

**QUADRINHOS EM AÇÃO:
AS REPRESENTAÇÕES DA EXPERIÊNCIA URBANA NO BRASIL
DO FINAL DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX**

MARILDA LOPES PINHEIRO QUELUZ*

O objetivo deste trabalho é analisar as estratégias das caricaturas e charges do início do século XX nas representações do cotidiano e das experiências urbanas. Com a República, a modernização traduziu-se na rapidez da implantação de reformas urbanas e de inovações técnicas (ferrovias, trens, telégrafos, telefones, gramofones, luz elétrica, bondes elétricos, cinematógrafos, zincografia, fotografia, novos processos de produção gráfica, por exemplo). Na constituição do discurso da mídia impressa, o humor gráfico desempenhou um importante papel para o imaginário e as concepções sobre a modernização e a vida nas cidades. As charges funcionam como narrativas, ou diferentes histórias contadas para dar sentido às transformações que surgem com as máquinas, com o ritmo industrial, com a urbanização.

A caricatura e a charge, aliadas ao desenvolvimento da imprensa, numa incipiente indústria cultural, especialmente a partir do final do século XIX, assumem o papel de tradução do cotidiano e das notícias diárias, pelo viés da ironia e da ambiguidade. Para Diana Donald (1996) as caricaturas são artefatos complexos que dão visibilidade às contradições das práticas culturais de uma dada época, não apenas como reflexo do social, mas ajudando a constituir e divulgar essa visibilidade.

As definições de charge, caricatura, quadrinhos ainda estão muito longe de ser um consenso, até porque, especialmente na transição do século XIX e início do século XX no Brasil, essas fronteiras são constantemente reinventadas pelos lápis e penas dos desenhistas.

Para Fonseca (1999: p.17), de um modo bem geral, a caricatura abrange formas como “a charge, o cartum, o desenho de humor, a tira cômica, a história em quadrinhos de humor, o desenho animado e a caricatura propriamente dita, isto é, a caricatura pessoal”. No livro de Lago (1999), encontramos dois aspectos importantes, a partir do ponto de

* Doutora em Comunicação e Semiótica – PUC-SP, professora do departamento de Desenho Industrial e do Programa de Pós-graduação em Tecnologia (PPGTE) da Universidade Tecnológica do Paraná (UTFPR)

vista dos próprios caricaturistas. O primeiro, é perceber o tempo como parâmetro para a distinção entre as várias formas de caricatura, como diz Loredano:

“nada é muito preciso. Charge e caricatura são a mesma palavra: carga; mas quando numa redação brasileira se diz charge, em geral se está pensando na sátira gráfica a uma situação política, cultural, etc. estritamente atual; caricatura é geralmente sinônimo de portrait-charge; e cartum vale para o comentário satírico duma situação independente de atualidade.”(apud LAGO, 1999: p.10)

No caso deste trabalho, pensar a charge é dar ênfase ao tempo, às temporalidades dadas num contexto. É considerar que enquanto “o retratista luta contra o tempo, o caricaturista, ao contrário, prende-se a ele.” (FONSECA, 1999: p. 19)

Por outro lado, Chico Caruso, ressaltando os vários ângulos do olhar, “tem uma explicação empírica mais espacial: uma cena de horizonte amplo seria um Cartum; centrada numa situação ou em personagens definidos seria uma charge, e focada exclusivamente numa pessoa, uma caricatura. Mas 'caricatura' é ainda o termo genérico que se aplica no Brasil ao desenho de humor em geral.” (LAGO, 1999: p.11)

Considerando as relações entre destinador/destinatário e os processos mediáticos que as constroem, Fonseca, de uma forma mais abrangente, afirma que:

“A caricatura é uma representação plástica ou gráfica de uma pessoa, tipo, ação ou ideia interpretada voluntariamente de forma distorcida sob seu aspecto ridículo ou grotesco. É um desenho que, pelo traço, pela seleção criteriosa de detalhes, acentua ou revela certos aspectos ridículos de uma pessoa ou de um fato. Na maioria dos casos, uma característica saliente é apanhada ou exagerada. Geralmente a caricatura é produzida tendo em vista a publicação e com destino a um público para quem o modelo original, pessoa ou acontecimento, é conhecido.” (grifos meus) (FONSECA, 1999: p. 17)

A definição de caricatura feita por Rivers enriquece o debate, pois a considera não como uma entidade pré-existente, emoldurada por um contexto, mas situada numa dimensão que interage com o processo histórico em que se constitui. Ela é dinâmica, sendo sempre reiterada e atualizada, como “algo que é continuamente produzido, e o qual é envolvido numa interação pessoal com seu contexto. Caricaturistas são influenciados pelo contexto tanto quanto tentam influenciar o mesmo.” (RIVERS, 1991: p. 184)

Para este autor, entender e interpretar caricaturas *de outro tempo e lugar* implica observar atentamente o fato de que, embora os mecanismos da caricatura e o seu funcionamento nos sejam bastante *familiares*, o contexto é *totalmente diferente*. (RIVERS, 1991: p. 207).

Ele chega mesmo a ver o cartum como “uma espécie de ícone histórico, uma pista/chave visual para um evento que teria de ser pesquisado para que a temporalidade do trabalho artístico ser de alguma forma resgatado. Em outros casos, um cartum mantém sua mensagem básica além do período de enquanto perde suas referências específicas e significados.” (RIVERS, 1991: p. 217)

Paulo Ramos (2009: p.20-21) ressalta que as narrativas de humor – como a tira cômica e a charge – podem ser denominadas de “humor gráfico ou caricatura (usada neste segundo momento num sentido mais amplo)”. Entretanto, o autor assume “a linha teórica que vê os quadrinhos como um grande rótulo que agrega vários gêneros que compartilham uma mesma linguagem em textos predominantemente narrativos. Podem ser abrigados dentro desse grande guarda-chuva chamado quadrinhos os cartuns, as charges, as tiras cômicas seriadas, as tiras seriadas e os vários modos de produção dos quadrinhos.” Para ele, “A charge é um texto de humor que aborda algum fato ou tema ligado ao noticiário. De certa forma, ela recria o fato de forma ficcional, estabelecendo com a notícia uma relação intertextual.” A diferença entre a charge e o cartum estaria na desvinculação deste último a um fato do noticiário.

O que aqui interessa é mostrar como o humor gráfico ou os quadrinhos desenvolvem uma linguagem autônoma, fazendo parte de uma cultura visual que se constitui historicamente, como arena de negociações e mediações com o leitor. A caricatura evidencia múltiplos julgamentos, mas de forma democrática, abrindo espaço para a decisão do leitor. Ela é formadora de opinião, mas em co-autoria, ou melhor, depende de uma relação de compromisso do leitor com a realidade, do estabelecimento de uma cumplicidade cotidiana, estando autor/leitor inseridos num mesmo contexto, numa experiência cultural comum.

Ler uma charge ou uma caricatura é, portanto, uma atividade que pede um leitor “tradutor do passado nos termos do presente, um leitor que atualiza o volume dialógico no tempo e no espaço, na medida em que lê com ‘estranhamento’, sem automatismo, o decurso histórico”(FERRARA, 1981: p. 76)

Para que haja uma ou mais leituras possíveis desse mesmo texto, é preciso saber que não há apenas um sentido literal, tornando-se necessário que se descubram as marcas deixadas pelo enunciador. Trata-se de uma “conivência estabelecida entre o enunciador” do discurso e o “leitor capaz de transcender a literalidade para vislumbrar, justamente

por meio das marcas aí instauradas, as significações ao mesmo tempo sugeridas e escondidas por esse espaço significante”. (BRAIT, 1996: p. 31)

Na criação de significados junto ao leitor instauram-se jogos que utilizam a ambiguidade e a ironia. A caricatura torna-se um jogo, onde a ironia trabalha com um desacordo entre enunciado e enunciação. Ou seja, um discurso que contém o seu contrário. Segundo Rivers, aí reside o motivo pelo qual a caricatura é subversiva de modo inato. Ao dar ao leitor textos “*deformados*” que sempre requerem interpretação criativa, a caricatura acaba por afastá-lo do hábito de ler passivamente. Para este autor, os “leitores que experimentam a interação com a caricatura estão menos inclinados a aceitar um texto de forma inquestionável. Daí porque os políticos odeiam as caricaturas (...). Um público que pode ler entre as linhas não é facilmente oprimido.” (RIVERS, 1991: p. 230)

Isso não significa dizer que a caricatura seja sempre uma denúncia, sempre uma arma da oposição, ou uma crítica constante ao sistema, e nunca conservadora ou reacionária. Ela revela, antes de tudo

“um outro olhar sobre o real, um outro lado da história, mais distante das intencionalidades oficiais, da manipulação das intenções, do fausto das seduções. Mas então a caricatura tem o dom ou o poder de desfazer a ordem fetichizada? Não exatamente, mas, sem dúvida, ela é fruto de uma irreverência, de um olhar que revela intenções, desmascara aparências, desafia a ordem estabelecida. É, nesse sentido, ousada e desestabilizadora, subversiva e irreverente. Mas, por outro lado, a caricatura pode ser também um chamamento à ordem, um alerta sobre comportamentos desviantes, uma exigência de normas e regras que são desrespeitadas”. (PESAVENTO, 1993, p.16-17)

Fonseca vê na caricatura um papel paradoxal:

“Por um lado, ela deforma, para melhor fustigar. Mas por outro lado, ela se encoberta com as vestes do moralismo, do puritanismo e até mesmo do conformismo. A exploração que faz do descontentamento e da inconformidade não se exime das ambivalências e contradições peculiares às situações políticas, caindo com frequência no conservadorismo e na discriminação.” (FONSECA, p. 19)

A dessacralização, esta “estratégia de carnavalização do discurso” de que nos fala Bakhtin (1997), permite-nos enxergar o mundo ao contrário, instaurando uma certa desordem, mas também um mundo concreto, sensível, visível, dinâmico, numa fusão de valores e tradições, ampliando as possibilidades do olhar e não apenas conduzindo-o para o oposto. Somos deslocados constantemente do nosso ponto de vista, transformando-o em perspectivas plurais, deparando-nos com uma outra lógica,

diferente daquela “da vida habitual”.

É na polifonia, intertextualidade e complementaridade que se concretizam as múltiplas experiências culturais, fazendo da realidade um plano multifacetado, onde aprendemos a pensar o “eu” e o “outro”, num processo interativo. As contradições e a ambiguidade mostram-se na “harmonia de vozes diferentes ou como discussão permanente e sem solução”. (VELLOSO, 1996, p. 167)

A caricatura possibilita ver a sociedade “não mais sob o prisma monocórdio de um discurso oficial, na medida em que se insere esta dimensão polifônica: a irreverência do cômico, a “carnavalização” do real aflora das imagens, fazendo chegar até o presente uma visão alternativa e dissonante.” (PESAVENTO, 1993, p. 18-19)

As caricaturas eram veiculadas através de jornais e, principalmente, através das revistas de humor que fizeram grande sucesso no início do século XX no Brasil. Eram reproduzidas e popularizadas através dos periódicos. As revistas precisavam investir no público leitor, criar um hábito, uma repetição, construindo uma rotina. Forja-se no ato de folhear a revista, um espaço onde o expectador circula como se estivesse dando um giro pela cidade, compartilhando os boatos, as conversas, as novidades, seguindo um percurso delineado nas estratégias propostas pelo enunciador.

Era preciso que o leitor conhecesse tal político, tivesse lido ou vivido tal situação, se reconhecesse em um dado momento, para que o jogo da enunciação se efetuassem. Era necessário criar uma relação de proximidade com os personagens, com as situações, com as mazelas do cotidiano, construindo um quadro compartilhado na experiência urbana do início do século XX, em uma cidade que se queria moderna, civilizada, cosmopolita, parisiense. Mas de que forma isso aconteceu? Quais foram as estratégias criadas para captar esse olhar e dar um efeito de cumplicidade do leitor?

Nas revistas de humor brasileiras do início do século XX, há muitos elementos sinestésicos presentes nas charges, mostrando a cidade em movimento: cheiros, perfumes, ruídos, ritmos, cores, texturas, andanças e sinuosidades são evocados. A disposição gráfica, os traços rápidos, as imagens sequenciadas, a composição, criam um efeito de que se está na rua, entre trechos de conversas que se ouvem, imagens soltas, flagrantes, flashes, diálogos, monólogos, mistura de ritmos e músicas, sons, fragmentos que remetem a lugares, personagens, costumes.

É muito comum o uso da metáfora, que numa definição clássica, é a nomeação de uma

coisa por outra, ou seja, substituição de diferentes coisas, expressando desse modo uma inesperada semelhança entre eles. Entretanto, em relação à caricatura, seria mais interessante pensar em termos de interação do que em substituição, porque:

“O significado principal não desaparece (de outro modo, não haveria nenhuma metáfora); ela retrocede para o segundo plano/contexto, atrás do sentido metafórico (...) Ainda que um artista vá além e faça uma substituição total, em nossas mentes o primeiro objeto não será nunca completamente substituído pelo segundo. O que é importante é que o primeiro demore-se/persiste em nossa memória ou imaginação tanto que o que a fusão dos traços não é esquecida (...) Metáfora é sempre interação, geralmente efetuada através da equivalência de identidade ou substituição direta/reposição.”

Podemos observar também a presença de relações de contiguidade, agregando fragmentos dispersos, imagens que se contaminam. A utilização recorrente da metonímia parece dar conta de modo mais abrangente das interferências artísticas e culturais e do “tempo polimorfo” de nossa sociedade. (PINHEIRO, 1994: p.20-25)

É preciso ver, ainda, a caricatura enquanto um fenômeno urbano, ligado à imprensa, à inovação das técnicas de reprodução, das artes gráficas, da modernização da sociedade de consumo. O consumo de massa do humor ilustrado na forma de tiras cômicas publicadas nos jornais, revistas em quadrinhos, gibis, periódicos humorísticos, propagandas, rótulos, enfim, o consumo das imagens visuais foi um importante elemento na emergência da cultura de consumo. Ao examinar a relação entre quadrinhos (*comics*) e a comercialização da cultura americana, Gordon estabelece duas vertentes:

“primeiro os quadrinhos podem ser vistos como consequência, resultado do processo de modernização; segundo pode ser visto como uma resposta bem-humorada aos problemas de representação face a uma sociedade em transição. Pode ser visto como um fenômeno social e como uma forma estratégica de representação. Linguagem que pode transformar e refletir a cultura ao mesmo tempo.”(Gordon, 1998: p.3)

Estudar as narrativas de humor é, em certa medida, interrogar o papel das inovações tecnológicas e dos meios de comunicação no processo de transformações nos padrões de percepção, nos comportamentos e nas sensibilidades sociais, nesta nova paisagem técnica, nesse horizonte de imagens. Assim como discutir as formas de apropriação destas técnicas e destes meios por parte da população, reinventando, aprimorando funções e usos.¹

1 VELLOSO, p.33. Sobre essa nova paisagem técnica e a importância da produção e consumo de imagens numa sociedade moderna ver Sussekind, F. *Cinematógrafo de Letra*. Ver também Hardman,

O sucesso da ironia e do humor presentes não só na caricatura, mas na literatura, no teatro, nas músicas do início do século XX, pode ser visto como uma forma de externar o descompasso e a “*perplexidade ante uma realidade que oscila entre a miséria e o mito do progresso urbano-tecnológico*”. (VELLOSO, 1996, p. 186) Ou como um meio de situar os cidadãos frente aos desconcertos da Primeira República, propondo o caminho alternativo de rir de nossas próprias mazelas. É possível ainda explicar o uso de forte apelo visual pela facilidade e rapidez com que atinge a grande maioria da população. O fato é que, em um momento conturbado pelos grandes debates e polêmicas sobre o que era ser moderno, ser brasileiro, ser nacional, a caricatura, interagindo com outras práticas culturais, também ajudou a criar essa paisagem. Apresenta-se como uma linguagem criativa, que incorpora popular/erudito, regional/nacional, reinventa a linguagem entre sotaques, trocadilhos, ditos populares, recursos cênicos, efeitos teatrais e até cinematográficos. O caricaturista, longe de ser alguém à margem dos acontecimentos, um “outsider” do sistema, encontra-se mergulhado no processo histórico no qual essa linguagem é engendrada. 2

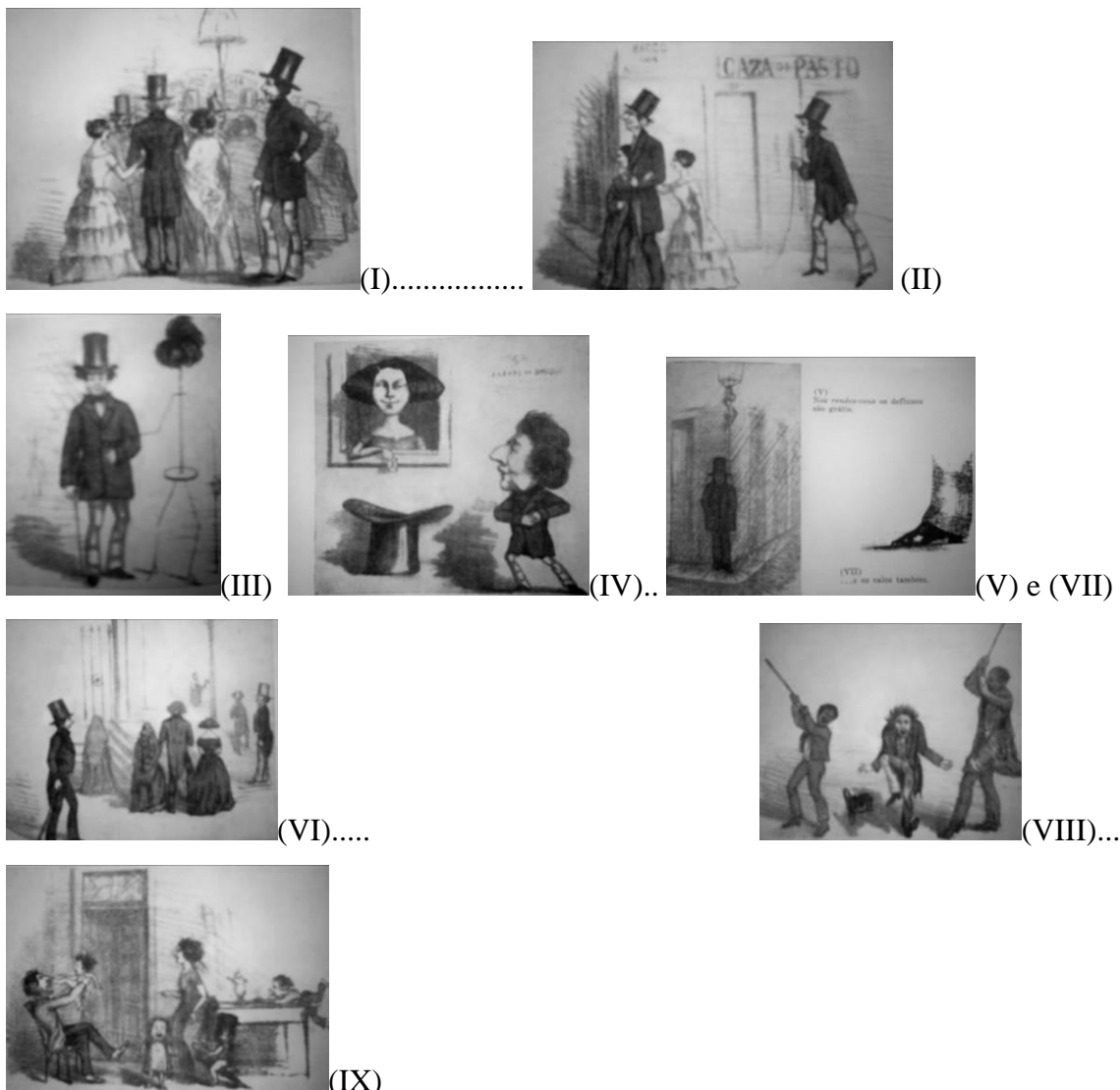
Foi recorrente o uso das imagens sequenciais, recriando, simulando o ritmo da vida nas cidades quadro a quadro, provocando no leitor a sensação de caminhar pela cidade, compartilhando as experiências, os boatos e comentários, tornando-se cúmplice do dia a dia recontado pelas revistas de humor. As narrativas do cotidiano eram cheias de ação, dinamismo, repetição. É bom lembrar, que a sequencia não precisa ser linear e a relação de espaços/tempos simultâneos pode ser construída em quadros únicos. A crítica social trabalhou com inversão de signos, oposição de signos, com elemento disjuntor gerador do riso ou do espanto que poderia estar na imagem, na palavra ou na relação entre a imagem e a palavra. (CAGNIN, 1975, p.179-204).

Herman Lima faz referência a Sebastien Auguste Sisson, que em 1855, na página dupla central em *Brasil Ilustrado* apresenta “O Namoro, Quadros ao Vivo” (figura 1): “Trata-

F. F. *Trem Fantasma*. Sobre formas de apropriação das técnicas e uma visão não determinista da tecnologia ver QUELUZ, Gilson e QUELUZ, Marilda. *Visões Bem Humoradas da Tecnologia e da Modernidade* in: BASTOS, João Augusto (org.) *Memória e Modernidade*. Curitiba: CEFET-PR, 2000.

2 Existem muitos trabalhos importantes que tratam essas questões como VELLOSO, *op. cit.*; BELLUZZO, Ana Maria de M. *Voltolino e as Raízes do Modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1992; LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1996; LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo Método Confuso*. Humor e Boemia em Mendes Fradique. Rio de Janeiro: Bertrand, 1993.

se evidentemente da primeira história em quadrinhos aparecida no Brasil e mostra, em deliciosas cenas cheias de graça e pitoresco, as diversas fases do namoro no Rio daqueles tempos recuados.” (LIMA, 1963: p.739)



(I) Como começa.....(II) a moça dá corda, o rapaz aceita (III) a amizade é desfrutada
 (IV) O que se chama fazer tijolos (V) Nos rendez-vous os defluxos são grátis
 (VI) os acompanhamentos principiam (VII) e os calos também (VIII) como acaba um namoro
 (IX) ou desta maneira

Figura 1- Sisson. O Namoro, Quadros ao Vivo. *O Brasil Ilustrado* (15/10/1855) in LIMA, Herman. p735-738

Interessante observar, que além da sequencia narrativa, dois finais diferentes são propostos, cabendo ao leitor, a escolha pelo irônico destino do relacionamento.

O italiano Angelo Agostini (1843-1910), conhecido pelas aventuras em quadrinhos de *Nho Quim* e *Zé Caipora*, também usou a sequência como recurso para discutir as questões políticas que estavam na base da ruína da monarquia.(Figura 2). As posturas

corporais, os gestos e a disposição no espaço revelam os posicionamentos ideológicos e os questionamentos feitos após a Guerra do Paraguai dentro do próprio exército.



- Não se trata de disciplina, mas sim de uma questão de honra e dignidade para o exército. Por isso não estamos dispostos a recuar
- Pois, para o governo, tratou-se de uma questão de capricho, e por isso mesmo, não estou disposto a recuar



- Luz, da cá toda essa papelada sobre a questão militar. Eu chimpou-lhes um discurso tamanho que, com certeza, eles não agüentam: pegam no sono, amolecem, fatigam-se e caem

Figura 2 - Agostini. Estado da questão militar. Revista Ilustrada (14/05/1887) in LEMOS, p.25

As imagens sequenciais poderiam estar dispostas numa mesma página, como um grande quadro de acontecimentos. Nos comentários da página semanal (figura 3), de Alfredo Storni (1881-1966), sobre os mais diversos assuntos nacionais e internacionais, vemos o Tio Sam, A Argentina, Santos Dumont, Zé e a vacina obrigatória, os estoques de café, entre outros, num panorama dinâmico, tenso, onde os conflitos não se resolvem, mas apresentam-se simultaneamente.



Figura 3 - Storni. “Salada da semana”. O Malho (1917) in LAGO, p.93

As alterações da cidade em transformação trazem novos ritmos, novas formas, novas percepções e velocidades da vida:

“Das interferências de várias temporalidades representadas nas crônicas epistolares, manifestava-se, de forma peculiar, uma das facetas dessas mudanças que, ao mesmo tempo, incorporavam a modernização urbana, a linguagem dos imigrantes e atualizavam, para as letras, antigos hábitos coloniais também presentes nas cidades.” (JANOVICH, 2006, p.163)

Havia um profundo diálogo entre a fotografia e os flagrantes captados pelos lápis, os instantâneos das ruas, os *portrait charges*, os calungas, os tipos sociais. Esta referência e outras formas de uso da imagem sequencial, em página inteira, foram bastante utilizadas, como o fez o caricaturista Raul Paranhos Pederneiras (1874-1953), em alguns exemplos famosos. Na figura 4, explora-se o espaço com a caracterização de tipos populares, em gestos e ação, evocando fazeres, hábitos e costumes de outrora. A linha do contorno, meio quebrada e com pontas traz a conotação de recortes do passado, de folhas guardadas e desgastadas com o tempo. A proximidade dos personagens remete ao trânsito, ao movimento das ruas, à diversidade das multidões. Apesar de enfileirados em duas horizontais, seguem sentidos diversos, provocando a dinâmica do andar pelas ruas.



Figura 4 - Raul. Tipos de outrora. Cenas Cariocas. Primeiro Álbum (1924) in LIMA, Herman. p.432

Para Laura Nery, a principal característica da obra de Raul é a “humanização do espaço coletivo”, e a paisagem do Rio que se destaca são as pessoas. “O cuidado na observação do comportamento, das expressões, dos gestos, conduz o leitor nessa experiência de síntese visual de um momento e de uma dada realidade sociocultural.” (NERY, 2005: p.445)

Já em *A serventia das janelas* (figura 5), o elemento arquitetônico é aproveitado para a composição/diagramação da página, valorizando a variedade de estilos como concretização plástica das várias maneiras de se viver e das várias apropriações do espaço urbano. Na fronteira entre o público e o privado desenham-se as diferenças e a complexidade dos habitantes da cidade.



Figura 5 - Raul. A serventia das janelas em Cenas da Vida Carioca. 1924 in LAGO, p.61

Na figura 6, temos um recorte aprofundado desta realidade, onde observamos os múltiplos usos dos ambientes e dos artefatos, as atividades corriqueiras e simultâneas das pessoas:

“o microcosmo social captado pelo chargista é o da população vitimada pela crise na habitação, forçada a conviver e socializar-se do modo novo imposto pelas contingências da reforma urbana ou obrigada a abandonar o centro da cidade pela construção da avenida, sendo empurrada para as ruas periféricas ou para os subúrbios.” (NERY, 2005: p.449-450)

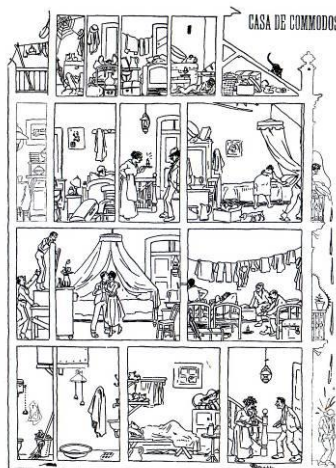


Figura 6 – Raul. Casa de cômodos. Cenas Cariocas. Primeiro álbum. 1924.. In Lima, p.437

Para questionar os novos hábitos de consumo que se instauravam, Raul usou três quadros para destacar a ação do vendedor e da exposição das mercadorias, culminando com a compra que não se efetiva. A repetição do cenário e dos gestos das compradoras reforça, visualmente, a frustração do enunciado verbal da última cena. É possível refletir sobre o ato de olhar, o fascínio pelos tecidos, como uma ação que faz parte do consumo, como uma nova postura que se estabelece na transição entre o balcão de vendas e as vitrines.



Fazenda, modas e armarinho...

- Eu pedi tudo isso só para ver. O que eu quero é uma agulha de osso.
Figura 7. Raul. Cenas cariocas. Primeiro Álbum. 1924. In LIMA, p.441

Para Nery, “As cenas de Raul dizem respeito aos conflitos da sociedade submetida a uma elite que controlava o aparato das decisões políticas e mantinha os demais setores da população fora do jogo do poder; uma população limitada pela representatividade de fachada, ou seja, para quem a cidadania prometida pelo projeto republicano era, no fundo, uma ficção.” (NERY, 2005: p.457)

Para falar do automóvel, das contradições entre a admiração pelo novo e o pavor das máquinas modernas (figura 8), Calixto Cordeiro (1877-1957) usou dois quadros para reforçar o efeito de dinamismo e a velocidade do automóvel, redefinindo os espaços de circulação da população.



O novo flagelo

Incautos em passeio na Avenida e....a aparição do espectro, ou mais vulgarmente, a passagem de um automóvel oficial.

Figura 8 - K.Lixto. Fon-Fon! (6/11/1909) in LIMA, Herman, p.456-457

Muitos caricaturistas usaram a sequência de imagens para falar das mudanças de hábitos, costumes, de uma época para outra. Utilizaram a disposição e proximidade dos quadros como estratégia comparativa, possibilitando a visualização das transformações no tempo e no espaço, indicando as continuidades e as rupturas. Num exemplo já da década de 1930 (figura 9), Belmonte (1897-1947) aponta a permanência de alguns comportamentos masculinos e femininos, apesar das mudanças na moda, no vestuário, no mobiliário e nos artefatos domésticos, rearticulando as relações de materialidade e as subjetividades de cada período.



Figura 9 - Belmonte. Ontem e hoje. O Cruzeiro (19/07/1930) in LIMA, Herman, p.1366-1367

O humor visual criou oportunidades aos habitantes das grandes cidades para *verem e serem vistos* nos espaços públicos como nas ruas, nas avenidas, nos bondes, nos teatros, nas salas dos cinematógrafos, pontos de encontro de entretenimentos. A cidade constrói-se também nestes “jogos ópticos” de *fazer ver e fazer ser visto*, nestes “regimes de visibilidade” dos atores sociais em suas diferentes funções, nos “modos de presença do outro”, transforma-se e reconstrói-se pela mídia, numa interação permanente com o cotidiano. ³

Este consumo de imagens está ligado também ao tempo de lazer que veio com a grande produção industrial e a desqualificação dos ofícios e do trabalho. Para Gordon (1998), o lazer assumiu um papel de grande importância “na formação da identidade de classe das classes médias e das classes trabalhadoras”. Em ambos os casos, o lazer passou a ser mediado pela indústria cultural

3 Eric Landiwski refere-se aos jogos ópticos como situações e posições de comunicação que nos permitem repensar as construções de sentido criadas com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa e as “fronteiras entre os domínios da vida pública e privada”. Procura “dar conta do discurso do ponto de vista da sua capacidade de “agir” e “fazer agir”, captando as interações efetuadas “entre sujeitos individuais ou coletivos que nele se inscrevem e que de certo modo nele se reconhecem.” LANDOWSKI, Eric. *A Sociedade Refletida: Ensaio de sociosssemiótica*. Trad. por Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992..

“criada por empreendedores e consumidores de esportes profissionais; circos e atividades circenses; shows de menestréis; vaudeville; parques de diversão; literatura barata, incluindo revistas de humor ilustradas, os jornais, as edições de domingo, nos quais os quadrinhos poderiam aparecer e eventualmente o cinema.” (GORDON, 1998: p.16-17)

Ainda de acordo com este autor, o lazer, além de auxiliar a mediar a identidade de classe, também contribuiu para estruturar e mediar as tensões de classe. Dessa forma, os cafés, fado salões de dança, vaudeville, teatro de variedades, cinematógrafos, “tornaram-se um terreno disputado na luta por definir a sociedade urbana”. (GORDON, 1998: p.16)

As revistas de humor permitiram um conhecimento/reconhecimento das mudanças e da heterogeneidade da população urbana pelo viés do cômico, ao mesmo tempo em que contribuíram para aumentar a complexidade visual que já existia entre os brasileiros. Uma charge contém mais do que um mundo estereotipado, oferece a visão, compartilhada por artista e leitor, do poder da cidade e do conhecimento sobre a vida urbana. O trabalho dos caricaturistas contribuiu para a formação de uma nova estética, criando narrativas gráficas, às vezes através de painéis sequenciais, reciclando e contaminando-se dos discursos da ciência, da arte, da publicidade, da moda, do design gráfico, do teatro, da imprensa, demonstrando visualmente as vantagens e benefícios no uso dos novos artefatos, na apropriação dos espaços urbanos, ajudando a reelaborar o sentido da experiência urbana.

Referências Bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

BRAIT, Beth. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

CAGNIN, Antonio Luis. *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática, 1975

CAVALCANTI, Lailson de Holanda. *Historia del humor gráfico en el Brasil*. Lleida: Editorial Milenio; Fundación Universidad de Alcalá, 2005.

CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda.(org.) *História em cousas miúdas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005

COSTA, Ângela Marques da & SCHWARCZ, Lilia M. *1890-1914 – No tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DONALD, Diana. *The age of caricature. Satirical prints in the reign of George III*. London: Yale University Press, 1996

FERRARA, Lucrécia D’Aléssio. *A estratégia dos Signos. Linguagem/espaço/ambiente urbano*. São Paulo:Perspectiva, 1981

- FONSECA, Joaquim da. *Caricatura*. A imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- GORDON, Ian. *Comic Strips and Consumer Culture 1890-1945*. London: Smithsonian Institution Press, 1998
- JANOVITCH, Paula Esther. *Preso por trocadilho*. A imprensa de narrativa irreverente paulistana 1900-1911. São Paulo: Alameda, 2006
- LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas brasileiros*. 1936-1999. Rio de Janeiro: Sextante Artes, 1999.
- LANDOWSKI, Eric. *A sociedade Refletida*. Ensaios de sociosemiótica. Trad. Por Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992
- LANDOWSKI, Eric. Não se brinca com humor: a imprensa política e suas charges. In: *FACE*. São Paulo: EDUC, 4(2):64-95, jul/dez.1995
- LANDOWSKI, Eric. *Presenças do Outro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.
- LEMONS, Renato (org.) *Uma história do Brasil através da caricatura*. Rio de Janeiro: Bom Texto, Letras e Expressões, 2001.
- LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1963. 4 v.
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista*. Imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922). São Paulo: Ed. Da Universidade de São Paulo: Fapesp: Imprensa Oficial do Estado, 2001
- NERY, Laura. Cenas da vida carioca. O Rio no traço de Raul Pederneiras. In: CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida de Souza; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda.(org.) *História em cousas miúdas*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005, p435-458.
- PADILHA, Márcia. *A cidade como espetáculo*. Publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20. São Paulo: Annablume, 2001
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Porto Alegre Caricata*: a imagem conta a história. Porto Alegre, EU/Secretaria Municipal da Cultura, 1993.
- PINHEIRO, Amalio. *Aquém da Identidade e da Oposição*. Formas na cultura mestiça. Piracicaba: Unimep, 1994
- QUELUZ, Marilda L. P. *Traços Urbanos*. São Paulo: PUC-SP, tese de doutorado, 2002.
- RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2009.
- RIVERS, Kenneth T. *Transmutations*. Understanding Literary and Pictorial Caricature. Lanham, Maryland: London: University Press of America, 1991.
- SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In SEVCENKO, N. org. *História da Vida Privada no Brasil*. República: da Belle Époque à Era do Rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 1998
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso*. A representação humorística na história brasileira: da belle époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002
- VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996