

AS INVENÇÕES DO COTIDIANO E AS REPRESENTAÇÕES DE TECNOLOGIA NAS CHARGES DE MAX YANTOK

MARILDA LOPES PINHEIRO QUELUZ

A proposta deste texto é analisar o humor gráfico de Max Yantok (1881-1964)¹, especialmente as representações de tecnologia que aparecem em muitos desenhos feitos para a revista *Fon-Fon*, do Rio de Janeiro, no período de 1915 a 1920, consultados no acervo da Casa da Memória de Curitiba. Max Yantok ficou mais famoso no Brasil pela criação das aventuras de Pipoca e Kaximborn, publicadas por muitos anos em *Tico-Tico*, uma revista voltada para o público infantil, recheada de histórias em quadrinhos. Entretanto, neste trabalho o enfoque é sobre as charges de cenas da vida carioca que tentavam traduzir a dinâmica da experiência urbana na capital, os comportamentos e hábitos diante dos processos de modernização que vieram com o regime republicano.

O conceito de representações aqui utilizado aproxima-se das propostas de Roger Chartier (1990), isto é, não são só discursos, mas estratégias e práticas sociais forjadas em determinados contextos histórico-culturais, constituindo uma arena de disputas políticas e simbólicas, econômicas e estéticas. As representações de tecnologia presentes nos quadrinhos de Yantok alinhavam conteúdo, forma e contexto em uma dinâmica expressiva, materializada nos signos plásticos, icônicos e verbais.²

Pensamos a tecnologia como uma construção social, em que as formas e significados dados às coisas, aos artefatos, às máquinas são definidos pela sociedade, interferindo e sofrendo interferência dos diversos grupos sociais que interagem nas práticas cotidianas e usos dos mesmos. David Nye lembra que:

Tecnologias são parte de um diálogo entre seres humanos sobre suas diferentes percepções. Este diálogo toma a forma de narrativas, diferentes histórias que contamos um ao outro para dar sentido às transformações que acompanham a adoção de novas máquinas (...) Qualquer que seja a forma narrativa, as máquinas são raramente entendidas pelo público como coisas em si, puramente abstratas. Ao contrário, as tecnologias funcionam como partes centrais dos dramáticos eventos (Nye 1998: 3).

Estas narrativas tecnológicas influenciam e são influenciadas pelo imaginário social do período, rearticulando, simbolicamente, as mudanças sociais e urbanas, assim como as linguagens visuais. Neste sentido:

Objetos, tecnologias, ainda sistemas tecnológicos – estradas de ferro e pontes, luzes elétricas, e motores - carregam, como resultado dessa complexidade e sutileza, muitos níveis de significado cultural (...) esses significados podem às vezes ser mais potentes para as pessoas do que as funções sociais e econômicas para as quais esses objetos, tecnologias e sistemas tecnológicos foram projetados (Cowan 1997: 218).

As representações do cotidiano precisam ser pensadas na historicidade dos regimes visuais, considerando as negociações de sentidos e significados entre os desenhistas e os leitores das imagens veiculadas pela imprensa, os dispositivos técnicos para a produção das imagens, a capacidade narrativa e de intertextualidade do humor gráfico.

O início da República no Brasil (1889) foi um período marcado pela modernização das capitais, pelas reformas urbanas, envolvendo abertura de grandes avenidas, novos projetos de mudança das fachadas e dos espaços públicos, campanhas de higienização e sanitarismo, novos aparatos técnicos para os meios de transporte e de comunicação, aprimoramento dos processos gráficos e fotográficos dos periódicos e das revistas. Essas transformações ajudavam a construir um ideal de civilização inspirado nos modelos das cidades europeias e uma visão determinista de tecnologia. Os desenhistas e escritores que trabalhavam nas revistas de humor encontraram nas ironias e críticas ao cotidiano o meio mais eficaz de questionar os caminhos da República e as promessas de progresso e modernidade advindas dos novos artefatos científicos e tecnológicos deste período. A maior parte dos caricaturistas ressaltou o embate entre o fascínio e o temor pela tecnologia, desenhando as contradições vividas nas diversas experiências das pessoas com os novos tipos de transporte e com a eletricidade.

O cenário que então se abriu era propício a todo tipo de utopia e projeção. A República surgiu alardeando promessas de igualdade e cidadania – uma modernidade que se impunha menos como opção e mais como etapa obrigatória e incontornável. O grande modelo civilizatório seria a França, com seus circuitos literários, cafés, teatros e uma sociabilidade urbana almejada em outras sociedades (Schwarcz 2012: 19).

Conjugava-se modernização e tradição, combinando novas soluções de engenharia com práticas políticas e trabalhistas ainda do tempo do regime escravocrata. Urbanidade, progresso e industrialização eram palavras-chaves nos discursos da burguesia republicana. A cidade tornava-se o grande cenário das novas descobertas técnicas e científicas e o espaço urbano impõe-se como “novo lócus das representações” (Schwarcz 2012: 22).

As exposições universais já haviam convidado a admirar o progresso e sonhar com um futuro em que a ciência e a técnica reduziriam as incertezas, possibilitando um total domínio sobre a natureza e a humanidade. Sem dar conta de resolver as mazelas da herança escravocrata e de um sistema patriarcal e oligárquico, o regime republicano apostou nos ideais burgueses de civilização e modernidade.

Enquanto novos maquinários e pesquisas davam novas bases tecnocientíficas para a dinâmica do café, bondes, cinematógrafos, fotografias, automóveis, fonógrafos e gramofones, gravação de músicas brasileiras, revistas variadas e especializadas transformavam os modos de comunicação e de percepção do mundo. A crença no progresso contínuo e a busca de um futuro promissor, povoado de máquinas, levou à criação de muitos inventos. Segundo Costa e Schwarcz (2002: 131), “mais de 9 mil pedidos de privilégios industriais foram encaminhados ao governo entre 1870 e 1910: máquinas agrícolas e industriais, balões e dirigíveis, engenhos navais e ferroviários, pontes, edifícios, utilidades domésticas, equipamentos urbanos, etc, em forma de desenhos, ou mesmo de protótipos”.

As novas técnicas de impressão, o aprimoramento da litografia e da fotografia trouxeram um novo visual para as revistas e novos desafios para a produção de imagens; ampliaram as possibilidades de ilustração, com experiências diversas de montagens, diagramação, uso de fontes e vinhetas. A temática e os conteúdos também foram atualizados. Nas revistas satíricas ilustradas, a própria linguagem da caricatura foi colocada em xeque, sendo usada não só como instrumento de combate político e como crítica social, mas também como um “recurso para contrapor-se à convenção acadêmica, abandonando seus cânones, negando suas hierarquias, propondo novos motivos à atenção do artista” (Saliba 2012: 256).

As charges de Max Yantok parecem interrogar o papel das inovações tecnológicas e dos meios de comunicação no processo de transformações nos padrões de percepção, nos comportamentos e nas sensibilidades sociais, bem como discutem as formas de apropriação destas técnicas e destes meios por parte da população, reinventando, aprimorando funções e usos. Seus personagens carregam a “perplexidade ante uma realidade que oscila entre a miséria e o mito do progresso urbano-tecnológico” (Velloso 1996: 186).

Nas representações do cotidiano do Rio de Janeiro, um recurso gráfico recorrente de Yantok era o uso da linguagem dos quadrinhos, das imagens sequenciadas, da diagramação dinâmica da página, das linhas de ação, da repetição, simulando o ritmo

da cidade, o movimento das ruas. Tentava reconstituir graficamente as sonoridades, os gestos e posturas corporais, os fragmentos das falas, as referências espaciais e temporais, as experiências visuais, tornando o leitor um cúmplice do dia a dia. Havia um profundo diálogo entre a fotografia e os flagrantes captados pelo lápis, os instantâneos das ruas, os *portrait charges*, os calungas, os tipos sociais.

É importante lembrar que a sequência não precisava ser linear e a relação de espaços/tempos simultâneos poderia ser construída em quadros únicos. A crítica social trabalhou com inversão de signos, oposição de signos, com o elemento disjuntor, gerador do riso ou do espanto que poderia estar na imagem, na palavra ou na relação entre a imagem e a palavra. (Cagnin 1975: 179-204)

Para este texto, selecionamos alguns quadrinhos publicados na revista *Fon-Fon*, no período de 1915 a 1920. Em sua grande maioria, eram desenhos que ocupavam páginas inteiras, formando um quadro geral de acontecimentos, procurando dar conta dos fatos vividos durante a semana ou veiculados nos jornais. O enfrentamento cotidiano das ruas e dos espaços públicos cariocas eram transformados em aventuras de risco, em cenas inusitadas, com desfechos quase sempre frustrantes. Eram interpretações irônicas do que se passava na cidade, nas ruas, no país, na política, enfatizando os equívocos e fracassos, os efeitos desastrosos das técnicas sobre os cidadãos. Yantok reinventava as experiências urbanas pelo seu avesso, pelas surpresas nem sempre tão divertidas, pela ambiguidade do progresso. Seus traços são carregados de um profundo desencanto com a metrópole e uma descrença nas políticas públicas. Mas, por trás do ceticismo e da zombaria, percebe-se uma forte admiração pela ciência e pela tecnologia, um desejo secreto de que as promessas de modernização se cumprissem.

Em 1915, em plena Primeira Guerra Mundial, evidenciava-se

a realidade de um país que continuava bastante subalterno, isolado, dependente – preso a uma retórica nacionalista e defensiva que apenas acentuou-se durante o período bélico (...) As gerações de artistas e intelectuais que apostaram nas transformações do país viam-se frustradas com tantas apostas perdidas; e, agora, olhavam para si mesmas como se estivessem erradas, tomando consciência da necessidade de trocar os filtros através dos quais enxergavam a realidade. Acentuando do crônico atraso e da permanência dos contrastes sociais e políticos do país, a guerra representou um divisor de águas na cultura brasileira do período de 1889 a 1930 (Saliba 2012: 173).

Questionando o recorrente fascínio com a era das invenções, Yantok apresentou muitas engenhocas e máquinas como supostas soluções para o caos cotidiano. Projetos como o “Avisador de revoluções”, o “Cupidômetro, para fiscalizar namoros”, o “autocurvoscópio, para evitar encontros nas curvas”, o “periscópio para automóveis”, o “sinaleiro manual para veículos e transeuntomóveis autopedestres”, “o

compasso para medir arco-iris”, entre muitos outros, instauram um toque de *non-sense* em meio à racionalidade mecanicista, fragmentando a tendência hegemônica da tecnologia como certeza do progresso. Eram esboços de artefatos que invertiam a lógica de

(...) um momento em que uma certa burguesia industrial, orgulhosa de seu avanço, viu na ciência a possibilidade de expressão de seus mais altos desejos. Tal qual uma revolução industrial que não acaba mais, aqueles homens passavam a domar a natureza a partir de uma miríade de invenções sucessivas. Cada novo invento levava a uma cadeia de inovações, que por sua vez abria perspectivas e projeções inéditas. Dos inventos fundamentais aos mais surpreendentes, das grandes estruturas aos pequenos detalhes, uma cartografia de novidades cobria os olhos desses homens, estupefatos com suas máquinas maravilhosas (Costa e Schwarcz 2002: 10).

Nesse período, o automóvel foi visto pela maior parte dos caricaturistas brasileiros muito mais como uma ameaça, como um risco certo de desgraça do que pelas vantagens de locomoção ou pelo status atribuído a sua posse. Yantok abordava o tema quase sempre pela inevitabilidade do acidente, pela tragédia, pelo corpo derrotado pela máquina. Mesmo quando inseria uma de suas invenções para melhorar o convívio com o trânsito, como o periscópio para automóveis, a ideia era facilitar a identificação da vítima de atropelamento (Figura 1).



Figura 1. “Fon-fonadas” de Max Yantok.

Fonte: Fon-Fon, ano IX, n.32, 1915 - Acervo Casa da Memória de Curitiba.

Em “Invenções ultra-modernas” (Figura 2), embora a composição da página presuponha uma diagramação em duas colunas e três linhas, a falta de limites divisórios entre as cenas amplia o efeito dos movimentos e provoca a contaminação e interferên-

cia das ideias. Reitera-se a sensação de simultaneidade. Os inventos são justapostos e mostrados em situações de uso. Predominam as linhas de ação, as curvas e diagonais, reforçando o dinamismo dos acontecimentos. As propostas técnicas, mais do que facilitar as ações corriqueiras no futuro, acabam por ressaltar os problemas da cidade no presente, como o convívio com ladrões (torpedo elétrico pega-ladrão), as dificuldades no trânsito e nas relações entre motoristas e pedestres (Figura 3). O questionamento sobre a funcionalidade dos artefatos e a crítica às bugigangas que mais atrapalham do que ajudam se intensificam nas respostas inesperadas a questões triviais, resolvendo falsos problemas, como o aplicador de chineladas com contador automático (Figura 4), o nariz como suporte para o guarda-chuva, o uso do chapéu automático para sol e chuva (Figura 5).



Figura 2. “Invenções ultra-modernas” de Max Yantok.

Fonte: *Fon-fon*, ano XI, n15 - 14 de abril de 1917 - Acervo Casa da Memória de Curitiba.



Figura 3. “Invenções ultra-modernas” (detalhe) de Max Yantok.
Fonte: Fon-fon, ano XI, n15 - 14 de abril de 1917 - Acervo Casa da Memória de Curitiba.



Figura 4. “Invenções ultra-modernas” (detalhe) de Max Yantok.
Fonte: Fon-fon, ano XI, n15 - 14 de abril de 1917 - Acervo Casa da Memória de Curitiba.



Figura 5. “Chapeu de chuva automático” (detalhe) de Max Yantok.
Fonte: Fon-fon, ano XI, n15 - 14 de abril de 1917 - Acervo Casa da Memória de Curitiba.

Em um detalhe de “Projeto de um sinaleiro para a avenida” (Figura 6), há uma ironia ao papel do guarda de trânsito e aos efeitos de sua ação na orientação de pedestres e motoristas em movimento nas ruas. A mecanização dos gestos correspondentes a ordens diretas (“pare”, “siga”, “está multado”, “vamos”) e palavras ofensivas (“besta”, “não amole”), controlados como um espécie de carrossel, denuncia as confusões e práticas cotidianas do trânsito, desqualificando o encarregado dessas operações.



Figura 6. “Projeto de um sinaleiro para a avenida” (detalhe) de Max Yantok.

Fonte: Fon-Fon, ano XII, n.32, 10 de agosto de 1918 - Acervo Casa da Memória de Curitiba.

Mesmo mantendo-se nos limites permitidos, com a precariedade e a falta de manutenção das calçadas, somados aos buracos e bueiros abertos, os pedestres estavam sujeitos a muitas quedas e tropeços. Mas o “reparador de tombos” (Figura 7), cujo uso é demonstrado na sequência dos movimentos corporais, poderia impedir constrangimentos e machucados.



Figura 7. “Invenções de 1918” (detalhe) de Max Yantok.

Fonte: Fon-Fon, ano XII, n.4, 26 de janeiro de 1918 - Acervo Casa da Memória de Curitiba.

Por um lado, o cotidiano construído no universo distópico dos quadrinhos de Yantok traz nuances de nostalgia, reivindicando um passado ideal nunca vivido. Revela-se um olhar conservador, de resistência às mudanças e apego a uma tradição inventada pelas elites burguesas. O tom melancólico e pessimista sobre o presente reitera um determinismo tecnológico em que a vida das pessoas é definida pelos artefatos, é consequência inevitável da evolução técnica.

Por outro lado, a inserção de dispositivos, máquinas e artifícios antifuncionais, irreverentes, impossíveis, desafia a lógica cientificista, desmonta a atitude passiva e conformada, provoca o riso que resgata a autonomia da imaginação e pluraliza as interpretações e apropriações da tecnologia.

NOTAS

¹ Max Cesarino Yantok nasceu em uma aldeia indígena, provavelmente em 1881, no Rio Grande do Sul, filho de um imigrante italiano e de uma índia brasileira. Quando pequeno viajou para a Itália com o pai, onde começou a desenhar, estudou violino, pintura. Versátil e com múltiplos talentos, Yantok destacou-se em diversas áreas. Diplomou-se como engenheiro agrimensor e contador (Fonseca 1999: 228). Fez caricaturas para o jornal italiano *L'Asino* e colaborou com os periódicos franceses *Péle-Méle* e *L'Assiette au Berre*. Em 1908 foi para o Rio de Janeiro e, em 1911, iniciou sua longa participação na revista *Tico-Tico*, criando as aventuras de Pipoca e Kaximbown, que se passavam em Fantasiópolis, na Pandegolândia, na G'astronomia, no Polo Norte e no fundo do mar (Lima 1963).

² A proposta de pensar a imagem pelos signos icônicos, plásticos e verbais, considerando aspectos denotativos e conotativos, é de Martine Joly, a partir de reflexões sobre a semiótica de Peirce. Os signos figurativos ou icônicos “dão uma impressão de semelhança com a realidade jogando com a analogia perceptiva e com os códigos de representação herdados da tradição de representação ocidental”. Os signos plásticos seriam “os componentes propriamente plásticos da imagem, como a cor, as formas, a composição e a textura”, entre outros (Joly 2005: 75). Os signos verbais que compõem a mensagem linguística também envolvem soluções plásticas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CHARTIER, ROGER (1990) *A história cultural. Entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- CAGNIN, ANTONIO LUIS (1975) *Os quadrinhos*. São Paulo: Ática.
- COSTA, ÂNGELA M. DA; SCHWARCZ, L. M. (2002) *1890-1914 No tempo das certezas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- COWAN, RUTH (1997) *A social history of technology*. Nueva York: Oxford UP.
- FONSECA, JOAQUIM DA (1999) *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes & Ofícios.

- JOLY, MARTINE (2005) *Introdução à análise da imagem*. Campinas, SP: Papirus.
- LIMA, HERMAN (1963) *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 4 v.
- NYE, DAVID E. (1998) *Narratives and Spaces: Technology and the Construction of American Culture*. Nueva York: Cambridge UP.
- SALIBA, ELIAS THOMÉ (2012). “Cultura / As apostas na República”, em *História do Brasil Nação 1808-2010*, volume 3, de Lilia Moritz Schwarcz (org.), 239-294. Rio de Janeiro: Objetiva.
- SCHWARCZ, LILIA MORITZ (2012) “Introdução - As marcas do período; População e sociedade”, em *História do Brasil Nação 1808-2010*, volume 3, de Lilia Moritz Schwarcz (org.), 19-83. Rio de Janeiro: Objetiva.
- VELLOSO, MÔNICA PIMENTA (1996) *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas.