultural do país. Em outra frente, aponta diversos equívocos perpetuados pela construção narrativa consagrada em torno da elite paulista e de expressões artísticas reconhecidas como eruditas, excessivamente valorizadas se comparadas à produção da cultura popular urbana, voltada às massas. Esta frágil suposição de uma dicotomia forçada, entre alta e baixa cultura, é determinante ao modernismo brasileiro, em seus diversos contextos culturais.

No contexto brasileiro, a cisão entre cultura erudita e cultura popular subsistiu no interior do modernismo e, possivelmente, operou de modo ainda mais determinante. Com sua desigualdade econômica gigantesca e fortes disparidades de classe social, a sociedade brasileira costuma revalidar, de modo quase impensado, o gosto da minoria privilegiada. Os modernistas brasileiros não sentiram necessidade de combater a cultura de massa porque podiam simplesmente se dar ao luxo de ignorá-la. (CARDOSO, 2022, p. 35)

Tendo em vista que a delimitação que conhecemos por “cultura popular”, como bem nos alerta Roger Chartier, é uma categoria erudita, trata-se de uma consideração arbitrária e visa manter distinções sociais e relações de poder e dominação. Como poderiam ser tão claramente delimitadas as fronteiras entre o popular e o erudito, se as classes dominantes estabeleceram constante intercâmbio, apropriando-se de tradições culturais populares e as moldando a seus interesses? (CHARTIER, 1995)

Um exemplo pertinente desta afirmação é o poder de influência de Oswald de Andrade que garantia ao grupo antropófago uma boa inserção na grande imprensa nacional. Privilégio este que não era usufruído pelas outras “facções oriundas da Semana de Arte Moderna – sendo as outras duas o grupo em torno de Mário e o movimento Verde-Amarelo” (CARDOSO, 2021, p. 204). Em 27 de julho de 1929, a *Para To-*

dos publicava nada menos do que três artigos relacionados à Antropofagia, um dos quais enaltecendo a exposição de Tarsila. Ainda que um deles, de Bezerra de Freitas, tenha dirigido ao movimento antropofágico uma crítica avassaladora, a qual dedicaremos maior atenção mais adiante, é notório que Oswald gostava de apimentar os debates, provocando o confronto de opiniões acirradas.

O objetivo deste artigo é discutir a diversidade de expressões modernistas impressas pela ilustração satírica a partir da análise de uma seleção de desenhos de humor, publicados nas revistas *Para Todos* (1918-1958), *Fon-Fon* (1907-1958), *O Malho* (1902-1952) e *Careta* (1908-1960), observando a temática voltada às manifestações culturais que se firmaram como representações identitárias de brasilidade, como as músicas populares e os bailes de carnaval. Procuo analisar o material selecionado observando aspectos temáticos e estéticos, buscando compreender de que modo anteciparam alguns dos valores que iriam se pronunciar no movimento que surgia na Semana de 1922, e que se desmembrava nos manifestos Pau-Brasil e Antropofágico, em que pese suas divergências internas.

Ao longo de minha pesquisa para a tese de doutorado, sobre as representações caricaturais do povo brasileiro e da construção de símbolos de identidade nacional nas revistas *O Malho* e *Careta*, desde seus lançamentos, respectivamente em 1902 e 1908, até o final da Primeira República, em 1930 (PESSOA, 2021), pude observar como as questões culturais identitárias estavam intrincadas com a emergência do moderno. Buscando influências nas mais diversas revistas importadas da vanguarda europeia que lhes caíam às mãos, ilustradores e diretores de arte dedicaram-se, ao longo das três primeiras décadas do século, a diferentes experimentações estéticas, entre a *art nouveau*, a *art déco*, o expressionismo e o fauvismo. Já ao longo da década de 1920, identifiquei alguma proximidade visual com a experiência fragmentária do cubismo, além de uma sintetização e geometrização da forma, principalmente com as contribuições do paraguaio Andrès Guevara e do carioca J. Carlos, entre a metade e o final da década.

O que me parece seguro afirmar é que a produção caricatural brasileira passa por amplo processo de modernização, desde o início do século XX, estendendo-se por toda a primeira metade dos mil e novecentos. A partir dessa premissa, procuro investigar em que medida a ilustração caricatural passa por sua própria “experiência antropofágica”, com cerca de vinte anos de antecedência em relação ao movimento paulistano que eclode em 1922. Não estou considerando aqui a valorização ao “homem natural”, ou ao dito “primitivismo”, tão exaltados no manifesto de Oswald, ainda que a ilustração de Di Cavalcanti, aqui analisada, pudesse ser percebida por esse viés. Mas de algum modo, as considerações críticas de Rafael Cardoso, que apontava as contradições do movimento, elitizado e cosmopolita (CARDOSO, 2021, p. 217), acabam por aproximar novamente, por linhas tortas, o movimento antropofágico às

expressões caricaturais modernistas aqui analisadas. O que estou levando em consideração aqui é a absorção das experiências técnicas visuais modernistas, que os artistas da caricatura desses periódicos brasileiros encontravam nas páginas de revistas europeias de grande circulação, e as representações das temáticas nacionais, que também estavam atreladas a uma noção de modernidade, aceita e difundida.

Esse material gráfico constitui um verdadeiro tesouro cultural, popular e urbano, onde a música e o carnaval são os exemplos mais evidentes. Os profissionais desses periódicos, escritores e ilustradores, transitavam constantemente entre os diversos meios desta crescente indústria cultural. Cartunistas recebiam encomendas para produzir cartazes, cenários e figurinos para o teatro de revista, bem como prêmios e fantasias para as sociedades carnavalescas. Toda cadeia que envolvia a produção dessas revistas, incluindo aí um seleto círculo de intelectuais, que agitavam a vida cultural da capital, estava vivenciando, absorvendo e produzindo múltiplas expressões de modernidade, atenta a todo o espectro de novidades que o novo século apresentava à sociedade.

### Os periódicos, a modernidade e o modernismo artístico

Para Rogéria de Ipanema, o fechamento do semanário *Don Quixote* (1895-1903)<sup>4</sup>, editado pelo artista italo-brasileiro Ângelo Agostini, em 14 de fevereiro de 1903, determina o fim de todo um período jornalístico no Brasil, marcado pela imprensa artística de humor oitocentista litográfica (IPANEMA, 2012, p. 351). Eram periódicos que se sustentavam simplesmente pelas assinaturas de tiragens que não passavam de cinco mil exemplares, muito mais limitadas do que as que viriam com as novas renovações tecnológicas. De um momento para o outro, multiplicariam esses números em dez vezes, apenas na primeira década do novo século. O amplo processo de modernização e expansão do mercado editorial brasileiro, entre os anos finais do século XIX e os anos iniciais do século seguinte, provocado pelo advento de novas tecnologias de impressão, afetaria todo o processo de produção de jornais e revistas, que passaria a operar em escala industrial e gestão empresarial. A imprensa artesanal e seus pequenos empreendimentos individuais iam saindo de cena.

Novos processos de impressão afetariam também a execução da arte caricatural. O processo de modernização, não apenas na caricatura, como também nas artes gráficas editoriais como um todo, já vinha se desenvolvendo desde a contribuição do consagrado cartunista português Julião Machado, a quem se atribui o pionei-

---

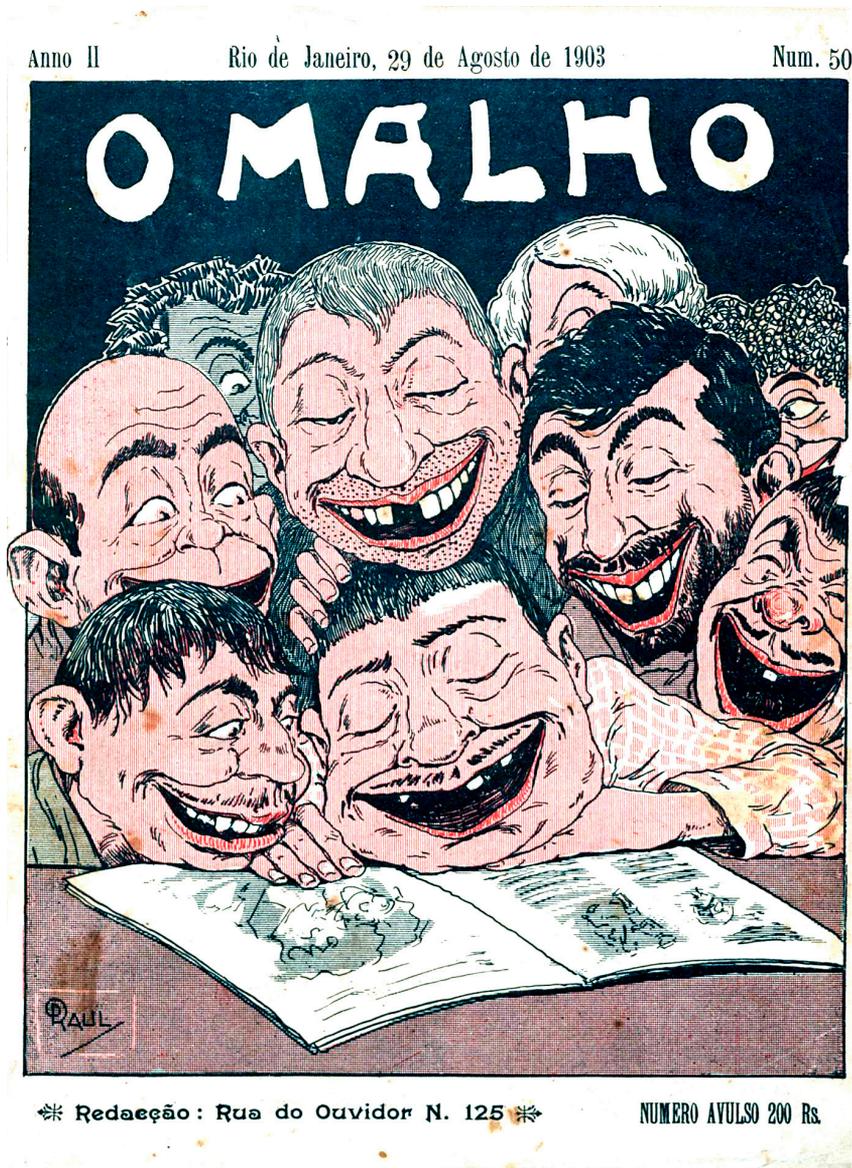
<sup>4</sup> Importante não confundir o semanário *Don Quixote*, editado por Agostini, com a já mencionada revista *D. Quixote*, fundada por Bastos Tigre, em 1917.

rismo e a difusão do uso dos processos gráficos da zincogravura e fotogravura no Brasil, nos últimos anos do século XIX. A nova tecnologia permitia a gravação de matrizes por meio fotográfico. Não precisando mais trabalhar diretamente na matriz, os ilustradores afastam-se do lápis litográfico e passam a entregar a ilustração a guache, bico de pena e nanquim, e a apresentar soluções gráficas em que prevalece o traço mais firme e o meio-tom, através dos recursos de aplicações de cores chapadas ou das hachuras.

Os ensaios de Vera Lins, Mônica Velloso e Cláudia Oliveira, reunidos no livro *O Moderno em revistas*, discutem as contribuições do mercado de revistas na construção dos valores e do imaginário em torno da modernidade. Vera Lins observa que as revistas satíricas ilustradas, inseridas nesse cenário urbano, reproduzem a cidade e “ênfatizam a energia, a velocidade, o nacional e o internacional, na tentativa de construir um universo simbólico dentro do que entendem como o ‘espírito do tempo’” (LINS, 2010, p. 34). As revistas semanais como *Careta*, *O Malho* e *Fon-fon*, eram as mais populares, tratavam de assuntos variados, eram destinadas a altas tiragens e a um público de perfil e classes sociais distintas. Fartas em ilustrações, passatempos, conselhos, piadas, reportagens fotográficas, colunas e crônicas sociais, buscavam envolver o leitor, representando o meio em que circulava e, assim, “familiarizar seus leitores com as novas coordenadas espaciotemporais” (VELLOSO, 2010, p. 50).

O estabelecimento desta nascente indústria cultural voltada às massas provocaria um acelerado processo de modernização também nas linguagens gráficas, humorísticas e jornalísticas em que a caricatura se expressa. Essas transformações afetam não apenas a caricatura, mas as artes gráficas como um todo: a publicidade, o design, as ilustrações, as vinhetas e o farto uso de fotografias. Interações entre texto e imagem serão exploradas em direções de arte arrojadas e atualizadas com as vanguardas estéticas europeias. Essas revistas satíricas ilustradas, lançadas ainda na primeira década do século, como *O Malho* e *Tagarela* (1902), *A Avenida* e *Atheneida* (1903), *Kosmos* (1904), *Fon-fon* (1907), *Careta* (1908), entre outras, já expressam um múltiplo leque de experiências estéticas que podemos considerar “modernistas *avant la lettre*”.

**Figura 1**  
Capa de *O Malho*, por Raul Pederneiras, 29 de agosto de 1903.



Fonte: PEDERNEIRAS, Raul. *O Malho*, Rio de Janeiro, Editora O Malho S.A., ano II, n. 50, 29 ago. 1903, capa, Biblioteca Nacional BN Digital<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=1399> Acesso em: 11dez.2020.

Esses semanários conseguiam atrair, envolver e conquistar um público leitor diversificado, desde as camadas iletradas da população, ao restrito círculo intelectual que se identificava e se via representado pelo universo de valores simbólicos compartilhados por esses veículos. A metrópole e suas novidades iam se tornando o principal espetáculo. Inserida nesse cenário urbano, essas revistas satíricas ilustradas procuravam esboçar novas concepções de brasilidade, geralmente sintetizada na cidade do Rio de Janeiro.

É possível perceber vestígios históricos de expressiva carga simbólica observando atentamente a capa d'*O Malho* de 29 de agosto de 1903. Uma ilustração de Raul Pederneiras mostra um amontoado de rostos sorridentes disputando espaço em torno de uma revista ilustrada (figura 1). Nos largos e espontâneos sorrisos, prevalece um exagero caricatural nas expressões: rugas acentuadas, narizes vermelhos, bigodes e barbas por fazer, cabelos desgrenhados e algumas bocas desfalcadas de dentes, símbolo da pobreza e da humildade. Na revista representada na imagem, que atrai tantos olhares, Pederneiras sugere uma dupla de página tomada por ilustrações. Os rostos mais próximos estão quase colados na revista, talvez para possibilitar um compartilhamento maior daquele tesouro. A ilustração reforça a ideia muito difundida na historiografia da caricatura sobre a prática de leitura compartilhada e coletiva, que fortalece a universalidade de sua linguagem e que nos leva à suposição de que o alcance dessas publicações poderia atingir um público leitor exponencialmente maior do que o número de exemplares de suas tiragens. Principalmente se considerarmos que eram facilmente encontradas em “engraxates, barbeiros, consultórios” (SODRÉ, 1966, p. 346), nos grandes centros urbanos.

Vale esboçar aqui a dimensão dos periódicos de grande circulação nas grandes cidades do país. A maioria dos jornais era diário e custava \$100, metade ou um terço do preço que se pagava para andar de bonde. As revistas semanais, quinzenais ou mensais, eram mais caras. Um exemplar da *Careta*, em 1922, custava \$400. Se compararmos com a informação levantada por Eulália Maria L. Lobo, quando afirma que o salário médio dos operários na América Fabril girava em torno de 200 mil-réis, veremos que comprar uma dessas revistas por semana lhe custava menos do que um por cento de seu ordenado. (LOBO, 1978, p. 675). Velloso atribui às revistas uma escrita provisória, de caráter inacabado, como um grande diferencial em relação aos outros canais de comunicação. Por não estarem tão comprometidas com a informação dos acontecimentos diários, as revistas oferecem mais espaços de reflexão e entretenimento, marcadas por escritas mais dinâmicas, maior variedade de assuntos e editoriais. Os livros eram caros e não conseguiam atender à demanda por uma leitura mais diversificada e atualizada com os acontecimentos. Os jornais não dariam conta de atender satisfatoriamente a multiplicidade de novas atrações, ofe-

recidas pela vida moderna. São as revistas, então, que passam a ocupar essa lacuna (VELLOSO, 2010, p. 43).

## Aspectos estéticos da modernização caricatural

No estudo em que analisa o projeto gráfico de J. Carlos para as revistas *O Malho* e *Para Todos*, Julieta Sobral observa que a direção de arte dessas revistas foram as experiências artísticas modernas que mais se aproximaram de atender às demandas do conceito de “Atitude Estética”, pautadas por Mário de Andrade. Essas revistas respondiam afirmativamente aos três princípios definidos pela “atitude estética”, proposta pelo baluarte modernista: 1) caráter utilitário, funcional; 2) atenuar o individualismo exagerado do artista moderno; 3) inserir a produção artística na vida cotidiana, trazendo a presença do elemento nacional como dote às nações cultas. No entanto, essa atividade artística não foi compreendida pela frente intelectual modernista em sua devida dimensão. (SOBRAL, 2007, p. 22)

Acreditamos que o caráter de lazer ligeiro das revistas ditas mundanas, bem como o perfil de forte acento humorístico, sejam causas que podemos considerar como fatores cruciais para que essas publicações tenham sido desconsideradas, em seu devido valor cultural, pela elite intelectual brasileira, protagonista dos movimentos modernistas já consagrados. Mas se considerarmos o fato de que era comum que os próprios cartunistas transitassem entre diferentes meios e círculos sociais, podemos perceber o quão frágeis são essas fronteiras. Nomes como Helios Seelinger e Di Cavalcanti marcaram seus nomes na pintura e na caricatura, Calixto, Pederneiras e J. Carlos, além de cartunistas e diretores de arte, aceitavam encomendas diversas de sociedades carnavalescas e do teatro de revista.

Tal como nas artes plásticas, o modernismo caricatural também incorporou as múltiplas experiências estéticas da vanguarda europeia para produzir sua própria arte, explorando o eixo temático da cultura brasileira das ruas, da vida moderna cotidiana. Entre as mais renomadas folhas europeias, que certamente tinham alcance internacional e poderiam exercer influência sobre a produção brasileira, podemos destacar a célebre revista austríaca, *Ver Sacrum* (1898-1903), veículo oficial da Secção de Viena, os periódicos alemães *Simplicissimus* (1896-1944), e o *Jugend* (1896-1940), que deu nome ao movimento artístico *Jugendstil*, braço germânico do *art nouveau*. Era forte também a influência de semanários franceses como o *Gil Blas Illustré* (1879-1938), o *Charivari* (1832-1926), o *L'assiette au beurre* (1901-1936) ou o *Le Rire* (1894-1971).

No prefácio para a publicação *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*, Steven Heller, designer, jornalista, crítico e editor americano, especializado em design gráfico, com dezenas de livros publicados de imensa relevância e notoriedade mundial neste meio profissional, destaca deste período, sobretudo, a “incrível e ampla di-

versidade do design gráfico brasileiro” (HELLER, 2011, p. 6). Heller admite ter se surpreendido quando teve contato com o extenso legado do Brasil nesta área, que não imaginava ser tão antigo, nem tão rico e sofisticado. Nos interessa particularmente aqui, ele ter atribuído à produção nacional um caráter cultural identitário do país:

Não fazia ideia de que o Brasil contava com um legado de design tão antigo, nem que este era tão rico em termos estilísticos e conceitualmente sofisticado. O que descobri, em suma, foi uma cultura visual distintamente brasileira entrelaçada com os estilos internacionais do final do século XIX e início do XX, como o *art nouveau* e o *art déco*, e também o modernismo inicial e tardio mesclado ao ecletismo norte-americano. Claro que, nessa época, nenhum país inserido no fluxo de comércio internacional ou atento ao cruzamento da arte e do design internacionais poderia se furtar a tomar emprestadas as linguagens de design dos Estados Unidos ou da Europa. (HELLER, 2011, p. 6)

Se não podemos negar que a ponderação de Heller faça algum sentido, por outro lado, encontramos soluções e recursos gráficos que escapam a determinações e construções historiográficas que explicam e delimitam os incontáveis movimentos da vanguarda europeia. É o caso da ilustração de Calixto Cordeiro, que assinava como K. Lixto, para a capa de *O Malho*, de 05 de março de 1904 (figura 2) sobre a guerra entre Japão e Rússia. Já que o cenário da guerra está do outro lado do mundo, Calixto propõe uma capa que poderia ser lida também de cabeça para baixo. A ilustração mostra o confronto entre um russo e um japonês, ambos armados com marretas. Um dos oponentes está no chão e o outro pula em cima dele. A configuração formada pelos combatentes sobrepõe-se a um grande círculo vermelho em referência ao sol nascente. Ambos os personagens estão em primeiro plano e se sobrepõem ao título, que é repetido no topo e no rodapé, este último invertido. O mesmo acontece com as informações sobre a data, o ano e o número da edição, acima e abaixo da ilustração, e até com a assinatura do ilustrador, mas esta última, ele inverte a da parte de cima.

Figura 2  
Capa de *O Malho*, por Calixto Cordeiro, 05 de março de 1904



Fonte: CORDEIRO, Calixto. *O Malho*, Rio de Janeiro, Editora. O Malho S.A., ano III, n. 77, 05 mar.1904, capa. Biblioteca Nacional BN Digital<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=2269>, Acesso em: 18 dez. 2020

A inovação gráfica de Calixto é propor uma capa ambígua e interativa. Até abrir a revista, o leitor pode escolher entre duas opções. Com isso, adota uma linguagem gráfica que não se enquadra em um determinado movimento de vanguarda do modernismo artístico europeu, mas está estruturado no que Meggs e Purvis definem, em sua densa obra *História do design gráfico*, como gênese do design do século XX. Os autores entendem que “a virada de um século convida à introspecção” (MEGGS; PERVIS, 2009, p. 284-285), quando surgem novas especulações e propostas para questionar e quebrar convenções.

À medida que o século XIX se arrastava para o fim e o XX começava, os designers de arquitetura, moda, artes gráficas e de produto procuravam novas formas de expressão. Avanços tecnológicos e industriais alimentavam essas preocupações. [...] O potencial do desenho e do design abstrato e sintético era explorado por artistas na Escócia, Áustria e Alemanha, que se afastavam da beleza sinuosa da linha orgânica à medida que procuravam uma nova filosofia estética para tratar das condições sociais, econômicas e culturais em transformação na virada do século. (MEGGS; PERVIS, 2009, p. 284-285)

Na capa da edição de número 39, publicada em 13 de junho de 1903, uma outra ilustração de Calixto (figura 3) evidencia o caráter experimental do artista, mergulhando aqui na linguagem gráfica do *art nouveau*, bem diferente da anterior. Predomina, na capa, uma figura alegórica da República, em trajes que remetem à Grécia Antiga. O traçado externo que a delinea é mais espesso que os traços internos, de modo a aumentar seu destaque sobre o fundo. A composição está toda estruturada nos movimentos sinuosos e no equilíbrio assimétrico, características representativas do *art nouveau*, que encontra sua maior expressão no traço de Alfons Muscha, autor dos mais icônicos cartazes do movimento, produzidos para divulgar os espetáculos de Sarah Bernard.

**Figura 3**  
**Capa de *O Malho*, por Calixto Cordeiro, 13 de junho de 1903.**



**Fonte:** CORDEIRO, Calixto. *O Malho*, Rio de Janeiro, Editora. O Malho S.A, ano II, n. 39, 13 jun.1903, capa. Biblioteca Nacional BN Digital.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=1037> Acesso: 10 out. 2020.

O destaque é dado à imagem da República, de corpo inteiro, no primeiro plano, tomando quase toda a página. A plataforma onde ela repousa torna-se uma moldura fina para uma representação do porto, com o Pão-de-Açúcar ao fundo. Ela parece estar sentada em um trono, descansando um braço sobre uma esfera azul estrelada. Abaixo do assento onde ela descansa, duas imagens parecem querer representar o progresso do país, que começava a estabelecer princípios de modernidade e civilidade como prioridades de governo. Mais à esquerda, com maior destaque, vemos a Avenida Central e o porto, símbolos expressivos do progresso e da modernidade, objetivos cruciais e estratégicos do amplo projeto de reformas urbanas implementado na capital, no início do século, durante a gestão do presidente Rodrigues Alves.

Steven Heller observa que o Brasil havia sido tomado de assalto pelo surgimento do *art déco*, apenas em 1925, por influência da *Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriales Modernes*, em Paris. Julieta Sobral afirma, por sua vez, que a presença do *art déco* estava quase exclusivamente restrita à França até a exposição. A partir dela, explodiu internacionalmente, passando a ser utilizada nas mais diversas aplicações industriais e comerciais do mundo inteiro. No entanto, é preciso ter em conta que a pesquisa de Sobral concentra atenção no trabalho de J.Carlos, a partir de 1922, quando ele foi contratado pela Pimenta de Mello para assumir a direção de arte dos títulos mais populares da empresa, como *O Malho*, *Paratodos*, *Cienarte* e *Tico-tico*.

Analisando números das revistas *Careta* e *O Malho*, ao longo da década de 1910, fui percebendo como certos recursos gráficos vão passando por uma constante renovação estética. Suas páginas vão abandonando gradualmente as influências *art nouveau*, propondo elementos decorativos mais simétricos e geométricos, que remetem ao que conhecemos hoje por *art déco*. É no decorrer da década de 1910 que o projeto gráfico dessas revistas começa a sofrer algumas transformações pontuais, onde podemos constatar uma mudança no desenho das letras e nas composições. Gradualmente, vão se tornando mais limpas de adornos, mais simétricas, racionais e geométricas. Todos os elementos decorativos, que até os primeiros anos da década de 1910 estavam impregnados pelas linhas sinuosas e orgânicas, de inspiração *noveau*, vão sofrendo graduais transformações, até chegar nos padrões decorativos mais limpos e geométricos que viriam a prevalecer no *déco*, anos depois.

## Figura 4

### O alvorecer nas praias, por J. Carlos, revista *Careta*, 03 de janeiro de 1920.



Fonte: CARLOS, J. O alvorecer nas praias. *Careta*, Rio de Janeiro, Editora Kosmos, ano. XIII, n. 602, 03 jan. 1920, p.35. Biblioteca Nacional BN Nacional. <sup>8</sup>

<sup>8</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=22621> Acesso em 01 set. 2022.

Publicada na revista *Careta*, em 3 de janeiro de 1920, (figura 4) uma provocante ilustração de uma jovem banhista chama atenção. Ela aparece de costas, vestida num sensual e ousado maiô, que lhe modela o corpo esbelto, terminando um pouco acima dos joelhos. Ela entrou no mar até a altura do tornozelo. Parou com as pernas juntas e o tronco levemente inclinado para trás, provocando uma curva nas costas que evidencia a saliência dos glúteos. Com o braço esquerdo esticado à frente, ela segura uma das pontas de uma espécie de canga ou toalha, que o vento quer levar embora, enquanto o direito, dobrado e junto ao corpo, segura a outra ponta. A cabeça levemente inclinada para frente está coberta por um lenço amarrado por um laçarote, à semelhança de um chapéu, deixando cair uma mecha de cabelo que voa para a direita da margem da página, na mesma direção da canga. Abaixo de seus pés, o desenho que seus passos fizeram no mar é sugerido por um traço que desce em curvas, no sentido vertical até o rodapé da página.

O que temos aqui é um J. Carlos bem mais econômico, objetivo, sem deixar que essa objetividade o faça perder em elegância. Ao contrário, ele refina, quando traça com firmeza, a linha sinuosa e certeira. As sombras são agora pontuais, localizadas, mais estreitas e chapadas. Elas deixam a linha de contorno sobressair, a linguagem gráfica é mais ágil, mais ligeira. O olho do leitor não se perde nas minúcias do tratamento hachurado, de diferentes gamas de tons. Seu traço, mais seguro e maduro, já não sente tanta necessidade de explorar toda a destreza e domínio da luz e sombra. Esta linha sinuosa e limpa, que sugere uma certa leveza e delicadeza, começa a prevalecer no decorrer da década de 1920, em um traço que harmoniza perfeitamente com a estética limpa e geométrica do *art déco*. A minúcia e o rebuscamento, quando aparece, está em um detalhe, muitas vezes sutil. A linha contínua parece leve e espontânea.

De fato, Alastair Duncan, em livro inteiramente dedicado à produção artística *art déco*, observa que ilustrações de livros e revistas de moda de Paris, publicadas nos anos anteriores à Primeira Guerra, já antecipavam sua estética (DUCAN, 1997, p. 147), o que nos ajuda a compreender a introdução gradual nas revistas brasileiras, a partir de meados da década de 1910. Duncan traz informações elucidativas também sobre o repertório iconográfico que serve os artistas, que produziam cartazes comerciais durante a Primeira Guerra Mundial. Percebe-se que coincidem com o que veremos nas revistas brasileiras, entre esses anos e a década de 1920: pierrôs e colombinas, jovens mulheres vestindo os mais recentes lançamentos da alta costura, ou homens trajados de *smoking*.

Além da *art nouveau* e *art déco*, percebi também uma linguagem que aproxima a caricatura do cubismo. Nesse sentido, vale trazer para a discussão a obra de um cartunista que acreditamos ter sido determinante e pioneiro no caminho do movimento modernista na caricatura brasileira. Trata-se do cartunista paraguaio Andres Guevara. Na charge de capa da edição de 02 de junho de 1928 (figura 5), Guevara

parece ter dado largos passos na direção de uma expressão cubista para a caricatura, na estilização e fragmentação das formas, no tratamento gráfico e no uso das cores, levando a geometrização a um extremo ainda pouco experimentado. Nesta aqui, ele faz a caricatura de diversos deputados na câmara.

A inovação da expressão caricatural que Guevara propõe aqui, adotando uma linguagem gráfica ainda muito original e inusitada na produção caricatural do Brasil destes últimos anos da Primeira República. Além de buscar expandir os limites da geometrização e da volumetria das formas, a ponto de transformar seus caricaturados em bonecos sólidos, formados por volumes simples e regulares que se assemelham a cilindros, cubos, prismas e esferas, o cartunista paraguaio lança mão de cores que ajudam a transmitir a ideia de fragmentação e cortes de volumes. Repara-se, num primeiro olhar, que os rostos dos parlamentares parecem divididos por linhas. Em cada face é aplicada uma cor distinta: amarelo ouro e amarelo areia, vermelho, tom de pele e branco. As cores mais parecem ter a função de ressaltar as diferentes faces e partes dos rostos, sem seguir propriamente uma lógica. Se o vermelho é usado para definir a sombra do nariz de uma figura, é também usado para a orelha de outra figura e o lábio inferior de uma terceira.

Poderíamos enxergar aqui alguma influência da fragmentação cubista? Não me refiro à essência do cubismo, ao aspecto abordado pelo crítico Giulio Carlo Argan, que começa pela despreocupação com a profundidade ilusória da pintura. (ARGAN, 1992, p. 302) Mas, ao criar essas divisões entre os diferentes lados das cabeças, nitidamente demarcadas com uma variação aleatória de cores, não poderíamos compreender este recurso como um esforço de decompor os objetos, de mostrar pontos de vista distintos simultâneos, de modo que ele questione, de alguma forma, a profundidade do espaço representacional? Ou mesmo quando Argan se refere à identificação entre luz e os planos cromáticos, resultante da decomposição e integração entre os objetos e o espaço (ARGAN, 1992, p.304)? A ilustração discutida aqui dá margem a dúvidas, mesmo ressaltando que estamos nos referindo a uma influência estética, não a uma afirmação consciente de adesão ao cubismo. Mas o que se pode afirmar com margem maior de segurança é que a experimentação gráfica na ilustração de Guevara já indica caminhos que conduzirão ao modernismo da produção caricatural, que vai se desenvolver na imprensa brasileira a partir dos anos 1930.

Figura 5  
O sr. Assis Brasil promete arrasar o governo na Câmara,  
por Andrés Guevara, 02 de junho de 1928



Fonte: GUEVARA, Andrés. *Careta*, Rio de Janeiro, Editora Kosmos, ano XXVII, n. 1342, 02 jun. 1928, capa. Biblioteca Nacional BN Digital.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=66087> Acesso em: 14 out. 2020.

## Um “primitivismo” caricatural

Se levarmos em conta que o debate em torno da identidade nacional, que atravessa os problemas em torno do modernismo brasileiro, estão geralmente associados à representação temática explorada, perceberemos como a caricatura não só circula pelo meio urbano, como o representa. E as representações que fazem da favela, do samba, do choro, da macumba, nos parece expressões bem mais autênticas e familiarizadas com os modelos que representam, do que as que veremos nas telas de Tarsila. Um artigo de Bezerra de Freitas, publicado na *Para Todos* de 27 de julho de 1929, revela a abordagem irreverente da linguagem do humor, gráfico e verbal, aos esforços da elite paulista em estabelecer as diretrizes para a arte moderna. Contestando o crítico José Clemente, que o considerava o primeiro movimento sério que se fazia no Brasil, Bezerra debocha do distanciamento abissal entre a elite paulistana e o discurso que enaltecia os nativos brasileiros. Por mais que Cardoso critique a superficialidade do texto, que se atém ao sentido literal do termo, não deixa de reconhecer algum fundamento. “A conclusão é uma crítica ferina à inserção social dos antropofagistas” (CARDOSO, 2022, p. 217).

Na ilustração de J. Carlos (figura 6), ornando a crítica de Bezerra, dois homens em trajes urbanos parecem brincar de índios. Por cima das roupas, vestem adereços que correspondem ao clichê generalizante dos indígenas: tangas, tacapes, colar de contas, penas presas aos chapéus e machadinha presa à cintura. Caminham lado a lado, em passos largos, da esquerda para a direita, olhando atentamente para frente, armados de porrete e arco e flecha, como quem está prestes a atacar um inimigo. Abaixo da capitular que inicia o texto, vemos uma xícara de café, simbolizando a oligarquia cafeeira, maior ícone do poder econômico privado do país. Ao longo do rodapé, uma linha de padrões marajoara, enquanto longas folhas de bananeira estilizadas alcançam o topo, ao longo das margens esquerda e direita, formando um belo adorno ao texto, lembrando o caráter tropical associado ao território brasileiro. É uma explícita evidência do modernismo humorístico carioca, rindo de uma expressão sincera do modernismo paulistano.

No manifesto antropofágico, Oswald enaltecia os povos nativos do Brasil, citando o “Homem Natural” de Rousseau, exclamando que “O que atrapalhava a verdade era a roupa” (ANDRADE, 1928, p.3). Em sua argumentação panfletária, associava a experiência comunitária indígena ao comunismo, e a urbanidade ao consumismo e à exploração capitalista moderna. Para Cardoso, o apelo exótico era um artifício pertinente ao círculo social que girava em torno de Oswald, quando representavam os mitos e magias dos povos subalternos do Brasil para estabelecer credibilidade entre seus pares da vanguarda Europeia. “Vestiam-se de índios de araque”, para envolver o público em Paris. “De volta ao Brasil. Lançavam mão da aceitação recebida

na Europa para se posicionar como suprassumo do moderno ante um público acostumado a curvar-se diante de modelos parisienses” (CARDOSO, 2022, p. 213).

Figura 6  
Antropofagia, por J.Carlos, revista *Paratodos*, 27 de julho de 1929.



Fonte: CARLOS, J. Antropofagia. Para Todos. Rio de Janeiro: Editora Pimenta de Mello, ano XI, n. 554, 27 jul. 1929, p. 17. Biblioteca Nacional BN Digital.<sup>10</sup>

<sup>10</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124451&pagfis=27441>. Acesso em: 26 mar. 2022

Além de ignorarem a forte influência da matriz africana na cultura brasileira, a própria referência à cultura indígena é problemática. Revestida com o verniz do exótico e do primitivismo forjado, revelam um olhar distante e uma representação fantasiosa e estereotipada dos povos nativos. O célebre quadro *A Negra*, de Tarsila, que é recorrentemente lembrado como evidência do interesse dos modernistas de São Paulo pela representação da negritude, foi pintado em Paris, em 1923. Segundo Cardoso, “deve mais à voga primitivista pela chamada *negrophilie* (negrofilia), que fazia sucesso em Paris, do que aos debates sobre a questão racial que começava a agitar o incipiente movimento pelos direitos da população negra no Brasil” (CARDOSO, 2022, p. 206). Além de tudo, não se deve perder de vista os problemas que envolvem a “representação brutalizada de uma negra genérica” pintada por uma mulher branca, da alta classe social.

Se o *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de 1924, ainda trazia referências passageiras à cultura afro-brasileira, o *Manifesto Antropofágico*, tampouco uma ligeira menção. Observando uma seleção de expressões caricaturais que exploram o mesmo tema, a crítica que Cardoso dirige às telas de Tarsila desta fase, como o *Morro da Favela*, decaindo para o ingênuo e sentimental, nos parece ainda mais pertinentes. (CARDOSO, 2022, p. 219). A produção caricatural não se organizava em movimentos e manifestos, não alimenta a pretensão de estabelecer os novos parâmetros para os rumos da arte nacional, nem pretende forjar um modernismo brasileiro de forma consciente e declarada. Mas será pesquisando este material que vamos encontrar representações de negros e da matriz cultural africana do povo brasileiro através de um olhar mais familiar. Ironicamente, menos caricato. Prevaecem também muitas evidências de um racismo estrutural, principalmente no traço de J. Carlos, que com frequência associava o negro ao crime e à marginalidade. Por outro lado, as pouquíssimas ilustrações, discutidas mais adiante, que poderiam ser identificadas como expressões afirmativas da cultura negra, são todas anteriores ao movimento paulista que eclode com a Semana de 1922.

Figura 7  
Os mistérios da Macumba, revista *O Malho*, 14 de julho de 1928.



Fonte: DI CAVALCANTI. Os Mistérios da Macumba, *O Malho*, Rio de Janeiro, Editora Pimenta de Mello, ano XXXV, n. 1348, 14 jul. 1928, p. 14-15. Biblioteca Nacional BN Digital<sup>11</sup>

Mas, por enquanto, é uma ilustração de Di Cavalcanti que trago para a discussão. Está literalmente emoldurando um artigo intitulado *Os mistérios da Macumba*, publicada em uma dupla de página de *O Malho*, em 14 de julho de 1928 (figura 7). Esta ilustração produzida para a imprensa, do artista que se notabilizou por reproduzir em suas telas representações investidas de militância política, da favela, do samba, do carnaval, dos cabarés e da prostituição, demonstra certa afinidade com os rituais religiosos das matrizes africanas. Pessoas deitadas no chão, ajoelhadas, de mãos postas, de cócoras, estão intercaladas por elementos cenográficos representativos e reconhecidos no imaginário popular que forjam essas representações: são caveiras, velas, uma galinha preta numa travessa. Na margem direita, um homem negro em pé toca um instrumento de percussão que, se não levarmos em consideração as

<sup>11</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=66541> Acesso em: 27 mar. 2022.

distorções perspectivas, poderíamos supor tratar-se de um atabaque, mais comum nesses rituais. Para Cardoso, sua temática contribui para situar o artista engajado, filiado desde 1928 ao PCB, “no bojo de uma arte social de grande projeção mundial nos anos 1920 e 1930”.

Ainda que a os rostos sejam simplificados, podendo remeter às máscaras primitivistas, como considera Cardoso, eu vejo coerência gráfica com o traço caricatural já amadurecido de Di, e assumindo uma expressão muito próxima da síntese geométrica que Guevara começa a explorar em meados dos anos 1920, que chega ao final da década no auge, projetando uma estrada que seria seguida dali em diante, por Théo, Nássara, o próprio J. Carlos, entre outros.

### Samba e choro na caricatura

O pesquisador Pedro Aragão nos oferece pertinentes informações quando traça um panorama sobre a pesquisa historiográfica da música popular urbana no Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e início do século seguinte. É neste momento “em que surgem os gêneros musicais que serão considerados fundadores de uma procurada e disputada identidade nacional.” (ARAGÃO, 2013, p. 21). Mas seria somente a partir da década de 1930 que começariam a surgir os primeiros memorialistas que passam a contribuir para o que o autor define como a “construção de memória e de ‘institucionalização’ dessas práticas musicais.” (ARAGÃO, 2013, p. 24). Outro ponto que é digno de nota, observado por Aragão, é que este movimento de registro memorial nem sequer parte do que ele chama de “intelectualidade musical brasileira”, de modo que “a discussão sobre a música popular urbana está totalmente ausente, ou, quando muito, abordada de modo apenas marginal na obra de historiadores da música ou musicólogos brasileiros” (ARAGÃO, 2013, p.24).

Pesquisando em todos os números das revistas *O Malho* e *Careta*, desde os seus primeiros números, respectivamente em 1902 e 1908, até o final do ano de 1930, encontrei algumas raríssimas referências gráficas ao choro, ao maxixe, ao tango brasileiro, à valsa, além de alguns poucos desenhos, cujo gênero musical não estava mais claramente determinado. Essa escassez de referências à música popular me surpreendeu. Quanto à ausência de referências explícitas ao samba, poderia até ser explicada dentro de uma conjuntura de uma indústria radiofônica e fonográfica que só viriam a ser preponderantes à difusão do gênero a partir da década de 1930. Ainda assim, causa estranhamento a ausência de qualquer referência nas referidas revistas, se pensarmos que a palavra “samba” já circulava pela cidade muito antes do conhecido e polêmico episódio do registro de “Pelo Telefone”, pelo músico Donga e o jornalista Mauro de Almeida, na Biblioteca Nacional, em 1916, sucesso do carnaval no ano seguinte.

**Figura 8**  
**Samba, por Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro,**  
**revista Fon-fon, 10 de dezembro de 1910.**



◆ *Almanaque Brazileiro* — A incansavel casa editora H. Garnier acaba de publicar o seu almanaque para 1911. Como sempre é um vasto repositório de informações uteis e a sua parte litteraria é grande, variada e esmeradamente escolhida, sob a direcção de João Ribeiro. A impressão é cuidada e o volume apresenta boas gravuras. A capa é vistosa e assinada por um nome acatado entre os desenhistas francezes. Em summa, um almanaque que pôde figurar na estante dos apreciadores de boa leitura. Agradecidos pelo exemplar enviado.

**Fonte:** PEDERNEIRAS, Raul e CORDEIRO, Calixto. Samba. *Fon-Fon*, Rio de Janeiro, Editora Kosmos, ano IV n. 50, 10 dez. 1910, p. 27. Biblioteca Nacional BN Digital<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=259063&pagfis=5823>  
Acesso em: 20 fev. 2022

Entretanto, uma ilustração, publicada em dezembro de 1910 na revista *Fon-fon* (figura 8), em virtude da explícita referência ao samba, está revestida de incontestável relevo histórico. Como a revista não fazia parte do corpus documental delimitado pela minha tese, eu só conheci esta imagem através da obra de Rafael Cardoso (CARDOSO, 2022, p. 118). A palavra surge no topo da imagem assinada por Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro, acompanhada por um grupo de personagens negros, dançando e tocando instrumentos de percussão. Eles não são representados como nas caracterizações mais recorrentes e nitidamente estereotipadas, tal como veremos na ilustração seguinte, de J. Carlos. Sustentando o título, observa-se versos que narram a escapada de Chico Bastião e descrevem o movimento alegre da roda de samba, no ritmo de palmas e batuques.

Em relação aos aspectos gráficos, predomina a linha firme e minuciosa de Pederneiras no traçado de suas figuras elegantes e cheias de movimento. Diferente de Calixto Cordeiro, que nesta ilustração assina apenas os versos, Pederneiras abdica do uso das hachuras para explorar o meio-tom, preferindo o recurso dos tons de cinza chapados. Na composição, um equilíbrio assimétrico está bem distribuído entre três elementos de maior peso: o sambista, cuja figura também está em equilíbrio assimétrico, está em primeiro plano, à esquerda da imagem, a palavra samba, mais próxima do topo, mas ligeiramente deslocada para a margem direita, e os versos de Calixto, que ocupam todo o quadrante da direita inferior da composição. A interação entre letra e personagem é usada na palavra samba, e também entre o sambista e o texto de Calixto, de modo que o seu cotovelo e a sua mão parecem empurrar as linhas em direção à margem direita.

A imagem é cheia de elementos, mas estão tão bem distribuídos que podem ser lidos de várias maneiras. Se relevarmos algumas distorções perspectivas, podemos propor uma leitura que permita unir todos os elementos em um único cenário, ou podemos fazer diferentes recortes, imaginando composições distintas entre o trio de músicos, o casal dançando, o grupo marcando o ritmo com palmas e o grupo bebendo aguardente. A ilustração de Pederneiras, portanto, “celebra o samba como manifestação cultural da população negra urbana, anos antes que isso se tornasse lugar comum” (CARDOSO, 2022, p. 117). O casal que dança separado mostra um estilo diferente do entrelaçamento de corpos mais característico do maxixe. Cardoso sublinha o caráter urbano da ilustração: “Não se trata de alguma festa de umbigada, mas sim do tipo de roda de batuque que hoje associamos ao gênero musical do Partido Alto”, para no fim concluir que a ilustração e o texto demonstravam “conhecimento suficiente dos históricos sambas da Praça Onze e da Cidade Nova, para se sentirem autorizados a traduzir este mundo aos leitores da revista” (CARDOSO, 2022, p. 117).

Figura 9  
Poetas de chocolate, por J.Carlos, revista *Careta*, 09 de setembro de 1916.



Fonte: J.CARLOS, J. *Poetas de chocolate*. *Careta*, Rio de Janeiro, Editora Kosmos, ano IX n. 429, 09 set. 1916, p.30. Biblioteca Nacional BN Digital<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=16732> Acesso em: 01 jul. 2020.

Nesta outra ilustração de J. Carlos para a *Careta* (figura 9), publicada em 1916, ele nos mostra um grupo de músicos negros, todos caracterizados à moda estereotipada que marcava as representações caricaturais dos negros na imprensa brasileira: peles bem escuras contrastando com lábios exageradamente espessos e vermelhos contornados por linhas mais espessas. Entre os seis músicos reunidos em torno de uma pequena mesa, onde repousa uma garrafa e um copo, vemos uma flauta, um violão e dois cavaquinhos. Dois deles, de braços cruzados e mãos no bolso, não têm instrumento algum, o que podemos interpretar como sendo cantores ou espectadores. Percebe-se ainda os trajes apurados dos músicos, em paletós, gravatas, chapéus e sapatos, numa época que a maioria das representações de negros os mostrava descalços. O piso marcado por paralelepípedos, e os bancos e mesas de madeira, nos informam que estão na rua. Reforçando a impressão sobre o caráter duvidoso do título, “poetas de chocolate”, a legenda traduz novamente o linguajar iletrado que atribuíam aos negros: “- Quando o cantô é bão, faz dos bordão os queixumes e das tripa coração”.

Embora não haja maiores referências sobre o gênero executado pelo sexteto, os instrumentos e os trajes dos músicos nos remetem ao universo do choro, mais do que do samba, que embora tenha mais composições instrumentais, também tem sua versão cantada. As vestimentas dos músicos e a presença da flauta são indícios que nos sugere o universo do choro, de acordo com o pesquisador Pedro Aragão, que costumava ser executado por músicos de classe social de maior poder aquisitivo do que os que tocavam o samba (ARAGÃO, 2013, p. 45). É preciso salientar ainda o caráter mais elástico do choro, “ao mesmo tempo que tangenciava a batucada, aspirava eventualmente a um *status* erudito” (ARAGÃO, 2013, p. 31).

Tratava-se de um gênero musical que alcançava os nobres salões da sociedade, e também entretinha o povo nas casas das tias baianas da Cidade Nova, frequentadas por populares, políticos e intelectuais. O choro ainda adquire respaldo elitista pelas inspirações na música europeia, por ser praticado e ter se desenvolvido num meio de um grupo de músicos que representavam uma classe social mais elevada do que a turma do samba. Aragão defende que é muito importante ter em vista que o alcance à prática do choro, por parte de membros dos estratos sociais mais desfavorecidos da população, era muito difícil. Mesmo a aquisição de instrumentos mais caros já se configurava um considerável empecilho. Aragão observa que “em um período em que a produção de discos ainda era incipiente e a rádio não existia, esses instrumentistas populares cumpriram o papel de levar diversão às camadas formadas por pequenos funcionários públicos” (ARAGÃO, 2013, p. 45). De todo modo, na ausência de referência verbal, considerando a proximidade visual entre uma roda de samba e de choro, seria precipitada qualquer definição categórica sobre o gênero a que se refere a imagem.

Figura 10  
“Choro” ao 13 de maio, por Augusto Rocha, revista *O Malho*, 12 de maio de 1906

**O MALHO**

**Do Ceará**— Passoca, rezes, cuscus de milho, rendas e pães.  
**Do Piahy**— Doce de bacury, piquy, burity e cajuy.  
**Do Maranhão**— Arroz de eucha, cimarão e tubarões.  
**Do Pará**— Assahy, abacaba, urubu, tacacá com tupy, piraracy e botracha.  
**Do Amazonas**— Tartaruga e carapanã.  
Falta, nota do Espírito Santo mas o Muniz não indicou por pirraça ao Coutinho. — *Heis Araújo.*

**Alcindo** :  
Será mais fácil passar um camello pelo fundo de uma agulha do que eu deixar de ser reconhecido deputado. — *Gurgel Honorio.*

**Honorio** :  
Eu serei um deputado reconhecido: hypotheco desde já a minha gratidão ao camello que se quizer prestar a essa ofriza. Agulhas para isso não faltam. Anda, mo ve-le! — *Guanabara Alcindo.*

Num postal representando um ponto de interrogação rodeado de pingos de lagrimas, tudo dourado :  
Seu Seabra, ouvi dizer  
Que o senhor ia sair...  
Deveras? Quero saber,  
Para cuidar do porvir.  
*Guedes Petino.*

**Noutro postal representando apenas uma mitra** :  
Eu sahir do ministerio,  
Sem me encaixar n'outra parte?!  
Petino, si falas serio  
Ou es tolo ou não tens arte!  
*J. J. Seftcha.*

Está conforme  
*SALADINO*

**Questão de letras** :  
Em vista de se ter descoberto que na Força Policial tem assentado praça individuos conhecidos como ladrões, o major Cruz Solerino, de accordo com o general commandante, resolveu mandar ao gabinete de identificação,

«CHORO» AO 13 DE MAIO

por turmas, todas as praças incluídas depois da reforma da ex-brigada policial.  
Que trabalheira! Imaginem que se trata de verificar, quem tem ou deixa de ter o L na testa.  
Ainda si fosse o T...

**AGUA INGLEZA, DE GRANADO & C.**  
DIRECTORIA E CORPO CLINICO DO HOSPITAL DE CATAGUJAZES



1º grupo—Guarana Louro, supplente do provedor: Antonio Netto, supplente de secretario; Dr. Heitor de Souza, presidente; José Kneip, secretario.  
2º grupo—Leopoldo Marger, provedor; Dr. Genildo Tosta, medico; M. J. Taveira Junior, thesoureiro; Dr. Octaviano Costa, medico; Jovelino Santos, supplente do thesoureiro.

**AGUA INGLEZA, DE GRANADO & C.**  
**O LEGITIMO** calçado CONDOR é encontrado no deposito Uruguaiana 86.

**DERBY-CLUB**  
Para a corrida de aranhã, os nossos favoritos, são: Jandira, Saturno e Der.; Teniente, Diamante e Jurgulias; Ferramenta e Val d'Or; Marim, Faisca e Tejo; Sterlina, Olisique e Madama; Alotke, Faisca e Chileno; Blue-Eye, Oran e Joubert.



**Pra festeja grande data**  
Nosso turo cae no samba!  
Negra aqui já é mulata  
Pulemo na corda bamba!

**Depois do 13 de maio**  
Crioula virou senhora!  
Eu pulo porém não caio  
Crioula vamos embora!

**Ai que bello passatempo,**  
Que cousa tão bonita!  
Mucama daqueles tempo  
Já pôde ser senhorita!

**Ficou turo na aguardade**  
O' crioula arrastando o pé!  
Viva nossa liberdade  
Viva a princesa Isabé!

Fonte: ROCHA, Augusto. “Choro” ao 13 de maio. Legenda: Pra festeja a grande data/ Nosso turo cae no samba!/ Negra aqui já é mulata!/ Pulemo na corda bamba! Depois do 13 de maio/ Crioula virou senhora!/ Eu pulo porém não caio/ Crioula vamos embora!/ Ai! Que bello passatempo/ Que cousa mêmo bonita!/ Mucama daqueles tempo/ Já pode ser senhorita/ Ficou tudo na aguardade/ Ó Crioula arrastando o pé/ Viva nossa liberdade/ Viva Princesa Isabé”. *O Malho*, Rio de Janeiro, Editora *O Malho* S.A., n. 191, ano IV, 12 maio 1906, p. 6. Biblioteca Nacional BN Digital<sup>14</sup>

<sup>14</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=7282>, Acesso em: 4 jul. 2020.

Essas afirmações atribuem sentido ao fato de uma das raras representações gráficas de manifestações da música popular encontradas n'*O Malho* registrar justamente uma execução de um choro em um baile no salão de uma casa de aparência modesta. É digno de nota que a ilustração tenha sido publicada em homenagem ao aniversário de 18 anos da abolição da escravatura no Brasil (figura 10). É significativo que, entre as poucas referências encontradas, uma delas seja justamente uma celebração pontual, não um registro cotidiano e espontâneo de uma expressão musical popular.

Sob o título de “Choro ao 13 de maio”, de autoria do cartunista Augusto Rocha, tomando toda a largura e quase a metade da altura da página 6, do número 191 de *O Malho*, publicado no dia 12 de maio de 1906, a ilustração mostra um grande salão ocupado somente por casais e músicos negros. No canto esquerdo da imagem, observamos um trio de músicos tocando flauta transversa, violão e cavaquinho. O primeiro, em pé, posicionado atrás dos outros dois, que estão sentados em um banco de madeira comprido e sem encosto. Na extremidade do banco, vemos um prato sobre o qual repousa uma garrafa escura e um copo. À frente dos músicos, é possível contar seis casais, dançando em pares, entre os que aparecem em primeiro plano e os que podem ser percebidos apenas pelas cabeças, em silhuetas ao fundo. Em trajes de festas, as moças vestem longos vestidos, fechados até o pescoço, cujas bainhas se arrastam pelo chão. Os homens todos estão com uma casaca ou paletó, e calçados com sapatos pretos. Como mencionamos anteriormente, personagens negros raramente eram representados em trajes formais nas ilustrações desses periódicos.

Antes de tudo, percebe-se que a escrita é atribuída ao linguajar popular e iletrado, como um caráter estereotipado do falar do negro: farto em gírias, erros de ortografia e concordância. Outra peculiaridade é a forma como se misturam sem critério as referências entre o choro e o samba, transmitindo a nítida impressão de que o cartunista desejava expressar não um gênero específico, mas uma manifestação da cultura afro-brasileira. Destaca-se ainda algumas colocações que de tão fantasiosas, nos parecem irônicas. Desde a crioula que teria virado senhora, quanto a mucama que se convertia em senhorita, e a afirmação de que tudo havia ficado na “iguardade!”. Por fim, ressalta-se o problema de atribuir o fim da escravidão ao protagonismo redentor da Princesa Isabel. Desse modo, todo o discurso nos parece permeado por mitos e crenças reforçadas pelo senso comum. Nos parece pertinente considerar também uma possível ambiguidade com relação ao termo “choro”. Cabe refletir se não teria sido intenção do cartunista aludir à palavra no sentido literal, de lamento quanto à situação dos negros pós abolição, ou até mesmo quanto à própria abolição.

De fato, as possíveis explicações para a escassa quantidade de referências encontradas nos periódicos pesquisados sobre a música popular urbana, durante essas primeiras décadas, não diminuem a inquietação diante desta falta significativa. Com relação ao samba, como já esclarecemos anteriormente, já parece mais satisfatória a

explicação de que até o final da década de 1920, ainda estaria em processo de construção daquilo que ainda viria a se tornar, com o desenvolvimento da difusão do rádio e da indústria fonográfica, a partir da década de 1930. Mas em relação ao choro, ou mesmo ao maxixe, que entram no século XX já bem conhecidos dos salões mais nobres da sociedade, esta escassez só se explica mesmo pelo explícito racismo, entrave principal à plena aceitação desses gêneros musicais na alta sociedade. Em todo caso, trata-se de significativas referências gráficas ao universo da música popular, em períodos anteriores à Semana e às já conhecidas obras de Di Cavalcanti e Lazar Segall.

### Caricaturas carnavalescas

Nove anos antes da Semana de Arte Moderna, um baile de máscaras chegaria ao *Salão da Escola Nacional de Belas Artes*, pelas mãos de Rodolpho Chambelland, com a tela *Baile à fantasia*, e de Thimóteo da Costa, com *O dia seguinte*. O historiador Rafael Cardoso destaca que ambas foram muito bem recebidas pelo Salão e pela crítica especializada, não apenas pela qualidade de execução, como também pelo frescor da temática abordada. A primeira, merecedora de maior entusiasmo pela crítica, teria sido adquirida pela ENBA, pela quantia de cinco contos de réis, maior valor proposto pela comissão organizadora do salão (CARDOSO 2008, p. 160-171). A tela representava um animado baile carnavalesco, num ambiente tomado por uma chuva torrencial de doces e serpentinas. Em um jogo exuberante de cores, mostrava um intenso movimento de foliões em luxuosas fantasias, onde não poderiam faltar as de pierrô e colombina, que se destacam entre os casais que figuram nos dois primeiros planos. Ela dança abraçada ao que parece ser um marinheiro, ele dança com uma moça que pelo tutu cor-de-rosa, aparenta estar fantasiada de bailarina.

Durante o carnaval de 1921, nos deparamos com uma diversidade de ilustrações, fotografias e vinhetas na revista *Careta*, dominando mais de vinte páginas das quarenta usuais de cada edição. Evidencia-se em desenhos e fotografias os aspectos mais elitizados da festa. Uma diversidade de fantasias e máscaras luxuosas, palhaços, arlequins, pierrôs e colombinas. Na maior parte das vezes, surgem aqui adornando um soneto, uma crônica ou ocupando os espaços vazios entre fotos de bailes, corsos e préstitos. As ilustrações interagem com fotos recortadas sobre fundo vazio, ganham agilidade, expressão e movimento, flerte, sensualidade e enlances amorosos. Se nas fotos, vemos um contexto mais panorâmico das festas e bailes, reserva-se o clima mais lascivo às ilustrações que muitas vezes dividem o espaço das páginas com as fotografias. Beijos mais ardentes ou mais cortesês, em claras sugestões de flertes, dão um tom da permissividade carnavalesca. Os textos que acompanham as ilustrações sugerem o caráter efêmero das aventuras amorosas. Não se vê em outras

épocas tanta sugestão de nudez, enlaces e contatos amorosos como nos dias em torno do carnaval.

Eduardo Granja Coutinho observa que já nos primeiros anos da República, num período que se estende até a virada do século, o carnaval de Momo foi se transformando numa festa brasileira, ganhando ampla popularidade, com apoio da imprensa que, com o processo de industrialização e urbanização, foi ganhando um número crescente de leitores. Essas condições acabaram propiciando um espaço cada vez maior do carnaval na imprensa, que passou a ir muito além dos três dias de folguedo e dando origem à crônica carnavalesca, tema que é o foco central de seu estudo (COUTINHO, 2006, p. 36).

Coutinho aponta para meados do século XIX o início do flerte entre o carnaval e a imprensa. É quando os jornais começam a se abrir para o entretenimento, quando as novas elites, herdeiras do desenvolvimento da indústria e do comércio, começam a dar o tom da festa, importando de Veneza, Roma e Nice, as novas “formas cosmopolitas e elegantes de folia”, dos bailes de máscaras e dos préstitos alegóricos, organizados pelas novas sociedades carnavalescas. “Em sintonia com os anseios civilizatórios da burguesia, a imprensa desempenhou um papel decisivo na fixação dessas formas modernas de divertimento” (COUTINHO, 2006, p. 32). Em defesa das formas “civilizadas” da folia, a imprensa iria encampar longa campanha na batalha contra as formas antigas, que eles consideravam “grosseiras e indecentes”, condenando essas manifestações mais rudes pela “falta de urbanidade”. (COUTINHO, 2006, p. 34).

Cássio Loredano, por sua vez, sublinha o caráter elitista das representações do carnaval na obra de J. Carlos. É o carnaval dos bailes de máscara, das batalhas de confete e serpentina entre automóveis. “O carnaval de J. Carlos é fundamentalmente branco. É pelo centro da cidade, Tijuca e Zona Sul que ele, sua família e seus leitores circulam.” (LOREDANO, 2019, p. 170). Novamente, a década de 1930 marca uma mudança de representações, segundo Loredano, em direção aos redutos das comunidades negras da Praça Onze. Tendo em vista a produção caricatural publicada nas revistas analisadas, acredito que podemos estender para outros cartunistas do período a observação do autor sobre a obra de J. Carlos. É o Rio de Janeiro branco que observamos nessas diversas ilustrações, analisadas aqui. Desde o último quarto do século XIX, a elite foi se inserindo e se apropriando da festa, forjando novas tradições carnavalescas, criando agremiações e condenando as brincadeiras de tradição mais popular, consideradas mais agressivas, que eram predominantes no antigo entrudo.

Figura 11  
O sonho de Colombina, por J.Carlos, revista *Careta*,  
25 de fevereiro de 1922



Fonte: CARLOS, J. O sonho de Colombina. *Careta*, Rio de Janeiro, Editora Kosmos, ano XV, n. 714, 25 fev. 1922, p. 21. Biblioteca Nacional BN Digital<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=27447>, Acesso em: 04 out. 2020.

A crônica *Sonho de Colombina* narra uma aventura carnavalesca em que a personagem central da trama, acostumada a ser disputada por Pierrôs e Arlequins, sofre uma decepção e é dispensada no dia seguinte de uma noite amorosa por um rico galanteador que, no entusiasmo da embriaguez, a leva para seu palacete. Depois de passar o baile a cortejá-la, acaba dispensando-a no dia seguinte, passando a ela um punhado de notas, como quem paga por serviços sexuais. Na ilustração de J. Carlos (figura 11), a personagem principal domina a página num movimento leve, e extremamente sensual, sentada sobre o que parece ser um grande enfeite de carnaval, em forma esférica, caído no chão. Sua fantasia de pouco tecido revela quase toda a extensão de suas coxas que conduzem o olhar do leitor até os pés nus. O vestido tomara-que-caia também revela colo, ombros e braços nus, amarrados apenas por braceletes. Um pano padronizado na cabeça que se inclina para trás, olhos fechados e uma boca em bico esperando o beijo de um pequeno Pierrô, que está em pé na palma de sua mão, inclinando-se para beijá-la. A ilustração parece registrar o momento anterior a ida dos dois ao palacete, quando o outro parece dominado por ela. Como reza o ditado, “na palma de sua mão”.

**Figura 12**  
**Capa de *O Malho*, por Calixto Cordeiro, 13 de fevereiro de 1904**



Fonte: CORDEIRO, Calixto. *O Malho*, Rio de Janeiro, Editora O Malho S.A., ano III, n. 74, 13 fev.1904, capa. Biblioteca Nacional BN Digital.<sup>16</sup>

<sup>16</sup> Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=2173>, Acesso em: 03 jul.2020.

Curiosamente, a erotização e a nudez aparecem de forma ainda mais explícita em números ainda mais remotos d'*O Malho*. Na ilustração da capa de 13 de fevereiro de 1904, (figura 12) veremos o casal, em fantasias que remetem ao universo medieval. Ela, de máscara negra à moda veneziana, cabelo preso e um chapéu colorido em três pontas, com guizos nas extremidades, veste apenas uma calça justa, que lhe modela as pernas, como uma meia-calça, que chega até o umbigo. Nua daí para cima, estufa o peito e exhibe os seios, sem qualquer pudor. Uma das mãos segura um cetro com a cabeça de um bobo da corte na ponta. E é com uma fantasia semelhante à de um bobo da corte medieval, num ridículo quadriculado alternando o vermelho e o preto, que ele dança a seu lado, passando um braço pelas suas costas que faz chegar uma mão ousada até um dos seios. Ela, por sua vez, num movimento de cumplicidade, também passa o braço pelas costas do parceiro. Em uma composição coesa, são flagrados num jogo de corpo espontâneo que sugere uma dança efusiva, de movimentos largos. O enlace do casal é bem mais envolvente, os rostos se aproximam a ponto das bocas, sorridentes, estarem a um palmo do beijo.

O aspecto mais curioso no que diz respeito às referências eróticas é que, ao menos n'*O Malho*, elas são mais explícitas nestes primeiros anos do século. Com o passar do tempo, não se encontra mais no período carnavalesco outras referências tão evidentes da nudez feminina. Já a partir de 1905, as capas e ilustrações internas nas edições lançadas durante o carnaval deixam de lado o apelo sexual e passam a investir em conotações políticas. Já na *Careta*, que tem início em 1908, não se encontra facilmente qualquer imagem tão explícita de nudez como a referida capa d'*O Malho*, no carnaval de 1904.

Apesar de significativa, a erotização não era o único viés da caricatura carnavalesca. Durante a pesquisa realizada para a tese de doutorado, encontrei também um número considerável de charges de carnaval com críticas políticas. Desfilavam em suas páginas cordões de personalidades políticas caracterizados como ridículos foliões. Era recorrente a representação da figura alegórica da política, personificada em senhoras carrancudas, envelhecidas, brutalizadas, sendo empurradas ou levando rasteiras de foliões. Essas charges constituem curioso paradoxo, em que os cartunistas lembravam o leitor, através de charges políticas carnavalescas, que os três dias de folguedo momesco era um momento precioso para que o povo brasileiro pudesse esquecer das crises e problemas sociais, negligenciados pelas autoridades públicas.

## Considerações Finais

Tomo de empréstimo uma afirmação de Mônica Velloso sobre a revista que ela pesquisa porque acredito que seja válida para a produção caricatural de modo geral, dentro de um recorte histórico ainda mais amplo. “A D. Quixote constrói outra narrativa do cotidiano; nossas tradições culturais são repensadas a partir da visão satírico-humorística, daí a relevância da publicação e do grupo intelectual que a criou.” (VELLOSO, 1996, p. 30). Para o trabalho do historiador, a caricatura configura-se fonte poderosa para se refletir sobre o seu tempo de produção e circulação.

Por meio de charges, caricaturas e escritos satíricos, podem-se atingir novas formas de expressão, percepção e comportamento de uma determinada época. Ocorre que, historicamente, o humor tendeu a ser considerado coisa menor, uma espécie de segunda grandeza, objeto portanto, pouco digno de ocupar espaço no processo da reflexão social. Com isso, perderam-se sinais valiosos para o historiador. (VELLOSO, 1996, p. 133)

Ao mesmo tempo em que eram subestimadas, por seu caráter ligeiro, de entretenimento superficial, e até pelas proximidades com o humor trivial das revistas teatrais, essas publicações baratas semanais eram fartas em colaborações de escritores e ilustradores, oriundos dos circuitos sociais elevados e, assim, reproduziam os valores e o gosto burguês, o que nos ajuda a compreender as poucas referências ao samba, ao choro e ao maxixe, e o caráter mais elitista e europeizado da festa carnavalesca. Seus cartunistas contribuíram para a legitimação e construção de práticas culturais sociáveis como componentes de uma identidade nacional que se construía.

A obra de Cardoso trouxe também um desafio ao presente artigo, na medida em que o autor reforça a todo instante a dissociação entre a Semana de Arte Moderna e o Movimento Antropofágico, anotando divergências ideológicas determinantes: “Qualquer leitura que insista em interpretar a Antropofagia como continuação da Semana contraria, portanto, as opiniões dos próprios antropofagistas” (CARDOSO, 2022, p. 201). De fato, se levarmos em consideração as inspirações políticas dos três grupos mais proeminentes da frente paulistana, encontraremos posições divergentes. Cardoso sublinha as inclinações comunistas em torno do grupo liderado por Oswald, em que pese suas origens oligárquicas; o envolvimento das já mencionadas lideranças do grupo Verde-Amarelo com o Partido integralista, de modelo fascista, e o grupo artístico que, após a Semana, se reuniu em torno de Mário de Andrade e colaborou com o Estado Novo.

Mas é o próprio autor que, de algum modo, acaba por atribuir à Semana um movimento gerador, não como o mito fundador do modernismo brasileiro, mas dos movimentos subsequentes, conduzidos pelo protagonismo da elite paulistana. O que venho procurando observar em minhas pesquisas são as peculiaridades e o

contexto histórico do amplo processo de modernização da ilustração caricatural no Brasil, que é exatamente o momento em que o país passa por um momento de reformulação e ressignificação das identidades culturais. Parto da premissa de que o poder de alcance da ilustração caricatural, publicada em veículos de comunicação de massa extremamente poderosos, que surgem desde os primeiros anos do novo século, confere uma relevância histórica muito maior do que lhe costuma ser atribuída. Seu discurso verbal e visual exerce forte impacto na sociedade e, portanto, na cultura carioca que, pela centralidade política e cultural, acaba se firmando como ícones da cultura brasileira, em âmbito nacional e internacional

A expressão gráfica do modernismo assume aqui uma perspectiva mais urbana da cultura popular do que as temáticas exploradas pelo movimento modernista da elite paulistana, que, para Rafael Cardoso, deixavam explícito seu “olhar de fora” em representações estereotipadas de um Brasil rural e interiorano. No ponto de vista mais crítico de Cardoso ao movimento, ele aponta ingenuidade e sentimentalismo nas temáticas rurais e folclóricas exploradas por Tarsila, lembrando que até o final da década de 1920, “nas obras de Oswald e Tarsila pouco havia que indicasse preocupação com a dura realidade social de um país ainda emergindo da escravidão e suas sequelas” (CARDOSO, 2021, p. 219). O culto do primitivismo importa as tensões e contradições do contexto europeu e ainda outros contornos problemáticos preexistentes no debate brasileiro sobre raça e etnia, na crença da inferioridade que repousa sobre o mito das “três raças tristes” na formação cultural do povo brasileiro. De acordo com Velloso, teria sido a prevalência dessa tristeza, na vertente mais conservadora do pensamento social brasileiro, como elemento identificador da nacionalidade, que motivara os editores da revista *D. Quixote*, sua fonte de pesquisa, a investir na linguagem humorística, num esforço de mudar essa incômoda imagem derrotista e preconceituosa. (VELLOSO, 1996, p. 30)

Os muitos méritos deste último trabalho de Cardoso, que o situará certamente como a mais nova referência para o campo de estudos que focaliza as produções gráficas satíricas deste período é o de reavaliar e reafirmar a força expressiva e a penetração desse farto material gráfico, propagados entre as diversas camadas sociais da então Capital Federal do Brasil. Seu diferencial é que o faz traçando um paralelo constante entre os meios das artes gráficas e das artes plásticas, o que causa inevitável prejuízo às fontes que mais nos interessa aqui, mas contribui para compreendermos a dimensão dessas publicações no contexto histórico em que circularam. Além de apontar o problema, o autor situa o desprezo da cultura modernista por expressões artísticas populares produzidas por uma indústria de comunicação consolidada.

Diferente de Paris ou Nova York, onde a cultura popular de massa apagou formas tradicionais de cultura popular e substituiu estruturas pré-industriais por modismos passageiros, o Rio de Janeiro é uma cidade onde o velho e o novo, o rural e o urbano, o sagrado e o profano desenvol-

veram maneiras únicas e peculiares de coexistir. [...] Samba e carnaval são as formas nascidas do contato entre as elites cariocas, ávidas por uma fantasia de Europa, e a pujante população constituída por imigrantes, migrantes e descendentes de pessoas escravizadas – estes últimos livres pela primeira vez para celebrar seus ritos e ritmos de matriz africana. A cultura urbana formada por esse encontro deitava raízes profundas nas tradições populares, mas não era avessa, de modo algum, a novas mídias e à novidade tecnológica. (CARDOSO, 2022, p. 35)

É necessário que se reconheça o modernismo caricatural como uma expressão moderna da cultura brasileira, quer por suas proximidades, quer por suas diferenças estéticas ou ideológicas com os movimentos artísticos engendrados pelos grupos artísticos de São Paulo. Mas é preciso compreender o modernismo caricatural como uma expressão de singular relevância para consolidação de símbolos identitários de uma cultura brasileira. Para o trabalho do historiador, a caricatura configura-se fonte poderosa para se refletir sobre o seu tempo de produção e circulação.

## Fontes

- ANDRADE, Oswald. Manifesto Antropofágico. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo. ano I, n.º 1, maio 1928, p. 3; p. 7.
- CARLOS, J. Antropofagia. *Para Todos*. Rio de Janeiro: Editora Pimenta de Mello, ano XI, n.º 554, 27 jul. 1929, p. 17. Biblioteca Nacional BN Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124451&pagfis=27441>>. Acesso em: 26 mar. 2022.
- CARLOS, J. O alvorecer nas praias. *Careta*. Rio de Janeiro, Editora Kosmos, ano XIII, n. 602, 03 jan. 1920, p. 35. Biblioteca Nacional BN Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=22621>>. Acesso em 01 set. 2022.
- CARLOS, J. O sonho de Colombina. *Careta*, Rio de Janeiro, Editora Kosmos, ano XV, n. 714, 25 fev. 1922, p. 21. Biblioteca Nacional BN Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=27447>>. Acesso em: 04 out. 2020.
- CARLOS, J. Poetas de chocolate. *Careta*, Rio de Janeiro, Editora Kosmos, ano IX, n. 429, 09 set. 1916, p. 30. Biblioteca Nacional BN Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=16732>>. Acesso em: 01 jul. 2020.
- CORDEIRO, Calixto. *O Malho*, Rio de Janeiro, Editora O Malho S.A., ano III, n. 77, 05 mar. 1904, capa. Biblioteca Nacional BN Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=2269>>. Acesso em: 18 dez. 2020.
- CORDEIRO, Calixto. *O Malho*, Rio de Janeiro, Editora O Malho S.A., ano II, n. 39, 13 jun. 1903, capa. Biblioteca Nacional BN Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=1037>>. Acesso: 10 out. 2020.
- CORDEIRO, Calixto. *O Malho*, Rio de Janeiro, Editora O Malho S.A., ano III, n. 74, 13 fev. 1904, capa. Biblioteca Nacional BN Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=2173>>. Acesso em: 03 jul. 2020.

- DI CAVALCANTI, Emiliano. Os Mistérios da Macumba, *O Malho*, Rio de Janeiro, Editora Pimenta de Mello, ano XXXV, n. 1348, 14 jul. 1928, p. 14-15. Biblioteca Nacional BN Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=66541>>. Acesso em: 27 mar. 2022.
- FREITAS, Bezerra de. Antropofagia. In: *Para Todos*. Rio de Janeiro: Editora Pimenta de Mello, ano XI, n. 554, 27 jul. 1929, p. 17. Biblioteca Nacional BN Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124451&pagfis=27425>>. Acesso em: 26 mar. 2022.
- GUEVARA, Andres. *Careta*, Rio de Janeiro, Editora Kosmos, ano XXVII, n. 1342, 02 jun. 1928, capa. Biblioteca Nacional BN Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=66087>>. Acesso em: 14 out. 2020.
- PEDERNEIRAS, Raul. *O Malho*, Rio de Janeiro, Editora O Malho S.A., ano II, n. 50, 29 ago. 1903, capa. Biblioteca Nacional BN Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=1399>>. Acesso em: 11 dez. 2020.
- PEDERNEIRAS, Raul; CORDEIRO, Calixto. *Samba. Fon-Fon*, Rio de Janeiro, Editora Kosmos, ano IV, n. 50, 10 dez. 1910, p. 27. Biblioteca Nacional BN Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=259063&pagfis=5823>>. Acesso em: 20 fev. 2022.
- ROCHA, Augusto. *O Malho*, Rio de Janeiro, Editora O Malho S.A., n. 191, ano IV, 12 maio 1906, p. 6. Biblioteca Nacional BN Digital. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=7282>>. Acesso em: 4 jul. 2020.

### Referências Bibliográficas:

- ARAGÃO, Pedro de Moura. *O baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2008.
- CARDOSO, Rafael. *Modernidade em Preto e Branco: arte e imagem, raça e identidade no Brasil, 1890-1945*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CARDOSO, Rafael. *A arte brasileira em 25 quadros (1790-1930)*. Rio de Janeiro: Record, 2008, p. 160-171.
- CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, FGV, vol. 8, n. 16, 1995, p. 179-192.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. *Ecos da folia: uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- DUNCAN, Alastair. *Art Deco*. London: Thames and Hudson, 1997
- FONSECA, Letícia Pedruzzi. *As revistas ilustradas A Cigarra e A Bruxa: a nova linguagem gráfica e a atuação de Julião Machado*. Tese. 2012, 280 f. (Doutorado em design). Departamento de Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2012.
- HELLER, Steven. Prefácio. In: MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. (org.) *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011, p. 6-9.

- IPANEMA, Rogéria Moreira de. *A arte da imagem impressa: e a construção da imagem autoral e a arte da gravura no Brasil do século XIX*. 2007, 252f. Tese (doutorado em história social). Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2007.
- LIMA, Herman de Castro. *História da caricatura no Brasil*. vol.1 e 3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. *História do Rio de Janeiro: do capital comercial ao industrial e financeiro*. Rio de Janeiro: IBMEC, 1978.
- MEGGS, Philp Baxter; PURVIS, Alston Willcox. Art Nouveau. In: MEGGS, Philp. B. e PURVIS, Alston W. *História do design gráfico*. São Paulo: Cosac & Naifi, 2009.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 28.
- OLIVEIRA, Cláudia Maria de Silva de; VELLOSO, Mônica Pimenta; LINS, Vera Lúcia de Oliveira. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 e 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- PESSOA, Flavio Mota de Lacerda. *Jeca-tatu a rigor: Representações do povo na Careta e n'O Malho: identidade nacional na Primeira República (1902-1929)*. Rio de Janeiro, 2021. Tese (doutorado em artes visuais). Escola de Belas Artes. Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Rio de Janeiro, 2021.
- SOBRAL, Julieta Costa. *O desenhista invisível*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996

Recebido: 31/03/2022 – Aprovado: 02/09/2022

**Editores Responsáveis**

Miriam Dolhnikoff e Miguel Palmeira

**Este artigo integra o Dossiê 1922/2022: o século da Semana – balanços e perspectivas organizadores**

Francisco Cabral Alambert Junior  
Marcos Antonio da Silva  
Nelson Tomelin