

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA  
CURSO DE HISTORIA**

**MONOGRAFIA**

**O TRAÇO CARICATO DA PRIMEIRA REPÚBLICA**

**FABIANA PATRÍCIO VIEIRA VAN HAANDEL**

**CAMPINA GRANDE, ABRIL 2008**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE  
CENTRO DE HUMANIDADES  
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA E GEOGRAFIA  
CURSO DE HISTORIA**

**O TRAÇO CARICATO DA PRIMEIRA REPÚBLICA**

**FABIANA PATRÍCIO VIEIRA VAN HAANDEL**

**ORIENTADOR:**

**PROFESSOR Dr. ROBERVAL SANTIAGO**

**CAMPINA GRANDE, ABRIL 2008**

**FABIANA PATRÍCIO VIEIRA VAN HAANDEL**

**O TRAÇO CARICATO DA PRIMEIRA REPÚBLICA**

Monografia aprovada em \_\_\_\_\_ de Abril, 2008.

Banca examinadora:

---

Orientador: Professor Dr. Roberval Santiago

---

Professora mestre Regina Coelli G. Nascimento

---

Professora mestre Silêde Oliveira Cavalcante

**CAMPINA GRANDE, ABRIL 2008**



Biblioteca Setorial do CDSA. Dezembro de 2023.

Sumé - PB



## *Agradecimentos*

*Primeiramente a Deus que é a luz da minha vida.*

*Aos meus pais, os quais eu devo tudo que eu sou hoje...*

*A Johan, amor lindo da minha vida, que é pra mim a própria essência da palavra companheirismo...*

*Ao meu Orientador Roberval Santiago, o qual tenho um profundo carinho e admiração, além de mestre um amigo. Sempre gentil e solícito em todos os momentos que precisei dos seus valiosos conselhos e sugestões, que foram de grande importância para concepção deste trabalho.*

*A banca examinadora, nas pessoas de Regina e Silêde, educadoras as quais tenho grande admiração e apreço, que me proporcionaram uma imensa alegria ao aceitar o meu convite.*

*Aos amigos que fiz no curso de história, alunos, professores e funcionários.*

*Ao curso de História...*

*Obrigado por tudo!*

## Sumário

Lista de Ilustrações.....	1
Resumo .....	4
Introdução .....	5
Capítulo I . A Charge e a História .....	7
Capítulo II. Os Primeiros Traços .....	18
Capítulo III. A Charge na Primeira República .....	28
Conclusão .....	63
Referência Bibliográfica .....	65

## Lista de Ilustrações

- Figura 1 -** Uma saída e uma parada nos Bondes da Light, *Fon!Fon!* 1910.  
Fonte: [www.expobrasil500anos.bom.br](http://www.expobrasil500anos.bom.br)
- Figura 2 -** D Pedro II, Rafael Bordalo [s.d]  
Fonte: [www.oqdesign.com.br/34/imagens/porai/bordalo.jpg](http://www.oqdesign.com.br/34/imagens/porai/bordalo.jpg)
- Figura 3 -** “A queda da Coroa”, Ângelo Agostini, *Revista Ilustrada* 1988.  
Fonte: [www.designbrasil.org.br/portal/imagens/pub](http://www.designbrasil.org.br/portal/imagens/pub)
- Figura 4 -** “D. Pedro II, o primeiro dos heróis” Henrique Fleiuss, *A semana Ilustrada*, 1865  
Fonte: SCHWARCZ, Lílian Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Figura 5 -** O índio, Angelo Agostini, *Revista ilustrada* [s.d]  
Fonte: SCHWARCZ, Lílian Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Figura 6 -** A campanha, Manuel de Araújo Porto Alegre, *Jornal do Comércio*, 1837.  
Fonte: *Revista Continente Multicultural* ,n 75, Abril de 2007, p. 12.
- Figura 7 -** Primeiro registro de charge no Brasil, caricatura impressa pelo processo de xilogravura, Autor desconhecido no *Jornal satírico O Corcundão*, 1831.  
Fonte: *Revista Continente Multicultural* ,n 75, Abril de 2007 p.12.
- Figura 8 -** Homenagem da *Revista Ilustrada* ao seu criador Ângelo Agostini, [s.d]  
Fonte: [www.designbrasil.org.br/portal/imagens/pub](http://www.designbrasil.org.br/portal/imagens/pub)
- Figura 9 -** D Pedro II, Ângelo Agostini, em *Revista Ilustrada*, 1887.  
Fonte: [veja.abril.com.br/.../imagens\\_edicao/humor1.jpg](http://veja.abril.com.br/.../imagens_edicao/humor1.jpg)
- Figura 10 -** “A Grande Orquestra”, Rafael Bordalo Pinheiro em *O Mosquito* 1876.  
Fonte: SCHWARCZ, Lílian Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Figura 11 -** Capa comemorativa à Abolição da Escravatura no Brasil, Agostini, *Revista Ilustrada* 1888.  
Fonte: [www.designbrasil.org.br/portal/imagens/pub](http://www.designbrasil.org.br/portal/imagens/pub)
- Figura 12 -** Alegoria da Republica Brasileira, Homenagem da *Revista Ilustrada* a Proclamação da Republica, 1889.  
Fonte: [www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/republica.jpg](http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/republica.jpg)
- Figura 13 -** Mille Republica que hoje completa mais uma primavera, Crispim do Amaral, *O Malho* 1902.  
Fonte: SALIBA, Elias Thomé. *A Dimensão cômica da vida privada na República*. In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- Figura 14 -** Isto não é A República! Vasco Lima, *O Gato*, 1913 Isto não é A República! Vasco Lima, *O Gato*, 1913.  
Fonte: SALIBA, Elias Thomé. *A Dimensão cômica da vida privada na República*. In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

- Figura 15** - Rompimento entre a Igreja e o Estado, *Revista Ilustrada*, [s.d.]  
Fonte: VIVENTINO, Cláudio e DORIGO, Gianpaolo. História para o ensino médio e História Geral do Brasil. Serie Paramentro, volume único, São Paulo: Scipione, 2005.
- Figura 16** - “Dissolução do congresso”, *Revista Ilustrada*, 1891.  
Fonte: [www.omelete.com.br/.../dissolucao\\_1891.jpg](http://www.omelete.com.br/.../dissolucao_1891.jpg)
- Figura 17** - Marechal Floriano Peixoto distribuindo promoções de um lado e demissões do outro, *Revista Ilustrada*, Maio 1892.  
  
Fonte: VIVENTINO, Cláudio e DORIGO, Gianpaolo. História para o ensino médio e História Geral do Brasil. Serie Paramentro, volume único, São Paulo: Scipione, 2005.
- Figura 18** - A Esfinge Guardiã do Tesouro, *Revista Ilustrada*, 1892.  
Fonte: VIVENTINO, Cláudio e DORIGO, Gianpaolo. História para o ensino médio e História Geral do Brasil. Serie Paramentro, volume único, São Paulo: Scipione, 2005.
- Figura 19** - Conselheiro barra a Republica, *Revista Ilustrada* [s.d]  
Fonte: [upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/)
- Figura 20** - Charge denunciando a quantidade de pedintes nas ruas, Julião Machado, *Gazeta de Noticias*, 1898.  
  
Fonte: [profferreira.sites.uol.com.br/mendigodiabo.jpg](http://profferreira.sites.uol.com.br/mendigodiabo.jpg)
- Figura 21** - Oswaldo Cruz penalizado pela lei da vacina obrigatória, *O Malho*, 1902.  
Fonte: VIVENTINO, Cláudio e DORIGO, Gianpaolo. História para o ensino médio e História Geral do Brasil. Serie Paramentro, volume único, São Paulo: Scipione, 2005.
- Figura 22** - Revolta da Vacina, *O Malho* 1905.  
Fonte: VIVENTINO, Cláudio e DORIGO, Gianpaolo. História para o ensino médio e História Geral do Brasil. Serie Paramentro, volume único, São Paulo: Scipione, 2005.
- Figura 23** - Prata Preta defendendo o seu bairro, Porto Artur. *O Malho* [s.d].  
Fonte: CARVALHO, José Murilo de. Os Bestializados. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- Figura 24** - Capa da revista *Fon!Fon!* 1907.  
Fonte: SALIBA, Elias Thomé. A Dimensão cômica da vida privada na República. In: História da vida privada no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- Figura 25** - Fabrica de pentear macaco, J. Carlos [s.d].  
Fonte: [www2.fieng.com.br/.../Cartoon%201-peq.jpg](http://www2.fieng.com.br/.../Cartoon%201-peq.jpg)
- Figura 26** - O Índio idealizado por Angelo Agostini, *Revista Ilustrada* [s.d]  
SCHWARCZ, Lilian Moritz. As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos. São Paulo: Companhia das Letras.
- Figura 27** - Calunga idealizado por J. Carlos, 1908.  
Fonte: SALIBA, Elias Thomé. A Dimensão cômica da vida privada na República. In: História da vida privada no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

- Figura 28** - Fantasias do Zé Povo, *O Malho*, 1907.  
Fonte: SALIBA, Elias Thomé. A Dimensão cômica da vida privada na República. In: História da vida privada no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- Figura 29** - Zé Povinho, imagem-símbolo do povo português, Rafael Bordalo [s.d.]  
Fonte: [http://www.agrup-eb23-amarante.rcts.pt/aires\\_ze\\_povi](http://www.agrup-eb23-amarante.rcts.pt/aires_ze_povi)
- Figura 30** - John Bull, personagem síntese do povo Inglês, criado no século XVIII  
Fonte: <http://www.historic-uk.com/CultureUK/JohnBull.jpg>
- Figura 31** - Uncle Sam, personagem síntese do povo dos Estados Unidos da América, criado em 1834.  
Fonte: <http://www.sonofthesouth.net/uncle-sam/images/uncle-sam.jpg>
- Figura 32** - Jeca Tatu, Belmonte 1914.  
Fonte: SALIBA, Elias Thomé. A Dimensão cômica da vida privada na República. In: História da vida privada no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1998.
- Figura 33** - Jeca Tatzinho, Almanaque Fontoura, Belmonte 1925.  
Fonte: <http://www.guiadoscuriosos.com.br>
- Figura 34** - Juca Pato, Belmonte, Folha da Manhã, Julho 1925  
Fonte: [www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003)
- Figura 35** - Fascinação, Belmonte [s.d]  
Fonte: [www.universohq.com/quadrinhos/images/Belmonte...](http://www.universohq.com/quadrinhos/images/Belmonte...)
- Figura 36** - *Política do Café com Leite*, Autor desconhecido [s.d]  
Fonte: PILETTI, Nelson e PILETTI Claudino. História e Vida Integrada. 8ª Série. 2ª Ed. São Paulo: Ed. Ática, 2005.
- Figura 37** - Voto de Cabresto, Alfredo Storni, Revista Careta, Rio de Janeiro 1927.  
Fonte: [www.suapesquisa.com/historiadobrasil/coroneli...](http://www.suapesquisa.com/historiadobrasil/coroneli...)
- Figura 38** - Eleições na Primeira República, até defuntos votam. Yantok. *Revista Dom Quixote*. [s.d]  
Fonte: [www.expobrasil500anos.bom.br](http://www.expobrasil500anos.bom.br)

## Resumo

Como um veículo de comunicação bastante atrativo, a charge ocupa hoje *status* de obrigatoriedade nas principais revistas e jornais do país, através do humor gráfico, ela denuncia, critica e informa uma dada sociedade. Diante disso, procuramos fazer um estudo sobre a sociedade brasileira na Primeira República através da representação cômica, abordando os primeiros traços satíricos no Brasil, suas influências e desenvolvimentos. Para isso, buscamos, nas revistas, jornais e folhetins de maior propagação no período, apresentar como aquela sociedade era vista aos olhos daqueles que vivenciaram os acontecimentos no calor do momento, através do traço satírico de cartunistas como Ângelo Agostini, J. Carlos, Belmonte, entre outros. Foi na Primeira República que se constituiu o traço genuinamente brasileiro, na qual a charge deixa de ser apenas uma mera ilustração do cotidiano, atingindo novas dimensões, tal como hoje a conhecemos.

**Palavras chaves:** Charge, República, Humor

## 1. Introdução

É Notório o status que a charge ocupa hoje na mídia tanto nacional como internacional, daí nos veio à curiosidade de entender esse fenômeno artístico desde a sua origem no Brasil. Ao fazer um breve estudo das charges produzidas na Primeira República, nos interessamos em entender como elas representavam aquele momento da sociedade brasileira, uma sociedade em busca de identidade, com seus conflitos e desejo de mudanças sociais desde as últimas décadas do império, num país que tornou-se suburbano, com desigualdades sociais que são herdeiras dos primeiros quatro séculos de colonização. A nossa pesquisa tem o objetivo de investigar as situações sócio-políticas e culturais vivenciadas nesse período através do viés cômico, ou seja, através das tirinhas de charge como um veículo de informação, denuncia e critica, a partir do contexto histórico em que as mesmas foram produzidas.

O marco teórico para nossa pesquisa foram às obras: *O traço como texto: a historia da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930* de Luiz Guilherme Sodré, 2001 e *Historia da vida Privada v.3* obras organizadas por Nicolau Sevcenko. Em especial o texto do quarto capítulo: *A Dimensão cômica da vida privada na República* de Elias Thomé Saliba.

Comprometidos com os estudos no âmbito da história cultural, que nos oferece subsídios para investigar as imagens como fontes historiográficas, nos apropriamos da metodologia proposta por Erwin Panofsky, para fazer a leitura das imagens de acordo com as fontes disponibilizadas.

Inicialmente foi feito a garimpagem das ilustrações, tendo como fonte, revistas especializadas, *Internet*, livros científicos e didáticos de história. Seleccionadas as imagens de acordo com o nosso recorte temporal, buscamos contextualizar-las juntamente com os documentos escritos, na intenção de descobrir a conjuntura em que as mesmas foram concebidas, suas finalidades e objetivos, analisando como essas fontes visuais, poderiam representar a sociedade da Primeira Republicana através do humor. Para isso, fizemos um breve estudo sobre as revistas de maior propagação no período como: *A Revista Ilustrada*, *O malho e Fon!Fon!*, no sentido de observar, qual o público destinado e qual a recepção daquela sociedade para com as revistas ilustradas. Dessa maneira, foi estudado as influencias e desenvolvimento da charge no Brasil através dos traços satírico dos cartunistas Ângelo Agostini, J. Carlos, Belmonte entre outros.

A nossa pesquisa divide-se em três capítulos: No primeiro, abordamos sobre a corrente de pesquisa, a qual nos permite trabalhar a imagem como fonte historiográfica, em seguida a

metodologia que nos apropriamos para fazer a leitura das charges, discutindo sobre a importância dos cuidados que se deve ter quando se deseja trabalhar com fontes visuais. Fazendo uma breve introdução ao universo que compõe o *corpus* da charge como veículo de comunicação e informação a partir da visão de vários pesquisadores; Na intenção de deixar os leitores mais familiarizados com o nosso objeto de estudo, o segundo capítulo faz uma breve abordagem sobre a história da charge no Brasil, seus precursores e influências, apresentando as principais revistas e jornais, que ajudaram a difundir o traço caricato na imprensa Regencial. Finalmente, no terceiro capítulo, apresentamos a charge como um recurso de representação singular da sociedade na Primeira República, na qual o traço satírico brasileiro se constitui adquirindo novas dimensões, criando novos personagens para representar, denunciar e informar uma sociedade, com problemas sociais sérios, dentro de uma realidade que se tornava cada vez mais paradoxal.



## Capítulo I

### A charge e a história

O presente capítulo tem como propósito discutir acerca da utilização de imagem como fonte para a produção historiográfica. Partindo de que a imagem é um índice de representação de um dado momento buscamos debater sobre a importância dos cuidados que se devem ter na leitura das mesmas. Apresentando a charge como veículo de representação visual de uma sociedade através do viés cômico. Ilustrações que buscam representar quais os valores e os sentimentos que se deseja transmitir e as expectativas do social em relação aos atores contemporâneos.

Pesquisas desse tipo só são possíveis graças a uma mudança ocorrida no universo da renovação historiográfica das últimas décadas. A chamada crise dos paradigmas que teve como resultado um momento de ebulição resultando na inauguração de uma nova corrente historiográfica chamada História Cultural. Os principais pontos conceituais de explicação da história foram então colocados em cheque, a medida que a dinâmica social se tornou-se cada vez mais complexa, os modelos em voga não davam mais conta de explicar a complexidade instaurada no mundo pós-Segunda Guerra Mundial.

O estudo da História Cultural propõe um novo jeito de se trabalhar à cultura, não no sentido de se desenvolver uma história do pensamento ou intelectual, os quais investigaria as grandes correntes de idéias com os nomes mais expressivos. Trata-se de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para entender e explicar o mundo.

O que importará à História Cultural é conduzir a análise num percurso que vai do significativo para o significado, do veículo para a mensagem e, desta, para os grupos sociais que a produzem ou que se apropriam dela. Em termos gerais uma das propostas da História Cultural seria decifrar a realidade do passado por meio das suas representações artísticas.<sup>1</sup>

O historiador se propõe então a decifrar códigos de outra época que não a sua, e que, muitas vezes, se tornaram incompreensíveis. Dessa maneira, o pesquisador que se lança a este tipo de estudo tentará ultrapassar todos os filtros que o passado lhe interpõe. O distanciamento no tempo entre o observador, o objeto de observação e o autor do objeto imprime diferentes entendimentos, uma vez que as leituras são sempre realizadas no presente em direção ao

---

<sup>1</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, p.71

Passado. Ler uma imagem sempre pressupõe partir de valores, problemas, inquietações e padrões do presente que, muitas vezes, não existiram ou eram muito diferentes no tempo da produção do objeto. Diante das imagens, existem muitas possibilidades de leitura e interpretação. Assim, é preciso que o historiador desenvolva uma metodologia da análise de suas fontes para que este não venha a cometer anacronismos. Uma vez que ele não pode correr o risco de se equivocar e traduzir as representações e símbolos de uma época com significados que não pertencem a esta época estudada.<sup>2</sup>

Os cuidados no trabalho com este tipo de fonte são muitos, pois as imagens são fontes que se dão aos mais diversos tipos de leitura e interpretação, uma mesma imagem pode ter seu significado mudado de acordo com o tipo de olhar que é lançado sobre ela. A imagem não se esgota em si mesma. O historiador que utiliza a imagem como fonte histórica precisa enxergar além da imagem, ler suas lacunas, silêncios, decifrar seus códigos.

As imagens são representações do mundo elaboradas para serem vistas, elas estabelecem uma mediação entre o mundo do espectador e do produtor, tendo como referente à realidade, tal como, no caso do discurso, o texto é mediador entre o mundo da leitura e o da escrita. Afinal, palavras e imagens são formas de representação do mundo que constituem o imaginário.<sup>3</sup>

A imagem serve como elo de ligação entre o tempo de seu produtor e o tempo de seu observador. Transmite conceitos, modos de ver e entender a vida, enfim, nos permite conhecer como o mundo era visto por outras culturas distantes temporalmente de nós. Como visto até agora nestas considerações, a abordagem culturalista entende a cultura como sendo socialmente construída através da escolha de determinados símbolos e representações para explicar a visão de mundo, os valores, enfim, uma representação de realidade de um determinado povo situado no espaço e no tempo.

A história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler. Uma tarefa desse tipo supõe vários caminhos. O primeiro diz respeito às classificações, divisões e delimitações que organizam a apreensão do mundo social como categorias fundamentais de percepção e de apreciação da representação do real.

São estes esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado.

---

<sup>2</sup> PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004, p11.

<sup>3</sup> PENSAVENTO, Sandra Jatthy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003 p.86

As representações do mundo social, assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam.<sup>4</sup>

Compartilhando da idéia de que a História Cultural nos permite perfeitamente a utilização de imagens como fontes históricas, demos continuidade a nossa pesquisa com a preocupação: para que o historiador realize este tipo de análise do passado sem cometer os pecados que cercam quem utiliza representações imagéticas como fonte histórica. É necessário que ele se apóie em alguma metodologia de trabalho.

Assim, lançamos mão da metodologia proposta por Erwin Panofsky, abordado em seu livro *Significado nas Artes Visuais*. No qual faz a distinção entre iconografia e iconologia. Definindo *iconografia* como o estudo tema ou assunto, e *iconologia* o estudo do significado, ele propõe que a análise de um objeto visual seja feita seguindo alguns passos: a descrição pré-iconográfica (e análise pseudoformal); a análise iconográfica, no sentido mais estrito da palavra; e a interpretação iconológica, em sentido mais profundo.<sup>5</sup>

O primeiro passo na apreensão do significado dos objetos visuais é dado a partir de sua precisa descrição. Panofsky lembra que todos os componentes da imagem devem ser descritos e identificados com o maior rigor, uma vez que um equívoco neste momento resultaria em erros futuros que podem comprometer a compreensão final do seu significado. É preciso saber distinguir bem os objetos e elementos que constituem a obra a ser analisada, caso contrário, corre-se o risco de identificar um objeto que caiu em desuso ou torna-se obsoleto nos dias de hoje.

Continuamente, Panofsky designa como bagagem necessária para a realização dessa interpretação a experiência prática, ou a familiaridade com os objetos e ações a serem analisados. Ele ainda afirma a importância da identificação e reconstrução do tempo histórico em que o objeto a ser analisada foi concebido e materializado. Feita essa primeira etapa, a qual se identifica a expressão contida do objeto o autor chama de conteúdo secundário ou convencional, aquilo que consiste na relação existente entre o objeto já identificado e o tema. Nesse sentido podemos encontrar o significado escondido das representações artísticas. Para tal, é necessário o conhecimento de fontes literárias que possibilitem a compreensão do processo civilizatório em que o objeto visual foi produzido.

---

<sup>4</sup> CHARTIER, Roger. *A História cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand, 1990, p.17.

<sup>5</sup> PANOFSKY, Erwin. *Significado das Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.p50

A identificação de tais imagens, histórias e alegorias é o domínio daquilo que é nominalmente conhecido por *iconografia*. De fato, ao falarmos do ‘tema em oposição à forma’, referimo-nos, principalmente, à esfera dos temas secundários ou convencionais, ou seja, ao mundo dos assuntos específicos ou conceitos manifestados em imagens, estórias e alegorias, em oposição ao campo dos temas primários ou naturais manifestados nos motivos Artísticos.<sup>6</sup>

Realizada essa segunda etapa, nos restará a interpretação iconológica, que consiste na procura do que Panofsky chama de significado intrínseco ou conteúdo propriamente dito do objeto visual que consiste na descoberta dos valores simbólicos.

Uma interpretação realmente exaustiva do significado intrínseco ou conteúdo poderia até nos mostrar técnicas características de um certo país, período ou artista (...) são sintomáticos de uma mesma atitude básica, que é discernível em todas as outras qualidades específicas de seu estilo. Ao concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestações de princípios básicos e gerais, interpretamos todos estes elementos como sendo o que Ernest Cassier chamou de valores ‘simbólicos’. A descoberta e interpretação desses valores simbólicos, é o objeto do que se poderia designar por ‘iconologia’, em oposição à ‘iconografia’.<sup>7</sup>

Para o autor, há um momento de reconhecimento iconográfico de leitura da imagem, quando no caso em pauta, o historiador se depara com ela: há que registrar o que se vê, primeiro plano e também segundo, o fundo de tela, os detalhes, os acessórios, a paisagem e o entorno, os elementos secundários. Já em uma outra etapa, a iconológica, se atingiria o significado intrínseco de uma época, princípios subjacentes que levam a atitudes emocionais, a sensibilidades de um momento histórico. Nessa medida, o historiador utiliza a imagem para recorrer ao seu capital específico de conhecimentos que lhe permitiram, por sua vez, retornar o visual para chegar a uma forma de interpretação mais elevada.

Dessa forma, apropriando a teoria de Panofsky ao nosso objeto de pesquisa, entendemos que o autor propõe, para a análise de uma ilustração qualquer, primeiramente sua descrição; depois, seu correlacionamento com outros elementos formadores da cultura da qual faz parte; e, finalmente, o surgimento da possibilidade de descobrir seu significado intrínseco e sua função naquela sociedade, transformando-o em registro de uma época.

---

<sup>6</sup> Idem Ibidem.,p 51

<sup>7</sup> Idem Ibidem.,p 53

Com a realização destas etapas chega-se ao ponto em que o signo visual, descrito, identificado e decodificado, passa a explicar, em conjunto com outros documentos a conjuntura em que ele foi concebido, suas finalidades, seus objetivos. Desta maneira, servindo para explicar um momento da história, o visual foi alçado à categoria dos documentos componentes desta mesma história.

Então, apesar de serem consideradas fontes de difícil e complexo tratamento metodológico, as ilustrações permitem que o historiador observe de diferentes formas uma realidade talvez já analisada através de fontes ditas “tradicionais”, ampliando assim o leque de possibilidades de interpretação de um processo histórico e tornando cada vez mais rico e diversificado o estudo das ciências sociais. Assim, justificando a nossa intenção de trabalhar com imagens como fonte historiográfica, daremos início ao nosso estudo sobre a charge como um instrumento de representação de uma sociedade, como veículo de denúncia, ironia e crítica, fazendo uma breve abordagem sobre a história da charge no Brasil discutindo sobre o seu poder de comunicação e informação.

As charges e caricaturas como conhecemos hoje, herdeiras do jornalismo ilustrado surgido sobretudo na Inglaterra e na França dos séculos XVIII e XIX, têm suas raízes igualmente fincadas na iconografia da Idade Média e na atividade dos ateliês de pintura dos séculos XV e XVI. O *cartoon* era o estágio final da série de esboços que serviriam para a realização das grandes obras renascentistas. Esses *cartoons* e charges, adquirem um formato que nos é familiar já no século XVII: representações pictóricas, freqüentemente legendadas, que satirizam personagem ou episódio de conhecimento público. Essas estampas fundiam as conquistas técnicas do desenho, especialmente a perspectiva, a um novo experimento: a caricatura.<sup>8</sup>

Charge é uma palavra de origem francesa, que significa, em sentido geral, carregar, exagerar, marcar fortemente algo ou alguém no âmbito metafórico e pictório, algum fato ou pessoa. Já a palavra caricatura é de origem italiana e também tem um significado de exagerar no traço e na palavra, a proporção de algum fato ou indivíduo. Diferencia-se da charge e do *cartoon* pelo tipo de abordagem. A caricatura tem seu enfoque principal no personagem, enquanto a charge e o *cartoon* enfocam temáticas mais amplas. Usualmente empregada no sentido de gênero, a caricatura envolve e constitui o elemento formal da charge. Como podemos ver nas figuras abaixo.

---

<sup>8</sup> E. H. Gombrich, "O experimento da caricatura", in: \_\_\_\_\_, *Arte e Ilusão: um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*, São Paulo, Martins Fontes, 1995, p. 351-381.





**Figura 1.** Uma saída e uma parada nos Bondes da Light,  
*Fon!Fon!* 1910



**Figura 2.** D Pedro II, Rafael Bordalo [s.d]

A figura 1, trata de uma charge veiculada na revista *Fon! Fon!*, nos primeiros anos após a proclamação da República, a qual ironiza o comportamento de sociabilidade nos bondes da companhia Canadense Light, por mais que os passageiros tentassem não se misturar, no caso burguesia com pobres, senhoras com senhores, o bondes, com seus arranques terminava misturando todos. Podemos perceber que o traço englobou toda uma temática, alvo de crítica da revista. Já a figura 2, apresenta a caricatura de D. Pedro II, físico franzino, a cabeça na forma de uma castanha de caju, remetendo a uma das maneiras chulas que as pessoas o chamavam *cara de castanha*, escondendo uma mala que deixa cair seu manto, revelando o desejo de viajar, uma vez que o mesmo adorava conhecer outros países. Então percebe-se que toda a ironia na figura se dirigiu apenas a um único objeto, o Monarca.

A charge é um gênero de discurso que lida com o repertório disponível nas práticas socioculturais imediatas; ligando-se sempre ao modo como um determinado grupo vê o outro. Na sua forma atual, a charge mantém vivas muitas das tradições expressivas que a compuseram historicamente, definindo-se pela apropriação e reatualização constantes de diferentes linguagens: pictórica, literária e teatral.

Comentário político ou sátira dos costumes, a charge é uma narrativa que, como qualquer outra, opera com a seleção e combinação de elementos para criar uma cena; mas uma cena na qual não ocorre um desenrolar seqüencial dos episódios. Ao contrário, a imagem

muitas vezes emoldurada por uma grande massa de texto, pressupõe que seu observador complemente a dramatização, supondo um começo e um desfecho temporais que, a rigor, não estão ali desenhados.

Dentro de uma dimensão temporal, a charge conquistou o seu espaço nos jornais brasileiros, produzindo uma história marcada por rupturas, por pontos de referência, com quase um século de existência. A charge tal como a conhecemos, teve sua origem nos Estados Unidos, com as histórias em quadrinhos, que começa a conquistar espaço na mídia americana, através do personagem *Yellow Kid*, estabelecendo uma relação histórica entre caricatura e jornalismo, mas com propósitos bem definidos. Com o passar do tempo, a charge assume o tom de denúncia, interagindo com o universo a que faz referência, construindo assim uma visão particular da história.

Partindo de que não dá para falar de charge sem associá-la ao humor, a charge apareceu como produto último de uma grande série de manifestações artísticas, ligada como elemento estético ao desenho e a pintura pelos componentes que a estruturam. Nas charges, o que se diz e como se diz, em que circunstância e com quais intenções, é o que provoca o riso. O contexto é, portanto, imprescindível para que o riso se manifeste.

A história registra, nos tempos de Galeno, que a medicina romana estipulava que o organismo humano era regido por quatro elementos líquidos que circulam pelo corpo, chamados humores: sangue, a fleuma, a bile amarela e a bile negra, sendo que a predominância de um deles definiria uma pessoa de caráter sanguíneo, fleumático, melancólico ou colérico, respectivamente. Uma pessoa que tivesse os quatro humores em equilíbrio seria uma pessoa bem humorada. Vem daí a concepção de humor, e também a grande confusão semântica que se formou posteriormente. Hoje, essa palavra tem basicamente dois sentidos, um vinculado a alegria, ao clássico ‘equilíbrio dos humores’, a sensação de satisfação e a cordialidade; e outro vinculado ao riso e ao risível. É a diferença entre o bem-humorado e o humorista, o que ri e o que faz rir.<sup>9</sup>

Dessa maneira, veremos que a charge utiliza uma linguagem mais expressiva às vezes perturbadora, por fazer comicidade no seu aspecto metafórico do jogo de máscaras, do grotesco revelador do que está no subjetivo e do humor que corresponde às exigências da racionalidade e da inteligência. Afinal, é indo além de mero observador da realidade social que o chargista evidencia problemas atuais e do cotidiano.

---

<sup>9</sup> MACEDO, José Rivair. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. São Paulo: Unespe 2000, p53.



**Figura 3.** “A queda da Coroa”, Ângelo Agostini, *Revista Illustrada* 1988.

Como podemos ver na figura acima intitulada “A queda da Coroa”, o Marechal Deodoro da Fonseca, empurra o imperador D. Pedro II, na intenção de lhe tomar o trono, ou seja, derrubar a monarquia e implantar o sistema Republicano. O caráter carnavalesco dessa imagem se dá diante da queda, como algo risível, expondo o Regime Monárquico, na figura de Rei, ao ridículo. Ao mesmo tempo torna visível o desejo daqueles que aguardavam pela proclamação, uma vez que a charge foi produzida um ano antes do evento

Por meio da sátira, com seus componentes básicos, como o humor, a máscara e o grotesco, a charge se apresenta como o espaço ideal para criticar os costumes e, principalmente o universo político de uma sociedade. Graças à condição de mostrar-nos o que está escondido por trás das máscaras sociais da realidade política, o chargista na imprensa acaba ultrapassando o papel de um simples comediante. Para o pesquisador, as charges nos dão, no dia-a-dia, a chave, no sentido musical do termo, de nossa leitura da atualidade. “O humor expõe o rei nu”.<sup>10</sup>

A charge nos possibilita ver o poder não mais sob o prisma monocórdio de um discurso oficial, na medida em que insere a dimensão polifônica: a irreverência do cômico, a ‘carnavalização’ do real aflora das imagens, fazendo chegar até o presente uma visão alternativa e dissonante.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> LANDOWSKI, Eric. *Não se brinca com o humor: a imprensa política e suas charges*. In revista FACE, São Paulo, 1995, p 64-65.

<sup>11</sup> PESAVENTO. *O espetáculo de Rua*. Porto Alegre: Ed Universidade UFRGS 1996, p18



O humor é muito discutido em seus detalhes, porém dificilmente de ser compreendido em sua totalidade. O que se pode afirmar é que o “humor corresponde ao riso civilizado, é uma reação comedida da inteligência diante da complexidade da vida, se o riso é universal, o humor adquiriu características regionais ou nacionais, na medida em que evoluiu nas sociedades”.<sup>12</sup>

Há de se falar também, do humor que ganha em “sutileza” por usar a fórmula da suspeita mais do que a denúncia, da dúvida mais do que da franca desmistificação, fórmula essa que se tornou um prato cheio para os chargistas que abusam em seus enunciados de fornecer qualquer indício que possa permitir arbitrar entre as várias leituras possíveis.

Porém, no caso da caricatura, o chargista constrói um esquema diferente: ainda que abusando do humor, seu trabalho parece melhor, quando melhor consegue mostrar certos traços plásticos da figura original que até então tinha passado despercebidos, a ponto de parecer mais verdadeiros que a própria realidade. A sutileza estar nesse caso, na estilização do físico para revelar caracteres.

É pelo humor que uma charge ganha ares de transgressão ao estabelecer uma contradição entre o personagem e a situação real que é retratada, pois a ilustração apresenta uma possibilidade ou não, do fato, utilizando-se de elementos intertextuais ou pertencentes ao universo do receptor para permitir a sua compreensão, e jamais se configura como uma mera reprodução das circunstâncias do ocorrido; sendo assim, o humor das tirinhas funciona como uma forma bastante consistente de crítica social.

A grande operação do artista que produz o humor é descobrir os procedimentos especiais para mostrar o que é “ridículo”, no sentido de ser passível e provocador do riso. Nem sempre este nexos pode ocorrer; o que é considerado cômico para uma pessoa, pode não ser para outra, residindo à causa dessa reação nas condições de ordem social, cultural e historicamente, pois cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> AGOSTINHO, Aucione Torres. **A Charge**. São Paulo, ECA/USP, 1993, pg 59

<sup>13</sup> PROPP, Vladimir Iakovlevitch. **Comichidade e riso**. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. de Andrade. São Paulo: Ática, 1992, 30.

A Charge é um recurso gráfico, uma linguagem que mescla singularmente imagem e texto, e satiriza, ironiza e critica pessoas ou fatos ocorridos. Através da caricatura, conta, por meio da ilustração bem humorada, fatos cotidianos ou verdades cristalizadas de um contexto sócio-histórico e político. O objetivo central desse gênero textual é permitir ao leitor, mediante um olhar satírico, irônico e de riso, uma reflexão ou compreensão do comportamento humano em diferentes situações.

O corpus da charge é a sociedade em que está inserida, ou seja, seu pano de fundo é a representação da realidade vigente, especialmente os aspectos sociais e políticos. No processo de elaboração de uma charge, podem ser utilizados alguns recursos de histórias em quadrinhos, como balões, enquadramento, onomatopéias recursos usados que a charge se apropria na intenção, da mensagem se fazer fluir mais rápido. Na sua apresentação física, a charge pode aparecer, em um ou mais quadros isso vai depender do artista gráfico, mas em sua maioria, a intenção da charge é sintetizar o máximo de informação em um único quadro.

Na estruturação de uma charge, o conteúdo e a forma devem estar estreitamente ligados, para que o significado possa fluir com harmonia. O conteúdo é a idéia principal em torno da qual se desenvolverá a charge, e assim, deve ser um tema cotidiano, importante, que seja de conhecimento do público, é nesse sentido que a charge serve como registro histórico e reflexivo de uma sociedade. A forma é a ilustração, a representação pictórica de caráter burlesco e caricatural que deve ser compreendida por todos e, sobretudo ter a intenção de ser engraçada. Informar criticando e divertindo, acaba transcendendo a realidade através de suas significações.

É importante salientar que a charge, entretanto, se desprende da função de apenas ilustrar o cotidiano. Com uma síntese dos acontecimentos filtrados pelo olhar de seus atentos produtores e a utilização de recursos visuais e lingüísticos, a charge transforma a intenção artística, nem sempre objetivando o riso, embora o tenha como atrativo, em uma prática política, como uma forma de resistência aos acontecimentos. O desgaste das intenções de sua temática, centrada na atualidade, é inevitável, entretanto, dentro de um contexto histórico, poderá por diversas vezes repetir-se, ou seja, permanecer atual enquanto crítica ao *establishment* econômico ou social de um país. <sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> BENJAMIM, Walter *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. In textos escolhidos. São Paulo; Brasiliense, 1997, p. 12

O chargista tem de estar bem informado sobre qual conteúdo pretende produzir sua charge, para que sua crítica esteja bem fundamentada e não genérica, uma vez que a charge acabou se tornando uma transmissão de opinião e valores sobre pessoas e acontecimentos. E quando acontece dessa forma, a charge alarga suas significações por meio da grande aceitação que tem por parte de leitores, de vários segmentos e camadas sociais, aguçando o senso crítico que percebem o que se esconde por detrás de um traço cômico.

Como produto comunicativo, devemos destacar e aprofundar algumas de suas características constitutivas, em especial: a presença do humor e a efemeridade. Geralmente a charge passa a ser esquecida quando o acontecimento a que se refere se apaga de nossa memória individual ou social, porém permanece viva enquanto memória histórica. A charge, mantém sua eficiência e eficácia apenas no curto período de tempo em que o acontecimento a que se refere permanece na memória social imediata; depois disso, ela se torna obsoleta enquanto produto comunicativo e é por sua característica humorística que a charge se consolida como uma produção crítica e dissertativa.

Como podemos constatar, apesar de serem consideradas fontes de difícil e complexo tratamento metodológico, as imagens permitem que o historiador observe de diferentes formas uma suposta realidade. Entendemos a charge aqui como um instrumento de representação de uma sociedade, como veículo de denúncia, ironia e crítica. Não deixando de observar que a charge vem se desenvolvendo da mesma forma que a sua história, ganhando cada vez mais espaço na imprensa nacional. Com um texto criativo ela se torna um veículo de informação sobre nossa realidade sócio-política e cultural.

A charge popularizou-se, com graça e inteligência, atingindo públicos de diferentes idades e classes sociais, tornando-se um artigo cada vez mais presente na mídia brasileira. As críticas diárias acerca de um acontecimento, de maneira caricata e bem humorada, faz da charge, atualmente, um gênero textual contemporâneo, pois em sua mescla de imagem e texto, ela consegue abstrair e representar um fato, seja este uma questão social, política ou cultural. É o contexto diário de uma vida em sociedade que dá repertório à charge, ele é portanto, imprescindível para que o riso se manifeste, um dos propósitos da charge, ridicularizar o que e a quem se dirige através do humor, pois, o que pode ser engraçado para alguns pode não ser para outros, então é importante ter em mente que, cada povo cada época possui seu próprio sentido de humor.

O chargista tem de estar bem informado sobre qual conteúdo pretende produzir sua charge, para que sua crítica esteja bem fundamentada e não genérica, uma vez que a charge acabou se tornando uma transmissão de opinião e valores sobre pessoas e acontecimentos. E quando acontece dessa forma, a charge alarga suas significações por meio da grande aceitação que tem por parte de leitores, de vários segmentos e camadas sociais, aguçando o senso crítico que percebem o que se esconde por detrás de um traço cômico.

Como produto comunicativo, devemos destacar e aprofundar algumas de suas características constitutivas, em especial: a presença do humor e a efemeridade. Geralmente a charge passa a ser esquecida quando o acontecimento a que se refere se apaga de nossa memória individual ou social, porém permanece viva enquanto memória histórica. A charge, mantém sua eficiência e eficácia apenas no curto período de tempo em que o acontecimento a que se refere permanece na memória social imediata; depois disso, ela se torna obsoleta enquanto produto comunicativo e é por sua característica humorística que a charge se consolida como uma produção crítica e dissertativa.

Como podemos constatar, apesar de serem consideradas fontes de difícil e complexo tratamento metodológico, as imagens permitem que o historiador observe de diferentes formas uma suposta realidade. Entendemos a charge aqui como um instrumento de representação de uma sociedade, como veículo de denúncia, ironia e crítica. Não deixando de observar que a charge vem se desenvolvendo da mesma forma que a sua história, ganhando cada vez mais espaço na imprensa nacional. Com um texto criativo ela se torna um veículo de informação sobre nossa realidade sócio-política e cultural.

A charge popularizou-se, com graça e inteligência, atingindo públicos de diferentes idades e classes sociais, tornando-se um artigo cada vez mais presente na mídia brasileira. As críticas diárias acerca de um acontecimento, de maneira caricata e bem humorada, faz da charge, atualmente, um gênero textual contemporâneo, pois em sua mescla de imagem e texto, ela consegue abstrair e representar um fato, seja este uma questão social, política ou cultural. É o contexto diário de uma vida em sociedade que dá repertório à charge, ele é portanto, imprescindível para que o riso se manifeste, um dos propósitos da charge, ridicularizar o que e a quem se dirige através do humor, pois, o que pode ser engraçado para alguns pode não ser para outros, então é importante ter em mente que, cada povo cada época possui seu próprio sentido de humor.



## II Capítulo

### Os primeiros traços

O traço caricato desembarca no Brasil, juntamente com a corte portuguesa. Os primeiros chargistas, também chamados caricaturistas, todos europeus, delinearam os moldes que as charges hoje em dia são produzidas. Com a chegada desses imigrantes – pintores, arquitetos, desenhistas – dos quais os desenhos ganham vigor com o exotismo de nossos costumes e a precariedade de nossas instituições, a charge foi sendo inserida no cotidiano dos brasileiros. A rigor, os desenhos de humor desses pioneiros não se parecem com as charges tal como hoje a conhecemos. O presente capítulo tem a intenção de apresentar os primeiros passos da charge no Brasil, a influencia e desenvolvimento do traço caricato, através do grafismo dos pioneiros, abordando as principais revistas, jornais e folhetins ilustrados do período, responsáveis pela propagação da charge na imprensa Regencial.

Foi com o alemão Henrique Fleiuss, em 1808 e com desenvolvimento da imprensa escrita no país, que o traço da charge ganhou importância maior. Nos jornais e revistas que Fleiuss fundou havia sempre um espaço para uma produção desse gênero, ora com imagem e texto, ora só com imagem, acerca de alguma situação local. O desenho era ainda muito comportado, a caricatura ainda era tímida e a charge ainda parecia um retrato quase fiel do fato ou de quem era comentado.



**Figura 4.** “D. Pedro II, o primeiro dos heróis” Henrique Fleiuss, *A semana Ilustrada*, 1865.

A figura acima mostra a ilustração produzida pelo artista Henrique Fleiuss, em que retrata o imperador na Guerra do Paraguai, em 1865, como voluntário, na tentativa de propagar a imagem de D. Pedro II como um herói e exemplo de patriotismo. Vejamos que os traços ainda se apresentam bem comportados.

Fleiuss era o típico imigrante europeu culto que chegou ao Brasil em 1808 com a corte, juntamente com artistas, burocratas, cientistas e cortesãos. Formado em Belas-Artes na Alemanha, Fleiuss cria uma tipografia que Pedro II transforma em *Imperial Instituto Artístico*, inaugurando assim, essas relações promíscuas, às vezes ambíguas, entre os artistas e os intelectuais e o poder público.

O traço como sátira política de Fleiuss se caracteriza, essencialmente, pela permanente crítica e sistemática oposição a todo poder constituído. Essas relações de amizade e apoio à Monarquia, de resto, custarão caro ao alemão, que será alvo, por todo esse período, de ácidas críticas dos demais chargistas, sobretudo do mais notório deles, o italiano Ângelo Agostini.

Entretanto, a idéia mais original de Fleiuss é a representação do índio como símbolo da nacionalidade brasileira, misturando a idealização do país com um ingênuo naturalismo, centrados na idéia da natureza como “pura” e do índio como intrinsecamente bom – o Paraíso, enfim, como lugar da inocência – cujas origens remontam às teses do “bom selvagem” de Rousseau. Esse índio visualizado por Fleiuss era branco, feições européias, inocente, jovial e ingênuo, robusto e bem nutrido, com penas e cocares como jamais usaram nossos silvícolas reais, esses traços serão copiados por todos os chargistas desse final de Monarquia, inclusive pelo próprio Agostini, que também desenha sua própria versão idiossincrática de índio como representação simbólica do país.



Figura 5. O índio, Angelo Agostini, *Revista ilustrada* [s.d]

A figura acima mostra o índio idealizado pelo artista Ângelo Agostini, criado como personagem símbolo do povo brasileiro na monarquia, aparece em outros momentos sendo sempre subjugado pela política Rengencial.<sup>15</sup>

Nesse período, a caricatura já compõe o formato editorial de jornais e revistas. Os de maior expressão reproduzem, na primeira e nas páginas mais importantes, caricaturas, charges e desenhos que opinam, noticiam e documentam.

A charge entra na imprensa brasileira exatamente no dia 14 de Dezembro de 1837, quando o *Jornal do Comércio*, de Pernambuco, publicou uma charge do gaúcho Manuel de Araújo Porto-Alegre, denunciando a prática da propina como podemos ver na figura 5. O mesmo Manuel de Araújo Porto-Alegre lançaria em 1844, *A Lanterna Mágica*, primeira revista brasileira a publicar caricaturas com regularidade.



**Figura 6.** A campanha, Manuel de Araújo Porto Alegre, *Jornal do Comércio*, 1837

A figura acima intitulada *A campanha*, no qual não foi encontrado nenhum registro que explicasse esse título, se trata de uma denuncia da prática de propina no Regime Regencial, na qual apresentava o jornalista Justiniano José da Rocha, diretor do jornal *Correio Oficial*, ligado ao governo, recebendo um saco de dinheiro. Atitude corajosa do *Jornal do Comércio*, pois o governo Monárquico punia severamente qualquer manifestação que fosse contra aos seus desmandos.

Alguns anos antes houve a primeira experiência do gênero, em que se tem registro, surgiu em Recife no jornal satírico *O Corcundão* que resistiria até o terceiro numero, publicado em 16 de maio daquele ano.

---

<sup>15</sup> SCHWARCZ, Lillian Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras. p 417.



O primeiro número exhibe um “burro corcunda” como relata Lima <sup>16</sup> derrubando sobre si uma coluna grega, caricatura feita a canivete em casca de cajueiro e impressa pelo processo de xilogravura, gravação em relevo na madeira.

Segundo o pesquisador e chargista Laison de Holanda Cavalcanti <sup>17</sup>, em 1908, o historiador Alfredo de Carvalho identifica uma ilustração anônima no jornal satírico *O Corcundão*, publicado no Recife entre 25 de abril e 16 de maio de 1831, como sendo a primeira manifestação registrada do humor gráfico brasileiro. O “burro corcunda” a que se refere Hermam Lima na verdade, é a representação de um ser humano com cabeça de asno, alegoria muito usada por Francisco de Goya y Lucientes em sua série dos *Caprichos* para simbolizar a ignorância das elites. Essa figura bípede, tenta deter com as mãos a queda de uma coluna que despenca sobre ela.



Figura 7. Primeiro registro de charge no Brasil, caricatura impressa pelo processo de xilogravura, Autor desconhecido no Jornal satírico *O Corcundão*. 1831.

Apesar da má qualidade da figura 7, decidimos que seria interessante tê-la como registro nesse trabalho, tentaremos então esclarecer as alegorias: o corcunda simboliza o apelido (corcundas) dado pelos liberais aos membros do Partido Restaurador, o qual, apoiado pela sociedade *Colunas do Trono*, pugnava pela volta de D. Pedro I ao Brasil. Sabendo-se das divergências do primeiro imperador com a província de Pernambuco, compreende-se perfeitamente que o jornal tinha uma posição política oposta à dos restauradores e sua intenção era satirizá-los já a partir do próprio título do periódico.

---

<sup>16</sup> LIMA Hermam, *História da Caricatura no Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1963, v. 2, p. 602

<sup>17</sup> CAVALCANTI, Laison de Holanda. *No princípio era o Corcundão*. *Revista Continente Multicultural*, n 75, Abril de 2007, p. 12



Complementando tudo isso, a obra anônima na capa do *Carcundão* tem um desfecho na última capa daquela publicação: o asno humano e corcunda aparece soterrado pelos escombros da coluna que se partiu sobre ele na qual se lê “Non Plus Ultra” tendo uma nuvem negra que solta raios na parte superior do desenho.

Em 1860, o português Rafael Bordalo ousa na forma e no conteúdo de suas charges impressas em jornais, e especialmente em revistas, como *O Malho* e *O Careta*, utilizando algumas cores em suas charges e um pincel mais fino e leve, já que até então, a cor preta e o traço da pena ou do cinzel é que delineavam o conteúdo desse gênero textual. Além dos citados nessa pesquisa, houveram outros chargistas que foram responsáveis pela disseminação do traço satírico na Monarquia como: Alf. Michon, A. Vale, V. Mola, Pedro Américo, Flumen Junior, Pereira Neto e Pinheiro Guimarães, Luigi Borgomaneiro e Cândido Aragonês de Faria, entre outros. Infelizmente não caberia nesse trabalho abordar sobre todos, mas fica a sugestão para futuras pesquisas. Falaremos do mais notório deles, devido à criação da revista de maior percussão na Monarquia, que foi Ângelo Agostini.<sup>18</sup>

No ano de 1867, o italiano Ângelo Agostini, caricaturista, ilustrador, desenhista, crítico de arte e pintor, com suas produções inteligentes, divertidas, firmou-se como o chargista da Monarquia. Agostini foi o precursor da valorização do chargista enquanto ofício na imprensa escrita do Brasil imperial. Foi ele quem inseriu o teor político que conhecemos nas charges de hoje, através do seu desenho. As questões sócio-políticas não fugiam ao crivo de sua ironia e nem de seu bom humor. Criador da *A Revista Ilustrada* (1876-1895) e da revista *Don Quixote*, que funcionou de 1895 a 1903, também desenhou em São Paulo a primeira página da *Historia da Imprensa Ilustrada Brasileira*, com o *Diabo Coxo* (1864-1865). Na época por ocasião da Guerra do Paraguai, lançou *O Cabrião* (1866-1867), outro jornal ilustrado e com caricaturas de São Paulo. Mas o marco de sua carreira aconteceu mesmo no Rio de Janeiro, com a edição *Revista Ilustrada*.

Imigrante italiano com sólida cultura cosmopolita, ele põe seu traço a serviço das principais questões que dilaceram a sociedade da época: as Campanhas Abolicionistas e Republicanas. Agostini é o primeiro chargista a se alinhar com um projeto consistente de mudança estrutural da sociedade, dotando a charge de função crítica e conteúdo ideológico, tendo como objeto de sua sátira os impasses institucionais do regime, a precariedade da saúde pública e o abandono geral da cidade.

---

<sup>18</sup> SODRÉ, Luiz Guilherme. **O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930.** Cadernos Avulsos, nº 38, FCRB, Rio de Janeiro, 2001. p 21

A figura abaixo apresenta uma homenagem da *Revista Illustrada* ao seu idealizador Agostini, apresentado seu auto-retrato na capa.



**Figura 8** Homenagem da *Revista Illustrada* ao seu criador Ângelo Agostini, [s.d]

A *Revista Illustrada* foi um marco para a imprensa brasileira do Segundo Reinado e exerceu forte influência na opinião pública da época. Agostini foi o autor de uma das primeiras histórias em quadrinhos brasileira, com o personagem *Nhô-Quim* em *A Vida Fluminense*, que mais tarde este mesmo personagem apareceria na *Revista Illustrada* entre 1883 a 1888) como o herói *Zé Caipora* em *As Aventuras de Zé Caipora*, retratando fatos da política nacional.

Uma das personalidades mais ilustres que foi alvo do pincel de Agostini constantemente foi o Imperador D. Pedro II, popularmente chamado de D. Pedro Banana, resultado, sobretudo, da indiferença com que o monarca encarava os negócios de Estado.



**Figura 9.** D Pedro II, Ângelo Agostini, em *Revista Illustrada*, 1887.

Legenda: El-Rei nosso Senhor, e amo dorme o sono da indiferença. Os jornais que diariamente trazem os desmandos desta situação parecem produzir em sua Majestade um efeito narcótico.

Como mostra a figura acima, capa da *Revista Ilustrada*, produzida por Ângelo Agostini. D. Pedro II dormia justamente nas atividades que tanto se vangloria de participar, isso era motivo para que os chargistas da época não perdoassem e passassem a chacoteá-lo por qualquer deslize.

Ligado a uma demonstração constante de erudição, o imperador apresentava uma aparência cansada, aparentando uma idade bem mais avançada do que a que possuía, dormia nas sessões do IHGB ou quando assistia aos exames do colégio Pedro II, e se transformava dessa maneira, no foco de uma serie de charges. Em questão estavam a sua personalidade e capacidade de dissimulação, suas pernas finas, a voz estridente, suas viagens, sua mania de erudição, mas sobretudo, a sonolência e a formalidade vazia das falas do trono, nas quais o imperador era considerado um porta voz alienado dos interesses do chefe de gabinete.

Muitos caricaturistas foram impiedosos, quanto a paixão do imperador por conhecer outros países, em suas reproduções ridicularizavam as viagens cada vez mais freqüente do imperador.



Figura 10 . “A Grande Orquestra”, Rafael Bordalo Pinheiro em O Mosquito 1876.

Como podemos ver na figura acima, na qual D Pedro II parte em viagem e deixa sua filha Isabel como regente, tendo que orquestrar a difícil situação política, no centro, o *Conde D’eu*, vira as paginas da partitura de Isabel, representada como maestro.

O imperador já no fim da monarquia tornou-se num dos alvos mais constantes de ataques e desenhos satíricos. Com efeito, o humor cumpria um duplo papel. De um lado, mesmo pela gozação, as caricaturas geravam uma certa simpatia com relação a esse governante, retratado a partir de suas fragilidades. Por outro lado, exposto desse modo a chacota pública, D. Pedro II e seu sistema eram desmoralizados. “Esse tipo de imprensa



satírica será inclusive, objeto de uma grande expansão, basta ver que em 1876 o Rio de Janeiro contava com meia dúzia de jornais satíricos, geralmente semanais, cuja tiragem chegava a 10 mil exemplares”.<sup>19</sup>

Com uma tiragem semanal de oito páginas e livre de patrocínios, sendo que o periódico sobrevivendo tão somente da venda de suas tiragens, a primeira fase da *Revista Ilustrada* (1876 – 1889) era altamente satírica e provocadora. A revista contava com inúmeras charges e caricaturas realizadas por Agostini. Ela se manteve firme em seu posicionamento anticlerical e republicano, razão pela qual o abolicionista Joaquim Nabuco batizou-lhe de a “Bíblia da Abolição”. Seu conteúdo variava entre denúncia de tortura contra os negros, vida na corte, cena urbana da época, festas de Carnaval e caráter de tipos populares. Em homenagem à Promulgação da Lei Áurea (1888), Agostini desenhou uma capa especial que se tornou célebre, com a ilustração de uma grande festa e nomes de personalidades que indicava o posicionamento político de seu editor. Como podemos ver na figura abaixo.



**Figura 11.** Capa comemorativa à Abolição da Escravatura no Brasil, Agostini, Revista Ilustrada 1888.

---

<sup>15</sup> SCHWARCZ, Lilian Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras. p417.

Com a ida de Agostini à Europa em 1889, a revista passou às mãos do caricaturista Pereira Neto e entra em sua segunda fase (1889 – 1894). Longe do brilho de seus primeiros anos, vítimas da repressão política, seus colaboradores abandonaram sistematicamente a caricatura, a crítica política e os idealismos do seu criador. Agostini só voltou ao Brasil em 1895, deixando de ser editor da revista para se tornar apenas um funcionário. Após alguns anos, sem tiragem, a *Revista Ilustrada* publica seu último número em 1898. Foi com a sátira e o riso de Agostini que se tem no Brasil um importante documentário iconográfico do Segundo Império.

*O Jornal do Comércio*, no Rio de Janeiro, passou a utilizar a caricatura como introdutora da “reportagem gráfica”. Luciana Sousa <sup>20</sup>, ao estudar os primeiros periódicos do século XX, afirma que a ilustração populariza a informação, que toma o nome de “reportagem gráfica”. A partir da consolidação dessa união importante para ambas as partes, o texto e a sátira passaram a exercer influência determinante na formação da opinião pública, o que foi observado não só no Brasil, mas também em toda imprensa internacional.

Vale ressaltar que a denominação “reportagem gráfica” representava a importância dos ilustradores na época, a considerar que, num período em que a fotografia praticamente não existia no jornalismo, cabia a eles mostrar com desenhos a situação abordada pelas matérias jornalísticas, ainda que de forma jocosa. Com o passar dos anos, as tecnologias trouxeram muitas mudanças e não coube mais a charge o papel de mostrar com desenhos o retrato quase fiel projetado nas matérias.

Diante desses estudos percebe-se que no período monárquico o Brasil conheceu uma maneira divertida de fazer críticas sérias. A charge apresentava-se mais comportada: havia texto escrito, às vezes, muito extenso, e uma imagem que não exagerava nos traços, num trabalho quase fotográfico, sempre atendo-se aos fatos e pessoas locais.

Já no período republicano, os aspectos de produção melhoram, são criados personagens fictícios que até então não eram feitos, como a *República*, o *Zé Povo*, o *Jeca Tatu*, *Juca Pato* entre outros, usados com o intuito de ironizar temas mais gerais em relação ao contexto sócio-histórico ou situações mais ligadas ao povo, a sua vida e ao desenvolvimento do país, mas sem uma crítica muito acentuada, levando a imagem e os temas com humor mais sutil.

---

<sup>20</sup> SOUZA, Luciana Coutinho P. de. **Charge política: o poder e a fenda**. São Paulo, PUC, 1986 p.27.

É nesse momento que há uma autonomia do traço como capaz de mostrar, por si só, seu conteúdo, não mais a imagem e o texto, mas a imagem como texto. Foi uma conquista lenta, que acompanhou e refletiu o desenvolvimento da sociedade como um todo. É nesse período, contudo, com um traço, enfim, brasileiro, que a charge inicia o processo de amadurecimento de sua linguagem e prepara o salto qualitativo posterior. Como veremos no próximo capítulo.

### III Capítulo

#### A Charge na Primeira República

A Abolição e a inauguração do regime republicano se, por um lado, começou a alimentar muitos sonhos e expectativas, por outro veio apenas aguçar antigos dilemas: o que significava ser brasileiro naquela realidade cada vez mais paradoxal, regionalmente diversificada e, sobretudo, depois daqueles eventos cruciais, uma realidade indefinida em termos de futuro. O dilema de ser brasileiro partilhava, embora de forma oblíqua do mesmo horizonte histórico, daquilo que uma república nos seus significados mais utópicos prometia para toda a população. A República recém - fundada criou uma cidadania precária, calcada na manutenção da iniquidade das estruturas sociais e acentuou as distancias entre as diversas regiões do país, cobrindo-as com a roupagem do federalismo difuso da política dos governadores ou com a continuidade do poder oligárquico, o mesmo que desde o império, se manteve elitista e excludente.

Naquele momento, os processos de desestabilização das regiões, gerados pela revolução tecnológica, vieram consagrar a hegemonia europeia sobre todo país, que viu seus modos de vidas, usos e costumes, formas de pensar, ver e agir sufocados pelos padrões burgueses europeus. Neste quadro novo, complexo e tumultuado, é difícil verificar o grau em que tal sociabilidade se realizou ou tornou-se, cada vez mais, da mesma maneira que a promessa republicana de cidadania, uma utopia coletiva ou um sonho individual.

O propósito desse capítulo é elucidar uma leitura sobre o imaginário cotidiano da sociedade brasileira na Primeira República por meio do traço caricato, uma vez que os registros cômicos constituíram, não apenas mais uma das formas de representar a República, mas uma forma privilegiada para demonstrar as condições de possibilidade de vivências e sociabilidades do dia a dia. De certo modo, o humor correspondia à busca de uma singular e peculiar forma de representação. É óbvio que essa representação cômica da vida nacional não nasceu e nem se iniciou com a República, mas, com ela, certamente adquiriu novas dimensões. O certo é que a tradição da representação humorística, que já vinha do jornalismo satírico da Regência e dos folhetins do Segundo Reinado, ganham maior força e se aprofunda com o incremento da imprensa mediante o aperfeiçoamento tecnológico das oficinas gráficas com a proliferação das revistas ilustradas e do reclame publicitário.

Quando se imagina a Proclamação da República deveria vir à mente a imagem daquela mulher com o gorro frígido idealizada pelos positivistas, mas o que se perpetuou foram as suas alegorias paródicas. Bem que alguns folhetins, jornais e revistas ilustradas da época tentaram

juntamente com os Positivistas criar no imaginário coletivo, que aquela seria a imagem de representação do sistema que constituiria uma nação. Como aponta José Murilo de Carvalho<sup>21</sup>, todas as tentativas brasileiras de representação positiva da Republica como figura da mulher irão fracassar. Fora a versão paródica, sob forma de caricatura visual ou verbal, da mulher elegante ou mundana, solene ou doméstica, corrompida ou sedutora, que predominou.

### PROCLAMAÇÃO DA REPUBLICA NO BRAZIL



GLORIA A PATRIA! HONRA AOS HEROES DO DIA 15 DE NOVEMBRO DE 1889.

HOMENAGEM DA "REVISTA ILLUSTRADA"

**Figura 12.** Alegoria da Republica Brasileira, Homenagem da *Revista Illustrada* a Proclamação da Republica, 1889

Como podemos ver na figura acima, a charge na capa da *Revista Illustrada* de 1889, mostra a alegoria feminina representando a Republica, a qual caminha opoente no tapete de rosas, segurando em uma das mãos uma espada e na outra um escudo junto a Bandeira do Brasil, enquanto o Marechal Deodoro da Fonseca, presidente provisório, entrega-lhe a coroa, simbolizando a passagem do regime.

---

<sup>21</sup> CARVALHO, José Murilo de Carvalho, "**República mulher: entre Maria e Marianne**", in: Antonio Candido, id., p. 516.



Diante de todas essas alegorias podemos perceber o clima de satisfação e expectativa depositada na chegada do novo regime, principalmente pelos intelectuais da época. Vale ressaltar que nesse período a *Revista Illustrada* não estava mais sobre o comando Ângelo Agostini, um dos caricaturistas que mais fez propaganda pró-república nos últimos anos Regenciais através do seu traço satírico

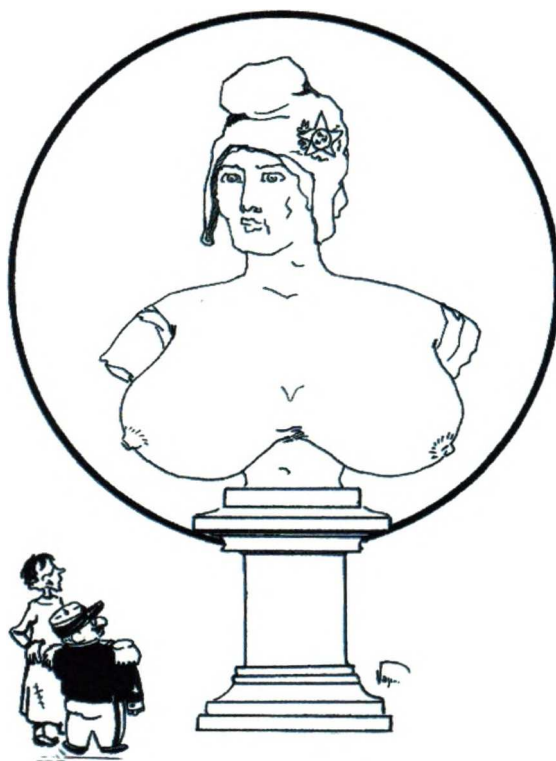
A imagem feminina representando a Republica fora divulgada pelos simpatizantes, nos mesmos modos da tradição clássica. A representação alegórica da Republica pela figura da mulher já era bastante comum e depois amplamente disseminada na produção europeia das conhecidas imagens de jovem mulher, vestida com túnica e o gorro frígio – forma de traduzir, pela via alegórica, os ideais de liberdade desdobrados nas imagens subseqüentes de felicidade telúrica, fertilidade materna e coragem, em particular na sua vertente francesa. No Brasil, essas imagens sérias e solenes também serão veiculadas tanto pelos positivistas, que não raro substituíram a figura de Maria por Clotilde de Vaux, a musa de Augusto Conte, quanto pelas diversas representações pictóricas de cunho alegórico.

Havia um senso comum, em que todos almejavam mudanças e melhorias com a troca de sistema, após alguns anos as pessoas observaram que a sonhada República favorecia apenas o grupo dominante da sociedade; e aquela imagem solene de pátria idealizada pelos positivistas, através da representação feminina, passa a ser ridicularizada, afinal não tinha nada haver com a realidade vigente.



Figura 13. Mille Republica que hoje completa mais uma primavera, Crispim do Amaral, *O Malho* 1902.

Como podemos ver na figura acima, capa da Revista *O Malho*, logo após sua fundação em 1902, uma das revistas ilustradas mais crítica da época, em que mostra o Retrato da República através da representação feminina em dois momentos. No primeiro, a foto com a data de 1889, a republica se mostra como uma senhorita com trajes e penteado distintos, na foto seguinte, data de 1902, mostra a mesma em trajes sumários, sorriso insinuante e fumando, prática inconcebível para uma mulher de família daquela época. A intenção aqui é apresentar a mudança de comportamento da jovem Republica, e ao mesmo tempo sugestionando no que a tão respeitável republica tornou-se, uma prostituta.



**Figura 14.** Isto não é A República! Vasco Lima, *O Gato*, 1913

A figura acima, do caricaturista Vasco Lima, demonstra como as pessoas passaram a ver a República depois de alguns anos após a proclamação. Utilizando mais uma vez a imagem feminina como forma de chacotear o regime, através da charge do busto da República ilustrado por uma mulher de seios fartos em que todos desejavam mamar, inclusive a igreja, representada pelo padre esfarrapado, a qual estava de fora dos planos do Regime, e os militares representados pelo personagem de farda.

São inúmeras as charges em revistas e folhetins que se aproveitavam da imagem feminina, para tripudiar daqueles que eram a favor ao sistema republicano. Chegando a tal

ponto que fizeram uma reprodução das notas do tesouro, no lugar onde tinha o rosto de uma Atena de Pala – ilustração clássica escolhida pelos positivistas para representar a república na moeda – colocaram a imagem do rosto de prostitutas conhecidas na cidade, causando um grande escândalo na sociedade Fluminense<sup>22</sup>. É compreensível, pois como ter uma ilustração feminina vinculada a esse evento se o próprio regime desprezou, entre outros agentes da sociedade, a mulher? Vinculando o feminino à república, através de mulheres brancas vestidas com roupas clássicas, deixando de fora as negras, mulatas e as índias – esta última, quando pouco representada, aparecia numa versão romantizada, idealizada.

O feminino apresentado pela república era o espelho da própria, elite branca. Afinal, como associar a mulher à República ou à qualquer coisa que estivesse vinculado à política, uma vez que, a presença feminina neste aspecto, era quase insignificante, ao contrário das manifestações francesas? Na própria Proclamação, mal se contou com a presença popular masculina, quanto mais feminina. Nos documentos dessa época, pouco se fala da presença feminina em qualquer ato político.<sup>23</sup>

O choque de interesses entre as elites que proclamaram a República produz as ditaduras sucessivas dos marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto, bem como o desaparecimento das revistas ilustradas, cujo traço de humor político era, até então, sua própria razão de ser.

*A Vida Fluminense, O Mequetrefe e Revista Ilustrada* são as únicas que permanecem em circulação em um mercado monopolizado agora por jornais diários, monótonos e sisudos como os sólidos marechais que dominam a política nesse início de República, como *A Notícia, Gazeta da Tarde, O País, Jornal do Comércio, Diário de Notícias, Gazeta de Notícias, Jornal do Brasil* e, com menos prestígio e menor tiragem, *A Rua, Folha Popular, A Tribuna, O Brasil, Gazeta da Tarde, Correio do Povo, Diário do Comércio e Diário Oficial*. Muita tinta, sem dúvida, para uma sociedade de poucas letras.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> Idem Ibidem, p. 518.

<sup>23</sup> Idem Ibidem, p. 521.

<sup>24</sup> SODRÉ, Luiz Guilherme. **O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930.** Cadernos Avulsos, nº. 38, FCRB, Rio de Janeiro, 2001. p. 31.

Ficava cada vez mais evidente a frágil e corrosiva relação entre as ditaduras militares e a extinção das tradicionais revistas ilustradas, instrumentos privilegiados de crítica política que proliferaram durante todo o período anterior. A própria *Revista Ilustrada*, símbolo do movimento abolicionista, mergulha agora num adesismo estéril, distante da fibra oposicionista que a transformara na mais importante revista do regime Monárquico. *O Mequetrefe*, por sua vez, dura apenas um ano e desaparece ainda em plena ditadura.

Segundo Joaquim Nabuco<sup>25</sup>, a *Revista Ilustrada* era a “*bíblia da abolição dos que não sabiam ler*”. Embora, Agostini, já havia deixado a revista em 1888 sendo, desde então, substituído pelo caricaturista Pereira Neto, exímio imitador de seu traço, mas que não teve fôlego para suportar a censura oficial.

Com a proclamação da República os vilões saem de cena. Começa o ciclo dos heróis e, para estes, a caricatura não se torna a expressão mais adequada. As revistas que se posicionaram contra os presidentes provisórios, sofrem perseguições políticas. prevaleceu as de caráter bajulador. Raras foram as situações caricatas, raros os Deodoros e Floreanos de grande cabeça e corpo pequenino, forma típica da caricatura do tempo da Monarquia. Mesmo a seqüência de acontecimentos que vai arranhando a imagem dos heróis não altera a atitude das revistas. As crises ministeriais, motivadas pela distribuição de empregos a parentes e protegidos de uns em detrimento de outros, não motivaram a retirada do apoio das revistas aos marechais.<sup>26</sup>

Numa das primeiras medidas do Governo Provisório estava à separação entre a Igreja e o Estado, que já vinha sendo um processo iniciado já no final do período Regencial. Além de não mais existir uma religião oficial no país e de se estabelecer a plena liberdade de culto, o Estado assumiu uma série de funções importantes que antes eram prerrogativas da Igreja Católica. Até então, a emissão de certidões de nascimento, casamento e morte eram atribuições eclesiásticas. A partir da promulgação da lei de 1890, contudo, apenas os registros civis passavam a ter valor legal. Ao mesmo tempo em que a Igreja saía da tutela do Estado, perdia os controles da vida social que detivera. Uma das mudanças mais polêmicas foi à instituição do casamento civil, que possibilitaria a separação legal dos casais, inadmissível pelo catolicismo.

---

<sup>25</sup> SODRÉ, Luiz Guilherme. Idem, Ibidem. p 35.

<sup>26</sup> SODRÉ, Luiz Guilherme. Idem, Ibidem. p 39.





Figura 15. Rompimento entre a Igreja e o Estado, *Revista Illustrada*, [s.d.]

Essa foi uma das leis que causou bastante polêmica na sociedade, e que a *Revista Illustrada*, registrou através de uma charge, como mostra a figura acima, na qual o Marechal Deodoro usa sua espada para destruir a coluna de ligação entre o Estado e a Igreja sobre protesto, representada pela imagem dos bispos, cardeais e padres. Nota-se que a charge ainda comporta os mesmos traços das ilustrações do período Regencial quanto à riqueza de detalhes de deixar o visual o mais próximo a uma fotografia.



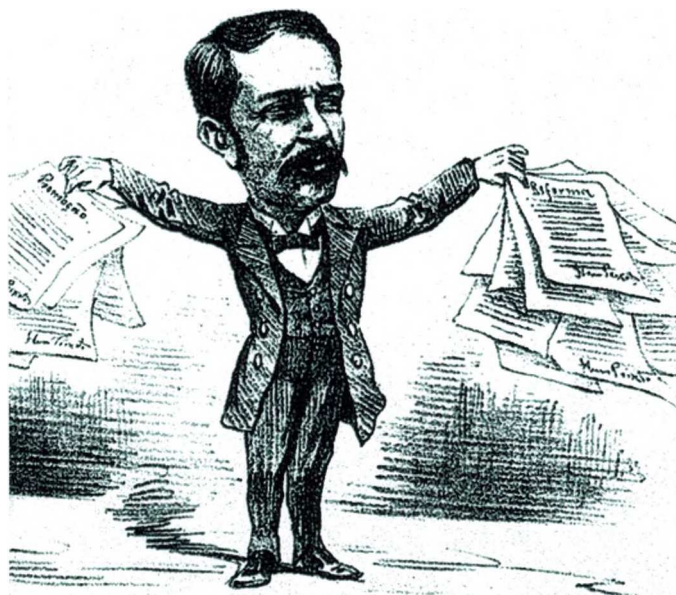
Figura 16. Dissolução do congresso, *Revista Illustrada*, 1891.

Outra situação capturada nas tirinhas cômicas da *Revista Illustrada*, a qual podemos ver na figura acima, mostra o episódio referente à dissolução do congresso, mostrando uma mão gigante supostamente do Presidente provisório Deodoro da Fonseca, sugerindo o



tamanho do poder que o mesmo lhe considerava atribuído, diluindo num enorme recipiente com água os deputados representantes do congresso, os quais se posicionavam contra seus desmandos arbitrários, enquanto outros observavam estupefatos na rua, diante daquela ação.

Eleito pelo Congresso Nacional, de forma indireta, Deodoro iniciou seu mandato sob forte tensão política. Ele tinha a oposição do Congresso e da população devido à crise econômica. Entre agosto e novembro de 1891, o Congresso tentou aprovar a Lei de Responsabilidades, que reduzia os poderes do presidente, mas Deodoro contra-atacou a decisão do Congresso e decretou a sua dissolução, lançando um "Manifesto à Nação", para explicar as razões do seu ato. Tropas militares cercaram os prédios do Legislativo e prenderam líderes oposicionistas, a imprensa do Distrito Federal foi posta sob censura total, assim decretando estado de sítio no país. Floriano Peixoto era ministro da Guerra de Deodoro da Fonseca, substituindo Benjamin Constant, e demitiu-se, juntamente a todo o ministério do Presidente. Não suportando a pressão política, o Marechal Deodoro renuncia, tomando o seu lugar o vice Floriano Peixoto, que ao assumir, em Novembro de 1891, acaba com o decreto de dissolução do Congresso e suspendeu o estado de sítio. Entre novembro de 1891 e março de 1892, afastou os governadores que haviam apoiado o golpe de Deodoro, substituindo-os por aliados.



**Figura 17.** Marechal Floriano Peixoto distribuindo promoções de um lado e demissões do outro,

*Revista Illustrada*, Maio 1892.

A *Revista Illustrada*, retratou esse episódio, como podemos ver na charge acima, mostrando o Marechal Floriano Peixoto por um lado distribuindo promoções aos seus aliados e do outro demissões aos opositores. Vejamos na imagem que o traço ainda constitui as mesmas características das ilustrações do período monárquico, no qual o desenho apresenta a cabeça desproporcional ao corpo. Esse tipo de traço era bastante usado quando se desejava ridicularizar o oponente.

O presidente Floriano Peixoto marcou sua passagem no governo e pela história do Brasil por seu caráter enigmático. A caricatura privilegiou o enigma enquanto marca de Floriano, como podemos ver na capa da *Revista Illustrada* de 1892.



**Figura 18.** A Esfinge Guardiã do Tesouro, *Revista Illustrad*, 1892

Nessa caricatura, o rosto do Marechal Floriano Peixoto aparece como uma esfinge, reforçando a idéia do seu caráter enigmático. O que nos chama mais atenção na imagem são as tetas avantajadas na parte animal, sugerindo o favorecimento daqueles que mamavam nas tetas do governo. No caso, os cafeicultores Paulistas.

Com o advento da Republica criou-se muitas expectativas na sociedade brasileira, mas logo nos primeiros anos constatou-se uma total despreparação para acolher o regime, o qual o povo continuou sem participação significativa nas decisões políticas. Diante disso, houve uma grande decepção popular, ocasionando na insatisfação de vários grupos da sociedade,

principalmente daqueles que ajudaram na firmação dessa República. Em relação aos direitos civis pouco foi inovado, pois os direitos políticos, em especial o eleitoral, eliminaram a exigência de renda para poder votar, mas mantiveram a de alfabetização, salientando que a maioria da população não sabia ler nem escrever. Portando, de acordo com José Murilo de Carvalho <sup>27</sup>, apenas 2% da população teria condições de votar, e essa mesma lei, deixava de fora das decisões eleitorais as mulheres, os mendigos e uma boa parte dos militares.

Dessa maneira o sistema demonstrou que era tão falho e ineficiente para as classes menos favorecidas quanto fora à monarquia, chegando a se observar que não houve grandes mudanças, pelo contrario, em alguns momentos parecia haver um retrocesso. O objetivo do governo era impedir a expansão do eleitorado, pois, dessa forma, seria mais fácil para a burguesia se manter no poder, governando em benefício próprio. O regime combatia severamente todos aqueles que se posicionavam contrários as suas decisões, ou qualquer tipo de resistência ao Estado, como foi o caso de Canudos.

Até então desconhecido, o místico, Antônio Conselheiro, o líder de Canudos, pregou por volta de 1870 pelo interior do Nordeste e organizou mutirões para a construção de igrejas e cemitérios. Foi proibido de pronunciar sermões pela Igreja Católica em 1882. Seus conflitos com a ordem estabelecida se agravaram com a proclamação da República. Conselheiro se opunha ao novo Regime Republicano, que via como a personificação do Anticristo, e criticava o casamento civil e o registro de mortes e nascimentos, introduzidos com a Constituição de 1891. Após liderar rebelião contra a cobrança de impostos, fixou-se com seus seguidores, em 1893, na região de Canudos, às margens do rio Vaza-Barris, no nordeste da Bahia. Criou Belo Monte como refúgio sagrado contra as secas da região e as leis seculares da República.

Antônio Conselheiro foi mais um líder religioso, que atuou com autoridade religiosa exemplar e organizou uma comunidade segundo laços de solidariedade. A comunidade de Canudos resistiu até quanto pode, não se entregou em nenhum momento e foi severamente punida pelo regime Republicano com o completo extermínio que se deu depois de quatro expedições militares enviadas pelo governo do Presidente Prudente de Moraes contra o arraial.

---

<sup>27</sup> CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989 p 42.





Figura 19. Conselheiro barra a Republica, *Revista Ilustrada* [s.d]

A resistência de Conselheiro à República foi registrada pela *Revista Ilustrada*, como mostra a figura acima, com a caricatura de Antônio Conselheiro, com um séquito de bufões armados com antigos bacamartes, mostrando a fragilidade e pobreza daquela comunidade, tentando "barrar" a República representada pela figura feminina na versão camponesa como a Mariane da revolução Francesa.

Os governos civis de Prudente de Morais e Campos Sales, por mais uma vez, viabilizaram a retomada de uma postura crítica no interior da sociedade, e o retorno progressivo das revistas ilustradas, com seu traço de irreverência, sátira e humor. No governo Prudente de Morais surgem revistas como *Falstaff* e *Dom Quixote*. Logo depois aparecem *A Máscara* e *João Minhoca*, restabelecendo a comunicação com a burguesia do café que consolida seu lugar na estreita faixa da sociedade culta do país. Cabe destacar nesses dois períodos a atuação de Julião Machado, chargista português cujo traço marca a transição entre as Charges de Agostini, Bordalo e as de J. Carlos.

Chegando ao país em 1894, já no ano seguinte, Julião funda a *Notícia Ilustrada* e nela publica várias charges "quadrinizadas", legítimas HQ, como era comum nesse período de amadurecimento da charge. Nesse mesmo ano, ele e Olavo Bilac trabalharam juntos em *A*

*Cigarra* e em 1896 Julião experimentou novas técnicas no campo da diagramação e impressão gráfica. Em 1898, ele funda com o poeta Guimarães Passos a revista *Gil Braz* e trabalha no jornal *O Mercúrio*, no qual acolhe os talentos de K.lixto e Raul Pederneiras, que formam, com J. Carlos, a trinca insuperável das artes e manhas do desenho de humor na República Velha. Julião Machado retoma o trabalho modernizador que Bordalo havia iniciado em *O Mosquito* e *O Besouro*, introduzindo vinhetas e ordenando seções com primorosos grafismos.<sup>28</sup>

Menos que na charge, que não tinha a contundência política de Agostini nem a criatividade de Bordalo, a grande contribuição de Julião Machado às artes gráficas deu-se no campo do desenho decorativo, das gravuras e ilustrações. Do mesmo modo como já havia desenhado os anúncios de propaganda de *A Bruxa*, criando com eles um grafismo inovador para o período, Julião ilustra peças de teatro, textos literários e capas de livros. A grande voga dos reclames acompanhados de desenhos alusivos deve-se, em grande parte, evidentemente, a Julião Machado. Em 1896, ele inicia a publicação de charges em jornais com a coluna *Caricaturas Instantâneas* na *Gazeta de Notícias*, inaugurando esse lugar privilegiado para a crítica e o humor político que a charge ocupa a partir de então.



**Figura 20.** Charge denunciando a quantidade de pedintes nas ruas, Julião Machado, *Gazeta de Notícias*, 1898

<sup>28</sup> LIMA Hermam, *História da Caricatura no Brasil*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1963. p 601



Na figura acima, a charge de Julião Machado denuncia a quantidade de mendigos que se encontravam nas ruas do Rio de Janeiro. Podemos perceber que o traço já se apresenta bem diferenciado das charges anteriores, com um grafismo mais leve com formas distorcidas, sem a preocupação com os detalhes que a escola artística do período monárquico propagava, em deixar a ilustração o mais próximo de uma fotografia. Julião vai quebrar essas regras e disseminar um novo traço, que servirá de inspiração para as gerações de caricaturistas futuros.

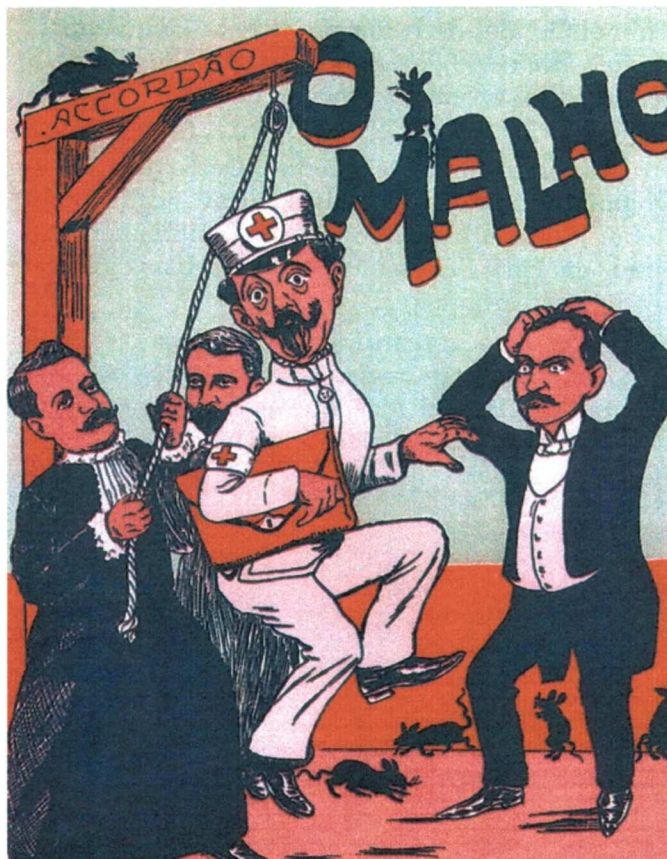
A passagem do século marca, também, a introdução da zincografia como processo gráfico substituindo a litografia e o velho esfuminho de sebo de carneiro que marcaram o traço da charge na Monarquia. A revista *O Malho* vai ser uma das pioneiras a sair do padrão monocromático usando nas suas capas outras cores, esse era um processo bastante caro na época e nem todas as revistas possuíam recursos para tal. Foi uma das mais interessantes revistas ilustradas da República Velha, não só por sua permanente intervenção humorística na política do país, como também pela qualidade dos chargistas que reuniu durante sua longa existência.

Fundada em 1902 por Luís Bartolomeu, foi a partir de 1904 com o trabalho de Agostini que a revista ganhou consistência política e importância cultural. Além de Agostini, grandes chargistas passaram por suas páginas, como J. Carlos, K.Lixto, Raul Pederneiras, Crispim do Amaral, Helios Seelinger, J. R. Lobão, Leônidas Freire, Gil, Alfredo Storni, Vasco Lima, Augusto Rocha, Seth, Alfredo Cândido, Yantok, Loureiro, Luís Peixoto, Théo, Del Pino, Guevara, Nássara e Di Cavalcanti.<sup>29</sup>

De *O Malho* pode-se dizer que foi a única revista de caricaturas a reproduzir na República os grandes tempos das congêneres do segundo reinado, nada poupando aos adversários, como no caso da Campanha Civilista, combatendo Rui Barbosa, e na Revolução de 30, ridicularizando os candidatos da Aliança Liberal, resultando no seu fechamento por perseguições políticas.

---

<sup>29</sup> SODRÉ, Luiz Guilherme. **O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930.** Cadernos Avulsos, nº 38, FCRB, Rio de Janeiro, 2001.



**Figura 21.** Oswaldo Cruz penalizado pela lei da vacina obrigatória, *O Malho*, 1902

Um dos episódios que recebeu bastante atenção da Revista, com a propagação de varias charges, foi a *Revolta da Vacina*, a maior manifestação popular contra a República dentro de um cenário urbano. Como podemos ver na figura acima, a capa de *O Malho* mostra o médico sanitarianista Oswaldo Cruz sendo enforcado pela justiça enquanto os ratos estavam soltos, remetendo ao partido de oposição que instigou a revolta popular usando a obrigatoriedade da vacina para incitar o povo contra o Estado.

O Rio de Janeiro virou palco dos acontecimentos do país, sem esquecer que já sofria com o aumento quantitativo da população. A abolição, o aumento do índice de emigrantes estrangeiros e o êxodo rural, contribuíram bastante para o aumento do desemprego e das pessoas que não tinham uma ocupação fixa, vendendo nas ruas mercadorias ou serviços. A maioria da população morava mal, sem abastecimento de água nem saneamento e higiene, isso ocasionou uma maior proliferação de doenças e pestes, como a varíola e a febre amarela, que juntamente com a malária e a tuberculose matou milhares de pessoas durante esse período, principalmente no verão, quando se alastravam com mais rapidez. A economia também não estava nada bem, passava-se por um momento de varias especulações, a balança

comercial se encontrava desfavorável, pois grande parte dos produtos consumidos no país, eram estrangeiros, e a inflação fazia com que o salário não acompanhasse o aumento do preço das mercadorias.

Quanto às transformações na política, houve uma grande expectativa das pessoas diante da República, de uma modificação favorável para as camadas mais baixas, mas logo perceberam que o novo regime apenas tinha mudado de nome e de personagens. Sendo assim, houve uma grande decepção das pessoas que viam na república uma chance de terem uma vida melhor, principalmente pelo fato do Rio de Janeiro ter se transformado no centro dos acontecimentos do Brasil. Isso também contribuiu para atrair as pessoas que imaginavam encontrar na cidade a oportunidade de obter uma vida melhor. Todos queriam fazer parte do processo de modernização.

Mas logo o Rio de Janeiro passou a ser palco de várias disputas, entre quem permanecia e quem chegava ao poder. Em nome da modernidade a cidade se tornou um verdadeiro canteiro de obras. Essas reformas tentavam reduzir a promiscuidade social em que viviam as pessoas no centro da cidade, mas não fez melhorias significativas na vida das camadas mais baixas da população. Assim, o Rio de Janeiro continuou com seus grandes problemas sociais: falta de emprego e aumento da população marginalizada, empurrada para os subúrbios e periferias da cidade, sem nenhuma assistência. Foi nesse cenário que se deu a revolta da vacina.

O estopim para a revolta foi a publicação do conteúdo que obrigava por lei as pessoas a tomarem a vacina, apesar dela ser a solução para a varíola, que, naquele ano, devastava a cidade do Rio de Janeiro. As razões para revolta eram inúmeras, mas alguns fatos foram mais relevantes e, entre eles, estava a divulgação de que quem não tivesse o atestado de vacinação não conseguiria arranjar colocação ou trabalho, e também a população considerava uma falta de respeito a invasão dos sanitaristas obrigando as mulheres a descobrir os braços para serem vacinadas.<sup>30</sup>

Vários outros boatos incitaram a manifestação, muitas pessoas nem sabiam o que significava a tal vacina, apenas tinham ouvido dizer que ela deixava as pessoas doentes. No fundo o desconhecimento era geral, isso gerou a resistência e o conflito. A maioria da população se posicionou contra a vacina. A resistência foi ganhando corpo com a criação da *Liga contra a Vacinação Obrigatória* por políticos de influência positivista.

---

<sup>30</sup> CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p93 .





Figura 22. Revolta da Vacina, O Malho 1905

Na figura acima, observamos no centro a caricatura de Oswaldo Cruz, juntamente com o seu batalhão de sanitaristas sendo atacados pela população enfurecida, armada de paus, pedras e utensílios domésticos, sob os escombros da cidade que estava em reforma.

A situação na capital começou a ficar crítica. Durante dias e noites, escutavam-se ruídos dos revoltosos pela cidade, em especial nos bairros periféricos e nas praças centrais. Palavras de ordem contra a vacina eram ouvidas e, para piorar, o governo começou a reprimir as manifestações. A confusão então generalizou-se. É interessante lembrar que a cidade, em especial o centro, estava em plena reforma urbanística. As ruas eram verdadeiros canteiros de obras e foram transformadas pelos populares em campos de batalha. De um lado estava o povo, armado de barra de ferros, pedras e paus, e do outro estava a polícia, montada e munida com armas de fogo.

Mesmo usando armas inferiores, a população tinha a seu favor a topografia da cidade. Becos e casas derrubadas serviam de barricadas e esconderijos contra as tropas do governo. A cidade ficou em pé de guerra e com o governo sem saber o que fazer com a população. Enquanto isso, muitos políticos relacionados à *Liga contra a Vacinação Obrigatória* tentavam canalizar a força da revolta para seus interesses. Jornais que apoiavam o governo de Rodrigues Alves criticavam a postura da *Liga*. Para eles, os idealizadores incitavam à revolta. No fundo, nem o governo nem a elite política tinham controle sobre a situação. Algumas lideranças políticas foram presas pela polícia, mas isso não diminuiu os protestos pelos bairros.

Aos poucos as forças leais ao governo federal conseguiram dominar os últimos redutos de revolta nas regiões periféricas ao centro da cidade. Apenas um bairro ainda resistiu. O Bairro de Porto Artur ficava na região portuária e sua população era de maioria mestiça e pobre. Ali, as barricadas não haviam sido derrubadas. A resistência era atribuída ao temível Prata Preta, um estivador do porto, figura que ficou marcada como representante do povo na Revolta. Podemos ver na figura abaixo, a caricatura de Prata Preta defendendo seu bairro, saindo de dentro dos escombros. Com seu 1,90 metro, era muito temido, andava portando sempre dois revólveres, além de ser considerado perigoso por ser um capoeira, grupo bastante perseguido no governo republicano.



**Figura 23.** Prata Preta defendo o seu bairro, Porto Artur. O Malho [s.d]

Honório José da Silva, mais conhecido como Prata Preta, reuniu em suas barricadas um grande número de revoltosos. A desconfiança das autoridades era um misto de medo e incompreensão. Prata Preta, estivador que não tinha trabalho fixo, estava ligado ao candomblé e à capoeira, práticas com as quais o governo da época queria acabar. Em sua barricada, Prata Preta representava a luta pela sobrevivência de uma visão de mundo particular: a das práticas populares. Ao lutar contra a vacinação, as classes populares aglutinavam sua revolta por serem obrigadas a deixar sua casa e divertimento, por serem esquecidas pelos governantes em suas reformas urbanas. Além disso, buscavam o direito de continuar com seus rituais de cura



e de adorar Obaluaiê, o velho orixá das epidemias. Prata Preta foi detido e, com ele, os últimos focos de resistência popular.<sup>31</sup>

É nesse momento de efervescência na capital brasileira que surge *A Revista Fon!Fon!* 1907, tendo como um de seus idealizadores o célebre escritor e crítico de arte Gonzaga Duque. Marcada por um grande enfoque na ilustração contou com a colaboração de artistas reconhecidos internacionalmente como o pintor Di Cavalcanti e tornou célebres ilustradores como J. Carlos, Raul Pederneiras e Kalixto. Tratava principalmente dos costumes e notícias do cotidiano e sua publicação durou até agosto de 1958.

O título da publicação, a buzina dos carros, proclamava, como marca de progresso, um ruído novo e moderno na cidade. Operacionalizava a idéia do moderno na vida cotidiana, buscando familiarizar os leitores com as novas coordenadas espaço-temporais, através da diversidade de conteúdos, desde dos anúncios publicitários as tirinhas de humor, como aos contos literários, poesia, moda, comportamento e saúde.



Figura 24 – Capa da revista *Fon!Fon!* 1907

---

<sup>31</sup> CARVALHO, José Murilo de *Os Bestializados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989

Como vemos na capa da *Revista Fon!Fon!*, o carro tornou-se um dos símbolos da modernidade. Como se tratava de um equipamento capaz de deslocar uma estrutura de ferro pesada a uma velocidade inédita em pleno espaço urbano, ela instantaneamente se tornou num símbolo de poder e instrumento de terror, pois os carros começaram a surgir no Brasil antes mesmo que existissem uma estrutura viária, sinalização ou códigos de trânsito, gerando uma situação calamitosa. Os carros eram encarados como uma modalidade esportiva em suas primeiras aparições na cena urbana, importado pelos novos protagonistas sociais, o que contribuiu de forma decisiva e instantânea para a identificação como clímax da modernidade.

Filho ilustre dessa sociedade emergente, o chargista José Carlos de Brito e Cunha – J. Carlos –, tido como o mais talentoso artista desse período, durante uma rica e ininterrupta produção no campo do humor gráfico, desenha charges, caricaturas e ilustrações, mas, sobretudo, cria enorme quantidade de tipos fictícios, rompendo as limitações que a mão pesada de uma razão ortodoxa ditava, até então, como condição única de inteligibilidade para o traço da charge.<sup>32</sup>



Figura 25. Fabrica de pentear macaco, J. Carlos [s.d]

<sup>32</sup> SODRÉ, Luiz Guilherme. **O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930.** Cadernos Avulsos, nº 38, FCRB, Rio de Janeiro, 2001. p 46.

A figura acima apresenta todo um maquinário decadente, no qual, homens operam manivelas para fazer a maquina de pentear macaco funcionar. J. Carlos faz uma crítica bem humorada ao tipo de indústria obsoleta que existia no Brasil, pois o país ainda consumia bastante produtos estrangeiros, por falta de um maior incentivo na criação e modernização das indústrias brasileiras por parte do governo.

J. Carlos deu início à transição desse seu traço acadêmico na Monarquia, para o traço “brasileiro” que começa a se desenvolver na República Velha. Trata-se do primeiro chargista a ignorar os limites da anatomia humana, distorcendo, entortando, inventando curvas e quebrando formas ao sabor de sua pura imaginação criativa. Colaborou com jornais e revistas de renome, retratando políticos, modas e costumes da primeira metade do século 20, suas obras são, hoje, um divertido retrato daqueles tempos.

Sem possuir propriamente uma consciência de nação e marcado por extremas diversidades regionais, convivendo com a chaga social do trabalho escravo como herança e com um estado praticamente reduzido ao servilismo político, o país apresentava-se aos olhos dos intelectuais de um modo insólito e dramático: como construir uma nação se não tínhamos uma população definida ou um tipo definido? Diante daquele amálgama do passado e futuro, alimentado e realimento pela República, quem era o Brasileiro? O que significava ser brasileiro naquela realidade cada vez paradoxal, infinitivamente variada e diversificada? O que era ser brasileiro naquela sociedade cosmopolita e provinciana, moderna e antiquada, liberal e oligárquica? Enfim, como situar-se, se não como cidadão pelo menos como indivíduo, naquela realidade cada vez mais fugidia, rarefeita e permeada de instabilidades sociais, com determinações racionais ou com base em esquemas sérios ou repertórios cognitivos tradicionais?<sup>33</sup>

A situação já era por si mesma paradoxal, o que se tornava mais acessível a olhares cômicos do que sérios: como imaginar a nação brasileira, e os brasileiros como cidadão, com uma constituição formalmente liberal, olhando para a realidade daquela república oligárquica, coronelista, nepotista e acima de tudo excludente? Qual seria a imagem que representaria o brasileiro?

---

<sup>33</sup> SALIBA, Elias Thomé. **A Dimensão cômica da vida privada na República**. In: História da vida privada no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p 297



Em 1908, a *Revista Fon!Fon!* veiculou nas suas páginas ilustradas um debate sobre qual seria a melhor “representação caricatural do Brasil”, vários caricaturistas e desenhistas participaram, enviando cartas, caricaturas e ensaios visuais. O ponto de partida foi uma carta do caricaturista Deodato Maia que recusou a figura do índio, criada por Ângelo de Agostini no Império, justificando que ela não era mais a imagem representativa da *civilização*: “(...) Não devemos mais atirar em meio a outras nações vestidas o nosso botocudo envergonhado e nu do passado, tendo na mão a arco ou tacape, enquanto os circunstantes se defendem com aperfeiçoados Smith e Wesson ou canhão tiro rápido (...)”.<sup>34</sup>



**Figura 26.** O Índio idealizado por Ângelo Agostini, *Revista Ilustrada*, [s.d]

A figura acima representa o índio idealizado por Ângelo Agostini amordaçado, ferido a flechas e atacado por bichos peçonhentos, representando o sofrimento do povo brasileiro diante da política imperial, sem poder fazer nada, amordaçado como o índio na ilustração. Agostini como outros artistas e propagandistas republicanos, criou um símbolo do homem nacional: um índio branco, robusto, ao estilo de *O Guarani*, que sempre aparece nos seus desenhos, carregando os desmandos do Império: impostos, parlamento, políticos, "afilhadagem" ou observando inconformado as trapalhadas do regime imperialista.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Idem, *Ibidem* p299.

<sup>35</sup> SCHWARCZ, Lílian Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, p 523.

No mesmo debate o cartunista J. Carlos intervém igualmente, apoiando a substituição da figura indígena e descrevendo com minúcias, um calunga que seria, ao seu ver, mais representativo de todas as regiões do país, com o cruzeiro do Sul desenhado na camisa e calções listrados de verde e amarelo, como podemos ver na figura abaixo.



Figura 27. Calunga idealizado por J. Carlos, 1908

O concurso da *Fon!Fon!*, pelo que se sabe, não se realizou, mas a ânsia por uma representação mais unitária e generalizante do brasileiro perdurou durante toda república.<sup>37</sup>

A charge acompanha essa festa que a *Belle Époque* promoveu na sociedade mudando a forma de seu traço e o conteúdo de sua temática. Ela, que até então raramente inventava personagens, passa a criar tipos fictícios tendo como finalidade a piada de salão, o humor passageiro e a graça ligeira. Entretanto, é essa história coloquial com esse tom descompromissado que dá início, agora, ao processo de mudança na sua estrutura narrativa. É ela que viabiliza a transição da pluralidade de quadros e da verbosidade textual da Monarquia, para a unicidade de traço e a síntese verbal que sinaliza, na República, o início de sua modernidade.

---

<sup>37</sup> SALIBA, Elias Thomé. *A Dimensão cômica da vida privada na República*. In: *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p304.



No desenvolvimento e amadurecimento da charge, o humor ligeiro, a piada e, sobretudo, a sistemática criação de personagens inverossímeis – *o coronel do interior, a empregada assanhada, o almofadinha enfadonho, o janota engomado, o dandy afetado, a melindrosa dengosa, o moleque enrolado, o Juquinha e o Zequinha, a madame obtusa, o português de bigodes, o burguês de cartola* – são, na verdade, exercícios narrativos de concisão e síntese verbal, dentro de um discurso gráfico que se articula num só quadro.<sup>38</sup>

A charge, nesse momento, não só não renova os compromissos com a crítica política que tinha na Monarquia, como se permite fantasias e delírios, frutos de sua pura imaginação criativa. A crítica política, amenizada pelos ventos da *Belle Époque* que sopravam, indolentes, pela sociedade nos primórdios da República, é compensada, agora, pela construção de personagens que não passam pelos limites de uma racionalidade que limitava, até então, suas possibilidades narrativas e expressivas.

Alguns desses personagens, abrangentes, genéricos, puramente imaginários, sem qualquer existência física possível, ganham personalidade própria e se tornam recorrentes na cultura e no imaginário social da cidade como o *Zé-Povo*, a *República*, o *Jeca Tatu* e o *Juca Pato* são alguns desses tipos através dos quais a charge exercita sua imaginação criativa e explicita sua agora incipiente crítica de costumes.

O *Zé Povo* se tornou um personagem síntese do povo brasileiro. Ele foi retratado por vários artistas, não tinha um rosto específico; representava a camada pobre e analfabeta da sociedade brasileira, que sonhava em poder ser reconhecido como cidadão e usufruir da modernidade projetada pela burguesia, mas que ao mesmo tempo não fazia nada para mudar sua situação, permanecendo conformado diante da política republicana.

Para o *Zé Povo* só restava sonhar, como mostra a figura abaixo, as expectativas do povo brasileiro através das *Fantazias do Zé Povo*, de uma forma bastante criativa e divertida. Por uma questão de estética mantivemos a grafia original.

---

<sup>38</sup> SODRÉ, Luiz Guilherme. **O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930.** Cadernos Avulsos, nº 38, FCRB, Rio de Janeiro, 2001.p 34.

## FANTAZIAS DO ZÉ POVO

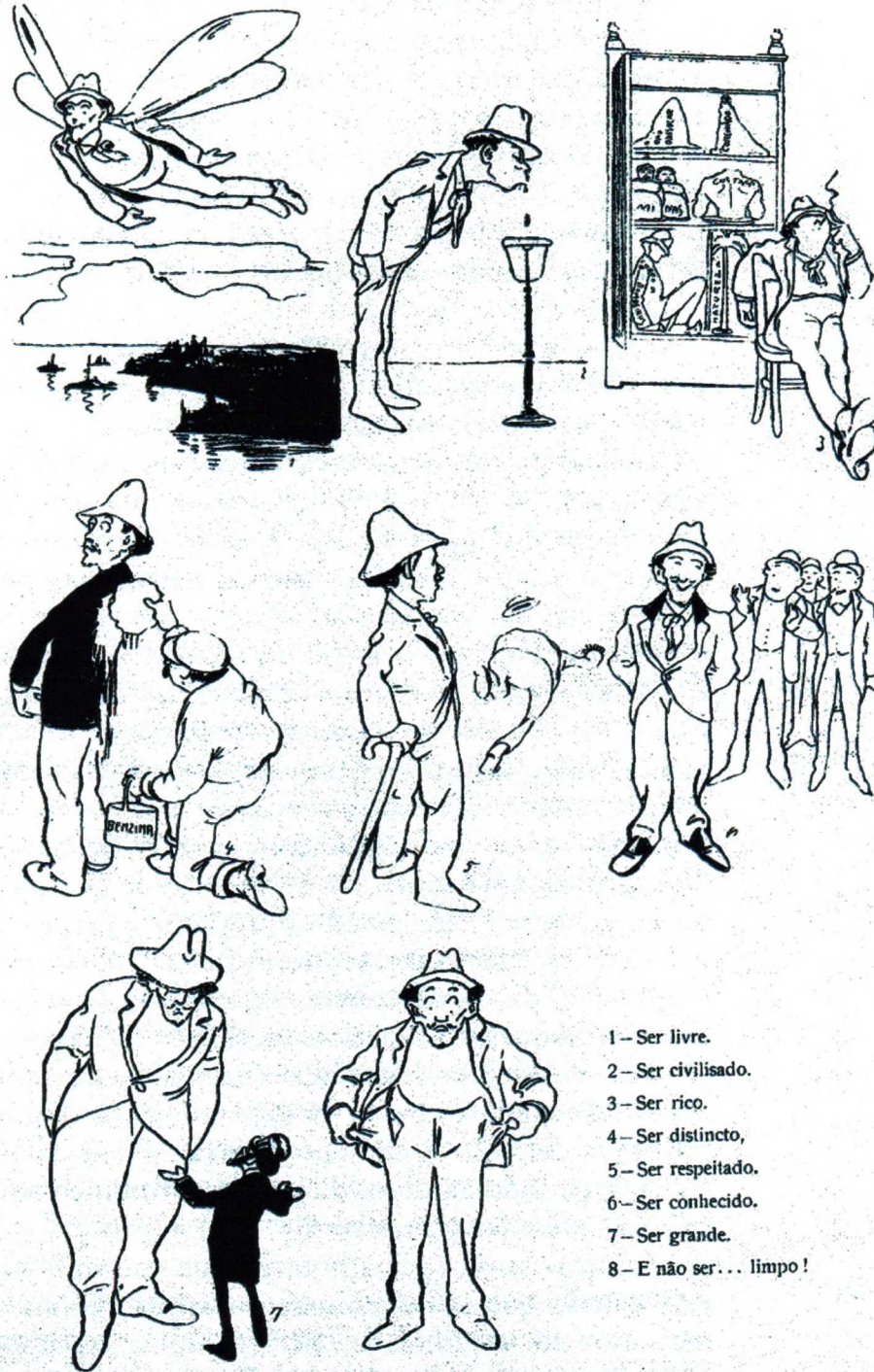
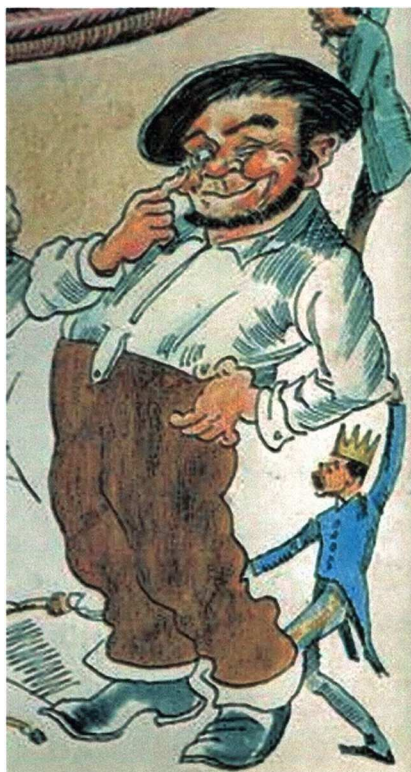


Figura 28. Fantazias do Zé Povo, O Malho 1907

A imagem de *Zé Povo* foi inspirado no homônimo criado em Portugal por Bordalo Pinheiro sem a conotação negativa que adquire por aqui, uma vez que o *Zé Povinho* português era uma síntese, uma representação bem-humorada das singularidades lusitanas, como mostra o personagem na figura abaixo.



**Figura 29.** Zé Povinho, imagem-símbolo do povo português, Rafael Bordalo [s.d.]

Entretanto, é significativo que, notar que, o povo seja simbolizado pelo lado negativo, pois é nesse momento, com o personagem *Zé Povo*, que a charge o descobre como objeto de seu humor e alvo de sua crítica. Inglaterra e Estados Unidos também criaram tipos fictícios, símbolos genéricos de suas nacionalidades. Entretanto, sua função era fortalecer e exaltar a cidadania de seus povos, como o *John Bull* criado no século XVIII por John Arbuthnot e John Gilroad, e o *Tio Sam*, desenhado em 1834 por Thomas Nast.<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Idem, *ibidem* p 37.





**Figura 30.** John Bull, personagem síntese do povo Inglês, criado no século XVIII



**Figura 31.** Uncle Sam, personagem síntese do povo dos Estados Unidos da América, criado em 1834

Diante das figuras acima podemos observar a diferença de postura dos personagens *John Bull* e *Tio Sam*, criados para exaltar a cultura do seu povo, para a do nosso *Zé Povo*, que surgiu como uma forma de desabafo e denúncia. É pela ausência de cidadania que o povo é introduzido no traço e na temática da charge, é com o *Zé Povo* que a população descobre jeitos e trejeitos do tipo brasileiro, superando o ranço europeu e elitista que a caracterizava na Monarquia. A concessão de direitos civis, o principal deles, o de ser livre, permite que esse povo apareça no traço da charge e se torne, finalmente, visível no imaginário da burguesia, ainda que seja para segregá-lo.

Nessa mesma “sociedade imaginária” que a aristocracia monárquica havia criado para escapar dos “excessos de realidade” que a cercava, e que a burguesia republicana construiu para idealizar a si própria, o *Zé Povo* era o máximo de “povo” que ela podia assimilar. Nem preto, nem branco, ele era esse ser híbrido, genérico demais, por demais abstrato. Ninguém corria o risco de esbarrar com ele nas ruas, nos bondes. O *Zé Povo* era, enfim, um puro ser de ficção através do qual exorcizava-se o povo real que perambulava, anônimo e abandonado, nas ruas das cidades. Ele era esse “outro” social, essa cisão e essa ruptura, esse ser diferente, marcado pelo olhar que discrimina, aponta e separa, nele, ninguém se reconhece.<sup>40</sup>

---

<sup>40</sup> CARVALHO, José Murilo de. *A Formação das Almas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p54



Outro personagem do mesmo estilo *Zé Povo* foi o *Jeca Tatu*, idealizado em 1914 por Monteiro Lobato e desenhado por Belmonte. *Jeca Tatu* era a versão rural de *Zé Povo*, tendo em comum com ele, a mesma postura submissa, falsamente esperta e matreira com o mesmo estereótipo negativo. Ambos têm postura passiva diante do real, são observadores de fora que sofrem com atos e atitudes alheias, nenhum deles é, plenamente, sujeito diante de si próprio e de seus destinos.



**Figura 32.** Jeca Tatu, Belmonte 1914.

A figura acima apresenta o Jeca Tatu, personagem criado para representar o homem explorado do campo. Basta apenas a sua imagem para provocar o riso: desdentado, orelhudo, desengonçado e maltrapilho. Ganhou a simpatia dos brasileiros tornando-se garoto propaganda do antianêmico Biotônico Fontoura em 1925, no qual as suas histórias ilustravam os folhetins que acompanhavam a embalagem do produto. Na década de 1950 ele ganhou vida nas telas de cinema interpretado pelo grande comediante Amácio Mazzaropi, tornando o personagem que já era bastante conhecido em sucesso cinematográfico.



Figura 33. Jeca Tatuzinho , *Almanaque Fontoura*, Belmonte 1925.

A figura acima, mostra a capa do almanaque Fontoura de 1924, com as historinhas de Jeca Tatuzinho escritas por Monteiro Lobato e ilustradas pelo cartunista Belmonte. Segundo o *Guia dos Curiosos*, o sucesso das vendas do produto foi associado ao almanaque que acompanhava a embalagem do antianêmico.<sup>41</sup>

O mesmo desenhista do *Jeca Tatu* foi o criador do personagem *José da Silva Pato*, ou melhor, o *Juca Pato*. O cartunista Belmonte foi contratado para ilustrar as páginas da *Folha da Noite*, a atual *Folha de São Paulo*, em 1925, e concebeu o *Juca Pato*. Careca, "de tanto levar na cabeça", adotou o lema "podia ser pior", encarregando-se, assim, de traduzir as críticas e aspirações da classe média paulistana. Concentrava seus ataques sobre a corrupção e a arrogância dos ricos, apresentando-se como defensor dos fracos.<sup>42</sup>

*Juca Pato* instaura o humor e a crítica no cotidiano de São Paulo na década de 1920, tornando-se um personagem bastante popular no cenário paulista, o qual empresta seu nome a bar e restaurante, marca de cigarro, graxa de sapato, vinho, água sanitária, pacote de café, aperitivo de bar e até letra de samba. Concentrado em uma única figura, a primeira essencialmente urbana na caricatura brasileira, a imagem do homem moderno, estupefato e indignado com os desmandos políticos, mais especificamente no que toca a transformação urbana, diferentemente da figura por vezes malandra e sorrateira com a qual *Zé Povo*, urbano e rural, foi delineado por inúmeros artistas.

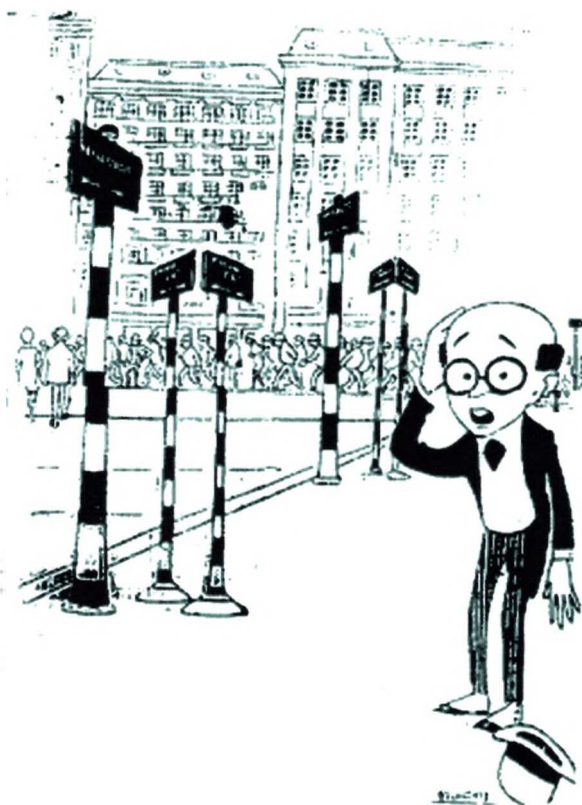
<sup>41</sup> Guia dos Curiosos, disponível em < <http://www.guiadoscuriosos.com.br> > acessado 08.03.08

<sup>42</sup> LIMA Hermam, *História da Caricatura no Brasil*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1963 p 657

É no novo jornal da empresa, a *Folha da Manhã* que o personagem apareceu em vários pontos, como vinheta das colunas, além das charges, popularizando sua imagem de eterno pagante.

Ao desenhar sua figura vestida com terno tipo fraque, furado e remendado por ser o último que possui e óculos com aro de tartaruga, Belmonte evidenciava a posição da camada intermediária da população, atraindo-a para o consumo dos jornais. Compondo traços do jornalista, Juca observava o cotidiano político, resignado, mas igualmente intempestivo por sua indignação, ao tropeçar pela vida, carregando uma tonelada de deveres atrás de uma promessa de direitos.

### Multiplificação..



Legenda: Juca Pato – Virgem Maria! Os paus estão dando cria!

Figura 34. Juca Pato, Belmonte, *Folha da Manhã*, Julho 1925

A figura acima mostra um atordoado *Juca Pato*, buscando um sinal ou uma verdadeira direção, no meio de tantas tabuletas que deveriam organizar o espaço público que apresenta setas conflitantes, como a multidão que caminha em posições diversas, imersas na aceleração e no anonimato. No último plano, o variado contorno dos edifícios revela a falta de harmonia da arquitetura urbana, e no primeiro, a sensação de deslocamento do personagem, que se reflete no espanto e indignação na legenda.

As reformas urbanas neste período na cidade, fora impostas de forma desordenada aos cidadãos, tornando sua vivência um desafio diário. A entrada de capitais estrangeiros após 1900 contribuiu para essa transformação, sendo que o grupo canadense Light and Powers absorveu praticamente todos os serviços públicos da cidade de São Paulo até 1930, como o transporte urbano, fornecimento de energia e gás para uso doméstico e industrial, iluminação pública e serviços de telefonia. O desmando da empresa, que monopolizava os serviços públicos, e o distanciamento dos políticos com a rotina urbana, provocava na população uma sensação de impotência frente à aceleração do ritmo urbano que contamina a atmosfera das ruas da cidade.

O jovem caricaturista paulistano Benedito Bastos Barreto, o Belmonte, produziu centenas de charges para o jornal, durante vinte e seis anos de sua carreira nas *Folhas*, até sua morte em 19 de abril de 1947. Um dos elementos de sua enorme produção artística foi à forte ligação que mantinha com a cidade de São Paulo, encontrando nesta relação os temas para suas charges e inúmeras ilustrações de livro.

Belmonte desenhou para Monteiro Lobato além do *Jeca Tatu*, os personagens do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*. Fez a ilustração de uma edição brasileira de *Primo Basílio*, de Eça de Queirós. Atuando como pesquisador, ilustrou o livro *Povos e Trajes da América Latina*, de Egon Schaden. Também foi autor de vários volumes, entre eles *No tempo dos Bandeirantes*. Mantinha no jornal uma crônica, na qual criticava os costumes, a política nacional (Vargas e o Estado Novo) e internacional (o nazismo e o fascismo). Revistas como a *Rire* (França), *ABC* (Portugal), *Caras y Caretas* (Argentina), *Judge* (EUA) e *Kladeradtsch* (Alemanha) publicaram desenhos seus. Suas charges ferinas sobre a Segunda Guerra correram o mundo. Não era um chargista que apelava para o primarismo, a grosseria crua ou deboche involuntário. Ao contrário, tudo nele revelava nítida preocupação intelectual, claro pendor ao refinamento das leituras, do estudo e da erudição.

---

<sup>43</sup> Idem, *Ibidem* p 659





Figura 35. Fascinação, Belmonte [s.d]

Belmonte primava pelo humor sutil, como mostra a figura acima, em que o *Tio Sam*, personagem conhecido como síntese do povo dos Estados Unidos, flerta com a senhorita *Guerra*. A charge intitulada *Fascinação*, sugestiona o grande interesse dos Estados Unidos por guerras uma vez que esteve envolvido em várias.

A Proclamação da República para muitos significava a esperança de um país com maior participação política e melhores condições de vida. Contrariando as expectativas, parte significativa da população continuou excluída das decisões políticas, do seu direito de voto como maior prova de exercício de cidadania. Isso se constatou na chamada política do café com leite, que permeou durante todo o período da Primeira República no revezamento dos presidentes provindos dos estados de São Paulo, fazendeiros de café, e de Minas Gerais, produtores de leite.

As alianças entre os coronéis, os governos estaduais e o governo federal fortaleceram ainda mais o poder dos grandes fazendeiros. O próximo presidente seria paulista e, depois, mineiro e, depois, paulista... alternando-se mutuamente. As máquinas eleitorais eram postas para rodar e, através da manipulação eleitoral, o resultado era sempre o que tinha sido armado.



Figura 36. “Política do Café com Leite” Autor desconhecido [s.d]

Como podemos ver na figura acima, os personagens representando os Estados de Minas Gerais e São Paulo, em cima do topo do monte, não permitem que ninguém de outro estado ocupe a cadeira da presidência da República. É uma forma bem humorada e criativa que o caricaturista encontrou para fazer uma crítica a esse procedimento da política brasileira, que permeou durante todo o período da Primeira República.

Enquanto a nível estadual e federal fazia-se a “política dos governadores”, a nível municipal imperava a “política dos coronéis” que, liderando povo, clero e polícia, levavam cidades inteiras a votar no Governo. A política dos governadores foi um compromisso político entre o governo federal e as poderosas famílias que governavam os estados. Essas oligarquias estaduais faziam de tudo para ajudar a eleger os deputados e senadores favoráveis ao governo federal; este, por sua vez, retribuiria com apoio político e financeiro para que continuassem no poder, isso só foi possível devido ao voto de cabresto.

No tocante ao cenário político, as eleições eram controladas por chefes políticos locais e o voto não era secreto. Frequentemente, as eleições eram fraudadas: defuntos voltavam; assinaturas eram falsificadas; as atas eram rasuradas. Os chefes políticos que controlavam os eleitores eram conhecidos como coronéis. Quando havia mais de um no município, predominava aquele que tinha mais jagunços, mais armas e mais condições de se impor. No dia da eleição, os cabos eleitorais do coronel entregavam a célula fechada e preenchida aos eleitores. Em seguida acompanhavam cada eleitor até o momento da votação, para ver se a célula era colocada na urna.



**Figura 37.** Voto de Cabresto, Alfredo Storni, *Revista Careta*, Rio de Janeiro 1927

No caso da figura acima pode-se vê um procedimento bastante comum no período republicano, o voto de cabresto. A imagem feminina representa a soberania do ato de votar, ao mesmo tempo em que o político conduz seu eleitor como um animal à urna. O eleitor representado na charge com a cabeça de jumento não se remete a falta de inteligência, mas sim por estar subjugado à política dominante dos coronéis, como um animal ao seu dono.

O sistema eleitoral do Império pouco mudou com a fundação da República apenas, o voto censitário, baseado na renda, foi substituído pelo voto masculino, deixando de fora as mulheres, os menores de 21 anos, os analfabetos, os mendigos, os religiosos das ordens monásticas e os militares com patentes inferiores a oficiais. Em consequência, somente uma pequena parte da população brasileira votava. Além disso, o voto continuava sendo aberto,



possibilitando a identificação e o controle de cada votante. Dessa forma, o eleitor que não votasse no “coronel”, ou seja, no candidato por ele indicado, poderia sofrer todo tipo de perseguição.

Paralelamente ao voto aberto, conhecido por voto de cabresto, dado sob pressão, vários mecanismos fraudulentos, possivelmente todos do conhecimento das autoridades oficiais, eram utilizados nas eleições. Como, por exemplo, fornecimento de títulos a menores de 21 anos e a analfabetos; permissão para um eleitor votar várias vezes; adulteração de atas e urnas eleitorais; contagem de votos de defuntos e muitas outras artimanhas, como mostra a figura 38.

## AS PROXIMAS ELEIÇÕES!



Defunto -- O cavalheiro que vai á cidade quer ter a gentileza de me fazer visar este título de eleitor?

**Figura 38.** Eleições na Primeira República, até defuntos votam. Yantok. *Revista Dom Quixote*. [s.d]

A charge, acima feita pelo cartunista Yantok, ironiza e denuncia as eleições fraudulentas que ocorriam na Primeira República, em que até os defuntos votavam, mostrando uma caveira levantando do caixão pedindo a um passante da rua para levar o seu voto até a urna.



Na prática, a política exercida na jovem República estava distante das leis escritas e dos ideais democráticos. O voto não era secreto. Mulheres, analfabetos e menores de 21 anos não votavam. Em compensação, todo um imenso eleitorado fantasma, constituído por nomes inventados, mortos “ressuscitados,” garantia o sufrágio segundo a vontade da reduzida elite que governava o país. Assim, percebe-se que o liberal e progressista regime brasileiro, exaltado nas comemorações oficiais, repousava em eleições fraudulentas.

Portanto, percebe-se que iniciou-se e terminou-se esse capítulo abordando uma mesma temática que caracteriza todo o período da Primeira República, que foi o desejo do povo brasileiro de poder exercer o seu direito de cidadão, o qual se constitui principalmente através do voto. O direito de ser reconhecido, de constituir uma identidade e se reconhecer como parte de uma nação. Buscou-se através humor gráfico, produzido por aqueles que viveram as situações no calor do momento, abordar alguns dos principais acontecimentos do período, outros não menos importantes tiveram que ficar de fora. Aqui a charge cumpriu o seu papel, denunciando, criticando e informando de uma forma descontraída e divertida.

Por fim, foi no período republicano com a introdução da fotografia nos jornais e nas revistas ilustradas que a charge descompromissou-se da documentação cotidiana e realista de personagens, liberando sua temática, até então essencialmente política, para o universo da imaginação e da ficção popular, provocando mudanças no interior da imprensa escrita, introduzindo maior desenvoltura e melhor qualidade gráfica. Assim, a charge deixa de ser uma arte do retrato, como na Monarquia, para se transformar num meio de comunicação. Formulando um traço genuinamente brasileiro, no qual muitos artistas revelaram seu talento nato, servindo de inspiração e referencia para as gerações futuras, com profissionais como Julião Machado, J. Carlos, Belmonte, Yantok, Stoni, e tantos outros que infelizmente não puderam ser trabalhados nesta pesquisa, mas que ficam como sugestões para estudos posteriores.

## Conclusão

A conclusão dessa pesquisa não tem a intenção de fechar as discussões acerca da charge na Primeira República, muito menos da questão sobre seus traços, formas e conteúdos, mesmo porque consideramos um tema novo e desafiador que ainda possibilitará outras tantas abordagens, visto que o traço caricato nos possibilita varias leituras. Pois, pensá-lo como veículo de comunicação e representação de uma suposta realidade é uma questão que ainda poderá acarretar muitas reflexões.

As charges apresentadas neste trabalho tiveram a intenção de mostrar que dentro de um contexto, de um processo social, político, histórico e cultural, elas comunicaram algo além do fato em questão, foram além daquilo já conhecido e provocaram diversos significados, tendo ou não intenção de fazê-los, mantendo-se dentro de um universo ideológico.

A trajetória histórica da charge, o caminho que a paródia engendrou para si e as releituras das charges apresentadas, tudo isso nos faz questionar sobre essa questão fascinante, na qual o traço caricato contorna e se estrutura em torno daquilo tudo que um meio social viveu e produziu de si mesmo e de outros meios. Ou seja, não é estático, nem deixa de renovar-se: acontece sem mesmo nos darmos conta. É um processo rico, interessante, que pode muitas vezes afetar ou não determinado contexto, porém nunca empobrecê-lo.

A charge passar a fazer parte do cotidiano dos brasileiros com a chegada da corte portuguesa, com a qual desembarca vários desenhistas, todos europeus que propagaram inicialmente o traço caricato através de folhetins e depois conquistou espaço nos jornais e revistas ilustradas. A rigor, os desenhos de humor desses pioneiros não se parecem com as charges tal como hoje a conhecemos. Nesse período, grafismo apresentava-se mais comportado, havia texto escrito, às vezes, muito extenso, e uma imagem que não exagerava nos traços, num trabalho quase fotográfico, sempre atendo aos fatos e pessoas locais. A revista de maior propagação e que mais fez críticas a política regencial fora a *Revista Ilustrada*, idealizada pelo cartunista Ângelo Agostini.

A tradição da representação humorística, que já vinha do jornalismo satírico da Regência e dos folhetins do Segundo Reinado, ganham maior força e se aprofunda com o incremento da imprensa mediante o aperfeiçoamento tecnológico das oficinas gráficas com a proliferação das revistas ilustradas e do reclame publicitário. Com a introdução da fotografia nos jornais e nas revistas ilustradas a charge descompromissa-se da documentação cotidiana e realista de personagens, liberando sua temática, para o universo da imaginação e da ficção

popular, provocando mudanças no interior da imprensa escrita, introduzindo maior desenvoltura e melhor qualidade gráfica. Diante desses melhoramentos na produção, são criados personagens fictícios que até então não eram feitos, como a *República*, o *Zé Povo*, o *Jeca Tatu*, *Juca Pato* entre outros, usados com o intuito de ironizar temas mais gerais em relação ao contexto sócio-histórico ou situações mais ligadas ao povo e ao desenvolvimento do país, sem uma crítica muito acentuada com humor mais sutil. É nesse momento que há uma autonomia do traço, enfim, brasileiro, que a charge inicia o processo de amadurecimento de sua linguagem.

Sendo assim, esperamos que esse trabalho tenha atingido nosso objetivo de fazer uma breve abordagem sobre o universo que se constitui a charge, como fonte historiográfica, no intuito de apresentar uma leitura sobre o imaginário cotidiano da sociedade brasileira na Primeira Republica, através do traço caricato, escolhendo a charge como forma privilegiada de representação, denunciando, criticando e informando de uma maneira criativa e divertida. Pois aqui, não coube pensar a charge sem humor, sem crítica, sem caricatura, sem contexto sócio-histórico, sem reflexão.

Gostaríamos de finalizar esse texto chamando atenção para uma determinada questão, na qual pretendemos se aprofundar em futuras pesquisas. Algumas das charges expostas nesse trabalho foram retiradas de livros didáticos (ver referência bibliográfica). Como podemos constatar a charge se mostra um recurso bastante atrativo. Daí nossa preocupação, pois foi percebido nesses livros didáticos, que as charges se apresentavam apenas como mera ilustração do texto, sem mostrar preocupação com a contextualização, informação sobre as fontes, nem com o visual das imagens. Algumas estavam incompletas, ou seja, mutiladas, para poder se encaixar na formatação da página. Indicando que não havia um cuidado com o conteúdo do traço ali explicitado. Partindo de que, a charge é um gênero textual, pode se entender nesse caso, como um texto danificado e incompleto.

Mesmo diante dessas observações preliminares, queremos salientar que é um bom sinal, os livros didáticos já utilizem esse tipo de recurso para o processo de ensino e aprendizagem, mas é importante lembrar que o objeto visual deve ser tratado com a mesma responsabilidade tanto quanto merece o texto escrito. Então, fica registrado desde já o comprometimento de dar continuidade a essa abordagem nos próximos estudos.

## Referência Bibliográfica

BENJAMIM, Walter. **A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução**. In: \_\_\_\_\_  
**textos escolhidos**. São Paulo; Brasiliense, 1997.

BURKE, Peter, **Uma História Social da Mídia**. De Gutemberg à Internet. Rio de Janeiro:  
Zahar, 2004.

CHARTIER, Roger. **A História cultural: entre práticas e representações**. Trad. Maria  
Manuela Galhardo, Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.

CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_ **A Formação das Almas** . São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_ **República mulher: entre Maria e Marianne**. In: \_\_\_\_\_  
**Antonio Candido**, São Paulo, Companhia das Letras. 1990.

LANDOWSKI, Eric. **Não se brinca com o humor: a imprensa política e suas charges**. In  
revista FACE, São Paulo, 1995.

LIMA, Hermam. **História da Caricatura no Brasil**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1963

PAIVA, Eduardo França. **História & Imagens**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PANOFSKY, Erwin. **Significado das artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. Belo Horizonte: Autêntica,  
2003.

\_\_\_\_\_ (org.) **O espetáculo de Rua**. Porto Alegre: Ed Universidade UFRGS 1996.

PROPP, Vladimir Iakovlevitch. **Comicidade e riso**. Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F.  
de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.



SALIBA, Elias Thomé. **A Dimensão cômica da vida privada na República**. In: História da vida privada no Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SCHWARCZ, LÍlian Moritz. **As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SODRÉ, Luiz Guilherme. **O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930**. Cadernos Avulsos, nº 38, FCRB, Rio de Janeiro, 2001.

### **Teses**

SOUZA, Luciana Coutinho P. de. **Charge política: o poder e a fenda**. São Paulo, PUC, 1986.

AGOSTINHO, Aucione Torres. **A Charge**. São Paulo, ECA/USP, 1993.

MACEDO, José Rivair. **Riso, cultura e sociedade na Idade Média**. São Paulo: Unespe 2000.

FERREIRA, Edilaine Gonçalves. **Charge: uma abordagem parodística da realidade**. Universidade Vale do Rio Verde; Três Corações, Pós graduação: UVRV, 2006.

### **Livros Didáticos**

PILETTI, Nelson e PILETTI Claudino . **História e Vida Integrada**. 8ª Série. 2ª Ed. São Paulo: Ed. Ática, 2005.

VIVENTINO, Cláudio e DORIGO, Gianpaolo. **História para o ensino médio e História Geral do Brasil**. Serie Paramentro, volume único, São Paulo: Scipione, 2005.

## Sites

**O desemprego estrutural crônico:** uma leitura através das charges. Disponível em:  
<[www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/.pdf](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/.pdf) > Acessado em: 11.01.2008

**A charge:** função social e paradigma cultural. Disponível em:  
<[www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003](http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003) > Acessado em: 15.01.2008

**Charge:** uma prática discursiva e ideológica. Disponível em:  
<[reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/5090/1/NP16MIANI.pdf](http://reposcom.portcom.intercom.org.br/bitstream/1904/5090/1/NP16MIANI.pdf) > Acessado em:  
16.01.2008

**Charge:** cartilha do mundo imediato. Disponível em:  
< [http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem\\_10.html](http://www.letras.puc-rio.br/catedra/revista/7Sem_10.html) > Acessado em: 02.03.2008

**As modernas sensibilidades brasileiras:** Uma leitura das revistas literárias e de humor na Primeira República. Disponível em:

<<http://nuevomundo.revues.org/document1500.html#tocfrom> > Acessado em: 14.03.08

**A charge política como processo signífico.** Disponível :  
<<http://www.versoereverso.unisinos.br/index.php> > Acessado em: 21.11.07