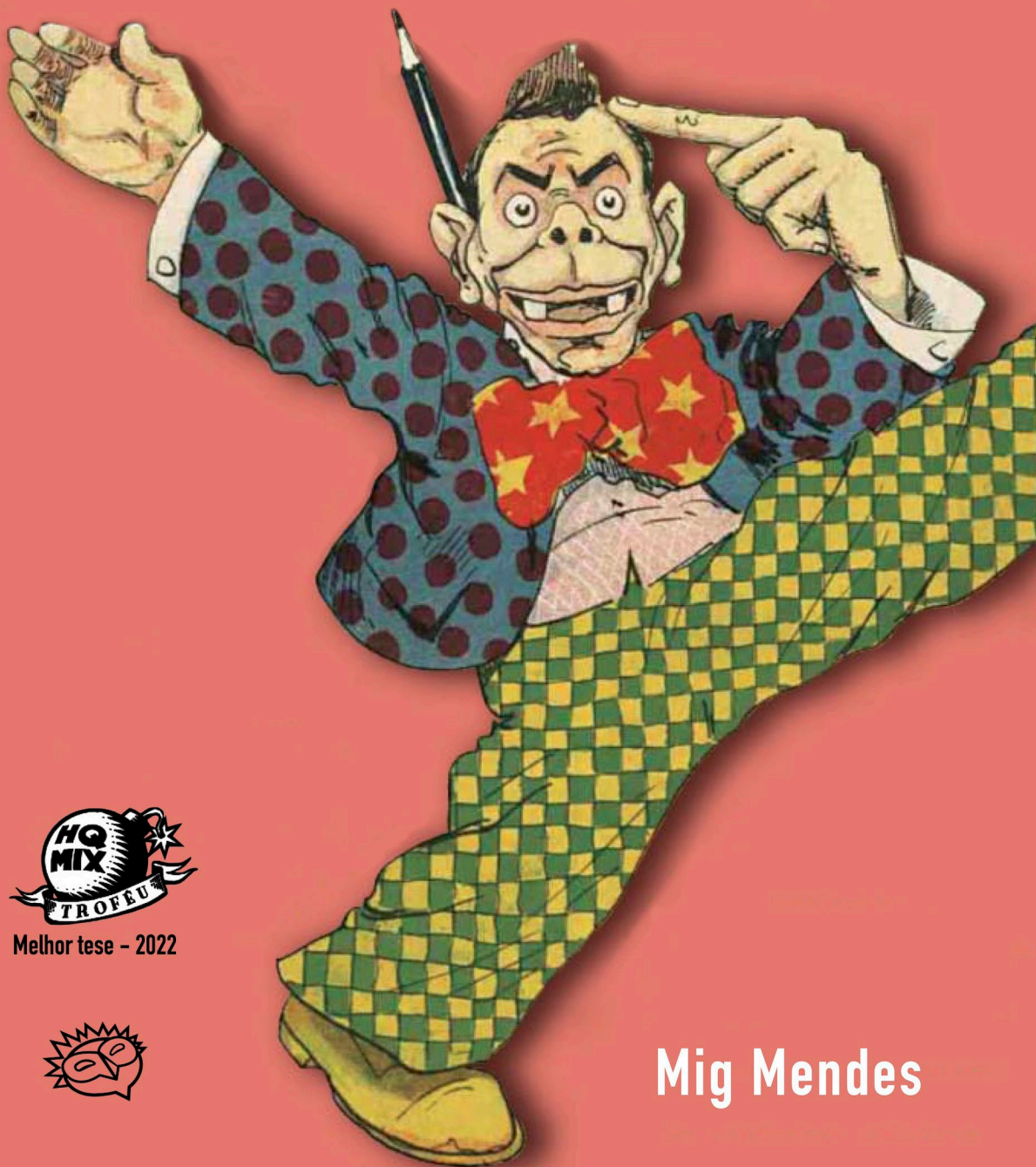


ALFREDO STORNI E SEU ZÉ MACACO

A comédia das modas e invenções nos quadrinhos de O Tico-Tico



Melhor tese - 2022



Mig Mendes

Mig Mendes

ALFREDO STORNI E SEU ZÉ MACACO

A comédia das modas e invenções nos quadrinhos de O Tico-Tico



Marca de Fantasia

Parahyba, 2023

Catálogo na publicação
Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

M538a

Mendes, Mig

Alfredo Storni e seu Zé Macaco: a comédia das modas e invenções nos quadrinhos de O Tico-Tico / Mig Mendes. – João Pessoa: Marca de Fantasia, 2023.

Livro em PDF

ISBN 978-85-7999-102-8

1. Histórias em quadrinhos. 2. Humor. I. Mendes, Mig. II. Título.

CDD 741.5

Índice para catálogo sistemático
I. Histórias em quadrinhos

ALFREDO STORNI E SEU ZÉ MACACO

A comédia das modas e invenções nos quadrinhos de O Tico-Tico

Mig Mendes
Série Quiosque, 69. 2023, 256p.



MARCA DE FANTASIA

Rua João Bosco dos Santos, 50, apto. 903A
Parahyba (João Pessoa), PB. Brasil. 58046-033
marcadefantasia@gmail.com
<https://www.marcadefantasia.com>

A editora Marca de Fantasia é uma atividade da Associação Marca de Fantasia, CNPJ 09193756/0001-79 e um projeto de extensão do NAMID - Núcleo de Artes e Mídias Digitais, do Departamento de Mídias Digitais da UFPB

Editor/designer: Henrique Magalhães
Imagem da capa: "Zé Macaco", de Alfredo Storni

Conselho editorial

Adriano de León - UFPB	Marcelo Bolshaw - UFRN
Alberto Pessoa - UFPB	Marcos Nicolau - UFPB
Edgar Franco - UFG	Marina Magalhães - UFAM
Edgard Guimarães - ITA/SP	Nilton Milanez - UESB
Gazy Andraus - FAV-UFG	Paulo Ramos - UNIFESP
Heraldo Aparecido Silva - UFPI	Roberto Elísio dos Santos - USCS/SP
José Domingos - UEPB	Waldomiro Vergueiro - USP

Livro baseado na tese de Doutorado do autor, apresentada na Pontifícia Universidade Católica - PUC-Rio de Janeiro em 2021. Esse trabalho foi contemplado com o Troféu HQMix 2022 de melhor tese.

Imagens usadas exclusivamente para estudo de acordo com o artigo 46 da lei 9610, sendo garantida a propriedade das mesmas a seus criadores ou detentores de direitos autorais.

*Mais uma grande invenção da minha
cachola. Eu sou o “gênio desconhecido”...
Mas, que importa? Hei de vencer!*

Zé Macaco

sumário

Apresentação	8
Na sociedade do moderno	11
Páginas para pequenos: um retrato de <i>O Tico-Tico</i>	16
1. O contexto das historietas ilustradas	27
1.1. O prazer infantil da velocidade e da confusão	29
1.2. Tiras em quadrinhos, uma onda na virada de século	46
1.3. O Tico-Tico, representante local de um modelo internacional	48
2. O campo da caricatura	56
2.1. “Encantadora, a festa da arte”: literatos, jornalistas e caricaturistas	61
2.2. Na oficina e n’ <i>O Malho</i> , o habitus do caricaturista	66
2.3. A trajetória de Alfredo Storni	96
2.4. A estratégia de Storni	118
3. A cômica interação entre pessoas e coisas nas aventuras de Zé Macaco	127
3.1. Compreendendo a humildade dos objetos	129
3.2. Sujeitos e objetos; corpos e coisas	133
3.3. Um inventário de objetos nas histórias de Zé Macaco	141
3.4. Zé Macaco e Faustina, engenhosos	146



4. O processo civilizador	162
4.1. Aventuras no cinema	174
4.2. A moeda de troca de Zé Macaco	182
4.3. Quem é o civilizado, quem é o incivil?	186
4.4. A face grotesca de Zé Macaco	194
4.5. Representações grotescas e sua ambiguidade	209
5. Desenhando, uma caricatura fala sobre a sociedade	216
Referências bibliográficas	241
Autor	255



Zé Macaco e Faustina, personagens de Alfredo Storni

Apresentação

Este livro é adaptação da tese de doutorado *Alfredo Storni e seu Zé Macaco: a pedagogia da subjetividade moderna nas historietas de O Tico-Tico*, aprovada na PUC-Rio em 17 de março de 2021 e premiada com um Troféu HQMix em 2022. O texto completo pode ser acessado on-line no site da Biblioteca Central da PUC-Rio (www.dbd.puc-rio.br).

Em comparação com o texto da tese, o texto do livro foi encurtado, principalmente pelo corte do subcapítulo da revisão bibliográfica, de algumas partes de fundamentação teórica e de alguns rodeios necessários por precaução acadêmica. Há, também, acréscimos de conteúdo sobre a série Zé Macaco e Faustina e muito “copidesque”, quer dizer, melhorei a redação do que ainda podia ser mal-entendido.

Agora, minhas pretensões. Se eu fui bem-sucedido, ao final da leitura terei a) lançado um pouco de luz na obra de Alfredo Storni, artista do traço que hoje está praticamente esquecido; b) colaborado no conhecimento que temos sobre a revista semanal infantil *O Tico-Tico*; c) sugerido que Storni, pela lente da comicidade e do “grotesco”, gestado em seus trabalhos de charge para publicações satíricas, representava o difícil processo de assimilação das novidades materiais importadas e impostas à sociedade da capital brasileira; ao mesmo tempo em que satirizava o comportamento imitador de modas (estrangeiras ou não), ele facilitava aos jovens leitores do semanário a incorporação de tais modas e comportamentos distintivos e “modernos”; d) pintado um quadro de como era o campo da caricatura no início do século XX na Capital Federal, e o que esse

arranjo de profissionais teve a ver com a produção da obra em quadrinhos de Storni (uma obra nunca vem diretamente da mente do artista; ela é o resultado de suas interações com o campo profissional, durante toda a carreira); e) sugerido que a série Zé Macaco e Faustina produziu um tipo de relato sobre a sociedade, em paralelo com outras leituras do Brasil que hoje são canônicas.

Se não se acostumou a ler teses de “humanas”, siga suave quando encontrar aqueles sobrenomes com data entre parênteses. Eles apenas querem dizer que não sou eu quem está dizendo; eu estou me apoiando em conhecimento produzido por outras pessoas. Se achar interessante, depois pode ir para a bibliografia no final do livro, descobrir em qual livro eu li aquele trecho e buscar o mesmo livro para se aprofundar.

As historietas de Zé Macaco, entre muitas outras obras de quadrinhos e humor gráfico podem ser lidas por você *on-line*, graças à digitalização feita pela Biblioteca Nacional. Sugiro uma visita ao site <https://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital> . Os endereços das revistas e jornais que li formam uma lista na bibliografia ao final do livro.

Quem aproveitar esta leitura deve saber que ela só foi possível graças a muitas pessoas a quem estou muito agradecido. Primeiramente, à minha professora-orientadora, Dra. Tatiana Siciliano, do Departamento de Comunicação da PUC-Rio. Em seguida, aos componentes da banca de avaliação: Profa. Claudia Pereira, da Comunicação da PUC-Rio, Prof. Marcelo Jasmin, do Departamento de História da PUC-Rio, Prof. Octavio Aragão, da Escola de Comunicação da UFRJ e Prof. Waldomiro Vergueiro, da Escola de Comunicações e Artes da USP. Agradeço muito a contribuição de amigos pesquisadores amadores de quadrinhos: Fátima Valença, Francisco Dourado e João Antonio Buhner.

A pesquisa de doutorado foi realizada com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES)

- Código de Financiamento 001. Portanto, agradeço à Capes, à Vice-reitoria para Assuntos Acadêmicos da PUC-Rio e ao Departamento de Comunicação Social da PUC-Rio, pela concessão de bolsas de estudo e pesquisa que viabilizaram o longo trabalho. Agradeço aos funcionários da Comunicação da PUC-Rio, a meus familiares e colegas de estudo. Finalmente, uma menção especial ao meu mentor Ziraldo Alves Pinto.

Na sociedade do moderno

Na edição nº 16 da revista ilustrada *O Tico-Tico*, publicada em 1906, no Rio de Janeiro, o público lia esta historieta em quatro quadrinhos: Joãozinho, que, conforme a legenda, manifestava “grande vocação para mecânico”, tem a ideia de pegar um funil comum, espetá-lo numa caixa de papelão sobre a mesa, esconder-se debaixo da toalha e começar a cantarolar. Assim, “os manos de Joãozinho, admirados diante de tal maravilha, passaram o dia inteiro a ouvir gramofone” (Figura 1).

Lida hoje, mais de cem anos depois, essa historieta adquire certo significado, se estivermos conscientes do contexto histórico daquela publicação. O gramofone, um dos primeiros aparelhos a reproduzir sons gravados, era uma das maravilhas da tecnologia da virada dos séculos XIX para XX. Nos termos usados na atualidade, seria o “sonho de consumo” de nove entre dez famílias burguesas abastadas, bem como o telefone, a iluminação elétrica e o automóvel. Joãozinho, o menino da historieta, não tinha, ainda, um aparelho desses, mas sabia que deveria ter. Sabia também como simular tê-lo. Joãozinho era “um menino prodígio”, educado nas noções de engenharia, as mesmas que os adultos utilizavam nas iniciativas industriais que estavam trazendo, em ritmo veloz, o progresso material para o país. Um gramofone podia ser chamado de “maravilha” pois, na época, a julgar pelas narrativas das revistas ilustradas, a crença no progresso era inabalável, e sua face material representava também o progresso cultural: o Brasil, depois de estabilizado o regime repu-

Figura 1: Página 16 de O Tico-Tico n. 16, 1906

UM MENINO PRODÍCIO



Joãosinho é um menino que desde a idade de um anno tem manifestado grande vocação para mechanic. Uma vez occorreu lhe uma idéa luminosa...



tomou um funil e introduziu-o em uma caixa de papelão simulando um graphophone e, logo depois.



occultou-se cautelosamente debaixo da mesa e disfarçando a maneira de falar



começou a cantar uma porção de musicas. E assim os manos de Joãosinho, admirados deante de tal maravilha, passaram o dia inteiro a ouvir gramophone!

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

blicano, caminharia a passos largos para se ombrear com as maiores nações do mundo.

Para isso, seria obrigatório educar a juventude em ciências e letras, afastando para sempre as crendices e os costumes primitivos. Civilidade, acima de tudo! Entretanto, Joãozinho, engenhoso, apenas imitou a forma externa de um gramofone e começou a cantar impérios para caçoar de seus irmãos: “Mariquinhas é feia... Juquinha tem cara de gato... Pinduca é manhoso...”. Parece que o mau comportamento dos meninos seria difícil de refrear, mesmo com tantas conquistas materiais. A civilização, portanto, seria apenas um verniz, uma máscara? Talvez o caricaturista tivesse intenção de levantar essa dúvida. Essa amostra de historieta ilustrada representa processos que ambos, autores e leitores, estavam atravessando, e nos fornece dados de como se davam e, provavelmente, ainda se dão tais processos socioculturais. Entre eles, interessam os processos de mediação e de construção da subjetividade.

Algumas categorias de atividade, como políticos, sacerdotes, professores e comunicadores, transitam entre grupos sociais distintos traduzindo informações e valores entre eles. As mediações têm potencial para acelerar transformações, mas também para manutenção de valores e reprodução do status quo. Contudo, não são deterministas; tais mediações são sempre atravessadas por interações e negociações. O conceito foi expresso dessa forma pelo antropólogo Gilberto Velho (2013) e pôde ser aplicado ao trabalho dos cartunistas na minha dissertação de Mestrado sobre cartilhas (REIS, 2016).

Por subjetividade aqui se entende a maneira de o indivíduo “estar no mundo”, sociabilizar-se, obter conhecimento e manter-se material e espiritualmente. Subentende uma maneira de ver o mundo e é construída socialmente no processo histórico. Ou, em outras palavras, uma ficção necessária construída no mesmo tempo em que se expressa. Não é que preexista um “eu” real que se traduz em discurs-

so de si; o próprio discurso continuamente nos faz se entender como um “eu” (SIBILIA, 2008, p.31).

A subjetividade, portanto, é expressa com os elementos disponíveis no ambiente social e cultural do indivíduo, e responde às transformações históricas. A subjetividade dita “moderna” poderia, assim, ser identificada como um “modo de existir” gestado nessa era de transformações tecnológicas.

Mas o que delimita essa modernidade tão falada? Neste estudo, o termo Modernidade é a fórmula simplificada para denominar amplas e profundas transformações sociais, econômicas e culturais que vão se estendendo pelo mundo sobretudo do século XIX até a atualidade.

O termo surgiu para denominar uma era de contínua transformação para algo que está sempre por vir (KOSELLECK, 2006). É uma era caracterizada pela tradição de ruptura (PAZ, 1984), a noção de que deve haver descontinuidade com o passado, de que “a ruptura é a forma privilegiada de mudança” (PAZ, 1984, p.18) e, assim, negando qualquer manutenção de tradições, “a modernidade nunca é ela mesma: é sempre outra” (idem). É caracterizada também pela autocrítica apaixonada, uma paixão “pela crítica e seus precisos mecanismos de desconstrução” (idem, p.21).

A “racionalidade instrumental” é a principal moldura de ação; é um tempo de aceleração do ritmo das mudanças tecnológicas e sociais calcadas em “industrialização, urbanização e crescimento populacional”, com a vivência de “choques físicos e perceptivos” que se dão no ambiente urbano (SINGER, 2004, p.95). Dois tipos de novidades técnicas fomentaram as transformações: as máquinas, fontes de energia e processos que aceleraram a indústria e o transporte de um lado, e novos meios de comunicação ajudando a construir um mercado consumidor de massa, de outro (ORTIZ, 1991 b).

No tocante ao progresso material, ao desenvolvimento da comunicação e do comércio, à propagação do ideário racionalista e ao

avanço da interiorização do indivíduo, os valores da Modernidade mesclam-se com os valores da Civilização.

O estudo da produção midiática de determinada época colabora não só para descrevê-la, mas também para entender por que meios os produtos midiáticos, eles mesmos, cumprem papel no processo histórico de transformação da sociedade. É possível observar um recorte da pioneira revista infantil *O Tico-Tico* com a perspectiva de que suas diversas seções e historietas ilustradas podem ter funcionado como recurso pedagógico informal para educar crianças e jovens da elite social brasileira a circular pelos novos espaços urbanos e sociais que foram sendo construídos durante o início do século XX, especialmente na Capital Federal, o Rio de Janeiro.

Se já eram o meio de comunicação que apresentava às crianças e jovens da capital os gramofones, aeroplanos e telefones com que deveriam se acostumar, mais importante ainda eram para os moradores do interior, que apenas imaginavam o que seria viver numa cidade com transporte público e casas de espetáculo. O cotidiano da capital estava desenhado em *O Tico-Tico*, para todos se prepararem para os choques sensoriais e o hiperestímulo (SEVCENKO, 1998; SINGER, 2004) típicos das grandes cidades (SIMMEL, 2005) que ainda acabariam chegando a todos os núcleos urbanos. O cinema foi um meio importante para essa pedagogia, e as histórias em quadrinhos podem ter feito o mesmo papel sobretudo no público infantil. É oportuno contar um pouco mais sobre a revista semanal *O Tico-Tico*.

Páginas para pequenos: um retrato de *O Tico-Tico*

O Tico-Tico foi uma revista ilustrada para público infantil editada pela mesma empresa responsável pelo semanário satírico *O Malho*, do Rio de Janeiro. Sua publicação é iniciada em 1905 e só termina em 1962, quando já sofria com a competição de outras publicações e não tinha mais regularidade semanal. Em todo esse período, cronistas e pesquisadores concluem que *O Tico-Tico* manteve sua linha editorial de oferecer aos jovens leitores um combinado de entretenimento e instrução (ROSA, 2002; MERLO, 2003). Dentro da composição editorial de *O Tico-Tico* consagraram-se as histórias em quadrinhos de autores brasileiros, como J. Carlos, Max Yantok, Luiz Sá e Alfredo Storni, entre outros. O caricaturista ítalo-brasileiro Angelo Agostini criou o primeiro logotipo da revista e colaborou nas primeiras edições.

Tal modelo editorial corresponde a publicações de outros países, como *La Semaine de Suzette*, semanário francês lançado no mesmo ano de 1905, *Corriere dei Piccoli*, suplemento infantil italiano lançado em 1908 ou, na América do Sul, *El Peneca*, lançado em 1908 no Chile, e *Biliken*, revista infantil argentina lançada em 1919.

Tão importantes quanto os contos de fantasia e as historietas ilustradas, com seus personagens consagrados, eram as seções escritas sobre curiosidades (Lições do Vovô, Sr. X e sua Página, Gavetinha do Saber) e as seções de cartas (A gaiola do Tico-Tico e Correspondência do Dr. Sabetudo). Ao longo das primeiras décadas do século XX, publicou também muitas fotos de turmas escolares e fotos das

crianças dos assinantes, registrou a vida social e esportiva, ensinou a fazer “brinquedos para dias de chuva” e a armar presépios e miniaturas cujas partes para recortar, dobrar e colar vinham impressas nas páginas centrais coloridas.

A sucinta descrição não fica completa se não citarmos a importância dos concursos semanais oferecidos aos leitores e a profusão de anúncios de varejistas do centro do Rio de Janeiro. Os concursos propunham enigmas e quebra-cabeças aos leitores que escreviam e colavam um selo da revista na carta. Os prêmios podiam ser em dinheiro, no início, mas em geral foram edições do *Almanaque d'O Tico-Tico*, brinquedos, peças decorativas, serviços de fotografia e outros bens de consumo (ROSA, 2002).

De modo geral, os autores de historietas ilustradas de *O Tico-Tico* reportavam a vida real de seu tempo, em vez de formular fantasias como as publicações de super-heróis e animais antropomórficos que a sucederam. Assim, a coleção de ícones visuais extraída do semanário apresenta o vestuário e mobiliário burgueses, as novidades tecnológicas, os veículos, os ambientes profissionais urbanos, a arquitetura da metrópole, os sonhos de consumo da classe média e os objetos envolvidos na educação considerada ideal para crianças.

O contexto da criação de *O Tico-Tico* é o de rápidas transformações no mundo e, em especial, na cidade do Rio de Janeiro. Affonso Botari, aquele que sustenta (com fortes argumentos) ter sido o primeiro leitor do semanário, relembrou a sensação, numa entrevista:

Como dizia, surgiram muitas revistas luxuosas – as que me lembrei e outras mais –, não só pelos avanços técnicos da impressão litográfica, inclusive com cores, e pelo desenvolvimento da arte do desenho caricatural, como também por um surto de ideologias modernas, de modernidade, como o nascimento do século XX... Parecia que o progresso tinha finalmente chegado! (BOTARI, 2005, p.229).

O historiador Nicolau Sevcenko, analisando o espírito dessa época na Capital da República, pondera que as novas técnicas transformaram o ambiente e transformaram os indivíduos também por dentro. Elas podem alterar a cognição. Segundo ele, parece que as pessoas presenciavam novos efeitos “mágicos”, que elas tinham seu poder multiplicado facilmente e que a todos, até o homem mais humilde, era concedido imaginar novos projetos de vida (SEVCENKO, 1998, p.520).

A representação humorística já tinha tradição desde o Segundo Reinado, mas ganhou cada vez mais espaço na imprensa brasileira, até que, no início do século XX, os jornais começam a assumir perfil mais informativo e as revistas semanais ilustradas se separam deles, na primeira década do século XX, levando consigo os chargistas e ilustradores. São elas a *Revista da Semana*, *Kosmos*, *Fon-fon!*, *Caretta*, *Paratodos* e *O Malho*, da qual se origina *O Tico-Tico*, que lhe pegou emprestado ilustradores e escritores, além da direção editorial. Eram veículos de grande sucesso em sua época e disputavam uma massa de leitores em que se incluíam até os analfabetos, que apenas “ouviam ler” (VELLOSO, 2010).

Daí, para entrar no rol dos veículos populares, torna-se imprescindível contar com o suporte de imagem, pois as charges, as caricaturas, as ilustrações e as fotografias possibilitavam uma leitura coletiva e oral das informações. Afinal, para as modernas revistas ilustradas, tais como *Fon-fon!* e *O Malho*, o indivíduo iletrado estava integrado ao mercado de leitores da imprensa (SICILIANO, 2014, p.136).

A prática da leitura não deve ter sido a única coisa que *O Tico-Tico* ensinou às seguidas gerações de crianças brasileiras que tiveram acesso a suas páginas. É possível sustentar que a produção midiática de qualquer natureza tem papel pedagógico na construção da subjetividade dos leitores enquanto indivíduos modernos (com todas as dimensões, da política ao consumo), servindo de vitrine para novos

itens da cultura material e recomendando novos hábitos e comportamentos. Neste trabalho, leva-se em conta que, além de representar a sociedade, publicações têm agência no processo civilizador, conforme descrito por Norbert Elias (2011) e é bastante resumido a seguir.

Pesquisando um *corpus* de manuais de civilidade publicados ao longo de séculos, Elias fez evidente que as noções de vergonha, de nojo e de ridículo foram se transformando ao longo da história, e o padrão de comportamento considerado natural de nossas sociedades atuais foi objeto de conflitos, debates e de muito empenho pedagógico para que simulasse tendências naturais.

Desse modo, nosso comportamento tem sido objeto de admoestação e correção segundo normas sociais. Para poderem participar de grupos de maior distinção e, até certo ponto, para se adequarem minimamente a qualquer interação social, todos os indivíduos, principalmente aqueles apontados como “primitivos”, “rústicos”, “incivilizados” e “pueris”, precisam interiorizar normas de decoro.

A maneira como o indivíduo se apresenta exteriormente (inclusive como olha o interlocutor e como posta seu corpo), acredita-se, deve comunicar, mais do que simular, certas qualidades interiores socialmente valorizadas. Por isso, há muito, por diversos meios, patrocina-se o aprendizado da etiqueta à mesa e demais modalidades de encontros sociais. Mais do que isso, considera-se necessário aprender a maneira civilizada de utilizar os objetos modernos e a fazer absolutamente qualquer coisa em público, ou seja, aprender a circular pelos novos espaços sociais que estavam sendo criados.

O humor, mais uma vez, é o instrumento acionado para ridicularizar os comportamentos indesejados a ponto de convencer os “incivilizados” a se enquadrarem. Como lembrou o filósofo Henri Bergson (2001), o riso é a correção imediata dos desvios dos indivíduos e da sociedade, ressaltando e reprimindo não exatamente a imoralidade, mas sempre a insociabilidade.

Para fazer, em poucos anos, as crianças alcançarem o grau de civilidade e desenvolverem os adequados sentimentos de decoro pessoal e de nojo típicos dos adultos, a sociedade como um todo, através da religião, da escola, da família e de outros instrumentos, atua sobre as novas gerações. É possível abordar o semanário *O Tico-Tico* como um desses instrumentos ou agentes, se preferir.

Esta pesquisa, porém, não é sobre a revista como um todo; é sobre uma obra na forma de história em quadrinhos seriada que, durante muitos anos, foi publicada lá. Assim, preciso explicar os motivos de eu ter estudado “apenas” Alfredo Storni e suas historietas ilustradas infantis.

Um dos motivos é que, profissionalmente, venho dos estúdios de produção de revistas em quadrinhos infantis. Trabalhei em publicações e em outras aplicações do desenho caricato, como publicidade e design gráfico para produtos licenciados. Também me aproximei do trabalho de cartunismo (ou humor gráfico), por acompanhar o artista Ziraldo. Esse, portanto, é meu campo profissional.

Pesquisar a produção de historietas ilustradas de *O Tico-Tico* sob o ponto de vista de seus caricaturistas é, conscientemente, defender um campo. Esse tipo de artista sempre lutou contra ser inferiorizado, mesmo dentro do campo artístico geral que nunca gozou de muito poder nem de muita autonomia. Na virada do século, caricaturistas e escritores de humor descobriam o potencial meios de comunicação e faziam experimentações narrativas e estéticas, tanto quanto literatos e artistas plásticos. Vários deslizavam entre obras para teatro, imprensa ou mesmo música. A maioria dizia que fazia as caricaturas simplesmente porque havia demanda e elas é que pagavam suas contas.

Entretanto, se os literatos e artistas plásticos “de galeria” podiam manter pelo menos aparência de autonomia artística e pleitear pelo valor cultural, os caricaturistas, cuja arte só existia na imprensa, um meio de comunicação de massa, bem como os escritores de hu-

mor, não o conseguiam. Logo ganhavam a pecha de “engraçadinhos arrependidos”, conforme expressão de Elias Thomé Saliba (2002), quando tentavam enveredar por caminhos mais “sérios” como a pintura, a literatura e até mesmo as obras técnico-científicas. Participar dos debates acadêmicos, nem pensar. Era como se, uma vez tornado humorista, o artista nunca mais seria levado a sério.

Em seu único texto para uma revista acadêmica, o cartunista contemporâneo Ziraldo (1970), convidado a refletir sobre “o humor”, formulou que, na verdade, há dois tipos de profissional: o humorista e o “risista” (um neologismo criado por ele). O primeiro se preocupa em traduzir, numa obra sintética de traços, textos ou ambos, uma verdade “escondida” no cotidiano. O bom humor, segundo Ziraldo, é o prazer de uma descoberta. Às vezes, faz rir. O segundo profissional vive de provocar riso com quaisquer meios, sem preocupação com o conteúdo. Costuma estar nos palcos de espetáculo. A sociedade privilegia o segundo, porque o prazer hedonista sempre tem mais demanda do que o perigoso prazer da descoberta. Assim, o humorista que melhor se mantém no ofício é aquele que consegue também fazer rir. Para a sensibilidade geral, entretanto, parece que os dois tipos se confundem num só. Ai do humorista que pensa não ser tomado por “risista”!

Uso o termo caricaturista, no lugar de cartunista ou quadrinista, porque era assim que eles se referiam a si mesmos naquela época. Hoje nos acostumamos a chamar de caricaturista apenas aquele artista especializado em retratos distorcidos e cômicos. Antigamente isso era chamado de *portrait-charge*, e caricatura era o termo geral para desenho estilizado. Caricaturistas, portanto, faziam retratos, charges políticas, ilustrações de imprensa, ilustrações para anúncios e nossas queridas historietas.

A caricatura é uma técnica de representação. Todas as descobertas pictóricas são técnicas baseadas não em transposições e semelhan-

ças, mas em equivalências ou substituições, segundo Ernst Gombrich (1986, p.289-313). O autor expõe que os primeiros artistas que refletiram sobre o desenho caricato estavam revelando novas formas de ver, ou seja, legando aos artistas posteriores uma potente ferramenta de representar emoções humanas e de produzir imagens com fórmulas aprendidas na prática e memorizadas, encaradas como linguagem e arranjadas em algum tipo de gramática.

Essa técnica de representação demanda do leitor certa participação intelectual (suplementar mentalmente as coisas que o artista omitiu, como numa leitura); assim, o leitor empenha mais sua subjetividade na fruição daquele desenho do que de uma transposição do natural e abre-se espaço para que ele associe os grafismos à sua realidade particular. Não há leitura fixa, nem significado universal, uma vez que caricaturista e público precisam compartilhar de uma cultura para lidarem com aquelas convenções.

Isso é o que fazem os Estudos Culturais de que o teórico Stuart Hall (2016) é representante. Eles se voltam àquele arcabouço de cultura visual de uma dada sociedade, tendo noção de que seus elementos não são universais, mas relativos a tal sociedade, em determinada época, e descrevem regimes de representação com que a sociedade opera e reproduz sua ordem. Representação é entendida aqui como um processo pelo qual membros de uma cultura usam sistemas de signos para produzir significado. Quando se tem a intenção de marcar algum tipo de diferença social (por exemplo, marcações de gênero, raça ou classe) e salientar divisões e categorizações, passa-se a ter um regime de representação. Compreende-se que tais representações não são ingênuas, nem neutras; são construídas a partir de posições, estratégias e interesses de grupos, envolvendo lutas e acordos. A análise do material, aos olhos de hoje, flagra atravessamentos de questões de gênero, raça e classe, todas produzindo significado conforme a posição social dos produtores das imagens.

Entre muitos significados potenciais, o pesquisador deve buscar aqueles que seriam preferenciais para os produtores das imagens (HALL, 2016, p.143). As imagens, é preciso atentar, não significam quando estão isoladas. Uma imagem se refere às outras, seu significado é alterado pela leitura no contexto de outras imagens, ou seja, a leitura é intertextual. Especialmente nos suportes midiáticos, como as revistas ilustradas, os títulos e legendas servem para fixar ou, ao menos, dirigir o significado, reduzindo a ambiguidade fundamental das imagens.

A caricatura é, por definição, feita por convenções e categorizações dos elementos humanos. Sempre tipifica. Assim, pode ser instrumentalizada para a estereotipagem. Não é a técnica da caricatura que estereotipa por si só. Os estereótipos são construções sociais que costumam se expressar pela caricatura.

Storni foi um dos caricaturistas mais populares dessa época. Ou melhor, seu trabalho era popular, enquanto sua pessoa era avessa à popularidade. O autor do maior compêndio sobre caricaturistas brasileiros, Herman Lima, assim o descreve:

Satirista de aguda veia humorística, segundo vemos, desde cedo soube Storni fixar os excessos da moda e do arrivismo que dominariam o Rio por volta da pré-Guerra de 1914, entrando também vantajosamente na competição às historietas estrangeiras já então em voga [...]” (LIMA, 1963, p.1231-1232).

Seu personagem Zé Macaco vem da linhagem das caricaturas do povo. A figura do “Zé Povo”, um homem de classe média-baixa, sagaz e desconfiado, que podia levar ou não esse nome, aparecia com frequência nas charges políticas dos jornais satíricos, principalmente *O Malho*. Esse homem do povo sofria com os fatos e fazia os comentários que os autores supunham ser necessários na correção dos rumos da política (RIBEIRO, 2010). Outro exemplo é o famoso personagem Juca Pato do paulista Belmonte.

Seguindo a tradição entre caricaturistas, Zé Macaco surge como mais um desses homens que simbolizam “o povo” em visita à Capital, onde não entende os códigos de comportamento, nem as modas, e passa alguns apuros cômicos. Sua vida, volta e meia, está em risco, entre quebra-quebras, enchentes e problemas com a polícia. A cor de sua pele é representada em tom amarelado, em comparação com outros personagens pintados com tons rosados. O tom amarelo é interpretado como signo caricatural da herança indígena. O termo “caboclo”, de fato, é frequentemente usado nas legendas para se referir ao personagem.

Segundo Deborah de Magalhães Lima (1999), o conceito de “caboclo” é complexo, com cruzamentos de relações raciais, sociais e de classe, além de determinações regionais. Indica, a princípio, a origem mestiça do indivíduo, mas não somente isso. A mestiçagem já foi objeto tanto de reprovação quanto de esperança no discurso de ideólogos do desenvolvimento brasileiro. “Caboclo” é a denominação local para o indivíduo camponês amazônico. Também é nome para um tipo regional, construído por motivos didáticos, assim como “gaúcho” ou “sertanejo”. Na linguagem popular, carrega estereótipos negativos. Zé Macaco era caboclo porque se enquadrava nessa categoria descrita pela pesquisadora: “os parâmetros utilizados nessa classificação coloquial incluem qualidades rurais, descendência indígena e “não civilizada” (ou seja, analfabeta e rústica), que contrastam com as qualidades urbana, branca e civilizada” (LIMA, 1999, p.7).

Storni produziu histórias do personagem durante muito tempo, o que permite estudá-lo com a expectativa de flagrar as mudanças e permanências ao longo de décadas. A publicação começa no final de 1908, e sofre uma interrupção em 1910 até o início de 1911, quando Zé Macaco volta reformulado, com mulher e filho e, a partir daí, é publicado por muitos anos, com interrupções devido a compromissos com outras revistas. Em 1958, o desenhista, aos 77 anos, ainda produzia

página das Aventuras de Zé Macaco e Faustina na revista, que tinha se tornado mensal. Nunca, porém, foi publicado fora de *O Tico-Tico*.

O artista nos introduziu a família em página inteira no fim do ano de 1910 (Figura 2):

Figura 2. Página 13 do número 272 de *O Tico-Tico* (natal de 1910). Anúncio da volta das histórias de Zé Macaco, que, segundo narra o autor, passara uma temporada na Europa. De lá, trouxe sua esposa, Mme. Zé Macaco (nesse momento, ainda sem nome próprio) e o filho Baratinha. Nos céus, aproxima-se o aéreo-burro, veículo criado por Zé Macaco e que ele usou em várias histórias.



Temão a participar aos leitores e admiradores de Zé Macaco, que este heroe acaba de chegar da Europa, acompanhado da mulher e seu filho, Baratinha no aereplano de sua invenção, denominado o Aéreo-Burro, breve recomenciarão as suas aventuras, paralyzadas, por ora, devido ao... estado de situu!...

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Antes de continuar com o estudo de Zé Macaco, cabe uma ressalva. Nas historietas de *O Tico-Tico* todos os personagens negros são estereótipos racistas, o que é evidente a partir de seus nomes (Giby, Chocolate, Lamparina, Azeitona, entre outros), passando por sua fala (na forma oral e fora da norma culta) e sua representação visual (*black face*), até seu papel nas narrativas (criados obedientes e trapalhões, tendendo à superstição e à ignorância, sem freio de suas pulções). Entende-se que é um regime de representação e se relaciona ao projeto político ao qual o conteúdo das revistas ilustradas adere: modernização do país a partir de modelos idealizados dos países industrializados, o que levava à representação da população negra da sociedade brasileira como se fosse inepta para o projeto, quando não era meramente invisibilizada. O “embranquecimento” da população seria necessário para viabilizar o progresso do país, segundo a elite ascendente no início do período republicano, inclusive com o aval de “homens de ciência” (SCHWARCZ, 1993).

Obras como as historietas ilustradas cômicas costumavam cultivar autorreferência, recorrendo às fórmulas de representação que já circulavam. Daí, o círculo vicioso que ainda perpetua o estereótipo.

Uma última explicação: na transcrição de textos de *O Tico-Tico* optei por usar a norma ortográfica vigente na atualidade, para que a leitura flua sem ruído, uma vez que o interesse nessas transcrições se dá mais pelos valores semântico e narrativo do que documental. Portanto, por exemplo, transcrevi “máquina” no lugar de “machina”.

Para abordar de maneira crítica as historietas de Zé Macaco, primeiro vamos falar do mundo das revistas em que ele surgiu e, depois, do mundo dos profissionais em que Alfredo Storni se criou. A seguir...

O contexto das historietas ilustradas

O pai de Affonso Botari era o engenheiro mecânico italiano que cuidava das máquinas impressoras da Sociedade Anônima O Malho. Um dia, trouxe do Rio de Janeiro para sua casa, em São Paulo, uma novidade: o primeiro número de *O Tico-Tico*. Antes mesmo da data de lançamento, 11 de outubro de 1905, Affonso, com seis anos de idade, tomou apaixonadamente o exemplar e foi ler sozinho, no seu canto. Por isso, sustenta ter sido o primeiro leitor da revista infantil. A paixão de vida levou Botari à imprensa (trabalhou no *Correio Paulistano*), aproximou-o do caricaturista Belmonte e do historiador Herman Lima. Viveu um tempo no Rio de Janeiro, ficou amigo de “diretores, editores, redatores, desenhistas, gráficos” de *O Malho* e de *O Tico-Tico*, e continuou lendo e colecionando a revista, com prazer, enquanto ela existiu. Concedeu uma entrevista publicada no livro *O Tico-Tico – 100 anos* e morreu exatamente no aniversário de 100 anos da revista, em 11 de outubro de 2005.

Na entrevista, o sr. Affonso discorreu sobre inúmeras curiosidades sobre seus redatores e artistas, suas seções e personagens. Fez uma apologia da revista e entregou, de primeira mão, o relato do contexto social e cultural em que *O Tico-Tico* se desenvolveu. No início do relato, disse que havia livros para crianças disponíveis, principalmente das livrarias Quaresma e Bertrand, mas não havia periódicos infantis:

Quanto aos adultos... Papai e mamãe tinham muito o que ler. Afora os jornais diários, os muitos livros editados, havia as revistas hebdomadárias. A *belle époque* da imprensa brasileira conheceu um esplendor febricitante com a publicação de revistas irônicas... de ironia ferina... ricas em caricaturas [...] quase todas impressas em papel finlandês, tipo *couché* (BOTARI, 2005, p.228).

Tal “esplendor febricitante” era vivido pelo setor da imprensa e pelos participantes privilegiados da onda modernizante do início do século XX. Envolveu os leitores na assimilação de novidades técnicas, artísticas e científicas, ainda que o comportamento exigido de jovens e crianças fosse o mesmo de sempre. Botari acentua como foi criado no respeito à ordem e à religião, e como recebeu o primeiro exemplar de *O Tico-Tico* vestido com a indefectível roupa de marinheiro. Viveu o tempo em que *football* era jogado apenas por rapazes de alta classe, e que o máximo para uma criança era ter seu nome impresso, em letras miúdas, entre dezenas de participantes dos concursos de *O Tico-Tico*. Mais do que isso, teve o contentamento de ter seu retrato impresso numa edição em 1909. O normal era ler *O Tico-Tico* até 16 anos de idade, segundo ele. A infância era mais longa.

Essa época lembrada sob o signo da velocidade, do estímulo visual e de algum rompimento com a tradição não deve ser entendida sem levar em conta as forças contrárias: fortalecimento da ordem social e da disciplina civilizadora. As narrativas veiculadas na época, sob diversos suportes e formatos, tendiam a impulsioná-la.

Marialva Barbosa, em sua *História Cultural da Imprensa* (2007), faz uma leitura das transformações do setor na virada do século XIX para XX a partir da página do *Jornal do Brasil* na edição comemorativa de 15 de novembro de 1900: “O *Jornal do Brasil* se apresenta a seu público como um calidoscópio de imagens, nos quais cenas em que procuram reproduzir a realidade figuram ao lado de alegorias”

(BARBOSA, 2007, p. 32). Não só pelo índice de analfabetismo ser alto na época, mas também pelo progressivo desenvolvimento da “cultura visual” de todos, a imprensa investiu em fotografias, ilustrações a traço e caricaturas, todos justapostos para traduzir a realidade em narrativas.

As histórias em quadrinhos vicejam nesse substrato. Os editores descobrem a potência dos personagens de tiras em quadrinhos. Zé Macaco e Faustina, de Storni, são criados nesse contexto, percorrem as décadas e acompanham o cotidiano de grande público. O entrelaçamento da prática do autor das historietas com as condições que lhe são dadas pela sociedade é o primeiro enfoque deste estudo.

1.1. O prazer infantil da velocidade e da confusão

O que tais personagens são vistos fazendo, em cada publicação, corresponde, de alguma forma, às expectativas da sociedade que os lê e consome. Numa das edições de *O Tico-Tico*, Zé Macaco é desenhado, na primeira página, a bordo de um automóvel com “*chauffeur*” (Figura 3).

A legenda da história é bastante esclarecedora e voltará a ser estudada. Sem aprofundar-se demasiado, é possível fazer uma leitura dos signos com que o caricaturista montou a imagem, à maneira de Roland Barthes (1990). O automóvel vem espalhando poeira (indicada pelo desenho de nuvens brancas por trás da máquina), devido à velocidade com que trafega pela Avenida Central do Rio de Janeiro (indicada pela forma dos postes de luz elétrica instalados na reforma de 1906). Zé Macaco vem vestido com cartola, casaca e luvas brancas (conotação de riqueza), reclinado de lado sobre o assento do veículo, enquanto fuma um charuto (conotação de prazer e conforto). A expressão facial do personagem (sorriso, olhos semicerrados) confirma a sensação.

Figura 3. Capa de O Tico-Tico n.196 (1909), edição em que a vida de Zé Macaco sofre uma virada, antes da suspensão de sua série



REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO, Rua do Ouvidor 164 — RIO DE JANEIRO
(Número avulso 2400 réis, atrazado 5000 réis)
(Publicação d'O MALHO)

Tudo está mudado! Assim como a politica, Zé Macaco mudou também, d'um dia para outro, a sua condição! Hoje, graças a uma herança que elle recebeu quando sahio d'aquelle malfadado poço, está gozando as delicias que lhe proporciona a fortuna.

Possue um automovel, palacete, creador, chauffeur e pretende casar-se.

O que lhe acontecerá na sua nova phase registraremos nos proximos numeros.

(Continua)

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

A imagem do automóvel em velocidade vinha sendo usada em várias capas de revista. Na capa de *O Malho* número 167 (1905), desenhada por J. Ramos Lobão, o presidente Rodrigues Alves desfila de carro pela nova Avenida Central¹, ao lado dos engenheiros Paulo de Frontin e Lauro Muller, para afrontar o “carranço” (velho contrário às reformas) e animar o “Zé Povo” (que se manifesta a favor do progresso: “É pra frente, sempre!”). Por sua vez, na capa da edição 311 (1908), desenhada também por Lobão, o presidente Afonso Pena conduz velozmente “o carro do Estado” em direção a um precipício, com a Lavoura, a Indústria e o Comércio, desesperadas, no banco de trás. Já a revista *Fon-Fon!* não apenas trazia o desenho de um automóvel em corrida desabalada no seu logotipo, mas também traduzia seu “programa” (linha editorial) em jargão automobilístico. Oferecia aos leitores matérias alegres e críticas bem-humoradas aos “velhos costumes”, apertando sempre a “sirene” (buzina) para interromper “os graves problemas da vida” e o discurso “com feições de filosofia” (*FON-FON!* de 13/04/1907).

O automóvel, raro, caríssimo e distintivo, era um dos signos que melhor traduzia os valores que se convencionou chamar de “modernos”: velocidade, cosmopolitismo, individualismo, progresso material, urbanidade, polifonia, visualidade, iluminação. No Brasil, esses valores foram associados, na cultura e na política, à consolidação do regime republicano e às reformas urbanas da Capital, como apontam historiadores abordados a seguir.

Segundo José Murilo de Carvalho (1990), nos primeiros tempos da República, houve disputa política e ideológica entre várias correntes participantes da derrubada do Imperador para munir os brasileiros de heróis e de símbolos, tais como a “Marianne” francesa, jovem e forte mulher que representava a República em vários países.

1. A Avenida Central da cidade do Rio de Janeiro foi rebatizada de Avenida Rio Branco em 1912 e este é seu nome atual.

Aqui, tal figura foi rapidamente vilipendiada e, apesar de constante nas charges políticas (inclusive algumas de Storni, citadas adiante), não obteve mobilizar as “almas” nacionais.

Após a mudança de regime, a sociedade continuava esperando por um sinal de que o país avançara. O sinal viria a ser a reforma da Capital (1902 -1906), ideia plantada pelos que visitavam Paris, após reformas do Barão Haussmann (na segunda metade do séc. XIX), e Buenos Aires, após reformas entre 1880 e 1885 (ARAÚJO, 2016). Assim, a partir de 1903, começam as demolições, sob aplausos de uns e lamentos de outros. A formulação irônica de que agora estávamos *condenados ao progresso* veio de Euclides da Cunha.

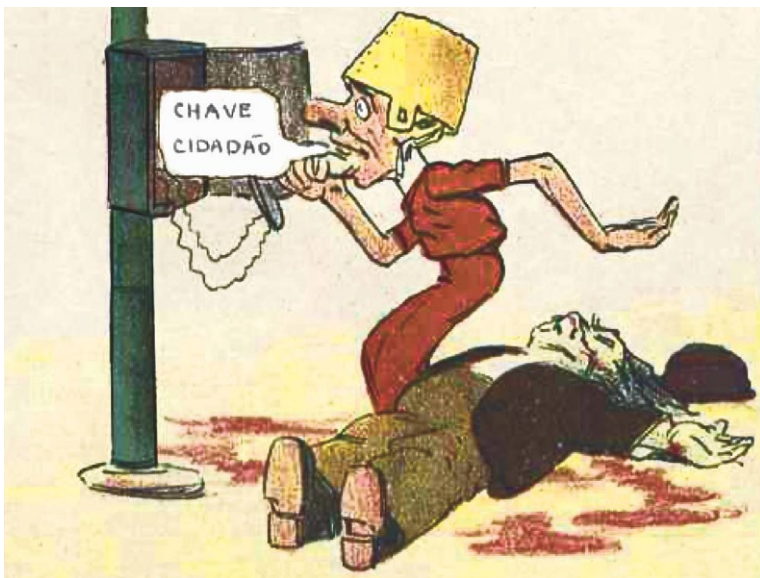
No final de 1904 explode a Revolta da Vacina, reação mais às reações da população pobre do que à imposição da vacina contra febre amarela. O Rio de Janeiro, ao mesmo tempo porto e capital, conforme o plano dos dirigentes da República, tinha que ser uma cidade salubre e organizada, para exibir uma imagem moderna do País aos estrangeiros e aos próprios brasileiros (NEVES, 1992).

Ela irradiaria modas e modelos de comportamento para toda a população, num sentido quase didático, uma vez que a própria circulação pela cidade e uso de seus novos sistemas de comunicação e transporte já colocavam o neófito em situação de aprendizagem. Até o simples relato midiático de interações entre humanos e máquinas no cenário urbano moderna funcionaria pedagogicamente, como podia acontecer com as historietas de Zé Macaco e Faustina.

Na história de Zé Macaco publicada em *O Tico-Tico* de 13/09/1911 (nº 310), Faustina é obrigada a se utilizar do telefone público de emergência instalado num poste da Avenida Central (a “chave cidadão”) para pedir um carro da “Assistência” (ou seja, uma ambulância) e socorrer seu marido desfalecido (Figura 4). Por meio dos desenhos, o leitor espalhado pelo Brasil vivenciava a prática do uso de telefone e de automóvel no início dos 1900. Não foi a única menção

a esse novo dispositivo técnico nas historietas de Alfredo Storni, que costumava colocar seus personagens em situação de experimentar todas as modas e todos os aparelhos ditos “modernos”.

Figura 4. Em O Tico-Tico n.310 (1911), Faustina chama a ambulância usando a novidade do telefone público de emergência



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Essa foi a grande época das revistas ilustradas, que levantavam a bandeira do “avanço” e, tanto em forma quanto em conteúdo, sollicitavam adesão aos projetos de modernização. Eram elas um canal de celebração de projetos individuais e coletivos, além de fomentadoras de polêmicas passageiras. A indústria gráfica tinha começado a sofisticar seus processos de impressão para reproduzir fotos, ilustrações e gráficos a cores. O conteúdo pleno de anúncios, seções de “fatos diversos” e entretenimento (jogos, partituras de canções para piano, piadas), além da publicação de fotografias dos novos prédios e avenidas, levavam aos leitores as últimas modas e apresentavam o comportamento civilizado desejado de todos que circulassem pelas metrópoles nacionais. As revistas se tornavam o meio preferencial

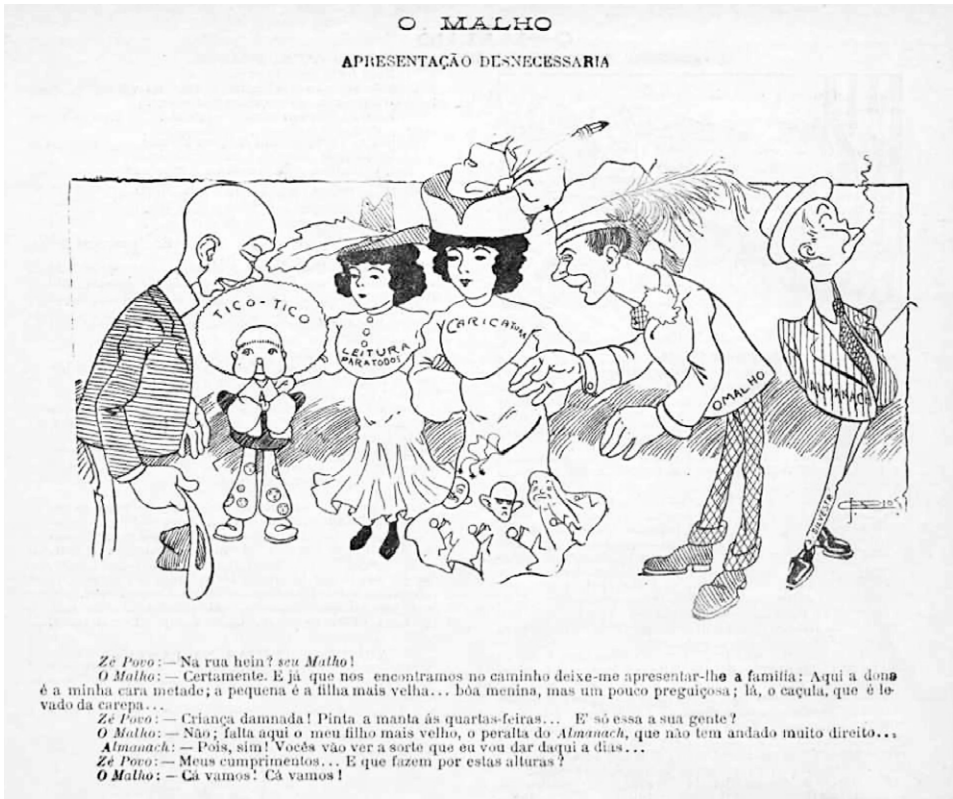
de popularização dos literatos, e seu sucesso apoiava iniciativas de publicação de livros por parte das mesmas editoras. Suas redações eram, também, ambiente para experimentações técnicas, por parte dos gráficos, e estilísticas, entre poetas e caricaturistas (MARTINS, 2008; VELLOSO, 2015).

A empresa que criou *O Tico-Tico* e onde Alfredo Storni trabalhou durante décadas estava plantada firmemente nesse mercado. Oferecia um leque de produtos jornalísticos que, de um lado, atendiam à demanda do público que se segmentava e, de outro, educavam o público geral a se segmentar conforme a estratégia da empresa. Uma evidência disso é o anúncio em forma de caricatura publicado no número 187 de *O Malho* (1906). Nele, os veículos da empresa são personificados como integrantes de uma família burguesa. O pai da família, que personifica *O Malho*, com o característico gorro, apresenta ao “Zé Povo” os integrantes todos: a esposa, *Caricatura*, a filha mais velha, *Leitura para todos*, o filho *O Tico-Tico*, muito levado e, à parte, o filho mais velho, que só trabalha uma vez por ano, o *Almanach*. Indagado sobre “o que fazem por estas alturas?” o pai responde “Cá vamos! Cá vamos!”. Isso é um trocadilho com a expressão “cavar” que, na época, era uma gíria para arranjar dinheiro (Figura 5).

As revistas ilustradas foram, nesse período histórico, os mais influentes canais de mídia. A um só tempo correspondiam, com suas características de forma e conteúdo, aos valores culturais de uma sociedade em transformação para a chamada Modernidade, e ajudavam a construir as mesmas subjetividades “modernas”, que soubessem interpretar e que valorizassem aquelas características (VELLOSO, 2015).

A atenção dispersa devido à multiplicidade de estímulos, o prazer de estar na multidão, o gosto pelo ritmo acelerado da vida, a interpretação subjetiva e individual das imagens, a promoção do cotidiano como objeto da arte, a entrega de si ao movimento mecânico, o

Figura 5. Charge na página 20 da edição 187 de O Malho (1906), desenhada por J. Carlos



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

embarque em modas passageiras e eventos sensacionais, a quebra das auras simbólicas e dos interditos sociais em favor da lógica de mercado, todas essas são faces da “modernidade” que pensadores e artistas têm associado à produção e consumo das revistas ilustradas.

O poeta Baudelaire (1996), em seu texto que descreve a modernidade florescente de sua época, usa a obra do amigo Constantin Guy, “pintor do cotidiano”, “homem do mundo”, como metonímia dessa modernidade. Guy teria sido aquele artista tardio, autodidata e habituado a viajar, que desenvolvia sua carreira na imprensa europeia como ilustrador. Ele tinha a qualidade de se entregar à observação da metrópole desde os primeiros raios do sol, para absorver todas as imagens da atividade quotidiana e, à noite, febril e velozmente,

traçar, de memória, lutando contra o papel, aquelas imagens com frescor, naturalidade e singularidade.

Tais trabalhos tinham aparência de obras inacabadas, mas, por isso mesmo, representavam melhor os objetos do artista, talvez por apenas aludi-los, de forma a conquistar o esforço de complementação subjetiva do espectador. O imperador, por exemplo, representado em cenas de pompa, era um “croqui infalível”, uma pequena caricatura, quase uma rubrica, que aludia perfeitamente ao figurão, pois que era uma fórmula já amadurecida pelo artista, e compunha-se apenas dos poucos traços que um espectador, observando de longe e em movimento, teria visto se estivesse presente.

Baudelaire não usa o termo, mas Constantin Guy era um caricaturista, não no sentido de pintor de retratos exagerados, mas de artista visual que representa imagens com um repertório de fórmulas simplificadas. Como Baudelaire sugeriu, “Para o croqui de costumes, a representação da vida burguesa e os espetáculos da moda, o meio mais expedito e menos custoso, evidentemente, é o melhor” (BAUDELAIRE, 1996, p. 11), querendo dizer que ela exige do artista velocidade na execução. E que a litografia se prestava bem a esse papel, justamente a técnica de reprodução de imagens artísticas que acompanhou o florescimento das revistas.

A metáfora do *flâneur*, que vive “no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito” (idem, p. 19) é uma descrição dos caricaturistas das revistas ilustradas, vivendo de atizar as polêmicas passageiras e registrar os choques e perplexidades observados no cotidiano. Constantin Guy tinha, de acordo com Baudelaire, seus objetos preferidos: o dândi, a mulher muito enfeitada, carruagens e militares. O mesmo poderia ser dito de J. Carlos, o desenhista dos janotas e das melindrosas, ou Rian, caricaturista das damas da classe alta.

Empresários da imprensa alistavam escritores e caricaturistas na produção de literatura que vendia rápido, literatura que emulava os

prazeres da *flânerie*: panoramas da cidade, lista de tipos humanos da metrópole, escritos como bestiários ou livros de botânica, histórias de sensação, sátiras, paródias, literatura que não desafiasse a ordem, ainda que fizesse troça das hierarquias. Esse poeta moderno percorria a cidade catando restos e marginalidades que pudessem ser reaproveitados em obras, com uma boa embalagem.

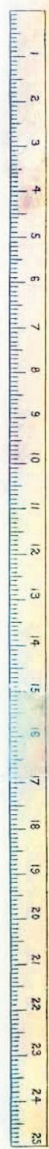
Para conseguir isso, esperava-se que o poeta – ou qualquer sujeito “moderno” que se inspirasse no artista – abordasse o cotidiano com olhos “puros” ou “infantis”, sem preconceitos cegantes, e capazes de extrair de todas aquelas informações sensoriais uma “idealização forçada”, uma “percepção aguda, mágica, à força de ser ingênua”. A percepção dos artistas educaria a percepção dos homens modernos. Para isso, o artista deveria ser como Constantin Guy, sempre com “a memória e os olhos repletos” (BAUDELAIRE, 1996, p.22-23).

Imersos nesse caldo cultural, os caricaturistas brasileiros das revistas ilustradas não podiam evitar se referir a essas questões filosóficas, mesmo que não se dessem conta, com a reflexão atropelada pelo trem da periodicidade semanal e dos múltiplos empregos. Uma imagem grotesca de Alfredo Storni, na aventura de Zé Macaco e Faustina de 1912, é metáfora para tais condições da subjetividade moderna (Figura 6).

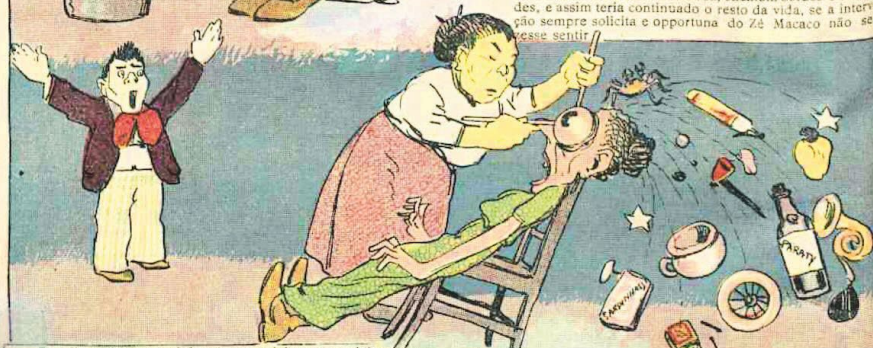
Dois números antes, a personagem Faustina tinha sido atingida pelo personagem Kaximbown (de Yantok), na brincadeira de carnaval, com um jato de lança-perfume muito forte. Os olhos de Faustina ficam inchados. No exagero grotesco da caricatura, ela chora baldes de lágrimas e seus olhos ficam do tamanho de melões (primeiro quadro). O marido Zé Macaco corre a acudir e tem a ideia de chamar certas charlatãs chinesas que andavam pelo Rio de Janeiro na época².

2. Em O Malho n. 497, de 23 de março de 1912, uma charge desenhada por Loureiro comenta sobre o “truc” das “chinesas desmascaradas”. Elas traziam escondidos na boca bichos (larvas?) que simulavam tirar de dentro dos olhos dos pacientes, manipulando pauzinhos. Era comum Storni usar, nas piadas Zé Macaco, os assuntos comentados na semana.

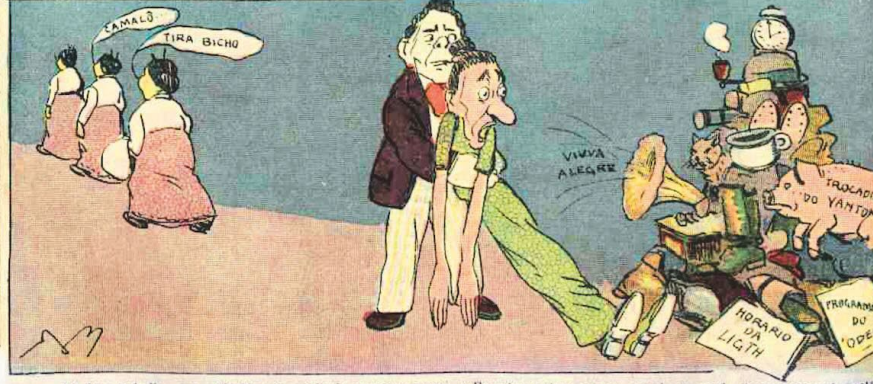
Figura 6. Uma metáfora para a visualidade na experiência da vida moderna.
 Página 14 do número 338 de O Tico-Tico (1912)



A Faustina estava inconsoavel; suas copiosas lagrimas do tamanho de ovos de avestruz, enchiam baldes e mais baldes, e assim teria continuado o resto da vida, se a intervenção sempre solícita e oportuna do Ze' Macaco não se tivesse sentida.



Era elle mesmo que vinha, com as celebres curandeiras Chinezas, tentar a cura dos olhos da Faustina. Uma das chinezas deu logo começo á operação com os pauzinhos e fazendo massagens. D'ahi a pouco principiam a sahir dos olhos da Faustina toda sorte de objectos e cousas, era um verdadeiro *belchior* a causa d'aquella inflamação.



Findo o trabalho, que o Ze' Macaco retribuiu generosamente, a Faustina voltou ao seu estado normal, desaparecendo totalmente a inflamação de seus olhos. Poude então contemplar com espanto, a ponto de desmaiar, o armazem de cousas que havia accumulado nos órgãos visuaes, e mais uma vez agradeceu ao seu maridinho o serviço que lhe havia prestado.

VALE PARA O CONCURSO N. 653

VALE PARA O CONCURSO N. 651

Operando palitinhos, as chinesas vão tirando de dentro dos olhos de Faustina tudo o que estava entupido ali: objetos cotidianos. Um monte de bens de consumo que a senhora tinha visto ultimamente se acumulam ao lado: relógio despertador, garrafa de parati, buzina de automóvel, caixa de fósforos, lata de sardinhas, cachimbo, penico, botas, sapatos, chinelos, o horário da Light, o programa do Odeon e até um gramofone tocando “A Viúva Alegre”. Deve ter passado na cabeça do artista a ideia de que só poderia ser uma cornucópia de objetos de consumo aquilo que estaria oculto, enchendo os olhos de uma senhora de classe alta do início do século XX.

Ou seja, de certa maneira, “apreender” se iguala a “ver”. A maneira de entender, absorver e possuir objetos na modernidade passa pela visão. Não foi sempre assim. O sentido que era o modelo do processo de conhecimento vinha sendo o tato, o contato material. A própria visão, nos primórdios dos estudos científicos, era encarada segundo esse modelo de contato material (os olhos supostamente teriam o poder de “tocar” os objetos com raios invisíveis). Jonathan Crary (2012) estudou essas transformações no modo de percepção como resultado de um complexo jogo de forças histórico no campo da representação, do pensamento, da arte e da ciência. Para ele, técnicas de observação seriam práticas que dominaram seus períodos históricos e forneceram modelos epistemológicos e de subjetividade. Cada uma dava diferente papel para o observador, ou posicionava-o de outra maneira no processo. O uso da ilusão de perspectiva – a “perspectiva renascentista”, por exemplo – punha o espectador no centro da cena que era seu objeto.

Tanto o uso prático das técnicas quanto a produção de narrativas sobre os dispositivos de ilusão compõem a pedagogia do olhar “moderno”. Daí, a frequente pauta sobre a fotografia e o cinema, enquanto técnicas, nas revistas ilustradas. Em *O Tico-Tico*, as edições 135 e 161 (1908), trouxeram experiências fáceis de fazer que exploram o fenô-

meno da ilusão de movimento devida à persistência da imagem nas retinas, fenômeno que fundamenta a técnica do Cinema (VERGUEIRO, 2005). No número 533, de 1915, a seção “Brinquedos para dias de chuva” apresenta um esquema para produzir “um estereoscópio fácil de fazer”. A descrição didática da técnica fotográfica – falando de “tempo de exposição”, “prova negativa” e “prova positiva” – foi assunto da coluna Lições de Vovô nos números 667 e 668 (1918).

Há também uma historieta exemplar dessa preocupação moderna. Na edição 344, de 8 de maio de 1912, conta-se a história da menina Nini, que tem uma máquina fotográfica de caixa e, tentando fazer fotografias em casa, comete 3 erros diferentes, produzindo “chapas” monstruosas. No final, um gato, só de fuçar na máquina, consegue fazer uma fotografia muito melhor do que a menina. Funciona como uma instrução de como bem preparar um “instantâneo” e, além disso, é um comentário irônico sobre os hábitos civilizados.

O cultivo das técnicas do observador abre duas vertentes, segundo Crary (2012): uma trata de disciplinar a visão como um instrumento de produção (identificar não-conformidades, distinguir objetos, ler com rapidez e outras competências) e de consumo (fotografar, assistir ao cinema, acompanhar modas estilísticas, etc.); outra vertente trata de elevar a visão a uma prerrogativa individual, uma expressão da subjetividade (aderindo às estéticas romântica e modernista).

A leitura de imagens, portanto, passa a ser uma das pautas pedagógicas e uma das qualificações pertinentes ao perfil de indivíduo moderno e civilizado. As revistas ilustradas investiram bastante em publicação de fotografias, narrativas ilustradas (ou histórias em quadrinhos) e “quebra-cabeças” visuais. *O Tico-Tico* lançou concursos para os leitores desde o primeiro número. Era uma estratégia para fidelizar assinantes. Alguns eram jogos de linguagem, mas muitos eram desafios de leitura de imagens. Os pedidos eram, às vezes, reconstituir imagens que vinham cortadas em pedaços (Figura 7) ou completar partes vazias de uma imagem completa.

Figura 7. Desafio aos leitores que participam de um concurso na edição 334 de O Tico-Tico (1912)

CONCURSO N. 645
PARA OS LEITORES DOS ESTADOS E D'ESTA CAPITAL



Uma vez recortados, cada um dos extraordinarios animaes acima devem ser divididos em duas partes com um golpe de thesoura para cada um; depois juntem os 8 pedaços e armem animaes taes como devem ser.

Haverá, distribuidos no sorteio, dous premios de .05 cada um. Para que sejam apuradds as soluções devem ser acompanhadas das residencias, edades e assignaturas dos concorrentes.

Receberemos soluções até o dia 23 de Abril.

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

No caso do quebra-cabeças, a tarefa é recortar as formas ao meio e reconstituir as silhuetas de quatro animais, juntando as metades correspondentes. Isso exige a competência em leitura de caricaturas, ou seja, representações simplificadas de seres do cotidiano – animais domésticos – apropriadas para reprodução na imprensa. A propósito, a solução exige que o leitor identifique, misturados às metades e girados em diferentes ângulos, um pássaro, um asno, um gato e um peixe.

O bom desempenho nos concursos exigia dos leitores um tipo de “alfabetização visual”, capacitação para ler signos imagéticos usados

na imprensa e outros meios de comunicação com destreza e envolvimento subjetivo.

Os artistas da imprensa exploravam as possibilidades de representação visual pela linguagem da caricatura, e faziam com que os leitores desenvolvessem a capacidade de ler e interpretar imagens que, antes da era das revistas ilustradas, podiam se tornar ininteligíveis, por falta do domínio do código. Um exemplo é o teste que *O Tico-Tico* publicou no número 991, em 1924 (figura 8). São duas representações: um homem de chapéu carregando um saco nas costas e um homem cavalcando um burro de carga. A representação sob o ponto de vista de cima para baixo e composta apenas por linhas torna difícil “ler” o que são as figuras.

Figura 8. Parecem “cabeças de velhos horríveis”, mas não são. Ilustração do nº 991 de *O Tico-Tico* (1924), sem autor



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

À primeira vista, os desenhos são interpretados como rostos, uma tendência universal do ser humano. O artista dá uma dica: no alto representou duas crianças num tapete voador observando algo por uma janela no tapete. Esse seria o ponto de vista do observador, um ponto de vista que o leitor deve alcançar por força de abstração.

Uma vez que o leitor tenha brincado uma ou duas vezes com esse tipo de figura, torna-se apto a interpretar outras figuras representadas a traço, sob um ponto de vista pouco usual; capacita-se mais um pouco na leitura de narrativas como as histórias em quadrinhos, os infográficos e os anúncios.

Essa foi a “era de ouro” dos anúncios publicitários ilustrados com desenhos e caricaturas, o que compôs a renda de muitos artistas empregados na imprensa. A contrapartida é que os leitores se acostumavam tanto a ler quanto a se expressar pelos códigos da caricatura, contribuindo com desenhos dos seus personagens mais queridos. Abaixo, uma seleção de desenhos de Zé Macaco enviados pelos leitores para a revista (figura 9).

Alguns chegaram a ponto de se tornar profissionais da área, como Álvaro Marins, conhecido como Seth (abordado no Capítulo 2), e como A. Perdigão, que desenhou regularmente para a revista. O historiador da caricatura brasileira Herman Lima, na juventude, era um fã de *O Tico-Tico* e alguns de seus desenhos foram aproveitados, com destaque para a capa de Natal do número 481 (em 1914), em que desenhou Zé Macaco, um “Papai Noel de nova espécie”, pulando o muro de uma casa, todo suado pelo calor de dezembro (Figura 10).

A difusão da “alfabetização visual”, o interesse por temas do cotidiano urbano e moderno no consumo de narrativas, a pujança do setor editorial, a disponibilidade de artistas e poetas do traço em trabalhar nos meios de comunicação, tudo isso fez com que essa época, desde as últimas décadas do século XIX, fosse aquela onde o gênero das tiras de histórias em quadrinhos se estabeleceu.

Figura 9. Desenhos de Zé Macaco enviado pelos leitores



Figura 10. Capa de Zé Macaco Papai Noel, por Herman Lima, em O Tico-Tico n. 481 (1914)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

1.2. Tiras em quadrinhos, uma onda na virada de século

Buster Brown era o nome da série de historietas ilustradas que Richard F. Outcault criou e que foi copiada pelos editores de *O Tico-Tico*, dando origem ao personagem-símbolo da revista, o Chiquinho. O mérito de Outcault é ter se destacado em meio a um movimento de artistas e empresários que estava criando, na virada dos séculos XIX para XX, as bases de um gênero narrativo adequado à mídia impressa a cores. Herdeiro dos desenhos satíricos, no ambiente da competição capitalista americana, tornou-se um “sucesso popular e um empreendimento lucrativo” (SANTOS, 2012, p.87). Hoje chamamos esse gênero narrativo de tira em quadrinhos.

O processo foi impulsionado, de um lado, por um campo de artistas visuais habilidosos, interessados nos assuntos do cotidiano e nas transformações da modernidade e dispostos a explorar o potencial comercial da imprensa; de outro, por empresários da imprensa que se batiam para conquistar mais mercado e explorar o potencial publicitário do conteúdo ilustrado a cores. No meio comparecia o público da imprensa, cada vez maior e mais diversificado, educado na leitura de imagens e carente de representações visuais de si mesmos (GORDON, 1998; SANTOS, 2012).

Richard F. Outcault circulou pelas duas grandes cadeias de jornais norte-americanos que estavam sendo construídas pelos concorrentes Pulitzer e Hearst. De sua página ilustrada *Hogan's Alley* extraiu o personagem do Yellow Kid, que se tornou uma febre. Segundo Ian Gordon (1998), foi o primeiro personagem a mobilizar os leitores, o que valorizava, ao mesmo tempo, os centímetros de publicidade do jornal e o contrato do desenhista. Sabendo do potencial comercial que sua arte tinha conquistado, Outcault tentou, pela primeira vez, registrar um personagem de quadrinhos como se fosse uma patente.

Não havia precedente na proteção do direito autoral. Mas o jornal tomou posse do nome da tira e apenas mandou outro artista assumir os desenhos quando Outcault demitiu-se e ingressou no concorrente. Lá continuava a publicar seu personagem do mesmo jeito, apenas dispensando o uso do título, que havia perdido.

Hearst contratou Outcault e montou um time de desenhistas de tiras de sucesso. Em conjunto, as tiras formavam uma página completa a cores. Hearst também vendia as tiras para jornais de outras praças, no modelo de *syndication*. Os elementos básicos do gênero foram consolidados entre os que provocavam melhor resposta do público: a) divisão do espaço em quadrinhos sequenciais; b) disposição do texto em balões de discurso livre dos personagens; c) criação de personagens protagonistas, que dão título à tira; d) repetição da estrutura narrativa (iteração, segundo ECO, 2015, p. 148). Mais tarde, nos anos 1930, George Gallup começa a empreender pesquisas sobre o hábito de leitura de jornais, e divulga que a página de quadrinhos era uma das seções mais lidas dos diários e mais ainda das edições dominicais. Tiras eram populares entre adultos, tanto de classe média quanto operários. Os americanos estavam, já, quase plenamente “alfabetizados” na leitura da combinação de “texto com figuras”, de modo que a publicidade vem a seguir a tendência (GORDON, 1998).

O Buster Brown de Outcault, criado com observação das tendências de sucesso, não seria o primeiro nem o último menino travesso das tiras em quadrinhos. Porém, era o único representado como um pequeno lorde vitoriano e o único com a humana ambiguidade de, após o castigo, refletir e prometer se regenerar, apenas para que o leitor já antecipasse a armação de nova “pegadinha” na semana seguinte. Segundo Gordon (1998), a receita permitiu que Buster Brown fosse o único personagem de tiras a ser contratado para um leque mais amplo de produtos de consumo, enquanto os concorrentes ficavam restritos a figurar em brinquedos ou livros. Também foi explorado em

shows de teatro e filmado numa série de curtas-metragens. A marca de sapatos infantis Buster Brown ainda existiu até 2017.

1.3. O Tico-Tico, representante local de um modelo internacional

Os editores que criaram *O Tico-Tico* estavam cientes do sucesso das tiras em quadrinhos norte-americanas como Buster Brown, mas suas matrizes eram também dos semanários franceses. A princípio, associou-se a origem de *O Tico-Tico* diretamente ao semanário *La Semaine de Suzette* (ROSA, 2002). Ambos tinham surgido no ano de 1905. Segundo relato de Affonso Botari, editores contaram-lhe que essa era a referência que deram ao empresário Luiz Bartolomeu para investir no projeto de semanário infantil.

Mas, anteriormente, a França já editava vários semanários ilustrados com histórias em quadrinhos, e o material de *Le Petit Journal de la Jeunesse* e de *La Jeunesse Illustrée* era mais copiado em *O Tico-Tico* do que as histórias de *La Semaine de Suzette*. Para Athos Eichler Cardoso (2008), *Le Petit Journal de la Jeunesse* (1904–1914) era a principal fonte de material copiado pelo *O Tico-Tico* no seu início, por causa da qualidade de impressão e porque seu formato (23x30,3cm) “facilitava a leitura, a conservação em coleções encadernadas, o armazenamento, o transporte, e inclusive a remessa pelo correio para os assinantes” (CARDOSO, 2008, p.13). *La Jeunesse Illustrée* (1903) e *Les Belles Images* (1903) não seriam apropriados, segundo o autor, por terem formato *standard* (26x37cm); e *La Semaine de Suzette* não seria apropriado por ser dirigido às meninas. Pesquisa empírica feita por Eichler Cardoso identifica contos e ilustrações de *Le Petit Journal de la Jeunesse* copiados nos primeiros anos de *O Tico-Tico*.

Quando se trata de historietas ilustradas, no entanto, é notável que *La Jeunesse Illustrée* também forneceu material para *O Tico-Tico*. Esse semanário criou e manteve por muito tempo um modelo de historieta padronizado. Podiam ser 12 quadrinhos em formato quadrado, numa grade de 4 linhas para 3 colunas, com um bloco de

texto do narrador sob cada quadro³. Os tamanhos de todos os quadrinhos da página eram idênticos. Às vezes, a história ocupava duas páginas. Via de regra, não usavam o recurso dos balões de fala.

O mesmo modelo pode ser observado em muitas edições de *O Tico-Tico* na mesma época. Os caricaturistas da equipe “decalcavam” os desenhos franceses em novos originais, enquanto faziam adaptações para o cenário local (por exemplo, desenhar a farda do policial do Rio de Janeiro, ou o modelo de poste de luz da Avenida Central). Por exemplo, as histórias “Turlututu chapeau pointu”, de Valvérane, e “Negligence”, de Benjamin Rabier, publicadas em 25 de novembro de 1906 geraram “O chapéu de Paschoal” em *O Tico-Tico* número 201 (1909) e “Um descuido” no número 258 (1909) (Figuras 11 e 12).

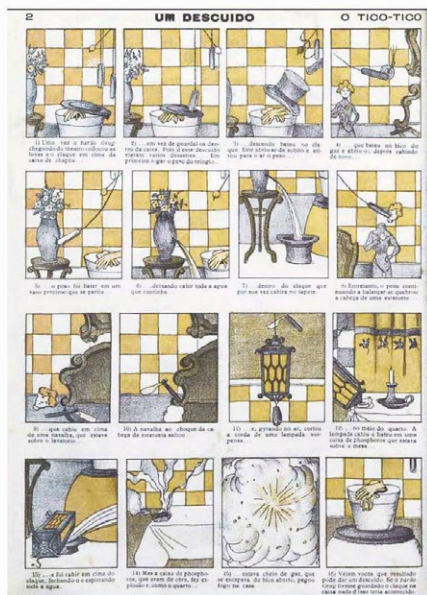
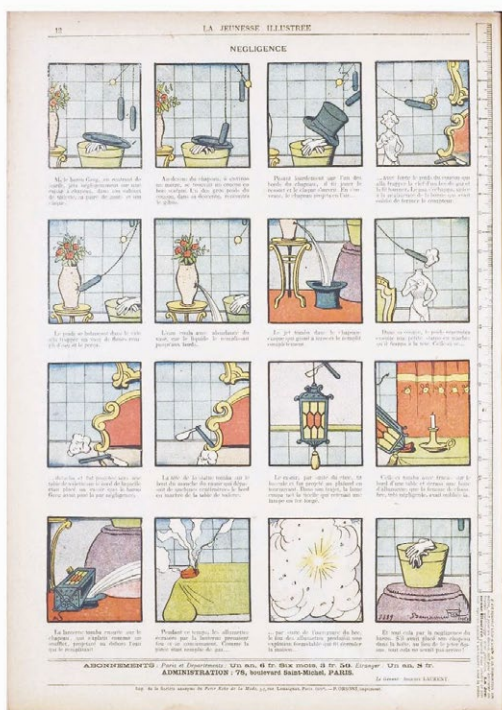
Figura 11. Capa do número 196 de *La Jeunesse Illustrée* (1906), com a historieta do autor Valvérane comparada à publicada em *O Tico-Tico* número 201 (1909)



Fontes: Hemeroteca Digital da Bibliothèque Nationale Française (Gallica) e Hemeroteca Digital da B. N.

3. Encontra-se, também, como exceções experimentais, historietas com divisão em 16 quadrinhos quadrados, 25 quadrinhos quadrados, 24 ou 15 quadrinhos retangulares e outras divisões que mantêm a regularidade da “grade” que sustenta a diagramação. Fonte: Bibliothèque Nationale Française (site Gallica).

Figura 12. Última página do número 196 de *La Jeunesse Illustrée* (1906), com a historieta do autor B. Rabier comparada à publicada em *O Tico-Tico* número 258 (1909)



Fontes: Hemeroteca Digital da Bibliothèque Nationale Française e Hemeroteca Digital da B. N.

Diversos semanários franceses e as edições dominicais dos jornais norte-americanos forneceram matrizes para o projeto editorial de *O Tico-Tico*, conforme se constata empiricamente, na comparação das publicações precedentes. A tradução de historietas estrangeiras não foi, no entanto, o material principal, apesar de estar presente em muitas capas de alguns períodos. Os artistas locais, desde o início, exercitaram seus traços no material infantil. Ainda nas páginas de *O Malho*, o caricaturista Angelo Agostini publicava histórias para crianças sobre erro e castigo. Leônidas fazia o mesmo e J. Carlos também contribuía com uma história em quadrinhos. Nos primeiros anos de *O Tico-Tico*, J. Carlos providenciaria a história de um menino travesso, o Juquinha, para preencher a capa da revista, eclips-

sando o importado Chiquinho, desde fevereiro de 1906 até o final de dezembro de 1907 (CARDOSO, 2009).

Outras publicações também surgiram a partir de projetos e matrizes identificáveis em *O Tico-Tico*. Na Itália, em 1904, uma revista para crianças, *Il Novellino*, publicou, a cores, o personagem Yellow Kid do norte-americano Richard Outcault. Em 1906, em Florença, o escritor de sátiras e de ficção científica Vamba lança o infantil *Il Giornalino dela Domenica*, elegendo a centralidade da imagem como uma abordagem pedagógica mais moderna. E, em 1908, é lançado na Itália o *Corriere dei Piccoli*, semanário ilustrado infantil que já nasce com projeto pedagógico. Segundo o pesquisador da indústria cultural italiana Fausto Colombo (1997), havia um projeto assumidamente educativo de responsabilidade de Paola Lombroso, filha do afamado antropólogo crimín⁴. Preocupada com o nível de analfabetismo nacional, avaliava que o povo tinha resistência ao ensino tradicional e seria melhor atacar o problema na infância, que é mais flexível, e que se deveria usar o divertimento como meio de atração.

Os criadores do *corrierino* se inspiravam em modelos ingleses e franceses, principalmente *Le Petit Journal de la Jeunesse*. Assim como a proposta de *O Tico-Tico*, o projeto dos italianos também previa seções dedicadas a concursos e jogos, seção de cartas, literatura ilustrada e histórias em quadrinhos coloridas. Publicariam autores infantis estrangeiros e autores italianos que não escrevessem apenas para crianças. Paola Lombroso não assumiu a direção do semanário, mas redigiu as respostas da seção de cartas. Ela rompe com o diretor da revista quando da Guerra da Líbia, por ser pacifista e anticolonialista.

4. Cesare Lombroso (1835 – 1909), médico e psiquiatra italiano, adepto da filosofia positivista e proponente de uma associação direta da delinquência com certa regressão atávica a estágios primitivos da humanidade, criou uma doutrina penal que prescrevia pena de morte e prisão perpétua. Paola Lombroso (1871 -1954) foi jornalista e pedagoga, tomando parte com a irmã Gina em periódicos socialistas, sempre tratando de assuntos sobre a infância e a alfabetização.

Para o autor, essa iniciativa fez nascer na Itália um modelo de mídia original, a meio caminho entre o modelo norte-americano e o livro ilustrado, uma vez que os italianos abandonavam os balões de fala em prol da legenda redigida na forma de versos, sob cada quadrinho.

Assim, defendiam-se da crítica de que a história em quadrinhos era uma leitura preguiçosa. Seus versos eram quase uma paródia dos versos clássicos, beiravam o *kitsch*. Os desenhistas escreviam também, o que fazia o texto “conversar” perfeitamente com a imagem: “Em breve, a coerência entre versos e desenhos atinge o nível de um código expressivo elaborado” (COLOMBO, 1997, p.57, tradução minha). A criação de historietas ilustradas para crianças seria um campo de experimentação e de apuro narrativo para os caricaturistas brasileiros, tanto quanto os italianos. A adaptação de material estrangeiro fazia parte da experimentação. Assim como Buster Brown foi adaptado para o Chiquinho brasileiro, também era adaptado no *Corriere dei Piccoli*, apenas traduzindo o texto em versos, sem mudar as imagens de Outcault.

No mesmo ano de 1908 estreia *El Peneca*, “semanário ilustrado para niños” criado no Chile. Assim como *O Tico-Tico*, era iniciativa de um grupo editorial importante, Editorial Zig Zag. Foi dirigida por Enrique Blanchard-Chessi, e saía aos sábados sempre com 16 páginas⁵. Diferente da revista brasileira, começou impressa apenas em preto com capa e uma página a duas cores, sem anúncios. Seu projeto editorial era totalmente paradidático: poesias, contos, peças de teatro, músicas e lições de história, línguas, desenho, ciências e trabalhos manuais, para que o leitor se destacasse nos estudos. Conforme fazia *O Tico-Tico*, publicavam também muitas fotografias de crianças na escola ou na família, com seus trajes burgueses.

5. Conforme apresentação no site da Biblioteca Nacional Digital de Chile.

No primeiro número, além da apresentação editorial, publicam uma carta do Presidente da República Pedro Montt e do Ministro de Instrucción Pública. Segundo a carta, o conhecimento prático, a higiene e a moralidade são as três principais matérias que querem cultivar. Assim, dirigem-se aos pais: “As crianças! Esse encanto da família, que faz as delícias do lugar, terão nosso carinho...” (*EL PENECA*, 23/11/1908).

No primeiro número a única história em quadrinhos é uma sequência moralizadora sobre o hábito do fumo. Um menino é representado fumando o cachimbo do pai, por imitação, e termina se contorcendo de amargor na boca e dor no estômago. Uma nota do editor explica que aqueles desenhos são do famoso artista espanhol Apeles Mestres, e que os pequenos leitores podem admirar nessa e outras páginas que ainda trarão, a qualidade estética do trabalho, assim, começando a formar “su gosto artístico”. No segundo número em diante aparecem historietas ilustradas no modelo francês, com blocos de legendas sob 12 quadrinhos de medidas padrão na mesma página. Na página 8 da edição 163 de *El Peneca* (1902) é fácil identificar uma historieta copiada da francesa *La Jeunesse Illustrée*, uma vez que a fórmula é aquela de 16 quadrinhos de igual tamanho e porque um exemplar daquela revista aparece desenhado no quadrinho final⁶.

Assim como *O Tico-Tico*, *El Peneca* quase atravessou o século XX. Foi publicada durante 52 anos por várias equipes, tendo Roxanne (Elvira de Rosas) como condutora na década de 1940, auxiliada pelo caricaturista e ilustrador Coré (Mario Silva Ossa) que começou a trabalhar lá em 1932.

Esse é o contexto em que Alfredo Storni desenvolve sua obra. Ele era um entre muitos jovens que começavam a fazer da atividade artística um meio de vida, estimulados pelo crescimento da indústria

6. Conforme leitura de fac-símiles na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de Chile.

cultural, principalmente seus produtos impressos, cada vez mais desejados pelo público e muito importantes para os projetos políticos e culturais de modernização. Artistas de todo o mundo estavam compartilhando modelos de expressão que mobilizavam o público e o mercado consumidor. Não deixavam, no entanto, de explorar as possibilidades desse meio de expressão localmente. A busca de consagração era um motor para não se acomodarem, e a rotina da produção industrial era o mecanismo do estabelecimento de processos de produtividade e qualidade. Estavam construindo um novo campo artístico, cuja dinâmica seria responsável pela feição que tomariam suas obras. A investigação do campo artístico da caricatura na Capital do Brasil, o Rio de Janeiro, no início do século XX, quando Alfredo Storni fez parte dele, é o assunto do capítulo seguinte.

EL GNOMO PLICK



Plick es un gnomo que vive en un bosque. Es bueno, alegre y vive feliz.



Su palacio no es otra cosa que una lata de aceitunas, ya fuera de servicio.



Con un peine y un palo se ha hecho un rastrillo para arreglar los alrededores de su casa.



Y con un pulverizador que encontró, riega las plantas de su jardín.



Una artesa le sirve de yate para hacer excursiones por el lago vecino.



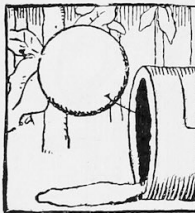
Cuando quiere tomar tierra, Plick, que ha atado un imán al extremo de un bastón,



lo lanza hacia una anilla de hierro, sujeta a tierra, y llega así al punto de desembarco.



Un día encontró un globo que, perdiendo su gas, caía en tierra. Ató mejor el hilo...



y colocó el globo ante la puerta de su casa. Cierta raposa hambriento que rondaba por allí...



acercóse. Plick, entonces, encendió un fósforo, lo arrojó al globo y...



¡pum!... ¡pata púm! El gas hizo explosión y le abrasó el hocico al raposo...



al cual no le quedaron más ganas de volver a rondar la casa del gnomo.



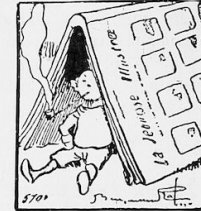
Otro día, Plick vió a una liebre prendida por el pesceuzo.



Con un fósforo quemó la piola y la liebre quedó así libre. Plick es bueno.



En tiempo de invierno, una maceta averiada le da caliente habitación;



y en verano toma el fresco bajo la revista ilustrada, mientras fuma su pipa.

O campo da caricatura

Num determinado momento, o artista ocupa uma posição no seu campo profissional e tem diante de si o “espaço dos possíveis”, conforme a teoria de Bourdieu (1996), ou seja, um número de opções finito e condicionado a partir da trajetória que vinha fazendo.

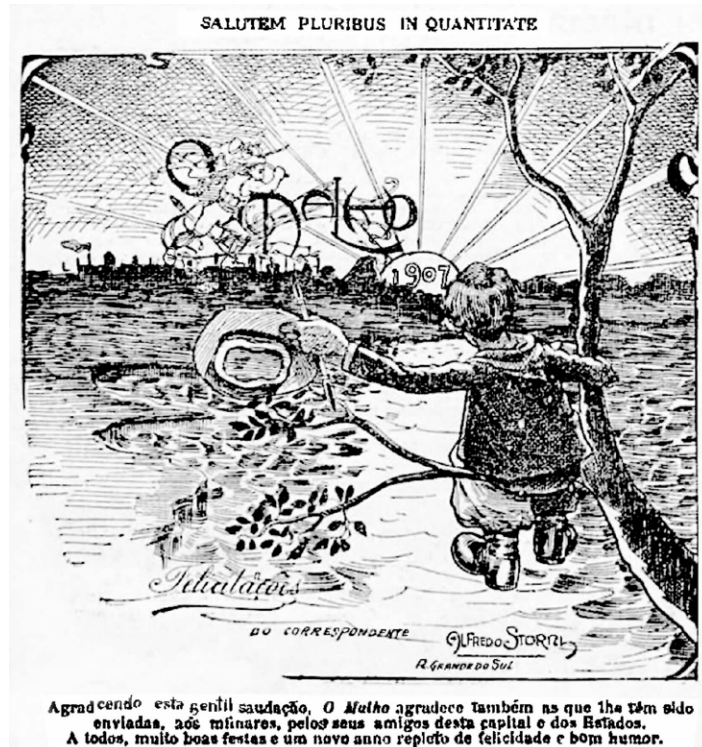
Os artistas do mesmo campo compartilham um código de convenções que baliza tais opções. Não há relação automática entre a posição ocupada e a “tomada de posição” que a sucede. Cabe ao artista escolher, dar um lance no jogo, sacrificando alguma coisa para ganhar outra.

Esses lances são novas obras, e podem ser também manifestos, discursos, investidas, alianças e outras medidas estratégicas. No início da carreira, o leque de opções é mais amplo. Na medida em que “progride” e “envelhece”, excluem-se certas opções e o fechamento do leque é irreversível. A trajetória dos artistas é singular, irreproduzível.

Bourdieu (1996) aconselha estudar tal trajetória a partir do princípio, e não do fim, como fazem os analistas que acreditam que a obra já consolidada determina a carreira retroativamente.

Assim, ganha significado um desenho publicado na revista ilustrada *O Malho*, em 29 de dezembro de 1906, última edição do ano (Figura 14).

Figura 14. Ilustração na página 18 da revista O Malho n. 224 (1906)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Nesse momento, Alfredo Storni, com 25 anos, vivia no Rio Grande do Sul, sua terra natal, e mandava colaborações para o semanário satírico da Capital Federal, que o festejava como “correspondente gaúcho” da revista (na mesma edição, quatro outras charges de Storni foram publicadas). Às vésperas do ano de 1907, Storni fazia planos de se mudar para o Rio de Janeiro, caso tivesse trabalho suficiente para se sustentar como caricaturista. O “cartão de natal” feito na forma de autocaricatura precisa ser interpretado como um apelo para que a direção da revista “assuma a relação” e o contrate em definitivo. De fato, é possível que o acerto já estivesse apalavrado, e o cartão ganha significado também de um agradecimento antecipado à direção. Dentro da gramática combinatória da arte da caricatura, Storni compôs uma ilustração com signos que denotam o que se afirmou acima.

A figura humana que, em cima do galho de uma árvore, acena, foi representada com os signos que evocam o personagem “gaúcho”: chapéu, lenço no pescoço, bombachas e botas. Não é qualquer homem gaúcho, no entanto: na mão esquerda ele leva um instrumento de desenho. O cartão é assinado “Felicitações do correspondente Alfredo Storni, R. Grande do Sul”. Não há dúvida de que o homem é o próprio artista. Interessante a modéstia com que ele se representou, de costas, sem mostrar o rosto. Ao caricaturista não interessa aparecer caricaturado, em geral, assim como o jornalista evita se transformar em notícia.

Há um motivo adicional para o homem estar de costas. O personagem de costas estabelece um ponto de vista em que o leitor é levado a dar importância para os signos que o personagem vê. O foco da composição passa a ser o horizonte, deliberadamente observado pelo personagem, que se posicionou no alto da árvore. No horizonte é fácil de ver o sol nascente, que é o ano de 1907, e o logotipo da revista *O Malho*. Um pouco mais difícil de ver é que tem uma cidade grande no horizonte, embaixo de *O Malho*. É apenas uma silhueta em preto, mas nota-se que a cidade tem prédios altos e morros que evocam o Pão-de-açúcar e o Morro da Urca. Dispensando uma legenda, a cidade é identificada como o Rio de Janeiro, sede da revista. Cômica e infantilmente, o homem sobe no galho de árvore mais alto que consegue, porque precisa enxergar muito longe no horizonte. Estando no Rio Grande do Sul, precisa de um ponto de observação muito alto para enxergar a cidade do Rio de Janeiro. Acrescente-se que ele observa o recorte do litoral brasileiro, e não o interior do país, confirmando a interpretação.

Com sutileza, manobrando apenas os signos do desenho caricato, Storni está afirmando que seus desejos para 1907 são a cidade do Rio de Janeiro e a redação de *O Malho*. Todos estão no seu horizonte, ao fim de 1906. O homem acena para a revista, como quem agradece

os bons momentos passados e quer ser lembrado no futuro. De fato, Storni vinha publicando um número cada vez maior de desenhos na revista, e o ano de 1907 é aquele em que é contratado e muda-se para o Rio. Sob contrato, um ano depois, ele começa a desenhar também em *O Tico-Tico*, da mesma empresa, e cria o Zé Macaco.

O cartão de felicitações de Storni a *O Malho* evoca a estrutura do campo da caricatura. Nesse desenho, ele se coloca como jovem profissional, aspirante a uma posição melhor no campo, no qual já tem investido um bocado. O jovem da periferia nacional só não tem certeza se investiu o suficiente: somente o convite dos editores da revista da Capital poderia confirmar isso. Assim, convém expressar modéstia!

Bourdieu teria gostado de ver essa ilustração como se fosse um instantâneo das lutas e tomadas de posição descritas na sua teoria dos campos artístico e literário (BOURDIEU, 1996). O jovem Storni estava desenvolvendo sua obra dentro do também jovem campo da caricatura brasileira, conforme fazia opções em relação às oportunidades que se apresentavam. Desenvolvia sua obra em forma e em conteúdo, tanto em técnica de desenho quanto na escolha de alvos e na técnica narrativa. Construía semana após semana, na imprensa ilustrada, ela não estava determinada desde o início, não era um plano original e nem emanava diretamente da individualidade do autor.

Apenas em análise retrospectiva podemos criar uma narrativa que enxerga, desde o início, o fim da trajetória. Bourdieu recomenda que o pesquisador faça o caminho inverso, e acompanhe a trajetória do artista a partir do início, anotando as sucessivas tomadas de posição e compreendendo as sucessivas encruzilhadas implicadas.

No início, Storni tinha tido experiências com a imprensa satírica em seu Estado. Teve desenho publicado pela primeira vez no semanário ilustrado *O Bisturi*, em 1889 (8 anos de idade), e criou uma revista própria em 1904 (23 anos), *O Gafanhoto* (LIMA, 1963). Porém, se ele almejava posições de maior prestígio e melhor recom-

pensa, precisava trabalhar na Capital Federal. Essa era a estrutura do campo da caricatura em sua época. Ele entendia a “regra do jogo”, pactuava com ela, sabia que essas eram as condições. Suas opções passam a ser trabalhar para um dos diversos periódicos com sede no Rio de Janeiro. Precisa optar por alguns deles, e produzir arte que aqueles editores considerem valiosa. A partir daí, não pode desenhar livremente; o que ele desenha passa a ser condicionado pelos critérios do editor que deseja conquistar.

No caso de *O Malho*, Storni descobre um caminho para ultrapassar a barreira. Oferece uma caricatura de Pinheiro Machado, político gaúcho que era um dos mais fortes da República, na época. Ele foi representado à galope, no cavalo, enquanto laçava uma figura alegórica da “opinião pública”. Foi a primeira colaboração aprovada e publicada no número 190 (1906). Supostamente, o fato de ser um caricaturista político vivendo no Rio Grande do Sul interessava ao editor de *O Malho* como uma dose de tempero regional à receita da revista.

Assim, Storni, tendo dado seu lance, ganha essa aposta e assume uma posição nova no campo: ele é o “colaborador de *O Malho* no Rio Grande do Sul”. Sua obra, a partir desse lance, toma novo rumo. Algumas opções são perdidas; outras surgem. Storni volta a oferecer charges de políticos gaúchos, pois são aquelas que *O Malho* aprova. Também manda e consegue publicar desenhos sobre o tipo gaúcho. Eventualmente publica uma charge crítica aos hábitos políticos republicanos. O que ele não pode fazer, nessa posição, é, por exemplo, desenhar historietas infantis, nem piadas sobre a elite. Ele precisa continuar a fornecer charges com caricaturas bem-feitas de políticos do regime. É esse tipo de obra que encontra aprovação.

O que Storni produz, nesse momento da carreira, precisa ser “mais do mesmo”. Ele não tem capital suficiente para recusar essa posição e tentar outro lance. O importante é que, por reforço, sua arte vai se desenvolvendo no sentido de torná-lo um expoente na

área da charge política, e somente nela. Aí está, no exemplo do nosso objeto, como a obra é produzida pelo artista, mas se condiciona pela estrutura do campo.

Algumas tarefas são necessárias antes de formular conclusões sobre a arte de Alfredo Storni. Antes de mapear sua trajetória, é preciso mapear o próprio campo onde ele se movimentou. Por sua vez, o campo dos caricaturistas precisa ser descrito a partir do entendimento do campo literário da mesma época, com o qual se relacionava. Os pesquisadores e cronistas auxiliam na enumeração dos principais caricaturistas na época de Storni. O estudo das carreiras deles ajuda a delinear o mapa do campo. Um quadro analítico dos principais caricaturistas ajuda a encontrar as relações de colaboração artística e de competição por postos de trabalho com Storni. E os relatos que os próprios caricaturistas faziam sobre si e sobre os colegas também forneceram dados para mapear o campo.

2.1. “Encantadora, a festa da arte”: literatos, jornalistas e caricaturistas

Luiz Edmundo (1878 – 1961), jornalista e escritor, reúne, para um sarau em sua residência, “um pequeno grupo seleta de senhoras e senhoritas, poetas, literatos, caricaturistas, pintores, musicistas, escultores, etc” e a revista *O Malho* faz a reportagem, no tom de coluna social (*O MALHO*, nº213, 13/10/1906). Durante o encontro, em homenagem a um “fidalgo escultor” chamado Corrêa Lima, poetas recitam, músicos tocam e desenhistas da imprensa “de fusain em punho, traçam à la diable magníficas caricaturas”, entre uma rodada e outra de chopp ou groselha. O curioso salão era decorado com caricaturas (Figura 15) que, depois, foram oferecidas aos convidados.

Figura 15. Fotografia na página 18 do nº 213 de *O Malho* (1906)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

O escritor Viriato Corrêa estava presente, ao lado de vários artistas do traço: Raul Pederneiras, Calixto, J. Carlos, Amaro Amaral, Leônidas e Thoreau, todos artistas de *O Malho*. Alfredo Storni não poderia estar. Ele ainda vivia no Rio Grande do Sul. Raul, a alma da festa, além de caricaturar, também contava piadas e fazia imitações de atores e acadêmicos.

No início do século XX, o grupo dos caricaturistas era muito próximo dos literatos e cronistas. Personalidades como Luiz Edmundo e Bastos Tigre fortaleciam os elos entre todos os artistas que difundiam suas produções pela Imprensa. Os campos literário e da caricatura tinham semelhanças, com a diferença principal sendo o tipo de relação que tinham com aquele meio de comunicação.

Os literatos partiram de uma posição em que, em geral, não podiam “viver de arte” e publicavam na imprensa sem remuneração,

mas tinham liberdade criativa, com prestígio por seu valor artístico, para uma virada de século (XIX para XX) em que eram lidos por muito mais pessoas e eram remunerados na medida em que assumiam posições mais comerciais e mais alinhadas com o gosto burguês no mercado editorial e de espetáculos. Ainda assim, mantinham o prestígio artístico por meio da institucionalização do campo, com a fundação da Academia Brasileira de Letras (1897).

Por sua vez, os caricaturistas, desde o início, eram remunerados pelo mercado editorial, e tinham sua arte desenvolvida e condicionada por ele. Podiam “viver da arte”, ainda que perseguissem empregos mais estáveis. Eram famosos e eram convidados a encantadoras festas de alta classe. No entanto, nunca angariaram o mesmo respeito que os literatos tiveram. Continuaram fora das instituições distribuidoras de prestígio artístico, sob “suspeição social”, taxados de artistas menores, não por falta de técnica (Raul Pederneiras era professor na Escola de Belas Artes), mas por se dedicarem ao humorismo (AZEVEDO, 2019; BALABAN, 2003; EL FAR; SALIBA, 2002; SICILIANO, 2014).

Luiz Edmundo, em seu livro *O Rio de Janeiro do meu tempo*, detalhada crônica sobre o início do século XX, publicado em 1938, descreveu a cena cultural e os costumes da época, reforçando-a com anedotas sobre as principais personalidades da Capital Federal. Dedicou vários capítulos a duas cenas: a dos jornais diários e a dos cafés e confeitarias, onde palestravam poetas, jornalistas, estudantes de nível superior, políticos e, também, caricaturistas. Alfredo Storni é mencionado por Luiz Edmundo como um dos caricaturistas que frequentavam o Café Paris, no Largo da Carioca: “[...] Gil, Vasco Lima, Lobão, Arnaldo Gonçalves, Cândido, Albert Thoreau, J. Arthur e Storni” (EDMUNDO, 1987, p.220). O Café Paris não era o mais bem recomendado deles. Luiz Edmundo esclarece desde o início que, entre os cafés, essa casa tinha uma instalação “chulé”, acanhada, com

os assentos poídos, e que atendia principalmente à “freguesia barata de mingau e de médias, de poucas xícaras de café e muitos copos d’água” (ibidem). Diferentemente, os caricaturistas da turma de Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro, irmãos Crispim e Amaro Amaral e outros se encontrava no Café Papagaio, na Rua Gonçalves Dias, no mesmo quarteirão do café mais “*chic*”, que era o Café do Rio.

Por sua vez, os poetas de maior fama, como Olavo Bilac, Emílio de Menezes e Guimarães Passos se reuniam na Confeitaria Colombo, na mesma Rua Gonçalves Dias. Os jovens poetas Bastos Tigre e Martins Fontes, entre outros, eram aceitos no círculo. Julião Machado, influente e respeitado caricaturista português, um pouco mais velho do que os desenhistas já citados, circulava nesse meio. Ou seja, o rank dos cafés do centro do Rio de Janeiro estabelecia uma hierarquia entre os grupos de artistas locais.

Políticos, burocratas e empresários costumavam frequentar a Colombo para “gozar a palestra faiscante de Bilac e a verve cáustica de Emílio”. Eram “turistas da República das Letras: a visitavam e, como de justiça, pagavam as despesas” (TIGRE, 2003, p.69). Os literatos emprestavam graça e cosmopolitismo à elite da capital. Os artistas, no entanto, nunca tinham dinheiro.

Emílio de Menezes era um adepto da prática da “dentada”, na qual se emprega um discurso envolvente para pedir dinheiro emprestado aos conhecidos, a perder de vista. É que, apesar da fama, os escritores não eram pagos para publicar em jornais e revistas. Contentavam-se com a divulgação de seu nome. As companhias editoras, no máximo, os pagavam com alguns exemplares dos livros ou uma única parcela de direitos autorais para todo o sempre.

Olavo Bilac, entre os escritores, era um dos que obtinha mais renda do seu trabalho, além de ter um emprego estável como inspetor escolar. O livreiro Francisco Alves encomendava-lhe livros didáticos, que vendiam mais do que a literatura. Ainda assim, o poeta la-

mentava que lia-se pouco no país, e só pelos jornais podia difundir um pouco mais sua arte. Ele tentou organizar uma sociedade para defender os interesses dos escritores, mas não foi para frente. Com a criação da empresa O Malho, dirigida por Luiz Bartolomeu de Souza e Silva (1864-1932), inaugurou-se uma prática mais responsável, com o pagamento dos colaboradores, tanto desenhistas quanto escritores (Olavo Bilac, Guimarães Passos e Emílio de Menezes inclusive) (TIGRE, 2003, p.132-133).

Essas crônicas e análises auxiliam a desenvolver uma noção do que foi o campo literário da Capital do Brasil, no início do século XX. Bourdieu (1996) teoriza que um campo literário, bem como qualquer tipo de campo da sociedade, tem todas as características de um campo de luta política ou econômica: “relações de força, capital, estratégias, interesses”. São, porém, manifestadas nas formas próprias ao campo. Fundamentalmente, num campo, os participantes disputam posições numa estrutura hierarquizada, pois ocupá-las é receber prêmios e, sob condições, aumentar seu capital. O estabelecimento da natureza dos prêmios e das condições do aumento de capital está sempre em disputa, uma vez que os novos integrantes têm interesse em mudar e desenvolver as regras do jogo, enquanto os mais velhos e bem estabelecidos hierarquicamente lutam para não mudá-las e, principalmente, para controlar o acesso ao campo.

Bourdieu (1996) também afirma que o campo literário é um campo dominado, ou seja, seus movimentos ainda são muito dependentes da ordem dos campos político e econômico. Assim, os integrantes com capital político e financeiro lutam, em condições privilegiadas, com os integrantes mais radicais e sem renda, pelos princípios regentes do campo. Na prática, o campo literário viveu a disputa entre os que faziam “arte burguesa”, agradável à elite e fácil de ser remunerada, e os partidários da “arte pela arte”, com valores autônomos, sem lugar no mercado, mas capazes de propiciar saltos na hierarquia, pelo alto va-

lor artístico de uma obra eventual, dado por princípios de legitimação do próprio campo (o reconhecimento dos pares). Na prática, passar fome, viver de expedientes ou de empregos paralelos é uma estratégia de “desinteresse” que troca o valor econômico pelo valor “carismático”. Consiste em permanecer como vanguarda, sem renda suficiente, o tempo necessário para ter acesso a “lucros” em capital simbólico (convertível, posteriormente, em capital financeiro).

As posições se hierarquizavam desde baixo, com os estudantes aspirantes a poeta, sustentados pela família, passando pelos escritores que tinham empregos na burocracia ou no magistério, até os que tinham empregos na Imprensa e os que gozavam de prestígio e grande público, capazes de receber uma boa renda por suas obras. As estratégias eram fundamentalmente de duas naturezas: escrever o que não desafiava a ordem social e agradava à burguesia que o sustentava, ou escrever obras que seriam valorizadas pelos pares, apesar de não “terem mercado” em seu tempo. Cada um adentrava o campo já com trunfos e *handicaps* relacionados com sua origem familiar, racial e social (MICELI, 1977). A cada tomada de posição, o artista precisava optar entre duas alternativas inconciliáveis, herdadas de um passado de disputas. São justamente essas decisões que vão modelando a obra que o artista lega à posteridade (BOURDIEU, 1996).

2.2. Na oficina e n' *O Malho*, o habitus do caricaturista

O campo da caricatura do início do século XX no Rio de Janeiro, sendo um campo artístico, tinha semelhanças com o campo literário descrito acima. Mais do que isso, eram campos entrelaçados, com membros dos dois campos dividindo os espaços de convivência – como os cafés e teatros – e sendo colegas de trabalho eventuais na Imprensa. Isso acontecia quando os escritores se dedicavam a textos de humor e sátira. Além disso, não era incomum um caricaturista tentar

a sorte como autor teatral de comédias ligeiras. E, se considerarmos os livros ilustrados para crianças como literatura (o que, aos olhos de hoje, é muito justo), vários dos caricaturistas de *O Tico-Tico* foram autores muito atuantes no mercado editorial. É possível pesquisar como os caricaturistas, responsáveis, muitas vezes, pelos textos das legendas de suas charges e histórias, compartilhavam matrizes artísticas com seus colegas, escritores que colaboravam na Imprensa.

Um entusiasta da colaboração entre humoristas das penas e dos lápis, o poeta e redator de “reclames” Bastos Tigre, citado acima, começou em 1917 a editar o semanário satírico *D. Quixote*, convocando boa parte dos caricaturistas da época, tais como Julião Machado, Raul Pederneiras, K.Lixto, Helios Seelinger, Romano, Yantok e o nosso Alfredo Storni, para colaborarem ao lado de Emílio de Menezes, Humberto de Campos e o próprio Bastos Tigre, que assinava ali como Dom Xiquote. A edição de 25 de dezembro de 1918, inclusive, foi dedicada aos caricaturistas. Bastos Tigre compôs poemas cômicos saudando cada um dos caricaturistas amigos, na seção “Os Pinta-monos”, e convidou os maiores deles a redigirem suas “autocalungografias”, que eram textos biográficos de tom jocoso combinados com autocaricaturas.

Essa edição natalina de *D. Quixote* é rica em dados sobre o campo da caricatura nessa época e foi referenciada em mais de uma pesquisa. No entanto, revela, sobre a vida dos caricaturistas, mais pelo que eles evitam dizer do que pelo que dizem. Carreando piadas e trocadilhos sobre suas trajetórias, “desde a infância” brincando de desenhar e fazendo graça, eles mais escondem do que exibem, com um tipo de modéstia que pode ser interpretada como estilo de época mas também como uma estratégia de sobrevivência no campo.

Como exemplo da distância entre a posição do artista no campo e a posição que o artista admite ocupar, o aclamado Julião Machado (citado acima como frequentador da Confeitaria Colombo), em seu texto

publicado, mal consegue ver importância em sua trajetória e diz que só escreveu alguns parágrafos porque é uma pessoa obediente e nunca negaria uma ordem do editor. J. Carlos, já considerado um expoente do desenho em nível internacional na época, escreve naquela edição que, “a contragosto” revelaria seu início. Conta que, juvenzinho, bateu à porta da “Glória” para mostrar seus desenhos, mas a “senhora” o mandou esperar sentado no primeiro degrau da escada. Para nossa surpresa, conclui que vinte anos depois, ele ainda continuava lá sentado. Por sua vez, Yantok publica um texto absolutamente anárquico e fantasioso no lugar de contar como é sua rotina de trabalho. Infelizmente, Alfredo Storni não tem um texto autobiográfico nessa edição. Nem mesmo ganha um poeminha cômico como os outros.

Enquanto o estudo do campo literário pode se debruçar sobre volumoso material escrito por e sobre os escritores desse período, o campo dos caricaturistas não oferece tantas biografias, autobiografias, homenagens, críticas e diários. No entanto, é o material publicado na imprensa da época que forneceu dados para a descrição do campo da caricatura neste trabalho. No trabalho de interpretação, é preciso levar em conta que essas informações biográficas são produto do próprio campo artístico e são atravessadas pelas estratégias do momento, em meio às mal iluminadas lutas do campo, tanto internas (por posições) quanto externas (em defesa da legitimidade do campo como um todo).

No caso do campo dos caricaturistas, as biografias são livros relativamente recentes, exceto o grande compêndio de Herman Lima, contemporâneo deles, e o do cartunista Álvaro, contemporâneo de alguns. Várias entrevistas e relatos pessoais estão espalhados pelas publicações em que os artistas trabalharam. Infelizmente, não tendo autobiografias, diários conhecidos, nem entrevistas transcritas por inteiro, as informações sobre Alfredo Storni são dados de segunda mão. Para começar a descrição do que era o campo da caricatura

em que a obra de Storni se desenvolveu, foi escolhido um ponto de partida heterodoxo: ler as memórias do cartunista Álvaro Marins, mais conhecido como Seth. Elas apontam quais eram as alternativas principais que havia dentro da carreira, na mesma época de Storni.

Álvaro Marins, dez anos mais jovem do que Alfredo Storni, foi um caricaturista bem-sucedido, no sentido de ter vivido sempre de seu trabalho como artista. Desenhou muito para publicidade e se aventurou em desenhos animados. Assim como Storni, nasceu fora do Rio de Janeiro e migrou para ter condições de realizar seus planos. A julgar pelos fatos narrados, era próximo a Storni, o qual conheceu quando trabalhou na redação de *O Malho*. Aos 56 anos de idade, publicou suas memórias no Suplemento de Ciências, Artes e Letras da *Gazeta de Notícias*, ao longo de 1947 (disponível na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional). Chamou-as de *Viagem de um artista em torno de si mesmo*. Um detalhado resumo dessas memórias pode ser lido na tese de Doutorado em História de Lúcio Muruci (PUC-Rio), defendida em 2006.

O relato de Álvaro Marins é centrado nos movimentos da carreira e suas mutações artísticas, o que ilumina o “campo dos possíveis” para que o pesquisador, hoje, possa investigar a trajetória de qualquer dos caricaturistas daquela época. Além disso, descreve a rotina do seu ofício, o que nos ajuda a flagrar o mecanismo do habitus⁷, conforme a teoria de Bourdieu (1996), configurando a estrutura do campo. Esses dados são confirmados pelo estudo das biografias e relatos de artistas que conviveram com ele.

Nasceu em Macaé, interior do Estado do Rio de Janeiro, em 1891, tendo se mudado para Campos, uma cidade maior, aos 14 anos. Ainda vivendo no interior de fortes características rurais, Marins conse-

7. Fundamento que descreve como grupos sociais, ao longo do tempo, na repetição de suas atividades, reproduzem a estrutura que os organiza. Disposições inconscientes interiorizam as estruturas objetivas relacionadas a rotinas, modos de fazer e de pensar (BOURDIEU, 2015 b).

guiu publicar uma colaboração em *O Malho*, em 1906, com o pseudônimo de Junqueira. Não era bom que a família soubesse que ele pretendia trabalhar como artista. Aos 17, com verba da família, vai para o Rio de Janeiro. Seu plano, naquele momento, era se empregar na Capital como farmacêutico – o que agradava à família – e, nas horas vagas, tentar entrar no ramo da caricatura. Ele escreve que era tímido, mas, para alcançar seus objetivos, comportava-se com determinação e arrojo, falando pessoalmente com homens “de alta importância” na política e nas artes. Seus sábados eram usados para ser introduzido nos “meios artísticos da imprensa carioca”. Visitou Julião Machado, tendo um desenho seu corrigido, e muitos outros.

O Rio era, segundo Marins, “a terra da promessa” de seus sonhos, onde se sentia “dentro de um mundo de maravilha”, onde chamavam atenção os novos edifícios, o asfalto liso, os automóveis e os bondes elétricos. A Capital não só concentrava as pessoas que interessava conhecer, mas também proporcionava relações com a materialidade moderna.

Sendo dez anos mais jovem do que Storni, Álvaro Marins vinha sendo leitor das revistas nas quais iria trabalhar, aprendendo desde cedo os critérios e padrões editoriais dos semanários de humor. Educava-se nas convenções que, segundo Howard S. Becker (1977), são fundamento da “ação coletiva” que caracteriza a produção de arte. Nas memórias, ele exalta *O Malho* como responsável por estabelecer de vez o gosto do público pela caricatura. Ele conta de duas grandes fases: a primeira, fundadora, com Crispim do Amaral, Raul e K. Lixto, além de Angelo Agostini; a segunda, que lançou e firmou muitos nomes, foi a de J. Ramos Lobão (suas elaboradas capas marcaram época), Leônidas (desenhava com muita personalidade), J. Carlos (o príncipe dos caricaturistas), Storni (especializado em charge política), Vasco Lima, Aryosto Duncan, Luís Loureiro, Augusto Rocha e outros. Admirava aqueles que, além de desenhar, escreviam.

Inicialmente, adotou o pseudônimo de Guido e, com ele, deve ter recebido o primeiro pagamento como desenhista, em *O Tico-Tico*. Só largou o emprego numa farmácia de Copacabana quando foi contratado pelo *O Malho*, mas era para ajudar na oficina litográfica: 200 mil réis por mês, copiando ilustrações de jornais franceses no papel pelure (especial para litografia). Faziam um time de litógrafos Guido, Yantok e Vasco Lima. Segundo ele, era trabalho “de artífice”, mas todos os artistas da casa “eram obrigados a fazê-lo”, em se tratando do colorido de suas próprias ilustrações para *O Tico-Tico*. Essa foi a “primeira etapa” de suas “aspirações de artista”. A mesma função introduzira o artista Loureiro naquela empresa.

O relato conta que até os mais ilustres trabalhavam sem luxo. No terceiro andar do prédio, numa pequena sala, aglomeravam-se J. Ramos Lobão, Storni, Leônidas, Aryosto e Loureiro. O espaço, mais uma vez, estruturava a hierarquia. Os três mais novos ficavam na oficina abaixo, mas podiam fazer os próprios desenhos eventualmente. Durante o trabalho, trocavam piadas e filosofias. Certa hora, todos se reuniam na sala de cima, para conversar. Saboreavam e estudavam as revistas de humor que acabavam de chegar da Europa, cujos ilustradores se estabeleciam como matrizes para o trabalho dos brasileiros. Havia os mais piadistas e havia os muito quietos, como J. Ramos Lobão, com o rosto colado ao papel, concentrado em seus desenhos e aquarelas meticolosos. Aryosto Duncan, simpático, sempre dizia que o lugar de Guido na empresa era entre os caricaturistas. Aí se expressa o habitus do caricaturista de início do século, aprendido na repetição das tarefas em grupo, quando o novo reproduz o que faz o velho.

Marins, o Guido, confirma o que é relatado por Loureiro e outras fontes: na revista *O Malho*, a charge política tinha lado: o lado do patrão. Na campanha eleitoral para a Presidência da República em 1909, notória por ter oposto os candidatos Rui Barbosa e General Hermes da Fonseca, *O Malho* só descia em Rui Barbosa, acusado

de inflamar o povo irresponsavelmente. Isso aconteceu porque a empresa tinha como sócio o Senador Antônio Azeredo (jornalista e político mato-grossense), e este, passando procuração ao diretor Luiz Bartolomeu de Sousa e Silva, mandava apoiar a candidatura Hermes. Para os caricaturistas, receber os bilhetes de Bartolomeu com as charges já escritas era como “aviar receita” na farmácia. Álvaro Marins lembra que seu pessoal em Macaé não o perdoava por isso. Muitas vezes, as ideias de charges pedidas pelo patrão não faziam sentido, eram impossíveis de desenhar, e os caricaturistas se perguntavam se isso acontecia também nas revistas europeias.

Queriam liberdade artística. Assim, o jovem Marins partiu para uma aventura com seu colega da oficina litográfica Vasco Lima: fazer o próprio semanário de humor, chamado *O Gato*. Não foi a única vez em que um caricaturista ludibriou o patrão trabalhando para uma concorrente, conforme se vê várias vezes nos relatos deles. *O Gato* foi feito às escondidas. Começou com o título de *Álbum de Caricaturas de Seth e Hugo Leal* (1911).

Nesse ponto do relato, observamos o que Bourdieu quer dizer quando adverte que o campo artístico é um campo bastante dependente, e decisões “heterônomas” dos campos econômico e político implicam na conformação dos artistas. Suas obras são forçadas a responder aos movimentos externos ao campo artístico ou colaborando ou se rebelando. A decisão é tomada com a consciência da posição que cada artista ocupa no campo. É mais provável que um artista jovem opte por se rebelar, o que é um investimento pequeno para ele, do que um artista estabelecido, que tem mais a perder. Alfredo Storni fez as charges contra Rui Barbosa que foram mandadas e evitou sair da empresa. Marins ficou lá até sua armação ser descoberta. Vasco Lima, no entanto, saiu logo.

Vasco Lima (ou Hugo Leal), de origem portuguesa, tinha tino comercial. Conseguia crédito e apoio para publicar. Além disso, domi-

nava todas as técnicas do setor editorial. Chamou o jornalista, político e fundador da ABL Alcindo Guanabara para ser redator final de *O Gato*. A revista foi um sucesso de crítica. Conforme as memórias, vendeu para a elite intelectual, tinha leitores fiéis, mas não ficou popular. *O Gato* atacava o eleito Hermes da Fonseca e o homem-forte Pinheiro Machado. Ridicularizava a ordem burguesa. Propagava o ideário socialista. Álvaro Marins abandonou o pseudônimo Guido, mudou seu estilo de desenho e adotou o pseudônimo Seth, com o qual ficou mais conhecido. A escolha do nome seguiu as matrizes francesas, pois já havia outros desenhistas com nomes curtos tirados da Bíblia, como Cham e Sem.

O esforço individual para realizar o semanário era extremo e não recompensou os artistas que faziam quase tudo sozinhos. Em suas memórias, Seth avalia essa fase da caricatura como romântica e juvenil, muitas vezes feroz e excessiva, mas justificada pelo calor das disputas políticas. Retrospectivamente, expressando-se aos 56 anos, lamenta a “incontinência da linguagem jornalística” e se diz a favor da liberdade, mas com responsabilidade. Quando publica as memórias, o país havia saído há dois anos do regime fechado do Estado Novo. Além disso, Seth desenvolveu a maior parte da sua carreira longe da arte radical.

Após o fim de *O Gato*, ele e Hugo Leal se empregam no jornal *A Noite*. Seth começou a trabalhar como ilustrador. No ano de 1913 participa de várias publicações de colegas, como *A Caricatura*, de Renato de Castro (redator de *O Tico-Tico*) e *Figuras e Figurões*, de Amaro Amaral. Desenhou também para a revista *Fon-Fon!*. Casou-se quando foi efetivado no jornal *A Noite* e acabou trabalhando lá até se aposentar. Seth diz que gostava do ambiente da redação e tem lembranças boas do patrão Irineu Marinho.

Conformados ou rebeldes, todos os caricaturistas sofriam com o fechamento do regime. Em 1910 o Presidente Hermes da Fonseca

decreta estado de sítio. Amaro Amaral é preso; J. Carlos foge para São Paulo; Seth pega dinheiro emprestado com Leônidas e Aryosto e foge para Macaé. Yantok publica da edição 433 de *O Malho* uma autocaricatura que demonstra, jocosamente, sua estratégia: durante o estado de sítio, o caricaturista se comporta como se fosse um santo! Yantok distribui pelo desenho signos que nos informam de quão quieto ele pretende ficar, e toda a cena evoca as ilustrações que os monges copistas da Idade Média costumavam fazer dos santos escritores. No desenho, Yantok possui também uma auréola! (Figura 16).

Figura 16. Yantok ironiza o bom comportamento do caricaturista durante o estado de sítio de 1910, em *O Malho* n. 433



Instantâneo de um caricaturista em estado de sítio...

Fonte: Hemeroteca Digital da B. N.

nos depois, na presidência de Artur Bernardes, em 1924, baixa-se estado de sítio novamente. Seth havia feito charges contra o presidente na revista *D. Quixote*, e a repressão empastelou o *atelier* que o caricaturista já mantinha, na época, para seus serviços publicitários. Avisado antes, Seth se refugiou na casa de Storni, em Niterói, segundo relato de sua filha ao pesquisador L. Muruci (2006). Os caricaturistas, como membros de um campo artístico, competiam entre si pelas posições mais valorizadas ao mesmo tempo em que colaboravam pelo bem coletivo, sendo bastante solidários em diversas ocasiões.

Mantém um emprego na imprensa diária, colabora com outras publicações, tanto políticas quando infantis, e adentra o mercado publicitário. Tentou lançar uma revista infantil própria, *João Pestana* (1923), com um personagem sonhador, desenvolvido por ele na *D. Quixote*, mas não foi para frente. Foi preciso montar sucessivos ateliers no Centro do Rio de Janeiro até que o terceiro deles “pegou”.

Era uma época em que não havia competição com as empresas de publicidade americanas e os caricaturistas frequentemente ganhavam uma renda extra ilustrando anúncios. J. Carlos e K. Lixto fizeram muitos anúncios e até Alfredo Storni teve sua cota. Nas memórias, Seth diz que sempre tentou fazer ateliers “com o propósito de trabalhar com independência”. A sede ficava na Avenida Central. Chegou a ter dez colaboradores-alunos trabalhando “num ritmo contínuo, dentro de uma atividade disciplinada”. Durante os anos 1930 ficaram famosas suas ilustrações cômicas para os anúncios das Casas Mathias. Falar que eram dele os anúncios desse varejo era um cartão de visitas.

Seth estabeleceu para si uma estratégia que o colocava numa posição confortável no campo. Não era uma posição elevada, mas era o suficiente para satisfazer as aspirações do rapaz que lia *O Malho* em Macaé. Fazia trabalhos conformados, voltados para o mercado, en-

quanto desenvolvia sua técnica com independência. Além de trocar de pseudônimos, Álvaro Marins trocava de estilo artístico. No tempo de *O Gato*, sua matriz era o norueguês Olaf Gulbransson, lido na revista alemã *Simplicissimus*. Mais tarde se encantou com as gravuras de Gustave Doré e desenvolveu um estilo cheio de hachuras a bico de pena, totalmente diverso do primeiro.

Era um autodidata, não tinha formação em Belas-Artes. Investiu na autoria de livros paradidáticos, compondo uma “Coleção Seth”, criada no “Atelier Seth” e distribuída pela Sociedade Anônima O Malho. Tinha títulos como *Meu Brasil*, *Nosso Mundo*, *Primeiras letras*, *Primeiros traços*, *Primeiras regras de desenho e Figuras Geométricas*. O Atelier Seth também lançou o álbum de História *O Brasil pela imagem: quadros expressivos da formação e do progresso da pátria brasileira desenhados a bico de pena*. Esses livros circularam nas décadas de 1940 e 1950. Em 1936 Seth publicou, com o próprio dinheiro, um álbum chamado *Exposição*, em que publicou sua obra-prima *Flagrantes Cariocas*. Esse livro é aquele tipo de obra feita para se autolegitimar, na falta de outras comendas de prestígio dadas pelas instituições artísticas ou políticas. Na apresentação, Seth inclina-se na defesa de suas decisões no campo, sob o princípio consagrado da “arte pela arte”:

O PÚBLICO, que é parte integrante das preocupações do artista, dará seu parecer sobre este trabalho. Fruto espontâneo de minha vocação, não tendo sido encomendado por interesses alheios ao meu gosto, executei-o com sinceridade, sem me preocupar com novas fórmulas estéticas ou preconceitos em voga. Educado sob a influência da mentalidade sadia que, em arte e literatura, fez a inextinguível grandeza cultural do século passado, entreguei à livre expansão de minhas tendências a escolha do caminho a seguir” (MARINS, Álvaro (SETH) apud MURUCI, 2006).

Seth clama a aprovação do público, porque lhe falta a aprovação acadêmica, e exalta o caráter autônomo do seu estilo. O orgulho de ser um autodidata, aliado à exaltação das matrizes artísticas do século anterior, leva a interpretar que Seth era um artista formado a partir do *habitus* de classe da pequena burguesia, conforme análises que Bourdieu (2013) fez para gerar sua sociologia do “gosto” ou “julgamento”. Para o autor, o pequeno-burguês é ansioso por inclusão na burguesia e, por isso, tem atitude de “boa vontade” e reverência às obras de arte da cultura “legítima”. Encara sua “propensão” a buscar progresso como um valor moral que compensa a falta de capital, na luta por ascensão à burguesia; insistir na trajetória de ascensão é um traço que o define. Para tal, sacrifica-se com ascetismo e economia de recursos⁸.

O autodidatismo é a saída para compensar a falta de graus acadêmicos que são padrão na burguesia. Bourdieu disserta que, para o pequeno-burguês, de maneira tragicômica, o acúmulo de conhecimento e cultura “legítima” é levado a sério demais: “o autodidata ignora o direito de ignorar atribuído pelos brevês do saber” (BOURDIEU, 2013, p.308), ou seja, não é o acúmulo de conhecimento que dá o grau superior; o grau superior é ganho “por nascimento” na classe superior, conferindo uma familiaridade com a cultura e a arte que prescindem de conhecimentos aprendidos “na escola”.

O pequeno-burguês – continua – é sempre candidato a se introduzir nas “novas profissões” de seu tempo. Elas não cobram diplomas para entrada, e não têm limites para a remuneração, mas também não têm garantias de sucesso. São atraentes porque oferecem uma ilusão de que o sucesso chegará a quem tiver a devida “vocaçãõ”.

8. Embora Bourdieu use o termo “*habitus* de classe” no título do capítulo 4 do livro *A economia das trocas simbólicas* (2015), o conceito abordado aqui pode ser entendido também como *ethos*, um padrão de comportamento interiorizado e inconsciente como se fosse uma natureza. Optei por manter o termo *habitus* tanto para os grupos sociais profissionais quanto para os grupos de classe.

É precisamente o caso da carreira de caricaturista, ilustrador e comunicador na emergente indústria cultural do início do século XX. Entre os membros do campo da caricatura, havia os pequeno-burgueses e havia os filhos da burguesia, como se verá adiante. Alfredo Storni, até onde se sabe, assim como Álvaro Marins, estudado acima, tinham o *habitus* de classe da pequena-burguesia.

Em comparação com a trajetória de Álvaro Marins, explicitada em suas memórias, é possível percorrer a carreira de seis outros caricaturistas e anotar suas principais tomadas de posição e estratégias artísticas. Conforme foi abordado na introdução, interessa aqui estudar o campo circunscrito ao entorno de Alfredo Storni (no espaço e no tempo). Assim, das dezenas de artistas envolvidos na história da caricatura brasileira, foram estudados aqueles contemporâneos de Storni, que geraram um quadro analítico, e, desse quadro, foram selecionados poucos que são mais pertinentes a esta pesquisa.

A partir desse levantamento de dados, foram selecionados:

Raul Pederneiras – pela evidência que ganhou entre seus pares, pela longevidade da carreira, por ter publicado em O Malho, assim com Storni, e por ter tido vários empregos.

Max Yantok – por ser um artista oriundo de fora do Rio de Janeiro, por ter quase a mesma idade de Storni, por ter publicado em O Malho e em O Tico-Tico, assim como Storni, e por ser um dos mais lembrados pelas historietas infantis (Kaximbown e seu criado Pipoca).

Leônidas Freire – por ser um artista oriundo de fora do Rio de Janeiro, por ter publicado em O Malho e em O Tico-Tico, assim como Storni, e por ser um dos que mais explorava as questões da civilidade.

J. Carlos – pela evidência entre seus pares, pela longevidade da carreira, por ter publicado em O Malho, assim como Storni, e por ter feito historietas infantis em O Tico-Tico, assim como Storni.

Rian – como contraponto, por ter tido uma carreira inusual, não só por ser mulher, mas por pertencer à alta burguesia.

Loureiro – por ter publicado em *O Malho* e em *O Tico-Tico*, assim como Storni, tendo desenhado a fase mais lembrada de Chiquinho, personagem-símbolo da revista ilustrada infantil.

Raul Pederneiras (1874 – 1953), nascido no Rio de Janeiro, pertencia à burguesia. Movimentava-se com desenvoltura na sociedade, como se deduz da crônica sobre a boêmia artística da Rua Gonçalves Dias e dos saraus de Luiz Edmundo. A casa dos pais ficava na Praia do Flamengo. Max Fleiuss, em sua história da caricatura brasileira, o coloca na geração dos que consolidaram a arte e nota que seus “primeiros desenhos, já primorosos” teve “a ventura de apreciar” (FLEIUSS, 1916)”. Raul seguiu o caminho respeitável de um filho da burguesia, tendo se formado em Direito, assumido funções sociais e políticas, como fundador da SBAT – Sociedade Brasileira de Autores Teatrais e presidente da ABI – Associação Brasileira de Imprensa (1916-1917), e tendo tido empregos regulares como delegado de polícia (durante um ano) e professor do ensino superior (tanto em Direito quanto em Belas Artes).

Tendo como irmãos um poeta (Mário Pederneiras) e um jornalista que escrevia revistas teatrais (Oscar Pederneiras), além de um cunhado fundador da Academia Brasileira de Letras (Rodrigo Octavio), Raul começava sua trajetória já na posição social de quem se embrenha nas artes com familiaridade. Foi matriculado na Academia Imperial de Belas Artes aos dez anos pelo pai. Em sua biografia não há referência a dificuldades em se empregar. Seus desenhos sempre foram considerados excelentes; popularizavam-se rapidamente.

Desde 1901 era caricaturista no “popularíssimo” *Jornal do Brasil*, que também publicava a *Revista da Semana*, na qual Raul também brilhava. Esteve na revista *Fon-Fon!* desde o início (1907, com o pseudônimo OIS), uma vez que foi fundada por seu irmão Mário.

Também esteve em *O Malho* desde o início (1902), fazendo, inclusive, a ilustração de capa no segundo número (LIMA, 1963). Para os editores, é mais interessante apostar em novos talentos que já trazem a bagagem do artista formado desde casa.

Assim como outros artistas desses tempos, Raul transitava entre a escrita e o desenho, entre a performance e a publicação, entre a boêmia e as instituições. Optou por criar sempre no registro humorístico, e seus assuntos foram a crônica dos costumes cariocas, sem fechar os olhos às classes populares, mas tratando tudo com a leveza espirituosa dos trocadilhos e calembures de suas legendas. Marcou um estilo que nunca mais mudou. Nos últimos trabalhos para a *Revista da Semana* ainda desenhava o “pitoresco” captado no cotidiano da Capital. Também nunca mudou seu visual, que o tornava quase um personagem caricato da vida real: silhueta alta e magra, chapéu de aba larga e bigodões *a la Kaiser*, mesmo quando a moda havia passado há anos.

Sua posição social permitia que ele jogasse a carta da excentricidade inofensiva, capaz de fazer-se sempre lembrado no campo, mas nunca ameaçando outros, nem fazendo inimigos. Cultivava também a posição de controlar o acesso ao campo. Em 17/07/1918, no número 828 de *O Malho*, abre-se espaço para Raul comemorar vinte anos de carreira e ele lembra:

Um orgulho tenho comigo, lá isso tenho. Antes de mim, os hebdomadários tinham seus garatujistas exclusivos; raro se abria porta a um outro. Cheguei à liça e não só abri a porta aos novos, como ajudei gostosamente e lancei – lancei é o termo – os caricaturistas nacionais.

Aqui devemos lembrar do semanário *O Tagarela* (1902-1904), um tipo de laboratório em que sempre desenhava Raul, acompanhado por K.Lixto, Falstaff e outros. Lá, J. Carlos publicou seus primeiros

trabalhos, já impressionantes. Augusto Rocha, que trabalhou muito em historietas ilustradas em *O Tico-Tico*, também foi introduzido lá e tornou-se “diretor artístico” dos últimos números. “Diretor artístico” era o nome que se dava ao caricaturista principal, responsável pelas seções fixas de charges e, muitas vezes, pela capa.

J. Carlos levava essa função mais a fundo do que outros, interferindo no que hoje se chama de “projeto gráfico” da revista (SOBRAL, 2004). Fez isso na *Careta*, na *Para Todos* e em *O Tico-Tico*. Modernizava o desenho do título da revista e criava as vinhetas que caracterizavam o estilo da publicação. Alfredo Storni teve sua fase como diretor artístico de *O Malho* e outra fase como diretor artístico de *Careta*, conforme se verá adiante.

É importante voltar ao assunto do controle do campo: o cartunista que era o diretor artístico tinha o poder de selecionar os colaboradores da revista, distribuindo trabalho, o que cria elos de gratidão, e fazendo a balança pender para o estilo de trabalho que ele professa, no sentido de legitimar e valorizar sua própria aposta estilística no campo.

Max Yantok (1879 – 1964) não se tornou diretor artístico de publicação alguma. Mesmo assim, é um dos caricaturistas que deixou uma marca mais duradoura, principalmente entre os que apreciam histórias em quadrinhos. De estilo descrito como “extravagante”, “nonsense” e “fantástico”, capaz de causar estranheza ao olhar mais ortodoxo (LIMA, 1963; GOMES, 2015), trabalhou tanto em charges políticas quanto no conteúdo para crianças, sendo autor de uma série de livros infantis baseados nas aventuras de seus personagens criados para *O Tico-Tico*: o velho aventureiro Kaximbown, seu criado Pipoca e outros companheiros. As matrizes culturais de suas narrativas em quadrinhos rendem uma pesquisa por si, e representam a matriz grotesca do humor: muita promiscuidade de alturas com profundidades, de hedonismos com violências, de máquinas com seres orgânicos e de padrões com empregados.

Sua autobiografia é uma peça de fantasia onde é difícil separar fatos de gracejos. Porém, assume-se que seu nome era Nicolau Cesarino. Nasceu no Rio Grande do Sul, filho de um imigrante italiano, João Cesarino, e de uma mulher guarani. Seu pai voltou com dois filhos pequenos para a Itália, onde Yantok criou-se e estudou, ao mesmo tempo, engenharia, violino e Belas Artes, em Nápoles. Relata que, enquanto estudante, foi amigo do famoso tenor Enrico Caruso. Obteve diplomas de agrimensor e de contador. A partir daí conta altas andanças pelos meios jornalísticos e literários de França e Itália, já ganhando algum dinheiro com seus desenhos humorísticos. Voltou ao Brasil por duas vezes, decidindo tentar a vida no Rio de Janeiro em 1908. Foi aceito em *O Malho* e manteve-se com trabalhos em firma de arquitetura e tocando o violino. Os serviços de contabilidade, ele manteve até a velhice. Participou, com seus colegas de oficina litográfica, Seth e Vasco Lima, de uma revista satírica, *A pátria portuguesa*. Quando o trio se dispersou, Yantok entrou para o jornal diário *O Imparcial*. Desenhou também para a *D. Quixote*, de Bastos Tigre, onde marcou a memória dos cronistas com suas piadas do mundo dos micróbios (LIMA, 1963).

Não tendo o apoio de capital financeiro e social de familiares na cidade, Yantok manteve-se com seus serviços técnicos, não-artísticos, e com a constância de suas relações com editores. Publicou em *O Tico-Tico* durante décadas. A análise de sua estratégia no campo da caricatura leva a pensar que assumiu o papel ou o partido de ser “o estrangeiro”.

Georg Simmel (1971, p.143-149), numa de suas análises sobre “tipos sociais”, auxilia na caracterização daquele “papel”. Quando Simmel descreve “o estrangeiro”, não está falando do imigrante, considerado ameaçador, nem do mero visitante, mas daquele que sintetiza dois conceitos opostos: o de desligamento a qualquer terra e o de pertencimento a um local. Sua marca é a mobilidade e, com

ela, a liberdade (quando houver motivo, pode ir embora). Yantok, mesmo sendo brasileiro, trazia bagagem estrangeira e, não entrava em conflito com os artistas locais. Confrontava a sociedade com um distanciamento objetivo que agradava, em vez de incomodar. Fazer-se de bufão era uma estratégia para ser deixado em paz com sua liberdade de expressão.

Liberdade de expressão foi o que buscou na Capital o caricaturista Leônidas Freire (1882-1943). Cearense, saiu da “serra” para a grande cidade de Fortaleza, onde poderia desenvolver seu talento para o desenho de humor. Fazia charges dos políticos da oligarquia local com técnica de xilografia. Segundo Herman Lima, em menos de um ano, Leônidas teve que fugir para o Rio de Janeiro, devido à violência da polícia. Obteve espaço no semanário *O Malho*, o que o levou a trabalhar, também, em *O Tico-Tico*, desde o início. Leônidas criou personagens na curta série “Manduca, Louro e Perro”, desenhou muitas páginas de historietas de moralidade encenadas por animais, mas marcou sua passagem pela revista infantil com a série em quadrinhos “História do Brasil em Figuras” (LIMA, 1963). Em charges e historietas, esse desenhista é um dos mais sensíveis ao tema da civilidade em meio aos avanços modernos, assim como Alfredo Storni. Seu humor apontava preferencialmente contra as “máscaras da civilização”, a relação ambígua dos homens com as novidades técnicas, entre máquinas e dispositivos: símbolos de progresso, as máquinas são usadas de tal maneira que acabam revelando o que temos de bárbaro e de ridículo. Charges recorrentes desse tema são as que denunciam a ameaça dos atropelamentos por automóveis e bondes elétricos.

O desenho de Leônidas é notável pela originalidade, uma crueza que parece remeter a suas origens na xilografia. Autodidata, passou a vida estudando para abrir novas frentes. Empenhou-se em aprender inglês e passou uma temporada na Inglaterra, na época da Pri-

meira Guerra Mundial, chegando a publicar na imprensa de humor inglesa. Mandava suas crônicas ilustradas da guerra para o diário *A Noite*. Voltou ao Brasil em 1922, colaborou na *D. Quixote*. A partir de 1930 abandonou as caricaturas e ilustrações, passando a trabalhar como redator anônimo (fazendo traduções do inglês e atualizando biografias) nos diários *A Noite* e *Correio da Manhã*. Em vista de seus movimentos no campo da caricatura, parece que Leônidas, assim como foi visto na história de Álvaro Marins, tinha o habitus de classe pequeno-burguês, confiante de que seu esforço autodidata era capaz de fazê-lo avançar. Sem capital suficiente, no entanto, não lançou revistas próprias, nem personagens famosos, nem fundou ateliers; restringiu-se ao emprego repetitivo e seguro das redações.

A estratégia de J. Carlos (1884-1950) pode ser resumida no princípio de não se restringir por nada. Considerado por Herman Lima (1963) um dos três membros do triunvirato da caricatura brasileira, junto a Raul e K.Lixto, J. Carlos não chegou a isso com timidez, mas sim com movimentação constante para se valorizar no campo. Publicou tanto no Rio quanto em S. Paulo; experimentou, assim como outros colegas, a autoria teatral; ilustrou inúmeras publicações de diferentes setores do mercado editorial; precursor do design gráfico brasileiro, foi diretor artístico de diversas revistas e colaborou ao mesmo tempo em publicações concorrentes. Ficou mais conhecido por suas charmosas figuras de “melindrosas” e “janotas” em revistas de variedades, mas produziu muito material para crianças, sendo um dos pioneiros das histórias em quadrinhos infantis brasileiras, com os personagens Juquinha, Carrapicho, Jujuba e outros. Para poder multiplicar-se, por vezes assinou com pseudônimos diferentes na mesma revista.

João Carlos de Brito e Cunha nasceu no bairro de Botafogo, estudou no tradicional colégio São Bento e, após casado, construiu sua casa no bairro da Gávea, orgulhosamente, apenas com o trabalho

de seu lápis, segundo ele. O primeiro cartum de J. Carlos (em que o Tio Sam conversa com o Presidente Campos Salles) foi publicado na revista *O Tagarela*, em 1902, quando ele tinha 18 anos. Na primeira edição de 1904 ele já era capaz de produzir a ilustração de capa. (NEOTTI, 1984; CAVALCANTE, 2003).

Com esse início auspicioso, abandonou os planos do bacharelado e investiu na carreira artística. Nos tempos de *O Malho*, J. Carlos já fazia historietas em quadrinhos com tema de molecagens infantis. Foi automaticamente convocado para a nova revista da mesma editora, *O Tico-Tico*, em que fez, desde o início, historietas sobre peraltices. Em 1906 e 1907 ele é o responsável pelas histórias que vão na capa de *O Tico-Tico*, o que é uma nova posição de prestígio. Desenvolve ali um personagem próprio, menino burguês que só faz peraltices, o Juquinha. Suas maiores maldades envolviam um jovem criado da casa chamado Giby. A partir de 1908, J. Carlos sai da empresa *O Malho* e entra na revista *Careta*, de Jorge Schmidt, para ser o diretor artístico, importante troca de posição dentro do campo, com elevação de status.

Não fica parado nas charges políticas de *Careta*, no entanto. Trabalha muito na *Fon-Fon!*, ilustra anúncios e procura inventar personagens para suas histórias em quadrinhos cômicas. Em 1909, na revista *Careta*, cria, um após o outro, bonecos do tipo “homem trapalhão”, mas não lhes dá sequência. Brocoió (a partir de 1911), deve ter feito mais sucesso e progrediu, com seu cão vira-latas, o Paudágua (DOURADO, 2018).

Procurando explorar comercialmente suas criações, entre 1912 e 1913, junto a Renato de Castro, o redator de *O Tico-Tico*, lança o semanário infantil *O Juquinha*, com aquele menino travesso inventado na fase inicial de *O Tico-Tico*. Era uma “operação secreta”. Ninguém assinava os desenhos e textos, para não melindrar os padrões possessivos. Até mesmo os personagens Chiquinho, Lili e

Jagunço, símbolos de *O Tico-Tico*, apareceram em *O Juquinha*, sem pagamento de compensações à Sociedade Anônima O Malho (número 9, em 1913). O curioso é que a própria redação de *O Tico-Tico* se utilizava dos personagens americanos Buster Brown, Mary Jane e Tige sem qualquer cerimônia, aclimatando-os ao Brasil com seus próprios desenhistas-copistas, nas oficinas de *O Malho* (CAGNIN, 2005). A publicação não teve o sucesso esperado e J. Carlos partiu para outros projetos.

O público infantil, para o qual criava livros e historietas ilustradas, esteve entre eles, durante muito tempo. Mesmo com contrato de exclusividade para *Careta*, J. Carlos desenhou, sob o pseudônimo Nicolao, uma série em *O Tico-Tico*: Carrapicho e seu filho Jujuba. Mais tarde ele volta a ser contratado de *O Malho* e leva os mesmos personagens para a primeira página de *O Tico-Tico*. Também faz as capas da outra revista da empresa, *Para Todos*, onde desenvolve suas figuras de “melindrosas”. J. Carlos não ficou de fora de nenhuma grande revista ilustrada do seu período. Volta à direção artística de *Careta* em 1930, no fim de uma “dança” profissional com Alfredo Storni, que será tratada adiante. Nos anos 1930 ainda abriu um atelier de ilustração publicitária, escreveu a comédia *É do outro mundo!* e desenhou cenários para o cinem musical *Alô! Alô! Carnaval* (1936, Cinédia) (CAVALCANTE, 2003).

J. Carlos, apesar de ter feito muitas charges políticas, investia mais o seu talento no entretenimento leve e na satisfação do público burguês, sedento de acompanhar as modas e aderente às novidades, como o cinema. Era o grande parceiro do mercado de publicações, sempre disposto a pegar mais uma capa para fazer. Não era um erudito, mas estudava tudo que se fazia em matéria de revistas no mundo. Muito elogiado, também, por estudar os processos gráficos e manejá-los para valorizar seu trabalho, sendo um pioneiro e renovador do design gráfico brasileiro. Teve vantagens, no início da

carreira, por ser da burguesia local, mas foi sua capacidade artística de entregar, com rapidez e alto padrão, ilustrações e narrativas afinadas com uma visão cosmopolita e hedonista da sociedade que consumia revistas que o fez avançar rapidamente na hierarquia do campo da caricatura.

Calixto Cordeiro, o K. Lixto (1877-1957), também se valeu dessa estratégia. Muito produtivo e com alto padrão de qualidade, capaz de executar qualquer ilustração com rapidez e maestria, foi um dos caricaturistas que mais trabalhou num leque de publicações que rivaliza com o de J. Carlos. No entanto, não marcou o campo com personagens famosos, nem historietas infantis, nem seções fixas.

No campo dos caricaturistas também havia a posição de quem nasceu com as portas sempre abertas, mas teve o “campo dos possíveis” fechado e, não tendo aonde chegar na hierarquia do campo, aos poucos, abandonou-o. Rian era o pseudônimo de Nair de Teffé (1886-1981). Filha dos Barões de Teffé, nasceu na classe alta do Rio de Janeiro e foi criada em Nice e Paris, tendo estudado Artes no famoso Cours Julien. Sofreu influência declarada dos caricaturistas franceses Sem e De Losques, especializados em representar a alta sociedade francesa. Publicou seções chamadas Galeria das Elegâncias na *Fon-Fon!*, Galeria das Damas Aristocráticas na *Careta* e Galeria dos Smarts na *Gazeta de Notícias*, tudo em 1910. Sua arte só era vista dentro dos salões da sociedade, até que começou a fazer exposições coletivas e individuais. Sua especialidade era caricaturar as damas da sociedade, porque isso era um tabu para os artistas homens. Os editores que publicavam os desenhos de Rian protegiam-se pedindo licença aos retratados (LIMA, 1963; RODRIGUES, 2002).

Seu estilo era moderno e afrancesado, compondo a caricatura com poucas pinceladas. Publicou também em Paris, o que lhe dava posição como caricaturista internacional, além de ser considerada por aqui como a primeira mulher a ser caricaturista no mundo. Chegou

a ter a oferta de um contrato de colaboradora efetiva de *Excelsior*, revista francesa. Não podia aceitar, no entanto. O pai até permitia a colaboração nas revistas e jornais, mas sem remuneração.

Rian, em análise de sua obra, disse que não forçava muito a distorção dos rostos caricaturados: seus bonecos não provocam gargalhadas, despertam sorrisos.

Muito bem considerada entre as jovens de elite do Rio de Janeiro e de Petrópolis, falava muitas línguas, era amiga de todos e o “melhor partido” para casamento de seu tempo. Evitava casar cedo, no entanto, para não abreviar sua fase mais criativa. Acabou se casando com o viúvo Marechal Hermes da Fonseca, 31 anos mais velho, que era o Presidente da República quando se casaram, em 1913. Após o casamento foi parando, aos poucos, de publicar (LIMA, 1963).

Sua curta carreira, no entanto, apoia a luta do campo por sua legitimação. Numa edição de sua seção “Salada da Semana”, no dia de aniversário de *O Malho* em 1913 (número 575), Alfredo Storni elabora uma elegia à caricatura, em três cenas: “E há quem diga que a caricatura não tem valor! [...] A caricatura tem alcançado coisas que qualquer outra manifestação intelectual do espírito humano não tem conseguido”. Na última cena, Storni desenha Nair de Teffé conquistando o coração do Presidente Hermes da Fonseca com uma flechada de Cupido. Em vez de flecha, ela atira um lápis afiado.

Rian prova que mesmo a camada mais poderosa da sociedade *precisa e quer* se ver representada nas narrativas cômicas, maliciosas e estimulantes da Caricatura. Segundo editores da *Fon!Fon!*, ao publicar desenhos de Rian, essa arte trazia “ironia e espírito” à sociedade que queria ser moderna.

Ser membro da sociedade moderna exige condições mínimas, todas ligadas aos preceitos civilizatórios: boa linguagem, boa higiene, autocuidado, contenção de emoções, entre outros. Exige também rapidez e sensibilidade cada vez maiores nas operações manuais. Uma

criança que, cedo, brinca com conjuntos de armar, cresce para ser o operário da indústria eletrônica ou o cirurgião de que a sociedade precisa. Esse era o argumento que Luís Loureiro levantava para garantir aos queixosos que os brinquedos de armar que ele criava para *O Tico-Tico* não eram uma amolação para os pais, mas uma oportunidade educativa para os filhos. Loureiro (1889-1981) representa outra trajetória no campo da caricatura. Não só saiu da pequena burguesia, mas trouxe o *habitus* de trabalhador manual.

Ele deixou alguns relatos em entrevistas. Diz que era rapaz pobre, filho de portugueses; mais velho de oito irmãos. Buscava, é claro, dinheiro, sempre empregando-se em minuciosos trabalhos manuais, tais como “sapatinhos para anjo”, pintura decorativa em casas, retratos etc. Foi um pintor autodidata. Daí chegou à oficina litográfica de *O Malho*, onde aprendeu a copiar no papel litográfico as ilustrações de revistas e jornais estrangeiros que seriam adaptados para *O Tico-Tico*.

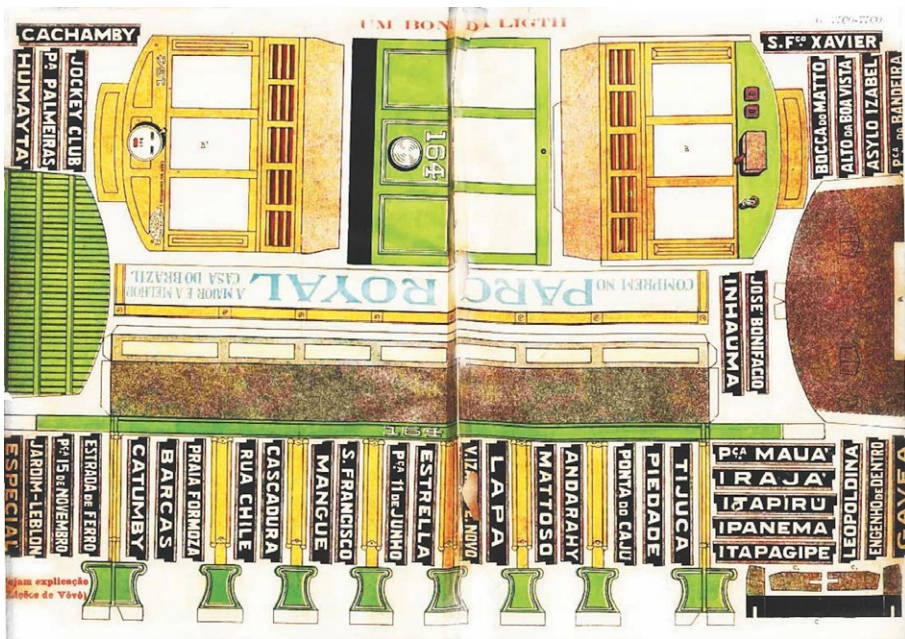
Não ficou, somente, nas cópias. Seu talento para o desenho foi reconhecido e ele teve oportunidade de criar historietas cômicas e charges políticas. Assim, quando aconteceu a Primeira Guerra Mundial e pararam de chegar os jornais que publicavam Buster Brown, Loureiro foi convocado para desenhar histórias de Chiquinho inéditas. Ele conta que, de início, não se achava capaz de escrever, e o editor Renato de Castro inventava o roteiro, mas, logo, o editor deixou tudo por conta dele.

Loureiro tornou-se um dos mais populares autores de histórias em quadrinhos de seu tempo, levando adiante o personagem-símbolo de *O Tico-Tico*, em sequências de piadas semanais que formavam aventuras memoráveis para seu público. O tema era sempre civilizador, no sentido de que Chiquinho, enquanto criança, sempre fazia peraltices, mas, no fim, recebia punição física (de maneira conformada, sem chorar!). Loureiro conta que as crianças que liam a história pareciam gostar mais de quando Chiquinho apanhava de es-

cova do que quando armava suas “pegadinhas” contra visitas, criados e vizinhos.

Outro triunfo foi inaugurar uma série de brinquedos de armar – na maioria, veículos, como o bonde elétrico, o carro da assistência pública (ambulância), um aeroplano para o Chiquinho e outros. Eram páginas nobres, coloridas, no meio do caderno de *O Tico-Tico*. Loureiro fazia “engenharia reversa” e decompunha um bonde, por exemplo, em várias peças planas, para serem recortadas do papel.

Figura 17. Cole em cartolina, recorte as partes, junte e monte um bonde da Light. O bonde completo precisou vir em cinco edições. Note a propaganda do magazine *Parc Royal*, anunciante da revista, e as placas com nomes de linhas da cidade do Rio de Janeiro. Páginas centrais de *O Tico-Tico* n.704 (1919)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Tantos papais protestaram contra a revista, por serem obrigados a montar a coisa toda complicada para seus filhos ansiosos, que na edição 708 Loureiro faz ironia na historietta do Chiquinho. O personagem do pai, de pijamas, com as páginas do bonde nas mãos, recla-

ma “Meu Deus... Quando me livrarei disto?”. O menino traz o material necessário e vigia para o pai não fugir da obrigação. Benjamin também olha, por trás da porta, divertindo-se. Era usual a história do Chiquinho comentar a vida real em relação à revista.

Loureiro, diferente de J. Carlos, por exemplo, sempre buscou estabilidade nos empregos. Ficou na empresa O Malho, cumprindo todas as tarefas dadas, inclusive atacando, em charges, políticos que admirava, até 1920, quando ganhou um emprego, a princípio, mais respeitável e estável, no Ministério da Guerra, setor de cartografia. Especializou-se no desenho heráldico, fazendo estandartes, condecorações e símbolos. Desenhou um novo uniforme para o Colégio Militar. Seu jeito sisudo e disciplinado combinava com o ambiente militar. Herman Lima (1963) diz que, em *O Malho*, não mostrava o mesmo “talento mordaz” que outros tinham. Não era dos boêmios, apesar de ajudar numa agremiação de carnaval. Não publicou livros. Sua única criação livre foi a introdução do personagem Benjamin nas historietas de Chiquinho.

Benjamin era um menino negro, agregado da família burguesa de Chiquinho. Interpreto que isso quer dizer que, sem ser empregado remunerado, tinha um trabalho a exercer: acompanhar o filho da família, ser um amigo sob controle, para que o filho tivesse com quem brincar, mas alguém hierarquicamente inferior. Essa explicação toda não deve ter passado pela cabeça de Loureiro. Ele narra, em entrevista, que tinha em sua casa uma pessoa assim, “moleque de recados” chamado Benjamin, e alega que este queria sair na revista. Loureiro simplesmente fez sua caricatura e botou na história (MERLO, 2003). Na primeira história, da edição 573 (1916), eles jogam *foot ball*.

Quem leu toda a série de histórias nessa fase sabe que Benjamin era abusado por Chiquinho o tempo todo, mas parecia não perceber. Além de brincar, fazia serviços domésticos. Muitas vezes, Benjamin

obedecia aos planos do outro menino; outras vezes, era o autor das peraltices. Ambos levavam sovas de escova dadas pela dona da casa. Chiquinho tentava dar-lhe educação formal (o Chiquinho de Loureiro era muito civilizador) mas Benjamin era arredo.

Resultado: o Benjamin da vida real reclamou que não era tão feio como saiu no desenho, e as pessoas mangavam dele na rua. Zangou-se, foi embora e só foi reencontrar Loureiro bem mais velho.

O personagem, no entanto, durou décadas, tornando-se um dos símbolos de *O Tico-Tico*, desenhado por todos que passaram pela revista, sempre lembrado nas capas comemorativas. Loureiro o defende como sendo um personagem que trouxe a realidade brasileira para a revista que vinha sendo feita com matrizes europeias e norte-americanas.

Aqui se conclui a longa descrição do campo da caricatura no Rio de Janeiro das primeiras décadas do século XX. Muito mais poderia ser escrito e outros pesquisadores realmente investiram mais tempo na análise das carreiras desses artistas. Essa época deixou marcas na cultura e construiu muito do que é a sociedade brasileira da atualidade. Porém, a intenção, aqui, era fazer somente uma descrição metódica do campo, a fim de inserir nele Alfredo Storni e sua obra feita para *O Tico-Tico*. Finalmente, podemos fazer algumas afirmações gerais sobre tal campo artístico:

a) Ainda que a cidade de São Paulo tivesse um setor editorial muito pujante, o local privilegiado do campo da caricatura era o Rio de Janeiro, devido a sua capitalidade (NEVES, 1992; AZEVEDO, 2019): concentrava as elites dirigentes e profissionais do país, recebia os estrangeiros e suas novidades (como porto de chegada), tinha eventos e instituições que colocavam artistas e intelectuais em contato, além de representar culturalmente e simbolicamente o país para o mundo. Dessa forma, atraía artistas de outros estados e outros países para ocupar posições no campo. Alguns tinham raízes na comunidade portuguesa; outros eram livres e faziam o papel de “estrangeiro” na comunidade.

b) As posições mais desejadas no campo eram nas revistas de maior popularidade e que duraram mais tempo, como *Revista da Semana*, *Fon!Fon!*, *O Malho* e *Careta*. *O Tico-Tico*, *Ilustração Brasileira* e *Para Todos* eram da empresa O Malho. A posição de diretor artístico de uma revista conferia um status importante, mas não eximia o caricaturista de trabalhar exaustivamente, muito pelo contrário.

c) Revistas de menor circulação eram alternativas para lançar novos talentos, desenvolver charges mais críticas e complementar a renda dos caricaturistas mais produtivos. Eram inúmeras, mas citamos *Mercúrio*, *O Tagarela*, *Avenida*, *O Pirralho*, *D. Quixote*, *O Filhote* e *O Gato*.

d) Os vários jornais diários da época, seguindo os passos das revistas, também abriram espaço para os caricaturistas, que tinham ali uma boa fonte de renda estável.

e) A procura de renda estável levava a maioria dos caricaturistas a manterem empregos paralelos, como tinha Raul Pederneiras, ou procurar contratos com jornais diários, como fez Álvaro Marins, e mesmo abandonar a profissão, como fez Loureiro. Viver somente de charges e ilustrações em revistas ilustradas foi a trajetória de poucos, como K. Lixto e J. Carlos.

f) A renda extra era obtida com ilustrações para anúncios e excursões no mercado teatral, disponíveis apenas para os que tinham melhores contatos na sociedade e elos mais fortes dentro do campo (recebiam indicações preferenciais de colegas e de editores). Publicar livros infantis e paradidáticos foi estratégia de alguns, mas nada indica que fosse lucrativa.

g) A boemia, antes de ser uma atividade hedonista, era uma maneira de encontrar outros membros do campo artístico, político e intelectual da cidade, “tomar o pulso das ruas”, saber “quem é quem” e consolidar os elos necessários para o exercício da profissão. Além disso, circular pelos ambientes onde a política, o encontro social e as

artes aconteciam era mais necessário aos caricaturistas na época em que não havia facilidade de consultar fotografias, e ainda se estudavam as feições dos famosos in loco.

h) O campo era formado por humoristas, mas não por contestadores. Sofria muita pressão dos campos político e econômico e se movimentava conforme. O maior exemplo era a empresa O Malho, cujo sócio, Senador Azeredo, dominava o discurso das charges políticas. Outra pressão era de mercado, quando as revistas mais longevas mudavam seu perfil editorial para se adequar aos interesses dos leitores e assinantes. Nesse caso, os “times” de caricaturistas eram renovados ou pior – reduzidos. *O Malho*, por exemplo, em meados de 1918, muda de perfil editorial, torna-se mais leve, traz o veterano Raul de volta à equipe e abre espaço para Di Cavalcanti, mas abandona a charge política.

i) Na criação de personagens de historietas cômicas, a resposta dos leitores era direta aos caricaturistas, no seu cotidiano, como conta Loureiro. Os editores também sabiam o que fazia mais sucesso e a tendência era que os artistas tentassem fornecer mais do mesmo. A evidência é que os personagens dessa época são quase todos variações dos mesmos tipos: ou meninos peraltas ou homens trapalhões. Mesmo os personagens estrangeiros, copiados pelos editores locais, tinham que seguir esses padrões (por exemplo, *O Tico-Tico* traduzia e dava destaque para Foxy Grandpa e para Mutt e Jeff⁹, além de publicar historietas locais com o personagem Carlitos e com a dupla O Gordo e o Magro). É verdade que não eram o único tipo de nar-

9. Foxy Grandpa era uma tira de Carl Bunny Schultze decalcada e traduzida como “histórias do vovô”. O personagem era um senhor que fazia mais peraltices do que os netinhos. Mutt e Jeff foi uma das tiras mais populares, feita pelo norte-americano Bud Fisher. Aqui a dupla chegou a ter histórias locais inventadas por Augusto Rocha, e a figurarem nas capas das edições comemorativas como “elenco” fixo da revista. Informações coletadas pelo pesquisador Francisco Dourado, do blog *HQ Retrô*, e publicadas no Encarte do fanzine eletrônico *QI* edição 158 (jul/ago 2019) pelo organizador Edgard Guimarães.

rativa publicada em *O Tico-Tico*, que usava muito material francês, de conteúdo diverso, mas eram assim as narrativas assinadas pelos caricaturistas brasileiros.

j) Os mesmos artistas que produziam as charges políticas e os retratos caricaturados das figuras eminentes eram convidados a participar das publicações para crianças e jovens. As ferramentas do desenho caricato eram as mesmas: simplificação dos traços, ênfase na representação de movimento, gesto e expressão facial, conteúdo calculado para produzir efeito cômico. A transição suave já havia sido estabelecida por Angelo Agostini, autor das primeiras histórias em quadrinhos no Brasil e pioneiro das moralizantes histórias para crianças, no mesmo semanário *O Malho*. De fato, durante, pelo menos, todo o século XX, foi assim, com Ziraldo transitando entre caricatura política, gibis e livros infantis, e outros chargistas se aventurando eventualmente, como Henfil, Miguel Paiva, Nani, Angeli e Laerte, por exemplo. O ponto aqui, entretanto, é que as obras para público infantil já, desde o início, eram produzidas segundo a concepção de que deveriam ser educativas e civilizadoras por meio do entretenimento leve. Não se exigia, porém, que o produtor dessa arte fosse um especialista dedicado, como na atualidade. É uma configuração que possivelmente enriqueceu as primeiras histórias em quadrinhos locais com os experimentos formais da caricatura política e vice-versa.

O campo dos caricaturistas do Rio de Janeiro do início do século XX, assim descrito, foi onde se movimentou a carreira de Alfredo Storni e onde foi gestada a série das Aventuras de Zé Macaco e Faustina. A partir dessas conclusões, é possível acompanhar a trajetória desse artista e compreender suas tomadas de posição artísticas. É o que segue.

2.3. A trajetória de Alfredo Storni

“Storni fala pouco e desenha muito” era o texto do “olho” de uma matéria da *Revista da Semana* (31 de março de 1945, número 13) que reunia “três caricaturistas da velha guarda” – Storni, Yantok e Loureiro – para falarem de suas carreiras. Esse é um dos raros relatos deixados por Storni, tanto que fundamenta seu verbete no compêndio de Herman Lima (1963).

No entanto, Storni contrariou os repórteres. Deixou-se fotografar com os ex-colegas e até forneceu desenhos inéditos para ilustrar as páginas, mas, em vez de falar, passou um papel escrito a lápis com alguns parágrafos biográficos. Nesse texto transcrito na reportagem, quando Storni fala de sua criação, elabora uma autêntica peça de “ficção biográfica” (BOURDIEU, 2015): diz que inventou a família Zé Macaco, com pai, mãe, filho e o cachorro Serrote de uma vez só, quando se cansou de decalcar historietas de autores estrangeiros e resolveu fazer uma “obra nacionalizante”. Disse também que sua intenção era educativa, de incutir nas crianças virtudes “que cada dia se tornam mais esquecidas dos homens”.

Isso não é verdade. Zé Macaco foi criado sem família, como um “homem trapalhão” vindo do interior para a cidade grande. Meses depois é que Storni inventa que Zé Macaco havia ficado rico e trazido esposa e filho da Europa. O tal cachorro Serrote, então, só aparece muitos anos depois, sucedendo outro vira-latas sem nome que acompanhou a família em muitas aventuras.

O depoimento por escrito, ponderado e totalmente sob controle seria uma maneira de o artista, aos 64 anos, procurar legitimar-se no campo, uma vez que elabora uma narrativa para a criação do marcante Zé Macaco, e afirma, por conta própria, que “o êxito foi estrondoso”. Isso não quer dizer que Storni gostava de se gabar ou de maquiar

seus defeitos. Suas piadas na série do Zé Macaco sempre foram críticas à vaidade. Fez questão de não se “maquiar” na autocaricatura que ofereceu à revista. Nela, desenhou-se em dois momentos extremos da carreira: jovem, chegando ao Rio de Janeiro, em 1907, para trabalhar em *O Malho*, e velho, em 1945, quando dá a entrevista. Legendou o desenho como “A marcha do tempo” (Figura 18).

Figura 18. Storni se autocaricatura em 1907 e em 1945, na página 25 da edição de 31 de março de 1945 da Revista da Semana



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Se os depoimentos são vagos e os documentos faltam, a trajetória de Storni pode ser lida a partir de seus trabalhos publicados, já que ele, sim “desenhou muito”. Durante a pesquisa, além dos verbetes biográficos (LIMA, 1963; FONSECA, 1999, CORREA DO LAGO, 1999), foram lidos, em formato digitalizado, centenas de números de revistas ilustradas e jornais diários com obras de Storni e seus colegas, o que permitiu seguir sua trajetória profissional. As caricaturas e historietas, por si, contam uma história sobre Alfredo Storni, e essa é uma história que passa ao largo da subjetividade do artista que conta memórias.

Ruben Gil dá conta que Storni nasceu em Santana do Livramento – RS em 1881, e criou uma revista própria, *O Gafanhoto*, em 1904 (aos 23 anos). Herman Lima relata que ele teve suas colaborações aprovadas em *O Malho*, em 1906, desde a primeira. Durante 1906, *O Malho* apresenta uma página com as “Aventuras de Zé Caipora”, história em quadrinhos de Angelo Agostini, muitas caricaturas por Augusto Rocha, J. R. Lobão e do iniciante J. Carlos, mas não tem nada do Storni até o número 190.

O primeiro desenho assinado por Storni que se encontra nas edições digitalizadas é uma charge representando o político gaúcho Pinheiro Machado como um valente cavaleiro lançando a “opinião pública” (que declara já ser dele!). A chave para Storni acertar seu lance no campo artístico parece ter sido a homenagem a Pinheiro Machado, uma vez que aderiria perfeitamente à linha editorial e política de *O Malho*, chefiada pelo Senador Antônio Azeredo. Azeredo, jornalista e político mato-grossense, apoiava “homens fortes” e autoritários (Figura 19).

Figura 19. Charge de Storni na pág. 24 do número 190 de *O Malho* (1906)



Pinheiro Machado :— Não me foges, não, minha serigaita! A laçada é certa e segura!
A opinião pública :— Gentes, que moço desconfiado! Pois si eu sou toda delle, para **quê**
 me prender mais?
Ah! já sei: tem medo que me encham os ouvidos.
 Não sou *dessas*...

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

As qualidades de Storni já são perceptíveis nessa charge: o retrato que evoca facilmente o retratado; o movimento da cena, com o homem se inclinando para trás e o cavalo investindo para o primeiro plano, vindo de um bucólico cenário dos campos gaúchos, também facilmente evocado em perspectiva; e uma certa crueza na leitura dos acontecimentos, característica de apelo popular. Storni não poupava o leitor de imagens grotescas e violentas, se sua crítica severa apontava para isso. O uso da alegoria (representar uma entidade abstrata, a “opinião pública”, como uma figura humana sobre a qual se aplica um letreiro identificador) era comum a todos os caricaturistas, e acompanharia as charges políticas de Storni durante toda a carreira. Herman Lima (1963, p.1228), elogioso, diz que o jovem Storni fogia à repetição do estilo estático das charges políticas, cheias de figurões confabulando, e “movimentava os seus bonecos com uma liberdade de veterano da caricatura”.

A contribuição de Storni pula alguns números. Na edição 204 de *O Malho* há um anúncio: “Leiam O Tico-Tico, o único jornal exclusivamente para crianças”. Nesse momento, Storni não sabe que sua carreira ficará para sempre associada à revista infantil.

Na edição 205 volta a aparecer material de Storni: uma charge com o Presidente Rodrigues Alves. Na sequência dos números 207, 208 e 209 há uma charge política de Storni em cada, onde aborda eleições e política externa. Nesse momento, J. Carlos já está ilustrando anúncios e capas, como a do número 211. Ocorre mais um hiato nas participações e, no número 212, Storni não faz apenas uma charge, mas ocupa meia página com uma historieta em quadrinhos com vários políticos.

As historietas ilustradas em sequências de quadrinhos já estavam sendo experimentadas pelo menos durante todo o ano de 1905 em *O Malho*. Eram peraltices de garotos e de bichos, sempre de caráter civilizador, onde os erros são punidos de imediato, pelas próprias

consequências. Por exemplo, um menino dorme na mesa de estudos e mete o nariz na vela acesa sobre a mesa. Outro garoto come terra e, junto, ingere um caroço de jaca. A árvore cresce dentro da barriga dele e ele morre.

Essas historietas eram de Angelo Agostini e de Leônidas Freire. Leônidas manteve o tema de alerta civilizador daí pra frente, abordando a complicada relação com as máquinas. Em 1906, Leônidas faz, em *O Malho*, charge onde um automóvel com rosto ri de um bonde que atropela a todos na rua e é muito mais perigoso do que ele. Em *O Tico-Tico*, no mesmo ano, muito antes de Storni lançar seu Zé Macaco, Leônidas publicava uma historieta satirizando uma família interiorana que, apesar de ser rica, passava apuros ridículos ao ousar fazer um simples passeio de automóvel na Capital. Quem desenha histórias para a capa de *O Tico-Tico* em 1906 é J. Carlos, apresentando seu garoto travesso, Juquinha. De tanto que fez, Juquinha foi até encarcerado na prisão (número 91, 1907).

Durante o restante de 1906 e o início de 1907 as colaborações de Storni vão aumentando de número, começando com uma única por edição, até fazer meia dúzia. No *Almanach d'O Tico-Tico* de 1907 ele tem um trabalho publicado. No início era informalmente considerado “correspondente especial no Rio Grande do Sul”, e as ilustrações publicadas eram apenas de gaúchos ou políticos gaúchos. Ele não parou de fazer essas figuras, mas em 1907 já são aproveitados seus tipos populares em vinhetas, e suas charges sobre política nacional e internacional, além de matérias especiais como o ensaio sobre a Paz. As charges vão no mesmo tom das de outros caricaturistas: apontam para as mentiras dos governos que se sucedem, mas aplaudem as iniciativas consideradas populares.

A empresa envia, nesse ano, uma oferta de contrato e ele começa a fazer parte da equipe, se estabelecendo no Rio de Janeiro. Muda-se em 26 de março de 1907. Storni contou assim como se deu seu

grande lance no campo da caricatura, naquela matéria de *A Revista da Semana*, em 1945 (rever Figura 19 acima):

Quando desembarquei na “corte”, encontrei-me num trapiche de madeira. Envergava com orgulho um terno xadrez marrom e um colarinho da mesma cor. Um carregador me perguntou se eu pertencia a algum circo de cavalinhos e se queria que me carregasse a mala. Guardo até hoje bem vivas na memória as recordações de minha chegada triunfal à Cidade Maravilhosa, podendo me lembrar até, com nitidez, que na mala eu trazia apenas outro terno e uma camisa. O resto do espaço era ocupado pelos meus castelos e pelos ideais de moço que viajavam comigo (A REVISTA DA SEMANA, 31/03/1945).

O orgulho do jovem de 25 anos foi logo testado, porque, segundo ele, foi recebido “com indiferença” pelo patrão Luís Bartolomeu, e mandado para aquele que era o primeiro estágio na carreira da empresa: as oficinas litográficas, onde sua tarefa era decalcar os desenhos originais das publicações estrangeiras. Pouco depois, ali estreavam Yantok, Loureiro, Vasco Lima e Álvaro Marins, como foi contado acima.

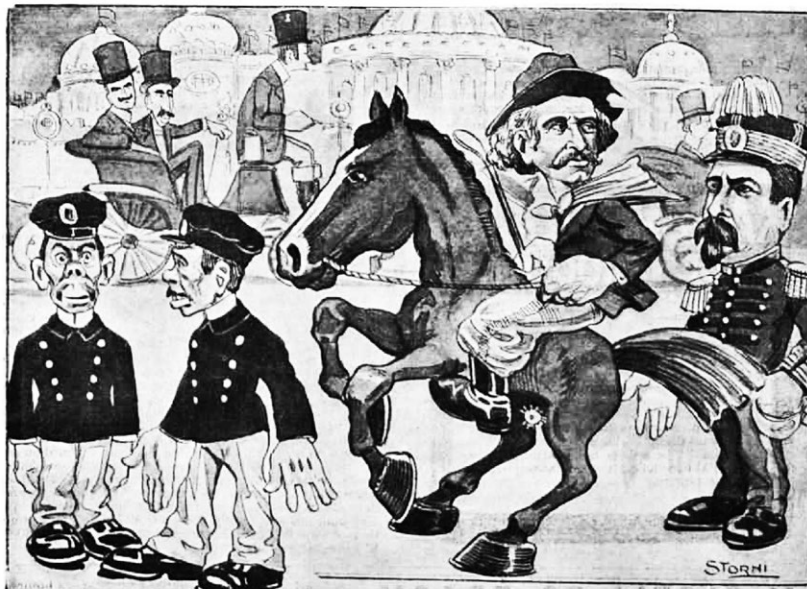
Durante 1908 Storni é um dos principais caricaturistas de *O Malho*. Tornou-se diretor artístico da publicação, em cargo da capa e várias charges por edição. Na página 3 da edição 311, desse ano, ele desenha um policial civil com as mesmas feições que usaria no Zé Macaco, pouco depois (Figura 20). A cena se passa na Exposição Nacional, evento que aconteceu de agosto a novembro de 1908, no bairro da Urca, Rio de Janeiro, em comemoração ao centenário da abertura dos portos às nações amigas. Expunham-se os produtos oriundos de todos os estados do Brasil, e o principal objetivo era exibir a capital recém-reformada às autoridades brasileiras e estrangeiras.

Na charge, o guarda, atônito, vê o senador gaúcho Pinheiro Machado montado e, então, pergunta se as ordens de não deixar entrar de

carro nem a cavalo na área da Exposição Nacional realmente valiam para todos. Seu colega explica que, para os “graúdos”, como Pinheiro Machado, a lei é outra, e “quem não souber dessa hermenêutica, está frito”. Era uma crítica à falta de republicanismo do regime republicano.

Figura 20. Charge na pág. 3 da edição 311 de O Malho (1908). No canto inferior esquerdo, Storni desenha um policial civil com as feições que usaria depois em Zé Macaco

EXPOSIÇÃO DE LEIS NA EXPOSIÇÃO



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

É nesse ano de 1908 que cria seu personagem Zé Macaco para *O Tico-Tico*. Na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional faltam as edições de 1908. Na primeira edição de 1909 Zé Macaco está na primeira página. Carrega uma sombrinha com um caju de madeira na ponta do cabo. O caju, até o fim, será elemento que representa Zé Macaco, como se fosse seu símbolo heráldico. Aparece todas as vezes em sua bengala, e estampa seus pertences e invenções.

Na historieta, ele faz uma viagem a pé através do campo, salva um leitão que estava amarrado para ser abatido e o homem de “exce-

lente coração” termina homenageado por seu gesto de humanidade. Só que não é homenageado por pessoas, mas por uma multidão de porcos antropomorfizados, vestindo roupas e carregando um estandarte. De início, o autor estabelece que Zé Macaco e os animais têm algum entendimento mútuo.

Na edição da semana seguinte, a história muda radicalmente. Zé Macaco sai na página 11, a cores. A legenda conta que Zé Macaco resolveu visitar o Rio de Janeiro. Pegou um bonde bem no dia em que uma revolta popular explodiu: “Enorme massa popular gritava: Morra a Light! Queima! Queima!”. No Largo de S. Francisco, a multidão avançou para virar e tocar fogo no bonde. Zé Macaco, no entanto, ignorante da etiqueta para vivenciar um protesto violento, negou-se a sair do bonde. Foi engolido pelas chamas e, meia hora depois, com a ação dos bombeiros, sai indignado e todo chamuscado de baixo dos restos do veículo.

Figura 21. Quadrinho da historieta de *O Tico-Tico* n. 172 (1909) baseada em fatos: revolta com depredação de um bonde



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Storni gostava de usar fatos do noticiário para criar as histórias de Zé Macaco. Na edição de 11 de janeiro de 1909 o *Jornal do Brasil* anunciava que haveria um comício no Largo de S. Francisco, Rio de Janeiro, para reivindicar a volta de itinerários de bondes alterados pela companhia Light. A polícia, alertada pelos boatos, teria tomado “medidas preventivas para evitar os desmandos”. Os manifestantes, “na maioria, operários prejudicados por essa deliberação”, quebraram lampiões como sinal de protesto (motivo da charge de Raul no dia 13, com o título “bode expiatório”). Segundo a reportagem completa na edição do dia 13, a questão dos bondes ficou em segundo plano, uma vez que a reação da polícia militar, “acutilando e contundindo a torto e a direito, concorreu, não há dúvida, para que o movimento popular tomasse maior incremento”. O resultado é que os manifestantes voltaram-se contra os carros de bonde, gritando “Vira! Vira! Queima!”.

Storni faz uma página de charges toda sobre a questão, na edição de 23 de janeiro de *O Malho*, em que responsabiliza as forças policiais pelos excessos da repressão e o saldo de violência. Assim, muitas vezes, os fatos comentados nas charges políticas de *O Malho*, ou em suas seções de moda e sociedade, voltam a aparecer em *O Tico-Tico*, como pano de fundo para cômicas confusões de Zé Macaco, como veremos adiante. Aliás, não só de Storni, pois é possível encontrar no Chiquinho de Loureiro referências ao cotidiano do Rio de Janeiro. É o *habitus* de caricaturista político modelando a atividade da criação de historietas infantis.

No dia 25 de abril de 1909 nasce o primeiro filho de Storni, Oswald, que se tornaria importante ilustrador de *O Tico-Tico* e, depois, da editora da Cia. Melhoramentos de São Paulo. A necessidade de aumentar a renda e prover sua família recém-formada deve ter movido Alfredo Storni. Ele mantém seu emprego nas publicações da Sociedade Anônima O Malho, mas começa a colaborar na revista semanal *O*

Filhote, da empresa concorrente, editora da *Careta*, a partir de setembro de 1909. Para isso, esconde-se sob o pseudônimo Bluff.

É curioso comparar o trabalho de Storni ao mesmo tempo em dois concorrentes. Enquanto, em *O Malho*, ele estava preso ao compromisso de ilustrar as charges encomendadas pela direção, com sua tendência a malhar alguns políticos e incensar outros, em *O Filhote* Storni, ou Bluff, desenvolve uma maior independência, criticando a atividade política em geral. Por exemplo, nas edições da comemoração de vinte anos de Proclamação da República (novembro de 1909), enquanto, em *O Filhote*, Bluff desenha a República (figura alegórica sempre representada como mulher jovem) desconfiada e dividida entre dois pretendentes mal-intencionados, o civilista e o militar, em *O Malho* nº 375 Storni desenha a charge principal incensando o Presidente Nilo Peçanha, aplaudido por toda a população, de mãos dadas com a República, sobre um palco.

Figura 22. Duas caricaturas por Bluff (Storni) em *O Filhote* n.5 (1909) e n.30 (1910)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Além disso, no trabalho de Bluff, Storni desenvolve mais o lado grotesco das feições de seus retratados. Numa seção de *portrait-charges*, representa políticos com traços de gato, de cegonha, de canguru e como um bebê na cadeirinha. Em outras ilustrações, distorce rostos quase até a forma de caveira, mostra dentição podre, roupas rotas, olhares boçais e tudo que fere o “bom gosto” elitizado (Figura 23).

Figura 23. Charge de Bluff (Storni) explorando o choque ao chamado “bom gosto”. Página 15 da edição 5 de O Filhote (1909)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Zé Macaco passa o ano de 1909 como personagem de “homem ingênuo trapalhão na cidade grande”. Saído do bonde incendiado, ele é brutalmente reprimido pela Polícia como se fosse um dos vândalos. É dado como morto, foge do necrotério, depois compra um chapéu enorme, exagerado, conforme a moda para senhoras; usa o chapéu como barco para escapar de uma enchente; brinca Carnaval; briga na rua e vai para a cadeia; é confundido com um animal por turistas ingleses e briga novamente; compra um cavalo e quebra uma loja, indo preso novamente; depois decide ir embora, atravessar a Baía de Guanabara, mas naufraga e tem que se ver numa ilha onde macacos o tomam como um semelhante; foge dos macacos, pede auxílio num sítio mas é confundido com um ladrão e jogado num poço.

Essas poucas linhas já demonstram como Storni usa o grotesco como motor da comicidade da história, e como, nessa época, prisões, violência policial e brigas de rua ainda eram assunto adequado para a leitura infanto-juvenil, desde que o fim da história fosse a reafirmação da ordem.

Nesse ponto da carreira, porém, acontece algo, porque Storni interrompe a história num momento de suspense (a queda dentro do poço), na edição 192. Zé Macaco desaparece de *O Tico-Tico* até a edição 196, quando Storni transforma radicalmente a linha narrativa. A legenda não poderia ser mais clara:

Tudo está mudado! Assim como a política, Zé Macaco mudou também, dum dia para outro, a sua condição! Hoje, graças a uma herança que ele recebeu quando saiu daquele maldadado poço, está gozando as delícias que lhe proporciona a fortuna. Possui um automóvel, palacete, chauffeur e pretende casar-se. O que lhe acontecerá na sua nova fase registraremos nos próximos números (O TICO-TICO, 07/07/1909).

Na capa, uma grande ilustração de Zé Macaco, de cartola, luvas brancas e charuto, sentado num automóvel – maior símbolo de status da época – com chauffer, passeando pela Avenida Central (ver Figura 5 no capítulo 1, p.28). Seria apenas liberdade artística, se Storni tivesse continuado a história conforme o prometido, mas passa metade do ano de 1909 e todo o ano de 1910 sem publicar Zé Macaco.

Storni, nesse período, continua normalmente seu trabalho como caricaturista de *O Malho*. E Zé Macaco não é esquecido. Pelo contrário, aparece em todas as capas comemorativas de *O Tico-Tico* (de Natal e aniversário), como um dos personagens da revista. Apenas no início de 1911 voltam as histórias de Zé Macaco, agora com uma família que trouxe de suas andanças na Europa, assim como uma máquina voadora que ele mesmo inventou, o “aéreo-burro”. A nova fase de sucesso, com Storni publicando na capa da revista, será abordada no capítulo 3.

O período da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) é vivenciado pelos leitores de *O Tico-Tico* por meio das lições moralizantes da seção Lições de Vovô e o conflito entre civilidade e guerra se reflete nas historietas. O tema será abordado no capítulo 4.

Acontece em 14 de novembro de 1916 o primeiro Salão dos Humoristas, no Liceu de Artes e Ofícios, Rio de Janeiro, com 518 trabalhos. Storni deve ter sido uma ausência importante, porque não está no cartaz composto de caricaturas dos artistas, nem na lista de artistas. Ele tinha um roteiro de conferências para cumprir no mesmo mês, em cidades do Sul do Brasil. Apresentava-se entre músicos e literatos.

Com o lançamento do semanário humorístico *D. Quixote*, criado por Bastos Tigre, em 1917, Storni acumula mais um trabalho, publicando ao lado de K. Lixto, Raul, J. Carlos e Yantok.

Storni continuou sua rotina durante anos, sempre encarregado da capa de *O Malho*, sucedendo J. Ramos Lobão, e da seção *A Salada da Semana*, um painel com cinco ou seis charges sobre os últimos

acontecimentos. Até 1918 *O Malho* tem, em geral, a mesma equipe de desenhistas: Storni, K Lixto, Loureiro, Yantok e Aryosto, dividindo equivalentemente as páginas.

O número 828, de 27 de julho de 1918, tem a última ilustração de capa de Storni. Nessa edição, na página 20, há uma matéria especial comemorando os 20 anos de carreira de Raul Pederneiras, onde ele conta um pouco de suas memórias.

Na semana seguinte, número 829, há uma grande mudança editorial. Nessa época, *O Malho* já estava se transformando numa revista mais leve, menos política. Raul volta a colaborar com a revista, substituindo Storni como principal caricaturista. Storni ainda aparece, mas muito pouco. Loureiro, Yantok continuam, e entram ilustradores novos, como Di Cavalcanti, pintando capas. Os editores explicam que *O Malho* “deu um salto do passado para o presente”, acompanhando, com certo atraso, o estilo da cidade reformada e moderna.

Storni substitui J. Carlos como diretor artístico de *Careta* em 1922, numa troca entre as empresas. J. Carlos assume a direção das revistas da Sociedade Anônima O Malho, entre elas a *Para Todos*. Os dois fizeram uma transição suave. No início de 1922, Storni ainda tinha a tarefa de desenhar o personagem Chiquinho para *O Tico-Tico*, no lugar de Loureiro.

Nessa fase, Augusto Rocha, com pseudônimo de Nelson, produz histórias de outro personagem do gênero “homem rústico trapalhão”, o João Garnizé, um concorrente para Zé Macaco, mais bruto, com uma perna de pau e sem uma família (ler capítulo 4). Desenha também Mutt e Jeff, personagens americanos (de autoria de Bud Fisher) adotados pela equipe de *O Tico-Tico*. Além disso, estabeleceu-se como o especialista em desenhar historietas com animais.

Enquanto isso, J. Carlos, com o pseudônimo de Nicolao, continua a série de seus personagens Carrapicho e Jujuba. Ainda em 1922, adota um segundo pseudônimo, Mindinho, para desenhar historietas de outra dupla: o vagabundo Cartola e o menino Borboleta.

A prática dos produtores de *O Tico-Tico* era considerar todos os personagens como integrantes de uma equipe de “estrelas” da revista, mesmo que fossem de artistas estrangeiros que não chegariam a dar autorização para isso (Figura 24).

Figura 24. Anúncio da revista *Para Todos* especial com uso dos personagens que eram estrelas cômicas em *O Tico-Tico*, inclusive os estrangeiros, que eram “tomados emprestado” pela editora, no traço dos caricaturistas de sua equipe. Assim, nem Carlitos escapava! Edição 160 de *Para Todos* (1922). Desenho de J. Carlos



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Os leitores também entendiam assim, presenteando a revista com ilustrações que misturavam os personagens mais queridos, embora viessem de séries independentes (Figura 25). Atualmente isso se convencionou chamar de *crossover*, quando personagens de proprietários diferentes atuam juntos numa mesma narrativa. De fato, naquele contexto, todos os personagens pertenciam ao mesmo mundo ficcional associado à revista, sendo que a propriedade dos personagens, sob o ponto de vista comercial, não era bem definida. Portanto, era natural que acontecesse, desde que os criadores desejassem. Storni fez uma combinação com Yantok na edição do carnaval de 1912, com os personagens aparecendo uns nas páginas dos outros. Mais tarde, conseguiria manter Zé Macaco na revista ao implantá-lo dentro da história de Chiquinho.

Figura 25. Leitor junta personagens de historietas independentes: ele representa Chiquinho e Jagunço como amigos do filho de Zé Macaco, para despeito de seu acompanhante habitual, Chocolate, que diz, como sempre, “Ué!”.
Número 333 de *O Tico-Tico* (1912)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Na edição de 7 de junho de 1922 Storni produz, sem assinar, uma história de capa fazendo Zé Macaco interagir com Chiquinho. Três edições depois, há uma história significativa: Zé Macaco se despede de Chiquinho, para uma viagem de navio, com muita cerimônia e choro. No fim, a piada é que Zé Macaco ia só até a ilha de Paquetá, no meio da Baía de Guanabara. Suponho que é o último Zé Macaco do período, e a despedida era uma metáfora, mas faltam os números seguintes para leitura. Nesse momento, J. Carlos já havia atualizado o desenho do logotipo de *O Tico-Tico*, dentro de suas ações como diretor.

No período em que Storni é diretor de *Careta*, Augusto Rocha assume suas tarefas em *O Tico-Tico*, desenhando o Chiquinho. Aos poucos J. Carlos vai tomando os espaços: subordina Chiquinho ao seu moleque Jujuba e em seguida seus Carrapicho, Jujuba e Lamparina tornam-se os personagens principais da revista, aparecendo quase sempre na capa.

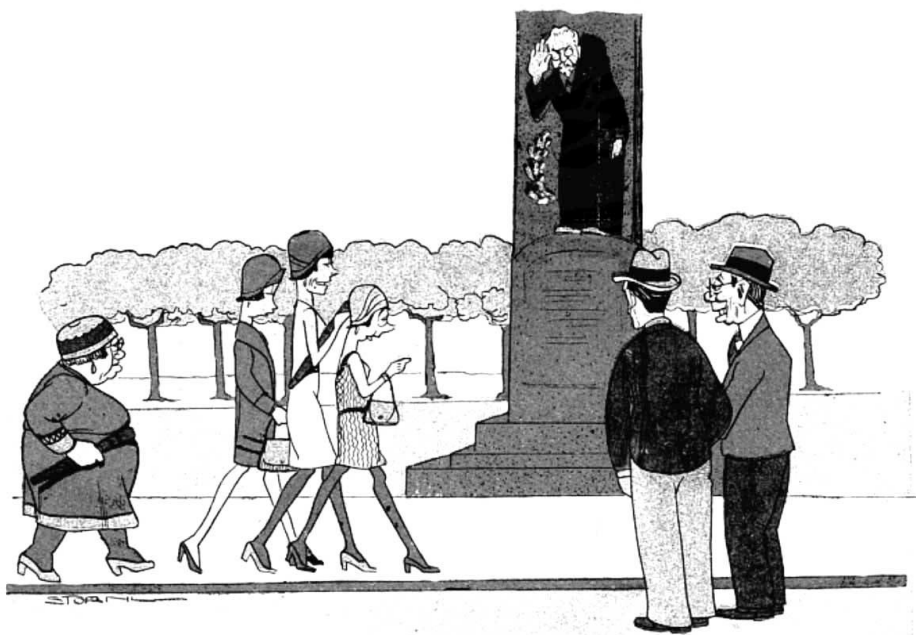
A edição 718, em 1922, é a primeira de Storni na *Careta*. O desenhista passa por um ajuste de estilo. Nessa fase, Storni usa um traço limpo, fino e definido, um pouco semelhante ao de J. Carlos (ver Figura 26). Parece ser uma preocupação dos editores não perder a identidade visual com que J. Carlos impregnou a revista.

Para sustentar essa afirmação, há o fato de Storni ter chamado o jovem Belmonte, caricaturista de São Paulo, de estilo elegante como o de J. Carlos, para trabalhar no Rio de Janeiro. Nesse ano Belmonte publica alguns desenhos na *Careta*. Chegou a visitar o Rio, mas desistiu de se mudar (GONÇALO JUNIOR, 2017). Storni continuou preenchendo os espaços de ilustração com outros colaboradores, mas a substituição de J. Carlos continuava um problema. Durante muito tempo usaram vinhetas de melindrosas e janotas deixadas prontas por J. Carlos. Um pouco depois, chamaram o caricaturista Oswaldo Navarro, de Minas Gerais, que tinha um traço semelhante a J. Carlos, e era especialista em retratar personagens “jecas”.

Durante os anos 1920, pouco muda. A rotina de Storni é fazer a capa da *Careta* e várias charges internas, em todos os espaços das páginas onde não havia colunas de texto. A arte de Storni, feita para a *Careta*, diferente daquela feita em *O Filhote* e das historietas de Zé Macaco, não tem nada de grotesco ou exagerado.

Figura 26. Charge de Storni na pág. 27 da edição 1046 de *Careta* (1928), demonstrando como ele aproximou seu traço do estilo de J. Carlos, chegando até a arriscar fazer três melindrosas

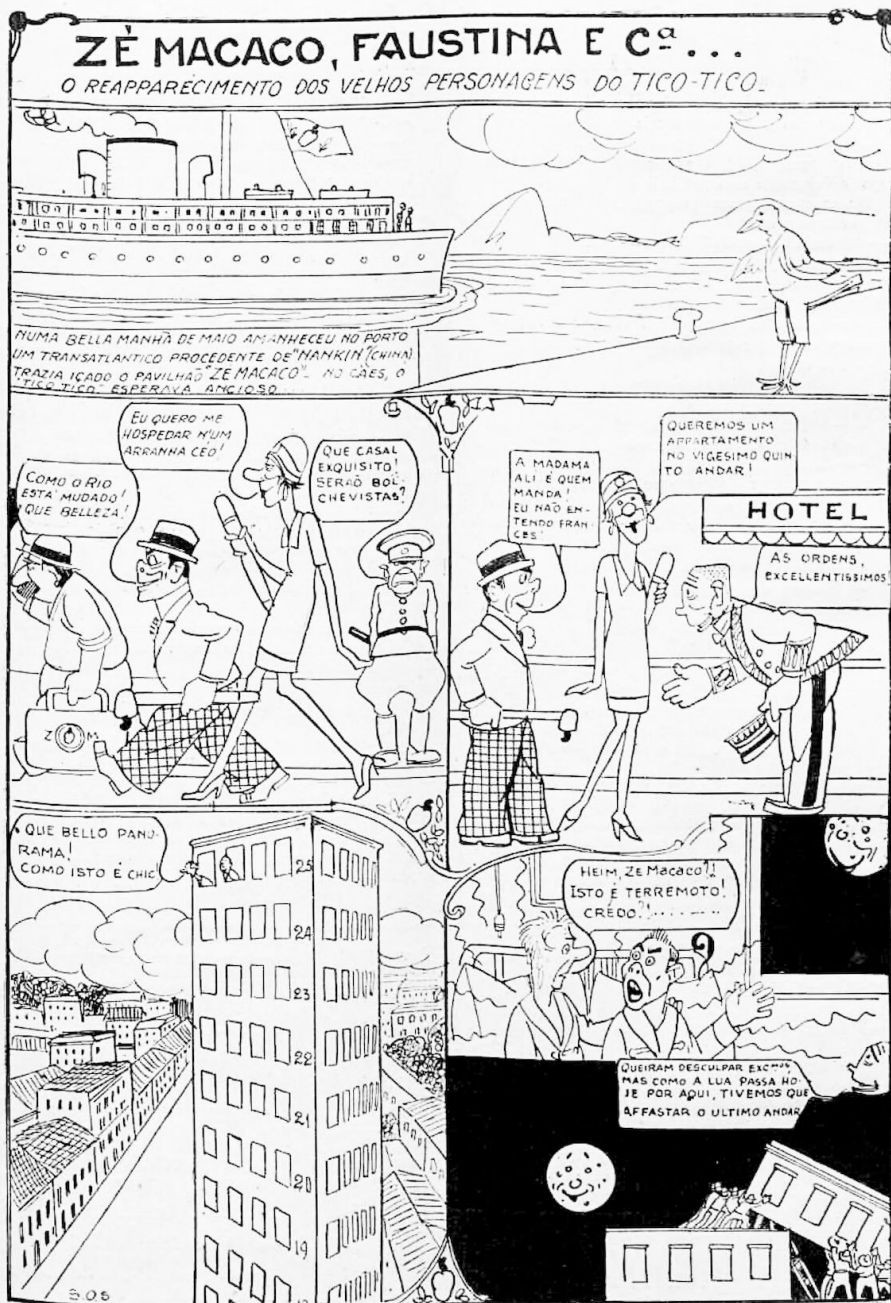
5 NOTAS DE 20\$ E 1 DE 50\$...



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Storni, no entanto, não abandona *O Tico-Tico*. Compromissado por contrato à *Careta*, costuma realizar ilustrações para a revista infantil sob o pseudônimo de S.O.S. ou sem assinar. Assim, tem uma renda extra. Era o mesmo expediente que J. Carlos tinha usado. No capítulo 4 se desenvolve a análise desse período em que Zé Macaco só podia aparecer dentro das historietas de Chiquinho desenhadas por Storni.

Figura 27. Reaparecimento de Zé Macaco e Faustina em O Tico-Tico n. 1184 (1928).
O desenho de Storni agora é uma ironia com a estética chic da época



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

“Zé Macaco, Faustina e Cia.” reaparecem na edição 1184 (1928), ocupando uma página em preto e branco. Exagerados, chegam da China num navio, admiram o progresso da cidade e se instalam no último andar de um arranha-céu, tão alto que, durante a noite, funcionários removem todo o andar para deixar a Lua passar em sua órbita. Storni assina a historieta como SOS e usa seu novo estilo de traço, fino e fechado, sem sombreados. Inicia-se nova fase regular das historietas de Zé Macaco e Faustina, agora um casal sem filhos.

Durante os anos 1930 Storni repete-se na *Careta*, botando invariavelmente o “Zé Povo”, típico das antigas edições de *O Malho*, para comentar os discursos da Aliança Liberal de Getúlio Vargas. Zé Povo reclama da falta de originalidade do discurso de Getúlio: “Já me foi prometido por outra gente boa, mas que dê?”. A mesma alegoria da República, que chorava em *O Malho* pela bancarrota (número 583, 1913), novamente é desenhada por Storni na *Careta* número 1136 (1930), chorando pelo malandro que é alegoria do “sufrágio mentiroso”. Ele retruca: “Ora bolas! Há tantos anos que me conheces e ainda conservas ilusões a meu respeito?”. Acontece a Revolução de 1930 e as charges são, no princípio, favoráveis às mudanças, mas em 1931, já, o “Zé Povo” aparece enforcado numa árvore – alegoria para a “crise” – e um sorridente Getúlio Vargas é caricaturado embaixo, fazendo promessas de ajuda.

Em 1936 começa uma lenta transição para J. Carlos voltar à *Careta* e Storni sair. Durante o início de 1936, a capa de *Careta* e a maioria das charges políticas é de Storni, mas J. Carlos fornece caricaturas sobre costumes. Isso vai até a edição 1440, com a maioria dos desenhos sendo de Storni. Na edição 1441, a capa é de J. Carlos e as charges todas são de Storni.

Esse arranjo é levado adiante por muitos meses: memoráveis capas de J. Carlos sobre as questões pré-guerra e, no interior, charges burocráticas de Storni. Na edição 1480, J. Carlos redesenha o logo-

tipo da revista, papel de diretor artístico. No número seguinte, J. Carlos já desenha ilustrações internas. Isso continua e no número 1488 as ilustrações internas são divididas meio a meio entre eles.

Enquanto isso, J. Carlos mantém seu espaço em *O Tico-Tico* com as historietas de seus personagens, a cores, e Storni continuava presente na revista infantil com Zé Macaco e Faustina, agora sempre em uma das páginas internas, em preto e branco. As modas são outras, mais de matrizes norte-americanas do que europeias, mas a concepção de Storni é a mesma: seus personagens continuam sendo ridículos na imitação dos hábitos mais modernos e no uso de máquinas.

Na edição 1489 de *Careta* (1937), ainda há mais cartuns de Storni do que de J. Carlos. A partir daí entram novos desenhistas, como o citado Navarro, Nássara e Théo. No final de 1937 não há mais caricaturas de Storni na *Careta*. J. Carlos reassume totalmente a direção, ocupando a página dupla central e a capa.

A essa altura, o filho de Storni, Oswaldo, já produzia regularmente para *O Tico-Tico*. Seu traço servia melhor às histórias policiais e de aventura.

Storni, assim como Loureiro, procurou estabilidade num emprego de desenhista ou cartógrafo no Ministério da Guerra, conforme relatado por Herman Lima (1963, p. 1234), em seu obituário em *Correio da Manhã* (23/03/1966) e numa nota no Diário Oficial da União (04/04/1946). Segundo o jornal, entrou no serviço público aos 35 anos (1916) e aposentou-se com 32 anos de serviço. Isso não o impediu de desenhar regularmente para todas as publicações lembradas acima. Storni manteve colaboração também no diário *Correio da Manhã*.

Figura 28. O filho de Alfredo, Oswaldo Storni, fugiu ao estilo cômico e grotesco do pai, produzindo preferencialmente quadrinhos de aventura, como o de O Tico-Tico n. 1657 (1937)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Figura 29. Caricatura de Alfredo Storni feita por Leônidas



A seguir, uma interpretação do que foi a estratégia de Alfredo Storni na carreira e como ela modelou sua obra.

2.4. A estratégia de Storni

Apesar de ter produzido uma obra vasta, Alfredo Storni não é o primeiro a ser lembrado entre os maiores caricaturistas brasileiros. Isso é aceitável, porque ele pode ter sido eclipsado por seus contemporâneos Raul, K. Lixto e J. Carlos. Para os aficionados de histórias em quadrinhos, Storni é eclipsado também por Yantok.

Mas, se estudarmos e compararmos seus trabalhos com os dos colegas, qualidade artística não pode ser o motivo de uma colocação mais baixa no *rank*. Suas caricaturas como Bluff (ver Figura 23), suas capas para *O Malho*, o humor de suas charges políticas brincando com os desfiles de Carnaval (ver Figura 30), a arte grotesca das histórias de Zé Macaco, todo esse conjunto está, tecnicamente, em pé de igualdade com a obra de seus contemporâneos. Portanto, o legado de Storni precisa ser entendido a partir de outra abordagem.

Figura 30 Conjunto de charges de Storni na Careta nº 1444 (1936).
Distribuídas por sete páginas, são cômicas alegorias dos problemas do país (alguns, perenes) na forma de carros de um “préstimo” carnavalesco



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional (editado numa imagem única)

Assim como o “gênio” é produto de uma trajetória socialmente circunscrita, e não uma predestinação, todo artista de maior ou menor legado produz sua obra de acordo com sua trajetória.

Quando se fala de artistas que tiveram toda sua obra veiculada pelos meios de comunicação de massa, fechar os olhos para a força do público consumidor fazendo sua parte na configuração da obra não é uma opção.

Os caricaturistas, conforme Howard S. Becker (2009) formulou, são produtores de representações sociais (ou relatos sociais) que só podem trabalhar se os consumidores de representações sociais cooperam e compartilham códigos simbólicos com eles.

Isso quer dizer, especialmente no caso da caricatura, que é criada uma “abreviatura conhecida por todos que precisam do material” (BECKER, 2009, p.34). O público é familiarizado com ela, mas ela limita o que o produtor pode fazer.

É mais fácil usá-la para dizer algumas coisas e não outras. Os produtores confiam que elementos típicos produzam efeitos típicos, previsíveis. Não é sempre uma perfeita comunhão; pelo contrário. As representações da sociedade quase sempre exibem “uma forte dimensão moral” que gera “batalhas ferozes” iniciadas a respeito de matérias aparentemente inócuas (BECKER, 2009, p.37).

Do ponto de vista do caricaturista, o editor e o empregador, que são colaboradores dele na organização que produz representações sociais, são também consumidores primários de suas obras. O artista precisa primeiro da cooperação deles para chegar ao público leitor, que também tem papel no processo criativo. Acima foi contada a história de como Storni cortejou a direção de *O Malho* no final de 1906 para obter uma posição na Capital.

A partir dos dados expostos ao longo deste capítulo, é possível traçar algumas conclusões sobre a trajetória de Alfredo Storni no campo da caricatura:

a) Assim como Seth e Leônidas, Storni começa na posição de forasteiro, rapaz do interior que pretende vencer na Capital. Ele é um gaúcho da fronteira com o Uruguai. Pode ter tentado, mas sua formação era incompatível com o *habitus* boêmio dos jornalistas e caricaturistas locais. Parece haver uma disputa entre duas formas do *habitus* do caricaturista: uma é a forma do boêmio bem relacionado; outra é a forma do recluso que só trabalha. Storni, com certeza, optava pela segunda, assim como J. Ramos Lobão, Loureiro e o citado Seth, tendo Raul como representante do polo oposto. J. Carlos, filho da classe média da Capital, concentrava-se e trabalhava muitas horas por dia, com disciplina (LUSTOSA, 2006), mas também mantinha vida social. Era um fora-de-série.

b) A estratégia de Storni, vindo de onde veio, servia à intenção de construir toda sua vida a partir do trabalho. Não tinha, como Raul, família influente na cidade, capaz de proporcionar postos de trabalho de qualidade no funcionalismo. Não tinha os contatos de K. Lixto para ilustrar tantas peças publicitárias. Não falava a língua da indústria editorial tão bem como J. Carlos, capaz de convencer qualquer um a pedir-lhe uma ilustração de capa. Restava a Storni ser o melhor funcionário entre os caricaturistas, capaz de entregar qualquer tarefa que fosse pedida, e notável por manter relações muito estáveis com seus empregadores. Storni ficou 12 anos na revista *O Malho* e 14 anos na revista *Careta*. Sua relação com a Sociedade Anônima O Malho ainda se estendeu muito, pois só parou de colaborar em *O Tico-Tico* em 1950, 42 anos depois de ter começado. Storni não buscava aumentar sua renda valorizando seu “passe”, mas assumindo o máximo de tarefas. Assim, seguia a estratégia de J. Carlos, de trabalhar em publicações concorrentes com pseudônimo. Isso não evitou que ele procurasse, como Loureiro e Leônidas, um contrato de trabalho mais seguro, e entrou no funcionalismo público, acumulando empregos como artista.

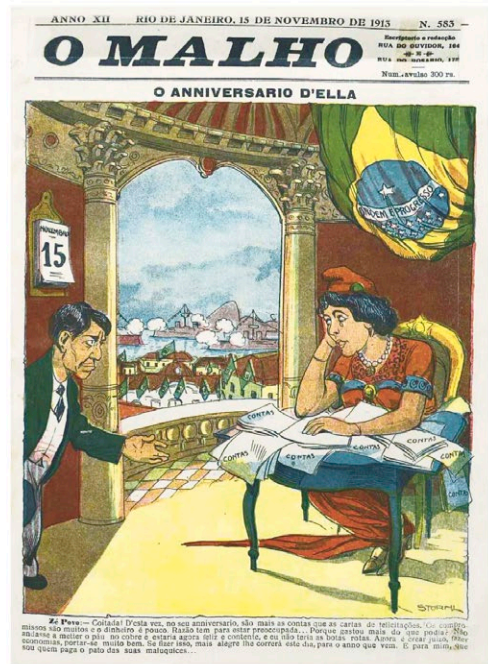
c) Os “lances” e “tomadas de posição” do artista não são simples decisões de onde trabalhar e por qual preço. São decisões existenciais, com grande peso simbólico e são expressas pelo aspecto que tomam suas obras. Bourdieu observa que, no campo artístico, “os princípios estilísticos e técnicos são os mais propensos a se tornarem o objeto privilegiado das tomadas de posição e das oposições entre os produtores (ou seus intérpretes)” (BOURDIEU, 2015b, p.110). Quer dizer que, tanto artistas eruditos quanto profissionais da indústria cultural lutam por posições com as armas da qualidade técnica, artesanal, capaz de legitimar e chamar a atenção para o artista e para sua obra, que se mostra específica e insubstituível.

No caso do campo da caricatura, podemos falar do virtuosismo do traço de uns e a capacidade de síntese minimalista do traço de outros. Mas também podemos falar das performances de si, pois “viver da arte” produz determinada “arte da vida”. Raul, por exemplo, desenvolveu, de uma vez por todas, seu próprio estilo – baseado no renovador Julião Machado (CORREA DO LAGO, 1999, p.48) – e seu próprio tema, a observação poética da sociedade urbana do Rio de Janeiro. Seguro de si, nunca mudou, firmou uma “marca pessoal” até ao extremo de enrijecer sua persona pública, sempre de chapelão e bigodes *a la Kaiser*. Socialmente, era a figura do poeta bem estabelecido, a quem se perdoavam as extravagâncias. J. Carlos copiou e dominou todas as influências estrangeiras que desejava, do mundo da moda e do entretenimento. Devorou revistas ilustradas e comédias do cinema, fã de O Gordo e o Magro e Carlitos. Estabeleceu não só um estilo próprio, mas a certeza de que ele faria sempre os desenhos mais elegantes e *up to date*.

Storni, porém, modulou sua forma e conteúdo conforme as publicações onde trabalhou. Quando fazia as capas de *O Malho*, emulava o estilo de J. Ramos Lobão, a quem sucedeu na empresa (ver Figura 31). Já foi narrado acima como Storni emulou J. Carlos quando assumiu

seu posto na *Careta*. Assinando Bluff, desenhou e pintou de maneira oposta e complementar aos seus trabalhos paralelos para *O Malho*.

Figura 31. Comparação entre uma capa de *O Malho* feita por J. Ramos Lobão (em 1909) e uma capa feita por Alfredo Storni (em 1913). O mesmo nível de detalhe, os mesmos signos de arte decorativa, a mesma composição, a mesma paleta de cores, o mesmo personagem Zé Povo inquirindo o poder



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Storni, autodidata, era capaz de fazer isso, porque é assim que autodatas aprendem – copiando –, como é o caso de Álvaro Marins, que manteve dois ou três estilos artísticos. Na esfera existencial, o modo reservado como Storni se comportou socialmente é outra expressão da estratégia de não revelar qualquer personalidade ao público. Fazendo assim, tinha facilidade em assumir a personalidade artística que o veículo de imprensa lhe solicitava em cada época. Somente uma obra Storni lembrou de associar a si mesmo, no balanço de seus 64 anos: Zé Macaco e Faustina.

d) Enquanto J. Carlos transferia-se entre as principais revistas, procurando valorizar-se a cada retorno (entrou duas vezes na empresa de Luís Bartolomeu e duas vezes na empresa de Jorge Schmidt), Storni arriscava muito pouco. Enquanto Álvaro Marins tentou montar vários *ateliers* de ilustração e lançar livros, Storni nunca teve *ateliers* nem lançou livros que chamassem atenção para si como autor. Nem viajou para o exterior como Leônidas. Foi recompensado apenas na medida de sua perseverança. Yantok teve muitas de suas páginas de Kaximborn transformadas em livros infantis e isso ajudou a fazer seus personagens mais lembrados do que os de Storni: só temos notícia de uma edição de 1933, compilando as páginas de Zé Macaco e Faustina (parte da *Biblioteca Infantil de O Tico-Tico*).

Figura 32. Anúncio de pasta dental desenhado por Storni (assina SOS). Zé Macaco, Faustina e Chiquinho avalizando um produto basilar para hábitos civilizados



A exploração dos personagens como marcas comerciais era quase nula. Nos Estados Unidos, no entanto, Buster Brown, o menino de histórias em quadrinhos que deu origem ao Chiquinho, foi um caso

de sucesso comercial desde os primeiros anos, vendendo sapatos infantis com seu nome até a atualidade (GORDON, 1998). Fica só na imaginação o que Storni poderia ter feito com a marca Zé Macaco, em seu tempo (Figura 32). Essa marca, devido a sua popularidade, pelo menos serviu para ancorar Storni à redação de *O Tico-Tico*. Mesmo quando parava de produzir as histórias por anos, os leitores e os editores continuavam se lembrando dele, favorecendo uma volta.

e) Faltam dados biográficos, mas conclui-se, pela interpretação da obra, que Storni, assim como outros caricaturistas, foi formado no *habitus de classe* da pequena burguesia. Autodidata, reservado, imbuído da convicção de que seu trabalho o levaria ao triunfo material, céptico em relação às novidades, ressentido contra a elite que desperdiça o dinheiro ganho muito fácil e contra a política, que, com traições, dificulta seus planos de progresso, pregador da retidão moral e do sacrifício pessoal era o caricaturista.

Felizmente, segundo Herman Lima (1963), a intenção pedagógica – ou, mais apropriadamente, moralizante – das historietas de Storni com Zé Macaco existia como fundo, mas nunca encobria a comicidade prazerosa e surpreendente que era o motivo da leitura.

Storni pode ter encontrado, numa de suas tomadas de posição no campo, um estilo e uma obra correspondente que encontrou receptividade num público de classe média que se expandia naquele período histórico, na Capital Federal. Que narrativas Zé Macaco e Faustina traziam para o prazer desse público, isso será discutido adiante. É possível que a mutação da série de historietas, de uma aventura solitária de “homem trapalhão” para o cotidiano surreal de um novo-rico com família tenha relação com a descoberta de que seu público (um público familiar, e não apenas infantil) se identificaria mais com esse perfil de personagem. O próprio caricaturista tornou-se pai em abril de 1909.

Uma vez que, devido à configuração do campo da caricatura, com sua “divisão de trabalho” bem estabelecida e muito pouca autonomia dos artistas, não é de se acreditar que Storni pudesse impor a publicação de seu personagem à direção da Sociedade Anônima O Malho; como a série de historietas de Zé Macaco, diversas vezes, foi suspensa, para retornar “a pedidos” anos depois, e como se verifica que a estratégia de Storni era a de manter elos muito duradouros com seus empregadores, pode-se sugerir que, pelo contrário, retornar, todas as vezes, aos personagens de grande fama foi estratégia de Storni para manter-se empregado.

Os personagens, devido à popularidade, eram o “ativo” que o caricaturista tinha para negociar com os editores, que desejavam a continuação. Isso, e não uma “inspiração” ou projeto artístico fez com que o casal Zé Macaco protagonizasse uma série de historietas ilustradas tão longeva.

O que Storni fez com seu material criativo, em termos de forma e principalmente conteúdo, para mantê-lo atualizado, sem descartar as qualidades que o popularizaram, será discutido adiante. Nos próximos capítulos há duas abordagens para interpretar a obra dele e uma sugestão de síntese que nos ajude a ver Zé Macaco como um relato sobre a sociedade.

A cômica interação entre pessoas e coisas nas aventuras de Zé Macaco

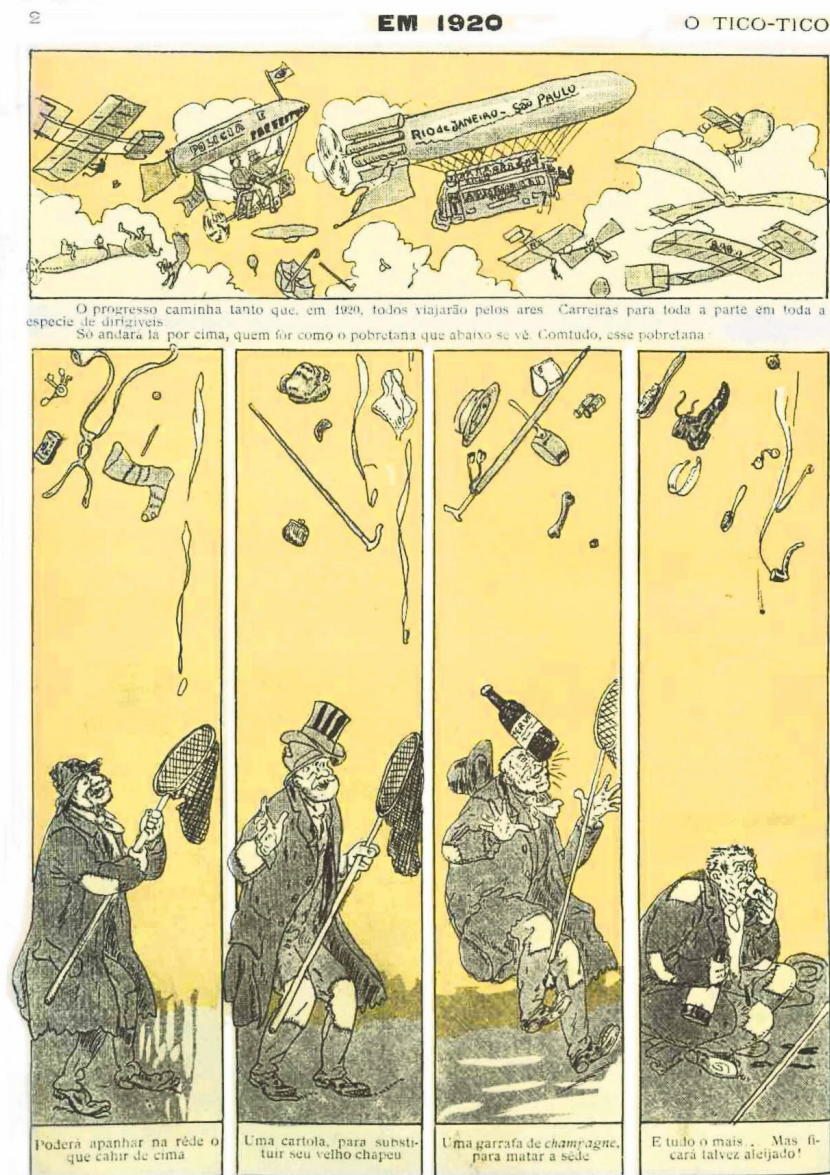
Para interpretar a obra de Alfredo Storni em *O Tico-Tico* e compreender melhor sua posição de mediador de representações sociais, foi preciso abordá-la por diferentes caminhos. Uma das abordagens, desenvolvida neste capítulo, ocupa-se da representação que o autor fez dos objetos materiais e das interações entre seus personagens e os objetos.

Os motivos dessa estratégia se fundamentam em duas formulações teóricas: a primeira sustenta que a sociedade se vale de objetos, além de palavras, para manter comunicação; a segunda dispõe que os sujeitos só podem se desenvolver através de relações que mantêm com objetos de toda ordem. Essas relações parecem ser mais evidentes em sociedades que estão experimentando as transformações da modernidade, em meio à expansão da oferta de bens e da variedade de hábitos de consumo. Os caricaturistas do início do séc. XX chegam a propor imagens cruéis que criticam essas transformações (Figura 33).

O autor da piada, dada a conjuntura de 1913, desenhou como seria o mundo no futuro próximo: “o progresso caminha tanto que, em 1920, todos viajarão pelos ares”. A polícia também tem sua máquina voadora e alguns tomam o transporte coletivo. Só não estará nos céus, diz a legenda, “quem for como o pobretana que abaixo se vê”. Porém, como cai todo tipo de objeto de consumo lá dos aeroplanos e dirigíveis (meias, lenços, chapéus, panelas, guarda-chuvas etc.), o

excluído pode viver da coleta dos excedentes numa rede. Pode ser que ele se machuque, eventualmente, com a queda de uma garrafa de cerveja, mas a obtenção da bebida compensa o trauma.

Figura 33. No futuro, todos (nem todos) viajarão pelos ares. Página 2 do nº 370 de *O Tico-Tico* (1913). Sem assinatura de autor



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Da mesma forma, Alfredo Storni tendeu a narrar o envolvimento de seus personagens com objetos ou, em outras palavras, encontrou necessidade de representar muitos objetos para produzir efeito cômico em suas historietas. Partindo de algumas considerações teóricas que constituem a primeira parte deste capítulo, foi possível, em seguida, ler e interpretar, com maior profundidade, um trecho selecionado da série de Zé Macaco e Faustina.

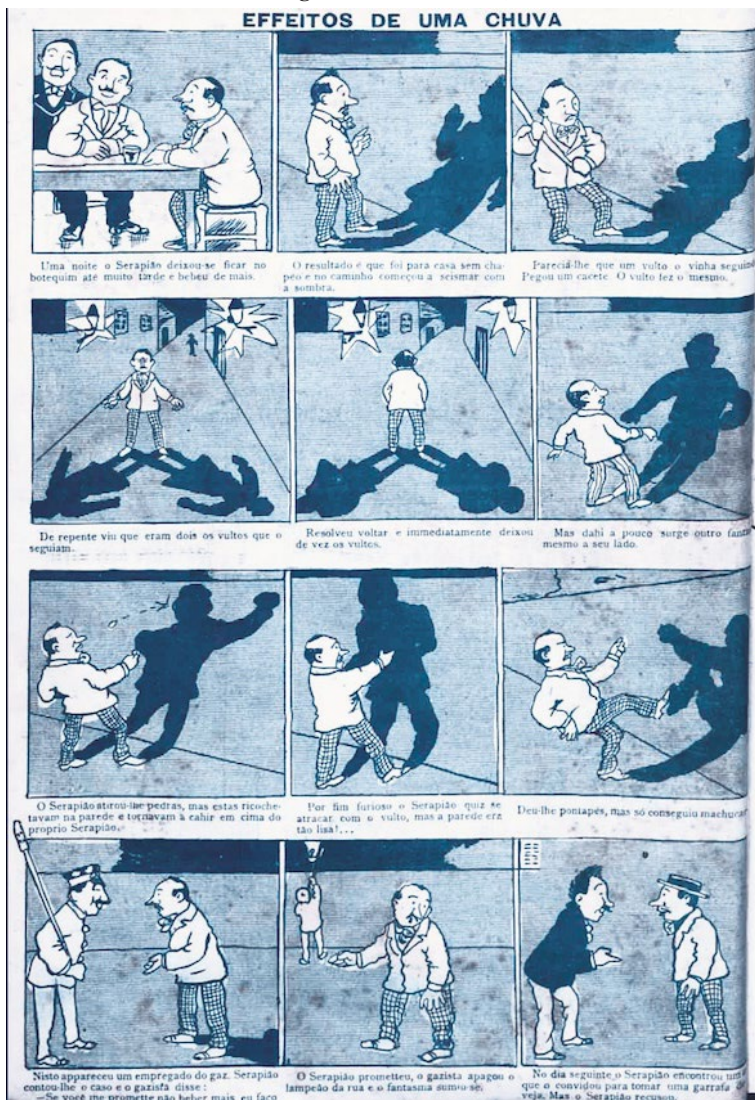
3.1. Compreendendo a humildade dos objetos

Antropólogos legam-nos a concepção de que a relação entre indivíduos e objetos, especialmente os mais cotidianos e familiares, não se resume nem à posse, nem ao uso. A prática inerente ao uso do objeto empenha o corpo do usuário de uma maneira que equivale a um treinamento (às vezes, conscientemente, caso da relação do atleta com o material esportivo, por exemplo). Mais do que isso, o objeto cotidiano é psicologicamente e neurologicamente inserido na organização corporal da pessoa. Poucos negariam que uma perna mecânica, com o hábito, liga-se ao resto do corpo tanto quanto uma perna natural, do ponto de vista do usuário. A proposição é de que isso se passa também, por exemplo, entre pessoas e seus veículos ou pessoas e suas ferramentas, mesmo que os elementos desses pares sejam materialmente independentes (WARNIER, 2001).

Conforme essa concepção, só é possível “estar no mundo” em associação com nossos objetos materiais. O conjunto de objetos e suas formas de uso fazem parte de nossa cultura. Por meio de objetos carregados de significados, comunicamos, talvez, mais do que com palavras; somos socializados durante a infância e interagimos com outras pessoas e com o ambiente (Figura 34). No entanto, corremos o risco de considerar o simbolismo dos objetos muito mais importante do que a interação material que eles têm com as pessoas. É um tipo de desvio a

favor do plano intelectual: “Enquanto, às vezes, sentimos que vivemos a existência através da mente e da imaginação, o corpo é sempre veículo dessa vivência e nosso engajamento com outras pessoas e objetos é sempre mediado pelo corpo” (DANT, 2006, p.300, tradução minha).

Figura 34. Houve um tempo em que a iluminação mais forte nas ruas era uma novidade. O personagem da historieta, bêbado, se surpreende com dois vultos que o acompanham. Eram apenas suas sombras lançadas pelos lâmpões elétricos. Seus sentidos precisavam se acostumar com a nova tecnologia. Sem assinatura, em *O Tico-Tico* n. 16 (1906)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Mauss, no influente ensaio sobre as técnicas do corpo, nos lembra que “O corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem” (MAUSS, 2003). O corpo, conforme Foucault (2014), é o objeto sobre o qual atuam os instrumentos disciplinares. As ações disciplinares que concorrem no processo civilizador costumam se concentrar na adequação do corpo ao uso de novos objetos e sistemas. Exemplos: no passado, posição de braços e cotovelos no uso de pratos, taças, talheres e guardanapos; na atualidade, braços, cotovelos e pescoços na leitura da tela do smartphone, num vagão de metrô.

Além de participarem da constituição de nosso “modo de estar no mundo”, objetos auxiliam na naturalização da ordem social na vida de um indivíduo. Cultura, em seu conceito estruturalista mais sucinto, é o sistema como a sociedade classifica as coisas do mundo. Ao realizar isso, a sociedade classifica também as pessoas. A ordem das coisas associa-se à ordem das pessoas na sociedade. Por exemplo, o ranqueamento de tipos de veículos de transporte cotidiano se relaciona ao ranqueamento das classes sociais. Seu grupo social viaja de trem? De van? De mototáxi? De automóvel próprio? Ônibus velho ou ônibus com ar condicionado?

Tal ordem torna-se silenciosamente aparente, porque “Objetos surgem como sendo mais naturais que palavras, uma vez que, no geral, são encontrados por nós como coisas que já estavam ali, enquanto a linguagem falada, por exemplo, é produzida na nossa frente” (MILLER, 2002, p.407, tradução minha). É como se objetos exibissem uma qualidade que pode ser chamada de “humildade”: sua materialidade faz com que se misturem ao ambiente e sejam naturalizados, mas isso esconde a força com que podem expressar identidades, marcar posições na ordem social e indicar distinções de classe (BOURDIEU, 2013), inclusive restringendo a liberdade de ação dos indivíduos. Pense na diferença entre ter ou não ter uma aliança de casamento no dedo. E a diferença entre o design e o custo aparente da aliança entre pessoas de classes sociais distintas.

O sociólogo das ciências Bruno Latour (2009) defende que o conjunto dos objetos materiais e tecnológicos devem ser os agentes invisíveis que colaboram na manutenção da civilidade. Objetos seriam seres não-humanos – criados por humanos conforme conhecimento sobre qual é o comportamento humano padrão – que substituem humanos em algumas funções em que estes, eventualmente, falharão. Um exemplo é a porta com fechamento automático, que substitui um porteiro e que nunca falha na tarefa mecânica de manter a porta fechada após a passagem de alguém. Se confiássemos apenas na etiqueta dos humanos, parte das vezes a porta ficaria aberta, contrariando as normas da casa. Outro exemplo é o cinto de segurança automático que não permite a partida do motor do carro até que o motorista esteja seguro. Os não-humanos, chamados corriqueiramente de coisas, estariam mantendo, em conjunto com os humanos, a ordem social, especialmente quando não são percebidos nessa atividade.

Por analogia com os estudos semióticos, os objetos podem ser estudados por suas qualidades comunicativas, mas com certa limitação. Embora pareça que o objeto tenha um significado fixo e óbvio por causa de sua existência concreta, a linguagem verbal é que possui muito maior controle sobre a interpretação de seus termos. Muitas lutas são travadas em torno da interpretação do significado de objetos, segundo diferentes perspectivas sociais de gênero, classe e raça, por exemplo, mas o objeto “aceita” representar, ao mesmo tempo, diferentes perspectivas sociais, que podem coexistir. Um par de sandálias de borracha pode ter significado de calçado de trabalhar num grupo social, ao mesmo tempo que significa calçado para o lazer em outro.

Esse fenômeno é importante porque as novidades tecnológicas e, no contexto deste estudo, exóticas, tais como a eletrificação, o cinema, o fonógrafo, por exemplo, aceitam representações com viés local, de classe, raça ou gênero. Entraram em disputas simbólicas

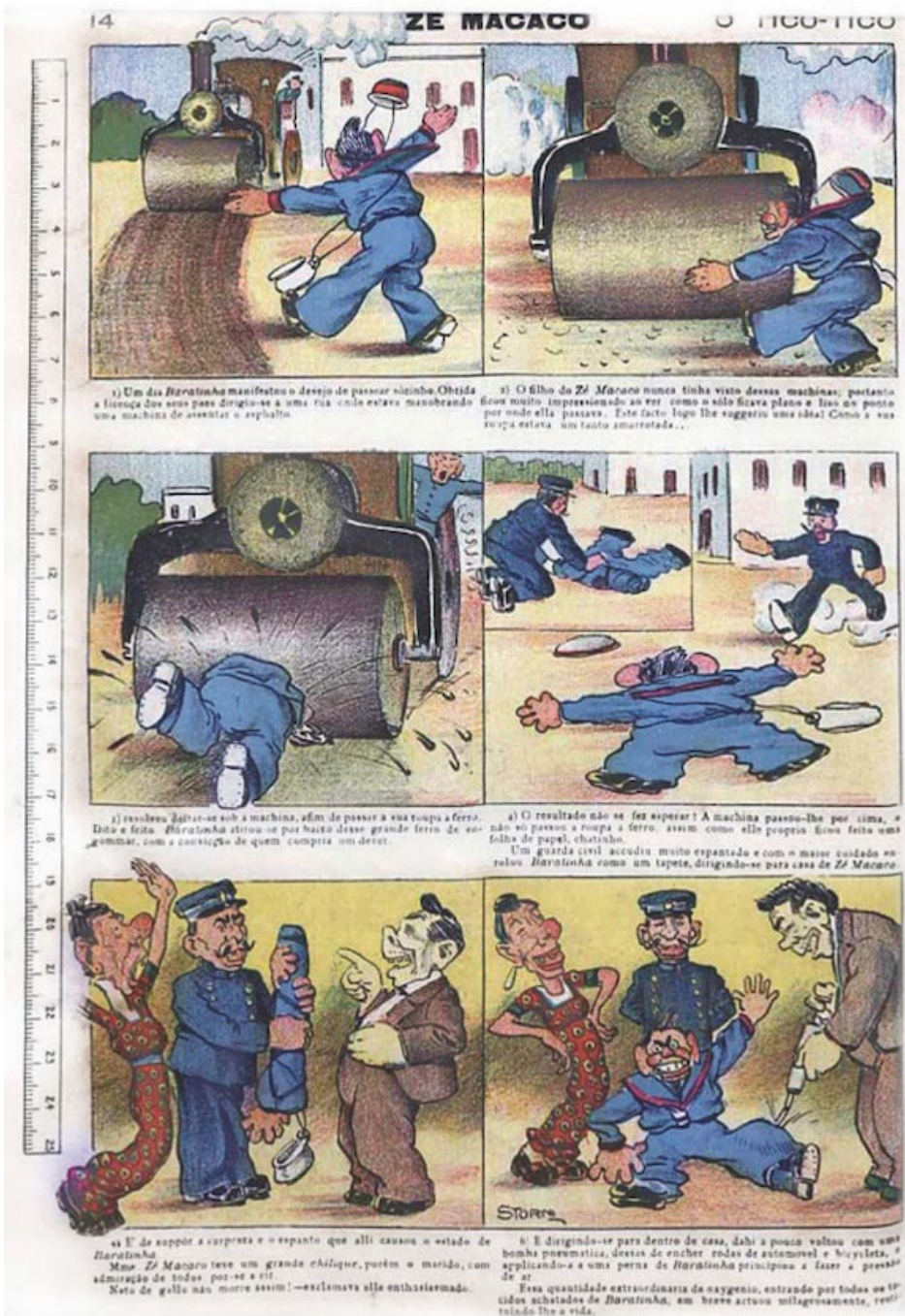
que circularam nas conversas privadas, debates públicos e, inclusive, no trabalho dos caricaturistas. Demandaram mediação para ganhar lugar na estrutura de classificação cultural e adquirir algum significado local. Os caricaturistas colaboravam nessa mediação por expressarem uma visão particular dos prós e contras das transformações no mundo cotidiano, esse espaço que está repleto de objetos.

3.2. Sujeitos e objetos; corpos e coisas

É preciso ressaltar que, nesta investigação, o foco é a representação dos objetos, via arte da caricatura, que os substitui por ícones visuais e, portanto, estão limitados a uma dimensão simbólica. No entanto, leva-se em conta que o artista desejou ou precisou representar tais objetos porque as pessoas, que geram assuntos e constituem seu público, estavam se relacionando com eles nas duas dimensões, simbólica e concreta.

Por isso, essas pessoas tinham que assimilar as novidades não só com suas mentes, mas também com seus corpos. Por exemplo: na historieta de 1911 (Figura 35), o menino tinha que experimentar a máquina com seu corpo, para aprender o que ela era. Baratinha, filho de Zé Macaco, vê uma novidade nas ruas do Rio de Janeiro: um rolo compressor da reforma urbana. Ele faz uma leitura errada: pensa que serve para passar roupa. Atira-se embaixo da máquina, fica todo amassado, é levado pelo guarda até seus pais, na forma de um tapete enrolado, e se recupera graças a uma bomba de ar.

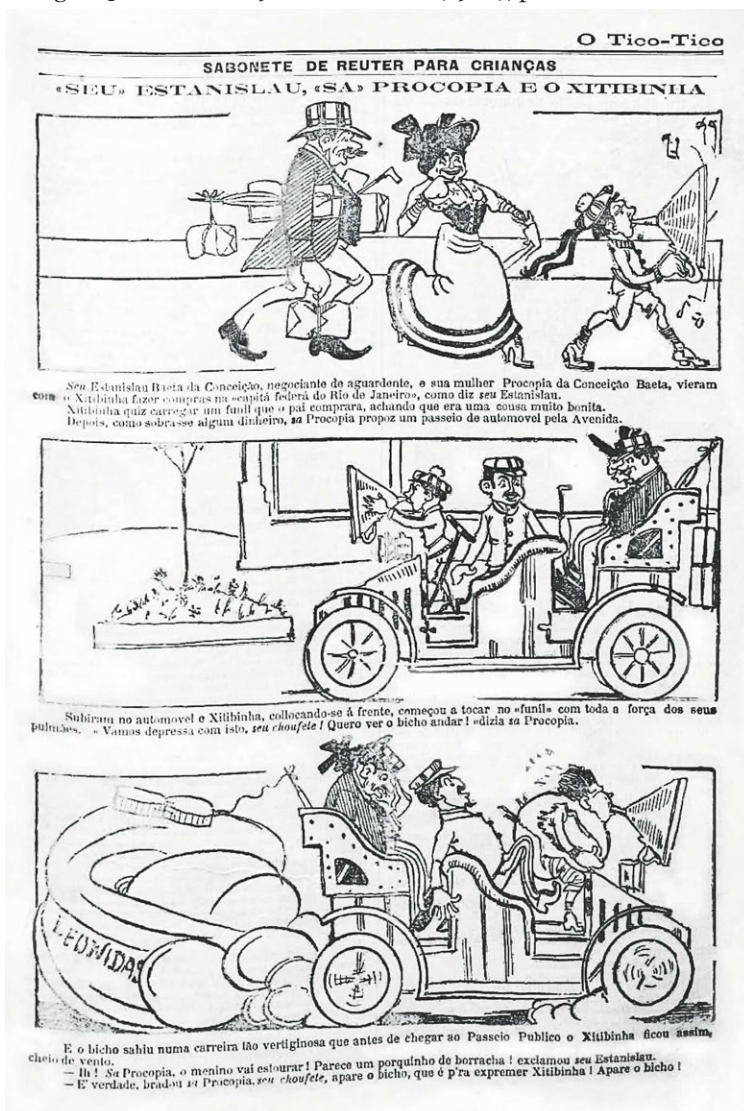
Figura 35. Baratinha deseja passar sua roupa a ferro.
 Página 14 do número 277 de *O Tico-Tico* (1911)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Outro exemplo das representações das relações pessoa-objeto, nas historietas ilustradas de *O Tico-Tico*, foi publicado na edição nº19 (1906). O tema é recorrente nas narrativas cômicas da virada de século: pessoas do interior, mesmo sendo bem situadas na hierarquia social, se atrapalham e passam vergonha quando visitam a capital (Figura 36).

Figura 36. Passeio na “capitá federá”, como diz Seu Estanislau.
Página 5 do número 19 de *O Tico-Tico* (1906), por Leônidas Freire



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

A história em quadrinhos *As aventuras de Nhô Quim ou impressões de uma viagem à Corte*, de Angelo Agostini (publicada em 1869 na revista *Vida Fluminense*) leva um caipira à capital. Na peça teatral *Guanabarina* (1906), de Artur Azevedo, a família caipira de Dona Candoca passa muito desgosto em meio aos automóveis e às obras da reforma da capital, sem conseguir descobrir onde moram os Barroso, que iriam hospedá-los (SICILIANO, 2014: 220-228). Esses são apenas dois exemplos. Para Sérgio Buarque de Holanda (1995), o “agrarismo” da sociedade brasileira ficava evidente pelo comportamento dos fazendeiros, os quais detinham poder, mas não viviam nos centros urbanos; somente os visitavam em caso de necessidade. No início do século XX a transição para um “urbanismo” já estaria a meio caminho, e essa figura do fazendeiro já é representada como um indivíduo deslocado e ultrapassado.

Na historieta de autoria de Leônidas, a família de um fazendeiro, passeando pela Capital, experimenta a velocidade do automóvel. O filho, por estar brincando com um grande funil na boca, engole muito vento na frente do carro e infla feito um balão.

A piada do cartunista Leônidas é sobre o despreparo da família interiorana, ainda que fosse abastada, para as práticas modernas existentes na Capital Federal, como passear de automóvel. Interpretamos que a senhora Procópio Baeta nunca havia andado de automóvel, o qual ela chama de “bicho”, mas já sabia que era uma experiência moderna que deveria ser tentada na primeira oportunidade. Nenhum dos Baetas estava preparado para a velocidade do automóvel, o que causou o fantasioso acidente com o menino Xitibinha.

Essa é a crônica de uma sociedade que está apenas começando a naturalizar objetos como o automóvel, e seus corpos ainda sofrem muito na interação com eles. No entanto, o fascínio dos objetos modernos é mais forte e essa interação parece inevitável. Na ilustração, podemos observar a representação das roupas da família Baeta, do

uniforme do *chauffeur* e o modelo do automóvel, além de um detalhe sutil do cenário arborizado da Avenida Central.

Além da dimensão simbólica e cultural dos objetos, pode-se dizer que as coisas têm também uma importância ontológica, o que fundamenta nossa atenção para elas na análise das historietas de *O Tico-Tico*. Uma longa tradição filosófica foi estabelecida na compreensão da relação entre sujeitos e objetos, entre seres humanos e o ambiente, e entre pessoas e coisas. Hegel trata disso na *Fenomenologia do espírito* e Marx desenvolve uma interpretação própria da relação entre trabalhadores e produtos.

Georg Simmel (1971) também se ocupa do assunto e chega à conclusão de que o processo de desenvolvimento do sujeito agrega aspectos positivos e negativos indissociáveis. O sujeito da argumentação de Simmel não é o produtor, de Marx, mas o consumidor, que precisa descobrir como desenvolver sua própria vida mergulhada num mundo de coisas. De fato, num mundo que cada vez tem mais coisas.

O problema, para Simmel, é que a multiplicação dos objetos no nosso tempo supera a capacidade dos indivíduos de os incorporar ao seu próprio aperfeiçoamento. Mais do que isso, a relação com as novidades pode ser e tende a ser superficial. O uso dos sistemas modernos prescinde do entendimento profundo de como eles funcionam e do desenvolvimento “espiritual” correspondente. As relações são mediadas, por exemplo, pelo dinheiro, o que aplaina diferenças.

Como cada indivíduo pode desenvolver sua vida “assimilando” objetos e sistemas diferentes, de todos os que são oferecidos, acaba tendo “pouco em comum” com o indivíduo próximo, a não ser aqueles poucos elementos eleitos como terreno comum de qualquer um que pretenda pertencer ao grande círculo social global civilizado. Mais uma vez, superficialidades.

A liberdade de ser “desigual” e a subjetividade que se estabelece na procura incessante de novos estímulos e de desenvolvimento pessoal,

no entanto, tem seu valor positivo e só pode existir nesse ambiente. Segundo Simmel, somente o ser humano pode, por cultivo subjetivo, com intenção deliberada de aperfeiçoamento, usando meios externos (os meios presentes na Cultura), ser mais do que seria apenas por força da natureza (SIMMEL, 1971, 1998a, 1998b, 2005).

A pulsão de busca ou aperfeiçoamento pessoal, paulatinamente, aproxima sujeitos de objetos ao mesmo tempo em que afasta sujeitos de outros sujeitos. Acompanhando – como o historiador Alain Corbin fez – a trajetória de hábitos de consumo que demandam novas relações entre as pessoas e os objetos, é possível acompanhar também o processo pelo qual, entre os séculos XIX e XX, aumenta o grau de individualismo dos habitantes dos centros urbanos modernos, enquanto tais traços vão se difundindo também pelas populações rurais e de pequenas cidades.

Entre tantas novas relações “pessoa-objeto” que surgem durante esse período, chamam a atenção aquelas em que o comportamento humano torna-se mais individualista em função do uso do objeto. Nesse período histórico, no ambiente das metrópoles, difunde-se o espelho, o retrato pessoal, o quarto de dormir e a cama individual, o banheiro privado, a leitura individual, o hábito do diário, a rotina controlada por relógio, a boneca, o animal de estimação, o piano doméstico, cosméticos, produtos de higiene pessoal e as peças de lingerie mais sofisticadas, inclusive o espartilho (CORBIN, 2009).

Para cada uma dessas antigas novidades é necessária uma pedagogia. As historietas de *O Tico-Tico* muitas vezes reproduziam lições civilizadoras, como a da observância do relógio na rotina. Nas páginas 12 e 13 do nº 200 de *O Tico-Tico* (1909) saiu a historieta *A ampulheta encantada*. A julgar pelo estilo de desenho e diagramação, é tradução de uma história de *La Jeunesse Illustrée*.

Ali conta-se a história de um rapaz que precisava se acostumar com o ritmo de vida urbano moderno. Seu pai, preocupado com seu

mau hábito de atraso, pede ajuda ao próprio Tempo e ganha desse ser sobrenatural uma ampulheta mágica para dar ao rapaz. A ampulheta tinha o poder de arrancar o rapaz de sua rotina e atirá-lo sem perdão no caminho do trabalho, assim que escoasse o tempo permitido. Assim, o rapaz chega ao trabalho só com meia barba feita, sem tomar café e sem se vestir completamente. Para evitar esse constrangimento, o rapaz começa a fazer sua rotina diária com pressa, o que lhe causa acidentes: corta o rosto e queima a língua. No final, como síntese do processo, ele acaba adequando perfeitamente sua rotina e sua percepção de tempo às exigências da sociedade, e a ampulheta mágica é recolhida.

Alegoricamente, a historieta narra o processo de objetificação conforme estudamos: primeiro, estranhamento; então o sujeito sofre, sai do conforto, com a imposição do objeto; depois, o sujeito muda para assimilar o objeto em sua própria maneira de estar no mundo. Sabendo ou não de filosofia, os caricaturistas do início do XX estavam cientes desse processo e gostavam de apontá-lo nas narrativas.

Para viver entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX, nos grandes centros urbanos, indicava-se o aprendizado de como usar novas máquinas, vestuário, cosméticos, itens de cuidados pessoais, itens de lazer, esporte, cuidados com o lar etc. Essas tecnologias demandavam uma adaptação das rotinas diárias, dos conceitos culturais e da própria mecânica corporal. Por exemplo, o uso da bicicleta demandava o aprendizado do equilíbrio e o fortalecimento muscular, a noção de manutenção de máquinas, além da atenção ao trânsito (treinamento dos sentidos).

Figura 37. Engenhoso menino usa a cadeira de balanço pra bombear água.
Detalhe da página 7 do número 16 de *O Tico-Tico* (1906)

O Tico-Tico

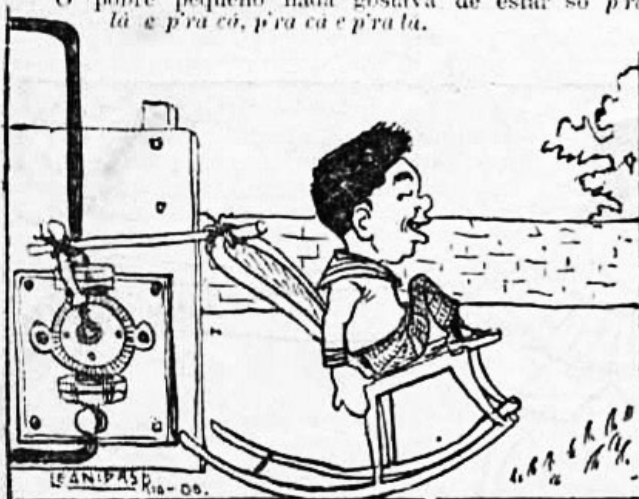
SABONETE DE REU

QUE TALENTO DE MENINO !



Tonico Cebolinha era um menino que só gostava de brincar. Seu pai que não queria gente na preguica, mandou collocar no quintal uma bomba, bem baixinho mesmo, para o seu Tonico trabalhar.

O pobre pequeno nada gostava de estar só p'ra lá e p'ra cá, p'ra cá e p'ra lá.



Mas como era muito engenhoso, utilizou-se da cadeira de balanço, amarròu nella um cacete, ligou a outra extremidade á bomba e o negocio deu mesmo certo como *bocca de boite*. Tonico Cebolinha brincando trabalhava, sem desobedecer a seu pai.

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

O indivíduo precisa empenhar o corpo no uso do objeto, o que não quer dizer que todos obedecerão à mesma rotina. Numa historieta de Leônidas, um menino inventa uma maneira diferente de empenhar o movimento do seu corpo para cumprir sua obrigação de acionar a bomba manual de água. Assim, executa a tarefa com prazer em vez de esforço (ver Figura 37). O pai do menino achava que ele estava muito ocioso, instala uma bomba d'água no quintal e manda o menino operar a alavanca. Prevendo que seria cansativo e aborrecido, o talentoso menino inventa um novo processo: amarra a alavanca nas costas de uma cadeira de balanço. Agora, enquanto ele balança na cadeira com prazer, opera a alavanca ao mesmo tempo: “Tonico Cebolinha, brincando, trabalhava, sem desobedecer a seu pai”.

O caricaturista parece dizer que há, sim, como assimilar a introdução de uma máquina na vida cotidiana de uma maneira própria, local ou individual, tornando aquela máquina parte dos seus objetos e suas rotinas. Resolver o problema e ser reconhecido por isso (virar um herói de historieta) subjetiva o menino como um “talento”, um indivíduo engenhoso, apto para os tempos modernos.

3.3. Um inventário de objetos nas histórias de Zé Macaco

Se as histórias estavam sendo criadas e lidas num contexto histórico de rápidas transformações materiais, e, além disso, num contexto em que a modernização estava na agenda política, esse era o assunto dos artistas da caricatura, conscientemente ou não. Era o material de suas piadas e representações, quando não a própria motivação artística. Assim, eles ocupavam posições de mediadores das representações sociais necessárias para a absorção das novidades materiais da modernidade e a subsequente subjetivação dos leitores como jovens brasileiros afinados com projetos de progresso e civilização.

Com isso em mente, é interessante interpretar uma pequena série de historietas em que Storni desenvolveu o personagem Zé Macaco, para analisar com profundidade: somente as páginas publicadas no ano de 1911. São as histórias do retorno do personagem, transformado, do tipo popular que havia sido, num “arrivista” da sociedade que ganhou dinheiro fortuitamente e começou a viver como burguês. Esse período é mais pertinente para responder às investigações deste estudo, já que a área central da capital federal, o Rio de Janeiro, tinha sido modernizada havia poucos anos, e as dúvidas geradas pela Primeira Guerra Mundial estavam distantes. O relacionamento com as novidades da época tais como máquinas, diversões e modas é o eixo da maioria das 35 historietas publicadas durante 1911.

Uma vez que esse é o eixo temático das histórias de Zé Macaco no período destacado, foi preparada uma tabela de leitura, com anotações sobre quais personagens aparecem, resumo do enredo, quais objetos são retratados, quais tipos de ações os personagens executam com aqueles objetos, qual o cenário das ações, frases relevantes do narrador ou dos personagens e observações gerais, relacionadas com o contexto histórico e com outros dados obtidos de outras seções do jornal.

Essa tabela de leitura da série Zé Macaco está salva em formato de planilha Excel e eu disponibilizo para novas consultas [aqui](#).

A primeira parte do trabalho foi analisar a coleção dos objetos representados. Entre os objetos, destacam-se, por sua maior frequência, veículos (especialmente automóveis e aeroplanos), peças de vestuário e itens necessários ao consumo nos momentos de lazer. Objetos necessários ao desempenho do trabalho tais como instrumentos e ferramentas, no entanto, são raros.

Desde a primeira história da volta de Zé Macaco à revista, em 1911, esse personagem exibe um aparelho voador que ele mesmo inventou, chamado “aéreo-burro” (Figura 38). Trata-se de uma mistura de aeroplano com dirigível que também inclui um burro na estrutura.

Figura 38. Zé Macaco carrega a família para exibir sua invenção, o aéreo-burro, e os burros todos, excitados, correm para saudá-lo. Página 14 do nº 275 de *O Tico-Tico* (1911).



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

O burro entra ali por ser o objeto que Zé Macaco melhor associa à atividade de transporte, e por ser uma metáfora para a falta de percepção intelectual aludida. Sem dúvida, nessa história, satiriza-se a “burrice” daqueles que se encantam com os aparelhos voadores, seguindo-os pelos campos, tentando, em vão, participar da suposta glória dos aeronautas. Alberto Santos-Dumont, pioneiro da aviação, era figura de grande destaque na imprensa da época, recebendo homenagens, sendo fotografado e caricaturado em todas as revistas.

Em relação aos transportes, o “aéreo-burro” aparece mais de uma vez, assim como automóveis, além de um bote a remo e um navio a vapor. Nessa sequência de histórias, curiosamente, não aparecem bicicletas, apesar de serem um símbolo da modernidade e figurarem em muitas historietas de outros autores da mesma revista. O personagem Chiquinho tem uma sequência de trapalhadas com uma bicicleta; antes dele, Juquinha, de J. Carlos, também tinha explorado trapalhadas de bicicleta durante semanas em 1907; a própria Faustina, mulher de Zé Macaco, faz loucuras com uma motocicleta alguns anos depois, numa capa de 1913.

Itens de vestuário são representados muitas vezes, quando os personagens se arrumam para eventos sociais (ir ao restaurante, brincar carnaval, passear no centro recém-reformado do Rio de Janeiro), e nas histórias em que se preparam para uma missão (civilizar o sertão, por exemplo, ou salvar um dos familiares de alguma enrascada). São casacos, toucas de aviador, cartolas, gravatas, bengalas (Zé Macaco tem uma bengala distintiva, com cabo que termina num caju) e sombrinhas, flor na lapela, saia-calção (na história em que a esposa de Zé Macaco tenta entrar na moda do jupe-cullote), bolsa de franjas, chapéus (sendo que Faustina, esposa de Zé Macaco, inicialmente usava um cesto de palha no lugar do chapéu), lenços (especialmente para enxugar lágrimas e acenar em despedidas), botas, berrante, binóculo, cocar e tanga, chinelos, avental, robe e outras peças.

Os hábitos de Faustina vão continuamente se sofisticando nos anos seguintes. É possível fazer uma pesquisa apenas com a representação que Storni faz das modas femininas de seu tempo. Não desenha vestidos genéricos, mas modelos específicos da temporada em que a historieta foi publicada, especialmente os modelos de chapéus.

Outros objetos representados com frequência são os modernos postes de iluminação elétrica da Avenida Central, recém-aberta na época. São signos icônicos que, num desenho caricatural, insinuem, com poucos traços, que a cena se passa no ambiente moderno da região central do Rio de Janeiro de início do século XX. Storni, como típico caricaturista, só desenha os poucos objetos necessários para, em conjunto, insinuar em qual ambiente os personagens estão presentes em determinado quadrinho. Assim, as cenas em restaurantes e cafés exigem mesas, cadeiras, pratos, talheres e taças; a cena na sala de cinema só precisou do cartaz na porta e das fileiras de poltronas; a cena de carnaval exibia o trio “bisnaga-confete-serpentina”.

Embora essas situações sejam de consumo, o ato de comprar ou pagar um serviço aparece apenas uma vez nas histórias desse recorte, e não se representa o dinheiro ou outro tipo de moeda de troca.

Outra ausência notada foi a de objetos profissionais, como instrumentos de trabalho. O único momento, nesse recorte, em que os protagonistas trabalham é quando Zé Macaco e Faustina, eventualmente sem dinheiro, se candidatam a atores cômicos no Teatro de Variedades. Eles apenas se vestem de casaca colorida e roupa de balé, respectivamente, e executam qualquer número no palco (ver Figura no capítulo 4). Objetos como vara de pescar, corda, tesoura e cola, apesar de representarem instrumentos de trabalho, são usados por Zé Macaco em cenas em que precisa resgatar ou consertar o corpo dos seus familiares (inclusive um cão muito feio).

A exceção notável é a dos cassetetes dos guardas. Policiais civis e militares são frequentes nessas histórias (não só de Storni; dos cari-

caturistas em geral) e seu trabalho é fundamentalmente repressivo; daí que os cassetetes baixam muito nas cabeças dos personagens. Também há a exceção de um fotógrafo profissional com sua máquina numa determinada história, e os paramentos de um batizado (na história em que se dá nome à mulher de Zé Macaco).

3.4. Zé Macaco e Faustina, engenhosos

Esse é o inventário quase completo dos objetos com que os personagens da série Zé Macaco interagem, nas 35 histórias de 1911. O próximo passo é entender que tipo de interações é representado pelo autor e o que isso pode significar na leitura que é feita hoje sobre o processo de modernização. Essas interações são de dois tipos: adaptações do uso do objeto e intervenções sobre objetos. Isso seria de se esperar, porque o uso convencional de um objeto não suscita comicidade; não é assunto de interesse para uma historieta ilustrada.

Assim, por exemplo, Faustina adapta um cesto de vime como chapéu; Zé Macaco adapta seu próprio corpo como besta de carga para levar a mulher e o filho nas costas, na falta de outro veículo; Faustina adapta uma calça velha do marido como um jupe-culotte (saia-calça); Zé Macaco adapta uma garrafa de parati (aguardente) como isca para pescar sua mulher que foi jogada no mar; Baratinha (filho do Zé Macaco) adapta um rolo compressor das obras urbanas como ferro de passar; Faustina adapta seu cão, amarrado a uma sombrinha e puxado por uma corda, como um “emissor de radiogramas” a fim de chamar Zé Macaco, no meio da mata; e Zé Macaco adapta um burro na forma de um aeroplano, conforme já foi descrito.

As intervenções sobre objetos representadas nessas historietas são, em geral, operações para resgatar os personagens de situações perigosas em que se metem por descuido ou ignorância. Segue uma relação delas:

a) Quando Baratinha, o menino, engole dúzias de ovos inteiros, causando um tipo de enfermidade que fez inchar sua barriga como um ovo gigante, Zé Macaco apanha uma “tesoura de jardinagem” e corta a barriga do filho, liberando pintinhos que tinham sido chocados ali dentro (nº 278);

b) Quando Baratinha e seu acompanhante Chocolate, para consertar o feio cão que foi adotado pela família, esticam o animal puxando a cabeça e o rabo por cordas, o cachorro fica tão esticado que não consegue atravessar uma rua estreita e é atropelado, sendo cortado em três pedaços (nº 299);

c) Quando Zé Macaco é chamado a salvar o cão, pega uma lata de cola-tudo e junta só duas partes do animal, recompondo-o com um tamanho mais adequado (nº 300);

d) Quando Faustina, ignorante da moda do sorvete, toma tantas taças que fica congelada feito uma barra de gelo, Zé Macaco tenta três operações para esquentar o corpo inerte da esposa: cantar serenata ao violão, esfregar uma garrafa de parati no nariz dela e, finalmente, armar uma fogueira por baixo do corpo suspenso em cima de duas cadeiras (nº 286);

e) Quando Zé Macaco, após temporada na selva, já bem cabeludo, está se comportando alheio à civilização, sem entender nada, nem ser compreendido, uma cacetada que o guarda civil dá em sua cabeça traz de volta sua antiga identidade como homem civilizado (nº 310).

Com todas essas histórias de salvamentos e consertos, a lição que Storni parece ter transmitido é que, nos tempos modernos, é preciso reconhecer que os objetos não estão mais atados às tradições, e podem ser usados de maneiras inéditas, nos variados contextos em que a subjetividade do indivíduo moderno é atirada involuntariamente. Essa interpretação se fundamenta na teoria de Daniel Miller (1987) que tem, entre suas preocupações, a busca de entender o fenômeno do consumo de massa como uma oportunidade de, na interação com

a enorme variedade de objetos disponíveis no mercado, a sociedade reapropriar-se desses objetos que ela mesma produz, tanto material quanto simbolicamente.

A incorporação de objetos é parte de um processo de desenvolvimento individual que espelha o desenvolvimento da sociedade. Esse processo se dá no âmbito cultural e é possível afirmar que, no período histórico da Primeira República, não se dá sem trocas de mensagens via revistas ilustradas. As historietas de *O Tico-Tico* podem ser lidas como representação, ainda que superficial, de um processo que a sociedade viveu naquela época.

No período estudado, uma das mais interessantes é a historieta em que o autor narra o dia em que Zé Macaco leva sua esposa para um passeio na Avenida Central (Figura 39). Depois “do infalível cinema” – ele descreve – sentaram-se num café e pediram sorvetes, que Faustina não conhecia. Os sorvetes agradaram-lhe tanto que ela repetiu até vinte vezes. O sorvete entra na história como objeto de consumo importado, no mesmo “pacote” do cinematógrafo. O autor, inclusive, chama um tipo de sorvete pelo seu nome italiano, *pezzo-duro*. Isso demonstra o relativo exotismo do sorvete naquele contexto.

Aplicando o modelo dialético – na qual Miller baseou sua formulação – na análise da historieta, pode-se categorizar o sorvete, nessa narrativa, como o objeto estranho do qual o sujeito se encontra alienado, quer dizer, distanciado. É uma situação descrita como de desconforto ou tensão. Para o cartunista Alfredo Storni deve ter parecido assim a importação de costumes e hábitos de consumo europeus para o Brasil, cuja sociedade estava sendo construída sobre um ambiente muito diferente. Esses hábitos eram, conforme expressão do autor, “macaqueados” – ou imitados – sem justificativa racional. Uma das consequências é que a novidade fica acessível antes que o consumidor tenha adquirido a etiqueta adequada para o consumo.



2) Depois de umas voltas e do infallível cinema, sentaram-se num café da Avenida e pediram sorvetes.

1) Num belo domingo Ze Macaco e sua esposa Faustina resolveram fazer um passeio pela Avenida General Uniformizados e em passo de urubu malandro, se dirigiram para a grande arteira.



3) A Faustina nunca tinha provado esse delicioso gelado. Os sorvetes agradaram-lhe imensamente, a ponto de repetir uma... duas... três... até vinte vezes o sorvete.



4) Triste consequência! ... Foi tal a quantidade de sorvetes, que a Faustina ficou barbaramente gelada! Ficou rija, hirta como um pezz-dura, napolitano.



5) Ze Macaco, não esperava por essa, e desesperou!



6) Que fazer? No momento cogitou somente de carregal-a assim mesmo para casa rura de um meio, que sua imaginação não então meigo e tão brando, havia de ficar tão dura!

7) Deixou-a n'um canto da casa e saiu a promente de carregal-a assim mesmo para casa rura de um meio, que sua imaginação não então meigo e tão brando, havia de ficar tão dura!

8) Nesse interim apareceu o Baralhinha que, assustadíssimo, chamava pela manie-sinha. Qual nada! A Faustina continuava duríssima!

(Continua)

Voltando à historieta: depois de tomar vinte sorvetes, Faustina ficou “barbaramente congelada”, representada como um corpo humano esticado, rijo como uma tábua ou bloco de gelo. A consequência exagerada, possível apenas na fantasia de uma história em quadrinhos, é a punição que ela recebe por não ter civilizadamente tomado apenas uma taça de sorvete, conforme a etiqueta.

Embora a intenção do autor possa ter parado por aí, a análise pode continuar. Enquanto Faustina está enregelada, a característica culturalmente mais evidente do objeto, a baixíssima temperatura do sorvete, foi assimilada por ela, o sujeito. Voltando à história: a condição endurecida de Faustina só é resolvida na semana seguinte, quando o marido consegue, na terceira tentativa, descongelá-la.

O autor não contou mais nada sobre esse enredo cômico. Apenas podemos concluir que, na sequência, Faustina teria finalmente reabsorvido, no processo dialético, aquele objeto que lhe era estranho, o sorvete. Não repetiria o excesso das vinte taças. Portanto, teria se desenvolvido como uma pessoa (um sujeito) que consegue consumir adequadamente sorvetes, sem repetir o fantástico choque que levou naquele dia. Civilizou-se mais um pouco, também se pode dizer.

No mesmo processo vivido por Faustina e o sorvete, todas as novidades que os personagens de Storni experimentaram eram, no início, exóticas, causaram tensão e até risco de vida, enquanto estavam sendo experimentadas, mas terminaram por ser naturalizadas de alguma forma. Assim, Storni contou histórias com voos de aeroplano, sessões de cinema, peças de roupa da moda, máquinas da reforma urbana, campainhas elétricas, telégrafos sem fio e outras novidades urgentes para sua época, nas histórias deste recorte temporal e em muitas mais.

É notável como, na maioria das interações entre pessoas e objetos representadas nessas historietas cômicas, os corpos são afetados ou correm risco. Aqui Baratinha é amassado por um rolo compressor,

ali o cachorro da casa é cortado em três partes, mais adiante Zé Macaco abre a barriga do filho, por exemplo. Isso leva a pensar que é mesmo a materialidade dos objetos que permite experimentar a modernidade, interagir de inúmeras maneiras e resolver aquela tensão dialética com algum tipo de ressignificação e com o desenvolvimento da subjetividade.

Zé Macaco nunca deixa de ser retratado como um inventor. Algumas das últimas piadas da série, nos anos 1950, tratavam dessa veia do personagem, sempre criando mecanismos com adaptações inusitadas. Parece até que o literato Lima Barreto falava do Zé Macaco quando, para criticar certo autor teatral alienado da realidade brasileira, concluía: “Caro Oscar: entre nós, um inventor é cômico, não é dramático”. O tal Oscar Lopes havia escrito uma peça exaltando um personagem que tinha por sonho construir um aeroplano. Esse trecho foi citado na argumentação sobre o período histórico das “certezas” civilizadoras, por Costa e Schwarcz (2000, p.149).

As interações entre pessoas e objetos, nas historietas do Zé Macaco, também apontam como as novidades técnicas daquele período histórico não eram entendidas puramente como ciência aplicada, mas como fruto de relações fantasiosas e mágicas. Não se compreendendo o processo técnico que provoca o efeito de uma máquina, por exemplo, seu funcionamento encanta o observador como mágica, e o leva a tentar reproduzir o efeito com qualquer outra relação que a cultura lhe permita fazer.

O antropólogo Alfred Gell (2009) fez uma aproximação teórica entre as relações dos indivíduos com a arte, a técnica e a magia. Propôs olhar a arte como uma técnica de encantamento do observador, uma vez que este não possa conceber qual processo levou a transformar a matéria-prima numa determinada peça de arte. Seria o mesmo encantamento que uma tecnologia exótica provoca, enquanto não for explicada ao usuário. Nas palavras de Gell:

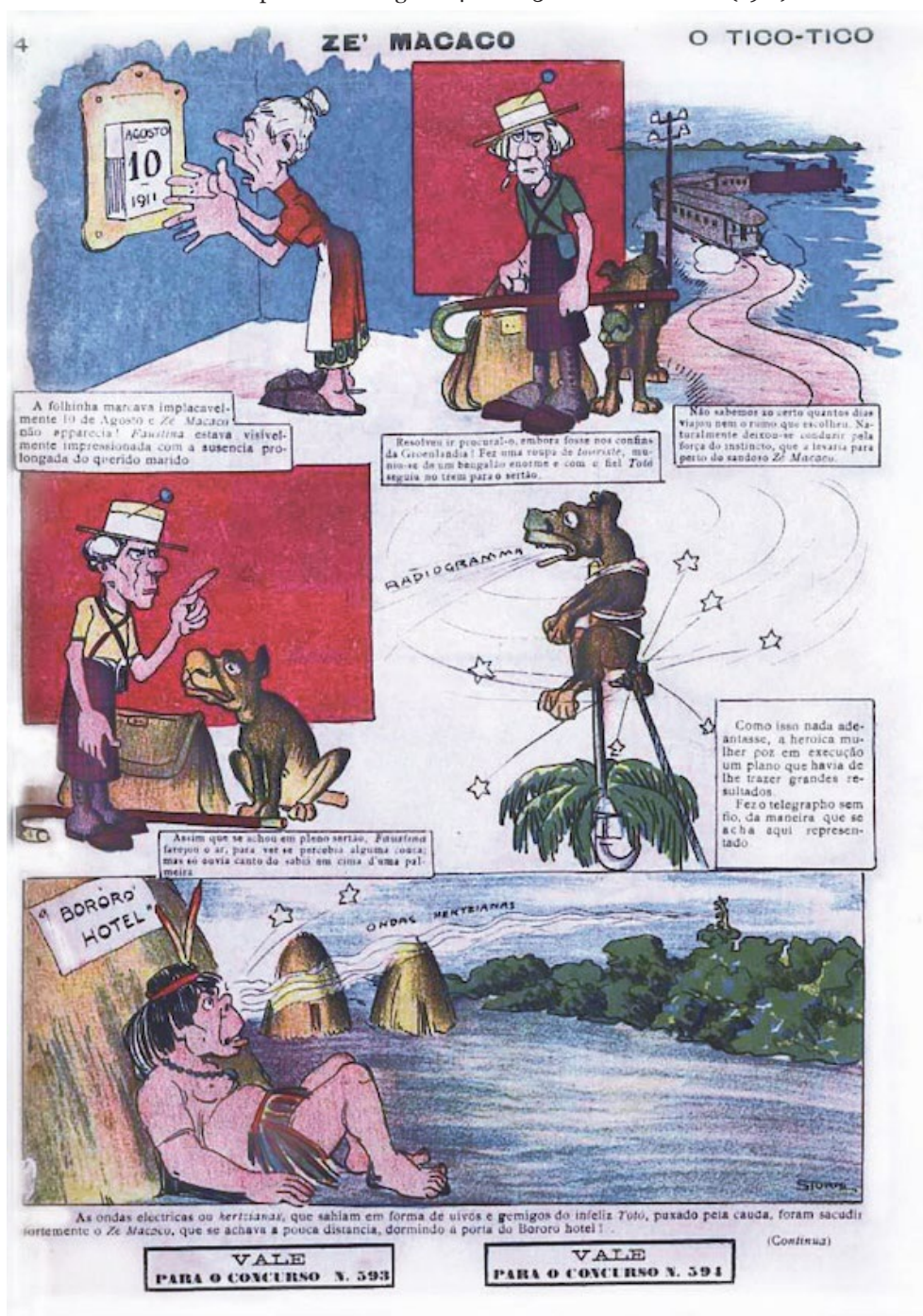
O encantamento tecnológico é o poder que os processos técnicos têm de nos enfeitiçar de modo que nós passamos a ver o mundo de uma forma encantada. A arte, como um tipo especial de atividade técnica, apenas leva mais longe, por um tipo de involução, o encantamento que é imanente a todo tipo de atividade técnica. (GELL, 2009, p.211, tradução minha)

É em relação à magia que se mede qualquer trabalho técnico. Segundo Gell, “Assim como o dinheiro é o meio ideal de troca, a magia é o meio ideal de produção técnica” (GELL, 2009, p.224, tradução minha), ou seja, um meio com “custo de trabalho zero” e efeito imediato. É possível que essa visão tenha sido explorada nas historietas de Storni naquele ano de 1911. Veja a análise a seguir.

Numa das historietas, Faustina viaja para a selva brasileira, à procura de Zé Macaco, que foi “civilizar indígenas” sozinho (Figura 40). Ela monta um aparelho técnico, um telégrafo sem fio, amarrando seu cachorro a um cabo de sombrinha e ao tronco de uma palmeira. Puxando o rabo do cão com uma corda, o faz girar como uma antena de radar e emitir chamados para os quatro cantos do mundo, na tentativa de se comunicar com Zé Macaco.

É uma relação de causa e efeito puramente mágica, uma associação de ideias entre as “ondas hertzianas” que os técnicos dizem usar na transmissão de rádio, e os agudíssimos ganidos de dor emitidos pelo cachorro da família, quando Faustina puxa seu rabo. Posso adiantar que a geringonça acaba funcionando e Zé Macaco é salvo graças a ela.

Figura 40. O resgate de Zé Macaco com uso de um transmissor de rádio improvisado. Página 14 do nº 308 de *O Tico-Tico* (1911)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

A descoberta que Storni parece estar compartilhando é que não é possível vivenciar as transformações da modernidade apenas por ouvir falar ou apenas por consumi-las prontas. Não basta saber que existem “radiogramas” ou assistir à operação de uma antena por técnicos estrangeiros. Como desenvolver uma subjetividade como indivíduo moderno sem construir seu próprio telégrafo-sem-fio de improvisado? O mesmo vale para Zé Macaco que, em vez de apenas assistir a uma exibição de aeronautas, inventou um “aéreo-burro” e, em vez de apenas pagar por uma cirurgia, fez duas delas, improvisando com uma tesoura de jardinagem e com uma lata de cola; ou ainda o mesmo vale para Baratinha, que experimentou usar o rolo compressor como ferro de passar roupa.

A interação do corpo humano com objetos materiais, tanto de maneira educada quanto incivilizada, supera, com vantagem, lições puramente verbais no desenvolvimento da subjetividade. E, se as historietas ilustradas também são verbais, ao menos representam um “teatro” de tais interações materiais.

Uma terceira lição pode ter sido passada involuntariamente por Storni em suas historietas: viver as transformações da modernidade é se acostumar com a agência dos objetos, os membros “não-humanos” da sociedade, conforme formulação de Bruno Latour. Para o antropólogo francês, vivemos numa escalada em que, cada vez menos, se confia na disciplina dos seres humanos. Engenheiros observam a indisciplina, fazem discriminações contra quem não segue o padrão de comportamento e criam sistemas técnicos onde objetos – esses agentes “não-humanos” – substituem humanos na vigilância e correção de rumos, uma atividade de que a sociedade precisa para sua reprodução.

Pode tratar-se disso um detalhe enigmático da representação que Storni faz de Faustina. Desde a primeira aparição da esposa de Zé Macaco, no fim de 1910, ela é representada usando uma corda amar-

rada em torno de suas canelas, por cima da saia (ver Figura 2). A corda, explicitamente, impede que ela corra e a faz “andar aos pulos” conforme uma das primeiras histórias de 1911. Faustina continua sendo representada com esse detalhe até que ele desaparece, algumas semanas mais tarde, sem explicações. A corda é o objeto que age na coerção dos movimentos de Faustina, um recurso para que ela ande com elegância, com as saias estreitas que caracterizam a moda da segunda década do século XX. Ou seja, Faustina simplesmente não podia andar a passos relaxados; a corda a impedia de parecer pouco civilizada.

A tal “saia-funil” existia mesmo. Surgida dentro da moda eduardiana, supostamente impedia que o passo fosse maior que 10 centímetros. À barra foi acrescentado o “grilhão”, um trançado cujo objetivo era impedir que a saia se abrisse no caso de se dar um passo maior (COX et al. 2013, p.57). Numa charge de *O Malho* nº 408 (1910) o caricaturista Leônidas aborda a mesma moda. Diz que “a civilização do traje feminino vem agora do sertão”, e compara a saia amarrada no tornozelo com uma pamonha empacotada em palha de milho (Figura 41).

Há outro exemplo disso, voltando à historieta do sorvete (Figura 39). As taças de sorvete são objetos que disciplinam o consumo do produto. Cada taça é uma dose adequada de sorvete. Faustina, não sendo ainda disciplinada nesse quesito, tomou quanto sorvete deu vontade, uma vez que era um mimo de seu marido. Tomou vinte taças, e isso é de grande importância na história, porque o autor representa um monte de taças de sorvete vazias em cima da mesa do restaurante.

Conforme já foi exposto, a caricatura é uma forma de comunicação muito sintética. Nenhum elemento figurativo é desenhado sem motivo. A imagem da mesa cheia de taças é chave para o entendimento da história. Se o caso com sorvetes parece simplesmente um exagero cômico, imaginemos a mesma cena com um casal em que a

esposa observa o marido beber vinte garrafas de cerveja, todas expostas vazias em cima da mesa. Concluiríamos que o marido não soube beber, passou muito dos limites, e que é uma cena trágica. Nós, leitores, sabemos disso, porque cada garrafa ou cada taça de sorvete estabelece uma dose adequada de consumo. O particionamento e a dosagem do consumo de alimentos e bebidas é uma das funções dos “não-humanos” de Bruno Latour.

Figura 41. Numa charge de *O Malho* nº 408 (1910) o caricaturista Leônidas aborda a mesma moda



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Ainda mais um caso desse tipo pode ter aparecido nessa série de historietas. O filho de Zé Macaco, Baratinha, um dia, brinca de apertar a campainha elétrica de uma casa, insistentemente, só para ver alguém da casa abrir a porta e topar com seu companheiro, o mole-

que Chocolate. Enquanto a pessoa ralha com Chocolate, Baratinha assiste a tudo escondido.

A brincadeira de mau gosto existe porque existe a campanha elétrica. O sinal elétrico cria uma urgência no atendimento que a batida na madeira da porta não tinha. Se, no passado, atendia-se a quem se anunciava de alguma forma ou chamava o morador pelo nome, a impessoalidade característica da modernidade traz a campanha que é um toque idêntico para qualquer um que solicita os moradores da casa. É preciso atender à campanha elétrica sempre com a mesma urgência, pois tanto pode ser um menino brincando quanto uma emergência (o mecanismo se reproduz, hoje, até certo ponto, com as solicitações pelo telefone celular).

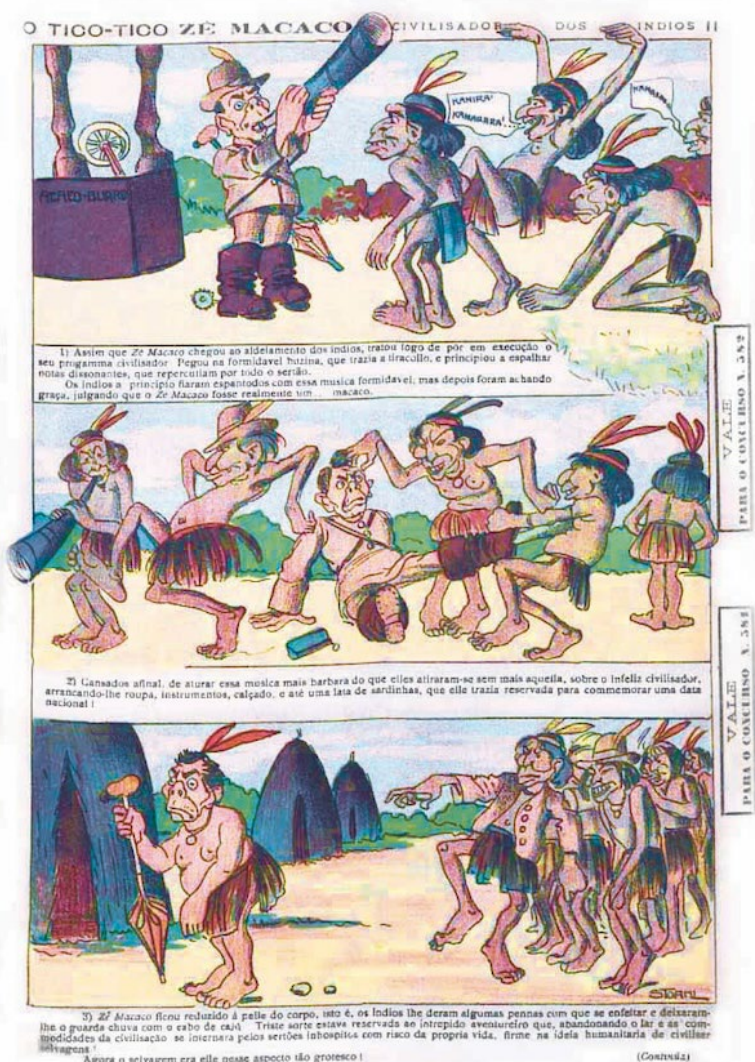
Baratinha sabe que o morador da casa com campanha elétrica vai atender ao toque com a mesma urgência e disposição com que atenderia uma visita importante; ele simplesmente não pode deixar de fazer isso, porque o sistema técnico o impõe. Quando descobrir que não era ninguém, ou pior, que era um moleque que não tinha nada melhor pra fazer, vai se enfurecer, para gosto do filho de Zé Macaco. O melhor é que a brincadeira dá sempre certo: basta tocar a mesma campanha dali a alguns minutos, que o morador vai correr pra atender do mesmo jeito.

As historietas com a família Zé Macaco estão retratando um processo de assimilação das novidades materiais da modernidade em nosso país e, ao mesmo tempo, colocando as questões envolvidas, de maneira que os leitores também possam criar sua maneira de lidar com as transformações em seu próprio cotidiano, inclusive a participação de sistemas e dispositivos na organização de suas vidas.

A vida civilizada é, realmente, muito dependente de objetos, mas eles são “humildes”, na descrição de Daniel Miller, ou “silenciosos”, na de Bruno Latour. Percebemos sua agência em casos como este (Figura 42): Storni nos mostra que Zé Macaco, quando pousa na aldeia

indígena para um trabalho civilizatório, começa de imediato a ser despedido de todas as roupas e equipamentos que levou, por um grupo de indígenas que avança sobre ele, até que fica nu e, depois, ganha uma saia de penas para se aproximar do padrão de normalidade local (somente lhe sobra o típico guarda-chuva com cabo de caju).

Figura 42. Despido das roupas e apetrechos de explorador, Zé Macaco rapidamente perde a linguagem e até mesmo a consciência de quem é. Página 11 da edição 302 de *O Tico-Tico* (1911)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Despido de objetos, ele, num instante, fica incivilizado, esquecendo até da sua língua e de sua vida pregressa, e precisa ser resgatado pela esposa, conforme foi narrado. Essa piada parece ilustrar a teoria de que não existe um sujeito-base, íntimo, constante, porque ele é sempre constituído pelo próprio processo de absorver seus objetos. Essa “objetificação” é a relação constituinte de ambos, sujeito e objeto. Portanto, Zé Macaco só pode exercer uma subjetividade moderna e civilizada enquanto carrega sua mochila, botas, binóculo, etc. Deixado de tanga, ele exerce outro tipo de subjetividade, adequada à vida na comunidade indígena que ele visitou.

É possível que, na dificuldade de representar a modernidade e o progresso, para os jovens leitores, em termos puramente abstratos, os autores de *O Tico-Tico* tenham se lançado a falar o tempo todo de aeroplanos, automóveis, bicicletas, gramofones e peças de vestuário. Além disso, fizeram os leitores visualizar corpos acidentados, deformados e em movimento frenético. Isso era importante para a criança de família abastada da Capital Federal, que realmente conhecia automóveis e postes elétricos, mas era ainda mais significativo para os leitores do Brasil interiorano.

O historiador Nicolau Sevcenko, descrevendo esse contexto histórico como foi vivido na “capital irradiante”, adverte que, apesar de se difundir um discurso de que as novas técnicas traziam racionalização e organização, “O que ocorre é o contrário: os novos recursos técnicos, por suas características mesmo, desorientam, intimidam, perturbam, confundem, distorcem, alucinam” (SEVCENKO, 1998, p.515-516), devido à desproporção entre a velocidade das máquinas e as capacidades do corpo humano.

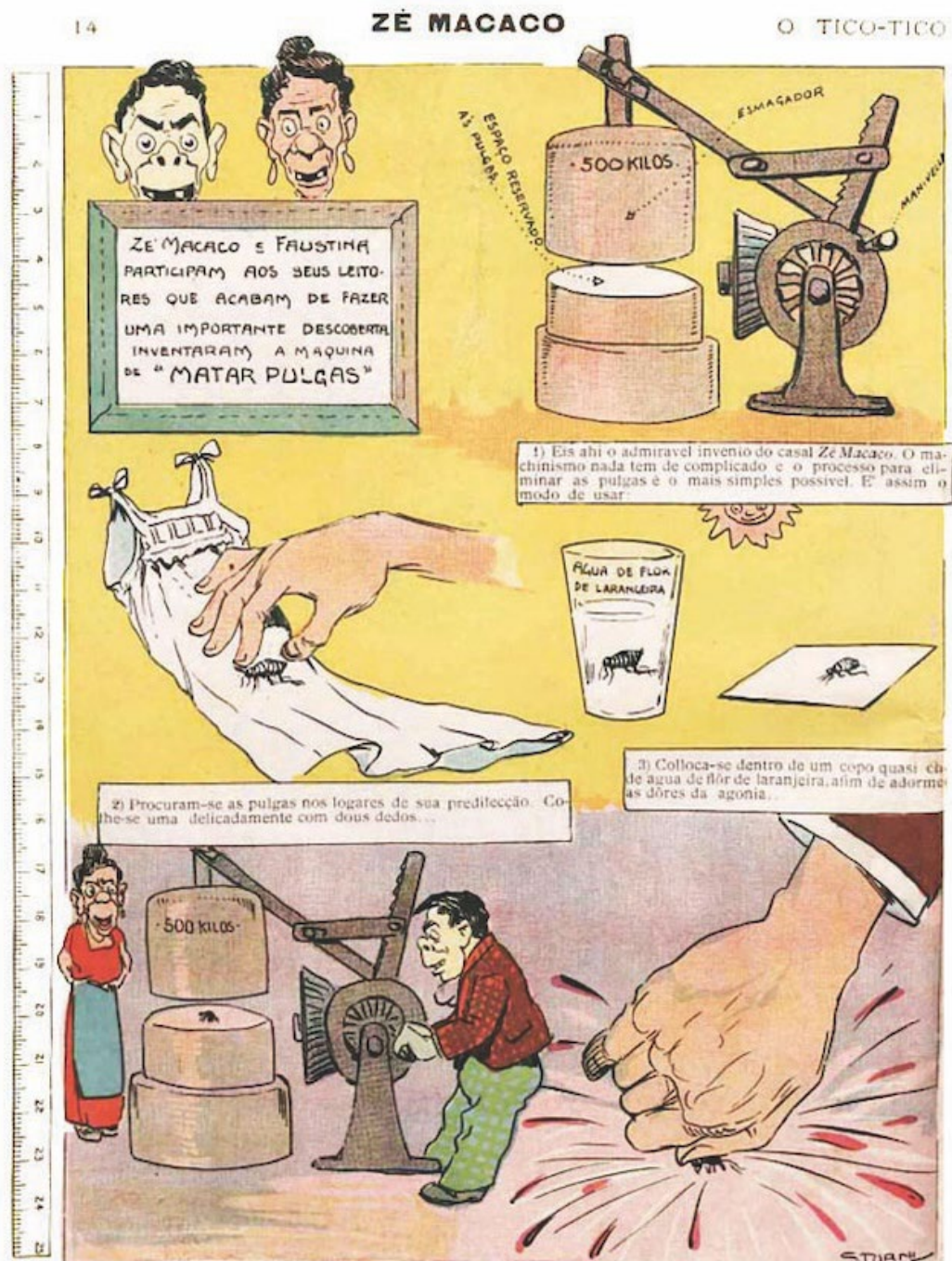
O estudo da produção de narrativas midiáticas de um tempo tão distante é valioso porque o período específico escolhido é significativo para entender o processo de subjetivação num contexto de rápidas transformações sociais e materiais, e obter maior aprofunda-

mento sobre os meios pelos quais as narrativas seriadas, veiculadas pela mídia, colaboram em tal processo.

Esse aprofundamento aponta caminhos para entender também os processos da atualidade: como as narrativas midiáticas estão colaborando na absorção e naturalização de tecnologias da atualidade, como os drones, as câmeras de segurança, as próteses, os monitores de atividade física e as assistentes digitais, por exemplo.

A seguir, uma análise em que se interpreta outro tema constante na série Zé Macaco: a “dança” entre barbárie e civilização.

Figura 43. Zé Macaco e Faustina, engenhosos, inventam uma geringonça que mata pulgas, em *O Tico-Tico* n. 356 (1912).



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

O processo civilizador

númeras vezes, Alfredo Storni retratou Zé Macaco como um gênio inventor autodidata, lidando com uma profusão de máquinas e processos transformadores, as quais tornaram-se focos das narrativas sobre progresso material no início do século XX. Em muitos outros números de *O Tico-Tico* o personagem proporcionou riso por seu mergulho nas aceleradas transformações de comportamento que ocorriam na capital do Brasil, num dos períodos históricos em que o processo civilizador, descrito por Elias (2011), esteve mais em evidência.

O trabalho de Elias teve origem no estudo da sociedade de corte na França de Luís XIV, passou pela formação do Estado moderno e se estendeu na comparação de manuais de boas maneiras. O comportamento em eventos sociais como banquetes – a etiqueta social – é o exemplo mais lembrado para discutir o processo civilizador. Significativamente, o tema esteve lá nas “Aventuras de Zé Macaco” (Figura 44).

O resumo da sequência de quadrinhos é que, para comemorar seu sucesso, Zé Macaco celebra “um baile da moda” em seu “palacete do Morro da Viúva, Botafogo”. Tudo é muito refinado, segundo a etiqueta. Os convidados dançam alegres enquanto o chefe de família conversa civilizadamente sobre política. Adiante será desenvolvida a ideia de que esse refinamento está fora de lugar, é de aparência, sofre muita pressão para ser desmascarado e, por isso, deve durar pouco.

Figura 44. Ocasião refinada na residência da Família Zé Macaco.
Página 14 do nº 357 de *O Tico-Tico* (1912)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Além do texto, a narrativa é produzida pelos signos visuais distribuídos na cena pelo caricaturista. No primeiro quadro, o contraste entre os rostos grotescos, desdentados e enrugados, e o vestuário. Faustina usa vestido na moda e cachos nos cabelos; Zé Macaco está de fraque, com gravata, peitilho, punhos e calças brancas. Chocolate, o menino agregado à família, veste o libré de lacaio dos tempos da monarquia. A expressão do casal é civilizada: olhos fechados, concentrados, mãos contidas, postas junto ao corpo. A representação do convite escrito diminui a ambiguidade fundamental do desenho. O texto do convite já nos informa da pretensão civilizada de Zé Macaco, aliás, “Mr. Zé Macaco” em inglês. Ele não realiza um baile, mas uma “soirée”, em francês. O domínio dos idiomas dos centros da Civilização era sinal de conhecimento da etiqueta.

No segundo quadro, é representada a amplitude do salão. Em segundo plano, um grupo de tipos igualmente grotescos e bem vestidos a dançar e, em primeiro plano, Zé Macaco, o que nos informa a profundidade do cenário. Pipoca, um personagem das histórias de Max Yantok (colega de Storni) que em suas aventuras é um criado completamente atabalhoado e se caracteriza pelo nariz muito comprido marcado por uma verruga cabeluda, aparece aqui contido, bem vestido, com peruca e conversando “em política”. Mais um sinal de que o caricaturista está brincando com a manipulação de aparências.

Já era observado por Olavo Bilac, escrevendo com o pseudônimo Fantasio, na revista ilustrada *Kósmos* de abril de 1906, que “A dança é por tal forma uma preocupação característica da vida carioca, que é estudando e classificando, por ordem de bairros, as danças preferidas do nosso povo, que se pode estabelecer a geografia moral da cidade”. O sistema de danças serve, portanto, como sistema classificatório de grupos sociais. Não apenas qual gênero de música se dança, mas como se dança o gênero.

A festa aristocrática de Zé Macaco, no seu palacete do Morro da Viúva (Botafogo, Zona Sul do Rio de Janeiro), daquelas que têm automóveis parados na porta, deveria exibir a dança “serena e majestosa como um rito religioso”, onde “os gestos são medidos e solenes, as mãos apenas se tocam, os pés arrastam-se sem barulho”, pois é assim que o poeta descreve a “dança de Botafogo”. No entanto, a julgar pelos desenhos de Storni, comparados com as ilustrações de K.Lixto para o texto de Fantasio, os convidados estão dançando “a dança da Cidade Nova” (centro do Rio de Janeiro), identificada como maxixe: “Aqui, já não se tocam apenas os corpos: colam-se. As mãos delas pesam – jugo doce! – sobre os ombros dele; nos braços dele, como num estojo apertado, anseia a cintura dela. Faces em êxtase...”. O caricaturista plantou no segundo plano de sua cena a denúncia de que aquela festa de elite sofria de autenticidade.

No último quadro, desconsidere o grande saco de pano em destaque, porque esse elemento só se desenvolve no número seguinte. Observe que a mesa é opulenta, com doces arrumados em altura. Observe também que há uma grande fileira de cadeiras de veludo vermelho num salão acortinado, como deve ser uma recepção aristocrática. A Família Zé Macaco pode tentar ostentar civilidade, uma vez que tem fortuna, mas sua rusticidade insiste em reaparecer. No caso, por meio das brincadeiras do filho (dentro do saco tem um porco que foge pelo salão, assustando todos e deixando a mesa de doces toda para o menino Baratinha). Essa oposição entre adultos civilizados e criança dominada por pulsões é o padrão das lições civilizadoras.

O ceticismo com que Storni representa a etiqueta civilizada não é novidade. Após pesquisar a ocorrência do termo “civilização” na literatura ocidental, Jean Starobinski constata que “Antes que se forme e se difunda a palavra civilização, toda uma crítica do luxo, do refinamento das maneiras, da polidez hipócrita, da corrupção provocada pela cultura das artes e das ciências está já instalada” (STAROBINSKI, 2001, p.18).

O termo “civilização”, entendida como um processo, não um estágio da sociedade, surge juntamente com a ideia de progresso e com ela se confunde. Autores como Mirabeau elogiam as conquistas do progresso ao mesmo tempo em que temem que, sem âncora moral, elas não passem de uma máscara. Outros, como Montaigne e Descartes, relativizam a comparação entre europeus e “bárbaros” do novo mundo, denunciando que os europeus não são superiores em moralidade. Logo mais à frente, continua Starobinski, o valor da civilização praticamente se sacraliza. A partir daí, tudo que não é civilizado é considerado um alvo. A rusticidade passa a ser encarada como um “inimigo interno” da sociedade civilizada; um inimigo que vive no interior dos homens e merece toda a força empregada para ser obliterado (idem, p. 33). É aí que, mais uma vez, é necessário encarar a civilização com ceticismo, pois, em nome dela, novas barbaridades acontecerão.

O fato de entrar como justificativa em projetos políticos (como a colonização ou a reforma urbana) não significa, para Norbert Elias, que o processo civilizador é deliberado e racionalmente planejado. Afirma que

A civilização não é ‘razoável’ nem ‘racional’, como também não é ‘irracional’. É posta em movimento cegamente e mantida em movimento pela dinâmica autônoma de uma rede de relacionamentos, por mudanças específicas na maneira como as pessoas se veem obrigadas a conviver (ELIAS, 1993, p.195).

Um dos muitos mecanismos que movimentam o processo é a distinção social por meio de gosto e comportamento. O comportamento adequado, segundo etiquetas, é o que tem identificado os membros pertencentes a grupos de mais alta posição social. Por outro lado, a falha em se comportar conforme determinadas etiquetas expõe e expulsa os indivíduos de círculos sociais de maior distinção. Grande parte da etiqueta social globalmente difundida provém de círculos

cortesãos, desde o uso de talheres, passando pelo cultivo de uma língua internacional, até protocolo de receber e pagar visitas.

Como os preceitos de civilidade se difundem, outras camadas adotam os mesmos comportamentos, eliminando o efeito distintivo. Isso leva as classes dominantes ao contínuo desenvolvimento e ressignificação de etiquetas e padrões de gosto idiossincráticos e pouco acessíveis. No passado, círculos aristocráticos e cortesãos defendiam sua distinção ao afirmar que os burgueses, apesar de terem dinheiro e informação para seguirem as mesmas etiquetas e gostos, não o faziam com graça. Comportar-se civilizadamente “por graça” era esconder que aquilo tinha sido aprendido e realizado com esforço e disciplina; simular que tais comportamentos eram “naturais” da classe, que vinham “de dentro” (REVEL, 2009, p.194). Numa comédia de Molière, *George Dandin*, um camponês enriquecido se casa com uma nobre empobrecida e luta desajeitadamente para aprender a etiqueta da família da esposa, mas é inútil. Sempre falha; sempre há mais uma regra que ele desconhece. A rejeição acaba destruindo sua identidade (idem, p.201).

Na divisão de classes capitalista, de maneira análoga, prevalecem padrões de gosto e de comportamento aprendidos que se mascaram como “natureza” ou, popularmente, “berço”. Indivíduos que pretendem ascender socialmente encaram o desafio de emular a classe superior. Outras vezes, a negação dos mesmos valores e gostos é estratégia de indivíduos de classes inferiores para não investirem despropositadamente numa ascensão ilusória e, ao contrário, valorizarem seu próprio círculo (BOURDIEU, 2013).

A pressão sobre a classe da baixa burguesia é grande para ostentar padrões que a aproximem da alta burguesia, com custos acessíveis, ao mesmo tempo em que renega qualquer proximidade de gosto com as classes operárias. Um caricaturista de *ethos* pequeno-burguês, como Storni, deve ter sido especialmente sensível a essas

questões, e o personagem Zé Macaco pode ter sido um meio para se colocar dentro das “aventuras”, o que fica evidente em algumas das piadas de temática doméstica, como veremos adiante.

Após a preparação de uma tabela com dados da leitura de todas as publicações de historietas com Zé Macaco disponíveis a constatação mais geral foi que o tema do processo civilizador esteve sempre presente nas piadas.

Ele foi explorado em quatro formas recorrentes:

- a) Invenções mecânicas e biológicas de Zé Macaco.
- b) As modas seguidas por Faustina e Zé Macaco.
- c) Peraltices de Baratinha, o filho do casal.
- d) Reações violentas e descontroladas / troca de papéis com animais.

É aconselhável pintar um “quadro geral” dessas histórias, para depois problematizá-las. Numa legenda do número 421, em 1913, Zé Macaco é descrito como “um caboclo cheio de ideias extravagantes”. O lado engenhoso de Zé Macaco começa a ser demonstrado ainda nos primeiros anos, quando era um solitário “capiáu” em visita à capital. Ele adapta um chapéu para usar como barco para escapar de uma enchente. Na segunda fase da série, voltando rico da Europa, constrói o “aéreo-burro” sozinho. Com esse veículo resgata Faustina de uma confusão na rua, viaja à selva e chega a visitar a Lua.

A partir de 1912, enfileira uma série de inventos: máquina de matar pulgas, máquina de matar mosquitos, máquina de reciclar sucata na forma de chapéus, sêrum de crescimento, transplante entre animais, máquina de pentear, máquina voadora individual, guarda-chuvas automático, traje submarino, entre outras¹⁰.

10. Em outra fase do personagem, de 1928 em diante, fora do recorte desta pesquisa, as invenções, imitações e adaptações continuam se acumulando. Zé Macaco constrói um exoesqueleto para escalar montanhas, inventa um dirigível equestre, realiza implante capilar, inventa máquina de lavar pratos, sapato pulador, receitas de picolé e de sopa, entre muitas outras.

Em 1915 o autor começa a ironizar o personagem por só criar coisas ridículas que acabam não funcionando. Mais tarde, em 1921, a legenda conta que “todos sabem que Zé Macaco é um inventor de fama”.

Dois motivos dão em invenções de Zé Macaco: achar-se entediado (no número 417 a história começa quando ele “estava achando a vida insípida, sem novidades”) e ficar empolgado com alguma novidade que deseja imitar (caso do bondinho do Pão-de-Açúcar, do carro alegórico do carnaval e das várias expedições à selva). Com o tempo, o filho Baratinha, além das peraltices usuais, também decide inventar alguma coisa, sempre usando Chocolate como cobaia. Testou a “humanocultura”, plantando o amigo no quintal; botou um cão dentro de uma máquina para fingir de “lava-pratos” e botou Chocolate dentro de uma caixa para fingir de gramofone que só cantava “Cabocla de Caxangá”¹¹. Por um certo tempo, pai e filho competem para ver quem é mais genial.

As invenções de Zé Macaco funcionam de maneira fantasiosa e ridícula. Algumas vezes justificam o aumento da fortuna da família, mas, em geral, são inconsequentes. No final da série, antes de Storni sair de *O Tico-Tico* pela primeira vez, isso muda. Zé Macaco começa a reconhecer que seus inventos fracassam. No número 871 (1922), “Zé Macaco, emocionado, agradeceu o trabalho de seus salvadores e reconheceu, mais uma vez, a inutilidade de seu gênio inventivo”.

Em relação ao segundo grupo de histórias, as piadas são aquelas em que Faustina deseja seguir a moda e experimentar alguma novidade, ou quando Zé Macaco se empolga com uma notícia e vai imitar os feitos de outros. Assim, Faustina, um dia, experimenta a saia-calção (*jupe-cullote*) e é hostilizada na rua; sai com vestido-balão e, depois de tropeçar, não consegue se levantar; toma muitos sorvetes

11. “Cabocla de Caxangá”, de Catulo da Paixão Cearense, é de 1913 e estourou no carnaval de 1914. Cheia de repetições e palavras indígenas.

e fica congelada (ver Capítulo 3); anda de motocicleta e quase causa acidente; aposta em carreira como cantora e como atriz de cinema; usa todo tipo de chapéu extravagante; chega a matar um burro para usar as duas orelhas dele no chapéu.

Um dia na vida de Faustina é descrito na edição 441, em 1914: “A Faustina, como senhora *chic*, tem o dia bem distribuído. De manhã, sai de casa, toda na moda, inclusive com véu moderno, dos tais que tapam a boca”. Nesse dia ela passa pela loja de tecidos, pela sorveteria e pelo cinema antes de voltar pra casa.

No número 596 (1917), Faustina inventa a minissaia quarenta anos antes da estilista Mary Quant. Pediu que seu *tailleur* fizesse um modelo de saia que imaginou, bem curto, mas, quando Zé Macaco a viu, ficou escandalizado e mandou que ela vestisse a única coisa que havia ali, que eram calças de homem. O resultado é que, andando na rua com as duas peças de roupa, ela lança a moda das calças por baixo de vestidos.

Tudo que Faustina procura são experiências que a distingam como dama de alta classe e mulher atualizada. Nem sempre são experiências de consumo. Um dia decide pronunciar um discurso feminista; outro dia decide ir à Europa (a pé!) para se juntar aos aliados na Grande Guerra (Faustina era inglesa); depois, faz filantropia como as madames da sociedade: “Como senhora da moda, também a Faustina quis fazer qualquer coisa em benefício dos flagelados do Norte” (nº 521, de 1915). São raras as histórias em que Faustina se preocupa com a gestão do lar. Por outro lado, na fase tardia dos personagens, a partir de 1928, o casal se comporta como membros da classe média e é mais frequente ver Faustina cozinhando ou se preocupando em agradar ao marido, dentro de um modelo de comportamento de baixa burguesia.

Figura 45. Faustina dá um recital em casa. Canta a canção da moda, “Carabu”, mas é um desastre. Página de *O Tico-Tico* n. 397 (1913).

14

ZE MACACO

O TICO-TIÇO



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Algumas tiradas de Faustina: “Que inveja vão ter as de ‘pichulin’ quando virem o meu retrato na capa do *Cinearte*...” (nº 1195, de 1928); “Estou admirável! Esta *toilette* de Maria Antonieta me assenta admiravelmente!” (nº 1198, de 1928); “Vou fumar! Tal qual essas grandes artistas de cinema. Agora sou uma mulher vampiro. Quero ser confundida com a Nita Naldi.” (nº 1219, de 1929).

Por seu lado, Zé Macaco uma vez quer ser pacificador de indígenas, outra vez quer ser detetive, jóquei, dublador, alpinista... e até político. É uma maneira de se aproveitar os assuntos mais comentados da semana para escrever histórias. O que o caricaturista Storni comentava em *O Malho*, para leitores adultos, virava fantasias em *O Tico-Tico*.

Outro tema a que Storni recorre quando ridiculariza o modismo é o dos charlatães. A família Zé Macaco sempre é atendida por charlatães quando precisa de atendimento médico, dentário, e até policial. Contrata pessoas apenas pela fama, paga caro e sofre as consequências.

Os dois primeiros grupos de histórias abordados têm a ver com relações de consumo, que se sofisticam no ritmo do progresso. Elas atravessam muitas piadas em que Zé Macaco tem altos e baixos na fortuna. Uma vez sua fortuna aumenta com o sucesso de uma invenção; outras, a fortuna acaba. O casal é forçado a economizar (os gastos de Faustina com chapéus são uma preocupação) e a procurar trabalho alternativo, chegando a se apresentar no circo e a tentar o comércio numa humilde vila do interior.

O terceiro grupo de piadas é em torno do Baratinha. Em *O Tico-Tico*, todos os meninos personagens de historietas eram “arteiros”. Na família Zé Macaco não seria diferente. Baratinha representa a infância que precisa ser reprimida nas suas pulsões. Joga-se embaixo de um rolo compressor (ver Capítulo 3), engole o que tem pela frente, arma “pegadinhas” para o companheiro Chocolate e para os próprios pais. Contrariado, executa vinganças.

Como em todas as histórias civilizadoras de *O Tico-Tico* nas primeiras décadas do século XX, as crianças não são instruídas carinhosamente, e sim punidas violentamente pelos próprios fatos, a fim de que se lembrem de não repetir os excessos. No número 340 (1912), Baratinha visita o país das baratas. O menino bebe vinho “Sangue de Barata” com a rainha, cai de bêbado no chão e é roído por um monte de baratas. Foge, porém, e reencontra o pai no fim. Nessa época ainda não era uma barbaridade representar uma criança bebendo álcool numa revista infantil.

O quarto tema recorrente pode ser rotulado como o das pulsões violentas e animais. Há várias piadas com a confusão entre Zé Macaco e animais. Na sua primeira fase, turistas ingleses dados ao exótico o encontram na rua e ficam estudando sua aparência, confundindo-o com um animal, até que ele se zanga e dá uma surra neles (nº 180, em 1909). O mesmo acontece quando ele pousa numa comunidade indígena: pensam que ele é um macaco e tiram suas roupas. Em outra piada, macacos também cismam em trazê-lo para o bando (nº 184, em 1909). No número 445 (1914) Zé Macaco sai para pescar e é surpreendido por um macaco que rouba suas roupas, veste-as e corre para a casa dele, chegando quase a enganar Faustina¹².

Sempre que é ultrajado, Zé Macaco reage com os punhos, violentamente, o que parece dizer sobre seu interior indomável. Mas ele também é surrado violentamente por policiais algumas vezes.

Storni explora a ideia de que Zé Macaco é feito de alguma matéria especial, com poder regenerativo, que o impede de sucumbir, apesar de seu corpo ser alvo de sevícias e barbaridades que o matariam. O recurso fantasioso é bem difundido entre os autores de histórias em quadrinhos e desenhos animados, principalmente porque permite a

12. Zé Macaco também se metamorfoseia em caranguejo depois de tomar sopa de siri e em sapo depois de tomar sopa de rã.

satisfação do leitor na iteratividade, ou seja, permite que a vida do personagem sempre possa recomeçar do zero a cada capítulo. No entanto, seria interessante interpretar que, no caso de Zé Macaco, esse poder regenerativo e essa resiliência são signos associados à potência de suas pulsões primitivas ou animais.

A partir desse sobrevoos das Aventuras de Zé Macaco, foram selecionadas oito historietas (de 1909 a 1922) tendo em vista quão significativas elas são para aprofundar o estudo da contribuição do artista e suas narrativas para o processo civilizador, tanto na pedagogia do comportamento civilizado quanto na discussão do próprio processo, devido às dúvidas que nublam o brilho da civilização.

4.1. Aventuras no cinema

A história do desenvolvimento do cinema se entrelaça com a história da subjetividade moderna. Cinema e modernidade têm vários pontos de convergência. O cinema é um dos “emblemas” da modernidade, entre outras técnicas e invenções. Expressa seus principais atributos, tais como o espetáculo, o consumismo, a efemeridade, a mobilidade, a fragmentação. De fato, a cultura moderna já era “cinematográfica” antes da invenção do cinema (CHARNEY e SCHWARTZ, 2004).

Alfredo Storni não deixaria de abordar o cinema como mais uma das modas a que a família Zé Macaco iria aderir. Fez isso em duas ocasiões, com premissas bastante distintas. Na primeira vez, a piada se faz sobre a falha da família Zé Macaco em se comportar de maneira civilizada durante a sessão (Figura 46).

Figura 46. Descontrole num “programa cheio de fitas cômicas”.
 Pág.14 do nº 291 de *O Tico-Tico* (1911).

14 **ZÉ MACACO** O TICO-TICO

1) Um dia, *Zé Macaco* resolveu levar toda a sua distinctíssima família a um cinema, para que, apreciando um programma cheio de fitas cómicas, *Faustina*, *Baralhinha* e *Chocolate* se divertissem a valer.

2) Abancaram-se todos na fila da frente, e assim que escureceu a sala, começou a exhibição d'uma fita jocosa.

3) A fita era d'aquellas de corridas e atropellos, e o estardalhaço das scenas grotescas produzia enorme sensação na família do *Zé Macaco*.

4) Que perdendo toda a compostura desatou em escandalosas e formidaveis gargalhadas. Não podendo conter o riso torçiam-se nas cadeiras, como se estivessem com o cholera morbus. *Chocolate*, que não percebia cousa alguma d'aquillo, procurava imitar os seus patrões, retorçando-se na cadeira como um macaco.

STURRO

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

No primeiro quadro a família adentra a sala de cinema, com sua característica bilheteria e seu característico cartaz. No segundo, comporta-se com a mesma excitação e expectativa do restante do público, atrás deles. Quando veem a “fita” de comédia “pastelão”, no entanto, eles não se contêm. Gargalham alto, ininterruptamente, perdem “toda a compostura”. Rir, como os outros espectadores, era aceitável. O inaceitável (a perda do autocontrole civilizado) era se revirarem nas cadeiras, de pernas para o ar, contorcidos como se sofressem de uma doença: “como se estivessem com cólera-morbus”.

A história continua no número seguinte, quando, pelos protestos do público, o “guarda do Cinema” vem para chamar Zé Macaco “à ordem”. Segue-se mais incivilidade. Zé Macaco se enfurece e “se atira” ao guarda. Todos caem numa pancadaria e a família termina sendo levada pela polícia, num camburão apelidado, na época, de “fantasma vermelho” ou “viúva alegre”. Lição aprendida!

Há mais para “ler” na primeira parte da historieta. No terceiro quadrinho, o autor se vale de uma técnica narrativa compartilhada entre os quadrinhos e o cinema: a do contraplano. O desenhista representa o ponto de vista oposto ao do segundo quadrinho. Em outras palavras, no segundo quadrinho vemos os personagens reagindo; no terceiro quadrinho, vemos o que provocou a reação dos personagens.

A legenda é mais do que clara; é didática: “A fita era daquelas de corridas e atropelos, e o estardalhaço das cenas grotescas produzia enorme satisfação na família do Zé Macaco...”. Storni, trabalhando com o tema em 1911, ainda precisa ser claro sobre como é a experiência da sessão de cinema. Por isso, desenha a própria tela de cinema. Pinta-a, inclusive, de “preto e branco”, conforme era um dos limites dessa mídia. Percebia que estava se comunicando com leitores que tinham uma noção incompleta do que era a sessão de cinema, e precisava estabelecer qual era o conteúdo das cenas e qual reação provocaria no público, ou a piada não seria compreendida.

Significativa é a escolha de palavras para a legenda. Com três termos, “corridas”, “atropelos” e “estardalhaço”, reafirma os choques e estímulos mais violentos típicos da vivência urbana na modernidade. Com o termo “grotescas”, julga negativamente o conteúdo da fita e, por consequência, julga também o comportamento da família. Essa é sua mensagem explícita, na adoção de um discurso que expõe ao ridículo o comportamento descontrolado num espaço público. Colabora, dessa forma, com as mensagens pedagógicas sobre como ser e como não ser civilizado, que são o principal material de *O Tico-Tico*.

Existe também uma mensagem que pode não ter sido intencional. Storni, com o terceiro quadrinho, estava se comunicando também com leitores Brasil afora, que recebiam habitualmente *O Tico-Tico*, mas nem todos tinham acesso a uma sala de cinema. Nessa história ele narra pedagogicamente como é a experiência de uma sessão de cinema, com começo, meio e fim. Representa o que os espectadores veem na tela, representa a escuridão que é necessário suportar para que se dê a sessão e ainda atesta que o cinema produz “enorme satisfação”. Não deixa de ser um convite para a participação de mais pessoas – conscientes da etiqueta requerida – na nova e excitante atividade.

A pauta do cinema esteve algumas vezes na seção “Lições de Vovô”, com descrições minuciosas da mecânica dessa “arte” e ilustrações do equipamento, mas as historietas de Storni são raríssimas ocasiões em que a sessão de cinema, como evento, foi representada em *O Tico-Tico*. Não era banal desenhar uma plateia, no escuro, observando a projeção luminosa na tela, e se emocionando com as imagens. Essa representação, por meio da caricatura, seria importante para difundir a etiqueta da sessão de cinema.

Da segunda vez que Storni aborda o tema, não o trata como novidade. Já é uma atividade artística e industrial estabelecida, com mercado consumidor educado. Indivíduos que eram neófitos naquele hábito de consumo são rapidamente sucedidos por indivíduos ca-

pazes de a) criticar o produto e b) emular a técnica de produção. Assim, Zé Macaco, que em 1911 fazia “macaquices” na sala de cinema, em 1912 entra para o ramo da indústria cinematográfica (Figura 47).

Figura 47. Produção de uma “mirabolante fita”. Pág.24 do nº 376 de *O Tico-Tico* (1912).



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Mais uma vez, tudo começa quando ele se acha inquieto: “Zé Macaco não descansava. Como sempre, tinha iniciativas novas”. Com sua fortuna, ele pode comprar um “aparelho de fazer fitas cinematográficas”, e o faz. Nesse ponto, ele, enquanto consumidor de cinema, sabe que as “fitas” são feitas em “todos os feitios”. Assim, opta por começar suas experiências pela tragédia. Os atores são amadores. Usa sua própria família.

Em seguida, vende a fita para um distribuidor e faz um cartaz. Já são duas providências de quem conhece o lado da produção cinematográfica, além do lado do consumo. Além disso, a produtora já tem logotipo. Vemos no cartaz da “Macaco Film” um mico sentado sobre um globo azul. A empresa promete “arte, sucesso, assombro”. Até aí tudo vai bem. Sendo imitação ou não, é tudo conforme a cartilha do ramo do entretenimento. A piada acontece quando a fita de Zé Macaco é exibida. O público “que enchia o cinema” revolta-se com a má qualidade do filme. A legenda esclarece que “...reagindo violentamente, quase destruiu a sala de espetáculos” e forçou a família Zé Macaco a se esconder.

Nas duas historietas Storni associa o cinema às pulsões psicológicas. A diferença é que, na primeira, Zé Macaco começa uma pancadaria porque se ultrajou com a admoestação de um funcionário do cinema; na segunda, o público ataca a própria sala, contrariado em pagar para ver um espetáculo abaixo da crítica.

É fato que a programação do cinema da época se dividia entre o documentário, em que a produção local investia mais, e a ficção, importada, com foco no entretenimento (SUSSEKIND, 1987). Mas a ficção era modelada a partir da herança do “melodrama de sensação” que o precedera na preferência do público. As histórias de suspense simples, maniqueístas e previsíveis, e a atuação pouco natural, com gestos codificados segundo uma gramática conhecida pelo espectador, eram característica das fitas feitas para estimular reações emocionais que seriam esquecidas logo após a sessão (SINGER, 2001).

É o tipo de “tragédia” que Zé Macaco tentou emular, numa cena em que o menino Baratinha aparece com uma enorme faca cravada no peito e Faustina levanta uma das mãos para o céu e põe a outra sobre o coração, em esbugalhado desespero. A plateia não “comprou” o exagero diletante, mas sua expectativa de grandes emoções teve uma válvula de escape: o protesto.

A visão céptica que Storni tinha do cinema, o qual ele ridicularizou junto com a família Zé Macaco, corresponde parcialmente à dos cronistas da época. Paulo Barreto, o João do Rio, tomava o cinema como paradigma da arte narrativa moderna, tanto que batizou sua coletânea de “crônicas cariocas” de *Cinematógrafo*.

Bastos Tigre emprestou sua habilidade com as palavras às legendas da produção *O filme do diabo* (1915). Olavo Bilac participou de *A Pátria Brasileira* (1917).

No entanto, muitos ironizavam o fato de que o cinema era feito para apreciação ligeira, não intelectual. Um personagem do mesmo João do Rio descreve a outro como, ao assistir a um filme, ficou pasmo em observar o nível da estupidez humana.

Numa caricatura de J. Carlos para *Careta*, em 1909, um “elegante” aconselha os outros a irem assistir a um filme “de arte”, “um drama ao alcance da inteligência mais medíocre” (SUSSEKIND, 1987).

Artur Azevedo abordava os cinematógrafos como espaço de sociabilidade, onde todos – de todas as classes, pois havia diferentes endereços com cinemas – se encontravam para ficarem inteirados das novidades e compartilharem assuntos da moda. O escuro da sala, no entanto, permitia que aflorassem instintos condenáveis. No sainete *Cinematógrafos* (1907), um pai de família avisa à esposa que suas filhas correm perigo de serem bolinadas na sala de cinema pelos “pelelintras”, se forem desacompanhadas (SICILIANO, 2014, p. 256).

Enfim, retorna-se ao argumento de que os avanços materiais da civilização, mesmo acompanhados com avanços na civilidade (a eti-

queta da sessão de cinema), não se tornam avanços da humanidade. Na verdade, podem mesmo rebaixar os indivíduos, facilitando a vida. Ou, em outras palavras, mais moralistas, o progresso “amolece” o espírito dos homens.

Sem essa dose de moralismo, Georg Simmel (1971) aborda essa preocupação quando diz que o avanço da cultura objetiva – a multiplicação dos objetos e processos técnicos disponíveis, e o aumento do seu poder – é mais rápido do que o avanço da cultura subjetiva – o desenvolvimento de cada indivíduo, para além do inato. O resultado é que mais poder material vai sendo concedido a indivíduos que não tiveram que se desenvolver internamente na mesma proporção das máquinas. Apenas repetem as instruções de uso e se safam com isso.

Storni poderia escrever que até macacos são capazes de imitar os homens e passar por civilizados, apenas para serem desmascarados na primeira oportunidade. Aliás, o colega dele, o cearense Leônidas, fez essa piada, na historieta “Os macacos e o ciclismo” (*O Tico-Tico* nº 15, 1906). Leônidas, que explorava muito o tema da civilização, principalmente ironizando a empolgação com o progresso material e preconizando a retidão de comportamento, em 1915 começa a desenhar historietas com macacos no lugar de humanos. Na edição 504 um policial macaco leva para a prisão um malfeitor macaco, o que nos lembra a ficção científica *O planeta dos macacos*.

Zé Macaco, homem de seu tempo, “macaqueia” o cinema porque, materialmente, pode, mas será logo exposto em suas limitações pela plateia inconformada.

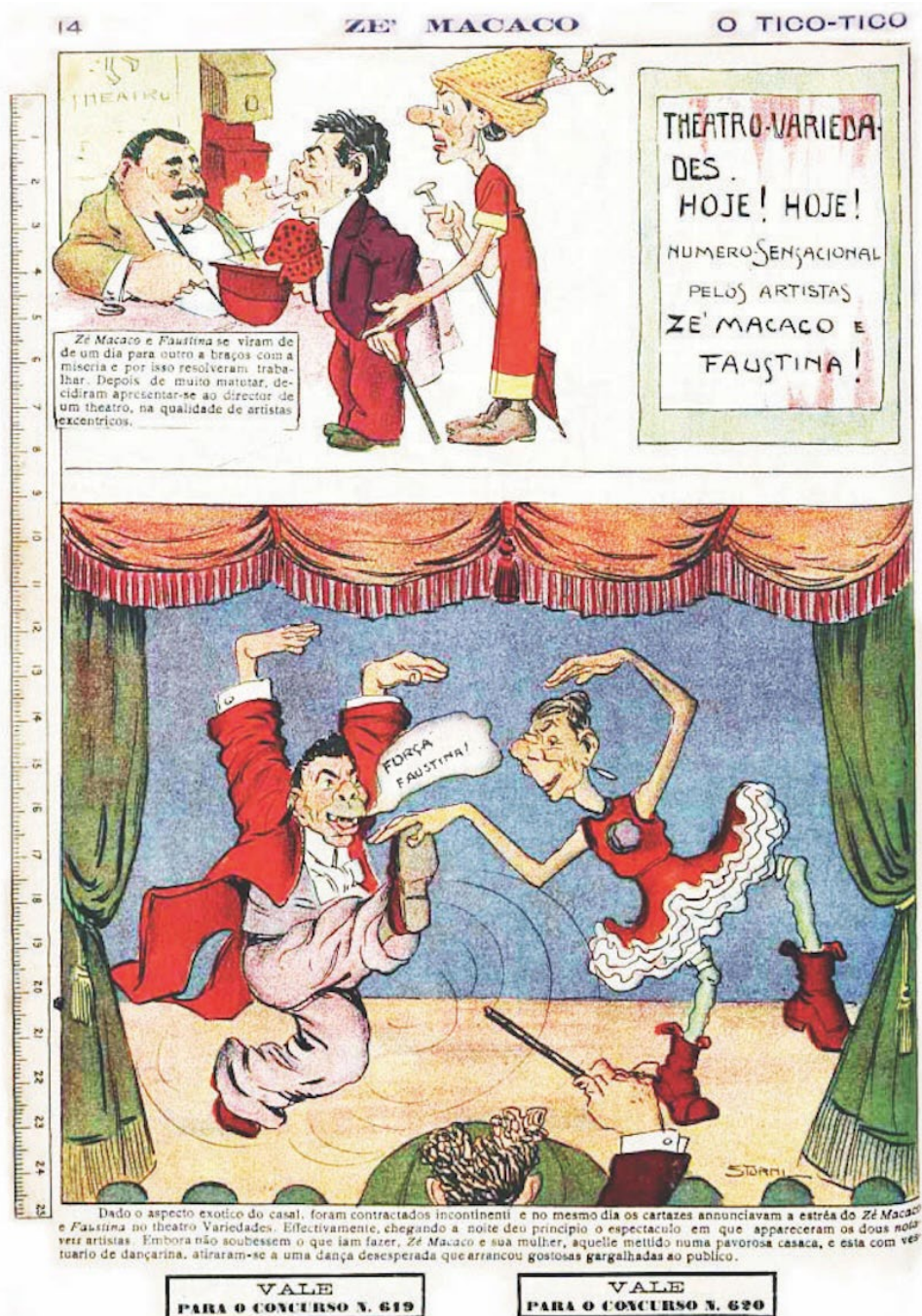
4.2. A moeda de troca de Zé Macaco

Zé Macaco tem um trunfo que causa inveja, mas esse trunfo não é desejado por seus contemporâneos: seu interior incivilizado, o qual transparece em sua face e seus gestos, encanta as pessoas. Mais de uma vez ele recompõe sua fortuna apresentando espetáculos populares. Recapitulando: sua fortuna, na primeira vez, é explicada como herança. Em 1911 ela simplesmente acaba. O casal se vê “a braços com a miséria” e alista-se no elenco de um teatro de variedades (Figura 48).

No primeiro quadro, Storni desenha os personagens em atitude suplicante. Zé Macaco tira o chapéu para falar com o dono do teatro, parece até que mostra o chapéu para pedir esmola; Faustina faz gesto de súplica com a palma da mão. Aquela exibição involuntária de desajuste social garantiu a vaga: “Dado o aspecto exótico do casal, foram contratados incontinenti”. O impactante terceiro quadro, desenhado na forma mesma do palco, emoldura a dança mais desengonçada que Storni conseguiu imaginar: “Embora não soubessem o que iam fazer, Zé Macaco e sua mulher, aquele metido numa pavorosa casaca, e esta com vestuário de dançarina, atiraram-se a uma dança desesperada que arrancou gostosas gargalhadas ao público”.

Storni pode ter ficado satisfeito em colocar seu personagem nessa situação. A princípio, Zé Macaco representa um indivíduo que goza de riqueza sem nenhum merecimento, cai em desgraça e é punido com a necessidade de se socorrer num trabalho que o expõe ao ridículo, alvo de gargalhadas. Uma vez retirado o verniz das posses, seu interior grotesco é revelado. No entanto, tudo é ambíguo nas narrativas de Zé Macaco. O autor faz meia-volta e, na semana seguinte, o casal já colhe os louros e o ouro do sucesso, transformando-se outra vez (Figura 49).

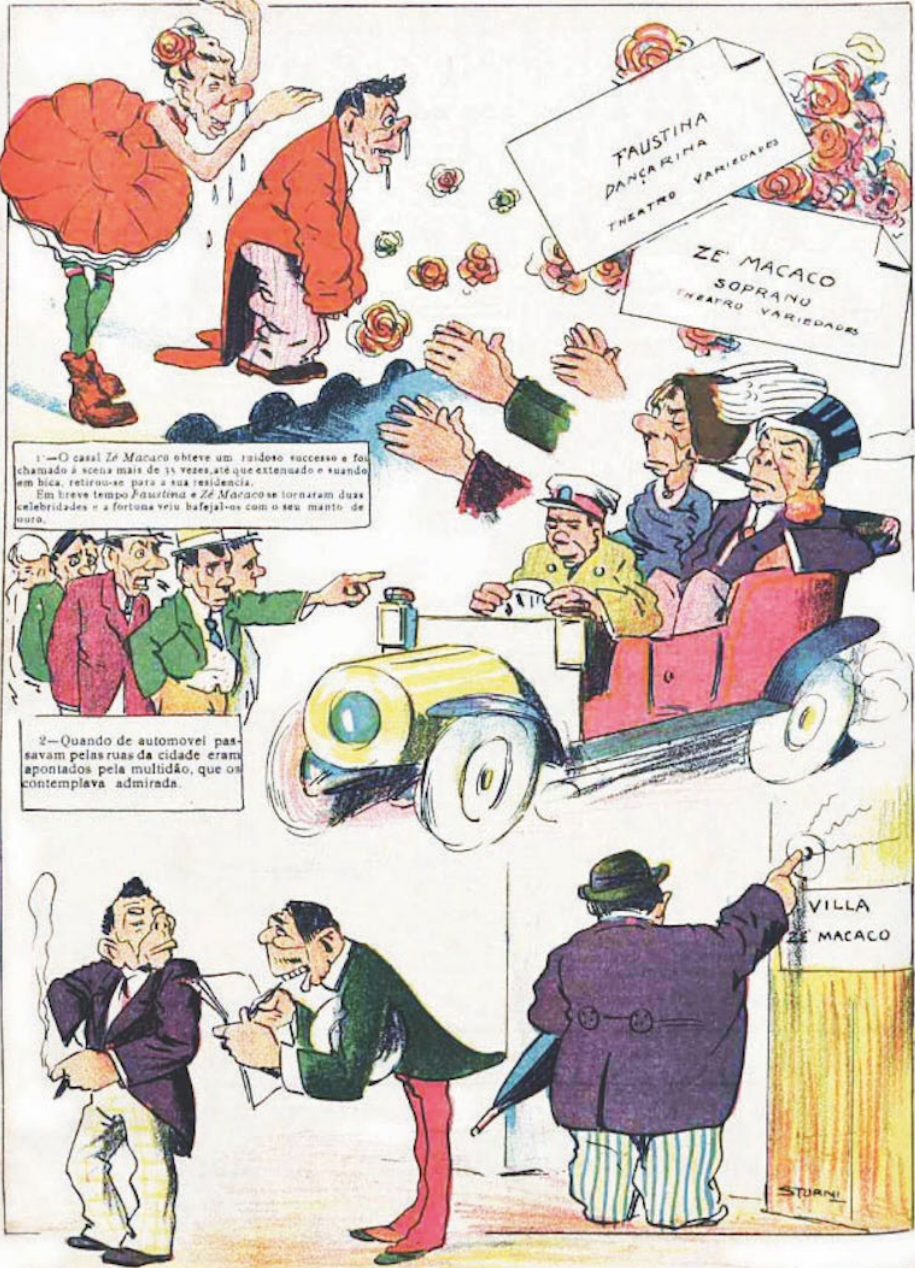
Figura 48. Oferecendo-se como “artistas excêntricos”.
 Pág.14 do nº 321 de *O Tico-Tico* (1911)



Dado o aspecto exótico do casal, foram contractados inconitente e no mesmo dia os cartazes annunciavam a estréa do Zé Macaco e Faustina no theatro Variadades. Effectivamente, chegando a noite deu principio o espectáculo em que appareceram os dous notavelles artistas. Embora não soubessem o que iam fazer, Zé Macaco e sua mulher, aquelle mettido numa pavorosa casaca, e esta com vestuario de dançarina, atiraram-se a uma dança desesperada que arrancou gostosas gargalhadas ao publico.

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Figura 49. A multidão os contempla admirada. Pág.14 do nº 322 de O Tico-Tico (1911)



1—O casal Zé Macaco obteve um rápido sucesso e foi chamado à scena mais de 35 vezes, até que extenuado e suando em bica, retirou-se para a sua residência. Em breve tempo Faustina e Zé Macaco se tornaram duas celebridades e a fortuna veio bafejá-os com o seu manto de ouro.

2—Quando de automovel passavam pelas ruas da cidade eram apontados pela multidão, que os contemplava admirada.

3—Os repórteres dos jornais faziam questão de obter entrevistas com o celebre artista do Theatro Variedades, e no dia seguinte publicavam as asneiras, que dizia o Zé Macaco, como se fossem palavras de um grande homem.

4—E assim corriam as cousas, quando um bello dia um senhor gordo, de apparencia estrangeira, tocou no botão da campainha electrica do elegante palacete em que habitava Zé Macaco em Gopacabana.

(Continua).

A mudança de sorte imprime a eles novos padrões de comportamento que se denotam na postura corporal e expressão facial. A segunda parte da história começa com o casal ainda em caracterização grotesca. Está “suando em bica”, curvado, amarrotado, de boca meio aberta e olhos semicerrados, depois de dançar muito e de voltar ao palco “mais de 35 vezes” para receber aplausos. Vale comparar com a figura de Zé Macaco no penúltimo quadrinho. As vestes são elegantes e justas, ele dá as costas para o interlocutor, tem uma mão na cintura e outra portando um cigarro; a expressão facial, olhos fechados e lábios em bico, é desdenhosa, conforme uma categorização de expressão de sentimentos estudada por Charles Darwin (1899)¹³. Tudo que Storni desenha aqui denota atitude de superioridade, senão de arrogância.

Zé Macaco e Faustina tornaram-se “duas celebridades”, apontados pelo povo na rua, quando passam de automóvel. Os repórteres, diz a legenda, “publicavam as asneiras que dizia o Zé Macaco como se fossem palavras de um grande homem”. Não importa que o sucesso provenha da exibição do seu interior grotesco, não-civilizado. O sucesso é uma moeda, não carrega manchas de origem, e banca um comportamento civilizado de fachada. Mais uma vez, são objetos materiais e distintivos cujas representações caricaturais funcionam como signos do progresso: o automóvel já citado, os cartões nos buquês de flores presenteados, e a “campanha elétrica do elegante palacete de Zé Macaco em Copacabana” com direito a placa na entrada: “Villa Zé Macaco”.

A situação da mansão de Zé Macaco no bairro de Copacabana, no contexto de 1911, conota que ele é um “novo rico” ou “emergente”, uma vez que o bairro, antes da inauguração do hotel Copacabana Pa-

13. É a mesma expressão que Zé Macaco faz quando dá uma “carteirada” na polícia, no número 459 (1914).

lace (1923) era ainda uma fronteira, uma expansão recente da capital. As imagens construídas em torno do bairro, nesse período, compõem uma “cartilha” que o associa a um estilo de vida cujos valores são salubridade, prazer, juventude, investimento lucrativo e tranquilidade num ambiente praiano, mas indubitavelmente urbano: tudo começa quando se abre o acesso por bonde (O’DONNELL, 2013).

4.3. Quem é o civilizado, que é o incivil?

No início do século XX ainda era admissível publicar uma revista para crianças e jovens com piadas que retratam atropelamentos, espancamentos, mordidas, esquartejamentos, sangue derramado, tiros e explosões. Assim, algumas vezes, Zé Macaco é agredido até as portas da morte; outras, ele usa os punhos para reagir. Vingança é um tema corrente nas histórias dele e de quase todos os personagens. Isso importa quando se está procurando entender como o público da revista infantil e o caricaturista estão dialogando e construindo signos para alimentar a pedagogia civilizadora em todos os seus sentidos.

Duas historietas em que Zé Macaco briga são mais significativas em relação a esse ponto. A primeira, publicada no início de 1912, é consequência direta dos acontecimentos da história do teatro de variedades. Zé Macaco é contatado por um agente teatral e, enganado com promessas de carreira artística nos Estados Unidos, viaja para lá e a família toda fica presa num circo norte-americano. São forçados a se “fantasiar” de indígenas e são exibidos “como sendo uma tribo de selvagens brasileiros do sertão do Mato Grosso” (Figura 50).

Figura 50. "Perante o assombro de dez mil yankees". Pág.14 do nº 329 de *O Tico-Tico* (1912)



Dito e feito Chamou o Baratinha, preveniu a Faustina e a um signal Jado atirou-se como um projectil com a cabeça de encontro ao estomago do americano, enquanto o Baratinha lhe atirava um rabo de arraia! O effeito foi terrivel. Perante o assombro indiscutivel de dez mil yankees, as tripas do americano desentoraram-se como fitas e o pavor se apoderou de todos

Continua

VALE
PARA O CONCURSO N. 635

VALE
PARA O CONCURSO N. 636

Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional

Quando o apresentador do circo, com um chicote, ordena que dancem “como ursos”, é a gota d’água para Zé Macaco, que o ataca no meio do espetáculo. Zé usa o “sistema brasileiro” de entrar numa briga: dá uma cabeçada na barriga. Baratinha segue o pai na pancadaria e dá um “rabo-de-arraia” no adversário.

Na sequência eles fogem e conseguem voltar ao Brasil. Aqui, além da evidente oposição entre cultura brasileira e norte-americana, com as representações de civilização e selvageria em jogo, há que se fazer a leitura freudiana das pulsões violentas que são autorizadas em determinado contexto social.

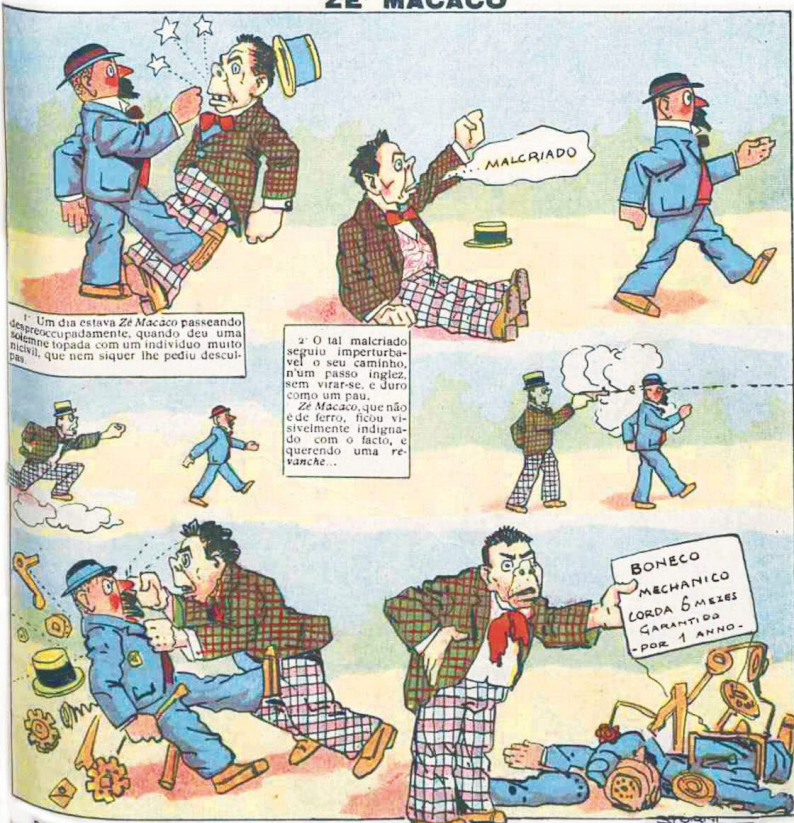
As mesmas pulsões, por comparação, ficariam sob julgamento na outra historieta selecionada por retratar um roubo violento de Zé Macaco. Ele passeava “despreocupadamente” – imagina-se pela Avenida Central – quando um senhor dá uma topada nele, acertando-o com o punho. Pior: o senhor nem pede desculpas, apenas segue seu caminho em passos largos, olhando apenas para a frente (Figura 51).

A falta de civilidade do estranho senhor de chapéu provoca reação em Zé Macaco, que quer “revanche”. Zé Macaco persegue “o insolente”, chama-o, mas é ignorado. A tensão aumenta e Zé Macaco dispara tiros no homem, depois o alcança e arrebenta-o com “vários socos e pontapés”. A piada é que, só no final, Zé Macaco percebe que era um boneco mecânico, um brinquedo simulador da vida, com corda suficiente para seis meses e garantia de um ano.

Nesse enredo, as representações de civilidade e selvageria também se misturam. Zé Macaco faz um passeio, atividade regulada pela etiqueta civilizada. Encontra um homem que não se desculpa de um encontrão, ou seja, um “malcriado”. Esse homem tem um caminhar extremamente disciplinado, ou seja, é civilizado. Zé Macaco reage com tiros, socos e pontapés, ou seja, selvageria, para cobrar uma falta à civilidade. No fim, reconhece que assassinou um “sujeito pau” que o merecia. Mas o boneco se tratava de uma maravilha téc-

nica, uma demonstração do progresso, que ele tomou por ser vivo, uma vez que seu conhecimento e sensibilidade são primitivos. Afinal, trata-se do Zé Macaco.

Figura 51. O malcriado. Capa do nº 388 de *O Tico-Tico* (1913)



1. Um dia estava Zé Macaco passeando desprocuradamente, quando deu uma agramme topada com um individuo muito nichu, que nem sequer lhe pediu desculpa.

2. O tal malcriado seguiu imperturbavel o seu caminho, n'um passo inglez, sem virar-se, e duro como um pau. Zé Macaco, que não é de ferro, ficou visivelmente indignado com o facto, e querendo uma revanche...

3. Levantou-se, e, a toda pressa, correu em perseguição do insolente. Mas como esse não attendesse ao seu chamado, Zé Macaco o aivejou com alguns tiros, dando-lhe diversos soccos e ponta-pés. Com grande surpresa, porém,

4. o tal senhor principiou a desmantelá-se todo, desfazendo-se em sarrafos, parafusos, rodas, cordas, pregos, o diabo!...
- Ora bolas!... Exclamou Zé Macaco, ao arrancar no fim de lucta um cartaz do peito do boneco, e concluindo: Assassinei um sujeito pau!...

REDACÇÃO E ADMINISTRAÇÃO: RUA DO OUVIDOR 164 — RIO DE JANEIRO
 Numero avulso, 200 réis; atrazado, 500 réis
 Publicação do MALHO

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Storni, mais uma vez, parece jogar com as aparências. Quando um personagem tem comportamento civilizado, logo depois se revela incivil. Há diferenças entre os dois enredos, sobre esse ponto. Na piada do circo, Zé Macaco claramente delibera a ação violenta contra o seu inimigo. Isso é denotado pelo segundo quadrinho, em formato irregular, no qual se representa apenas o rosto do personagem, olhando de soslaio e coçando o queixo. Na piada do boneco ambulante, Zé Macaco não pondera; vai reagindo cada vez mais impensadamente, quanto mais o “malcriado” o ignora.

A diferença pode ser entendida segundo a teoria freudiana das pulsões, conforme exposta na obra *O Mal-estar na Civilização*. Freud afirma que “o pendor à agressão é uma disposição de instinto original e autônoma do ser humano”, a par com as pulsões de vida ou amorosas. A civilização tem que lutar contra as pulsões de morte ou violência, “seu mais poderoso obstáculo” já que depende do princípio de juntar os indivíduos, primeiro como casal, depois como família, “depois etnias, povos e nações numa grande unidade, a da humanidade” (FREUD, 2010, p.90).

Essa é a visão “evolutiva” e “progressiva” também de John Stuart Mill, para quem a civilização é resultado de um processo de agregação dos homens em grupos cada vez maiores, na sua história, com fins de cooperação (PAGDEN, 2013). É similar o entendimento de Norbert Elias. Daí o motivo de se ensinarem etiquetas para o convívio entre todos os indivíduos, mesmo que sejam estranhos entre si.

A condição de progresso material e cultural, ciências e artes é a civilização, e ela só existe com agregação social de grandes proporções e a observação de etiquetas e outras normas comuns (língua padrão e sistema de medidas, por exemplo). Um dado projeto de progresso precisa lidar com a violência entre pessoas. Deve eliminar os motivos que provocam a pulsão de morte, ou, se não é possível, reprimi-la.

O projeto republicano brasileiro, na época de Storni, era de pedagogia civilizadora, conforme já se dissertou. Porém, desde o início foi visto com ceticismo e apelou também à repressão que, no nosso caso, era a repressão de tudo que tivesse origem popular.

Até mesmo no meio já bastante elitizado em que viviam os autores das revistas ilustradas do Rio de Janeiro, essa repressão foi reiteradamente retratada pelos caricaturistas, com piadas em que o guarda civil coage, prende e bate em qualquer um que apenas pareça não estar cumprindo as posturas municipais e a etiqueta de circulação pela Avenida Central.

Um exemplo é a conclusão da aventura de Zé Macaco entre os indígenas, apresentada no capítulo 3. Guarda civil repreende Zé Macaco por sua aparência selvagem. Faustina protesta, toca no guarda e este reage com violência desproporcional, representado como um monstro pelo caricaturista. O resultado é que a brutal cassetada faz Zé Macaco recuperar a memória e os modos urbanos (Figura 52).

A agressividade, portanto, não é sempre reprimida. Há situações em que a sociedade canaliza essas pulsões com objetivos. Ou “essa cruel agressividade aguarda uma provocação, ou se coloca a serviço de um propósito diferente, que poderia ser atingido por meios mais suaves” (FREUD, 2010, p.77). Na segunda historieta, o impulso agressivo de Zé Macaco foi provocado imediatamente pelo mal-entendido com o boneco mecânico. Na historieta do circo é diferente. Zé Macaco pondera que, sendo a família abusada pelo empresário “yankee”, estão liberados os instintos. A satisfação do personagem em surpreender o adversário e, inclusive, lutar na vantagem de dois contra um, espelha a satisfação do leitor em acompanhar a historieta e torcer para o brasileiro.

Quando Storni escreve e desenha essas historietas, resta saber até que ponto utiliza Zé Macaco para ridicularizar a ignorância, o atraso e as pulsões violentas, e até que ponto o utiliza para defender a sen-

satez comum do “sistema brasileiro” contra imposições de um modelo de progresso que passa sem olhar para os lados, dá encontrões e não pede desculpas.

Figura 52. “Não pode!” disse o guarda. Página 11 do nº 310 de *O Tico-Tico* (1911)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

O caricaturista realizava seu trabalho dentro de um campo profissional e produzia dentro de uma estrutura empresarial. Pela leitura do material publicado por Storni e seus colegas, parece ter havido uma disputa de visões de mundo e qual delas *O Tico-Tico* deveria propagar.

Figura 53. Visões de mundo em conflito na obra de Storni



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

4.4. A face grotesca de Zé Macaco

Antes da Primeira Grande Guerra (1914-1918), o material de *O Tico-Tico* tinha atingido um estágio de excelência em relação à produção de variadas historietas ilustradas, privilegiadas com grande número de páginas. Mesmo não tendo, nessa fase, a contribuição de J. Carlos, a revista se apoiava no núcleo de caricaturistas Alfredo Storni, Max Yantok e Augusto Rocha, além da reprodução de uma seleção de historietas dos semanários franceses, e das contribuições eventuais de Luís Loureiro e Leônidas.

Nesse arranjo, privilegiavam-se as narrativas concebidas no Brasil. Chiquinho, o personagem que era decalcado do norte-americano Buster Brown, vinha sendo retratado como um menino da alta burguesia carioca que, entre seus passatempos, tinha bicicleta, máquina fotográfica, barco a vela na Lagoa Rodrigo de Freitas e batalha de *confetti* no carnaval. A publicação de cópias de histórias americanas de Buster Brown começava a rarear e, a partir de certo ponto, nunca mais foi feita.

A boa recepção dos personagens inventados pelos caricaturistas se evidencia pela leitura das seções de cartas. Em todo o ano de 1913 e em 1914 é frequente encontrar desenhos de leitores com os personagens preferidos. Fazem muitos Zés Macacos e Chiquinhos, e celebram até os secundários Sábado, Pipoca e Chocolate.

Augusto Rocha, ilustrador que se destacava por suas figuras de animais, desenvolvia uma novela de aventuras em quadrinhos: “Max Muller”. Sempre às voltas com caça, navegação, aviação e exploração de territórios selvagens e exóticos, Max Muller começa a história como adolescente e termina adulto, cortejando nobres europeias. Normalmente as capas de *O Tico-Tico* da época ou publicavam um capítulo de Max Muller ou uma aventura de Zé Macaco.

Yantok, que vinha desde 1911 publicando longas séries da trupe de seu personagem Kaxinbown, como a viagem a Fantasiópolis, ao Pólo Norte e à Pandegolândia, apresentava na época “Kaxinbown no Planeta Marte”. Essas obras, que merecem uma pesquisa acadêmica só para elas, destacam-se pela profusão de imagens grotescas.

No meio de 1913, número 409, a história em Marte termina com os personagens sendo mortos a tiros. O último quadrinho tem os quatro cadáveres estendidos no chão. A tirada cômica é que, após visitar toda a civilização marciana, os heróis tentam viajar numa certa “estrada de chumbo para outro mundo”, que pensam ser equivalente à terrena estrada de ferro. Em vez de receberem tíquetes para a Terra, recebem rajadas de balas (chumbo) da bilheteria. Felizmente, como é história em quadrinhos, os personagens voltam à vida com qualquer explicação posterior. As grandes novelas grotescas e coloridas de Yantok, no entanto, terminam aí¹⁴.

Nesse ponto, já passa da hora de definir o que se entende por grotesco nesta pesquisa, e porque é um termo importante para a análise sob o ponto de vista do processo civilizador. A definição se apoia no trabalho de Mikhail Bakhtin sobre o riso na Idade Média e no Renascimento, a partir da obra de Rabelais.

Bakhtin (1987) não trata do grotesco no sentido de sombrio, monstruoso, assustador, gótico. Diz que essa apropriação do termo vem com o movimento romântico posterior às obras que analisa. Também não trata do grotesco “satírico”, que seria a caricatura exagerada do comportamento popular, rústico, incivil. O objetivo dessa caricatura monstruosa seria apenas condenar, por ridículos, os comportamentos que não teriam mais lugar na sociedade burguesa

14. Yantok, depois dessa história de Marte, faz “contos” do Kaximbown, em texto ilustrado sem cores, do número 418 em diante. Uma semana apenas ele intercala os contos com uma página de quadrinhos dentro dessa série. Acontece mais uma longa interrupção e Kaximbown volta, em quadrinhos, no número 694 (1919), com a premissa de que estava lutando na guerra durante sua ausência. Nessa fase as histórias são mais em torno de máquinas.

clássica, do culto ao progresso e civilização. O trabalho de Rabelais, segundo o filósofo russo, era confundido como satírico, mas se tratava de outra abordagem do elemento popular.

O conceito de grotesco que interessa a Bakhtin é mais próximo do termo “carnavalesco”. Diz respeito aos temas e representações artísticas preferenciais da cultura popular, especialmente quando se dava nas festas de êxtase comunal e celebração da vida. Tem por características a conjugação de opostos, como céu e terra, vida e morte, grande e pequeno, início e fim, e um tratamento despudorado do corpo humano:

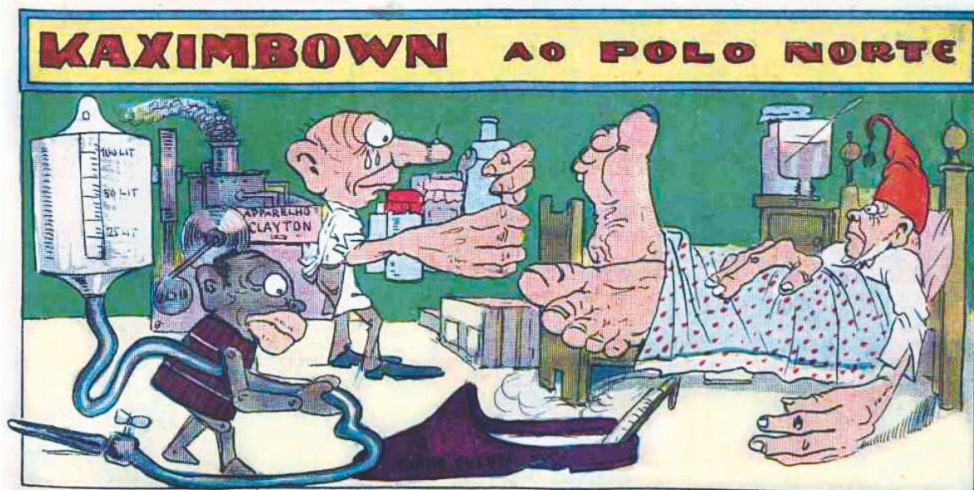
[...] o coito, a gravidez, o parto, o crescimento corporal, a velhice, a desagregação e o despedaçamento corporal, etc, com toda sua materialidade imediata, continuam sendo os elementos fundamentais do sistema de imagens grotescas. São imagens que se opõem às imagens clássicas do corpo humano acabado, perfeito e em plena maturidade, depurado das escórias do nascimento e do desenvolvimento (BAKHTIN, 1987, p.22).

O corpo humano é representado com toda essa crueza e materialidade extrema em *O Tico-Tico*. Por exemplo, o nariz do criado de Kaximborn, chamado Pipoca, sempre acaba agigantado, decepado ou transformado em coisas, e o pequeno Sábado, garoto adotado por Kaximborn, é uma cabeça humana implantada num corpo mecânico de madeira feito de uma barrica (Figura 54).

Figura 54. As desproporções corporais, as misturas e exageros do grotesco de Yantok. Da esquerda para a direita, Sábbedo, Pipoca e o velho Kaximbown. Primeiro quadro de um capítulo de Kaximbown ao Polo Norte. Página 11 do número 337 de *O Tico-Tico* (1912)

O TICO-TICO

11



1) O susto de Kaximbown foi tal que cahiu doente e diversos dias esteve em estado comatoso, só conseguindo melhorar depois de ter tomado duas pipas de óleo de ricino e um banho quente de 800 graus.

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

As histórias de Yantok fornecem os melhores exemplos de imagens grotescas, nesse sentido. Mas as de Storni não ficam atrás, conforme esta lista de exemplos:

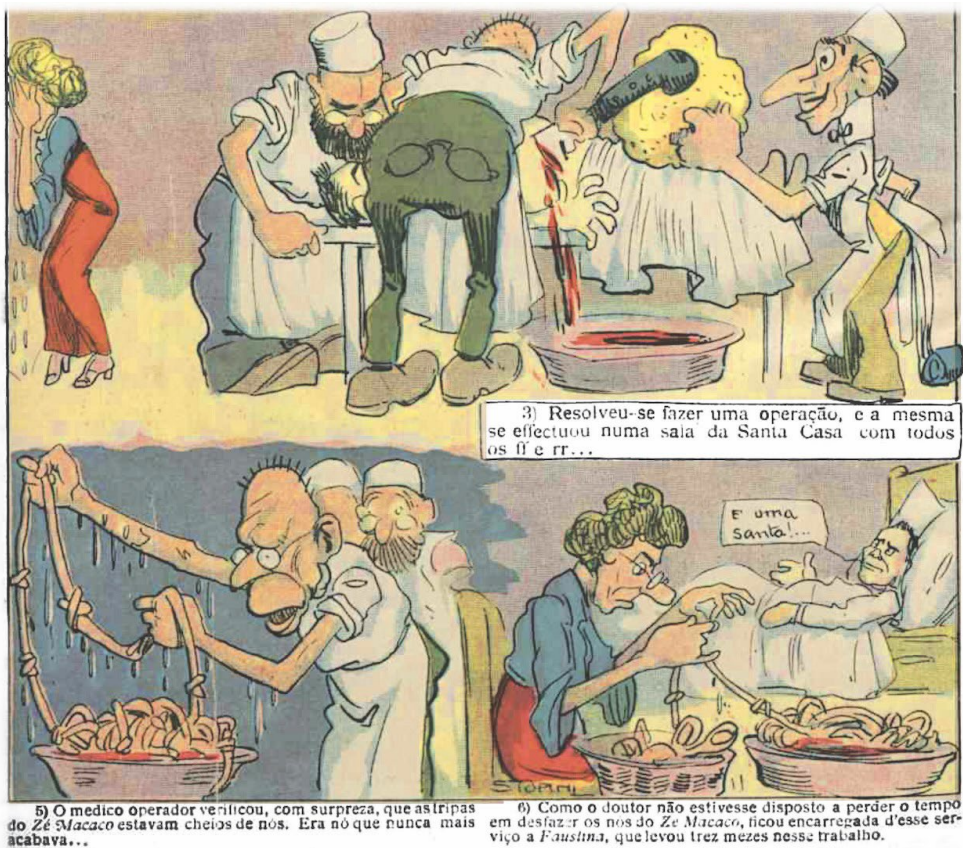
a) Zé Macaco estreia “mirabolante e enorme” gravata fumando um grande charuto. Pega fogo na roupa dele toda. A família acode com água. Ele acaba na forma de um corpo humano quase totalmente consumido (nº 365). Na sequência, porém, o corpo é reestabelecido. Esse é o tema da promiscuidade ou confusão entre o cadáver e o corpo vivo. Anteriormente, vemos Zé Macaco levantando vivo dos destroços incendiados de um bonde atacado numa revolta popular (nº 172). E há outras situações similares.

b) Uma vez os olhos de Faustina ficam inchados feito balões (nº 338), já comentado aqui no Capítulo 1; o nariz de Faustina, considerado enorme, é alvo de tentativas de eliminação, e uma vez, por acidente, cresce a ponto de virar um balão dirigível (nº 457); a família

entra na moda dos exercícios físicos, exagera na dose e seus corpos ficam todos deformados (nº 458). Esse é o tema dos aumentos desproporcionais de partes do corpo.

c) Baratinha fica com a barriga inchada com os ovos que comeu (como uma gravidez) e, munido de tesoura, Zé Macaco corta a barriga para soltar um bando de passarinhos (como um parto) (nº 278); outra ocasião, Zé Macaco passa mal, é diagnosticado de “nó nas tripas” e o tratamento é ficar de cama enquanto Faustina pega uma bacia com os intestinos dele e pacientemente desfaz os nós fora do corpo (nº 451). Temos aí o tema visceral (Figura 55).

Figura 55. Operação sangrenta no intestino de Zé Macaco em *O Tico-Tico* n. 451 (1914)



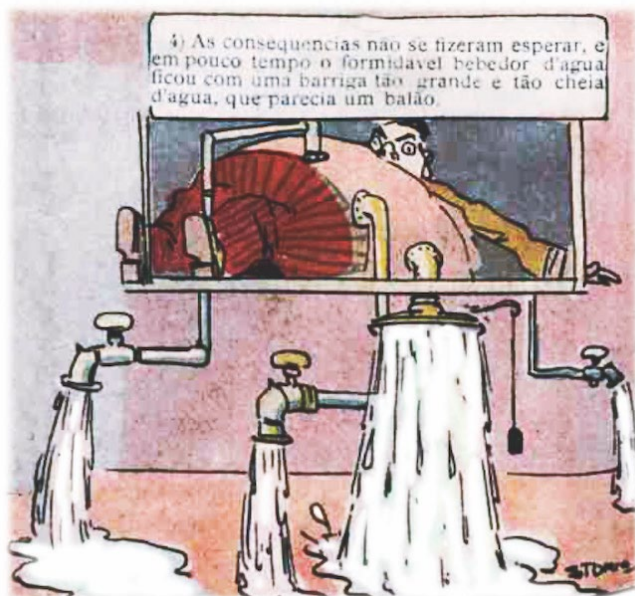
Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

d) Zé Macaco voa até a Lua, entra no nariz dela, debate-se no muco, é espirrado e cai de volta à Terra (nº 282). Apresenta o tema do gigantismo, além da promiscuidade com fluido corporal e pode-se associar também ao tema da oposição céu/solo.

e) O cãozinho feio, primeiro, é esticado à força pelos meninos, depois é atropelado por automóvel e cortado em três partes, para ser remontado por Zé Macaco com cola-tudo (nº 300). Eis o tema do despedaçamento corporal.

f) Depois do já relatado incêndio, Zé Macaco bebe tanta água para aplacar a sede que sua barriga vira uma enorme bola cheia d'água. Acoclam vários canos na barriga dele e seu corpo fica servindo de caixa d'água na casa (nº 366). Esse tema da promiscuidade entre seres vivos e sistemas mecânicos é significativo porque leva o elemento grotesco do “baixo corporal” desde a cultura da Idade Média para os tempos mais mecanizados do século XX.

Figura 56. Visceras se conectam a encanamento de metal em Zé Macaco.
Quadrinho da historieta de *O Tico-Tico* n. 366 (1912)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Segundo Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), o grotesco é uma categoria morfológica da criação artística que tem sido acionada desde a Antiguidade até os tempos modernos. Os elementos recorrentes são a “combinação insólita e exasperada de elementos heterogêneos, com referência frequente a deslocamentos escandalosos de sentido, situações absurdas, animalidade, partes baixas do corpo, fezes e dejetos” (SODRÉ e PAIVA, 2002, p.17). O grotesco não deve ser confundido com o “feio” e, quase sempre, nos faz rir. O romancista francês Victor Hugo teria sido o primeiro a teorizar sobre o grotesco, no prefácio de sua obra *Cromwell*, com a intenção programática de criticar a idealização do belo e de enterrar as formas do passado, chocando e provocando o mal-estar do leitor. Assim, o grotesco lhe servia perfeitamente (idem, p.43). Da mesma forma, outros criadores continuaram a recorrer ao grotesco, e os caricaturistas, sugiro, são alguns deles.

Conforme Bakhtin (1987), o riso carnavalesco é festivo, coletivo, popular e indiscriminado. Todos riem sobre tudo que há no mundo. Os que riem, não riem dos outros, eles se incluem no mundo ridículo. O exagero não é única característica do grotesco. Só mais tarde é que o exagero e a caricatura ficam restritos a ridicularizar aquilo “que não deveria ser”. Mais significativo é sua ambivalência. Ele afirma a ordem social no mesmo momento em que a inverte. Serve de válvula de escape e de sobrevivência para a celebração da vida humana concreta e imediata em meio à ordem social civilizada que impõe a seriedade, o autocontrole, o adiamento de recompensas, o pudor e a disciplina (ao menos, quando em público).

É fato que as historietas de Yantok, Storni e outros foram trabalhos realizados no século XX, no espírito da *Belle Époque*, numa revista cujo projeto editorial era educar e civilizar pelo entretenimento. É possível, no entanto, que as matrizes do riso “rabelaisiano” ainda estivessem gerando obras cômicas. Afinal, tratava-se de um

produto da nascente indústria cultural, num país periférico e irregularmente urbanizado. Os caricaturistas podem ter sentido necessidade de acionar esses elementos grotescos para se comunicar com o público, que compartilhava com eles esse regime de representação.

Poucas décadas antes, o dramaturgo Artur Azevedo se destacava no cenário literário brasileiro, para seu bem e para seu mal, por usar francamente o riso e os assuntos crus do cotidiano, inclusive a satisfação de pulsões, e por dar voz às múltiplas opiniões captadas da polifonia urbana:

Mesmo que tais falas e tiradas de humor tivessem uma intenção moralizadora, voltadas para uma pedagogia do processo civilizador, a apropriação dessa mensagem por seus receptores não era unívoca. [...] Era a sua simplicidade e a sua aproximação com as massas as razões dos motivos de reproche (SILVANO, 2014, p.285).

Artur Azevedo conviveu com críticas que o reprovavam por tal aproximação do popular e rebaixavam o status de sua obra. Os caricaturistas da imprensa, por seu lado, nada perdiam nesse sentido, por já nascerem com o status de “pinta-monos”, conforme já foi discutido no Capítulo 2.

Provavelmente deve ter havido críticas no mesmo sentido de reprovar o recurso ao riso grotesco e popular. Os caricaturistas, movimentando-se no campo profissional em busca de melhores condições de trabalho e mais alto status, podem ter lidado com novos constrangimentos e novas regras do jogo, dando seus respectivos lances, o que resulta em mudanças na configuração de sua produção para *O Tico-Tico*.

Para descrever esses movimentos no período da Primeira Grande Guerra em diante, é preciso partir da premissa de que as historietas de Storni e outros tinham esse elemento de grotesco e ambivalência,

sendo civilizadores ao mesmo tempo em que celebravam a satisfação de pulsões.

Zé Macaco fazia sucesso; era publicado muitas vezes nas capas, e outros desenhistas eram estimulados a buscar o mesmo resultado, criando personagens populares. Anteriormente, Loureiro tentara criar um tal Turumbamba, um sujeito que “pinta o diabo”, no número 377 de 1912. Esse não teve sequência.

Em 1914, no número 466, na página 2, estreia João Garnizé, por Augusto Rocha (Nelson), apresentado como “novo personagem de O Tico-Tico”. O texto narra que era um homem atarracado “quase anão”, usava um cachimbo de barro branco, tocava bandolim, tinha olho e perna postiços, dentadura e peruca. Tinha “coração bondoso a par de velhacaria e esperteza sem iguais”. Mais uma vez, apostava-se num corpo grotesco e em “maus modos” para produzir riso (Figura 57).

Figura 57. “Quem seria capaz de supor que o Garnizé fosse um homem cheio de postiços?”. Quadro da história de estreia do personagem João Garnizé, por Augusto Rocha (pseudônimo, Nelson). Uma incursão no grotesco. Página 2 do número 466 de *O Tico-Tico* (1914)

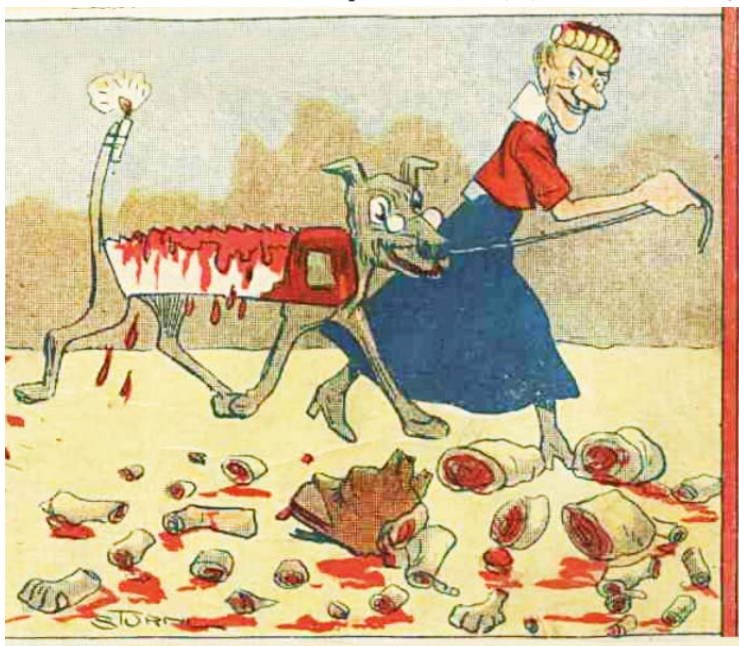


Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Nas histórias de João Garnizé ele aparece se metendo em golpes e trapanças, brigando, injuriando, furtando, bebendo e fumando. Nos seus apuros, às vezes aparece nu e sem suas próteses (sem perna e sem um olho). Caça muito, dá seus tiros e socos. Sua tia Genoveva, de quem tenta roubar todo o dinheiro, uma vez se levanta de um caixão, já quase dentro da sepultura, após ter sido dada como morta.

Por sua vez, no ano de 1915 Storni vinha publicando seu Zé Macaco regularmente, metade das vezes na página de capa. Tinha encontrado uma nova estrela para sua série: um cachorro esquisito, de óculos, com uma vela amarrada no rabo e o corpo feito de um serrote. De coadjuvante, passou a fazer parte da família Zé Macaco. Uma vez, levado a passear na avenida, é provocado por outro cão e, sendo um serrote, espalha o adversário esquartejado na calçada (número 525), conforme se vê na Figura 58.

Figura 58. Em tempos de guerra, jaz um cachorro esquartejado no chão. Serrote é um ser grotesco, mistura incongruente de organismo vivo e objetos. Quadrinho final da historieta da capa do número 525 de *O Tico-Tico* (1915)

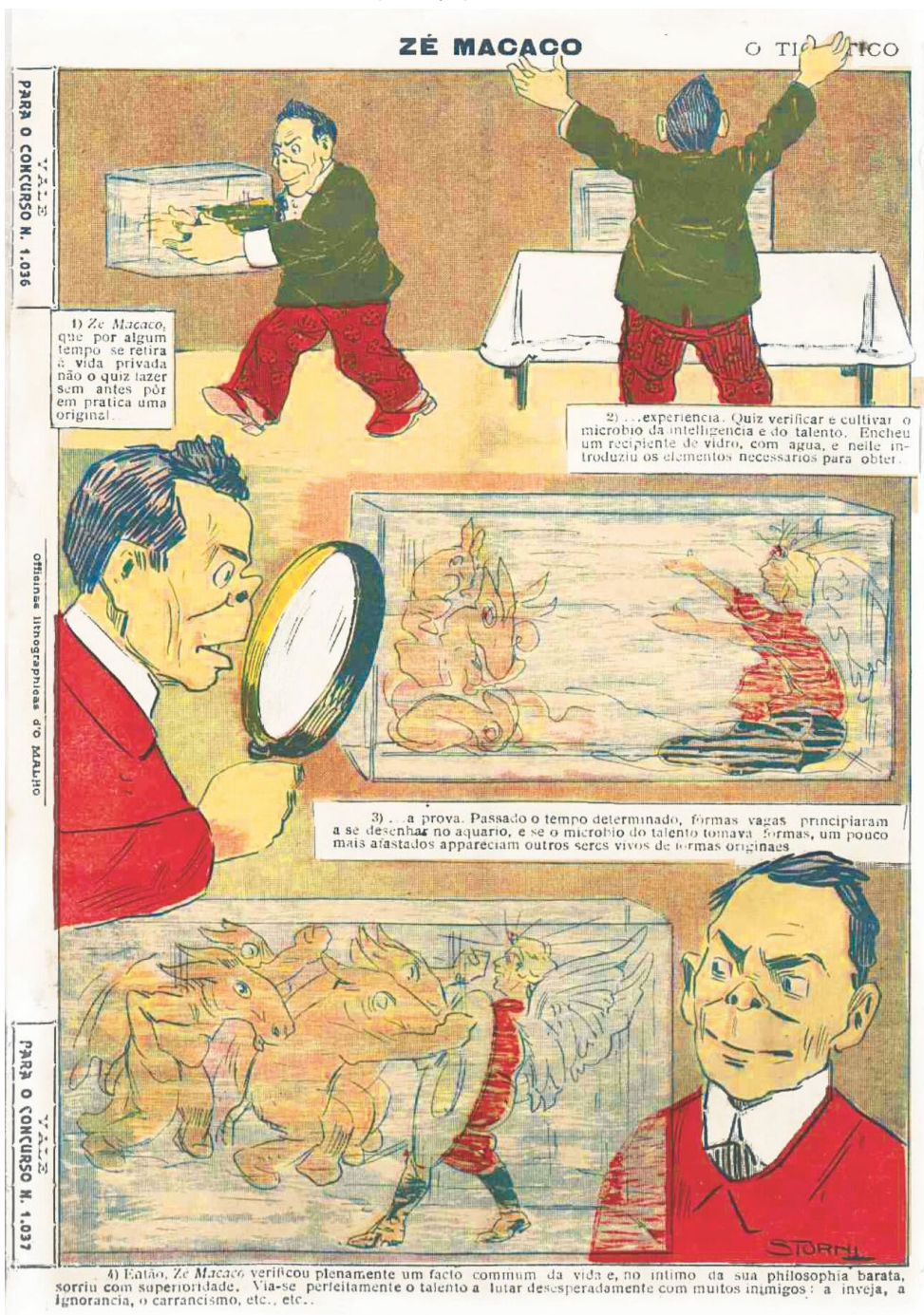


Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Anos depois, em 1929 (número 1232), o cão Serrote volta a fazer parte dos personagens. Porém, nessa versão tardia ele não é mais feito de serrote, apenas parece um serrote pelas marcas da coluna vertebral nas suas costas magras. Como outros animais de historietas, ele é racional e se expressa verbalmente em pensamento. Resurge como um cão vira-latas feio, mas Storni começa a desenhá-lo com traços cada vez mais suaves.

Mas, voltando ao período de 1915 em diante, percebe-se que a linha editorial estava mudando. No número 528 Storni publica a última história de Zé Macaco dessa fase de maior sucesso (Figura 59). O enredo é significativo e bastante explícito. O personagem faz mais uma de suas experiências científicas: cultiva, num aquário, o “germe da inteligência e talento”. O germe se desenvolve numa figura com tipo de anjo, mas coagulam-se também seus inimigos (em forma de burros). Diz a legenda: “Então, Zé Macaco verificou plenamente um fato comum da vida e, no íntimo da sua filosofia barata, sorriu com superioridade. Via-se perfeitamente o talento a lutar desesperadamente com muitos inimigos: a inveja, a ignorância, o carrancismo, etc.”. A legenda também anuncia que Zé Macaco vai se retirar por algum tempo. Storni continua a trabalhar na companhia O Malho, mas Zé Macaco é suspenso para ceder espaço ao Chiquinho como personagem principal da revista. Storni planta na própria obra a mensagem de que se considera um talento superior, invejado e censurado.

Figura 59. Zé Macaco, o incompreendido, assim como se achava Alfredo Storni.
 Historieta de *O Tico-Tico* n.528 (1915). Seria a última durante muitos anos



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

A linha editorial muda de tom. No período de final de 1915 até 1920, O conteúdo de *O Tico-Tico* foi menos jocoso e mais voltado para costumes de alta burguesia, com mais fotos e matérias de esporte e ciência, mais ilustrações de moda feminina, anúncios mais elegantes, como os do magazine Parc Royal, e mais parábolas morais em forma de historietas ilustradas, traduzidas da França. Desde 1914 *O Tico-Tico* tem páginas com fotos dos times, tabelas dos campeonatos de futebol e cobertura fotográfica de corridas de cavalos e remo. Continuam as matérias de curiosidades sobre os costumes de povos tradicionais, de tom etnocêntrico. Por outro lado, as aventuras grotescas de Kaxinbown, de Zé Macaco e de João Garnizé desaparecem das páginas.

Até aquele momento, *O Tico-Tico* parecia obedecer à lógica da indústria cultural do século XX que, segundo o pensador da cultura de massas, “em seu setor infantil, leva precocemente a criança ao alcance do setor adulto, enquanto em seu setor adulto ela se coloca ao alcance da criança” (MORIN, 2011, p.29).

Sugiro que foi uma mudança editorial no sentido de moderar o conteúdo da revista, evitar os personagens adultos vivendo aventuras de “gente grande” e privilegiar os personagens que representam a vida infantil dando exemplos civilizados. Até o Chiquinho começa a estudar mais, do número 545 em diante. O personagem, sob condução do caricaturista Loureiro, amadurece em relação à versão original do norte-americano Outcault. Mesmo as proporções com que Loureiro desenha Chiquinho denotam um menino mais maduro do que o pequeno lorde original. Adicionalmente, publicam cada vez mais historietas ilustradas com personagens que representam meninas, de origem francesa, sobre moralidade na vida urbana e rural. Muitas delas são de *La Semaine de Suzette*, como as da criada Bécassine.

Com essa mudança editorial há menos espaço para a produção dos artistas brasileiros. O único material narrativo brasileiro, nesses

anos, é justamente o Chiquinho de Loureiro, que tem aí uma fase importante com sequências que duram meses e merecem estudos, pois são muito significativas. Também, na medida em que há mais fotos de curiosidades e mais matérias escritas, diminuí o espaço para as atividades manuais (os “brinquedos para dias de chuva” e a seção “Para meninas”).

Para evidenciar que a linha editorial estava sob debate, sujeita a uma trajetória vacilante, durante 1917 acontece breve retorno do Zé Macaco. Finda essa sequência, durante vários meses, Storni e Yantok publicam historietas novas, mas sem seus personagens populares. As seções de trabalhos manuais e brinquedos de armar voltam. No entanto, próximo do final do ano, aquela linha editorial mais firmada no material francês, na idealização de uma civilização europeia e no tema dos bons exemplos volta a prevalecer. Storni, Yantok e os outros somem da revista, para voltar somente em 1920.

Nesse ano, no número 755 reaparece o João Garnizé. O personagem conta por onde andou durante os cinco anos de ausência. Storni volta a colaborar, assumindo a criação e desenho do personagem Chiquinho, sucedendo Loureiro. No número seguinte, 756, Storni dá um lance no jogo. Uma vez que já havia o costume de misturar personagens de autores diferentes na mesma história, ele inclui o Zé Macaco dentro da série do Chiquinho, que é publicada nas capas da revista. O título da seção muda para “Aventuras de Chiquinho e Zé Macaco” (grifo meu) e a legenda anuncia “as novas aventuras em conjunto do Chiquinho, Jagunço e Zé Macaco” com o ressurgimento de “um velho companheiro há muito tempo esquecido”.

São reestabelecidos os temas proscritos desde o final de 1915, tais como bebedeiras e ações violentas por parte de personagens adultos. João Garnizé aparece seminu, insulta ciganos, caça vários animais e, no número 783, passa faca na garganta de um gato e o cozinha. Mesmo o Chiquinho, agora acompanhado do Zé Macaco, fica mais

grotesco nas aventuras (chega a se vingar de Zé Macaco armando uma sinistra pegadinha na qual simula o afogamento de Faustina). Enquanto isso, diminui a participação das historinhas francesas. Os brinquedos de armar são substituídos por jogos como víspera (tom-bola), dominó e baralho. Nos números 785 e 786 as páginas centrais formam um tabuleiro para se jogar uma alusão a corrida de cavalos. Em geral, nessa fase da revista, as narrativas publicadas giram mais em torno de pulsões do que em autocontrole e bons costumes.

Storni continuaria assim durante 1921, aproveitando seu “mandato” na produção das historietas de Chiquinho para manter Zé Macaco como personagem popular, sem ter, no entanto, tanto espaço quanto nos anos anteriores. Em 1922 o caricaturista assume a direção artística da revista *Careta*, da empresa concorrente, e Zé Macaco mais uma vez deixa de figurar nas historietas de *O Tico-Tico*, para voltar mais à frente, a partir de 1928, com Storni assinando o pseudônimo S.O.S. Nos anos 1930, 1940 e 1950 Storni continua criando piadas de Zé Macaco e Faustina, mas em páginas em preto ou apenas duas cores.

Os temas continuam girando em torno de modas e invenções. Nem Baratinha nem Chocolate aparecem e os signos de vestuário e o cenário da casa denotam um cotidiano de classe média, não mais de luxo. É como se Storni estivesse traçando uma crônica do desenvolvimento da sociedade brasileira, em que o contingente populacional de classe média vai aumentando ao longo do século XX, e o estilo de vida que caracterizava apenas as camadas abastadas é adotado cada vez por mais famílias.

Conforme Giddens (2002), abraçar um estilo de vida, na modernidade tardia, é abraçar práticas que dão forma à narrativa de autoidentidade dos indivíduos, uma vez que estão suspensas as contingências das tradições. A antiga correlação entre ambiente físico e identidade social é enfraquecida, enquanto se fortalecem relações identitárias virtuais e globais.

A partir dos anos 1930 o casal Zé Macaco vive a fragmentação e a multiplicidade de escolhas, dentro de um rol de opções de consumo e de experiências que lhes chegam por meio dos meios de comunicação.

4.5. Representações grotescas e sua ambiguidade

No final de 1958, em *O Tico-Tico* número 2077, Storni, com 77 anos de idade, publicou ainda mais uma piada de Zé Macaco e Faustina. Narra uma “invenção” de Faustina: o “rabo-de-macaco”, maneira de prender o cabelo semelhante ao rabo-de-cavalo. Vaidosa, ela sai para passear e exibir sua moda. Pega um ônibus e causa incômodo aos passageiros de trás. Resultado é que alguém corta fora o cabelo dela, que só percebe quando está de volta à casa e olha um espelho.

Os temas e os signos caricaturais são os mesmos já discutidos no corpo deste capítulo. É uma evidência a mais da consistência da série Zé Macaco como obra de Alfredo Storni. A partir dos estudos anteriores, é possível formular alguns argumentos para tecer uma leitura mais profunda dessa obra:

- 1) Um deles é que Storni usou, frequentemente, o grotesco “rabelaisiano” entre seus recursos cômicos. Esse uso não era exclusivo do autor; ele estava acompanhado de muitos colegas na própria redação da revista. No carnaval, que nunca deixava de ser celebrado nas capas de *O Tico-Tico*, a máscara de Zé Macaco costumava ser publicada, junto a de outras figuras preferidas. O rosto caricatural de Zé Macaco era reproduzido por leitores, colaboradores amadores, como Herman Lima, e outros artistas, em situações diversas, como um dos ícones da publicação. Bakhtin chama a atenção para a importância dessa figura icônica:

O complexo simbolismo das máscaras é inesgotável. Basta lembrar que manifestações como a paródia, a caricatura, a careta, as contorções e as “macaquices” são derivadas da máscara-

ra. É na máscara que se revela com clareza a essência profunda do grotesco (BAKHTIN, 1987, p.35)

Discutível é dizer que Storni fez das contorções e macaquices seu projeto artístico. Ele estabeleceu competência como um caricaturista de muitos recursos, capaz de emular estilos de desenho que os editores gostariam de manter, quando perdiam os colaboradores habituais. Isso foi discutido no capítulo 2. Se a série do Zé Macaco se caracterizava pelo estilo grotesco, deve indicar que Storni julgava ser uma boa aposta mantê-lo, atento ao julgamento dos editores. Em outras palavras, Storni apostava na popularidade de Zé Macaco para manter um bom espaço na revista, durante muitos anos. Conforme foi sugerido aqui, a moeda de troca de Zé Macaco era justamente seu interior primitivo e instintivo que agradava os leitores pelo prazer cômico.

Esse é o preço que o caricaturista paga para realizar críticas pelo caminho do humor. Conforme referido da introdução desta tese, o escritor e cartunista Ziraldo (1970), num texto especial para a Revista de Cultura Vozes, teceu muitas considerações sobre a essência e a práxis do humor. Para Ziraldo, é a revelação de uma verdade sobre o homem que faz uma narrativa de humor ser diferente de uma narrativa apenas cômica, que faz rir: “Quem somente faz rir não está defendendo teses ou ideias e o Humor é quase sempre uma defesa de tese” (ZIRALDO, 1970, p.203). Infelizmente, o profissional só vai sobreviver se souber fazer rir: “Ninguém vai pagar ninguém para que este saia por aí contando verdades, desmontando as coisas, virando o olho do homem para dentro dele mesmo” (idem, p.204).

Faz sentido que Zé Macaco tenha sido criado por incentivo de editores que, gerenciando a nascente indústria cultural, viam nas caricaturas de Storni o potencial de agradar “a uma imagem do homem médio” e de se dirigir ao mesmo tempo “a todos e a ninguém” (MORIN, 2011, p.25-26), ou seja, o público homogeneizado. O desenvolvimento de figuras

grotescas que já eram vistas em suas charges de *O Malho* e *O Filhote da Careta* foi um lance para aproveitar a condição que se apresentava na revista infantil do mesmo grupo empresarial. É significativo que a primeira sequência de aventuras se interrompe por um ano e meio, sem perspectiva de volta, apesar de algumas referências à agitação de alguns leitores que perguntavam por Zé Macaco. Uma interpretação possível é que, a princípio, não era um trabalho pelo qual Storni se importava demais, ou havia alternativas em que ele preferia investir.

Essas condições se inflexionam e Storni passa a lutar pelo personagem, conforme se relatou neste capítulo. A versão de Zé Macaco que volta às páginas em 1911, reformulada num novo-rico com família, inventor e imitador de modas, deve ter relações mais fortes com sentimentos e vivências do artista, pois é essa versão que ele consolida no seu relato autobiográfico, e é essa versão que ele lamenta ter sido cancelada em 1915. Sempre que há oportunidade, Storni reinsere o personagem em *O Tico-Tico*, lembrando ao leitor, no texto de legendas, como ele era querido e engenhoso.

Na conjuntura a que essa tomada de posição se refere, Storni se vê diante de condições alteradas, com a linha editorial da revista rejeitando o recurso ao riso grotesco e à representação da vivência dos adultos numa revista dedicada ao leitor infantil. Ele tenta, mas não obtém material adequado à nova linha, e só lhe resta insistir que Zé Macaco era melhor, alegando uma grande popularidade. Foi visto que essa insistência é recompensada, quando Storni reassume a confecção da página de capa, então com o título “Chiquinho”.

No relato autobiográfico publicado na *Revista da Semana* de 21 de março de 1945, ainda lutando por espaço no campo, Storni estabelece que a criação de Zé Macaco tinha sido num estalo de “revolta contra a monotonia das historietas estrangeiras”, discurso convincente num contexto de valorização nacionalista, os anos 1940, ainda digerindo o movimento modernista.

O mesmo relato indica que Storni pensava estar usando do estilo grotesco “satírico”, clássico, civilizador, que pinta como monstruoso aquele inimigo primitivo interno à humanidade. Disse “...pretendo inculcar no espírito infantil, através do grotesco e do ridículo, a verdadeira concepção da modéstia, da serenidade e de todas essas virtudes que cada dia se acham mais esquecidas entre os homens (grifo meu)”. Nesse ponto, Storni não deve ter atingido seu objetivo, uma vez que não se encontra, nas historietas de Zé Macaco, um único quadrinho em que os personagens estejam demonstrando “modéstia”, “serenidade” e “virtude”, no estreito caminho que os educadores clássicos, como La Salle, traçavam para a civilidade (REVEL, 2009).

Zé Macaco, que reiteradamente exibía sua inadequação e rusticidade, mesmo tentando ostentar civilidade e hábitos modernos, após a derrota, que nem sempre acontecia, a cada semana voltava reestabelecido à velha forma. É mais plausível que essa condição de herói era interpretada pelo leitor como modelo a seguir. Na vida, seja mais como o Zé Macaco!

2) Mais adequado é dizer que, ao usar o regime de representação cuja matriz é o grotesco “rabelaisiano”, as narrativas ao mesmo tempo reafirmavam a ordem ao mesmo tempo que a invertiam, como as celebrações culturais populares.

A ordem que Storni reafirmava era aquela que estabelece, para uma camada da sociedade, hábitos modernos e burgueses de modelo europeu. Uma camada cuja sociabilidade pode girar em torno de consumo, lazer, espetáculos e notícias. A contrapartida é cultivar a iniciativa, o engenho, o controle orçamentário e o planejamento de família pequena. Também o progressivo abandono dos laços com a origem rural. É sugestivo que Zé Macaco não tenha amigos. Não tem turma, nem um esboço de passado. Não pertence a uma corporação. Mesmo no Carnaval opta por desfilar no próprio carro alegórico ou no automóvel. Só anda com sua família. Passeios, só com a esposa. Sem empregados da

casa, exceto cozinheira. Em síntese, corresponde a um *ethos* de classe média, não muito diferente do vivido pelo próprio Storni, em seu refúgio em Niterói, longe das mesas dos cafés do Rio de Janeiro. Quando a historieta trata de Faustina contratando uma cozinheira portuguesa que não entende as ordens, ou um faxineiro que quebra tudo na sala, fica a suspeita de que Storni se inspira no cotidiano do seu próprio lar.

Por sua vez, a ordem que Storni negava era aquela da ostentação de modos civilizados não interiorizados, que, apesar de socialmente eficazes, não passavam de “verniz” ou máscara. Invertia os valores, fazendo a rusticidade ultrapassar e expor essa civilidade de fachada. Denunciava o progresso material que dá poder aos homens despreparados. Denunciava também o nível de violência com que as organizações civilizadas reprimiam a rusticidade, na paz e na guerra.

Recorrentemente, o interior primitivo do homem sempre apareceria por baixo da fachada, rompida pela primeira pressão sofrida. São as pulsões que o deixam vivo, indomável (virtualmente imortal). As iniciativas engenhosas de Zé Macaco são imagens que evocam as pulsões de vida; as reações violentas aos ultrajes são o mesmo para as pulsões de morte. Mais do que outros personagens de *O Tico-Tico*, que também tinham essa ambiguidade, Zé Macaco era capaz de representar o dilema da civilização: as vantagens do progresso são pagas com a gestão das pulsões.

3) Se Storni usa o caboclo para falar da vida urbana, nos dá um exemplo prático da mediação cultural na representação social desse estilo de vida. Cria uma ponte (ou um apoio) para o leitor se aproximar da nova era de velocidade, mecanização, eletrização, medicina, espetáculo, esporte, meios de comunicação etc.

Conforme foi visto no capítulo 3, a interpretação das historietas de Storni, observadas mais de cem anos após sua publicação, pode fornecer exemplos dos processos de produção de representações sociais que Moscovici (2003) julga serem geradas com o auxílio de

profissionais como líderes religiosos, jornalistas, políticos e outros, que atuam como fomentadores e coordenadores na elaboração coletiva das representações.

Howard S. Becker (2009) também vê a produção de representações profissionais, sejam artísticas ou científicas, como resultado do entendimento entre os que produzem e os que consomem tais representações.

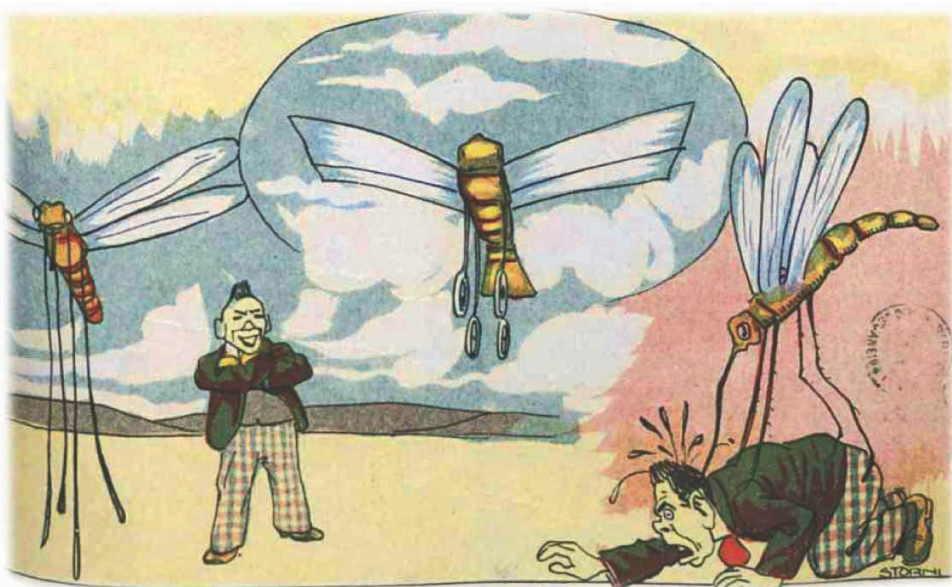
Por sua vez, Gilberto Velho (2013) aponta como agentes dessas categorias circulam entre grupos sociais distintos, traduzindo valores entre eles, participando de negociações entre a mudança e a conservação e, portanto, sendo mediadores sociais.

Para Moscovici, o processo é social e público; é resultado de diálogo. Baseia-se em “ancorar” um conceito não-familiar num contexto familiar, isto é, conhecido pelo hábito. Em segundo lugar, baseia-se em “objetivar” em imagens concretas, com qualidade “icônica”, os conceitos abstratos, puramente intelectuais. “Comparar já é representar” (MOSCOVICI, 2003, p.72), e é um recurso típico da caricatura.

Por exemplo, aquele leitor já ouviu falar do aeroplano, mas não concebe o que seja. Falta-lhe a experiência prática do voo e a naturalidade do contato cotidiano com o aeroplano. As explicações técnicas são áridas e dependentes da retórica. Porém, desenhar a história de Zé Macaco injetando sêrum de crescimento num mosquito, depois aparando as asas dele, botando rodinhas de bicicleta nas patas e transformando-o em aeroplano, aproxima a concepção da máquina voadora de um ser mais conhecido: o pernilongo.

Por obra da mediação social, o aeroplano típico dos anos 1910 é assim descrito: uma estrutura alada em forma de cruz, leve, frágil e barulhenta – tal qual um mosquito, só que grande. A mediação entre os termos e conceitos fundamentais da pauta civilizadora e os conceitos contidos no arcabouço cultural do leitor é um serviço que a arte dos caricaturistas na imprensa presta à cognição (Figura 60).

Figura 60. “Para poder servir como moderníssimo aeroplano”.
Quadrinho da capa do nº 423 de *O Tico-Tico* (1913)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

O processo não é exatamente de “tradução”, mas de “avaliação”: “Seu objetivo principal é facilitar a interpretação de características, a compreensão de intenções e motivos subjacentes à ação das pessoas; na realidade, formar opiniões” (MOSCOVICI, 2003, p.70). No caso, a opinião de que o aeroplano é incômodo assim como o mosquito. Essa representação caricata não educa o leitor na etiqueta da viagem aérea, muito menos na ciência e na engenharia do voo “mais pesado que o ar”, porém já é um passo nessa direção, por naturalizar a existência desse tipo de máquina no cotidiano.

Dessa maneira, e não na forma de lição, nem de discurso apolo-gético, é que as historietas ilustradas para crianças tomam parte no processo civilizador.

Na sequência, os três pontos dissertados acima somam-se às conclusões dos demais capítulos e são levados em conta na formação de uma síntese dos resultados da pesquisa.

Desenhando, uma caricatura fala sobre a sociedade

Depois de voar no Aéreo-burro à floresta no interior do Brasil, viver numa comunidade indígena, perder os vínculos com a civilização, ser resgatado por sua esposa Faustina com aquele radar improvisado (capítulo 3) e ter recuperado sua memória e sua subjetividade com a cacetada fornecida pelo furioso guarda civil (capítulo 4), Zé Macaco ganhou uma homenagem como herói. Foi no número 311 de *O Tico-Tico*, em 1911 (Figura 61).

Figura 61. Convalescente, depois de restituído à civilização, Zé Macaco é celebrado. Quadro final da historieta na pág. 14 do nº 311 de *O Tico-Tico* (1911)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

A legenda do último quadro diz:

Chiquinho fez um grande discurso de saudação e no meio da maior solenidade e silêncio entregou-lhe o busto d'um maca-

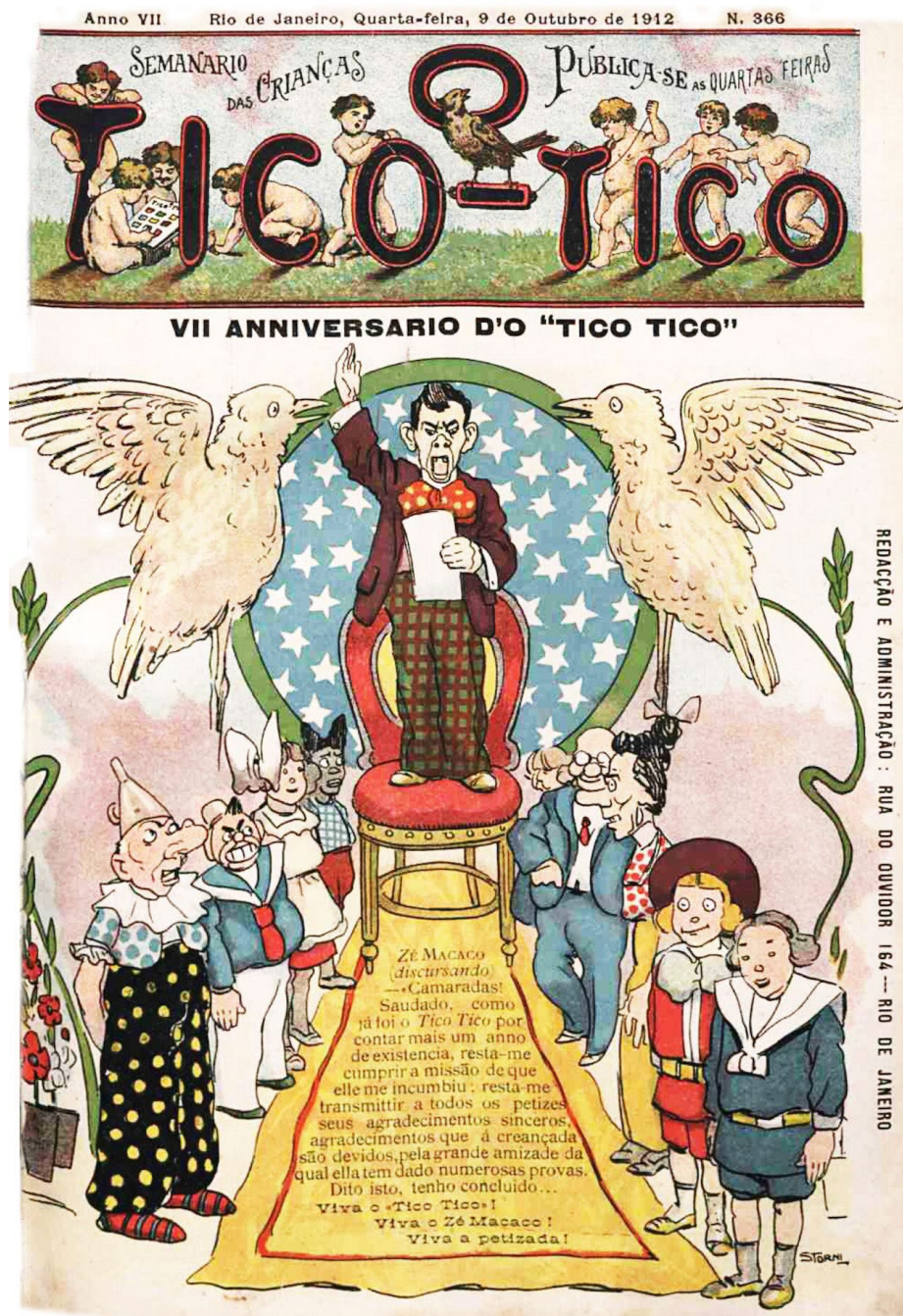
co, que ele e seus companheiros lhe ofereciam, como símbolo da sua vida, que fora um misto de homem e de selvagem! Todos choraram de emoção: a Faustina, o Totó, o Baratinha e o Chocolate. Nesse meio tempo ouviu-se grande estampido. Era o Antenor, fotógrafo d'*A Ilustração Brasileira*, que tirara um instantâneo da cerimônia com magnésio.

O quadro é repleto de signos visuais, a legenda é redigida com termos expressivos e a cena se relaciona de muitas maneiras com os textos que dão lastro à pesquisa. É preciso enumerar as observações:

a) São os demais personagens das historietas de *O Tico-Tico*, aqueles criados e desenhados por outros artistas, que chegam de surpresa à mansão de Zé Macaco para lhe prestar homenagem. Pipoca, de Yantok, está no meio do quadro, tocando bumbo. Chiquinho e Jagunço, mascotes da revista, vão na frente, o que acontece no quadro anterior, não mostrado na figura. Lá também estaria o Sassy Grandpa, ou “Vovô”, já citado. É uma demonstração de que Storni se sentia em condições de inventar uma piada em que seu personagem era retratado como o mais eminente entre eles (Figura 62).

b) A reunião de personagens de diferentes origens, cada qual com direito a uma série de historietas própria, mas inseridos no mesmo universo ficcional construído pela revista, demonstra um traço não exclusivo, porém, marcante da cultura moderna: a intertextualidade (GENETTE, 2010). Formando uma espécie de família, os personagens somam forças, referenciando uns aos outros. Além disso, ao se deslocarem de uma “casa” ficcional a outra, simulam uma concretude, a ilusão de que existiriam fora de suas páginas desenhadas. Algumas vezes, Zé Macaco é tratado como se fosse um tipo de ator no grande teatro que é a revista, e sua fama no mundo real causa efeitos no mundo ficcional. Umberto Eco aponta que, na cultura de massas, as narrativas parecem se referir ao mundo, mas, na verdade, por meio de inúmeras citações intertextuais, seus autores preferem se referir ao conteúdo de outras narrativas midiáticas (ECO, 1989, p.129).

Figura 62. Houve um tempo em que Zé Macaco era o mais importante dos personagens e fazia o discurso no dia de aniversário da revista. Capa por Stormi, é claro, em *O Tico-Tico* n. 366 (1912)



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

c) Um fotógrafo é caricaturado, bem como sua máquina, no ato de registrar a solenidade. Acima dele, estoura uma carga de “magnésio”, ou seja, um *flash*. Ninguém se abala com o estampido “pum!”. A técnica da fotografia estava ganhando familiaridade e naturalidade. Ainda assim, em 1911, é uma técnica moderna e merece uma menção importante. Um sinal disso é que a máquina foi desenhada em primeiro plano nesse quadrinho.

d) Está aí a representação caricatural que leva a leitores da capital e do interior do Brasil a noção do que é uma sessão de fotografia, ou melhor, de “instantâneos”, e para que ela serve, na sociedade moderna. A menção à revista *A Ilustração Brasileira*, da mesma empresa de *O Tico-Tico*, não só é um recurso comercial, mas também nos lembra que toda essa obra é produto do meio de comunicação que é engajado em projetos civilizadores e modernizantes na Primeira República: a revista ilustrada.

e) O estampido do flash do fotógrafo é representado pela onomatopeia “pum!”. As historietas ilustradas, com as crônicas nas revistas e jornais, estavam legando à sociedade um meio de assimilar na cultura os ruídos cada vez mais frequentes da vida urbana moderna. O “fon-fon!” da buzina já havia se transformado em título de revista. Ao fixar uma forma escrita para cada tipo de ruído – apito, motor, demolição, explosão, queda, espancamento, grito – essas narrativas conferiam familiaridade às impressões sonoras disformes da realidade.

f) Na metade direita do quadro o desenhista compôs o núcleo familiar de Zé Macaco, no qual está incluído Chocolate, um menino negro que, nessa fase da série, foi procurado por Zé Macaco para servir de companhia a seu filho Baratinha. É um traço arcaico da sociedade brasileira que ocorre ainda com aparente naturalidade numa historietas dos anos 1910. O menino, passados 22 anos da abolição da escravatura, era trazido a uma casa para realizar tarefas subalternas, sem menção a qualquer adoção ou contrato. Seu trabalho é brincar,

mas brincar sob as ordens do filho do dono da casa. Representado como um néscio, reage a quase tudo apenas com a expressão “Ué?”. Na figura só é visto o topo de sua cabeça, com o cabelo em forma de dois bicos. A presença do personagem é uma lembrança de que, uma vez que a historieta se passa no Brasil, o moderno e o arcaico andam lado a lado. Ainda no tempo presente o racismo estrutural pode sustentar um arranjo familiar como o da fictícia família Zé Macaco.

g) No canto inferior direito aparece o Totó, aquele cão que Faustina encontrou na rua, no dia de seu protesto feminista, que foi levado pra casa, esticado pelos meninos, cortado em três por um automóvel e depois colado num tipo de cirurgia doméstica feita por Zé Macaco. Eis a representação do risco aumentado a que os corpos são expostos nos ambientes urbanos e industriais modernos.

h) Zé Macaco se apresenta calçando pantufas. Nos quadrinhos anteriores ele estava descansando na poltrona que se vê no canto direito. São dois signos do estilo de vida burguês adotado por Zé Macaco depois da fortuna. Mais uma vez, a historieta propaga costumes, hábitos de consumo e nos lembra como objetos estão no centro de práticas que seguem etiquetas civilizadas e que constroem a subjetividade do personagem.

i) Uma cascata de lágrimas cai dos olhos de Zé Macaco de seus familiares, inclusive o cão. A emoção de felicidade e gratidão é exagerada caricaturalmente, um signo que pode ser lido como rusticidade, falha no autocontrole de emoções exigido pela etiqueta civilizada.

j) Está implícito, pelos quadrinhos precedentes, que o valor de Zé Macaco é ter se aventurado, sozinho, no sertão, para civilizar povos indígenas. Ele fracassou, mas ter conseguido voltar para casa já é considerado um feito. Ou seja, por ironia, ele será homenageado sem ter feito obra nenhuma, apenas por ter se lançado a um capricho, ter imitado a experiência de outros.

k) Chiquinho, solenemente, conforme a etiqueta, confere ao herói homenageado o busto de um macaco, “como símbolo de sua vida, que fora um misto de homem e de selvagem”.

O que relato a partir daqui é a busca de uma síntese. Se a legenda diz a verdade, então Zé Macaco é simplesmente um personagem meio homem, meio macaco; meio civilizado, meio selvagem. É enganoso definir uma síntese como a mistura em iguais proporções de dois princípios opostos de uma dualidade. A síntese pode configurar um terceiro termo.

Por isso, em vez de acomodar todas as observações feitas nas investigações desta tese numa síntese abrangente que dilui todos os elementos a ponto de perderem o significado, é preciso buscar, como Bourdieu (1996), a fórmula geradora da obra na trajetória de seu autor – um indivíduo – dentro da estrutura social e do campo profissional. Essa interpretação – pela observação detalhada de um objeto do campo da comunicação, no contexto das revistas ilustradas do início do século XX – abordará a questão de como se dá tal mediação que se acredita atuar na construção da subjetividade dos jovens leitores e em aspectos do processo civilizador da sociedade.

É preciso lembrar o método invertido em relação ao senso comum: não começar a investigação a partir da consagração do artista e explicar como chegou lá, e sim começar da posição inicial e percorrer as sucessivas posições ocupadas no campo profissional (BOURDIEU, 1996, p.240). No capítulo 2 a autobiografia de Álvaro Marins jogou luz sobre a trajetória de todo o grupo de caricaturistas “da província”, que não pertenciam aos círculos sociais autóctones do Rio de Janeiro. Aquela linha, com seus nós e emendas, ajuda a dar significado à trajetória de Alfredo Storni, que deixou bem menos dados biográficos.

A fórmula geradora, segundo Bourdieu, é homóloga aos deslocamentos do autor pelo campo e à estrutura social em que ele se

desenvolveu. Isso não quer dizer que a obra é sempre uma ficção autobiográfica; ela é produzida com a objetivação de si, uma espécie de autoanálise em meio a uma socioanálise geral. O artista pode objetivar a própria estrutura social da qual é produto. A obra de caráter narrativo produz uma ilusão que tem relação com o mundo dito real; apenas evoca, “dá a ver” a estrutura do meio social e seus sistemas de *habitus* (idem, p.48). Para Bourdieu, isso não quer dizer que a obra é determinada pela origem social; o indivíduo dá seus lances em relação a todos os demais, e sua origem apenas condiciona o leque de possibilidades.

A pesquisa apontou que o lance mais consequente de Alfredo Storni foi a virada de 1910 para 1911, quando seu personagem em *O Tico-Tico*, Zé Macaco, de um dia para outro, deixa de ser um caboclo fora de seu lugar e vira “Mister Zé Macaco”. O segundo lance a ser destacado foi a oferta de caricaturas da política gaúcha para a revista *O Malho*, em 1906, abrindo caminho para que fosse trabalhar na capital do País. Outro lance importante é o protesto no final de 1915, quando Storni faz o personagem discursar sobre ataques invejosos à criatividade, na última semana antes de desaparecer das páginas por anos. Ficava a dica aos leitores fiéis para exigirem sua volta.

Todos os outros lances foram defensivos, ou seja, Storni defendeu as posições conquistadas. Usou a habilidade técnica para se tornar indispensável e gozar de uma carreira longa em alguns dos melhores veículos de imprensa de seu tempo, no Brasil. No campo artístico, a habilidade técnica é como um capital utilizado tanto pelos que lutam por posições no mercado de arte para a elite instruída quanto pelos que lutam por remuneração no mercado de consumo de massa. Conforme o capítulo 2, Storni era capaz de emular estilos consagrados na revista que o empregava. Adaptava-se ao serviço disponível. Não procurava ficar sob os holofotes; seus personagens eram bem mais conhecidos do que ele mesmo.

Ao mesmo tempo, ostentava criatividade. Aqui não cabe um juízo de valor nem um ranqueamento de caricaturistas. Apenas interpreto que, em comparação com artistas que faziam o mesmo gênero – historietas ilustradas para crianças – Storni era capaz de acionar uma boa variedade de premissas e de soluções cômicas ao longo das semanas. Mudava o foco de um personagem para outro e experimentava substituir historietas por jogos visuais em algumas das capas. Os colegas optaram por repetir fórmulas narrativas encontradas por eles para suas historietas, semana após semana. É preciso reconhecer que as tiras e histórias em quadrinhos têm, como um de seus fundamentos, a iteratividade, exploração da repetição como valor que provoca efeitos narrativos e prazer na leitura (ECO, 2015). Porém, essa estratégia de se fiar na repetição tem alcance limitado.

No número 369 (1912) Storni faz na capa um jogo de dobrar o papel para simular o eclipse do sol que houve naquela semana, similar às “dobradinhas” de Al Jaffee na revista *Mad*; no número 398 (1913), brincadeira com o rosto de Zé Macaco de cabeça pra baixo, parecendo um outro homem, de bigode e barba; no número 421 (1913), jogo visual de compor, com as figuras da família e mais uma galinha a chocar dois ovos, a figura da cabeça do cão Jagunço; no número 439 (1914), boneco de Zé Macaco que mexe braços e pernas; no número 462 (1914), Faustina visita as ruínas da casa da avó de Zé Macaco. O leitor deve procurar, disfarçado no cenário, o rosto de Zé Macaco.

Storni também tinha que seguir alguma fórmula. Apenas, pela leitura de anos de publicações de *O Tico-Tico*, pode-se fazer uma comparação em que Storni parece explorar mais as possibilidades do meio do que, por exemplo, A. Rocha e Loureiro, na série do Chiquinho, ou J.Carlos, na série de Carrapicho e Jujuba. Todos tiveram sucesso, conquistaram os leitores e ficaram na memória de suas gerações. Somente pode-se dizer que Storni tinha esse recurso artísti-

co diferencial descrito acima e se valeu dele nas tomadas de posição enquanto se movimentava no campo profissional.

Segundo Bourdieu (1996), o valor da obra de arte é função do reconhecimento. É atribuída, somente por fetiche, à genialidade do artista. Portanto, “a ciência das obras tem por objeto não apenas a produção material da obra, mas também a produção do valor da obra ou, o que dá no mesmo, da crença no valor da obra” (BOURDIEU, 1996, p.259). Tal valor também depende do valor que se dá ao público da obra. No polo comercial do campo, também acontece a hierarquização entre as obras que atendem ao mercado “burguês” e as que atendem ao mercado “popular”, em detrimento das últimas (idem, p.249). Os caricaturistas não estavam no campo literário; estavam totalmente inseridos na indústria da imprensa de seu tempo. Portanto, não podiam almejar reconhecimento douto, muito menos títulos por instituições de consagração, conforme visto no capítulo 2. Sua luta por valorização tinha que ser a busca por popularidade, a boa imagem que deixavam na mente dos leitores. Storni, conforme o capítulo 4, parece ter apostado e redobrado apostas na comicidade de caráter grotesco.

O lance recompensou, porque a lembrança do público e a avaliação dos editores deve ter tido peso na decisão pela volta de Zé Macaco, após duas paradas, a de 1915 e a de 1922. O grotesco fazia rir, e Storni, embora não tivesse pautado sua obra sempre nesse registro, deve ter reconhecido que era parte de seu capital artístico, disponível quando se tratava do público de *O Tico-Tico*.

O sentido do termo grotesco já foi discutido no capítulo 4. Não se propôs abordar o objeto da tese pelo lado da comicidade, muito menos formular a maneira particular como Alfredo Storni produzia efeito cômico. No entanto, um determinado entendimento do fenômeno do riso acompanha todas as análises feitas durante o trabalho: a formulação do filósofo Henri Bergson (2001).

Sobre caricatura, a abordagem de Gombrich (1986), que lança foco sobre a estilização, a simplificação de traços e formas e seu uso como uma forma de linguagem, foi a escolhida como instrumento, conforme os capítulos 3 e 4. Adicionalmente, o foco no exagero do desenho com efeito de riso vem da abordagem de Bergson, que escreve:

Entende-se agora a comicidade da caricatura. [...] pode-se exagerar ao extremo sem obter um verdadeiro efeito de caricatura. Para ser cômico, o exagero não pode aparecer como o objetivo, mas como um simples meio utilizado pelo desenhista para manifestar aos nossos olhos as contorções que ele vê preparar-se na natureza. (BERGSON, 2001, p.20)

O filósofo encontra um denominador comum em todas as manifestações de comicidade no desenho, na anedota, na comédia: a rigidez que é denunciada em corpos e dinâmicas que deveriam ser maleáveis e vivas. Algumas delas são contorções que se aplicam a um rosto doente, envelhecido ou castigado pela vida e, por isso, disparam a manifestação do riso como reação ao desconforto de ver ou sentir um entrave ao fluxo da vida.

Essa manifestação não é solidária; não se ri de quem se gosta. Mas se ri de quem nos lembra das falhas e da rigidez a que todo homem está sujeito, como se a gargalhada ou o esgar tivesse o poder de punir o desvio a ponto de devolver a vida e o dinamismo ao objeto do escárnio. Voltando aos termos da citação, o caricaturista tem sucesso quando aumenta e evidencia aquela rigidez, aquele desvio que já existe no objeto, ainda imperceptível.

A maior parte dos exemplos de Bergson levam a associar a rigidez à aparência mecânica, repetitiva, viciada:

[...] assim nos parece que o desenho geralmente é cômico na medida da nitidez e também na discrição com que nos leva a ver no homem um *fantoche articulado* (grifo meu). É preciso que

essa sugestão seja nítida, e que percebamos claramente, como por transparência, *um mecanismo desmontável dentro da pessoa* (grifo meu). [...] O efeito cômico será mais marcante, a arte do desenhista será mais consumada quanto mais inseridas estas duas imagens estiverem uma na outra: a imagem da pessoa e a de mecanismo. E a originalidade de um desenhista cômico poderia ser definida pelo tipo específico de vida que ele comunica a um simples fantoche. (BERGSON, 2001, p.22-23).

É difícil não lembrar da historieta de Zé Macaco e o boneco de corda malcriado, analisada no capítulo 4. O boneco era ridículo porque não parava de andar, desrespeitando a civilidade. Por sua vez, Zé Macaco era ridículo porque respondia com o vício da violência, sem atentar para a particularidade de seu encontro na rua. Zé Macaco, personagem caricato, é como se fosse um boneco articulado também. E a técnica do caricaturista está diretamente ligada ao estudo dos movimentos da figura humana como um “fantoche articulado”. Ele é passível de ser representado em alguns movimentos e expressões, mas não em todos. Tem rigidez mecânica.

Sugiro que a explicação para o riso dada por Bergson (2001), com base nos exemplos culturais e artísticos que ele dá (caricatura, espetáculo circense, comédias de Molière, entre outros) relaciona o riso com as transformações da modernidade, das quais o filósofo foi um observador. Sua filosofia é da intuição e da experiência, e sua vida acompanhou rápidas transformações técnicas e sociais. Em vista do estado de coisas do século XX, ri-se da rigidez mecânica aplicada ao que é humano e vivo (rigidez que é fruto do processo de modernização e que se relaciona, por exemplo, com a moda, a produção em série e a especialização do trabalho), não na tentativa de parar o processo e voltar atrás, mas, pelo contrário, para seguir em frente no desenvolvimento do indivíduo, tirá-lo do marasmo, fazer com que busque, sem parar, sempre atento, o bem viver, os novos e melhores hábitos. Sob esse ponto de vista, ri-se para fazer avançar o processo civilizador.

É o tipo de riso do período clássico, que Bakhtin (1987) opõe ao grotesco, e que pune os desvios das normas sociais burguesas. Conforme Bergson, a sociedade é também como um ser vivo; mas a regulamentação a enrijece. Quando a lei social rígida se confronta com um movimento natural, de vida, dá-se a comicidade. “O lado cerimonioso da vida social deverá, pois, conter uma comicidade latente, que só precisará de uma oportunidade para vir à luz” (BERGSON, 2001, p.33). A pompa cerimonial do quadrinho acima, da história da homenagem a Zé Macaco, é o principal propulsor do riso naquela piada, porque aplica, rígida e mecanicamente, um aparato social bem conhecido a um objeto que, se prestarmos a atenção devida, não se qualifica a tal coisa (Zé Macaco não é um herói e seus amigos não são autoridades). O caricaturista (o humorista em geral) pode provocar riso no ato de denunciar falhas da sociedade, portanto, sem atacar indivíduos particulares, rindo com seus leitores sobre a existência moderna compartilhada, em vez de rir de indivíduos ou grupos humanos específicos.

A sátira, no entanto, conforme esta interpretação de Bergson, não tem limites. O caricaturista percebe sempre a rigidez que, amplificada, faz rir, seja ela de que natureza for. Segundo o filósofo, os defeitos fazem rir devido a sua insociabilidade, não por sua imoralidade. Assim, um objeto politicamente virtuoso, se exibir alguma rigidez, um dogmatismo ou vício, vai gerar piadas, enquanto um objeto imoral pode circular impune, sem se dar ao ridículo, se apenas se manter em movimento, adaptado à dinâmica da vida.

O que se deve levar adiante dessa digressão é que a obra de Storni, com seu Zé Macaco, não pode deixar de discursar sobre a experiência das transformações da modernidade no Brasil. Quando a sociedade for ridícula, ou seja, demonstrar sinais de vício, de rigidez paralisante e mecânica, o caricaturista vai aumentar esses sinais numa representação que, em si, já é uma avaliação e já enuncia um juízo (conforme

Moscovici, 2012). Daí que o mais efetivo lance de Storni foi transformar seu caboclo desajustado no grã-fino emergente Zé Macaco. O primeiro só experimentava o conflito *vida rural X vida urbana*, um tema desenvolvido por muitos, anterior e posteriormente. O segundo era capaz de vivenciar a modernidade de maneira mais significativa. Trouxe para as mãos do autor uma linha de trabalho que sustentaria sua carreira durante muitos anos daí para a frente.

Na capa do número 479, de 1914, Storni desenhou uma piada acontecendo na sala de uma casa burguesa, com lustre, cristaleira, mesa, vaso e um retrato na parede. A legenda resumia muito do que vinham sendo as historietas: “A vida íntima da família Zé Macaco é o que pode haver de mais delicioso e interessante: enquanto *o chefe se preocupa com as grandes invenções e a Faustina com a moda* (grifo meu), Baratinha, na sala de jantar, *se entrega às experiências* (grifo meu) mais estapafúrdias que se possam executar”. Os termos “delicioso e interessante” representam ironia – Baratinha estava pendurando Chocolate no lustre!

Nos capítulos 3 e 4 foram descritos os temas mais frequentes das historietas de Zé Macaco e Faustina, com base na leitura da série e sistematização de uma tabela de referência. A lista resultante ganha, agora, um significado mais preciso: as histórias giram em torno de experiências modernas. Munido de renda, sem rotina de trabalho, sem laços sociais e sem nenhum objetivo na vida, o personagem não parece imitar as modas no intuito de aprender a ser civilizado, mas ter necessidade de experimentar novos objetos e costumes, numa sucessão infinita, sem evolução nem construção de nada. Mesmo para um personagem de histórias em quadrinhos cômicas, um gênero que costuma mais repetir do que desenrolar tramas, esse traço é notável.

A questão da pressão social para Zé Macaco aperfeiçoar seus costumes e se civilizar não se coloca nas histórias, embora elas tenham tido esse efeito de difundir etiquetas, como, por exemplo, fazer a

toilette antes de sair de casa para um concerto (capa do número 411, em 1913), a história da sorveteria (capítulo 3) e a da ida ao cinema (capítulo 4). Ele e a família correm atrás das modas e novidades, mas não discursam sobre a necessidade de se civilizar para ascender socialmente, pois já estão no topo. Apenas desejam viver cada experiência de consumo disponível, para não ficar para trás – inclusive, são vítimas de charlatanismo – e Faustina, muitas vezes, principalmente na fase após 1928, discursa sobre causar inveja “nas de pichulin”, jovens senhoras de elite com que se relaciona.

A família Zé Macaco, apesar de toda a carga de imagens grotescas nas histórias, não representa exatamente a rusticidade contra a urbanidade. De fato, a piada do conflito *vida rural X vida urbana* é feita em cima do irmão de Zé Macaco, nas edições 401, 402 e 403 de 1913. O tal Chico Tiririca, inconveniente, “vindo lá dos sertões de Goiás”, chega do interior de mala e cuia e surpreende a família ainda na cama. Tem um pato gigante como montaria e se comporta com maus modos à mesa, deixando até o animal subir nela. O narrador diz que ele “era um matuto grosseirão e, quando falava, cuspiam na cara da gente e dava bofetadas”. E completa a história: “A família Zé Macaco deu graças a Deus quando se viu livre desse novo malcriado, e fez votos para que nunca mais fosse visitada pelos parentes”¹⁵.

A virada que Storni deu no personagem possibilitou falar de seu tempo em outros termos, talvez abordar outros incômodos. De modo geral, quando Zé Macaco se relaciona com um objeto, já começa querendo adaptá-lo, ou usá-lo de maneira diferente. Parece que não acredita no uso adequado das coisas; quer reinventar. Portanto, o que Storni estava fazendo ali não era exatamente a instrução do uso

15. Posteriormente, nos números 472 e 473, de 1914, Faustina paga a visita do cunhado indo à cidade chamada “Três Caracóis”. Lá é recebida com pompa, passeio de automóvel e desfile de tropas, porém o automóvel de Chico Tiririca tem rodas quadradas e a tropa desfila montada em porcos e bois. Tais signos conotam a suposta imobilidade ou lentidão no desenvolvimento do interior do país.

correto das novas técnicas e etiquetas ao personagem incivil ou atrasado. Sua lição, se há alguma, é de que não se deve “macaquear”, no sentido de imitar superficialmente, apenas por diversão.

Se o termo “macaquear” era aplicado ao homem do povo, rústico, incivil, havia também termos para ridicularizar a elite brasileira em seu vício de imitar modas, costumes e ideias estrangeiras sem a devida ponderação. Cronistas criticavam a cultura do bacharelismo, ou seja, a inutilidade de uma elite que, de posse de diploma, ganhava direito a posições remuneradas na estrutura do Estado, sem se engajar no desenvolvimento econômico do próprio país. Machado de Assis abordou, no conto *Teoria do Medalhão*, a posição social que todo jovem de elite deveria tentar obter quando tivesse cerca de 45 anos: o status de “medalhão”. Essa posição de referência na sociedade era obtida não com grandes feitos e bons serviços, mas com a repressão a qualquer ideia própria, que pudesse sofrer reação, e com muita repetição de fórmulas consagradas, aplicáveis superficialmente a qualquer problema. Disse o pai ao filho: “proíbo-te que chegues a outras conclusões que não sejam as já achadas por outros. Foge a tudo que possa cheirar a reflexão, originalidade...”.

Essa crítica circulava pelos meios intelectuais e pela imprensa, e deve ter tido adesão de Storni. Somente de maneira involuntária é que o caricaturista difunde o uso e etiqueta de novos objetos, costumes e modas. Ao longo da produção de sua série cômica, ele torna familiares, por meio da caricatura, veículos, peças de vestuário, equipamentos, ferramentas domésticas, experiências de consumo e de lazer. Trata das pautas do noticiário da semana, dos sucessos fonográficos (que ele lastima), dos passeios no cenário do Rio de Janeiro, circulação pela Avenida Central, parques, montanhas e a Baía de Guanabara.

Voltando à abordagem de Henri Bergson, a grande caricatura feita por Storni é do vício moderno em experiências de consumo. Essa

é a rigidez, a contorção, a distorção que o caricaturista começa a ver no rosto da sociedade em que está vivendo. Ele a aumenta e exhibe com efeito cômico.

Esse processo de representação e mediação cultural em que os caricaturistas se envolveram não ficou no passado. Deve estar ainda em curso, assim como o processo civilizador, que apenas se aplica a novos objetos, em novos grupos sociais, sob novos impulsos políticos.

Por meio da leitura habitual dessas narrativas cômicas distribuídas largamente em diversas mídias, a sociedade constrói uma representação de si mesma, concordando, discordando ou ressignificando os signos visuais e textuais compostos pelos autores na linguagem da caricatura. O trabalho de representação envolve tanto os autores, profissionais especializados em mediar conteúdos exóticos para públicos locais, quanto os leitores, que levam a informação para seus círculos sociais, desenvolvem uma interpretação coletiva e a fazem ser conhecida, retornando-a aos artistas que já começam novas obras narrativas a partir desse significado compartilhado, construindo historicamente.

É por isso que Howard S. Becker (2009) afirma que esse tipo de obra pode ser também um relato sobre a sociedade, capaz de produzir conhecimento que não é inferior a medições ou relatórios científicos.

Storni, com seu trabalho de décadas na série *Zé Macaco*, pode não ter feito uma caricatura do brasileiro típico – o qual talvez não exista – mas fez uma caricatura da sociedade brasileira da Primeira República, um relato sobre a sociedade que começava a ver a si mesma nas páginas das revistas ilustradas. Esta pesquisa sugere que Storni chegou a conclusões que têm pontos de contato com outros relatos, obras de cientistas sociais que chegaram a essas formulações por seus próprios meios, da observação da mesma sociedade.

No ensaio *Raízes do Brasil* (1936), Sérgio Buarque de Holanda traça diversas considerações sobre a formação da sociedade brasilei-

ra, as matrizes culturais de sua organização e dos comportamentos típicos dos brasileiros. Há três pontos em que suas conclusões lançam luz sobre nossa interpretação do personagem Zé Macaco como um relato sobre a sociedade.

O primeiro é a valorização do espírito do aventureiro em relação ao do trabalhador:

O gosto da aventura, responsável pelas fraquezas de não se organizar e de *não poupar, não prever* (grifo meu), teve influência decisiva aqui. Foi elemento que favoreceu a adaptação aos trópicos, as asperezas e resistências da natureza (BUARQUE DE HOLANDA, 1995, p.46).

É um traço associado à sociedade de corte portuguesa, onde nome de família importava menos, na hierarquia do reino, do que os feitos do indivíduo na guerra. Segundo o autor, os colonizadores portugueses se lançaram ao interior com esse espírito imprevidente de obter nome e fortuna em função do arrojo, desprendimento e capacidade de sofrer dificuldades. A transposição desse espírito para a vida moderna é que os brasileiros não se limitam a aperfeiçoar-se numa única atividade; misturam profissões, pulam de uma carreira a outra. O foco não é a construção da carreira, mas a vivência, a experiência, a própria satisfação (idem, p.155).

Da mesma forma, Storni representou o Zé Macaco como esse inquieto aventureiro, viajante e inventor, que segue impulsos para combater o tédio, conforme as historietas analisadas sobretudo nos capítulos 3 e 4. Imprevidente, chega a gastar toda a fortuna, tendo que se lançar a diferentes trabalhos e negócios. O exemplo analisado no capítulo 4, do espetáculo teatral, é um desses. A fortuna retorna graças à patente da máquina de matar pulgas, mas o casal volta a precisar “se virar” em historietas posteriores. Não há uma linha de texto em toda a série de Zé Macaco que o identifique como trabalhador de qualquer ofício.

O segundo ponto de concordância é a tendência a se recolher ao privado e não valorizar a associação em grupos sociais com objetivos comuns; um apego aos valores da personalidade configurada pelo recinto doméstico. Segundo Buarque de Holanda, o indivíduo se recolhe, “indiferente à lei geral, onde esta lei contrarie suas afinidades emotivas, e atento apenas ao que o distingue dos demais” (idem, p.155).

Esse ponto de vista talvez confira uma interpretação melhor ao isolamento de Zé Macaco no domicílio familiar. O personagem faz passeios, brinca carnaval e faz viagens, porém não é representado em clubes, nem locais de trabalho, nem templos, nem assembleias (uma exceção é a história em que se batiza a Faustina no rito católico). Suas visitas eventuais à delegacia ou ao consultório médico são muito menos frequentes do que as viagens fantasiosas que empreende. Tal traço também pode ser lido como a representação de um *ethos* pequeno--burguês vivido pelo próprio caricaturista, mas esse comportamento puramente burguês não combina com os românticos aventureiros de Zé Macaco.

O terceiro ponto é a noção de que, na sociedade brasileira, as relações sociais pacíficas ocorrem em função da valorização de elos de obediência e de afeto, herdados do meio rural e patriarcal:

Seria engano supor que essas virtudes possam significar “boas maneiras”, civilidade. São antes de tudo expressões legítimas de *um fundo emotivo extremamente rico e transbordante* (grifo meu). Na civilidade há qualquer coisa de coercitivo – ela pode exprimir-se em mandamentos e sentenças. [...] Nenhum povo está mais distante dessa noção ritualista da vida do que o brasileiro. Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o *contrário da polidez* (grifo meu) (BUARQUE DE HOLANDA, 1995, p.147).

Assim, um personagem como Zé Macaco não poderia representar o comportamento errado para que se ensinasse a etiqueta correta por

inversão. Na verdade, o personagem é avesso à coerção da etiqueta de convívio social, substituída pelo tratamento afetuoso ou agressivo conforme a circunstância (o chamado “homem cordial”, quase sempre movido por reações emocionais). É um caráter espontâneo. Na cena da homenagem reproduzida acima, no quadrinho anterior (não mostrado), Zé Macaco tinha respondido à oferta do busto com um pequeno discurso protocolar de duas frases-feitas, o que configura uma etiqueta de fachada, mas sua reação é fundamentalmente emocional: forma uma cascata “transbordante” de lágrimas, as quais substituem e superam por muito, na sociedade brasileira, um agradecimento equilibrado e eloquente.

Nossa sociedade tem sido flagrada nessa inclinação para os elos emocionais e pessoais. O antropólogo Roberto Damatta (1997) estudou certos costumes tipicamente brasileiros, como a renitência em respeitar fila, o jeitinho por fora das normas e o uso da “carteirada”. Storni desenhou Zé Macaco dando carteirada na polícia, com gosto, na edição 459, de 1914. Trata-se da reação a uma ameaça de ser rebaixado de seu suposto status social, ou cobrado pela autoridade, dizendo “você sabe com quem está falando?”.

Damatta vê nesse costume sinal da estrutura social atravessada do Brasil. Chamando atenção para o domínio das relações verticais e pessoais (quem eu sou ou a quem eu sou subordinado), em contraste com o domínio das relações horizontais, igualitárias, das leis e normas gerais, a fórmula “você sabe com quem está falando?” hierarquiza e diferencia os iguais, desmontando a identidade por classe ou posição econômica. Uns, por manterem elos com quem manda, são imunes ao controle social, à admoestação legal e principalmente à equiparação aos demais cidadãos, o que lhes soa como rebaixamento e desrespeito.

Storni, com segurança, devia ser contra esse comportamento e tratava disso nas piadas, assim como criticava os “modismos” do ca-

sal. Naquela historieta Zé Macaco exibia seu famoso nome num cartão-de-visitas e os policiais ficam desconcertados, pedindo perdão. Anos depois, em 1929, a apelação funciona ao contrário. Seu cachorro vira-latas, o Serrote, é levado a participar de um concurso de cães de raça, mas é rejeitado por seus pares (os outros cães), em grande parte por pertencer a um “ator d’O Tico-Tico”. Os cães de raça, aristocráticos, não queriam se misturar com o cão de um comediante.

A representação da sociedade brasileira implícita nessas historietas traz o gosto pelo novo e o moderno como traço notável. Darcy Ribeiro aponta um “veemente desejo de transformação renovadora” (RIBEIRO, 2006, p.227) e desenvolve o argumento de que o Brasil é antes arcaico do que tradicional. Suas populações são mais atrasadas do que conservadoras. Todas parecem favoráveis a mudanças modernizantes, apesar de viverem essas transformações em ritmos diferentes.

A sociedade brasileira teria, portanto, um traço de buscar, ao longo de sua história, tudo que for considerado moderno por padrões de referência externos, no que se transformou um tipo próprio de tradição. Renato Ortiz em *A moderna tradição brasileira* (1991), disserta sobre a produção de cultura de massa no Brasil, principalmente suas narrativas audiovisuais, e trata desse caráter nacional de produzir e consumir narrativas modernas com base numa organização social e cultural que não é moderna. Teoricamente, as condições para a produção de arte moderna são a agitação política, o aparecimento de tecnologias emergentes e uma base de cultura clássica sólida. O caráter moderno, em arte, seria a negação do passado e a afirmação de algo substancialmente novo e diferente: a modernidade nunca é ela mesma, é sempre outra, a próxima – um projeto inacabado. No Brasil, no entanto, a modernidade foi sempre encarada como uma qualidade com que a sociedade quer ser identificada. Ela não quer realmente mudar, mas manter essa tradição de acolher, deglutindo como puder, mas não incorporando em sua estrutura, tudo quanto seja rotulado de moderno no mundo.

Tais análises foram produzidas depois das publicações de Storni. Não sugiro que as historietas tenham tido qualquer influência nesses estudos já canônicos; apenas que o caricaturista leu os mesmos fatos e alguns dos mesmos textos precedentes que esses acadêmicos leram. Um influente retrato do Brasil, no entanto, precede Zé Macaco: *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. O escritor, no capítulo 3, cristaliza a imagem do sertanejo, caboclo em sua origem étnica, como um homem de aspecto desgracioso, torto e preguiçoso, mas que salta com muita energia e heroísmo quando o trabalho de vaqueiro se apresenta. O autor também não conseguia definir o brasileiro, mas estava convencido de que o componente caboclo da população era um elemento estável, a “rocha viva de nossa raça” (notas à segunda edição). A resiliência de Zé Macaco a todos os acidentes e agressões cômicas das historietas parece ter relação com essa narrativa.

Assim como esses autores que estudaram e concluíram relatos sobre a sociedade brasileira, o caricaturista Alfredo Storni, encarregado de entreter e civilizar jovens leitores de sua revista, lançou mão da representação caricatural da relação de indivíduos e objetos para legar um relato sobre a ambiguidade das ações dessa sociedade e sobre a superficialidade da modernização em curso. Seu personagem caboclo, emergente, aventureiro, imprevidente, inquieto, desejoso de honras e imitador de modas concentra em sua caracterização as qualidades que o caricaturista provavelmente aplicava à sociedade que observou em sua época.

Essas qualidades, segundo as teorias da representação social (HALL, 2016; MOSCOVICI, 2012), são interpretações coletivas a partir dos signos tanto textuais quanto visuais que o caricaturista utilizou para compor suas narrativas cômicas. Não são simples traduções, como num código de correspondências. Formam um discurso lógico, organizado em torno de temas encontrados na cultura compartilhada entre artistas e leitores. Esses temas podem proceder

de lógicas que sustentam estereótipos. As lógicas associam qualidades assessórias ao tema principal, formam um sistema semântico. Funcionam no processo de representação porque associam abstrações a signos concretos.

No caso da série de historietas de Storni – e de muitas outras narrativas visuais publicadas em *O Tico-Tico* – o signo que serviu de tema ao redor do qual os outros signos se associaram num sistema deve ter sido o mais evidente: o macaco.

Na capa do número 207 de *O Tico-Tico* (23/06/1915) Storni publicou mais um de seus jogos visuais no lugar da usual historieta: o rosto de Zé Macaco, de olhos arregalados, boca aberta e enorme gravata borboleta no pescoço, digna da fantasia de um palhaço. Com expressão emocional incontida, orelhas enormes e apenas dois dentes na frente, era, novamente, uma máscara grotesca (Figura 63). A legenda da caricatura dizia:

Zé Macaco, com esta carantonha, tem a expressão de quem está com macaquinhos no sótão. Pois é isso mesmo. Procurem nossos leitores o macaquinho que, sem cerimônia, se alojou no frontispício respeitável de Zé Macaco.

Figura 63. “Procurem nossos leitores o macaquinho”. Capa do número 507 de *O Tico-Tico* (1915), por A. Storni. O caricaturista propõe um jogo de percepção visual e, ao mesmo tempo, faz com que o rosto de seu personagem estampe a capa da revista durante uma semana nas bancas



Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

A solução do jogo, caso haja necessidade de explicação, é dada na figura abaixo, editada por mim a partir da imagem disponibilizada pela Biblioteca Nacional.

Figura 64. A resolução do jogo editada pelo autor

O MACACO NA FACE DE ZÉ MACACO...



... É MAIS FÁCIL DE PERCEBER GIRADO
NO SENTIDO ANTI-HORÁRIO.

Fonte: Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional

Conforme foi abordado no capítulo 1, um dos sinais de civilidade e, ao mesmo tempo, uma das aptidões da sensibilidade moderna, a qual se desejava ensinar aos jovens, era a habilidade em leitura de imagens impressas (como nas revistas ilustradas), sequenciadas (como as tiras cômicas) e moventes (como as do cinematógrafo). Daí a presença frequente de jogos de desafio à percepção visual, inclusive nos concursos para leitores. Talvez essa sensibilidade construída no consumo de narrativas visuais impressas e moventes se estendesse para o terreno da leitura de signos.

Para quem tivesse os olhos educados, por trás daquele personagem se veria sempre o signo do macaco, com todas as associações de ideias circulantes na cultura: facilidade em imitar, inquietação, dificuldade em obedecer, irritabilidade, habilidades atléticas, co-

micidade, entre outras, inclusive as ideias racistas. Desde o início o personagem é rotulado de caboclo, e esse estereótipo deve pesar nas decisões do autor sobre o que o herói pode ou não pode fazer na narrativa. Por trás da sociedade brasileira representada pelas revistas ilustradas, que abraçava os projetos modernizadores e preconizava a civilização das crianças num alto grau, os olhos educados também sempre veriam aquelas ambiguidades, talentos e distorções descritas pelos autores abordados acima.

Em relação à assimilação de novos objetos para trabalho e lazer, novos sistemas de organização e disciplina e nova organização política, esta se faria com adaptações e substituições de peças. Segundo as narrativas estudadas, o conhecimento dos objetos modernos não viria do estudo reverente, mas do ato de virá-los e revirá-los, até desmontar, conforme faria um macaco (argumento desenvolvido no capítulo 3). Esse ponto de vista não era definitivo; na verdade, evidencia-se uma oscilação entre duas linhas editoriais quanto ao conteúdo, no período da Primeira Guerra Mundial: uma, crente na reprodução de padrões idealizados de civilização e outra, descrente.

Entre outras fontes de leitura, aquele público jovem educou-se e construiu suas subjetividades modernas acompanhando semanalmente historietas cômicas criadas pelos caricaturistas da época. Era um tipo de obra nova, ainda que tivesse matrizes mais antigas. Estava sendo desenvolvida na vivência das transformações modernas e na rotina do *habitus* dos profissionais das revistas ilustradas, os quais lutavam por posições que lhes trouxessem estabilidade profissional, mais do que consagração artística. Entre as estratégias possíveis, um deles podia manejar a caixa de ferramentas da estética grotesca e colocar-se para traduzir as ambiguidades da sociedade moderna para ela mesma. Assim, o interesse em procurar a história de Zé Macaco e Faustina, entre as páginas de cada edição de seria forte, perene e genuíno, para satisfação de Alfredo Storni.

Referências bibliográficas

ALENCAR, Patrícia M. G. *A revista O Tico-Tico e a escrita infantil em circulação no encarte “Meu Jornal”: seus autores e leitores (1935 – 1940)*. Dissertação de Mestrado em Educação, Universidade Estadual de Maringá, 2015.

ALMEIDA, Cíntia B.; COSTA, Aline S. Para a petizada inocente: encanto, diversão e lições de conduta na revista O Tico-Tico (1905-1910). *Revista TEIAS v. 16, n.41, abr/jun. 2015, p. 54-71.*

ARAGÃO, Octavio. Visões do futuro do pretérito: a Ficção Científica nos quadrinhos brasileiros no século 20. *9ª Arte, São Paulo, vol. 1, n.1, 67-76. 1º semestre 2012.*

ARAÚJO, Viviane da Silva. De grande aldeia a metrópole: reforma urbana, fotografia e discurso do progresso em Buenos Aires (1880 – 1885). *Revista Maracanan, vol. 12, n. 14, p. 175-189, jan/jun 2016.*

ARIÉS, Philippe. *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro: LTC, 2015.

AZEVEDO, André Nunes de. Do mundo das ideias ao mundo da ordem: condicionamentos da vida literária no Rio de Janeiro de 1900. In: AZEVEDO, André Nunes de (org.). *A cidadela das letras: história e literatura no Rio de Janeiro da virada do século XIX ao XX*. Rio de Janeiro: Estudos Americanos, 2019.

BAKHTIN, Mikhail M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da UNB, 1987.

BALABAN, Marcelo. *Musa Travessa: Bastos Tigre e a literatura da belle époque carioca*. Dissertação de Mestrado em História. PUC- Rio, 2000.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil – 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

_____. Uma história da imprensa (e do jornalismo): por entre os caminhos da pesquisa. *Intercom – RBCC. São Paulo*, v. 41, n.2, p.21-36, mai/ago. 2018.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

_____. *La aventura semiológica*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1993.

_____. *O óbvio e o obtuso: ensaios sobre fotografia, cinema, teatro e música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BECKER, Howard S. “Foi por acaso”: reflexões sobre a coincidência. *Anuário Antropológico* 93. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1995. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/pdf/anuario_antropologico/Separatas1993/anuario93_howardbecker.pdf>. Acesso em 27 jan. 2021.

_____. Arte como ação coletiva. In: BECKER, H. S. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

_____. *Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. *Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo: obras escolhidas vol. 3*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BOTARI, Affonso. Entrevista com Afonso Botari (1899-2005): o primeiro leitor de O Tico-Tico. Entrevista a Fábio Santoro. In: SANTOS, Roberto Elísio; VERGUEIRO, Waldomiro (orgs.). *O Tico-Tico – 100 anos: centenário da primeira revista de quadrinhos do Brasil*. Vinhedo: Ópera Gráfica, 2005, p.223- 253.

BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Porto Alegre: Zouk, 2013.

_____. A ilusão biográfica. In: DE MORAIS FERREIRA, Janaína. A. M. *Usos e abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

_____. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

_____. Introdução a uma sociologia reflexiva. In: BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989, p.17-58.

_____. O mercado de bens simbólicos. In: BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2015, p.99-181.

BUARQUE DE HOLANDA, Sérgio. *Raízes do Brasil*. 26.a edição. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

CAGNIN, Antonio Luiz. Chiquinho, Buster Brown, a mais brasileira das personagens americanas. In: SANTOS, Roberto Elísio; VERGUEIRO, Waldomiro (orgs.). *O Tico-Tico – 100 anos: centenário da primeira revista de quadrinhos do Brasil*. Vinhedo, SP: Ópera Graphica Editora, 2005, p.29-33.

CARDOSO, Athos Eichler. Le Petit Journal Illustré de la Jeunesse: a verdadeira origem francesa d'O Tico-Tico. *INTERCOM – XXXI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Natal, 2008. Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2008/resumos/R3-1506-1.pdf>>. Acesso em: 10 nov. 2020.

_____. *Memórias de O Tico-Tico: Juquinha, Giby e Miss Shocking*. Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2009.

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

CAVALCANTE, Nathalia C. de Sá. *J. Carlos: a poética do traço*. Dissertação de Mestrado em Artes e Design. PUC–Rio, 2003.

CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa. Introdução. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p.17-29.

COLOMBO, Fausto. *L'industria culturale italiana dal 1900 alla seconda guerra mondiale: tendenze della produzione e del consumo*. Milão: Pubblicazioni dell'I.S.U. Università Cattolica, 1997.

CORBIN, Alain. O segredo do indivíduo. In: Perrot, Michelle (org.) *História da vida privada 4: da Revolução Francesa à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CORREA DO LAGO, Pedro. *Caricaturistas brasileiros (1836-1999)*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999.

COSTA, Angela Marques da; SCHWARCZ, Lilia Moritz. *1890-1914: no tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COX, Barbara [et al]. *Última moda: uma história ilustrada do belo e do bizarro*. São Paulo: Publifolha, 2013.

CRARY, Jonathan. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

DAMATTA, Roberto. O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues. Boletim do Museu Nacional: *Antropologia*, n. 27, maio de 1978, p.1-12.

_____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DANT, Tim. Materiality and civilization: things and society. *British Journal of Sociology*, Vol. 57 (2): 289-308, junho 2006. Disponível em: <<https://onlinelibrary.wiley.com/doi/epdf/10.1111/j.1468-4446.2006.00110.x>>. Acesso em 20 jan. 2021.

DARWIN, Charles. *The expression of the emoticons in man and animals*. New York: D. Appleton and Company, 1899. Disponível em Project Gutenberg: <<https://www.gutenberg.org/files/1227/1227-h/1227-h.htm>>. Acesso em 31 mar 2021.

DE ROSA, Franco. As marotices nas artes de Chiquinho. In: *O Tico-Tico: centenário da primeira revista de quadrinhos do Brasil*. VERGUEIRO, Waldomiro e SANTOS, Roberto E. (orgs.) Vinhedo – SP: Ópera Graphica Editora, 2005, p.73 - 77.

DEALTRY, Giovanna. Margens da Belle Époque carioca pelo traço de Calixto Cordeiro. *Alceu*, v.9, n. 18, p.117-130, jan/jun, 2009.

DOURADO, Francisco. Voos n' O Tico-Tico n. 1. *Encarte do fanzine Quadrinhos Independentes n. 152*, jul/ago 2018. João Pessoa: Editora Marca de Fantasia, 2018. Disponível em: <<http://www.marcafantasia.com/revistas/ego/qi/qi151-160/qi152/qi152.html>>. Acessado em: 20 fev. 2020.

ECO, Umberto. A inovação no seriado. In: ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

_____. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

EDMUNDO, Luiz. *O Rio de Janeiro do meu tempo*. Rio de Janeiro: Xenon, 1987.

EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação: literatura popular e pornográfica no Rio de Janeiro (1870-1924)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador, volume 1: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

_____. *O processo civilizador, volume 2: formação do estado e civilização*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

FLEIUSS, Max. A caricatura no Brasil: conferência realizada em 23 de setembro de 1916 no salão de honra da Escola Nacional de Belas Artes. *Revista do IHGB tomo 80*, 1916, p.583-609.

FONSECA, Joaquim. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

FREUD, Sigmund. *Escritos sobre a guerra e a morte*. Trad. Artur Morão. Covilhã: Universidade da Beira Alta, 2009.

_____. *O mal estar na civilização: novas conferências introdutórias à psicanálise e outros textos (1930-1936)*. Tradução: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GADUCCI, F.; STEFANELLI, M. *Il Secolo del Corriere dei Piccoli*. Milão: Rizzoli, 2008.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2014.

GELL, Alfred. The technology of enchantment and the enchantment of technology. In: CANDLIN, Fiona; GUINS, Raiford (orgs.) *The object reader*. London: Routledge, 2009, p.208-228.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Belo Horizonte: Edições Viva Voz, 2010.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2002.

GOMBRICH, Ernst. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

GOMES, Mario Luiz. Onde andaré Kaximbown?. *Revista de História da Biblioteca Nacional*, ano 10, nº117. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, jun. 2015. p.68-71.

GONÇALO JÚNIOR. *Belmonte*. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

GONÇALVES, Roberta F. *As aventuras d'O Tico-Tico: a formação da criança cidadã no Brasil Republicano (1905-1962)*. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal Fluminense, 2019.

GONÇALVES, Roberta F.; GOMES, Ivan Lima. Imagens de uma República infantil: Angelo Agostini nas revistas O Malho e O Tico-Tico. *Revista Maracanan vol. 12, n.14*, jan/jun 2016, p.225-240.

GORBERG, Marissa. *Belmonte: caricaturas dos anos 1920*. FGV Editora: Rio de Janeiro, 2019.

GORDON, Ian. *Comic Strips and Consumer Culture: 1890 - 1945*. Washington, USA: Smithsonian Institution Press, 1998, p.43-58.

HABERMAS, Jurgen. *O discurso filosófico da modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HALL, Catherine. Sweet home. In: PERROT, Michelle (org.). *História da Vida Privada 4: da Revolução à Primeira Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p.47-76.

HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Rio de Janeiro: Editora Puc-Rio: Apicuri, 2016.

HANSEN, Patrícia S. *Brasil, um país novo: literatura cívico-pedagógica e a construção de um ideal de infância brasileira na Primeira República*. Tese de Doutorado em História. Universidade de São Paulo, 2007.

HEROLD JR., Carlos. Corpo e educação no escotismo a partir da revista O Tico-Tico (1921 – 1933). *Movimento – Revista da Escola de Educação Física da UFRGS*, v.21, n.2, abr/jun 2015, p.303-316.

KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto: PUC-Rio, 2006.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMAN, Regina. *Literatura Infantil Brasileira: Histórias & Histórias*. São Paulo: Ática, 1999.

LATOUR, Bruno. Where are the missing masses? The sociology of a few mundane artefacts. In: CANDLIN, Fiona; GUINS, Raiford (orgs.) *The object reader*. London: Routledge, 2009, p. 229-254.

LIMA, Deborah de M. *Sobre a construção do termo caboclo*. Novos CADERNOS NAEA vol. 2, nº 2 – dezembro 1999, p.5-32.

LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, p.1226-1237.

LUCA, Tânia Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (org.) *As fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2008.

LUSTOSA, Isabel. J. Carlos, o cronista do traço. In: LOPES, Antonio H.; VELLOSO, Monica P.; PESAVENTO, Sandra J. (orgs.) *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7 Letras: Edições Casa de Rui Barbosa, 2006, p.151-167.

MARINGONI, Gilberto. *Angelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal (1864 – 1910)*. Tese de doutorado em História, USP, 2006.

MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: EDUSP, Fapesp, 2008.

MAUSS, M. As técnicas do corpo. In: MAUSS, M. *Sociologia e antropologia*. Tradução: NEVES, Paulo. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MERLO, Maria Cristina. *O Tico-Tico: um marco nas histórias em quadri-nhos do Brasil (1905 – 1962)*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da USP, 2003. [Dissertação de Mestrado – ECA-USP] 8278.

MICELI, Sergio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MILLER, Daniel. Artefacts and the meaning of things. In T. Ingold (ed.), *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London: Routledge, 2002. Disponível em: <<http://metafactory.ca/ant325/wp-content/uploads/2014/09/Miller2002.pdf>>. Acesso em: 20 jan. 2021.

_____. *Material culture and mass consumption*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.

MILLS, C. Wright. *Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios*. Trad. Maria Luiza X. de Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

MITCHELL, W. J. T. O que as imagens realmente querem?. In: ALLOA, Emmanuel (org.). *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX, volume 1: Neurose*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

MOSCOVICI, Serge. *Representações sociais: investigações em psicologia social*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

MURUCI, Luiz P. *SETH: um capítulo singular na caricatura brasileira*. Tese de Doutorado em História. PUC-Rio, 2006.

NERY, Laura. Cenas da vida carioca: o Rio no traço de Raul Pederneiras. In: CHALHOUB, Sidney et al. (orgs.). *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2005.

_____. *Cenas da vida carioca: Raul Pederneiras e a belle époque do Rio de Janeiro*. Dissertação de mestrado em História. PUC-Rio, 2000.

NEVES, Margarida de Souza. Brasil! Acertai vossos ponteiros!. In: Museu de Astronomia e Ciências Afins (org.). *Brasil, acertai os vossos ponteiros*. Rio de Janeiro: MAST/ CNPq, 1992, p.35-43.

O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

_____. *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PAGDEN, Anthony. *The Enlightenment and why it still matters*. Oxford University Press, 2013.

PATROCLO, Luciana Borges. *As mães de famílias futuras: a revista O Tico-Tico na formação das meninas brasileiras (1905-1921)*. Tese de Doutorado em Educação. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2015.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

QUELUZ, Marilda. *Utopia e nonsense nas cidades imaginárias de Max Yantok*. 3as. Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos. Escola de Comunicações e Artes da USP, 2015.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo G. *Dicionário essencial de comunicação*. Rio de Janeiro: Lexicon, 2014.

REIS, Miguel G. M.; SICILIANO, Tatiana (orientadora). *Tudo o que o cidadão deve saber: as cartilhas no processo civilizador*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social. PUC- Rio, 2016.

REVEL, Jacques. Os usos da civilidade. In: CHARTIER, Roger (org.). *História da vida privada 3: da Renascença ao Século das Luzes*. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

RIBEIRO, P. K. Memórias de Zé Povo ou memórias individuais? - O povo na retórica da charge e a legitimação dos discursos políticos dos caricaturistas na imprensa carioca do início do século XX. *Anais do XIV Encontro Regional de História da ANPUH-Rio: Memória e Patrimônio*. Rio de Janeiro: NUNEM, 2010, v.1, p.1-9.

RODRIGUES, Antonio Edmilson Martins. *Nair de Teffé: vidas cruzadas*. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2002.

ROSA, Zita de Paula. *O Tico-Tico: meio século de ação recreativa e pedagógica*. Bragança Paulista, SP: EDUSF, 2002.

ROUANET, Sergio Paulo. O olhar iluminista. In: NOVAES, Adauto (org.) *O olhar*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988. Disponível em <<https://www.artepensamento.com.br/item/o-olhar-iluminista/>>. Acesso: 10 nov. 2020.

SALIBA, Elias T. *Raízes do Riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SANTOS, Roberto Elísio. Riso cotidiano: as estratégias de humor nas tiras cômicas norte-americanas. In: ROSSETTI, Regina; SANTOS, Roberto Elísio (orgs.) *Humor e riso na cultura midiática: variações e permanências*. São Paulo: Paulinas, 2012.

SANTOS, Roberto Elísio; VERGUEIRO, Waldomiro. Introdução. In: SANTOS, Roberto Elísio; VERGUEIRO, Waldomiro (orgs.). *O Tico-Tico – 100 anos: centenário da primeira revista de quadrinhos do Brasil*. Vinhedo, SP: Ópera Graphica Editora, 2005, p.13-17.

SARDELICH, Maria Emilia. Leitura de imagens e cultura visual: desenrendo conceitos para a prática educativa. *Educar n. 27*, p.203- 219, Curitiba: Editora UFPR, 2006.

SCHWARCZ, Lilia M. As marcas do período. In: SCHWARCZ, Lilia M. (org.) *História do Brasil Nação v. 3: Abertura para o mundo: 1889-1930*. São Paulo: Objetiva, 2013.

_____. *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil 1870 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. A Capital Irradiante: Técnica, Ritmos e Ritos do Rio. In: *História da Vida Privada no Brasil, volume 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIBILIA, Paula. *O show do eu: a intimidade como espetáculo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

SICILIANO, Tatiana O. Crônicas Guanabarinas: narrativas sobre uma capital em transformação. In: AZEVEDO, André Nunes de (org.). *A cidadela das letras: história e literatura no Rio de Janeiro da virada do século XIX ao XX*. Rio de Janeiro: Estudos Americanos, 2019.

_____. *O Rio de Janeiro de Artur Azevedo: cenas de um teatro urbano*. Rio de Janeiro: Mauad: Faperj, 2014.

SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito. Tradução: WAIZBORT, Leopoldo. *MANA 11 (2)*, p. 577-591, 2005.

_____. O conceito e a tragédia da cultura. In: SOUZA, J.; OELZE, B. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998, p. 9-108.

_____. O indivíduo e a liberdade. In: SOUZA, J.; OELZE, B. *Simmel e a modernidade*. Brasília: UnB, 1998, p.109-117.

_____. Sobre a caricatura. In: VILLAS BÔAS, G; OELZE, B. (orgs.) *Georg Simmel, Arte e vida: ensaios de estética sociológica*. São Paulo: Hucitec, 2016.

_____. Subjective culture. In: SIMMEL, Georg. *On individuality and social forms*. Chicago: Chicago University, 1971.

SINGER, Ben. *Melodrama and modernity: Early sensational cinema and its contexts*. Nova York: Columbia University Press, 2001.

_____. Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (orgs.). *O cinema e a invenção da vida moderna*, 95-123. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SOBRAL, Julieta Costa. *Para Todos: J. Carlos designer*. Dissertação de Mestrado em Artes e Design. PUC-Rio, 2004.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O império do grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

STAROBINSKI, Jean. A palavra “civilização”. In: STAROBINSKI, Jean. *As máscaras da civilização: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.11-56.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.

TIGRE, Bastos. *Instantâneos do Rio Antigo*. BALABAN, M. (org.). Campinas: Mercado de Letras: Cecult; São Paulo: Fapesp, 2003.

VELHO, Gilberto. Biografia, trajetória e mediação. In: VIANNA, Hermano; KUSCHNIR, Karina; CASTRO, Celso (orgs.). *Um antropólogo na cidade: ensaios de antropologia urbana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

_____. Observando o familiar. In: NUNES, Edson de Oliveira (org.). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Petrópolis: KBR, 2015.

_____. Sensibilidades modernas: as revistas literárias e de humor no Rio da Primeira República. In: LUSTOSA, Isabel (org.). *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010, p.43-110.

VERGUEIRO, Waldomiro. A dimensão lúdica de O Tico-Tico. In: SANTOS, Roberto Elísio; VERGUEIRO, Waldomiro (orgs.). *O Tico-Tico – 100 anos: centenário da primeira revista de quadrinhos do Brasil*. Vinhedo, SP: Ópera Graphica, 2005, p.161-167.

_____. *Pesquisa acadêmica em História em Quadrinhos*. São Paulo: Criativo, 2017.

WARNIER, Jean-Pierre. A praxeological approach to subjectivation in a material world. *Journal of Material Culture - março 2001 - vol. 6 (1)*, 5-24. Londres: SAGE Publications, 2001. Disponível em <<http://mcu.sagepub.com/content/6/1/5>>. Acesso em 29 jan. 2021.

ZIRALDO. Ninguém entende de humor. *Revista de Cultura Vozes n.3*. Petrópolis: Vozes, 1970, p. 139-205.

Periódicos consultados

A GAZETA DE NOTÍCIAS (RJ). Memória. Biblioteca Nacional. Disponível em <http://memoria.bn.br/pdf/103730/per103730_1947_00102.pdf> Acesso em 15 set. 2023.

ALMANACH D'O TICO-TICO. Hemeroteca Digital Brasileira. Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/almanaque-tico-tico/059730>>. Acesso em 15 set. 2023.

CARETA. Hemeroteca Digital Brasileira. Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/careta/careta_anos.htm>. Acesso em 15 set. 2023.

D. QUIXOTE. Número 85, 25 de dezembro de 1918. Disponível em <<http://memoria.bn.br/DocReader/095648/1987>>. Acesso em 15 set. 2023.

EL PENECA. Biblioteca Nacional Digital de Chile. Disponível em: <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:593414>>. Acesso em 15 set. 2023.

FON-FON. Hemeroteca Digital Brasileira. Biblioteca Nacional. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/acervo_digital/div_periodicos/fonfon/fonfon_anos.htm>. Acesso em 15 set. 2023..

LA JEUNESSE ILLUSTRÉE. Gallica – Bibliothèque Nationale de France. Disponível em: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb327962868/date.r=La%20Jeunesse%20Illustr%C3%A9e>>. Acesso em 15 set. 2023.

LE PETIT JOURNAL ILLUSTRÉE DE LA JEUNESSE. Disponível em <<https://www.lastdodo.fr/fr/areas/3517475-le-petit-journal-illustr-de-la-jeunesse>>. Acesso em 15 set. 2023.

O FILHOTE. Memória. Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=339709&pagfis=1>>. Acesso em 15 set. 2023.

O GATO: ÁLBUM DE CARICATURAS. Hemeroteca Digital Brasileira. Biblioteca Nacional. Disponível em <<http://hemerotecadigital.bn.br/acervo-digital/gato/365718>> Acesso em 15 set. 2023.

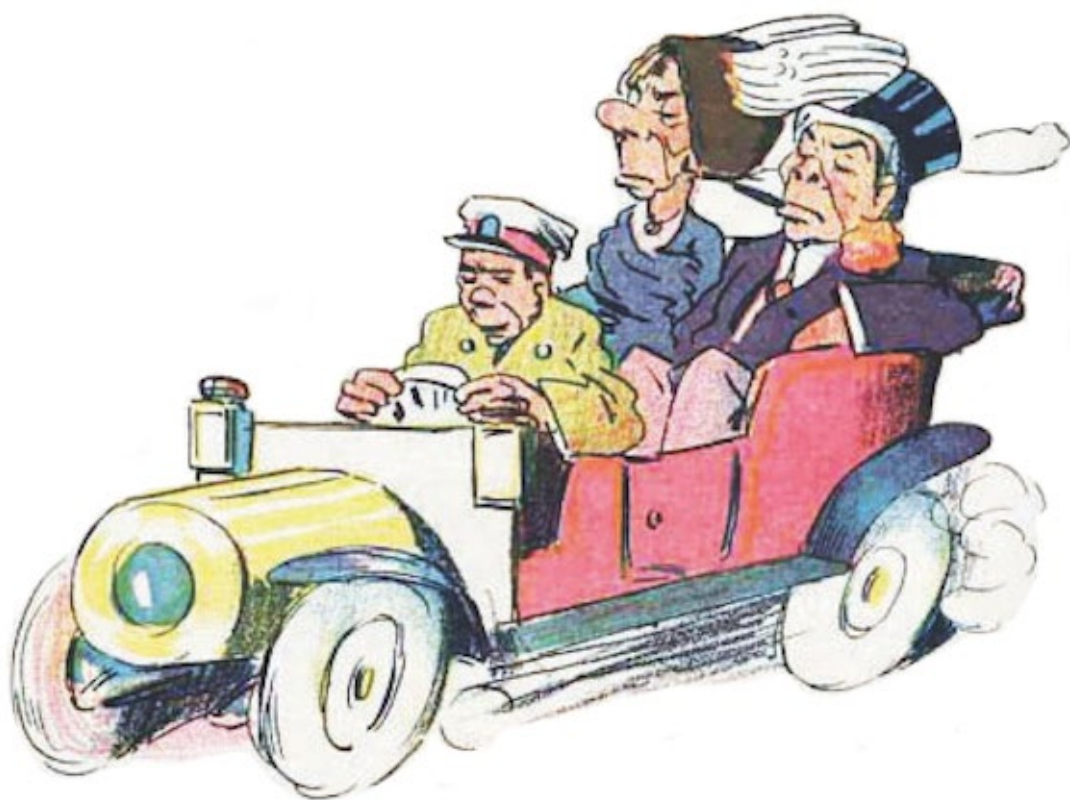
O MALHO. Hemeroteca Digital Brasileira. Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/acervo-digital/O-malho/116300>> Acesso em 15 set. 2023.

O TICO-TICO. Hemeroteca Digital Brasileira. Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/tico-tico/153079>> Acesso em 15 set. 2023.

REVISTA DA SEMANA. Hemeroteca Digital Brasileira. Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.br/acervo-digital/revista-semana/025909>> Acesso em 15 set. 2023.



Mig Mendes nasceu em Jaú - SP, em 1968, e vive no Rio de Janeiro desde 1982. Trabalha em ilustrações editoriais, projetos paradidáticos e histórias em quadrinhos tanto como desenhista quanto roteirista. Graduado em Jornalismo, formou-se Doutor em Comunicação pela PUC-Rio em 2021. Sua dissertação de mestrado em Comunicação conquistou o *Troféu HQ Mix* em 2017 e sua tese de doutorado venceu o *Troféu HQ Mix* em 2022. Publica a tira *Os Migonautas* na rede e costuma participar das feiras de artistas independentes tais como a CCXP, o FIQ BH e a Gibizeira. Desde 1989 colaborava com Ziraldo na criação e na ilustração de gibis, tiras e livros do *Menino Maluquinho*. É colaborador roteirista da Maurício de Sousa Produções. Foi autor da tira diária *O Urso no Espaço*, publicada em jornais como *O Fluminense* e da HQ semanal *Thrash*, publicada na *Folha de S. Paulo* em 1992. Junto com Ziraldo, é autor da série paradidática de livros em quadrinhos da *Turma do Pererê*, publicada pela Editora Positivo. Concebeu e coordenou publicações de álbuns de quadrinhos do Menino Maluquinho pela Globo Livros. Também para ela, adaptou para quadrinhos as *Fábulas de Monteiro Lobato* e roteirizou a coleção paradidática *Você Sabia?* com a Turma do Sítio do Picapau Amarelo. Dirigiu o estúdio de criação e arte *Megatério* de 2006 a 2013. Conquistou o primeiro prêmio de Criação de Personagens da revista Licensing Brasil em 2008. Conquistou o prêmio de melhor história em quadrinhos no Salão de Humor de Piracicaba em 1996.



Faustina e Zé Macaco, de Alfredo Storni



<https://www.marcadefantasia.com>