

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS
DOUTORADO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS**

UM OLHAR SOBRE AS CARICATURAS DE BELMONTE (1923-1927)

MARISSA GORBERG

PROFESSORA ORIENTADORA: LUCIA LIPPI

Rio de Janeiro

Janeiro de 2018

**FUNDAÇÃO GETULIO VARGAS
CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE
HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL – CPDOC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS
DOUTORADO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS**

PROFESSORA ORIENTADORA: LUCIA LIPPI

AUTORA: MARISSA GORBERG

UM OLHAR SOBRE AS CARICATURAS DE BELMONTE (1923-1927)

Tese de Doutorado apresentada ao Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil — CPDOC como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor em História, Política e Bens Culturais.

Rio de Janeiro, janeiro de 2018

Gorberg, Marissa

Um olhar sobre as caricaturas de Belmonte (1923-1927) / Marissa Gorberg. - 2018.

400 f.

Tese (doutorado) – Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas, Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais.

Orientadora: Lúcia Lippi.

Inclui bibliografia.

1. Civilização moderna. 2. Caricaturas e desenhos humorísticos. 3. Belmonte, 1896-1947. 4. Relações de gênero. 5. Moda. 6. Rio de Janeiro (RJ) – Usos e costumes – Humor, sátira, etc. I. Oliveira, Lúcia Lippi, 1945- . II. Escola de Ciências Sociais da Fundação Getúlio Vargas. Programa de Pós-Graduação em História, Política e Bens Culturais. III. Título.

CDD – 306

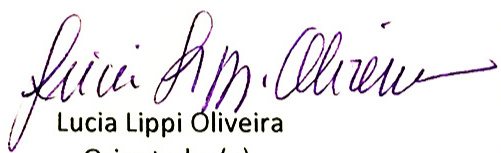
MARISSA GORBERG

“UM OLHAR SOBRE AS CARICATURAS DE BELMONTE (1923/1927)”.

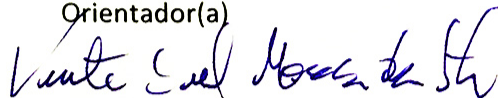
defesa de tese apresentado(a) ao Curso de Doutorado em História, Política e Bens Culturais do(a) Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil para obtenção do grau de Doutor(a) em História, Política e Bens Culturais .

Data da defesa: 11/01/2018

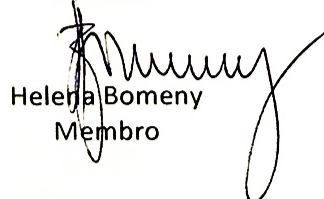
ASSINATURA DOS MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA



Lucia Lippi Oliveira
Orientador(a)



Vicente Saul
Membro



Helena Bomeny
Membro



Beatriz Resende
Membro



Antonio Herculano Lopes
Membro

AGRADECIMENTOS

À querida Professora Lucia Lippi, que agora posso chamar de “minha” orientadora, pelas lições plenas de rigor, saber, atenção e muita generosidade.

À Professora Beatriz Resende, autora de trabalhos que são para mim referência e inspiração.

À Professora Helena Bomeny, que faz parte de minha trajetória acadêmica.

Ao Professor Antonio Herculano Lopes, presente também no momento do Exame de Qualificação do Projeto. Juntamente com a Professora Julia Galli O’Donnell, que acompanhou também a gênese da pesquisa, indicaram caminhos que foram fundamentais para o desenho dos contornos deste trabalho.

Agradeço à CAPES pela concessão da bolsa sanduíche que me permitiu, durante quatro meses, desenvolver e aprofundar a pesquisa em Londres.

Ao Professor Felipe Botelho Corrêa, coorientador no Reino Unido, pelos diálogos frutíferos e por ter me acolhido como pesquisadora-visitante no King’s College London.

A Alexandre Moreli, Coordenador de Ensino de Pós-Graduação do CPDOC, pelo empenho em viabilizar oportunidades academicamente enriquecedoras.

A Luciano Magno, pelo privilégio das consultas e trocas de ideias.

A Ronald Polito, pela revisão esmerada.

Ao amigo Vicente Saul, testemunha dessa aventura.

E, finalmente, à minha família, que me apoiou com incentivo, paciência e muito carinho.

Deixemos, pois, a caricatura viver. É das artes mais felizes destes tempos e, sem dúvida, a melhor intérprete de sua época.

Benjamin Costallat

RESUMO

Nos anos 1920, os intelectuais-artistas inauguravam formas de expressão sintonizadas com um projeto de modernização que ganhava corpo em meio ao crescimento das metrópoles, dos meios de comunicação de massa e da ampliação de seu público. O paulistano Belmonte — que encarnou uma multiplicidade de funções como caricaturista, ilustrador, cronista, historiador, poeta e pintor — publicou, naquele período, um expressivo conjunto de caricaturas nas revistas cariocas *Careta* e *Frou-Frou* que retratavam o cotidiano da burguesia metropolitana no ambiente privado e no espaço público. As transformações dos arquétipos de gênero, da moda, dos rituais de sociabilidade, os encontros entre uma multiplicidade de domínios, eram alguns dos temas contemplados sob o recurso da ironia e da sátira, evidenciando complexidades e tensões que permeavam as relações daquele grupo social.

O objetivo desse trabalho é empreender um exercício de leitura dessas caricaturas, simultaneamente como fonte e objeto, entendidas como uma das faces da nossa modernidade periférica. Utilizaremos o conceito de representação conjugado a estratégias de análise do campo da história cultural como ferramenta metodológica, visando a mapear ideias, valores e práticas presentes naquele momento. As caricaturas se revelam como ponto de partida para propor uma reflexão sobre a construção de determinado modo de vida que encontra ressonâncias na contemporaneidade, desnaturalizando convenções, aspirações e a genealogia de uma série de comportamentos.

Palavras-chave: modernidade, caricatura, Belmonte, gênero, moda.

ABSTRACT

In the 1920s, amidst the growth of megacities and the proliferation of media and their audience, artist-intellectuals introduced new forms of expression in tune with this emerging modernity. During that period, Belmonte—a cartoonist, illustrator, chronicler, historian, poet, and painter from Sao Paulo—published in the Rio de Janeiro magazines *Careta* and *Frou-Frou* a collection of cartoons that expressively depicted the daily life of the urban elites in both public and private settings. Belmonte applied an ironic and satirical lens to archetypes of gender, fashion, and social norms, as well as encounters in a myriad of domains to highlight the complexities and tensions that permeated the relations of that social group.

The objective of this work is to provide a reading of these cartoons, simultaneously as source and object, as expressions of our peripheral modernity. We utilize the concept of representation together with analytical techniques from cultural history as methodological tools, aiming to map ideas, values, and practices of that time period. The cartoons reveal themselves as a starting point for reflection about a way of life that finds much resonance with the present day, twisting conventions, aspirations and the genealogy of several behaviors.

Keywords: modernity, caricature, Belmonte, gender, fashion.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
i Objeto e objetivos	13
ii Considerações teóricas e metodológicas	21
ii.i As grandes cidades e a vida do espírito: Simmel e Benjamin	21
ii.ii Pressupostos metodológicos	25
iii Os anos 1920: no Brasil e no Rio de Janeiro	31
iv Belmonte e sua caricatura em capítulos	38
PARTE I	43
CAPÍTULO 1 — A CARICATURA: FORMA E FUNÇÃO	44
1.1 Caricatura, uma questão de nomenclatura	44
1.2 Humor nas revistas ilustradas na Primeira República	47
1.3 <i>Careta</i> e <i>Frou-Frou</i>	59
1.4 Caricaturas nas revistas dos anos 1920	73
1.5 Caricatura — gênero menor ou “alma da nação”	85
1.6 Belmonte no panorama do humor gráfico	90
1.7 Caricaturas, vestígios de história	93
CAPÍTULO 2 — O CARICATURISTA: BELMONTE, CRÍTICO DA MODERNIDADE	96
2.1 Em busca de traços biográficos	96
2.2 Benedito Barreto: narrativas dos primeiros anos	105
2.3 “Nasce” Belmonte	123
2.4 Futurismos e modernismos	127
2.5 Revista <i>Careta</i> , J. Carlos — influências e críticas	131
2.6 Uma carreira artística bem-sucedida	144
2.7 Criador de Juca Pato, ilustrador de <i>Jeca Tatu</i>	147
2.8 Belmonte historiador	167
2.9 Antissemitismo no Brasil	175
2.10 Funcionário do DEIP, partidário de Monteiro Lobato	177
PARTE II	185
CAPÍTULO 3 — CARICATURAS COSMOPOLITAS	186

3.1	O “americanismo emancipador”	189
3.2	“A erudição da ralé alta”	194
3.3	O negro no palco	200
3.4	A “cidade buzina”	209
3.5	Ver e ser visto (à saída da missa)	210
3.6	À espera de um fotógrafo	214
3.7	Arquitetura de elite	217
3.8	Os novos ricos	220
3.9	O encanto de nossas praias	225
CAPÍTULO 4 — ESPAÇO METROPOLITANO: MULTIPLICIDADE DE DOMÍNIOS		238
4.1	A desigualdade no espaço público	240
4.2	A favela: ambiente selvagem?	247
4.3	A desigualdade no espaço privado: o trabalho doméstico	253
CAPÍTULO 5 — RELAÇÕES DE GÊNERO		272
5.1	Mulheres de hoje	278
5.2	Os sexos são iguais: demandas feministas	296
5.3	A confusão dos sexos	299
5.4	Infidelidade feminina	306
5.5	Materialidade das relações amorosas	315
CAPÍTULO 6 — MODA NOS ANOS 1920		324
6.1	Moda de ontem e hoje	327
6.2	Reciprocidade de gêneros, intercâmbios indumentários	340
6.3	“Moda praia” nos anos 1920	344
6.4	Idade e peso	351
6.5	Moda masculina	353
CONSIDERAÇÕES FINAIS		364
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS		376
FONTES		391
<i>i.</i>	Iconografia	391
<i>ii.</i>	Obras de Belmonte	395
<i>iii.</i>	Cronistas de época	395

INTRODUÇÃO

Após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), o período convencionado como *belle époque* (1898-1914) ficara para trás, e os *loucos anos 1920* despontavam com provocações e enfrentamentos inéditos. A imprensa periódica se afirmava como lugar privilegiado de construção de um mundo em ebulição; instrumento crucial de comunicação, entretenimento e informação, a mídia impressa semanal de variedades tinha como um dos principais atrativos a crônica visual satírica da avalanche de novidades capaz de inebriar e desorientar os que viviam sensivelmente toda aquela experiência.

Nas páginas de algumas das principais revistas ilustradas da então capital da República, o Rio de Janeiro, faziam sucesso caricaturas de um artista-intelectual paulistano — Belmonte — que disputava com seu contemporâneo J. Carlos a atenção do público em publicações concorrentes (*Careta* e *ParaTodos*, respectivamente).

Belmonte abordava um amplo espectro de temas em suas criações: relações de gênero, arquétipos feminino e masculino, paternalismo, feminismo, relações entre patrões e empregados domésticos, moda, androginia, encontros e desencontros entre uma multiplicidade de domínios que coabitavam uma mesma cidade. Aspectos apontados por ensaístas de nosso tempo como traços marcantes da contemporaneidade — a materialidade das relações, a estetização do cotidiano, a disseminação do consumo, a obsessão pelo culto às aparências e pela celebração, as reações sociais ante as transformações do feminino — eram contemplados por ele há quase um século, num período em que foram sedimentadas as bases da modernidade.

Entenda-se “modernidade”, aqui, como “o resultado do desenvolvimento capitalista, do progresso científico-tecnológico, da razão iluminista e pragmática” (VELLOSO, 2010, p. 17). Nos termos cunhados por Baudelaire no século XIX, a modernidade seria uma “força opressora”, seriam os “efeitos arrasadores da sociedade industrial sobre os homens”, um processo de dissolução dos modos de organização das sociedades tradicionais que poderia ser traduzido e retratado pela arte.

Belmonte parecia vivenciar a ideia e os valores da nova ordem moderna não com um sentimento perpetrado de deslumbramento e aprovação incondicional; ao contrário, apresentava situações que descortinavam uma visão debochada, cética e desconfiada daquela maneira de viver, ao largo dos vieses cientificista e positivista dominantes. Em oposição a padrões de pensamento

imediatistas e utilitários, as caricaturas induziam a um percurso na via da subjetividade e do intimismo, numa perspectiva crítica do progresso.

Alinhado aos “homens de letras” que enfatizavam os desafios e os aspectos negativos do mundo moderno, capazes de acarretar anomalias e alienação, Belmonte suscitava em seu espectro da realidade indagações cruciais trazidas pelo momento. Nesse sentido, se aproximava de um grupo de mentes pensantes que vislumbravam a marcha do progresso e seus correlatos como algo um tanto quanto incompreensível ou, no mínimo, risível.

Essa visão desencantada já aparecia em autores literários finisseculares como Machado de Assis, Gonzaga Duque, João do Rio, Lima Barreto e para o grupo boêmio do Rio de Janeiro atuante no alvorecer do século XX, integrado em sua maioria por artistas do traço que utilizavam o humor como ponto unificador de identidade intelectual — Bastos Tigre, Emílio de Menezes, Raul Pederneiras, Kalixto, J. Carlos, Storni, Yantok, Julião Machado. A arte se apresentava como saída possível para as instigações que mobilizavam esses intelectuais, para quem a história não cumpria uma trajetória de igualdade, racionalidade e bem-estar social como corolário automático da vitória do saber e do conhecimento. Para eles, seria necessária uma profunda comoção interna de valores como pressuposto à recomposição de uma nova sociedade moderna.

Exponentes de formas de linguagem expressivas da modernidade, eles pavimentaram um caminho trilhado nos 1920 por autores que buscavam na vivência das cidades, sob seu viés crítico, o combustível para agradar os leitores, tornando-se extremamente populares. Autores que testemunhavam os contrassensos de uma época percebida pelos encantados como tempos eufóricos, oferecendo a eles, ironicamente, contranarrativas disfóricas. Inspirados por um espírito de irreverência, escritores e caricaturistas decalcavam uma visão humorística do cotidiano em sua versão da nacionalidade, aliando a percepção aguçada de sua época à busca por novas formas de expressão cultural.

As caricaturas de Belmonte contempladas neste trabalho se encaixam nesse panorama de discernimento, misto de ficção e referencialidade, capazes de exprimir o espírito da modernidade periférica no Rio de Janeiro. Estetizando os dados que recolhia em sua observação do cotidiano, o autor não anulava seu senso de realidade, gravando com ironia e cinismo um universo de *féerie*. Os retratos que ele nos oferece podem ajudar a esclarecer muitos aspectos de nossa história social, flagrados pelo filtro da perplexidade que colocava em questão certas práticas e acontecimentos, edificando um pensar específico sobre nossas trajetórias.

i – Objeto e objetivos

A investigação acadêmica que se propõe é delimitada por um recorte espacial e temporal em função da materialidade da produção humorística que é, simultaneamente, fonte e objeto deste trabalho. Vamos nos debruçar sobre as caricaturas de Belmonte publicadas nas revistas *Careta* e *Frou-Frou* entre os anos de 1923 e 1927, especificamente. Uma vez determinado o suporte e o âmbito temporal do objeto, cabe salientar que no âmbito espacial a cidade do Rio de Janeiro, capital da Primeira República, é o *locus* da investigação, e as camadas altas e médias da sociedade carioca do período são esferas vislumbradas no horizonte que se pretende alcançar.

O objetivo desta tese é, em essência, empreender um exercício de leitura de documentos visuais — as caricaturas — visando à construção de uma perspectiva histórica sobre os anos 1920 no Rio de Janeiro, então capital republicana, ora confirmando aspectos constantes em fontes de natureza diversa, ora dando a conhecer traços originais — com duplo sentido — do processo de urbanização e dos comportamentos e aspirações de alguns de seus sujeitos. Nossa interpretação é animada por um modo de mira que distingue Belmonte, a um só tempo, como entusiasta e inimigo da vida moderna, flagrando suas ambiguidades e contradições constitutivas, lançando mão de seu poder criativo para descortinar a modernização da cidade como vetor de força e inspiração à transformação da subjetividade de seus cidadãos.

As caricaturas, aqui, não ocupam um lugar de figuras ilustrativas do texto, mas são sua própria razão de ser; a partir delas, e com base nelas, somos movidos por uma série de questionamentos em direção ao passado, por meio de filtros do presente. É com a obra de humor gráfico de Belmonte que vamos estabelecer uma interlocução, tendo em vista os usos e as práticas culturais construídas em torno dela e por meio dela. Tentaremos decodificar as imagens e torná-las inteligíveis como testemunhos capazes de subsidiar uma interpretação que leva em conta as escolhas de seu autor e todo o contexto no qual foram idealizadas, geradas, forjadas ou inventadas, à luz de nossos problemas e inquietações.

Para tentar dar conta do desenho de Belmonte, pretendemos acionar alguns eixos de análise: a investigação da forma “caricatura” e suas especificidades, as condições técnicas e os elementos que norteavam sua produção e circulação; a trajetória de Belmonte, seu lugar no cenário intelectual

do período e a repercussão da sua obra humorística entre público e crítica. A interpretação do conteúdo das caricaturas será o “coração” da tese, com atenção às pistas e aos sinais que possam nos guiar pelo imaginário e pela sociabilidade de grupos sociais nelas retratados.

Como forma de percepção e atribuição de significados construídos sobre a realidade, as criações calcadas no binômio texto e desenho de Belmonte implicam a reconstrução do *étos* urbano para sua decifração; é no percurso do texto ao contexto — e de volta ao texto — que vamos erguer o resgate de imagens e práticas sociais de representação da cidade em temporalidade e espacialidade definida.

A empreitada não poderá ignorar um repertório de acontecimentos políticos, econômicos e sociais consagrado pela historiografia como fatos marcantes dos anos 1920. Tampouco deverá se abster de contemplar os assuntos e os discursos presentes nas revistas ilustradas que ancoravam as peças de humor gráfico, com elas em permanente interlocução. Contudo, para além dessas instâncias, acreditamos que a hermenêutica das caricaturas se beneficiará imenso da sua articulação com outra categoria a ela análoga e próxima: trata-se das crônicas.

Não é novidade o entrecruzamento de caricaturas e crônicas como duas versões de uma mesma moeda, dois gêneros “irmãos”, duas linguagens repletas de similaridades. No artigo “Charge: cartilha do mundo imediato”, a historiadora Laura Nery (2001), especialista no tema, enumera uma série de aspectos comuns às charges e às crônicas, embasada pelas lições de Antonio Candido (1992), entre outros. Suas considerações podem ser aplicadas nos fluxos que intencionamos estabelecer entre as caricaturas de Belmonte e as crônicas de autores contemporâneos a ele.

Nos anos 1920, caricaturas e crônicas assumiram o posto de expressões populares por excelência do seu tempo. Ambas estavam ligadas ao espaço e à experiência urbana: caricaturistas e cronistas eram intelectuais que partiam da relação com a cidade e seus personagens para abastecer suas criações. Sintônicos aos novos tempos, seus temas eram provenientes do “aqui e agora”, com atenção aos modismos, às suscetibilidades, aos sintomas percebidos na vida ordinária das pessoas comuns.

Os dois gêneros tratavam daquilo que Michel de Certeau (1994) elevou ao estatuto de objeto científico: as maneiras de fazer, o minúsculo, o anônimo, o ordinário, o vivido. Em suas análises, o autor francês demonstrou que palavras e atos humanos aparentemente superficiais podem compor cenários profundamente inteligíveis a observadores interessados. Atento à “invenção do cotidiano”

que deu nome à sua renomada obra, Certeau detectou a capacidade de criar e recriar em táticas do fazer, em pequenos desvios de norma, nas mínimas subversões, nas estratégias de sobrevivência, enfim, em manifestações espontâneas que temperavam o arranjo diário e conformavam apropriações do espaço social.

Crônica e caricatura estavam ligadas ao desenvolvimento tecno-empresarial da imprensa, com divulgação ancorada no mesmo tipo de suporte — em jornais ou revistas — onde eram deliberadamente utilizadas como chamariz de venda (e, devido ao sucesso, foram posteriormente compiladas em livros). Os dois formatos foram capazes de incorporar as inovações técnicas na própria linguagem, alterando padrões estéticos, abrindo mão de ornamentos pesados e investindo na leveza, na clareza e no poder de síntese; na objetividade e na agilidade necessárias num mundo em aceleração, em consonância com a efemeridade periódica.

À fragmentação da própria experiência da cidade moderna incorporaram a fragmentação na forma e nas ideias, facilitando sua apreensão; destarte, tornaram-se inteligíveis para grupos afastados de obras “clássicas e sublimes” que buscavam dar conta da vida acabada como um todo. Saíam das gráficas em busca do “leitor comum” ao qual se referiam Lima Barreto e Virginia Woolf, um leitor por vezes superficial e apressado; aquele que, diferentemente do erudito e do crítico, lê por prazer, não para transmitir conhecimento ou corrigir opiniões (RESENDE, 2017).

A busca de um público amplo e a “recusa a um destino nobre” estavam na base dessas criações voltadas a temas mundanos que mantinham uma comunicação direta com as ruas, os lares, os salões, os palcos e trabalhavam com convenções que pudessem ser facilmente reconhecidas pelos leitores; no dizer de Antonio Candido, um gênero “ao rés do chão” (CANDIDO, 1992, p. 13).

Nos dois gêneros, transparecia uma subjetividade da narrativa, uma vez que os autores se colocavam em relação às situações contempladas, muitas vezes compartilhando opiniões em tomadas de posição. Apresentavam imagens do vivido a partir de sua interpretação dos acontecimentos, suas inquietudes e seus incômodos deflagrados por questões do dia a dia. Flora Süssekind sublinha características que aproximavam caricaturas e crônicas:

Contornos nítidos, apenas os traços mais característicos das situações ou dos personagens enfocados, condensação no espaço caricatural apenas das informações que o tornem cômico: é pela síntese rápida e de fácil decodificação que trabalham os chargistas. E é, em parte, como eles que trabalham os romancistas-cronistas do período. (SÜSSEKIND, 1987, p. 107-108)

A sátira e a irreverência, um recurso nelas dominante. Como recriações de seu tempo, davam visibilidade às emoções humanas, às feições inconscientes, e faziam uso do humor como recurso privilegiado para entreter, enquanto reforçavam — ou contestavam — papéis e comportamentos socialmente aceitos. Afinal, como demonstrara Freud em *Os chistes e sua relação com o inconsciente* em 1905:

a piada pode compartilhar a crítica social e a denúncia das hipocrisias que sobrevivem em qualquer grupamento, bem como a evidência da farsa embutida na tentativa de se eternizar toda e qualquer idealização, favorecendo, ainda que pontualmente, uma libertação temporária das imposições sociais anacrônicas. (KUPERMAN, 2005, p. 25)

Enquanto as revistas com caricaturas vendiam “que nem pão quente”, editores e autores como Benjamin Costallat desenvolveram um tipo de publicação que também passou a ser consumida com muita avidez pelo público, embora fosse desvalorizada pela crítica literária. Eram “romances de sensação” e coletâneas de crônicas escritas de forma direta, passíveis de fácil decodificação, publicados em edições de formato específico, onde o papel, o tipo, a margem, a encadernação em brochura, o número de linhas por página, a ilustração da capa, tudo era pensado de forma a resultar num produto atraente e vendável.

Essas obras eram resultado de um processo de mudanças na concepção e na confecção dos livros em pleno curso no período, protagonizado pela casa editorial de Monteiro Lobato em São Paulo e pela Leite Ribeiro, N. Viggiani e Costallat & Miccolis no Rio de Janeiro. No catálogo das editoras cariocas, figuravam títulos como *Mlle. Cinema*, *A mulher do próximo*, *Luvras e punhais* e compilações das crônicas de autores como o próprio Costallat, Théó Filho, Orestes Barbosa, Álvaro Moreyra, Ribeiro Couto, Gastão Pennalva e outros.

São com as crônicas desses autores que pretendemos trabalhar visando um entendimento mais amplo dos temas escolhidos e das sensibilidades daquele momento. Para isso, será indispensável um diálogo com trabalhos acadêmicos recentes que se voltaram aos relatos de autores muito populares à época, como Benjamin Costallat e Théó Filho. Destacamos o livro de Andréa Portolomeos, *A crônica de Benjamin Costallat e a aceleração da vida moderna* (2009), e a dissertação de Paulo Donadio Baptista, *Rumo à praia: Théó-Filho, Beira-Mar e a vida balneária no Rio de Janeiro dos anos 1920 e 30* (2007); ambos exploraram produtos culturais inovadores que se firmaram à época, dirigidos a um público ampliado, veiculados em suportes como o jornal.

O artigo de Júlia O'Donnell “A cidade branca — Benjamim Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920” (2012) bem assim deverá ser de valorosa contribuição, escavando as relações entre literatura popular e as dinâmicas urbanas do Rio de Janeiro no decorrer da década de 1920. Citamos ainda a pesquisa de Jane Santucci, *Babélica urbe: o Rio nas crônicas dos anos 1920* (2015), além do artigo de Patrícia França “‘Livros para os leitores’: a atividade literária e editorial de Benjamim Costallat na década de 1920” (2010), que integram o repositório acadêmico sobre o tema e que podem nos ajudar a compreender o papel das crônicas de autores populares na percepção do dia a dia na cidade.

A abordagem desses trabalhos, de uma perspectiva da Nova História Cultural, se apropria da produção de cronistas dos anos 1920 como uma fonte-objeto intimamente ligada ao arranjo social, capaz de sugerir novos ângulos para a apreensão das sensibilidades do moderno. Seja através de pesquisas acadêmicas já elaboradas, bem como por meio da leitura de edições originais de autores populares naquele período, intencionamos utilizar as crônicas como instrumento benéfico para a exegese do material gráfico.

Além das afinidades já elencadas entre crônicas e caricaturas, acreditamos que há outro ponto importante que merece consideração, que é a forma de compreensão de expressões artísticas que existiram simultaneamente ao movimento modernista “canonizado”. Compartilhamos do espanto que o ensaísta Brito Broca (1961) manifestou na década de 1960 pelo ostracismo em que se encontravam cronistas extremamente populares na vida literária de 1920; na ocasião da morte de Costallat, ele (Broca) destacou sua habilidade como “fixador nervoso e ágil das transformações dos costumes do nosso pós-guerra”, e sublinhou a marca da ousadia e da inovação que guardavam sua produção.

Nesse sentido, as propostas de Beatriz Resende desenvolvidas em suas pesquisas sobre crônicas do período citado se afiguram como um leme que pode nos guiar em boa direção. A autora questiona uma série de julgamentos de valor e classificações excludentes que foram legitimados por instâncias consagradas acadêmicas, oficiais ou críticas em relação à literatura modernista. Com um olhar crítico ao movimento, busca analisar as crônicas à luz de uma atitude plural, capaz de validar múltiplos estilos, sem excluir produções que não tivessem sido consideradas expressão “legítima” do modernismo.

Na contramão de um entendimento crítico que percebia as crônicas cariocas do início do século XX como agentes para formação de consenso sobre a nova ordem identificada com o

progresso, Beatriz Resende flagrou o viés contestatório de produções do período e apontou justamente o fato de não necessariamente reforçarem o discurso oficial como um dos motivos para seu futuro ostracismo.

Ressaltou o espírito de vanguarda, o papel que essas obras exerciam como mediadoras de sentimentos, anseios e demandas sociais pulsantes e o lugar que elas ocupavam entre as preferências do público. Indo além, chamou atenção para uma verdadeira dimensão artística e política presente nas crônicas e nas caricaturas, que não estariam apenas “a serviço” do entusiasmo diante da modernização.

Em sua empreitada, destacou a relação íntima entre imprensa e arte, entre revistas ilustradas e produção literária, e reforçou a importância do artista gráfico como uma “figura-chave” para a compreensão de formas de arte que foram produzidas no momento em que surgia o movimento modernista (RESENDE, 2000, p. 217-230).

Num percurso recíproco, apostamos na leitura entrelaçada das crônicas com as caricaturas de Belmonte; elas nos deverão auxiliar a decifrar sentidos comunicados em representações afins, voltadas à cosmologia diária da cidade e seus atores, plenas de potencialidades documentais. Estaremos alertas ao ambiente em que foram formuladas, às vogas em permanente mutação, às exigências sociais que oscilavam entre o ordinário e o extraordinário nos modos de vida urbana.

Pretendemos lançar luz sobre outras correntes inovadoras que fluíam no Rio de Janeiro para além dos cânones modernistas da década de 1920, materializadas nas caricaturas e crônicas que “bombavam” no período. Como observa Resende:

A literatura que circulava como novidade era a de Théó-Filho e Benjamin Costallat, ousada, falando de sexo, drogas e automóveis. Costallat e Mme. Chrysantème [...] traziam o homossexualismo para as salas de visita, o uso da cocaína e seus males entre os elegantes. J. Carlos inovava as imagens da imprensa com sua Melindrosa [...] O Rio de Janeiro parecia moderno o bastante para não se impressionar com futurismos vindos de São Paulo, “novidades velhas de quarenta anos”. (RESENDE, 2017)

Os domínios da vida privada e pública são apreciados nessas representações; trata-se de campos variáveis em conteúdo e abrangência, cujos modos de organização com que operam em suas fronteiras são matizados por meios sociais e tradições culturais historicamente mediadas. Na série *História da vida privada* (PROST, 1992), há a enunciação de duas tendências primordiais observadas no século XX, na articulação entre as duas esferas: a primeira diz respeito ao trabalho, com a especialização dos espaços e a separação dos locais laborais, fora do ambiente doméstico. A

segunda se refere à “privatização” da família e à conquista pelo indivíduo, dentro da própria família, de uma vida privada autônoma. Interessa-nos, neste trabalho, perscrutar essa última disposição, na observância das transformações em sua constituição e da individualidade.

Em abordagens distintas do acentuado combate político, típico de fins do século XIX, nas caricaturas e nas obras dos autores citados predominava a crônica de costumes sobre a vida da “gente de cima” e da pequena burguesia, já que nosso foco recairá sobre a elite carioca, protagonista dos episódios de Belmonte. Conquanto a esfera de investigação esteja preponderantemente voltada a uma parcela da sociedade, marcada por feições hierarquizadas e fragmentárias, o recorte que trata de determinado grupo como ator, se não dá conta do corpo social como um todo, tampouco deve ser menosprezado como ponto de análise capaz de iluminar um entendimento mais amplo sobre valores e comportamentos. Afinal, como ressaltou o historiador americano Jeffrey Needel em seu estudo sobre características socioculturais da alta sociedade carioca no período da *belle époque*:

A aparente frivolidade perceptível em muitos aspectos da cultura da elite não deve obscurecer o processo no qual ela desempenhou importante papel. Nos limites deste pequeno mundo manifestava-se a dinâmica da transformação do país. (NEEDEL, 1993, p. 129).

Emergente de uma antiga ordem rural patriarcal, a elite carioca passava a se calcar na experiência metropolitana, buscando aqui e ali construir para si uma tradição baseada no estilo de vida, em modos e modas, na adoção de costumes e hábitos, reforçando inclinações a distinções de classe e à busca pela sensação de pertencimento.

Não descartamos a consciência de uma modernidade periférica, noção presente na produção de Richard Morse (1995) e Beatriz Sarlo (2010) em estudos sobre a constituição do moderno em cidades fora do eixo central no Ocidente. O Rio de Janeiro se lançava à frente de um país desejoso da condição de potência futura, conquanto situado na periferia de um sistema econômico ocidental. Uma vez instaurada a República, à medida que o Brasil reforçava laços neocoloniais com nações centrais do hemisfério Norte, índices culturais hegemônicos provenientes daqueles países exerciam forte impacto sobre a estrutura econômica e social do Rio de Janeiro, sobretudo nos estratos sociais mais altos, os mais envolvidos com aquela cultura. A matriz europeia predominante nas primeiras décadas do século XX e a crescente influência americana pós-Primeira Guerra se mesclavam, aqui, com as especificidades cariocas, acentuando o sincretismo entre domínios distintos, numa amálgama de concepções heterogêneas.

E se o Brasil era periférico em relação a potências centrais, há que se falar também nas periferias que abrigava internamente, personificadas por grupos desconectados do acesso à cidadania, à margem, nas fronteiras; lembre-se que a própria acepção do termo abrange o sentido de confronto e indefinição: na periferia, a comunicação e o encontro são inevitáveis e tensos e a convivência só ocasionalmente costuma ser harmoniosa. O fenômeno moderno estava impregnado num conjunto de intervenções urbanísticas, na reinvenção dos rituais de sociabilidade, na conotação cosmopolita — mas também se insurgia na renovação do papel da mulher e na ação contundente de atores sociais emergentes, nem sempre em sintonia com as diretrizes imperantes.

Quando tratamos de aspectos culturais verificados no Rio de Janeiro durante os anos 1920, a produção bibliográfica sobre o período destaca, em sua ampla maioria, o redirecionamento da intelectualidade em busca de uma definição da identidade nacional centrada numa ideia de brasilidade e a paulatina sobreposição da influência cultural norte-americana sobre a europeia. Não há que se questionar que esses foram marcos importantes do período, tendências que se processaram ao longo do decurso histórico. Outrossim as representações em questão oferecem subsídios ao exame de como, e em que medida, se manifestavam essas vogas na vivência dos habitantes da cidade, em minúcias e fragmentos suscitantos da experiência prática em meio à atmosfera cultural de uma época.

Por muito tempo desconsideradas como representantes de expressões brasileiras modernas, as caricaturas de Belmonte e as crônicas de seus contemporâneos foram relegadas a um lugar “menor” na produção intelectual nacional. Sofreram o esquecimento e o desconhecimento pelas gerações subsequentes, preteridas em face de obras consideradas dignas de visibilidade.

Foi com a “virada” da História Cultural, em fins do século passado, que essas formas de representação foram inscritas no rol de repositórios legítimos à construção do conhecimento histórico e é em busca delas que partimos com vistas à reconstrução da vivacidade daquele momento.

Afinal, conforme ensina Antonio Herculano Lopes:

no estudo das sensibilidades de épocas passadas, mesmo a obra de um escritor mediano pode ser rica para identificarmos sensibilidades amplamente compartilhadas — por vezes, mais do que a do gênio que se individualiza por sua produção única. (LOPES, 2012, p. 155)

ii – Considerações teóricas e metodológicas

Optamos por fazer menção aos autores alemães Georg Simmel e Walter Benjamin pela inspiração que nos oferecem com suas leituras e diagnósticos da modernidade, enunciando uma matriz de pensamento original, fundamental à exegese da natureza e das particularidades da sensibilidade moderna.

Prefiguradores de estudos sobre a realidade social na virada do século XX, flagrada na fugacidade de seus acontecimentos, suas obras ensejam uma série de aproximações entre forma e conteúdo, frequentemente ressaltadas em análises sociológicas (FRISBY, 1986). Conjugando experimentação e análise, propuseram uma apreensão inédita da vida social — sublinhada pelas transformações nas ruas, nas massas, na arquitetura das metrópoles, nas percepções de espaço e tempo — observando as decorrentes reações psicológicas de seus habitantes diante daquelas manifestações.

Simmel e Benjamin compartilhavam da constatação da ampliação da racionalidade e do tecnicismo, da calculabilidade investida nas relações e da fetichização nas coisas. Diante de tais constatações caberia indagar como tais indivíduos poderiam absorver as novidades e saciar o incessante desejo pelo novo?

Na tentativa de elaborar mecanismos de absorção do mundo, é o sujeito que termina por ser absorvido; a crescente dicotomização entre cultura objetiva e cultura subjetiva, a quantificação das relações, a conquista da liberdade individual face a um alto grau de particularização do sujeito moderno são temas que ganharam ênfase em suas reflexões. Embora tenham se voltado à caracterização da modernidade em contextos distintos do nosso, talvez a vivacidade das respectivas obras se explique pela atualidade de suas proposições, estimulando investigações decorrentes da relação entre o ambiente da cidade moderna, a sociedade e o indivíduo.

ii.i – As grandes cidades e a vida do espírito: Simmel e Benjamin

Numa abordagem fundacional, Simmel desenvolveu uma teoria própria sobre a modernidade, investigando os fenômenos da individualização e do predomínio da racionalidade como alguns de seus vetores intrínsecos, o dinheiro e a cidade como suas coordenadas básicas. Em

As grandes cidades e a vida do espírito (SIMMEL, 2005), traduzido também como *A metrópole e a vida mental* (SIMMEL, 1976), o pensador se debruçou sobre o espaço público como palco das interações sociais, observando as implicações da vivência metropolitana sobre a dimensão psicológica individual dos seus habitantes. Tecendo conexões entre a esfera objetiva e a dimensão subjetiva da experiência humana, ele percebeu um desequilíbrio entre o desenvolvimento notável dos recursos e realizações materiais em relação à cultura subjetiva, nas grandes cidades que ganhavam corpo a partir da expansão da Revolução Industrial e do modelo capitalista-liberal.

Para Simmel, a predominância da economia monetária e a intensificação dos estímulos nervosos nos grandes centros acentuariam o individualismo, o “intelectualismo da existência” e a impessoalidade, ensejando uma objetividade exagerada no tratamento do outro. À “dureza brutal” que revestiria o homem cosmopolita se somaria um caráter *blasé*, por ele destacado como um fenômeno anímico reservado à cidade grande, uma consequência da rápida e incessante alteração e renovação dos incitamentos nervosos. O ânimo *blasé* seria um certo embotamento perante a distinção das coisas, “não no sentido de que elas não sejam percebidas, [...] mas sim de tal modo que o significado e o valor da distinção das coisas e com isso das próprias coisas são sentidos como nulos” (SIMMEL, 2005, p. 541).

Assim como Simmel, Walter Benjamin desenvolveu suas ideias escapando aos procedimentos acadêmicos tradicionais, privilegiando o fragmento como meio de acesso ao mundo e à representação do espírito de uma época, por meio de uma abordagem poética e marginal. Benjamin não se alinhava a uma perspectiva historiográfica racionalista que pretendia “explicar os fatos” por meio de articulações lógicas entre causalidades e motivações; do contrário, dava primazia a uma história narrativa em detrimento de uma história explicativa, abrindo mão de certezas pretensamente “científicas”, assumindo que a “ciência da história” era suspeita de corroborar visões evolucionistas. Em busca de um potencial emancipatório para além de vitórias e conquistas envolvidas com um progresso contínuo, o filósofo se voltou para fatos e eventos considerados irrelevantes e inúteis pelo pensamento dominante.

A cidade grande, espaço primordial onde se configurava o estilo moderno de vida — a Paris de Haussmann —, era o cerne de seu objeto; os produtos culturais, seus temas diletos. Valendo-se de um método ensaístico, Benjamin encarnava uma descritividade crítica em sua análise por fragmentos, numa radicalização que antecipava vertentes pós-modernas no rompimento com as

grandes estruturas. Sem subordinar-se ao equívoco da pura descrição, seu ensaísmo induzia a uma autorreflexão infinita, mantendo abertas as portas à eterna revisão de si.

Múltiplas são as entradas à leitura benjaminiana que podem nos servir de guia e contraponto na observação das metrópoles, seus habitantes, seus fluxos; as galerias e os *grands-magazins*, os homens-sanduíche e os autômatos, o jogo e a prostituição, a fotografia e o ócio, a propaganda, a alma, o negócio — foram algumas das instâncias que intrigaram o autor e integraram seu projeto inacabado das *Passagens*, no esboço de uma filosofia material da história do século XIX. Benjamin se voltou a uma série de fenômenos e personagens capazes de engendrar, à contraluz, possibilidades de exame das figuras e figurações de experiência urbana decalcada por Belmonte. Optamos por nos centrar na figura do *flâneur* — tão falado e afamado quanto extraordinário — e nas explanações que o filósofo legou a respeito da obra dos caricaturistas franceses Grandville e Daumier, extremamente populares a seu tempo, na primeira metade do século XIX.

Nossa interpretação do *flâneur* dá entonação à sua posição de decodificador perspicaz da modernidade, simultaneamente como ator e espectador da cidade grande, palco do cotidiano banal que é sua fonte de criação. O *flâneur*, ele próprio fruto de uma circulação ampliada na ordem pós-Revolução Industrial, pós-Estado-nação, é capaz de perceber e descrever um mundo aparentemente uniforme, cujos “vestígios do subsolo” se espreitam, subjacentes ao homem ordinário e sua criação. Personagem urbano, ele atua com um distanciamento necessário para o exercício de sua arte, sua atividade intelectual, numa condição de exterioridade que o permite se separar do que examina e revelar sentidos inauditos, absorvidos pela membrana porosa da superfície da realidade. Na contramão do racionalismo instrumental, o *flâneur* privilegia o espírito de observação e, como um cientista social, vai de encontro à ilusão de transparência do real, lançando mão de seu desenraizamento para conhecer camadas que se subtraem à percepção da maioria.

A *flânerie* é uma atitude que se aproxima da boemia, entendendo-se por boêmios os indivíduos que se encontram em nenhum lugar e em todos os lugares; que não se encaixam numa rotina única, enquanto exercem um sem-número de profissões; valorizam sua individualidade e o fazer artístico, traçando escolhas que lhes permitem se situar à margem da sociedade, à esquerda de cânones consagrados, muitas vezes em oposição aos valores dominantes, na recusa de ideais burgueses.

Percebemos pontos de semelhança entre Belmonte-boêmio e o *flâneur* benjaminiano, no fascínio pela temática do cotidiano urbano e pela aparência das coisas, em sua capacidade de

conduzir da superfície à profundidade, do distanciamento à proximidade. Sua atuação, nos anos 1920, não sublinhava um alinhamento político-ideológico definido, deixando transparecer tão somente a preocupação em captar a fugacidade das cenas incessantes na cidade capital que descortinava como um “estrangeiro”. Belmonte-*flanêur* retratava os personagens que exerciam a *flânerie* no Rio de Janeiro, em metacriações do lápis que cunhava o *pelintra*, o *smart*, o *almofadinha*, o *dândi os prontos*, tipos urbanos caracterizados pelo ócio, pela liberdade de escolha, pelo vagar nas ruas, pelo apuro do visual, em busca da sedução de mocinhas, viúvas, melindrosas, madames casadas.

A noção de cultura de massas é outro aspecto importante que sobressai na obra de Benjamin; ele apurou o impacto da industrialização sobre inúmeras categorias da vida social, ressaltando as implicações das técnicas de produção em larga escala sobre a arte e a mídia impressa, cuja organização passava a obedecer critérios de eficiência voltada ao alcance de um público ampliado. Nas implicações da “perda da aura” da obra de arte, paralelamente à possibilidade de sua difusão maciça através de novas formas de reprodução, Benjamin se dava conta de como o conhecimento enveredava por vias distintas, num processo que culminou na consagração do cinema, da publicidade, da fotografia, das revistas ilustradas como meios potentes de legitimação e propagação cultural.

Belmonte se encaixava nesse panorama pela possibilidade de fazer uso das técnicas de impressão e distribuição em massa das revistas para realizar sua arte. Essa nova forma de patrocínio apresentava feições distintas daquelas presentes antes do século XIX, quando os artistas criadores dependiam de seus mecenas, fossem aristocráticos ou burgueses. No entanto, se, por um lado, conseguiram romper esse vínculo de dependência, sua autonomia poderia ser comprometida pelo florescimento das leis de mercado, na concomitância de forças antagônicas. O próprio Belmonte encarnava a contradição entre a autonomia artística e o utilitarismo burguês, pois deveria obedecer aos interesses dos veículos, enquanto abria um espaço para seu fazer crítico acerca dos leitores e seu estilo de vida, calcado sob a forma do desenho de humor.

O interesse de Benjamin sobre os caricaturistas Grandville e Daumier, transcrito nos fragmentos das *Passagens*, chega a nós com o frescor da valorização da visualidade como o sentido emblemático da modernidade e da percepção daqueles artistas como representantes proeminentes das sensibilidades modernas, por sua forma e conteúdo. O contato com a sátira gráfica do seu tempo provocou em Walter Benjamin uma tomada de posicionamento sobre a caricatura; o filósofo

afirmou a importância daquela forma de expressão tanto pela introdução de novos temas na arte como pela “operação filosófica” que ela era capaz de fazer, separando o homem daquilo que a sociedade fez dele (BENJAMIN, 2009, p. 781).

O estilo de Belmonte em nada se assemelhava ao surrealismo de Grandville, nem ao romantismo de Daumier. Mas não há como desconsiderar o ponto comum — além de serem todos caricaturistas de posse da ironia como recurso central —, que é sua conexão direta com a perspectiva de desnudamento da realidade na análise da ordem moderna.

Partimos do exame de Benjamin sobre os artefatos culturais em relação a seu tempo como etapa inicial na construção de uma interpretação sobre as caricaturas de Belmonte, visando a flagrar, no momento em que surgiram, o tempo que as conhece — isto é, o nosso.

ii.ii – Pressupostos metodológicos

O esgotamento de modelos e de regimes calcados em explicações globalizantes, com pretensões à totalidade e às certezas normativas abriu uma brecha para outras formas de elaboração da narrativa histórica, suscitadas pela complexidade da dinâmica social e por instâncias que não pareciam se submeter às balizas da lógica e da racionalidade. A partir de uma revisão de modelos interpretativos da realidade, a História Cultural ou Nova História Cultural ganhou corpo no final do século passado, fomentando rupturas marcantes que puseram em dúvida marcos conceituais até então dominantes na História, com a crítica ao etapismo evolutivo, o reducionismo econômico, a interpretação baseada em categorias como luta de classes e modo de produção.

Oferecendo-se como uma alternativa às matrizes teóricas muito rígidas e à fixação de princípios do materialismo histórico numa espécie de modelo estreito e fechado, a História Cultural acenou com possibilidades para além das análises que privilegiavam o nível econômico-social da realidade, promovendo um resgate da cultura como instância válida para a abordagem do real passado.

Capitaneada por Jacques Le Goff e Pierre Nora (1988), essa nova vertente historiográfica passou a contemplar em seus modelos de análise outras ordens da existência, mobilizada por novas questões e novos interesses. Desafiando moldes preexistentes, a História poderia se beneficiar de

novas formas de trabalhar a cultura, encarada como uma forma de expressão e tradução da realidade que se faz de modo simbólico; a busca de verdades definitivas ou certezas normativas cedeu lugar à aceitação da dúvida e da interrogação, numa construção historiográfica que incorpora a reinvenção do passado a partir da produção de sentidos criados pelo homem.

Em função dessa nova concepção, a cultura passou a ser tratada sob um novo viés de entendimento; não apenas como integrante da superestrutura ou mero reflexo da infraestrutura, nem como uma “grande corrente de ideias”, na forma da História do Pensamento ou da História Intelectual. Nas palavras da historiadora Sandra Jatahy Pesavento (2003, p 15), “trata-se, antes de tudo, de pensar a cultura como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo”. De acordo com essa postura, tornou-se viável a integração do componente cultural como uma forma de expressão e tradução da realidade estabelecida de modo simbólico, elemento que é subjacente ao intrincado sistema da ordem social, apto a abarcar algumas de suas múltiplas e contraditórias faces.

Noções duais que opunham popular × erudito, verdade × ficção, foram deslocadas por um modo de análise que, ao invés de ter como pano de fundo uma história total, vislumbrou variações de escalas sob diferentes prismas de observação, privilegiando o sujeito e o social em interação. Tributária de contribuições de peso, *vide* o construto cogitativo do filósofo Paul Ricoeur (2007), a História Cultural enalteceu a ideia de *representação* como substituta das mentalidades para a instrumentalização das possibilidades de interpretação histórica de aspectos da imaginação social e do imaginário.

A concepção de representação, introduzida nas ciências humanas na virada do século XIX para o XX, havia integrado reflexões nos campos da sociologia e da antropologia, presente nas obras de Émile Durkheim e Marcel Mauss (CARDOSO; MALERBA, 2000). Sob um prisma de análise da realidade coletiva, as representações constituiriam a expressão de conhecimentos, crenças e sentimentos do corpo social, construída pelos homens visando à manutenção da coesão do grupo. Na medida em que a cultura era pensada como um conjunto de significados partilhados e construídos pelos homens para explicar o mundo, inauguravam uma forma de análise que privilegiava o resgate desses significados, constantes de palavras, discursos, imagens e práticas.

Os usos do conceito foram reelaborados e incorporados à História Cultural, muito em função da divulgação que lhe foi proporcionada por Roger Chartier (1990) em suas postulações acerca do novo ramo disciplinar e por Jacques Le Goff em seus inúmeros artigos sobre o medievo

(RUST, 2008). Ao invés de priorizar o recorte social, Chartier invocou o sujeito ao cerne das narrativas históricas como construtor de significados, abrindo um leque de possibilidades à compreensão do papel por ele exercido nos processos interativos, em redes conversacionais. Para o historiador francês, as representações não seriam apenas reflexos de uma determinada realidade social — ainda que sejam um exercício empreendido coletivamente —, mas sim uma instância singular, a criação de imagens e sentidos pelo homem comum no fluxo das comunicações como versões de sua apreensão e construção da realidade. Ao passo que as representações têm na realidade seu referente, num fluxo de mão dupla também concorrem à construção da realidade: “A relação assim estabelecida não é de dependência das estruturas mentais para com suas determinações sociais. As próprias representações do mundo social é que são os elementos constitutivos da realidade social” (CHARTIER, 1990, p. 66).

Voltado às criações e apropriações que ultrapassavam o âmbito racional e eram capazes de penetrar nas sensibilidades, nas paixões e nos interesses dos atores sociais, Chartier vislumbrou uma alternativa para a compreensão da realidade, percebida através da maneira como seria sentida e retratada, e dos códigos que envolveriam sua feitura e sua leitura. As representações seriam formas de configuração de práticas exercidas por um determinado ator ou grupo social, numa determinada contingência de espaço e tempo; e é justamente a articulação entre as práticas e as representações que deveria suscitar o interesse investigativo do historiador que, sem polarizar essa relação e sim potencializando suas interseções, poderia então flagrar a íntima dialética das sociedades.

Ao perscrutar as possíveis inflexões do termo, o historiador francês afirmou que a representação seria uma “relação entre uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pelo outro porque lhe é homóloga” (CHARTIER, 1990, p. 184). Entendemos que representações são elaborações provenientes da subjetividade de seus criadores, que dão vazão ao imaginário em construções erigidas a partir do real, estabelecendo relações de semelhança àquilo que remetem, sem necessariamente promover um espelhamento perfeito nessa correspondência.

Partindo da existência de uma multiplicidade de sujeitos, ele se voltou à pluralidade de suas leituras sobre o mundo, de suas vivências, suas dinâmicas de usos e a maneira como constroem sentido sobre seus itinerários cotidianos; Chartier demonstrou preocupação em reconhecer a existência de uma diversidade infinita nas formas de apropriação da realidade, enfatizando a singularidade ativa nos processos de criação simbólica, bem como em sua recepção.

Nesse sentido, propôs uma nova forma de percepção do modo como as representações se manifestam em um mesmo grupo ou entre grupos — por vezes conflituosamente, em função de diferenças culturais. Em decorrência de suas constatações, Chartier foi além e chamou atenção à existência do que denominou “lutas de representação” como fator crucial no edifício de identidades sociais: “As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio (CHARTIER, 1990, p. 17).

Ao lidar com representações, a História opera com o imaginário, com paixões de sujeitos que conferiram sentido ao mundo em que viveram; tais representações engendram camadas de leituras, pois não decalcam uma “verdade” unívoca sob a rigidez do positivismo. Do contrário, a verdade se insinua no entrecruzamento das práticas e das construções sobre elas, elaboradas por indivíduos em processos dinâmicos; representações que, embora não sejam capazes de apreender a realidade em sua totalidade, tocam o real e com ele estabelecem conexões, como compreensões da matéria factual sobre as quais foram construídas.

A esse novo posicionamento, somaram-se uma série de posturas intelectuais que incrementaram os préstimos à compreensão das diferenças e do modo como são formadas; à admissão da noção de descontinuidade; à adoção de um olhar micro (entendido como diferente, não como pequeno) que varia de acordo com o sujeito e seu lugar social; à substituição do determinismo estrutural por concepções de formação e articulação que têm regência sobre as ações sociais.

A partir desse (re)posicionamento, a História Cultural promoveu um resgate possível de sentidos manifestos em palavras, práticas, coisas, discursos e imagens, assumindo a percepção do potencial cognitivo das obras visuais, que ganharam força inaudita como fonte de informação capaz de enriquecer a produção do conhecimento. Temas antes desprezados pela historiografia passaram a ser revestidos de mérito, iluminando novas tendências metodológicas; os estudos de gênero e da moda, por exemplo, foram alguns dos campos impulsionados pela multiplicação dos objetos de pesquisa historiográfica.

A aproximação e a interlocução com outros campos do saber, notadamente a Antropologia Cultural, a Sociologia e a História da Arte, também ofereceram subsídios à abertura de novas perspectivas documentais pela História Cultural; cada qual com percursos e propostas próprias, estabeleceram parâmetros para decodificar sentidos da imagem. Em comum, o reconhecimento dos

“direitos de cidadania” da fonte iconográfica e sua aceitação como uma dimensão válida de produção de sentido (MENESES, 2003).

Por muito tempo relegadas à margem, como “figurinhas” de menor importância, as caricaturas ficaram “à espera” da virada promovida pela História Cultural, quando manifestações da vida diária passaram a integrar o universo passível de investigação visando à produção de conhecimento histórico. A estreita vinculação da sátira gráfica com os acontecimentos corriqueiros da vida comum, ao invés de ser tratada como uma característica desqualificante, do contrário, passou a ser justamente levada em conta como atributo capaz de admitir aquela linguagem no amplo espectro dos repositórios de sinais, fragmentos e vestígios da história, legítimos para figurarem na constituição de objetos de estudo. Desse modo, abriu-se um campo ampliado para a História do Impresso, para a História do Humor; as revistas, seus anúncios, fotografias, editoriais, colunas, crônicas, se tornaram alvo do interesse acadêmico, e as caricaturas, parafraseando Monica Velloso (1996), puderam ser tratadas como “coisa muito séria”.

Mas quais serão os métodos e conceitos aptos a firmar a postura do historiador nessa empreitada hermenêutica? Como trabalhar com caricaturas, fontes que conjugam visualidade e textualidade, calcadas no humor? Como escapar do perigo sobranceiro que emana dos periódicos e das caricaturas, que, no alerta de Ana Luiza Martins (2008), é ao mesmo tempo seu maior fator de atração: o caráter lúdico, o atrativo estético, o riso e a graça que provocam, capazes de inebriar os que se detêm diante desse tipo de material. O desafio do historiador é, portanto, conjugar esse apelo ao olhar com o chamamento ao pensar, valendo-se de ferramentas apropriadas para construir seu edifício interpretativo sem se deixar arrestar pelas armadilhas sedutoras da materialidade.

No Brasil, a produção de Ulpiano Bezerra de Meneses (2003) acerca da virada pictórica¹ dos anos 1990 acena com diretrizes importantes. Ao tratar de questões teórico-conceituais relativas aos usos da imagem visual na História, o autor convoca ao estudo dos seus enunciados, à investigação de suas trajetórias e ao desenvolvimento de uma *problemática histórica* (grifo do autor) que deverá extrapolar a tipologia documental da qual se alimenta.

As fontes visuais, longe de ser encaradas como documentos dotados de “sentidos essenciais” passíveis de meras descrições, deverão ser localizadas em contextos situacionais, como parte viva da realidade social. Trabalhar historicamente com imagens implica percorrer os ciclos

¹ A noção de *visual turn* ou *pictorial turn* desenvolvida nos anos 1990 reconheceu a complexificação da abordagem linguística e discursiva pela dimensão pictórica e figurativa, que demanda seu próprio modo de análise. Para uma compreensão desse *pictorial turn*, ver Jay (1996).

de sua produção, circulação, consumo e as interações que produzem sentidos em circunstâncias culturais específicas.

A intenção é não “desperdiçar” a visualidade em usos ilustrativos de pouco fôlego; afinal, como já enunciou Michel Vovelle (1987, p. 102), “não é suficiente descrever, nem tampouco contar para se chegar a compreender”. Tomadas como comunicadoras de valores e identidades construídas pela cultura, as imagens poderão alçar voos mais altos como plataforma estratégica de observação da sociedade. Nas palavras de Meneses:

não são, pois, documentos os objetos de pesquisa, mas instrumentos dela: o objeto é sempre a sociedade. Por isso, não há como dispensar aqui, também, a formulação de problemas históricos, para serem encaminhados por intermédio de fontes visuais, associadas a quaisquer outras fontes pertinentes. (MENESES, 2003, p. 28)

Daí por que imagens demandam a percepção ampliada de sua dimensão social e histórica, para que se possa interpretar aspectos do imaginário e compreender o processo de produção de sentido em circuitos de experiências passadas.

Em relação ao reconhecimento da problemática visual pela História, as iniciativas em torno da fotografia e do cinema têm recebido maior investimento, com a organização de banco de dados, mostras, coleções, enfim. Podemos nos beneficiar da produção recente de autores como Ana Maria Mauad, que se dedicam à relação imagem e História sobretudo com respeito aos usos da fotografia. A historiadora salienta a necessidade de “indagar” as fontes, considerando sua natureza de objeto da cultura material associada a uma função social e à sua trajetória pelos tempos sociais (MAUAD, 2016, p. 33-48).

No que diz respeito às caricaturas, os estudos sobre o humorismo na cultura carioca vêm ganhando mais espaço e têm despertado a atenção para seu generoso potencial documental. Viemos somar esforços nessa direção, trazendo as caricaturas de Belmonte como uma iconografia altamente comunicativa que faz parte do imaginário de uma época; a nosso ver, elas são, como diria Carlo Ginzburg (2001), “paradigma indiciário” que permite o alcance do passado através do estabelecimento de correlações e construções de sentidos. Na recuperação de uma perspectiva de registro, o endosso da arte do cômico como representação; na mediação estabelecida pelo historiador, a sensibilidade para valores e identidades comunicadas por interface visual.

Pretendemos estabelecer com as caricaturas um diálogo contínuo, erigido na aceitação de sua potência e suas fragilidades, assumindo a tensão entre evidências e representações que

suscitam. Reconhecemos sua especificidade como categoria documental que requer consideração sobre sua forma, como linguagem criada para transmitir uma mensagem própria, valendo-se de técnicas e regras para a composição da imagem.

As caricaturas são entendidas, aqui, não apenas como reflexo da esfera social, mas como partícipes das práticas instituintes, encaradas como um lugar privilegiado de comunicação e identificação, por um lado, e de contestações de práticas naturalizadas, por outro. Para além da codificação simbólica, incluímos a materialidade das representações visuais no horizonte de nossas preocupações; sua capacidade de causar efeitos e sustentar modos de sociabilidade; sua mobilização e intervenção social; sua agência, enfim.

Consideramos Belmonte um dos “leitores especiais” do Rio de Janeiro nos anos 1920, conforme a categoria abalizada por Pesavento, na distinção que estabelece entre tipos de consumidores da cidade que poderiam oferecer fontes ao estudo das representações:

[...] há que se distinguir entre o que se poderia chamar de “cidadão comum” ou “gente sem importância”, que constitui a massa da população cidadina, e os que poderiam ser designados como “leitores especiais da cidade”, representados pelos fotógrafos, poetas, romancistas, cronistas e pintores da cidade. (PESAVENTO, 1995, p. 283)

Embora ela não tenha mencionado, especificamente, os caricaturistas, a produção iconográfica dos artistas e intelectuais é incorporada como um repositório de documentos que deixam transparecer valores, ideias, comportamentos e imaginários recriadores da realidade, que retratam modos de ver e agir de diferentes grupos sociais em determinada época. Daí por que incluímos Belmonte e sua produção gráfica nesse âmbito. Belmonte, ele próprio sujeito-autor-narrador, etnógrafo da cidade percebida sob seu olhar, registrada a partir de sua criatividade como objeto de visibilidade, chamariz de leitores, motivo de riso; os personagens das caricaturas, como atores sociais que se movimentavam entre escolhas e possibilidades, no vivido e no inventado, e remetem a determinações sociais, institucionais e culturais; nós, leitores e historiadores, que aceitamos a imaginação e os sentimentos como campos que “tecem o itinerário argumentativo do conhecimento” (SARDELICH, 2006, p. 475) e utilizamos as caricaturas como porta de acesso a questões que envolvem nossa percepção e interpretação, guiados pela noção de representação.

iii – Os anos 1920: no Brasil e no Rio de Janeiro

Faremos um voo de pássaro sobre o período focado, visando a um mapeamento do contexto histórico na terceira década do século XX. A aceleração da urbanização e da industrialização, o crescimento do empresariado e do proletariado, a permanência de incentivos à imigração, sustentando o fluxo de estrangeiros, podem ser destacados como traços fundamentais.

A crescente insatisfação de alguns setores da sociedade brasileira, descontentes com a situação da ampla carestia e do desemprego, culminou na emergência de novos atores políticos — a classe operária, os militares, as camadas médias urbanas — e em episódios de rebeldia que provocavam rachaduras no sistema de dominação implantado com o advento da República, *i.e.*, o monolitismo oligárquico de São Paulo e Minas Gerais.

A política de valorização do café aplicada pelo governo ocasionava o aumento da inflação e do custo de vida, prejudicando as camadas populares. Para as elites, os efeitos sentidos eram inversos; com o restabelecimento das atividades econômicas na Europa após o fim da Primeira Guerra Mundial e o aumento do consumo do produto, a elevação dos preços proporcionava novas esperanças para os grupos agroexportadores que se encontravam no poder, ao menos até a crise internacional que se abateu em 1929. Em meio a esse quadro, uma crise estrutural que atingia os campos político, econômico, social e ideológico prejudicava as bases da Primeira República.

No ano de 1922 foi criado o Partido Comunista Brasileiro, e o movimento feminista ampliava suas pretensões sob o comando de Bertha Lutz, angariando apoio de algumas personalidades e alguns políticos (embora o direito ao voto feminino só tenha sido decretado em 1932). Rebeliões tenentistas eclodiram em oposição ao sistema republicano vigente manifestando a insatisfação de setores militares com arranjos oligárquicos; conflitos que ficaram conhecidos como a “Revolta dos 18 do Forte”, ocorrida no Rio de Janeiro em 1922, e a “Revolta de 1924”, ocorrida em São Paulo naquele ano.

Sufocadas as primeiras tentativas, os movimentos de insurreição tiveram continuidade e culminaram na Coluna Prestes, que ganhou força entre 1925 e 1927. O levante empreendia esforços revolucionários contra o governo de Arthur Bernardes, que regeu grande parte do seu mandato (15 de novembro de 1922 a 15 de novembro de 1926) sob decreto do estado de sítio. Foi sucedido por Washington Luís (15 de novembro de 1926 a 24 de outubro de 1930), que teve de enfrentar uma grave crise econômica agravada em 1929 e a questão da sucessão presidencial, quando as

articulações da Aliança Liberal resultaram em sua deposição e a entrega do governo a Getúlio Vargas.

Contemporâneas desses “motores da história”, algumas revistas ilustradas abriam janelas para a crise, como era o caso da *Careta*, cujo perfil politizado era externado no conteúdo dos editoriais e em boa parte das caricaturas. Outras publicações, como a *Frou-Frou*, mantinham-se alinhadas a um perfil predominantemente elitista, dirigidas à parte da sociedade que continuava a usufruir de certas prerrogativas no topo de uma pirâmide de hierarquização social. Ambas, contudo, se encontravam fortemente referenciadas ao ideal civilizatório e progressista da virada do século, e externavam uma ideia de Brasil afeitas ao estilo de vida emanado pelas metrópoles europeias que ainda ecoava na capital da República, embora após a Primeira Guerra Mundial o modelo americano também passasse a influenciar os hábitos e as demandas de parte da população.

Chama atenção como, em meio a crises políticas e econômicas, essas revistas cariocas mantinham o foco sobre a “vida social”: eventos festivos, competições esportivas, chás dançantes, bailes comemorativos e *soirées* teatrais pareciam ter maior influência e importância para os leitores do que qualquer outro assunto.

Quando pensamos na maneira como a elite carioca parecia permanecer incólume à conjuntura conflituosa e à fase difícil que atingiu a produção do café, certas peculiaridades sobressaem na reflexão sobre a natureza da fração dominante da sociedade do Rio de Janeiro no começo do século, que afinal compunha o público-alvo receptor da *Careta* e da *Frou-Frou*.

Primeiramente, há que se notar certas distinções entre as elites carioca e paulista; enquanto essa última permaneceu estreitamente vinculada ao universo rural, que determinava sua base de acumulação, no Rio de Janeiro a “elite letrada” urbana já havia rompido seus vínculos com o passado agrário. Os negociantes, políticos, financistas burocratas e profissionais liberais que compunham um estrato social privilegiado eram, em sua maioria, descendentes de famílias proprietárias rurais, mas após as mudanças econômicas decorridas do fim do Império, da escravidão e da cafeicultura fluminense “havia se adaptado à nova era e se tornado bem-sucedidos elementos urbanos” calcados em negócios e profissões ligadas diretamente à cidade, conforme demonstrou o historiador americano Jeffrey Needel em sua obra referencial *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século* (1993, p. 94).

O *status* de que gozava a então capital da República também influenciou na manutenção de sua importância, mesmo quando foi sobrepujada por São Paulo no setor cafeeiro; a cidade carioca

permaneceu como centro administrativo, comercial e financeiro, cujo papel de “vitrine do regime e das ligações mais eficientes de uma ressurgente economia neocolonial” (NEEDEL, 1993, p. 54) era crucial para a inserção internacional do Brasil. No plano cultural, à medida em que o país reforçava laços econômicos com nações centrais que dominavam um mercado global em expansão nas primeiras décadas do século XX, índices culturais hegemônicos oriundos daquelas matrizes influenciavam aspectos estruturais do Rio de Janeiro, alterando sobretudo o cotidiano da elite, o grupo mais afetado por aquela cultura.

A afirmação de sua base urbana, com predominância sobre o mundo rural, e a alta capacidade adaptativa da elite carioca fizeram com que ela encontrasse um ponto de apoio e não perdesse seu poder face a uma torrente de adversidades socioeconômicas. As reformas modernizantes, o contato com a cultura europeia e ideais aristocráticos foram instrumentos de afirmação da cidade que cumpria função de “vitrine do progresso”, propagando o neocolonialismo e forjando uma identidade pseudo-europeia (BARREIROS, 2009, p. 142).

Nesse sentido, o Rio de Janeiro manteve sua importância como centro administrativo, comercial e financeiro, mesmo quando seu setor cafeeiro foi ultrapassado pelo paulista; as camadas abastadas do Rio de Janeiro não tiveram que reorganizar seus padrões de vivência mesmo após o declínio do seu café ou a grave crise de 1929. Enquanto em São Paulo mansões e palacetes eram abandonados por empresários agroexportadores que foram sobrepujados pelos industriais, no “balneário” cosmopolita a elite carioca foi capaz de manter seus luxos e padrão de vida, demonstrando um significado próprio em sua constituição.

Em que pesem as tendências modernizantes e as audaciosas reformas urbanas de Pereira Passos, que marcaram o início do século na metrópole, suas elites não viveram somente do que era novo, preservando em seu âmago “os mais rançosos frutos da cultura aristocrática, e foi essa permanência o alicerce de toda sua capacidade adaptativa em função da nova realidade socioeconômica que se instaurava” (BARREIROS, 2009, p. 141). Seus esforços resultaram na conciliação de mudanças generalizadas com a permanência de uma demarcada cisão social, acentuada pelas noções de elegância e distinção, posturas e “bons modos”, regras aristocráticas para um grupo que desempenhava, em sua maioria, práticas burguesas.

Na medida em que se mostrava altamente adaptável, a elite revelava uma face altamente “aculturável”, incorporando um paradigma anglo-francês em detrimento da herança afro-brasileira, dos costumes e práticas ligados à cultura popular. Os grupos dominantes eram mentores de uma

mudança no plano urbanístico e social que revelava, ao mesmo tempo, uma face antitradicionalista aliada a uma forte marca conservadora. Explique-se: baseados em ideias positivistas, naquele momento consideravam o passado colonial como “atrasado” e indesejável, algo que deveria ser deixado para trás para que o país pudesse ingressar na ordem moderna mundial; o visado reconhecimento internacional do Brasil como nação inscrita nos rumos do progresso atrelava-se a interesses mais amplos de fomento a investimentos estrangeiros e estímulo à imigração. As transformações modernizantes, contudo, não tinham por objetivo alterar padrões tradicionais de dominação, mantendo-se a fragmentação de uma sociedade hierarquizada, marcada por diferenças e preconceitos de classe, com o predomínio de relações sociais e políticas impregnadas de resquícios da era colonial, do Império e da herança escravocrata.

No período pós-*belle époque*, coexistiram forças culturais paradoxais que pendiam para o “estrangeirismo” e o “brasileirismo”. O desejo de parecer estrangeiro deflagrado pelo processo modernizador — percebido nos costumes, na linguagem, na arquitetura, na moda — passava a ser questionado por vertentes do movimento modernista que defendiam a busca de características nacionais calcadas na natureza, no folclore, nas próprias tradições.

A valorização da modernidade como algo “de fora” que deveria ser admirado e adotado era uma ideia recorrente na virada do século XIX para o XX, noção que teve uma sobrevida durante os anos 1920; tais impressões eram sentidas paralelamente à desvalorização da cultura nacional, uma espécie de negação de suas peculiaridades, sem levar em conta a diversidade física e social característica do país. Esse comportamento das elites foi fortemente criticado durante a fase que Eduardo Jardim de Moraes denominou o “segundo tempo” do movimento modernista no Brasil, vertente impulsionada a partir de 1924 (MORAES, 1988, p. 220-238).

Na ânsia de estabelecer uma renovação da produção artística à luz de exigências de modernização, a questão da brasilidade passava a ocupar o cerne das preocupações de intelectuais afeitos a uma proposta de adesão à nova ordem mediada pela perspectiva nacionalista. Havia uma preocupação com uma discussão acerca da identidade nacional e dos rumos da nação — “Que cara tem o Brasil?” e “Como deveria ser o Brasil moderno?” eram indagações que mobilizavam diversos grupos artísticos e intelectuais.

A postura de “abrasileiramento do brasileiro” (DE LUCA, 1998, p. 285) reorientava o movimento modernista em outra direção, distinta das coordenadas que delimitaram seu “primeiro tempo”, período compreendido entre o ano de 1917 e 1923. Naquela fase inicial, buscava-se nas

tendências inovadoras europeias as ferramentas que possibilitariam atualizar a produção cultural nacional à estética moderna, considerada “natural”, necessária, adequada aos novos tempos; a integração do país no âmbito mundial seria lograda por meio da absorção de formas de expressão importadas de modo imediatista, numa tentativa de reprodução de um processo já realizado por nações centrais. Havia um reconhecimento da necessidade de produção de uma nova estética pautada pelo racionalismo, sintônica com a industrialização e a urbanidade, em contraponto às velhas formas artísticas, sem que houvesse, contudo, uma ruptura com a ordem lógica e social vigente.

O atraso do Brasil em relação ao progresso dos países mais ricos e a dificuldade de sua apresentação perante a ordem internacional de modo definido e diferenciado culminaram na verificação da impropriedade da execução da proposta, deixando o país em desvantagem na estrada modernizante trilhada pelas chamadas “nações cultas”. A inadequação de um pretenso acesso imediato do país à vida moderna se tornava evidente, o que Moraes denominou uma “crise de participação” (MORAES, 1988, p. 229), resultando numa nova etapa do movimento pautada por uma proposta nacionalista que almejava a fundação de uma arte e uma cultura nacionais.

A intenção universalista do movimento permanecia, ou seja, havia um reconhecimento, tanto na primeira como na segunda fase, da existência de uma ordem internacional moderna e da intenção brasileira de integrar-se a ela. No entanto, enquanto o “primeiro tempo” apresentava um internacionalismo expresso, no “segundo tempo” a perspectiva de produção de modelos culturais próprios, com suas singularidades e particularidades, trazia à tona a apreciação de questões que envolviam basilidade, tradições e origens populares.

Várias obras, grupos, movimentos, revistas e manifestos ganharam o cenário intelectual brasileiro, buscando novos conteúdos e novas formas de expressão para contrapor aos pilares da arte acadêmica tradicional importada da Europa, no que consideravam uma postura iconoclasta que se pretendia fundadora da “verdadeira” arte brasileira (embora grande parte dos próprios artistas modernistas tivesse o olhar voltado para a Europa, fosse pela experiência de terem morado e estudado no “Velho Continente”, fosse pela influência das vanguardas europeias, expressa nos movimentos futurista, expressionista, dadaísta, surrealista e cubista).

Importante ressaltar que, tanto num primeiro como num segundo momento do movimento, as diversas mobilizações de intelectuais em prol da atualização cultural não se fizeram de modo uniforme e homogêneo. Uma série de nuances podia ser percebida nas proposições iniciais que

aceitavam e incentivavam os índices culturais europeus, mas pendiam ora para um referencial clássico, ora para um referencial vanguardista; analogamente, na fase nacionalista do modernismo, o “Manifesto da poesia pau-brasil” e o “Movimento Verde-Amarelismo”, entre outras correntes, denotavam matizes diferenciados. E as linhas mestras das duas fases, que oscilavam entre a valorização do estrangeiro e do nacional, coexistiram durante certo período entre rupturas e continuidades, sem que houvesse uma substituição totalizante das ideias que circulavam na sociedade.

Embora a Semana de Arte Moderna (São Paulo, 1922) tenha se popularizado mais tarde na historiografia como “emblema-mor” do movimento, seus efeitos se fizeram sentir mais amplamente a médio-longo prazo. As ondas modernas que circulavam pelo país alcançaram amplitude temporal e espacial muito além daquele evento específico e aconteciam em cidades capitais como Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Recife e São Paulo, externadas por diversos círculos intelectuais que promoviam o chacoalhar artístico e estético sob inúmeras formas.

No Rio de Janeiro, a instauração do moderno pode ser percebida sob outros eixos de análise. No mesmo ano da Semana de Arte Moderna em São Paulo, teve lugar na capital uma reforma urbana sob a prefeitura de Carlos Sampaio, voltada a preparar o Rio para a realização da Exposição do Centenário da Independência. Era importante mostrar aos brasileiros e ao mundo as vitórias, o progresso alcançado pelo país em seus 100 anos de independência.

A visita dos reis da Bélgica em 1920 havia incitado os apelos para a retomada das obras iniciadas com Pereira Passos, sob a égide do saneamento e da higiene, visando a marcar o ingresso brasileiro no mundo moderno através de sua capital moderna. A cidade deveria estar pronta para receber os monarcas e os visitantes que viriam prestigiar o grande evento internacional — bela, branca, educada, refinada e europeizada (MOTTA, 1992).

Nesse contexto, ressurgiu o projeto do desmonte do Morro do Castelo, que seria a prova incontestável da vitória da civilização sobre a “barbárie colonial”; vertente de modernização urbana que pressupunha a organização funcional do espaço citadino sem contemplar a coexistência de usos e classes sociais diversificados. Encontramos no texto de Marly Motta a clareza sobre o projeto de modernidade então em curso, que buscou se afirmar na “aula de civismo” promovida pela exibição:

Projeção do imaginário social no espaço, a reforma urbana carioca do início dos anos 20, em nome de *uma* modernidade, interferiu na natureza, destruiu uma área de ocupação antiga

ligada a sólidas tradições de *um* passado, e transformou tudo isso num espaço que visava a ser a expressão visual de valores e ideais, garantidores do acesso da nação centenária ao século XX. (MOTTA, 1992, p. 73. Grifos da autora)

Nas revistas ilustradas da cidade, caricaturistas teciam diversos imaginários do Brasil através do retrato de tipos que percebiam nos espaços cotidianos. Inspirados nas práticas urbanas materializadas por diversos atores sociais, traçavam seus modos de ser e fazer entrevedo complexidades do que seria a nacionalidade e “o moderno” brasileiro. Eles próprios, os caricaturistas, modernos a seu tempo, executores de uma forma de linguagem expressiva da modernidade, autores de um mapeamento singular das questões e sensibilidades da época, contribuindo também para a constituição do moderno.

iv – Belmonte e sua caricatura em capítulos

Conhecia Belmonte como autor do personagem *Juca Pato*, cujo apogeu de popularidade ocorreu na década de 1930, e já havia tido contato com suas caricaturas sobre a Segunda Guerra Mundial que foram compiladas e lançadas em livros, também notabilizadas. Mas as caricaturas em cores que ocupavam página inteira na revista *Frou-Frou*, e que apareciam com grande frequência na revista *Careta*, publicadas em bicromia, na década de 1920, eram, para mim, desconhecidas, ao contrário do trabalho de outros artistas gráficos daquele período, como J. Carlos e Raul Pederneiras, cuja vida e obra já haviam sido exploradas e divulgadas numa série de meios.

Intrigada por aquela produção específica de Belmonte, estabeleci um recorte temporal para uma investigação entre os anos de 1923 e 1927, período em que sua colaboração foi intensa e constante naqueles veículos. A *Careta* e a *Frou-Frou*, cada qual à sua maneira, ofereciam representações coloridas sobre a vida “colorida” das elites, o cotidiano de melindrosas, madames, mocinhas, patriarcas, maridos, amantes, namorados, banhistas; personagens da modernidade carioca que vivenciavam todo um novo repertório de experiências, desafios e desejos, e materializavam na metrópole um estilo de vida muito em voga, não menos complexo e paradoxal, como veremos ao longo dos capítulos 3, 4 e 5.

Na pesquisa de campo, foram encontradas mais de 300 caricaturas do autor, publicadas nos dois veículos. Elas retratavam situações e personagens que protagonizavam novos

comportamentos, ressaltando impasses envolvidos num modelo de civilidade e progresso que ganhava agência nas metrópoles nacionais. Mulheres desafiavam os homens e vice-versa, num jogo entre o poder e a tentativa de autoafirmação; o saldo bancário e as emoções competiam nas decisões amorosas e determinavam escolhas pessoais; as novas modas e a androginia causavam ora atração, ora espanto; e, em meio a essas dinâmicas, a elite ainda tinha que se ver com as demandas dos empregados domésticos e dos pedintes nas ruas, num encontro inescapável com a desigualdade presente na urbe. Todas essas situações compunham um rico manancial possível para se pensar a modernidade carioca, a partir do olhar de um caricaturista que, não obstante o sucesso obtido a seu tempo, “ficou para trás”.

A materialidade nelas persistente provocou indagações sobre o passado, por meio de indícios que deixaram sua marca registrada naquela superfície sensível em celulose. Como viviam os personagens das caricaturas de Belmonte? O que almejavam, o que sentiam, como reagiam, quais os privilégios e constrangimentos a que eram submetidos, como se relacionavam, quais as suas ambições e desejos, como se posicionavam hierarquicamente, em que medida seu caráter *blasé* e seu narcisismo se manifestavam são algumas das questões que mobilizam a presente investigação.

A possibilidade de desnaturalização de certos modos de vida e o desnudamento do processo de construção da modernidade são fatores que mobilizam o fazer histórico; as charges de Belmonte cintilaram, sob esse prisma, como um ponto de partida para se pensar em certas linhas de atuação que encontram ressonâncias no momento atual, num trânsito entre passado e presente que se renova em constante mutação. Sua obra ancora representações que desvelam algumas das faces da modernidade e seus contornos no âmbito nacional, revelando formas de apreensão que os cidadãos faziam do espaço público e formas de relação que teciam no espaço privado.

Consideramos a década de 1920 um momento fecundo para o entendimento de questões relativas à formação da identidade cultural brasileira; em que pesem inúmeras transformações tecnológicas, políticas e culturais que se sucederam nas décadas posteriores, é possível vislumbrar certos percursos daquele período que tecem conexões com algumas lógicas da nossa contemporaneidade. Detalhes que podem passar, às vezes, despercebidos sob o véu de uma aparente naturalidade são capazes de evocar escolhas e caminhos que remontam a um processo contínuo, cujos vestígios podem ser vislumbrados nas caricaturas.

A observância das caricaturas de Belmonte joga luz sobre diversas proposições de um competitivo jogo social, contribuindo para o fomento de indagações a partir de um ângulo específico — o do humor — que permite entrever uma faceta pouco explorada de nossa trajetória.

A seguir, faremos uma breve descrição da estrutura que será adotada na elaboração e no desenvolvimento desta pesquisa. No Capítulo 1, “A caricatura: forma e função”, será apresentada uma visão retrospectiva da tradição humorística brasileira, entre caminhos e influências, no intuito de situar Belmonte no quadro histórico da caricatura nacional. Serão contempladas especificidades dessa forma de expressão, no que diz respeito a sua produção, circulação e distribuição. O tipo de suporte que as ancorava igualmente merece atenção, notadamente as revistas ilustradas *Careta* e *Frou-Frou*, onde Belmonte publicava sua produção no período focado. Pretendemos investigar o lugar e o papel que as caricaturas exerciam no meio social, na tensão entre a extrema publicidade de que gozavam, com extremo destaque nos meios de comunicação por excelência da época, e o desprezo a elas destilado por parte da crítica e da historiografia que a consideravam uma forma “menor” de arte popular.

No Capítulo 2, “O caricaturista: Belmonte, crítico da modernidade”, vamos tratar da trajetória do autor que se afigura elemento fundamental para uma compreensão mais ampla de sua historicidade. Pretendemos, nesse capítulo, apresentar quais foram suas escolhas profissionais, seu círculo de amigos e sua geração, dando destaque à sua relação com Monteiro Lobato, entre outros, e à sua participação no grupo que exaltava o movimento Bandeirante. A análise da recepção de sua obra também será tratada sob o ponto de vista de crítica e público, bem como as influências recebidas pelo boêmio que construiu um caminho entre São Paulo e Rio de Janeiro. A pesquisa foi realizada com base em uma série de fontes escritas, impressas e digitais, e tomou como fio condutor o levantamento completo da reportagem biográfica seriada elaborada por Nelson Vainer.

A partir do Capítulo 3, “Caricaturas cosmopolitas”, faremos a leitura do conjunto das caricaturas, nosso principal objetivo. Optamos por uma divisão dos capítulos por temas que facilitassem uma sobrevisão da produção, mas ressaltamos que há uma interação subjacente a todo o conjunto. Afinal, as situações contempladas e os personagens retratados estavam localizados na mesma conjuntura que os produziu; como fenômenos socialmente significativos e temporalmente referenciados, as caricaturas teciam fios de uma mesma trama, capaz de se revelar à medida em que avançamos na sua leitura.

Quando Belmonte oferece uma caricatura sobre moda, por exemplo, expõe um registro de alterações formais na indumentária, mas também externa a formação de identidades, as articulações de forças entre os gêneros, entre classes, os usos e a percepção do corpo e do espaço físico. E quando nos voltamos às práticas retratadas no cotidiano da cidade, concentrados em relações e comportamentos, a arquitetura, a decoração, e os artefatos materiais que pontificam na construção visual do ambiente e dos personagens tampouco podem ser desconsiderados.

Na medida em que as atenções de Belmonte estavam voltadas para o universo das elites e das classes médias emergentes — que eram retratadas nas seções das revistas que publicavam suas caricaturas e que também compunham a maior parte de seu público receptor —, as caricaturas, em sua maioria, dizem respeito a esse grupo social. Elas externavam flagrantes que compunham o repositório diário de atividades de homens e mulheres na urbe carioca, plenas de intenções simbólicas e sentidos mediados.

Mas, ainda que focado primordialmente na “sociedade elegante” presente na então capital, Belmonte também registrou encontros (e confrontos) que fatalmente aconteciam entre os múltiplos domínios que disputavam forças, papéis e espaços na metrópole; a burguesia que protagonizava as cenas retratadas tinha que se ver com o outro, com pessoas que viviam em condições amplamente diferentes, com códigos culturais próprios, nas franjas do processo embelezador e civilizatório.

No Capítulo 4, “Espaço metropolitano: multiplicidade de domínios”, será sublinhada a existência de esferas distintas que se encontravam em condições diversas, alguns em situações adversas, todas numa mesma cidade. A crítica política não era a tônica na coleção de caricaturas que são objeto desta pesquisa; enquanto o tom de denúncia a atitudes do poder público e políticas de Estado prevaleceria explicitamente nas fases seguintes de Belmonte, dedicadas a Juca Pato e à Segunda Guerra Mundial, nas caricaturas da década de 1920, o que sobressaía à primeira vista era a crônica de costumes, o comentário irônico e sarcástico sobre o cotidiano das elites (embora uma reflexão aprofundada sobre o conjunto porventura possa adquirir contornos políticos).

Num primeiro bloco, serão apresentadas caricaturas que mostram interações de membros de camadas mais altas com o *Zé Povo*, pedintes, mendigos, personagens que buscavam sobreviver enfrentando uma série de mazelas, à margem do ideal progressista e modernizante. O segundo bloco reúne aquelas que tratam das relações entre patrões e empregados domésticos, ressaltando o jogo delicado marcado por desigualdade e intimidade na convivência do lar.

O Capítulo 5 abordará as relações de gênero, que envolviam confrontos e perplexidades nos encontros e desencontros daqueles que oscilavam na intenção de constituir e manter família — uma instituição ainda valorizada — sem abrir mão de seus desejos, sentimentais ou materiais. Belmonte documentou processos de transformação nos arquétipos feminino e masculino, nas instituições tradicionais, nas disputas de forças que permeavam arranjos sociais antes consagrados. Num amplo conjunto sobre o tema, o caricaturista evidenciou novas constituições identitárias e algumas das reações diante daquelas condutas, plenas de ineditismo.

Finalmente, no Capítulo 6 o destaque será a moda nos anos 1920, assunto para aparece retratado numa quantidade significativa de caricaturas — não fosse Belmonte, ele mesmo, preocupado com sua aparência e seu vestuário. Enquanto nas décadas de 1900 e 1910 a moda já havia sofrido alterações em relação ao antigo repertório do Rio-Imperial — o desuso do espartilho e a adoção do *sans dessous* e da *jupe entravée*, entre outras diferenças —, foi nos anos 1920 que ocorreu uma profunda reestruturação de peças do vestuário feminino que diminuiu o dimorfismo em relação à indumentária masculina e alterou sobremaneira o modo de lidar com o corpo.

Belmonte retratou as mudanças materiais e as implicações dos usos que mulheres e homens faziam de suas roupas e acessórios; há que se destacar a existência de material específico sobre moda masculina, auxiliando a preencher lacunas num campo ainda carente de informações. Inclinações e tendências comumente associadas ao período foram captadas e registradas pelo autor, contribuindo para a investigação sobre possíveis funções sociais do fenômeno, bem como uma reflexão sobre processos mais amplos.

PARTE I

CAPÍTULO 1 — A CARICATURA: FORMA E FUNÇÃO

1.1 – Caricatura, uma questão de nomenclatura

A julgar pelo título da tese, nossa opção pelo termo “caricatura” ficou patente. Mas por que não utilizamos “charge” ou “cartum” para designar o presente objeto de estudo? Diante das opções vocabulares possíveis para nomear gêneros cômicos distintos, é preciso esclarecer os motivos que embasaram a escolha de “caricatura” e delinear similitudes e singularidades que guardam cada uma dessas subdivisões.

Caricatura, charge e cartum são gêneros discursivos multimodais, ou seja, conjugam simultaneamente múltiplos modos de significação; as manifestações visuais impressas utilizam recursos como desenho ou fotografia em composições acompanhadas ou não de textos, ou peças calcadas apenas no uso de tipologias. “Gêneros discursivos”, por sua vez, são tipos de enunciados relativamente estáveis, modelos utilizados para a construção da totalidade discursiva, organizada em sua forma estilística e composicional. Adotamos a definição de Bakhtin (2003, p. 280-283), para quem os gêneros discursivos — as formas do enunciado — são mecanismos de comunicação constituídos pela tríade tipificada do conteúdo temático, do estilo e da composição; características que determinam sua materialidade. Elaborados no seio de uma determinada esfera social, a partir de situações de interação relativamente estáveis, suas linhas de funcionamento particular estão vinculadas às especificidades e complexidades do campo onde circulam e se organizam, ou seja, cada esfera social elabora e significa seus enunciados relativamente estabilizados, conhece e aplica seus próprios gêneros. Sujeitos a processos de atualização e renovação, orientados por dimensões sócio-históricas, os gêneros discursivos são sensíveis às mudanças, mais flexíveis e combináveis do que a língua que os engendra.

Os gêneros do cômico — caricatura, charge, cartum — partilham da visualidade e do humor como traços comuns, mas guardam peculiaridades distintas; no entanto, suas definições não são passíveis de unanimidade nos mundos literário, acadêmico e jornalístico, e as imprecisões que rondam o tema dificultam ainda mais o consenso. Esse debate teórico foi abordado em profundidade por Camilo Riani, caricaturista e professor da Unimep, no livro *Linguagem & cartum...: tá rindo do quê? Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba* (2002) e pelo

professor da UEL Alberto Gawryszewski em *A caricatura e a charge na imprensa comunista — 1945/57* (2004), resultado de projeto de pesquisa de pós-doutorado em História Social da UFRJ. Com ampla investigação acerca da formação desses conceitos, os autores nos dão alguns subsídios para a compreensão e a escolha do termo.

O exame das definições constantes em léxico especializado constitui uma das bases de análise terminológica, na tentativa de contrapor seus termos com seus usos. No *Dicionário da comunicação* (RABAÇA; BARBOSA, 1978), os vocábulos *charge*, *cartum* e *caricatura* são enumerados, essa última apresentada como

1. A representação da fisionomia humana com características grotescas, cômicas ou humorísticas. A forma caricatural não precisa estar ligada apenas ao ser humano (pode-se fazer caricatura de qualquer coisa), mas a referência humana é sempre necessária. 2. Arte de caricaturar. Designação geral e abrangente da caricatura como forma de arte [...] Nesta acepção, são subdivisões da caricatura: a charge, o Cartum, o desenho de humor, a tira cômica, a história em quadrinhos de humor e a caricatura propriamente dita (a caricatura pessoal). (RABAÇA; BARBOSA, 1978, p. 19)

É de se notar, na segunda definição, a elevação da caricatura à categoria de arte, numa acepção genérica e abrangente, capaz de abarcar uma ampla gama de expressões humorísticas. Na primeira definição, mais estrita, o termo está ligado aos significados decorrentes do verbo italiano *caricare*, do qual é derivado: caricaturar seria carregar, sobrecarregar, carregar exageradamente. Nesse sentido, designa uma produção humorística vinculada ao homem que visa destacar ou produzir traços, deformidades anatômicas, realçando aspectos capazes de auxiliar na composição de uma personalidade; um desenho de uma pessoa existente na vida real (políticos, artistas etc.) que exagera suas características, gestos, vícios e hábitos de forma satírica, produzindo um tipo de “retrato distorcido”.

Charge, por sua vez, é descrita como a obra “cujo objetivo é a crítica humorística de um fato ou acontecimento específico, em geral de natureza política”; o termo é oriundo do francês *charge*, ou seja, *carga* (RABAÇA; BARBOSA, 1978, p. 9). Além da vinculação a fatos ou personalidades reais, a temática politizada seria outro traço distintivo dessa forma de humor.

Finalmente, *cartum* figura no *Dicionário da comunicação* como o termo oriundo do inglês *cartoon*, que significa “cartão, pequeno projeto em escala, desenhado em cartão para ser reproduzido depois em mural ou tapeçaria”.

Essas subdivisões do humor gráfico são adotadas comumente em eventos da área no Brasil; por exemplo, no regulamento do Salão Universitário de Humor de Piracicaba-UNIMEP que apresenta as categorias da seguinte forma:

Charge: desenho humorístico relativo a fato real ocorrido recentemente; *Cartum*: desenho humorístico sem vínculo necessário com qualquer fato específico; *Caricatura*: retrato com distorções anatômicas, geralmente de alguma personalidade famosa.

Entre charge e cartum podemos depreender que a referência (ou não) a fatos do noticiário seja seu principal traço distintivo; enquanto a charge recria a temática imediata da atualidade, o cartum visa uma realidade genérica. Daí o caráter essencialmente temporal da charge, ligado ao repertório dos assuntos “do dia”, face a uma atemporalidade do cartum, em cenas de horizonte mais amplo, que não guardam necessariamente uma relação com acontecimentos ocorridos ou personalidade pública específica. Direcionado, na maioria das vezes, à crítica de costumes, o cartum é um desenho humorístico que geralmente satiriza comportamentos, valores e o cotidiano (RIANI, 2002, p. 34).

Se adotássemos o critério das subdivisões, não seria equivocado afirmar que a produção gráfica de Belmonte publicada na *Careta* e na *Frou-Frou* seria composta de cartuns, na medida em que privilegia situações e condutas observadas no meio social, sem referência direta a fatos ou indivíduos determinados; o termo caricatura, em seu sentido estrito, não se aplicaria a nosso objeto de análise, visto que não se trata de retratos deformados de personagens específicos.

No entanto, optamos por adotar a alternativa *lato sensu* de caricatura, sem nos restringir a designações delimitadas; o trabalho de Belmonte aqui enfocado pode ser encarado como *caricatura de costumes*, voltada à vida diária, tributária das imagens satíricas que começaram a circular com mais intensidade na França do século XIX com Daumier e que apresentavam a cidade e seus tipos de forma inusitada.

Ainda, a escolha também se conecta ao modo como o próprio artista e a intelectualidade à sua época se referiam àquela produção; nas entrevistas, matérias, reportagens e críticas que tratam de Belmonte entre os anos 1920 e 1950, ele sempre é mencionado como caricaturista (e não cartunista, por exemplo) e sua obra, *ça va sans dire*, é citada como caricatura.

1.2 – Humor nas revistas ilustradas na Primeira República

Nos últimos 200 anos, a circulação do desenho de humor no Brasil esteve imbricada numa série de variáveis como o suporte, a técnica, a divulgação, os meios de sua comunicação, o sucesso de sua recepção. Da litografia à computação gráfica, das revistas às redes sociais, mudam os meios e os artistas ao longo do tempo, enquanto permanece a forma de expressão que se apropria da observação de fatos, personagens, situações para expressar mensagens calcadas na ironia e na comicidade. Através de mídias e épocas diversas, o traço informa, deforma, critica, satiriza, exprime um dos muitos possíveis gêneros de humor, desafiando possíveis interpretações da carga simbólica que emerge de suas representações.

A introdução do gênero entre nós, a partir da terceira década do século XIX, ocorreu na esteira de um processo de sua propagação na Europa, com a apropriação da estética romântica, a introdução de oficinas litográficas e a circulação de publicações periódicas ilustradas. Na esteira da utilização de uma série de inovações em curso, as caricaturas difundiam amplamente essas mesmas inovações, promovendo a disseminação dos recursos técnicos, artísticos e da publicação periódica. Outrossim, num país formado num quadro de ordem escravocrata e controle das mentalidades, onde a liberdade de imprensa e a materialização dos prelos ocorreram tardiamente tendo por consequência uma imensa população analfabeta, a viabilidade e a emergência da caricatura obedeceram a características próprias.

Desde os tempos imperiais, a crítica jocosa de tramas e entremeios nacionais era evidenciada em sátiras orais e escritas, e também no teatro e nas festividades populares, que apresentavam uma figuração vívida e burlesca de nossos governantes e costumes. Os alvos do riso incluíam as forças de poder e os mecanismos de repressão, assim como o cotidiano da Capital do Império, em charges sociais que traziam à cena a sociedade da época, fixando tipos observados e delineados pelos artistas (MARTINS, 2003b).

Em meio àquela conjuntura, o humor era uma válvula de escape à censura, uma insurgência às forças de poder, um desafio à ordem estabelecida. A comunicação visual proporcionada pelo desenho, por seu turno, constituía uma forma de expressão acessível aos iletrados, com maior poder de transmissão das mensagens neles contidas. Esses são alguns aspectos que podem explicar por que o traço caricaturado se tornou uma das linguagens de maior aceitação no país, cujas primeiras

manifestações eram inspiradas nos modelos europeus de representação então em voga, marcados pelo Romantismo francês.

Naquele mesmo século, verificou-se a associação estreita entre humor e mídia impressa — num primeiro momento com os jornais, em seguida com as revistas ilustradas —, catapultados pelos avanços nas possibilidades de reprodução com o conseqüente aumento nas tiragens e ampliação do público leitor (SALIBA, 2002, p. 38); uma dinâmica que ocorreu nos países europeus e que de forma mais lenta se inscreveu nos maiores centros urbanos brasileiros. Os acionistas de humor souberam se apropriar do progressivo aperfeiçoamento técnico e da evolução da imprensa para aliar seu talento e inventividade aos instrumentos e recursos disponíveis. Valendo-se dos engenhos de impressão e avanços da comunicação, deslançaram um processo onde a transformação do traço se dava paralelamente às conquistas de formas de fixação de imagens e de estéticas da época. A expansão da caricatura se firmava, vinculada às mudanças editoriais e a iniciativas gráficas até então inéditas, reforçando as relações entre humor e imprensa periódica, que evoluíam na direção da aquisição de uma feição moderna.

A caricatura certamente não era a única forma de produção humorística naquele período; há que se destacar o incremento da publicidade, do teatro de revista e das obras cinematográficas como espaços de criação também associados à comicidade. Com frequência, os humoristas transitavam entre práticas culturais distintas, acumulando uma multiplicidade de funções que resultavam em registros privilegiados das condições, possibilidades e vivências da história nacional.

As narrativas humorísticas experimentavam uma acentuada disseminação através de veículos de expressão urbana — as revistas, as conferências, os reclames, os palcos. Numa sociedade marcada pela condição de acentuado analfabetismo, que assistia à proliferação dos meios de comunicação de massa, esses nichos de transgressão que buscavam desmascarar o real ocuparam um lugar crucial como uma “fala” próxima da vivência cotidiana, que alcançava de forma mais incisiva as identidades que compunham o *corpus* social brasileiro.

Sem desconsiderar as inter-relações entre as diversas formas do humor que descortinavam o Brasil Republicano, nosso foco recai sobre a caricatura e seu papel consubstanciador nas revistas ilustradas, que utilizavam o humor impresso em suas páginas como traço distintivo.

Uma vez estabilizada a República, após a turbulenta fase inicial, a representação cômica da vida nacional adquiriu novos contornos, impulsionada por diversos fatores. A conjuntura

socioeconômica, assentada na florescente atividade urbano-industrial, favorecia o crescimento e a diversificação do mercado editorial, num cenário de aperfeiçoamento das oficinas gráficas e de crescimento populacional nos principais centros urbanos do país.

O incremento da imprensa gerou desdobramentos no setor, rumo a uma gestão cada vez mais empresarial e a uma progressiva diferenciação demarcada entre os jornais e as revistas. Pode-se dizer que ambos eram movidos pela necessidade da venda e do lucro; cada vez mais abriam espaço para a publicidade e investiam na venda de assinaturas. À medida que a comunicação periodística incorporava feições de grande empresa, seu viés mercantil se acentuava, e as publicações eram criadas para ser um verdadeiro “produto de negócios”. Nesse sentido, buscavam agradar os leitores e corresponder à suas expectativas, visando à ampliação contínua de um público que pudesse viabilizar sua existência exitosa.

Como matéria-prima para seus editoriais, o cultivo da novidade e a crença no progresso apareciam como pontos em comum, nas páginas que sinalizavam novas mentalidades e práticas verificadas nas cidades que abrigavam seus consumidores. Mas jornais e revistas se distanciavam na forma de apresentação, no modo de abordagem dos assuntos e nas estratégias de conquista dos leitores, cada qual adquirindo contornos próprios. À medida que eles (os jornais) passaram a adquirir feições “mais jornalísticas” e “menos mundanas”, houve uma verdadeira proliferação de revistas semanais ilustradas voltadas ao cotidiano metropolitano e seu manancial social, esportivo e cultural; situadas entre os jornais e os livros, atuavam na direção de uma segmentação de consumo e circulação, em relação direta com o gosto e a demanda dos receptores.

Os jornais, geralmente diários e vespertinos, tentavam acompanhar o ritmo da sucessão dos acontecimentos e divulgavam a notícia do momento, dos embates políticos ao descarrilamento do bonde, dos crimes urbanos às enchentes nas ruas. As revistas, de periodicidade semanal, quinzenal ou mensal, destacavam apenas alguns dos fatos ocorridos durante a semana (a quinzena, ou o mês) que tivessem causado maior impacto, fossem no campo das artes, da política, do esporte, do mundanismo; havia um tanto de desconexão entre acontecimento e tempo nas suas páginas, sobretudo se comparadas aos jornais, cujo tratamento era diário. Às revistas, com um certo *delay*, competia o comentário, a opinião ou uma visão mais aprofundada acerca de determinado assunto, em textos que ousavam na criatividade e na forma de sua apresentação, contando com um recurso cada vez mais fundamental naqueles veículos: a visualidade.

O uso da figuração gráfica passou a adquirir extrema importância nas chamadas “revistas de variedades” e “revistas ilustradas”, na busca pela oferta de atrativos condutentes para a conquista dos consumidores; nelas, a imagem rivalizava com o texto em sofisticadas composições impressas nas lâminas de celulose. Nelas, se as notícias não saíam “quentes” devido à periodização espaçada, por outro lado podiam contar com recursos privilegiados em relação aos jornais, sobretudo no tocante à elaboração material de seu conteúdo.

Além da disseminação do apelo imagético, no processo do periodismo brasileiro coube às revistas um papel expressivo no suporte da palavra como porta-voz de literatos, e no incentivo ao consumo (de suas próprias edições e dos produtos que ofereciam em suas páginas). Essa modalidade de periódico — que havia ingressado no país desde os primórdios da Imprensa Régia, como já mencionamos, mantendo-se ativa no Império como gênero de sucesso — se ampliou e diversificou na Primeira República, aumentando sua penetração rumo ao estabelecimento de veículos de massa. As revistas, que no início do XX se erigiam como meio de acesso à cultura e às artes em suas variadas expressões, sofreram um processo de modernização no intuito de corresponder às demandas de uma sociedade urbana e industrial que se estabelecia no Brasil.

Beneficiadas por melhorias de recursos e transformações do campo gráfico que aumentavam a qualidade e diminuíaam os custos de impressão, possibilitando o aumento dos números de páginas e das tiragens; pela evolução do sistema de transportes, que facilitava a distribuição e circulação das edições; pelos incentivos à aquisição ou fabricação do papel, matéria-prima crucial para o desenvolvimento do ramo; pelo uso de telégrafo e, posteriormente, telefone como instrumentos de transmissão de dados (MARTINS, 2008, cap. 3), elas se consolidaram, juntamente com os jornais, como veículo de comunicação por excelência, corporificando uma nova era de reprodutibilidade técnica.

A veiculação de imagens e a força do humor presente nas revistas, fortemente comprometido com o mercado, somavam forças na conquista do seu público e no lastro para sua sobrevivência; numa sociedade onde apenas cerca de 30% da população era alfabetizada nos anos 1920,² o apelo imagético se configurava um tanto irresistível. A reflexão da historiadora Fabiana Lopes da Cunha corrobora esse argumento:

² Fonte: IBGE. Censo Demográfico 1920. Disponível em: <www.dominiopublico.gov.br/download/texto/me000104.pdf>.

Apesar das altas taxas de analfabetismo existentes no Brasil no início do século XX, há um crescimento do consumo de alguns periódicos e revistas semanais. Tal fato estaria intimamente relacionado com as inovações pelas quais a imprensa estava passando, nestes anos com as mudanças em seus layouts, e principalmente com a introdução de imagens. (CUNHA, 2008, p. 49-50)

Ainda que as imagens fossem acompanhadas de legendas, títulos e subtextos de teor comunicativo imediato para alguns, incompreensíveis para outros, não se pode negar que a linguagem visual é capaz de “falar por si” e atingir o imaginário e a subjetividade, principalmente numa população formada por ex-escravos e imigrantes, onde o contingente de cidadãos aptos à leitura era restrito a uma mínima parcela.

No Brasil Republicano, houve esforços significativos na contramão dessa triste realidade educacional, com investimentos em alfabetização. Ao menos no discurso, o letramento era um dos “carros-chefe” dos republicanos; num momento em que o país se preparava para a implantação do capitalismo e a expansão industrial, havia necessidade de preparação profissional da mão de obra assalariada que substituiria a força escrava (SILVA, 1998). A expansão das camadas médias aumentava a demanda por educação como via de ascensão social, enquanto para a população “livre” no quadro da urbanização saber ler havia se tornado um verdadeiro emblema distintivo (MARTINS, 2008).

Não se pense, contudo, que esforços exitosos lograram a alfabetização em larga escala das classes populares; a escolaridade, mais do que vinculada às necessidades sociais, ainda era manipulada como instrumento de prestígio e poder. Mas há que se considerar que, se o índice de analfabetismo era extremamente alto no início do século passado, houve mudanças nesse quadro, com resultados na formação de leitores, capaz de potencializar a aquisição do impresso em suas variadas formas. Somado a isso, o panorama socioeconômico favoreceu o aumento de um mercado consumidor que encontrava no periodismo o veículo ideal para o exercício da leitura, e no preço de revistas como *Careta* e *O Malho* um incentivo à sua aquisição.

Os trabalhos de Ana Luiza Martins sobre revistas paulistanas na Primeira República são referência na análise do tema, que culminaram no lançamento do livro *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República* (2001), além de inúmeros artigos acadêmicos publicados. Repositórios de análises criteriosas e informações valiosas que utilizaremos na abordagem do nosso objeto, as observações da historiadora se mostram cruciais na

abordagem das caricaturas de Belmonte cujo meio de divulgação eram justamente as revistas de variedades *Careta* e *Frou-Frou*.

A autora enumera alguns fenômenos ocorridos no período que, numa coincidência temporal, teriam favorecido os experimentos gráficos ilustrados; além da já mencionada modernização técnica da imprensa, capaz de otimizar as tiragens e os recursos de impressão, “a proliferação de periódicos no País sem tradição de casas editoras de livros; a emergência de talentos literários e artistas plásticos que se valiam das revistas como espaço quase exclusivo para a colocação profissional” (2003a) também foram pontos que auxiliam na compreensão do topo que o traço adquiriu no circuito da imprensa, não mais como mero acessório complementar do texto, mas como a própria forma de texto.

As imagens “invadiram” as revistas, e as revistas “invadiram” os leitores, com capas mais atraentes, diagramação inovadora e ornamentada, e avanço no uso da cor, que as destacavam em relação aos jornais. Com páginas repletas de fotografias, anúncios ilustrados e — por último, mas não menos importante — de caricaturas, elas foram protagonistas de um processo que catapultou as imagens ao patamar de sinal inequívoco da modernidade.

E aqui sublinhamos realmente o *traço* do lápis, da pena ou do pincel como vetor incontestado do nosso passado editorial. Reconhecemos também, no mesmo período, a disseminação das fotografias na mídia impressa, usada como forma de retrato e documentação em reportagens sobre as transformações urbanas, personalidades e cerimônias relevantes, ou no colunismo social. Numa edição dos anos 1920 da *Careta* ou da *Frou-Frou*, poderíamos encontrar fotografias de um chá-dançante, do interior ricamente decorado de algum hotel recém-inaugurado, de alguma conferência literária em algum dos palcos da cidade, do *footing* após a missa na Igreja da Praça Duque de Caxias (atual Largo do Machado), da frequência às praias da Avenida Beira-Mar. Mas numa época em que *pixels* e *bytes* não faziam parte do vocabulário diário dos cariocas, a facilidade para a inserção de ilustrações precedeu a propagação universalizada da fotografia (CARDOSO, 2009), e o uso dos desenhos na publicidade e na narrativa humorística tinha um peso maior do que nos dias atuais. Um exemplo disso eram as capas das revistas, que nos anos 1920 ostentavam caricaturas e ilustrações; nelas, o uso de fotografias só se proliferou na década seguinte, assim como nos anúncios, que até então foram compostos em sua grande maioria com desenhos.

Hoje, quando folheamos uma revista semanal, o espaço parece disputado por texto e fotografia, sem que haja muito lugar para caricaturas ou ilustrações manuais; contudo, naquele

momento, o traço de Di Cavalcanti na propaganda do dentifrício *Odol*; de Manoel de Mora nos anúncios do *Parc Royal*; e de Belmonte, J. Carlos, Raul e Storni nas caricaturas coloridas — apenas para citar alguns dos inúmeros exemplos possíveis — pulavam das páginas como forma primordial de linguagem moderna. Os ilustradores, que muitas vezes eram também caricaturistas, desenvolviam uma estética em expansão, caracterizada pela renovação na expressão das suas obras, plenas de chapadas de cor, fortes contrastes cromáticos e traços simplificados. Onipresente nas revistas, o traço dos artistas também se alastrou nas capas e nos miolos de livros e álbuns da época, como uma voga no auge de sua ascensão.

Naquele momento, as ilustrações “adentravam” as fotografias, em revistas caracterizadas pelo hibridismo, com apresentações gráficas mescladas; muitas vezes, a fotografia recebia tratamento de ilustração e era “atropelada” por molduras, vinhetas, recortes, montagens. Sem que fossem tratadas como “sagradas” ou irretocáveis, eram integradas ao texto por meio de intervenções ostensivas dos artistas gráficos; como Belmonte, autor de uma série de ornatos tipográficos e de vinhetas desenhadas sobre fotografias nas mesmas revistas onde colaborava como caricaturista, adicionando camadas de sentido às imagens retratadas.

Como um objeto lúdico composto de texto, imagem e técnica, as revistas buscavam preencher lacunas de mercado e privilegiavam a oferta de lazer e entretenimento, a abordagem mais leve das matérias, a inclusão de temas amenos, conjugados com seu forte apelo pictórico. A identidade visual do periódico também cumpria relevante função na formação de uma “linhagem identitária”, importante para a conquista do público; a conjugação de elementos gráficos com a palavra escrita deveria resultar num facilitado reconhecimento pelos leitores e sua conseqüente satisfação. Assim, recursos como a diagramação, a tipografia, as ilustrações, desenhos, caricaturas, fotografias, as vinhetas que emolduravam títulos, poemas, crônicas, folhetins, eram utilizados de forma a produzir um código de linguagem atraente e cativante, numa correspondência entre assunto e forma capaz de gerar o hábito da sua apropriação.

E, se a imagem era um aspecto-chave daquelas publicações — tanto em função dos recursos gráficos disponíveis como pelo espaço concedido a ela nas suas mais variadas formas —, a segmentação deve ser destacada como outra peculiaridade distintiva que as orientava. Na tentativa de se erigir como um produto mercantil, as revistas se voltaram a um direcionamento de público como forma de cooptação de mercado. Abarcando interesses e valores definidos, intencionavam suprir demandas temáticas, no contorno de grupos leitores afeitos ao impresso e sua propagação.

No início do século XX, as revistas brasileiras viveram um verdadeiro *boom*, com um amplo espectro de títulos inseridos num sistema de produção, circulação e vendagem com objetivos de larga inserção no mercado. Em levantamento feito pelo Departamento Nacional de Estatística em 1931 sobre a Imprensa Periódica no Brasil, chama atenção o constante aumento de publicações entre 1912 e 1930, especialmente de revistas semanais e mensais, concentradas no Rio de Janeiro e em São Paulo. A proliferação e a diversificação dos temas tratados também impressionam, ressaltando a tendência à orientação que se desenvolvia no mercado editorial, com divisão de temas “Noticiosos”, “Literários”, “Científicos”, “Humorísticos”, “Cinematográficos”, entre muitas outras especialidades (ALMEIDA, 1995). A linguagem e as matérias tratadas eram definidas conforme o público que buscavam atingir, oferecendo seções fixas voltadas aos assuntos que despertavam seu maior interesse.

Havia, ainda, aquelas que não se enquadravam no modelo de veículo de mercado e se dirigiam a segmentos excluídos; a imprensa operária, especialmente em São Paulo, propagava ideias libertárias, contribuindo para a divulgação da leitura e demais práticas culturais entre determinado público. Seu posicionamento caminhava na contramão da ordem vigente, fazendo com que fosse constantemente alvo de censura; postura diversa da imprensa burguesa, alinhada com os propósitos modernizantes da agenda republicana no primeiro momento de sua instituição.

Em sua maioria, as revistas serviam à reprodução de um sistema já implementado, vendendo um ideário envolvido com modelos dominantes. Como ressalta Ana Luiza Martins:

As revistas em geral matizavam a realidade, veiculando imagens conciliadoras de diferenças, atenuando contradições, destilando padrões de comportamento, conformando o público leitor às demandas convenientes à maior circulação e ao consumo daquele impresso. Ou seja: expressavam o comprometimento apriorístico com aquilo que o leitor queria ler e “ouvir”. (MARTINS, 2003a, p. 2)

Seus editoriais não visavam, *a priori*, à contracultura, à abordagem de indícios antidemocráticos, às denúncias de injustiças sociais; pareciam mais empenhados em celebrar e dar continuidade à entrada do país nos trilhos do progresso, com a preocupação de entreter seus leitores com aspectos agradáveis e desejáveis da experiência urbana que se queria moderna, atendida com os referenciais civilizatórios propagados pela cultura ocidental. De modo geral, o tom era otimista em relação àquela forma de viver que se inscrevia na metrópole capital, plena de facilidades

tecnológicas, mobilidade facilitada, comunicação expandida, novas possibilidades de socialização e fruição das áreas transformadas da cidade.

Mas não intencionavam adentrar o denso emaranhado de domínios distintos que coexistiam num mesmo espaço citadino, deixando de fora de suas páginas grupos mais pobres, moradores de subúrbios; os que tentavam sobreviver nas franjas da cidadania mantendo códigos culturais próprios, não necessariamente preocupados em espelhar Paris, Londres ou Nova York como o ápice da idealização.

O conteúdo das caricaturas inseridas nesse panorama obedeceu às variantes próprias de historicidade de sua elaboração, sintônicas às revistas que reverberavam a alegria e o otimismo de parte do *corpus* social daquele momento. Entre o período monárquico e a Primeira República, houve uma virada temática na sátira gráfica. Desde os primórdios de sua circulação até a segunda metade do XIX, as mazelas políticas eram o alvo central dos trabalhos, que tratavam de questões alusivas ao governo, à escravidão e à Igreja, em combate ao regime de submissão, ao atraso das instituições, ao obscurantismo religioso, engajadas em projetos de mudanças estruturais da sociedade (MARTINS, 2003b, p. 49).

A *belle époque* tropical delimitou uma fase distinta: as críticas de cunho ideológico foram substituídas por uma pegada mais leve, um tom mais descontraído, onde o cotidiano das elites passava a configurar sua temática primordial. Luiz Guilherme Sodré Teixeira aponta qualidades próprias da expressão gráfica presente nas revistas ilustradas da Primeira República:

Sua função é mais prosaica e sua preocupação, tão somente, documentar a sociedade emergente, o who's who do mundanismo caboclo. Elas reaparecem agora como o veículo no qual essa estreita faixa da sociedade via a si própria, algo assim como um espelho proustiano às avessas, no qual janotas, *cocottes* e *nouveaux riches* corriam à *la recherche du temps perdu* no passado português, colonial e ruralista. (TEIXEIRA, 2001, p. 26)

Na República Velha — mas, sobretudo, nesses primeiros anos do século em que o Rio de Janeiro adota os bigodinhos à *la parisienne* como símbolo de sua modernidade — a charge funciona como instrumento cultural que documenta sua restrita burguesia e a ascensão de sua incipiente classe média. (TEIXEIRA, 2001, p. 39)

Uma graça ligeira de “piadas de salão” se sobrepunha à luta engajada que emanava das charges do século XIX, como um *divertissement* voltado ao entretenimento e não à combatividade. A intenção descompromissada com a politização dos atores permeava a fixação do cotidiano burguês, numa abordagem deleitável para os leitores daqueles sujeitos “faz de conta”.

As revistas e a maioria de suas caricaturas não pretendiam abarcar e aprofundar aspectos contraditórios e ambíguos verificados entre distintas esferas sociais; mas evidenciavam a sobreposição de temporalidades que tipificavam um Brasil de herança colonial, jovem nação republicana que adentrava, de modo intempestivo, o admirável mundo novo do progresso. Havia certa contramão entre a forma e o conteúdo, entre modernidade e tradição, entre avanços gráficos inéditos e mensagens de reforço à tradição.

Com uma “cara” avançada, mas corpo pleno de velhas ideias, desvelam uma discrepância entre forma e conteúdo que emergia no saldo de técnicas gráficas de vanguarda utilizadas para apresentar mensagens conservadoras:

Esse choque entre o visual moderno e o interior antigo ilustra a defasagem cultural e a contradição vivida pelo momento. Ali se colocavam grupos, não de todo refratários à renovação em curso, mas que procuravam viver, obstinadamente, seu tempo cultural, temerosos pela perda de valores evocativos das origens [...]. As máquinas modernas podiam ser adquiridas com o dinheiro fácil do café e da indústria nascente enquanto o domínio da técnica era apenas uma questão de dedicação e aprendizado. Quanto aos textos, à veiculação de conteúdos, atrelavam-se a um quadro mental ainda referenciado pelo caráter do país, de tradição escravocrata, marcado pelo domínio da religião católica, enquanto se mostrava ávido em exibir ao mundo a representação de seu voraz progresso. (MARTINS, 2008, p. 192-193)

O chamariz visual cumpria função importante, era acionado para demonstrar modernidade; mas os padrões de sentimentos dos produtores e dos receptores das matérias apresentadas nas publicações não acompanhavam, necessariamente, a velocidade tecnológica; muitos se mantinham aguerridos a suas prévias convicções morais e culturais, tentando se equilibrar numa forma de viver que pudesse equacionar o progresso, sem comprometer a solidez de sua zona de conforto material e ideológica.

Ao abarcar um universo de vivências ao alcance das camadas altas e médias, as revistas acabavam desempenhando verdadeiro papel auxiliar na absorção e na compreensão da vida metropolitana, com suas transformações impactantes e novidades incessantes que aceleravam a virada do século e as décadas seguintes (com distinções entre o primeiro e o segundo decênio); exaltavam o novo e, ao mesmo tempo, expressavam o atordoamento causado por ele.

Independentemente das variantes que as caracterizavam — o segmento ao qual se dirigiam, a periodicidade, o conceito gráfico, o tipo de papel etc. —, foram singularizadas por um denominador comum, presente com força na grande maioria das publicações: a caricatura. O “uso

e abuso” do humor gráfico se afirmou como um traço marcante daquelas publicações, como isca de público e alavanca de vendagem, como uma forma própria de modernidade que se espraiava em páginas coloridas, chamativas, nas revistas voltadas ao viver urbano.

Em meio à difusa segmentação dos impressos abundantes em *faits divers*, as caricaturas pontuavam nas publicações como verdadeiro elemento qualificador, garantindo o consumo. Nesse sentido, reproduzimos a observação de Nelson Werneck Sodré (1966, p. 233-234), que sublinha a importância da arte gráfica para a “identidade” das revistas, haja vista o caráter supostamente superficial que lhes era atribuído:

Salvou-as, sem a menor dúvida, a arte da caricatura, que teve, nessa época, grandes nomes a praticá-las e dar-lhe um sentido, um conteúdo e uma qualidade de execução, uma forma, insuperáveis. É o grande, profundo e significativo aspecto que apresentam. Limitadas à literatice, teriam sido inócuas e não teriam alcançado a penetração relativa que alcançaram. (SODRÉ, 1966, p. 346)

Com cautela, podemos esboçar analogias entre aquelas caricaturas no papel e os atuais vídeos de “Porta dos Fundos”, memes no Instagram, montagens de Snapchat; quem estivesse em busca de uma diversão ligeira e do riso descontraído, ou quisesse, numa leitura rápida, saber quais assuntos mobilizavam o dia a dia das classes alta e média urbana — “o que estava rolando” entre gêneros e determinados grupos sociais —, encontrava nas caricaturas um repositório de temas e situações que expunham dinâmicas presentes na sociedade naquele momento, sob uma ótica capaz de provocar o riso. Ainda, o humor gráfico era um lugar de reconhecimento, de identificação e empatia, na medida em que tratava de emoções e sentimentos comuns aos leitores; ao expor reações possíveis à vida moderna que tomava de assalto seus atores, oferecia uma espécie de “ponto de encontro” para aqueles que se viam retratados em meio ao cataclisma da sobreposição de temporalidades, em constante mutação.

Ao contrário das charges políticas, não se tratava necessariamente de representações de personagens ou acontecimentos específicos, existentes na realidade, mas sim da fixação de tipos, ambientes, circunstâncias, decalcados sob o olhar e o engenho de seu autor.

Num tempo analógico, quando os lares não eram invadidos por ondas de baixa, média ou alta frequência, nem por *pixels* luminosos com resolução galopante, a propagação de mensagens através de imagens era espraiada nos periódicos, ocupando um significativo espaço material (nas páginas e nos quadrantes dedicados a elas) e simbólico (no imaginário, na expectativa, no deleite

dos leitores) como forma de expressão típica daquele momento de modernidade. Se o uso das caricaturas em revistas não era exatamente novidade, *vide* as publicações ilustradas exitosas existentes no Brasil desde meados do século XIX, no início do XX elas adquiriram outra dimensão, face ao caráter mercantil de veículos de massa que as utilizavam na forma permitida pelas novas possibilidades técnicas, e pela proliferação de artistas intelectuais que se dedicavam a elas demarcando novas estéticas, novas temáticas, novas formas de se fazer humor.

A acentuação da interdependência entre as revistas e os profissionais das letras e do traço influenciou os contornos de sua produção na chamada “segunda fase” da caricatura brasileira. Com o surgimento do jornalismo em forma de grande empresa, inaugurava-se uma “República das Letras” onde a necessidade de elaboração de conteúdo num campo competitivo inaugurava um mercado jornalístico que abria possibilidades de profissionalização para intelectuais boêmios (MARTINS, 2008, p. 137-138). A polivalência dos autores não era fato incomum; muitos atuavam em gêneros diversos, da literatura às artes plásticas, da crônica à caricatura, como o próprio Belmonte. Essas circunstâncias técnicas e mercadológicas fizeram com que as revistas abrissem espaço para experimentações que significassem aumento de vendas, e o “tapete vermelho” estendido à caricatura se encaixava nesse panorama. Os editores faziam concessões nas contratações de nomes que integrariam o corpo contribuinte das publicações, e os autores também cediam na aceitação do espaço que lhes era atribuído mediante pagamento; como resultado, as revistas muitas vezes apresentavam verdadeira miscigenação ideológica entre seus participantes, o que não impedia sua realização desde que o escopo final — a venda — fosse atingido.

O sucesso dos veículos dependia de um diálogo efetivamente estabelecido entre autores e público, na conjugação entre matérias e anseios das partes envolvidas. O historiador Elias Thomé Saliba, autor da obra *Raízes do riso — a representação humorística na história brasileira: da belle époque aos primeiros tempos do rádio* (2002), também ressalta a objetivação de lucros que permitissem a manutenção das revistas como fator fundamental na aproximação das relações de muitos humoristas com o público consumidor. O contato direto com o “mercado”, mais vasto e variado do que aquele ligado ao mundo dos livros, provocou mudanças na forma com a qual os artistas do humor percebiam seus leitores e, numa escala mais extensa, do modo com o qual divisavam a sociedade.

Naturalmente, a possibilidade de sobrevivência através da colaboração em revistas era um fator decisivo para os intelectuais-artistas, mas acreditar que o objetivo de ganhar dinheiro era a

única motivação que os atraía para aquelas publicações seria uma estreiteza de pensamento; há que levar em conta que as revistas, por sua capilaridade, eram capazes de alcançar o público em todo o Brasil, e o atrativo das imagens era capaz de despertar o interesse de novos leitores num país marcado pela dificuldade de acesso à literatura. Ser publicado em revistas significava ter um canal comunicativo junto a um grande contingente de pessoas, poder chegar junto a um largo contingente de receptores, e isso não era pouco.

O papel que as publicações periódicas tiveram nos processos sociais e culturais que concorreram para a configuração de nosso país tem sido objeto de estudo em diversas frentes investigativas da história da imprensa; considerando as feições dos veículos, tanto de forma quanto de conteúdo, em perspectivas diacrônicas e sincrônicas, esforços são reunidos visando à compreensão daquilo que lhe é particular e determinante na verificação de sua penetração no organismo social. Vejamos, a seguir, como eram as revistas onde Belmonte publicou suas caricaturas entre 1923 e 1927, numa sobrevisão do entorno que cercava sua obra de humor gráfico, ancorada no suporte de papel.

1.3 – *Careta e Frou-Frou*

Com boa dose de deboche e frescura, as revistas do Rio de Janeiro que deram destaque às caricaturas de Belmonte na década de 1920 guardavam semelhanças e diferenças, cada qual ocupando um quinhão próprio no campo da mídia impressa e no horizonte do imaginário de seus leitores. Tentaremos esmiuçar algumas de suas características mais marcantes – qual era a periodicidade, quem as editava, qual o formato, tipo de papel, tipo de impressão, valor, linha editorial, a quem se destinavam – sublinhando confluências e divergências entre elas, na busca por elementos que nos permitam uma aproximação de seu conteúdo, levando em conta a dimensão da produção e da recepção dos veículos que ancoravam o material humorístico gráfico.

A começar pela *Careta*, reconhecida como uma das principais e mais prestigiosas publicações do início do século passado, cujas coleções completas ultrapassam os limites das bibliotecas públicas e podem, ainda que raras, ser encontradas em repositórios particulares de colecionadores amantes da revista. Com longevidade expressiva (52 anos), circulou entre junho de

1908 e outubro de 1960, mantendo periodicidade semanal; era lançada aos sábados, em formato tabloide (25,5cm × 18,5cm), e apresentava um traço essencialmente satírico como assinatura.

Felipe Botelho Correa, especialista em estudos sobre produção e recepção de periódicos produzidos no Brasil e no mundo atlântico no início do século XX, demonstrou como o surgimento da *Careta* fez parte de um processo no qual revistas mais baratas, com boa qualidade de impressão, passavam a adquirir penetração nacional e circulação em ampla escala (BOTELHO, 2012).

Fundada pelo alemão Jorge Schmidt, tipógrafo e fotógrafo que prosperou como empresário empreendedor do ramo periódico, a *Careta* era um produto cultural idealizado para atingir um amplo espectro de leitores, com apelo mais popular do que a erudita *Kosmos* (1904-1909), uma publicação que também pertencia a ele. Naquele momento, começavam a fazer sucesso revistas com preços mais acessíveis, apresentação atraente, fartamente ilustradas e com alta dose de humor como *O Malho* (1902-1954), voltada às classes populares, e *Fon-Fon* (1907-1958), direcionada às camadas médias e altas. Essa última, fundada por empresários italianos e dirigida pelos intelectuais Gonzaga Duque, Lima Campos e Mário Pederneiras, era impressa em parceria com a *Kosmos*, nas oficinas de Schmidt (BOTELHO, 2012, p. 79).

No ano seguinte ao seu surgimento, *Fon-Fon* mudou-se para outra casa editorial e Schmidt lançou sua própria revista popular, a *Careta*, possivelmente com o objetivo de comercializar uma publicação mais rentável, já que a *Kosmos* havia se tornado financeiramente deficitária, apesar do renome conquistado (ABREU, 2015). Enquanto a *Fon-Fon* era considerada o “órgão dos simbolistas” (SODRÉ, 1966, p. 302), a *Careta* era chamada a “voz dos parnasianos”.³

Consideramos que a *Careta* se situava “entre” *O Malho* e a *Fon-Fon*, na medida que não era direcionada especificamente às massas, mas tinha um perfil mais popular do que a *Fon-Fon*, aliado a um pendor humorístico explicitamente definido. O preço dessas publicações é outro indicativo do público que pretendiam atingir; no início de suas atividades, a *Careta* custava \$300, o mesmo preço d’*O Malho*, enquanto a *Fon-Fon* era vendida por \$400. Conforme demonstra Botelho, se levarmos em conta que uma passagem de bonde custava \$200, podemos inferir que nenhuma dessas publicações era inacessível a uma grande parcela da população (BOTELHO, 2012, p. 81). A *Kosmos*, situada em outra categoria, custava 2\$000.

³ Moisés Massaud (2001) ressalta que essa associação das revistas com correntes literárias específicas dizia respeito mais ao momento de sua criação do que ao decurso de suas atividades, na medida em que era comum o trânsito e a mescla de representantes de certos movimentos com outras tendências contemporâneas.

Além da concorrência, d’*O Malho* e da *Fon-Fon*, acreditamos que na década seguinte a revista *ParaTodos* fosse a maior competidora da *Careta*. Pertencente ao mesmo grupo editorial d’*O Malho* — Pimenta de Mello & Cia. —, a *ParaTodos* circulou entre 1918 até 1932, “brigando” pelo público com estratégias similares que incluíam o destaque a caricaturas modernas, *layout* arrojado e temas mundanos. Nosso posicionamento é corroborado pela saída do cartunista J. Carlos da revista *Careta*, onde era o mais eminente artista gráfico, justamente para dirigir as revistas *O Malho* e *ParaTodos* em 1922; nessa última, passou a fazer as ilustrações das capas coloridas e caricaturas voltadas à temática que recheava o miolo.

Não à toa, foi justamente naquele momento que a revista *Careta* contratou Belmonte para substituir J. Carlos, com suas caricaturas que versavam sobre assuntos correlatos, e que apresentavam a mesma linhagem moderna na elaboração dos desenhos. A influência de J. Carlos sobre a arte de Belmonte e o processo de seu ingresso na *Careta* serão analisados mais detidamente no próximo capítulo, voltado à sua vida e obra; por hora julgamos relevante assinalar o panorama das publicações e artistas concorrentes, a importância que a caricatura e os caricaturistas assumiam no jogo de disputa mercadológica por leitores consumidores e o papel de Belmonte como principal artista capaz de fazer concorrência a J. Carlos, considerado o maior caricaturista brasileiro.

A *Careta*, desde seus primórdios, pôde contar com o “parque gráfico” da *Kosmos*, que terminou suas atividades em 1909, no ano seguinte ao lançamento de sua irmã editorial. A nova revista, aproveitando-se dos recursos disponíveis nas oficinas da Rua da Assembleia, posteriormente transferida à Rua Frei Caneca (NOGUEIRA, 2010, p. 70), inaugurava um padrão inovador de impresso periódico, na medida em que aliava uma ótima qualidade material e visual, percebida no tipo de papel *couché* usado no miolo e nas capas, nas cores, na definição de caricaturas e fotografias, aliadas a um formato tabloide, leve, que cabia confortavelmente nas mãos e poderia ser carregado com facilidade. A identidade visual também chamava atenção, com um padrão que diferia d’*O Malho*, que era calcado numa estética *art nouveau*: uma publicação em grande formato (23cm × 32cm) que usava um papel de pior qualidade (papel jornal) e cuja impressão não favorecia a nitidez das imagens que dispunha.

Note-se que a *Fon-Fon* já apresentava uma série de marcas inovadoras: também era em formato tabloide, feita em *couché*, com uso da cor e fartamente ilustrada. Mas a *Careta* apresentava uma intenção mais popular, usando como diferencial um aporte maciço de caricaturas que chamavam atenção desde a capa, onde charges — geralmente sobre temas ou personagens políticos

— se destacavam sob o cabeçalho com o título. E a diagramação inovadora, com linhas mais limpas, menos ornamentadas, com “pegada” modernizante, contribuía para conferir um aspecto estético único, onde a aplicação de cores chapadas, aliadas ao traço dos caricaturistas da nova geração, constituía um conjunto chamativo, atraente e “atenado” aos novos tempos.

Ao aspecto visual somava-se o teor eminentemente humorístico da revista, que oferecia uma leitura divertida, mais leve do que a “sisuda” *Kosmos*, intencionada para fazer sucesso junto ao grande público, o que ficava claro desde o seu primeiro editorial, uma espécie de “carta de intenções”:

Lançando à publicidade este semanário, é preciso confessar, e contritamente o fazemos, que a *Careta* é feita para o Público, o grande e respeitável público, com P grande!

[...]

Com um programa tão vasto, tão sedutor, tão (como diremos?) característico, esperamos da simpatia do público o franco acolhimento que lhe não merecem tantas caretas por aí, bem conhecidas.⁴

As loas ao “público com P grande!” deixavam claro que a editoria não mirava em nichos específicos de receptores, circunscritos ao âmbito literário ou científico, por exemplo, e sim num contingente amplo, que pudesse ler a revista, anunciando uma democratização no acesso. Ao mesmo tempo, esse mesmo editorial que anunciava um “programa tão vasto, tão sedutor, tão (como diremos?) característico” também se dirigia à “gentil senhorita, apreciadora entusiasta das seções galantes do jornalismo *smart*”, talvez denotando aí uma vontade de agradar igualmente às leitoras ciosas de elegância e smartismo, provavelmente não percententes ao “povo com P grande”.

Como já foi mencionado, a precariedade dos índices de alfabetização entre a população pátria, além da necessidade de renda para que se pudesse comprar a revista, mesmo que fosse mais barata do que outras publicações — ou seja, as ambições da proposta editorial inovadora esbarravam na materialidade das condições nacionais. É de se supor que os leitores, ou ao menos grande parte deles, seriam capazes de adquirir remédios, roupas, calçados, bebida alcóolica, cigarros e charutos, relógios, pianos, virtrolas e uma ampla gama de produtos que eram anunciados em suas páginas.

Por outro lado, não se pode negar que os esforços empreendidos para o letramento na Primeira República alargaram o manancial possível de leitores, e o desenvolvimento econômico,

⁴ *Careta*, 6 jun. 1908.

demográfico e urbano contribuiu para o crescimento de um mercado consumidor de periódicos. Tudo isso somado ao apelo visual, que despertava o apetite de leitores curiosos e ávidos por formas de linguagem digeríveis mais facilmente do que as composições formais do cardápio da erudição letrada.

Como notou Herman Lima, “a revista de Jorge Schmidt se manteria por tanto tempo com aquele prestígio paradoxal que a fazia disputada pelos fregueses de engraxates e barbeiros e pela elite intelectual do Brasil” (LIMA, 1963, p. 152). De fato, embora a *Careta* atendesse a objetivos que extrapolavam a esfera academicista da época, isso não significava uma diminuição na qualidade de seu conteúdo, que contava com colaboradores do porte de Lima Barreto, Emílio de Menezes, Luiz Edmundo, Martins Fontes, Olegário Marianno, os redatores Bastos Tigre, Leal de Souza e Olavo Bilac, além do talento de expoentes do humor gráfico como J. Carlos, Storni e Belmonte.

O resultado era uma miscelânea de textos e imagens de autores e teores vários, mas que tinham como fio condutor a predisposição satírica da revista na abordagem dos assuntos contemplados. Conforme explanado pelo cartunista Cássio Loredano em sua obra sobre J. Carlos (2002), o nome *Careta* seria inspirado em *Caras y Caretas*, uma publicação argentina semanal da época; alcunha escolhida para fazer alusão não a “caretas de mau-humor”, mas sim à careta do riso e do deboche explicitado desde o primeiro editorial: “preferimos, francamente, sorrisos, mesmo daqueles que mais parecem caretas”.⁵

Com seções diversas, trazia comentários sobre moda, política, urbanismo, esportes, cinema, literatura, textos inéditos de autores prestigiosos, caricaturas e fotografias, colunas sociais e arroubos filosóficos, sempre sob verve satírica. A *Careta* era uma revista de variedades que se destacava pelos valores artístico e intelectual, iconográfico e literário, e também por uma espécie de registro documental; era inegável sua atuação como propagadora de informações, embora não tivesse um compromisso explícito com a notícia. O compromisso explícito da *Careta* era com a sátira e a autopermissão no uso do tom humorístico para abordar os assuntos nela contemplados; a revista, afinal, “elegeu o humor como principal veículo para retratar as transformações urbanísticas e sociais ocorridas no início do século XX” (VELLOSO, 1996), conferindo um aspecto irreverente e provocador à publicação.

⁵ *Careta*, 6 jun. 1908.

Na qualidade de produto cultural mercadológico, a *Careta* dependia de uma clientela interessada na sua aquisição para consumo do conteúdo por ela oferecido; aos chamarizes visuais (caricaturas, fotografias, diagramação) e à “isca” do humor como promessa de divertimento e lazer somava-se um posicionamento ideológico do periódico que expressava os sentimentos de um certo segmento social. A revista, assim como a grande maioria de publicações comerciais lançadas desde o início do século XX, propagava um estilo de viver implicado na “inserção compulsória” de costumes e comportamentos que se encaixavam num processo mais amplo de avanço capitalista, de marcha civilizatória, de orientação do mundo ocidental em direção a um ideal de modernidade derramado sobre cidades capitais.

Foi nesse cenário que a caricatura se afirmou como meio de expressão próprio de um tempo marcado por aceleração e velocidade, pelo espalhar da visualidade, pela rapidez das mensagens que deveriam atender a requisitos de concisão e clareza visando à apreensão imediata de receptores em meio à ascensão de tantos novos estímulos. Na *Careta*, a caricatura era a “menina dos olhos” da revista (seu “carro-chefe”), e a “menina dos olhos” dos leitores — o elemento que os atraía desde a capa e os direcionava páginas adentro para outras representações visuais, humorísticas, publicitárias e fotográficas.

Os originais eram feitos a nanquim; ao invés de pintura — típica das impressões com quadricromia, como nas capas da revista *Fon-Fon*, por exemplo —, grafismos. Enquanto a capa permitia impressão com a combinação de quatro clichês (quadricromia) em preto, magenta, amarelo e azul, no miolo a impressão da arte gráfico-humorística era feita apenas com preto e outra cor (bicromia), geralmente laranja ou vermelho (DAPIEVE; LOREDANO, 2000, p. 11), fazendo com que se destacassem em relação ao restante da publicação, que era impresso em preto e branco (à exceção da capa, que era colorida).

As caricaturas de Belmonte apresentavam essa configuração de bicromia; elas ocupavam meia página ou eram dispostas em colunas verticais. Alguns números da revista chegavam a ter mais de uma caricatura do autor no mesmo exemplar, o que pode ser explicado pelo provável sucesso provocado por suas criações; um êxito que extrapolava as bordas da *Careta* e se espalhava também na revista *Frou-Frou*.

A julgar pelo título, essa última havia se inspirado na revista francesa homônima que circulou na França entre 1900 e 1923, editada por Samuel Sigismund Schwarz e, posteriormente, por Maurice Coriem e Marcel Gauthier. Na verdade, o nome já havia sido usado numa publicação

anterior, também francesa, lançada em 1871, chamada *Frou-Frou: jornal du high-life*, cujo subtítulo “*chronique de la vie elegante, actualités théatrales, échos du monde*” indicava o âmbito da revista, que durou apenas até o ano seguinte. O título foi reutilizado em 1888 em *Le Frou-Frou*, “*Grand journal parisien des modes et des arts*”, revista que também não obteve continuidade.⁶

A revista *Le Frou-Frou* de Schwarz possuía um forte apelo imagético, humorístico e um tanto erótico, calcada em reproduções de desenhos acompanhados de legendas satíricas, na medida para concorrer com outros periódicos semanais fortemente ilustrados que também usavam o riso como atrativo, tais como *La Vie Parisienne* e *Gil Blas Illustré*. A onomatopeia *Frou-Frou* ecoava a canção que se consagrou no repertório francês, difundida inicialmente por Juliette Méaly em 1897 no espetáculo teatral *Paris qui marche*, cuja letra condensava um imaginário típico da *belle époque*, externando uma visão masculina da mulher como objeto de desejo e sedução.

Dirigida ao público adulto da classe burguesa, *Le Frou-Frou* se inscrevia na chamada “*presse de charme*”, um conjunto de publicações que se beneficiavam do apelo sexualizado, sem contudo resvalar na vulgaridade. Em pleno florescer da arte moderna na Paris boêmia, mais de uma centena de artistas gráficos colaborou na revista, entre eles Pablo Picasso, que lá assinava “Ruiz”.

A adoção de um título que já circulava em França, como nome de revista e de canção teatral, não configura, a nosso ver, mera coincidência. Do contrário, corrobora a estreita vinculação cultural entre os meios de comunicação que proliferavam na então capital republicana brasileira e as matrizes francesas que ditavam ao mundo o referencial-mor de civilidade e progresso no início do XX, privilegiado por certos setores sociais. Os intelectuais e artistas gráficos pátrios tinham acesso às publicações importadas, assim como os editores, e utilizavam modelos externos como fonte de inspiração. O que não significa uma reprodução mimética; a *Frou-Frou* brasileira possuía, sim, similaridades em relação à sua antecedente francesa, como a valorização do componente imagético, com a mescla de ilustrações, caricaturas e vinhetas entremeadas a contos inéditos e textos ligeiros. O teor satírico, a periodicidade seminal, a inclinação ao panorama teatral, à moda, às relações de gênero e às representações do feminino igualmente balizavam sua elaboração. Mas a publicação nacional não possuía a feição erótica da outra, que gozava de maior permissividade em França, equilibrando-se por aqui entre as novas liberalidades que se insurgiam no comportamento social da burguesia carioca e os valores da “tradicional família brasileira”,

⁶ *Journal Général De L'imprimerie Et De La Librairie*, v. 15, t. 1-2. Charleston: Bibliobazaar, 2010. (Reprodução da publicação original de 1871, editada pelo Cercle De L'Imprimerie, De La Librairie et De La Papeterie em Paris, França).

instituição que mantinha seu peso e valor, sobretudo como público consumidor que poderia garantir a subsistência da revista. A materialidade também guardava distinções importantes lá e cá; enquanto a importada era impressa em preto e branco, a *Frou-Frou* nacional já contava com as possibilidades técnicas da impressão em cores, recurso utilizado justamente nas caricaturas de Belmonte.

Com ambições mais elitistas, a *Frou-Frou* se diferenciava da *Careta* por uma série de razões: era uma publicação mensal, em grande formato (33cm × 24cm), caríssima, com custo de 2\$500 para a unidade e 36\$000 para assinatura anual. Na historiografia do design gráfico do Brasil, a *Frou-Frou* é considerada uma edição de luxo, assim como a *Ilustração Brasileira* (1901), pois “ambas investem em papéis, tintas e acabamentos diferenciados (como, por exemplo, relevo tipográfico dourado), incluindo impressão de qualidade superior ao corrente no período” (MELO, 2011, p. 129).

A requintada publicação trazia na capa uma ilustração em alto-relevo e folha de ouro, com fundo de papel em textura de linho azul marinho. As páginas de papel *couché* brilhoso com gramatura pesada e altíssima qualidade continham texto e imagem impressos por tipografia e clichê zincográfico em alto-relevo. Embora a maior parte da revista ainda fosse monocromática, com textos, anúncios e fotografias dispostos em preto e branco ou azul-marinho e branco, as caricaturas de Belmonte apresentavam enorme destaque; ocupavam página inteira e eram bem coloridas, algumas em tricomia com utilização de retícula, muitas com aplicação de quatro cores, com utilização de vários clichês. Nesse último caso, usava-se a cor amarela, chapada, no fundo, sobreposta por vermelho e azul reticulados — que causavam o efeito multicolor —, e por cima, o preto.

Essa forma de impressão relevográfica com “casamento” de clichês em várias cores era bem cara, o que pode, em parte, explicar um alto custo de produção que era repassado ao comprador no preço final. Mas, em que pese o valor intrínseco da revista, seu valor monetário elevado era condizente com suas intenções, descortinadas no editorial inaugural dirigido a um público feminino endinheirado. Vale a pena transcrever o texto na íntegra, pela explicitação do tipo de leitores, ou melhor, leitoras, a quem a *Frou-Frou* se destinava, e quais eram os objetivos da revista:

Minhas Senhoras:

Frou-Frou... tem o grande prazer de vos saudar, colocando-se, ao mesmo tempo, sob a proteção carinhosa de vossas nêveas mãos. É que *Frou-Frou...* se fez vida para vós e deseja

ficar, no aconchego do vosso *boudoir*, entre a bombonière de ouro e cristal e o frasco artístico do perfume de Coty. Não traz nas suas intenções a ambição exagerada dos grandes magazines estonteadores e disformes; quer ser apenas apeteçada sorrindo, alimentando as vossas lindas futilidades, e dando às vossas encantadoras almas de mulher aquele suave conhecer e amar, tão natural aos espíritos simples e delicados. Uma vez, em cada trinta dias, porá nos regaços femininos leves impressões de arte: novas sensacionais e detalhadas de sua majestade A Moda; as notícias de uma vida social selecionada e distinta; romances, contos, versos, que vos encantem as horas de lazer... *Frou-Frou...* tem, superior a todos os outros, um grande objetivo, que, está certa, atingirá: o de vos ensinar a fazer do vosso lar, rico ou humilde que ele seja, um cantinho delicioso e artístico, em que sintas um grande desejo de viver. *Frou-Frou...* fez-se para vós e de vós espera o amparo carinhoso e amigo. E, como para selar esta aliança, beija-vos reverente as mãos perfumadas e finas... (*Frou-Frou*, a. I, n. 1, jun. 1923)

A publicação dirigida por Antônio Guimarães, propriedade de S. Santos & Comp., cuja redação e administração eram sediadas na Av. Rio Branco n. 110, no Rio de Janeiro, delimitava como alvo mulheres de “níveas mãos”, excluindo outros tons de pele associados à condição da pobreza. Mulheres de mãos “perfumadas e finas”, ou seja, chiques, elegantes, cujas mãos não seriam engrossadas pelo trabalho, com aporte financeiro para morar numa casa com “*boudoir*, entre a bombonière de ouro e cristal”, sem falar no frasco do perfume Coty, elementos que estariam inscritos na composição de um lar refinado. Mulheres de “espíritos simples e delicados”, não contestadoras, tampouco desafiadoras ou ameaçadoras, que desejassem alimentar “lindas futilidades” sorrindo, para apeteecer um “suave conhecer” e nada mais. O tipo de ânimo visado e valorizado no editorial remete a uma mulher que ainda estaria circunscrita ao papel de esposa, mãe e dona de casa, sem maiores pretensões profissionais ou intelectuais, ciosa de determinado papel familiar e social.

A revista até esboçou uma iniciativa inclusiva, quando admitiu que o lar da leitora poderia ser “rico ou humilde”; mas o contexto geral não deixa dúvidas de que se tratava de um produto elitista, dirigido à mulher dos mais altos estratos sociais. A revista exalava uma atmosfera sofisticada de vida do *grand monde*, enquanto reforçava um lugar feminino tradicional nas divisões dedicadas aos cuidados do lar, com passo a passo de artesanato, dicas para decoração, para o cuidado da família e das crianças, “truques” para beleza pessoal e um inovador incentivo à fotografia amadora como um *hobby* dos novos tempos, na seção “A arte da fotografia”, àqueles que pudessem adquirir uma máquina Kodak (não à toa, um dos seus maiores anunciantes). Para o desfrute intelectual das leitoras, oferecia pequenos textos literários, matérias sobre o cinema americano e o teatro brasileiro, exposições, decoração e fotografia. As seções “No palco e no

écran”, “O conto do mês”, “Vida social”, “No mundo esportivo”, “Gabinete feminino” eram entremeadas por propagandas vistosas de produtos de toucador e novidades tecnológicas exclusivas como máquina de escrever e vitrola ortofônica. Não era incomum a inclusão de textos cujo teor publicitário ficava “disfarçado” em meio aos editoriais, como uma matéria de várias páginas intitulada “A indústria científica brasileira”, que contava a história da Perfumaria Granado e seus fundadores proprietários, sob um tom enaltecendo.

Embora fique evidente que a *Careta* e a *Frou-Frou* eram publicações com objetivos, linhas editoriais e formatos bem diferentes, elas também comungavam vários aspectos que nos interessa ressaltar. Ainda que a *Careta* alcançasse um público bem mais amplo, sem pretensões exclusivistas de gênero ou classe social, no entrecruzamento dos leitores de ambas havia uma camada burguesa que poderia se reconhecer nas caricaturas de Belmonte, ou ao menos ter conhecimento das situações que eram retratadas naquelas representações.

A primeira e mais evidente similaridade era a publicação de caricaturas do mesmo artista, Belmonte, no mesmo período (entre 1923 e 1927), tanto na *Careta* quanto na *Frou-Frou*. O fato de as duas revistas utilizarem o mesmo chamariz de vendas pode, por um lado, reforçar uma ideia da existência de públicos distintos entre elas — nesse caso, poder-se-ia repetir a arte gráfica do mesmo autor sem que isso refreasse o interesse dos leitores, já que pertenceriam a grupos não coincidentes e que não consumiriam as caricaturas em duplicidade. Esse mesmo raciocínio se aplicaria aos mesmos anúncios de remédios, calçados, produtos de toucador, máquinas de escrever, que podiam ser encontrados numa e noutra revista; para os anunciantes, valeria a pena investir nas duas mídias impressas, visando a atingir leitores que porventura consumissem apenas uma delas.

Por outro lado, as caricaturas de Belmonte nunca foram publicadas repetidamente numa ou noutra publicação, todas eram originais — na pesquisa de campo, não encontramos qualquer exemplar que tivesse sido utilizado mais de uma vez em qualquer veículo impresso. Nesse caso, o público das duas revistas poderia até ser, em parte, o mesmo, e receberia as caricaturas em ambas com curiosidade, já que seriam inéditas.

De qualquer modo, mesmo reconhecendo contornos bem definidos na *Careta* e na *Frou-Frou*, delimitantes de suas linhagens, merecem consideração certos pontos observados nas duas revistas, que reforçam uma noção da sua inserção em determinado universo e sua atuação como instrumentos de propagação de um mesmo estilo de vida e uma mesma ideologia. Afinal, como já alertava Chartier:

As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses do grupo que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1990, p. 17)

No tocante às revistas de variedade, em sua grande maioria — incluídas aí *Careta* e *Frou-Frou* — consubstanciavam espaços de representação de certos grupos e indivíduos, a serviço da propagação de interesses de classe imersos em relações capitalistas que conformavam a sociedade como um todo.

Em relação à matéria prima que nutria seu verso e suas imagens, o cotidiano das classes mais abastadas na cidade capital era o foco objetivado; o registro de suas práticas diárias, seus feitos e proveitos, era trazido à baila, sem que houvesse a inclusão de acontecimentos que se processavam noutras esferas sociais, em meio à fragmentada sociedade metropolitana. Havia lugar para a abordagem de personalidades e matérias estrangeiras: atores e atrizes de cinema, estilistas e modistas, escritores e aviadores em visita ao país eram apresentados em função do interesse que despertavam entre os grupos que valorizavam referenciais culturais oriundos de países centrais. Ainda que a *Careta* oferecesse uma ampla gama de assuntos não contemplados pela *Frou-Frou* — essa última orientada às “futilidades femininas”, aquela com acento político e satírico —, as duas tratavam de costumes, anseios e interesses de uma mesma parcela da população.

Naquelas revistas, como em outras publicações similares dos anos 1920, ficava evidente toda uma nova conjuntura cultural que se delineava em distinção às décadas anteriores. Não que houvesse uma ruptura de profundas marcas arraigadas em terra pátria — passado escravista, desigualdade social, oligarquias — que balizavam o sonho capitalista ocidental transposto em nossa modernidade periférica. Mas é inegável que os repertórios mudavam rapidamente, o cenário pós-Primeira Guerra avançava inclemente o motor da história e rompia com uma série de antigas convenções, mormente nas relações de gênero, nas formas de lidar com o próprio corpo e o desejo, na afirmação da sexualidade; a experimentação de novas possibilidades identitárias, no espaço privado e no público, esgarçava limites morais e oferecia novos desafios ao convívio cultural.

O aspecto visual do periodismo é rico em sinais que denotam essas mudanças, em estreita conexão com modos de vestir, de se exibir, de gesticular. Moda, arquitetura, decoração, escolas estéticas, *design* gráfico são aspectos interligados que traduziam novos padrões de sentimento num mundo velozmente industrializado, com mobilidade acelerada por meios de transporte, de

comunicação, e a “entrada” de uma nova mulher na sociedade, impulsionada pela necessidade de mão de obra em tempos de guerra, atraída pela “fantasia real” oferecida no cinema falado e a cores que deslanchava nos Estados Unidos. Para elas, e também para eles, tornavam-se aceitáveis novas formas de lidar com o corpo, bem como o intercâmbio de possibilidades antes circunscritas a papéis bem restritos do masculino e do feminino.

O cineasta Woody Allen, no filme *Meia-noite em Paris*, construiu uma representação cinematográfica rica na demonstração de conjunturas próprias dos anos 1910 e 1920, mostrando a nós, um século depois, como um período distante — que poderia nos parecer “embolado”, como uma coisa só, na poeira anacrônica do tempo — era percebido à época como “antes” e “depois”, como “velho” e “novo”, como momentos distintos que demarcavam o imaginário e todo um calendário cultural.

Interessa-nos surpreender como se deram, entre nós, certos momentos e mecanismos construtivos de determinada maneira de viver, que emergia entre o ceticismo e a desconfiança da racionalidade e da civilização, por um lado, e o otimismo e a euforia do pós-Guerra, por outro.

Tomando a revista *Careta* como fonte para um voo de pássaro sobre o início do século XX, momento crucial no edifício da modernidade brasileira, percebemos através da iconografia uma série de indícios de alterações significativas indexadas a certos recortes temporais.

Nos anos 1910, pode-se notar como as fotografias, em sua grande maioria, ofereciam uma visão predominante do universo masculino em atividade — em visitas às propaladas indústrias ou na audiência de conferências, por exemplo — ou ocasiões mistas de encontro social — piqueniques no Corcovado, entre tantas outras —, mas raramente as mulheres apareciam se divertindo sozinhas. Nos anúncios, medicamentos, móveis e vestuário eram oferecidos lado a lado com artefatos tecnológicos novidadeiros, despertando o interesse daqueles que poderiam consumir um aparelho manual de massagem vibratória ou um sifão para gaseificar a água.

Algumas caricaturas, naquele período, ainda mantinham uma configuração de “quadrinhos”, mescladas com outras onde uma única grande imagem era associada ao texto, em meio a ornamentos que proliferavam na publicação, conferindo um ar de requinte *nouveau*. Formalidade, austeridade e seriedade ditavam a disposição dos corpos e as feições dos rostos de homens e mulheres, em poses estáticas ou, por vezes, flagrados em movimento, no caminhar da avenida; sempre cobertos sob padrões de indumentária que os vestiam da cabeça aos pés com peças pesadas, em várias camadas de “elegância”.

Passando aos anos 1920, a equação texto-caricaturas-anúncios que marcava o periodismo empresarial da virada secular se manteve, e o público-alvo que era retratado, *grosso modo*, também. O governo continuava a ser prestigiado, e suas atividades eram incluídas entre os fatos importantes semanais; a divulgação de obras estruturais como indicadoras de progresso permaneceu, com a difusão da inauguração de pontes e estradas. Mas já se notava um espaço aqui e acolá para a publicação de instantâneos de manifestações operárias e reivindicações populares.

A publicidade, cada vez mais farta, continuava a dar vazão a medicamentos, mobiliário e vestuário, juntamente com novos bens de consumo. Os mais afeitos aos produtos inovadores poderiam adquirir revólveres e pistolas Colt “para sua segurança” ou lâmpadas Osram, numa cidade cada vez mais elétrica.

Mas o que salta aos olhos como traço diferencial marcante daquele momento em relação às décadas imediatamente anteriores era um aumento expressivo da presença da mulher nas representações imagéticas, e na exibição de formas masculinas e femininas mais aparentes sob novas combinações vestimentais. Pareciam um tanto mais à vontade, com mobilidade para circular na modernidade e ousar se desvencilhar do peso de antigas tradições, no balanço entre velhas formas de contenção e novas possibilidades de fruição. O corpo, o rosto, o *design* e a moda “falam” — e através de sua representatividade nas páginas revisteiras denotavam os anos 1920 como uma era de inéditas experimentações.

As mulheres sobressaem nas fotografias em preto e branco, caminhando na rua à saída da missa, frequentando *matinéés* dançantes, frequentando o curso de costura ou de estenografia. Afeitas, sim, a um modelo de feminilidade “de bom-tom”, ciosas de certos papéis sociais que lhes eram atribuídos; mas figuravam nessas representações sem que houvesse necessariamente uma presença masculina a seu lado, conquistando paulatinamente mais espaço nas revistas e nas relações sociais.

A inclusão definitiva da praia carioca como forma de lazer também era um aspecto inovador, com o destaque à Copacabana como bairro que despontava no pódio da valorização imobiliária e simbólica como “balneário chique”. O cinema passou a figurar no centro das atenções, como produto cultural inerente à agenda daqueles leitores; graficamente, o *design* limpava as linhas e fortalecia o traço, reduzia os ornamentos e aumentava o uso das vinhetas, em consonância com a diminuição de tempo para rococós; e na moda, que sofria uma série de mudanças formais

profundas, transparecia uma sintonia com aquelas transformações em curso nos modos de fazer, de perceber e de viver.

Nas duas revistas — além de moda e cinema —, teatro, rituais de sociabilidade, competições esportivas eram alguns dos temas que poderiam ser encontrados; as estreias do Theatro Municipal e os chás beneficentes em salões particulares eram um exemplo do que aparecia nas suas fotografias, sem que houvesse espaço para rodas de samba, capoeira ou demais manifestações populares que proliferavam nos subúrbios e morros. Exceção eram os blocos carnavalescos de rua, que se insurgiam nas páginas dessas publicações entre imagens do requintado curso carnavalesco e dos bailes à fantasia em locais privados. *Careta* e *Frou-Frou* publicavam instantâneos do *footing* na saída da missa da Igreja na Praça Duque de Caxias (atual Largo do Machado), um verdadeiro desfile social onde a aparição pública, o flerte e a exibição da indumentária eram tão ou mais importantes do que o compromisso religioso em si. Nas duas revistas havia espaço garantido para flagrantes da frequência às praias, para a divulgação da inauguração de estabelecimentos comerciais em logradouros nobres da cidade, para o registro dos times campeões de futebol e das equipes consagradas nas competições náuticas. Nem pensar em registros de tensões entre sociabilidades múltiplas ou destaque aos conflitos urbanos: nelas, o espaço público era celebrado como obra de Ordem e Progresso, como lugar glorificado sob a competência da classe dirigente, como palco idealizado de realizações e conquistas modernas que corroboravam escolhas e projetos específicos.

Havia uma conjugação entre essas revistas e esferas de poder, que emergiam na projeção de imagens de figuras do Executivo e notícias correlatas; de certa forma, elas atuavam como “porta-voz” do governo instituído, ratificadoras de sua posição proeminente. Os Presidentes Arthur Bernardes, em exercício entre 1922 e 1926 e que governou a maior parte do tempo lançando mão do “estado de sítio”, e seu sucessor Washington Luiz, cujo mandato ocorreu entre 1926 e 1930, figuravam com frequência em suas páginas, despachando nos palácios, marcando presença em eventos relacionados ao desenvolvimento progressista, ciceroneando deputados e embaixadores...

Careta e *Frou-Frou* traziam em seu bojo a ambiguidade de tempos que se sobrepunham, numa amálgama de passado, presente e futuro; materialmente, constituíam o que havia de mais moderno em termos de impressão periódica, de linguagem visual inovadora, de veículo de comunicação como produto mercadológico. Nem sempre, contudo, o conteúdo acompanhava a celeridade das inovações palpáveis nas mãos, fortemente atado a esquemas tradicionais de

composição social, a valores arraigados e paradigmas culturais entranhados em determinada percepção coletiva de *ser*.

Havia um descompasso entre a forma e o argumento, uma discrepância entre o exterior moderno e o interior antigo, conforme observou Ana Luiza Martins: “No tocante às técnicas de impressão, imperaram recursos de vanguarda, enquanto os conteúdos veiculados guardavam laivos, senão cultivo explícito da tradição” (MARTINS, 2003a, p. 74). As revistas chancelavam um modelo de modernidade técnica enquanto reproduziam velhas estruturas e configurações sociais na divulgação de uma simbologia própria de classes e governos; grupos que visavam ao desenvolvimento econômico e à inserção cultural num modelo ocidental de modernidade, mas que se erigiam sobre correntes que os atavam a bases históricas de colonialismo e escravidão, sob forte influência da Igreja Católica.

Foi nesse cenário que a caricatura se afirmou como “a” forma de expressão por excelência da modernidade, com peculiaridades que merecem investigação, maiormente por seu posicionamento em meio às ambivalências que não escapavam a essas revistas. Não há como desvincular o lugar que a caricatura e seus autores ocuparam na economia simbólica da informação, à sua época, das qualidades materiais e técnicas que as engendraram; para uma compreensão de códigos específicos de produção e interpretação dessa forma singular de expressão, é preciso percorrer alguns de seus itinerários.

1.4 – Caricaturas nas revistas dos anos 1920

A projeção da caricatura de feições modernas foi resultado de um processo onde a elaboração, o modo de impressão gráfica e a feitura das imagens se beneficiaram das transformações materiais propiciadas pelo progresso técnico. Entre o final do século XIX e o início do XX, uma série de mudanças formais influenciou diretamente o engenho criador dos caricaturistas, alterando os rumos do fazer gráfico dedicado ao humor em direção à reprodutibilidade em larga escala e à sua consolidação como um dos chamarizes imagéticos de maior penetração e popularidade a seu tempo, ainda que fora dos tradicionais cânones academicistas.

No tocante à forma, as caricaturas se destacavam pela inovação visual, como facho imagético fascinante em suas linhas simples e cores fortes, imprimindo uma nova estética moderna que se diferenciava e se destacava em relação às representações caricaturais do século XIX, beneficiadas pelas inovações materiais e pelo surgimento de um novo repertório representador. Nesse sentido, estavam alinhadas ao conjunto gráfico formal das revistas, inovadoras em sua apresentação, diagramação e impressão.

A passagem da fase litográfica à zincográfica no final do XIX foi um dos pontos de virada mais evidentes da mudança experimentada pela caricatura, ao permitir inovações marcantes na forma dos desenhos. Na primeira, o artista desenhava com lápis gorduroso a imagem às avessas sobre uma pedra calcária, que era molhada para umedecer as partes cobertas pela imagem; em seguida, a pedra recebia uma tinta de base oleosa que não se misturava à água e se fixava apenas na área seca da pedra. Essa técnica foi característica dos primórdios da caricatura no Brasil, com o transplante de um modelo estrangeiro então vigente, introduzida por franceses que inauguraram uma série de ateliês e oficinas gráficas que possibilitaram uma série de impressões ilustradas.

Em torno de 1885, a zincografia anunciava a substituição da pedra por lâminas de zinco como suporte, e do lápis gorduroso pela pena de irídio como instrumento de desenho, que passava a ser feito sobre um papel especial com tinta autográfica (MARTINS, 2003b, p. 35). Uma prensa então imprimia o desenho sobre uma placa de zinco que era submetida a banhos graduados de água-forte, que por sua vez não atingiam a superfície coberta pela tinta. Embora utilizada de forma experimental por alguns veículos como *A Semana* (1885) e a *Gazeta de Notícias* (1895), pode-se dizer que a efetiva apropriação dessa técnica se deu com o artista Julião Machado na revista *A Bruxa* (1896-1898), dali por diante sendo consagrada como forma de impressão majoritariamente utilizada pelos artífices da pena.

Além dessa mudança significativa, que possibilitava a diminuição de custos, a introdução da cor no impresso foi outro avanço que influenciou diretamente na alteração da visualidade dos desenhos e na sua divulgação. Inicialmente com o sistema cromolitográfico, passando à cromotipografia, foi no início do século XX que surgiram a bicromia e a tricromia fotomecânica. O original era enviado à oficina, que fazia o clichê, isto é, a placa de metal onde o desenho era calcado em relevo e em sentido inverso; os artistas demarcavam no original onde a cor deveria entrar com pinceladas aguadas, para que o chefe da oficina de impressão providenciasse os fundos coloridos — chapados, lisos, ou reticulados, para se obter os meios-tons (DAPIEVE; LOREDANO,

2000, p. 10). As nuances e os esfuminhos tão característicos dos desenhos feitos com lápis de sebo de carneiro davam lugar a imagens elaboradas com traço mais limpo, beneficiadas pelo recurso da autotipia, que permitia o preenchimento de áreas de cor “blocada” ou em retícula (MARTINS, 2003b, p. 36). Todas essas inovações encontraram nas revistas o suporte ideal, pois ao contrário do jornal, cuja tiragem era diária, sua produção espaçada, em periodicidade semanal ou mensal, permitia a incorporação de ilustrações sem comprometer sua qualidade, favorecendo o esmero artístico.

Na fase zincográfica, pontuaram artistas que compunham uma nova geração da caricatura, nascida no final do século XIX: Raul Pederneiras (1874-1953), K. Lixto (1877-1957) e J. Carlos (1884-1950) eram seus mais notórios representantes, a chamada “trinca de ouro”, “trinca insuperável” (SALIBA, 2002), “os três grandes nomes” (LUSTOSA, 2009, p. 40) da caricatura nacional. De fato, foram inovadores que potencializaram não apenas os recursos à mão, mas conferiram uma nova perspectiva ao traço e às temáticas abordadas, seguidos por outros artistas como Alfredo Storni (1881-1966), Max Yantok (1881-1964), Álvaro Martins, que adotou o pseudônimo Seth (1891-1949), e o próprio Belmonte, apenas para citar alguns que se destacaram entre o grupo de caricaturistas que ficou conhecido como os *modernos*. Vejamos o porquê dessa denominação: se essa alcunha pode ser atribuída aos enquadramentos espaciais e temporais de sua atuação — produziam em cidades urbanas *modernas*, numa época de *modernidade* —, havia uma série de alterações formais e temáticas presentes em suas caricaturas que reforçavam essa noção de ineditismo e sintonia com os novos tempos de “cosmopolitismo compulsório”, demarcando uma série de distinções em relação ao que já havia sido feito até então no desenho de humor nacional.

Para uma melhor compreensão do impacto da originalidade de suas obras, é importante enunciarmos algumas distinções fundamentais entre a produção de humor gráfico produzido durante a Monarquia e aquela típica da Primeira República. Luiz Guilherme Sodré Teixeira (2001), em seu trabalho *O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*, fornece elementos precisos para essa compreensão.

Entre as categorias que apresentaram significativas alterações, enumeramos a estrutura narrativa como a primeira a ser observada. No período Imperial, circulavam charges caracterizadas por uma linguagem prolixa, sem preocupação com a síntese, que adotavam a estrutura de “histórias em quadrinhos”; considerada por especialistas um sinal de “imaturidade” de organização narrativa, a composição seriada das imagens corresponderia à própria dificuldade da sociedade em assimilar

discursos visuais (TEIXEIRA, 2001, p. 12). Ainda, o recurso imagético servia ao texto como mero suporte ilustrativo, sem que possuísse um discurso próprio, outra consequência da falta de noção da potencialidade narrativa da própria imagem, numa cultura incapaz de gerar representações do real independentes da escrita.

A composição de cenas e personagens era executada sob forte influência realista, determinada por um formalismo cartesiano; elaborados com volumes e dimensões precisos em cada detalhe, demonstravam uma intenção de reprodução fidedigna dos sujeitos nos quais eram inspirados. Lembre-se que nesse período a cultura era marcada fortemente pela racionalidade dos discursos de comunicação: elementos fantasiosos e transgressores não eram valorizados como modos possíveis de significação da realidade nas representações da sociedade à época. Essa herança da escola satírica europeia, que incorporava as tendências do realismo que amadurecia no leito do romantismo, na primeira metade do século XIX, tinha nos virtuosos franceses Gustave Doré e Daumier no XIX alguns de seus mais aclamados representantes.

Os dois artistas trabalharam em periódicos franceses que tinham como mentor o renomado editor Charles Philippon — *Charivari* e *La Caricature* — e se dedicaram à sátira ampla e geral, dos atores políticos aos sociais, do poder aos costumes banais, com uma numerosa produção acerca de cenas da vida cotidiana, e do retrato da burguesia industrial e financeira que havia triunfado sobre a monarquia.

Daumier foi incensado por Balzac e Baudelaire, um verdadeiro artista de seu tempo, pioneiro na utilização de um meio de comunicação de massas — o periodismo — para a difusão de sua arte e a consequente influência sobre o comportamento social. Sua técnica incluía a utilização do claro-escuro, do esfuminho, e sua temática refletia a crescente revolução tecnológica, o crescimento do socialismo e o positivismo filosófico e cientista em suas bases.

Em nossas revistas ilustradas, a presença de um grande número de chargistas de origem europeia acentuava ainda mais a influência daquela escola, representada aqui por Angelo Agostini (italiano) e por Bordalo Pinheiro (português), entre outros.

Finda a Monarquia, o discurso gráfico na República passou a ser articulado num só quadro, acentuando a concisão e a síntese verbal. O texto permaneceu atrelado à imagem como integrante da linguagem gráfica, explicitando seu conteúdo, mas aparecia de forma curta e rápida, para que pudesse acompanhar o desfecho da piada em um só quadro. A palavra perdia, aos poucos, terreno

para discursos que priorizavam o aspecto visual, em direção a novas possibilidades de expressão calcadas na autonomia do traço.

Na verdade, a difusão das caricaturas sofreu um abalo nas ditaduras dos Marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto, quando houve uma “retração” das revistas face à censura oficial; essa espécie de hiato, que durou aproximadamente entre 1890 e 1894, encerrou a etapa litográfica, considerada a “primeira fase” da caricatura brasileira.

Além do cerceamento de temas, a inserção da fotografia na mídia impressa foi outro fator que influenciou na mudança do lugar da caricatura, que passava a ser momentaneamente relegada a “segundo plano”; por outro lado, na medida em que a imagem fotográfica assumia uma função documental, compromissada com uma visão realista de fatos e personagens, a caricatura ficava “liberada” para se voltar ao imaginário popular em voos ficcionais (TEIXEIRA, 2001, p. 32).

A partir dos governos civis de Prudente de Moraes e Campos Sales, quando a exteriorização de vozes críticas e posturas contundentes alçavam novos voos possíveis, as revistas ilustradas viveram um momento de retomada, assim como as caricaturas que delas faziam parte. No relato de Monteiro Lobato:

Os começos da República foram horrivelmente agitados e mazorqueiros. Era o militarismo com todas as suas incompreensões e brutalidades. Por fim o equilíbrio civil foi voltando e a caricatura começou mais uma vez a ensaiar as asas. A litografia já tinha saído da moda, substituída pelos novos processos de gravura fotomecânica [...] Procuram interessar o público indiferente e inculto. (LOBATO, 2008, p. 37)

Pode-se dizer que o caricaturista português Julião Machado foi o mais representativo desse período de mudança, cuja obra demarcava um processo de transição entre as charges de Agostini e as de Calixto, Raul e J. Carlos. Dando sequência a um trabalho modernizador iniciado por Bordalo, Machado fez experimentos com cor e desenvolveu um grafismo inovador para o período imprimindo uma linhagem própria, marcada pela elegância do traço; limpo e regular, ao invés das sobras e nuances que emergiam do esfuminho e dos efeitos claro/escuro. (LUSTOSA, 2009).

Se o reflorescimento das revistas ilustradas havia se insinuado após o intervalo de restrições militares, foi no mandato de Rodrigues Alves que houve uma conjunção de fatores que favoreceram um verdadeiro *boom* daquelas publicações. Na virada do século, a então capital republicana, Rio de Janeiro, viveu a grande repaginação capitaneada por Pereira Passos, legitimada em intenções sanitaristas e higienistas, aliada a uma lógica modernizante em sintonia com os interesses das

classes dirigentes do país. Os investimentos de reurbanização que contemplavam a demolição de cortiços e a construção de uma grande avenida, coalhada de ponta a ponta por edifícios-vitrine em estilo eclético, davam passagem aos ventos de modernidade capazes de enlevar a burguesia carioca. Mudanças que atendiam aos interesses de parte da população e sublinhavam a proximidade do Estado com classes específicas, delimitando fronteiras étnicas e sociais em relação a um largo contingente à margem da cidadania e da fruição daqueles espaços.

Nesse contexto, quando a fantasia de identificação cultural europeia atinge seu ápice (NEEDEL, 1993) e a adoção de gestos, gostos e objetos estrangeiros passam a ser uma constante, as revistas ilustradas foram identificadas como um instrumento da mentalidade predominante, modernizante, civilizadora — e um tanto deslumbrada. A cidade com feições coloniais tentava se transformar em metrópole cosmopolita, numa sobreposição de temporalidades distintas ressignificadas na prática diária; da sinhozinha à melindrosa, da Igreja ao chá-dançante, a *urbs* vivenciava uma série de novidades que imprimiam novos ritmos, impulsionadas por novos desejos e aspirações. As publicações seriadas, atraentes, ágeis e coloridas, traziam em suas páginas todo um imaginário em sintonia com aqueles valores, cultivado pelas elites e incipientes classes médias que consumiam avidamente suas edições.

As francesas semanais *Le Rire* e *La Vie Parisienne*, a inglesa *Punch* e a americana *Puck*, lançadas em fins do XIX, eram veículos exemplares de sucesso nos “novos tempos”; marcadas pelo humor e pela irreverência, nelas o riso constituía um dos grandes focos de atração, como estratégia lúdica de comunicação. As caricaturas que se espriavam da capa ao miolo eram capazes de polarizar a atenção dos leitores entre as vozes polissêmicas que se insinuavam na sua representação imagética combinada com palavras, chamando a atenção para fatos ou traços específicos de seus personagens, esboçando uma nova visão da cidade e de seus habitantes.

J. Carlos acentuou o descolamento da rigidez acadêmica na representação da anatomia humana e elaborou o chamado “traço brasileiro” desenvolvido na Primeira República, com uma leveza que assinalava a caricatura nacional em linhagem própria. A partir de seus tipos fictícios, J. Carlos inaugurou novos padrões de inteligibilidade do grafismo das caricaturas: os personagens, com curvas e formas que brotavam de sua inventividade, não tinham o compromisso de obedecer a um retrato fiel de sujeitos determinados; do contrário, seus *dandies*, *melindrosas*, *janotas*, *pierrots* e *colombinas* protagonizavam cenas igualmente fictícias, demarcando uma diferença para

com a produção anterior, voltada a conflitos políticos e personagens reais (TEIXEIRA, 2001, p. 34).

Artista expoente do que podemos chamar de “segundo momento” de amadurecimento da caricatura, com atuação na *belle époque* e também nos *années folles*, transparece na sua produção a transição entre movimentos estéticos e escolas distintas que se sucederam. Inicialmente, observamos a influência do movimento *art nouveau*, substituída pela incorporação do sucedâneo *art déco*; num quadro de acelerada modernização técnica e urbanística, sob o impacto das tendências deflagradas por vanguardas europeias no período entreguerras, buscava-se a reinterpretação de correntes artísticas racionalistas que ambicionavam reafirmar e corresponder ao esforço progressista da civilização industrial. O *art déco* seria a expressão de elementos identificados com a modernidade, imbuídos de um espírito de pragmatismo e ambição de renovação de linguagem visual; com elaborações mais limpas, despojadas de uma profusão de elementos decorativos, abria mão das linhas sinuosas do *art nouveau* para adotar formas geométricas estilizadas, impactadas por correntes como o Cubismo, o Construtivismo, o Futurismo e pela Abstração Geométrica.

O percurso gráfico trilhado por J. Carlos influenciou toda uma geração de artistas por ele inspirada — inclusive Belmonte — cuja produção denotava as transições estilísticas daquele momento; apresentando certo comedimento em relação às escolas predecessoras, seus traços sintéticos caminhavam em direção à racionalização dos volumes e da redução de elementos de ornamentação. A crítica de arte Irma Arestizábal, no texto que concebeu para o catálogo da exposição *J. Carlos: 100 anos*, realizada pela FUNARTE em 1984, sintetizou o “espírito gráfico” dos anos 1920: “Os designers da época buscavam o racional, o simples, o despojado e a austeridade, condizentes com a produção industrial” (ARESTIZÁBAL, 1984). Cada caricaturista, à sua maneira, materializava no desenho a mutação de formas que influenciava a arquitetura, o desenho industrial, as artes plásticas, a moda, a decoração de interiores, enfim. Belmonte não fugiu a essa constante: em suas caricaturas produzidas entre os anos 1910 e 1920 percebemos ecos do *art nouveau* nos primeiros trabalhos gráficos, passando ao *déco* na década seguinte.⁷

É mais fácil situarmos as caricaturas de Belmonte no fluxo de expressões de modernidade a seu tempo se pudermos dilatar o olhar para o espectro da produção gráfica que era produzida em

⁷ No próximo capítulo observaremos alguns exemplos visuais concretos dessa fase inicial, apresentados em paralelo à sua biografia (p. 107-125).

nações centrais, inferindo relações de influência — e independência — entre linhas culturais esboçadas lá e cá.

Nesse sentido, é interessante observar que, no campo da caricatura de costumes, a influência americana se fez mais forte do que a europeia nos anos 1920; sobretudo se levarmos em conta que na historiografia brasileira é recorrente a afirmação de que o modernismo brasileiro não tenha adotado os Estados Unidos como signo de modernidade, permanecendo com olhos voltados à Europa como balizadora de seu edifício cultural — mesmo quando em busca do rompimento com formas acadêmicas e voltado à construção de uma identidade nacional. Citamos o exemplo formulado por Isabel Lustosa, que pontuou o lugar dos Estados Unidos no modernismo brasileiro da seguinte forma:

Quando o modernismo acontecia no Brasil dos anos 20, os EUA viviam uma efervescente onda de renovação cultural e de progresso. Música, cinema, arquitetura, a imprensa, o rádio, tudo se transformava na capital cultural dos EUA, Nova Iorque. Mesmo ali, um movimento modernista atravessava a poesia americana com inovações. Nada disso ecoava por aqui. Oswald e Mário de Andrade, os arautos do movimento, continuavam a buscar na Europa as respostas para as questões culturais brasileiras. (LUSTOSA, 2004, p. 213)

Ao passo em que reifica o lugar de Oswald e Mário de Andrade como “arautos” do movimento, sublinha o papel hegemônico do sistema referencial europeu no norte dos intelectuais brasileiros, não sem reconhecer exceções como Monteiro Lobato, descrito como “um dos poucos brasileiros cultos de sua geração que preferiam os EUA à França” (LUSTOSA, 2004, p. 219).

Não pretendemos contestar uma gama de conclusões relativas às investigações que adentraram outras esferas de produção intelectual, especialmente a literária. Aos repositórios acadêmicos já existentes sobre o tema viemos somar esforços no sentido de perseguir certos caminhos do modernismo brasileiro e matizar suas influências e tendências, a partir de um enfoque sobre a produção de caricatura de costumes.

É fato que, num contexto de relações neocoloniais, a Europa permaneceu ao longo das primeiras décadas do século passado como matriz cultural-mor para a *intelligentsia* brasileira; na *belle époque*, como protagonista de uma fantasia de identificação das classes dirigentes, e na segunda metade dos anos 1920, como parâmetro de “nação culta”, num cenário onde o acesso do Brasil ao universalismo modernista passava pela valorização da nacionalidade.

Outrossim, no campo específico da caricatura de costumes, observando-se a produção de um de seus maiores expoentes — J. Carlos — e de nosso autor Belmonte, que se autoproclamava

um de seus “filhos”, fica evidente uma aproximação estética, estilística e temática à produção gráfico-humorística norte-americana.

Não que fossem influências excludentes: Belmonte e J. Carlos “beberam” nas fontes periódicas europeias; afinal, a circulação transatlântica dos impressos entre Brasil, França, Inglaterra e Portugal intensificada no XIX já apontava para uma sincronia globalizada de ideias. Na casa de J. Carlos, sabe-se que revistas francesas e inglesas eram cuidadosamente arrumadas numa mesinha (LOREDANO, 2002, p. 47). A influência de Julião Machado, português que produziu no Brasil a transição entre o esfuminho e a linha simples, fora igualmente um fator importante para sua formação.

Em verdade, o ineditismo, a originalidade e o talento de J. Carlos, já evidentes nos primórdios de suas colaborações no *Malho*, davam a impressão de que ele prescindia de referências externas; sua ousadia fez com que enveredasse por uma produção que era baseada na sua própria genialidade, abrindo caminhos para tantos outros caricaturistas brasileiros. Ainda assim, não há como desconsiderar o trânsito de padrões gráfico-estéticos que chegavam às mãos dos artistas nacionais; tanto pela circulação de veículos estrangeiros que aqui aportavam como pela reprodução dos seus conteúdos em periódicos locais.

Naquele momento, as caricaturas assumiam feições distintas conforme o local onde eram produzidas e os veículos onde eram publicadas. Em França, as célebres *La Vie Parisienne* e *Le Rire* exibiam imagens de humor gráfico plenas de cores em meios tons, em criações que mantinham uma influência do *art nouveau* e exalavam muita sensualidade por personagens que, na maioria das vezes, se olhavam nos olhos, reforçando a interação entre si. Na Inglaterra, tomando-se novamente como exemplo a notória *Punch*,⁸ suas caricaturas apresentavam parco uso da cor, com uso da técnica de hachura para criação de sombras e tramas, mais próximas dos desenhos do XIX.

Enquanto isso, os Estados Unidos apresentavam nas capas dos periódicos, nas ilustrações e nos *cartoons* que os acompanhavam um *layout* bem mais limpo, mais *déco*, com linhas simples, cores chapadas e uma economia de ornamentos, sombreados, texturas; seus personagens que não exibiam a sensualidade explícita dos franceses e muitas vezes encaravam o espectador da cena, se exibindo para o mundo. A revista de variedades *Life*, as de moda *Vogue*, *Vanity Fair* e *Harper's Bazar*, apenas para citar algumas, apresentavam esse tipo de construção gráfica, bastante moderna,

⁸ A revista inglesa semanal *Punch*, caracterizada pelo humor, plena de caricaturas, possuía relevância entre a intelectualidade brasileira, descrita como “um dos mais interessantes hebdomadários ingleses” por *O Jornal* na edição de 18/2/1926, quando noticiou a visita ao Rio de Janeiro do então diretor do periódico, Laurence Bradbury.

em contraste com a arte produzida em alguns países europeus. Mas não em todos eles: como exemplo, a revista de vanguarda alemã *Simplissimus*, e a portuguesa de variedades *ABC*, cada qual a seu modo, também apresentaram inovações no *design* de capas e nas caricaturas assinadas por artistas modernistas nos anos 1920.

Ao refletir sobre a participação da produção externa na arte de J. Carlos, o cartunista e biógrafo Cássio Loredano intui que nosso artista talvez nunca tenha tido contato com grande parte dessa produção moderna que era realizada alhures, exceto as matrizes francesas e inglesas. A circulação cada vez maior e mais rápida de ideias e informações é que explicaria a existência de artistas de alto nível em diferentes locais, mesmo que não conhecessem uns aos outros: “Muito provavelmente todos eles viram Van Gogh, Gauguin, Toulouse-Lautrec e Picasso, este trazendo consigo a carga da grande escola catalã de retratistas” (LOREDANO, 2002, p. 47).

Loredano atribui a J. Carlos a inauguração, entre nós, da aplicação elegante e inteligente da linha, com uma limpeza cada vez maior. Utilizando o processo de “cor indicada”, o desenhista como que abandona, abole os pincéis, e se entrega à pena, tinta, papel — e à linha. Em seus termos:

Ele estava limpando o desenho a olhos vistos. Com o tempo, foi eliminando a tendência natural do principiante à poluição [...] E foi a linha que ele rapidamente “descobriu”, a maior e mais radical abstração do Homem. [...] J. Carlos viu, ou intuiu. Estas coisas a gente nem vê. A não ser depois. Que ali estava o caminho. (LOREDANO, 2002, p. 40-41)

Novamente, não questionamos a capacidade inventiva daquele que é considerado um dos maiores caricaturistas brasileiros. J. Carlos pode ter sim intuído ou “descoberto” a linha. Mas não há como ignorar uma similitude entre as feições que demarcavam a caricatura de costumes brasileira e aquelas encontradas na produção periódica dos Estados Unidos no mesmo período. No pós-Primeira Guerra, houve uma abertura para a divulgação, no Brasil, do universo *yankee* de uma forma que, se não era simultânea, era bastante sintônica. Por exemplo, a capa da *Revista da Semana* de fevereiro de 1917 trazia a reprodução de uma ilustração da revista americana *Vanity Fair*, publicada um mês antes, em janeiro de 1917. Na imagem, um pierrô e uma colombina bailavam satisfeitos — afinal, embora o carnaval e a praia tenham adquirido configurações muito especiais no âmbito carioca, nunca foram “jabuticabas” de exclusividade nacional e eram também retratados em países com clima temperado.

É de se notar, também, a semelhança entre os “bonecos” de J. Carlos presentes em caricaturas do início de sua carreira e os da cartunista inglesa Anne Harriet Fish (1890-1964), que começou a

publicar nos anos 1910 suas charges em revistas como as britânicas *Punch* e *Tatler* e as americanas *Vogue* e *Vanity Fair*. Nas capas que fez para essa última, nos anos 1920, sobressaíam as linhas *déco* e as cores também usadas por J. Carlos nas capas da *ParaTodos*.



Fig. 1. Capa da *Vanity Fair*, jan. 1917.



Fig. 2. Capa da *Revista da Semana*, fev. 1917.

A experimentação estética moderna — baseada em chapadas de uma ou duas cores com fortes contrastes, linhas limpas bem demarcadas, uso estratégico do fundo branco na composição da imagem visando ao destaque da ilustração — adentrava também a publicidade e o projeto gráfico dos livros, que passou por verdadeira revolução nas décadas de 1910 e 1920 (CARDOSO, 2009). Provavelmente, o mesmo público que consumia as caricaturas de Belmonte na *Careta* e de J. Carlos na *ParaTodos* também era estimulado pelas capas de livros criadas por Fernando Correia Dias, Olegário Mariano, Di Cavalcanti (além dos próprios Belmonte e J. Carlos), muitos deles editados pela Monteiro Lobato & Cia. ou pela Costallat & Miccolis, de Benjamin Costallat.

A consolidação de avanços tecnológicos do impresso e de linguagens promovidas ao longo da década de 1920 resultaram numa modernidade gráfica brasileira que, em muitos aspectos, era afinada com padrões da nação que se afirmava como potência capitalista do século XX. Lembre-

se que, após a Primeira Guerra, os Estados Unidos aceleraram escalas de produção e consumo em massa, gerando um excedente que necessitava de novas ferramentas para seu escoamento. O *design* se consolidava, destarte, como estratégia fundamental, desenvolvendo concepções visuais modernas e atraentes, calcadas no *déco* como a estética representativa daquele momento.

A análise visual da produção nos anos 1920 de J. Carlos e, ato contínuo, de Belmonte não deixa dúvidas quanto a uma confluência estética entre o tipo de caricatura que produziam e a arte ilustrativa norte-americana, suscitando novas percepções do modernismo entre nós, em vertentes pulsantes também nessa forma de linguagem, nas linhas e nas cores, no modo de retratar a sociedade e a cidade que os caricaturistas brasileiros nos proporcionavam.

Acreditamos que os personagens-tipo de grande parte das caricaturas da segunda década do XX tampouco almejavam a figuração representativa do *ser nacional* e da *nacionalidade*. Embora a definição do brasileiro estivesse no centro das preocupações da intelectualidade do período, os personagens do *grand monde* que apareciam nas páginas coloridas das revistas pareciam voltados para si, assim como o grupo que se via retratado naquelas situações, sem necessariamente corresponder a uma identidade brasileira.

O índio romantizado de Angelo Agostini, o *Zé Povinho* de Bordalo Pinheiro, o *Jeca Tatu* de Monteiro Lobato e mesmo *Juca Pato* de Belmonte, presente em suas charges politizadas publicadas nas *Folhas*⁹ paulistas, poderiam se enquadrar nas tentativas de elaboração de uma personificação caricatural do povo. Mas os almofadinhas e as senhoritas que cintilavam na *Careta*, na *ParaTodos* e na *Frou-Frou*, por exemplo, correspondiam a uma noção idealizada da sociedade que se pretendia europeia, sem contemplar a consolidação de um tipo nacional que pudesse expressar a realidade social do país. Aliás, como se a multifacetada realidade social do país pudesse ser sintetizada num tipo único, com sua pluralidade de biótipos, ideários e mentalidades. Elias Thomé Saliba concluiu a inviabilidade dessa proposta, e salientou que “a representação estereotipada, não raro, no ressentimento, na negatividade ou na degradação, integrava a estrutural recusa das classes dominantes em aceitar a maioria da população brasileira como parte de um mesmo universo social” (SALIBA, 2002, p. 125).

⁹ A empresa jornalística dirigida por Olival Costa e Pedro Cunha em São Paulo era conhecida como a “Folha”. Essa denominação da referida empresa jornalística foi adotada a partir de 20 de janeiro de 1931. Anteriormente, sob a direção de Olival Costa e Pedro Cunha, a empresa era conhecida como a “Folha”, e entre 1925 e 1930, como as “Folhas”. A publicação dos periódicos *Folha da Noite* e *Folha da Manhã* ocorreu até 1960, quando então foram unidos para a formação da *Folha de S.Paulo* (MOTA; CAPELATO, 1980, p. 13-14).

Sem objetivar a reprodução de indivíduos concretos, muitos tipos e cenas imaginários que proliferaram naquele período eram calcados nas vivências das camadas médias e altas, com pouco espaço para inclusão do povo em suas preocupações — e representações. Nas poucas vezes em que apareciam, sujeitos pobres, pretos, mestiços e mulatos pontificavam nas caricaturas desanuviados, sob um véu de amabilidade que abrandasse as tensões entre classes. Na visão de Luiz Guilherme Teixeira (2001, p. 35), “é como se a Abolição tivesse despejado povo ‘demais’ na sociedade, de modo que cabe agora imaginar bonecos fictícios que ocupem o lugar desse povo real e excessivo”.

Ao analisar a produção de J. Carlos, o autor observa que

Nessa sociedade “sem conflitos”, J. Carlos cria *bons malandros* [...], *mendigos narigudos com sacos nas costas*, *sambistas tocadores de pandeiro*. Deliciosas figuras, sem dúvida, mas idealizados na medida certa para um mundo de ficção [...]. Uma sociedade que idealizava a si própria como francesa não ia assumir, afinal, um povo “colorido” como o nosso. (TEIXEIRA, 2001, p. 35)

A obra de J. Carlos influenciou toda uma geração de caricaturistas, não apenas no traço, mas nos temas, na abordagem, no uso da técnica, da cor. Belmonte bebeu naquela fonte e investiu em sua própria obra gráfica, que compõe o conjunto objetivado neste trabalho. Os dois artistas publicaram, no mesmo período, caricaturas com padrões similares, atuando em frentes opostas; cada qual em um grupo editorial, cada qual à frente de uma revista, todas elas concorrentes.

1.5 – Caricatura — gênero menor ou “alma da nação”

A consagração do humor gráfico como meio de comunicação moderno, afinado com as demandas por celeridade e concisão de seu tempo, representativo de novos recursos técnicos, da ampliação do campo visual como suporte para transmissões simbólicas, manifestante de sensibilidades e mentalidades correspondentes àquele recorte espaço-temporal ocorria, de fato; no circuito leitores-revistas, o êxito das caricaturas era erigido sobre a excelente recepção de que gozavam, pelo espaço que lhes era concedido para produção, divulgação e circulação, pelas novas oportunidades profissionais que atraíam artistas para se dedicarem a essa forma de expressão. O cotidiano pleno de novidades introduzidas pela modernidade oferecia um manancial de situações propícias à crítica e ao riso face ao anacronismo de certos comportamentos e intenções percebidos

nos cenários remodelados, onde a sobreposição de temporalidades acentuava complexidades dignas de representações cômicas.

O que não significa que as caricaturas desfrutassem de igual prestígio “de direito” entre os meios acadêmicos; muitas vezes relegadas a um lugar “menor” na produção intelectual, foram por muitos desconsideradas como “subproduto” cultural, “cultura de massa” e outras categorias menos abalizadas nos respectivos cânones. Podemos traçar um paralelo desse fenômeno com o que ocorreu em relação a outras searas de manifestações artísticas.

No escrutínio da produção teatral, há registros que evidenciam tensões implicadas na construção de um teatro nacional “sério” (excetuando a “alta comédia”) em oposição à comicidade popular, que os críticos insistiam em caracterizar como gênero menor. O historiador Antonio Herculano Lopes, especialista no tema, ressaltou o conflito existente entre a concepção de um teatro “de puro entretenimento” e outro “de reflexão”, como se fosse possível se estabelecer uma hierarquia de valor entre eles (LOPES; VELLOSO; PESAVENTO, 2006, p. 282). Ao direcionar esforços para a recuperação de uma teatralidade popular, ressaltou a comicidade como aspecto tipicamente nacional, em correspondência com nosso panorama moral, social e mental. Afinal, como observou Procópio Ferreira, em mais de um século de evolução teatral o Brasil desaguou “cascatas de riso” que desafiaram os “paladinos da nossa civilização” afeitos a estreitas concepções artísticas (FERREIRA, 1979, p. 159).

A divisão erudito-popular também presidiu a crítica literária, que não lia com bons olhos a criação popular da época, apesar (ou talvez por causa) do estrondoso sucesso alcançado por ela. No cenário cultural da capital republicana nos anos 1920, autores de literatura popular possuíam extrema relevância, com obras que galgavam números impressionantes de edições vendidas. Não obstante, os romances com linguagem fácil e enredos ousados de Benjamin Costallat, Théo Filho e Patrocínio Filho, por exemplo, por vezes considerados “pornográficos e escandalosos”, foram preteridos nas “altas rodas” intelectuais.

Para estudiosos do tema como Beatriz Resende (2006), a exclusão pela estética modernista de autores que fugissem a suas propostas seria um dos motivos que resultaram na desqualificação desses autores e de sua produção. A pesquisadora Alessandra El Far, por sua vez, no trabalho que desenvolveu sobre aqueles “romances de sensação” (2004), assinala que, ainda que a sublitteratura seja desprezada como sublitteratura, não pode ser desconsiderada como documento de uma época.

Acreditamos que, analogamente, podemos enfocar aspectos semelhantes no tratamento dispensado às caricaturas de costumes publicadas nas revistas ilustradas. Historicamente, o humor foi considerado um gênero “menor”, “ligeiro”, que não seria revestido da aura necessária para figurar em primeiro plano em processos de reflexão social. Tomemos por exemplo o teatro de revista, que em fins de século retrasado teve seu *status* artístico negado justamente em função da caricaturização e comicidade com que retratavam seus personagens e suas tramas (SÜSSEKIND, 1986).

A mesma postura dualista que opunha as noções de “cômico” *versus* “sério” como condicionantes da validade artística da obra, e a conseqüente desqualificação do humor como instância pouco digna, afastada do belo, do sublime, do eterno, do essencial, se manteve nas décadas subsequentes, em visões polarizadas que determinavam quais os temas e as formas de abordagem que poderiam ser considerados legítimos.

Essa visão limitante e limitada, frequentemente estabelecida entre caricatura e cultura, popular e erudito, sofreu abalos com o posicionamento de alguns pensadores que se esforçaram em reconhecer e incluir a caricatura como manifestação dotada de valor artístico e histórico (VELLOSO, 1996, p. 99). Foram eles o crítico de arte Gonzaga Duque, em 1902, com artigos publicados sobre o tema na revista *Kosmos* (1929); frei Pedro Sinzig, em 1911; o historiador Max Fleiuss, em artigo publicado na *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro* em 1916; e Monteiro Lobato, em 1917, no capítulo “A caricatura”, do livro *Ideias de Jeca Tatu*. Cada qual desses autores, à sua maneira, referendava o poder de comunicabilidade do desenho de humor, em proximidade com o público e em conexão direta com a modernidade.

A nós, interessam particularmente os posicionamentos de Gonzaga Duque e de Monteiro Lobato; o primeiro, pela influência que teve sobre o desenvolvimento artístico de Belmonte, como cofundador da revista *Fon-Fon* — influência essa explicitamente declarada pelo caricaturista em entrevista a Herman Lima (1963, p. 43) —, e o segundo, pela proximidade, pela troca profissional profícua e pelos laços de amizade que os ligavam. Não insinuamos que foram essas chancelas à caricatura que determinaram diretamente o percurso de Belmonte, mas não se pode desconsiderar que, no calor do seu tempo, havia uma circulação de ideias favoráveis àquela forma de expressão, embora não fossem consenso entre os intelectuais.

Para Monteiro Lobato, a inserção social e o ofício das caricaturas eram parte integrante de suas reflexões, algumas delas externadas em dois artigos específicos publicados no jornal *O Estado*

de S. Paulo, no qual colaborou entre 1913 e 1923 (LEITE, 2010). Intitulados “A caricatura no Brasil I”, veiculado em 27 de janeiro de 1915, e “A caricatura no Brasil II”, que veio a público no dia seguinte, 28 de janeiro de 1915, os artigos foram compilados no livro *Ideias de Jeca Tatu* (LOBATO, 2008); seu conteúdo explicitava a importância e a validade com que o autor tratava a criação de humor gráfico:

Não há país onde a caricatura não vice em folhas periódicas como um gênero de primeira necessidade, indispensável ao fígado da civilização. Como a ironia e o chiste não são plantas vulgares, e porque o rirmos uns dos outros é da higiene humana, custeia cada povo as suas mutucas — os seus caricaturistas [...]. E em nada se estampa melhor a alma de uma nação do que na obra de seus caricaturistas. Parece que o modo de pensar coletivo tem seu resumo nessa forma de riso. (LOBATO, 2008, p. 28)

Após um breve relato histórico dessa forma de expressão, visando a demonstrar sua presença desde os mais remotos tempos, o autor enumera periódicos satíricos de sucesso em países centrais como França, Inglaterra, Alemanha, Itália e Estados Unidos, e os artistas que nelas veiculavam sua produção gráfico-humorística. Partindo desse referencial, Monteiro Lobato tece elogios à revista *O Malho* e aos caricaturistas Calixto e Raul, pelo caráter “profundamente popular” da “maravilhosa invenção” que “trouxe para a revista os tostões de todos os guarda-freios da Central, todos os chefes de linha, todos os estivadores, carroceiros, motoristas ou porteiros [...]” (LOBATO, 2008, p. 37). Não esqueçamos que o próprio Lobato tinha ambições editoriais que visavam à inserção de livros entre o grande público, portanto não é de se estranhar que louvasse publicações que conseguissem atingir grupos antes excluídos da fruição periódica, e um tipo de arte capaz de interessar camadas populares afastadas do letramento. É interessante observarmos como ele, ironicamente, enaltece a capacidade de rir de si próprio sob os preceitos higienistas e civilistas então em voga, associando o riso e as caricaturas às necessidades humanas mais básicas, como representações mais vicejantes do *éthos* de uma nação.

A agência do autor nos permite destacá-lo como crítico de arte vanguardista, expressionista, defensor da modernidade, implementador de técnicas modernas de impressão e de desenho nas capas dos livros e na sua vendagem; permite, também, relacionar mais fortemente sua relação com Belmonte, no horizonte de intelectuais aproximados pelo compartilhar de ideias, posturas e sentimentos comuns.

Antes de Monteiro Lobato, nos primórdios do século XIX, outro intelectual de peso já havia se posicionado em relação ao desenho de humor conferindo relevo àquela forma de expressão —

tratava-se de Gonzaga Duque, articulista relevante que permaneceu muito ignorado nos círculos acadêmicos, no rastro incessante do tempo.

Atuando como ficcionista, crítico de artes plásticas e historiador no Rio de Janeiro entre 1888 e 1911, Duque integrou as iniciativas do primeiro grupo simbolista carioca. Sua concepção de arte e modernismo se diferenciava daquelas oferecidas pelas vanguardas, que pregavam a liquidação do passado em nome do novo. Preocupado em refazer uma tradição criticamente, ele se opôs a uma sociedade que apagava marcas de história e memória em posturas teleológicas, guiadas por um otimismo progressista.

Apostando no pensamento e na imaginação, Gonzaga Duque tentou recriar uma história da arte e da política por caminhos alternativos, privilegiando linguagens impregnadas de liberdade de imaginação, capazes de ultrapassar o sensível. Recentemente, sua obra tornou-se objeto de estudo da historiadora Vera Lins, que se debruçou sobre sua fortuna ideológica em pesquisas de peso (LINS, 1996).

Especificamente em relação às caricaturas, o autor publicou artigos sobre os artistas gráficos da revista *Bazar Volante*, sobre Raul Pederneiras e Kalixto, em que atribuiu valor documentativo àquelas imagens pela fixação de tipos, costumes e hábitos:

A falta de caracterização nesse gênero é imperdoável, porquanto, para determinar uma época, deve-se reunir todos os detalhes necessários à recomposição da sua fisionomia, fixando as vestes, o mobiliário e os cacoetes que a marcaram. (DUQUE, 1929, p. 230)

No mesmo artigo em que se pronunciava sobre a caricatura, Duque também saudava os teatros Alcazar e Eldorado, fundados em fins do século XIX, como “focos de perturbações para os aspectos de uma sociedade pacata, habituada aos saraus com torradas e chá preto às dez da noite”, após um preâmbulo onde criticava o “estacionarismo” dos costumes, a lentidão do progresso, o acanhamento da educação artística. Julgamos que essas associações não ocorreriam por acaso; teatro e caricatura de humor serviriam ao chacoalhar de comportamentos, e eram inscritos, por ele, como manifestações de desenvolvimento artístico.

Percebe-se, pois, uma tradição interpretativa de valorização da caricatura; quando Belmonte iniciou carreira como artista gráfico, vinha no enalço do sucesso de Raul, Calixto e J. Carlos, e parecia “ouvir” as recomendações de Gonzaga Duque em relação às preocupações com o registro

da indumentária, arquitetura, decoração, como um “diretor de arte” atento aos sinais que eram parte integrante do repositório simbólico que preenchia suas caricaturas.

A capacidade de vislumbrar signos artísticos inscritos nos debates da modernidade, expressa no pioneirismo de Baudelaire e entre nós por alguns dos críticos de arte já citados, tivera forte influência na trajetória de artistas comprometidos com o cotidiano, o detalhe, o riso e a imagem. Essas iniciativas têm sido recentemente reexaminadas, em estudos acadêmicos que se voltam às caricaturas como dimensão constitutiva de renovações estéticas capazes de captar e expressar a pluralidade de sentidos emergentes de seu universo, no resgate de vertentes de modernidade anteriormente preteridas. Destacamos os empreendimentos de Isabel Lustosa, Monica Pimenta Velloso e Luiz Guilherme Sodré Teixeira; os trabalhos de Ana Belluzzo, sobre Voltolino; Lucio Picanço Muruci, sobre Seth; Laura Nery, sobre Raul Pederneiras; Letícia Pedruzzi Fonseca, sobre Julião Machado, apenas para citar alguns.

1.6 – Belmonte no panorama do humor gráfico

As caricaturas de Belmonte veiculadas nas revistas da capital se enquadravam num conjunto de peculiaridades próprias dos caricaturistas da geração da Primeira República, *i.e.*, o esvaziamento da postura política e a diminuição da agressividade em relação à produção da geração anterior, a adoção da vida mundana *socialite* como objeto de criação, a limpeza de linhas e curvas, a liberdade de criação ficcional e a consequente invenção de tipos urbanos.

Suas criações satíricas interagiam com o conteúdo daquelas publicações, voltadas a tramas diárias de determinados grupos sociais, e também se nutriam do universo particular que era contemplado em suas páginas; outrossim, se esgueiravam do “mero retrato” de suas práticas e seus valores na medida em que seu componente essencial — o humor — acionava mensagens próprias, em registros distintos de outras formas de comunicação.

Elas eram compostas de imagem e texto, desenhos acompanhados de legendas ou diálogos, às vezes com títulos que concorriam para a identificação do tema abordado e da construção interpretativa daquela forma de expressão; mantinham uma relação dialógica com o conteúdo mais geral das publicações, enfocando o mesmo âmbito que compunha seus índices e que interessava aos leitores, adotando seus locais de atuação como cenário dos acontecimentos e algumas de suas

tramas como enredo. As caricaturas, contudo, não tratavam necessariamente desse ou daquele fato, sem que tivessem um compromisso com o espelhamento de determinada ocorrência ou uma estrita vinculação informativa. Do contrário, ao passo que se encontravam inequivocamente inscritas no recorte visado pelas revistas que as ancorava, muitas vezes “ultrapassavam” textos e fotografias justamente por adentrar os meandros recônditos da subjetividade de seus personagens.

Num contexto mais amplo, as caricaturas de Belmonte da *Careta* e da *Frou-Frou* trafegavam num mercado de periodismo humorístico que também contava com as caricaturas de J. Carlos na *ParaTodos* durante aquele período. A concorrência entre as publicações, seus grupos editoriais e seus artistas fica evidenciada numa série de similaridades que encontramos entre a obra satírica de um e outro caricaturistas especificamente entre os anos de 1923 e 1927. Os temas, a estética, a impressão bicolor e o tratamento irônico com que retratavam o *café society* urbano nacional apresentavam paralelos notórios; relacionamentos por interesse financeiro, competitividade entre os gêneros, demandas femininas e feministas e o *laisser-faire* da juventude metropolitana abastada eram algumas das dinâmicas que preenchiam o espaço que eles podiam ocupar, com suas visões críticas formalizadas em desenhos articulados com palavras. Ambos produziam caricaturas inéditas com ininterrupta frequência semanal e usufruíam posição de destaque, cada qual na respectiva revista; Belmonte com certa “vantagem” na *Frou-Frou*, onde ocupava páginas inteiras, totalmente em cores.

É inegável o pioneirismo de J. Carlos na elaboração de uma estética de caricatura tipicamente nacional e sua ascendência sobre toda uma geração de artistas gráficos, que se fazia notar não apenas nas linhas, mas também nos temas, na abordagem, no uso da técnica, da cor. Ainda assim, embora a obra de Belmonte mantivesse uma série de elementos comuns com seu antecessor, pode-se reconhecer no exame do conjunto das obras o traço próprio de um e outro, a “assinatura” que cada um deles deixou em suas caricaturas.

A análise de elementos exclusivamente plásticos, objeto de estudo de especialistas das Belas Artes, escapa ao escopo dessa investigação histórica; mas não nos esquivamos de apontar, além das similitudes, as marcas próprias que imprimiam na elaboração de suas representações. O que não impedia, entretanto, que houvesse certos cruzamentos, ou, quiçá, plágio entre eles: no exame comparado das caricaturas de Belmonte e J. Carlos naquele mesmo recorte histórico, encontramos, por exemplo, uma obra intitulada “Ele, ela e o outro...”, publicada por J. Carlos na *ParaTodos* em 21 de fevereiro de 1925. Alguns meses depois, mais especificamente em junho

daquele mesmo ano, Belmonte publicava uma na *Frou-Frou* sob título quase homônimo, “Ele, ela e... a outra”:



Fig. 3. “Ele, Ela e o Outro...”

Caricatura de J. Carlos

ParaTodos, 21 fev. 1925.



Fig. 4. “Ele, Ela e... a Outra”

Caricatura de Belmonte

Frou-Frou, 25 jun. 1925.

Cada qual, à sua maneira, retratava triângulos amorosos em versões particulares; J. Carlos enunciava a infidelidade feminina em plena época de carnaval, e conjugava uma imagem de hedonismo, sedução e ressaca com um texto quase “explicativo”: “A vida é como passou: uma comédia que não ensina, três personagens sem fim — Pierrot, Colombina, Arlequim... Sempre assim foi e assim será... Quá, quá, quá, quá, quá!”. A versão de Belmonte se ocupava da infidelidade masculina, mais tolerada moral e socialmente numa sociedade que emergia do patriarcalismo; sem texto ou diálogo, apenas sob o título enunciado. É visível a ambientação luxuosa e elitista nas duas representações, e o olhar voltado à vida “como ela é” no *high society*; dentro ou fora do carnaval, feminina ou masculina, a infidelidade se tornava um assunto-tabu presente, em cores.

Quem ficava ausente eram os pobres e pretos; assim como nas caricaturas de J. Carlos, praticamente não se vê no conjunto de Belmonte a presença das camadas multifacetadas que compunham o corpo social metropolitano na década de 1920. São raras as aparições de personagens pobres e negros, e a figuração da pobreza — em quantidade exígua comparada à figuração da riqueza —, quando surge como na figura 4, é sempre imersa naquele universo elitista, nunca em outro contexto.

Entretanto, se é verdade que essas caricaturas não se pretendiam combatentes — voltadas a grupo restrito e sua representação, com pouco espaço para personagens de outras esferas —, há que se destacar a introdução de pedintes, mendigos e empregados domésticos na produção de Belmonte. Mesmo que “a serviço” da perpetuação de uma desigualdade social historicamente constituída, sem oferecer grande ameaça à hierarquização demarcada, a análise crítica das situações que se apresentam leva à consideração de uma série de tensões existentes entre os múltiplos domínios que coexistiam numa mesma metrópole. Belmonte não adentrou o “submundo” que tanto atraía João do Rio, por exemplo; não retratou cortiços, favelas, tampouco a vida íntima de classes marginalizadas numa escala social. Para estas, era escasso (ou nenhum) o espaço em mídia impressa onde pudessem manifestar sua voz, dar vazão a seu mundo, figurar em representações, fossem elas elaboradas por terceiros, quiçá em registros autorreferentes.

Assim, se Belmonte incluiu esses personagens com o intuito de provocar o riso daqueles a quem estavam submetidos, não podemos deixar de pensar que o comparecimento dos tipos “incômodos” são a ponta de um longo fio excludente que agora se oferece à reinterpretação. A emergência desses atores nas cenas evoca, hoje, complexidades existentes no organismo social, onde células distintas se encontravam (e ainda se encontram) em disputas de força, de poder, de manifestação.

1.7 – Caricaturas, vestígios de história

Ruidosas na recepção que provavelmente encontravam junto aos leitores, as caricaturas de Belmonte, expressão “da hora” há quase um século, sofreram a ação implacável do tempo; cobijadas e valorizadas por gerações que se foram, permaneceram adormecidas nas páginas das revistas outrora vigentes, resquícios de uma época que já se foi. Por que voltar a elas num trabalho

acadêmico? Qual a validade de criações humorísticas do passado para o enfrentamento de questões do presente?

Por muito tempo à margem dos temas que mereceram o exame historiográfico, as caricaturas não eram tratadas como fontes “legítimas”, duplamente desvalorizadas: primeiramente, por não se enquadrarem em perspectivas que visavam à análise de grandes estruturas; e, em segundo lugar, por se tratar de uma produção considerada “sem seriedade”, distinta de criações inscritas nos referenciais canônicos da intelectualidade. A ligação íntima e imediata do humor com os fatos cotidianos era usada como motivação para a desqualificação daquela forma de expressão, tachada como “ligeira”, por vezes inofensiva, por outras irresponsável e imoral, mas de toda sorte sem que obtivesse respaldo para ser incluída juntamente com outras formas consideradas mais eruditas, sérias e científicas.

Precisamente nesta tese, os campos da imagem e do humor convocam considerações específicas para a utilização de caricaturas pelo historiador da cultura; assim como os discursos e a literatura, elas têm o real como referente, conquanto não consubstanciem sua *mimesis*. Destarte, deverão ser tomadas como traços ou fontes que se colocam no lugar do passado que se visa alcançar, não como espelhamento, mas sim como forma de representar.

A elas deverão ser feitas perguntas visando flagrar quais os valores e os sentimentos que buscavam transmitir, quais as expectativas em relação aos atores e receptores, enfim, qual a lógica de significados concentrados em determinado espaço e tempo que as caricaturas permitem acessar.

Nas palavras de Pesavento:

Assim, a imagem tem, para o historiador, sem dúvida, um valor documental, de época, mas não tomado no seu sentido mimético. O que importa é ver como os homens se representavam, a si próprios e ao mundo, e quais os valores e conceitos que experimentavam e queriam passar, de maneira direta ou subliminar, com o que se atinge a dimensão simbólica da representação. (PESAVENTO, 2003, p. 88)

Caricaturas atuam como mediadoras entre o universo do espectador e do produtor, estabelecem conexões entre a representação fornecida e o referente que representa. Na qualidade de registros históricos, não escapam às questões fundamentais que fomentam as bases de nossos trabalhos e reflexões: quando, onde, quem, para quem, para quê, por quê e como? A propriedade das caricaturas como versões de uma época só pode se afirmar a partir de um mergulho mais profundo no imaginário do seu tempo, nas forças que orientavam a estrutura de funcionamento

daquela sociedade. Não se pode olvidar a necessidade de decodificação de conjunturas e demandas imbricadas no quadro histórico que se pretende analisar, com vistas à validação do objeto em seu potencial informativo.

Caricaturas são marcas de materialidade do passado capazes de nos reportar a uma série de aspectos valiosos ao processo de reconstrução da cultura cotidiana — a vestimenta, a infraestrutura urbana, o interior doméstico com suas mobílias e utensílios, detalhes dos espaços, das condições de vida, enfim. Por meio delas, podemos perceber a organização e os usos dos artefatos, de itens fugazes (mas não menos importantes) presentes na vida diária, e inferir valores projetados a objetos inanimados numa sociedade de consumo. As representações humorísticas oferecem formas de registro do comportamento social, de correntes de pensamento, das experiências e dos temas que eram considerados apropriados à sua consideração.

Contudo, o uso do testemunho das imagens ao edifício histórico pode oferecer problemas incômodos, se não estivermos conscientes de suas fragilidades. Nenhuma imagem, nenhuma caricatura é “inocente”; envolvem escolhas e intenções de uma rede de produtores e receptores que chancelavam seu sucesso e sua demanda. A crítica do conjunto da obra de Belmonte requer a familiarização ao ambiente cultural de seu espaço-tempo, à retórica, às funções, às expectativas e aos preconceitos, às convenções visuais e humorísticas que as orientavam; a um só tempo, caricaturas informavam e conformavam determinadas visões de mundo.

As reflexões que têm como ponto central essa série de representações deverão partir de indagações e desconstruções desses “testemunhos” gráficos, com vistas a um possível entendimento do modo pelo qual grupos sociais retrataram sua história, projetaram o vivenciado e sustentaram seu imaginário.

CAPÍTULO 2 — O CARICATURISTA: BELMONTE, CRÍTICO DA MODERNIDADE

2.1 Em busca de traços biográficos

Embora a elaboração de sua biografia não seja, *tout court*, o objetivo primordial desta pesquisa, buscamos um manancial de informações relevantes sobre o autor das caricaturas que são o objeto de análise deste trabalho, contributivas às investigações acerca de sua trajetória profissional, seu papel como intelectual ativo na imprensa brasileira e sua postura crítica em relação à modernidade. Tentaremos, ainda, esboçar uma visão panorâmica de sua obra e analisar questões relativas à recepção de público e crítica, *a priori* e *a posteriori*, das obras gráficas por ele cunhadas. Utilizando seu percurso como guia narrativo, buscaremos apresentar, simultaneamente, vida e obra, no empenho para diligenciar relações entre texto e contexto.

Quem foi Belmonte? Quais as suas maiores influências e inspirações? Qual o alcance de suas caricaturas na época de sua publicação? Haveria alguma imagem consolidada pela crítica especializada acerca de seu talento, e mesmo seu valor, como caricaturista? E será que haveria outras opiniões, de divergentes teores? Que relações de sociabilidade e laços de afinidade mantinha com outros entes e grupos intelectuais? Será que podemos atribuir legitimidade à sua figura como uma das vozes ativas do modernismo brasileiro nos anos 1920, um intérprete do país naquele momento? Qual a sua versão acerca da nossa modernidade? Essas foram algumas das perguntas que nortearam e motivaram o levantamento das informações que se seguem.

Recentemente, a aprovação da liberação para publicação de biografias não autorizadas foi matéria constante de discussões acaloradas na imprensa e nas instâncias legislativas, tema controverso, presente na manifestação de vários artistas e formadores de opinião. Em meio à enorme repercussão pública contra a censura às biografias, o cineasta Cacá Diegues (2015), no artigo “Nada de chapas-brancas”, lembrou que, quando se trata do percurso de alguém

capaz de mexer com a política ou a cultura nas quais estou inserido, das quais faço parte e dependo, que levam a sociedade em que vivo numa determinada direção, é até uma minha

obrigação me meter na vida dele. Isso talvez me faça [...] compreender melhor o próprio mundo em que vivo, fazendo portanto parte da cultura que me envolve.

O cineasta, de certa forma, ecoa vertentes da História Cultural que acolhem dados e fatos sobre determinada persona como fontes legítimas à produção e interpretação de conhecimento histórico, manancial capaz de aguçar nossa percepção do real, sobre o qual atuamos.

Nosso esforço foi direcionado à tentativa de buscar vestígios que demonstrassem como Belmonte era visto, tanto por seus contemporâneos como nas apreciações que se sucederam nas décadas seguintes, até os dias atuais. Intentamos buscar os meios que nos permitissem avistar, ao longo do tempo, quais os matizes da produção de memória sobre o caricaturista, e quais as variantes na recepção de sua obra.

Ao perscrutar seus traços biográficos, nos deparamos com fontes diversificadas, ancoradas em suportes e veículos distintos: matérias de jornais, verbetes e citações em publicações especializadas sobre caricatura nacional, prefácios e notas dos editores em seus livros, textos e discursos de homenagens *post-mortem*, acervos eletrônicos, enfim. Por vezes, alguns dados se afiguram conflitantes, como o bairro de nascimento (Brás ou Liberdade), a *causa mortis* (tuberculose ou asma), a data de publicação do primeiro desenho (1912, 1913 ou 1914). Em comum, o reforço da importância do papel do biografado no meio cultural e a popularidade de sua produção entre seus contemporâneos.

Vamos enumerar, em seguida, as fontes que consideramos mais relevantes e que foram utilizadas como base para a narrativa interpretativa que empreendemos a partir de fatos relativos à trajetória de Belmonte.

Na qualidade de um dos principais integrantes do corpo redatorial do jornal *Folha da Noite* desde a sua fundação, em 1921,¹⁰ uma série de registros referentes — e reverentes — a Belmonte são mantidos pela empresa *Folha da Manhã*, originária do Grupo Folha, responsável pelo jornal *Folha de S. Paulo*. Ele é citado como “nosso companheiro” no sítio de internet Banco de Dados Folha, que provê, em seu *Acervo online*, várias informações a seu respeito. Além de dados gerais de cunho pessoal e profissional, esse acervo inclui a transcrição de correspondência entre Belmonte e Monteiro Lobato, o extenso obituário publicado na *Folha da Manhã* em 20 de abril de 1947 e a

¹⁰ Almanaque Folha Online. *Banco de dados: autores*. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/belmonte11.htm>>.

palestra “Belmonte, o gladiador do riso”, proferida pelo escritor e jornalista Mario Cordeiro na sucursal das “Folhas”¹¹ do Rio de Janeiro e publicada na *Folha da Manhã* em 11 de maio de 1947.

Jornalista e cronista, Mario Cordeiro ocupou nos anos 1940 o cargo de diretor da filial paulista do jornal *Diário Carioca*. Autor do livro *O espaço vital* (1940), foi considerado pela crítica do jornal *O Imparcial* um dos cronistas mais interessantes que militavam na imprensa carioca, “pertencente a uma geração forte, que não se cansa e, conseqüentemente, não desanima nem descrê”.¹² Amigo e admirador de Belmonte, ele fez esse discurso em homenagem ao caricaturista em função do seu falecimento, relembrando pontos de convivência e reiterando uma visão elogiosa do homem e sua obra.

Ainda, quando a *Folha* completou 90 anos, em 2011, foi publicada uma matéria comemorativa intitulada “Os 90 anos da Folha em 9 atos”, onde o autor, Oscar Pilagallo, descreve em pormenores o processo de fundação do jornal e os principais responsáveis pela política editorial; eram eles Pedro Cunha e Olívio Olavo de Olival Costa, motivo pelo qual o jornal era chamado “a Folha do Olival”. E acrescenta: “Mas bem que poderia ter sido também a ‘Folha do Belmonte’, o caricaturista Benedito Bastos Barreto, que, com seu personagem Juca Pato, deu identidade à *Folha da Noite*”,¹³ ressaltando a acentuada ligação e participação dele naquele veículo.

Inúmeras são as obras que tratam da caricatura brasileira e incluem Belmonte entre o rol dos proeminentes artistas nacionais; destacamos a *História da caricatura no Brasil* (1963), do escritor e pesquisador cearense Herman Lima (1897-1981),¹⁴ índice de referência sobre o tema, onde o autor acrescenta aos dados biográficos por ele pesquisados sua crítica à obra do artista.

A publicação jornalística mais remota que encontramos sobre Belmonte foi no semanário *Dom Casmurro* n. 290, de 20 de fevereiro de 1943. Em grande formato (41cm × 58cm), o jornal

¹¹ Essa denominação da referida empresa jornalística foi adotada a partir de 20 de janeiro de 1931. Anteriormente, sob a direção de Olival Costa e Pedro Cunha, a empresa era conhecida como a “Folha”, e entre 1925 e 1930, como as “Folhas”. A publicação dos periódicos *Folha da Noite* e *Folha da Manhã* ocorreu até 1960, quando então foram unidos para a formação da *Folha de S. Paulo*. (MOTA; CAPELATO, 1980, p. 13-14).

¹² *O Imparcial*, n. 1.700, 7 dez. 1940.

¹³ *Folha de S. Paulo*, 19 fev. 2011. Disponível em: <www1.folha.uol.com.br/folha90anos/877777-os-90-anos-da-folha-em-9-atos.shtml>.

¹⁴ *História da caricatura no Brasil* é um verdadeiro tratado em quatro volumes sobre o tema. Publicada em 1963, com 910 ilustrações (27 coloridas) distribuídas em 1800 páginas, a obra permaneceu como fonte de referência sobre as origens e a evolução dessa arte no Brasil, além de perscrutar as influências que nossos caricaturistas receberam de nomes internacionais como Daumier e Hogarth. Dos artistas analisados — entre eles, Ângelo Agostini, J. Carlos, K. Lixto, Raul Pederneiras, Belmonte, Nássara, Mendez, Rian (pseudônimo de Nair de Teffé, a primeira mulher a se dedicar ao gênero), Alvarus, Lan, para citar alguns —, muitos contribuíram com desenhos inéditos para essa edição, hoje raridade bibliográfica.

dirigido por Brício de Abreu, que circulou no Rio de Janeiro entre 1937 e 1946, dedicava-se a questões literárias e culturais (LUCA, 2013). Na série “O século boêmio”, Rubem Gill analisou, entre outubro de 1942 e janeiro de 1945, caricaturistas, periódicos e homens que atuaram na imprensa nacional desde o final do século XIX; o 18º capítulo foi sobre Belmonte, “caricaturista e polígrafo [...], colaborador da imprensa de Paris, Nova York e Buenos Aires”.¹⁵

Rubem Gill, jornalista e autor teatral, contemporâneo de Belmonte, foi um artista-intelectual com significativa atuação a seu tempo, descrito pelo cartunista Raul Pederneiras como um “endiabrado que escreve peças teatrais e críticas”.¹⁶ Foi autor, por exemplo, da peça *Café torrado*, cuja encenação em 1927 no Rio de Janeiro, no Teatro República, pela Companhia Negra de Revistas, recebeu loas pela imprensa, com destaque para a grande performance do “pequeno artista negro, de seis anos, que tem assombrado todas as plateias com a precocidade de seu talento”; era Grande Otelo, na descrição do *Correio da Manhã*, no dia da estreia.

Embora a maioria de registros encontrados sobre Rubem Gill digam respeito a seu legado como homem de teatro e cronista, ele também foi caricaturista, e chegou a participar do Salão dos Humoristas e Caricaturistas.¹⁷

Inclusive, na exposição *O Rio na Caricatura* (organizada pela Seção de Exposições da Biblioteca Nacional em homenagem ao 4º Centenário da cidade, patrocinada pelo *Jornal do Brasil*) Rubem Gill foi incluído — juntamente com Belmonte — entre o conjunto dos caricaturistas brasileiros que mais haviam se evidenciado até então; no texto introdutório de Álvaro Cotrim (o cartunista Alvarus), elaborado para o catálogo da exposição, ambos são citados e homenageados.

A “biobibliografia” de Rubem Gill sobre Belmonte, anunciada como uma exclusividade de *Dom Casmurro*, continha informações relevantes, além de reproduzir ilustrações e fotografias raras, entremeadas de expressões de admiração sobre o biografado.

Outra fonte profícua de dados esmiuçados sobre Belmonte foi o texto de Paulo Duarte publicado n’*O Estado de S. Paulo* em 22 de abril de 1947, logo após sua morte, ocorrida em 19 de abril de 1947 devido a complicações decorrentes de sua moléstia respiratória crônica. Esse texto foi utilizado como introdução para o catálogo da exposição *Belmonte presente*, ocorrida no Museu de Arte de São Paulo em outubro de 1978. Jornalista, escritor e memorialista, Paulo Duarte, que

¹⁵ *Dom Casmurro*, n. 290, 20 fev. 1943.

¹⁶ Entrevista de Raul Pederneiras a Armando Pacheco publicada no jornal *Dom Casmurro* (n. 219, 29 set. 1941) para a reportagem seriada intitulada “Existe caricatura moderna no Brasil?”.

¹⁷ *Ibid.*

integrou o grupo criador do jornal *Folha da Manhã* e consolidou longa carreira como editor de *O Estado de S. Paulo*, foi um dos amigos mais próximos de Belmonte desde 1913, responsável por sua entrada na *Folha* em 1921, como explanaremos adiante.

Além dessas fontes citadas, perscrutamos a já mencionada reportagem biográfica de Belmonte escrita pelo jornalista Nelson Vainer e publicada na *Folha da Noite* entre os meses de maio e julho de 1957, dividida em 40 capítulos com sequência diária, dos quais fizemos um levantamento completo. A nosso ver, esse material, juntamente com o texto de Paulo Duarte, consubstancia fontes de ímpar singularidade, não só pelo volume de dados que proporcionam, mas pelo caráter afetivo que perpassa sua narrativa; ambos gozaram do próximo convívio com o caricaturista, e puderam compartilhar percursos profissionais e pessoais com aquele que era objeto de sua admiração, sujeito de estima em conexão.

Conforme descreve o escritor e jornalista Alberto Dines,¹⁸ Nelson Vainer (que não tinha parentesco algum com o também jornalista Samuel Vainer) foi um repórter que teve uma atuação marcante na imprensa brasileira. Nascido na Bessarábia, também trabalhou como tradutor de romeno em várias antologias de contos.

Em 1956, um ano antes de se completarem 10 anos de morte de Belmonte, o jornal *O Globo* anunciava, devido à efeméride: “Em preparo uma biografia de Belmonte: Vida e obra do criador de Juca Pato”. No subtítulo, descrevia que “o autor, Nelson Vainer, é um jornalista que privou da intimidade do artista”, e no corpo do texto informava que “foi seu amigo íntimo durante os anos de maior atividade de Belmonte”. Ambos trabalharam simultaneamente na *Folha da Noite*, e “a amizade que surgiu entre os dois jornalistas foi muito estreita desde o dia em que Vainer o conheceu até a fatídica madrugada [...] quando Belmonte morreu em seus braços, num quarto do hospital São Lucas”, às 3h45, após alguns dias de internação para tratamento de sua doença respiratória.

A manchete da notícia era acompanhada de um retrato com a seguinte inscrição: “Este é o verdadeiro Juca Pato”. Tratava-se da reprodução de uma ilustração de um rosto masculino com óculos, careca, vestindo terno, colarinho alto e gravatinha, que teria sido encontrada no acervo pessoal de Belmonte, e que seria a inspiração para a criação do personagem Juca Pato. A julgar pelo “furo” jornalístico que revelava a “verdadeira identidade” do então famoso personagem, parecia que Vainer iria desvendar segredos antes nunca desvendados sobre Belmonte e suas

¹⁸ *Boletim da ASA (Associação Scholem Aleichem de Cultura e Recreação)*, n. 120, set./out. 2009.

criações, um chamariz para despertar a atenção e a curiosidade do público sobre essas figuras notórias, criador e criatura, Belmonte e Juca Pato.

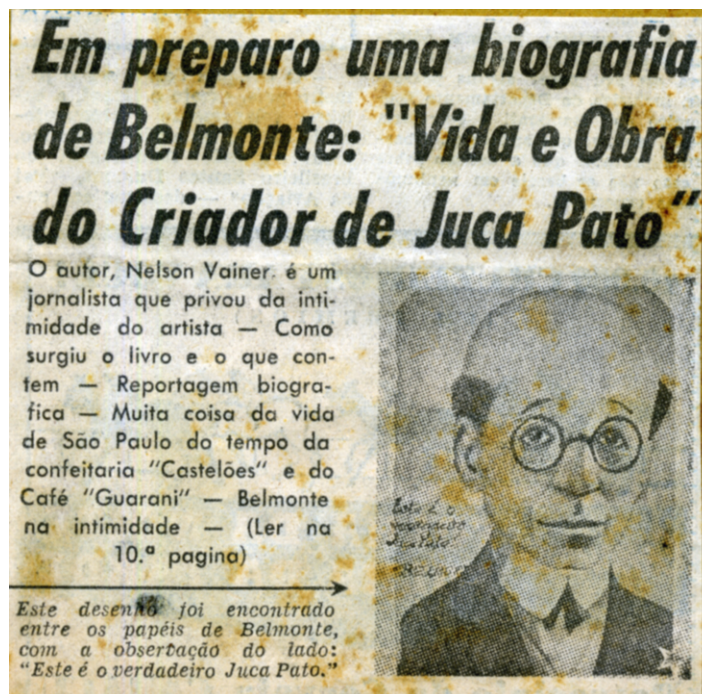


Fig. 5. *O Globo*, 10 set. 1956.

Para realizar a biografia, Vainer pesquisou em instituições como Biblioteca Nacional, arquivos de jornais e revistas. Ainda, teve acesso — franqueado pela viúva de Belmonte, Francisca Conceição Cardoso Barreto — a um arquivo pessoal com desenhos, esboços, correspondências e recortes de jornal, guardado numa caixa de madeira, que motivou o título da primeira matéria da série publicada na *Folha de Noite* em 16 de maio de 1957, “A arca de jacaranda”.

Nessa caixa, havia sido reunido um significativo conjunto de documentos originais que incluíam recortes de jornais sobre Belmonte — uma espécie de *clipping* — com entrevistas que ele havia concedido a Silveira Peixoto, Ruben Gill, Edmar Morel, Armando Pacheco e Mario Cordeiro, e artigos sobre ele escritos por Menotti del Picchia, Afonso Schmidt, Paulo Duarte, Correia Junior, Francisco Pati, Alvarus, Armando Americano, Amador Florence, Plínio Barreto, Rubens do Amaral, entre outros; prefácios originais de Monteiro Lobato, Plínio Salgado e Lelis Vieira para seus livros de caricaturas; missivas de sua correspondência com Alfredo Storni, J. Carlos, Théo,

Raul Pederneiras, Nássara, Cassiano Ricardo, Paulo Setúbal, Monteiro Lobato, Gustavo Capanema, apenas para citar alguns.

O exame do conteúdo dessas fontes e do *corpus* de interlocutores de Belmonte ofereceu contribuição valiosa à percepção de suas relações com personalidades atuantes nos círculos intelectuais de sua época e sua inserção entre eles, sem filiar-se apenas a um grupo específico — carioca ou paulista, conservador ou de vanguarda, cronistas ou caricaturistas —, mantendo um canal de troca e comunicação com pensadores de diversas vertentes.

Ele foi valorizado tanto por integrantes do grupo dos Verde-Amarelos, face conservadora do movimento modernista em São Paulo durante a década de 1920 que atuava através do jornal *Correio Paulistano* — Plínio Salgado, Cassiano Ricardo e Menotti del Picchia entre eles —, como pelo grupo da revista carioca *D. Quixote*, calcada na produção humorística e satírica, fundada por Manuel Bastos Tigre, que tinha como colaboradores os caricaturistas Storni, J. Carlos, Raul Pederneiras e o próprio Belmonte.

Esse arquivo permaneceu em posse da família do artista, até o ano de 2009, quando foi oferecido a leilão por sua filha Laís e adquirido por colecionador particular. Tivemos acesso ao precioso contêiner de madeira e identificamos vários dos documentos citados por Vainer, embora muitos deles já não constassem do conjunto.

O objetivo inicial do biógrafo seria a publicação de um livro com cerca de 350 páginas e uma centena de fotografias e charges, onde passaria em revista “toda a atividade do famoso caricaturista, dando informações sobre sua vida, personalidade e temperamento”, abarcando suas várias facetas profissionais. Nas próprias palavras de Vainer: “Se não consegui fazer uma grande biografia, tenho a certeza de haver escrito uma reportagem biográfica completa, em que se acham focalizados,[...] o poeta, o jornalista, o escritor, o caricaturista e o pintor”. Com efeito, o livro cujo título seria *Vida e obra do criador de Juca Pato* não foi publicado, e o resultado da pesquisa foi divulgado sob a forma de uma reportagem biográfica em capítulos na *Folha da Noite* a partir de 16 de maio de 1957.



Fig. 6. Belmonte e Nelson Vainer em 1946.



Fig. 7. Nelson Vainer por Belmonte, 1940.

Folha da Noite, n. 10.680, 12 jul. 1957.

Finalmente, encontramos registros mais recentes a respeito de Belmonte em sítios de internet como o da instituição de ensino que ele frequentou, a Escola Modelo Caetano de Campos,¹⁹ de onde foi transferido para o ginásio Macedo Soares e posteriormente para o Instituto de Ciências e Letras, além de ter frequentado o Curso Alfredo Paulino. A Secretaria Municipal de Cultura da Prefeitura de São Paulo, por sua vez, destaca em seu portal de internet a biografia de Belmonte, patrono da biblioteca batizada com seu nome, localizada no bairro de Santo Amaro, zona sul da cidade.²⁰

Há um aspecto sobre Belmonte, no entanto, que não foi abordado por nenhuma dessas fontes, que é sua origem mulata. Não podemos deixar de pensar o preconceito de cor no Brasil, sobretudo à sua época, e sua capacidade de adaptação a uma sociedade permeada por condicionamentos negativos.

Única exceção a essa ausência é o registro da biografia de Belmonte que encontramos no *Índice biográfico e cultural de artistas* do Museu Afro Brasil, vinculado à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, justamente um espaço museológico que visa abranger uma memória afro-brasileira global. Vale a pena reproduzirmos o texto de apresentação das biografias desse repositório, uma vez que alguns de nossos propósitos, afinal, convergem para similares objetivos:

¹⁹ Disponível em: <www.iecc.com.br/materias-variadas/271/benedito-barros-barreto-belmonte>.

²⁰ Disponível em: <www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bibliotecas/biblioteca_belmonte/biografia_patrono/index.php?p=4681>.

Este índice [...] busca oferecer uma experiência em que se possa recompor e articular de múltiplas maneiras os elos que mantêm unidas as cadeias dessa memória [...] pretendemos aqui, pelo viés minibiográfico, reafirmar os profundos laços que fazem desses artistas e de suas obras uma parte integrante do patrimônio cultural de todo povo brasileiro, oferecendo assim um espelho a partir do qual esse povo possa se reconhecer pela arte como uma manifestação coletiva e reivindicá-la como parte de sua vida cotidiana.²¹

Homem de letras, dedicado a múltiplas atividades intelectuais, exercitou sua versatilidade atuando em várias frentes. Foi membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, do Instituto Heráldico-Genealógico, do Instituto Genealógico Brasileiro (de São Paulo),²² da Sociedade dos Escritores Brasileiros, da Associação Paulista de Imprensa e da Associação de Belas-Artes. Interessava-se pela pesquisa histórica, sobretudo de temas nacionais; produziu no início da carreira as obras *Velhas igrejas do Brasil* e *Biografias de uma cidade, uma história de São Paulo*, e em 1944 lançou pela Editora Melhoramentos sua obra *Brasil de outrora* (com desenhos inspirados em gravuras de Rugendas) e *No tempo dos bandeirantes*, além de ter ilustrado os livros *História do Brasil para crianças*, *A bandeira das esmeraldas* (ambos de Viriato Corrêa) e *Povos e trajés da América Latina* (de Gioconda Mussolini e Egon Schaden), que evidenciavam sua cultura memorialística.

Grande parte de suas crônicas diárias e caricaturas veiculadas na *Folha da Noite* e na *Folha da Manhã* foi reunida em várias publicações, como *Assim falou Juca Pato*, *Ideias de João Ninguém*, *Angústias de Juca Pato*, *No reino da confusão*, *Música, maestro!*, *A guerra do Juca*, *Nada de novo* e *Caricatura dos tempos*. Em sua homenagem, foi lançado em 1996 o livro *Belmonte 100 anos*, com releituras de seus trabalhos da década de 1940 feitas por outros cartunistas de renome na atualidade, como Ziraldo, Chico Caruso, Glauco, Angeli e Luiz Gê.

Quanto às caricaturas que são foco da presente pesquisa, apenas parte da produção gráfica publicada na *Frou-Frou* foi reeditada no livro *O amor através dos séculos*, publicado em uma única edição em 1928. Mas as caricaturas veiculadas na *Careta*, assim como a grande maioria das que constavam na *Frou-Frou*, nunca foram compiladas em livro, o que dificultou a divulgação e o acesso a essa produção de Belmonte realizada na década de 1920.

²¹ Disponível em: <<http://museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/2014/12/30/belmonte>>.

²² *Dom Casmurro*, n. 290, 20 fev. 1943.

2.2 Benedito Barreto: narrativas dos primeiros anos

Acreditamos ser relevante incluir algumas informações registradas nas fontes supracitadas, não para elaborar uma história da vida de Belmonte, mas sim para trazer à tona, em pesquisa acadêmica, dados que possam contribuir para uma compreensão da agência, do lugar e da relevância que o artista possuía na produção intelectual nacional, por conseguinte cooperando para uma análise aprofundada da sua obra gráfica, objeto desta investigação.

Embora Belmonte seja mais conhecido no imaginário brasileiro como chargista político, tanto pela repercussão do personagem Juca Pato como por suas criações ferinas sobre a Segunda Guerra Mundial, encontramos sinais de sua atividade anterior como caricaturista que demonstravam um interesse primordial pelo estilo de vida da elite urbana das metrópoles brasileiras e externavam sua observação crítica sobre a modernidade, decalcando as transformações que se verificavam em diversas esferas e as ambiguidades e paradoxos dela decorrentes. Ainda, são evidenciadas a vivência de Belmonte entre grupos boêmios paulistanos e sua aproximação também com o grupo boêmio carioca, entre o final da primeira e o início da terceira década do século XX, um momento de efervescência da intelectualidade brasileira e um período-chave para o entendimento de questões relativas à busca de uma identidade nacional própria.

Grande parte desse manancial de vestígios foi extraída do relato que o jornalista Nelson Vainer, amigo pessoal de Belmonte, publicou no jornal *Folha da Noite* para homenageá-lo na efeméride dos 10 anos de sua morte, ocorrida em 19 de abril de 1947. Na forma de uma reportagem biográfica, ele repassa o percurso do caricaturista, destacando episódios significativos e fatos curiosos sob narrativa de tom emotivo e elogioso, própria de um admirador de quem fora próximo. Os detalhes são embasados em fontes escritas, relatos orais, memórias pessoais, quiçá com brechas para tintas ficcionais. Fato é que Vainer oferece um amplo painel da trajetória de Belmonte, e sua reportagem — de certa forma, quase um folhetim — soma-se às outras inúmeras referências ao artista que encontramos na mídia impressa, igualmente de feição enaltecadora.

Benedito Carneiro Bastos Barreto, filho de João Carneiro Bastos Barreto e Rita Maria do Espírito Santo Barreto, nasceu em 15 de maio de 1896, “numa das casas de duas janelas e uma porta, como tantas outras nas ruelas do Brás, bairro de São Paulo”.²³ A descrição que inicia o

²³ *Folha da Noite*, n. 10.641, 17 maio 1957.

primeiro capítulo da composição seriada evoca a simplicidade dos moradores de uma área então caracterizada pelo afluxo de imigrantes italianos, com pequeno comércio, onde conviviam algumas famílias abastadas em chácaras, ao lado de casebres menos aristocráticos construídos por gente humilde; dá a entender que ele não nasceu em ambiente luxuoso, tampouco na mesma situação de extrema dificuldade dos trabalhadores que chegavam à cidade em busca de terrenos baratos.

Desde o início do relato, Vainer ressalta o mérito de Belmonte por ter obtido sucesso “por sua própria conta e esforço”, face à sua origem modesta. Quando nasceu, seus pais já eram considerados “idosos” à época: sua mãe contava 47 anos e já tinha uma filha do primeiro casamento, Luzia, então com 23 anos; seu pai, português e médico homeopata, tinha 60 anos e faleceu quando Belmonte tinha apenas dois anos de idade. Possuíam alguns imóveis no Brás, no Bexiga e na Consolação, que permitiram o sustento da família.²⁴

Iniciando sua exposição desde a infância do homenageado, revela detalhes que compõem uma personalidade cujo talento haveria se manifestado precoce e intensamente, desde os métodos tradicionais — um quadro negro, com giz — passando aos mais inusitados — nas paredes, com carvão. Os “personagens” que habitavam a primeira idade de Belmonte já eram alvo de suas caricaturas: consta que um leiteiro da Rua da Consolação, balofo, de enormes bigodes, teve sua figura grotesca desenhada por Belmonte na calçada, não gostou e tentou dar-lhe uma surra. Em entrevista a Gelasio Pimenta, diretor da revista *A Cigarra*, o artista tentou lembrar em que momento havia começado a desenhar:

Quem o pode saber? Isso me parece tão remoto e vago que só tenho uma recordação de que aos sete anos já eu caricaturava galinhas e papagaios nas margens brancas dos livros de João Kopke. Lembro-me também, muito confusamente, que a minha professora era uma Dona Catarina [...], moça irritadiça e gritalhona, que me augurava um futuro torvo e misérrimo ao ver-me às voltas com o cavanhaque de Jorge Tibiriçá, que era ao tempo, Presidente do Estado. [...] entrei para o ginásio e atravessei seus anos lentos e longos a riscar desordenadamente as paredes e os livros que estivessem ao alcance da ponta nervosa do meu lápis.²⁵

Paulo Duarte, que conheceu Belmonte em 1913 no Bairro da Liberdade, segundo ele o “nosso bairro”, onde viveram uma “adolescência paupérrima”, conta que ele gostava de fazer uns rabiscos nas paredes da Rua dos Estudantes. Mario Cordeiro é outro que cita as manifestações

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

artísticas prematuras de Belmonte nas paredes do seu bairro e na escola, berço das caricaturas marcadas pela sátira do nariz dos professores e colegas.²⁶

Após a morte do seu pai, Belmonte e sua mãe sobreviviam às custas dos aluguéis de alguns imóveis que a família possuía em São Paulo, cuja administração ficou a cargo de João Caiafa, o primeiro professor particular de Belmonte, que depois tornou-se tradutor público juramentado. Conforme as dificuldades financeiras se impunham, D. Rita vendia os imóveis e preocupava-se com o sustento, seu e de seu filho, para quem vislavrava a necessidade de trabalhar em emprego fixo. Esse não era, porém, o desejo do artista, que preservava a liberdade de sua vida noturna.²⁷

O primeiro aspecto de Belmonte destacado por Vainer é seu pertencimento, ainda que parcialmente, às rodas elegantes e boêmias de São Paulo em sua juventude. No terceiro capítulo de sua reportagem biográfica, intitulado “O elegante Barreto das rodas boêmias”, seguido do subtítulo “Não era um verdadeiro ‘smart’, nem tampouco um ‘bilontra’, mas um pouco de ambas as coisas”, o autor o situa, desde o final da adolescência, entre os frequentadores de uma elite intelectualizada e refinada, ainda que não enquadrado em nenhum daqueles estereótipos em sua totalidade.

Quando Belmonte apareceu nos círculos artísticos paulistanos, a pauliceia “era um imenso centro cultural. A literatura e a arte eram praticadas [...] à mesa dos cafés e das confeitarias, onde os boêmios viviam de média com pão quente, às custas dos outros”.²⁸ A princípio apresentando-se como poeta, o rapaz alto, magro, de face pálida e fisionomia chupada, cabeleira enorme, chapéu enterrado na cabeça até as orelhas, colarinho alto, polaina e luvas, alfinete com brilhantinho na gravata e bengala na mão, ficou conhecido como o Poeta Funambolesco.

Aos 17 anos, Belmonte costumava ir a locais como Confeitaria Castelões, Café Guarany, Bar Municipal e Triângulo; a casa de espetáculos e jogos Polytheama; aos teatros Santana, São José; e aos cafés-cantantes Cassino e Moulin Rouge, em companhia de amigos acadêmicos, que o chamavam de “Dito” ou “Barreto”, com quem discutia literatura, política e arte. Em uma de suas crônicas, Belmonte relembra que, nos anos pré-Primeira Guerra Mundial, a cena teatral paulista fervia:

artistas vindos dos quatro cantos da terra traziam a São Paulo músicas e canções de todos os gêneros e mulheres de todos os tipos inundavam a cidade: *chanteuses* loiras como

²⁶ In: “Belmonte, o gladiador do riso”, palestra de Mario Cordeiro publicada na *Folha da Manhã*, n. 7.085, 11 maio 1927.

²⁷ *Folha da Noite*, n. 10.642, 20 maio 1957.

²⁸ *Folha da Noite*, n. 10.676, 8 jul. 1957.

figurinhas de *Guillaume*, lançando as últimas *grivoirseries* parisienses; espanholas monumentais e salerosas, de *mantons* de Manilla e castanholas estralejantes, cantando corridos andaluzes e sapateando jotas arragonesas; inglesinhas ruivas, de saiotes enxadresados à *scotish-wards*, fazendo vibrar as notas marciais de Tipperary; italianas morenas, grandes e explosivas como a Vesúvio, com malícia nos olhos; portuguesas melancólicas, de mantilhas negras, soluçando fados da Alfama e da Mouraria; americanas rosadas como bonecas com *partnairs* de palhetinha e paletó listrado, desconjuntando-se nos passos hípicos de *cake-walke*; e *jongieurs* japoneses, transformistas italianos, maxixeiros nacionais...²⁹

Em seu relato, registra-se uma ambiência, pormenores da cena teatral paulistana e seus personagens, com traços e indumentária característicos, um dom de observação e atenção ao detalhe que Belmonte iria desenvolver ao longo de sua carreira, fosse através da palavra escrita ou do traço imagético.

O próprio biografado fez o relato, em minúcias, do vestuário masculino usado à época: “os homens usavam cartolinhas no alto da cabeça, colarinhos arquetônicos, punhos engomados e bigodes retorcidos”;³⁰ ele mesmo vestia ternos largos de corte impecável, polainas claras, quase sempre com uma luva na mão e a outra enluvada, chapéu enterrado na cabeça até as orelhas. Arlindo Barbosa, um de seus companheiros próximos, conta que “era elegante como um Fradique Mendes,³¹ de bengala, sobretudo cor de rapé, chapéu de feltro amplo, desabado”. Tinha o hábito de recortar a fita do chapéu para estreitá-la, e teria sido o precursor da moda, depois em voga, dos chapéus de fita estreita, em lugar de fitas largas e sufocantes. Fumava cigarros Olga, comuns entre estudantes com orçamentos limitados, geralmente em longas piteiras.

²⁹ *Folha da Noite*, n. 10.667, 25 jun. 1957.

³⁰ *Folha da Noite*, n. 10.642, 20 maio 1957, e n. 10.667, 25 jun. 1957.

³¹ Fradique Mendes é uma personagem inventada pelo grupo Cenáculo, do qual Eça de Queirós fazia parte, protagonista do seu livro *Correspondência de Fradique Mendes*, e, mais recentemente, também do romance *Nação crioula*, de José Eduardo Agualusa, lançado em 2012. Mendes é descrito como um fidalgo rico, belo *gentleman*, elegante, bom e distinto, um pensador original, dotado de inteligência superior e espírito sedutor, vasta cultura e sólida erudição. Em sua busca insatisfeita pela perfeição aristocrática, destila pelo mundo seu dandismo e seu diletantismo intelectual, envoltos numa ironia cáustica e melancólica.



Fig. 8. Retrato de Belmonte quando jovem (acervo pessoal).

Herman Lima observa esse apuro elaborado de Belmonte tanto na vida como na arte, “desde a linha da indumentária ao acabamento dos seus desenhos, onde nenhum detalhe supérfluo é esquecido” (LIMA, 1963, p. 1363).

Todas essas descrições transparecem uma preocupação sua com a aparência, a distinção e a moda. Nesse período, deixava sobre as mesas dos cafés desenhos das “mariposas”, moças paulistanas graciosas, caricaturas de figuras públicas, e “gostava de fazer trocadilhos”, um recurso humorístico muito em voga utilizado por cronistas e caricaturistas já então consagrados. Alguns de seus convivas, Amaro, Nino e Elysio, também artistas do traço, fizeram caricaturas de Belmonte a nanquim, que reproduzimos a seguir.

Em função do desejo da mãe e do pai, então já falecido, Belmonte chegou a se matricular no curso preparatório para a Faculdade de Medicina, que frequentou durante um ano. No dia das provas, porém, não compareceu e foi remar no Jardim da Aclimação. Na especulação pela desistência, seu médico e amigo, Edgar Braga, ponderou que sua renda exígua não lhe permitiria dar continuidade aos estudos, além da sua aversão pelo contato próximo com a anatomia humana, sobretudo em cadáveres.³² Visão compartilhada com Mario Cordeiro, para quem “na medicina, não

³² *Folha da Noite*, n. 10.644, 22 maio 1957.

teria ele, provavelmente, ido além das pernas”.³³ O próprio Belmonte externou seu sentimento a respeito:

Deixei o ginásio com meu canudo de bacharel enrolado em desenhos de Hérourard, Fabiano e René Vincent e atirei-me aos preparatórios para a Faculdade de Medicina. E falhei. Não fui reprovado porque 15 dias antes já eu me havia instalado definitivamente na revista *Radium*.³⁴



Fig. 9. Caricaturas de Belmonte feitas pelos colegas Amaro, Nino e Elysio (acervo pessoal).

O grupo de jovens do qual fazia parte criou o Grêmio Literário Ruy Barbosa, que funcionava no porão da casa dos pais de outro amigo de Belmonte, Armando Americano, no bairro da Liberdade. Ainda em 1913, decidiram publicar periódicos literários: as revistas *Rio Branco* e *Alvorada*.

Foi num desses periódicos criado por seu grupo de amigos que Belmonte estreou como desenhista; sua primeira publicação foi na *Rio Branco*, n. 5, em março daquele mesmo ano, com a assinatura “Barreto” em caligrafia comum, ainda sem a estilização que adotaria depois. O tema da ilustração de cunho figurativo eram personagens que evocam a imagem de membros da elite urbana da época: um homem ladeado por duas mulheres, ricamente vestidos, elas com *écharpe* (ou

³³ In: “Belmonte, o gladiador do riso”, palestra de Mario Cordeiro publicada na *Folha da Manhã*, n. 7.085, 11 maio 1927.

³⁴ *A Cigarra*, 15 mar. 1924.

peléres), ele de sobretudo, todos com chapéus, caminhando provavelmente num ambiente externo da cidade paulistana, demonstrando o interesse e a visão que Belmonte possuía naquele momento em relação a essa camada da sociedade, seus hábitos e seu proceder.

Esse primeiro desenho publicado de Belmonte, elaborado em São Paulo, foi reproduzido no Rio de Janeiro nas páginas da revista *Vamos Ler* em 6 de abril de 1939 e posteriormente também na matéria de Ruben Gill dedicada à biografia de Belmonte no jornal *Dom Casmurro* em 20 de fevereiro de 1943.



O primeiro original de Belmonte, publicado em 1912 na revista "Rio Branco", órgão do "Grêmio Literário Rui Barbosa", do bairro da Liberdade, em S. Paulo. Está assinado "Barreto".

Fig. 10. O primeiro desenho publicado de Belmonte, em 1912, na revista *Rio Branco*.
Dom Casmurro, n. 290, 20 fev. 1943.

Belmonte colaborava com caricaturas e críticas, onde assinava "Barreto": "Comecei desenhando e escrevendo em revistas que nós, alguns rapazolas idealistas, fundávamos e publicávamos de vez em quando. A *Alvorada*, revista fundada por Álvaro Cintra, era onde nós ensaiávamos a nossa arte muito precária" (LIMA, 1963, p. 1366). Vainer explica que Belmonte era supersticioso e evitava o número 13; por essa razão, em outras entrevistas ora contava que o ano de sua primeira publicação havia sido em 1912, ou em 1914, e não 1913.³⁵ Com efeito, em

³⁵ Ibid.

depoimento a Gelásio Pimenta publicado na revista *A Cigarra* em 15 de março de 1924, sob o título “Como se faz um caricaturista”, Belmonte declarou ter iniciado suas atividades gráficas em 1912 na *Rio Branco*, versão reproduzida por Herman Lima, para quem o artista teria estreado precocemente como desenhista naquele ano. Já nos arquivos do Almanaque Folha Online, consta que Belmonte teria publicado seu primeiro desenho em 1914, quando teria também começado a desenhar para a revista *Alvorada*, onde colaborou entre 1914 e 1916; segundo Paulo Barreto, a revista sobreviveu, quase exclusivamente, dos versos de Joinville Seabra Barcelos e dos desenhos de “Barreto”. Finalmente, na biografia constante do Museu Afro Brasil, o início da carreira do caricaturista teria sido na revista quinzenal paulista *O Progresso*, em 1913.³⁶

Em 28 de agosto de 1915, Belmonte debutou na imprensa carioca em grande estilo, num dos principais veículos de mídia impressa da época, a *Revista da Semana*, que trazia comumente em seu bojo o trabalho de profissionais já consagrados como Raul Pederneiras, Julião Machado e J. Arthur.

O começo da carreira de Belmonte no notável periódico foi o que motivou Rubem Gill a considerá-lo “o garatujador de mais prestigiosa estreia no jornalismo carioca”.³⁷ Carlos Malheiro Dias, então diretor da *Revista da Semana*, aceitou uma ilustração sua para publicação, que ocupava página inteira, a cores, ainda sob a assinatura de “B. Barreto” e a indicação explícita de sua procedência, São Paulo.

O tema dessa primeira publicação, em influente meio de comunicação da então capital republicana, era o uso de produtos de maquiagem pelas mulheres, hábito incipiente naquele momento. Com o título *O maquillage*, seguido do subtítulo “A elegância através da caricatura”, a revista exibia a seus leitores um dos comportamentos considerado “padrão de elegância”, que se espraiava entre o gênero feminino nas camadas burguesas metropolitanas.

Lembre-se que no início da primeira década do século passado era comum, num primeiro momento, o uso de pó de arroz e anilina, sem pintura nos lábios. Paulatinamente, à medida em que os costumes passaram a ser influenciados pelo cinema, pela propaganda publicitária, pelas informações que chegavam do estrangeiro, novos usos e parâmetros passaram a ser admitidos, e as mulheres começaram a demarcar boca, olhos e sobrancelha e a se permitir exibir colo, nuca e pescoço, valorizando o corpo ao invés de escondê-lo.

³⁶ Disponível em: <<http://museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/2014/12/30/belmonte>>.

³⁷ *Dom Casmurro*, n. 290, 20 fev. 1943.

A representação de Belmonte evocava uma “cena de bastidores” da intimidade feminina, demonstrando o ritual do embelezamento que ocorria no interior dos aposentos dos seus lares, onde toda uma ambiência — móveis, cortinas, objetos de toucador, plantas ornamentais, e até a companhia de cães de estimação — foi detalhadamente registrada sob seu olhar, como um flagrante quase fotográfico de um momento hoje corriqueiro, mas ainda dotado de certo grau de ineditismo e curiosidade naquele momento de construção da modernidade urbana e afirmação de um novo arquétipo feminino.

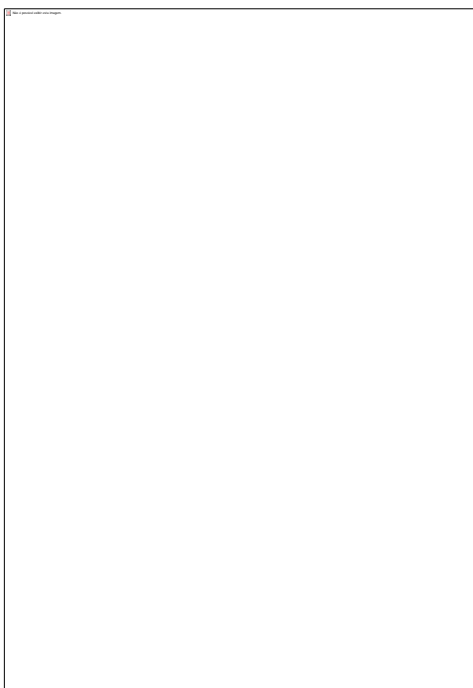


Fig. 11. *Revista da Semana*, n. 29, 28 ago. 1915.

Logo em seguida, na edição de 20 de novembro daquele mesmo ano, Belmonte publicou também na mesma revista mais duas caricaturas, novamente em páginas inteiras, uma delas em cores. A primeira delas, intitulada *Moda de verão nos trópicos*, contava com a representação de uma senhora “fazendo o toucador”, ou seja, arrumando-se para sair, em ambiente privado, na presença de uma amiga, que parece já estar pronta para acompanhá-la, e de um senhor, vestido de maneira formal, com fraque, luvas, sapato bicolor e cartola. Ambas portam chapéus, vestidos com saias na altura das canelas e sapatos de salto, mas enquanto uma delas usa veste fechada por um laço no pescoço e mangas compridas, a outra exhibe braços, colo e pescoço desnudos, com o início dos seios descoberto.

O homem demonstra espanto com o traje dessa última e indaga:

- Creio que não vais sair assim, quase despida.
- Oh! Decerto que não. Ainda vou calçar as luvas...

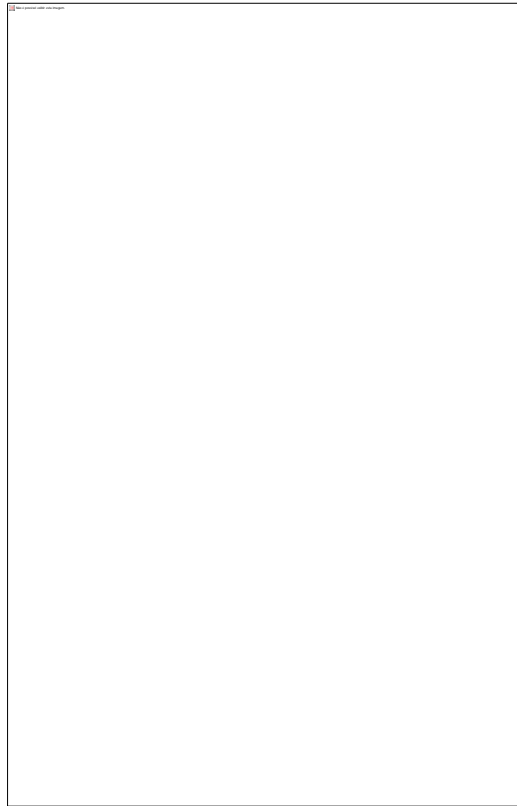


Fig. 12. *Revista da Semana*, n. 41, 20 nov. 1915.

O diálogo travado entre os dois personagens é repleto de atribuições simbólicas que dizem respeito às tensões presentes nas relações de gênero, num panorama de mudanças, em meio a novas experiências comportamentais. Demonstra, a um só tempo, a perplexidade masculina diante das novas audácias femininas, que se externavam através do uso de uma indumentária mais reveladora do corpo, e a tentativa de controle e repressão do homem em relação à mulher, quando a questiona e censura em seu comentário. Por outro lado, denota também a coragem e a determinação dela em manter seu propósito inicial mesmo sob a desaprovação da figura máscula, e o recurso da ironia usado pelo caricaturista encerra o diálogo sem deixar margem para demais reações. Outro recurso, gráfico, também é utilizado pelo autor para fortalecer essa figura de mulher que passava a desafiar antigos hábitos e as determinações de relações paternalistas; ela é representada como o personagem

mais alto do desenho, que se sobressai entre os outros dois, “diminuídos” face a seu porte imponente; o homem tem uma expressão cabisbaixa, com olhos e boca caídos, e ela olha “de cima para baixo”, em desafio, assistidos pela outra mulher, que sorri enquanto observa o “embate” (um sorriso que pode ser também o do próprio autor e/ou dos leitores, enquanto processam internamente a situação).

O terceiro exemplo dessa fase inicial de estreia na *Revista da Semana* é uma caricatura em cores, publicada no mesmo número 41, que trata sobre tema similar às anteriores, ou seja, uma cena de “produção” feminina em local privado, o uso de recursos estéticos para a construção de uma aparência valorizada por atributos de beleza e adequação à moda vigente. Sob o título *Antes do footing — a mobilização*, Belmonte registra dois hábitos de sociabilidade: o desfile social nas ruas e o investimento anterior para a elaboração de um aspecto exterior que exigia apuro e cuidado. Mais uma vez, o *boudoir* é retratado com requinte, incluindo papel de parede, biombo, penteadeira com espelhos e vários cosméticos, vaso de flores decorativo, cortina e *chaise*.

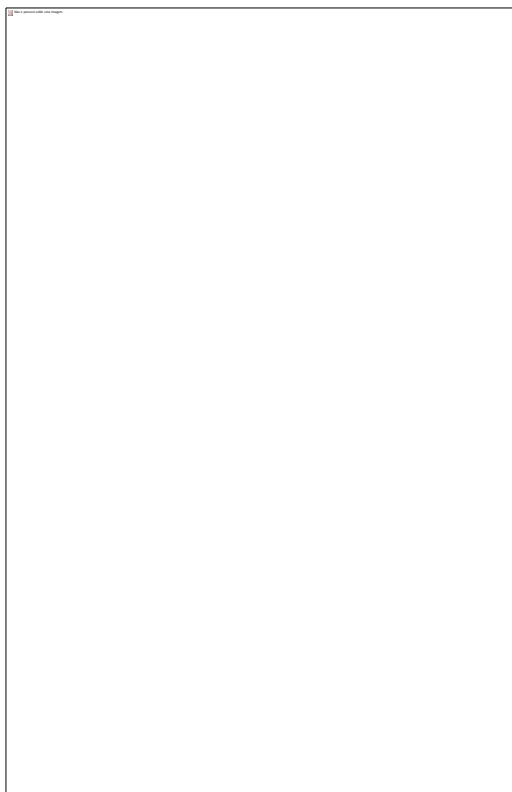


Fig. 13. *Revista da Semana*, n. 41, 20 nov. 1915.

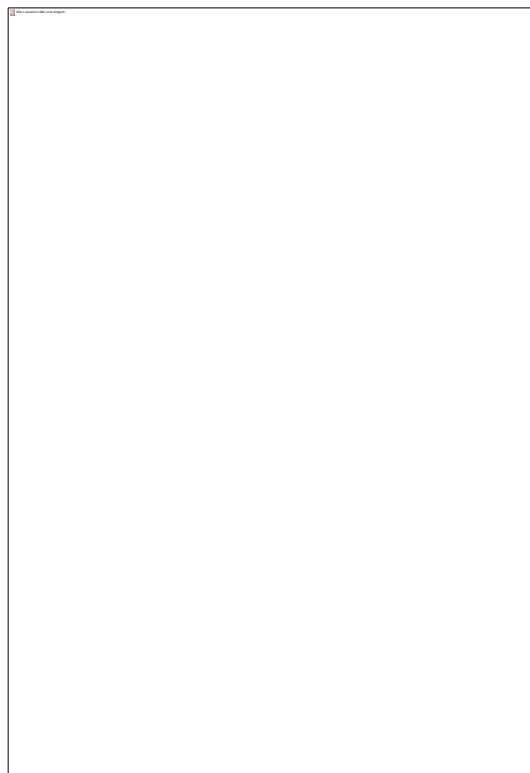


Fig. 14. *O Malho*, n. 738, 4 nov. 1916.

Percebemos na representação do caricaturista o registro de alterações formais da indumentária feminina, decorrentes sobretudo da mobilização em função da Primeira Guerra Mundial. As mulheres passaram a usar cada vez mais o *tailleur*, um conjunto composto de saia, com comprimento um pouco mais curto (nas canelas) e blusa ou jaqueta com detalhes dos uniformes masculinos, tais como quepe, botões, fivelas, e bolsos em estilo militar, demarcados por cinto.

Podemos comparar as similaridades dos estilos registrados na caricatura à esquerda e no anúncio do magazine *Parc Royal* à direita, que oferecia “*tailleurs* de verão de gabardine de algodão, perfeita imitação de gabardine de lã”, nas cores “branco, azul, cinza, cáqui, marrom, cereja e verde”, típicas de vestimentas militares, embora adornados com chapéus de abas largas, bem femininos, ornados com flores.

O olhar de Belmonte estava atento aos detalhes da decoração de interiores, aos detalhes da moda, aos hábitos e práticas do cotidiano.

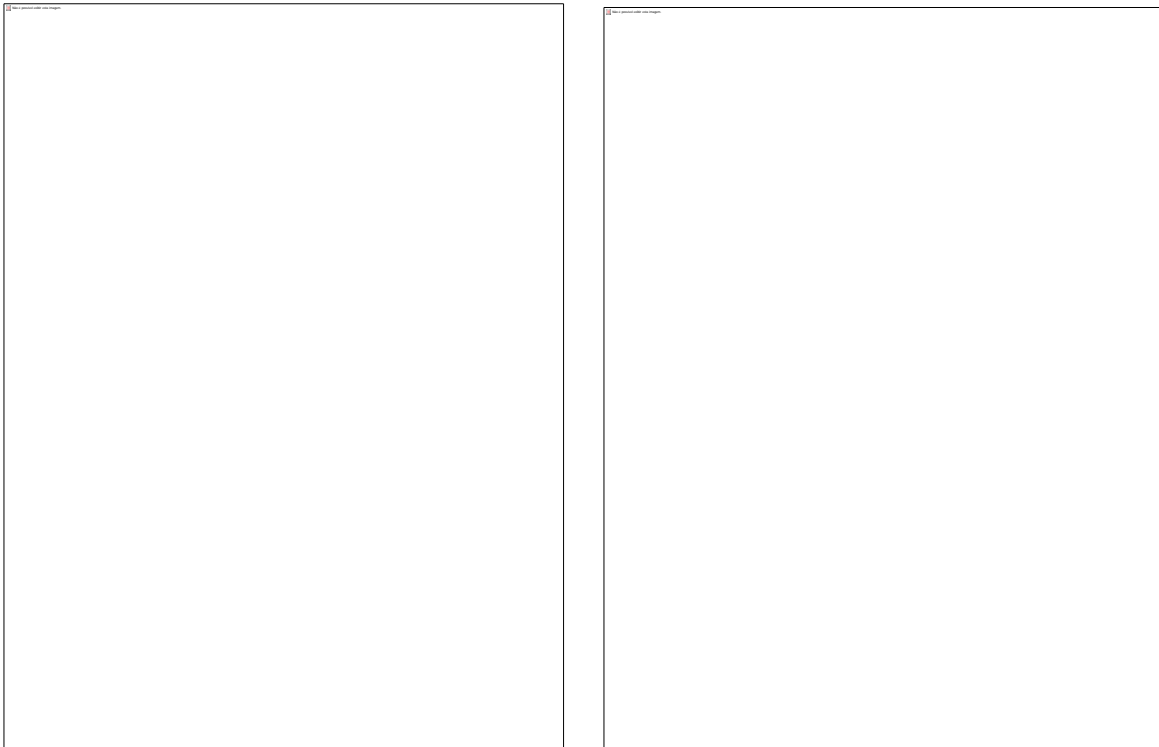
Esses trabalhos iniciais de Belmonte publicados no notório veículo carioca demonstravam uma influência do estilo do desenhista francês Chéri Hérouard, colaborador da revista *La Vie Parisienne*, magazine francês que alcançou grande popularidade em seu país no início do século XX (LIMA, 1963, p. 1368).

La Vie Parisienne, que perdurou entre 1863 e 1970, era uma revista de variedades, com leve viés erótico, que combinava uma série de matérias e análises sobre os mais diversos assuntos, da moda ao mercado de capitais, de fofocas a críticas literárias. Dando destaque à mulher e às relações amorosas como temas centrais, chamavam a atenção pelas ilustrações plenas de apuro estético e beleza visual, em cores, elaboradas por renomados artistas da época tais como Georges Barbier, Georges Léonnec, Maurice Milliére, além do próprio Hérouard, que utilizavam sua imaginação e capacidade de observação para elaborar interpretações inovadoras da feminilidade, sob influência desde o estilo *art nouveau* ao *art déco*.

A publicação refletia as mudanças nos interesses e valores da sociedade, abrindo espaço para a vida mundana e um repertório de frivolidades, mesclados a artigos irônicos e satíricos que a tornaram irresistível para o público francês.

A seguir, podemos observar dois trabalhos de Chéri Hérouard publicados no veículo: o primeiro, *Mademoiselle Narcisse — La récompense du miroir* (em tradução livre, “Senhorita Narcisa — a recompensa do espelho”) e o segundo, *Les parisiennes peintes par elles-mêmes —*

l'art de savoir rougir (“As parisienses pintadas por elas mesmas — a arte de saber rugir”). Ambas as ilustrações tratam de rituais femininos: a construção de uma imagem perante o espelho, o exercício do flerte, a sedução visando a uma recompensa (o beijo) e o narcisismo das mulheres que afirmavam, cada vez mais, seu poder de atração e sua autoestima, a ponto de autoadmirar-se no espelho. A maquiagem é outra prática abordada pelo ilustrador, que associa as imagens a títulos e subtítulos de caráter polissêmicos, ensejando duplos sentidos: as parisienses pintadas por elas mesmas se refere, literalmente, às francesas que se maquiavam, mas também podemos pensar numa imagem de mulher que era capaz de pintar seu autorretrato, como uma persona independente que cuida e domina o próprio visagismo. Ainda, a arte de saber “rugir” evoca tanto a capacidade de avermelhar (*rougir*, em francês), no sentido de realçar os lábios com batom vermelho, quanto a arte de saber rugir (novamente, a palavra *rougir*, em francês), no sentido de urrar, bramir, soltar rugidos, como um leão que não se amedronta e luta por seu desejo.



Figs. 15 e 16. *La Vie Parisienne*. Ilustrações de Chéri Hérouard, 1919.

O acesso e o interesse de Belmonte por essa revista e suas caricaturas dão pistas sobre possíveis inspirações, tanto no campo visual e na estética do seu traço quanto nos objetos de

conteúdo editorial que se tornaram temas visados pelo caricaturista. *La Vie Parisienne* era um veículo a um só tempo antenado à modernidade, como também era uma voz crítica àquela mesma modernidade que retratava em suas páginas; enquanto atualizava seus receptores das transformações dos novos tempos e admitia novos usos e costumes em suas representações, ancorava também vozes que utilizavam o recurso do humor para analisar, examinar e até julgar o repertório da realidade na qual estava inserida.

Na qualidade de um dos meios de comunicação de maior sucesso da capital francesa, cidade que era o próprio epíteto mundial da modernidade, a revista ensinava, por meio de suas caricaturas, visões inovadoras sobre as mudanças socioculturais e as novas possibilidades do feminino. Os processos de leitura do cotidiano eram reinventados à medida que o humor gráfico, dotado de caráter polissêmico, se mostrava uma manifestação de linguagem e expressão capaz de ressignificar as experiências urbanas e as percepções da modernidade, deixando entrever a complexidade e a dinâmica das relações nela envolvidas.

Embora não tenha havido uma revista carioca que reproduzisse exatamente o modelo editorial e visual de *La Vie Parisienne*, sobretudo no que diz respeito à feição erótica de suas ilustrações, acreditamos que um magazine de tamanha importância em seu país de origem deva ter influenciado a percepção de caricaturistas e ilustradores como Belmonte e despertado uma verve irônica, impregnada de uma amplitude de sentidos, na apreensão do mundo moderno à sua volta.

Ao se referir ao início da sua carreira, Rubem Gill também faz menção à ascendência dessa revista, não apenas sobre ele (Belmonte), mas também sobre o próprio Gill e seu grupo de caricaturistas:

Benedito de Bastos Barreto, que aos 15 anos começou a sua carreira de ilustrador, na imprensa, em São Paulo, fase juvenil da existência dos contemporâneos na qual todos apreciávamos sobretudo as suas páginas da “Vie Parisienne”, recebeu por essa época forte influência dos admiráveis desenhadores daquela publicação.³⁸

Para Ruben Gill, a influência plástica de Chéri Hérouard, “exímio executante de silhuetas femininas”, teria sido “natural e proveitosa” para Belmonte, que mais tarde teria desenvolvido seu traço próprio. Ainda assim, a “pegada” da revista francesa provavelmente deixou marcas no olhar de Belmonte sobre a modernidade; ressignificadas em suas obras, certas incongruências e

³⁸ *Dom Casmurro*, n. 290, 20 fev. 1943.

perplexidades da realidade moderna brasileira — sobretudo entre as camadas sociais mais abastadas, que protagonizavam as situações de suas caricaturas — foram por ele representadas e, via de regra, questionadas e criticadas.

Essas colaborações iniciais de sua carreira não geravam, contudo, soldos financeiros significativos para o autor. Paulo Barreto atribuiu a demora na remuneração de Belmonte ao fato de ele ser desconhecido e tímido; somente em 1919 teria recebido pagamento por um desenho que fez para a revista *Miscellanea*, mais precisamente 5 mil réis. As capas que fazia para essa revista, bem como suas contribuições em outros semanários paulistas — *O Gigolô*, *Vida Paulista*, *A Farpa* —, denotavam ainda o referencial do estilo de Hérouard.³⁹

Em seguida, passou a colaborar com a revista *Zig-Zag*, onde também ganhava algum dinheiro, além do *Pirralho* e da revista *Novíssima*,⁴⁰ uma publicação dos poetas Cassiano Ricardo e Francisco Pati que, durante sua curta existência, contou com capas a cores e colaborações literárias de Belmonte.⁴¹ Fundada em 1923, a *Novíssima* divulgava obras do “Movimento Literário Verde-Amarelo”, a corrente modernista paulista pautada pelo nacionalismo ufanista e exacerbado; a aproximação de Belmonte àquela face do modernismo e alguns de seus integrantes ocorreu a partir daquela experiência. Em 1924, a revista se constituiu numa sociedade editora para lançar os livros de Plínio Salgado, Menotti Del Picchia, além dos próprios Cassiano e Pati; a impressão das obras ficou a cargo da Editora Hélios, fundada em 1925 por Menotti e Cassiano, onde se notava uma preocupação com o aspecto gráfico e estético, além da linguagem (LIMA, 1985, p. 41).

Nos anos seguintes, Belmonte ilustraria capas da Hélios (*O Isidoro*, de Plínio Salgado, e *Vamos caçar papagaios*, de Cassiano Ricardo), além de outras editoras. Mas em 1924 sua atividade como artista visual ainda não possuía um cunho profissional que pudesse garantir sua sobrevivência. Ele era sustentado pela mãe, que o considerava um sonhador, desinteressado pela vida prática. O filho cultuava a vida boêmia, dormia e acordava tarde, desenhava e saía para cafés, teatros e cinemas, voltando na madrugada.

O hábito da vida boêmia e a sociabilidade nos círculos intelectuais não significavam, contudo, uma existência doidivana, tampouco hedonista, de Belmonte. Em relação à sua personalidade, além de ser sonhador, imagem que sua mãe reiteradamente lhe espelhou ao longo

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Texto de Paulo Duarte publicado n’*O Estado de S. Paulo* (22 abr. 1947) e no Catálogo da exposição *Belmonte presente*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia/DACH — Comissão de Artes Plásticas. Out. 1978.

⁴¹ *Folha da Noite*, n. 10.653, 4 jun. 1957.

da vida, ela o descreveu como triste e fraco.⁴² Paulo Duarte o percebia também como um ser triste, tímido, doentio desde criança, que falava pouco, características de sua personalidade que se mantiveram até o fim de seus dias: “Desde talvez os vinte anos sofria já da moléstia que o vitimou. Sustentava aquele corpo magríssimo, esquelético, apenas um espírito maravilhoso”.⁴³ Um homem magro, rosto chupado, boêmio e que jamais foi feliz na vida familiar.⁴⁴

Percepção reforçada pela observação de Vainer, que descreveu o amigo como um “grande sofredor”, em função de uma dispneia que lhe tirava o sono e o apetite, embora fumante inveterado; o talento para escrever e o gosto pelas artes seriam herança paterna, enquanto o poderoso dom da observação, influência materna. Em suas reminiscências, Belmonte falava de si como “essa coisa insípida e antipática que se chama ‘um menino bem comportado’ que nunca apedrejou vidraças, nem amarrou latas em caudas de cachorros”.⁴⁵ Herman Lima, por sua vez, o adjectivou como homem “indiscutivelmente sensívelíssimo e sincero” (LIMA, 1963, p. 1372).

O cartunista Jaguar, autor do prefácio “O maior desenhista do mundo”, e organizador da compilação de charges de Belmonte reunidas no livro *Caricatura dos tempos*, lançado pela Editora Melhoramentos em 1982, perfaz um perfil de Belmonte a partir da observação de seu retrato: “olho meditativo, testa vincada, boca contraída, cara de índio mexicano, um homem sério, triste”. Segundo Mario Cordeiro, “não era preciso grande penetração psicológica para encontrar no íntimo de Belmonte, um temperamento excepcionalmente tímido”.⁴⁶ Na sua comunicação intitulada “Belmonte, o gladiador do riso”, proferida na sucursal das Folhas no Rio de Janeiro na ocasião do passamento do caricaturista, Cordeiro destacou “a simpatia dos cariocas pela arte original, vigorosa e brilhante do grande artista recentemente falecido”, e acrescentou: “Com efeito não possuía ele o heroísmo dos cabotinos que desafiam a própria consagração das hortaliças, como fazia aquele ruidoso e exuberante Marinetti, o Piolim de camisa preta!”.⁴⁷ Nessa declaração, Cordeiro sublinha o temperamento discreto do caricaturista, ao passo que se alinha à posição crítica de Belmonte em

⁴² *Folha da Noite*, n. 10.644, 22 maio 1957.

⁴³ Texto de Paulo Duarte publicado n’*O Estado de S. Paulo* (22/ abr. 1947) e no Catálogo da exposição *Belmonte presente*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia/DACH — Comissão de Artes Plásticas. Out. 1978.

⁴⁴ Prefácio de *Caricatura dos tempos*, livro póstumo de Belmonte (BELMONTE, 1982, p. IV).

⁴⁵ *Folha da Noite*, n. 10.641, 17 maio 1957.

⁴⁶ Almanaque Folha Online. *Banco de dados: autores*. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/belmonte10.htm>>.

⁴⁷ *Ibid.*

relação ao Futurismo, tema de algumas de suas obras gráficas, que serão analisadas no capítulo a seguir.

Para Mario Cordeiro, Belmonte era ainda “demasiadamente modesto e patriota”, idealista e desapegado de interesses materiais, tanto que contribuiu durante anos com as Folhas sem que jamais constasse, oficialmente, na folha de pagamento daqueles jornais.⁴⁸ No obituário publicado na *Folha da Manhã* em 20 de abril de 1947, ele era descrito como “uma criatura esguia e silenciosa, afável e amiga, inclinada ao aplauso e à compreensão, incapaz de mostrar-se e descuidado do lucro”.

Cordeiro chama atenção para uma diferença entre as características da produção de Belmonte e sua personalidade; enquanto a obra era ferina, contundente e implacável, o homem era retraído e discreto:

Quando eu imaginei que ia encontrar um homem expansivo e irreverente, metendo o pau de rijo nos colegas, satirizando jornalistas, escritores e políticos, surpreendi-me diante do tipo perfeito do cavalheiro bem educado, inimigo de atitudes espalhafatosas e de roupas bizarras. [...] Belmonte, ao contrário, queria passar anonimamente através das movimentadas ruas de sua querida Pauliceia, vestido como o mais pacato dos burgueses. Assim, não usava chapéu de abas largas como o Raul; não vestia fraque na era do paletósaco, como o Calixto; não ostentava uma grande cabeleira ao vento, como o Villa-Lobos. Não queria, enfim, ser diferente e original senão pela sua arte, através de seus trabalhos inconfundíveis.⁴⁹

Na comparação com outros caricaturistas e artistas do seu tempo, Belmonte destoava não só pela timidez, mas pela maneira como não desejava se exhibir: “em seus hábitos normais não se notava qualquer particularidade que pudesse chamar a atenção, provocando a curiosidade dos transeuntes”.⁵⁰ Detestava dar entrevistas, para ele uma “diabólica invenção”; no artigo “Como se faz um caricaturist”, de sua autoria, publicado na Revista *A Cigarra* de 15 de março de 1924, comenta que “uma entrevista com as perguntas e respostas bem alinhadas dando ideia de uma lição de catecismo ou de uma página de Educação Cívica é das coisas mais enervantes que conheço”. Preferia falar “indolentemente, sem esforço e, principalmente, sem método”. Curiosamente, essa percepção de Belmonte sobre si e sua forma de estar no mundo, valorizando a espontaneidade, vai

⁴⁸ In: “Belmonte, o gladiador do riso”, palestra de Mario Cordeiro publicada na *Folha da Manhã*, n. 7.085, 11 maio 1927.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

de encontro à crítica que, mais tarde, Herman Lima calcou sobre ele, justamente insistindo numa rigidez de Belmonte que teria sido prejudicial à qualidade de suas caricaturas.

Afora seu trabalho humorístico, provocativo e incisivo, mostrava-se com temperamento sereno e ponderado. Para Cordeiro, era através do seu agressivo lápis que Belmonte “transfigurava-se, perdendo a timidez e investindo contra o adversário com o ímpeto de um autêntico gladiador do riso”. Como se sua produção fosse um meio, uma válvula de escape, para o destemor da crítica vibrante que exercia sobre os objetos de sua sátira. Mesmo ponto de vista encontrado no seu necrológio da *Folha da Manhã*: “Embora nada comunicativo, como se toda a sua exuberância a consumisse o lápis por que falava”. Em que pesasse a timidez e a melancolia, destacou-se outro atributo do caricaturista, o cuidado e a manutenção das suas relações de amizade: “rodeava-se, entretanto, de largo círculo de amigos, cujo carinho cultivava com desvelo”.

A autoimagem do caricaturista não destoava desse perfil, ele próprio se definiu como alguém triste, que havia consumido seu “reduzido estoque de alegria”, enquanto afirmava: “deixei de ser satírico. Sou apenas irônico”.⁵¹ Diante da pergunta de Gelásio Pimenta, “Por que motivo quase todos os humoristas são tristes?”, Belmonte filosofou:

Não sei, francamente, como responder. Creio que são tristes pela mesma inexorável razão por que as caveiras são alegres! São as ironias paradoxais da vida... e da morte. O humorista, que espalha a alegria em torno de si, tem no fâcies um perpétuo rito de amargura; a caveira, que é um símbolo de dor, tem na expressão uma eterna gargalhada silenciosa!⁵²

Temos uma impressão de alguém que encara a vida com certo ceticismo, desânimo e dúvida, não obstante sua profissão envolvesse, justamente, a provocação do riso (embora o riso, muitas vezes, condense as funções de provocar graça e relaxamento diante da liberação de tensões incômodas). O questionamento existencial e um certo *niilismo* pareciam estar incorporados na psiquê do artista. Em que pese o estado de ânimo de sua interioridade subjetiva, dedicou-se à criação humorística, usando justamente esse recurso para comunicar mensagens imbuídas de crítica e questionamentos sobre o *modus vivendi* da sociedade mundana.

⁵¹ *A Cigarra*, 15 mar. 1924.

⁵² *Ibid.*

Fato é que Belmonte seguiu sua vocação para o desenho e, à medida que os proventos maternos minguavam, empenhou-se em procurar trabalho, até que, em 1920, passou a contribuir com a revista *Kosmos* de São Paulo, publicação que não tinha periodicidade regular, cuja duração limitou-se a um ano.⁵³ Foi a partir dessa fase que Belmonte chamou a atenção de vários editores e passou a ser convidado para integrar o time de outras revistas, num percurso exitoso que resultou na sua participação em veículos de ponta da então capital, Rio de Janeiro, assim como em publicações paulistanas, como a *Vida Moderna*.

2.3 “Nasce” Belmonte

No ano de 1921, um grupo de “espíritos jovens, apenas jovens e sem recursos”, formado por Paulo Duarte, Pedro Cunha, Lelis Vieira, Moura e “Mourão”, Fernando Caldas, Olival Costa, Nicolau Ancona, Ademar de Paula, Antoninho Figueiredo, Mariano Costa, Paulo Gonçalves e Amador Florence (que fez esse relato a Vainer), fundou a *Folha da Noite*, embrião do atual *Folha de S. Paulo*.⁵⁴ Paulo Barreto explica que foi um grupo da redação do jornal *Estado*, onde ele trabalhava, que havia resolvido fundar um jornal da noite para substituir o *Estadinho*, que, surgido durante a Primeira Guerra, teve sua publicação suspensa.⁵⁵

O primeiro caricaturista do jornal foi Voltolino, como reafirma Belmonte, em entrevista a Armando Pacheco, ao situar o panorama dos profissionais do traço em sua cidade à época de sua entrada na *Folha da Noite*: “Em S. Paulo, havia, além do *Pirralho*, a *Vida Moderna* e, pouco depois, *O Pimpão* e *A Cigarra*. Os caricaturistas, porém, eram escassos. Voltolino reinava solitário”. Artistas como Ioiô, Ferrignac, Pupo Nogueira, Jefferson e Amaro haviam abandonado o ofício para se dedicarem a outras profissões (LIMA, 1963, p. 1367). No entanto, o então redator-chefe da *Folha*, Olival Costa, comentou com Paulo Barreto que precisava substituí-lo: “O Voltolino anda

⁵³ Essa revista *Kosmos* de São Paulo não possuía vinculação com a *Kosmos, Revista Artística, Científica e Literária do Rio de Janeiro*, que foi publicada mensalmente entre 1904 e 1920. A *Kosmos* paulista foi fundada por um mineiro apelidado Zacarias, comerciante e dono de uma pequena indústria que produzia um molho de tomate chamado *Tio Sam*. Embora empresário, Zacarias era obcecado por literatura, daí seu interesse em criar uma publicação, que era financiada pelas vendas do seu produto e tinha o mesmo nome da prestigiosa publicação carioca, que havia sido extinta recentemente.

⁵⁴ *Folha da Noite*, n. 10.643, 21 maio 1957.

⁵⁵ Texto de Paulo Duarte publicado n’*O Estado de S. Paulo* (22 abr. 1947) e no Catálogo da exposição *Belmonte presente*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia/DACH — Comissão de Artes Plásticas. Out. 1978.

doente e vagabundo, precisamos arranjar outro caricaturista para que o jornal tenha uma charge todos os dias”.⁵⁶

Paulo Duarte apresentou então a Olival Costa o “Barreto”, como Belmonte era anteriormente conhecido, “duma timidez que enervava, ingênuo, mesmo receoso do solene contra”. Ele entregou a Olival uma pasta com desenhos; no dia seguinte, foi publicada sua primeira colaboração pictórica na *Folha*.⁵⁷

A partir do momento em que ingressou no jornal, diversas revistas nacionais passaram a pedir também material de sua autoria para publicação; a adoção do pseudônimo Belmonte se deu nesse período, em que suas charges e portrait-charges eram disputadas por vários veículos, inicialmente para não se submeter a um pedido de exclusividade. Conforme o relato de Ruben Gill, em janeiro de 1920 o diretor da empresa editora que publicava *Miscellanea* e *A Farpa*, Manuel Aranha, ofereceu a “Bastos Barreto” uma proposta profissional, com a condição de que seus desenhos ficassem restritos às suas revistas. Para não abrir mão das outras ofertas, Barreto decidiu então adotar a alcunha Belmonte, que seria a assinatura usada para atender ao pedido de Aranha; o nome foi tirado de um livro do escritor espanhol Blanco del Belmonte que “Barreto” tinha em mãos. Contudo, o pseudônimo que inicialmente seria exclusivo passou a ser usado também na imprensa carioca, e posteriormente de modo definitivo, não só para assinar suas caricaturas, mas também livros, ensaios e crônicas.⁵⁸ A seguir, a imagem das assinaturas usadas por Belmonte ao longo de sua carreira.

⁵⁶ Ibid.

⁵⁷ *Folha da Noite*, n. 10.644, 22 maio 1957.

⁵⁸ Ibid.

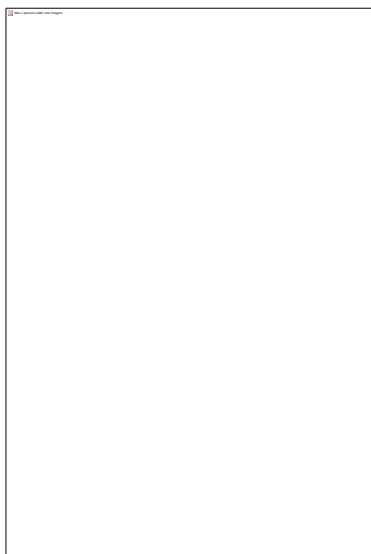


Fig. 17. *Folha da Noite*, n. 10.644, 22 maio 1957.

Ainda em 1921, Belmonte conheceu a jovem nortista Francisca Conceição Cardoso, apelidada Dona Dalila, com quem iniciou um romance pontuado por poemas amorosos e álbuns com desenhos e vinhetas. Com renda mensal de 90 mil réis por mês, considerada parca a seu tempo, casaram-se e foram morar com a mãe de Belmonte até sua morte, em 1923. Andavam a pé, porque não tinham o suficiente para pagar o bonde e as entradas para o cinema, luxo que só se permitiam quando sobravam, ao fim do mês, 2 mil réis. Dona Dalila complementava a renda com aulas de bordado, e durante certo período ganhava mais do que o marido.⁵⁹

Naquele período, Belmonte começou a trabalhar também na revista carioca *D. Quixote*, capitaneada por Bastos Tigre, onde era encarregado da seção “D. Quixote em São Paulo”, como um correspondente interestadual. As caricaturas dessa seção, embora contemplassem situações verificadas na cidade de São Paulo, não se restringiam apenas a aspectos da pauliceia; conquanto partissem de uma observação local, alcançavam questões mais amplas que diziam respeito à vida cosmopolita e às incongruências verificadas nas metrópoles nacionais. A crítica ao modo como eram feitos os investimentos públicos em infraestrutura, a atuação da polícia nas ruas e a desigualdade social foram alguns dos assuntos presentes, como vemos no exemplo a seguir:

⁵⁹ Ibid.

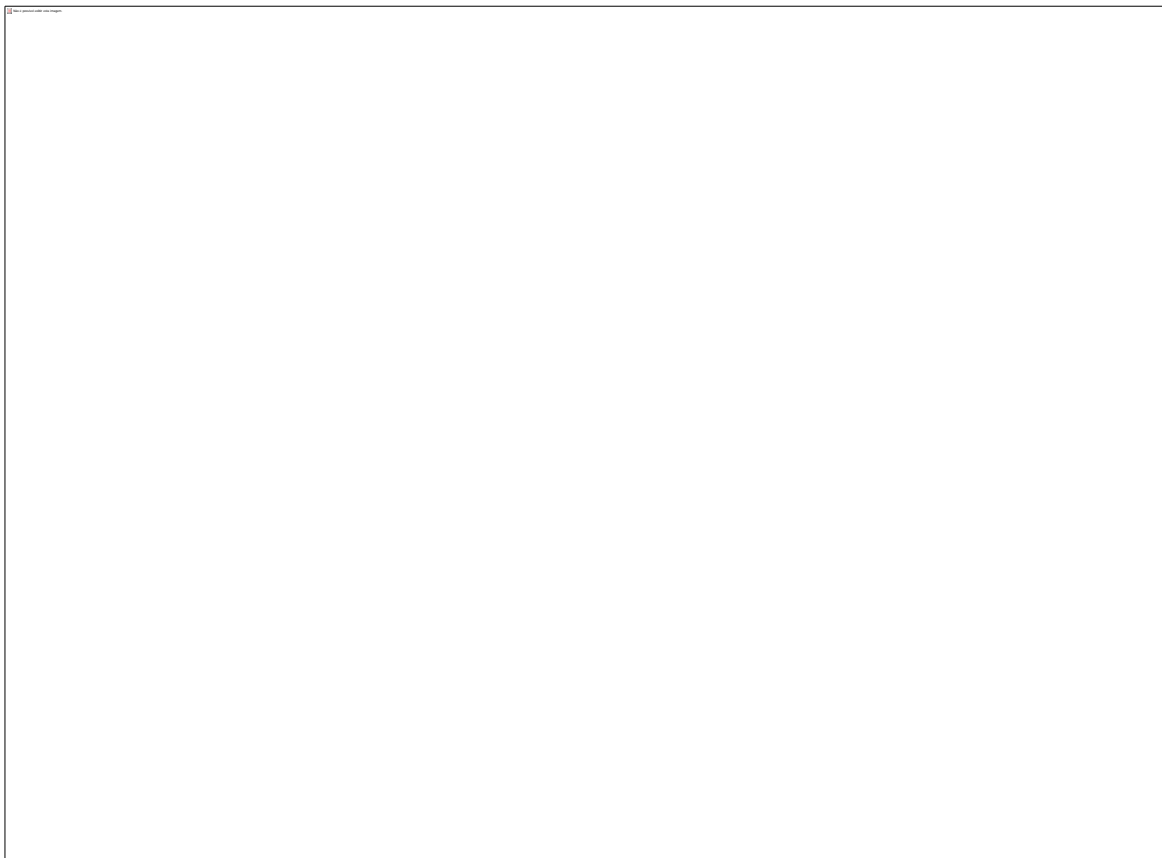


Fig. 18. Revista *D. Quixote*, n. 305, mar. 1923.

A imagem à esquerda mostra “uma estrada de rodagem no sertão do noroeste”, pronta e pavimentada, enquanto a imagem da direita ilustra “uma rua no Brás, o bairro que paga mais impostos na 3ª cidade da América do Sul!”. Belmonte questiona, evidentemente, a alocação de recursos e a priorização de projetos nacionais de infraestrutura manifestando-se em prol do seu estado natal, denunciando as enchentes e a precariedade de condições urbanas que evidenciavam um descompasso entre a contribuição tributária devida pelos cidadãos e o retorno que era proporcionado pelo governo.

As questões políticas eram entremeadas também com questões culturais, manifestações artísticas e estéticas; Belmonte tratou com viés irônico o “Futurismo” em caricaturas sobre a Semana de Arte Moderna de 1922, publicadas nessa série da revista *D. Quixote* e também na *Folha da Noite* e na *Careta*.

2.4 Futurismos e modernismos

Neste momento, é preciso esclarecer o que pode ser entendido como Futurismo, uma vez que, ao tempo dos modernistas da década de 1920, havia muita confusão sobre o termo, suas aplicações e implicações.

Num primeiro momento, a denominação referia-se ao movimento de vanguarda italiana baseado no *Manifesto futurista* publicado no jornal francês *Le Figaro* em fevereiro de 1909. Elaborado pelo italiano Marinetti, sua proposta inaugurava um dos primeiros movimentos artísticos de arte moderna no início do século XX, o Futurismo. Proclamando a ruptura com o passado e a valorização dos novos parâmetros de dinamismo que se instauravam a partir do desenvolvimento tecnológico, da exaltação do movimento e da força, da identificação do homem com a máquina, exerceu forte influência na representação pictórica, com sobreposições de imagens abstratas que buscavam provocar uma ideia de ação. Boccioni, Giacomo Balla e Marcel Duchamp foram alguns dos artistas que aderiram, em princípio, ao Futurismo; esse último, com a obra *Nu descendo a escada* (1912), realizada no início de sua carreira, antes dos *ready-mades* que consagraram sua fama. Após a Primeira Guerra Mundial, o movimento perdeu sua força, ficando associado ao fascismo.

Além do Futurismo italiano, o então chamado Futurismo Paulista era associado às rebeliões estéticas externadas na Semana de Arte Moderna realizada entre 13 e 18 de fevereiro de 1922. A professora de Teoria Literária da Unicamp, Maria Eugênia Boaventura, especialista em estudos sobre o Modernismo, esclarece em sua obra *22 por 22* (BOAVENTURA, 2008) que a imprensa confundiu a rebelião paulista, inicialmente, como uma reverberação do movimento Futurista italiano, na ocasião em franca decadência na Europa: “De um modo geral, as vanguardas europeias ainda eram desconhecidas do grande público e se fazia muita confusão em relação ao assunto” (BOAVENTURA, 2008, p. 22). O fato de a Semana de 22 ter sido divulgada na imprensa, no começo, como Semana Futurista e o título do artigo “Meu poeta futurista”, de autoria de Oswald de Andrade, sobre a poesia de Mário de Andrade, contribuíram para a identificação semântica, a ponto de São Paulo ser chamada, à época, de futurópolis.

Os próprios arautos do movimento modernista paulistano buscaram esclarecer e informar sobre a distinção; Oswald e Menotti del Picchia trabalharam no sentido de divulgar os distintos movimentos estrangeiros de renovação artística em suas crônicas no *Correio Paulistano* e no

Jornal do Commercio, antes mesmo de 1922. E, dois dias após o término do festival, Oswald de Andrade expressamente buscou demonstrar uma desvinculação dos italianos; para ele, era necessário sepultar a expressão “futurismo”: “não pode persistir a pecha idiota que alguns gazeteiros nos querem dar de que somos cangaceiros do Sr. F. T. Marinetti. Não somos”. E complementava afirmando que os “futuristas de São Paulo” eram “personalíssimos e independentes não só dos dogmazinhos do marinetismo como mesmo de qualquer outro jogo mesquinho”. Segundo ele, eram “Futuristas, apenas porque tendíamos para um futuro construtor, em oposição à decadência melodramática do passado de que não queríamos depender”.⁶⁰ Os opositores, contudo, mal delineavam as diferenças entre as diversas tendências e culminavam em considerar tudo apenas Futurismo.

No caso específico de Belmonte, suas caricaturas produzidas sobre a Semana de 22 ironizavam os “futuristas”, alinhando-se às inúmeras reações desfavoráveis divulgadas na imprensa acerca do movimento. A *Folha da Noite*, por exemplo, veículo com o qual tinha muita intimidade, publicou uma série de críticas demolidoras, geralmente em primeira página.

Os intensos embates intelectuais entre detratores e partidários da nova estética produzidos naquele momento demonstram “o grau de preconceito, ingenuidade e provincianismo que nortearam os debates de parte a parte”. Entre os pontos negativos apontados pelos oponentes, a “falta de um conteúdo sério” e a “pobreza de inspiração artística” eram destrinchadas em tom de desaprovação (BOAVENTURA, 2008, p. 15 e 21).

A Semana de 22 e as reações que a ela se sucederam são temas já examinados em uma vasta gama de estudos constantes de nossa historiografia; pretendemos apenas situar de que modo Belmonte se expressou a respeito, e oferecer mais subsídios para o conhecimento das críticas proferidas com proximidade do evento artístico.

Na seção “D. Quixote em S. Paulo”, da revista carioca, Belmonte publicou a caricatura *Nós temos talento* em 1º de março de 1922. Encontramos menção equivocada a essa charge em sítios e blogs da internet tais como *Pitoresco — a arte dos grandes mestres* e *Cyberartes.com*, que embora pretendam informar sobre o movimento, apresentam a obra de Belmonte como um cartaz de propaganda do evento que seria “muito ousado e inovador para a época”, enquanto se tratava, na

⁶⁰ ANDRADE, Oswald de. Futuristas de São Paulo. *Jornal do Commercio*, São Paulo, 19 fev. 1922, p. 4. Apud: Boaventura (2008, p. 24).

verdade, de sua visão ácida e bem humorada sobre os acontecimentos, expressa sob a via gráfica na *D. Quixote* cerca de um mês após o evento.

Nessa representação, vários partícipes são retratados numa espécie de manifestação em causa própria; identificamos a personificação de modernistas como Oswald de Andrade, Villa-Lobos, Anita Malfatti e do simpatizante Graça Aranha retratados como um grupo que faz um ruidoso protesto bradando por seu valor artístico, tocando instrumentos de percussão e portando cartazes onde lê-se: “Carlos Gomes é um burro! Chopin era um tocador de berimbau! Bernardelli é um fazedor de moringas! Coelho Netto não lava os pés! Almeida Junior não pagava o padeiro!”. Logo abaixo, a ilustração de obras plásticas que fariam parte da mostra, estilizadas, enquanto um homem, sentado como uma criança, conta nos dedos das mãos, invocando uma certa infantilização e uma certa escassez. O autor faz troça do tratamento dispensado pelos modernistas em relação a artistas de projeção, já consagrados, num verdadeiro ataque à tradição.



Fig. 19. *D. Quixote*, n. 251, 1^o mar. 1922.

Na revista *A Garça* (BOAVENTURA, 2008, p. 176), a caricatura de Belmonte *A Semana Futurista* demonstrava a reação de um espectador diante da exposição de esculturas realizadas conforme o novo código artístico, com representações disformes e desproporcionais. A vertigem, o espanto ou até mesmo o desejo de se aproximar daquela onda vanguardista fazem com que o observador perca o eixo e deixe cair a bengala; “Desequilíbrio estético e desequilíbrio estático” é o texto associado à imagem cômica, que retratava a recepção e as emoções provocadas por aquelas propostas ousadas para a época.

Finalmente, concluímos nosso rol de exemplos com a caricatura *Semana de Arte Moderna*, publicada logo após o evento na *Folha da Noite*, edição de 20 de fevereiro de 1922: num ambiente expositivo repleto de quadros, um senhor vestido de modo formal trava o seguinte diálogo com uma moça mais jovem, também trajada elegantemente, enquanto aponta para um grupo de pessoas no canto do salão:

- Está vendo, minha filha, aqueles é que são os artistas!
- Coitados, não? Tão moços...!

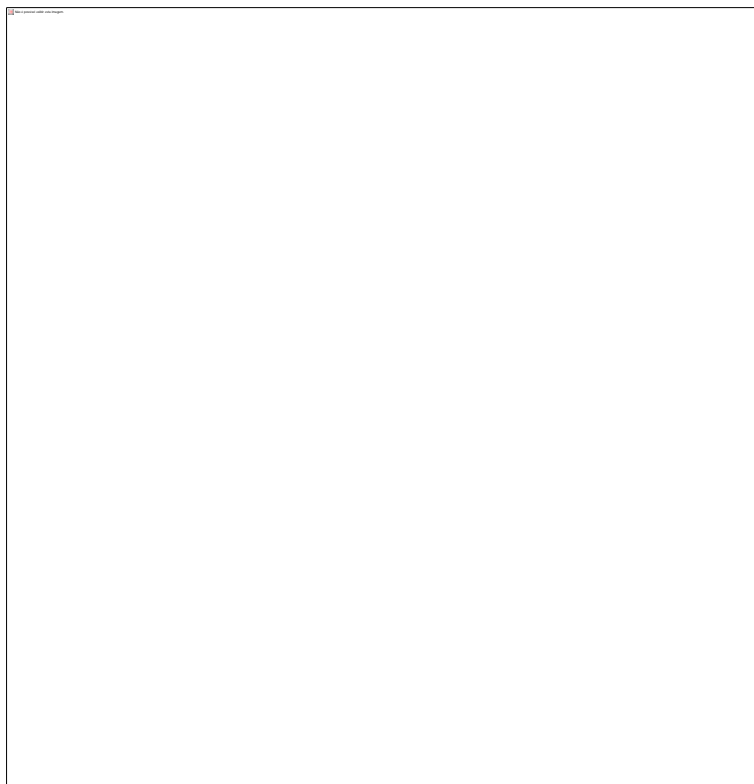


Fig. 20. *Folha da Noite*, n. 312, 20 fev. 1922.

Novamente, Belmonte retrata respostas sociais àquele fenômeno; durante o diálogo, fica evidente o desdém que membros de famílias tradicionais dispensaram às propostas artísticas que se pretendiam revolucionárias, e o tratamento de menosprezo a seus idealizadores, como se os artistas responsáveis sofressem de algum transtorno que seria digno de pena.

Uma manobra conclusiva sobre um possível juízo de valor emitido por Belmonte não é nosso objetivo fundamental; conquanto as caricaturas sejam uma expressão de linguagem e ensejem a subjetividade do autor em sua elaboração, há que se diferenciar entre o descortino das opiniões de Belmonte e a interpretação das representações calcadas em sua obra imagética.

Nosso escopo primordial é propor uma reflexão a partir da análise crítica de seus conteúdos gráficos, ligados aos fatos e à lógica de funcionamento daquela sociedade, eles próprios também constitutivos de sua cultura.

No registro de uma realidade a partir do seu ponto de observação, Belmonte oferece um material pulsante para a construção do conhecimento, para a elaboração de consciência histórica, para o discernimento de rupturas e continuidades, como etnógrafo e partícipe de sua jornada.

2.5 Revista *Careta*, J. Carlos — influências e críticas

Em função de sua participação na *D. Quixote*, a reputada publicação de Bastos Tigre, Belmonte recebeu convites para atuar em inúmeras revistas cariocas, entre elas a notória *Careta* e a sofisticada *Frou-Frou*. Naqueles veículos, suas caricaturas conquistaram numeroso público leitor e passaram a ocupar um espaço significativo.

A atuação de Belmonte na *Careta* — seus temas, seu traço, sua inspiração — está conectada a aspectos de sua carreira que foram alvo das mais severas críticas, assim como dos mais exultantes elogios. Por meio de um relato da sucessão de acontecimentos, buscaremos entrelaçar alguns posicionamentos da crítica especializada a seu respeito, trazendo à tona a ampla gama de entendimentos sobre Belmonte.

Tentamos identificar as reações de seus contemporâneos e a receptividade da obra a seu tempo; na comparação com o registro dos formadores de opinião que o sucederam em décadas posteriores, ficam evidentes certas diferenças no julgamento da arte, do talento e da produção de

Belmonte. Proferida em momentos históricos distintos, a apreciação do conjunto de caricaturas suscitou atitudes diversas, embora na historiografia do humor gráfico brasileiro tenha se cristalizado um determinado posicionamento a seu respeito, como veremos a seguir.

O contato para o ingresso de Belmonte na *Careta* ocorreu no mesmo ano da Semana de 22, intermediado por Alfredo Storni, então um dos principais redatores e caricaturistas da revista. Transcreveremos a seguir o teor da carta endereçada à residência do casal Barreto, na Rua Conselheiro Ramalho n. 257, em 4 de abril de 1922:

Sr. Bastos Barreto,

Saudações:

Tendo acompanhado com interesse os seus trabalhos, através do D. Quixote, onde seu nome já mereceu atenção pública, e, achando-me atualmente na direção artística da *Careta*, convido-o a colaborar neste semanário carioca, em cujas páginas brilhou sempre o fulgurante talento de J. Carlos.

Por hora, peço-lhe a remessa de um desenho por semana, reservando-se à Empresa o critério de exigir-lhe mais tarde maior número de trabalhos.

Os trabalhos que enviar deverão ser executados com a preocupação de serem rigorosamente contornados a fim de que na superposição das cores se possa obter uma nítida impressão dos clichês. Como sabe, a *Careta* prima em ser uma das publicações mais bem impressas do Brasil.

Espero portanto vê-lo em breve progredir na especialidade para a qual revela grande talento e felicitando-o subscrevo-me atenciosamente.

Alfredo Storni.

N.B. — A Administração da *Careta* se entenderá diretamente consigo quanto ao pagamento da sua colaboração. — Storni.⁶¹

Alguns dias depois, Belmonte enviou a Storni um desenho colorido, indicando com detalhes técnicos, que demonstravam seu conhecimento a respeito, o processo a ser utilizado visando à qualidade da impressão. Em 20 de abril daquele mesmo ano, Storni lhe enviou outra carta, onde acusava o recebimento daquele que seria seu primeiro trabalho para a *Careta*; no texto, informava que havia gostado muito do desenho, que o mesmo também havia sido muito apreciado pelo Sr. Schmidt, o diretor-proprietário da revista, e que seria publicado no número do próximo sábado, 1º de maio, acrescentando: “Está portanto o ilustre artista lançado na melhor revista do Brasil”.⁶²

Belmonte entraria no lugar de J. Carlos, que havia saído da *Careta* para *O Malho*. O cartunista Cássio Loredano, biógrafo de J. Carlos, sublinha a competitividade que havia entre as duas revistas e o impacto que a saída do artista teria provocado na editoria periódica: “J. Carlos era

⁶¹ *Folha da Noite*, n. 10.644, 22 maio 1957.

⁶² *Ibid.*

a graça e a força, era o tutano da revista [*Careta*]. Toda semana, sem falhar nenhuma, até 1921. É de se fazer ideia a sensação que não terá sido então sua transferência para a concorrência [...]” (LOREDANO, 2007, p. 9).

Contratado para substituir o mais eminente caricaturista da época, numa das revistas mais prestigiosas do seu tempo, Belmonte chegou a transferir-se para o Rio de Janeiro. Em conversa com Silveira Peixoto, ele conta que

[...] o velho Schmidt, diretor da *Careta*, precisava de mim no Rio, pois o mestre de todos nós, J. Carlos, havia deixado a revista e essa precisava de um substituto. J. Carlos era insubstituível. Mas, como eu tinha, então, pouco mais de vinte anos, resolvi embarcar para o Rio. Conversei com o velho Schmidt, que já me havia reservado aposento num hotel, por uma semana, para que pudesse ambientar-me. Fazia um calor medonho. A coisa passou-se em janeiro. E, quando, no dia seguinte, à hora do almoço, o Schmidt procurou-me no hotel, eu já estava em São Paulo. Zarpara na véspera, pelo noturno. (LIMA, 1963, p. 1368)

Vale a pena reproduzirmos a narrativa do episódio, desta vez na visão de Jaguar:

Quando seu ídolo J. Carlos saiu da *Careta* [...], tomou coragem e o trem para o Rio, convidado para substituí-lo. A aventura só durou dois dias. Deve ter se sentido um penetra na festa que era o Rio. Como um gato, fugiu de volta para o aconchego do seu habitat e o sossego da província. Bem Belmonte.⁶³

Esse episódio ilustra bem o apego que Belmonte tinha por São Paulo, característica sublinhada por Paulo Barreto; apesar dos convites e das propostas profissionais que se sucederam, o artista nunca conseguiu morar fora da cidade natal, recusando inúmeras oportunidades de trabalho no exterior. Isso não foi impedimento, no entanto, para que colaborasse com veículos cariocas, tratando de temas correlatos ao conteúdo editorial das publicações: da vida mundana, metropolitana, dos comportamentos e da “maneira moderna de viver” propagada naquelas revistas de variedades, como *Careta* e *Frou-Frou*.

A visita ao Rio de Janeiro, ainda que rápida, foi capaz de render frutos profissionais e pessoais. Belmonte fez questão de conhecer J. Carlos, o já então consagrado cartunista por quem ele nutria profunda admiração, seu “mestre e guia indireto”.⁶⁴ Na entrevista a Armando Pacheco em que relata os primórdios de suas atividades gráficas, Belmonte contou que havia começado a fazer umas caricaturas

⁶³ Texto de Jaguar para a edição de *Caricatura dos tempos* (BELMONTE, 1982).

⁶⁴ *Folha da Noite*, n. 10.645, 23 maio 1957.

com noventa por cento de J. Carlos. O Jota era a coqueluche de todos nós que começávamos a desenhar, assim como Álvaro Moreyra com o grupo de Mário Pederneiras, Gonzaga Duque e Lima Campos, exerciam uma grande influência em nosso espírito, nas colunas do Fon-Fon! (LIMA, 1963, p. 1967)

O próprio artista nomeou algumas de suas maiores influências, apontando J. Carlos como uma delas; esse reconhecimento se fazia presente também na reiterada sentença “J. Carlos foi o pai de todos nós”, frase comumente atribuída a Belmonte (LIMA, 1963, p. 1368).

Essa ascendência assumida, se por um lado poderia ser uma fonte criativa proveitosa, por outro foi apontada pela crítica especializada como uma de suas maiores carências. Herman Lima, estudioso da caricatura brasileira que determinou certos cânones desde a publicação em 1963 de seu compêndio sobre o humorismo gráfico nacional, acentuou a comparação entre Belmonte e J. Carlos, conferindo desvantagem para o primeiro. Para Lima, como caricaturista profissional, Belmonte jamais havia se libertado do “jugo fascinante do príncipe do lápis brasileiro”, J. Carlos, motivo pelo qual seu traço seria “destituído de *élan* e originalidade” (LIMA, 1963, p. 1364).

Na crítica em que confronta os dois artistas, partindo de um predomínio de J. Carlos sobre os caricaturistas contemporâneos a ele, Lima é taxativo em relação a Belmonte:

Aquilo, todavia, que no caso de grande número de jovens artistas contemporâneos, foi uma influência das mais benéficas, porque J. Carlos tinha o segredo do bom gosto, o dom da perene renovação, facilmente transmissíveis aos seus admiradores, no que diz respeito a Belmonte foi, lamentavelmente verdadeira causa de ruína, cerceando-lhe pode-se dizer sem excessivo rigor, definitivamente, qualquer autenticidade de traço, qualquer originalidade de criação. (LIMA, 1963, p. 1368)

Embora Herman Lima prossiga, em seu texto, quase desculpando-se — “não há nessa afirmativa qualquer propósito de diminuir a obra inegavelmente valiosa de um fecundo trabalhador do lápis” —, o fato é que sedimentou-se, a partir de sua análise, uma recorrente confrontação entre os dois artistas — que, aliás, não eram os únicos caricaturistas de costumes a seu tempo — com prejuízo para Belmonte, em favor de J. Carlos.

Em sua obra, no verbete dedicado a Belmonte, Lima tece inúmeros elogios a J. Carlos, um “caricaturista nato, que tornaria possível o milagre da evolução do traço de um bisonho estreante [...] até o esplendor de uma arte sem paralelo entre nós”, enquanto Belmonte teria aparecido com um desenho “mais ou menos correto e ambicioso”, mas seu traço

jamais conseguiu autonomia integral, desde que, por trás de sua composição mais desembaraçada, fica sempre evidenciado o paciente esforço de uma longa elaboração, cuidada e meticulosa ao extremo [...], o que era, afinal, o recurso para suprir os dotes de legítima via criadora. (LIMA, 1963, p. 1369)

Lima aponta inclusive um exemplo — caricatura publicada na revista *Careta* em 29 de janeiro de 1928 — no qual os personagens “almofadinha” e “melindrosa” haviam sido, em sua opinião, recortados “no molde exato de J. Carlos” (LIMA, 1963, p. 1364). Alvo de comparações com o já consagrado cartunista, Belmonte permaneceu numa posição desvantajosa segundo os critérios de avaliação de alguns intelectuais, formadores de opinião. Para esses críticos, o personagem Juca Pato representaria o ápice da qualidade do traço de Belmonte, enquanto suas caricaturas produzidas numa fase anterior estariam de certa forma condenadas à desvalorização, ofuscadas pela produção de J. Carlos.

A comparação com J. Carlos foi perpetuada em análises ao longo da historiografia da caricatura. O cartunista Jaguar, em seu prefácio à edição do album póstumo de Belmonte, *Caricatura dos tempos*, não à toa intitulado “O maior desenhista do mundo”,⁶⁵ relata o impacto que a obra gráfica do autor teve sobre ele na infância, ao passo em que também reitera a crítica sobre suas falibilidades na comparação com J. Carlos: “Vidrado em J. Carlos (‘o pai de nós todos’), a influência do grande medalhão nunca deixou que seu talento, com o perdão da palavra, desabrochasse com força total”.

Diferentemente de Herman Lima, porém, Jaguar ressalta, a favor de Belmonte, que “as melindrosas que desenhava eram muito mais tesudas e gostosas que as magrelas desidratadas do corifeu”.

A primeira “crítica” sobre Belmonte que encontramos, manifestada na reportagem de Rubem Gill no jornal *Dom Casmurro* em 1943, igualmente faz menção a J. Carlos e seu influxo artístico, não apenas sobre ele (Belmonte), mas sobre todo o conjunto dos caricaturistas da época:

[...] ainda durante alguns anos mais tarde, quando já assinava Belmonte, o presentemente renomado caricaturista não pôde evitar a assoberbadora, inelutável influência do “processo” de J. Carlos, preponderância apurável, aliás, na totalidade dos artistas do lápis brasileiro...⁶⁶

⁶⁵ Prefácio de sua autoria publicado na edição de *Caricatura dos tempos* (BELMONTE, 1982).

⁶⁶ *Dom Casmurro*, n. 290, 20 fev. 1943.

Gill, no entanto, não considera que Belmonte tenha ficado “paralisado” diante de suas maiores influências, J. Carlos e o já citado ilustrador francês Chéri Herouard. Do contrário, para ele o “inexcedível desenhista” — Belmonte — nunca teve “o propósito imitador de confrades nativos ou estrangeiros”, e o defende: “até o encontro da perfeição, Belmonte deveria, como todo artista, estudar, pela comparação, os maiores ou os precursores de sua arte”.⁶⁷

Outra fonte de concepções a seu respeito foi localizada no ano de 1926, em matéria publicada n’*O Diário de Notícias* (Porto Alegre), edição de 30 de junho. Na matéria “A caricatura moderna no Brasil — uma interessante opinião”, assinada por Fernando Callage, Belmonte concede uma entrevista onde comenta o panorama das artes gráficas. O preâmbulo exalta seus feitos, elevando-o a um patamar de importância e reconhecimento, conforme o trecho a seguir:

Belmonte ou Bastos Barreto é um dos mais apreciados caricaturistas modernos no Brasil. O seu traço personalíssimo não se confunde com nenhum outro: é sempre Belmonte ou Bastos Barreto...

O seu lápis elegante, fino, aristocrático, não é para pôr em ridículo o vendeiro barrigudo da esquina ou o pobre do funcionário público; é para troçar com leveza, com um sorriso fino, malicioso, cheio de ironia, dos ridículos de nossa sociedade.

É lá nos centros da “alta” aristocracia dinheirosa, dos pedantes coronéis políticos, que ele vai buscar os seus tipos mórbidos ou as suas melindrosas viciadas...

O repórter sublinha, por um lado, o traço — com duplo sentido — aristocrático do artista; por outro, enfatiza a escolha por personagens e temas que diziam respeito justamente à “alta aristocracia”, às elites com poder político e econômico, alvo de seu olhar escrutinador, cuja complexidade se revelava em situações idiossincráticas, capazes de denunciar todo “o ridículo” do seu repertório de comportamentos.

Percebe-se, assim, uma diferença de opinião entre a análise de Rubem Gill e Fernando Callage, caricaturista e críticos contemporâneos de Belmonte, e a percepção de Herman Lima, externada duas décadas depois. Enquanto esse último insistiu numa comparação com J. Carlos, desconsiderando o talento e a originalidade de Belmonte, aqueles outros insistem, do contrário, na personalidade e no papel relevante que ele ocupava entre o grupo dos caricaturistas brasileiros à época.

Fato é que o juízo de valor consolidado na *História da caricatura no Brasil* associou uma “falta de espontaneidade do traço” de Belmonte — considerado “rijo”, “pobre”, “sem

⁶⁷ Ibid.

autenticidade”, sem agilidade — à sua “personalidade espiritual, “homem de letras e de cultura”, que sobrepunha sua sensibilidade literária em detrimento do talento como caricaturista; Herman Lima ressaltou o “refinamento da elaboração gráfica” como prejudicial à “clareza de que se deve revestir a caricatura, na sua função precípua de caracterizar rapidamente um tipo ou uma situação” (LIMA, 1963, p. 1363).

De acordo com sua análise crítica, as caricaturas de Belmonte eram prejudicadas pela multiplicidade de suas outras atividades intelectuais e pelo seu excessivo rigor:

O recurso frequente a fontes históricas, bíblicas e literárias, se bem que fruto de sua larga cultura, como as legendas, tantas vezes um tanto rebuscadas, são outro elemento perturbador da clareza que se deve revestir a caricatura. [...] Com esse apego a temas eruditos, suas charges também perdiam muito do espírito e da graça que teriam, simplificadas que fossem a sua concepção e execução.

A verdade, no que se refere à sua contribuição do campo da sátira gráfica, é que sempre lhe faltou essencialmente o ímpeto plástico, a flama instantânea, a genuína vocação, em suma, do caricaturista nato... (LIMA, 1963, p. 1364-1369)

Enquanto Belmonte julgava proveitosa sua versatilidade artística e literária, uma vez que poderia “se distrair de cinco formas diferentes” — como caricaturista, desenhista, pintor, escritor, jornalista e historiador —, Lima considerou que essa variedade de incursões intelectuais “lhe era fatalmente prejudicial” (LIMA, 1963, p. 1367). Para o crítico, Belmonte era muito mais “da pena” do que “do lápis”, daí por que Silveira Peixoto, em sua série de entrevistas, o inclui ao lado de Monteiro Lobato, Guilherme de Almeida e outros renomados autores paulistanos. Ainda, as crônicas diárias publicadas na *Folha da Noite* e traduzidas para diversos idiomas, reunidas posteriormente nos livros *Assim falou Juca Pato* e *Ideias de João Ninguém*, revelam “um escritor que se sobrepunha em muito ao rabiscador das charges do mesmo jornal” (LIMA, 1963, p. 1371).

Lima reconhece, a favor de Belmonte, seu talento como homem de letras, assim como a extrema popularidade adquirida por seu personagem Juca Pato e a ampla divulgação de sua obra à época. Ressalta as “tantas dezenas de páginas na verdade notáveis, de sua campanha contra o nazismo, publicadas na *Folha da Manhã*, de 1936 a 1946”, que alcançaram fama, relevo e receptividade entre leitores.

A faceta de historiador também foi valorizada, com “o louvor do lúcido pesquisador do passado heroico de sua terra, que lhe mereceu um livro altamente favorecido pela crítica e pelo interesse público”. Novamente, Herman Lima dá ênfase a outra capacidade de Belmonte que não

fosse a de caricaturista, ou seja, conclui que os desenhos feitos para acompanhar o texto erudito de *No tempo dos bandeirantes* seriam, em sua opinião, talvez a verdadeira vocação artística do autor, com seu

paciente labor de reconstituição documentária de eras desaparecidas, na fixação do detalhe preciso e do *décor* próprio de uma época — móveis, indumento, armaria, arquitetura, a paisagem e o próprio homem. (LIMA, 1963, p. 1371)

Esse talento de Belmonte para a observação detalhista e a fixação de uma época e seus personagens — destacado pelo próprio crítico implacável que foi Herman Lima em relação a suas caricaturas —, acreditamos que também pode ser observado em sua obra cômica, objeto deste estudo.

Nosso campo de intenções não contempla a assunção de um julgamento em relação à natureza plástica da obra de Belmonte, quiçá um possível objeto de estudo para disciplinas relativas às Belas Artes que tratem especificamente de teorias de cor e forma; contudo, vislumbramos suas caricaturas como suporte de representações valorosas, fontes de informações e interpretações que podem contribuir à investigação e à produção de conhecimento histórico.

No fim de seu capítulo dedicado a Belmonte, Herman Lima delega a Monteiro Lobato as palavras elogiosas a quem, “se nem tudo foi excelente, há, todavia muito que citar e destacar”, transcrevendo parte do seu prefácio para o livro *A realidade brasileira*, que não chegou a ser publicado (trataremos dessa questão mais adiante):

[...] além do dom natural do desenho humorístico, possui uma coisa rara entre artistas: cultura e sólido bom senso. Belmonte é um artista integral. Tanto caricatura com o lápis como por meio da palavra escrita. Quero dizer que é um escritor notável [...]. A mesma finura de humor que mostra no desenho ressalta dos seus comentários escritos. (LIMA, 1963, p. 1372)

Se Belmonte permaneceu unido a J. Carlos na posteridade devido às confrontações frequentes entre suas produções efetuadas por críticas ulteriores, no momento em que os dois se conheceram no Rio de Janeiro, em 1922, aproximaram-se e mantiveram correspondência, em tom de cordialidade e mútua admiração. Para sublinhar essa ligação amistosa, Vainer inclusive publicou

uma cópia de carta enviada por J. Carlos a Belmonte em 12 de julho de 1942,⁶⁸ que reproduzimos a seguir:

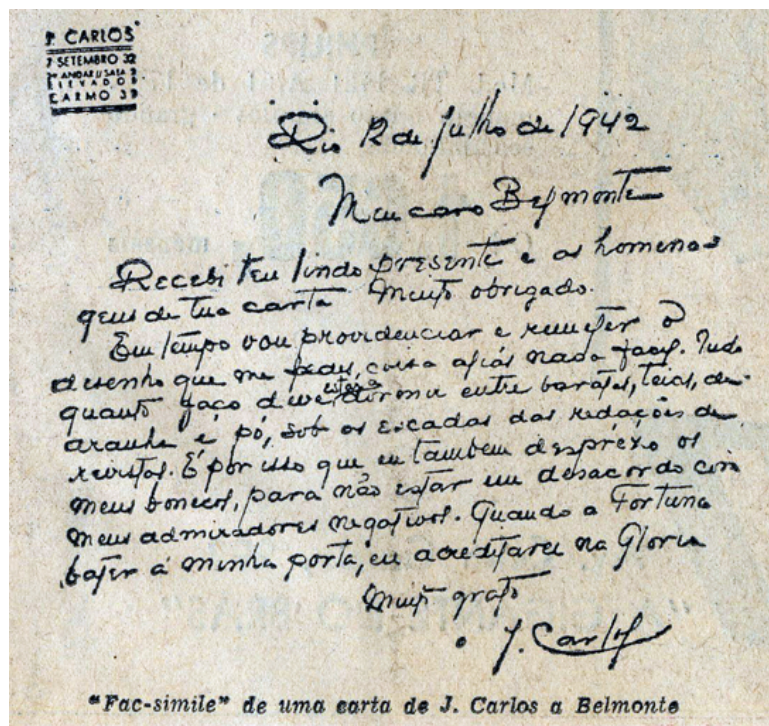


Fig. 21. Carta de J. Carlos para Belmonte enviada em 12 jul. 1942 (acervo pessoal).

Rio de Janeiro, 12 de julho de 1942

Meu caro Belmonte

Recebi teu lindo presente e as homenagens de tua carta. Muito obrigado.

Em tempo vou providenciar e remeter o desenho que me pedes, coisa aliás nada fácil. Tudo quanto faço deve estar a dormir entre baratas, teias de aranha e pó, sob as escadas das redações das revistas. É por isso que eu também desprezo os meus bonecos, para não estar em desacordo com meus admiradores negativos. Quando a Fortuna bater à minha porta, eu acreditarei na Glória.

Muito grato,

J. Carlos

A admiração de Belmonte por caricaturistas cariocas extendia-se também a outros nomes de peso do grupo de boêmios intelectuais da então capital nacional; Raul Pederneiras era um deles. Jornalista, teatrólogo, poeta, compositor, reclamista, delegado de polícia e professor de direito internacional, Raul apresentava o mesmo aspecto multifacetado de atividades que marcaria

⁶⁸ *Folha da Noite*, n. 10.645, 23 maio 1957.

Belmonte. Desde a publicação de sua primeira caricatura em *O Mercúrio*, em 1898, Pederneiras havia começado uma carreira de sucesso, incorporando à sua obra gráfica aspectos de modernidade que observava no espaço urbano, contemplando os infortúnios da República, as idiossincrasias dos costumes, as transformações da cidade do Rio de Janeiro, sob um viés irônico que caracterizaria sua interpretação social.

Em janeiro de 1923, Raul visitou a cidade de São Paulo, e foi recebido por um grupo de intelectuais locais que fizeram um almoço no restaurante *Terminus* em sua homenagem, entre os quais participaram, além do próprio, Belmonte, o jornalista Olival Costa (fundador da *Folha da Noite*), os autores teatrais Oduvaldo Vianna e João Felizardo, os atores Jorge Diniz, Manuel Durães, Durval Rebouças e Palmeirim Silva (líder da Companhia de Comédias Palmeirim Silva), além do intelectual Couto de Magalhães Filho e de J. Quadros Junior, diretor da Sociedade Cinematográfica Paulista Limitada.

O cronista João da Ribalta, que colaborava no periódico paulistano Moscardo, o “semanário forte de críticas levianas”, à época escreveu sobre o encontro: “Quer dizer que estavam representados o teatro, a imprensa e o capital, este na figura insinuante e sadia de Quadros”.⁶⁹

Assim como havia ocorrido no encontro com J. Carlos, a aproximação de Belmonte com Raul “ao vivo” deu início a uma relação amistosa entre os dois; quando o carioca ía a São Paulo, ou nas raras vezes em que o paulista visitou o Rio de Janeiro, ambos se ciceroneavam, além de manterem correspondência regular, o que fortalece o apreço que Belmonte nutria por esses artistas gráficos do Rio de Janeiro, inclusive porque, segundo Vainer, “é preciso levar em conta que Belmonte tinha verdadeiro pavor de escrever cartas”.⁷⁰

A seguir, reproduzimos uma missiva de Raul endereçada a ele, datada de 18 de novembro de 1933, onde tece elogios à obra *Assim falou Juca Pato*:

⁶⁹ *Folha da Noite*, n. 10.645, 23 maio 1957.

⁷⁰ *Ibid.*

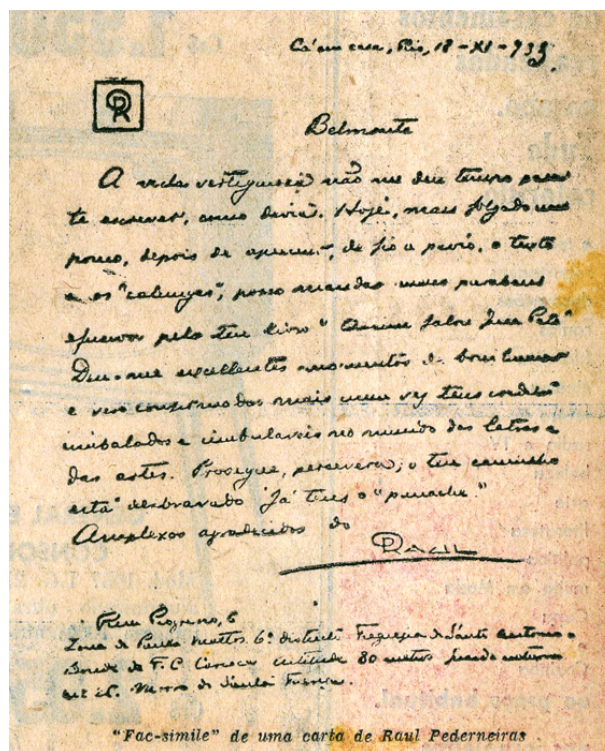


Fig. 22. Reprodução da carta de Raul Pederneiras publicada na *Folha da Noite*, n. 10.645, 23 maio 1957.

Lá em casa, Rio, 18-XI-[1]933

Belmonte

A vida vertiginosa não me deu tempo para te escrever, como devia. Hoje, mais folgado um pouco, depois de apresentar, de fio a pavio, o texto e os “calungas”, posso mandar meus parabéns efusivos pelo teu livro “Assim falou Juca Pato”. Deu-me excelentes momentos de bom [humor] e vejo [confirmados] mais uma vez teus condões inabalados e inabaláveis no mundo das letras e das artes. Prossegue, persevera; o teu caminho está desbravado. Já tens o “penache”.

Amplexos agradecidos do Raul

Assim como Raul Gill, Raul Pederneiras foi outro artista de relevo, contemporâneo de Belmonte, que também deixou registrada sua opinião, favorável, sobre ele. Em 1941, o jornal *Dom Casmurro* publicou uma reportagem seriada, motivada por uma polêmica incensada por alguns intelectuais. Sob o título “Existe caricatura moderna no Brasil?”, o repórter Armando Pacheco, do jornal literário, colheu vários depoimentos, de diferentes teores, acerca do tema em debate. Raul Pederneiras foi um dos entrevistados, e ao enumerar os novos nomes da caricatura brasileira que considerava interessantes, elencou “o Mendez, o Alvarus, o Martiniano, o Belmonte, todos têm talento e estão progredindo. Poderiam fazer muito mais se o meio ajudasse... Infelizmente aqui não

se pode viver exclusivamente da arte”.⁷¹ Raul reforçava a necessidade da multiplicidade de atividades para a manutenção da sobrevivência daqueles que se dedicavam à caricatura, como era o caso dele próprio e de Belmonte.

Na mesma série, Nássara também foi entrevistado, e afirmou: “Para mim, o J. Carlos e o Belmonte são dois prodígios de produção. Que fecundidade!”, ressaltando que Belmonte era “um grande conhecedor da arte gráfica. Mais do que um caricaturista, ele é um ilustrador. Desenha para o jornal e ninguém o supera”.⁷²

À parte a crítica especializada, no que diz respeito ao imaginário popular tecido sobre Belmonte, ele é referido na década de 1920 com notoriedade e aprovação, descrito como “um dos mais finos e inteligentes caricaturistas patricios, que vive e labuta em São Paulo”, pela revista *D. Quixote*,⁷³ o “querido Belmonte da *Careta*, *D. Quixote*, *Frou-Frou* e outras revistas”,⁷⁴ pelo *Diário de Notícias de Porto Alegre*. Nesse período, o caricaturista era associado aos veículos do Rio de Janeiro onde colaborava, que lhes davam projeção e sustento. Algumas décadas adiante, após a consagração expandida do personagem Juca Pato e da parceria aprofundada com as Folhas de São Paulo, Belmonte é mencionado como “o celeberrimo caricaturista e historiador” pelo jornal *D. Casmurro*,⁷⁵ alguém que “é querido do povo, e onde aparece logo o envolve um círculo de simpatia e apreço”,⁷⁶ um intelectual-artista reconhecido nas ruas, cuja presença em local público causava impressão. Numa das fotografias que compunham extensa reportagem sobre o caricaturista publicada na *Revista da Semana* em 1945, a legenda explicitava: “O aparecimento de Belmonte, aquela noite chuvosa, no café expresso da Avenida São João, constituiu motivo de sensação”.

⁷¹ *Dom Casmurro*, 27 set. 1941.

⁷² *Dom Casmurro*, n. 214, 23 ago. 1941.

⁷³ *D. Quixote*, 24 mar. 1926.

⁷⁴ *Diário de Notícias de Porto Alegre*, 30 jun. 1925.

⁷⁵ *Dom Casmurro*, 7 fev. 1942.

⁷⁶ *Revista da Semana*, 3 mar. 1945.



Fig. 23. *Revista da Semana*, n. 9, 3 mar. 1945.

Concluimos esses parágrafos opinativos sobre Belmonte com o depoimento de um de seus maiores inspiradores, o próprio J. Carlos. Ao responder a pergunta que dava título à matéria, ele afirmava não existir caricatura nem caricaturistas porque o momento não permitia — referindo-se sutilmente ao cerceamento político da liberdade de expressão na Era Vargas: “os desenhistas novos são fruto da época que atravessamos e, sendo assim, não podem fazer algo melhor, nem eles tampouco são culpados disso”. O caricaturista prosseguiu louvando a arte de Angelo Agostini e sua militância pela abolição, lamentando não haver mais “lutas por ideais” nem “resultados grandiosos” de choques provocados por caricaturas. Ao mesmo tempo, reconhecia a existência de muita “gente boa”, e enumerou Mendez, Augusto Rodrigues, Nássara e Belmonte, esse último descrito como alguém “de grande talento e de grande capacidade de trabalho e produção”, com “larga bagagem feita a golpes de talento e audácia”.⁷⁷

2.6 Uma carreira artística bem-sucedida

⁷⁷ *Dom Casmurro*, n. 213, 16 ago. 1941.

Na segunda metade da década de 1920, após a criação de Juca Pato, Belmonte teve outras oportunidades profissionais de projeção, embora tenham sido abandonadas pelo caricaturista “por força de seu apego invencível a São Paulo” (LIMA, 1963, p. 1369). Em 1926, a empresa cinematográfica norte-americana Metro Goldwyn Mayer se estabeleceu na pauliceia num escritório dirigido por John Elms. Impressionado com o trabalho de Belmonte, ele apresentou à matriz um relatório, que resultou num convite ao caricaturista para que fosse trabalhar nos Estados Unidos na produção de desenhos animados:

O Sr. John Elms, um dos diretores da Metro Goldwyn Mayer, estava em S. Paulo e ofereceu-me um contrato de três anos naquela empresa. Eu ia aceitar... Lembrei-me, porém, de que fora incapaz de passar uma semana no Rio. Tremi à perspectiva de ficar três anos nos Estados Unidos, onde, além do mais, não conseguiria um noturno da Central para dar o fora e regressar a S. Paulo... Caipirismo de Paulista... (LIMA, 1963, p. 1368)

Ao invés de mudar-se para os Estados Unidos para produzir desenhos animados, Belmonte assumiu o cargo de chefe do Departamento de Publicidade do escritório da Metro em São Paulo, onde permaneceu até o advento das Empresas Cinematográficas Reunidas,⁷⁸ grande companhia exibidora de filmes. No período em que trabalhou na Metro, Belmonte convidava com frequência Paulo Duarte e Arlindo Barbosa para juntos assistirem às novas películas em sua sala do Palacete Santa Helena, apelidada de “sala dos três malucos” por um dos diretores da empresa, o “velho Figueiredo”.⁷⁹

Outros convites internacionais surgiram no início dos anos 1940, período em que vários profissionais do jornalismo norte-americano vieram a São Paulo, no âmbito da “Política da Boa Vizinhaça”, iniciativa do Presidente Franklin D. Roosevelt para estreitar relações econômicas e diplomáticas entre os Estados Unidos e os países latino-americanos.

O primeiro deles foi feito por Jacob Landau, diretor da Jewish Telegraphic Agency de Nova York, agência jornalística com sucursais pelo mundo. Ciceroneado por Nelson Vainer, então redator da *Crônica Israelita*, Landau pediu para ser apresentado a Belmonte, após examinar a *Folha da Noite*. O diretor americano acenou com a possibilidade de publicação de suas charges nas principais cidades do seu país e em capitais europeias, mas o artista precisaria morar em Nova York, inicialmente durante um período experimental de seis meses, com estadia paga em hotel ou

⁷⁸ Texto de Paulo Duarte publicado n’*O Estado de S. Paulo* (22 abr. 1947) e no Catálogo da exposição *Belmonte presente*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia/DACH — Comissão de Artes Plásticas. Ou. 1978.

⁷⁹ *Ibid.*

apartamento e alguns privilégios além da remuneração. Em sua casa na Rua Atibaia, de roupão e chinelos, Belmonte recusou a oferta, embora reconhecesse os atrativos daquela oportunidade.

Naquele mesmo ano, o jornalista John B. Adams, redator das revistas *Time* e *Life*, também o convidou para trabalhar naquela cidade, sem sucesso. Por fim, Walt Disney, que veio ao Brasil em agosto de 1941 com sua equipe, numa visita que resultou na produção da animação *Alô, amigos* e na criação do personagem *Zé Carioca*, encontrou-se pessoalmente com Belmonte no nobre Hotel Esplanada paulista.



Fig. 24. O encontro de Belmonte com Walt Disney.

Dom Casmurro, n. 261, 22 ago. 1942.

Disney tentou atraí-lo para Hollywood, onde trabalharia em suas empresas mantendo a liberdade para continuar produzindo suas charges de conteúdo político. Inflexível, o caricaturista não aceitou nenhuma das hipóteses de transferência de domicílio.⁸⁰ Um episódio ocorrido na infância, lembrado por Belmonte e relatado a Vainer, pode ter sugestionado o temor de se afastar de sua cidade natal; sua mãe certa vez o levou a uma cigana que “leu a sorte” em sua mão e previu que seria “um grande homem, benquisto e famoso, mas nunca deverá viajar por mar”.⁸¹

⁸⁰ *Folha da Noite*, n. 10.672, 2 jul. 1957.

⁸¹ *Folha da Noite*, n. 10.641, 17 maio 1957.

De fato, ele fixou-se em São Paulo, mas essa opção não foi impeditiva de sua participação em inúmeras publicações cariocas, sobretudo na *Careta*, projetando sua popularidade nacionalmente. O autor estabeleceu uma ligação profícua com aquele veículo, ainda que à distância, resultando numa vasta publicação de caricaturas que se manteve com frequente periodicidade até 1927, escasseando a partir de 1928.

Podemos considerar a participação de Belmonte na *Careta* como ponto de inflexão em sua carreira profissional, a partir do qual ele desenvolveu um estilo particular voltado para o cotidiano da elite burguesa urbana que perdurou em sua produção até o final da década de 1920. Esse era o tema das caricaturas por ele produzidas também para a revista *Frou-Frou* entre 1923 e 1927, que são, juntamente com o material veiculado na *Careta*, objeto da investigação deste trabalho.

Belmonte colaborou ainda com outras revistas do Rio de Janeiro como *Fon-Fon*, *O Cruzeiro*, *Revista da Semana*, no efêmero *Verde Amarelo*, aparecido em 1926, n' *O Imparcial*, no jornal literário *Dom Casmurro*, no jornal "A Manhã", órgão oficial do Estado Novo, na revista *Vamos Ler*; em veículos de São Paulo como *A Vespa*, *Vida Paulista*, *A Garoa*, *A Gazeta*, *Cigarra*, *A Farpa*, *O Gigolô*, *O Queixoso*, *Alvorada*, *Planalto*, *Revista de São Paulo*, *Borba Gato*, *O Radium*, e em Santos, na *Flamma*.⁸²

Além das caricaturas, produzia artigos breves, ilustrava contos e sonetos, tópicos humorísticos e ensaios. Seus trabalhos passaram a ser publicados também em veículos estrangeiros; graças a Alcantara Carreira, que era correspondente das Folhas em Portugal, figurou na revista francesa *Le Rire*, enquanto o caricaturista argentino Columba levou seus trabalhos para as conterrâneas *Paginas de Columba* e *Caras y Caretas*, revista com a qual colaborou durante muito tempo.⁸³ Belmonte ainda atuou como cartunista nos periódicos estrangeiros *Judge* (EUA), *ABC* (Portugal), e *Kladeradatsch* (Alemanha).⁸⁴ Embora seu trabalho já cruzasse as fronteiras nacionais, com reproduções das caricaturas daquela fase inicial na década de 1920, foram as charges políticas produzidas nos anos 1940 que o divulgaram internacionalmente, alcançando reconhecimento mais amplo em esferas estrangeiras.

⁸² Lima (1963, p. 1368) e *Dom Casmurro*, n. 290, 20 fev. 1943.

⁸³ Texto de Paulo Duarte publicado n' *O Estado de S. Paulo* (22 abr. 1947) e no Catálogo da exposição *Belmonte presente*. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia/DACH — Comissão de Artes Plásticas. Out. 1978.

⁸⁴ Informações constantes da "Nota do editor" da edição de *Ideias de João Ninguém* (BELMONTE, 1935).

Em meio a sua intensa atividade jornalística, e embora doentio, Belmonte não abandonou a vida noturna e continuou a frequentar as rodas boêmias da Pauliceia, em cafés, teatros e cinemas, ainda mais assiduamente. Embora descrito como um boêmio pacato, para Vainer Belmonte,

necessitava de assunto e contato direto com a vida, ou melhor — com as delícias e misérias que a vida oferece — para reforçar a sua imaginação e alimentar as suas produções. [...] ressuscitava nas páginas da *Folha* e dos magazines modernos no Rio acontecimentos pitorescos, ilustrando-os com o traço inconfundível e inimitável do seu lápis maravilhoso.⁸⁵

A partir da interpretação do biógrafo de Belmonte, podemos situá-lo como um artista que vivenciava os acontecimentos mundanos em locais habituais da elite paulistana, e a observação e o escrutínio do modo de ser e agir de seus frequentadores lhes forneciam munição para a elaboração das caricaturas.

Segundo o cartunista Jaguar, Belmonte era o único representante do “primeiro time” da caricatura que fixou-se fora do Rio, berço de outros nomes como Calixto, Nássara, Álvaro, Theo, além dos já citados J. Carlos e Storni.⁸⁶

2.7 Criador de Juca Pato, ilustrador de *Jeca Tatu*

Ao passo em que proliferava sua participação nas publicações do Rio de Janeiro, Belmonte continuava a trabalhar para a *Folha da Noite* e posteriormente para a *Folha da Manhã*. Foi lá, em 1925, que ele criou seu personagem mais famoso, o Juca Pato.

Representante do “pequeno burgês paulistano, o paulista de classe média”,⁸⁷ Juca Pato era careca “de tanto levar na cabeça”,⁸⁸ usava óculos, fraque, gravata borboleta e polainas, uma figura de traços econômicos e firmes. Um cidadão anônimo que traduzia as aspirações e frustrações de tantos outros, como manifestante descontente e denunciador dos males e do descontentamento que atingiam a população. O “calunga enfarruscado, saído do lápis dum desenhista famoso, que durante

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Prefácio de Jaguar para a edição de *Caricatura dos tempos* (álbum póstumo) (BELMONTE, 1982).

⁸⁷ *Dom Casmurro*, n. 290, 20 fev. 1943.

⁸⁸ Almanaque Folha Online. *Banco de dados: autores*. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/belmonte.htm>>.

vinte anos espalhou nas folhas paulistas a carantonha de lua cheia, perplexa [...] do seu popularíssimo porta-voz” (LIMA, 1963, p. 1362).

Como lema, adotou o bordão “podia ser pior”, quase como uma tentativa de convencer-se de que seus problemas não teriam tanta gravidade, de que poderia suportá-los ou sobreviver a eles; ou, ainda, minimizar, de modo irônico, tudo o que já era absurdo maximizado, um “falso desdém” que chamava atenção para incongruências gritantes. O descaso das autoridades com problemas urbanos, a corrupção, a burocracia, a profunda desigualdade social brasileira eram assuntos frequentes abordados pelo personagem, que parecia sempre estar em desvantagem na engrenagem econômica, política e social sob a qual se movia a nação.⁸⁹ Juca Pato, assim como Belmonte, não sorria; com dedo em riste, bradava como um paladino contra a especulação imobiliária ou o custo de vida, a arrogância dos endinheirados, os buracos nas ruas ou a derrubada das árvores, demonstrando, a seu tempo, uma preocupação ambiental — “ecologia *avant la lettre*”, como observou Jaguar.⁹⁰ Belmonte deu cria a outros personagens: Giloca, uma mulher moderna dos anos 1920, Conegundes, Inácio Currupira e João Ninguém.⁹¹ Esse último chegou a motivar o título de uma publicação, *Ideias de João Ninguém* (1935), mas, entre eles, apenas Juca Pato perdurou, angariando enorme sucesso entre as massas, como uma espécie de herói defensor dos seus direitos e aspirações.

No início do seu aparecimento, Juca Pato sofreu comparações com outros dois personagens que já haviam pontificado na literatura nacional: *Jeca Tatu* e *Juca Mulato*. O primeiro surgiu na coletânea de contos e crônicas *Urupês*, obra de Monteiro Lobato publicada em 1918.

Ao mencionarmos o renomado escritor de Taubaté, é preciso citar a relação próxima de amizade e admiração mútua que ele e Belmonte mantiveram por toda a vida desde quando se conheceram, em 1918. Com efeito, se o apego a São Paulo tornou impossível para Belmonte radicar-se em outro local, e se a timidez e a melancolia se manifestaram vividamente em sua individualidade, essas características não o impediram de estabelecer relações de afinidade com outros intelectuais, caricaturistas, escritores e jornalistas, com quem manteve um intercâmbio frutífero.

Na época em que se aproximou de Monteiro Lobato, o escritor publicava contos e caricaturas na *Vida Moderna*, colaborava com *O Pirralho* e pretendia adquirir a *Revista do Brasil*,

⁸⁹ Mais informações em: Nogueira (1999).

⁹⁰ Prefácio de Jaguar para a edição de *Caricatura dos tempos* (Álbum Póstumo) (BELMONTE, 1982).

⁹¹ *Folha da Noite*, n. 10.660, 13 jun. 1957.

o que efetivamente fez, com êxito, em 1919. Algumas de suas críticas eram dirigidas a temas próprios do universo da modernidade e do modo como era instaurada e disseminada nas cidades, afetando comportamentos de determinados grupos sociais, gostos e escolhas estéticas. Por exemplo, Lobato questionava a “desfrutável *gaucherie* dos grã-finos do Trianon”, e satirizava os pintores futuristas.⁹² Questões que também foram alvo do interesse e da ironia de Belmonte, presentes em suas caricaturas produzidas nos anos 1920. A troca de ideias, colaborações, impressões, elogios e conselhos permaneceu entre os dois autores nas décadas seguintes, embora morassem em cidades distintas; parte da sua correspondência encontra-se disponível no sítio do Acervo Folha.⁹³

Belmonte fez capas e ilustrações para inúmeras obras de autoria de Lobato, notadamente as primeiras edições de *O circo de escavalinho* (1929) — livro publicado originalmente pela Cia. Editora Nacional e posteriormente incluído como um capítulo das *Reinações de Narizinho* —, *Emília no país da gramática* (1934), *Aritmética da Emília* (1935), *Geografia de Dona Benta* (1935), *Memórias da Emília* (1936), *O poço do Visconde* (1937), *O Minotauro* (1939), *A reforma da natureza* (1941), pertencentes à série do Sítio do Pica-Pau Amarelo publicada pela Editora Brasiliense.⁹⁴ E foi ele também um dos artistas gráficos que “deu vida”, no papel, ao personagem *Jeca Tatu*, ilustrando o *Almanaque Biotônico Fontoura* em 1924, ainda nos primórdios de sua circulação. A revista publicitária do laboratório Fontoura Serpe & Cia., veiculada para promover seus produtos, era um manual didático que ensinava noções de higiene e saneamento através do personagem Jeca Tatuzinho (um desdobramento do original de *Urupês*), e foi publicada anualmente, em tiragens expressivas, até a década de 1980.

⁹² *Folha da Noite*, n. 10.651, 31 maio 1957.

⁹³ Disponível em: < <http://almanaque.folha.uol.com.br/belmonte3.htm>>.

⁹⁴ A primeira história infantil de Monteiro Lobato, *A menina do narizinho arrebitado*, lançada em 1920, foi ilustrada por Voltolino.



Fig. 25. Charge de Belmonte retratando Monteiro Lobato e alguns personagens do Sítio do Pica-pau Amarelo, reproduzida na *Folha da Noite*, n. 10.652, 3 jun. 1957.

Jeca Tatu encarnava o arquétipo de um habitante rural, um caipira pobre e analfabeto, sujeito à miséria e ao descaso das autoridades políticas, dependente da natureza e alheio ao propalado progresso. Na contramão de uma visão romântica e utópica, as narrativas que envolviam o caboclo de aparência desleixada, assolado por doenças, eram imbuídas, por um lado, de crítica social e de denúncia da precariedade das condições de vida que permeavam o ambiente campestre. Por outro, reificavam uma determinada imagem de sertanejo relacionada com preguiça, desnutrição, sujeira e falta de iniciativa, representação que foi problematizada posteriormente em diversas análises acadêmicas.⁹⁵

Cerca de seis meses após o lançamento de *Juca Pato*, o caricaturista Alfredo Storni, que era amigo de Belmonte, fez uma análise do personagem, publicada na imprensa carioca, numa comparação crítica em relação à cria de Monteiro Lobato. Embora Storni elogiasse a popularidade

⁹⁵ Ver: Azevedo (2012); Machado (2011); Santos (2012).

alcançada pelo calunga de Belmonte, considerava Juca Pato mera estilização do *Jeca Tatu*, que teria sido apenas modernizado com aspecto de “almofadinha das cidades”, e que traria uma ambiguidade desconcertante em sua representação: “Será, de fato, o tipo criado por Belmonte, a síntese do Zé ou do pagante? Talvez a elegância do boneco não corresponda propriamente à verdadeira interpretação do nome: mas o fato é que ele se popularizou extraordinariamente”.⁹⁶

Storni considerava um anacronismo a representação de Juca Pato, por pretender ser um porta-voz das massas, a “síntese do Zé”, com aparência elegante de um endinheirado, supostamente membro de uma minoria elitista. O questionamento provocou resposta detalhada de Belmonte, que em carta-resposta explicitava sua concepção do personagem que havia criado:

Juca Pato não é, propriamente, a estilização de *Jeca Tatu*, mas apenas um relato civilizado desse *viveur* semibárbaro. E, embora apresentem em sua textura física paralelismos desconcertantes, ambos divergem por efeito do *modus-vivendi*. *Jeca* é o brasileiro dos sertões, a população rural do Brasil inteiro, como quis Lobato e como afirma Rui [...] *Juca*, porém, pretende, modestamente, representar o paulista das cidades. E é aqui que a minha explicação se faz necessária. Cada vez que a caricatura indígena precisava representar o paulista, mesmo o paulista desta desvairadíssima Pauliceia, lançava mão, infalivelmente, de uma destas figuras: o Bandeirante ou o Fazendeiro. E errava. E errava porque nós, hoje, neste apertadíssimo Triângulo, impossibilitados de parar pela força respeitável do *circulez*; impossibilitados de andar de clavinote em punho pela respeitabilíssima polícia; impossibilitados de caçar esmeraldas nas vitrines, pelo muque ultrarrespeitabilíssimo do agente secreto; asfixiados pelo senhorio e pelo fisco, pelo vendeiro da esquina e pelo mascate das prestações, perdemos — ai de nós! — toda a audácia do Bandeirante! [...] *Juca Pato* tem a pesar-lhe, ainda, nos ombros débeis, a formidável cruz da representação. Na cidade, diante de damas airosas e cavalheiros luzidos, *Juca* não pode andar de botinas de elástico e calça de visadinho [...] *Juca* está inibido de ostentar um chapelão caboclo e andar no Triângulo sem colete ou em mangas de camisa. O forasteiro que chega a São Paulo notará, de pronto, que aqui não existe o “pé de chão”. É que *Juca* precisa apresentar-se bem.⁹⁷

Transparece, na visão de Belmonte, certa crise de identidade do paulistano, um desafio à representação do cidadão “civilizado” e “moderno”, habitante da São Paulo cosmopolita, que não se encaixaria nos arquétipos de “Bandeirante” nem “Fazendeiro”. Em sua visão, Juca Pato seria a tradução do habitante de classe média urbana, que enverga uma indumentária formal e preocupa-se com a aparência, tributário do fenômeno da moda e da valorização da visualidade do sujeito, próprios da modernidade, mas que nem por isso deixava de sofrer as consequências das mazelas nacionais de cunho econômico, político e social.

⁹⁶ *Folha da Noite*, n. 10.647, 27 maio 1957.

⁹⁷ *Ibid.*

Belmonte demarcava características e necessidades do cidadão, morador da metrópole paulista, em contraponto ao habitante rural, sublinhando a preocupação com a adoção de um estilo distinto, que seria subjacente àquela realidade urbana. O fato de exibir-se com roupas formais e elegantes não transformava seu personagem num sujeito rico ou desprovido de problemas; do contrário, a apresentação conforme certos códigos e padrões seria mesmo uma necessidade na busca por adequação e aprovação social. Em entrevista concedida à publicação semanal “Diretrizes”, ele revelou que Juca Pato havia nascido da vontade que ele tinha de elaborar um tipo caricatural que vivesse, na imprensa diária, as agruras por que passava o paulistano, “atormentado pela implacabilidade do fisco, pela prepotência dos patrões, pela injustiça da sociedade, pelas imperfeições das leis [...]”.⁹⁸

Sobre a vestimenta utilizada por Juca Pato, Belmonte elabora uma versão explicativa: conta que o terno por ele usado, após um ano, teria seu tecido gasto e desfeito, necessitando remendos, um “desespero”, uma “calamidade”. Por esse motivo, Juca haveria tirado, do fundo da última gaveta de sua cômoda, o fraque do casamento, que tinha duas funções: “cobre os fundilhos rotos e dá ao Juca ares solenes de doutor. Juca usa-o, pois, por necessidades econômicas e por motivos de representação social”.

Um outro embate ocorreu entre os autores de Juca Pato e *Juca Mulato*, esse último criado pelo poeta e romancista Menotti Del Picchia, que desferiu críticas desfavoráveis ao personagem careca e baixinho de Belmonte, publicadas no *Correio Paulistano*. Assim como *Jeca Tatu*, *Juca Mulato* era um trabalhador rural, descrito nos versos do livro homônimo publicado em 1917 como um caboclo “em estado de comunhão com a natureza”, um tipo popular que mantinha semelhanças com outros personagens rurais elaborados por autores brasileiros desde o final do século XIX, marcados ora pelo sentimentalismo, ora pelo sentimento de inadequação racial e social, ora pela desolação. Talvez a implicância de Menotti Del Picchia fosse inflada pela confusão que ocorria, com frequência, entre os dois personagens populares, Juca Pato e *Juca Mulato*, e, conseqüentemente, entre seus criadores; na cerimônia de inauguração do serviço de informações do jornal *A Noite* — *Edição de São Paulo*, do qual Del Picchia foi fundador e diretor, o apresentador anunciou no microfone o pronunciamento do poeta como se ele fosse Belmonte: “Vai agora ocupar o microfone de *A Noite* o seu diretor, o magnífico criador do *Juca Pato!*”.⁹⁹ Há que se lembrar

⁹⁸ *Folha da Noite*, n. 10.647, 27 maio 1957.

⁹⁹ *Folha da Noite*, n. 10.650, 30 maio 1957.

também que Menotti Del Picchia era integrante do grupo Verde-Amarelo, ala mais conservadora do movimento modernista, enquanto Belmonte atuava na revista *D. Quixote*, e tinha o respaldo de intelectuais da boemia carioca como Raul Pederneiras e Bastos Tigre. A propósito, a revista publicou uma nota elogiosa ao personagem quando Belmonte chegou a cogitar lançar um filme sobre Juca Pato em 1926, comentando as críticas e confusões do qual era alvo:

Juca Pato, esse risonho títere que o lápis de Belmonte apontou para o consumo hoje de todos os jornais quase, essa animada personalidade que deve sua viveza ao poder da síntese de meia dúzia de traços sugestivos de que provém, o Juca que no começo de sua circulação inspirou tanta ânsia de interpretação, havendo quem o considerasse uma versão estilizada do *Jeca Tatu*, um *Jeca* futurista, por ser de São Paulo, e *Juca Pato* tout court vai ingressar na cinematografia! [...] Belmonte vai encarrear o Juca na cena muda, onde ele fará a mesma carreira feliz que marcou os seus primeiros passos na imprensa.¹⁰⁰

As acusações de Menotti Del Picchia ao Juca Pato renderam uma discussão literária pública e polêmica entre os autores; Nelson Vainer chegou a encabeçar um dos capítulos de sua reportagem biográfica com o título “*Juca Pato e Juca Mulato* travam violenta luta”. Não era para menos. No *Correio Paulistano*, sob o pseudônimo Helios, Menotti assinou a coluna “Morte de um calunga”, onde descrevia Juca Pato como um personagem débil, afeminado, nada brasileiro, inapto para encarnar uma representação do “povo paulistano”:

Juca Pato é uma imbecilidade feita caricatura. Nunca desenhista nacional concebeu coisa mais inexpressiva, mais estrangeira [...], que esse homenzinho careca de óculos americanos e roupas almofadinhas. [...] *Juca Pato* é um dandy pelado, cheio de medidas, absolutamente trouxa. *Juca Pato* está sempre de terninhos justos na cinta, de anquinhas saltadas como um enfebo insexuado. [...] É até injurioso à fibra máscula e vigorosa dos paulistas admitir como seu símbolo caricatural esse idiota [...] em paletozinhos de moços cuja classificação no sexo é anfíbia e dubitativa. Precisamos matar, em nome do nosso nacionalismo, esse ser híbrido, escamoteado do cinema americano.¹⁰¹

No ataque inflamado, justificavam-se as acusações em nome de um nacionalismo que não admitiria estrangeirismos e vestígios de homossexualidade, características por ele atribuídas a Juca Pato que seriam incompatíveis com a feição da “nossa gente”. Para encarnar o povo “vigoroso, suarento, rústico e vivo”, a “população ativa” de “agricultores, comerciantes, industriais e

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ *Correio Paulistano* – Nº 22.667 - 30/08/1926

operários”, Helios sugeria o personagem *Zé Povo*,¹⁰² um clássico à época. São de se observar a raiva subjacente às motivações alegadas, bem como a definição de “povo paulistano” como um único grupo que incluiria do industrial ao operário, do agricultor ao comerciante, homogeneizando camadas distintas sem considerar diferenças que acentuavam clivagens entre o rural e o urbano, o rico e o pobre, as altas, baixas e médias camadas que compunham o tecido social.

Belmonte revidou no artigo “Ponto final” publicado na *Folha da Manhã* questionando o tipo de nacionalismo invocado pelo detrator de seu personagem:

De repente berra o coveiro que o paulista deve ser representado, caricaturalmente, como aquele caipirinha de barbicha, molengão e opilado, analfabeto, moribundo, banguela, piolhento, esfarrapado. Nacionalismo! Para o coveiro [...] nacionalismo é isso: pegar um caipira abestalhado e largá-lo no Triângulo!

Não é. Nacionalismo é fazer o que eu faço todos os dias [...]: berrar quando os poderes públicos crivam de impostos o teatro nacional e encham de subvenções empresários estrangeiros!

[...] Hoje ninguém quer saber de paquidermes molengas. Quer-se gente ativa, alegre, pequena, dinâmica, mais nervos do que banhas, agindo pelo cérebro e não pelo bíceps! Gente como eu, resignada, mas não besta! Maltratada, mas não vencida! Respondendo com gargalhadas aos furores alheios [...] e ensinando o que é nacionalismo prático ao nacionalismo teórico!¹⁰³

Para Belmonte, o nacionalismo estaria na reação à conformação político-econômica prescrita à sociedade brasileira e não na defesa de um tipo rústico como exclusividade expressiva da essência nacional.

O caricaturista assumia uma posição em que parecia aceitar a modernidade como uma força inexpugnável, o que não significava uma aceitação da forma como ela era instituída e levada a cabo pelo poder público. Ele incorporava as mudanças em curso no que dizia respeito ao progresso tecnológico, à influência cultural do cinema americano, ao cosmopolitismo e ao multiculturalismo que passavam a caracterizar a cidade paulistana, e redirecionava o foco crítico às intempéries vivenciadas pela emergente classe média através de seu tipo eminentemente urbano. Vale a pena reproduzirmos sua descrição do que considerava “a cidade mais europeia do Brasil”:

Cidade moderna, Centro emigratório. Cidade onde se encontram todas as raças, se falam todas as línguas, se fundem todos os costumes. Arranha-céus. Viadutos. Cartazes berrantes,

¹⁰² *Zé Povo* era um personagem-tipo elaborado por vários caricaturistas em diferentes periódicos brasileiros, veiculado desde o final do século XIX como decorrência da criação de *Zé Povinho*, figura lançada pelo cartunista português Bordalo Pinheiro, que atuou no Rio de Janeiro entre 1874 e 1879 (LIMA, 1963).

¹⁰³ *Folha da Manhã*, n. 430, 5 set. 1926.

com nomes exóticos. Gritos franceses. Berros italianos. Sons ingleses. Interjeições alemãs. Vocativos espanhóis.

— Arak said!

— Tagliarini! Castagnaro!

— Eu gosto de Richard Talmadger

— E eu de Gloria Swanson. E da Warner Bros!

— Antes a Paramount! Ou a Preferred Pictures.

— Lili! Onde está o batom? Vamos ao Mappin!

— Você trouxe a Rolls Royce?

— Eu prefiro um cocktail. Ou um whisky and soda!

— Ah! Appolinaire! Ah! Marinetti! Ah! Papini!

— Quer revistas? Frou-Frou, Shimmy, Illustration...

— Sciáu!

— Adiós!

— Sal-ai-chô!

— Brestaçon. Manteaux, robes de chambre...

Imaginem a figura pança que faria o batalhão do *Jeca* nesse tumultuar babélico, alisando o palhão entre chispadas de autos e tirando bicho-do-pé no Largo da Sé! Era isso que o cozeiro queria! Que o povo fosse eternamente *Jeca*, eternamente analfabeto e besta! Fantasmagórico nacionalista!¹⁰⁴

O tom irônico que se depreende do texto, não obstante, faz pensar nas críticas que Belmonte porventura nutria em relação ao estrangeirismo exacerbado e ao deslumbramento por maneirismos importados; isso não o impedia de reconhecer as transformações em curso e se voltar contra uma ideia conservadora e xenófoba de brasilidade, afeita à tradição rural.

Com o decorrer do tempo, a aceleração da urbanização e o sucesso de Juca Pato, Belmonte e Del Picchia aproximaram seus laços e se tornaram próximos, compartilhando do bandeirismo na década de 1930; inclusive, na ocasião do lançamento do livro *Assim falou Juca Pato*, Menotti escreveu a seguinte nota no *Diário de São Paulo*:

Há alguns anos briguei com *Juca Pato*. Tenho brigado muito, mas esse “pega” com um calunga foi o mais original e o mais rancoroso. Não sei por quê, eu implicava com sua careca, com seus óculos a Harold Lloyd e sobretudo, com sua impertinência. [...] *Juca Pato*, com quem eu inquisilara rabujentamente, foi o único adversário que não se mandou em cabeludas descomposturas. Limitou-se a continuar a rir — esse seu riso desconcertante de criatura — e acabou atraindo minha simpatia. [...] Acabamos ambos camaradas, porque no fundo eu sou tão “pato” como o Juca, ou melhor, todos nós que pagamos impostos e sonhamos “com o Brasil melhor” não passamos de uns “jucas patíssimos”.¹⁰⁵

¹⁰⁴ *Folha da Manhã*, n. 430, 5 set. 1926.

¹⁰⁵ *Folha da Noite*, n. 10.647, 27 maio 1957.

A repercussão do boneco foi extraordinária, ocupando um lugar de extrema popularidade entre os leitores dos jornais, “familiar ao homem da rua, como ao *businessman* ou ao intelectual da Pauliceia” (LIMA, 1963, p. 1362). Marca registrada da produção de Belmonte, o “herói invicto que nasceu [...] para se tornar o ídolo das massas, o defensor intransigente de seus direitos e aspirações”,¹⁰⁶ foi sua criação que alcançou maior visibilidade e permanência.

Há um trabalho acadêmico especificamente sobre o personagem Juca Pato, da pesquisadora Andrea de Araújo Nogueira (1999): a autora tornou-se Mestre em Artes Visuais pela UNESP com a Dissertação *Um Juca na cidade: representatividade do personagem criado por Belmonte na Imprensa Paulista (Folha da Manhã 1925-1927)*. O processo de popularização de Juca Pato foi analisado em conexão com as ressonâncias que provocara junto ao público, destacando-se a identificação e a estima por parte das camadas intermediárias dos paulistanos.

Juca Pato tornou-se marca de diversos produtos como café, cigarros, balas, colarinhos, graxa de sapato, vinho, sabonete, água sanitária; nome de bares e cafés, em São Paulo, no Rio de Janeiro e em Poços de Caldas; o personagem também virou fantasia de carnaval e nome de cavalo de corrida; foi tema das canções de autoria de Cristóvão Brasil, que fez o tango *Juca Pato*, e do maxixe *Coitado do Juca Pato*, de Nabor P. de Camargo e Diêno Castanho. Esse último era amigo de Belmonte e declarou que o personagem havia sido criado com base em sua fisionomia.¹⁰⁷

A marca ainda se faz presente nos dias atuais: criado em 1962, o Prêmio Juca Pato é uma láurea literária concedida anualmente em São Paulo pela União Brasileira de Escritores (UBE), enquanto em Florianópolis existe a Pizzaria Juca Pato, cuja logo é o boneco de Belmonte, descrito no sítio do restaurante como “símbolo de luta”.¹⁰⁸

A figura careca, de óculos e gravatinha, protagonizou um exemplo significativo de *merchandising* nacional nas décadas de 1930 e 1940, quando ainda não havia leis de direito autoral que garantissem ao criador do personagem uma participação direta na renda auferida com a comercialização daqueles itens; no fim de seus dias, Belmonte se encontrava em precária condição financeira.

As charges protagonizadas por Juca Pato eram sublinhadas por forte cunho político, sendo alvo de censura em mais de um governo. A Lei Celerada, aprovada em 1927 durante a gestão de

¹⁰⁶ In: “Belmonte, o gladiador do riso”, palestra de Mario Cordeiro publicada na *Folha da Manhã*, n. 7.085, 11 maio 1927.

¹⁰⁷ *Folha da Noite*, n. 10.649, 29 maio 1957.

¹⁰⁸ Vide sítio de internet: <www.jucapato.com.br/site/?page_id=36>.

Washington Luís (1926-1930), restringiu a liberdade de imprensa, sob pretexto de extinguir articulações comunistas, e culminou por atingir uma parcela das charges do famoso personagem. Belmonte criou então a Giloca, uma *cocotte* cosmopolita que tentava usufruir da cidade de São Paulo em frenética remodelação nos anos 1920 e encarnava demandas das mulheres modernas.

A partir de 1928, com o avanço da censura, as charges de Juca Pato e Giloca diminuíram sua frequência nas páginas do jornal. Entre os temas polêmicos que abordava em suas representações, Belmonte incluiu acusações da fraude eleitoral que culminou na vitória de Júlio Prestes, em março de 1930, no período anterior à Revolução. Um de seus trabalhos que denunciava a adulteração dos resultados eleitorais foi inclusive publicado no livro *His Majesty the president: a study of constitutional Brazil*, do autor inglês Ernest Hambloch, editado por Methuen & Co. Ltd em Londres, em 1935.

As alfinetadas das Folhas às esferas do poder político, sob o comando de Olival Costa, resultaram no empastelamento do jornal em 1930; mas mesmo após a ascensão de Vargas ao poder, Belmonte continuou a manifestar opiniões opositoras. O caricaturista teve papel ativo no apoio à Revolução Constitucionalista de 1932, um movimento armado deflagrado em São Paulo cujo objetivo era confrontar e derrubar o Governo Provisório de Getúlio Vargas — que havia comprometido a autonomia estadual —, e exigir a promulgação de uma nova Constituição, uma vez que a anterior, de 1890, havia sido tornada sem efeito. A revolução fracassou militarmente, com a vitória das tropas getulistas sobre as paulistas, mas do ponto de vista político e econômico São Paulo manteve sua preponderância como principal gerador de divisas para o país. O Governo Provisório permitiu, então, uma série de medidas que favoreciam os cafeicultores paulistas, como o reescalonamento das dívidas e a aceitação de bônus de guerra como moeda legal. E convocou eleições para eleger os deputados que elaboraram a Constituição que veio a ser aprovada em 1934.

Belmonte ilustrou as cédulas desses bônus que foram emitidos durante a Revolução Constitucionalista de São Paulo com importâncias equivalentes às notas de dinheiro; em todos eles, havia efígies de bandeirantes como Fernão Dias Paes Leme e Domingos Jorge Velho.



Fig. 26. Cédula bônus com a efígie de Domingos Jorge Velho, ilustrada por Belmonte (acervo pessoal).

A defesa de valores paulistas conclamados em 1932 também transparecia nas aventuras dos personagens “Paulino e Albina” desenhadas por Belmonte, publicadas na edição infantil do jornal *A Gazeta* em 1933 (NOGUEIRA, 1999, p. 153). A associação do caricaturista ao movimento revolucionário de 1932 consta, ainda, num disco de acetato gravado em 1957, na ocasião da celebração de 25 anos do levante, sob o título *São Paulo de 32 — Pró Brasília fiant eximia*, com textos narrados pelo “Locutor da Revolução” César Ladeira, da Rádio Record de São Paulo. O LP, que evocava a epopeia paulista, informava na contracapa que “a gravura de Belmonte, as cores de Piratininga [...] poderão mostrar ao Brasil o que foram esses dias varonis de Julho, Agosto e Setembro de 1932”.¹⁰⁹

Entre 1930 e 1937, o artista não poupou seus ataques humorísticos ao governo, e chegou a selecionar material para o lançamento de uma coletânea de charges que seria intitulada *A realidade brasileira*. O livro, que abordaria o processo histórico da República Nova, teria duas edições, uma em “papel do Japão”, autografada pelo autor, e outra mais popular; ambas contariam com prefácio de Monteiro Lobato. Contudo, a instauração do Estado Novo e dos seus instrumentos de censura impossibilitou o lançamento do livro; perderam-se os originais e os clichês, mas Vainer reproduziu o prefácio de Lobato, do qual incluiremos um trecho:

Neste álbum irá salvar da destruição uma série de caricaturas que vivamente impressionaram os leitores da Folha da Manhã no tempo em que foram estampadas. E constituirá um precioso subsídio para o estudo da imoralíssima moral da época. [...] Belmonte mostra constantemente que a palavra foi dada aos políticos para despistar o povo. [...]

Os fatos culminantes da República Nova estão compreendidos nessa série de desenhos. Os atores surgem no palco, deslumbram o público por meio de belas palavras que lhes

¹⁰⁹ *O Debate Regional*, n. 78, 8 jul. 2005.

escondem o pensamento — e a rirem-se da ingenuidade humana vão fazer justamente o contrário. Belmonte insiste nesse tema, porque a política nacional é invariavelmente essa sordidez.¹¹⁰

Lobato comenta, em seguida, algumas das charges que fariam parte do livro; numa delas, intitulada *Idade perigosa*, a República Nova assume a representação de uma moça adolescente que é cobiçada por três figuras mal encaradas que parecem querer devorá-la: o Extremismo, o Fascismo e o Liberalismo. Assustada diante das ameaças, a moça parece paralisada, sem conseguir fazer uma escolha, e desperta em Lobato a seguinte reflexão: “Que diferença faz à menina da capinha vermelha ser comida por um lobo vermelho, por um lobo russo ou por um lobo de blusa verde?”.

O autor observa que, independentemente do regime ao qual poderiam se filiar, as decisões das autoridades governamentais não demonstravam uma vontade efetiva de promover alterações profundas na contrastante realidade econômica e social brasileira. Com voz ativa, altiva e atenta, as charges do artista seriam um canal para apontar os desajustes e incitar uma demanda às mudanças: “O povo, eternamente tapeado por essa associação de explorar o imposto chamado governo, tem nas caricaturas de Belmonte uma válvula de segurança por onde o seu rancor escapa. Aprende a desprezar os homens políticos de má-fé”. Não causa estranheza que o livro, sob a égide da repressão ditatorial, não tenha sido publicado.

Durante o período do Estado Novo, o caricaturista se serviu do riso para satirizar os inimigos da liberdade de expressão — por exemplo, no dia da instauração daquele regime, em 10 de novembro de 1937, publicou uma charge que mostrava a Estátua da Liberdade ao fundo e Juca Pato à frente lendo um trecho da Constituição americana. Essa e outras ousadias lhe causaram, por um lado, problemas com a censura de Getúlio Vargas, por outro, uma popularidade e um prestígio crescentes junto àqueles que pulsavam a rebeldia das ruas.

Conforme observa o historiador José Inácio de Melo Souza em sua obra *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*, as charges de Belmonte na *Folha da Noite* incidiam na letra e nas Instruções que regiam o Serviço de Controle à Imprensa (SCI), uma espécie de “braço armado” do DIP que censurava o que não correspondesse a uma “colaboração construtiva” das publicações. Mas as repetidas contravenções não impediram que o caricaturista fosse, mais tarde,

¹¹⁰ *Folha da Noite*, n. 10.668, 26 jun. 1957.

contratado para o DEIP,¹¹¹ onde ocupou os cargos de redator e assistente-técnico de Festejos Populares.¹¹² (Detalharemos mais adiante sua produção oficial daquele período.)

Não obstante, mesmo quando atuava num órgão governamental do Estado Novo, Belmonte fez questão de ser fiel às suas escolhas pessoais, ainda que contrárias às ideologias oficiais, haja vista a visita a Monteiro Lobato na prisão. Em detalhes: no mês de maio de 1941, havia um movimento entre os intelectuais para indicar Lobato ao Prêmio Nobel de Literatura. No jornal *Dom Casmurro*, do qual era colaborador assíduo, Nelson Vainer publicou uma enquete sobre o assunto, sobre o qual manifestaram-se vários jornalistas e escritores, Belmonte entre eles.

Justamente quando essa matéria foi publicada, Monteiro Lobato fora preso na Casa de Detenção da Avenida Tiradentes, em São Paulo; o escritor havia sido condenado a seis meses de detenção em função de uma carta que endereçada ao então Presidente criticando a política brasileira de minérios, conteúdo que foi considerado subversivo e desrespeitoso. Belmonte decidiu visitá-lo, e teve a companhia do escritor Manuel Mendes e do próprio Nelson Vainer. Lobato retribuiu a visita com uma carta datada de 26 de maio de 1941 onde sublinhava a não adesão dos amigos às diretrizes governamentais: “Vocês, entretanto, não são estado-novistas e tiveram a coragem daquele gesto num momento em que eu era excomungado”.¹¹³

Nos relatos pesquisados, prevalece uma opinião comum sobre o não comprometimento expresso de Belmonte com ideologias ou partidos, como se buscasse certa neutralidade e liberdade na manifestação dos posicionamentos que se insurgiam na sua produção humorística. Combatia o que considerava injustiças e desonestidades, mas encobria sua própria filiação política, resistindo a ameaças, bajulações e demais ofertas acenadas por políticos que buscavam seu apoio.¹¹⁴ Desde o início de suas atividades como caricaturista, Belmonte afirmou uma determinação em expressar opiniões próprias, num estilo “custe o que custar, doa a quem doer”. No relato concedido a Gelásio Pimenta para a revista *A Cigarra*, publicado em 15 de março de 1924, Belmonte comenta, com ironia, sobre as primeiras ameaças que sofreu em função de críticas políticas externadas na revista *Alvorada*:

¹¹¹ Através de decreto datado de 4 de setembro de 1940, Getúlio Vargas criou, em cada estado do país, um Departamento Estadual de Imprensa e Propaganda (DEIP), com atribuições muito próximas ao Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), instituído pelo Decreto nº 1.915, de 27 de dezembro de 1939.

¹¹² Almanaque Folha Online. *Banco de dados: autores*. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/belmonte11.htm>>.

¹¹³ *Folha da Noite*, n. 10.673, 3 jul. 1957.

¹¹⁴ Almanaque Folha Online. *Banco de dados: autores*. Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/belmonte11.htm>>.

[...] foi por esse tempo, durante a campanha contra um ex-presidente da República, que eu tive a honra de receber a primeira carta anônima, carta pavorosa e ameaçadora em que o ignoto remetente prometia espatifar-me os ossos a beber-me o sangue caso eu continuasse a ridicularizar V. Excia.!

Ah! Gelasio! Eu exultei! Creio mesmo que tomei umas cervejas comemorativas e continuei, mais feroz e implacável, a desancar “S. Excia.” e a esperar a carnificina prometida. Mas esta, inexplicavelmente, falhou! E eu continuei íntegro de corpo e alma [...].

Por suas palavras, podemos inferir que para Belmonte as ameaças, mais do que um impedimento, seriam para ele verdadeiro motivo de satisfação, uma prova do alcance e da contundência de suas caricaturas. Em tom similar, na entrevista publicada n’*O Diário de Notícias* (Porto Alegre, 20 de junho de 1925), o autor declarou, diante da pergunta do repórter, Fernando Callage:

— E a influência que tem exercido a caricatura em nossa formação social e política?

— Muito acentuada. [...] Quanto à política, não sei; mesmo que o soubesse o estado de sítio me faria perder a memória para falar sobre esse assunto complicadíssimo. Só sei que, às vezes, recebo umas pavorosas cartas anônimas, prometendo-me paneadas ou um tiro nos miolos. Eu sorrio, porque vejo nelas o reflexo dessa potência que é o lápis a serviço de uma causa... quando a liberdade não é uma ficção mitológica.

Vale lembrar que, durante o governo do Presidente Artur Bernardes (1922-1926), em função do fortalecimento do movimento operário e de revoltas tenentistas que conflagraram a Revolução de 1924, em São Paulo, o estado de sítio foi decretado e permaneceu durante quase todo o seu mandato.

Nesse jogo de equilíbrio entre o desejo de se manifestar e o temor de possíveis represálias do poder público, Belmonte declarava o prazer pelas conseqüências bombásticas, mas muitas vezes limitou-se conforme as circunstâncias se apresentavam mais ou menos ameaçadoras. Sob a égide do governo Vargas, o artista efetivamente mudou o enfoque de sua obra para temas internacionais. De toda sorte, ficou registrado seu ímpeto em manter-se íntegro às suas ideias, convicções e postura política.

O sucesso das charges calcadas no personagem Juca Pato levou ao lançamento do álbum de caricaturas *Angústias de Juca Pato* pela Casa Editora Rochêa em 1926, com 32 páginas e dois prefácios: um de Lelis Vieira, outro do próprio Belmonte. A tiragem, de 10 mil exemplares, foi toda vendida. O jornal *Correio da Manhã* publicou no dia 3 de fevereiro de 1926 uma nota que

louvava a publicação e repisava a grande aceitação do personagem por diversos setores: “Em todos os Estados da Federação os grandes jornais e as revistas prestam homenagem ao Juca. [...] Que fama! Que popularidade! Quantas manifestações de simpatia e admiração, partidas de todas as classes sociais [...]”.

O bom resultado daquela publicação fez com que a empresa editora da revista *Frou-Frou* lançasse no Rio de Janeiro, em fins daquele mesmo ano, o álbum de desenhos de Belmonte intitulado *Meu amor! Adoro-te!*, uma edição de luxo com 44 páginas a cores e prefácio de Plínio Salgado, com tiragem de 3 mil exemplares e preço de 6\$000. Esse álbum, esgotado em poucas semanas, tornou-se uma raridade bibliográfica que não constava nem no acervo da Biblioteca Nacional; quando reuniu material para redigir sua reportagem, Nelson Vainer teve dificuldade para encontrar um exemplar, finalmente localizado na coleção do caricaturista Alvarus.¹¹⁵

O conteúdo era formado por uma série de charges que haviam sido publicadas na revista *Frou-Frou*, intituladas *O amor através os séculos*; conforme o nome já denota, versavam sobre as relações amorosas situadas em diferentes recortes históricos, em representações comparadas dos padrões de sentimento e comportamento que permeavam a dinâmica entre os gêneros. Belmonte encomendou o prefácio ao escritor Plínio Salgado, cujo livro *O estrangeiro*, lançado também em 1926, fazia sucesso; dois anos depois, Plínio Salgado foi eleito deputado estadual em São Paulo, passou a dedicar-se à carreira política e revelou-se um militante de extrema-direita, liderando a Ação Integralista Brasileira na década seguinte.

O prefácio de Plínio Salgado salientava o olhar de Belmonte sobre o ambiente e os personagens presentes na “civilização cosmopolita” e valorizava o caráter documental daquele registro imagético-satírico, como um *index* que poderia ser consultado num futuro distante e contribuir para tentativas de interpretação e reconstituição históricas. Seu texto descreve algumas das situações abordadas pelo autor, que seriam típicas de um “esnobismo descaracterizador” em situações de flerte flagradas no cotidiano urbano:

Fonronam torpedos nouveaux-riches com para-lamas reluzentes. Trotam bigodes com pastas. Mas o footing é um dragão de monóculo. Pintos calçados, coletes, fantasias, cinturas efébricas de vespas. A porta do Mappin, da Casa Alemã... [...] Mademoiselle é uma túnica flottante, qui flotte des parfums mysterieux, em que o olfato instintivo do footing caprino percebe a catanga tépida dos caldeamentos, como um odor di femina que é quase o cheiro da Terra Virgem. Mademoiselle vai para o chá dançante. [...]

¹¹⁵ *Folha da Noite*, n. 10.654, 5 jun. 1957.

Plínio Salgado denota, na obra de Belmonte, o foco direcionado aos ritos sociais da moderna sociedade urbana e à sensualidade latente de seus protagonistas em “pernas, e braços, e colos, e lábios”, que eram exibidos e realçados por indumentária e maquiagem a serviço das “expectativas de caçadotes de bustos almofadinhas”:

O traço de Belmonte flagrante cruamente toda uma civilização cosmopolita: Rodolfos Valentinos, Harolds Lloyds, Normas Talmadge, Glorias Swanson, e... Lincoln, Cadillac, Rolls-Royce, Studebaker; e... [...] Whisky and soda, cocktails, Martinis, Pomerys; e... [...] Fox-trot, one-step, shimmy, charleston [...].

Os ídolos cinematográficos, os tipos de automóveis, os drinques e os ritmos musicais daquele momento eram listados como um inventário do seu tempo.

Belmonte fez propaganda do lançamento de *Meu amor! Adoro-te!*, que era editado pela revista *Frou-Frou*, numa charge que foi publicada na capa da *Folha da Noite*, n. 1.806, edição de domingo, 28 de novembro de 1926. Colaborando com diversos veículos, o caricaturista parecia usufruir de certas vantagens, a ponto de anunciar uma obra sua numa charge publicada na primeira página de um jornal, mesmo que o jornal e o livro anunciado pertencessem a grupos editoriais distintos.

Vale a pena descrevermos essa charge, pois além da peculiaridade da metalinguagem e do cabotismo de Belmonte, ela contém um rico enfeixe de momentos e significados subjacentes às imagens e ao texto.

Belmonte criou uma “seção de classificados” fictícia, cujas ofertas e demandas, nada convencionais, desnudavam interesses ocultos, padrões de moralidade vigentes, valores incongruentes. Os “anúncios” provocavam o riso em função da alteração da lógica de sentido que promoviam, ou pelo desnudamento, sem hipocrisia, das reais intenções dos “anunciantes”, senão vejamos: “Oferece-se uma datilógrafa, 800\$000 por mês, sabe dançar, só não sabe escrever à máquina”; “Senhor sério, de fina educação. Procura senhorita rica para contraírem matrimônio”; “Aluga-se um quarto no 5º Andar por 300\$000, tem uma esplêndida vista...” (ilustrado por uma janela de onde era possível ver uma moça em trajes íntimos); “Senhorita séria, de boa família, deseja encontrar senhor responsável para protegê-la” (sob a ilustração de uma jovem afrodescendente, com olhar tímido); “Vende-se ótimo terreno em lugar de grande futuro. A 50\$000

o litro” (o “ótimo terreno” é um pântano deserto, daí porque o preço do “litro” em vez do metro quadrado).

Os textos publicitários são calcados numa ironia incômoda, provocando o riso a partir da inflexão de novos sentidos impregnados a situações corriqueiras, tratadas com o despudor da sinceridade que o artista parece querer exhibir. São evidenciadas questões como a materialização das relações de gênero, o concubinato, o sexismo, a má-fé dos especuladores imobiliários, o engodo, o preconceito racial, a falta de idoneidade e lisura nas trocas sociais.

Para a datilógrafa, saber datilografar é o que menos importa, saber dançar seria um atrativo mais importante — tratar-se-ia, então, de uma oferta para uma “acompanhante de programas”? O “senhor sério” procura senhorita para contrair matrimônio, mas a prerrogativa da candidata é “ser rica” — a condição financeira seria, afinal, a qualidade primordial, a mais valorizada nas relações conjugais? O quarto para alugar, com vista para a nudez feminina da vizinha, seria uma oferta tentadora numa sociedade moralista e machista? A senhorita negra, “séria e de boa família”, almeja encontrar “senhor respeitável para protegê-la” — por que não poderia ela também buscar nas páginas dos jornais um cônjuge? Que tipo de “proteção” esperaria de um “senhor respeitável”? Seria o custeio financeiro disponibilizado às amantes? E, finalmente, o anúncio do livro de Belmonte em meio a essas “ofertas”: “Leiam o Meu Amor! Adoro-te! Álbum com as melhores caricaturas de Belmonte. E custa só 6\$000 [...] não tem graça, mas é verdade)”.

Esse universo das relações sociais, das interações entre gêneros e classes, das representações de situações corriqueiras vivenciadas pelas camadas abastadas e pela classe média urbanas, em plena efervescência da modernidade na terceira década do século XX, era justamente a temática abordada nas caricaturas publicadas nas revistas *Careta* e *Frou-Frou* que são o objeto primevo desta investigação. O mesmo tópico também aparece em caricaturas de Belmonte que foram veiculadas na *Revista Cigarra*, periódico paulista para o qual o cartunista colaborou entre 1922 e 1927. Naquela publicação, contudo, a questão das elites e seus modismos culturais era entremeada com frequência por caricaturas que tratavam de outras categorias, como a crise das identidades nacional/regional (o mito da brasilidade/paulistanidade desejadas), as dificuldades do cidadão comum e as percepções sobre os políticos e suas ações. Essa produção de Belmonte na *Cigarra* foi analisada pela historiadora Zélia Lopes da Silva (2007) no artigo “O traço de Belmonte: desvendando São Paulo e o Brasil (1922-1924)”, onde a autora se debruça sobre as estratégias

embasadas no humor para fustigar as mazelas do país e ridicularizar as opções das elites e dos setores médios nacionais.

O mundanismo, no entanto, não encerrava toda a ampla gama de interesses de Belmonte; ele passou também a escrever crônicas diárias para a *Folha da Noite*, abordando outros assuntos, notadamente questões políticas e econômicas. Quando criou seu personagem mais notório — Juca Pato —, já havia angariado respeito e notoriedade como caricaturista e cronista. Francisco Pati,¹¹⁶ jornalista que substituiu Paulo Gonçalves na secretaria da *Folha da Noite* em 1925, contou a Vainer que Belmonte era o *enfant-gaté* de Olival Costa: chegava tarde na redação do jornal, sentava-se à mesa, pedia papel e tinta e, em uma hora, entregava sua colaboração, frequentemente publicada na primeira página do jornal.

Entre outros feitos, a participação ativa de Belmonte no meio intelectual a seu tempo extrapolava a elaboração de caricaturas ou crônicas para publicação. Foi ele, por exemplo, o responsável pela divulgação dos contos árabes de Malba Tahan, pseudônimo do tradutor o professor Júlio César de Mello e Souza, na *Folha da Noite* a partir de 1925. O escritor o havia procurado para mostrar seu trabalho e pedir sua opinião; Belmonte gostou das histórias, ofereceu-se para ilustrá-las e o apresentou ao Olival Costa, que decidiu pela veiculação.¹¹⁷ Devido à popularidade de seus contos, Malba Tahan seguiu carreira com diversos livros, entre eles *O homem que calculava*; lançado em 1938, já atingiu a sua 75ª edição.

Como crítico literário, Belmonte adotou em 1926 o pseudônimo José Falapouco, mas sua identidade permaneceu oculta durante pouco tempo. Naquele mesmo ano o escritor Paulo Setúbal havia publicado o romance histórico *A Marquesa de Santos*, que motivou uma avaliação de José Falapouco elogiosa, embora apontasse alguns equívocos de estilo. Ao recordar esse episódio, Belmonte mais tarde declararia que “aquele estilo derramado [...] em Setúbal não constituía defeito”. Mas o autor do livro criticado respondeu à exegese, agradeceu o “aplausos altamente consolador” e pediu a José Falapouco que revelasse sua verdadeira identidade. Assim o fez

¹¹⁶ Francisco Pati (1898-1970), nascido em São Paulo, exerceu o magistério e formou-se bacharel em Direito, mas dedicou a maior parte de sua vida ao jornalismo. Foi redator do *Correio Paulistano*, redator-secretário da *Tribuna de Santos*, fundador da revista *Novíssima* em 1924, e redator da *Folha da Noite* e da *Folha da Manhã*. Ainda, foi Diretor do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo e da *Revista do Arquivo Municipal*. Informações da Academia Paulista de Letras, disponíveis em: <www.academiapaulistadeletras.org.br/acad%C3%A0Amicos-antiores/78-cadeira-n%C2%BA-16/404-francisco-pati.html>.

¹¹⁷ *Folha da Noite*, n. 10.651, 31 maio 1957.

Belmonte, e daí por diante tornou-se próximo de Paulo Setúbal e também de Cassiano Ricardo, Silveira Bueno e outros escritores.¹¹⁸

À medida que se dedicava a múltiplas atividades intelectuais, Belmonte organizou algumas coletâneas de sua produção; as crônicas diárias da *Folha da Noite*, juntamente com contos seus publicados no suplemento literário do mesmo veículo, foram reunidas em dois livros, as obras *Assim falou Juca Pato (aspectos divertidos de uma confusão dramática)*, em 1933, pela Companhia Editora Nacional, com tiragem de 5 mil exemplares, e *Ideias de João Ninguém*, lançada pela José Olympio em 1935, com 62 textos publicados entre 1933 e 1934, tiragem de 2. mil exemplares de 230 páginas, com capa e ilustrações do autor.¹¹⁹

No momento de seu lançamento, o crítico literário Agripino Grieco manifestou-se sobre *Assim falou Juca Pato*, tecendo considerações sobre a analogia com a obra de Nietzsche citada no título de Belmonte; para Grieco, o autor

procurou dar aos fatos uma solução humorística, evadindo-se de todas as complicações do mundo através de uma gargalhada. Aí, suas críticas jocosas à letra do Hino Nacional e ao bacharel que acaba compreendendo ser a cabrocha bonita lá do sertão a única realidade brasileira, parecem-nos de um cidadão de bom senso, que se diverte à custa de quantos pretendem salvar o país em dezenas de programas e proclamações farfalhudas, redigindo tantas receitas para o pobre doente que este acabará amortalhado nesse profuso receituário.¹²⁰

Pela visão de Grieco, podemos pensar numa postura crítica do caricaturista em relação à construção de um ideário de nação brasileira enfeixado na sisudez de emblemas monumentalizados e programas “milagrosos” para a solução de questões nacionais; como se Belmonte, através do humor, quisesse tratar dos conflitos que se apresentavam com mais leveza, mais proximidade e menos empáfia, sem se deixar engessar por concepções de brasilidade que se levavam muito a sério.

¹¹⁸ *Folha da Noite*, n. 10.652, 3 jun. 1957.

¹¹⁹ *Folha da Noite*, n. 10.660, 13 jun. 1957.

¹²⁰ *Ibid.*

Belmonte imprimia seu julgamento ao pulsar dos fatos diários e dava voz a anseios e desabafos populares através de Juca Pato. Quando a pressão do DIP sobre suas charges aumentou, ele passou a voltar-se para a política internacional.

A historiadora Sandra Maret Scovenna (2009) dedicou-se especificamente ao estudo das crônicas do autor publicadas na *Folha da Noite*, objeto de sua Dissertação de Mestrado na USP, intitulada *Nas linhas e entrelinhas do riso: as crônicas humorísticas de Belmonte (1932-1935)*. O eixo temático dessa produção literária era a crítica severa ao governo de Getúlio Vargas, ao regime do nazifascismo e à modernidade técnica. Conforme destaca Scovenna, Belmonte demonstrou ousadia e ineditismo face aos jornais paulistas da época, que diante da ascensão de Hitler e Mussolini tendiam a demonstrar simpatia ou permanecerem calados; quanto à modernidade técnica, fez questão de demonstrar repúdio ao potencial bélico, que já havia mostrado sua capacidade de destruição na Primeira Guerra Mundial, além de problematizar a modernização de São Paulo e aspectos atribulados de seu processo histórico.

Conquanto algumas de suas crônicas e charges políticas elaboradas na década de 1930 encontraram suporte na publicação desses livros, permitindo um maior alcance de sua propagação, as caricaturas criadas por Belmonte na década de 1920 não tiveram o mesmo destino, permanecendo no terreno do desconhecimento. À exceção do livro *Meu amor! Adoro-te!* — edição esgotada e rara — que enfeixou algumas das caricaturas da *Frou-Frou*, o conjunto da produção do artista que foi publicada antes do sucesso do personagem Juca Pato, que abordava personagens e situações mundanos, delineando sua visão de modernidade, nunca encontrou outra forma de divulgação além da veiculação original nos periódicos *Careta* e *Frou-Frou*, o que dificultou sua difusão às gerações posteriores.

2.8 Belmonte historiador

Jornalista e cronista que já havia conquistado lugar consagrado em periódicos e revistas ilustradas, na década de 1930, sob o regime do Estado Novo, Belmonte ocupou posições em outras instituições. Em dezembro de 1937, foi empossado como membro deliberante no Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, aprovado unanimemente na sessão do dia 5 de novembro do mesmo ano. No dia da posse, Amador Florence, amigo de Belmonte desde a adolescência, um dos

fundadores da *Folha da Noite*, exercia o cargo de secretário. O presidente da mesa, José Torres de Oliveira, declarou que “tivera o prazer de dar posse a um dos vultos mais queridos de São Paulo, cujo nome há muito era conhecido e apreciado no Instituto, pela crítica judiciosa com que vinha observando os mais importantes acontecimentos sociais”.¹²¹ Segundo relato de Vainer em sua reportagem biográfica, “Belmonte ouvia atentamente as palavras. Apesar de viver momentos de grande emoção, estava triste e tímido, como sempre”. E prossegue em sua reflexão: “Quem diria, naqueles bons tempos, que esse jovem smart e ao mesmo tempo bilontra [...], se tornaria, vinte anos depois, um grave historiador [...], membro do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo?”.

A face de historiador, o artista externou com êxito em seu livro *No tempo dos bandeirantes*, o 24º volume de uma coleção editada pelo Departamento de Cultura de São Paulo, então dirigido por Francisco Pati, que, como já foi mencionado, havia trabalhado com ele na *Folha da Noite*.¹²² Com 326 páginas, capa em cor e 100 desenhos a bico de pena, o livro, publicado em 1940, era sobre o bandeirismo, movimento expansionista desenvolvido pela população de São Paulo de Piratininga em direção ao interior da colônia no século XVII. A obra era resultado da compilação de uma série de artigos do autor que haviam sido publicados na revista carioca *Vamos Ler!* sob o título “São Paulo seiscentista”, com o registro detalhista da indumentária, dos hábitos e costumes bandeirantes (NOGUEIRA, 1999, p. 154).

Belmonte teve eminente parcela de contribuição na criação de um mito regional, fenômeno que caracterizou a participação da *intelligensia* paulistana ao longo da década de 1920. Num contexto de crescente nacionalismo, a cidade de São Paulo vivia uma importante fase de sua industrialização e urbanização, com o desenvolvimento da classe média e o surgimento de novos atores na sociedade. A ação de militares e intelectuais explicitava insatisfações com o quadro político e ideológico vigente, afeito aos interesses das oligarquias rurais dominantes marcadas pelo conservadorismo, num período de aceleração de mudanças e acirramento de tensões que culminaram na Revolução de 1930.

É preciso relembrar que o ano de 1922 foi marcado pela comemoração do Centenário da Independência e pela Semana de Arte Moderna, com a eclosão do modernismo paulista e suas vertentes. Entre as correntes que acenavam em busca de possíveis definições e contornos da brasilidade, o “nacionalismo regionalista” e a elaboração do mito bandeirante constituíram uma de

¹²¹ *Folha da Noite*, n. 10.665, 21 jun. 1957.

¹²² *Folha da Noite*, n. 10.661, 14 jun. 1957.

suas expressões estéticas; para os verde-amarelos Plínio Salgado, Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo, São Paulo condensava a identidade brasileira e sua “superioridade” deveria ser valorizada.

Aracy Amaral lembra que, não apenas no Brasil mas ao longo da América Latina, com os preparativos comemorativos dos centenários das independências, “veio junto uma preocupação em mostrar nossa face, desvinculada de europeísmos artificiais, como se isso fosse possível em muitos países. Desejou-se, por toda parte, reconhecer nossa paisagem, exaltar o homem nativo” (AMARAL, 2006, p. 116).

A intenção de marcar um lugar de destaque dos paulistas no cenário nacional motivou iniciativas como a de Affonso de Taunay (1876-1958), diretor do Museu Paulista entre 1917 e 1939, que desenvolveu um projeto para a construção visual de uma tradição baseada na epopeia bandeirante. Taunay encomendou painéis, brasões e pinturas a um grupo de artistas que incluía Benedito Calixto, Rodolfo Bernardelli, José Wasth Rodrigues e o próprio Belmonte, entre tantos outros.

Paralelamente à crescente urbanização da cidade, o mito bandeirante era criado, na tentativa de atribuir alguma coesão social àquela que

Não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; [...] não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados. (SEVCENKO, 2003, 30-31)

Alguns dos modernistas paulistas que participaram ativamente do debate sobre a matriz da nacionalidade tiveram também participação ativa na construção de estereótipos regionais e na crítica ao Rio de Janeiro, até então matriz cultural do Brasil. Representações negativas como “República Velha das Letras” (BOSI, 1977, t. III, v. 2, p. 312), identificada como o Rio *belle époque*, “grande camelote acadêmica”, “sorriso da sociedade”, “corte imperialista” (ANDRADE, 1978), foram cunhadas por intelectuais que valorizavam a pauliceia em detrimento da capital carioca. Mário de Andrade, autor de *Pauliceia desvairada*, ao considerar São Paulo como o berço do modernismo, porque era “espiritualmente muito mais moderna”, considera que no Rio seria impossível a eclosão desse movimento, devido a um atraso cultural, ao exotismo folclórico do samba, à falta de um “espírito aristocrático”, que impediriam à capital tomar o lugar da modernidade, já ocupado pela metrópole bandeirante.

Nesse período, foi exacerbada a polarização que caracterizava o carioca como boêmio e malandro, em contraposição ao paulista, disciplinado e trabalhador, e ao mineiro, moderado e austero; sob essas atribuições, pulsavam intenções de poder, na tentativa de determinar qual região poderia comandar a nação.

Em nossa análise, não acreditamos que Belmonte estivesse inscrito em posições maniqueístas que polarizavam a tensão nacionalismo-regionalismo, característica do início do movimento modernista. Conquanto tenha externado sua versão do mito bandeirante em livro de próprio cunho, ao longo de sua trajetória como caricaturista o autor não parecia desdenhar do potencial da intelectualidade carioca; ao contrário, demonstrava profunda admiração por artistas como J. Carlos e Raul Pederneiras, para citar alguns, e mantinha relações de sociabilidade com o grupo boêmio que atuava em publicações longevas e proeminentes da capital. Belmonte estava inscrito entre eles, colaborando ativamente com *D. Quixote* e *Careta*, revistas cariocas consagradas, demonstrando sua afinidade com a postura iconoclasta, crítica e irreverente dos artistas gráficos do Rio de Janeiro, para além de disputas regionais que buscavam a legitimação da metrópole bandeirante como líder da nação em detrimento do Rio de Janeiro, implicando sua desqualificação para cumprir esse papel.

O prefácio de Belmonte à sua obra *No tempo dos bandeirantes* transmitia um tom modesto e tímido em relação a suas pretensões, como alguém que não pretendia afirmar certezas absolutas, mas externar uma versão possível de acontecimentos:

Este livro não é propriamente um livro de história, infalível e definitivo. Poder-se-ia, antes, classificá-lo na categoria dos livros subsidiários, se é que este livro merece classificação. Pareceu-me, contudo, quando o planejei, o escrevi e o illustrei, que um livro deste gênero poderia ser útil aos espíritos curiosos das tradições de sua terra, aos leitores que desejam tratar do seiscentismo paulista e aos artistas que se proponham fixar na tela [...] episódios deste ciclo de nossa história, tão faiscante e ainda tão obscuro. Como, porém, não é possível a infalibilidade em assuntos históricos, o autor receberá como graças todas as correções que a crítica fizer aos seus prováveis erros e cochilos. Quanto aos historiadores, estou certo de que perdoarão ao humorista curioso que, com tanta cerimônia, mas com a melhor das intenções, lhes invadiu os domínios.¹²³

Ao lermos essa declaração de Belmonte sobre sua obra *No tempo dos bandeirantes*, é possível traçar um paralelo em relação a nosso objeto de investigação, que são as caricaturas da década de 1920. Belmonte traz à tona, no reconhecimento da impossibilidade de uma

¹²³ *Folha da Noite*, n. 10.661, 14 jun. 1957.

“infalibilidade em assuntos históricos”, o caráter de construção interpretativa que permeia toda a produção historiográfica, aceitando de antemão críticas e até mesmo outras versões que poderiam se sobrepor à sua. Nesse sentido, alinha-se às correntes de historicidade que reforçam a polissemia latente na articulação entre as dimensões passado/presente, que se interpelam e se sobrepoem numa interação dinâmica e contínua.

A crítica acolheu *No tempo dos bandeirantes* com elogios entusiasmados. O intelectual Luís da Câmara Cascudo publicou no jornal *A República*, de Natal, um artigo sobre o livro, ressaltando a capacidade de Belmonte para “ressuscitar uma época sem anacronismos, fazendo seus bonecos vestir, andar e olhar em ambientes rigorosamente fieis e legítimos”.¹²⁴ Como historiador, elaborava “desenhos magníficos, reincarnando figuras, indumentárias, arquiteturas, armas, utensílios de quando o Brasil era madrugada na história americana”.

Gustavo Capanema, então Ministro da Educação, enviou seus cumprimentos em missiva dirigida ao autor:

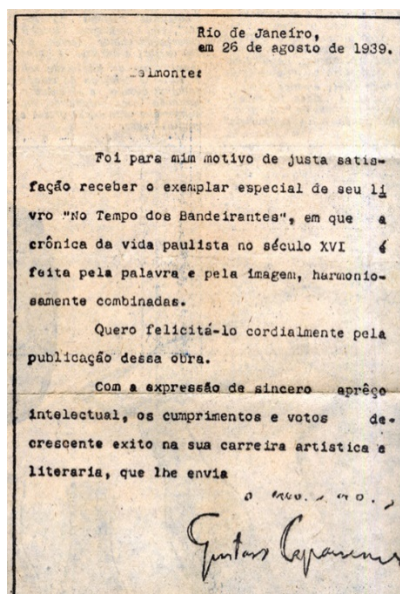


Fig. 27. Reprodução da carta de Capanema publicada na *Folha da Noite*, n. 10.665, 21 jun. 1957.

Rio de Janeiro,
Em 26 de agosto de 1939.
Belmonte:

¹²⁴ Ibid.

Foi para mim motivo de justa satisfação receber o exemplar especial de seu livro “No tempo dos Bandeirantes”, em que a crônica da vida paulista no século XVI é feita pela palavra e pela imagem, harmoniosamente combinadas.

Quero felicitá-lo cordialmente pela publicação dessa obra.

Com a expressão de sincero apreço intelectual, os cumprimentos e votos de crescente êxito na sua carreira artística e literária, que lhe envia

Gustavo Capanema

Plínio Barreto escreveu na coluna dominical “Livros novos”, do *Estado de S. Paulo*:

Não contente de comentar com deliciosa mordacidade os homens e os acontecimentos do seu tempo, Belmonte transportou-se para o tempo dos bandeirantes [...] Espectador alegre do São Paulo de hoje, apresentou-se-nos ele, agora, como espectador curioso e inteligente da vida de São Paulo no século XVII. Sem o pedantismo arrogante de historiadores carrancudos, que fazem da história uma propriedade privada onde ninguém pode entrar sem licença especial, com a linguagem singela e precisa de que habitualmente usa, com bom humor e naturalidade, Belmonte introduz-nos na familiaridade dos paulistas de outrora [...] Todos os aspectos da vida local são fixados pelo seu lápis e pela sua pena. [...] O fino humorista que é, Belmonte não deixa passar nenhum episódio burlesco sem lhe dar relevo. [...] Dos usos e costumes, das modas, dos divertimentos, das leituras e do mais do que se tece a vida em sociedade, dá-nos notícia atraente o livro de Belmonte. Escrito sem preocupação de outra natureza que não seja a de evocar com fidelidade a vida de São Paulo, esse livro irá, provavelmente, desagradar aos “arianos do Brasil”, pois acolhe a tese histórica de que o contingente hebraico, provindo das perseguições religiosas desencadeadas na Europa, entrou em larga escala na formação do Brasil.¹²⁵

O livro de Belmonte recebeu uma série de outras críticas elogiosas, que se sucederam na mídia impressa; Rubens do Amaral, escritor, jornalista e crítico literário da *Folha da Manhã*, publicou na edição de 28 de julho de 1939:

Belmonte não se contentou com ser um dos primeiros caricaturistas e ilustradores do continente. Foi também, durante muito tempo, o autor das falas de Juca Pato e de João Ninguém. E agora se apresenta como historiador, num livro que São Paulo está devorando, que o Brasil inteiro está lendo: No tempo dos Bandeirantes, com ilustrações do autor — aquelas ilustrações que só Belmonte sabe fazer [...] é um trabalho beneditino de pesquisa e coordenação. Belmonte examinou e anotou atas da Câmara, inventários, arquivos, documentos de toda a natureza [...] Disso tudo não resultou uma seca enumeração de fatos, datas e nomes. Os assuntos agrupam-se com lógica e arte. [...] São crônicas aparentemente esparsas, que se ligam para uma admirável obra panorâmica. E são aparentemente leves, quando na verdade aprofundam o conhecimento [...] Belmonte estudou as casas, a indumentária, os instrumentos, as armas e os costumes dos piratininganos. Pode dar-nos, assim, em ilustrações, cada qual uma obra-prima, a reconstituição dos velhos tempos. Vemos ali como viviam, como moravam, como vestiam os nossos avoengos; sua arquitetura, seus adornos, a arte com que se enfeitavam e a sua casa e à sua cidade. [...] A

¹²⁵ *Folha da Noite*, n. 10.662, 17 jun. 1957.

contribuição de Belmonte está sendo preciosa, tanto através do escritor como através do desenhista, em quem a imaginação veste com beleza e honestamente a realidade histórica.

Após o lançamento da primeira edição, em fins de 1940, ainda sob o patrocínio do Departamento de Cultura de São Paulo, foi publicada a segunda edição, gerando novos artigos favoráveis n’*A Gazeta Israelita de São Paulo* e no jornal ítalo-brasileiro *Fanfulla*.¹²⁶ Esgotada em três meses, deu ensejo à terceira edição, revista e ampliada, dessa vez lançada pelas Edições Melhoramentos.

Sobre essa última, Rui Bloem, antigo companheiro de Belmonte nas Folhas, onde havia exercido a função de secretário da redação, escreveu na *Folha da Manhã*:

[...] Belmonte não se limitava a ser apenas o caricaturista e o cronista. Foi-se tornando, também um investigador. O desenho desenvolveu-lhe o amor ao detalhe. Um desenho seu, representando uma caravela ou um bandeirante, podemos ter a certeza de que foi fruto de um estudo metucioso e feito com inteira consciência, através de documentos que lhe permitiram reconstituir, com precisão, as suas menores particularidades. Daí o êxito que alcançou, há dois ou três anos, o seu livro *No tempo dos Bandeirantes* [...] É o livro de um historiador, mas não deixa de ser também de um cronista cheio de bom humor. É um livro sério, que realiza o milagre de ser também um livro leve. É um livro de erudição, sem ser um livro pedante.¹²⁷

Houve ainda uma quarta edição, lançada em 1948, após a morte do autor, cujo prefácio foi escrito por Rubens do Amaral, amigo e companheiro de trabalho de Belmonte durante mais de 20 anos consecutivos.¹²⁸ Em suas palavras, percebe-se a exaltação da aldeia paulistana como matriz de nacionalidade, num posicionamento “regionalista-ufanista”:

Este livro é a reconstituição ao mesmo tempo artística e escrupulosa da fase histórica de Piratininga, nos seus bastidores, por dentro. Nela, os nossos avós comparecem a nossos olhos com os trajes, seus utensílios, suas habitações, suas armas e suas lutas em usos e costumes que as crônicas e os desenhos fotografam vividamente, como se houvéssemos retrogrado nos séculos e percorrêssemos as vidas e a sociedade da aldeia que foi a forjamestra da nacionalidade.

Em comum às críticas e comentários publicados acerca de *No tempo dos bandeirantes*, o destaque à sua capacidade de descrição criteriosa de uma cena, um período, uma sociedade, seus

¹²⁶ *Folha da Noite*, n. 10.664, 19 jun. 1957.

¹²⁷ *Folha da Noite*, n. 10.664, 19 jun. 1957.

¹²⁸ *Folha da Noite*, n. 10.665, 21 jun. 1957.

usos e costumes, objetos e cenários, faculdade que sobressai também em suas caricaturas. Em 1980, a obra foi relançada mais uma vez na Coleção Paulística, editada pelo Governo do Estado de São Paulo.

Não podemos deixar de salientar que o livro versava sobre tema muito valorizado pelo mercado editorial à época — o mito heroico bandeirante —, objeto de criação de várias obras de cunho nacionalista lançadas naquele momento, elaboradas num cenário político onde a criação e apropriação de figuras emblemáticas da história nacional reforçava o discurso oficial.

O bandeirismo, que reuniu em 1936 Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia, Monteiro Lobato, Paulo Setúbal, Valdomiro Siqueira, Guilherme de Almeida, Mário de Andrade e Paulo Prado, foi um movimento decorrente da subdivisão do já mencionado grupo Verde-Amarelo, que gerou outro grupo de ação política, a Ação Integralista Brasileira, fundada por Plínio Salgado em 1932, e também o grupo dissidente Bandeira.

Esse último tinha como proposta a salvação da democracia brasileira através de uma postura contrária ao comunismo e ao liberalismo, em favor de valores pátrios. A busca por origens de formação do elemento nacional estava relacionada com a busca de suporte ideológico para a legitimação do governo Vargas e seu projeto de integração econômica do território brasileiro (CAPELATO apud COELHO, 2010, p. 23). O livro *Marcha para o Oeste*, de Cassiano Ricardo, lançado em 1940, se encaixava na articulação que fazia uso do uso estatal da narrativa histórica em suporte às ações políticas do governo, especialmente aquelas que envolviam a criação do mito bandeirante, associando o exemplo de antigos heróis à política expansionista que tinha por objetivo ocupar os “vazios demográficos” do país.

O envolvimento de Belmonte com essas disposições é reforçado, ainda, na visita que ele fez ao ateliê do escultor italiano Brecheret, registrada em matéria no jornal *Dom Casmurro* publicada na edição de 24 de outubro de 1942. A reportagem louvava a iniciativa da construção do Monumento às Bandeiras e criticava sua interrupção devido à falta de verbas; a presença de Belmonte conferia um peso ao artista plástico, à obra e ao propósito de sua construção, tal o renome do caricaturista. Com tom partidário, a matéria referia-se a São Paulo como “Estado líder” que estava construindo “o maior monumento do mundo”, destacava o “amor infinito” do paulista pelo Brasil e pelas tradições brasileiras e esclarecia que a “fabulosa criação” não era inspirada no sentimento bairrista, já denotando nesse preâmbulo exatamente um sentido contrário à sua afirmativa. Contraditoriamente ao ufanismo regionalista, afirmava também que “a turma da

pauliceia infelizmente é pouco conhecida no resto do país” e que, embora São Paulo tivesse “uma elite intelectual à altura de suas honrosas tradições”, suas produções não haviam alcançado ainda a repercussão merecida. Lampejos que iluminam, durante a pesquisa, pontos de visão sobre identidades e atuações dos intelectuais, dos Estados, e da monumentalização como mediadora dessas construções.

Se, naquele livro, o cuidado e a preocupação com a reconstituição histórica eram evidentes, nas caricaturas semanais o escopo primordial provavelmente não seria a documentação e o registro histórico, e sim a produção de uma obra humorística no calor de seu tempo, para entreter os leitores das revistas e cumprir sua função editorial naquele momento. O talento de Belmonte para a observação e a documentação de uma cena, um ambiente, uma época e seus personagens, atravessa suas realizações, e reforça o viés de fonte documental que reveste o conjunto humorístico ora em análise; uma fonte documental talvez involuntária, dotada de potencial contributivo ao entendimento de aspectos da modernidade, ainda que possivelmente não fosse essa sua principal intenção ao elaborar as caricaturas.

2.9 Antissemitismo no Brasil

Na crítica que Plínio Barreto ao livro de Belmonte, transcrita no subitem anterior, Plínio Barreto toca num ponto nevrálgico, o antissemitismo presente no país em pleno período pré-Segunda Guerra Mundial, e aponta o posicionamento de Belmonte no sentido de reconhecer a participação de imigrantes de origem judaica no movimento bandeirante brasileiro. A um só tempo, se insurgem os dois momentos onde ocorreram manifestações antijudaicas mais expressivas no Brasil: na atuação do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, na perseguição aos cristãos-novos e judeus vindos de Portugal nos séculos XVII e XVIII, e no primeiro governo Vargas, de 1930 a 1945 (MAIO, 1988).

A origem dos ancestrais dos portugueses residentes em São Paulo que guerreavam no século XVII contra as reduções jesuíticas no Uruguai e na Bacia do Prata, dilatando as fronteiras do Brasil, é tema ainda pouco estudado pela historiografia, assim como a ação do Santo Ofício na América espanhola. Duas correntes tratam os bandeirantes de forma distinta: de um lado referindo-se a eles como uma “raça de gigantes”, exaltando suas bravas conquistas, sua personalidade intrépida e seu

papel fundamental na expansão e reconhecimento do território nacional — posicionamento de Belmonte; de outro, considerando-os hereges e criminosos, demonizados pelas fontes jesuíticas. Contudo, o fator religioso presente nas guerras das missões apenas recentemente tem sido alvo de estudos que comprovaram, através da análise de documentos inquisitoriais ainda inéditos, a ideologia anticatólica dos bandeirantes e o antissemitismo dos jesuítas; até então, as motivações materiais permaneceram apontadas reiteradamente como o fator decisivo nas leituras sobre as origens dos conflitos.

O livro *Paulística etc.*, lançado em 1925 pelo empresário do café Paulo Prado (2004), patrono da Semana de Arte Moderna de 1922, fazia referência ao tema da filiação religiosa, ao mencionar a migração de judeus de Pernambuco e da Bahia para o estado de São Paulo, devido a um suposto isolamento que em tese os protegeria da Inquisição. Lembre-se que no século XV, a intolerância, a crueldade e o fanatismo decorrentes da Inquisição Espanhola acarretaram a perseguição aos judeus, aos muçulmanos e em seguida aos judeus convertidos, os chamados “cristãos-novos”, pondo fim à tolerância e à coexistência judaico-cristã-muçulmana em terras ibéricas.

A historiadora Anita Novinsky, professora de pós-graduação na USP, autora da obra *Inquisição: prisioneiros do Brasil* (2002), tem direcionado esforços no sentido de oferecer reflexões e resultados capazes de somar novos componentes às tradicionais interpretações do cenário colonial; baseada na investigação de documentação portuguesa até então desconhecida, atesta a origem judaica de líderes notórios do movimento, tais como Antonio Raposo Tavares (NOVINSKY, 2015). Os valores herdados pelos bandeirantes paulistas, o antissemitismo e o racismo presentes na atuação do Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, na perseguição aos cristãos-novos e judeus vindos de Portugal nos séculos XVII e XVIII, abrem novas perspectivas para a compreensão da guerra das missões.

Belmonte encampou o componente judaico em sua visão dos Bandeirantes num momento em que o ideário antissemita era apropriado por setores da elite política e da intelectualidade brasileira; a instabilidade política, o florescimento de correntes antiliberais, o golpe de 1937 e a instauração do Estado Novo contribuíram, em parte, para a incorporação de um tema mundialmente difundido no período entreguerras, cultivado durante o século XIX por forças conservadoras que atribuíam aos judeus a destruição do mundo tradicional e a criação da modernidade (MAIO, 1988, p. 305). Não pretendemos adentrar um terreno que fugiria ao objeto principal deste trabalho,

tampouco poderíamos deixar despercebido um vestígio significativo para a compreensão de uma das faces da intolerância neste país.

2.10 Funcionário do DEIP, partidário de Monteiro Lobato

Ao longo dos anos 1940, Cassiano Ricardo, Menotti del Picchia e Candido Mota Filho atuaram na imprensa nacional apoiando as diretrizes do regime varguista, como intelectuais do Estado Novo. Cassiano Ricardo ocupou o cargo de diretor do jornal *A Manhã*, porta-voz oficial do governo, além de chefiar o departamento político-cultural da Rádio Nacional. A direção do DEIP, como já mencionamos, ficou a cargo de Candido Mota Filho. A atuação desse grupo durante três décadas traz à tona relações que existiam entre a ideologia autoritária do Estado Novo e a do modernismo; analogamente, podemos pensar nas prováveis relações de proximidade de Belmonte com alguns desses intelectuais, a ponto de ter sido nomeado para ocupar um cargo no DEIP.

Durante o governo de Getúlio Vargas, Belmonte ocupou a função de redator do Departamento Estadual de Informações de São Paulo, por cinco anos consecutivos. O convite para ingressar naquela instituição foi feito pelo diretor do departamento, Cassiano Ricardo, em 1941, que passou o bastão para Cândido Mota Filho,¹²⁹ ambos membros do grupo nacionalista verde-amarelo.

Órgão dedicado a se contrapor ao perfil repressor do Estado Novo, o DEIP/SP, assim como o de outros estados, tinha como objetivo centralizar e coordenar a propaganda nacional e estadual, e fornecer, como elemento auxiliar, informações aos ministérios e entidades públicas e privadas. Também se dedicava a promover, organizar e patrocinar manifestações cívicas e festas populares com intenções patrióticas, educativas. No ano seguinte à sua entrada no DEIP, Belmonte foi nomeado por Mota Filho para chefiar a Assistência Técnica de Festejos Populares.

Entre suas atribuições, Belmonte deveria “restaurar e restabelecer” tradicionais festejos populares como as congadas, os reisados, as festas do Divino; ilustrou e redigiu um roteiro turístico de São Paulo; elaborou uma monografia sobre as festas típicas do interior paulista; ilustrou folhetos biográficos de Rodrigues de Abreu, Castro Alves, Euclides da Cunha e Vicente de Carvalho e o

¹²⁹ Autor de *Introdução ao estudo do pensamento nacional* (1926) e *Notas de um constante leitor* (1958), integrou o grupo nacionalista Verde-Amarelo de São Paulo juntamente com Menotti del Picchia e Cassiano Ricardo.

Livro do soldado brasileiro, de autoria do chefe do Estado-Maior da 1ª Região Militar, o General V. Benício da Silva, que adotara o pseudônimo Soldado 119. Editado pela Imprensa Militar do Ministério da Guerra, foi lançado com tiragem de 8.250 exemplares, dos quais 8 mil foram doados à Biblioteca Militar e o restante, em papel especial, reservado ao autor. A obra propalava objetivos didáticos — para alfabetização de soldados e ensino de operações fundamentais — com lições baseadas exclusivamente em assuntos militares, hinos patrióticos e cantos militares, e contou com 42 desenhos de Belmonte. Em 1944, dois anos após sua primeira edição, o então Ministro da Guerra, General Eurico Gaspar Dutra, resolveu adotar no Exército Nacional o *Livro do soldado brasileiro*; Belmonte recebeu um comunicado do autor, o general Benício da Silva, relatando que “no ato oficial do Ministério da Guerra, ficou bem patente que o maior mérito do livro está nas gravuras, o que não é um favor para o meu abnegado colaborador”.¹³⁰ Se, por um lado, o general foi generoso ao reconhecer a valiosa contribuição iconográfica, não temos informações acerca de direitos de imagem que porventura fossem garantidos ao ilustrador.

As representações oficiais cunhadas por Belmonte incluíram também a efígie de Amador Bueno¹³¹ num selo comemorativo ao tricentenário do “grande vulto histórico” brasileiro; na verdade, para elaborar seu rosto, Belmonte baseou-se nos traços fisionômicos dos descendentes de Amador Bueno; dali por diante, sua representação foi reproduzida por diversos desenhistas e pintores do país, “oficializando” o retrato do “Rei de São Paulo”.

Alguns aspectos peculiares de sua trajetória chamam atenção; o primeiro deles, sua agência no DEIP, um órgão do mesmo governo ditatorial que havia censurado suas caricaturas. Belmonte foi capaz de manter-se próximo de vertentes tradicionalistas do movimento modernista paulistano e também do grupo boêmio carioca, que disputavam identidades e posicionamentos em meio à intensa produção intelectual dos anos 1920; criticou a Semana de 22, mas estava inserido na vanguarda teatral e cinéfila, além da colaboração profícua com seu amigo pessoal Monteiro Lobato, cujas produção criativa e empreendedora consubstanciava, à época, verdadeira inovação modernista.

¹³⁰ *Folha da Noite*, n. 10.665, 21 jun. 1957.

¹³¹ Amador Bueno (c. 1584 — c. 1649) foi um proprietário de terras e administrador colonial (capitão-mor e ouvidor) da Capitania de São Vicente; tornou-se figura central do movimento que desafiou o domínio monárquico português no século XVII, a Revolta de Amador Bueno, também conhecida como *Botada dos padres fora*, ocorrida em 1641 em São Paulo, tida como a primeira manifestação de caráter nativista do Brasil colônia. Ao ser aclamado rei em São Paulo em 1641 pela população pró-castelhana como reação ao fim da união dinástica entre Portugal e Espanha, Amador Bueno recusou a aclamação dando vivas ao rei D. João IV de Portugal.

Várias de suas atitudes e escolhas pessoais, tais como o apoio à Revolução Constitucionalista de 1932 e sua produção de charges políticas, demonstravam repúdio a regimes totalitários, nazistas e fascistas e preocupação com diretrizes humanistas e democráticas. O próprio personagem Juca Pato, engajado politicamente, era denunciante de abusos daqueles que dominavam poder e finanças; Belmonte manifestou-se contra a Lei Celerada, decretada em 1927, que restringia o direito de reunião (por consequência, atingindo o tenentismo e o operariado) e estabelecia censura à imprensa; sua personagem Giloca externava o apoio ao voto feminino; suas charges contra o nazismo, publicadas internacionalmente, tiveram amplo alcance a ponto de provocar irritação no ministro de propaganda nazista, Joseph Goebbels, que, às vésperas da rendição alemã, acusou Belmonte numa transmissão pela Rádio de Berlim: “Certamente o artista foi pago pelos aliados ingleses e norte-americanos”.¹³²

Belmonte, por sua vez, ironicamente agradeceu pela notoriedade alcançada em função da manifestação do oficial alemão, em anúncio publicado na *Folha da Noite* em 11 de fevereiro de 1943:



Fig. 28. *Folha da Noite*, n. 10.665, 11 fev. 1943.

¹³² Prefácio de *Caricatura dos tempos*, livro póstumo de Belmonte (BELMONTE, 1982, p. III).

A rádio de Berlim, a famosa D.N.B., onde pontifica o não menos famoso Dr. Josef Goebbels, ministro da propaganda, tem como norma indeclinável falar mal de personalidades muito importantes — Roosevelt, Churchill, Stalin, Eden, Getúlio, Aranha, enfim, de todos os estadistas que não concordam com a violência nazista, nem com o seu desesperado “lebensraun”. Enquanto a ofensiva aérea do Marechal Goering vai de mal a pior e a ofensiva terrestre do chanceler Hitler está sendo desencadeada em vice-versa, o Dr. Goebbels faz questão de manter em dia a ofensiva radiofônica, atacando por todos os lados, numa verborragia digna de melhor sorte.

Ainda há poucos dias, a famosa emissora do Dr. Goebbels, num gesto que muito me honra, resolveu promover-me a personalidade importante e, numa de suas irradiações, mimoseou-me com uma porção de desaforos. Não sei se o Dr. Goebbels, teve conhecimento de minhas charges através das “Folhas” ou via Estados Unidos, onde o “Saturday Evening Post” reproduziu duas, há pouco. De qualquer forma, o Sr. ministro da propaganda do Reich, mandando sua locutora agredir-me com vários desaforos, fez de mim uma excelente propaganda em todo o mundo. Não posso, pois, deixar de consignar-lhe, aqui, os meus agradecimentos.

Danke scher, doktor Goebbels!

A verve debochada e abusada de Belmonte contra-atacava, na capa do jornal, a ira nazista, num momento em que as tropas soviéticas haviam imobilizado em Stalingrado a Sexta Tropa Alemã, rendida no início daquele mês de fevereiro. O caricaturista reconhecia francamente a importância da divulgação e da notoriedade como elementos cruciais para seu sucesso profissional, sem demonstrar preocupação com modéstia, muito menos aversão à publicidade de seu trabalho ou à visibilidade de seu nome em âmbito internacional. Belmonte parecia à vontade para provocar publicamente os adversários mundiais dos Aliados, respaldado pelo posicionamento do governo brasileiro, que havia declarado guerra à Alemanha e à Itália em 1942, após um período de neutralidade e até simpatia demonstrada pelo regime getulista em relação ao modelo ditatorial fascista e às causas dos países do Eixo.

Belmonte era tido em alta conta por americanos e ingleses habitantes de São Paulo, conforme relato do escritor Paul Vanordem Shaw; o periódico *Anglo Brazilian Chronicles*, veículo destinado à colônia britânica residente na pauliceia, publicou na edição de 5 de janeiro de 1935 duas crônicas de Belmonte, “Os nossos amigos” e “Um bravo”, vertidas para o inglês, seguidas do seguinte comentário: “A fim de desfazer a ideia errônea, que muita gente mal informada faz, de que os brasileiros não possuem senso de humor, publicamos hoje duas amostras dos escritos de Belmonte, que pode ser considerado o *Mark Twain* brasileiro”.¹³³

¹³³ Apud *Folha da Noite*, n. 10.645, 23 maio 1957.

Conquanto denotasse um pendor para causas democráticas e julgamento crítico de posturas antiliberais, isso não foi impedimento para que Belmonte se aproximasse de membros da vertente conservadora do movimento modernista, o grupo Verde-Amarelo, cuja proposta cultural contemplava um autoritarismo subjacente.

Os horizontes de relações de Belmonte se estendiam também ao meio artístico; em sua correspondência está documentada sua amizade com Procópio Ferreira, Oduvaldo Vianna, Paulo de Magalhães, Décio Pacheco Silveira, Osvaldo Moles, Adonirã Barbosa, Almirante, entre outros. Admirador da cena teatral, Belmonte atuou como cenógrafo da peça *Aventuras de um rapaz feio* em 1927; o diretor, Paulo Magalhães, relatou as circunstâncias da oportunidade:

Eu era diretor da Companhia Procópio Ferreira, o maior artista brasileiro de todos os tempos, e estávamos em São Paulo em temporada fabulosa, esgotando todos os espetáculos do antigo Teatro Apolo, hoje derrubado. Belmonte era nosso companheiro de todas as noites. Ia ser encenada a minha comédia *Aventuras de um Rapaz Feio* (a primeira peça brasileira representada na Argentina pelo maior ator daquela nação, Florencio Parravicini). Procópio, Belmonte e eu estávamos no Palhaço, na Avenida São João, e a ideia veio: “Por que não fazes o cenário da peça?” Belmonte sorriu, e o cenário foi feito em dois dias. E saiu excelente. Positivamente, Belmonte tinha uma coisa definitiva: talento.¹³⁴

É interessante notar a extensão do espectro de relações e da atuação do caricaturista, que não parecia enfeixado em uma determinada diretriz ideológica. Belmonte parecia mais afeito a suas escolhas pessoais, fossem motivadas por laços de amizade, convicções políticas próprias ou necessidades profissionais. Foi capaz de servir ao mesmo Estado que o censurava, de ser admirado e admirador de grupos intelectuais antagônicos, de protestar — e de se adequar — conforme sentisse a premência de exigências circunstanciais.

Nos anos 1940, em meio ao cerceamento da liberdade de expressão, Belmonte dirigiu-se para questões internacionais, mantendo uma acirrada campanha contra os nazistas em suas charges e caricaturas que eram publicadas diariamente nas Folhas e semanalmente na revista carioca *Vamos Ler!*, ocupando um espaço de 30 × 40cm nas páginas centrais, que eram expostas, abertas, nas bancas de jornal.¹³⁵ Dedicou-se à pintura, participando do 7º Salão de Belas-Artes de São Paulo,

¹³⁴ *Folha da Noite*, n. 10.667, 25 jun. 1957.

¹³⁵ *Folha da Noite* n. 10.674, 4 jul. 1957.

em 1940, com as telas *Serenidade* (1932) e *Carapicuíba* (1933) (NOGUEIRA, 1999, p. 154), e também da 13ª edição da mostra, em 1947.¹³⁶

Em 1942, foi lançado seu quinto álbum de caricaturas, *A guerra do Juca*, em formato menor que o padrão dos anteriores, com o mesmo sucesso editorial. Foi o último que teve a supervisão do próprio artista.

Como desenhista, Belmonte deu forma a personagens expoentes como Dom Quixote (Cervantes), Primo Basílio (Eça de Queirós), Mefistófeles (Goethe), Ugolino (Dante), Iracema (José de Alencar), Quincas Borba (Machado de Assis) e os integrantes do *Sítio do Pica-pau Amarelo*, ilustrando obras de Monteiro Lobato; participou ativamente da elaboração de uma literatura para o ensino de História, criando desenhos para Viriato Correia (*História do Brasil para crianças*, *Meu torrão* e *A bandeira de esmeraldas*), Renato Sêneca Fleury (*Santos Dumont*), Egon Schaden e Gioconda Mussolini (*Povos e trajes da América Latina*) e Cid Franco (*Histórias brasileiras para a juventude*). Além dos já mencionados bandeirantes, grifou cenas, personagens e episódios da história nacional, das igrejas coloniais de Minas e Bahia às paisagens da Amazônia. Ilustrou também capas de partituras musicais de sambas, modinhas e fox-trot, ritmos populares à época:



Fig. 29. Capas de partituras ilustradas por Belmonte (acervo pessoal).

¹³⁶ Disponível em: <<http://museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/2014/12/30/belmonte>>.

Utilizando técnicas variadas como óleo, aquarela, guache e bico de pena, sua especialidade, o artista deixou sua marca em inúmeras edições de livros, revistas e jornais; Vainer inclusive o equipara a renomados ilustradores como Gustave Doré, Albrecht Dürer e Fortunino Matania, lamentando apenas que Belmonte não tenha tido o mesmo cuidado na preservação de suas ilustrações em relação ao zelo que demonstrava por suas caricaturas.¹³⁷

A obra iconográfica de Belmonte foi exibida em 1944 na Galeria Nigri, que ficava localizada na Rua Timbiras n. 597, em São Paulo. Na exposição, havia ilustrações das “vamps” dos anos 1930 publicadas na revista *O Cruzeiro*, bandeirantes do suplemento da *Folha da Manhã*, gravuras que integraram livros de Viriato Correia, edições de *Dom Casmurro*, aquarelas, guaches, desenhos em tinta branca sobre cartolina preta e pinturas em óleo sobre tela, entre as quais de destacava a obra *Inca*, de grandes dimensões.

A exibição foi um sucesso de público, provocando filas durante sua permanência, entre 31 de outubro e 15 de novembro de 1944, culminando na venda da maior parte dos desenhos e caricaturas. Quanto à crítica, Afonso Schmidt, d’*O Estado de São Paulo*, Raul de Polillo, d’*O Correio Paulistano*, Gracita de Miranda, d’*O Diário de São Paulo*, e Arlindo Barbosa, d’*A Pátria*, foram alguns dos que escreveram artigos e crônicas a exaltar o talento de Belmonte, que naquele período sofria consideravelmente os efeitos de sua dispneia. Ao final da exposição, um repórter indagou-lhe quando pretendia apresentar outra, e a resposta foi: “Nunca! Levei mais de vinte anos para decidir-me a uma exposição. Só daqui a outros vinte e tanto anos realizaria outra. Mas espero não viver tanto tempo”.¹³⁸ A declaração explicita seu sentimento desolador e desanimador.

A doença pulmonar de Belmonte se agravou, assim como seu estado de ânimo. Encaminhado ao hospital São Lucas, veio a falecer em 19 de abril de 1947. A repercussão de sua morte foi registrada nas páginas das Folhas, que durante alguns meses reproduziram diariamente o que se escreveu na imprensa sobre o passamento do artista, em artigos de jornais paulistas, assinados por Paulo Duarte e Edgar Braga, n’*O Estado de S. Paulo*; Cândido Motta Filho, n’*O Diário de São Paulo*; Francisco Pati e Dirce de Melo, n’*O Correio Paulistano*; Arlindo Barbosa, Amador Florence e Armando Americano, na *Folha da Manhã*; Menotti del Picchia, Correia Junior e Gumercindo Fleury, na *Gazeta*. E também nos periódicos cariocas, lavrados por Nelson Vainer,

¹³⁷ *Folha da Noite*, n. 10.666, 24 jun. 1957.

¹³⁸ *Folha da Noite*, n. 10.666, 24 jun. 1957.

no *Correio da Manhã*; Armando Pacheco, n' *O Globo*; Alvarus, no *Boletim de Belas Artes*; Mario Cordeiro, na *Folha Carioca*; Rubem Gill, na revista *Cinelândia*.¹³⁹

Sua morte deixou uma tristeza imensa no mais íntimo do coração paulistano — essa frase foi a manchete do 40º capítulo da biografia capitulada publicada na *Folha da Noite*. Para o amigo Monteiro Lobato, “até fisicamente sua morte lesou a pauliceia; nunca mais veremos em suas ruas aquela divina feiura magra, donde irradiava tanta beleza e simpatia humana”.¹⁴⁰

Nas asas desse panorama a “voo de passaro” que intentamos dispor, buscamos nos aproximar e nos familiarizar com a figura de Belmonte.

Como instância prévia à análise crítica de suas caricaturas da *Careta* e da *Frou-Frou*, que é o escopo primordial desta pesquisa, fomos atrás de alguns de seus passos, menos para examinar a subjetividade desse intelectual e a forma pela qual esta foi expressa, e mais para usar a perspectiva das *sensibilidades* individuais como veia de alcance ao real em construção, às ideias que o integraram, e que ainda integram. Belmonte, a seu modo, apreendeu o mundo moderno; sujeito da modernização, foi uma das vozes polifônicas no coro do modernismo; uma personalidade que ficou para trás, mas cuja obra é capaz de deflagrar uma visão mais ampliada da nossa própria experiência, com mais intensidade, profundidade e, quiçá, mais estímulo à atualização de nossas vivências.

¹³⁹ *Folha da Noite*, n. 10.680, 12 jul. 1957.

¹⁴⁰ *Ibid.*

PARTE II

CAPÍTULO 3 — CARICATURAS COSMOPOLITAS

Os tempos mudaram. A cidade se transformou. E tudo aquilo entrou para o passado. [...] Os ladrões daquela época eram apenas ladrões de galinha. Os de agora matam como em qualquer grande cidade europeia... Civilização? Não sei.

Benjamin Costallat (1936, p. 70).

Era com melancolia e saudosismo que muitos intelectuais se posicionavam em relação ao caminhar da humanidade, em pleno processo de urbanização de cidades capitais. Presenciando uma torrente de mudanças que alteravam a forma do espaço, a vivência do tempo, as relações sociais, as convicções dos cidadãos metropolitanos, autores e cronistas demonstravam acentuada desconfiança em relação às tramas do progresso e da propalada ideia de civilização oriunda dos centros europeus.

Não podemos deixar de observar, contudo, que a modernidade era experimentada por eles como um capítulo inexorável da existência, e era o tema principal — senão o único — de suas reflexões. Modernidade que espantava, decepcionava, trazia problemas, mas que também causava fascínio, excitação, incitava ao alargamento das possibilidades morais, estéticas e culturais.

O modo de vida urbano, que pode parecer “natural” na contemporaneidade, já se afigurou inédito e chocante àqueles recém-egressos de um passado de feições rurais, habitantes de uma cidade com burrinhos, quiosques, bonde com tração animal, a baiana dos doces — “muito preta e muito limpinha” — e a vaca leiteira pelas ruas, “tilintando seus quizes, seguida por um bezerro berrador, e que passava, de porta em porta, com os seus úberes fartos de leite”; um tempo em que “nossa gente raramente saía de casa. Ficava à tarde e aos domingos nos seus jardins, nos seus pomares. Naquela época ainda existiam casas com jardins e pomares...” (COSTALLAT, 1936, p. 69).

Homens de letras como Costallat suspiravam pela aldeia de outrora, quando não havia automóveis, ônibus, nem bondes elétricos: “Andava-se mais devagar... Não se tinha tanta pressa, nem tantas ambições. E os homens eram mais felizes...”. E lamentava pelo aumento da criminalidade na “cidade pacata e provinciana de cinquenta anos atrás” como consequência da

“super-civilização por que vai sendo invadida. Todo progresso corresponde a uma grande convulsão social” (COSTALLAT, 1936, p. 70).

Seu contemporâneo, Orestes Barbosa, cunhou outra visão desolada da “ordem” que se via:

O progresso é esta cidade que é uma vila. [...] Tudo é às avessas. Rua da Saúde. O estrangeiro vai atrás da placa, aluga uma casa lá e morre. Assim, a Rua da Harmonia com seus assassinatos bissemanais. A Ladeira do Livramento, onde ninguém escapa de um assalto à mão armada. E na política [...] é tudo ao contrário do que se anuncia. (BARBOSA, 1923, p. 222).

Talvez essa sensação desagradável em relação aos novos tempos, paralelamente à idealização de tempos passados, fosse decorrência de uma dificuldade de adaptação às novas diretrizes. Talvez fosse apenas uma estratégia para captar leitores, que poderiam reagir empaticamente às sensações descritas, identificados com a perplexidade e o espanto diante dos ventos da mudança.

Fato é que a nova cidade, a nova mulher, as novas modas, os novos modos ocupavam o centro das preocupações de escritores e artistas como Costallat, Barbosa e Belmonte, a um só tempo questionando, ironizando, mas também registrando e propalando as transformações que presenciavam, como “decodificadores” de modernidade para seu público. Eles próprios eram autores modernos, que se beneficiavam das técnicas disponíveis para produção e distribuição de publicações de massa, representantes de novas formas de linguagem visual e escrita, ícones de sucesso do período que criticavam.

Muitos assuntos geravam desconfiança e desaprovação. O proceder mais ousado das mulheres era julgado como imoral; a conduta hedonista dos jovens era vista como ameaça às instituições; os interesses pela moda, por animais domésticos, pela dança e pela música eram vistos como frivolidades; as artes de vanguarda eram vistas como “embuste”.

Mas aqueles que apontavam os aspectos negativos da “civilização”, noutra momento demonstravam usufruir certas prerrogativas do seu tempo, num balanço repleto de ambiguidades e contradições inerentes à sua realidade. Por exemplo, os mesmos homens que desautorizavam o comportamento feminino mais emancipado, demonstravam satisfação em poder contemplar o corpo do sexo oposto, mais exposto em vestidos transparentes ou na praia, e aprovavam o acesso das mulheres ao mercado de trabalho (desde que elas permanecessem sob as regras da “moral”).

A um só tempo, criticavam o pendor nacional para imitar atitudes e valores europeus — copiar a moda parisiense, adotar o ritual inglês do chá das cinco — e rejeitavam fortemente alguns modelos culturais estrangeiros como o *shimmy*, dança e música norte-americanos que se espalharam mundo afora, enquanto valorizavam elementos nacionais como as modinhas, o samba e o maxixe. Mas eram capazes de enaltecer os Estados Unidos como terra da liberdade e do progresso, modelo de opulência material e futura potência intelectual, pelo investimento que dispensavam a seus poetas e autores.

Numa leitura estreita, poderiam até parecer tradicionalistas *stricto sensu*, em desacordo com a marcha da modernidade, especialmente em relação às novas configurações de gêneros; mas o posicionamento veemente de Costallat contra o racismo, envergonhado pela escravidão, preocupado com a desigualdade social, não deixa dúvidas sobre a postura nada tradicional de lidar com antigas questões entranhadas nas raízes da nação (COSTALLAT, 1922).

As caricaturas de Belmonte deixam entrever muitos traços comuns ao pensamento crítico de intelectuais contemporâneos a ele no que diz respeito a uma série de enunciados — embora não possamos afirmar exatamente qual era a opinião de Belmonte a respeito, sob a camada irônica de suas representações. Mas, independentemente dessa ou daquela certeza, percebe-se como os mesmos autores que se declaravam saudosistas, melancólicos e céticos em relação à modernidade eram extremamente modernos e vanguardistas sob alguns aspectos, e anteciparam — ou reproduziram *ad tempore* — uma série de tendências postumamente consagradas pelos modernistas da Semana de 1922.

O olhar de Belmonte, em diálogo com autores contemporâneos a ele, é capaz de nos transportar para um conjunto de reações e sentimentos presentes na sociedade naquele momento, através de suas representações que decalcavam a vida na cidade, nas calçadas e nos lares. Cada vez mais povoada, movimentada, acelerada, abalroada por estímulos, a “babélica urbe” intensificava sua vocação de cenário estratégico para encontros de naturezas várias. Motivados pelo desejo de se divertir, se exercitar, se exibir e flertar; de consumir, usufruir o panorama cultural, socializar; ou simplesmente visando a protagonizar a experiência moderna cultivada nos grandes centros em franca expansão, homens e mulheres saíam às ruas em busca de novidade de um modo impensável para seus avós.

3.1 O “americanismo emancipador”

A fantasia de identificação com a cultura europeia, que havia atingido seu ápice durante a *belle époque*, no contexto neocolonial no qual o Brasil se encontrava inserido — conforme o ensinamento de Jeffrey Needell no canônico *Belle époque tropical* (1993) —, dava sinais de arrefecimento nos anos 1920.

Sabemos que, após a Primeira Guerra Mundial, um sentimento de desencanto e desolação substituiu a crença positivista no progresso, na racionalidade e na civilização. Conforme ensina Lucia Lippi Oliveira,

Era o fim do período de otimismo nas realizações humanas e de confiança nas ideias liberais dominantes entre 1870 e 1914. Durante a guerra e no pós-guerra, abriu-se espaço para o aparecimento de outras ideias que questionavam os padrões do que era considerado o progresso. [...] Se a Europa tinha sido, entre 1870 e 1914, a nossa maior referência, o Brasil tinha a consciência de ser um país grande — em dimensões territoriais, em riquezas naturais, em variedade de populações — o que forçava a se pensar como diferente de muitos países europeus, inclusive Portugal, nossa ex-metrópole. Reconhecer nossas singularidades, nossas potencialidades e também nossas dificuldades era condição para construir uma nova nação. (OLIVEIRA, 2017, p. 51-77)

Correntes nacionalistas surgidas no período denunciavam o mimetismo de valores europeus decadentes, conclamando o fim do “vício da imitação” e a necessidade de se voltar às raízes folclóricas e regionais a fim de produzir uma nação mais moderna e brasileira. A proliferação de movimentos de vanguarda, de diagnósticos do atraso nacional e de teorias que ditavam soluções em busca do progresso do país sem dúvida ofereciam novas perspectivas identitárias e, ao mesmo tempo, promoviam a valorização de marcos culturais brasileiros na construção de uma ideia de nação. Houve, sem dúvida, um movimento crítico à predisposição da elite em seguir o modelo de civilização europeia, mas isso não irrompeu com a permanência de influências culturais estrangeiras, ou o desejo de equiparação cultural aos referenciais considerados ideais por certas camadas nacionais abastadas não cederia tão rapidamente.

Na verdade, entrou em cena um novo parâmetro cultural que iria disputar reconhecimento com a matriz do “Velho Continente” — o modelo norte-americano, ainda que “filtrado” pela recepção que esse modelo encontrou na esfera europeia. Com essa afirmação, não temos a pretensão de questionar o saber aceito até o momento que localiza o fenômeno da “americanização” de modo incontestado após a Segunda Guerra Mundial, quando a Europa passou à condição de

“espectadora” da disputa de poder entre os Estados Unidos e a União Soviética. Mas tampouco podemos ignorar estudos acadêmicos europeus recentes que têm voltado sua atenção ao que seria uma primeira fase da inflexão do crescimento do capitalismo americano no âmbito social e cultural da vida europeia no período entreguerras, e que nos ajudam a entender a presença, entre nós, de uma série de aspectos “americanos” que são encontrados, por exemplo, nas representações de Belmonte publicadas naquele período.

Com efeito, após 1918, ocorreram o fim do isolacionismo norte-americano e a elevação de sua economia a outro patamar; a noção Fordista de competitividade, eficiência e produção em larga escala, assim como o entretenimento comercial de massas, a proliferação de formas americanas de lazer e a estética do prazer a elas associadas influenciavam cada vez mais o mundo e o Brasil. A Europa vivenciava o declínio de impérios coloniais paralelamente à ascensão de um império midiático americano e o “tácito poder” exercido por ele através dos filmes, da dança, da música, dos impressos; os gostos e as novas regras americanas eram recebidos com entusiasmo por alguns — geralmente os jovens, em sua maioria — e profunda rejeição por outros. A penetração da onda *yankee* gerava debates, contestações e inclusive um sentimento antiamericano, embora mesmo alguns críticos reconhecessem que a presença daquela cultura fosse um fato consumado (HUGGINS, 2017).

Especialistas no assunto como a britânica Genevieve Abravanel defendem que, num determinado momento, “modernização” se tornou sinônimo de “americanização”, complexificando as relações entre eixos de poder cultural; nações centrais europeias antes hegemônicas, como França e Inglaterra, se viam diante do desafio de encontrar um equilíbrio no balanço do desejo de manutenção de laços tradicionais e hereditários e o risco da perda do “bonde da modernidade” e do protagonismo na liderança mundial para uma ex-colônia norte-americana (ABRAVANEL, 2012).

No Brasil, a influência americana no campo político se fazia presente desde os primórdios da República. Intelectuais como Joaquim Nabuco, Oliveira Lima e Rio Branco se voltaram para a experiência norte-americana, esse último fazendo a defesa de uma nova política externa mais voltada para os Estados Unidos, tendência que se consolidou após a Primeira Guerra Mundial. Artigos como o do historiador Eugênio Vargas Garcia (2002) apontam um processo de transição do poder econômico da Grã-Bretanha para os Estados Unidos durante a década de 1920, indicado como uma das mudanças mais importantes para as relações internacionais do Brasil no século XX,

um período “em que a rivalidade anglo-norte-americana encontrou terreno fértil no Brasil, preparando o caminho para a ascendência dos Estados Unidos sobre a economia brasileira” (GARCIA, 2002, p. 43). A transição na esfera econômica alterava certo desequilíbrio que havia até a *belle époque* entre a admiração pelo modelo republicano federativo norte-americano, a presença econômica, até então predominantemente britânica, e a influência cultural, eminentemente francesa.

É reconhecido que uma das implicações da Primeira Guerra no Brasil foi “o declínio da cultura europeia e a aurora do novo mundo representado pela América” (ABREU, 2015). Entretanto, o fato de haver uma inflexão política e econômica dos Estados Unidos sobre o Brasil nos anos 1920 não significa que houve, no terreno cultural, uma absorção imediata do estilo de vida americano.

Ainda que alguns intelectuais criticassem o pendor nacional de espelhamento do referencial europeu, a França continuava a ser polo imanente de referenciais de moda, de linguagem, de gosto e de classe associados a um repertório tradicional de requinte e “boas maneiras”; ao menos para certas esferas, ainda desejosas de ascensão social, de equiparação ao *status* ao que consideravam exemplos ideais a serem seguidos. É curioso observar que, em Paris, os brasileiros representavam um dos maiores grupos de estrangeiros que rumavam àquela capital:

Os brasileiros em Paris! Que esplêndido tema para um livro de costumes e de grotesco! Basta dizer que a maior colônia de estrangeiros na cidade luz é de brasileiros. [...] Um verdadeiro escândalo! Não é da América, terra dos reis do dinheiro, que mais vem essa emigração elegante. Não é da Inglaterra, país vizinho, de viajantes endinheirados. [...] É do Brasil, país distante, [...] que esses emigrantes de 1ª Classe vêm-se instalar [...] com seus luxos e suas despesas. (COSTALLAT, 1922, p. 131).

Na revista inglesa *Vogue* os países latino-americanos não costumavam ser mencionados, mas, na edição publicada na primeira quinzena de janeiro 1925, uma caricatura de Martin explicitamente inclui os brasileiros entre os maiores visitantes de Paris, juntamente com escoceses, americanos, espanhóis e alemães. O tipo, chamado de *Brazil nut*, embora com nome espanhol (Señor Los Vegas), é descrito como “o alvoroço do Rio”, aquele que passa os olhos em tudo e não deixa passar ninguém, retratado como um tipo corpulento, uma espécie de coronel (charutos, chapéu) mulato, com olhar “tarado”, rico (anéis, broche na gravata, indumentária), embora não muito elegante.

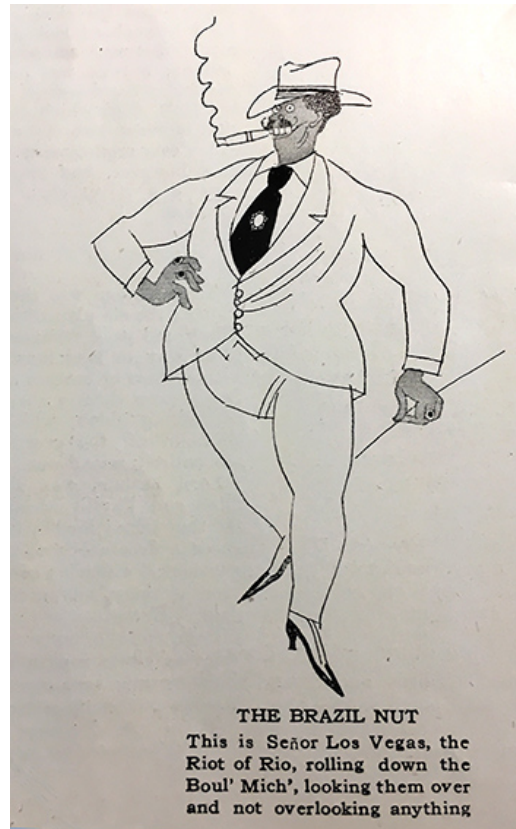


Fig. 30. *Vogue (British)*, Mid-Jan. 1925.

A complexificação de parâmetros identitários, contudo, atingia a própria matriz franco-inglesa, cada vez mais permeada por um rol de atividades culturais e de lazer que integravam uma maneira de viver espelhada nos *roaring twenties* norte-americanos, em referência à atmosfera de efervescência que tomou conta daquele país no pós-Primeira Guerra. Não que o deslumbramento por Paris tivesse cessado; muitos intelectuais norte-americanos, inclusive, partiram rumo à capital francesa, polo de pensamento e de movimentos artísticos *avant garde*, descontentes com o desenrolar de movimentos nefastos em seu país como o fascista Ku-Klux-Klan, por exemplo, e aumentaram o trânsito de influências entre aqueles polos.

Vale notar como a presença americana em Paris recebe uma avaliação negativa, sendo mesmo chamada de “invasão” nas palavras de Costellat:

Tudo é dinheiro. Tudo quer dinheiro. Tudo se reduz a dinheiro. A vida verdadeiramente parisiense acabou. Aquela graça, aquele espírito, não existem mais. A invasão americana fez mais mal a Paris do que a invasão alemã à França. (COSTALLAT, 1922, p. 17)

Na revista *Ilustração Brasileira* n. 66, de fevereiro de 1926, a coluna “Americanices” tecia reflexões sobre a disseminação daquela cultura:

[...] a influência do povo americano tem crescido tanto e tão vertiginosamente nos últimos tempos, que já o *Eco de Paris*, em artigo especial, concita os franceses a libertarem-se do jugo americano, que reputa funesto aos velhos preceitos e à clássica cortesia dos franceses. A mania do *jazz*, do *flirt*, dos cabelos cortados e dos modos desenvoltos, diz ele, transformou a geração atual numa onda de incivilizada. A personalidade francesa vive agora em comédia aberta, e falsos são os hábitos que, copiados dos americanos, pouco se adaptaram às fidalgas maneiras de outrora.

Identificados como incivilizados e incompatíveis com as “maneiras fidalgas” da “clássica cortesia” francesa, os hábitos americanos promoviam alterações no espírito parisiense e provocavam críticas. Na Inglaterra, por sua vez, escritores como Aldous Huxley publicavam artigos na revista *Vogue* repudiando a voga estadunidense que, a seu ver, ameaçava instituições tradicionais (HUXLEY, 1926).

Entre nós, como uma espécie de “cópia da cópia”, houve uma ampliação de marcos culturais estadunidenses, visíveis nas formas de construção da individualidade, do posicionamento e do procedimento social — e o conseqüente questionamento deles. Através de produtos culturais de massa como revistas e filmes, divulgava-se um modo de ser e de viver que era referência para uma nova geração desejosa de consumir e adotar novos padrões de comportamento, sintonizados com uma noção de modernidade exterior. E, assim como na Europa houve movimentos críticos a essa influência dos Estados Unidos, no Brasil a americanização tampouco passou incólume à crítica intelectual que percebia no conjunto de procedimentos difundidos por aquele país — o “americanismo emancipador” do qual falava com ironia Benjamin Costallat¹⁴¹ — uma decadência moral e uma degradação social.

Foi nesse período também que se cristalizou uma série de comportamentos associados ao “*american way of life*” tais como o pragmatismo, o materialismo e o oportunismo do seu proceder, fomentando preconceitos na forma de percepção da cultura norte-americana. Exceções importantes foram intelectuais brasileiros que tiveram a oportunidade de se aproximar da vivência da América do Norte e se posicionaram de forma positiva sobre aquela cultura — Monteiro Lobato, nomeado adido comercial em Nova York entre 1926 e 1930, pode ser considerado um verdadeiro

¹⁴¹ No capítulo 6, há o trecho transcrito onde essa expressão é citada pelo autor.

“americanista” e, um pouco mais tarde, Anísio Teixeira e Alceu Amoroso Lima também deixaram impressões favoráveis sobre sua experiência Americana.

Eles foram vozes dissonantes em meio a setores que permaneciam adeptos a parâmetros culturais europeus, mesmo após a desilusão pós-Primeira Guerra e o crescimento de correntes nacionalistas naquele continente.

3.2 “A erudição da ralé alta”

A abertura do espaço público às inovadoras experimentações da modernidade havia sido incrementada desde o início do século passado; as lojas de departamento, as confeitarias, os teatros, o *footing* haviam sido impulsionados desde os 1900. Os primeiros cinematógrafos pontificavam, movidos à luz elétrica, assim como os cinemas, que passavam de salas pequenas e abafadas para ambientes maiores e sofisticados, onde exibiam filmes das companhias francesas Le Film d’Art e Gaumont, além de produções italianas, inglesas e americanas;¹⁴² em 1908, a Exposição Nacional em comemoração ao centenário da Abertura dos Portos inaugurava a era dos grandes eventos destinados às multidões; em 1912, o bondinho do Caminho Aéreo Pão de Açúcar começava suas atividades.

Mas foi no período pós-Primeira Guerra, sobretudo na década seguinte, que foi efetivada uma série de hábitos e comportamentos que se aproximam, sob diversos aspectos, do *modus vivendi* contemporâneo, sob forte influência da cultura de massa norte-americana. Pode-se afirmar, ainda, que foi na década de 1920 que ocorreu um verdadeiro “choque de gerações”, num abismo crescente entre um antigo rol de crenças tradicionais e o pulsar da nova geração voltada ao admirável mundo novo. Aprofundou-se, também, a cisão entre o velho ambiente rural e um modelo urbano civilizatório progressista, urdido no compasso da industrialização (note-se, porém, que a população brasileira era eminentemente rural, sendo suplantada pela população urbana somente em 1960, de acordo com os dados do Censo).

A atmosfera de otimismo e *féerie* do pós-guerra que tomou conta dos Estados Unidos reverberou também na Europa e aportou entre nós de forma peculiar. A agenda doidivana de jovens

¹⁴² Informação constante de folheto da Companhia Cinematográfica Brasileira pertencente ao Centro de Documentação e Pesquisa da Cinemateca Brasileira. Disponível em: <www.cinemateca.gov.br/jornada/2008/salas/D1479-6.pdf>.

rapazes e moças que podiam arcar com os custos de restaurantes, bailes, cinemas, roupas da última moda era bem diferente do cotidiano do século XIX, e guardava diferenças em relação às décadas anteriores; flertar em público passava a ser comum, frequentar as praias para banho de mar também, dançar ritmos extravagantes como o *shimmy* e frequentar teatros para ver atrizes semidesnudas eram alternativas que passavam a ser viáveis naqueles tempos, considerados loucos por alguns, modernos por outros, ou tudo ao mesmo tempo.

Nem só de compras ou *dolce far niente* viviam os “novos ricos” urbanos. Havia todo um rol de atividades culturais e de lazer que integravam uma maneira de viver que espelhava os *roaring twenties* norte-americanos, em referência à atmosfera de efervescência que tomou conta daquele país no pós-Primeira Guerra.

No que diz respeito ao cinema, uma dos veículos de larga penetração que atingiu novos patamares de público, houve um enfraquecimento da produção europeia após aquele conflito; os Estados Unidos passaram a dominar o mercado cinéfilo mundial, adensando sua participação entre as plateias mundo afora, cumprindo um papel incisivo nas determinações de gostos, valores, moda, estética e atitudes; o cinema daquele país se desenvolveu de forma notável, reinando no terreno dos estímulos audiovisuais como veículo de massa.

Os filmes americanos passaram a ser o carro-chefe das distribuidoras e salas exibidoras nacionais, trazendo à vida real uma série de possibilidades acionadas em sua representação ficcional; em minucioso estudo que cobre 100 anos de cinemas do Rio de Janeiro, Alice Gonzaga afirma que, quando os Estados Unidos montaram uma sala de exibição na Exposição de 1922, os filmes americanos “já dominavam boa parte do mercado carioca, brasileiro e mundial” (GONZAGA, 1996). Por sua vez, Eugêncio Garcia reitera que, em 1926, 95% de todos os filmes exibidos no Brasil eram norte-americanos (GARCIA, 2002).

Os primeiros cinematógrafos, que haviam iniciado suas atividades desde fins do século XIX, foram bem-sucedidos como alternativa de lazer a um público com opções restritas. Mas o acesso aos filmes americanos foi realmente facilitado nas décadas seguintes, à medida que eram inaugurados cinemas maiores, mais confortáveis e modernos como o Cine Odeon (1926), o Império (1925), o Capitólio (1925), o Pathé Palace (1928), o Cinema Palácio (1928), além da reforma do Iris (1921) e de vários cinematógrafos que foram adaptados para ser Cine-Theatros, entre eles o Rialto (1922), o Glória (1925) e o Ideal. Revistas especializadas como *ParaTodos*, *Scena Muda* e *Cinearte* — que começaram a circular, respectivamente, em 1918, 1921 e 1926 — anunciavam

estreias e grandes produções, também constantes da seção “Cinema no Brasil”, que foi incluída em 1924 na revista *Selecta*.

Alguns cronistas da época lamentavam a “triste moda” de imitação do cinema norte-americano (GONZAGA, 1996), por um lado ecoando a voz dos descontentes em relação às novidades e estrangeirismos, por outro reforçando a ideia de que absorver informações transmitidas nas telas era, sim, uma tendência. Outros, como Álvaro Moreyra, defendiam o cinema como o que havia “de mais interessante nesse mundo”, criticando aqueles que apontavam a “imoralidade social” e a “semente corruptiva” como seus nefastos efeitos (MOREYRA, 2016 [1923], p. 82).

Para Benjamin Costallat,

o cinema é a escola do século — ensina-nos a vestir, a arranjar uma casa, a roubar sem barulho, a assassinar misteriosamente, etc. Até beijos nos ensina a dar. E que beijos! Há criaturas que tudo devem ao cinema. Devem ao cinema conhecer os livros que nunca leram, as peças a que nunca assistiram e os hábitos que nunca tiveram. (COSTALLAT, 1923, p. 34)

Belmonte demonstrou, a seu modo, como a atitude *uptodate* em relação ao cinema *yankee* fazia parte dos requisitos da “ralé alta” que desejasse demonstrar cabedal cultural, ironizando o que seria uma nova forma de erudição:

- Queres vir ao cinema?
- Ver fitas de quem? Paramount, Metro Goldwin, Pathé, Sunshine, United Artist, Fox...
- Ufa...



Fig. 31. *Careta*, n. 986, maio 1927.

A alusão à produção americana é explícita, assim como o estrangeirismo que encaixava no léxico diário palavras da língua inglesa; o tal “imperialismo inglês” de que falava Álvaro Moreyra ao se referir aos anglicismos adotados no cotidiano dos 1920 (SANTUCCI, 2015, p. 85), a “complicação inglesa ou americana dos vocábulos pernósticos” que “voam de boca em boca, como as músicas — do milionário ao moleque...”, na observação de seu colega Costallat (1922, p. 52).

O cinema “bombava” nas telas, e o teatro de revista nos palcos. A cidade capital era polo de produções voltadas às suas tramas como cenário e personagem, projetando imagens do carioca e do brasileiro. Mais voltado ao gosto do público do que a preocupações literárias, o teatro de revista foi durante muito tempo relegado pela crítica e pela historiografia; com forte apelo na comicidade, atingia amplos segmentos da população da cidade, abarcando tanto as classes populares como as mais favorecidas economicamente (GOMES, 2004; LOPES, 2000).

A passagem de duas companhias europeias no Rio de Janeiro — a Companhia Espanhola Velasco e a Companhia Francesa Ba-Ta-Clan — provocou forte impacto junto ao público e influenciou a própria concepção das revistas, fomentando alterações em sua estrutura. A introdução do nu artístico, o uso de cenários e figurinos luxuosos e a ênfase no *show* do espetáculo chacoalharam bases morais, alteraram percepções do corpo, influenciaram a moda e mudaram o

panorama do teatro musicado no Brasil, com efeitos sentidos na sua conformação e na formação de novas companhias (AGUIAR, 2013).

Belmonte retratou algumas das reações ao Ba-Ta-Clan, que visitou o Rio primeiramente em 1922 e novamente em 1926, na inauguração do Casino Beira-Mar (SANTUCCI, 2015).

— Queridinha, não te preocupes se hoje voltar um pouco mais tarde que meia-noite. Tenho que assistir a uma reunião de negociantes que vão fundar uma sociedade anônima para exploração da mandioca esterilizada...

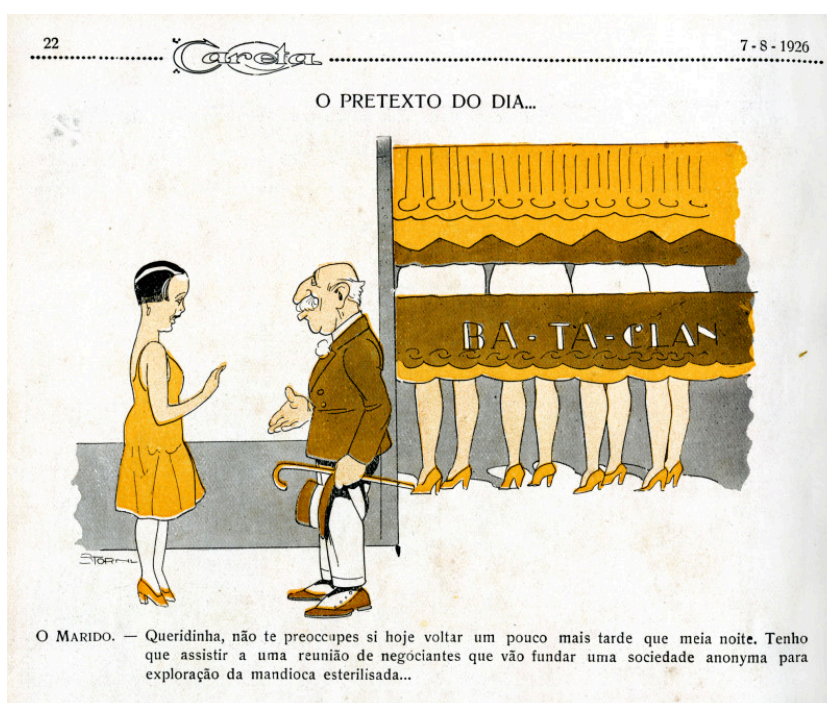


Fig. 32. *Caretta*, n. 787, jul. 1923.

Esse era o “pretexto do dia” que o marido usava para assistir à revista com pernas desnudas à mostra, um programa com apelo diário, “proibido”, masculino, que tirava de casa os que podiam pagar pelo ingresso. Os que não podiam, encontravam outras formas de fruição daquele tipo de espetáculo:

O PAU D’ÁGUA (ao amigo do outro) — Maneco! Depressa! Corre, que aqui tem “ba-ta-clan” de graça!

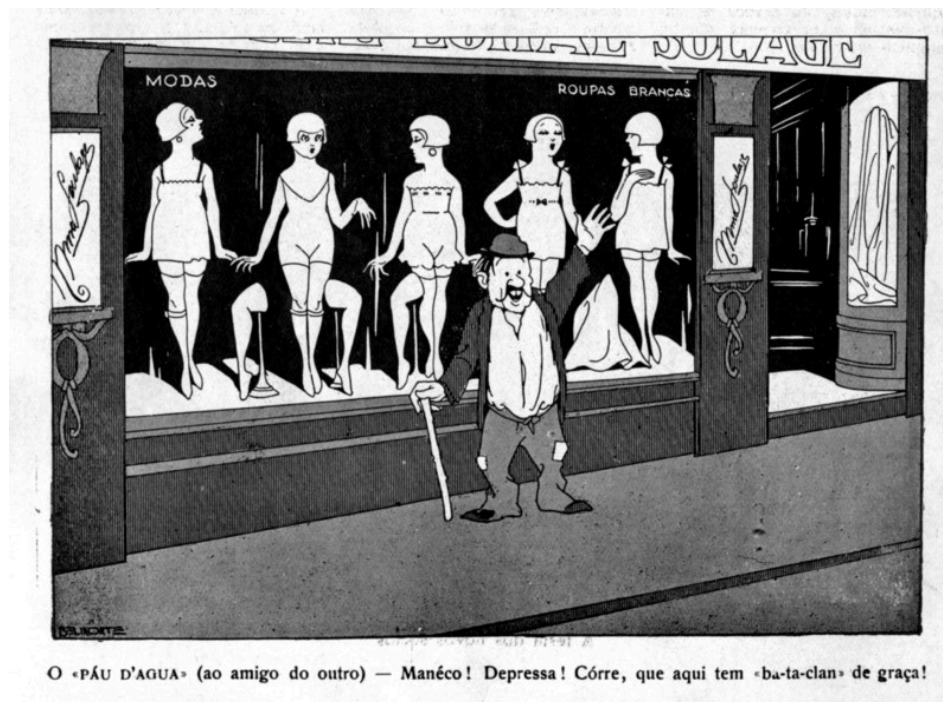


Fig. 33. *Careta*, n. 931, abr. 1926.

Diante de uma vitrine de moda feminina que exibia manequins de corpo inteiro com roupas de baixo — e pernas de fora —, um bêbado maltrapilho tentava divulgar a oportunidade de ter acesso gratuito a uma forma de entretenimento originalmente disponível para os que podiam usufruir de “Paris em casa”, onde o “turbilhão multicolor das *toilettes* lindamentes despidas de Mme. Rasimi, sob a projeção mágica de mil lâmpadas coloridas”, trazia Mistinguett, “a Sarah-Bernhardt do *music hall*” (COSTALLAT, 1924, p. 29-32).

A Companhia Bataclan mesclou o elemento francês ao brasileiro, incorporando no musical “V’la Paris” a orquestra d’Os Oito Batutas, que acabava de regressar de sua *tourne* na capital francesa e passava se apresentar junto à revista para um público sofisticado. (DOMINGUES, 2013). Com quatro integrantes negros, Os Oito Batutas já havia se apresentado em redutos elitistas desde sua criação, em 1919, a pedido do proprietário do Cinema Palais. A presença de músicos negros em redutos de *almofadismo* causou escândalo, numa polêmica ironizada por Costallat:

Eram músicos brasileiros que vinham cantar coisas brasileiras! Isso em plena Avenida, em pleno *almofadismo*, no meio de todos esses meninos anêmicos, frequentadores de cabarés, que só falam francês e só dançam tango argentino! No meio do internacionalismo das costureiras francesas [...], dos automóveis americanos [...], do esnobismo cosmopolita e imbecil! (COSTALLAT, 1923, p. 21).

O tango — ritmo oriundo da mescla da *habanera* cubana, de matriz africana, com os europeus valsa e polca — adquiriu nuances distintas no Uruguai, na Argentina e no Brasil. O que se chamava de “tango brasileiro” era o que conhecemos hoje por chorinho, com compasso quaternário, cavaquinho, pandeiro e clarinete; enquanto na cultura rio-platense o bandoneon, o piano e o violino foram incorporados de outra forma, que se consolidou como tipicamente portenha (HOMERO, 2000).

Ambas encontravam espaços de recepção na capital carioca, mas o tango argentino marcava presença nos cabarés do Centro da cidade. Em narrativa sobre “As noitadas na Rua do Passeio”, Ribeiro Couto descreveu o repertório de alguns deles: “a orquestra semeia ímpetos, com o ritmo das danças americanas e argentinas. Música de pampa tristonho ou de negros humilhados”; música dos *bas-fonds* de Buenos Aires que conferiam “uma tristeza de vício” no ambiente do Assyrio, o *rendez-vous* da elegância noturna, a caverna luxuosa no ventre do Theatro Municipal (COUTO, 1924).

3.3 O negro no palco

Raras são as representações humorísticas de Belmonte que incluem personagens negros; quase como se eles não estivessem presente nas ruas da cidade, nos lares e sob os olhares das classes retratadas em suas caricaturas. Em caráter de exceção, aquela presença foi retratada por ele na caricatura em que a moça finamente vestida, acompanhada de um senhor mais velho, troca olhares com um homem negro, aprumado, e exclama: “— Meu Deus? Que almofadinha tão ‘bataclânico!...’”.



Fig. 34. *Frou-Frou*, n. 3, ago. 1923.

Em meio ao incômodo provocado pelos Oito Batutas em salas de cinema e teatro de elite, o “almofadinha bataclânico” figura como um homem capaz de despertar a atenção da mulher branca, rica, que parece preferir um jovem galante ao invés do companheiro idoso e sisudo, independentemente de sua cor de pele.

Mas engana-se quem pensa não haver preconceitos nessa representação; o homem negro é concebido de forma caricatural com feições exageradas, como um personagem fortemente estereotipado, seguindo um padrão *cliché* muito comum à época. Os olhos saltados e os lábios grossos eram elementos visuais utilizados na elaboração dos personagens negros em desenhos humorísticos, com traços físicos “carregados” de forma homogênea e extrapolada.

Giby (criado em 1907 por J. Carlos), Benjamin e Azeitona (criados em 1931 por Luiz Sá), por exemplo, personagens negros dos quadrinhos brasileiros publicados na revista *Tico-Tico*, não fugiram a essa regra de figuração cômica. Ao investigar as origens dessa forma de representação,

o pesquisador Nobuyoshi Chinen na tese *O papel do negro e o negro no papel* remonta à imagem popular dos menestréis nos Estados Unidos, identificados a um modelo do cômico marginal, como precursores de uma percepção distorcida dos negros pelos brancos. A figura do menestrel, o negro *entertainer* na sociedade americana do século XIX, era caracterizada pelos olhos esbugalhados e lábios exageradamente grossos demarcados por maquiagem, acentuando diferenças étnicas. Segundo Chinen, os menestréis sintetizavam muitas das configurações e ideias sobre os negros presentes na sociedade, institucionalizando imagens pejorativas que influenciaram a forma visual como foram representados na cultura de massas (CHINEN, 2013).

Traços que não impediram a personagem de Belmonte de se voltar, com interesse, ao negro que cruzou seu caminho na rua; note-se que ele era um almofadinha com vestimenta sofisticada e pertencente a um universo artístico de sucesso (bataclânico), como se a moda, o capital e a fama fossem elementos atenuantes de racismo.

O teatro musical ligeiro, fenômeno de popularidade no Rio de Janeiro na passagem do século XIX para o XX, constituía um espaço de comunicação interclasses e interétnico; polissêmico por excelência, frequentado por um público diversificado, abrangente de várias camadas sociais. Antonio Herculano Lopes, especialista no tema, destaca as contradições presentes nas representações culturais que misturavam expressões de racismo evidente com afirmações de democracia racial; a figuração de negros e mulatos de forma depreciativa e sua simultânea celebração; desqualificados, por um lado, reconhecidos como integrantes da cultura nacional, por outro (LOPES, 2001, 2005).

A cultura de massas, articuladora de identidades e diferenças, exerceu um papel protagonista como espaço de negociação para a imagem e o lugar dos negros na sociedade brasileira. Entre os mecanismos de difusão cultural que potencializaram o debate racial, a Companhia Negra de Revista, fundada em 1926, e a Companhia Bataclan Negra, uma dissidência da primeira, fundada em 1927, foram grupos que, desde o próprio nome, tratavam de questões cruciais envolvendo sua inserção.

Estudiosos da matéria apontam a importância dessas companhias na abertura pioneira para a discussão de temáticas negras junto a uma “plateia diversificada racial, social e culturalmente” (NEPOMUCENO, 2006, p. 26); outros ressaltam que a popularização de personagens e artistas negros era consequência de uma “moda” francesa, obedecendo mais estratégias comerciais do que promovendo profundas mudanças de mentalidade em relação à imagem do negro nos palcos e sua

reedificação fora deles (GOMES, 2003). Tiago de Melo Gomes observou, ainda, que o teatro negro obteve uma melhor recepção nos jornais do que nas revistas ilustradas, o que induz a pensar que a elite carioca, consumidora primordial dessas últimas, não compartilhasse do entusiasmo por aquele universo.

Voltando à caricatura de Belmonte, ela foi publicada na *Frou-Frou* em 1923, quatro anos antes da criação da Companhia Bataclan Negra. Pensamos, assim, que o “almofadinha bataclânico” fosse referência aos músicos negros que tocavam na Companhia Bataclan estrangeira, frequentada por um público sofisticado. Produtos da cultura de massas — revistas teatrais e musicais, revistas ilustradas, caricaturas — franqueavam brechas à presença negra que, embora timidamente, muito referenciada a estereótipos preconceituosos, exercia agência nas páginas da superelitista *Frou-Frou* e, provavelmente, nas ruas da Zona Sul.

Foram vários os grupos musicais integrados e/ou liderados por músicos negros que fizeram muito sucesso nos anos 1920; além dos Oito Batutas, os Oito Cotubas e a Brazilian Jazz do baterista J. Tomás, entre outros, despertavam a admiração do público e da crítica, colhendo elogios de intelectuais estrangeiros como Blaise Cendrars (CABRAL, 1993).

O poeta francês, que possuía reconhecimento internacional, foi um grande entusiasta do Brasil, onde passou longas temporadas, e manteve estreita ligação com os articuladores do movimento modernista de 1922. Sua influência sobre o grupo de intelectuais brasileiros começou em encontros ocorridos em Paris e perpassou o Atlântico, numa rede de trocas que se manteve até o fim de sua vida. Interessado na cultura africana, autor de *Anthologie nègre*, Cendrars foi uma figura importante no que diz respeito à valorização da cultura brasileira; com olhos de estrangeiro, pôde mostrar ao grupo nacional que a “chave” do moderno seria a busca de raízes nacionais, e não a mimesis de seu país, a França (EULÁLIO, 1978). O que não deixa de ser um paradoxo: é como se, para que pudesse valorizar sua própria cultura, a intelectualidade brasileira precisasse do “aval” ou da indicação de um francês, e faz pensar no influxo contínuo do universo cultural daquele país no mundo das letras paulista e brasileiro.

Os grupos musicais em voga “rivalizavam” em apresentações que intercalavam ritmos como o jazz “cem por cento norte-americano”, o *black-bottom*, e o “balanço contínuo, irresistível e enfeitiçador da macumba, a aceleração erótica contida nos sambas e nos maxixes” (CABRAL, 1993). Lundus conviviam com *blues*, *two-steps* e *cake-walks*, contribuindo para a riquíssima formação musical brasileira, mas a aceitação de todos os ritmos não obedecia a um consenso. No

universo musical, a oposição estrangeirismo *versus* nacionalismo, tão presente nos anos 1920, parecia ganhar seus próprios contornos, delimitando qual gênero deveria ser aceito — ou não — no repertório da modernidade sonora. Embora, frise-se, nem sempre a rejeição de determinada variante fosse justificada pelo fato de sua origem importada, mas sim por seu suposto mau gosto estético e sua inadequação indecorosa. O que induz à reflexão sobre outras dicotomias também atuantes naquele período, a denúncia de imoralidade e indecência na interseção com alguns eixos do moderno.

Os sambas, modinhas e maxixes dividiam espaço com um tipo de música negra que se espalhou mundo afora e aportou nos salões cariocas: o *shimmy*. Variante do *charleston* — uma forma de dançar extremamente popular nos Estados Unidos nos anos 1920, oriunda de bailes de afroamericanos do século XIX —, se espalhou por aqui de modo a atrair a perplexidade e a ira de alguns cronistas que demonstravam sua desaprovação daquela forma de fruição corporal.

O *shimmy* era o “terror” de alguns autores como Benjamin Costallat e Belmonte, que pareciam não se conformar com os passos ousados daquela dança, satirizada sob todas as formas. Mas engana-se quem pensa que o time contra *shimmy* era careta em matéria de música; Costallat defendeu com veemência a ida do grupo Os Oito Batutas a Paris, como representantes legítimos da melhor música nacional e da “brasilidade”, envolta no calor de suas apresentações e na negritude de sua pele. Tal posicionamento era inédito, num momento onde os ritmos brasileiros não galgavam a mesma valorização dos importados; quando enaltecer as origens africanas e o clima tropical parecia absurdo para uma sociedade estrangeirizada com desejo de branqueamento.

Não demorou muito para o shimmy aqui chegar e aqui vencer. Mal Paris, Nova York e Londres nos anunciaram, em seus dancings, o advento shimmiesco e aqui já tínhamos, pelo primeiro vapor, essa dança histórica e tremida [...] Não houve cinema que na tela não tornasse seus passos conhecidos. (COSTALLAT, 1923, p. 201)

O desagravo àquele ritmo era justificado por se tratar de uma dança “diabólica”, tentadora, pagã, perigosa, um “poder infernal”, uma “coreografia desavergonhada de cabaret” (COSTALLAT, 1923, p. 36), uma dança estúpida inspirada nos movimentos dos animais (COSTALLAT, 1924, p. 36).

A descrição de Gastão Penalva não era mais elogiosa. Ao avistar pessoas que se sacudiam “ao grande ar do salão, debaixo do calor dos lustres, como aves enormes que sacodem na grama de

um jardim”, o autor registrou suas impressões daquele “bailado exótico” (PENALVA, 1924, p. 191).

A crítica ao *shimmy*, à adoção de movimentos que mimetizavam práticas norte-americanas embutia uma crítica ao próprio modelo de civilização e modernidade. Tanto pela postura de “imitação”, que incorporava “sem filtros” expressões de música e dança estrangeira, como pela execução de gestos e passos vistos como ousados, bruscos e primitivos. Por um lado, essa atitude pode evocar, numa primeira leitura, um viés preconceituoso em relação aos “selvagens” africanos que haviam inspirado o *charleston*; por outro, cronistas e caricaturistas pareciam valorizar as manifestações de povos tidos como “incivilizados” em seu próprio contexto original, paralelamente à desaprovação da mimetização desta ou daquela expressão cultural externa às suas raízes pregressas por aqueles que se autoproclamavam os arautos da civilização.

No díptico intitulado “O Charlerston: Selvagens... ..Civilizados!”, Belmonte ilustra uma cena tribal, onde uma africana dança à frente de um músico em seu habitat, *vis-à-vis* uma cena de baile em salão urbano, adornado por elementos *déco*, onde uma mulher dança sozinha, observada por um grupo masculino ao fundo. A ironia evidente provém das semelhanças traçadas na disposição dos personagens (elemento que se move sozinho na frente/elemento no fundo), nos gestos e na postura dos que dançam; pernas dobradas com joelhos juntos, mãos que se movem para baixo, num equilíbrio que desafia o eixo. Em sua crítica ao *charleston*, Belmonte desafia a noção de civilização que incorporava aquele tipo de dança que, para ele, seria uma verdadeira expressão de selvageria. E conclui a série com a caricatura “Civilização é isto” onde casais dançam colados, o homem segurando a mulher com firmeza pelas costas, de mãos dadas, pernas que se entrelaçam, quadris que se movem juntos, com passos que remetem ao ritmo do maxixe ou do samba. O modelo de civilização defendido pelo artista pressupunha uma forma de dança onde os homens e mulheres bailam juntos, evoluem em harmonia sincopada, disfrutando do contato corporal com sensualidade. No que diz respeito à música e à dança, o caricaturista dava a impressão de defender expressões brasileiras e rejeitar o recente modismo americano, enquanto valorizava a proximidade e a cumplicidade dos casais.



Fig. 35. *Careta*, n. 787, jul. 1923.



Fig. 36. *Careta*, n. 787, jul. 1923.



Fig. 37. *Frou-Frou*, n. 36, maio 1926.

O balanço entre primitivismo e progressismo reaparece em outra caricatura com título semelhante, “Da civilização à selvageria”:



Da Civilização à Selvageria...

Fig. 38. *Frou-Frou*, n. 25, jun. 1925.

Duas personagens figuram como representantes de grupos que seriam distintos — uma branca, outra parda; uma rica, outra pobre; uma urbana, outra rural; uma moderna, outra primitiva; uma civilizada, outra selvagem. O escárnio de Belmonte emerge da troca de papéis que ele propõe, a partir de um jogo dos sete erros às avessas, em que introduz uma série de elementos que se reproduzem numa e noutra: os cabelos curtos, com franja; os brincos de argola, os dois colares (um

rente ao pescoço, outro abaixo), a pulseira no antebraço esquerdo, as linhas diagonais na indumentária sobre o torso.

Ao inserir nas páginas elitistas da *Frou-Frou* uma personagem adâmica, Belmonte tocava no tabu das nossas origens miscigenadas, uma questão que permanecia velada numa sociedade que não encarava a questão do racismo e da discriminação racial.

Muitos anos adiante, as palavras de uma liderança cultural do movimento negro, Abdias Nascimento (2004), sublinham a continuidade da negação do reconhecimento da discriminação:

Mesmo os movimentos culturais aparentemente mais abertos e progressistas, como a Semana de Arte Moderna, de São Paulo, em 1922, sempre evitaram até mesmo mencionar o tabu das nossas relações raciais entre negros e brancos, e o fenômeno de uma cultura afro-brasileira à margem da cultura convencional do país. (NASCIMENTO, 2004)

Concomitantemente, note-se que, entre a vanguarda europeia, ocorria uma valorização da cultura primitiva, com a assimilação de alteridades artísticas oriundas da arte africana ou da Oceania que contribuíram para a renovação das possibilidades técnicas e estéticas de sua produção. Como pode ser notado na pintura de Picasso, por exemplo, valorizar a cultura negra era mesmo uma marca ou uma moda nos movimentos artísticos em França.

Belmonte dá a impressão de perguntar: quem é civilizado e quem é selvagem, afinal? E inverte, no título, a ordem do processo progressista, como se da civilização caminhássemos para a selvageria... E ecoa as palavras de Costallat, para quem “a civilização é mais selvagem do que a própria selvageria” (COSTALLAT, 1936, p. 143).

Na caricatura, a personagem “primitiva”, que figura atrás, possui uma expressão contida, olhos fechados, cabeça inclinada para baixo, mãos para trás, enquanto a personagem “civilizada” olha com firmeza para o observador, mãos na cintura, numa pose confiante, desinibida e desafiadora — a postura civilizadora tinha um tanto de arrogância e narcisismo, enquanto as culturas distintas do modelo ocidental progressista eram inferiorizadas e desconsideradas.

A crítica de Belmonte poderia ter um fundo machista, que não aprovava a nova persona da mulher moderna nos anos 1920: mais desnuda, com vestidos estreitos e decotados, cabelos curtos, maquiagem demarcada e personalidade forte. Mas uma interpretação que se esforça para compreender e articular conjunturas, à luz do presente, percebe na indagação dos modelos de selvageria e civilização um aprofundamento que adensa a questão sobre o modelo cultural civilizatório do qual somos tributários.

3.4 A “cidade buzina”

Nos anos 1910, embora houvesse agentes importadores que vendessem carros, comprar um automóvel no Rio de Janeiro correspondia a uma verdadeira aventura de risco; pelos preços exorbitantes, pela demora na entrega, pela precariedade da comunicação. Alguns membros abastados da burguesia poderiam se dar a esse luxo, mas raros eram os exemplares motorizados que circulavam nas ruas, ainda bastante ocupadas por cavalos, charretes e bondes com tração animal.

Na década posterior, surgiram os primeiros revendedores e foram instaladas as primeiras montadoras de automóveis no Brasil, cujo sistema catapultou as vendas, levando as fábricas a criarem redes de distribuição. Eugênio Vargas Garcia observa que:

Em 1913, os automóveis existentes no Brasil eram sobretudo franceses, ingleses e alemães e representavam cerca de 75% das importações de carros no país. Com a queda do comércio com a Europa, provocada pela guerra, o Brasil passou a importar quase que exclusivamente, e de forma crescente, automóveis norte-americanos. (GARCIA, 2002)

Crescia o número de veículos, e o jornal *A Nação* denunciava, em 17 de julho de 1923, que a disposição das ruas não era capaz de dar vazão ao trânsito (BARBOSA, 2007). Para se ter uma ideia, em 1922, a frota rodoviária do Distrito Federal contava com cerca de 7 mil automóveis; em 1928, quando o então Presidente Washington Luís inaugurou a rodovia Rio-Petrópolis, esse número passava para cerca de 20 mil veículos, entre caminhões e automóveis de passeio.¹⁴³ A entrada para valer das “gaiolas de ferro”¹⁴⁴ no espaço público foi observada por cronistas com ironia: “Na cidade tudo é luz e tudo é barulho. É uma cidade buzina. O automóvel, aqui, chegou, viu e venceu. Há mais automóveis no Rio do que cachorros em Constantinopla” (COSTALLAT, 1923, p. 176).

¹⁴³ Acervo O GLOBO. Rio de histórias. *Washington Luís inaugura a primeira rodovia asfaltada do país, a Rio-Petrópolis*, 28 jun. 2013. Disponível em: <<http://acervo.oglobo.globo.com/rio-de-historias/washington-luis-inaugura-primeira-rodovia-asfaltada-do-pais-rio-petropolis-8849272#ixzz4ynGNm100stest>>.

¹⁴⁴ Para o sociólogo britânico John Urry, o carro seria a “gaiola de ferro” da modernidade enunciada por Weber, motorizada e privatizada. In: URRY, John. *Inhabiting the car*. Department of Sociology, Lancaster University. Disponível em: <www.comp.lancs.ac.uk/sociology/papers/Urry-Inhabiting-the-Car.pdf>.

Na visão de Belmonte, a entrada da mobilidade rodoviária na vida diária, tributária de resquícios coloniais não havia muito tempo, aparece retratada como verdadeiro atropelamento:

- Ó rapaz! Que é que você tem?!
- Um automóvel de 20 cavalos na cabeça e uma carroça de dois burros nos pés.

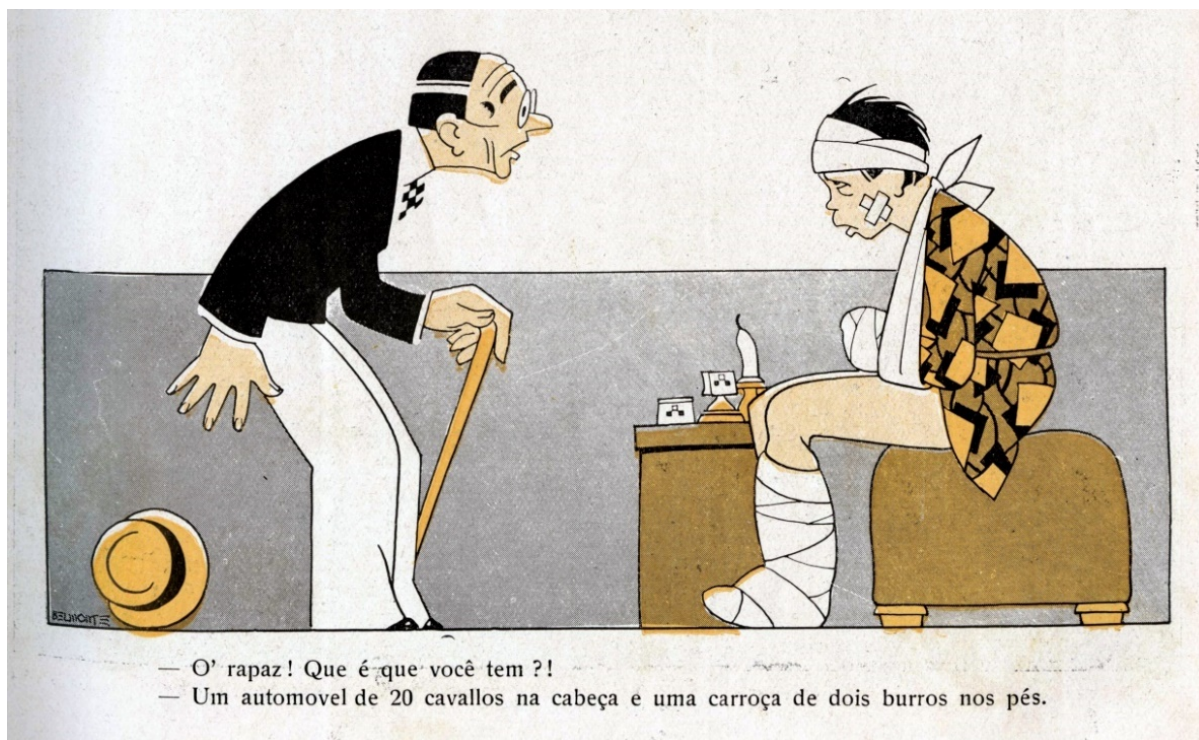


Fig. 39. *Careta*, n. 968, jan. 1927.

Ressalta uma colisão em sentido literal e figurado, o atropelamento de um modo de vida por outro, na transição nada indolor de carroças de burro para automóveis; um momento onde as duas formas de transporte — e de vida — coexistiam em sobreposição, na cidade, nos corações e nas mentes, sobretudo dos jovens.

3.5 Ver e ser visto (à saída da missa)

Muitas eram as novas formas de experimentar os espaços urbanos, os rituais de sociabilidade que ganhavam espaço nas calçadas e nos salões, ou, pelo menos, muitas eram as

novas formas de vivenciá-los. Retratada com regularidade na revista *Careta*, “A saída da missa” era a legenda que acompanhava fotografias dos fiéis que tomavam as calçadas no fim do expediente, na grande maioria das vezes flagrados na praça Duque de Caxias. Olegário Mariano dedicou o poema “Missa das onze” a esse ritual:

Missa das onze. Domingo.
Do Rio a população
Cai na rua, pinga a pinga...
E entre a multidão, distingo
A nata da multidão
[...]
Tafetás, cassas e sedas,
Tacões de botas esguias,
Dão sonhos e fantasias
À calma das alamedas
E ao seu Duque de Caxias
(MARIANO, 1927, p. 11-12)

A estratificação social é evidenciada pelo autor que estabelece separações entre grupos que compõem a multidão. Ir à Igreja do Largo do Machado se revelava uma oportunidade para o “desfile de modas” dos que ali circulavam com suas possíveis melhores roupas. Que poderia ocorrer também após os cultos da Matriz do Senhor do Bonfim, em Copacabana, ou da Igreja Nossa Senhora da Paz, em Ipanema (O’DONNELL, 2013, p. 136).

Belmonte pôde externar sua versão do fenômeno, insinuando que comparecer àquele compromisso religioso poderia extrapolar os votos de fé divinal, recaindo em necessidade carnal. A representação do público presente à “Missa do Galo” — expressão própria de países latinos para a celebração na véspera do Natal — evidencia o lugar de encontro entre diversas esferas, desvelando camadas de intenções e vivências distintas.



Fig. 40. *Frou-Frou*, n. 42, nov. 1926.

O espaço gráfico aparece demarcado em três faixas divisórias, uma para cada grupo social: “os que vão para rezar”, “os que vão para ver”, “os que vão para serem vistos”. No primeiro grupo, figuram senhores e senhoras de idade avançada, algumas “carolas” que portam a bíblia e o terço, mulheres negras e uma criança; todos têm um semblante ora lúgubre, ora circunspecto, alguns com os ombros caídos, encurvados. Eles olham para baixo ou para frente, como se caminhassem em direção a seu propósito primordial, que seria a fruição do rito religioso, sem distrações à parte. A construção da visualidade dos personagens reforça a ideia de velhice, religiosidade, austeridade e pobreza: o véu de uma senhora, a roupa preta e enlutada de outra, as vestes simples das negras, o vestido de colarinho alto, fechado até o pescoço da que vai à frente, o corpo gordo da que vai ao seu lado, ambas com saias compridas e cabelos presos em coque.

No segundo grupo, aparecem homens jovens, que olham entre si, sorriem e parecem conversar enquanto caminham; alguns com a mão no bolso, outros com cigarro, bengala de volta, parecem à vontade, relaxados; corpos em movimento com postura ereta, peito erguido, “vão para ver” as moças jovens que lá encontrarão. A indumentária composta de chapéu-panamá, paletós, calças, camisas, lenços e gravatas, apresenta variações de tecidos, cortes, padronagens e acessórios, mas todos parecem bem apurados e preocupados com a aparência.

Por fim, o terceiro grupo é composto de mulheres jovens (a penúltima, nem tanto), com cabelos curtos, vestidos tubulares, chapéus cloche enterrados até os olhos, bocas demarcadas com maquiagem. “Vão para serem vistas” por seus galanteadores e capricham no visual, que inclui uma série de acessórios como brincos, luvas, bolsa carteira. A maioria não usa decotes, mas as pernas estão de fora, num contraste entre frio-calor; as roupas de manga comprida, usadas com chapéu, *écharpes*, gola e arremates de pele, seriam provavelmente mais adequadas a um frio europeu ou mesmo paulistano, mas eram usadas na capital carioca sob influência do “clima” de países temperados.

Chama atenção a personagem negra que caminha à frente; também jovem, corpo torneado, porta um vestido mais leve, justo e curto que acentua suas formas, com brinco de argola e lenço na cabeça. As roupas delineiam indicadores de riqueza e pobreza — o contraste entre as mulheres brancas, com vestimentas mais sofisticadas, pesadas e detalhadas, e a negra, com vestido liso e simplório, sem muitos adornos. O cabelo é outro ponto que condensa significados: enquanto as mulheres brancas usam corte *à la garçonne*, conforme a moda da época, a negra “esconde” seu cabelo, talvez por não ter condições de cuidá-lo, talvez por sentir necessidade de esconder um traço característico de seu biótipo, que por imposição social deveria ficar oculto e “domado” sob o lenço, para não “afrontar” padrões de beleza europeus valorizados pela elite branca.

Nas evidências relacionadas com as categorias de faixa etária, gênero, cor da pele e compleição física, o caricaturista tece várias associações para cada um dos grupos: “os que vão para rezar” seriam aqueles que não teriam mais idade apta para flertar, como se tal prerrogativa pertencesse apenas aos jovens; ainda, seriam também mulheres que não teriam o *physique du rôle* necessário para tal, *vide* o padrão de beleza que valorizava a magreza e a silhueta esbelta, estigmatizando corpos com peso divergente. A marca da pobreza é outra que aparece nas vestes, simples e sóbrias, que escondiam a maior parte dos seus corpos.

Os outros dois grupos seriam compostos por jovens aptos à paquera, ao desfile social, membros de uma elite urbana branca com recursos monetários para vestir-se na moda, com idades e corpos adequados aos arquétipos sociais de entes atraentes. Exceção é a senhora com tecido estampado que parece um pouco mais velha e um pouco acima do peso em relação ao restante do grupo de mulheres com as quais caminha; vestida com esmero, participa da exibição pública na rota da Igreja. Um mesmo ritual de sociabilidade poderia promover a ocupação do espaço público por círculos distintos, que se inseriam entre a tradição e a modernidade na capitalidade urbana, onde a novidade e os ares do progresso impregnavam os anseios gerais, mas a realidade nacional, estratificada, hierarquizada e excludente ainda tecia limites de pertencimento para cada um dos grupos descritos.

3.6 À espera de um fotógrafo

O desejo de ver e ser visto, tão espreado na contemporaneidade, onde o campo visual prepondera na quantidade de representações produzida e consumida pelos indivíduos, remonta a um processo secular, referenciado às tecnologias disponíveis. A variedade de artefatos eletrônicos e digitais do presente catapultou a disseminação de imagens; mas a introdução da fotografia no cotidiano das pessoas há quase um século desde então fomenta a ânsia do registro visual, cuja função pode ser desde a perpetuação de um momento importante para fruição própria até a exibição pública capaz de saciar a vaidade e cumprir uma afirmação de *status*, entre outras possibilidades.

Em estudo sobre a iconografia e a representação da vida urbana na Primeira República, Claudia Oliveira salienta a preponderância da esfera pública como uma das experiências mais poderosas da vida moderna. Nas palavras da autora:

De acordo com sociólogos como Simmel e Benjamin, Sennet e Berman, a modernidade é sinônimo de vida pública. [...] O cotidiano urbano e o corpo moderno, como sujeito e objeto de representação, constituem-se em um de principais temas fotográficos das revistas ilustradas, as quais se convertem em espaços destinados ao desfile de corpos modernos. (OLIVEIRA, 2010, p. 175-176)

Nesse terreno propício para o crescimento do exibicionismo e do voyeurismo, a historiadora sublinha que o registro do cotidiano, vinculado à exposição pública da figura e do corpo, era capaz

de exacerbar os prazeres mundanos e expandir as possibilidades de experiências subjetivas, com uma certa quebra de barreiras morais.

Em meio à atmosfera de agitação e turbulência da cidade moderna, a relação corpo-espço passava a ser potencializada em registros que captavam corpos “excitados” por “uma vivacidade febril”. Nesse contexto, não é de se estranhar que a procura por um fotógrafo passasse a integrar os anseios dos retratados, em busca de representações cuja divulgação poderia cumprir funções de inclusão e distinção, prazer escópico, fruição e fetiche; uma verdadeira “camerofilia”, nas palavras de Oliveira (OLIVEIRA, 2010, p. 215).

Álvaro Moreyra ofereceu sua versão da mania por fotografia:

Uma das mais teimosas preocupações da Humanidade moderna é a fotografia em jornais e revistas: o retrato, espalhado, visto por muita gente, no bonde, nos cafés, dentro de casa... Mulheres, homens, velhos e crianças, todos querem aparecer... Há quem se mate para realizar, assim, o desejo da vida inteira... Inúmeras pessoas só casam para isso... (MOREIRA, [1923], 2016, p. 150)

Belmonte também tratou do fenômeno em seus primórdios, nas caricaturas onde se lê “À espera de um... fotógrafo!”,¹⁴⁵ “Lá vem o fotógrafo! Faça pose de instantâneo!”¹⁴⁶ e “Que desastre, Clementino! Estamos andando há mais de três horas e... nenhum fotógrafo!”:

¹⁴⁵ *Frou-Frou*, n. 26, jul. 1925.

¹⁴⁶ *Careta*, n. 830, maio 1924.



—Que desastre, Clementino! Estamos andando ha mais de tres horas e... nenhum photographo!

Fig. 41. *Frou-Frou*, n. 37, jun. 1926.

As composições dessas caricaturas — a indumentária dos atores, a arquitetura — não deixam dúvidas sobre o ambiente de elite; a ironia do autor repousa sobre a contradição entre a espera intencional do registro fotográfico e o simulacro do ar *blasé*, da pose forçada para parecer natural, do caminhar com a finalidade do *click*. O fato de Belmonte registrar, em mais de uma caricatura, a reação de membros da elite à fotografia “inesperada” no espaço urbano reforça a ideia de que seria um acontecimento novo, até então incomum, que inaugurava formas de reconhecimento e de pertencimento; a nosso ver, o autor pretendia dar visibilidade, nas representações caricaturais, ao lado ridículo do comportamento das camadas mais altas, cuja autoafirmação estaria vinculada à foto-exibição.

3.7 Arquitetura de elite

No conjunto de caricaturas levantado pela pesquisa, aparecem comumente construções ao fundo, moradias residenciais muitas vezes rodeadas por jardins e árvores dispostas em harmonia paisagística; são casas em estilo bangalô (tradução do termo inglês *bungalow*), muito valorizadas pelas camadas sociais mais altas à época. Ao longo deste trabalho, será possível observar a presença dos bangalôs em muitas das representações cunhadas por Belmonte, reforçando a composição de um cenário elitizado.

Caracterizado por telhados com telhas aparentes, que harmonizavam com o terreno arborizado no entorno, esquadrias com vidros quadriculados, paredes com pedras, varanda de acesso com pilares laterais e telhado em duas águas, o estilo arquitetônico influenciado pelo movimento *arts and crafts* foi propagado junto à elite e às camadas médias brasileiras através das revistas de decoração e se enquadrou à mudança de mercados e gostos, estilos e padrões de vida burgueses.¹⁴⁷

A propagação dos bangalôs no Rio de Janeiro estava associada a uma nova cultura de moradia, que valorizava um estilo americano de morar, prático, moderno, em residências menores e menos suntuosas do que as antigas chácaras e palacetes neocoloniais ou ecléticos. Conforme a narrativa de Costallat:

O Rio sofria, então, a sua formidável transformação. De cidade provinciana transformava-se, em poucos anos, em grande centro cosmopolita. De cidade bem brasileira, com as suas chácaras como as da Tijuca e suas casas como as de Botafogo [...], o Rio começou a ser a grande cidade internacional com Copacabana e com Leblon, construídos à americana, feitos de “bungalows” e de jardins simétricos e asfaltados. (COSTALLAT, 1924(b), p. 157)

Habitá-los (os bangalôs) significava ter acesso a todos os benefícios que as inovações tecnológicas e os novos materiais poderiam assegurar, num imóvel que concretizaria as pretensões de um lar idílico, a salvo das intempéries urbanas, em meio a paisagismos planejados e ambientes

¹⁴⁷ O *arts and crafts* foi um movimento que revolucionou a arquitetura doméstica britânica no final do século XIX e se difundiu com grande popularidade nos Estados Unidos, alcançando repercussão internacional. A dissertação de mestrado *Arquitetura residencial paulistana dos anos 1920: ressonâncias do arts and crafts*, apresentada por Maristela da Silva Janjullo à Escola de Engenharia de São Carlos da USP em 2009, analisa o tema em profundidade.

arejados. Conciliando a influência estrangeira com o clima tropical, corporificavam um estilo de vida que privilegiava a fruição ao ar livre nos jardins e novas formas de vivência no espaço privado; o lar seria um espaço de ordem e paz que preservaria a individualidade de seus habitantes e refletiria sua personalidade.

Recorremos mais uma vez à análise de Claudia Oliveira, que relaciona um determinado modelo arquitetônico a uma certa comunidade social. Os bangalôs, construídos para as classes médias emergentes e para a sociedade burguesa integrada por “militares, capitalistas, negociantes, cientistas, engenheiros e políticos”, encarnariam a diferenciação social que se estabelecia paralelamente às mudanças econômicas e sociais. As “residências modernas” eram habitadas pelo novo modelo de homem metropolitano, o carioca que gosta de esportes e valoriza o ar puro. Daí porque a ideia da natureza cultivada era incorporada à decoração da casa, em jardins construídos, enquanto no interior o bem-estar e a comodidade eram valorizados em ambientes “alegres” e bem iluminados (OLIVEIRA, 2010, p. 156-157).

De acordo com a imprensa especializada, notadamente a revista mensal *A Casa*, publicada no Rio de Janeiro entre 1923 e 1945, a casa própria deveria “ser tão adequada aos hábitos do morador como o vestuário que lhe assenta no corpo. Mais do que um lugar para viver, a casa é além de tudo o continente de sua personalidade e de sua família”.¹⁴⁸ Essa comparação entre a casa e o vestuário como sinais externos de adequação às vogas e exteriorização de personalidade pode ser percebida no pedido da mulher ao marido:

— Por que não me compras um BANGALÔ igual a este?
— Caíram de moda. Se quiseres te darei bengala... das!

¹⁴⁸ *A Casa*, n. 69, p. 5, 1930.



Fig. 42. *Careta*, n. 932, maio 1926.

A frivolidade nas formas de pensar e sentir fica patente no diálogo. Ela pede uma casa de presente, como se se tratasse de um bem de fácil aquisição e descarte; ele responde no mesmo tom, oferecendo a negativa, justificando-se em função de uma questão de modismo, e esboça uma ameaça punitiva, utilizando um recurso agressivo-defensivo tradicional — a bengalada (que paulatinamente era substituída por revólveres).¹⁴⁹ A “última palavra”, nesse caso, cabia ao marido, detentor do capital e da força, recursos com os quais se sobrepunha aos anseios de sua mulher.

O trocadilho de Belmonte promovido entre as palavras bangalô/bengaladas, a partir do acessório que compunha o rol da indumentária masculina, pode até não atingir o paroxismo da originalidade; mas sua caricatura assume um potencial documental dos valores e comportamentos da elite em relação às suas escolhas, ao tratamento da questão de moradia, ao deslumbramento por tudo o que fosse novo e inequivocamente mais moderno. Ainda, ilumina uma tendência à sobreposição de estilos arquitetônicos e projetos urbanísticos mobilizados por critérios estéticos,

¹⁴⁹ Nas revistas ilustradas, cronistas e colunistas abordavam a introdução das armas de fogo na sociedade civil (revólveres eram anunciados nas próprias páginas dos periódicos) e lamentavam a substituição das bengaladas por tiros. *Vide revista Fon Fon*, n. 2, jan 1910, a respeito da “morte da bengala” e do “triunfo do revólver”.

progressistas, políticos e econômicos, desde que traduzissem um ideal de novidade valorizado em determinado momento, sem demonstrar concernimento em relação a fatores de preservação histórica, inclusão social ou mesmo a viabilidade de tais propostas a longo prazo.

Para as elites e camadas médias que protagonizavam o sonho progressista na grande metrópole, suas inquietações habitacionais diziam respeito à busca por signos distintivos que corroborassem uma afirmação de *status*, contribuíssem para a sensação de inclusão e de sucesso conforme determinado estilo de vida urbano; para eles, moradia era também uma questão de moda, e na busca por adequação conforme os padrões vigentes disseminados no meio social, sua residência deveria adotar esse ou aquele estilo visando à legitimação de sua posição e sua inscrição no cosmopolitismo.

Belmonte abarca esse aspecto, ao demonstrar que as casas em estilo bangalô, tão valorizadas no início dos anos 1920, começavam a perder seu patamar de encarnação concreta da vida moderna na segunda metade daquela mesma década, para dar lugar a outro tipo de construção, os arranha-céus.

3.8 Os novos ricos

- Este, naturalmente, é algum antepassado seu...
- Ainda não sei. Eu creio que vai ser avô de minha mulher.

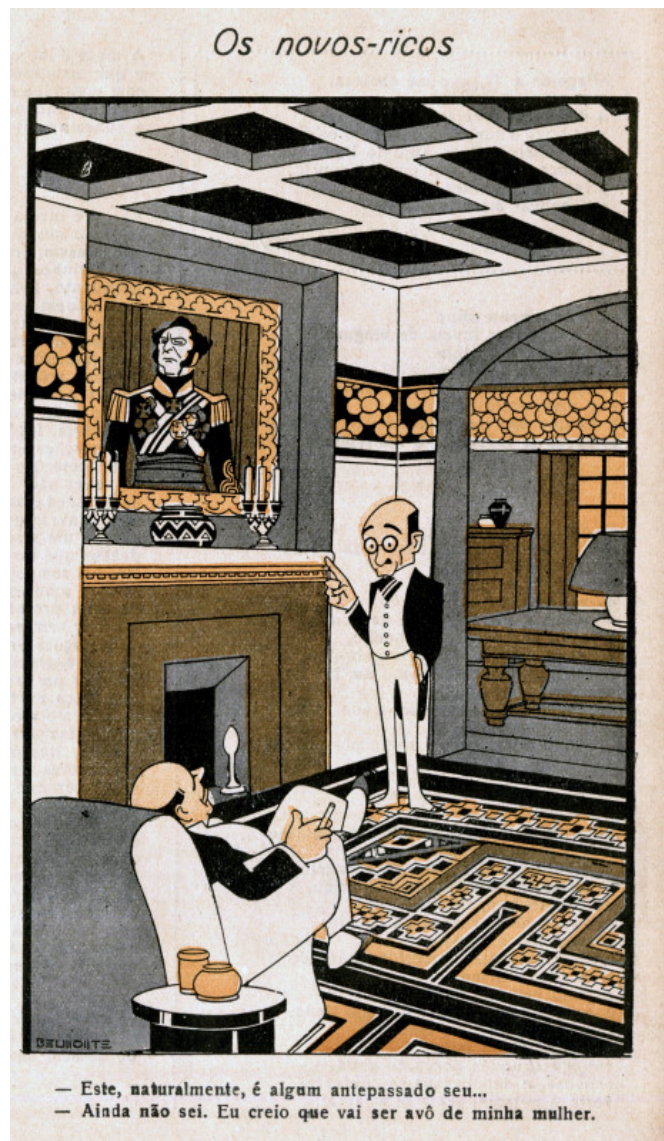


Fig 43. *Careta*, n. 916, jan. 1926.

Enquanto nas ruas eram experimentadas novas fruições, a caricatura de Belmonte nos leva a pensar como, nos recônditos elitistas, eram construídas as tradições. Na situação retratada, um dos senhores exprime um desejo de afirmar uma suposta ancestralidade, que provavelmente serviria à afirmação de *status* de classe diferenciado; Belmonte faz pensar, a partir dessa representação, num desejo da burguesia urbana de forjar laços que emulariam uma hereditariedade quase nobiliárquica.

O indivíduo no retrato, por sua vez, veste uma farda cheia de condecorações militares, e traz à tona a proposta de identidade nacional republicana, elitista e autoritária, que tinha nas forças

armadas as guardiãs maiores dos interesses da nação. Fortemente apoiada em narrativas patrióticas sobre a Guerra do Paraguai, tal proposta promoveu a elevação de oficiais monárquicos ao patamar de figuras luminares da nação republicana. E assim o Duque de Caxias, o Marquês do Herval, o Marquês de Tamandaré passaram a patronos do Exército, da Cavalaria e da Marinha, respectivamente.

A decoração do ambiente evoca uma sobreposição de temporalidades no balanço entre tradição e modernidade, entre provincianismo e cosmopolitismo. O estilo *art déco*, surgido nos anos 1920, que se sobrepunha ao *art nouveau* e ao ecletismo da *belle époque*, buscava a utilização de materiais e volumes que representassem modernidade, com a simplificação das linhas, influenciadas pelo *design* industrial, e pela redução dos elementos de ornamentação — ele pode ser percebido nos grafismos do tapete, das faixas decorativas nas paredes, nas linhas simplificadas da poltrona e da mesinha, com poucas guarnições, no uso da cor preta nos jarros decorativos. O teto, trabalhado geometricamente, poderia ser de concreto armado (que passava a ser largamente utilizado) ou de madeira (influência do movimento *arts & crafts*), mas de qualquer modo expunha o vigamento aparente, um projeto ético-estético onde a forma passava a ser valorizada ao invés de escondida. De outro lado, era um estilo e um gosto que as elites ainda estavam aprendendo a usar; marcas do neoclássico ainda estão presentes na maneira totalmente simétrica de dispor os candelabros, e resquícios coloniais podem ser percebidos nos pés da mesa e no forro do teto da sala ao lado. Por fim, a lareira, que pode provocar espanto em função da condição climática carioca, estava presente numa série de construções, haja vista a chaminé comumente observada em casas do estilo bangalô.

No que diz respeito à roupa, os senhores ainda têm “um pé” no formalismo das décadas anteriores, com fraque escuro, colete abotoado, gravata, polaina, colarinho alto; nos anos 1920, a moda masculina passava a ser mais influenciada pelo estilo esportivo e pelo estilo militar, e paletós substituíam os fraques.

Os dois jovens na caricatura seguinte demonstram um ar mais descontraído no vestir, embora não menos apurado; vestidos no rigor da última moda, portam calças Oxford de cor clara, paletós mais curtos, sapatos bicolores, bengala meia volta, chapéus Fedora e coco (a moda masculina será objeto de capítulo específico adiante). E debatem uma opção de vida que parecia também “estar na moda”:

- O que é que nós vamos fazer agora?
— Ora essa! Uma coisa muito importante: Nada!



- O que é, que nós vamos fazer agora?
— Ora essa! Uma coisa muito importante: Nada!

Fig. 44. *Careta*, n. 929, abr. 1926.

Com humor, Belmonte traz à tona o descompromisso relaxado de rapazes que não dependeriam de tarefas laborais para sobreviver, ou, ainda que dependessem, deliberadamente assumiriam um comportamento *bon vivant*. Muitos são os eixos interpretativos que se entrecruzam a partir dessa representação; numa sociedade demarcada por prerrogativas de classe, o bacharelismo e o clientelismo fariam mais alto do que o esforço e o mérito individuais. Poderia ser uma crítica em relação aos jovens almofadinhas, mais preocupados em usufruir uma vida doidivanas do que construir um patrimônio como seus pais; um olhar nada complacente com o deslumbramento e o narcisismo de grande parte dos cariocas, ou ainda uma crítica ao estereótipo recém-erigido, associado ao bel-prazer, em contraposição ao paulista, associado à seriedade e à preocupação com a produtividade.

Álvaro Moreyra, no livro *A cidade mulher* (2016), dedica uma crônica aos “Endomingados”, onde faz um contraponto entre os trabalhadores simples que saem às ruas no único dia de folga e certos senhores que são “endomingadíssimos” a vida inteira: “Nas atitudes,

nos gestos deles, é sempre domingo — um domingo sem fim, que não teve sábado e não terá segunda-feira...”. Numa metáfora alusiva à hereditariedade das famílias influentes que compunham uma elite empoderada, Moreyra observa a manutenção de prerrogativas aos tais senhores, que “não se apartam de fraques memoráveis, fraques de uma família única, históricos, teimosos...” (Moreyra, 2016, p. 103). Note-se que o fraque não compunha a “indumentária-padrão” do tipo almofadinha, que poderia ser ou não endinheirado, embora também parecesse viver num eterno domingo.

Costallat, por sua vez, ataca com humor nossos “homenzinhos que não se mexem”:

Há em todos um [...] êxtase visível de si próprios. Um gozo iniludível do que são. Porque são todos importantes! Muito importantes! Esperam, no silêncio de suas celebridades, alguma glória indefinida [...]. Aqui no Rio, [...] tudo é célebre. A Avenida é uma exibição enorme de personagens extraordinárias. Uma imensa feira de celebridades. [...] Fazem muito bem os imbecis de explorar esse estado de coisas ainda mais imbecil do que eles. Nisso consiste justamente o seu maior talento. (COSTALLAT, 1922, pp. 42-43)

Na década de 1920, na esteira de uma tendência ocidental pós-guerra de celebração, otimismo e volúpia pela vida, as novas gerações estavam muito devotadas a se divertir (ao menos, os que podiam se dar a esse luxo). Entre as jovens senhoritas, uma “pesada” rotina de compromissos emerge no diálogo caricatural:

- Eu vim te buscar para irmos fazer compras.
- Ah! Não posso! Eu hoje tenho que fazer compras de verdade!



— Eu vim te buscar para irmos fazer compras.
— Ah! não posso! Eu hoje tenho que fazer compras, de verdade!

Fig. 45. *Frou-Frou*, n. 30, nov. 1925.

O consumo figura como forma de lazer, por um lado, e tarefa feminina, por outro; num ou noutro caso, cada vez mais consumir se afirmava como uma motivação para sair à rua e uma atribuição da qual deveriam dar conta.

3.9 O encanto de nossas praias

Muito já se sabe sobre o *core* de uma cidade balneária que tem nas praias o seu cartão (postal) de visitas; o lazer de uma gente, o ganha-pão de outra; o *locus* de práticas esportivas, arenas

competitivas, ações de *marketing*; ponto de encontro, lançamento de modismos, cujos efeitos se propagam asfalto adentro. Cantada em prosa, verso, música e *pixels*, a orla carioca mantém um poder de atração teimoso em sobreviver às turbas nada ecológicas que ocupam sua natureza superdotada (e superlotada). Seus usos e funções sofreram profundas alterações espaçotemporais que determinaram, num processo secular, a forma como se deu a ocupação das faixas de areia, de água e de pedra portuguesa.

Em relatos historiográficos voltados aos usos das praias no Rio de Janeiro, uma série de informações tem sido apregoada ao longo do tempo. Sabemos, por exemplo, que nos primórdios a frequência às praias ocorria por recomendações médicas, visadas por D. João VI nos tempos do Império; que na segunda metade do século XIX pontificou uma série de estações balneárias na Europa, propagando o hábito de ir à praia como lazer, influenciando mentalidades além-mar; que as mais “famosas” do Rio de Janeiro em fins do século XIX eram Santa Luzia e a Ponta do Calabouço, que ficavam no Centro, além de Ramos e do Caju, na Zona Norte; que desde os anos 1900 e 1910 a murada da Avenida Beira-Mar era ponto de encontro para banhos de mar e a Enseada de Botafogo local de competições de remo e natação, em frente ao Pavilhão de Regatas (CORBIN, 1989; GASPAR, 2004).

Especificamente no que tange aos anos 1920, ocorreu uma alteração significativa no modo como a orla carioca era vivenciada, com a transição do banho de mar para a prática de “ir á praia”. Enquanto aquele implicava, em sentido literal, entrar e mergulhar no mar, a segunda transferia para a areia as possibilidades de atividade e de sociabilidade, sem necessariamente se banhar como objetivo principal.

Copacabana despontava como “um bairro novo” com uma série de melhoramentos urbanos tais como postes de iluminação elétrica e cabines para trocas de roupa na praia; *bungalows* substituíam paulatinamente antigas chácaras e novas construções majestosas, como o Hotel Copacabana Palace, imprimiam uma ideia de requinte à beira-mar análoga aos balneários europeus em voga — Deauville, na França e Brighton, na Inglaterra, por exemplo.

Alvo de discursos que identificavam o local como centro de um novo estilo de viver, voltado à vida ao ar livre e aos benefícios do contato com o mar — não só para efeitos terapêuticos, mas também sociais —, Copacabana foi protagonista da construção física e identitária da cidade articulada em torno de padrões definidos de sociabilidade.

Muitos são os fatores que se podem apontar na mudança de curso da frequência às praias cariocas. A eleição de Copacabana como lugar associado ao estilo de vida distintivo e civilizatório cumpria um papel importante ao alocar a presença na praia à liturgia da “gente moderna”. Impulsionado pelos interesses de investidores imobiliários, o discurso que alçava a praia a um cenário de práticas sensoriais e simbólicas representativas de modernidade era disseminado na literatura popular da época, na revista *Beira-Mar* (lançada em 1922) e em outros veículos, por um sem-número de cronistas.

Destacamos o trabalho acadêmico de Julia Galli O’Donnell na investigação da construção simbólica em torno do bairro de Copa e sua praia, *Um Rio atlântico: culturas urbanas e estilos de vida na invenção de Copacabana* (tese de doutorado, UFRJ, 2011), que resultou na publicação do livro *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro* (O’DONNELL, 2013), um estudo pioneiro na detecção do processo. O’Donnell esmiúça a equiparação daquele espaço à ideia de “bairro civilizado”, sob cujos evidentes signos de distinção se abrigaria uma “aristocracia moderna”. O termo cunhado é feliz ao traduzir anseios de uma burguesia carioca que se pretendia, a um só tempo, moderna em relação a novas tecnologias e novos comportamentos (sobretudo na elaboração de gêneros), mas afeita a referenciais aristocráticos em relação a distinções de classe, hierarquia social e manutenção de privilégios exclusivos.

Tal “aristocracia moderna”, autorrepresentada por uma associação entre os valores dos novos tempos e a distinção com relação às elites imemoriais contava, assim, com uma rígida cartilha de sociabilidade que buscava fazer do cenário atlântico o ambiente natural dessa engenhosa manobra simbólica. (O’DONNELL, 2013, p. 74).

Como resultado, novas formas de exibição e apropriação corporal, novos padrões de beleza, novos modelos indumentários e novas atitudes que pulsavam na capital eferescente dos *Anos Loucos* passavam a ser experimentadas, principalmente pelas classes alta e média, também no terreno praiano, numa relação de influência mútua.

O trabalho de Paulo Francisco Donadio Baptista, *Rumo à praia: Théo-Filho, Beira-Mar e a vida balneária no Rio de Janeiro dos anos 1920 e 30* (tese de mestrado, UFRJ, 2007), assim como os artigos do professor americano Bert J. Barickman (2016), especialista em História do Brasil — recém-falecido no ano passado, elevou suas pesquisas para o lançamento da obra *A social history of the beach in Rio de Janeiro: sea-bathing and beach-going in the nineteenth and*

twentieth centuries — também oferecem, com enfoques próprios, informações e formulações que aguçam o entendimento da cultura praiana no Rio de Janeiro nos anos 1920.

A partir das representações de Belmonte situadas nessa esfera solar, percebemos como o hábito de ir à praia, longe de sua naturalização, originava situações que acirravam as tensões entre anseios libertários e controles moralizantes, desnudando — em sentido literal e figurado — camadas reprimidas de comportamento.



Fig. 46. *Frou-Frou*, n. 32, jan. 1926.

“Na praia” é cenário de moça e rapaz em contato; ela aparece sentada na areia, apoiada sobre a lateral do quadril com as pernas unidas, usando os braços para não perder o equilíbrio — na grande maioria de fotografias que captavam mulheres nas praias, a pose lateral e o fechamento conclusivo das pernas são uma constante. A revista ilustrada que a personagem folheia, as garrafas de vidro e o copo com canudo corroboram a ideia da praia como lugar de permanência e convívio; o rapaz que apoia o braço sobre seus ombros olha para ela como se esperasse retorno, mas a moça faz cara de irritada e revira os olhos, provavelmente uma reação à interrupção da leitura e ao contato próximo do ser que requer sua atenção. Havia um desconforto social, entre camadas mais tradicionais, com o desempenho mais ousado dos banhistas que socializavam com corpos à mostra,

e com o atrevimento feminino de se expor mais livremente, provocando o interesse masculino sem necessariamente ter que corresponder a esse desejo. Se a situação fosse corriqueira e passasse despercebida, talvez não tivesse sido objeto do lápis de Belmonte, que decalcava em caricaturas uma série de representações sobre os sinais dos novos tempos.

- Estás esperando que o mar venha lavar os teus pés?
- Não. Estou fazendo acreditar que vim aqui para tomar banho.
- E não é?
- Não. A banheira está lá em casa.



Fig. 47. *Careta*, n. 971, jan. 1927.

Na medida que o desfrute do ambiente e a apresentação feminina eram assumidos como objetivo principal, sem obrigatoriamente a implicação de banhos marítimos, os homens pareciam

desconcertados com essa possibilidade. Lugar de encontro, de exibição, de atrevimento, paquera e namoro, a praia se afirmava como ambiente propício para novos ensaios:

— Não foi a senhorita que eu beijei ontem à tarde ali na praia?

— Ontem? A que horas?



Fig. 48. *Frou-Frou*, n. 22, mar. 1925.

A graça da caricatura advém do cinismo insolente da mulher, que parece não lembrar do episódio, como se fosse algo desimportante, ou mesmo como se tivesse beijado vários homens na praia em horários diferentes.

O escritor Olegário Mariano retratou a liberdade feminina e a frequência à praia de Copacabana como elementos constituintes de uma persona de mulher em voga nos anos 1920, cujo caráter seria superficial, mas suas atitudes atenderiam às expectativas de classe afeitas a distinções

de *status* e afirmações de modernidade: “*Mademoiselle Futilidade/ Que tem quarenta flirts por mês/ Seguindo as normas da sociedade/ Toma o seu banho no Posto 6*” (MARIANO, 1927, p. 147).

O procedimento inovador nas praias não passou imune a campanhas moralizadoras — com poder de polícia — que tentavam controlar prazeres inauditos à beira-mar.

- Você está tomando conta da praia?
- Não, senhor, estou tomando conta de vocês.



Fig. 49. *Careta*, n. 792, ago. 1923.

As figuras à vontade dos jovens, próximos na areia, divergem da ordem formal encenada pelo policial fardado com ar de desaprovação; a extroversão dos corpos à mostra em roupas decotadas, pés e mãos relaxados, contrastam com a rigidez do corpo escondido sob uniforme engomado, evidenciando a tensão entre comportamentos tidos como modernos por alguns, inadequados e inaceitáveis para outros.

Conforme novos hábitos e práticas praianas se disseminavam a partir da década de 1920, os embates entre as noções de moralidade e civilidade se intensificavam, acirrando ânimos entre grupos opostos, mas não necessariamente pertencentes a classes distintas. Barickman chama atenção para o alvo das propostas controladoras oficiais, que era em sua maioria composto por

banhistas abastados que frequentavam as praias “aristocraticamente elegantes” da orla carioca, notadamente Copacabana. Talvez por isso mesmo, tais propostas geravam forte controvérsia e rejeição.

Num mesmo período, era possível flagrar vozes distintas em debate na mídia impressa, tanto no destaque que as revistas ilustradas davam aos banhistas em gozo e à praia como local de moderna fruição como nos ataques que alguns colunistas faziam, nos jornais, àquilo que consideravam costumes pouco civilizados e indecorosos.

Em 1917, em resposta às queixas publicadas na imprensa sobre o banho na Praia do Flamengo, a polícia tentou impor restrições às roupas de banho e à presença dos banhistas nas ruas através de ordens emitidas por delegados responsáveis pelas praias. Em começos da década seguinte, a grande imprensa continuava a pedir que a polícia pusesse fim aos “abusos” cometidos na orla, com críticas aos trajes “levíssimos” e “imorais” e à circulação pelas ruas com roupas de banho; durante as preparações para a Exposição Internacional do Centenário da Independência em 1922, a polícia impôs medidas rigorosas para disciplinar o banho de mar, numa campanha que começou no governo de Epitácio Pessoa e adentrou o mandato de Arthur Bernardes (BARICKMAN, 2016, p. 13).

A cartilha repressora incluía detalhes específicos sobre a vestimenta permitida, estipulando qual seria o comprimento, quais partes do corpo poderiam deixar à mostra e qual seria a forma de usar. Mas pelo que notamos nos vestígios da representação de Belmonte, o incômodo não era apenas uma questão de indumentária e incluía o comportamento dos banhistas, que ensaiavam uma emancipação nas praias contrastante com o tradicionalismo de antigas condutas.

A coibição gerou uma reação contrária contundente, dividindo opiniões; a *Gazeta de Notícias*, por exemplo, apoiava a renovação das disposições policiais dos anos anteriores e tirava a razão dos “rapazes guapos e dinheirosos” e das “galantes e distintas senhorinhas”, frequentadores das praias, que se ressentiam das proibições; no mesmo jornal, em contrapartida, colunistas faziam ressalvas ao exagero das medidas.

A seção “Quinzena policial”, assinada por Oscar Mario no jornal *Beira-Mar*, sintetizava a questão:

A nota policial destes últimos dias vem sendo fornecida pelos banhos de mar. Contra os trajes usados por certos banhistas de ambos os sexos, levantou-se enorme grita. Não era para menos, porque alguns postos foram transformados em verdadeiro “Ba-ta-clan”,

apresentando-se os banhistas, entre eles “respeitáveis” marmanjos, quase que em trajes de nossos pais Eva e Adão. A polícia, atendendo à grita, tomou enérgicas providências, acabando com o “Ba-ta-clan”. Essas medidas, porém, têm provocado comentários pró e contra (é tão difícil agradar “tout le monde et son père”!). É um bem, dizem uns, os velhos e casados, por exemplo, porque deixam de sofrer os suplícios de Tântalo. É um mal, dizem os moços, principalmente os da classe dos “almofadinhas”, porque assim lhes poderá acontecer o que aconteceu — quem sabe? — aos nossos avós, comprar “nabos em sacos”...¹⁵⁰

As medidas policiais impediam o que hoje é apelidado de “teste da praia” ou “teste da areia”, *i.e.*, a possibilidade de ver os corpos sem trajes que escondam seus verdadeiros contornos. Note-se que, na observação do colunista, esse seria apenas um interesse — ou uma prerrogativa — dos homens, ignorando o desejo feminino de também poder ver corpos masculinos despidos do “disfarce” porventura provocado por indumentária.

Em meio a uma disputa entre ventos de liberdade trazidos pela modernidade — traduzida, na prática, no modo de frequentar as praias — e as forças contrárias que buscavam fixar parâmetros de moralidade, as representações divulgadas nas revistas ajudavam a conformar o lugar da praia como legítima integrante do moderno proceder. Nesse sentido, é interessante observarmos uma série de fotografias praianas publicadas na *Careta* com intervenções explícitas de Belmonte sobre seu conteúdo, um tipo de recurso gráfico que não é utilizado atualmente.

Como uma espécie de vinheta, posicionando personagens diretamente sobre as imagens, Belmonte acrescentava camadas de sentido à representação imagética, enunciando significados e sugerindo possibilidades de entendimento.

¹⁵⁰ *Beira-Mar*, n. 5, 7 jan. 1923.



Fig. 50. *Careta*, n. 921, fev. 1926.



Fig. 51. *Careta*, n. 921, fev. 1926.



Fig. 52. *Careta*, n. 922, fev. 1926.



Fig. 53. *Careta*, n. 923, fev. 1926.

Com as legendas “Um Posto, duas Posições”, “Banho de mar sem fantasia”, “Sereias e Tubarões” e “Alvorada”, a revista *Careta* apresentava, de forma lúdica, vários ângulos e possibilidades de proveito praiano. Em pé, sentadas ou deitadas, na murada da Avenida Beira Mar, em Copacabana ou na Urca, mulheres são retratadas com trajes de banho, na mira dos “tubarões”, homens banhistas que dedicavam a elas suas atenções. As personagens de Belmonte interagem com a cena fotográfica, com maiôs arrojados, curtos, acenam para os homens do ambiente ou olham de

“rabo de olho”, como à procura, escancarando as chances de flertes e aproximações. Note-se ao fundo o jogo da peteca, um vestígio de atividade esportiva agregadora incluída naquele ritual social.

Elemento que ressurge na próxima fotografia, sob a legenda poética: “O mar, de ciúme impreca;/ ruge, impreca, com certeza,/ por ver servir de peteca/ essa beleza...”. A fotografia retrata um grupo masculino de banhistas que olha para um elemento à frente, em pose ousada, que parece segurar a ilustração introduzida por Belmonte do seu arquétipo feminino de banhista. A mulher é “erguida” na composição gráfica, aproveitando o gestual corporal do rapaz — que provavelmente jogava uma peteca — para alçá-la em destaque à frente de todos. Mulher que é retratada como um ser belo, admirável, capaz de despertar a atenção e o ciúme, mas que também serve “de peteca” para ser jogada pelo homem.



Fig. 54. *Careta*, n. 925, mar. 1926.

Finalmente, na última fotografia aqui analisada, localizada na Praia do Flamengo, também voltada a um grupo masculino, aparecem banhistas deitados na areia lado a lado, de barriga para cima, num círculo simétrico; seria uma disposição para o registro fotográfico? Seja como for, Belmonte aproveitou a formação solar dos corpos e inseriu, no centro da imagem e dos homens, uma mulher, que não encara o leitor e olha para os lados, como se disfarçasse o objeto de suas intenções.

O título não deixa dúvidas: “A força centrípeta” é a legenda sob a foto, evidenciando o lugar da mulher no cerne das atenções dos banhistas:



Fig. 55. *Caretta*, n. 922, fev. 1926.

Sob o pano de fundo das controvérsias que circulavam sobre o modo de utilização das praias, e a elaboração de um ritual social praiano identificado à modernidade e à fruição de classes

elitistas, podemos perceber o papel da revista *Careta* e de Belmonte na construção daquele hábito; o veículo e seu artista promoviam, com destaque, uma imagem bem-humorada das praias e seus frequentadores, leve, explícita ao descortinar a paquera à beira-mar e muito moderna em sua apresentação gráfica para os padrões da época.

Em 1927, o colunista Figueiredo Pimentel, que assinava a coluna “Binóculo” na *Gazeta de Notícias*, celebrou a “vitória do maiô” em nossas praias sobre as forças contrárias a seu uso, que ele considerava preconceituosas e hipócritas. Na edição de 13 de janeiro daquele ano, Pimentel comemorava, enfim, a equiparação do Rio às “cidades civilizadas do mundo”, onde mulheres “das mais castas e puras” se banhavam com aquela peça de roupa sem que isso significasse descer “mais algum degrau na moralidade pública ou particular”. A coluna “Binóculo” atestava o uso do maiô como “símbolo da sinceridade e da naturalidade que caracterizam a mocidade de hoje” e denunciava os repressores como invejosos que lamentavam *si jeunesse savait, si vieillesse pouvait...*

As controvérsias provocadas pelas campanhas policiais que buscavam controlar a frequência às praias esbarravam em discussões sobre corpo e saúde, sobre moralidade e civilização, sobre questões de classe social e privilégios. Estava em jogo a identidade sociocultural que segmentos da burguesia e de uma ascendente classe média construíam para si, pautada na fruição das praias, da sexualidade, da presença da mulher no espaço público e do uso de indumentária específica, como marcas de modernidade e de aferição de *status*.

CAPÍTULO 4 — ESPAÇO METROPOLITANO: MULTIPLICIDADE DE DOMÍNIOS

Encravada no Rio de Janeiro, a Favela é uma cidade dentro da cidade. Perfeitamente diversa e absolutamente autônoma.
Benjamin Costallat (1924b, p. 47)

O Rio de Janeiro foi a primeira cidade brasileira a se desenvolver como centro metropolitano, impulsionada pela pujança da economia cafeeira na província do Rio de Janeiro a partir da década de 1840. De fato, desde a chegada da Família Real em 1808, a cidade havia iniciado um processo de crescimento urbano, incrementado pela condição de capital do Império, em 1822, e da República, em 1889. Se o cultivo do café, voltado para o mercado externo, catapultou seu desenvolvimento, o papel de relevância da cidade não estava restrito à produção do grão. Com o declínio posteriormente ocorrido no Vale do Paraíba ela manteve sua posição privilegiada, em função de outros fatores como a movimentação portuária e a concentração administrativa, política, cultural e comercial e financeira, com vultosas instituições bancárias sediadas na capital.

Embora o crescimento econômico atraísse um grande contingente de população, a malha urbana não acompanhava o aumento demográfico; a cidade padecia de uma série de problemas, tais como epidemias decorrentes da insalubridade, falta de saneamento, moradia, desemprego e carestia. A crise habitacional tornou-se mais evidente no período entre 1890-1906, quando a população crescia à taxa anual de 2,84% enquanto os domicílios se expandiam a apenas 1%, gerando um descompasso refletido na densidade domiciliar, que passava de 7,3 para 9,8 pessoas por moradia (RIBEIRO, 1997, p. 173). O processo de migração de negros — ex-escravos e seus descendentes diretos ou indiretos — do Vale do Paraíba para a Região Metropolitana do Rio de Janeiro após a promulgação da Lei Áurea e a adoção de campanhas de incentivo a imigração desde fins do XIX contribuíram para a manutenção de um ritmo de crescimento elevado até 1920, quando a população citadina chegou a 1.157.873 habitantes, um aumento de 68% nas duas primeiras décadas do século passado.

As reformulações urbanas levadas a cabo por Pereira Passos entre 1902 e 1906 dotaram certas regiões de embelezamento guiadas por cânones europeus, possibilitando o aumento da

mobilidade urbana no centro da cidade e a facilitação do escoamento de mercadorias. Mas as políticas públicas de transformações arquitetônicas não estenderam democraticamente as melhorias materiais de modo a oferecer infraestrutura básica para todos. O processo chamado de o “bota-abaixo” afetou toda a população do centro da cidade, mas de modo desigual, acentuando a cisão social vigente e que se apresentava como constitutiva da nova ordenação republicana. Enquanto alguns se beneficiavam da reforma urbanística, para outros restava a migração para os subúrbios ou para os morros, segregadores e identificados como foco de epidemias, criminalidade, sujeira e “cultura primitiva”, um entrave e uma ameaça à cidade moderna. A febre de demolições na área central atingiu os grandes casarões que constituíam os cortiços e abrigavam a maior parte da população modesta do Rio, e foi acompanhada da especulação imobiliária. Essas pessoas, com baixa renda salarial, sofriam com a grave elevação dos custos de alimentação e dos aluguéis, e eram assim forçadas a se deslocar para os bairros mais distantes nos subúrbios, o que lhes gerava também gastos adicionais de transporte (LOBO, 1978, p. 464-466). O Rio se consagrava como maior centro cosmopolita do país, mas sua estrutura urbana não correspondia às necessidades dos números pujantes de sua expansão populacional.

Além da precariedade das estruturas, a economia urbana não oferecia condições de absorver todos aqueles que aportavam em busca de possibilidades de trabalho. O impacto gerado pelo êxodo rural em direção à cidade, que não provia de uma industrialização capaz de absorver aquela força de trabalho crescente, provocou a ampliação do setor de serviços, um fenômeno acentuadamente carioca. Outro desdobramento desse afluxo foi uma espécie de “inchaço” da cidade, ou seja, um número crescente de pessoas com vínculos precários de emprego ou sem emprego algum, vivendo em espaços desorganizados, em péssimas condições de vida, com o aumento da pobreza.

O Rio de Janeiro foi, como já dito, a primeira cidade a se desenvolver como ponto de convergência urbano, afirmando sua condição de centro político, financeiro, administrativo, comercial e cultural do país.

A província de São Paulo, por sua vez, pôde se beneficiar de um clima mais ameno, onde a produção de café era realizada de forma mais racionalizada. A produtiva transição do trabalho escravo para o assalariado por iniciativa dos fazendeiros (antes mesmo da abolição, em 1888), o grande movimento imigratório, a extensão da rede ferroviária, o acúmulo de capital e a demanda mercantil produzidos pela economia cafeeira catapultaram o antigo núcleo rural ao posto de maior

cidade industrial do país em menos de 50 anos, fazendo com que a pauliceia assumisse a posição hegemônica nesse setor a partir dos anos 1920.

Em que pesem as características particulares que assinalaram a expansão de uma e outra cidades, as duas foram protagonistas da experiência metropolitana urbana moderna no Brasil; em comum, o desenvolvimento ocorrido de forma desarticulada e complexa, com a hierarquização dos espaços urbanos e sociais e tensões entre aqueles que poderiam usufruir das melhorias materiais e os que deveriam suportar suas sequelas.

Nessas duas metrópoles, residiam mais de 50% da população de todas as capitais dos estados da Federação; em 1920, a população do Brasil totalizava 27,5 milhões de habitantes e contava, apenas, com 74 cidades maiores do que 20 mil habitantes, nas quais residiam 4,6 milhões de pessoas, ou seja, 17% do total da população brasileira. Dos que residiam nas cidades, mais da metade deles se concentrava na Região Sudeste (BRITO, 2006, p. 221).

Sabemos que a partir da expansão do capitalismo, e para além de todos os seus problemas, as cidades se afirmaram como pontos de convergência de diversas esferas da vida social, conectadas por um sistema de trocas global e por um mercado mundial que ampliaram o horizonte de intercâmbios materiais e simbólicos. Todavia, como nos alerta Gilberto Velho:

A grande cidade não inaugura a heterogeneidade. Todavia, associada ao capitalismo e à Revolução Industrial, apresenta-se como *locus* paradigmático da diferenciação de domínios e papéis sociais. (VELHO, 1995, p. 229)

4.1 A desigualdade no espaço público

A expansão e a evolução urbanística traziam em seu bojo uma série de contradições, maculada por uma face perversa e caótica. O historiador Nicolau Sevcenko, em sua obra *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira república* (1983), foi um dos intelectuais que se debruçaram sobre certas dinâmicas provenientes do hibridismo social, partindo da análise das obras literárias dos autores Lima Barreto e Euclides da Cunha. Entre o novo projeto ideológico que se buscava pôr em prática e as práticas que efetivamente se consubstanciavam nas ruas da cidade, habitada pela burguesia progressista, por escravos libertos e por imigrantes oriundos

de diversas origens, a complexidade dos processos culturais e a heterogeneidade social desafiavam novos arranjos, potencializando interpretações originais e olhares polêmicos.

Sevcenko chama atenção para o papel da imprensa na construção de uma forma de intolerância social que estigmatizava os pobres que ousassem habitar ou circular nas áreas centrais, estimulando uma “caça aos mendigos” que expurgasse a cidade asséptica da miséria, dos indigentes, dos ébrios, ou qualquer outro grupo marginal; os “vagabundos” eram retirados de circulação, caso fossem capturados no centro da cidade. Vale a pena citar um dos trechos jornalísticos da época destacados pelo autor: “A civilização abomina justamente o mendigo. Ele macula com seus farrapos e suas chagas o asseio impecável das ruas, a imponência das praças, a majestade dos monumentos” (SEVCENKO, 1983, p. 61).

Costallat, por seu turno, chama atenção para o tratamento diferenciado de bêbados ricos e bêbados pobres: “Entre um bêbado de casaca e um bêbado maltrapilho a diferença é enorme. O primeiro é tido em alta consideração, o segundo vai parar, aos trancos e aos cascudos, na delegacia mais próxima...” (COSTALLAT, 1924, p. 144).

A mendicância, a miséria e o crime expunham a vulnerabilidade do universo das elites face às outras identidades que se reproduziam no espaço urbano; se a rua era o lugar das construções monumentais e de projetos embelezantes, era também onde ocorriam comportamentos vistos como imorais e onde se reproduziam formas de sobrevivência consideradas marginais. Para as autoridades, a mendicância era a porta de entrada para o mundo da delinquência, daí a justificativa por que deveria ser combatida; denúncias sobre exploração de menores pedintes eram comuns nos jornais.

Há um número significativo de caricaturas de Belmonte que têm mendigos como personagens, em representações que ilustram o contato entre os pedintes e membros das elites nas ruas; nelas, o autor chama atenção para vários aspectos; a desigualdade entre as condições de vida dos personagens, sua visualidade, postura corporal, o tipo de abordagem e a construção da fala, os motivos que são levados em conta na “negociação” e as reações em jogo, desafiando o leitor a rever — ou reforçar — estereótipos e posicionamentos.

Na primeira das caricaturas objeto de nossa análise, sob o título “Dentro da Constituição”, o autor dá relevo ao princípio da igualdade estabelecido pela Constituição de 1891 e os novos sentimentos e condutas que se insurgiam a partir do postulado legal. Em seu art. 72, §2º, declarava

que “todos são iguais perante a lei”, o que implicava a eliminação de toda a espécie de discriminações de ordem social, religiosa ou qualquer outra natureza.

No âmbito da realidade vivida, a aplicação do texto legal pela sociedade não foi inteiramente efetivada, haja vista as práticas que se mantiveram de encontro a diversos direitos garantidos por lei, desconsiderados sob o véu de preconceitos e hábitos excludentes ainda presentes no corpo social. Mas não se pode desconsiderar que aquela Constituição exerceu influência notável sobre diversas instituições republicanas e contribuiu para moldar subjetividades e comportamentos a partir de seus pressupostos.



Fig. 56. *Frou-Frou*, n. 24, maio 1925.

Na representação da caricatura anterior, uma mulher portando vestuário e acessórios elegantes conforme os padrões da moda vigentes na época parece ter saído de uma casa do tipo

“bangalô”, estilo ao qual já nos referimos. Caminhando pela rua junto ao menino, ela olha desconfiada para o lado, parece tensa, enquanto segura junto a si provavelmente uma bolsa, na medida em que é interpelada por um homem mal vestido, olhar ébrio, que diz: “— Não se impressione, pequena. Pois não somos ‘todos iguais perante a lei?’”.

Invocando o princípio constitucional da isonomia, o homem alerta, no preâmbulo de sua fala, que não haveria motivos para a senhorita se impressionar com sua aproximação, ao mesmo tempo que reafirma a estranheza da situação considerando a práxis da realidade, em que um “Zé Povo” seria considerado pertencente a um universo distinto daquela interlocutora e não teria direitos ou sequer razões para interagir com uma representante da “elite distinta” da capital. Belmonte usa o recurso da ironia e da inversão, justamente questionando, através do humor, a efetivação de uma norma legal e seus princípios nos usos cotidianos, bem como a possibilidade da aplicação de seus ideais na mediação entre a subjetividade dos atores. A Constituição republicana e as aspirações nela contidas esbarravam na heterogeneidade do corpo social, nos mecanismos de diferenciação, suscitando combinações particulares no espaço urbano.

A aparência e a indumentária do homem sublinham sua condição de pobreza; o cabelo está despenteado, o chapéu amassado, com fiapos, a roupa remendada, e tanto o tamanho como o corte das roupas são inadequados ao conjunto corporal, grandes demais ou pequenos demais para que pudessem disfarçar a protuberância abdominal de alguém que não parece cuidar da saúde e da higiene, “mascando” um cigarro no canto da boca. Chama atenção, ainda, como a rua — que parece ter calçadas laterais pavimentadas, num bairro onde pontificavam construções modernas, do tipo bangalô — é composta também de pedrinhas, num caminho sem calçamento onde transitavam placidamente um pato e alguns filhotes, evocando metáforas entre urbanismo e ruralismo, ou até mesmo reproduzindo o ritual da passante, que caminha junto à sua cria. Note-se que nessa caricatura Belmonte ainda assinou como Bastos Barreto, seu sobrenome de batismo, embora já tivesse adotado seu apelido em 1920.

Na próxima caricatura, dessa vez com o pseudônimo que o tornou famoso, o autor esboça uma cena onde uma família com ar austero, composta de um senhor, uma senhora e uma criança, se defronta com outro senhor, pedinte, com quem dialoga com o patriarca, conforme transcrição a seguir:

— Mas você não tem vergonha de pedir esmola?

— Perdão. Eu não peço esmolas. Apenas lanço um empréstimo às pessoas que queiram auxiliar-me!



Fig. 57. *Careta*, n. 862, dez. 1924.

Ao fundo, uma paisagem construída que evoca um centro urbano; nas ruas, um tipo de abordagem “de igual para igual”, ambos os senhores empertigados, um asseado e bem-vestido, assim como sua mulher e criança, e o outro com calças inapropriadas para sua altura, remendos nos bolsos e cotovelos, embora portando acessórios imbuídos de atributos simbólicos de distinção, tais como bengala, chapéus e sapatos. Para o senhor da elite, o “Zé Povo” deveria se envergonhar de sua condição mendicante; no entanto, com audácia, colocando-se num papel de equiparação em relação ao outro, o pedinte deixa claro que não se trata de esmolas e sim apenas de um empréstimo, constringendo inclusive seu interlocutor à demonstração de solidariedade. O atrevimento da aproximação e da proposta provoca um riso incômodo, que ora pode ser disparado pela reflexão acerca das desigualdades, da exclusão social, da distância entre o amparo oficial do princípio da isonomia e sua aplicação democrática, ora pode incomodar aqueles que se julgam inatingíveis, posto que pertencentes a determinado grupo, e percebem a fragilidade de sua blindagem social.

Ao tratar do tema da desigualdade em obras como *Cocktail* (1923), *Mistérios do Rio* (1924) e, na década seguinte, em *Paisagem sentimental* (1936), Benjamin Costallat chamava atenção para algumas de suas implicações. Em suas narrativas, a fome que acometia moradores de rua, ignorados

pelo poder público, fazia com que alguns deles cometessem crimes com o objetivo de serem presos, para que na cadeia tivessem o que comer. Outro aspecto destacado pelo autor era a brutalidade da indiferença social face à agonia humilde, em contraste com o apetite pelo sensacionalismo de crimes e acidentes que cresciam na cidade; em sua notação, homens atropelados ou feridos recebiam mais atenção do que farrapos humanos acompanhados pela desgraça.

A “generosidade privada” dispensada aos moradores de rua também figurou em suas representações, onde o chofer de uma “alma piedosa” recolhe um velhinho estendido no chão em frente à Cinelândia, que fora rejeitado pela Assistência Social por não se tratar de emergência médica: “E, pelo menos, o infeliz foi morrer longe daquele bairro de alegria” (COSTALLAT, 1936, p. 30), ironizando o gesto que a um só tempo acolhia para afastar.

O tema da generosidade também foi abordado por Belmonte, quando voltou à questão da mendicância novamente, dois anos após a publicação da caricatura anterior. A incorporação pelo autor, reiteradamente, desse personagem “do povo”, reforça a ideia de que se tratava de um tipo genérico que deveria aparecer com frequência no ambiente urbano ao longo do recorte espaçotemporal por ele esquadrihado.

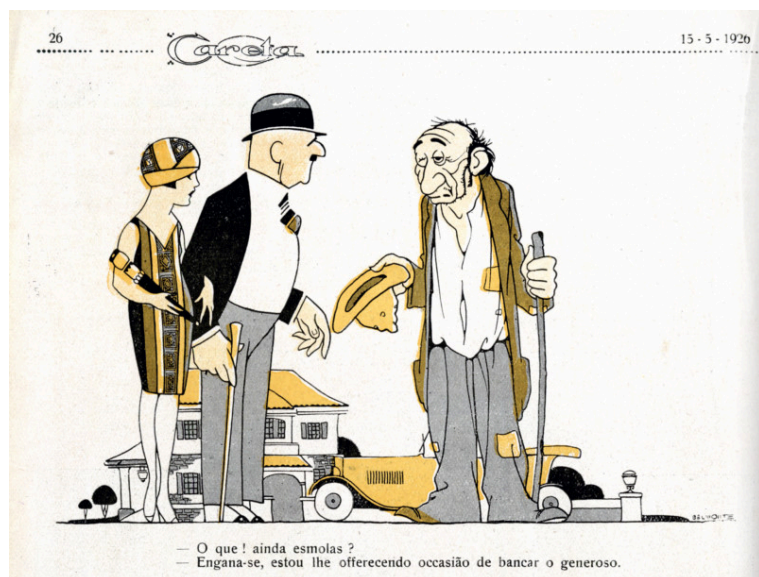


Fig. 58. Careta, n. 934, maio 1926.

Entre os personagens masculinos, trava-se o seguinte diálogo:

- O quê! Ainda esmolos?

- Engana-se, estou lhe oferecendo ocasião de bancar o generoso.

É visível o contraste entre a tensão do casal de aparência abastada e o ar relaxado do mendicante; a sensação de ameaça por um lado que teme ser usurpado e a complacência de quem não tem nada a perder.

Na última caricatura que utilizaremos sobre o mesmo temário, à questão da desigualdade e da miséria é somada a abordagem da crise de moradia e dos conflitos conjugais. Vê-se um homem com vestimenta esmerada sentado, com ar desolado, nos degraus da escada que dá acesso ao que parece ser a porta de entrada de uma casa. Outro homem, maltrapilho, lhe pergunta:

— Quê! O senhor também não tem casa?!
— Tenho. Mas com uma mulher lá dentro...



— Que! O senhor também não tem casa?!
— Tenho. Mas com uma mulher lá dentro...

Fig. 59. *Careta*, n. 934, maio 1926.

O diálogo demonstra a audácia do “Zé Povo” ao se comparar com um senhor de classe mais alta, como se ambos compartilhassem do mesmo tipo de problema — a falta de moradia; por outro lado, a interjeição no início do diálogo denota espanto diante dessa possibilidade improvável. A

resposta é capaz de acionar uma chave humorística, ainda que de cunho sexista, na medida em que denuncia a presença da mulher em sua casa como o problema a ser enfrentado pelo senhor distinto. Crise habitacional e crise matrimonial, ingredientes férteis para a crítica de Belmonte.

Diante dessas representações de encontros fortuitos ocorridos nas ruas das grandes cidades, que externavam de forma contundente o contato difícil entre esferas diversificadas da vida social, distantes econômica e culturalmente, a fala de Simmel¹⁵¹ ecoa em nossas reflexões, posto que o caráter *blasé* dos membros da elite diante das demandas de indivíduos pedintes e miseráveis é delineado nas caricaturas, num retrato da acentuação de processos individualizantes e da racionalidade como fenômenos típicos da modernidade metropolitana.

4.2 A favela: ambiente selvagem?

As caricaturas de Belmonte, fontes preciosas para a reflexão sobre a realidade social, conquanto partissem de sua observação primordial acerca do universo das elites, destacavam a negociação inevitável que a convivência entre vários universos socioculturais impunha no espaço citadino. Dentre as inúmeras tramas que compunham a urbe experimentada, ele contemplou inclusive um interesse pela favela, demonstrado na caricatura seguinte. Ainda sob a ótica das classes abastadas, Belmonte externa os estereótipos e o imaginário daqueles grupos em relação à favela, contribuindo para o desvelamento do processo de construção social daquele fenômeno.

Vale ressaltar que, nas discussões sobre as interpretações do Brasil e sobre a identidade do Rio de Janeiro no início do século XX, o interesse pela favela ocupou um lugar secundário. As preocupações da intelectualidade nacional estavam centradas no sanitarismo, no futuro da jovem República, nas reformas e no embelezamento da capital; quando tratavam da pobreza, se referiam às camadas populares sob o rótulo de “povo”, voltando-se para os cortiços ou para as ruas da cidade. À época, a favela era considerada uma forma geográfica e social de pouca expressão, ficando à margem do pensamento social no Brasil na Primeira República.

A socióloga Lícia Valladares, em seu artigo “A gênese da favela carioca: a produção anterior às ciências sociais” (2000), investigou justamente a introdução da favela no debate político

¹⁵¹ Em sua obra *As grandes cidades e a vida do espírito* (2005) o sociólogo alemão Georg Simmel analisa o modo de vida nas grandes cidades e enuncia o *caráter blasé* de seus habitantes como uma de suas peculiaridades.

e social do início do século, com base em registros e representações encontradas em produções literárias, jornalísticas e afins, não específicas ao tema, antes mesmo de as ciências sociais terem adentrado no campo da pesquisa sobre o fenômeno. Nesse sentido, acreditamos que a caricatura de Belmonte, ao ancorar imagem e linguagem, representações e associações, possa contribuir para leituras e interpretações desse objeto de estudo, com base no seu registro que introduz a favela no discurso e na prática urbana.



ELLA — Ah! o meu ideal era ir a Paris e conviver nesse meio de vício, entre os apaches, e ser amada por um desses brutos...
— Mas não é preciso ir tão longe... Nós aqui temos o morro da Favella...

Fig. 59. *Careta*, n. 764, fev. 1923.

Na caricatura anterior, vemos um baile de carnaval em ambiente interno, provavelmente num dos salões de clubes ou hotéis do Rio de Janeiro, recintos privados acessíveis à elite carioca. À direita da caricatura, um grupo de foliões fantasiados observa atentamente um casal que dança de forma ousada passos de tango, no canto esquerdo da imagem, como se estivessem “escondidos” por uma cortina ou painel. O homem segura firmemente a mulher pela cintura e pelos cabelos, com expressão embrutecida, barba por fazer e cigarro no canto da boca, vestido com boina xadrez e

lenço no pescoço, os pés em movimento e uma “cara de mau”, parece dominar com facilidade sua parceira; ela se deixa levar, com as costas arqueadas, os braços entregues, os olhos cerrados, conduzida pela determinação do seu companheiro de *folie à deux*. O tango, assim como o samba, era um dos ritmos que causava sensação nos salões, para escândalo da Liga da Moralidade que o considerava indecoroso, identificado com a permissividade e a sensualidade, chegando a ser proibido em lugares mais tradicionais (SANTUCCI, 2015).

Entre os observadores mobilizados pela cena, um senhor mais velho e uma jovem senhora, sentados e comportados, ela com as mãos sobre os joelhos e as pernas cruzadas, travam o seguinte diálogo:

Ela — Ah! O meu ideal era ir a Paris e conviver nesse meio de vício, entre os apaches, e ser amada por um desses brutos...

— Mas não é preciso ir tão longe... Nós aqui temos o Morro da Favela.

A representação de Belmonte comunica muitos sentidos sobre as vinculações relativas à favela, num registro que confirma sua importância crescente no imaginário social à época e na prática urbana. A fruição comedida do carnaval — e, por que não, da vida —, limitada pelos contornos físicos do salão decorado e pelo autocontrole dos foliões elitizados, contidos em suas fantasias bem-comportadas, inseridos num arcabouço de bons costumes, é contraposta à ideia de desregramento e ousadia, à parte do controle social efetivado nos espaços remodelados da cidade.

Na caricatura, o desejo da dama sentada em postura impecavelmente ereta e correta assume uma conotação sexual, pois enquanto olha embevecida para o casal que dança de forma arrebatada, revela verbalmente que gostaria de ser “amada por um desses brutos”. Para ela, a capital francesa corresponderia à idealização de um local livre e exótico, onde poderia vivenciar suas arrojadas pretensões e protagonizar experiências fora de seu cotidiano rotineiro na capital carioca.

O senhor mais velho que está ao seu lado, talvez um suposto pretendente, parece sorrir com sarcasmo e desdém de suas aspirações, quando lhe responde que o Morro da Favela atenderia a suas necessidades, posto que identificado como o lugar selvagem, aberto ao vício e aos indivíduos “brutos” que despertavam a curiosidade e os anseios da senhorita — ela não precisaria ir até Paris para encontrar o que queria. Chama atenção a identificação da favela como espaço do perigo, área de vadios e malandros, um desvio ameaçador às ordens moral e social.

A indumentária das duas jovens que aparecem em primeiro plano — uma que dança, outra que assiste — também corrobora uma oposição entre civilidade e barbárie, bom e mau comportamento, contenção e liberdade, virtude e devassidão. A senhorita sentada usa cores claras e alegres num vestido engomado arrematado por um enorme laço, que dão a impressão de permitir pouca mobilidade, sapatos de salto alto, meias brancas, turbante florido, brincos pendentes e um “pega-rapaz” (a mecha de cabelo no formato de uma vírgula, cuidadosamente ajeitada sobre a face); já a moça que evolui na pista usa roupas e acessórios negros e sensuais, um vestido bem decotado, meias pretas, colar tipo gargantilha (talvez de veludo preto), pulseira no mesmo estilo, cabelos soltos e desalinhados — em comum, o “pega-rapaz”, uma metáfora para o desejo de ambas?

Na investigação do mito de origem da favela e do entendimento cristalizado sobre o que representavam tais áreas e seus moradores, Lícia Valladares traça uma gênese do processo de construção social do fenômeno baseado nas descrições e imagens das primeiras décadas do século XX, desvelando a geração de um conjunto de concepções disseminadas na época, “a ponto de participarem da construção de um arquétipo, de uma imagem padrão que se tornou consensual a respeito desse ‘mundo diferente’ que emergia na paisagem carioca pela contramão da ordem” (VALLADARES, 2000).

A “semente da favela” seriam os cortiços, lugar da pobreza, considerado foco de criminalidade e doenças, condenado pelas pretensões médico-higienistas corroboradas pelas medidas administrativas que visavam à sua destruição nas reformas urbanas de Pereira Passos. O “bota-abixo” do notório “Cabeça de Porco” é apontado por estudiosos como uma das razões da ocupação ilegal dos morros no início do século XX, antes mesmo da chegada dos soldados egressos da Guerra de Canudos (VALLADARES, 2000, p. 7). Não obstante, foi a partir da instalação daqueles ex-combatentes no Morro da Providência para pressionar o Ministério da Guerra a lhes pagar os soldos devidos que o local passou a ser conhecido pela denominação Morro da Favela, em referência à localização original de Canudos, numa região encoberta pela planta espinhosa comum na caatinga, popularmente conhecida como “favela”.

Embora outros morros também tenham sido ocupados de forma semelhante desde o final do século XIX, entre eles o de Santo Antônio, a Quinta do Caju, a Mangueira, o Morro da Favela foi o que ganhou destaque como alvo de preocupação das autoridades. Em 1900, o *Jornal do Brasil* denunciava que aquele local estava “infestado de vagabundos e criminosos que são o sobressalto

das famílias”, motivando uma carta-resposta de um delegado de polícia — transcrita no livro *Um século de favela*, de Alba Zaluar e Marcos Alvito (2006) — que dizia:

é ali impossível ser feito o policiamento porquanto nesse local, foco de desertores, ladrões e praças do Exército, não há ruas, os casebres são feitos de madeira e cobertos de zinco e não existe, em todo o morro, um só bico de gás [...]. (ZALUAR; ALVITO, 2006, p. 8)

Na base dos mitos associados ao Morro da Favela, as imagens relativas a Canudos se sobrepõem às tentativas de seu entendimento e sua interpretação; não apenas a adoção do nome relativo ao local original, mas as semelhanças geográficas e topográficas, a ideia de resistência, de luta dos oprimidos, e, sobretudo, o mesmo tipo de espanto e surpresa diante de um universo desconhecido — que aparecia na obra *Os sertões*, de Euclides da Cunha — sublinham comparações entre a favela do Rio de Janeiro e o arraial do sertão, bem como as formas de representação de seus respectivos habitantes. Entre as noções correlatas que permeiam a construção dessas esferas estão a ideia de uma comunidade composta por miseráveis com capacidade de sobrevivência diante de condições precárias e a liberdade de uso da terra, à parte das leis ditadas pela sociedade dominante e dos seus costumes e práticas sociais.

A organização desses espaços era percebida como um perigo, uma ameaça à ordem formal onde, de alguma forma, se encontravam inseridos; o universo exótico da pobreza, originalmente concentrada nos cortiços do centro da cidade, projetava-se morro acima. Conforme observação atenta de Lícia Valladares, o discurso euclidiano deixa entrever uma oposição entre a duplicidade de esferas “litoral *versus* sertão”, que permite uma analogia com os antagonismos “cidade *versus* favela”; não submetido à ideia de cidade que se desejava civilizada, ordenada e controlada, erigia-se outro mundo que despertava desconfiança, desconforto e temor, calcados numa rejeição da alteridade.

Orestes Barbosa, em seu livro *Ban-ban-ban!* (1923), oferece um retrato do local à época:

O morro da Favela ficou como uma lenda na cidade, entretanto, nada mais real que seus mistérios. Pouca gente já subiu aquela montanha — raríssimas pessoas chegaram a ver e a compreender o labirinto das baiucas, esconderijos, sepulturas vazias e casinhas de portas falsas que formam toda a originalidade do bairro terrorista onde a polícia do 8º Distrito não vai. Os *chauffeurs*, depois de 10 horas da noite, não aceitam passageiros para a Rua da América. Os bondes depois dessa hora passam a nove pontos, e o motoneiro e o condutor levam nas mãos as suas pistolas engatilhadas [...] Como Madureira e D. Clara, a Favela reúne o que há de eminente no nosso mundo criminal. (BARBOSA, 1923, p. 265)

Ao ressaltar o aspecto do crime e da violência, não necessariamente Orestes Barbosa fazia uma crítica negativa, pois ele apontava a coragem como uma das qualidades dos habitantes da favela, que eram regidos por uma ordem marginal à parte — o “chefe de polícia” da favela era o José da Barra, “com quem o chefe de Polícia da capital não quer conversa”.

O autor denunciava a pobreza, a falta de infraestrutura básica, e reconhecia a cisão de uma cidade partida em duas; uma, “misteriosa”, em luta contra a outra, “em que todos têm prazer em conhecer”. E confessava seu apreço à favela por abrigar uma cultura original própria:

Na Favela o observador vê uma sociedade de espíritos excepcionais. Talvez a miséria apure os sentidos. [...] Sem ter sido colega de turma do Dr. Pontes de Miranda a Favela tem talento e humor de fazer invejar. [...] Sem imunidades parlamentares, sem dinheiro para comprar juízes, a Favela mata sempre que é preciso matar. [...] Cada vagabundo da rua é uma inteligência espontânea, criadora de frases que logo a cidade toda aceita e não sabe criar. Da Favela saem a modinha e o samba que as melindrosas mandam comprar, cantam e dançam, com vontade de meter a perna de uma vez e quebrar no maxixe autêntico, que é muito mais gostoso que o *Fox Trot* (BARBOSA, 1923, p. 276-277).

Imagem análoga emerge da narrativa de Costallat na série de reportagens para o *Jornal do Brasil* intitulada “Mistérios do Rio”, que pretendia oferecer aos leitores um retrato verídico do submundo carioca. O autor descrevia a favela no morro como um lugar de geografia perigosa, de crime, facada, violência, vingança, valentia; mas que considerava também um lugar “alegre na sua miséria”, “feliz sob um céu salpicado e lindo de estrelas”, celeiro de onde partiam “vozes dolentes de um violão ou os arpejos saltitantes de um cavaquinho” e onde “à noite, tudo samba” (COSTALLAT, 1924b, p. 41-43).

O ano da publicação da caricatura de Belmonte coincide com o ano de lançamento da primeira edição do livro de Orestes Barbosa. A observação do personagem masculino de Belmonte, ao tecer suas considerações sobre o Morro da Favela como ambiente “selvagem”, ilustra aquele estereótipo de forma paradigmática. Para o senhor elitizado, a favela é um microcosmo sem ordem, um lugar que obedece a códigos próprios, bem distintos de seu universo particular. Decerto que para a senhorita, ao invés de medo e aversão, o cosmo distinto provocava sentimentos de curiosidade e desejo (embora sua fantasia, antes da interjeição de seu interlocutor, visasse Paris, e não o Morro da Favela). Fato é que a representação contida na caricatura reforça a coexistência da multiplicidade de domínios que disputavam espaços na capital moderna do Rio de Janeiro, a percepção do “outro” como distante e adverso, na projeção das intersubjetividades em jogo naquele

cenário. Na matriz dessa identidade da favela, considerada um mundo à parte, foram germinados os ingredientes que contribuiriam para sua transformação em “problema”, sob uma ótica do discurso médico-higienista endossado por engenheiros que debateriam a necessidade de intervenção do poder público para sua “solução”, tendência reforçada pelo reformismo progressista e o pensamento urbanístico em ascensão.

Nas origens do processo de modernização de nossas metrópoles é possível vislumbrar o fomento de um sentimento excludente e da elaboração de uma concepção de cidade desmembrada, tanto em seu ambiente espacial como em suas esferas simbólicas. A produção da pobreza e a marginalização de populações foram constantes em diversas capitais mundiais que sediaram a guinada urbano-industrial; se as desigualdades socioeconômicas não são exclusividades nacionais, nem por isso escaparam à dialética entre estrutura e conjuntura próprias, calcadas num desnível entre a cartilha republicana e a prática da vivência do cotidiano.

4.3 A desigualdade no espaço privado: o trabalho doméstico

Ao passo em que o espaço público era cenário de distanciamentos e enfrentamentos, no espaço privado também ocorriam embates decorrentes da coexistência de domínios distintos. Belmonte deu vazão a um conjunto de caricaturas que versavam sobre a presença e as relações de empregados domésticos e seus patrões nas residências que eram verdadeiro local de sustento, descortinando alguns de seus pontos particulares.

Situado entre o público e o privado, o trabalho doméstico remunerado tem ocupado um lugar *sui generis* no universo das relações trabalhistas; permeado por intimidades e dimensões afetivas, restrito ao ambiente do lar e regido em parte por normas de ordem privada, sujeito às “regras da casa”, guarda marcas que o diferenciam dos demais empregos assalariados. A legislação brasileira que regulamenta direitos e deveres das partes envolvidas sofreu mudanças significativas nos últimos anos com a aprovação da proposta de Emenda à Constituição (conhecida como “PEC das Domésticas”) em 2013 e o advento da Lei Complementar nº 150 de 1º de junho de 2015,

estipulando direitos trabalhistas dos empregados domésticos como jornada de trabalho, férias, horas extras, que antes ficavam sujeitos a negociação.¹⁵²

Lembre-se que no balanço entre a antiga tradição rural e o cosmopolitismo baseado em ideais progressistas, a fragmentação e a heterogeneidade permaneceram como características da sociedade urbana, num ambiente citadino que apresentava, a um só tempo, feições liberais e oligárquicas. O projeto modernizador republicano não contemplou a extensão dos ganhos materiais porventura decorrentes da expansão da produção e do consumo à população como um todo. Buscou, de certa forma, construir um novo modelo modernizante “desistoricizado” em relação a um passado colonial e escravista que se desejava deixar para trás; ao ignorar o passado, produziu um descompasso entre a ordem desejada e a realidade social, com o predomínio de uma experiência de urbanidade marcada pela exclusão. Uma herança tradicional se insinuava em relações assimétricas que estabeleciam laços de submissão pessoal, em práticas cotidianas que evidenciavam o clientelismo presente no corpo social.

No contingente proveniente de estados economicamente mais pobres, que migrava para os grandes centros urbanos no início do século XX em busca de melhores condições de vida, havia uma larga proporção de mulheres; ao percorrer esse deslocamento, esbarravam em crises de moradia, desemprego e carestia, uma vez que a infraestrutura urbana não acompanhava o aumento populacional do período.

Conforme salientado em estudos sobre o tema, tais como Nunes (1993) e Kofes (2001), os serviços domésticos eram assumidos por necessidade e falta de opção em meio à competitividade e ao excesso de mão de obra disponível nos grandes centros urbanos; as mulheres mais pobres encontravam no trabalho doméstico uma das poucas oportunidades de emprego disponíveis.

Por outro lado, a demanda pela terceirização das tarefas do lar aumentava à medida que a mulher com melhor situação financeira começava a usufruir de uma ampla gama de possibilidades de lazer e entretenimento, ficando cada vez mais tempo fora de casa. Se a transferência das incumbências caseiras não era exatamente novidade num país com herança escravocrata, tampouco se pode desconsiderar que o novo estilo de vida que se implementava nos anos 1920 incrementava a necessidade de “*nurses*”, “*frauleins*”, governantas que dormiam no emprego junto com as criadas,

¹⁵² A Lei nº 5.859, de 11 de novembro de 1972, estabelecia direitos e obrigações do empregado e do empregador doméstico de forma genérica. Em 19 de julho de 2006, houve algumas mudanças através da Lei nº 11.324, e em 8 de abril de 2014, foi sancionada a Lei nº 12.964, que estabeleceu multas para o empregador doméstico que descumprisse a Lei. A partir de 1º de junho de 2015, a Lei Complementar nº 150 passou a regulamentar o emprego doméstico de forma mais específica, revogando as disposições da Lei nº 5.859.

enquanto as mães e donas de casa “Passeiam. Passeiam e dançam. Dançam e passeiam. Dançam e dançam. Passeiam e passeiam. Nada mais” (COSTALLAT, 1936, p. 75).

Distantes do modo de vida das classes mais altas, os trabalhadores do lar encontravam-se na base mais desfavorecida da pirâmide do trabalho remunerado, numa situação que traz à tona o *apartheid* social brasileiro; um abismo entre classes, uma divisão cultural, num sistema econômico pleno de desigualdades (BUARQUE, 1996). Para as famílias de classe alta e média, tomando-se em conta o referencial institucional do início do século XX, seria esperado que o cumprimento de tarefas como a limpeza e o zelo pela casa, o cuidado das crianças, dos idosos e dos animais, o cozimento dos alimentos presentes em todas as refeições, o levantamento das necessidades de compras, o controle da “agenda” de compromissos de cada membro da família, os encargos relativos ao vestuário (lavar, pendurar, passar, engomar), os cuidados com a higiene e a aparência das pessoas e o auxílio para a execução de um sem-número de tarefas domésticas diárias fosse realizado por uma empregada. Ter um serviço que realizasse atividades consideradas exaustivas e tediosas seria um símbolo de afirmação de uma condição financeira favorável e um *status* superior, enquanto a transferência desses encargos domésticos recairia sobre sujeitos para quem haveria uma restrição de opções empregatícias.

Em que pese a existência de um sistema de dominação perverso por meio de relações clientelistas, denunciado em inúmeras teses especializadas, novas leituras como a da antropóloga Jurema Brites têm se somado a esse ponto de vista, destacando a existência de algumas possibilidades e vantagens nesse âmbito, distintas daquelas encontradas no mercado de trabalho formal (BRITES, 2003 e 2004).

Se, por um lado, o serviço doméstico não ocupa o posto de atividade predileta entre os trabalhadores, não se pode negar que a natureza peculiar desse campo específico engendra situações que apresentam formas de negociação mediadas pela convivência e a proximidade entre as partes. O aspecto clientelista, considerado negativo num modelo interpretativo que tem como base o conceito de cidadania, muitas vezes enseja táticas que permitem aos empregados tentar se proteger, se defender ou se beneficiar com certa margem de manobra dentro de uma situação que lhes é desvantajosa.

No artigo “Serviço doméstico: elementos políticos de um campo desprovido de ilusões”, Brites promoveu investigações na contramão de análises centradas exclusivamente nas lutas e conflitos de classe. A autora buscou na produção de teóricos estrangeiros — como E. P. Thompson,

que esquadrinhou relações paternalistas na Inglaterra no século XVIII, e J. Scott, atento às formas de comportamento entre os subordinados e aqueles que mandam — a desconstrução de noções simplistas de hegemonia. Como resultado de suas pesquisas, notabilizaram uma troca social “desprovida de ilusões”, onde todas as esferas se movem aprisionadas num mesmo campo de força (BRITES, 2003).

Por detrás de comportamentos amistosos e cordiais dos empregados, é possível entrever atitudes críticas e hostis, nada reverentes para com seus superiores. Na medida em que as práticas de enfrentamento direto da dominação se mostram estratégias inócuas ou suicidas, os mais fracos buscam minimizar seus prejuízos com as “armas” que têm: “a lentidão proposital, a dissimulação, a deserção, a falsa deferência, o roubo de pequenos objetos, o ‘fazer-se de besta’, a calúnia, a sabotagem etc.” (SCOTT, 1985).

Esses “subterfúgios” não significam uma concordância passiva com o sistema hierárquico que delimita a contratação, o valor do salário e a exigência dos serviços, e sim uma reação ao referencial ideológico dos patrões: tirar o melhor proveito da situação. Essas resistências, conquanto não sejam capazes de derrubar estruturas estratificadas, não deixam de ser uma forma de participação política dos empregados, que se valem da astúcia para burlar o sistema e minimizar seus prejuízos.

Uma estratégia de enfrentamento de hierarquias estruturais na sociedade brasileira pode ser reconhecida no procedimento do “malandro”, conceito urdido por Antonio Candido (1970) no ensaio “Dialética da malandragem”, onde o autor analisou o romance *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida. A figura do malandro — inscrita na tradição nacional, tanto no campo da ficção quanto no da realidade — opera entre a ordem e a desordem, entre o lícito e o ilícito, numa aventura sagaz que se equilibra no limite do que se pode/se deve, e o que não se pode/não se deve fazer. Num ambiente pleno de obstáculos e arbitrariedades, ele, malandro, desenvolve uma sabedoria genérica, encarnando a esperteza popular que permite seguir adiante na corda bamba e sobreviver.

Em número significativo de caricaturas que têm patroas, patrões e empregados domésticos como personagens, Belmonte chama atenção para vários aspectos imbricados no contato entre os serviçais e membros da burguesia cosmopolita: a desigualdade entre as condições de vida dos personagens, sua visualidade, postura corporal, o tipo de abordagem, os motivos que são levados

em conta nas disputas de forças e papéis, bem como as reações em jogo, desafiando o leitor a rever estereótipos e posicionamentos.

Na primeira das caricaturas objeto de nossa análise, observamos uma cena ambientada numa sala de estar decorada com pufes, *récamier*, aparador, ornada com quadro emoldurado, luminária de piso, vasos com motivo *art déco*, papel de parede estampado. Sobre uma mesa lateral, uma boneca com vestido armado; ao fundo, uma porta com vidros quadriculados. Todos esses elementos, meticulosamente inseridos por Belmonte na composição visual, remetem a um lar de elite. Nele, vemos a dona da casa, vestindo um *robe de chambre*, a dialogar com a empregada, que porta um uniforme preto e branco com golas, punhos, avental e touca:

- Oh! Minervina! Que demora! É a décima vez que te chamo!
- Desculpe, minha senhora, mas eu só ouvi da sexta vez em diante...



Fig. 60. Frou-Frou, n. 27, ago. 1925.

Ao acionar a chave do humor, o autor ilumina vários eixos passíveis de interpretação e análise; quando demonstra que a empregada ouvira o chamado da patroa e deliberadamente não atendera à ordem, respondendo o questionamento daquela com cinismo envolto em aura de ingenuidade, forças em disputa são evidenciadas; a irritação e a impaciência da patroa, que deseja

ser prontamente atendida por sua criada, esbarram na resistência dessa última em submeter-se imediatamente ao chamado daquela que não pode esperar.

Para os padrões da época, é possível que Belmonte estivesse fazendo troça com o que seria um comportamento indolente da criada, que, sonsa, se faz de desentendida, mas deixa claro que ouvira sua convocação, marcando seu desejo de não comparecer, sua autonomia e determinação, contrários aos mandos e desmandos da patroa. Esta, por sua vez, pode ser lida como membro de uma classe “mimada”, não acostumada a ser desafiada, tampouco dotada de paciência, tolerância ou disposta a esperar pelo tempo do “outro”. Numa analogia metafórica em relação à boneca que compõe o cenário, a patroa seria alguém estático, imóvel, que não iria se mover para realizar qualquer tarefa laboral, sequer ir até a criada chamá-la, preferindo que aquela viesse à sua presença.

A empregada doméstica, nesse caso, aparece como alvo do disciplinamento burguês: os padrões, para confirmar sua identidade, precisariam provar que pertencem à classe dos que mandam, e não à classe dos que obedecem. A necessidade de proferir ordens esmagadoras aos empregados estaria ligada a um desejo dos padrões de reafirmar sua autoridade, sobretudo quando sua origem não guardasse marcadores de classe definidos por laços de nobreza; humilhar a empregada é uma forma de legitimação do poder pequeno-burguês (MARTIN-FOUGIER, 1979). Em sua análise detalhada da condição das empregadas domésticas no início do século XX, a autora de *La place des bonnes* desenvolve um ensaio que desconstrói o modelo idealizado da “criada perfeita”, a um só tempo onipresente e invisível, devotada e modesta, como um fantasma nascido do imaginário burguês, ansioso para justificar, na sua percepção de mundo, a vida quase sempre miserável de seus serviços.

A indumentária de ambas é capaz de evocar o papel que uma e outra ocupavam na sociedade; a patroa, à vontade em sua sala de estar, deixa entrever o colo num longo decote, cabelos desalinhados, com jeito de quem havia acordado há pouco, com uma publicação nas mãos — a “elite letrada”. A criada, por sua vez, provavelmente a postos há mais tempo, usa um uniforme engomado, de mangas compridas e gola alta, que cobre quase todo o corpo, e seu cabelo está preso sob uma touca. O uniforme, primeiro tipo de vestuário produzido em massa, fazia parte de uma crescente classificação, marcação e standardização da vida, sobretudo a partir da Revolução Francesa; dotado da finalidade de submergir a personalidade ao invés de lhe conferir importância, buscava igualar seus usuários enquanto deveria submetê-los às suas funções servis. Em 1890, tinha-se tornado habitual para as criadas, em países centrais europeus, se vestir de preto e, tal como as

enfermeiras da mesma época, usarem toucas de uma época anterior (WILSON, 1985). Entre a patroa e a empregada, se afiguram distintas as prerrogativas de liberdade e contrição, lazer e dever.

Chama atenção também a proporção das figuras na imagem; para além de uma questão de perspectiva, a dona da casa é retratada em tamanho maior do que a criada, que aparece diminuta, reiterando a ascendência e o poder de uma sobre a outra.

A rispidez com que a patroa trata a empregada por sua vez remete à desvalorização social das tarefas domésticas, que se traduz nos salários, na precariedade dos direitos do trabalhador e, não raro, na exploração e no desrespeito a quem se ocupa desses serviços. Em diversos estudos publicados sobre o tema, o estigma negativo associado às tarefas do lar aparece como uma constante; esse caráter menosprezado pode ser atribuído a vários fatores, tais como a posição que os serviços domésticos ocupam na economia de mercado, o confronto entre classes sociais distintas, a justaposição entre o público e o privado e os resquícios da herança do trabalho escravo.

Com efeito, a escravidão imprimiu uma conotação preconceituosa em relação a todo trabalho que era realizado por escravos, incluindo as tarefas domésticas (KOFES, 2001). Mesmo após a abolição, o significado degradante e aviltante atribuído a certo tipo de tarefas permaneceu no corpo social, contribuindo para o descaso e a desqualificação das atividades e, muitas vezes, daqueles que as executam.

Ao longo dos últimos dois séculos, concorreram para a desvalorização desse tipo de serviço, além da herança escravocrata brasileira, as mudanças na economia operadas pelo capitalismo no universo do trabalho a partir da industrialização no final do século XVIII e início do século XIX. A separação entre o espaço da produção de bens do espaço de domínio familiar fortaleceu as desigualdades entre os gêneros e a divisão sexual do trabalho, fatores encontrados nas bases de um percurso histórico a partir do qual o trabalho assalariado do homem adquiriu uma nova dignidade, enquanto a mulher que ficava em casa — ou trabalhava na casa de outrem — era percebida como uma certa continuidade da escrava, a quem eram atrelados os preconceitos derivados daquela situação de submissão.

Outro motivo de desvalorização do trabalho doméstico é a noção de que o exercício de tais atividades exigiria tão somente habilidades que fazem parte do “ser mulher, mãe e dona de casa”, mesmo quando são remunerados (MELO, 1998). Por tradição, os serviços do lar são considerados desqualificados e sem necessidade de preparação prévia, e sua aprendizagem seria um corolário decorrente do processo de socialização da mulher, herança da divisão social do trabalho que

reservou a elas tarefas ligadas à reprodução (e não à produção), gerando uma “naturalização” da qualificação feminina para o desempenho das atividades da casa.

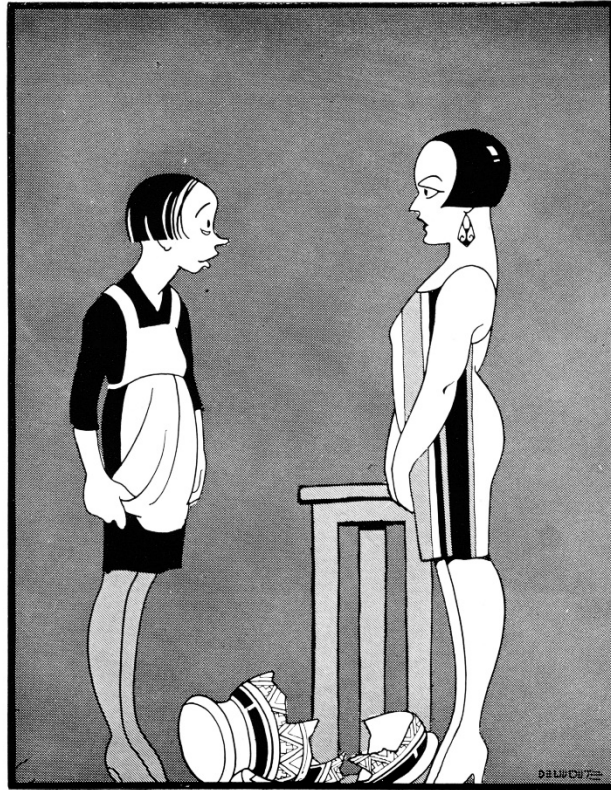
Outrossim, se a responsabilidade primordial dos serviços domésticos recai sobre as mulheres por atribuição social, esse apanágio é vivenciado de maneira distinta, dependendo da classe social. A conexão entre pobreza e trabalho doméstico faz com que os critérios de valorização da mulher sejam variáveis em função de sua condição financeira; a diferença consiste em ser socializada para o mando ou para a obediência — para a mulher rica, a eficiência nos cuidados com a casa consiste em saber mandar; para a mulher pobre, a eficiência nos cuidados com a casa consiste em saber fazer.

A feminilidade, vista nesse caso como uma característica capaz de distinguir e separar, provoca o questionamento de uma identidade comum de “mulher”, que promoveria a singularização das experiências femininas em contraposição a um suposto polo contrário fixo, o masculino; na interação das mulheres em unidades domésticas, os mecanismos de diferenciação e hierarquia integrantes da relação contaminam o autorreconhecimento que poderia advir de um universo comum do feminino.

Daí o confronto observado entre mulheres que ocupam papéis diversos em relação às obrigações domésticas: aquelas que podem delegar essas tarefas a outras mulheres e aquelas que precisam executá-los. Nesse sentido, as relações entre patroas e empregadas ensejam uma difícil negociação, gerando tensões, confusões afetivas e constrangimentos nas intersubjetividades em jogo.

Na caricatura seguinte, intitulada “A criada nova”, trava-se o seguinte diálogo:

- Então não foi você que quebrou este vaso!?
- Não minha senhora. Foi o gato.
- O gato?! Que gato?!
- Uê! Será que nesta casa não há um gato para assumir essas responsabilidades?



A CRIADA NOVA
 — Então não foi você que quebrou este vaso ?? — Não minha senhora. Foi o gato.
 — O gato ?? Que gato ?? — Uê! Será que nesta casa não há um gato para assumir essas responsabilidades ?

Fig. 61. *Frou-Frou*, n. 39, ago. 1926.

Novamente, a representação das personagens leva o olhar a perceber a proporção distinta entre as personagens, a postura corporal, as feições e as emoções envolvidas. A patroa, uma figura feminina arquetípica dos anos 1920, com cabelos curtos, ombros, braços, pernas, nuca e colos à mostra, vestido tubular curto, brincos extravagantes, parece firme em sua posição inquisidora. O vaso quebrado no chão, uma imagem metafórica para a quebra de confiança que se dá diante da mentira da empregada; esta, “menor”, com ombros caídos, cabelos desarrumados, expressão cansada e amedrontada, demonstra tensão ao segurar no avental enquanto enfrenta o olhar firme da senhora à sua frente.

Não há como negar que a situação impressa por Belmonte possui uma disposição preconceituosa, ao retratar a criada como alguém que não fala a verdade — ela seria responsável pelo prejuízo material e comumente estaria acostumada a terceirizar a culpa a algum animal de estimação doméstico. Entre os leitores da elitista revista *Frou-Frou* — publicação mensal de grande formato, custo elevado e impressão com técnicas requintadas para a época —, a cena seria

capaz de provocar o riso pela familiaridade da situação cotidiana e talvez pela identificação com o posicionamento da patroa. A mesma cena, outrossim, faz pensar sobre vergonha, intolerância e injustiça, temas que ensejam discussão no contexto das relações de trabalho doméstico.

Nesse sentido, a próxima caricatura explicitamente trata dos maus tratos dispensados à criada, que se queixa ao patrão:

- Eu vou-me embora! Não fico aqui porque a sua senhora me maltrata!
- Mas isso não é motivo, pequena! Pois ela não me maltrata também?!

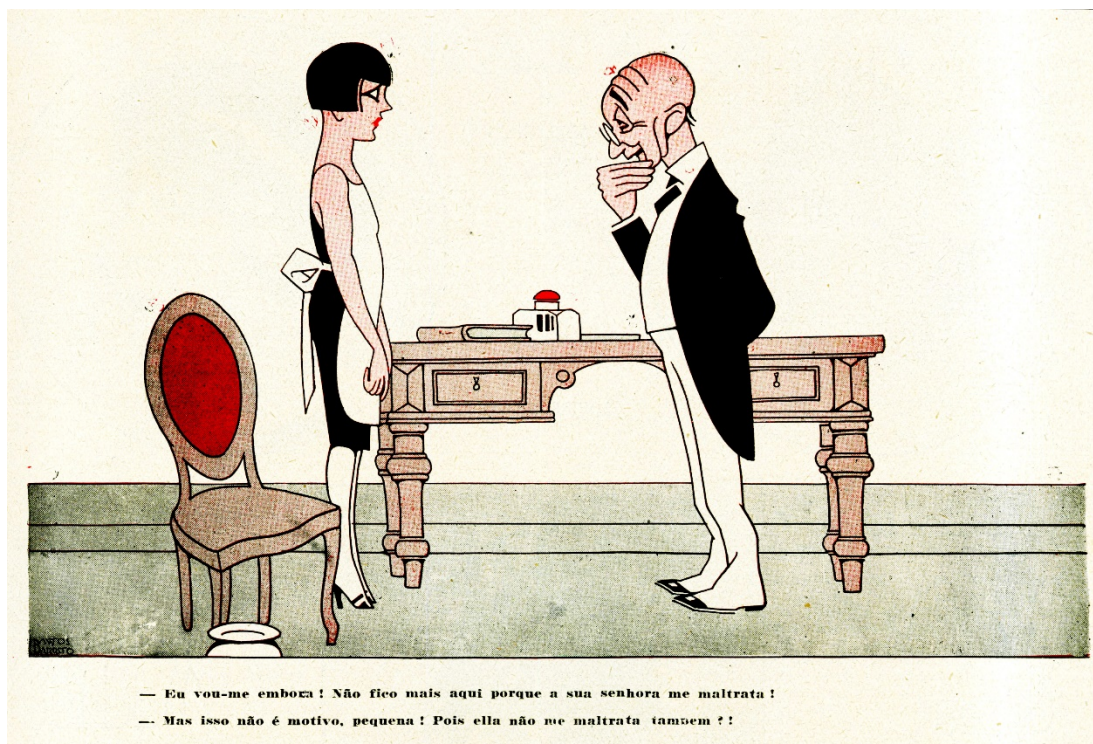


Fig. 62. *Frou-Frou*, n. 25, jun. 1925.

Dessa vez, Belmonte insere as disputas entre gêneros lado a lado com as disputas entre classes, reiterando o aspecto da desvalorização social num recorte embasado em ambos os fatores, tratando de aspectos que se reproduzem num processo que levou à formação de grupos diferentemente situados.

O senhor envelhecido, vestido de modo formal, com polainas, gravatas e sobrecasaca, reflete coçando o queixo em frente da escrivaninha e da criada, que ameaça demissão em função do regime malévolo a que é submetida pela senhora da casa. O abandono do emprego e a

exteriorização explícita do descontentamento com as condições de trabalho se insinuam como principais estratégias ativas ante as dificuldades que tem de enfrentar.

Com ironia, o personagem masculino a um só tempo desdenha do problema alheio enquanto se identifica com a situação, uma vez que também se julga maltratado pela esposa, mas não parece estar disposto a ir embora da casa. Conflitos trabalhistas e conflitos matrimoniais, duplo tema que emana do sarcasmo do autor.

As ligações afetivas que permeiam as relações de serviços domésticos também são abordadas nesse conjunto gráfico. O relacionamento interpessoal, uma das diferenças marcantes desse tipo de trabalho, merece um enfoque atento; nesse universo empregatício — um dos poucos onde ocorrem intimidades, em meio à distância social que os separa, não obstante os baixos salários e a desvalorização das funções —, muitas vezes as aproximações que perpassam as interações entre as partes podem influenciar a qualidade do relacionamento e as condições de trabalho, determinando uma possibilidade de maior dignidade e envolvimento em função do tratamento recebido.

Na caricatura seguinte, a mescla entre os domínios público e privado se torna evidente a partir da proposta do patrão e das motivações alegadas:

- O senhor então quer casar-se comigo... uma criada?!
- Que é que tem? Você sendo minha esposa, eu gastarei muito menos do que gasto!



Fig. 63. *Careta*, n. 853, out. 1924.

A representação de Belmonte comunica muitos sentidos sobre as vinculações relativas a senhores e criadas, às relações trabalhistas e afetivas, às intenções matrimoniais e materiais.

O espanto da empregada diante do patrão denota, novamente, o preconceito em relação às domésticas, que seriam consideradas inadequadas para um enlace matrimonial com alguém que tivesse condições financeiras e arcabouço cultural distinto do seu. Relacionamentos interclasses vistos como impensáveis e intoleráveis, numa sociedade onde as diferenças externas marcariam impedimentos afetivos. A “elegância” do patrão, alto, esguio, bem-vestido, com bigode a Rodolfo Valentino, relaxado em suas convicções, com o joelho apoiado no sofá da sala refinada, contrasta com o sobrepeso da criada, sua aparência descuidada, não muito atraente fisicamente, própria de quem não tem tempo ou dinheiro para dedicar-se ao cultivo estético.

O senhor, por sua vez, demonstra uma preocupação essencialmente pecuniária, uma vez que, casado com a empregada, seria poupado dos gastos que teria com a esposa. A insatisfação em relação aos gastos com sua mulher, burguesa, que viveria às expensas do marido, sublinha as benesses materiais das quais aquelas poderiam usufruir, enquanto uma empregada poderia fazer o papel de esposa sem que, nesse caso, tivesse direito aos mesmos benefícios materiais, como se,

devido à sua condição subalterna, não merecesse o mesmo tratamento, ainda que alçada à condição de companheira oficial.

A materialidade e a superficialidade das relações, temas constantes de ensaístas que se debruçam sobre o *zeitgeist* contemporâneo, se insurgem nessa representação de quase um século atrás, onde a preocupação primordial masculina é com o gasto que terá com a esposa, e não com a esposa em si.

O princípio da igualdade foi outro tópico abordado pelo caricaturista ao observar as interações entre patrões e empregados domésticos, conforme notamos a seguir:



Fig. 64. *Careta*, n. 845, ago. 1924.

- Por que você não esteve mais de três semanas na casa de sua última patroa?
- E por que a sua última criada não esteve consigo mais de uma semana?

Na entrevista de emprego, o casal contratador usa lentes para esmiuçar a candidata. Com pose aristocrática, portando um documento em mãos — quiçá uma carta de referência —, a senhora

faz um escrutínio da postulante ao emprego doméstico. Novamente, o contraste entre a visualidade das partes é evidenciado; a senhora, esbelta e elegante num vestido com faixa abaixo da cintura, meias e sapatos de salto, sentada confortavelmente em sua poltrona, olha com desdém para a outra senhora que, de pé, usa chinelos rasteiros, um vestido comprido e disforme, os cabelos presos num meio coque, as mãos protuberantes que seguram um guarda-chuva, e o corpo obeso, fora dos padrões estéticos então vigentes.

A figura masculina olha a cena por detrás da mulher, com os braços também para trás, cabelos partidos na lateral gomalinados (domados como sua personalidade?), e arqueia as sobrancelhas diante da situação. A postura observadora do senhor da casa suscita uma reflexão sobre as iniciativas e a decisão final no que diz respeito às relações de trabalho domésticas que, ao menos nesse caso específico, estariam a cargo da dona da casa, da qual o marido seria espectador.

No que diz respeito às duas senhoras, há uma inversão recíproca de papéis: a entrevistada passa a ser entrevistadora, e, da mesma forma que a eventual patroa a questiona sobre o período de duração em seu último emprego — o que poderia denegrir sua qualificação para o posto, haja vista o curto prazo de três semanas —, a candidata “devolve” a pergunta, e também a questiona sobre o motivo da permanência, ainda mais curta (uma semana), da última criada que esteve empregada naquele local.

O teor cômico da situação advém do fato de que essa postura espelhada entre patroa e empregada não seria esperada de uma candidata a emprego, para quem a subserviência e a humildade seriam desejáveis, pelos patrões, naquele contexto. A equiparação da candidata à entrevistadora faz pensar no princípio da isonomia, decretado na constituição de 1898 no art. 72, §2º, segundo o qual “todos são iguais perante a lei”; no âmbito da realidade vivida, contudo, a aplicação do texto legal pela sociedade não foi inteiramente efetivada, haja vista as práticas que se mantiveram de encontro a diversos direitos garantidos por lei, desconsiderados sob o véu de hábitos excludentes ainda presentes no corpo social. Mas não se pode desconsiderar que aquela Constituição exerceu influência notável sobre diversas instituições republicanas e contribuiu para moldar subjetividades e comportamentos a partir de seus pressupostos.

Ainda, a representação de Belmonte é capaz de rebater uma ideia preconceituosa de que as empregadas domésticas não seriam capazes de realizar uma conscientização política em sua práxis de servir a outrem. Rebelia e submissão interagem nas relações encarnadas nas casas dos patrões, e abrem possibilidades para reações de sujeitos capazes de se contrapor e realizar reivindicações.

Embora o serviço do lar seja um lugar “constituído do ser mulher”, na definição de Kofes (1994), observamos a seguir uma situação de oposição entre patrão e empregado, que protagonizam o seguinte embate doméstico:



Fig. 65. *Careta*, n. 967, jan. 1927.

- Seu José! Eu já lhe disse que não admito sociedade nos meus cigarros!
- Mas eu não faço sociedade nenhuma!
- Então quem é, se aqui não há mais ninguém!
- Deve ser alguma sociedade... anônima...

Sob o título “Honrada interpretação”, Belmonte invoca uma série de dinâmicas desenvolvidas nos bastidores dos lares mais abastados da urbe metropolitana. Há que se notar, de

início, que nessa casa “não havia mais ninguém” além dos dois senhores, ou seja, aquele habitat não incluía esposa, filha ou outra empregada, e o serviço doméstico era realizado por um representante do sexo masculino, que possivelmente acumularia a função de mordomo.

Questionado pelo patrão com aparência extremamente requintada, *robe de chambre* sobre camisa e gravata, rosto escavinhado, pose refinada e olhar de superioridade, o serviçal responde com expressão simpática, sem demonstrar temor ou constrangimento, usando o recurso da negação para escapar à insinuação de que usaria o tabaco alheio e sugere, para o desfecho do sumiço dos cigarros, que deve haver uma “sociedade anônima”, como se houvesse um sujeito oculto responsável (analogamente à caricatura anteriormente apresentada, onde “o gato” seria imputado pelas “faltas” porventura cometidas pela empregada, numa terceirização da culpabilidade).

Nos dias atuais, raros são os homens que ocupam o posto de mordomos ou empregados domésticos, exceto para a função de motoristas particulares ou caseiros. Na investigação de aspectos imbricados com a etnia, a classe social e o gênero nos trabalhos do lar, Belmonte oferece sua contribuição à produção de conhecimento e ao estudo da complexidade, das especificidades e da construção histórica que envolve o emprego doméstico nacional. É de se pressupor a presença do homem nesse tipo de função nas primeiras décadas do século XX como “gerente” da casa, até pelo espelhamento do modelo europeu aristocrático, que contemplava serviçais de ambos os sexos, embora as mulheres fossem larga maioria nesse tipo de ocupação.

A “honrada interpretação” sugerida por Belmonte pode ser ainda estendida, analogamente, em relação à orientação sexual dos personagens; as mãos do patrão, desproporcionais em relação ao resto do corpo, têm unhas compridas que parecem pintadas e resultam extremamente femininas, num indício de homossexualidade ou vaidade *in extremis*.

Se o caricaturista pôde inserir a figura masculina em suas representações do trabalho doméstico, chama muita atenção o retrato étnico que Belmonte traçou dos empregados e empregadas, todos eles brancos. A questão racial sempre esteve presente nos contextos de dominação laboral num país tributário de quatro séculos de escravidão; associações negativas entre a cor da pele e a servidão, a pobreza e o trabalho “sujo” permeavam os discursos de estratos elitistas da sociedade, influenciando inclusive a própria percepção das empregadas de cor branca, por vezes impregnadas dessas tramas classificatórias.

Podemos pensar que Belmonte estivesse alinhado ao ideário de modernidade ancorado nas revistas ilustradas nas quais colaborava, num momento onde o período colonial, considerado

arcaico, e a escravidão, atrelada ao atraso, deveriam ser suplantados pela ordem e pelo progresso dos novos tempos. De certa forma, parte da negritude era “banida” ou “escondida” dos grandes centros remodelados através da proibição de celebrações oriundas de matrizes africanas, além da destruição de moradias populares como cortiços, no início do século XX, e do Morro do Castelo, na década de 1920. Nas revistas ilustradas, a presença negra era incomum, nos retratos e nos recôncavos da “boa sociedade”; como se fosse possível expurgar os grilhões de um passado marcado pela servidão cativa humana.

Há que se ressaltar que, embora as elites e as camadas médias desejassem ser percebidas e reconhecidas como modernas, distantes de práticas escravocratas, o trabalho doméstico continuava a ser desvalorizado, mantendo entre esses mesmos grupos o hábito de contratar outras pessoas para empreenderem tais tarefas. Entre os lares abastados dos leitores das revistas e receptores das caricaturas, possivelmente criados brancos seriam mais valorizados do que negros, mantendo-se parâmetros de distinção em função da etnia.

A ausência de empregados domésticos negros nas representações de Belmonte provoca uma reflexão acerca da crença em razões econômicas para explicar a existência de uma mão de obra excedente e disponível, em função de um mercado de trabalho que não seria capaz de absorvê-la; concepções e ambiguidades daquela sociedade que, sob muitos aspectos, ainda se mantêm. Tais convicções foram impregnadas de tal forma no tecido social que muitos foram capazes de “naturalizar” o emprego doméstico e considerar seus subordinados gratos e afortunados pela oportunidade de emprego; essa lógica anacrônica pode funcionar como um anestésico para a culpa e a vergonha diante da tamanha disparidade entre a qualidade de vida de patrões e empregados, que porventura recaem no autoengano para se esquivar de pensamentos mais igualitários.

Pelo fato de o ambiente privado não constituir uma empresa, tampouco gerar lucro nos moldes de uma percepção estritamente monetária, os custos destinados à manutenção de empregados domésticos são, em grande medida, percebidos pelos patrões como um gasto e não como um investimento, gerando disputas de valor do salário pago pelo trabalho a fim da intenção de realizar economia ou destinar os gastos a outras formas de consumo.

É o que percebemos na próxima caricatura:



— Maria, você sempre disse que gosta de trabalhar em casa de famílias aristocráticas, embora ganhando menos...
 — E é verdade, minha senhora.
 — Pois bem. De hoje em diante você passará a ganhar 50\$000 menos porque meu marido comprou um título de conde.

Fig. 66. *Caretta*, n. 937, jun. 1926.

A patroa decide diminuir o salário da empregada argumentando oferecer um *status* superior que seria valorizado, em detrimento do ordenado:

— Maria, você sempre disse que gosta de trabalhar em casa de famílias aristocráticas, embora ganhando menos...
 — E é verdade, minha senhora.
 — Pois bem. De hoje em diante você passará a ganhar 50\$000 menos porque meu marido comprou um título de conde.

Por mais que a proposta pareça inusitada, impensável e inaceitável, a ponto de se tornar motivo de riso, Belmonte toca em pontos nevrálgicos das relações entre patrões e empregados, o conjunto de valores que impregnava a lógica de funcionamento daquela sociedade, os sentidos atribuídos por aquelas mulheres ao contexto das desigualdades sociais. No espaço privado e doméstico, as relações entre mulheres, que poderiam ser pressupostas de igualdade, tornam-se embates acirrados por questões de classe socioeconômica.

Note-se, ainda, que o caricaturista externa a avidez da burguesia em relação ao enobrecimento, as forças de permanência que impregnavam as altas esferas da sociedade, a

ambição por classe, *status* ou poder derivados de moldes pré-capitalistas. A patroa metropolitana, com suas joias — colares, pulseira, brincos e anéis —, aparece imbuída de atitudes nobiliárquicas, com uma concepção de mundo consoante uma sociedade autoritária e hierárquica, ao invés de liberal e democrática (MAYER, 1990).

A valorização do título de conde se estenderia à criada, para quem a nova condição social dos patrões justificaria até mesmo a diminuição de seus proventos, conforme reiterado em seu desejo expresso de trabalhar para famílias aristocráticas, como se o “*status superior*” de seus senhores lhe conferisse também prerrogativas e vantagens.

CAPÍTULO 5 — RELAÇÕES DE GÊNERO

*Ora, eu penso que o feminismo, como vai,
acabará tomando conta do mundo.*
Álvaro Moreyra (2016, p. 57)

No capítulo anterior, pudemos abordar alguns aspectos de dinâmicas intragêneros, ainda que restritos ao âmbito do espaço e do emprego doméstico. Todavia, os embates que transpassavam as relações entre homens e mulheres extrapolavam limites e ocorriam sob múltiplas formas, algumas das quais trataremos a seguir.

De fato, entre as inúmeras mutações verificadas no sistema de atitudes, crenças, costumes e gostos nos anos 1920, pode-se dizer que foi no campo das constituições identitárias e das relações de gênero que elas se manifestaram de forma mais intensa e, às vezes, dramática. Durante aquela década, ocorreu na maior parte do mundo ocidental uma verdadeira reorganização das dinâmicas sexuais e sociais que alteraram a vida diária de mulheres e homens.

A preocupação com a identidade da mulher e os papéis “adequados” que ela deveria desempenhar passaram a ocupar o centro das atenções de políticos, legisladores, médicos, sociólogos, professores, que tentavam delimitar quais seriam seus deveres e responsabilidades, seus novos padrões de saúde, comportamento e educação, numa tentativa de proteção da família como instituição social. Na Europa Ocidental, onde a conformação vitoriana de papéis sociais vivia seu ocaso, líderes partidários debatiam como regulamentar o emprego feminino e restaurar a divisão sexual do trabalho. Embora houvesse um consenso de que a antiga ordem não poderia mais ser restaurada, havia dúvidas sobre os novos modelos que substituiriam antigos arranjos: as mulheres passariam a mandar nos maridos? Teria sido produzida uma nova “civilização sem sexos”? Os anos 1920 marcariam “o começo de uma nova era”, onde talentos e conquistas seriam mais importantes do que definições sexuais? (SOLAND, 2000).

Na mídia impressa e na literatura pululavam representações permeadas por questões de gênero, não raro projetando imagens escandalosas e perturbadoras das mulheres, como consequência da temida diminuição de fronteiras entre gêneros que supostamente se estabelecia; a sensação de que a realidade havia entrado em colapso e que nada era mais como antes gerava uma

enorme ansiedade, agravada diante da percepção do dismantelamento de antigas formas de feminilidade.

Embora comumente a Primeira Guerra Mundial tenha sido apontada em narrativas historiográficas até meados de 1980 como um evento divisor de águas na destruição de padrões de gênero de longa duração e na conformação da cidadania feminina, nos anos 1990 novas perspectivas de análise trouxeram à luz o paradoxo entre inovações ocorridas na práxis diária durante os embates e a perpetuação de discursos tradicionais após o seu término, enfatizando a permanência do esquema pré-conflito determinante do casamento e da maternidade como “uma obrigação nacional e fonte da satisfação feminina” (GRAYZEL, 2010; BADER-ZAAR, 2009).

A investigação dos deslizamentos de identidades que se verificaram também em países menos desenvolvidos economicamente e mais distantes do conflito podem ampliar o entendimento das causas e das dinâmicas envolvidas nas mudanças ocorridas nos anos 1920. Na verdade, a produção em massa, o racionalismo, a psicanálise, o consumo e um incremento das atividades que “tiravam a mulher de casa” já estavam em curso mesmo antes de 1914; a guerra sem dúvida acelerou uma série de tendências capazes de desestabilizar a vida econômica e social, mas não foi a única deflagradora das alterações que se seguiram. Os traços de comportamento que se tornaram mais salientes naquele momento não “brotaram” subitamente nos “anos loucos” do pós-Guerra; eram fruto de transformações fomentadas por um decurso modernizador ao longo de décadas anteriores.

Ademais, para além da ideia da guerra como pivô *sine qua non*, há que se examinar os discursos, as representações, as práticas e as crenças de atores sociais que conquistaram novos espaços no período pós-*belle époque* e concorreram para a alteração das relações de poder entre mulheres, homens, pais e filhos. Naquele momento, ficou patente o que talvez tenha sido o primeiro *generation gap* decorrente de tamanha disparidade entre a forma de vida de uma faixa etária e a seguinte — embora, sob camadas mais profundas, muitos princípios permanecessem os mesmos.

Num ambiente propício ao fomento da cultura de massas, a influência do *american way of life* à qual nos referimos no capítulo 2 e no capítulo 4 foi capaz de alterar padrões *urbi et orbi*. Filmes, anúncios, revistas e jornais de ampla circulação ofereciam às novas gerações modelos de identificação distantes dos referenciais de seus parentes mais velhos, com personas masculina e feminina envolvidas em *glamour* e noções de autoindulgência; muitos filhos passaram a adotar comportamentos que perturbavam seus pais — bebendo, fumando, dançando, exibindo alegria

esfuziante muitas vezes sob camadas de frivolidade —, ao menos para os que podiam arcar com certo hedonismo. Não à toa, conforme passavam a escolher qual estilo de vida seria para eles desejável, em dissonância com desejos parentais, os jovens se tornaram o foco de uma indústria comercial de entretenimento que propalava o próprio conceito de juventude em si, acentuando um embate geracional que se perpetuou dali em diante (DROWNE; HUBER, 2004; ALLEN, 2000; DUMENIL, 1995).

De acordo com a historiadora americana Paula Fass, pela primeira vez os jovens puderam experimentar um curto período entre a adolescência e a vida adulta, livres do controle dos pais, mas sem o peso das responsabilidades do trabalho e da vida familiar — uma consequência do aumento do ingresso de alunos americanos em universidades longe de casa —, contribuindo para formar uma cultura jovem que abalou os alicerces de seus antecessores (FASS, 1977, p. 122). Impulsionados por um otimismo pós-guerra e por arroubos libertários e autônomos, tendo à disposição novas tecnologias que fomentavam a ampliação de sua vida social, era legítimo para aquela nova geração dedicar-se ao entretenimento. Diversão passava a ser coisa séria.

A representação que as agências de propaganda faziam das mulheres era outra força poderosa na engrenagem que impulsionava as diligências entre gêneros e entre gerações, redefinindo limites sociais e morais. Usando roupas mais reveladoras, palavras mais sedutoras e atitudes mais assertivas — com indicadores de androginia na aparência e de feminismo no comportamento —, elas ocupavam o centro das representações; imagens de mulher reverberavam por toda a parte, decalcadas da imaginação de autores que as estampavam em diversos meios de comunicação.

Ainda que a grande maioria não adotasse, na vida diária, todos os comportamentos “rebeldes” divulgados pela cultura de massa, são inegáveis o alcance e o peso dos veículos que perpetuavam moda, dança, música, gírias e procedimentos que podiam parecer escandalosos para alguns, mas altamente estimados para outros, fãs de Rodolfo Valentino, Clara Bow, Gloria Swanson, Buster Keaton e demais celebridades da época.

A realidade nacional, é preciso ressaltar, obedecia sua própria marcha, amplamente distinta dos rumos verificados no continental país norte-americano de onde emanava todo um novo repertório cultural. Por exemplo, naquela década os Estados Unidos se tornaram uma nação eminentemente urbana, com mais da metade da população vivendo em cidades (DROWNE; HUBER, 2004), enquanto no Brasil, como já foi mencionado, a população rural suplantou a urbana

até a década de 1960. O direito ao voto feminino, outro marco importante no auxílio à compreensão de certas singularidades nacionais no trato da igualdade de gêneros, foi decretado nos Estados Unidos em 1920; antes da Inglaterra (1928), do Brasil (1933) e da França, um dos últimos países europeus onde as mulheres puderam participar da escolha de representantes políticos, o que ocorreu apenas em 1945.

Se as mudanças socioeconômico-culturais mundo afora eram fomentadas por ebulições distintas conforme o lugar onde ocorriam, não se pode negar que a efervescência vivenciada pelos *yankees* contagiou o imaginário no Ocidente, reverberando perifericamente em ressonâncias e modulações únicas.

Há inúmeras referências na produção literária brasileira daquele período à presença da cultura americana entre nós e seus efeitos nas construções e nas relações de gênero; João do Rio, na crônica “O cinema e os novos costumes”, publicada n’*O Paiz* em 24 de fevereiro de 1920, abordava com verve irônica a onipotente influência americana “moralmente e intelectualmente” que se dava sobremaneira através do cinema; Medeiros e Albuquerque constatava a diária “injeção de americanismo” (ALBUQUERQUE, 1922, p. 165); Benjamin Costallat denunciava a absorção imediata das novidades encaminhadas por “cada vapor que vem de Nova York” (COSTALLAT, 1922, p. 51-52); os filmes que traziam “uma ideia de Charles Chaplin, uma nova marca de automóvel [...], um *one step* que pode ser um *fox-trot*”; e alertava para os perigos da “entrada brusca” daquela forte tendência (COSTALLAT, 1936, p. 161).

Entre vários formadores de opinião, essa presença era sentida como fatalmente inelutável, mas não necessariamente desejável; havia paralelo ao “americanismo emancipador”, mencionado no capítulo 4, o “americanismo ameaçador” descrito como um risco à conjuntura vigente, criticado por perturbar arranjos sociais já assentados. Percebe-se como o influxo americano, diferentemente da fantasia de identificação com o mundo europeu que atingira seu ápice na *belle époque*, era visto como uma interferência estrangeira que não encontrava respaldo em todos os setores da elite, demarcando diferenças entre os interesses de gerações mais jovens e mais velhas, mais liberadas ou repressoras, muitas vezes ressaltando desacordos entre os anseios de mulheres e homens.

Na década subsequente ao pós-Guerra, as influências da experiência americana impelida pela cultura de massas e pela cultura jovem provocaram fissuras em edifícios patriarcais, acenando com um novo referencial. A noção de “elegância”, que na *belle époque* estava tão intimamente

atrelada ao referencial francês, demonstrava agora vocação para outros padrões, observados no poema de Paulo Silveira publicado no jornal *O Paiz* em 30 de dezembro de 1928:

Elegância
Aquele moço que usa cabelo gosmado atrás da orelha
Que faz regime para emagrecer
Tem um grande ideal na vida
É de parecer
Com uma capa da revista americana
Vanity Fair
[...]

A abertura ao novo repertório de experiências que circulavam no tecido social promovia uma complexificação da vida, engendrava desafios e disputas entre gerações e gêneros. No difícil equilíbrio entre o pendor do abraço à novidade e da defendida rejeição a ela, a tensão tradição/modernidade só aumentava e atingia pontos de culminância, com fortes reações conservadoras daqueles que viam no consumo, no secularismo e nas novas formas de se divertir, de se vestir e de interagir uma verdadeira corrupção da moral e dos princípios.

O posicionamento em relação à dinâmica social que alterava os papéis de gêneros não era menos complicado. Os que criticavam, por exemplo, a ampliação da liberdade feminina, também se beneficiavam da possibilidade de usar roupas mais leves e confortáveis, dirigir automóveis, utilizar a luz elétrica, e faziam uso de outros sinais representativos da materialidade moderna. Por outro lado, mulheres que usavam vestidos curtos, costas nuas, cabelo *à la garçonne*, fumando e dançando de forma extravagante em público, sonhavam muitas vezes com um sólido casamento tradicional; raramente tradição e modernidade ocupavam, na prática, polos comunicáveis e indissolúveis.

Fato é que, de um modo ou de outro, era impossível passar incólume à acelerada mutação que penetrava na vida familiar promovendo deslizamentos em antigas configurações. O próprio autor Benjamin Costallat, que concebeu a personagem Mademoiselle Cinema, tentou defender-se dos ataques da censura à sua obra argumentando que, assim como os setores religiosos e conservadores que se voltaram contra o livro, ele também desejava denunciar a decadência da educação e da família brasileira. Na crônica “Natal de hoje, Natal de antigamente...”, afirmava que

A família anda aos trambolhões. Cada um para seu lado. E as crianças ficam em casa, não mais com a boa e paciente “bá” pertencente à família, nem com a velha portuguesa, fiel e

enrugada, mas com uma insuportável governanta inglesa, toda fardada e dura como os colarinhos e os punhos do seu uniforme. (COSTALLAT, 1924, p. 147)

A afirmação do autor louvava uma tradicional presença do elemento negro e imigrante português, em posições subordinadas, como parte da desejável constituição familiar nacional, associada à afetividade e à lealdade (boa e paciente, fiel e enrugada), numa evocação saudosista em contraposição a um modelo europeu — dessa vez, anglo-saxônico — remetente a regras indesejáveis, rígidas e impessoais.

Cabe aqui mencionar o romance de Mário de Andrade, *Amar, verbo intransitivo*, publicado em 1927, que abordava a presença de uma preceptora alemã no lar católico brasileiro, contratada pelo pai com o objetivo de realizar a iniciação sexual do primogênito. Na visão de Costallat, o novo modelo de cuidadoras europeias não traria bons resultados aos filhos de casais independentes que passariam boa parte do tempo fora de casa (muitas vezes, longe um do outro). Como se fosse preferível um passado mais terno, relaxado e flexível do que um presente engessado na frieza controlada das emoções, sob formatações civilizatórias.

Mas, embora mantivesse um discurso em tom saudosista, foi o próprio Costallat quem perpetuou uma imagem de mulher atrevida e liberada que ameaçava o poderio dominador masculino, numa rígida sociedade tradicionalista; o autor profissionalmente se beneficiou das modernas possibilidades de edição, impressão e distribuição para alavancar as vendas de suas produções; tudo isso aproveitando um mercado leitor curioso e muito interessado em tramas e personagens que escapavam aos limites do previsível, longe de modelos certinhos e bem comportados.

Cada um parecia ter sua própria noção do que seria bom e mau, velho e novo, primitivo ou civilizado, condenável ou louvável. Como Belmonte, que produziu uma quantidade bastante significativa de representações sobre identidades de gênero e sobre as relações entre eles; dependendo do olhar, as caricaturas parecem criticar, assim como autores do seu tempo, as mudanças no *status quo*. Não obstante, tanto ele, Belmonte, como Costallat, Moreyra e outros davam a impressão de estarem obcecados com aqueles novos comportamentos que os rodeavam, e eram os maiores arautos da divulgação, nas revistas e nos livros populares, do que estava acontecendo *partout*, levando às mãos de seus leitores um amplo espectro de possibilidades identitárias descortinadas pelo traço, pela letra, e pelo riso.

5.1 Mulheres de hoje

No imaginário popular, quando se pensa em anos 1920, vem à mente o estereótipo da melindrosa como perfeita tradução do espírito da década; a personagem pulula no carnaval como uma das fantasias mais tradicionais e mais comuns utilizadas na folia, constituída pelo indefectível vestido curto franjado, muitos colares de pérolas, luvas, brilhos, tiara de pluma na cabeça e piteira na mão; uma mulher símbolo da sedução e da esfuziante inconsequência identificada com aqueles anos. Juntamente com seu “par” masculino, o almofadinha, eles seriam a tradução da diluição de parâmetros outrora vigentes nas atribuições de gêneros, perceptíveis na elaboração estética de seu visual e nos valores perpetrados em sua forma de viver.

A mídia impressa identificava esses tipos e contribuía para sua divulgação e conformação num sem-número de notações, como essa encontrada no artigo “As modernas Salomé’s”:¹⁵³

Desde então, ele ficou sendo o espelho onde se mirou uma geração inteira, ela, um modelo. O espelho foi fiel nas reproduções; o modelo, imitado com perfeição. Os dois tipos generalizaram-se, reproduziram-se, multiplicaram-se assustadoramente. Dominaram o mundanismo elegante das meninas e dos rapazes — ele, almofadinha, ela, melindrosa.¹⁵⁴

Almofadinha e melindrosa, que já tinham “aura”, ganharam corpo nas representações dos artistas gráficos que deixavam no papel sua interpretação dos personagens. Para Álvaro Moreyra, foi J. Carlos “que inventou e constituiu o lindo modelo das nossas lindas contemporâneas”, conforme sua crônica “O inventor da melindrosa” (MOREYRA, 2016, p. 57-58). Certamente o grande caricaturista deixou um legado de maravilhosas melindrosas, mas talvez não tenha sido “o inventor” das representações; na capa da revista *Fon-Fon*, n. 41, de 8 de outubro de 1921, os dois tipos aparecem em retrato particular.

¹⁵³ *Fon-Fon*, n. 5, 31 jan. 1920.

¹⁵⁴ *Ibid.*



Fig. 67. *Fon-Fon*, n. 41, 8 out. 1921.

Através de consulta com o especialista Luciano Magno, autor do livro *História da caricatura brasileira* (2012), pudemos vislumbrar a provável autoria da imagem, atribuída ao caricaturista Cícero Valladares, conhecido apenas como “Cícero”. É de se observar que a melindrosa, aqui, ainda não porta o vestido tubular acima do joelho que ficou consagrado como sua indumentária; no início da década, as bainhas dos vestidos pairavam na altura dos tornozelos e possuíam um corte na cintura, com saias às vezes enfeitadas com babados em camadas. Naquele momento, raros eram os modelos sem mangas, como esse ousado que figura na imagem, embora braços e colo já ficassem de fora com mangas curtas e decotes em V. Tampouco a personagem

aparece com o chapéu *cloche*, outros itens-chave na sua configuração póstuma; ela usa uma tiara nos cabelos à maneira das atrizes de cinema.

Além dessa representação, vários outros caricaturistas fizeram sua versão dos personagens, tais como os pernambucanos Zuzu (pseudônimo de José Borges da Silva) e Jota Ranulpho, no Recife, e Belmonte, que elaborou as melindrosas “mais gostosas” a que se referiu o cartunista Jaguar, conforme mencionamos no capítulo 3.

Não seria possível omitir esses *clichés* num trabalho que recai sobre o período. Beatriz Resende delineou contornos importantes das figuras na obra *Cocaína: literatura e outros companheiros de ilusão* (2006), conforme veremos a seguir. Buscamos também em produções acadêmicas recentes algumas imagens e definições, cada qual tratando dos personagens a partir de um objeto específico de estudo. São elas: a tese de Doutorado “*Tudo é novo sob o sol*”: *moda, corpo e cidade no Rio de Janeiro* de Rosane Feijão (2016); a dissertação de Mestrado *Melindrosas e almofadinhas de J. Carlos: questões de gênero na revista ParaTodos... (1922-1931)* de Larissa Brum Pinheiro (2015); e o artigo “Melindrosas e almofadinhas: feminilidades e masculinidades no Rio de Janeiro da década de 1920”, de Getúlio Nascentes da Cunha (2009).

No artigo, publicado nos anais da Anpuh, Cunha esmiúça a gênese do uso das expressões “melindrosas” e “almofadinhas”, creditando ao cinema o surgimento dos arquétipos — e à mídia impressa a propagação do termo, alicerçado por importantes autores como Lima Barreto. A definição de um e outro tipo, porém, não escaparia a certas dificuldades, em virtude da pluralidade de representações cunhadas tanto para “ele” como para “ela”, com características distintas e até conflitantes.

Rosane Feijão descreve a melindrosa como:

[...] símbolo da mulher moderna e de espírito livre, que emergiu após a Primeira Guerra Mundial [...].
uma mulher sensual, ousada, ativa e cosmopolita, idealizada pelo pensamento modernista, que a tomava como objeto de admiração não apenas por sua beleza, mas também pela coragem com que desafiava as normas vigentes na sua ânsia por modernidade. (FEIJÃO, 2016)

Se, por um lado, a autora ressaltou o impacto e a admiração provocados por aquele arquétipo feminino, não desconsiderou os preconceitos a ele atrelados, evidentes na forma como a mídia impressa e parte da produção literária se referiam a essa mulher: “uma jovem de ‘cabecinha oca’, uma ‘bonequinha de salão, alegre e brilhante, insuperável em ‘flirts’, mas com a

intelectualidade nula' (*Beira-Mar*, 23/01/1927, p. 12)". A forma como a melindrosa era retratada acentuava, muitas vezes, seus aspectos frívolos — um exagerado interesse por moda, consumo, sedução — em detrimento de predicados nobres.

Na produção de Larissa Brum, que tem por objeto caricaturas de J. Carlos, percebemos outrossim o destaque aos aspectos de ruptura com padrões vigentes, bem como a dúbia recepção que esses personagens encontravam na sociedade, no pêndulo entre sua admiração ou sua condenação. A melindrosa seria uma mulher elegante, desinibida sexualmente, desafiadora de códigos morais, com acesso ao trabalho; lançadora de modismos, interessada em festas, filmes, flertes, roupas, drinks, automóveis, cigarros e uma série de diversões e possibilidades que iam de encontro à provável austeridade de seus pais.

Na visão de Beatriz Resende, “a melindrosa é bem a imagem dos anos loucos que se iniciam. Mais ainda, a melindrosa evoca o espaço por onde se move, livremente, a vertiginosa e cosmopolita metrópole dos anos 1920, o Rio de Janeiro”. E “até o final da década simbolizará um desejo de liberdade, de novidades, de sintonia com o resto do mundo” (RESENDE, 2006, p. 17-18). Uma versão brasileira da *flapper* americana - termo inglês disseminado em 1915 nos Estados Unidos pelo jornalista H. L. Mencken na revista *The Smart Set* para designar “*a young and somewhat foolish girl, full of wild surmises and inclined to revolt against the precepts and admonitions of her elders*” (ROSS, 2000, p. 61; MENCKEN, 1989 [1936], p. 314-315) — ou da *garçonne* francesa, imortalizada por Victor Margueritte no romance de mesmo nome.

Não obstante, ainda que aquela figura esteja gravada no ideário do período, acreditamos que, por mais modernas que fossem, dificilmente as mulheres corresponderiam à totalidade do estereótipo na vida diária; embora os mais tradicionalistas, que “torciam o nariz” para os novos comportamentos, temessem pelo desmantelamento social e pela decadência das novas gerações, a família continuou a ser uma das mais eminentes bases estruturais da organização nacional, e as mulheres ainda teriam um longo percurso pela frente a ser desbravado na luta pela igualdade de direitos.

Importa, aqui, investigar vestígios de um longo processo de desestabilização de velhas convenções morais que encontravam espaço em formas de expressão populares, visando a flagrar retratos de mulheres que ora desagradavam setores mais conservadores, ora inebriavam camadas mais permeáveis, sob enfoques que desautorizavam ou afirmavam experiências alternativas de subjetividade.

É nessa direção que apontamos nossos esforços; pretendemos somar às análises já existentes novos matizes que se depreendem das representações de Belmonte — um cartunista talvez não tão consagrado à figura da melindrosa quanto seu contemporâneo J. Carlos — mas nem por isso menos importante como observador da mulher e do homem do seu tempo.



Fig. 67. *Frou-Frou*, n. 20, jan. 1925.

Agora é assim. A mulher de Belmonte, centro solar da imagem, emerge sorridente em desmesurada proporção e leva o homem, diminuto, como um boneco pela mão. Ela exhibe boa parte do corpo, usa farta maquiagem, abusa do corte no cabelo, adornada por brincos e um vestido estampado com uvas e folhas de parreira — uma Eva moderna —, realçada pela luz de arandelas laterais com ornamentação *art déco* (note-se que a reprodução simétrica do elemento decorativo,

que hoje seria provavelmente duplicado em computador, foi desenhada à mão de forma a caber no espaço da impressão; a luminária da esquerda é um pouco mais estreita).

A representação é explícita ao conferir à mulher a ideia de dominação sobre a figura masculina, tanto pelo gigantismo do tamanho como pela firmeza com que segura o personagem retratado quase como um elemento de decoração.

Configuração análoga de desequilíbrio entre os sexos foi publicada na capa da revista francesa *La Vie Parisienne* em 21 de março de 1925; sob o título “*La femme et ses pantins*” (a mulher e seus fantoches). A figura feminina, em proporção aumentada em relação às figuras masculinas, dá a impressão de manipular, com facilidade, os homens que leva nas mãos.



Fig. 68. *La Vie Parisienne*, n. 12, 21 mar. 1925.

Se “agora é assim”, antes não era. Virginia Woolf, em arguta observação, constatou que

Durante todos estes séculos, as mulheres serviram de espelhos possuidores do delicioso e mágico poder de refletir a imagem do homem duas vezes seu tamanho natural. [...] Por isso Napoleão e Mussolini insistiam tão enfaticamente na inferioridade das mulheres, pois se elas não fossem inferiores, eles cessariam de crescer. Como é que os homens vão continuar julgando, civilizandando, legislando, escrevendo, [...] se não puderem ver, no café da manhã e no jantar, pelo menos duas vezes seu tamanho natural? (WOOLF, [1929], 1985, p. 44).

Belmonte inverteu a equação e representou a mulher ampliada no espelho de aumento do imaginário masculino. As “Mulheres de hoje” ensaiavam um emparelhamento com os homens através da composição da aparência, do comportamento diário e da interface no trato: “— Insolente! Não sei como você se atreve a falar tão asperamente com uma mulher!”.



Fig. 69. *Careta*, n. 854, nov. 1924.

As figuras feminina e masculina apresentam sinais de similaridade nas formas — os cabelos curtos, o *robe de chambre* de gola generosa aberto no torso, fechado na cintura — e discrepância na hierarquia, pois a mulher ralha com o marido e “o coloca em seu devido lugar”. Com expressão

de cólera, agride o homem que, resignado, com mãos e cabeça baixas, dá a impressão de ouvir, calado, a bronca que recebe; como se, numa estratificação de gêneros, o homem devesse obediência subordinada à companheira, sem chance para arroubos que saíssem do controle.

Belmonte coloca a palavra “mulheres” do título entre aspas, relativizando a persona feminina que, para os padrões da época, deveria mais parecer um homem; o cigarro, um elemento fálico que a mulher ostenta na mão, reforça a noção de “masculinização” da mulher, já que era um hábito recém-admitido socialmente para elas. O ambiente composto de uma estante repleta de livros, mesa e adornos decorativos transmite a ideia de um lar abastecido financeira e intelectualmente.

Se as “mulheres de hoje” eram assim, antes não eram. Onipresentes nas ruas, nos salões, nas lojas, nos teatros, nos cinemas, nas praias, nas revistas, nos filmes, as mulheres passaram a ocupar como nunca um espaço real e representacional, figura em evidência no espaço da cidade e na subjetividade de seus habitantes. A avalanche de novas atitudes que se inscreviam no cotidiano, inspiradas por informações circulantes em meios de comunicação globais, deflagrava toda sorte de reações; fosse para aprovação ou objeção, a perplexidade diante do novo arquétipo feminino era uma tônica comum.

Os relatos literários de autores contemporâneos a Belmonte, num sem-número de representações, teciam um retrato de mulher modernamente fatal inscrita no coração da urbe:

Cabelos curtos, nuca raspada, bengalão, oh! Eva, como estás diferente! Não te reconheço mais. Nem sei mais quem és. Não sei mais se és tu a antiga e linda inspiradora dos poetas! [...] A Melisanda de hoje cortou os cabelos. Não está mais presa em nenhuma torre medieval. Está de bengalão fazendo compras. À tarde no *footing*, à noite no *dancing*. Quer conquistá-la? Dance bem o “tango”!... (COSTALLAT, 1923, p. 219)

A cada passo encontramos-las. Pela Avenida, nas casas de chá, nos *dancings*, em toda parte. Elas são simples e encantadoras. [...] Andam a passos curtos, rapidamente. Fazem compras, tomam chá e vão ao cinema, como todo mundo. E quando passam, pisando nervosamente a calçada, só deixam atrás de si a vontade de as ver passar de novo... Nem camelos, nem escravos, nem palácios, nem grandes mantos reais. Nada. Mas nem por isso [...] são menos perigosas. [...] Mulheres fatais são todas as mulheres. Sim, porque a fatalidade não está em vocês, mulheres! Não está em vocês serem belas e desejadas. Está em nós, pobres e fracos homens. Em sermos feios e em sermos tolos! (COSTALLAT, 1924, p. 63)

Vários aspectos descortinados por Costallat vão ao encontro das representações de Belmonte. O homem, diminuto, se sente ameaçado por uma mulher diária, comum, mais próxima, despojada de atributos exagerados de nobreza, mas que oferece perigo; essa figura feminina, que

cumprir rituais sociais de elite, não trabalha, é associada à beleza, objeto do desejo masculino; o homem, retratado como um ser fraco, feio e tolo, se ressentido de sua impotência ante seu poderio.

Em uma leitura contemporânea, esses papéis soam ingênuos e maniqueístas; até porque, provavelmente, embora nas revistas e nos livros as mulheres se insurgissem sob nova roupagem, na prática estavam longe de conquistar uma irrestrita liberdade afetiva e financeira. De todo modo, o ponto que ressaltamos é a desestabilização de antigas certezas masculinas e posicionamentos confortáveis para aqueles que, até então, eram senhores da situação nas relações de gênero.

“Aquelas e estas”, de Álvaro Moreyra, oferece outro retrato; assim como Belmonte, traçava uma distinção entre as mulheres de “antes”, que “tem o encanto das coisas arquivadas”, “sombras esquisitas do país dos mortos”, e as mulheres de “depois”:

As mulheres de antes da guerra e as mulheres de depois da guerra, como são diferentes! [...] Hoje, a beleza é alegre, goza saúde, ri. As criaturas novas, acostumadas ao sol, aos movimentos livres, desprezam as alcovas cismarentas, querem rumor, luz, exaltação. Talvez as outras fossem mais decorativas. Estas, entretanto, trazem uma surpresa maior, agradam, divertem. Vivem para fora. Vivem em voz alta... (MOREYRA, [1923]2016, p. 52)

Moreyra parece não oferecer resistência à “surpresa” inerente à dilatação da agência feminina e faz um contraponto entre o silêncio da mulher “antiga” e a voz ruidosa da “nova” mulher, a passividade da figura decorativa *versus* a mobilidade e a assertividade em extroversão.

“A mulher moderna”, poema de Olegário Mariano, se afigura assaz desconcertante:

Boa tarde! Como está Vossa Excelência?
Há quanto tempo não a vejo assim
Com esse ar irônico de irreverência
Mostrando os dentes claros para mim
Posso mesmo dizer que é a primeira vez
Que a vejo rir com tal desfaçatez
E de pernas cruzadas na cadeira
E metendo na frase asneiras em francês
Que mudança tão rápida foi essa?
E fuma? Deus do Céu, chego a perder a voz.
Quando na sua idade o delírio começa
É que vai ser irremediável e feroz.
— E danço otimamente o *shimmy*.
— Dança o *shimmy*?
— E o *fox-trot* também. Todas as noites vou a um certo canto e então... como a farra é sublime! Meu corpo é um vaso grego que se quebrou... (MARIANO, 1927, p. 51)

A “rápida mudança” da moça com ar irônico e irreverente que sorri com desfaçatez, cruza as pernas, traga cigarro, dança *shimmy*, *foxtrote* e salpica francês faz o interlocutor perder a voz; a farra sublime desfrutada nos salões de dança dava margem à “quebra do vaso grego”, uma metáfora para o corpo que evocava a destruição do engessamento a que estava confinado, agora exposto e em movimento; o estilhaçamento de antigos “monumentos” sagrados, antes intocáveis; em última análise, a perda da virgindade.

O hábito de fumar, que passava a ser usufruído pelas mulheres “elegantes”, era considerado até então inadequado às mulheres, um “hábito de apaches”, haja vista o relato de Costallat:

Não era elegante nem a mulher fumar, nem cruzar as pernas, nem cortar os cabelos, nem colocar as mãos nas ancas... Eram hábitos muito pouco recomendáveis. Hoje tudo isso se faz na alta sociedade. (COSTALLAT, 1924, p. 34)

Com efeito, na série *American popular culture through history* (2004), uma publicação americana com similitudes à coleção brasileira *Nosso século*, mulheres que fumavam até então eram consideradas prostitutas, boêmias ou intelectuais de vanguarda:

Prior do 1920, women who smoked publicly were usually believed to be prostitutes, bohemian, or avant-garde intellectuals. But after World War I, even respectable middle-class women began puffing on cigarretes as a public display of both their equality with men and their emancipation from Victorian codes of behavior. (DROWNE; HUBER, 2004, p. 41)

Havia uma conexão entre moralidade e fumo, ou seja, “boas meninas” não fumavam, até que o cigarro começou a ser usado por elas independentemente das possíveis associações àquele gesto, ou talvez precisamente por causa delas — ou seja, fumar poderia ser um artifício de sedução, um símbolo de rebelião juvenil, emancipação feminina e equiparação dos sexos.

A aceitação do uso cigarro pelas mulheres, ao menos nas grandes cidades, é apontada por autores americanos como um forte indicador de uma verdadeira revolução motivada pela busca de liberdade; as mulheres passavam a “invadir” um território masculino com uma quebra de barreira entre os sexos, que era o costume da separação de gêneros após o jantar para que os homens fumassem charutos separadamente na sala. Com a adoção da prática por elas, os homens e as mulheres passavam a fumar os mesmos cigarros, e elas portavam seus cinzeiros sala adentro (ALLEN, 2000, p. 95).



Fig. 70. *Frou-Frou*, n. 35, abr. 1926.



Fig. 71. *Frou-Frou*, n. 41, out. 1926.

Ao registrar os novos costumes das mulheres, Belmonte destacou “o cigarro” por mais de uma vez em página inteira na *Frou-Frou*. Numa das imagens, o tabagismo integrava a série “Atitudes femininas”, conjunto de caricaturas publicadas de forma contígua que tratavam de hábitos audazes para velhos parâmetros de comportamento.

O cigarro figura como um acessório integrante do novo estatuto da mulher moderna, antes acessível somente para os homens. Embora Freud afirmasse que “às vezes um charuto é apenas um charuto”, não podemos deixar de pensar no cigarro como um elemento fálico, um objeto relacionado ao prazer, que passava a ser publicamente manuseado pelas mulheres, um insinuador de sua sexualidade. Nas representações anteriores, a erotização é evidente na postura corporal, no olhar, na roupa reveladora das mulheres e no próprio cigarro, que pontifica em meio a outros componentes sugestivos — a vela, por exemplo. Não podemos deixar de nos reportar ao uso gráfico de cenários que explicitam uma ambiência muito moderna a seu tempo (sobretudo na caricatura à direita), casando o cigarro ao novo arquétipo de feminilidade.

O começo de uma revolução nas maneiras e nos códigos morais também podia ser percebido na quebra de tabus que impediam a mulher de protagonizar experiências amorosas antes do casamento com o “marido ideal”, com quem viveriam “felizes para sempre”; até que chegasse esse grande momento romântico da vida da mulher, ela deveria se resguardar e não deixar que homem qualquer a beijasse (ALLEN, 2000, p. 78). Até que o escritor F. Scott Fitzgerald, membro da “nata” estudantil que frequentava a Universidade de Princeton, lançou em 1920 o romance *Este lado do paraíso*, onde afirmava: “Nenhuma das mães vitorianas — e quase todas as mães eram vitorianas — tinha a menor ideia da forma leviana com que suas filhas estavam acostumadas a serem beijadas” (FITZGERALD, 1996, p. 42).

A observação de Fitzgerald reverbera na caricatura de Belmonte (sob a assinatura Bastos Barreto):

- Então você nunca foi beijada por nenhum homem?!
- Juro que não! Todos os que me beijaram tinham menos de 21 anos!



Fig. 72. *Frou-Frou*, n. 18, nov. 1924.

Entre a expectativa masculina do comportamento recatado e pudico e o desejo e a predisposição feminina de escapar às interdições morais havia um entrelugar para subterfúgios e escapes, com alegações capazes de provocar o riso e refletir sobre o “falso moralismo” que encobria pulsões verdadeiras.

Outra novidade que atarantava os homens era a devoção das mulheres a bichos de estimação, um hábito até então inédito nos lares burgueses:

Extravagâncias
Têm as mulheres de agora
Manias originais
Uma, a que mais me apavora,
É o amor pelos animais.
Muitas damas eu conheço
Que educam gatos e cães
Com um tal gosto, um tal apreço
Como se fossem as mães
Quem não tem filhos, procura
Ter bichos. É natural...
Mas viver uma criatura
Beijando cães? É imoral.
(MARIANO, 1927, p. 29)

Talvez por ciúme, talvez por sentir que o controle da afetividade feminina escapava às mãos masculinas e admitia novos objetos, a devoção aos animais de estimação, que cada vez mais tornava-se parte da vida das mulheres, era motivo de espanto: “— Premiaram-te todos os teus cães. E eu?”.



Fig. 73. *Caretta*, n. 850, out. 1924.

Uma expressão do crescimento da devoção das mulheres pelos animais de estimação é a fundação, em 10 de novembro de 1922, do Brasil Kennel Club do Rio de Janeiro, uma sociedade civil privada, que promovia concursos e exposições de cães de raça frequentados pela alta sociedade e que eram registradas pela revista *Frou-Frou*.



Fig. 74. *Frou-Frou*, n. 6, nov. 1923.

A indignação do homem por ser deixado em último lugar pela mulher foi registrada na representação de Belmonte, onde o mordomo, ricamente vestido, assim como os patrões, cuida de um dos cães como um verdadeiro troféu. A figura do mordomo como uma espécie de “babá de cães” reaparece:

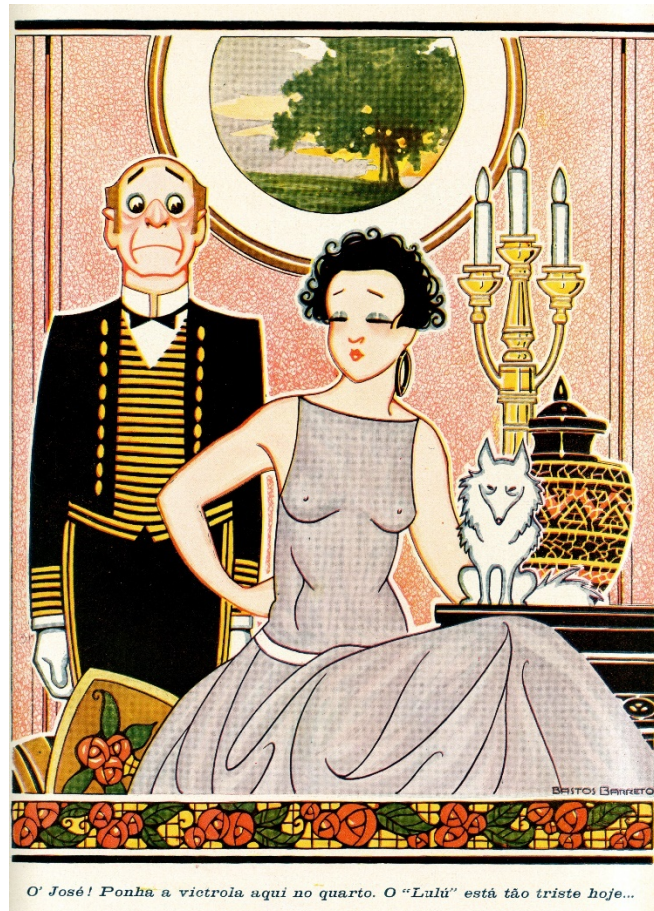


Fig. 75. *Frou-Frou*, n. 12, maio 1924.

— Ó José! Ponha a vitrola aqui no quarto. O “Lulu” está tão triste hoje...

A riqueza visual que compõe a cena em cores, de página inteira, ilustra um lar de classe alta, a “nova mulher” com vestido transparente e audaciosas “mãos nas ancas”, e a figura masculina do mordomo com expressão assustada e mãos contritas; o teor cômico da cena provavelmente advinha do ineditismo do pedido, da importância que a mulher dava a seu animal, da ordem feminina que deveria ser obedecida pelo homem subordinado, e da crítica subjacente a todo esse arranjo. Crítica resumida na exclamação de Costallat: “Cuidemos, pois, primeiro dos homens. É o primeiro animal que devemos proteger. [...] Há cachorros tão felizes e criaturas tão desgraçadas!” (COSTALLAT, 1923, p. 144).

Calcado no recurso do trocadilho, Belmonte imprimiu uma visão do feminino incorporado na figura mitológica grega *As três graças*, divindades associadas à beleza e à vegetação, propagadoras de prosperidade e sorte na natureza, no coração dos homens e dos deuses. No

Renascimento, se tornaram símbolo da harmonia idílica do universo clássico, representadas em obras célebres como *A primavera*, de Botticelli, *As três graças*, de Rubens e inúmeras outras, geralmente como três jovens desnudas que dançam.



Fig. 76. *Frou-Frou*, n. 17, out. 1924.

Na versão urbana do caricaturista, as três jovens estão ricamente vestidas, em movimento; mas ao invés de dançarem entre si, olham para os lados como se estivessem à procura de novos parceiros, enquanto caminham na rua, à frente de edifícios em estilo neoclássico, modernos à época. O recurso do uso da cor e a ampliação da imagem que ocupava toda a página acentuavam a ideia de força, beleza, modernidade, luxo e riqueza das personagens, que usavam indumentária extravagante e marchavam juntas como “*top models*”. Mas, no título, Belmonte externou sua opinião a respeito dessas mulheres, por ele consideradas “as três des... graças”; uma fatalidade para os homens pelo poderio que exerceriam sobre eles através de recursos de beleza, sedução e personalidade, distintas do recato e da submissão a que estavam acostumados no século XIX.

É interessante observar que a revista ilustrada francesa *La Vie Parisienne* de 29 de dezembro de 1928 também ofereceu sua versão do mito, igualmente adaptado à moderna realidade metropolitana, estampado na capa, onde deseja votos de boas entradas com o beijo d’*As três graças*. Ideias circulavam em sincronia no universo gráfico urbano ocidentalizado.



Fig. 77. *La Vie Parisienne*, n. 52, 29 dez. 1928.

A “nova mulher” era vista como uma tempestade não só pelos homens, mas também pelos pais, em choque com velhos padrões patriarcais; pais “ligados ainda pela educação aos preconceitos do passado” e que presenciavam “essa alteração profunda nos hábitos e na moral”, que viam nas suas filhas “um modo absolutamente diferente de pensar e de agir daqueles que se habituaram a conhecer em casa, em outros tempos, com suas irmãs”. Benjamin Costallat resumiu o sentimento que tomava conta da grande maioria das famílias: “A situação é realmente crítica para esta geração de pais. Esta geração que eu chamaria — a geração dos pais melancólicos” (COSTALLAT, 1922,

p 162). O autor repreendia meninas “intoxicadas de atitudes cinematográficas” que achavam que ser moderna “é ser fria e não ter coração. Tratam os pais como trambolhos que as atrapalham na vida” (COSTALLAT, 1923, p. 163). Vale a pena insistirmos na reprodução do texto do autor, pois nos auxilia na leitura das caricaturas de Belmonte e na compreensão de posicionamentos presentes naquela sociedade a respeito da mulher:

É uma mistura horrível de independência com futilidade, pois ao mesmo tempo que se masculinizam, continuam tolas e frívolas, usando modas exageradas, pintando-se ridicularmente, enchendo a cabeça de pinturas e cachos. Mantêm com rapazes conversas indiscretas desculpando-se com o serem instruídas. Enfim, são verdadeiras imitações de atrizes de cinema [...]. Estamos mal aparelhados para essa entrada brusca de americanismo emancipador. As moças atuais assemelham-se a turbilhões de levianas mariposas ofuscadas pela luz fulgurante da época. (COSTALLAT, 1936, p. 161).

A repressão do autor não era total: ele se declarava apoiador de conquistas femininas no mercado de trabalho, mas exigia responsabilidade afetiva em relação aos progenitores. Além da “obrigação” de ser bela e graciosa: “A moça que não se trata nem se cuida, não tem direito nem à sua idade nem ao seu sexo. Ser elegante é função da mulher. Obedecer a moda é o seu dever. Enfeitar-se é sua obrigação” (COSTALLAT, 1922, p. 31).

Naturalmente as opiniões de Costallat não devem ser levadas ao pé da letra — embora constassem em suas crônicas e não nas obras de ficção —, muito menos como consenso generalizado. Ainda assim, fazem pensar numa série de padrões de posicionamentos existentes a respeito da mulher, sobretudo em função da mobilização feminista que se articulava naquele momento. Afinal, citando novamente Virginia Woolf, “tudo pode acontecer quando a condição feminina tiver deixado de ser uma ocupação protegida” (WOOLF, [1929], 1985, p. 54).

5.2 Os sexos são iguais: demandas feministas

As lutas femininas pelo direito à educação, à vida política, ao divórcio e ao acesso ao mercado de trabalho remontam ao século XIX; alvo do controle social e religioso, a mulher deveria conter sua sexualidade dentro do matrimônio e permanecer sob a “guarda” do sexo masculino — inicialmente do pai, em seguida do esposo —, em função “do interesse de fazer da família o eixo irradiador da moral cristã” (DEL PRIORE, 1988, p. 16).

No século XX, as reivindicações de mulheres que haviam adentraram o mercado de trabalho sob o processo de industrialização se somaram às reivindicações proletárias de inspiração anarco-sindicalistas e culminaram em uma série de mobilizações, como a greve de 1917. Mas a noção de que a mulher era responsável pela manutenção do lar continuava a manter sua força hegemônica.

Por exemplo, no conto “Os lençóis” de Gastão Penalva (1924), autor editado pela Costallat & Miccolis, uma moça solteira que gozava de sua liberdade para encontros com amigos e que prezava a autonomia da própria companhia precisava tomar uma difícil decisão entre o celibato e o casamento. Para ela, aceitar a proposta de matrimônio significava o ingresso numa vida monótona e restrita, tendo que “prestar contas sobre a conduta conjugal”, o “martírio” e o “suplício” dos desgostos com criados e de aborrecimentos corriqueiros como “o assado que a cozinheira deixou queimar até o botão que está faltando na ceroula do meu marido”. Por outro lado, não casar significava ingressar no “deserto social do celibato” e ser “indesejável na sociedade, como sempre acontece à mulher sem homem” (PENALVA, 1924).

Tendo como objetivos principais o voto feminino, a instrução da mulher, a proteção às mães e à infância, e uma legislação reguladora do trabalho feminino, em 1922 foi fundada a Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, bastante ativa no encaminhamento do movimento sufragista sob o comando de Bertha Lutz, que representou o Brasil na Conferência Internacional da Mulher em 1923, em Roma, e na Conferência Pan-Americana da mulher, em Washington, em 1925.¹⁵⁵ Mulheres instruídas de classes mais altas — e também da pequena burguesia, de classes médias e baixas, como demonstrou Cláudia Oliveira (2017) em recente comunicação proferida em seminário na Casa de Rui Barbosa —, que haviam encontrado espaço em profissões liberais, no magistério, no comércio e no trabalho burocrático, participavam ativamente de reivindicações no mundo público masculino.

As disputas eram travadas nos campos objetivos e subjetivos; mesmo mulheres que não buscassem independência financeira através do trabalho, e não tivessem entre suas principais preocupações o acesso à educação e ao voto, arriscavam-se no universo masculino por meio da moda, utilizando peças do guarda-roupa dos homens, dispostas a ultrapassar fronteiras antes muito restritas.

¹⁵⁵ *Dicionário da elite política republicana (1889-1930)*. CPDOC, Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/FEDERA%C3%87%C3%83O%20BRASILEIRA%20PELO%20PROGRESSO%20FEMININO.pdf>>.

O tema estava longe de passar despercebido, e repercutia sob diversos prismas. A recepção machista e irônica das reivindicações feministas tematizou caricaturas de Belmonte, que esboçavam a dificuldade masculina em aceitar e encampar lutas igualitárias:

- Que querem, senhoritas! Não acham que isso é uma das “vitórias” do feminismo?
- Mas “seu” Ignacio! Que falta de civilidade! Então o senhor senta-se e nos deixa em pé?



Fig. 78. *Frou-Frou*, n. 31, dez. 1925.

Entre perdas e ganhos, o feminismo é confundido com falta de civilidade, a igualdade oposta à gentileza, enquanto prevalece o desdém masculino do senhor mais velho pelos ideais das senhoritas mais jovens.

O comportamento e a estética adotados pelas mulheres por vezes causavam fissuras no *status quo* machista e deflagravam situações de provocação, objeção e, para Belmonte, de comicidade. Em outro momento de interação social, reações negativas às tramas libertárias femininas reaparecem no diálogo entre dois homens e uma mulher, que protesta:

Ela. — Os Srs. estão enganados; faltam com a decência.
Eles. — Ora! as mulheres já usam roupas “só para homens”.



Fig. 79. *Careta*, n. 991, jan. 1927.

Debochando cinicamente da compostura exigida pela moça, os homens desdenham de seu protesto, partindo do uso de peças da indumentária masculina, pelas mulheres, como motivação para uma mudança de comportamento não só delas, mas também deles, que, numa visão machista poderiam tratá-las “de igual para igual”, sem que fosse preciso censurar qualquer assunto considerado grosseiro ou moralmente impróprio.

Na representação em questão, acreditamos numa postura sexista e punitiva, que castiga a mulher que ousa na vestimenta com a “falta de decência” na sua abordagem. Àquelas que buscassem reciprocidade na vestimenta, nas prerrogativas sociais, no acesso ao voto e ao mercado de trabalho restaria a humilhação diária na abordagem agressiva de alguns homens; eles usariam como pretexto o desejo de equiparação dos direitos e a adoção de novas práticas para tratar a mulher sem determinados limites de respeito e educação.

Um comportamento que ainda hoje reverbera entre homens que acreditam poder justificar assédio sexual ou até o crime de estupro pelo fato de a mulher usar roupas provocantes.

5.3 A confusão dos sexos

A época é da mais lastimável confusão dos sexos. Já ninguém se entende. Não se sabe bem o que é homem e o que é mulher. O almofadinha já é de um sexo neutro. Um sexo indefinido. Um sexo a que eu chamarei, por conveniência, de terceiro sexo. Ora só nos faltava, agora, a mulher de cabelos cortados [...] Onde vamos parar?

Já estou daqui vendo a Sra. Alda Garrido, com o seu corpo de magro adolescente, vestida de homem, o passo firme, e o Senador Lopes Gonçalves, de cabelos compridos e de saias arrastando, hesitante, o ar tímido, a voz de falsete com o ar doce e ingênuo de uma Ofélia... Não estamos longe disso. E nada seria de admirar.

Hoje um alfaiate é uma verdadeira modista. Os homens se viram e se reviram diante dos espelhos. Retoque daqui, retoque de acolá, mais uma cintinha aqui, mais uma covinha ali, e os mancebos — os delgados mancebos de olhos fundos e de lábios vermelhos — andam e se analisam sob o olhar meloso do alfaiate como mulheres diante de uma costureira.

Os barbeiros de hoje são verdadeiros institutos de beleza. Os homens saem sem barba, sem espinhas, e brancos, caiados por uma massagem de creme, cheios de pó de arroz, com cara de Pierrot... As cabeças impecavelmente penteadas. A fisionomia lânguida, pálida, feminina...

Humorística época! (COSTALLAT, 1924, p. 215-216)

Como não reproduzir esse recorte irresistível de Costallat a respeito de um tema tão associado aos anos 1920 — a androginia? Na moda e na construção da aparência, o intercâmbio de papéis masculino e feminino tem sido reconhecido como um dos fenômenos marcantes do período. Enquanto a mulher buscava novos padrões de comportamento e de vestimenta, *pari passu* à afirmação de alguns de seus direitos básicos, muitos homens experimentavam também configurações identitárias inusitadas, para além de um arquétipo sisudo e vetusto.

Os “respeitáveis barbados” podiam se insurgir contra o feminismo, o homossexualismo e a crescente troca de lugares — ao menos na superfície externa das personalidades —, mas alguns rapazes apostavam no jeito feminino de ser.

— Eu sou muito feminista. E o senhor?

— Eu? eu sou feminino.



Fig. 80. *Caretta*, n. 760, jan. 1923.

A caricatura “autoexplicativa” coloca sobre o tapete da sala as possibilidades em voga para os dois jovens personagens, que têm um semblante satisfeito com o leque de opções. Ele usa óculos “Harold Lloyd”, nos moldes do ator de cinema americano que fazia muito sucesso à época, e uma indumentária típica da persona que se convencionou chamar de “almofadinha”.

Nos relatos propagados pelo senso comum, geralmente o almofadinha é descrito como um homem excessivamente preocupado com a aparência, vaidoso e elegante, que investe na indumentária e passa a maior parte do tempo flertando com mulheres, nas ruas, à procura delas. Essa descrição não é desprovida de sentido sob a luz de representações do período; mas há relatos de autores populares que acrescentam camadas de sentido, formatam detalhes e aprofundam a elaboração daquele arquétipo; como este de Olegário Marianno, que destaca a presunção como uma das suas características marcantes:

Este outro é o nosso Almofadinha
Sempre “fundo”, sempre na “linha”
De uma alta presunção que dói
Nunca saiu desta cidade
A não ser na velocidade
Da grande barca de Niterói
(MARIANO, 1927, p. 107)

Já Costallat destaca a imbecilidade e a vagabundagem como uma de suas maiores marcas:

O “almofadismo”, por exemplo, foi um traço de talento dos imbecis, e que realizou, graças a um corte de roupa, o milagre fantástico de dar distinção a vagabundos, elegância a tortos e crédito a piabas. O “almofadinha” sempre impõe. Sempre, antes do ridículo, inspira respeito. E não pouco.

Um homem perfumadinho, ajeitadinho, apertadinho, um lustre constante que vem dos sapatos, passa pelas unhas, pelos dentes, e vai até os cabelos, é uma instituição realmente respeitável. (COSTALLAT, 1923, p. 44)

Ainda, aponta uma certa falta de virilidade no almofadinha, e um outro viés pouco explorado que seria sua precária condição financeira:

O traço inconfundível do “almofadinha” é ser um eterno ausente de dinheiro. É um produto da crise, a quem a moda, em hábil *camouflage*, deu um casaco cintado e umas calças altamente suspensas, para deixar no anonimato uns fundos mais ou menos rotos... (COSTALLAT, 1923, p. 100)

Apresentado como um *bon vivant*, o almofadinha não teria sólidos recursos para a constituição de uma família, abusaria da construção das aparências para encobrir sua precariedade patrimonial e intelectual, e se diferenciaria de outro tipo, o *jeune fille à marier*, o “menino de ouro” mais viril e mais endinheirado, que tem automóvel, usa camisas de seda, é bacharel em direito e seria um excelente partido matrimonial (COSTALLAT, 1923, p. 100).

A configuração do almofadinha não era unânime e sofria variações; enquanto para uns ele seria um “pobretão”, para Lima Barreto, por exemplo, o almofadinha era retratado como um herdeiro rico, de família abastada (CUNHA, 2009, p. 8). Embora descrito comumente como afeminado, o almofadinha raramente era taxado de homossexual; do contrário, aparecia na maioria das vezes como um sedutor em busca das melindrosas. Em comum às diversas representações eram a preocupação excessiva com o visual e a dedicação à vaidade — o que, na contemporaneidade,

poderia ser considerado um tipo metrossexual —, assim como um pendor exagerado para a mundanidade, sem se comprometer com a constituição de família, dedicação ao trabalho e manutenção do lar, valores impugnados ao arquétipo masculino aos quais contrapunham novos paradigmas.

Pode ser que essa visão desqualificada do almofadinha encobrisse o ciúme de homens afeitos a posturas mais tradicionais, que estariam desgostosos com a “concorrência” de jovens menos esforçados profissionalmente na arena das conquistas femininas. Jovens que “faziam nada” ou se divertiam a valer, numa sociedade que exigiria de um “grande homem” apenas que ele soubesse dançar, jogar tênis e matar pombos (COSTALLAT, 1923, p. 179). Pode ser, também, que o almofadinha provocasse incômodo numa parcela masculina que não soubesse lidar com seu lado mais feminino, invocado nas vestes e nas posturas daquele tipo. Os tempos mudavam, e as qualidades projetadas na concepção do masculino também.

Cada vez mais tênues, as linhas fronteiriças das identidades de gênero esmaeciam na prática diária de certos atores:

- Xi, Luizinho! Que vergonha! A Lili disse que você parece mais mulher do que homem!
- E você inda se espanta? Mas se eu não desejo outra coisa...

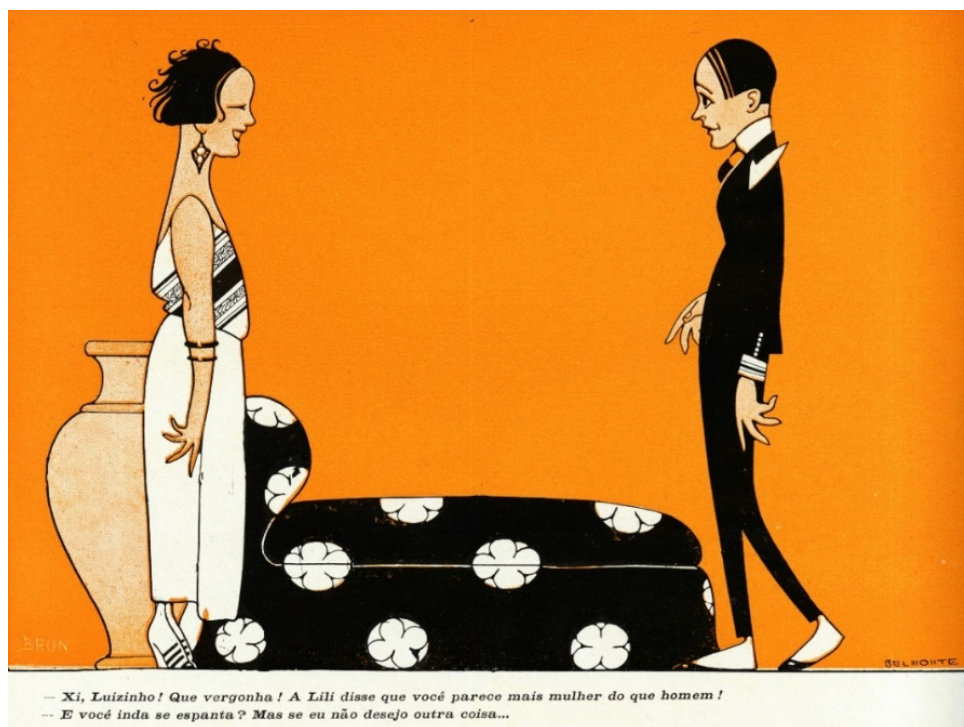


Fig. 81. *Frou-Frou*, n. 1, jun. 1923.

Em nosso edifício interpretativo, Belmonte fazia uma crítica do almofadismo e da suposta feminilidade dos que encarnavam aquela opção identitária, como o personagem lânguido e “desmunhecado” de sua representação, afastado dos cânones de “macheza” que eram guardados sob cartolas, fraques e coletes. O tema da androginia sensibilizou o caricaturista a ponto de tematizar várias de suas criações gráficas, como a emblemática “Mario ou Maria?”.



Fig. 82. *Frou-Frou*, n. 36, maio 1926.

Propositadamente indefinida, a personagem pode ser tanto homem como mulher; se mulher, masculinizada pelos cabelos curtos penteados para trás com goma, o cigarro pendente na boca, o busto contido por uma faixa sob a blusa (ou vestido?); se homem, efeminado pela maquiagem e pelas vestes. Um intercâmbio de atribuições, antes fortemente arraigadas às construções de gênero masculino e feminino, que começavam a cruzar balizas e embaçar limites. De modo a instigar

Belmonte em sua previsão futurística, um tempo não muito distante dali, onde duas mulheres masculinizadas, ou dois homens travestidos, poderiam acender o cigarro um(a) do(a) outro(a).



Fig. 83. *Frou-Frou*, n. 23, abr. 1925.

A indefinição das identidades é novamente acentuada nessa outra representação, de modo a provocar a dúvida no observador sobre quais os gêneros retratados: seriam homens ou mulheres? Se não era comum às mulheres fumar um cigarro, menos ainda duas mulheres acendê-lo em conjunto, em público; assim como não era usual dois homens com vestidos fazerem o mesmo em público. Acreditamos que a crítica de Belmonte fosse sobre o comportamento de mulheres que estariam “se masculinizando”, mas não podemos deixar de vislumbrar, sobretudo à luz de uma leitura contemporânea, a possibilidade de serem dois homens vestidos de mulher.

Com alta carga erótica, o gesto das piteiras que se tocam — e evocam dois lábios que se beijam — é acentuado pela postura *nonchalant*, pelos olhos semicerrados, pela mão que segura o braço, numa demonstração de proximidade, carinho e intimidade; a indumentária, eminentemente feminina, apresenta corpos visíveis sob decotes profundos; e o cinto à direita direciona o olhar para a região pélvica, como uma faixa de “proibido” que cai frouxa sobre o vestido. Ao fundo, dois personagens com cabelo “Chanel” miram a cena, com olhar resignado, mãos contidas; estão vestidos com paletós (ou fraques estilizados), brincos, e um enorme e extravagante laço no topo da cabeça; quase como “orelhas de burro” — seriam esses os homens do futuro, pasmos, efeminados e tolos perante a explosão da nova feminilidade?

Conforme já mencionado, a fruição do cigarro pelas mulheres, um ritual antes proibido para elas, embutia um *status* simbólico de equiparação ao universo masculino; o gesto de acendê-lo em público por duas personagens parecidas reaparece na revista americana *Life* do mês de agosto de 1925, na edição intitulada “*Feminine number*”:

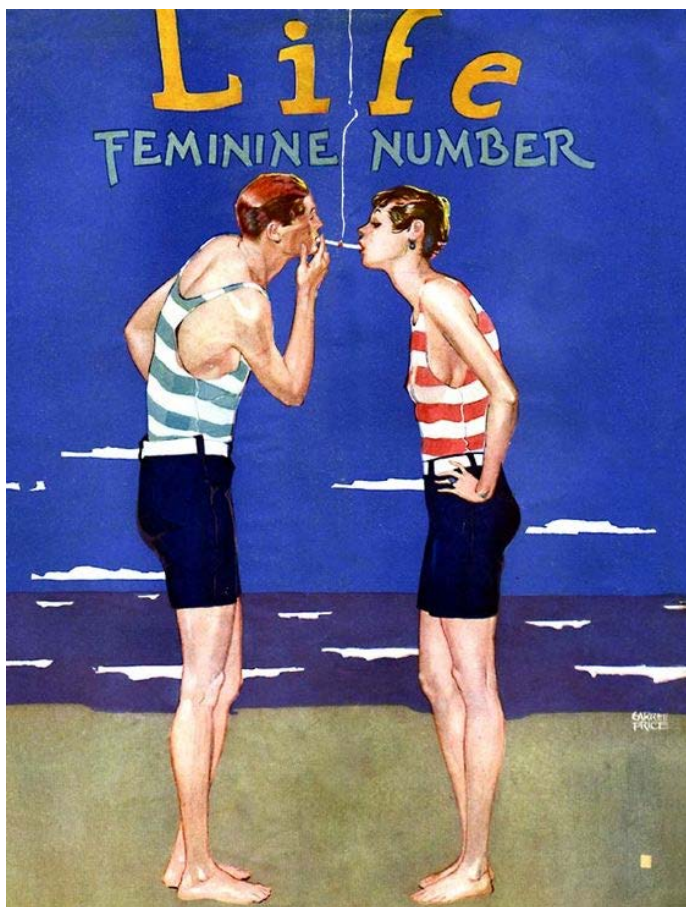


Fig. 84. *Life*, ago. 1925.

Nessa outra representação, as roupas de banho, os cabelos curtos e o cigarro como que igualam homem e mulher, e evidenciam traços de comportamento que eram impressos no circuito gráfico das modernas caricaturas publicadas em revistas ilustradas.

5.4 Infidelidade feminina

O adultério — entendido como o relacionamento sexual de uma pessoa casada com outra que não seja o próprio cônjuge — e a infidelidade, cujas definições na língua portuguesa incluem “falta de respeito, de fidelidade àquilo com que se deveria estar comprometido; deslealdade, traição, perfídia”, são práticas cujos contornos e limites apresentam-se variáveis conforme as balizas culturais. Historicamente, o homem gozou de maior liberdade do que a mulher para buscar outros relacionamentos fora do compromisso conjugal, num duplo padrão de moralidade engendrado por construções sociais que permitiram liberalidades desiguais para um e outro gêneros; nas palavras de Gilberto Freyre, ao homem eram concedidas “todas as oportunidades de ação social, de contatos diversos, limitando as oportunidades da mulher ao serviço e às artes domésticas” (FREYRE, 2000, p. 125).

À medida que os anos 1920 testemunhavam uma revolução de costumes, o atrevimento feminino não se mostrava circunscrito à indumentária, tampouco ao cigarro ou à dança extravagante; nos romances e nas caricaturas, o desejo feminino, antes negligenciado ou escamoteado, era cada vez mais trazido à tona em narrativas elaboradas sobre a infidelidade feminina. Não que o assunto fosse novidade; Madame Bovary já havia escandalizado a moral burguesa no século XIX, com trágicas consequências. Mas era cada vez maior a quantidade de representações que lidavam com formas de autonomia, liberdade de escolha e mobilidade em questões amorosas, numa profusão de personagens que fugiam ao *script* tradicional do fiel casamento monogâmico.

Por meio do imaginário dos autores, era construído um arquétipo de mulher que desafiava padrões previamente estabelecidos e provocava fissuras num modelo de dominação masculina; por um lado, escandalizando a sociedade, por outro, se mostrando em sintonia com a modernidade — de certo modo, era como se ter um amante estivesse na moda.

- Ali vai a Luiza com o marido!
- E quem é aquele sujeito baixinho que vai ao lado dela?
- Ah! Aquele é que é o marido!



Fig. 85. *Frou-Frou*, n. 40, set. 1926.

No ambiente público externo, figuram elementos símbolos de modernidade: a luz elétrica dos postes, o automóvel — cujos traços nos pneus ressaltam a ideia de movimento em velocidade —, o calçamento; uma ordenação arquitetônica do bairro que abriga construções residenciais e entorno paisagístico, conforme os cânones de urbanização então em voga.

A calçada, limpa e pavimentada, se mostra espaço de circulação facilitado aos transeuntes, onde caminham os personagens em questão. A indumentária reforça o pertencimento a camadas abastadas, devido ao apuro e à elaboração da visualidade conforme as exigências sociais daquele

momento; a mulher usa um vestido tubular decotado, com cabelos cortados curtos, chapéu *cloche*, sapatos de salto, pulseiras e colares de pérola, lábios demarcados por maquiagem; pode ser considerada uma *melindrosa* típica, enfim. O homem que caminha de braços dados com ela, por sua vez, personificaria a figura do *almofadinha*, com *physique du rôle* para tal: chapéu-coco, camisa de peito duro, gravata, colete altíssimo abotoado até o colarinho de ponta, plastrão, paletó acinturado com mangas apertadas, calça com bocas estreitas que terminavam na altura do cano das botinas “agulha”, feitas com dois materiais (geralmente verniz e pelica), polainas, flor na lapela, bengala simples com volta (sem adornos de metal) e o rosto limpo, sem barba ou bigode. O outro senhor, embora pareça também portar-se com elegância e distinção, usa roupas consideradas menos extravagantes para o período; um terno mais largo, camisa, gravata e colarinho clássico (também chamado colarinho inglês, mais fechado e pontudo), chapéu estilo Fedora (ou Borsalino), óculos e sapatos bicolores.

Na composição, chama atenção a jovialidade dos dois primeiros personagens, destacados pela altura, pelo sorriso de satisfação e cumplicidade, pelos passos em compasso, pela proximidade com que caminham, à vontade. O homem “que vem ao lado”, em contraposição, parece bem mais velho, diminuído (na estatura e no *status*), com a expressão facial fechada, de olhos fechados — para a situação? — e braços para trás — atados na imobilidade de quem nada poderia fazer?

A chave do humor é acionada na medida em que os observadores da cena revelam as identidades ocultas de cada personagem, surpreendendo o leitor; embora o par adjacente pareça ser um casal constituído, a posição de marido daquela mulher pertence ao senhor mais velho que os acompanha “à distância”. Belmonte explicita um comportamento que seria encontrado nas ruas das grandes cidades, onde a mulher poderia passear de braços dados com outro homem que não fosse seu companheiro matrimonial — fato impensável nos tempos coloniais e mesmo imperiais, quando a mulher quase não saía de casa, e se o fizesse teria que ser acompanhada pelo pai, irmão ou cônjuge.

Indo além, o autor traz à cena o triângulo amoroso composto pelos personagens “mulher”, “marido” e “o outro” contemplando a existência de amantes extraconjugais para as mulheres, uma possibilidade que ía de encontro ao tradicionalismo patriarcal que admitia consensualmente amantes apenas para os homens. O diálogo entre os dois rapazes no automóvel pode ser lido tanto como uma reação de espanto diante daquela configuração, mas também de naturalidade, como se a mulher já pudesse valer-se de uma maior permissibilidade sexual nos domínios público e privado.

- Não se pode servir a dois senhores a um tempo.
— Mas os senhores dois não podem me servir?



Fig. 86. *Caretta*, n. 762, jan. 1923.

De acordo com a assertividade masculina, a mulher deveria fazer uma escolha única entre dois homens; a ela caberia a função de “servir” o café da cena — prestar serviços ao homem, ser alguém útil, favorável e vantajosa para ele; numa acepção mais ampla, ela deveria se oferecer, servir a si própria, sob um enfoque objetal.

A resposta que devolve a pergunta altera posições e lugares predeterminados, e dispara em sentido contrário às demandas e exigências em jogo. A coragem de não se submeter ao papel exigido traz também um novo elemento às possibilidades de envolvimento, que é a duplicidade de parceiros, ao invés da necessidade da escolha única. Afinal, ao invés dela ter que “servir” a um só,

em sua visão os dois poderiam “servi-la”, *i.e.*, ambos poderiam submeter-se à sua vontade, atender suas solicitações, exercer o papel de servo ou amante, devotos a ela.

Finalmente, o título da caricatura, “Notinhas de polidez”, trata com a ironia do diminutivo o que seria uma forma de interação adequada, educada, delicada, a ser observada por homens e mulheres requintados que frequentavam ambientes de luxo, encobrendo com a leveza do trato o peso das disputas de força em questão.

Menos sutil, a abordagem explícita da existência de mais de um parceiro figura em várias caricaturas, descortinando uma teia de relações subsistentes:

- É inútil te zangares comigo. Eu sou sempre o mesmo.
- Pois é por isso: se ainda fosses o outro.



Fig. 87. *Careta*, n. 825, abr. 1924.

Belmonte revela com clareza a vivência do “outro” através da personagem feminina que responde com dura franqueza, e torna patente uma série de vetores emocionais que estressam os agentes: o homem se queixa do tratamento que lhe é dispensado pela mulher; ela demonstra irritação e aborrecimento com ele e ratifica a noção de que “homens não mudam”, de que seu posicionamento e sua personalidade não sofreriam alterações apesar do descontentamento da

companheira. A afirmação, pelo homem, de sua condição imutável pode ser entendida como um reconhecimento humilde das próprias limitações, mas também como uma provocação à mulher, no sentido de que sua cólera não teria efeito prático de promover mudanças — no homem e na sua condição — e ela estaria submetida àquele engajamento e àquele companheiro, com todas as suas características “imutáveis”.

Ela, por sua vez, face à demarcação das balizas existenciais invocadas pelo homem, é capaz de causar espanto e surpresa pela revelação do “outro” e sua preferência por ele. Nesse sentido, a força da mulher emerge pela ampliação de suas alternativas de engajamento amoroso, pela subversão da contenção tradicional que lhe permitiria um único par, pela possibilidade de retrucar a limitação imposta pelo homem desafiando a monogamia do casamento. A forma como a mulher se coloca no enfrentamento *vis-à-vis* por si só já demonstrava uma inovação e uma tendência de ruptura com papéis tradicionais; ainda que ela estivesse blefando e o “outro” não existisse, a sinceridade cínica com que responde ao provável marido consubstanciava uma nova forma de se colocar diante dos embates que trespassavam as relações homem-mulher.

Ele está de costas para o observador da cena — estaria também de costas para aquela nova realidade? Ela está de frente, encara o parceiro e sua condição. A postura corporal de ambos sublinha dinâmicas afetivas: ele, com uma mão no bolso, a outra levada ao peito, a boca retesada, parece “preso” e contido numa determinada posição; ela, com músculos torneados, não parece ter medo de fitá-lo diretamente. A boneca decorativa ao fundo da cena que aparece sobre a mesa acentua a atitude feminina de enfrentamento, uma vez que também inclina-se para frente com braços ao longo do corpo, numa mímese e num reforço da postura da mulher de carne e osso. É interessante observar a particularidade desse objeto ornamental, pois a mesma boneca aparece com recorrência na ambientação das caricaturas de Belmonte que retratam o mundo privado da elite; em sua grande maioria são figuradas de forma ereta, com aparência plácida, e não inclinadas para a frente como dessa vez.



Fig. 88. *Careta*, n. 927, mar. 1926.

- Quem é que esteve aqui hoje?
 — Foi... uma amiga minha... a Zizi...
 — Pois diga a ela que, por outra vez, não se esqueça de levar o cachimbo!

A profusão de estampas nos tecidos da cena, coordenados, remete a uma ideia de sintonia com a “moda de interiores”, como se aquela família acompanhasse as últimas tendências. Entre as disposições dos novos tempos, a inclusão da infidelidade feminina como uma possibilidade, ainda que sob o viés cômico, abria brechas na rigidez das convenções vigentes. O autor usa um recurso metalinguístico ao inserir na cena uma revista ilustrada — usada pela mulher como um subterfúgio para parecer à vontade no sofá — que ela “lê” de cabeça para baixo.

A empregada presencia a cena e ri, numa evocação da reação do espectador, que pode achar graça da “desgraça” do marido traído, da dissimulação da mulher face à sua inquisição, do flagrante delito e do fato do marido tratar do assunto com certa naturalidade, apenas fazendo uma recomendação de que o amante da mulher não esquecesse de levar o cachimbo, na admissão de um próximo encontro.

Ao largo da calma, da naturalidade e da concórdia, esse outro marido aparece furioso, brandindo uma carta para a mulher, com bengala em punho, numa discussão acalorada:

— Oh! Ignacio! Juro-te que essa carta não é minha! Não fui eu que a escrevi!

— Como não é tua? se aqui está escrito *paixão* com *ch*?

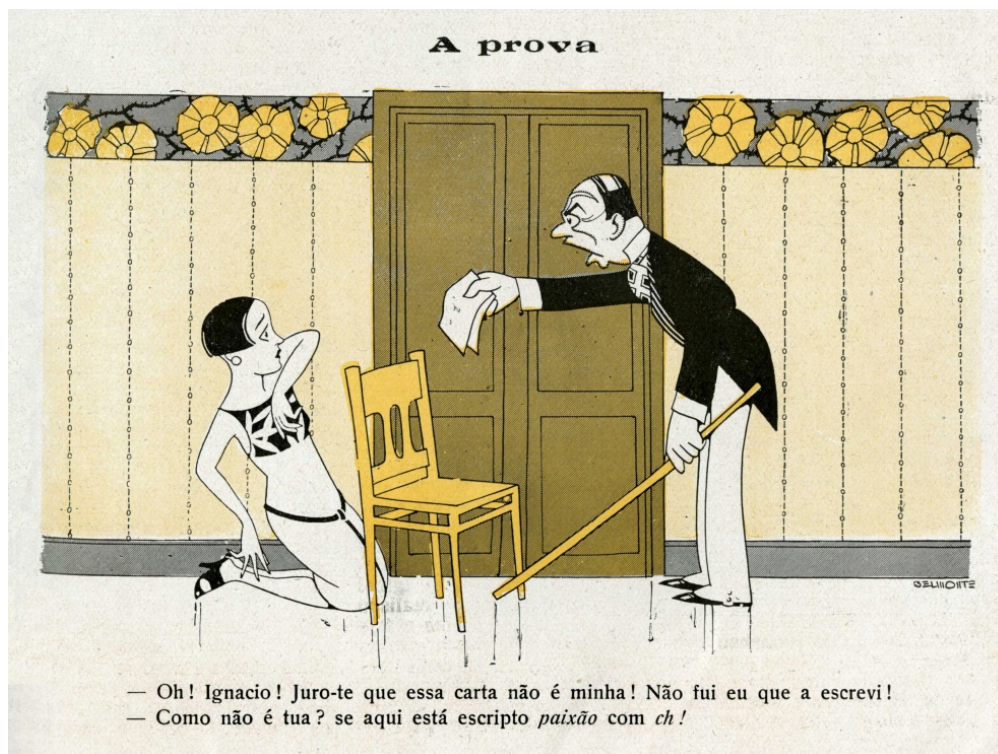


Fig. 89. Careta, n. 856, nov. 1924.

Além de manter correspondência amorosa com outrem, ela teria cometido o pecado da ignorância gramatical, pista definitiva para que o homem reconhecesse sua autoria e a acusasse duplamente, de ser imoral e iletrada.

As mulheres que “saíam da linha”, embora parecessem inscritas — ao menos nas representações — nas dinâmicas da nova realidade, eram em sua maioria censuradas e reprimidas pelas suas escolhas. Como a “madame que esqueceu-se que era casada”:



Fig. 90. *Frou-Frou*, n. 24, maio 1925.

No conjunto gráfico, a policromia ressalta a rica decoração do interior, obedecendo à voga *art déco*: estão lá os grafismos e as estampas que caracterizavam o estilo, num ambiente onde figuravam um *récamier*, um aparador de madeira com entalhes dourados, relógio de mesa, vasos de vidro, pufe, luminárias de piso e teto e um painel de parede elevado até uma borda enfeitada. O título sob a ilustração, “Madame esqueceu-se que era casada!”, enuncia o teor das tensões verificadas entre os personagens; a mulher central, uma figura sensualizada, com roupa ousada e moderna, bracelete no antebraço, realçada pelo tom avermelhado dos cabelos bem curtos, do salto, da boca e da bolsa-carteira, está sob a mira da censura e do descontentamento enunciados na frase e nas feições de um homem vestido com *robe de chambre*, o dono da casa, seu marido, senhor refinado com piteira em punho, anel no anelar (aliança), que a olha “de cima para baixo”. O rosto da mulher a seu lado também não exprime contentamento; do contrário, a outra senhora que poderia ser uma governanta (haja vista as cores preto e branco de seu traje), ou ainda uma amiga ou parente (uma vez que os uniformes das criadas incluíam avental e touca, aqui ausentes), olha para ela com expressão desolada. O mordomo ao fundo, uniformizado com botões dourados, assiste a tudo sem

demonstrar simpatia, e a criança pequena que lê um livro não demonstra tampouco um semblante sorridente.

A mulher-madame encontra-se na berlinda: provavelmente agiu de forma indevida para uma mulher casada, e foi denunciada — pela outra mulher? — por “esquecer-se” de sua condição matrimonial. Diante do marido, olha para a frente, fixa em seus pensamentos, firme em sua pose sensual. A figura da criança intensifica o ar de culpabilidade pelo abandono das obrigações maternas; parece alheia a tudo, sozinha no chão, entregue à própria sorte, “largada”. O homem, por sua vez, demonstra uma face esnobe, talvez artificial, sem deixar aflorar emoções mais fortes, mantendo também uma pose, altivez grã-fina.

Belmonte demonstra possibilidades distintas de tratamento conjugal à questão da infidelidade feminina, corporificada na correspondência das esposas: da indiferença aparente à explosão de indignação, da admissão serena à desaprovação do inconcebível. As duas formas de resposta contempladas são um indício da multiplicidade de vetores em movimento na sociedade, estabelecendo contrapontos entre modelos tradicionais e ousadias dos “anos loucos”.

Nesse ponto, é importante ressaltar que essas representações não constituem, forçosamente, uma expressão literal de como homens e mulheres realmente vivenciavam experiências à sua época, conquanto nos oferecem reflexões sobre práticas, e comportamentos, modos de sentir e agir que pareciam ultrapassar um ideal de feminilidade enfeixado na noção de respeitabilidade doméstica, y *compris* a fidelidade conjugal por parte da mulher.

5.5 Materialidade das relações amorosas

A expressão “golpe do baú”, que significa popularmente se casar com alguém por dinheiro, tem sua origem num hábito do século XVIII, quando era comum compartilhar com o marido, na ocasião do casamento, o “cofre” com as riquezas guardadas da mulher — baús cerrados que acumulavam joias, metais preciosos e dinheiro (RIBALDI, 2016).

A objetificação das relações amorosas é aspecto que emerge recorrentemente nas caricaturas de Belmonte, trazendo o interesse material à pauta diária dos enlaces conjugais; tratando do assunto “às claras”, o caricaturista expunha nas páginas das revistas, que eram lidas por burgueses endinheirados, certas motivações que rodeavam seu universo. Não que aquela camada

fosse exatamente vítima; nas representações, parece que são os próprios homens e mulheres integrantes daquelas esferas que vislumbram o enriquecimento monetário através do matrimônio.

A galeria de tipos que saltavam aos olhos — e à mente — em filmes, livros e caricaturas incluía a mulher “liberada”, “masculinizada”, por vezes infiel; homens afeminados, jovens “à toa”, os “endomingados”; e caça-dotes de ambos os sexos. É possível que o retrato abundante desse expediente estivesse relacionado com a emergência de uma camada jovem que buscava uma vida de prazer e diversão, deixando para o casamento a função de solução para a sobrevivência com conforto, priorizando o patrimônio financeiro e não o parceiro. Lembre-se que o almofadinho descrito por Costallat seria um sujeito sem dinheiro, que sobressaía socialmente pela aparência — portanto capaz de usar sua personalidade para conquistar uma mulher; e vice-versa, muitas mulheres também visavam estabelecer uma sociedade conjugal com homens portentosos.

— É um multimilionário! Oh! como eu gostaria de ser esposa dele...
— Ah! como eu gostaria de ser viúva dele...



Fig. 91. *Frou-Frou*, n. 33, fev. 1926.

Não pairam dúvidas sobre as intenções das moças, que miram num “alvo” potencial nas páginas de algum jornal ou revista, meios de divulgação de informações e projeções de personalidades.

- Mas se você não ganha para comer como quer casar comigo?
- Sim. Mas em compensação seu pai ganha para uma dúzia...



Fig. 92. Frou-Frou, n. 34, mar. 1926.

A herança do dote seria um caminho mais fácil para a estabilidade monetária, tornando-se muitas vezes o objetivo principal de jovens que miravam em prerrogativas de privilégio advindas do casamento, descartando o percurso profissional baseado em edifício próprio.

- Aquele sujeito é o banqueiro X. Um bandido! Fez-me perder uma oportunidade de ficar milionário!
- Como?
- Negou-me a mão da filha!



Fig. 93. *Caretta*, n. 862, dez. 1924.

A raiva do suposto pretendente recai sobre a figura do banqueiro, epíteto da concentração de riqueza, que é taxado de bandido; a graça no desfecho do diálogo advém do motivo da associação do barão milionário com a figura de um canalha criminoso, não pela manipulação indevida de bens privados e sim pela recusa em aceitá-lo como genro. Sobressai, nesse caso, o peso do patriarcalismo nas escolhas matrimoniais — é o pai quem decide quem será ou não o cônjuge da filha, submetida a seus desígnios de certa forma também como um patrimônio particular.

Situação distinta de outro retrato de mulher, pragmática e senhora de suas escolhas, que consulta um advogado para se informar sobre seus bens e direitos:

- Segundo as disposições de seu falecido esposo, a senhora não pode casar-se outra vez; se o fizer toda a herança dele passará para o seu cunhado.
- Pois nesse caso, caso com meu cunhado!



Fig. 94. *Careta*, n. 843, ago. 1924.

A intenção de Belmonte poderia ser a crítica ao primordial interesse pecuniário da mulher, que não demonstrava traços de sentimentalismo pela viuvez e privilegiava o matrimônio como forma de garantir o patrimônio, independentemente das qualidades do cônjuge; concomitantemente, o caricaturista imprimia e tornava visível uma personalidade feminina forte, autônoma, capaz de “correr atrás” do que deseja e de optar por seu destino, à parte julgamentos morais.

As relações de fachada pautadas pela materialidade de interesses sobressaíam num sem-número de representações que destacavam o objetivo primevo do acúmulo de capital em detrimento de escolhas amorosas mais profundas e verdadeiras. Belmonte abordou também outra faceta decorrente da superficialidade das ligações afetivas que denotava um enfraquecimento do casamento com instituição basilar da família brasileira: a possibilidade de sua dissolução.



Fig. 95. *Careta*, n. 769, mar. 1923.

- ...casar-nos-emos no dia 10 e depois vamos passar a lua de mel em Nova York...
- Nova York por quê?
- Oh! Porque o divórcio lá fica mesmo à mão.

Nos Estados Unidos, com efeito, a possibilidade do divórcio já existia em algumas de suas colônias (como Massachussets) antes mesmo da conformação do país em 1776 (COONTZ, 2005). Talvez por influência da antiga metrópole, a Inglaterra, onde o monarca Henrique VIII havia protagonizado um dos mais antigos divórcios de que se tem notícia, no século XVI. Não que fosse um procedimento fácil; estava atrelado a razões de adultério, abandono, bigamia, infertilidade e até impotência (embora para as mulheres fosse muito mais difícil conseguir perpetrar um pedido dessa envergadura). No século XIX, contudo, foram promulgados o *The married women's property acts* nos Estados Unidos (1848) e o *Matrimonial causes act* (1857) na Inglaterra, visando a minimizar

a desvantagem feminina no alcance do divórcio. Desde então, a legislação desses países sofreu alterações em direção à amplitude de direitos equivalentes para os gêneros e a simplificação daquele procedimento.

A liberação da mulher não aconteceu de modo linear no mundo. No Brasil, o divórcio só foi regulamentado e sancionado no ano de 1977; até então, o casamento era indissolúvel. Na cultura nacional, não é possível esquecer que a instituição mais importante até anos recentes, a Igreja Católica, sempre considerou o casamento indestrutível, foi contra o divórcio e que fez de tudo para que ele não fosse efetivado. Havia a alternativa do desquite, previsto no Código Civil de 1916, que era a separação de fato do casal (separação de corpos), com a permanência do vínculo; ou seja, a separação não rompia os efeitos jurídicos do casamento. Mas o desquite deveria ter sido motivado por algumas das causas taxativamente enumeradas por lei, que eram: adultério, tentativa de morte, sevícia ou injúria grave e abandono voluntário do lar conjugal (art. 317); além disso, ficava sujeito ao mútuo consentimento (art. 318). Foi só durante o regime militar de 1964 que o divórcio obteve aprovação, regulamentado e sancionado em 1977, quando a presidência da República era ocupada pelo General Ernesto Geisel, filho de imigrantes alemães luteranos.

O tema, verdadeiro tabu, há muito circundava em artigos na imprensa, em colunas de revistas, na literatura popular, e com alta frequência nos filmes do cinema; era uma reivindicação integrante das lutas feministas que ganhavam agência nos anos 1920, em paralelo às reações contrárias de setores reacionários, que previam consequências apocalípticas à sua efetivação. Na abordagem do assunto, era comum a comparação do fenômeno em outros países, com o exame de quais eram os requisitos necessários, o modo como se processava e a exemplificação de casos notórios.

Por exemplo, no ano de 1923 a revista *Careta* n. 784 publicou o artigo “O divórcio na Inglaterra”, chamando atenção para seu estabelecimento em 1857 e para a então recente liberação da prova de abandono e da prova de maus tratos, restando a necessidade da prova de adultério como causa legítima; a *Revista da Semana* n. 00008, por sua vez, publicou “O divórcio na América do Norte”, destacando o pleito feminino pela unificação das leis em todos os estados da Federação, já que cada um possuía termos e requisitos amplamente distintos. De fato, em 1900 cerca de 8% dos casamentos terminavam em divórcio naquele país, mas em 1928 aquele índice mais do que dobrou para 16,6% (DIVINE, 2002, p. 814).

Nas crônicas de Gastão Penalva a prática era retratada sob ironia moralizante:

— Aquele alto? É o Sobreiro da Câmara, com quinze dias de divórcio.
— De divórcio?
— Sim. De que te espantas? Hoje divorciar é tão natural como casar. Influência *yankee* dos artistas de cinema. Não chegamos ainda, felizmente, à perfeição americana da separação conjugal. Nos Estados Unidos o desquite é uma loucura, uma neurose, uma volúpia. Casa-se num dia e divorcia-se na véspera. (PENALVA, 1924).

Não era incomum a associação dos Estados Unidos a “posturas originais”, um lugar onde proliferavam episódios “curiosos e cômicos”, “pitorescos”, pautados por “excentricidades” (*O Paiz*, n. 14000 e 14001, 1923). Em relação ao divórcio, essa era a forma como o país era percebido por formadores de opinião da mídia impressa brasileira:

É sabido o pendor dos americanos pelo divórcio. (*Careta*, n. 777, 1923)

Os americanos do norte, além do campeonato de box, são detentores de vários outros, inclusive o do divórcio, que ali se verifica com uma frequência verdadeiramente espantosa. (*Careta*, n. 797, 1923)

A descrição do divórcio de ricos e famosos estrangeiros parecia atrair o público brasileiro; entre outros exemplos encontrados na pesquisa, citamos esse d’*O Paiz* n. 14.000, de 18 de fevereiro de 1923, que noticiava: “revistas chegadas ultimamente contam mil diabruras do casamento de Charles Chaplin com a atriz Pola Negri”. O jornal fazia um retrospecto da atribulada vida amorosa do artista, destacando a facilidade com que ele fazia e desfazia seus matrimônios. É curioso notar que em suas biografias Pola aparece como amante, mas não foi mencionada como uma de suas quatro “esposas oficiais”.

A proliferação de uma série de informações poderia mesmo dar a impressão de que em Nova York o divórcio estaria mesmo à mão em 1923; ainda que fosse uma possibilidade vista por parte dos leitores sob um viés cômico, como mais uma das excentricidades americanas, a representação de Belmonte trouxe à tona um pensamento que deveria estar presente na subjetividade de muitos nubentes.

Tanto que a interdição do divórcio no Brasil fez com que muitos casais partissem ao exterior em busca do divórcio — embora não houvesse qualquer respaldo para esse expediente na legislação pátria, onde ele continuava a ser ilegítimo. Com a sentença de desquite do Brasil, era possível reconhecê-lo como divórcio em países que dispunham dessa prerrogativa, abrindo caminho para a possibilidade de um novo casamento, também no exterior. Na década de 1950, essa situação

inclusive ocasionou o florescimento de um negócio hoje extinto, que era o de mediação de divórcios e casamentos no exterior; escritórios especializados nesse tipo de serviço publicavam anúncios nos jornais, oferecendo felicidade fora dos limites legais brasileiros.¹⁵⁶

Com todas essas liberalidades apresentadas nas caricaturas, não parece que nos anos 1920, 1930, 1940 e mesmo 1950 a posição das mulheres no Brasil tenha se modificado tanto. Mesmo nos Estados Unidos do pós-Segunda Guerra, houve um refluxo da mulher para o lar; inclusive, os “maravilhosos” equipamentos que facilitavam o trabalho doméstico foram concebidos e divulgados para que a mulher ficasse ou voltasse para o lar. Há inúmeros filmes mostrando-a, “rainha”, cuidando dos filhos naquele lindo lar nos subúrbios, enquanto o marido pegava o trem ou o metrô para trabalhar no centro da cidade. Foi apenas nos anos 1960, com o movimento *hippie*, a contracultura e a pílula anticoncepcional, que antigos posicionamentos seriam questionados e modificados, estabelecendo — ou destruindo — uma série de parâmetros nas relações de gênero.

¹⁵⁶ Vide matéria “Divórcio acabou com o amor fora da lei”, publicada n’ *O Estado de S. Paulo*, 30 nov. 2012. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/noticias/acervo,divorcio-acabou-com-o-amor-fora-da-lei,8617,0.htm>>.

CAPÍTULO 6 — MODA NOS ANOS 1920

Todo pecado de mulher, do mais leve ao mais grave, tem uma “toilette” no meio. E muito pecado de homem, também...

Benjamin Costallat

Em meio a tantos movimentos que gradativamente ganhavam vigência nos 1920 — correntes feministas, socialistas, tenentistas, hedonistas, vanguardistas, cubistas, entre outras — desafiando velhos protótipos e chacoalhando antigos procedimentos, pode-se dizer que uma das maiores revoluções ocorridas naquela década se deu no campo da moda.

No Brasil, a observância do fenômeno vivera seus primórdios em tempos imperiais, com a chegada da Corte em 1808; teve prosseguimento na segunda metade dos XIX, com o paulatino desenvolvimento urbano, a inserção de revistas ilustradas em sintonia com as europeias, o estabelecimento na Rua do Ouvidor do ponto *chic* da cidade. Tal transformação ampliou-se consideravelmente na virada do século com as intervenções de Pereira Passos, que promoveram a circulação em avenidas ampliadas onde o comércio brilhava como atração principal e os grandes magazines protagonizavam uma experiência de consumo com estratégias de venda inovadoras.

A valorização de referenciais europeus, sobretudo franceses; o fetichismo das mercadorias, com a atribuição simbólica imputada a objetos que poderiam conferir *status* de pertencimento ou distinção; a divulgação de um arquétipo feminino pautado pelo ideal de beleza; o estabelecimento de empresas comerciais mais profissionalizadas e atraentes do que os velhas mercearias “pé de boi”; o consumo como atividade inerente à vida moderna, como passatempo e lazer; e a utilização de periódicos como plataforma de divulgação e incentivo ao comércio não eram exatamente novidades naquela década, e já integravam um processo em curso, como vem sendo mencionado ao longo da presente tese (RAINHO, 2002).

Vale notar que foi no período pós-Primeira Guerra que as roupas sofreram alterações formais profundas, com um estreitamento do dimorfismo até então verificado entre a indumentária masculina e feminina, e a adoção de linhas e volumes que se assemelham, em muitos aspectos, à vestimenta utilizada na contemporaneidade. Para se ter uma ideia, se folharmos revistas das décadas de 1910 e 1920, como a *Careta*, veremos uma série de similaridades comuns a um e outro decênio nas páginas da publicação: as seções, as classes retratadas, a mescla de assuntos sociais,

culturais e políticos, a “louvação” à modernidade. Num voo de pássaro, a característica que melhor permite definir e distinguir qual o período de que se trata é, sem dúvida, a indumentária.

Nos anos 1900 e 1910, as silhuetas masculina e feminina contrastavam em acentuada diferença; uma caracterizada pela austeridade de calça, colete, camisa e fraque ou paletó, uma tríade que se manteve, com variações, ao longo do tempo; a outra, acentuada por modeladores corporais e artefatos que projetavam o busto para frente e o quadril para trás (a silhueta em “s”), com um amplo espectro de tecidos, cores, detalhes e acessórios que farfalhavam sob exagerados chapéus ornamentados e apertados sapatos de bico fino.

Dali em diante, permaneceu o vínculo à matriz francesa como referencial-mor da moda, mas as roupas, a relação com o corpo, o visagismo de rosto e cabelos e a construção da aparência se transformaram radicalmente. Uma série de fatores concorreram nessa mutação: a crescente industrialização acelerava o motor da moda, com um aumento na produção de roupas prontas, enquanto as técnicas de impressão e projeção de imagens incrementavam a circulação dos veículos de comunicação, espalhando informações estéticas com mais celeridade e fomentando o desejo de consumo.

A figura da “ampulheta” estruturada, com saia longa, cabelos presos e blusa abotoada até o pescoço, cedia seu lugar a uma silhueta tubular, mais solta, mais curta, em harmonia com uma mulher mais ativa, mais confiante, mais sedutora e mais prática. A juventude passava a ser um atributo explicitamente valorizado, na composição de uma identidade que acentuava uma distinção em relação às *dames da belle époque*. De certo modo, a figura delgada, com o busto comprimido, a cintura baixa, a saia curta e o “sapato boneca” invocava um tipo infante-juvenil; mas nada inocente, do contrário, muito sensual, com o corpo mais exposto, sob rosto com olhos e boca frisados em preto e carmim.

Não que as mudanças não enfrentassem resistências: nem todos aprovavam ou se identificavam com as novas figurações, tanto no campo formal como no campo comportamental. Como já foi dito, havia um forte movimento de crítica e rejeição às “novas modas” em diversos âmbitos, em latitudes temperadas e tropicais. E havia também certa distância entre a possibilidade de experimentar novos rituais e a efetiva escolha de um caminho distinto da tradição estabelecida. Muitas mulheres que experimentavam novos hábitos e aproveitavam para se divertir de modo inédito em sua maioria reproduziam aspirações e desejos comuns a suas mães e avós, sonhando

com o casamento como um grande escopo existencial. No entanto, foi na esfera da indumentária que se estabeleceu de fato uma grande diferença entre elas.

As criações de *designers* franceses como Lelong, Lanvin, Chanel, Patou, Premet, Poiret e Vionnet ganhavam o mundo ocidental em páginas de revistas como *Vogue*, *Vanity Fair* e *Harper's Bazaar*, onde detalhes sobre decotes, bainhas, tecidos, estampas, cores e acessórios eram destilados como tema central, indispensável às mulheres. O consumo da moda era cada vez mais valorizado como estratégia para atender às prerrogativas de pertencimento social, enaltecer os predicados físicos, demonstrar sintonia com a modernidade e garantir a conquista amorosa do “bom pretendente”.

Mediadora das relações de gênero, condutora de temporalidades diversas, expressão de personalidade e individualidade, catalisadora de convenções morais, a moda se afirmava como uma força poderosa no turbilhão que movia por aqui o leme de um passado rural, escravista, oligárquico e patriarcal em direção ao admirável mundo novo urbano, capitalista, industrial.

Muitos foram os temas captados por Belmonte em suas caricaturas; a moda, outrossim, foi um dos fenômenos que ganhou maior atenção do artista, num volumoso conjunto com análises comparativas de passado, presente e futuro, acerca do universo feminino e masculino, em trânsitos diversos; ousou afirmar que foi o caricaturista brasileiro que mais se dedicou ao assunto naquele período, embora não estivesse sozinho; seus colegas Raul Pederneiras e J. Carlos também cuidaram da questão, traçando contrapontos entre temporalidades distintas e traçando associações com possíveis mutações nas relações de gênero.

A ironia utilizada pelos artistas, daqui e de lá, ao contemplar as transformações nas vestes em suas criações, abre um espectro de leituras polissêmicas; as “novas modas” tanto poderiam ser alvo de um julgamento depreciativo, saudoso de roupas e regras sociais passadas, como objeto de um olhar atento a mudanças inexoráveis, que decodificavam para os leitores a voga estética em movimento.

O portentoso indiciário de moda de Belmonte induz a pensar, para além de seu provável interesse particular no assunto, no lugar que a construção da indumentária ocupava na vida cotidiana e na sua condição de verdadeira interface social. Suas representações permitem entrever os modos e modas adotados nas metrópoles brasileiras em formação e algumas das reações sociais face às transformações vertiginosas que ocorriam nas duas primeiras décadas do século XX, mudanças que encontravam ressonâncias na forma de se vestir e se portar. Do penteado à pintura

do rosto, dos tecidos à configuração das peças, dos decotes femininos ao casaco de pele usado em clima tropical, o artista evidenciava particularidades que — como não utilizar o trocadilho — são pano de fundo para tratar de outras questões. Nas cenas retratadas, personagens urbanos protagonizavam comportamentos por vezes inéditos e acionavam respostas diversas, permeadas por disputa de forças que trazem à tona tensões entre a afirmação da individualidade e o exercício de novos papéis sociais face a padrões morais e tradicionais característicos.

6.1 Moda de ontem e hoje

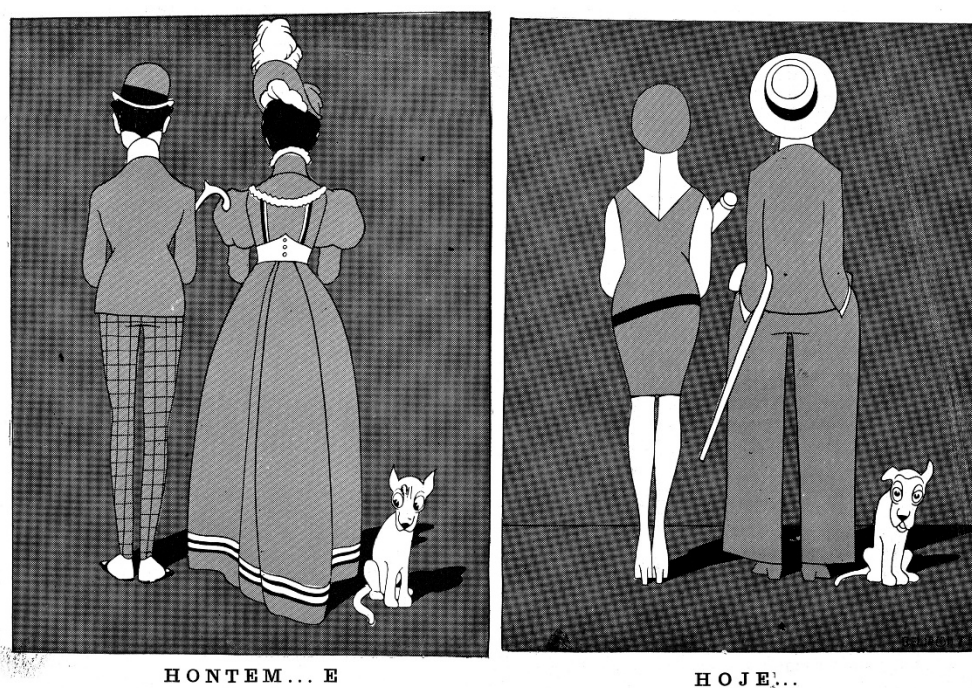


Fig. 96. *Frou-Frou*, n. 36, maio 1926.

Na contraposição dos casais de “Ontem” e “Hoje”, a sucessão de temporalidades na indumentária emerge no contraste entre o que seria uma moda arcaica e um visual moderno; Belmonte fixa trajes que seriam associados a períodos distintos, realizando um inventário das diferenças nas vestimentas de homens e mulheres que evidencia os traços particulares de cada tempo.

Como um *voyeur* que observa uma cena por detrás, o caricaturista usa o artifício da repetição dos personagens, do cenário e da posição em que se encontram — o homem, a mulher, o cachorro e a sombra — sublinhando uma ideia de que seriam, nos dois quadros, pessoas do mesmo gênero, mesma faixa etária e classe social, diferenciados no tempo pela indumentária, essa sim apresentando feições acentuadamente distintas.

O conjunto “antiquado” incluía para a mocinha um vestido longo de corte elaborado, com saia comprida e armada por anquinha, cintura bem demarcada, mangas bufantes (sustentadas por barbatanas ou plumas) nos braços e justas nos antebraços, pleno de detalhes ornamentais (babados, fitas, laços, rendas, botões...), usado provavelmente sobre um modelador apertado; o chapéu de abas largas, enfeitado com plumas, cobria parte dos cabelos anelados e presos em um penteado. O volume da saia e das mangas parecia tornar a cintura mais estreita, no modelo de inspiração vitoriana e romântica, presente na virada do século passado. Para o mancebo, calças com pernas ajustadas, confeccionadas em tecido xadrez — padronagem tradicionalmente associada à Inglaterra, país que exportava tecidos e referenciais de moda masculina para o Brasil —, paletó também justo e acinturado sobre camisa de colarinho alto, polainas sobre os sapatos e chapéu-coco, muito utilizado na *belle époque*.

O dimorfismo estético predominante no século XIX entre o conjunto masculino e o feminino fica claramente visível. Essa oposição de formas refletia uma segregação de gêneros na divisão do trabalho, na outorga de tarefas e no duplo padrão de moralidade vigente (SOUZA, 2003). A mulher, cuja maior realização viável seria o casamento, utilizava a indumentária como ferramenta de sedução, com artifícios cada vez mais elaborados; sua imagem também compunha um importante marcador social — a exteriorização da riqueza do marido — acentuando o investimento nas filigranas da moda feminina. Para o homem, as formas de afirmação social dependiam menos da aparência e mais das qualidades e dos talentos individuais. O despojamento dos seus trajes, sobretudo em comparação à roupa da mulher, não significava, no entanto, uma negação do cuidado com a visualidade; o corte das peças, os tecidos utilizados na alfaiataria e os acessórios eram elementos valorizados como indícios de poder, dignidade e competência.

Passando os olhos de um lado a outro na caricatura, somos transportados para a terceira década do século XX, na qual a moda apresentava mudanças significativas. No traje feminino, se fazem notar o corte reto, longilíneo, mais limpo e geométrico, e a exibição corporal por ele permitida; há um estreitamento entre as formas que guardavam as peças de vestuário de homens e

mulheres, na contramão da distância que outrora os caracterizava. Os vestidos, que variavam conforme a ocasião em que seriam usados, seguiam em sua maioria uma base tubular com cintura baixa, decotes em U, V ou canoa; no início da década as bainhas subiram até a altura do tornozelo, mas por volta de 1925 chegaram logo no joelho. Para ocasiões noturnas como estreias de teatro, concertos ou jantares formais, tecidos luxuosos como seda, veludo, crepe ou lamê eram incrementados com bordados, pedrarias, lantejoulas e franjas; durante o dia, os vestidos eram um pouco mais simples, com cores e estampas claras, acompanhados de cintos estreitos, faixas, fendas, laços e broches, com mangas compridas, curtas ou sem mangas (BONADIO, 2007).

Os itens do rol masculino — calça, paletó, sapatos, chapéu, bengala — também denotam alterações visíveis; o paletó, mais largo e reto, era usado com calça de pernas bem largas, mais confortáveis (a ponto de seu usuário colocar com folga as mãos nos bolsos enquanto as puxa); o chapéu, com fita, tem abas retas, tipo panamá; os sapatos, sem polaina; a bengala, provavelmente de junco, possui uma alça de meia volta simples ao contrário daquela retratada no “Ontem... e”, que apresentava um detalhe, provavelmente de metal.

Em uma espécie de recorte da linha do tempo da moda, captando o momento de transição entre os anos 1900-1910 e os anos 1920, o caricaturista calcava no lápis, com um suspiro nas reticências do título, o flagrante de mudanças contemporâneas a ele; como se, a partir do olhar sobre a moda, propusesse uma reflexão sobre transformações mais amplas.

Afinal, por detrás de todas aquelas alterações, havia uma profunda conjunção de forças que emanavam através da moda e diziam respeito a disputas de poder no âmbito das construções e das relações de gênero. Não à toa, Belmonte descortinou em representação “fantasiosa” qual seria a fonte de inspiração da moda, nada menos que o demônio:



Fig. 97. *Frou-Frou*, n. 5, out. 1923.

A mulher que faz o vestido na modista — uma criação ousada com enorme fenda frontal na saia, corpilho que aponta para o púbis e extravagante acessório no cabelo, que remete aos usados por atrizes de cabaré — olha com expressão temerosa ao “grande inspirador”, uma figura cuja ascendência emana do tamanho com que é retratado e também da sua expressão de satisfação, marcado por um gestual de punho e mãos com características femininas. O “demônio” por trás da moda poderia ser a identidade e o desejo feminino, em luta contra forças repressoras, em busca de novas formas de afirmação; e também uma “força malévola” externa que destruía amarras convencionais e empurrava as mulheres para um novo patamar de feminilidade, nem sempre autenticado por camadas mais “religiosas”.

A associação entre a vaidade feminina e os “símbolos do diabo” não era incomum; em nota na revista *Fon-Fon*,¹⁵⁷ por exemplo, lamenta-se o desinteresse das mulheres nos sermões em contrapartida à valorização da veleidade, um pecado, julgado negativamente: “Mas a palavra dos

¹⁵⁷ *Fon-Fon*, n. 48, 29 nov. 1919.

púlpitos nada pode contra a vaidade da mulher e a mais fútil melindrosa dos dias que correm ri dos sermões como fazia o grande Rabelais. Não há força humana que faça a mulher deixar os ‘símbolos do diabo’...”.

É interessante observar uma arquitetura simbólica similar na capa da revista francesa *La Vie Parisienne* n. 2, de 9 de janeiro de 1926, onde o “*bon petit diable*” é a sombra por trás da mulher moderna e emancipada que acende o cigarro em público e não se envergonha de mostrar os joelhos; nesse caso, a mulher não parece temer o diabo, do contrário, ela é o próprio diabo, encarnado na feminilidade moderna.



Fig. 98. *La Vie Parisienne*, n. 2, jan. 1926.

Na crônica “O poder das toilettes”, Costallat observava a devoção das mulheres aos criadores de moda, diretamente proporcional à medida que eram “exploradas” e “despidas”:

[...] as mulheres fazem como a Sra. Sorel — entregam-se de corpo e alma aos costureiros que quanto mais as despem mais as exploram. E esses gênios da moda, e esses soberanos que resolvem com suas tesouras as mais altas fantasias; que hoje mandam pôr pernas à mostra e amanhã braços e depois de amanhã costas e espáduas e depois tudo; esses mestres da linha e da agulha que despem e vestem a humanidade conforme lhes vêm a vontade e a inspiração; esses Césares do dedal e do carretel têm a gratidão e a obediência cega das mulheres, principalmente quando economizam fazenda à custa da nudez feminina. (COSTALLAT, 1923, p. 245)

Com tantas dinâmicas em jogo, a moda não passava despercebida ao juízo daqueles que se sentiam ameaçados por uma nova ordem insurgente. Um dos aspectos particularmente observados pelo caricaturista foi a possibilidade feminina de valorizar e exhibir o corpo, deixando à mostra partes que, sob o jugo patriarcal tradicional, deveriam estar escondidas, “sob controle”.

Ele — Você tenha paciência! Pode ir assim ao reveillon; mas quando dançar, tem de vestir o meu sobretudo!



Fig. 99. *Frou-Frou*, n. 31, dez. 1925.

O senhor, vestido de maneira formal para os festejos do Ano-Novo, num ambiente esmerado, não esconde seu aborrecimento ao se dirigir para a mulher enquanto ela se apronta, auxiliada por uma empregada que faz as vezes de camareira, ajoelhada diante da patroa, com uniforme tradicional, provavelmente engomado — um vestido escuro com punhos, golas, avental e lenço brancos, mas também com cabelos curtos e saia na altura dos joelhos. Com expressão indignada e furiosa, ele esbraveja e segura o sobretudo, que seria “o grande remédio” que dá título à caricatura para “curar” a indiscrição feminina.

Ela porta um vestido estampado com as costas completamente desnudas, uma cauda longa em tecido liso, possivelmente com corte enviesado, pulseiras nos punhos e antebraços (provavelmente de baquelite), sapatos de salto. Na segunda metade da década, o corte enviesado foi desenvolvido pela estilista francesa Madeleine Vionnet, inicialmente utilizado no forro e em seguida adotado nos próprios vestidos. Através da costura de triângulos cortados de forma enviesada, com inspiração em figuras da Grécia Antiga, os vestidos caíam de forma elegante e sedutora, geralmente com as costas abertas, sem a rigidez do corte reto (CONDRA, 2007).

Quanto à profundidade do decote, era uma tendência divulgada em revistas estrangeiras como a *Vogue*. A ilustração seguinte e à esquerda, publicada na edição britânica de agosto de 1926, era acompanhada de legenda que apontava a estilista francesa Louiseboulanger como “*one of the leaders in the movement towards the back*”, figura-chave no movimento *fashion* que passou a dar destaque às costas. E a fotografia da atriz americana de cinema Clara Bow, seguinte e à direita, mostra um tipo de ousadia que as mulheres estariam dispostas a usar (CONDRA, 2007).



Fig. 100. *Vogue (British)*, ago. 1926.



Fig. 101. Acervo: Library of Congress.

A situação retratada na caricatura põe em xeque uma série de relações de poder entre seus personagens, permeadas pela moda que usam e as cargas simbólicas que perpassam suas vestimentas. A representação da mulher — esguia, alta, ousada, atrevida — que olha para o homem “de cima para baixo”, numa posição relaxada, com a mão na cintura, evoca uma certa preponderância sobre a figura masculina, que é retratada como um baixinho, nervoso, que tenta impor sua vontade, a fim de impedir que ela usufrua das prerrogativas da moda (no caso, a possibilidade de despir as costas) para chamar atenção e seduzir.

A situação proposta por Belmonte deslinda um aspecto a considerar, que seria a adoção (ou não) do pronunciado decote sedutor entre as cariocas de certo padrão naquele momento. Nos registros imagéticos encontrados em periódicos dos anos 1920, as mulheres aparecem, em sua maioria, portanto vestidos tubulares de cintura baixa, mas raramente usando decotes tão acentuados. Diante desses indícios aparentemente contraditórios, há uma série de hipóteses que se podem contemplar, levando-se em conta as relações entre práticas e representações; as mulheres retratadas nas fotografias da revista poderiam ser apenas as “senhoras da sociedade” que respeitariam determinadas limitações morais e não seriam adeptas do decote — ou seja, os veículos

de comunicação fariam uma escolha do tipo de mulher e de vestimenta que seriam prestigiados com fotografias publicadas em suas páginas, excluindo aquelas com costas à mostra. Ou talvez Belmonte fosse precursor ao captar uma tendência de moda e incorporá-la em suas caricaturas, embora, na prática, a maioria das mulheres não tivesse ainda adotado o uso daquele tipo de recorte nos vestidos.

Independentemente de uma reconstrução absoluta do real passado — tarefa que não é vislumbrada no horizonte de nossas pretensões —, a inclusão desse recurso sedutor na representação do artista, como uma opção que se insinuava entre as possibilidades de vestimenta da época, é algo que concentra nossos interesses. A questão deflagrada pela indumentária e a construção da aparência denotam tensões entre os mandos e desmandos masculinos, de caráter machista, e o desejo feminino, sua vontade própria, sua possibilidade de relacionar-se com o próprio corpo e tomar decisões sobre si.

A reprovação masculina da indumentária da mulher reaparece em outra caricatura, na qual os bastidores da preparação para um evento noturno são novamente descortinados. O homem, vestido de maneira formal, com o cabelo partido ao meio e domado por gomalina, observa a mulher retesada, com mãos e testa contraídas, criticando seu visual:



Fig. 102. *Careta*, n. 978, mar. 1927.

- Não sei o que tem hoje a tua toilette.
— É mais fácil saber o que ela não tem...

Responde ironicamente a mulher, com um vestido de comprimento acima dos joelhos, sem mangas, decotado e justo, ressaltando as formas das nádegas e dos quadris; pernas, costas, braços e pescoço de fora, acentuado por cabelo bem curto. Novamente, o caricaturista demonstra o espanto e o desconforto causados pela exposição do corpo feminino em peças de vestuário que esgarçavam padrões de moralidade e pudor.

Ainda sobre a questão da censura masculina face à exibição do corpo feminino, percebemos olhares de desconfiança mútua entre aquele que exige explicações e aquela que não sabe se as motivações alegadas serão suficientes para convencê-lo:

- Mas, será possível que só sintas frio no pescoço?
— É porque é o único lugar que a moda nos permite cobrir...

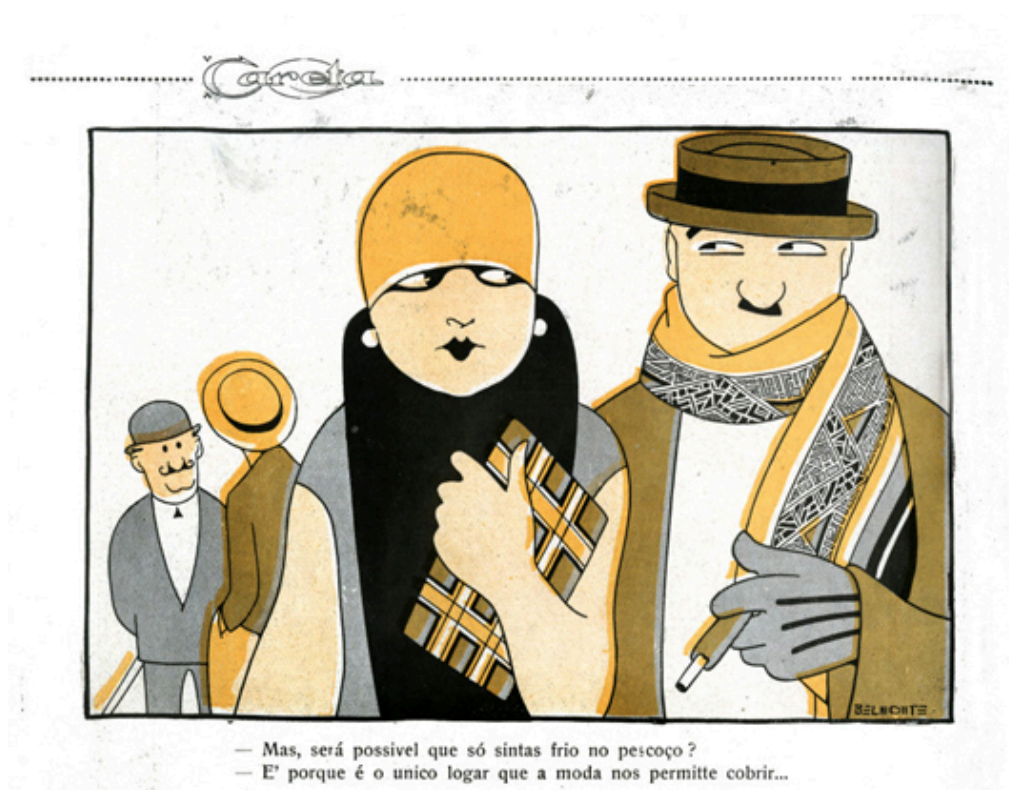


Fig. 103. *Careta*, n. 928, abr. 1926.

A mulher usa vestido sem mangas, chapéu enterrado cobrindo a testa, maquiagem marcada em olhos e boca, enquanto segura uma bolsa-carteira, numa situação que remete a um ambiente externo cuja temperatura seria baixa, haja vista o cachecol e a luva que porta o homem ao seu lado. Provavelmente com pernas também desnudas, ela usa um acessório em torno do pescoço, quiçá uma estola forrada de pele, um item que reaparece em outras representações de Belmonte onde as mulheres usam peças quentes no torso com pernas de fora por baixo.

O uso de peles no Rio de Janeiro era verificado desde a *belle époque*, haja vista o desejo de espelhamento do cabedal europeu que encontrava na moda a materialidade sob medida para sua expressão. A perpetuação do hábito em clima tropical nos anos 1920 era motivo de perplexidade para pensadores como Costallat, que vociferava:

O filho ingrato destas maravilhosas praias tropicais sonha noites frias europeias [...]. Sonhar com Paris, invejar Paris, imitar Paris já é uma doença no carioca. [...] Peles e mais peles, capas e mais sobretudos, como se aqui no Rio fizesse uma temperatura polar, são exibidos nas vitrinas que, para dar mais frio ainda à gente, têm nos seus cartazes um pouco de algodão imitando neve. Meu Deus, que frio! E que ridículo! (COSTALLAT, 1924a, p. 271)

Percebe-se, na moda, como o referencial cultural parisiense mantinha seu lugar sobre os ombros de consumidores com poder de compra para aqueles almeçados índices de equiparação cultural.

Na caricatura de Belmonte, a indignação perante o paradoxo da vestimenta para temperaturas distintas no polo sul e no polo norte, Brasil e Europa, pernas e pescoço, reaparece configurada na personagem que tenta se defender da interpelação do homem terceirizando a decisão de descobrir-se para “a moda”, como se não tivesse autonomia para decidir o que usava e devesse obedecer aos ditames impostos pelo que estava em voga estética e socialmente.

Na verdade, podemos pensar que a mulher tivesse prazer em poder exhibir o próprio corpo de forma inédita, como retratado nas outras caricaturas, e diante do questionamento masculino se absolvesse da culpa em relação a seu desejo imputando à moda sua forma de vestir, como uma decisão imposta de fora para dentro. Em que pese a influência que a moda realmente exercesse sobre as escolhas femininas, não se podem desconsiderar a autonomia individual e a personalidade própria, que ganhavam agência nos anos 1920; conjugadas, ambas determinavam o visual feminino que tanto enciumava seus entes masculinos.

As “novas modas” deixavam partes do corpo em evidência e abriam espaço, literalmente, para o uso de acessórios também de modo inovador.

— Agora, sim! Agora as meias são meias mesmo; não são inteiras como antes...

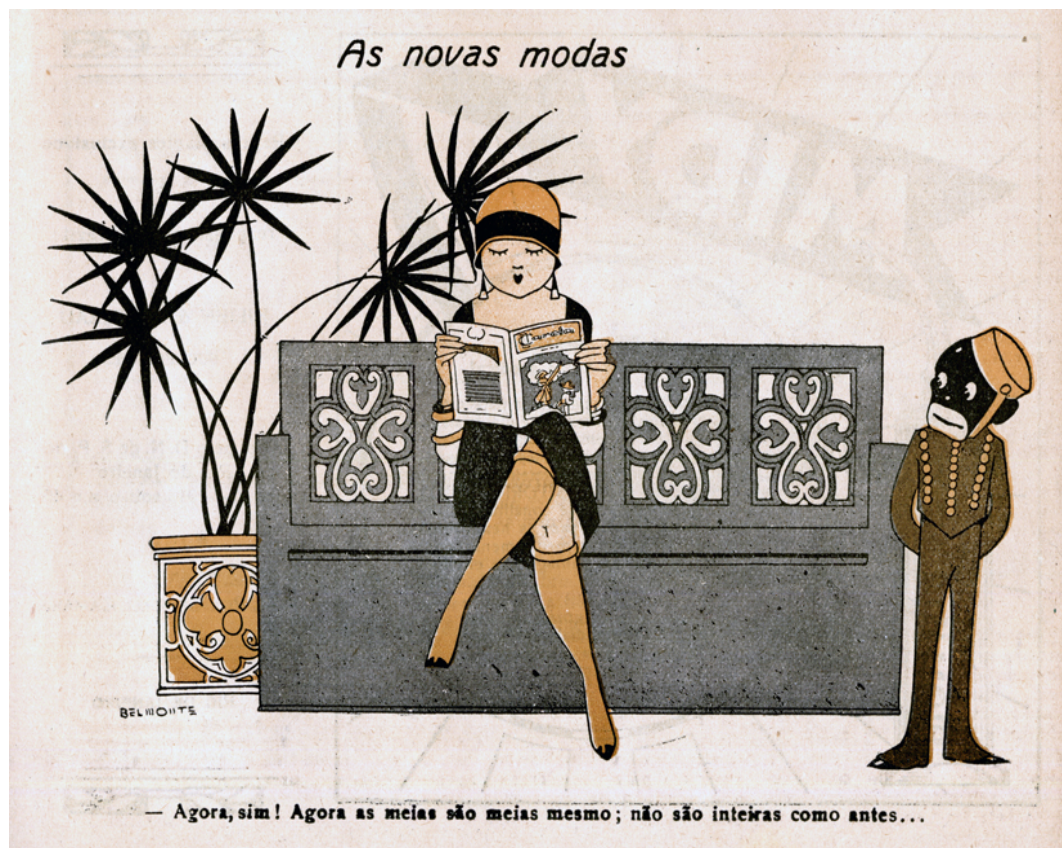


Fig. 104. *Caretta*, n. 915, jan. 1926.

O mensageiro de hotel — um funcionário negro, reproduzindo a figura do *bellboy* americano, cujo uniforme inclui quepe preso com fita sob o pescoço, jaqueta com mangas compridas, gola japonesa e botões dourados, calça reta (provavelmente com friso lateral em outra cor), meias e sapatos — observa a senhorita que, numa citação metalinguística, lê a revista *Caretta*. Chama atenção a proporção distinta entre as duas figuras retratadas; a figura do negro, “menor” em relação à moça branca, evoca uma posição de inferioridade por discriminação da cor da pele, ou, quiçá, o trabalho não regulamentado de menores de idade.

À medida que o comprimento das saias se tornava mais curto (até atingir a altura logo acima dos joelhos) e as pernas se tornavam cada vez mais visíveis, a popularidade da meia-calça se

intensificou como item fundamental no aparato feminino. Belmonte registrava uma mudança em relação ao uso das meias-calças ocorrida nos anos 1920, pelas cores, o material e a maneira de usar.

Até o começo da década, as meias-calças escuras de algodão eram as mais usadas; paulatinamente, meias de cores claras, brancas ou bege, feitas de seda, natural ou sintética,¹⁵⁸ começaram também a entrar em voga, com comprimento na altura das coxas, onde eram fixadas por presilhas ou cintas ligas rendadas. Às vezes as mulheres enrolavam o topo das meias sobre presilhas usadas logo acima dos joelhos, às vezes ainda mais para baixo, de modo a deixar os joelhos à mostra; uma atitude considerada o ápice da imoralidade na moda, mas conforme a década progredia, joelhos desnudos passaram a ser uma visão bem comum (DROWNE; HUBER, 2004, p. 107). Esse hábito, verificado nos países centrais, provavelmente foi adotado pelas *coquettes* dos trópicos, *vide* a representação de Belmonte e os anúncios de meias-calças que pipocavam nas revistas ilustradas do período. Voltando a Costallat, ele menciona o aparecimento de pernas nuas das mulheres que, por influência da moda, deixariam inclusive de usar as meias de seda:

Teremos de ora em diante, pernas nuas, sem ter o trabalho de tomar banho de mar. [...] Não era justo que uma cidade como São Paulo não tivesse, como nós aqui no Rio, o seu banhosinho “ba-ta-clan”, a visão de algumas pernas bem feitas para, de vez em quando, alegrar nossos olhos [...]. (COSTALLAT, 1924a, p. 243)

Ao passo em que celebrava a entrada em cena daquela parte do corpo feminino — enquanto ironizava os paulistas pela falta do ritual praiano —, Costallat demonstrava a dubiedade que caracterizava a forma como muitos lidavam com todas aquelas novidades permeadas pela moda; na mesma crônica, ao final, ele sugere que o teatro de revista, conhecido pelas atrizes desnudas, passasse a cobrir suas pernas com meias para que elas pudessem encantar os homens, retomar o seu “mistério antigo” e receber as homenagens do um “velho lirismo que já morreu”, comemorando e lamentando, a um só tempo, a banalização das visões de pernas femininas, ao natural, no circuito citadino.

6.2 Reciprocidade de gêneros, intercâmbios indumentários

¹⁵⁸A seda sintética utilizada nas meias-calças a partir da segunda metade dos anos 1920 era denominada *rayon*; o uso do *nylon* na confecção daquelas peças só passou a ser difundido no final dos anos 1930.

As aspirações por igualdade entre homens e mulheres eram matéria pulsante nos anos 1920, um movimento com trânsitos na forma de vestir, com reflexos em tendências andróginas. Belmonte tratou da incorporação de peças do vestuário (até então) masculinos pelas mulheres de modo bem-humorado, como se a proposta de igualdade fosse algo incontestável e que poderia ser encarado com leveza:

— Já que as pequenas usam cartolinha e cabelos curtos, precisam aprender a cumprimentar...



Fig. 105. *Careta*, n. 855, nov. 1924.

Ambientada em um bairro com casa em estilo “bangalô” ao fundo, em frente à qual um vistoso automóvel se encontra, a cena abriga o senhor cuidadosamente vestido conforme os padrões de elegância e distinção vigentes na época; ele usa um chapéu-panamá com o qual cumprimenta as moças, elas portam cartolas e *écharpes* com vestidos de cintura baixa, luvas e sapatos fechados com tiras, uma tendência dos calçados nos anos 1920.

Caracterizados por linhas geométricas — à semelhança da inspiração *déco* que influenciava as padronagens dos tecidos, as feições arquitetônicas e o corte das roupas —, os sapatos embelezavam os pés em evidência após a subida das bainhas; muitas vezes combinavam com os vestidos e os acessórios, apresentando novos materiais nos enfeites e nas tiras, muitas feitas de brocado, seda ou outro material delicado. Essas (as tiras), por sua vez, cruzavam o peito do pé de

diversas maneiras; poderiam ser uma, duas, três, cruzadas ou em “T”, sobre saltos médios ou altos, nunca finos — o chamado “sapato boneca” —, ou eram fixadas nos tornozelos; as tiras eram abotoadas em um dos lados do sapato e botões cobertos com esmalte, pedras, detalhes dourados ou prateados acrescentavam ainda maior requinte. A firmeza do passo feminino, com sapatos que permitiam dançar e caminhar com conforto e segurança, também pode ser encarada como um eco das conquistas das mulheres naquele período, materializadas na moda que vigorava nos pés.

Os cabelos curtos usados pelas mulheres eram um sinal exterior latente que condensava uma série de significados: a rebeldia que rompia, à tesoura, com amarras estéticas do passado; a observância dos ditames da moda propaladas por centros culturais estrangeiros; a experimentação de uma “troca de papéis” com os homens, ainda que esse intercâmbio se efetivasse apenas na esfera exterior; e a adesão a um novo arquétipo de mulher mais ousada, jovem, sensual e, sobretudo, moderna.

Conquanto o senhor retratado na caricatura parecesse aceitar os novos costumes, sugerindo inclusive mudanças de comportamento às mulheres a partir do uso de determinada indumentária, o viés irônico impresso na cena também provoca reflexões sobre uma postura crítica acerca daquela situação, a ponto de motivar o riso entre os leitores sob a ótica do impensável, do absurdo.

Para Costallat, por exemplo, os cabelos curtos femininos eram um sacrilégio: “a moda acaba de cortar os cabelos e raspar à navalha a nuca das mulheres. As senhoras mais distintas são as primeiras a se sujeitar à ação furiosa dos cabelereiros” (COSTALLAT, 1924a, p. 215). O autor demonstrava precaução diante de uma série de padrões impostos pela moda e sua inter-relação com a (des)construção de identidades de gênero, antevendo e lamentando, por exemplo, o uso de calças pelas mulheres:

Só fico com justificado receio de que a moda alarmante que está efeminizando os homens e masculinizando as mulheres não nos obrigue a nós, respeitáveis barbudos, a usar saia comprida, “soutien-gorge”, colete e todos os demais apetrechos que as mulheres de hoje atiram para o lado. Só nos falta passar para as saias e as mulheres para as calças. (COSTALLAT, 1924a, p. 216)

A estreita ligação entre a moda e certos padrões de organização social, especialmente em relação à definição de papéis e elaboração de atributos de gênero, era evidenciada nas observações do escritor, que demonstrava indignação com os rumos e as novas tendências expressas na materialidade do vestir:

O ridículo dessa inversão de papéis é coisa que a época parece não sentir. As qualidades viris que pela moda e pelos hábitos vão perdendo os homens, só tem como compensação o lucro de desavergonhados atributos para a mulher. Ela, sem sentir, vai abrindo mão de todas as delicadezas que lhe são inerentes, de todas as belezas íntimas que são o seu encanto. Ele, pouco a pouco, vai se esquecendo na nobreza de seu vigor e da fraqueza de sua superioridade. De conquistador, passou a ser conquistado. (COSTALLAT, 1922, p. 108).

É como se as mulheres, ao experimentarem novos intercâmbios e configurações no exercício de sua feminilidade, deixassem de ser atraentes, belas e moralmente adequadas; e os homens, por seu turno, ficariam enfraquecidos e subservientes a elas que, de caça, passariam a caçadoras. As relações de gênero reiteradamente aparecem nas representações literárias e gráficas da época como verdadeiras disputas, onde feminilidade e masculinidade se revezavam num jogo de perdas e ganhos, com necessidade de estabelecer qual seria o/a mais forte, sem que a isonomia humana, independentemente de gêneros, fosse possível.

Os coletes de que falava Costallat figuram em outra caricatura de Belmonte também voltada à troca de peças intimamente ligadas às elaborações de gênero. “Em trânsito” sugere um deslocamento não apenas dos atores, que andam lado a lado, no mesmo passo, na rua, mas também das identidades e das novas possibilidades ofertadas pela moda, todos em movimento:

- As mulheres agora vão usar de novo coletes.
- Dizem, mas eu penso que é o colete dos nossos ternos, decotados e sem mangas.
- E curtos...



Fig. 106. *Caretta*, n. 972, fev. 1927.

A moda é tema da conversa dos personagens, que comentam a adoção pelas mulheres do colete masculino, em contraponto à sua versão feminina anterior. Explique-se: na primeira década do século passado, os espartilhos foram substituídos por um modelador corporal um pouco mais confortável, o então chamado *collete*, também conhecido como “espartilho científico” ou *devant droit-erect form*. Feito com tecidos mais elásticos, possuía barbatanas flexíveis e modelagem mais comprida. Nos anos 1920, esse tipo de modelador caiu em desuso, substituído por outros menores e mais confortáveis, próprios para serem usados com um novo padrão de silhueta, mais fluida e solta.

A mulher caminhante figura vestida com paletó escuro de abotoamento baixo, que facilitava a visualização dos coletes, sobre camisa branca e gravata com lenço no bolso, itens do rol

masculino, mesclados com acessórios do rol feminino: a bolsa-carteira, o chapéu *cloche*, a saia pregueada e os sapatos de salto, que compunham seu visual híbrido.

A adoção de peças cujo uso era franqueado apenas aos homens provocava uma série de reações sociais que variavam entre a aceitação e a desaprovação dos novos hábitos, ora com consideração, ora rejeição, perplexidade ou adaptação. As alterações de padrões e possibilidades de vestimenta teciam relações com uma nova postura feminina, mais ousada e emancipada, em direção a uma igualdade de direitos e oportunidades guardadas ao sexo masculino.

Com ou sem a incorporação de um visual andrógino ou de roupas imputadas aos homens, fato é que a mulher passava a contar com maior praticidade, celeridade e conforto para se vestir em comparação com o ritual de décadas anteriores, quando o número de itens que compunham o *physique du rôle* feminino, suas formas e seus materiais, não conferia trivialidade ao ato de se vestir. A dificuldade do trajar imposta por modeladores, crinolinas, peças de corte intrincado com rendas, bordados e fitas, chapéus enormes com adornos de plumas e flores, saias farfalhantes, armadas e compridas cedia a vez para roupas de modelagem mais simples e reta, usada com acessórios descomplicados para compor a aparência da mulher moderna.

6.3 “Moda praia” nos anos 1920

No capítulo 3, abordamos o ritual social do banho de mar e algumas de suas implicações; cuidaremos, a seguir, dos enredamentos relativos à indumentária específica utilizada nessa forma praiana de sociabilidade e lazer.

Foi na década de 1920 que três grandes fabricantes americanos de roupas de banho expandiram de forma notável suas atividades: Jantzen, Cole e Catalina ajudaram a disseminar a “moda praia” da época desafiando antigas interdições morais. Não encontramos documentos formais que comprovassem a comercialização dessas marcas no Brasil naquele momento, embora tenham se popularizado nas décadas seguintes; a Catalina, nos anos 1950, ficou bastante conhecida por executar os maiôs dos concursos de *Miss*.

Ainda assim, acreditamos que os novos padrões disseminados por esses fabricantes tenham reverberado no Brasil e quiçá seus produtos tenham sido importados por magazines tais como Parc Royal e Casa Colombo, que anunciavam em página inteira nas revistas ilustradas suas novidades

para banho de mar; ou mesmo na Casa Sportsman, cujo reclame oferecia “costumes completos, americanos, para todas as idades e ambos os sexos”.



Fig. 107. *Fon-Fon*, n. 6, fev. 1925.

Assim como também consideramos terem aportado, entre nós, influxos dos hábitos da campeã mundial de natação, a australiana Annette Kellerman, que mais tarde se tornou atriz de cinema; em 1907, ela causou escândalo em Revere Beach, perto de Boston, por ter usado um maiô peça única justo, muito diferente das roupas largas e pesadas que se usavam no início do século XX (DROWNE; HUBER, 2004, p. 102-103). Junto com o novo maiô, Kellerman propagava uma ideia de liberdade para a mulher atrelada ao esporte, à exibição e à fruição do próprio corpo; a natação se tornara uma metáfora para a emancipação feminina através do exercício, uma modalidade na qual elas poderiam passar a competir com os homens.

Embora não tenhamos achado na imprensa brasileira a divulgação desse episódio, eram comuns, nas décadas de 1910 e 1920, notícias sobre as conquistas esportivas e os filmes estrelados por *Miss* Kellerman. A ela é creditada pela historiografia da moda a invenção do maiô inteiro que promoveu uma dramática mudança estrutural na roupa de banho, substituindo os vestidos do pescoço até o joelho e os *caleçons* “saco” usados pelas mulheres no mar. A nadadora criou uma

peça de roupa que permitia nadar e não apenas se banhar; seu maiô inteiro era o que hoje consideramos um “macaquinho” curto, com um painel costurado na altura do quadril que fazia as vezes de uma sainha, como no modelo seguinte que leva seu nome:



Fig. 107. Maiô da marca *Annette Kellerman* — 1926-1928.

Acervo do Museu Metropolitan/NYC.

Com tecidos mais elásticos, as fábricas desenvolveram maiôs tubulares, sem manga, com gola redonda ou canoa, com pernas justas sobre os joelhos, sobre os quais era costurada a pequena saia; muitos eram adornados com listras e faixas estreitas na cintura, outros com decotes mais pronunciados nas costas, abrindo um leque de opções para aqueles trajés.

Não surpreendentemente, a entrada daquele novo costume de praia provocou um impacto social, impregnando subjetividades com uma profusão de corpos, pele, pelos e movimentos capazes de atizar sentidos e fantasias. Belmonte desvendou sua imagem do que seria uma banhista situada num tempo adiante, tecendo projeções sobre o desenvolvimento da “moda praia” a partir das mudanças que testemunhava nos seus próprios dias:



Fig. 108. *Frou-Frou*, n. 33, fev. 1926.

Marcada pela androginia expressa no cabelo supercurto e na posse da bengala — um objeto fálico, analogamente a uma piteira ou a um cigarro — e pela forte sensualidade acentuada pela transparência do maiô, a mulher vai à praia maquiada, com muitas bijuterias (brincos enormes, pulseiras nos braços e antebraços), maiô translúcido com uma cauda longa drapeada que cobre a parte de trás, combinando com meias também translúcidas. O caricaturista não acertou todas as previsões, mas deixou registrada uma impressão causada por corpos que se descortinavam cada vez mais e mulheres que se restringiam cada vez menos.

Belmonte evoca a transformação da feminilidade, pontuando a mostra corporal na praia como um fator-chave na afirmação de uma mulher que lidava com o próprio corpo com menos vergonha e insinuava também o intercâmbio de papéis masculino e feminino na figura eminentemente andrógina. Essa mulher, que desafiava antigos valores de pudor e confinamento de si, poderia, numa leitura atual, ser também um travesti, um homem feminino. A “banhista de futuro” faz pensar não apenas no esgarçamento das possibilidades e do lugar da mulher, mas também do homem.

Nas praias, a visão das mulheres com as roupas de banho disseminadas nos anos 1920 mexia com o imaginário masculino e passava a integrar a “Vida que passa”, nome do poema de Olegário Marianno que homenageava as “náiades pagãs”:

Braços nus, colo despido,
Canelas mostrando ao povo
Formas de canelas mil
E o povo espera aturdido
Que Venus surja de novo,
Do mar azul do Brasil
(MARIANO, 1927, p. 117)

Preocupadas em atender às exigências da moda na seara praiana, as mulheres passavam a investir em peças adequadas àquela ocasião, em que ficavam especialmente expostas às atenções masculinas.



Fig. 109. *Frou-Frou*, n. 32, jan. 1926.

Na visão do autor, o contraste entre o inventário do guarda-roupa feminino e o uso, na prática, de poucas peças por suas possuidoras dava combustível ao retrato satírico das “roupas que ela leva” face às “roupas que ela usa”. Através da composição da imagem, fica evidente um jogo de oposição entre polos quantitativos, muito e pouco, volume e minimalismo, peso e leveza, o vestir e o despir, a idealização e a realidade.

No quadrante superior da caricatura, uma jovem lidera um “esquadrão” de empregados que carregam suas bolsas, malas e caixas — dois *bellboys* com o característico uniforme e quatro carregadores, também uniformizados, com blusa no mesmo tecido da calça clara, bolso lateral na altura do peito, sapatos e quepe. Costallat chama atenção para o caráter novidadeiro de uma série de funções subordinadas e suas respectivas indumentárias, cuja demanda foi incrementada à medida que a cidade respirava cada vez mais ares cosmopolitas e perdia algumas de suas feições provincianas:

Grandes hotéis surgiram. Enormes formigueiros humanos, luxuosos, confortáveis, de criadagem irrepreensível. “Concierges”, “grooms”, “chasseurs”, “sommeliers”, — toda uma população nova de criados fardados e encasacados que o velho Rio ignorava, o velho Rio que só conhecia, para fazer todos esses serviços ao mesmo tempo, a tradicional “bá” preta, que foi, mais ou menos, a ama seca de todos nós, ou a velha portuguesa de lenço vermelho à cabeça... (COSTALLAT, 1924b, p. 157)

Na caricatura de Belmonte, os empregados uniformizados apresentam uma diversidade de tipos físicos, com idade, estatura, cor da pele e peso distintos — uma variedade que também se aplica aos itens que portam, diversos em tamanhos, padrões e materiais. Há um carregador que, parado, assiste à cena enquanto enxuga o rosto, provavelmente cansado devido ao peso dos dois baús que se encontram apoiados no chão, enquanto um outro empregado, uniformizado com calça e casaca escura abotoada com galões nas bordas das mangas, sapato bicolor e quepe, cabelos gomalinados partidos ao meio e bigodes simetricamente delineados — quiçá um porteiro ou motorista —, faz sinal para a jovem passar. Ela marcha agarrada à sua bolsa-carteira combinando com o chapéu, reforçando uma ideia de sua disponibilidade financeira.

No quadrante inferior, a mesma moça aparece na praia, cuja topografia retratada remete ao ângulo visto das imediações do Posto 6, em Copacabana. Ela usa um maiô de cor escura e barra de estampa geométrica, decote canoa, usado com cinto fino, touca listrada e sapatilhas. Dois “almofadinhas” de pé na areia a observam bem atentos e parecem trocar impressões sobre aquela

que monopoliza os olhares na beira do mar. Estão vestidos de modo esmerado, de acordo com regras da moda masculina para a estação:

A gravata de verão deve ser em crepe da China estampado, sendo a única parte da toilette masculina onde se podem tirar lindos efeitos de cor; [...] Nada de “carnavaladas”, mas também, nada de cores fúnebres.

A maioria das camisas usa-se hoje de desenhos originais, cores várias, mas sempre de tons leves e discretos, de acordo com a cor da roupa. Geralmente em linhas verticais, ou, algumas vezes, cruzadas, formando quadrinhos. Podem ser de crepe da China, cor de marfim, que se harmonizam bem com as cores claras das roupas de verão. [...] Nada de camisas de seda no verão. É de mau gosto e insuportável! Tricoline, foulard, linho...¹⁵⁹

Com camisas e gravata como mandava o figurino, portavam calças de perna e boca larga, paletós-saco com lenço no bolso do peito, sapatos bicolores, chapéus Fedora e palheta, bengala de junco. Embora estivessem “nos trinques”, usavam roupas nada adequadas ao mergulho, guardando uma disparidade entre a visualidade do vestuário na praia e aquele utilizado fora dela.

A praia passava a disputar, cada vez mais, o tempo de lazer e sociabilidade com outros eventos e, em meio à especialização da vestimenta conforme a ocasião, as roupas de banho despontavam como protagonistas na agenda dos investimentos femininos.

Ele — Interessante! Eu sempre ouvi dizer que as mulheres dão a vida por um vestido.
— E é verdade!
— Pois... pois não parece!...

¹⁵⁹ *Frou-Frou*, n. 33, p. 27, fev. 1926.



Fig. 110. *Careta*, n. 932, maio 1926.

Encostados numa murada que remete à Avenida Beira-Mar, atores com roupa de banho conversam com outros, de “roupa de asfalto” — maiôs, salto alto e paletó lado a lado no calçadão. O homem à direita conjectura com a banhista envolta em toalha sobre o lugar que a “moda praia” estaria ocupando no repertório das vestes das mulheres, com ironia tripla: primeiramente, pelo fato de elas “darem a vida” por um vestido, ou seja, pela importância enorme que a moda desempenhava em suas vidas; segundo, por estarem substituindo os vestidos no panteão de suas listas por roupas de mergulho, em função da importância que a praia passava a desempenhar em seu cotidiano; terceiro, por dispensarem o “vestido” pelo “despido”.

6.4 Idade e peso

Sabemos que moda e corpo são indissociáveis; padrões de vestuário e de beleza, intercambiáveis. As mudanças que afetavam as formas indumentárias, assim como alterações que ocorreram nos atributos físicos que seriam desejáveis às mulheres, relacionavam-se com processos contínuos que não se limitavam, necessariamente, à estipulação de decênios cronológicos. Como nosso objeto de estudo está situado num recorte temporal específico, compreendido na década de

1920, fazemos um esforço no sentido de captar tendências disseminadas e consolidadas naquele período.

Os ditames estéticos que passaram a vigorar para homens e mulheres (sobretudo para mulheres) foram entronizados no sistema de valores culturais de tal forma que permaneceram válidos até hoje, determinando ideais a serem alcançados e convocando verdadeiras forças-tarefas nos cuidados com o corpo. Em seu livro *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*, a socióloga Denise Bernuzzi de Sant’Anna (2001) observa que, a partir dos anos 1920, os costumes, a moda, a beleza e os corpos passaram a se revestir do que ela denominou um “caráter aerodinâmico” em consonância aos novos referenciais de espaço e tempo; naquele período, afirmaram-se a valorização da magreza e a desvalorização da gordura.

Vários são os fatores apontados como causa desse fenômeno: o racionamento alimentar ocorrido durante a Primeira Guerra, a proliferação de esportes também entre as mulheres, a popularização das praias e dos maiôs que expunham corpos antes disfarçados, e a necessidade de adequação aos novos vestidos mais soltos, curtos e longilíneos, com corpos esbeltos que pudessem se mover, com elegância, sob suas linhas tubulares. Mais do que voltar nossa investigação às origens dessa mudança de patamar corporal, interessa-nos flagrar a passagem de um referencial a outro naquele momento:

A Gorda — É comigo. Ele não quer meia mulher.
A Magra — Há de ser comigo. Ele o que não quer são duas.



Fig. 111. *Careta*, n. 861, dez. 1924.

Percebe-se como a forma corpórea situava-se nos conjuntos de códigos compartilhados entre grupos e construídos socialmente; na tensão entre o que era e o que deveria ser dali por diante, os padrões davam margem a dúvidas, até que fossem repisados pela publicidade, pela arte, pela pressão dos interessados. Há uma clivagem nítida entre “A Gorda” e “A Magra”, cada uma representando um ideal, um referencial, que poderiam ser válidos conforme o recorte temporal no qual estivessem inseridos; naquele momento, “as magras” subiam ao pódio da beleza, mas “as gordas” ainda podiam reivindicar seu lugar de figura atraente.

A transição de requisitos corporais era vista por alguns como uma questão de moda, talvez passageira, fútil e superficial, em meio à determinação volúvel do comprimento dos cabelos, das partes expostas, do tom da pele e do peso:

Telegrafam-nos da Europa. É a última moda para as mulheres: as pernas nuas. A moda já nos vem pelo telégrafo. Ela muda tanto que só mesmo assim. O tempo de viagem de um figurino é o bastante para torná-lo velho e caduco. Entre dois navios, as mulheres, de longos e românticos cabelos, passam a ter, como os penitenciários, os cabelos cortados à escovinha. De gordas passam a ser magras. (COSTALLAT, 1924, p. 241)

Paralelamente ao objetivo da subtração do peso, caminhava-se também ao objetivo da subtração da idade, creditando à juventude o quilate qualitativo necessário para atingir o triunfo na modernidade. Magreza, juventude, beleza e moda, eixos complexos que foram tratados como equações muito simples nas esferas de funções femininas: “A moda foi feita para a mulher e a mulher para a moda. A moça que não se trata nem se cuida, não tem direito nem à sua idade nem ao seu sexo. Deveria ter nascido padre e com cinquenta anos!” (COSTALLAT, 1922, p. 31). A mulher precisaria enfrentar longas batalhas na luta por direitos cidadãos, por direitos sobre seu próprio corpo, e por papéis que extrapolassem a “obrigação” de ser bela, jovem e estar na moda.

6.5 Moda masculina

O fato de haver, para as mulheres, uma série de exigências sociais relacionadas com a moda e a ela se dirigirem primordialmente todas as engrenagens que movimentavam aquele universo —

os anúncios das revistas, as vitrines das lojas, as criações dos estilistas, os discursos perpetrados nas representações — não significa que os homens estivessem alijados daquele fenômeno. Pelo contrário, como já sublinhou Gilda de Mello e Souza (2009), mesmo no século XIX, o despojamento do traje masculino não implicava um descuido com a aparência; ao contrário, a composição visual era calcada em acessórios, no corte das roupas, nos tecidos, no aprumo de cabelos, barba e bigode.

Na terceira década do século XX, a tríade paletó-calça-colete, que compunha o *corpus* primordial da indumentária do homem, apresentou notáveis alterações. A austeridade, a formalidade, a constrição e a correção valorizadas na *belle époque* começavam a ceder cada vez mais espaço para a praticidade e a mobilidade, num ambiente urbano onde o individualismo se acentuava e a competição ganhava agência, no campo profissional, nos esportes, nas relações pessoais. As noções de higiene, saúde, limpeza e elegância que deram o tom no início do século continuaram a predominar, mas os tecidos, as formas, os acessórios e o corpo denotavam, na aparência, o balanço entre vestígios do antigo tradicionalismo e o emergente cosmopolitismo liberal.

Após a Primeira Guerra Mundial, a influência americana, como já foi mencionado ao longo desta pesquisa, abriu fissuras na até então supremacia dos indicadores europeus; tanto na Inglaterra, matriz mundial de moda masculina, como nos Estados Unidos os jovens buscavam se diferenciar do conservadorismo das gerações anteriores. O visual marcado por fraque de lã arrematado com flor na lapela e cartola, usado com coletes de bolsos para abrigar relógios e monóculos presos a correntes, camisas brancas de colarinhos e punhos destacáveis e borzeguins nos pés, era paulatinamente substituído por opções que traduziam um estilo de vida mais ágil e moderno. Os paletós manifestaram uma série de diferenças no comprimento, na lapela, nos tecidos, nas cores, no abotoamento, no corte, mais ou menos acinturado, e na largura das espáduas. No início da década de 1910, eram caracterizados por ombros e lapelas largos, confeccionados apenas em tons escuros e tecidos pesados; na década seguinte, já eram admitidos tecidos e cores mais leves, tais como sarja, *Palm Beach*, alpaca e linho, em peças sem cinta (ou, quando havia, muito baixa), com lenços brancos no bolso do tórax, que poderia envergar, também, peitilhos em linho engomado.

Além dos paletós, as alterações da moda masculina eram visíveis também nas gravatas, nos chapéus, nas camisas, nos colarinhos, nas bengalas e demais acessórios. Belmonte, contudo, voltou sua atenção para o uso de uma peça-chave capaz de demarcar diferenças entre o estilo conservador

e o *up to date*: as calças Oxford. Adotadas pelos estudantes da universidade de Oxford — daí sua titularidade — em 1925, eram calças extremamente largas nas pernas, com cerca de 58 cm de circunferência na bainha. Lembre-se que, até aquele momento, o padrão de calças masculinas proveniente da Inglaterra determinava circunferências de cerca de 48cm de circunferência no tornozelo e 40cm na altura dos joelhos.

A origem desse tipo de calças é comumente associada à proibição dos alunos daquela universidade de frequentarem as aulas com as chamadas *plus four knickers*, uma espécie de bermuda abaixo dos joelhos (ou calças acima do tornozelo) usada para a prática de esportes como golfe, com meias escocesas (*argyle socks*); as *Oxford bags* serviriam para esconder os *knickers*, vestidas sobre eles. Na verdade, há registros desse tipo de calça e dessa nomenclatura que remonta ao final do século XIX, como aponta o historiador inglês Sean Longden em artigo sobre o tema (2013); ele anota que tais calças seriam usadas por remadores para se aquecerem nos intervalos entre as competições, décadas antes de sua disseminação.

Em 1925 as calças Oxford alcançaram grande popularidade não só entre estudantes na Inglaterra, mas espalharam-se rapidamente também nos Estados Unidos, e daí para várias outras nações ocidentais. Noticiadas na imprensa inglesa muitas vezes com perplexidade e desdém, sua adoção era motivo de controvérsias e debates entre colunistas, consideradas ridículas e ultrajantes pelos mais provincianos; não apenas o formato causava espanto, mas também as cores utilizadas. As críticas de uns eram acompanhadas pelo atrevimento de outros, também formadores de opinião, que bancavam as calças.

— Virgem Maria! Que vento indiscreto!!



Fig. 112. *Careta*, n. 972, fev. 1924.

Para Belmonte, o homem alinhado à modernidade do seu tempo apresentava inovações indumentárias dignas de registro; as calças amplas usadas com paletó, camisa branca, gravata listrada, meias losangulares e botinas bicolores, chapéu tipo panamá e bengala de meia volta resultariam numa combinação revestida de modernidade, que evidenciariam a sintonia do personagem com “as novas modas” da época; inovadoras e ainda não muito familiarizadas entre o corpo social, a ponto de ele parecer não saber exatamente o que fazer com as calças diante do vento (deixa até cair a bengala), e dela achar graça da falta de jeito do sujeito, motivo de riso.

A mesma moda que poderia ser retratada como um motivo jocosos também revelava outra face, seu poder de atração ao sexo oposto. Convergingo sobre as calças Oxford, Belmonte decalcou os “Modernismos” de seu tempo:

Ele — Com franqueza, se eu te amei, foi pelas tuas pernas...
Ela — E eu também, me enamorei das tuas calças...



Fig. 113. *Caretta*, n. 927, mar. 1926.

Com alta carga simbólica, a caricatura anterior, retratada em ambiente externo, com uma casa em estilo bangalô ao fundo, toca em pontos nevrálgicos das relações sociais; o uso da vestimenta adequada como fator de aprovação e atração, e uma sobreposição de valores, na medida em que as qualidades apontadas pelo casal para a escolha mútua recaem sobre a aparência externa, mais especificamente dos membros inferiores (ele, interessado nas pernas despidas; ela, interessada nas calças no estilo “correto” conforme a moda). A menina que observa a cena, por sua vez, conjuga um olhar enternecido diante das declarações apaixonadas do casal, enquanto sustenta um riso irônico no canto da boca, provavelmente em virtude das motivações alegadas.

Reforçando uma ideia de atrevimento associada ao uso daquele tipo de calça, Belmonte criou outra situação onde um casal de amantes anda de braços dados, num logradouro público. Ambos vestidos de modo exuberante, ela com vestido tubular curto e colorido, de cintura baixa, saia com pregas laterais, decote reto, cabelos *à la garçonne*, sapatos bicolores, meia-calça e bolsa-carteira; note-se que o chapéu não é o *cloche*, modelo tipicamente usado pelo arquétipo da melindrosa, mas sim um de abas largas. Ele usa paletó com abotoamento inferior, gravata estampada, chapéu-panamá e piteira — acessório muito em voga nos anos 1920 —, tudo isso com calças muito largas que mal deixam entrever os sapatos.



Fig. 114. *Caretta*, n. 991, jun. 1927.

A moça demonstra preocupação com a divulgação do seu enlace amoroso — fosse pelo constrangimento da exibição, ou até mesmo pelo próprio desejo de que se tornasse notório — e comenta com o companheiro:

Ela — O nosso “caso” vai dar pano para mangas...
Ele — Não te importes, eu dou o que me sobra nas pernas...

A chave do humor é acionada pelo autor, que usa o recurso do trocadilho para solucionar o impasse da situação, numa acepção literal da expressão de linguagem. A forma de relacionamento nomeada — um “caso” — ao invés de um namoro, noivado ou casamento, sugere uma demarcada ousadia moral dos personagens face aos padrões da época; vinculada àquele comportamento

intrépido, as calças Oxford pontificam, a seu turno, uma ousadia estética, alargando os limites referenciais da indumentária.

A propósito da censura popular das aparências dos cidadãos, no “Julgamento das ruas” Belmonte retrata a reação de um grupo de meninos ao flagrar um “smart” vestido com as calças largas; apontando para ele, aos risos, em tom jocoso, exclamam:

— “Pinto calçado”!



Fig. 115. *Frou-Frou*, n. 34, mar. 1926.

A vestimenta dos gurus sublinha uma condição de pobreza, as roupas apresentam remendos, são desconjuntadas e desalinhas; ainda assim, elementos de distinção como paletó e chapéu têm lugar entre os populares mirins. Seriam o que Orestes Barbosa definiu como “a figura interessante do garoto de rua, de calças de suspensório de tira de pano — moleques vendedores de bala saltadores de pagagaios e tascadores de balão a cujo bando alegre eu pertenci” (BARBOSA, 1923, p. 243). O autor, que se referia aos meninos com intimidade por ter sido um deles, identificava nos gurus o protótipo do futuro malandro.

Entre o grupo retratado, há uma moça tipicamente melindrosa que também olha para o homem e ri — talvez da reação dos meninos, talvez dele próprio. O homem, por sua vez, com postura ereta, usa, além das calças Oxford com bainha virada, uma série de itens que denotam um apuro na construção do visual conforme as normas *dernier bateau* da época: piteira, bengala de volta, lenço no peito e um chapéu com fita larga e abas moldadas. A reação que provoca entre os personagens da cena, contudo, não é de admiração ou aprovação, mas sim de escárnio e deboche.

Na representação de Belmonte, são evidenciadas a multiplicidade de domínios coexistentes na cidade e a pluralidade de atribuições de significados à indumentária e à elaboração da visualidade. A utilização de elementos do vestuário cuidadosamente selecionados conforme determinadas matrizes — para compor um tipo moderno, elegante e sedutor, que atendesse a funções de pertencimento, distinção de classe e sedução — esbarrava no imprevisto da realidade das ruas e do jogo social. Demonstrando irritação na expressão do rosto, o homem empertigado não perde a pose, mas Belmonte parece provocar, através da reação da plateia retratada, uma reflexão acerca do uso da moda, das intenções individuais e coletivas, da lógica de funcionamento daquela sociedade, enfim, onde expectativas e comportamentos distintos permeavam a práxis cotidiana. O homem, que gostaria de “dar uma pinta” de moderno com suas calças *Oxford*, termina por ser tachado de “pinto calçado”, expressão popular que, na definição do verbete original do *Dicionário da língua portuguesa Caldas Aulete* (2007), tanto poderia designar aquele que usa as calças caindo sobre os sapatos como também “pessoa desastrada, sem elegância, cuja roupa parece estar a cair do corpo”, numa inversão de causa e efeito.

O julgamento daqueles que usavam tal peça de roupa não se restringia aos populares nas ruas e era externado também por colunistas de mídia impressa, que faziam uma espécie de crítica especializada; na própria revista *Frou-Frou*, que ancorava as caricaturas de Belmonte sobre o tema, o aparecimento das calças Oxford masculinas provocou a seguinte reação: “As calças são mais largas do que antes. Não — nem por sonho! — Essas formidáveis calças *Oxford* que vão até a ponta dos sapatos. Essas são para os ‘almofadinhas’”.¹⁶⁰

A afirmação sublinha a atribuição de um caráter excêntrico àquele tipo de calça e a rejeição de sua adoção generalizada, paralelamente à vinculação aos homens “almofadinhas”, ou seja, aos rapazes vaidosos que, como já foi mencionado, se preocupavam demasiado com a aparência, a sedução e o vestuário. Em diálogo direto com o conteúdo da revista, Belmonte registrou no suporte

¹⁶⁰ *Frou-Frou*, n. 33, fev. 1926.

gráfico um dilema vivenciado por aquele grupo masculino focado na observância da moda corrente em função da novidade que se insinuava na capital e oferecia novas alternativas ao vestuário até então “padrão” dos almofadinhas; caracterizados por paletós longos de cintura marcada e calças com pernas estreitas, afuniladas até o tornozelo, que deixavam à mostra seus calçados bicolores, eles experimentavam a dualidade de escolha entre outros modelos possíveis, haja vista as calças Oxford.

— O quê? Estás zangado com tua noiva?
— Que hei de fazer? Ela quer que eu use calças de boca de sino e o desenhista cismou de me pintar com calça estreitinha...



Fig. 116. *Frou-Frou*, n. 32, jan. 1926.

Observamos como o emprego de uma determinada indumentária, em uma determinada época e lugar, disparava vetores emocionais diversos, num enfeixe de múltiplos significados. Para a noiva, representante da mulher jovem e “atenada” com a moda, a aprovação do parceiro amoroso estaria condicionada ao uso, por ele, de calças largas, item revestido de novidade e modernidade a seu tempo; para a elite metropolitana e a emergente classe média, que valorizavam hábitos e índices de moda dos mancebos estrangeiros, o uso das calças Oxford, criada na Inglaterra e disseminada

nos Estados Unidos, demonstraria sintonia com os referenciais daqueles países. A não adoção daquela peça, por sua vez, seria capaz de causar até mesmo um desentendimento entre o casal, para quem a harmonia da relação estaria condicionada a esta ou aquela elaboração da aparência.

Ela usa sobre o vestido detalhes do guarda-roupa masculino — colarinho e gravata — evidenciando o intercâmbio andrógino que permeava a visualidade de um e outro gêneros. A desaprovação da senhorita que caminha à frente e “dá o passo” no julgamento alheio é seguida de perto por sua acompanhante, uma senhora mais velha que demonstra um semblante amarrado. O rapaz, por sua vez, “terceiriza” a escolha de sua roupa ao desenhista, transferindo a Belmonte a responsabilidade por sua figura, numa metalinguagem cômica. Podemos pensar que o próprio autor talvez não gostasse das calças Oxford, e usasse a caricatura para externar sua crítica aos modelos de pernas largas.

As clivagens sociais efetivadas em função do estilo de vida, da aparência e da demonstração de sintonia com a moda atingiam mulheres e homens, que também estavam sujeitos a certos ditames corporais e cronológicos desejáveis naquele momento:

Melindrosa e Almofadinha
E há sempre quem o proteja
São inteiramente iguais
Com desvelos paternais
Têm os dois a mesma linha:
Ele é magro, ela é magrinha,
No salão é o rei da moda.
Ela é moça, ele é rapaz.¹⁶¹
(CUNHA, 2009, p. 5)

Conforme o grupo a que desejariam pertencer e as funções sociais que desejariam estabelecer, eles não escapavam aos parâmetros de peso e idade que eram ditados para elas:

— Então as senhoritas não acham que eu remocei muito pintando os cabelos?
— Muito... Remoçou pelo menos dois meses!...

¹⁶¹ DIÁVOLO, Fra. O almofadinha. *Fon-Fon*, n. 28, 12 jul. 1919. In: Cunha (2009).

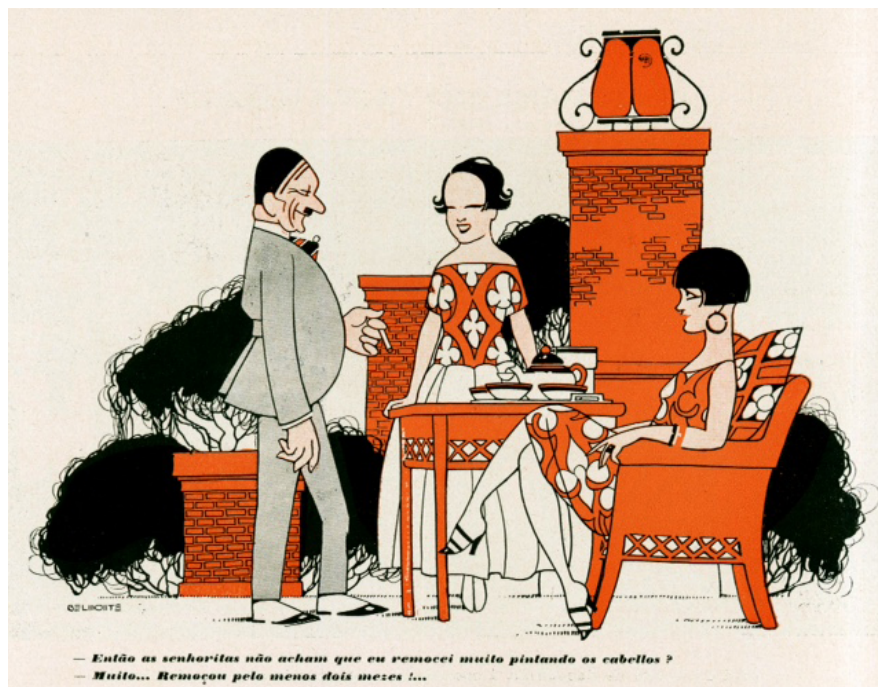


Fig. 117. *Frou-Frou*, n. 12, maio 1924.

Ao tingir os cabelos do personagem que busca aprovação das jovens senhoritas, Belmonte escancarou procedimentos disponíveis e artifícios visados pelos homens, inscritos num conjunto codificado de moda e aparência, com reflexos que os cobriam da cabeça aos pés.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quanto tive contato com as caricaturas de Belmonte publicadas em revistas ilustradas do Rio de Janeiro entre 1923 e 1927, percebi naquele material um repositório valoroso de fragmentos que permitiriam uma tentativa de reconstituição histórica. Expressivas na quantidade, na materialidade, na variedade de temáticas e no humor afiado, tratava-se de um conjunto de representações pleno de vestígios indiciários à espera de interpretação dedicada.

Ao tomar aquele corpo gráfico-satírico específico como ponto de partida para uma pesquisa acadêmica, procurei tratá-lo a um só tempo como fonte e objeto, levando em conta suas especificidades de expressão de linguagem pictórica; sua forma constituinte, suas estratégias e recursos no âmbito da historiografia da caricatura no Brasil.

À luz da Nova História Cultural, as imagens foram imbuídas de legitimidade como uma espécie de ponte entre a realidade retratada e outras questões, seja no passado, seja no presente, tratadas como repositórios de signos passíveis de decifração. A elas, indagamos sobre as maneiras de ser e agir em determinada época, por meio da análise de escolhas realizadas por um artista que era expectador da urbe e que pôde decalcar práticas culturais em versões impressas que sobreviveram ao tempo.

A valorização do sujeito e da iconografia como narrativa conduziu as intenções desse ofício de pesquisa. Na busca pela adequação aos propósitos e às responsabilidades implicadas no estudo de uma espécie de registro visual, percebida como recurso operacional capaz de ampliar a substância da investigação histórica, vislumbramos uma possibilidade de interpretação que considerou as caricaturas resultado de um trabalho social de produção de sentido, pautado sobre códigos convencionados culturalmente.

Para isso, foram fundamentais as lições da historiadora Ana Maria Mauad no tratamento de documentos iconográficos, que puderam ser utilizadas no manejo das caricaturas; uma abordagem que vislumbrou o acesso ao universo das representações visuais à luz de teorias explicativas do social (MAUAD, 2016, p. 35).

As imagens — e as caricaturas — são artefatos da cultura visual que possuem biografia e universos próprios, e demandam um estudo da sociedade que as concebeu e consumiu, seus usos e

funções. Evocamos o edifício reflexivo de Ulpiano Bezerra de Menezes (2003), que estabeleceu parâmetros evocados por Mauad no entrecruzamento de História e cultura visual:

É a interação social que produz sentidos mobilizando diferencialmente (no tempo, no espaço, nos lugares e circunstâncias sociais, nos agentes que intervêm) determinados atributos para dar existência social (sensorial) a sentidos e valores e fazê-los atuar. Daí não se poder limitar a tarefa à procura de sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados à imagem como enunciado, que só se apreende na fala, na situação. Daí também a importância de retrazar a biografia, a carreira, a trajetória das imagens. (MENESES, 2003, p. 16)

Vivemos num mundo assolado por imagens, onde a facilidade de captação, tratamento, reprodução e divulgação faz com que sua proliferação alcance níveis que muitas vezes extrapolam nossa capacidade de assimilação do repertório iconográfico que nos rodeia e interpela. Para nós, pode parecer “óbvio” o uso e o lugar assegurado a esse modo comunicativo e narrativo que preenche telas de *tablets*, celulares, mídias digitais em geral. Voltar à história da visualidade, na tentativa de compreensão do papel dessa esfera na construção da modernidade, se revela tarefa necessária rumo à desnaturalização de um de seus sintomas mais inequívocos.

À medida que a imagem prolifera, multiplicada em nosso universo estético, político e histórico, para fins mercadológicos, ideológicos, educativos ou recreativos, temos a sensação de que nunca ela se impôs com tanta força quanto nesse momento em que as técnicas contribuem cada vez mais para sua manipulação; não podemos deixar de pensar, no entanto, no impacto que as caricaturas de Belmonte tiveram a seu tempo, num momento em que as técnicas de impressão também apresentavam inovações à época. Bem como no lugar que passaram a ocupar na rotina dos leitores de revistas ilustradas; linguagem célere, atraente, provocativa, portadora de sentimentos e questionamentos capazes de desencadear o riso do leitor, chamariz-motriz do veículo de comunicação por excelência à sua época.

Na emergência da grande imprensa no entresséculo passado, as revistas visavam o que fosse rentável no momento, e as caricaturas ocuparam o posto de chamariz-motriz fundamental. Baseada na temática do cotidiano republicano, toda uma geração de caricaturistas se desenvolveu nas primeiras décadas dos 1900. Expandiram a arte gráfica em produções antenadas com inovações plásticas provenientes de países centrais, não se limitando ao conservantismo acadêmico voltado à pintura. Concentrados nos maiores centros urbanos do país, Rio de Janeiro e São Paulo,

aprimoraram a capacidade social de leitura visual e crítica, disseminando, em representações bem-humoradas, sua percepção do país.

Belmonte foi exemplar dessa categoria de caricaturistas. Certamente ele não foi o único a tratar de relações de gênero, mudanças de comportamento, aspirações feministas, moda e androginia no período enfocado. Seus colegas J. Carlos e Raul Pederneiras, entre outros, também estavam voltados a essas dinâmicas; cada qual com seu estilo, deram vazão ao imaginário, adaptando o traço à técnica, acionando o ideário social.

Nossa hipótese é que Belmonte tenha sido o mais “prolixo” caricaturista entre seus contemporâneos e que tenha feito uma análise do cotidiano mais extensa, retratando uma ampla gama de detalhes em seu legado. Acreditamos também que havia uma reciprocidade de temas e abordagens entre a produção de caricaturistas brasileiros e a de caricaturistas estrangeiros que integravam os editoriais de revistas como a francesa *La Vie Parisienne*, as americanas *Life* e *Vanity Fair*, as inglesas *Vogue* e *Punch*, por exemplo. No período “sanduíche” de quatro meses em que pude desenvolver pesquisas em bibliotecas britânicas, foi possível entrever certas reverberações no tratamento de questões referenciadas às identidades feminina e masculina, às alterações indumentárias, à crítica a um modelo de modernidade ocidental caracterizado pela disseminação hegemônica de valores burgueses. É importante que a pesquisa tenha continuidade para que se possam averiguar, em análises comparadas, as relações entre a produção de Belmonte e a de outros caricaturistas, nacionais e estrangeiros, estabelecendo trânsitos e trocas permeados pela circularidade de periódicos naquele momento.

Enquanto os editoriais instrumentalizavam a modernidade e auxiliavam na sua acelerada incorporação “de fora para dentro”, oferecendo um “modo de usar” dos novos tempos, as caricaturas de Belmonte ofereciam um contrapeso no tratamento de como essa modernidade era vivida nas ruas e nos lares, “de dentro para fora”, trazendo às mãos dos leitores uma visão crítica e “sem aura” das experiências que conviviam lado a lado em seções editoriais distintas. As revistas traduziam novas formas de ser e estar sob uma modernidade que se impunha; as caricaturas emergiam nesses “manuais metropolitanos” periódicos com a força da irreverência, relativizando comportamentos, voltando-se às percepções e reações das pessoas que experimentavam novos referenciais e como se adaptavam — ou não — a eles.

Como matéria prima de criação, o artista buscava inspiração na vida comum de atores que circulavam em determinadas camadas sociais. Muito provavelmente, aqueles atores seriam os

mesmos consumidores que leriam as revistas de variedades e os livros populares dos cronistas citados. As mulheres e os homens que apareciam nas fotografias semanais da revista *Careta* “desfilando” no Largo do Machado após a saída da missa poderiam protagonizar situações retratadas pelos caricaturistas impressas na página seguinte; as moças que apareciam em trajes de banho ousados para a época nas páginas dedicadas aos flagrantes das praias poderiam personificar as personagens de Costallat em seu mais novo romance.

Em suas páginas, as caricaturas de Belmonte encontravam um *locus* singular para a abordagem do estilo de vida mundano, acrescidas pela expressão de sua forma crítica de apreensão do real. Suas conjunções de formas e letras espelhavam ambientes, tipos, rituais e conflitos de uma parcela da sociedade, em situações cômicas dotadas de alta carga simbólica e potencial reflexivo.

É de se notar que a produção carioca guardava feições distintas em relação à paulista; na primeira, predominava o universo elitista e sofisticado da nova Capital no cotidiano de *flâneurs* e *cocottes*, enquanto na segunda os dramas urbanos decorrentes da industrialização e da emigração em massa davam o tom. Essa divisão naturalmente não era estanque; por exemplo, as revistas *Vida Moderna* (1907-1925) e *A Cigarra* (1914-1930), editadas e publicadas em São Paulo, eram voltadas ao mundanismo da pauliceia, enquanto no Rio a *D. Quixote* possuía acentuado viés político. Belmonte pôde transitar entre esses mundos nos anos 1920, na condição de paulista contribuinte de duas revistas do Rio; na *Careta* e na *Frou-Frou*, suas caricaturas tratavam de novas condutas e figurinos observados no *grand-monde*; na *Folha da Manhã* e na *Folha da Noite*, seu personagem Juca Pato encarnaria situações de sufoco econômico e político próprios da classe média.

Concordamos com Luiz Guilherme Sodr e Teixeira para quem, nas caricaturas da Primeira República, não havia uma preocupa o em retratar fielmente a realidade, nem em oferecer representa es de indivíduos determinados, na esteira de um processo de despolitiza o dos temas. Quando se refere a J. Carlos, Teixeira conclui que seus tipos e cenas não eram “reais”, no sentido de que eram apresentados em versões bem mais amenas em rela o àquelas que corresponderiam   fragmentária realidade social.

No tocante a Belmonte, se por um lado sua produ o estava inserida nessa gera o de artistas gráficos, apresentando características comuns já apontadas, os atores e os impasses que surgem em suas caricaturas podem, sim, ser encarados de forma mais “politizada” numa leitura que busque desvelar as dinâmicas que se insinuavam em determinado contexto sócio-histórico.

Afinal, mesmo quando a elaboração gráfica de humor se pretende reprodutora do real, trata-se de uma representação; e quando a representação se pretende totalmente fictícia, tece conexões com o real.

Num projeto humorístico visando ao passatempo dos leitores que consumiam a *Careta* e a *Frou-Frou*, Belmonte incluía um conjunto de circunstâncias, encontros de acontecimentos que poderiam “passar batido” após a provocação do “riso fácil”, leve, solto, sem maiores preocupações combatentes. Mas, se a produção de representações é historicamente mediada, sua recepção também obedece a balizas temporais, espaciais, contextuais, capazes de sofrer mutação.

A sociedade caricaturada por Belmonte poderia ser, talvez, fictícia e idealizada como a de J. Carlos; inspirado por ele, o artista imprimia uma série de particularidades que distinguem a produção própria das revistas ilustradas do período. Não obstante, ao depararmos com filhas que desafiam os pais, esposas que confrontam maridos, domésticas que provocam patroas, mendigos que surpreendem doutores, o riso fácil é substituído por uma abordagem que flagra um rico manancial de tensões a ser esquadrihado.

As caricaturas de Belmonte não fugiam aos contornos delimitados pela *Careta* e pela *Frou-Frou*; como fator de atração para o público específico daquelas revistas, eram voltadas a assuntos que faziam parte do seu dia a dia. Mas “devolviam” esse mesmo dia a dia em representações plenas de ironia, capazes de apontar questões inauditas, a um só tempo causa de riso e fonte de crítica. Elas (as caricaturas) eram vozes que se imiscuíam em meio a textos, anúncios e fotos para trazer um novo olhar sobre situações corriqueiras, evidenciadas nas opções artísticas, temáticas e criteriosas do autor. Enquanto nas fotografias as pessoas eram retratadas “com seriedade” — homens, mulheres e famílias posavam para a câmera em situações sociais de prestígio, ou eram flagrados na cidade em locais específicos para o observatório público (a saída da missa, a praia) —, nas caricaturas esses mesmos personagens eram retratados de forma “menos nobre”, sujeitos a mensagens polifônicas por vezes menos glorificantes.

As duas revistas se ofereciam como um lugar de identificação, de encontro e empatia com os assuntos tratados por atores que personificavam certo tipo de vida, ou ao menos admiravam aquele “jeito de ser”. Mas eram também o lugar de crítica, do olhar arguto e atento, da denúncia de tensões verificadas pelos caricaturistas que se utilizavam do humor como ferramenta para incitar o riso e a reflexão.

Se a vida parecia uma festa nas páginas atraentes em papel *couché*, nem tudo eram flores nos salões dos clubes, nas salas íntimas que exibiam o *art déco*, nas ruas de uma cidade que abrigava múltiplos domínios em condições tão diversas. As caricaturas como que abriam acesso aos bastidores do que acontecia para além do conteúdo editorial que, como linha mestra, reforçava o ideal de progresso e civilidade, apresentava a realidade como desejável e positiva, rumo à civilização propalada pelo Ocidente. Embora esse fosse o posicionamento central daquelas publicações, alinhadas a um ideário de modernidade, na prática, as mudanças de valores e comportamentos não ocorriam sem que houvesse conflitos entre ordens distintas, numa cidade que apresentava, ao mesmo tempo, marcas de cosmopolitismo e provincianismo, transitava entre o patriarcalismo e o liberalismo, no balanço entre o antigo e o moderno.

A cidade era exalada naquelas publicações como cenário e personagem do *éthos* cultural que se construía, adentrada pelos editoriais em ambientes particulares — clubes, teatros, hotéis... — ou públicos, pertencentes à sua face mais prestigiada. Nas caricaturas, esses mesmos locais apareciam como lugar de ação dos personagens, flagrados com uma “lente de aumento” voltada às suas minúcias; como um “drone”, eram capazes de adentrar, também, os lares, quartos e salas, onde se processavam as emoções daqueles agentes de moderna urbanidade, descortinando posicionamentos e enfrentamentos sob um véu de humor superficial.

Nas representações humorísticas surgiam os bastidores, as intrigas, as disputas de interesses, as minúcias do cotidiano, a um só tempo almejados e alvejados pelo lápis de Belmonte; como se ele expusesse o “lado B” de classes que se espelhavam no mundo daquelas revistas, trazendo à tona diálogos, pensamentos e instintos presentes no âmago de suas vivências. Sob esse prisma, as caricaturas também assinalavam uma dissonância no corpo das revistas; eram alimentadas por esferas tradicionais como substância para sua criação — classes hierárquicas, instituições familiares —, mas o modo de abordagem escapava à face “comportada” dos editoriais, moderno na linguagem e no uso do riso como fator subversivo.

Mesmo que a intenção primordial de Belmonte fosse entreter e divertir os leitores, sem maiores pretensões revolucionárias, subjacente ao riso que ele provocava estava uma verdadeira crítica de costumes, um olhar arguto que se ocupava das contradições decorrentes de certa forma de subsistir, propenso à percepção de que algo estava fora da ordem. Suas criações estavam a serviço da venda das revistas, mas talvez fizessem sucesso justamente por sua capacidade de abordar o que de mais íntimo haveria na mente e no coração dos leitores, aproximando-se de seus

sentimentos, para além da versão “oficial” que se espalhava no tecido social. Naquele conjunto de caricaturas, ficava evidente o choque de temporalidades entre as propostas avançadas do progresso recente e o quadro mental referenciado pelo caráter nacional.

O artista parecia interessado em registrar o modo como o ingresso brasileiro na modernidade se dava na prática cotidiana, ressaltando idiosincrasias e minúcias porventura verificadas na vivência das elites que se pretendiam modernas. Da missa dominical ao banho de mar, do teatro moderno à caça por um fotógrafo nas ruas, a cidade era palco de rituais de inovação por aqueles que podiam usufruir de certas benesses e imprimir um ritmo às atividades sociais. O deslumbramento da elite urbana; o proceder de jovens, mulheres, banhistas; as minúcias da cultura material; projeções da moda de “ontem”, de “hoje” e de “amanhã”. Tudo isso apareceu retratado na esteira de um processo de urbanização e adaptação cultural que alterou mentalidades e comportamentos.

É comum uma abordagem da Primeira República como se esse período fosse um bloco uno e indivisível; frequentemente refere-se ao “início do século passado” como se os anos 1910 e anos 1920 fossem a mesma coisa, emaranhados num decorrer que engloba tanto as mudanças urbanas de Pereira Passos como os banhos de mar em Copacabana. Entre nós, há uma certa dificuldade em delinear os traços culturais nos “famosos anos 20” e, muitas vezes, as próprias designações se confundem. “*Belle époque*”, no Brasil, pode ser o período compreendido entre 1909 e 1914, conforme o recorte de Jeffrey Needell (1993); mas, também é considerada até 1920 para uns, 1922 para outros e até 1929, coincidindo com o fim da Primeira República.

O exame do material gráfico em questão, todavia, salienta a provável existência de hábitos e comportamentos que obedeceram a marcos de historicidade própria, não pertencentes às três primeiras décadas do século passado de forma homogênea e igualitária. Ao menos na forma como a sociedade representava a si própria, nos anos 1920 homens e mulheres travaram “batalhas” de forma inédita, a música e a dança compassaram reviravoltas, membros das “classes inferiores” experimentavam novas abordagens e a moda imprimia uma verdadeira implosão de amarras estéticas, geracionais e “geracionais” (de gênero). O mundo não era o mesmo antes e depois da Primeira Guerra, e o Brasil e o Rio de Janeiro, direta ou indiretamente afetados, também não. Em que pese a permanência de clivagens baseadas em distinções de classe, etnia e gênero, não se pode negar a afluência de uma série de novos padrões que, se não provocaram rupturas imediatas naquele momento, tampouco são desprezíveis no decurso de processos de mudança mais amplos.

Com o gradual incremento da influência americana de forma global, catapultado pelo alcance da sua produção cinematográfica e musical, padrões e valores disseminados no país estadunidense chegaram a nós e concorreram com a ascendência da cultura europeia. Valorizada desde tempos coloniais, a matriz franco-inglesa viveu o ápice de sua apreciação nas capitais brasileiras na virada do século XX, e começou no pós-guerra a ceder espaço para alguns registros de cultura americana.

Desafiados por ideologias e demandas de gerações mais jovens, os referenciais americanos de comportamento, moral e bons costumes sofriam abalos sensíveis, e reverberavam mundo afora, provocando tensões e disputas de papéis. Numa era de liberalização das normas sociais, as preocupações com a defesa de valores civilizados e modernos mobilizavam as sensibilidades ocidentais.

A questão é que as próprias noções de “civilizada” e “moderna” não eram consenso, e conflitos decorrentes de propostas nem sempre sintônicas eram deflagrados nas situações mais banais. Eram justamente a complexificação e o choque de forças e interesses que forneciam combustível para os autores populares acionarem a imaginação, em narrativas que se aproximavam do público e eram por ele reconhecidas.

No Brasil, a ideia de modernidade cosmopolita, para alguns, pressupunha uma concepção patriarcal de nação, com a valorização da honra masculina e da virtude feminina, obedecendo a hierarquias bem demarcadas. Para outros, o distanciamento do atraso comportaria concepções e usos alternativos dos espaços da cidade, e porventura dos corpos e das identidades.

A designação da mulher ao espaço privado e à vida doméstica, e a liberdade de circulação do homem no espaço público — com prerrogativas exclusivas de fruição amorosa fora do casamento e dominação indecorosa dentro dele — eram questionadas em representações que retratavam mulheres mais fortes, mais desafiadoras e mais dispostas a afrontar antigos códigos de conduta. A postura iconoclasta poderia ser flagrada também nas relações entre patrões e seus empregados domésticos, entre pais e filhos, nos encontros entre membros de classes distintas, exteriorizada também no esgarçamento das fronteiras indumentárias e dos parâmetros estéticos.

Em certa medida, as elaborações satírico-gráficas de Belmonte não se afastaram de um padrão comum à época, no sentido de ridicularizar pretensões feministas e inovações femininas. Afinal, desde o século XIX as intenções das mulheres de ampliar sua esfera de atuação, em âmbito privado ou público, eram criticadas nas revistas ilustradas em charges que desdenhavam das

atitudes provocadoras de deslocamentos na ordem vigente. Explicações científicas e morais reforçavam o lugar limitado à mulher e se opunham à igualdade de papéis (SOIHET, 2004).

Belmonte abordou o desejo de equiparação com ironia, enunciando as iniciativas feministas com sarcasmo. Assim como também criticou, através do humor, o comportamento de mulheres excessivamente vaidosas, desinibidas, audaciosas e sedutoras, no que poderia ser um moralismo derivado da ameaça de *Lilith*.

Por outro lado, podemos pensar que, ao inserir essas demandas e essas personas em suas representações, dava visibilidade às forças femininas e trazia para as mãos do leitor essa “batata quente”, descortinando duelos em jogo. O riso, muitas vezes, é a forma de desanuviar tensões reprimidas, e o movimento das mulheres certamente não passava incólume no arranjo social.

Ao nos voltarmos à sua obra no presente, à luz de questões contemporâneas, é interessante observar o quanto sua forma de expressão se afigurava inovadora. O conjunto gráfico do autor, sintonizado com o momento em que foi produzido, era dotado da qualidade de atualidade a seu tempo, uma produção adequada ao tempo da vida vivida. Percebemos uma construção estética apropriada para exprimir um recorte daquela realidade em movimento, marcada pelo ritmo da cidade e pelos novos ingredientes da vida metropolitana.

Algumas das “Ilíadas brasileiras” — para utilizar a expressão de Menotti del Picchia em conferência proferida no Theatro Municipal sobre o cinema como meio de expressão moderno — ganhavam forma no lápis do autor, que retratava as odisséias “do burguês defendendo sua arca, [...], do aristocrata exibindo seu fausto, [...], da mulher quebrando as algemas de sua escravidão secular” (MORAES, 1988, p. 225).

Entre o repertório de questões tratadas, as metamorfoses do feminino e os embates e forças envolvidos nas relações de gênero ganharam destaque e preponderância quantitativa. Como ressaltou Philip Bloom (2008), a mudança mais profunda de todas verificada na virada do século XX, nos “anos vertiginosos”, foi a do relacionamento entre homens e mulheres, com indicativos da grande ansiedade manifestada pelos homens, face à insegurança de suas posições. Como sucedâneo de séculos de recato, a experimentação, pela mulher, de novas possibilidades de ocupação da cidade, de rituais de sociabilidade, de formas de se confrontar com o próprio corpo e de se relacionar com o gênero masculino evidenciavam tensões entre o patriarcalismo consolidado e as iniciativas de emancipação e afirmação da vontade própria.

Inclinações comumente associadas ao período, como a androginia, foram captadas e registradas pelo autor, contribuindo para a reflexão sobre processos mais complexos. Em que pese a cronografia própria de sua produção, o autor contemplava uma série de fenômenos que se afiguram atuais. Note-se que “a questão de masculino e feminino está ficando cada vez mais diluída”, e a época em que vivemos é apontada como aquela “na qual a igualdade e a fluidez de gêneros estão em pauta”;¹⁶² tendências nem tão novas assim que se renovam e se reescrevem na sucessão de temporalidades distintas.

Vários dilemas do nosso tempo emergem a partir da interpretação crítica do objeto proposto; as demandas feministas, que recrudesceram recentemente face à necessidade, ainda presente, da luta pela igualdade de direitos (haja vista a campanha *He for She*, lançada pela ONU em 2014), pelo direito da mulher de dispor sobre o próprio corpo (vide o tema do aborto, ainda polêmico), bem como pela proteção do assédio e da violência contra a mulher (no ano de 2015, esse foi o tema da redação do Enem).

A permanência de preconceitos de classe na sociedade, o desejo de distinção e afirmação de *status*; a fetichização de objetos revestidos de caráter simbólico; a afeição a rituais de sociabilidade capazes de conferir sensação de pertencimento e exclusividade, são algumas das questões acionadas pelo imaginário de Belmonte que podem se inscrever nos debates da contemporaneidade.

Nos anos 1920, a definição da identidade nacional ocupava o cerne das inquietudes intelectuais, que buscavam ora na negação de culturas estrangeiras, ora no reconhecimento de raízes autênticas brasileiras, a chave para a inserção do país nos rumos do moderno. Em meio a esses movimentos, os “intelectuais populares”, cuja produção era disseminada por meio de veículos de comunicação vendidos em larga escala, documentavam os arranjos corriqueiros da “sociedade respeitável”, das famílias brancas, europeizáveis e americanizáveis, num contexto mais amplo de democracia restrita.

Em suas representações, não parecia haver uma intenção primordial de estabelecer novos paradigmas da “essência” nacional; não obstante, nas criações compassadas na velocidade das vendas e do entretenimento, esses autores terminavam por imprimir o que seria uma das faces da nossa identidade e do moderno brasileiro.

¹⁶² *Estilo de Vida*, n. 160, jan. 2016.

Num olhar aproximado às práticas diárias daquele período, observamos o estrangeirismo recorrente na fala, na moda, na decoração — bem como o sobressalto diante de inovações que aportavam por aqui, como o *charleston*, ritmo americano difundido à época, apontado por Belmonte como uma dança apropriada para “fazer a capoeiragem dos salões”. Tampouco as *cocottes* e os *smarts* pareciam incorporar, no âmbito da esfera individual, a valorização do elemento nacional no seu jeito de viver. A estética *art déco* predominava com a força do preto e do dourado, sem que palmeiras, bananeiras e as cores fortes que invadiram as manifestações artísticas imediatamente fossem absorvidas no espectro estético diário dos cariocas abastados.

A crítica ao projeto de República progressista e referenciado ao exterior era latente nas caricaturas que apontavam, por exemplo, o caos rodoviário, a tentativa burguesa de forjar suas tradições, o deslumbramento diante de tudo o que fosse importado e incorporado pelo fato de ser “novo” e “moderno”.

Mas, não seriam as caricaturas a própria chave do moderno? Não estaria Belmonte surfando na crista da onda de seu tempo, usando o binômio imagem-texto para levar à amplitude de seus leitores e admiradores sua crítica à modernidade e sua visão implícita de nacionalidade?

Belmonte transitou numa zona de desconforto, ao aceitar e imprimir uma linguagem moderna, embora estivesse mais próximo de uma mensagem tradicional; ele utilizou categorias do conservadorismo para criticar a modernização desenfreada, mas não se circunscreveu a posições maniqueístas ou totalizantes.

Percebemos em suas caricaturas um caráter cosmopolita que não estava necessariamente indexado à chancela de modismos importados; uma reelaboração da linguagem em busca da rápida interação comunicacional com os leitores, que poderiam encontrar, naquelas representações, fragmentos de sua realidade. Nesse sentido, para nós, a arte gráfica de Belmonte corporificava uma nova proposta de composição na estética e no argumento, promovendo a reinvenção da vanguarda no país.

Quando se pensa em anos 1920 no Brasil, “crise política”, “modernistas” e “Centenário da Independência” são noções que imediatamente vem à mente no imaginário social coletivo, sob influência de perpetuações historiográficas e culturais. Com efeito, a eclosão de vários movimentos evidenciava os descontentamentos de grupos insatisfeitos com os rumos político-sociais da Primeira República. As revoltas tenentistas, a fundação do Partido Comunista, a organização de

entidades sindicais e feministas são fatos marcantes associados à década, período no qual o pacto “Café com Leite” chegou ao fim.

Em termos culturais, por muito tempo a Semana Modernista de 1922 ocorrida em São Paulo pontificou como verdadeiro divisor de águas estéticas. No Rio de Janeiro, as comemorações do Centenário da Independência são lembradas como o “grande” acontecimento da década, e a derrubada do Morro do Castelo figura como episódio importante, obra indexada às reformas urbanas em curso na então cidade capital.

Sem dúvida, esses episódios foram relevantes e garantiram um lugar no repertório atribuído ao período. Certamente contribuíram para a conformação da organização republicana que sucedeu o Império e que, embora contasse com apoio e a esperança das lideranças intelectuais em seus propósitos iniciais, fracassou em seus objetivos democráticos.

No entanto, as tramas diárias das pessoas que vivenciaram aquela década muitas vezes envolviam dinâmicas de forças peculiares, não necessariamente ligadas a levantes políticos ou à vanguarda paulista. Para muitos indivíduos, muitas famílias e algumas esferas sociais — notadamente a alta e a pequena burguesia —, o cotidiano era preenchido com necessidades, aspirações e vontades próprias, no equilíbrio entre a perpetuação de valores estabelecidos e o desejo de ultrapassá-los.

Havia formadores de opinião e autores de projeção que estavam voltados a esse cotidiano; muitas vezes e por muito tempo, permaneceram “invisíveis” às perspectivas históricas dirigidas paragrandes estruturas, ou à crítica centrada na “alta literatura”. Belmonte, assim como seus colegas J. Carlos e Raul, e escritores contemporâneos a eles tais como Benjamin Costallat, Ribeiro Couto, Orestes Barbosa e tantos outros citados ao longo do trabalho, podem ser considerados legítimos representantes desse perfil. Foram intelectuais extremamente atuantes a seu tempo e gozaram de enorme receptividade de público, embora nem sempre divulgados e valorizados em nosso índice cultural.

A leitura de suas caricaturas, à luz da leitura das crônicas daqueles autores populares, se mostrou uma via possível para a exegese do conjunto gráfico-satírico. Pudemos mapear escolhas, flagrar convergências e descortinar certas práticas e sensibilidades que compunham uma determinada maneira de viver. Naquele recorte de sua produção, Belmonte parecia sensível aos ingredientes da vida moderna; no cerne da busca pela adaptação das representações a uma nova realidade, Belmonte oferecia, voluntaria ou involuntariamente, um dos muitos retratos de Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABRAVANEL, Genevieve. *Americanizing Britain: the rise of modernism in the age of the entertainment empire*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

ABREU, Alzira Alves de. *Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (1889-1930)*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2015.

AGUIAR, Mariana de Araujo. *O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: o popular e o moderno na década de 1920*. Dissertação (Mestrado em História) — Unirio, Rio de Janeiro, 2013.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

ALLEN, Frederick Lewis. *Only yesterday: an informal history of the 1920's*. Nova York: Perennial Classics, 2000.

ALMEIDA, Ivete Batista da Silva. Uma nova forma de ver o mundo: as revistas ilustradas semanais *Fato&Versões*, Uberlândia, v. 3, n. 6, 1995.

AMARAL, Aracy. Aqui, nesse momento. In: _____. *Textos do Trópico de Capricórnio*. Volume 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo: Ed. 34, 2006.

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1978.

ARESTIZÁBAL, Irma. *J. Carlos: 100 anos*. Rio de Janeiro: Funarte; PUC-RJ, 1984.

AZEVEDO, Carmen Lúcia de. *Jeca Tatu, Macunaíma, a preguiça e a brasilidade*. Tese (Doutorado em História) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BADER-ZAAR, Birgitta: Women's suffrage and war. World War I and political reform in a comparative perspective. In: SULKUNEN, Irma; NEVALA-NURMI, Seija-Leena; MARKKOLA, Pirjo: *Suffrage, gender and citizenship*. International perspectives on parliamentary reforms. Newcastle: Cambridge Scholars, 2009. p. 193-218.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec, 2010.

_____. Os gêneros do discurso. In: _____. *Estética da criação verbal*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 261-306.

BAPTISTA, Paulo Francisco Donadio. *Rumo à praia: Théo-Filho, Beira-Mar e a vida balneária no Rio de Janeiro dos Anos 1920 e 30*. Dissertação (Mestrado) —Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da Imprensa (1900-2000)*. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

BARICKMAN, Bert J. Medindo maiôs e correndo atrás de homens sem camisa: a polícia e as praias cariocas, 1920-1950. *Recorde: Revista de História do Esporte*, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 1-66, jan./jun. 2016. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Recorde/article/viewFile/3295/2565>>. Acesso em: 22 fev. 2017.

BARREIROS, Daniel de Pinho. *A crise de 1929 e duas elites: São Paulo e Rio de Janeiro diante da Grande Depressão*. *Estudos Ibero-Americanos*, v. 35, n. 1, p. 128-144, jan./jul. 2009.

BAUDELAIRE, Charles. O pintor e a vida moderna. In:____. *Sobre a modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BELLUZO, Ana Maria de Moraes. *Voltolino e as raízes do Modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1991.

____. *De L'essence du rire*. Paris: Edition Sillage, 2008.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BLOOM, Philip. *Os anos vertiginosos: mudança e cultura no Ocidente (1900-1914)*. Rio de Janeiro: Record, 2008.

BOAVENTURA, Maria Eugênia (Org.). *22 por 22. A Semana de Arte Moderna vista pelos seus contemporâneos*. São Paulo: Edusp, 2008.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da história em Walter Benjamin*. São Paulo: Fapesp; Edusp, 2000.

BOMENY, Helena. *Um poeta na política: Mário de Andrade, paixão e compromisso*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2012.

BONADIO, Maria Claudia. *Moda e sociabilidade: mulheres e consumo na São Paulo dos anos 1920*. São Paulo: Senac, 2007.

BOSI, Alfredo. O Brasil republicano, as letras e a primeira República. In: FAUSTO, Boris (Org.). *O Brasil republicano, sociedade e instituições*. São Paulo: Difel, 1977. t. III, v. 2.

- BOTELHO, Felipe. *Sátiras e outras subversões*. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2016.
- _____. The readership of caricatures in the Brazilian belle époque: the case of the illustrated magazine *Careta* (1908-1922). *Patrimônio e Memória*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 71-97, jan./jun. 2012.
- BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (Org.). *Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983.
- BRAGA, João; PRADO, Luís André do. *Das influências às autorreferências*. São Paulo: Pixis, 2011.
- BRITES, Jurema. Serviço doméstico: elementos políticos de um campo desprovido de ilusões. *Revista de Antropologia Social*, Campos, v. 3, p. 65-82, 2003.
- _____. Serviço doméstico: um outro olhar sobre a subordinação. In: AZEVEDO, M. R.; MALUF, S. (Org.). *Gênero, cultura e poder*. Florianópolis: Mulheres, 2004. p. 111-132.
- BRITO, Fausto. O deslocamento da população brasileira para as metrópoles. *Estudos Avançados*, v. 20, n. 57, 2006.
- BROCA, Brito. Costallat: uma época. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 8 mar. 1961.
- BUARQUE, Christovam. *O que é apartação — o apartheid social no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1996.
- CABRAL, Sergio. *No tempo de Ari Barroso*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1993.
- CANDIDO, Antonio (Org.). *Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Unicamp, 1992.
- _____. Dialética da malandragem: caracterização das Memórias de um sargento de milícias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.
- CARDOSO, Ciro Flamarion; MALERBA, Jurandir (Org.). *Representações*. Contribuições a um debate transdisciplinar. São Paulo: Papirus, 2000.
- CARDOSO, Rafael (Org.). *Impresso no Brasil (1808-1930): destaques da história gráfica no acervo da Biblioteca Nacional*. Rio de Janeiro: Verso Brasil, 2009.
- CARVALL (Org.). *Belmonte 100 anos*. São Paulo: Senac, 1996.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- _____. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, jan./abr. 1991.

- CHINEN, Nobuyoshi. *O papel do negro e o negro no papel* — representação e representatividade dos afrodescendentes nos quadrinhos brasileiros. Tese (Doutorado) — Ciências da Comunicação, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- COELHO, George Leonardo Seabra. *Marcha para Oeste: entre a teoria e a prática*. Dissertação (Mestrado em História) — Faculdade de História, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.
- CONDRA, Jill. *The Greenwood encyclopedia of clothing through world history: Volume 3, 1801 to the present*. Londres: Greenwood Publishing Group, 2007.
- COONTZ, Stephanie. *Marriage, a history: how love conquered marriage*. Nova York: Penguin Books, 2005.
- CORBIN, Alain. *O território do vazio: a praia e o imaginário ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CORDEIRO, Mario. *O espaço vital*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1940.
- CUNHA, Fabiana Lopes da. *Caricaturas carnavalescas: carnaval e humor no Rio de Janeiro através da ótica das Revistas Ilustradas Fon-Fon! E Careta (1908-1921)*. Tese (Doutorado) — Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- CUNHA, Getúlio Nascentes da. Melindrosas e almofadinhas: feminilidades e masculinidades no Rio de Janeiro da década de 1920. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA ANPUH, XXV, 2009, Fortaleza. *Anais...* Disponível em: <<http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0728.pdf>>.
- DAPIEVE, Arthur; LOREDANO, Cassio. *J. Carlos contra a guerra*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.
- DE LUCA, Tania R. *A Revista do Brasil: um diagnóstico para a (N)ação*. São Paulo: Unesp, 1998.
- DEL PRIORE, Mary. *A mulher na história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989.
- DICIONÁRIO da língua portuguesa Caldas Aulete. Rio de Janeiro: Lexikon, 2007.
- DIEGUES, Cacá. Nada de chapas brancas. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 jun. 2015.
- DIVINE, Robert A. *The American story*. Nova York: Longman, 2002.
- DOMINGUES, Henrique Foréis. *No tempo de Noel Rosa — o nascimento do samba e a era de ouro da música brasileira*. São Paulo: Sonora, 2013.
- DROWNE, Kathleen; HUBER, Patrick. *The 1920s: American popular culture through history*. Connecticut: Greenwood Publishing, 2004.

- DUMENIL, Lynn. *The modern temper: American culture and society in the 1920s*. Nova York: Hill and Wang, 1995.
- DUQUE, Gonzaga. *Contemporâneos*. Rio de Janeiro: Tipografia Benedicto de Souza, 1929.
- DURKHEIM, Émile; MAUSS, Marcel. Algumas formas primitivas de classificação. Contribuição para o estudo das representações coletivas (1903). In: MAUSS, M. *Ensaio de sociologia*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 399-455.
- EL FAR, Alessandra. *Páginas de sensação*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- EULÁLIO, Alexandre. *A aventura brasileira de Blaise Cendrars*. São Paulo: Quiron, 1978.
- FASS, Paula S. *The damned and the beautiful: American youth in the 1920s*. Nova York: Oxford University Press, 1977.
- FEIJÃO, Rosane. *Moda e modernidade na belle époque carioca*. São Paulo: Estação das Letras; Cores, 2011.
- _____. “*Tudo é novo sob o sol*”: moda, corpo e cidade no Rio de Janeiro. Tese (Doutorado em Comunicação) — Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.
- FERREIRA, Procópio. *O ator Vasquez*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro, 1979.
- FLEIUSS, Max. A caricatura no Brasil. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro, p. 584-609, 1916.
- FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- FONSECA, Leticia Pedruzzi. *As revistas ilustradas A Cigarra e A Bruxa: a nova linguagem gráfica e a atuação de Julião Machado*. Tese (Doutorado) — Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- FRANÇA, Patrícia. “Livros para os leitores”: a atividade literária e editorial de Benjamim Costallat na década de 1920. *Cadernos de História*, Mariana, v. X, p. 121-140, 2010.
- FREYRE, Gilberto. *Modos de homem & modas de mulher*. São Paulo: Global, 2009.
- _____. *Sobrados e mucambos*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- FREUD, Sigmund. Os chistes e sua relação com o inconsciente (1905). In: _____. *Obras psicológicas completas*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. v. VIII.
- FRISBY, David. *Fragments of modernity: theories of modernity in the works of Simmel, Cracauer and Benjamin*. Cambridge, MA: MIT Press, 1986.

GARCIA, Eugênio Vargas. Estados Unidos e Grã-Bretanha no Brasil: transição de poder no entreguerras. *Contexto Internacional*, Rio de Janeiro, v. 24, n. 1, p. 41-71, jun. 2002. Disponível em: <www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-85292002000100001&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 17 abr. 2017.

GASPAR, Claudia Braga. *Orla carioca: história e cultura*. São Paulo: Metalivros, 2004.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. *A caricatura e a charge na imprensa comunista — 1945/57*. Pós-doutoramento — Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

GINZBURG, Carlo. Representação: a palavra, a ideia, a coisa. In: _____. *Olhos de madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GOMES, Angela Maria de Castro. *Essa gente do Rio... modernismo e nacionalismo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1999.

GOMES, Tiago de Melo. *Como eles se divertem (e se entendem): teatro de revista, cultura de massas e identidades sociais no Rio de Janeiro dos anos de 1920*. Tese (Doutorado em História) — Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

_____. *Um espelho no palco: identidades sociais e massificação da cultura no teatro de revista dos anos 20*. São Paulo: Unicamp, 2004.

GONTIJO, Silvana. *80 anos de moda no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

GONZAGA, Alice. *Palácios e poeiras: 100 anos de cinema no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Record; Funarte, 1996.

GRAYZEL, Susan R. Women and men. In: HORNE, John (Ed.). *A companion to World War I*. Oxford, UK: Wiley-Blackwell, 2010. cap. 8.

GREEN, James N. *Além do carnaval. A homossexualidade masculina no Brasil do século XX*. São Paulo: Unesp, 2000.

HOMERO, Ney. *Tango: uma paixão portenha no Brasil*. Rio de Janeiro: Edição do autor, 2000.

HUGGINS, Mike. *The spectre of 'Americanisation': assessing the impact of America on British leisure between the wars*. Disponível em: <www.academia.edu/24648371/The_Spectre_of_Americanisation_Assessing_the_impact_of_America_on_British_leisure_between_the_wars>. Acesso em: 4 jun. 2017.

JAY, Martin. Vision in context: reflexions and refractions. In: BRENNAN, Teresa; JAY, Martin (Org.). *Vision in context: historical and contemporary perspectives on sight*. Londres: Routledge, 1996.

JANJULIO, Maristela da Silva. *Arquitetura residencial paulistana dos anos 1920: ressonâncias do arts and crafts?* (Dissertação de Mestrado) —Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

KOFES, Suely. Entre nós mulheres, elas as patroas e elas as empregadas. In: _____. *Colcha de retalhos*. Estudo sobre a família no Brasil. Campinas: Unicamp, 1994.

_____. *Mulher, mulheres — a relação entre patroas e empregadas domésticas*. A identidade nas armadilhas da diferença e da desigualdade. Campinas: Unicamp, 2001.

KUPERMAN, Daniel. Perder a vida, mas não a piada. In: SLAVUTZKY, Abrão; KUPERMAN, Daniel (Org.). *Seria trágico... se não fosse cômico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999.

LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos problemas, novas abordagens, novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, 3 v.

LEITE, Thiago Alves. *Monteiro Lobato nas páginas do jornal: um estudo dos artigos publicados em O Estado de S. Paulo (1913-1923)*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. (Coleção PROPG Digital — Unesp). Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/110758>>.

LE MOS, Renato. *Uma História do Brasil através da caricatura*. Rio de Janeiro: Letras & Expressões, 2001.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, 1963. 4 v.

LIMA, Yone Soares de. *A ilustração na produção literária de São Paulo — década de vinte*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da USP, 1985.

LINS, Vera. *Gonzaga Duque: crítica e utopia na virada do século*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 1996.

LIPOVETSKY, Gilles. *O império do efêmero*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

LOBATO, Monteiro. *Ideias de Jeca Tatu*. Rio de Janeiro: Globo, 2008.

LOBO, Eulália Maria Lahmeyer. *História do Rio de Janeiro: do capital comercial ao capital industrial e financeiro*. Rio de Janeiro: IBMEC, 1978.

LONGDEN, Sean. Oxford bags the most important trousers of the 20th century. *Resign! The Newsletter of The New Sheridan Club*, Londres, Issue 81, jul. 2013.

LOPES, Antonio Herculano. (Org.) *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa; Topbooks, 2000.

_____. Entre Rio e Paris meu coração balança. In: RAMOS, Alcides; PATRIOTA, Rosangela. *Paisagens subjetivas, paisagens sociais*. São Paulo: Hucitec, 2012.

_____. O musical ligeiro carioca. In: _____. *Do guarani ao guaraná: história, humor e nacionalidade*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2001.

_____. Do pesadelo negro ao sonho da perda da cor: relações interétnicas no teatro de revista. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 23., 2005, Londrina. *Anais do XXIII Simpósio Nacional de História — História: guerra e paz*. Londrina: Anpuh, 2005.

_____; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

LOREDANO, Cássio. *O bonde e a linha: um perfil de J. Carlos*. Rio de Janeiro: Capivara, 2002.

_____. *O vidente míope. J. Carlos n’O Malho 1922-1930*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

_____; VENTURA, Zuenir. *O Rio de J. Carlos*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1998.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio — uma leitura das teses “sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUCA, Tania Regina de. Brício de Abreu e o jornal literário Dom Casmurro. *Varia Historia*, v. 29, Blo horizonte, n. 49, jan./abr. 2013.

LUSTOSA, Isabel. *As trapaças da sorte. Ensaios de história política e de história cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. Humor e política na Primeira República. *Revista da USP*, São Paulo, set./nov. 1989.

_____. Imprensa e impressos brasileiros — do surgimento à modernidade. In: CARDOSO, Rafael (Org.). *Impresso no Brasil*. Rio de Janeiro: Verso, 2009.

MACHADO, Marcelo Oliano. *Be a ba, be é bé, be i bi: o Almanaque Fontoura*. Dissertação (Mestrado em História da Educação) — Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2011.

MAGNO, Luciano. *História da caricatura brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

MAIA, Andréa Casa Nova; CARDOSO, Luciene Carris; SANTOS, Vicente Saul Moreira (Org.). *Lições do tempo: temas em história e historiografia do Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2016.

MAIO, Marcos Chor. O anti-semitismo na Era Vargas (resenha). *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, 1988.

- MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- MARTIN-FUGIER, Anne. *La Place des bonnes, un essai sur la domesticité féminine en 1900*. Paris: Grasset, 1979.
- MARTINS, Ana Luiza. Da fantasia à história: folheando páginas revisteiras. *Revista História*, Franca, v. 22, n. 1, 2003a.
- _____. Desenho, letra e humor: tópicos de um percurso. In: MATTAR, D. (Org.). *Traço, humor e cia*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2003b. cap. 1, p. 29-64.
- _____. *Revistas em revista: imprensa e práticas culturais em tempos de República*. São Paulo: Fapesp, 2008.
- _____; DE LUCA, Tânia Regina. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.
- MASSAUD, Moisés. *História da literatura brasileira*. V. 2. Realismo e simbolismo. São Paulo: Cultrix, 2001.
- MAUAD, Ana Maria. Sobre as imagens na história, um balanço de conceitos e perspectivas. *Revista Maracanan*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 14, p. 33-48, jan./jun. 2016.
- MAYER, Arno J. *A força da tradição: a persistência do Antigo Regime (1848-1914)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- MCFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral (1890-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- MELO, Chico Homem de; RAMOS, Elaine. *Linha do tempo do design gráfico no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011.
- MELO, Hildete Pereira de. *O serviço doméstico remunerado no Brasil: de criadas a trabalhadoras*. Texto para Discussão. Rio de Janeiro: Ipea, 1998.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- MENCKEN, Henry Louis. *The American language: an inquiry into the development of English in the United States*. Nova York: Alfred A. Knopf, 1989 [1936].
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História* [online], v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-01882003000100002>>.

- MINOIS, Georges. O riso e os ídolos no século XIX. In: _____. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Unesp, 2003.
- MORAES, Eduardo Jardim de. Modernismo revisitado *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v.1, n. 2, 1988.
- MORSE, Richard. As cidades periféricas como arenas culturais. *Estudos Históricas*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, 1995.
- MOTA, Carlos Guilherme da; CAPELATO, Maria Helena. *História da Folha de S.Paulo (1921-1981)*. São Paulo: Impres, 1980.
- MOTTA, Marly Silva da. *A nação faz 100 anos: a questão nacional no Centenário da Independência*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1992.
- NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 18, n. 50, jan./abr. 2004.
- NEEDEL, Jeffrey D. *Belle époque tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NEPOMUCEMO, Nirlene. *Testemunhos de poéticas negras: de Chocolat e a Cia Negra de Revistas no Rio de Janeiro (1926 1927)*. Dissertação (Mestrado em História — Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.
- NERY, L. Charge: cartilha do mundo imediato. *Revista Semear (PUC)*, Rio de Janeiro, v. 7, 2001. Disponível em: <www.letras.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem_10.html>. Acesso em: 14 set. 2016.
- NOGUEIRA, Andréa de Araújo. *Um Juca na cidade: representatividade do personagem criado por Belmonte na imprensa paulista (Folha da Manhã 1925-1927)*. Dissertação (Mestrado) — Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 1999.
- NOGUEIRA, Clara Asperti. Revista Careta (1909-1922): símbolo da modernização da imprensa do século XX. *Miscelânea — Revista de Pós-Graduação em Letras*, Assis, v. 8, p. 60-80, nov. 2010.
- NOSSO século: memória fotográfica do Brasil no século XX. São Paulo: Abril Cultural, 1980.
- NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau. *História da vida privada no Brasil: 3 (República: da belle époque à era do rádio)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- NOVINSKY, Anita Waingort. *Inquisição: prisioneiros do Brasil*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2002.

____ et al. *Os judeus que construíram o Brasil: fontes inéditas para uma nova visão da história*. São Paulo: Planeta, 2015.

NUNES, Christiane Girard Ferreira. *Cidadania e cultura: o universo das empregadas domésticas em Brasília (1970-1990)*. Tese (Doutorado) — Departamento de Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília, 1993.

O'DONNELL, Julia. A cidade branca: Benjamim Costallat e o Rio de Janeiro dos anos 1920. *História Social*, Campinas, v. 22/23, p. 117-141, 2012.

____. *A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

OLIVEIRA, Cláudia. Abaixo o Frou-Frou: a querela em torno do feminismo na imprensa carioca da Belle Époque (1900-1920). In: SEMINÁRIO “A IMPRENSA DA BELLE ÉPOQUE”, ago. 2017, Rio de Janeiro. Disponível em: <www.youtube.com/watch?v=teQzHBAcD-c>.

OLIVEIRA, Cláudia. A iconografia do moderno: a representação da vida urbana. In: ____; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. *O Moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010. p. 111-266.

OLIVEIRA, Claudia de; VELLOSO, Monica Pimenta; LINS, Vera. *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

OLIVEIRA, Lucia Lippi. A primeira guerra e o Brasil. In: LIMONIC, Flávio; MARTINHO, Francisco Carlos Palomares (Org.). *A experiência nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017. p. 51-77.

____ (Org.). *Cidade: história e desafios*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

____. *Nós e eles: relações culturais entre brasileiros e imigrantes*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

____. Viagem às Américas. In: ANPOCS, Mesa Redonda: Raça e nação: os Estados Unidos vistos por brasileiros, 2008.

PAIVA, Eduardo França, *História & imagens*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PEDERNEIRAS, Raul. *Geringonça carioca: verbetes para um dicionário de gírias*. Rio de Janeiro: Biquet, 1946.

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

____. Muito além do espaço: por uma história cultural do urbano. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, p. 279-290, 1995.

PINHEIRO, Larissa Brum Leite Gusmão. *Melindrosas e almofadinhas de J. Carlos: questões de gênero na revista ParaTodos.(1922-1931)*. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade Estadual do Paraná, Curitiba, 2015.

PORTOLOMEOS, Andréa. *A crônica de Benjamin Costallat e a aceleração da vida moderna*. Rio de Janeiro: Casa 12, 2009.

PRADO, Paulo. *Paulística etc.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PRIORE, Mary Lucy Murray Del. *A mulher na história do Brasil*. São Paulo: Contexto, 1988.

_____. *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1997.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

PROST, A. Fronteiras e espaços do privado. In PROST, A. et al. (Org.). *História da vida privada: da Primeira Guerra aos nossos dias*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo Guimarães. *Dicionário de comunicação*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

RAINHO, Maria do Carmo Teixeira. *A cidade e a moda*. Brasília: Universidade de Brasília, 2002.

RESENDE, Beatriz. A volta de mademoiselle cinema. In: COSTALLAT, Benjamin. *Mademoiselle Cinéma*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 1999.

____ (Org.). *Cocaína*. Literatura e outros companheiros de ilusão. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2006.

____ (Org.). *Lima Barreto: impressões de leitura e outros textos críticos*. São Paulo: Penguin; Companhia das Letras, 2017.

____. Melindrosa e almofadinha, cock-tail e arranha-céu: a literatura e os vertiginosos anos 20. In: LOPES, Antonio Herculano. *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2000.

____. Río de Janeiro y otros modernismos. In: *Cuadernos de Literatura*, vol. XVIII n.º35, enero-junio. Departamento de Literatura, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá 2014, p. 73-85.

RIANI, Camilo. *Linguagem & cartum...: tá rindo do quê? Um mergulho nos salões de humor de Piracicaba*. Piracicaba: Unimep, 2002.

RIBALDI, Ari. Qual a origem da expressão “golpe do baú”? *Revista Super Interessante*, São Paulo, ed. 362, jul. 2016.

RIBEIRO, Luiz César de Queiroz. *Dos cortiços aos condomínios fechados*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.

- RICOEUR, Paul. Explicação/compreensão. In: _____. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007. p. 193-245.
- ROSS, Sara. The Hollywood flapper. In: DESSER, David; JOWETT, Garth S. *Hollywood goes shopping*. Minnesota: University Of Minnesota Press, 2000.
- RUST, Leandro Duarte. Jacques Le Goff e as representações do tempo na Idade Média. *Fênix — revista de história e estudos culturais*, Uberlândia, a. V, v. 5, n. 2, p. 1-19, 2008.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso — a representação humorística na história brasileira: da belle époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SANT’ANNA, Denise Bernuzzi de. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.
- SANTOS, Luciene Conceição dos. A (des)construção do Jeca Tatu: uma análise da personagem de Monteiro Lobato. In: ENCONTRO BAIANO DE ESTUDOS EM CULTURA — EBECULT, III, 2012, Cachoeira, BA. *Anais...*
- SANTOS, Vicente Saul Moreira dos. “*Minha alma canta, vejo o Rio de Janeiro*”: a zona sul carioca entre crônicas e canções. Tese (Doutorado) — Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro, 2013.
- SANTUCCI, Jane. *Babélica urbe: o Rio nas crônicas dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Rio Books, 2015.
- SARDELICH, Maria Emilia. Leitura de imagens, cultura visual e prática educativa. *Cadernos de Pesquisa*, v. 36, n. 128, p. 451-472, maio/ago. 2006.
- SARLO, Beatriz. *Modernidade periférica: Buenos Aires 1920-1930*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.
- SCOVENNA, Sandra Maret. *Nas linhas e entrelinhas do Riso: as crônicas humorísticas de Belmonte (1932-1935)*. Dissertação (Mestrado (História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-09032010-111451/pt-br.php>.
- SCOTT, James. *Weapons of the near: everyday forms of peasant resistance*. New Haven: Yale University Press, 1985.
- SEVCENKO, Nicolau (Org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. v. 3.

- _____. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Orfeu extático na metrópole* (São Paulo: sociedade e cultura nos frementes anos 20). São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- SILVA, Marcos Antonio da. *Caricata República*. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- SILVA, Mariza Vieira da. *História da alfabetização no Brasil: a constituição de sentidos e do sujeito da escolarização*. Tese (Doutorado) — Universidade de Campinas, Campinas, 1998.
- SILVA, Regina Helena Alves da. *São Paulo. A invenção da metrópole*. Tese (Doutorado em História Social) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- SILVA, Zélia Lopes da. O traço de Belmonte: desvendando São Paulo e o Brasil (1922-1924). *ArtCultura*, v. 9, n. 15, p. 163-179, 2007.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otávio. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976.
- _____. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). *Mana — Estudos de Antropologia Social*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005.
- _____. *Filosofia da moda e outros escritos*. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.
- SLAVUTZKY, Abrão; KUPERMANN, Daniel. *Seria trágico... se não fosse cômico: humor e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- SOIHET, Rachel. Pisando no *sexo frágil*. *Nossa História*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 15-19, jan. 2004.
- SOLAND, Birgitte. *Becoming modern: young women and the reconstruction of Womanhood in the 1920s*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- SOUZA, José Inácio de Melo. *O Estado contra os meios de comunicação (1889-1945)*. São Paulo: Annablume, 2003.
- SÜSSEKIND, Flora. *As revistas do ano e a invenção do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- _____. *Cinematógrafo de letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

URRY, John. *Inhabiting the car*. Department of Sociology, Lancaster University. 2002. Disponível em: <www.lancaster.ac.uk/fass/resources/sociology-online-papers/papers/urry-inhabiting-the-car.pdf>.

VALLADARES, Licia. A gênese da favela carioca. A produção anterior às ciências sociais. *Revista Brasileira de Ciências Sociais* [online], v. 15, n. 44, p. 5-34, 2000. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-6909200000030000>>.

VELHO, Gilberto. Estilo de vida urbano e modernidade. *Estudos Históricos*, n. 8, p. 227-234, 1995.

VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

_____. *Que cara tem o Brasil?* Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

WILSON, Elizabeth. *Enfeitada de sonhos*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

ZALUAR, Alba; ALVITO, Marcos (Org). *Um século de favela*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2006.

FONTES

i. ICONOGRAFIA

Fig. 1. Capa da *Vanity Fair*, jan. 1917.

Fig. 2. Capa da *Revista da Semana*, fev. 1917.

Fig. 3. *ParaTodos*, 21 fev. 1925.

Fig. 4. *Frou-Frou*, 25 jun. 1925.

Fig. 5. *O Globo*, 10 set. 1956.

Fig. 6. *Folha da Noite*, n. 10.680, 12 jul. 1957.

Fig. 7. *Folha da Noite*, n. 10.680, 12 jul. 1957.

Fig. 8. Retrato de Belmonte quando jovem (acervo pessoal).

Fig. 9. Caricaturas de Belmonte feitas pelos colegas Amaro, Nino e Elyσιο (acervo pessoal).

Fig. 10. *Dom Casmurro*, n. 290, 20 fev. 1943

Fig. 11. *Revista da Semana*, n. 29, 28 ago. 1915.

Fig. 12. *Revista da Semana*, n. 41, 20 nov. 1915.

Fig. 13. *Revista da Semana*, n. 41, 20 nov. 1915.

Fig. 14. *O Malho*, n. 738, 4 nov. 1916.

Figs. 15 e 16. *La Vie Parisienne*, ilustrações de Chéri Hérrouard, 1919.

Fig. 17. *Folha da Noite*, n. 10.644, 22 maio 1957.

Fig. 18. *D. Quixote*, n. 305, mar. 1923.

Fig. 19. *D. Quixote*, n. 251, 1^o mar. 1922.

Fig. 20. *Folha da Noite*, n. 312, 20 fev. 1922.

Fig. 21. Carta de J. Carlos para Belmonte enviada em 12 jul. 1942 (acervo pessoal).

Fig. 22. *Folha da Noite*, n. 10.645, 23 maio 1957.

Fig. 23. *Revista da Semana*, n. 9, 3 mar. 1945.

Fig. 24. *Dom Casmurro*, n. 261, 22 ago. 1942.

Fig. 25. *Folha da Noite*, n. 10.652, 3 jun. 1957.

Fig. 26. Cédula ilustrada por Belmonte (acervo pessoal).

Fig. 27. *Folha da Noite*, n. 10.665, 21 jun. 1957.

- Fig. 28. *Folha da Noite*, n. 10.665, 11 fev. 1943.
- Fig. 29. Capas de partituras ilustradas por Belmonte (acervo pessoal).
- Fig. 30. *Vogue (British)*, Mid-Jan. 1925.
- Fig. 31. *Careta*, n. 986, maio 1927.
- Fig. 32. *Careta*, n. 787, jul. 1923.
- Fig. 33. *Careta*, n. 931, abr. 1926.
- Fig. 34. *Frou-Frou*, n. 3, ago. 1923.
- Fig. 35. *Careta*, n. 787, jul. 1923.
- Fig. 36. *Careta*, n. 787, jul. 1923.
- Fig. 37. *Frou-Frou*, n. 36, maio 1926.
- Fig. 38. *Frou-Frou*, n. 25, jun. 1925.
- Fig. 39. *Careta*, n. 968, jan. 1927.
- Fig. 40. *Frou-Frou*, n. 42, nov. 1926.
- Fig. 41. *Frou-Frou*, n. 37, jun. 1926.
- Fig. 42. *Careta*, n. 932, maio 1926.
- Fig. 43. *Careta*, n. 916, jan. 1926.
- Fig. 44. *Careta*, n. 929, abr. 1926.
- Fig. 45. *Frou-Frou*, n. 30, nov. 1925.
- Fig. 46. *Frou-Frou*, n. 32, jan. 1926.
- Fig. 47. *Careta*, n. 971, jan. 1927.
- Fig. 48. *Frou-Frou*, n. 22, mar. 1925.
- Fig. 49. *Careta*, n. 792, ago. 1923.
- Fig. 50. *Careta*, n. 921, fev. 1926.
- Fig. 51. *Careta*, n. 921, fev. 1926.
- Fig. 52. *Careta*, n. 922, fev. 1926.
- Fig. 53. *Careta*, n. 923, fev. 1926.
- Fig. 54. *Careta*, n. 925, mar. 1926.
- Fig. 55. *Careta*, n. 922, fev. 1926.
- Fig. 56. *Frou-Frou*, n. 24, maio 1925.
- Fig. 57. *Careta*, n. 862, dez. 1924.
- Fig. 58. *Careta*, n. 934, maio 1926.

Fig. 59. *Careta*, n. 764, fev. 1923.
Fig. 60. *Frou-Frou*, n. 27, ago. 1925.
Fig. 61. *Frou-Frou*, n. 39, ago. 1926.
Fig. 62. *Frou-Frou*, n. 25, jun. 1925.
Fig. 63. *Careta*, n. 853, out. 1924.
Fig. 64. *Careta*, n. 845, ago. 1924.
Fig. 65. *Careta*, n. 967, jan. 1927.
Fig. 66. *Careta*, n. 937, jun. 1926.
Fig. 67. *Frou-Frou*, n. 20, jan. 1925.
Fig. 68. *La Vie Parisienne*, n. 12, 21 mar. 1925.
Fig. 69. *Careta*, n. 854, nov. 1924.
Fig. 70. *Frou-Frou*, n. 35, abr. 1926.
Fig. 71. *Frou-Frou*, n. 41, out. 1926.
Fig. 72. *Frou-Frou*, n. 18, nov. 1924.
Fig. 73. *Careta*, n. 850, out. 1924.
Fig. 74. *Frou-Frou*, n. 6, nov. 1923.
Fig. 75. *Frou-Frou*, n. 12, maio 1924.
Fig. 76. *Frou-Frou*, n. 17, out. 1924.
Fig. 77. *La Vie Parisienne*, n. 52, 29 dez. 1928.
Fig. 78. *Frou-Frou*, n. 31, dez. 1925.
Fig. 79. *Careta*, n. 991, jan. 1927.
Fig. 80. *Careta*, n. 760, jan. 1923.
Fig. 81. *Frou-Frou*, n. 1, jun. 1923.
Fig. 82. *Frou-Frou*, n. 36, maio 1926.
Fig. 83. *Frou-Frou*, n. 23, abr. 1925.
Fig. 84. *Life*, ago. 1925.
Fig. 85. *Frou-Frou*, n. 40, set. 1926.
Fig. 86. *Careta*, n. 762, jan. 1923.
Fig. 87. *Careta*, n. 825, abr. 1924.
Fig. 88. *Careta*, n. 927, mar. 1926.
Fig. 89. *Careta*, n. 856, nov. 1924.

- Fig. 90. *Frou-Frou*, n. 24, maio 1925.
- Fig. 91. *Frou-Frou*, n. 33, fev. 1926.
- Fig. 92. *Frou-Frou*, n. 34, mar. 1926.
- Fig. 93. *Careta*, n. 862, dez. 1924.
- Fig. 94. *Careta*, n. 843, ago. 1924.
- Fig. 95. *Careta*, n. 769, mar. 1923.
- Fig. 96. *Frou-Frou*, n. 36, maio 1926.
- Fig. 97. *Frou-Frou*, n. 5, out. 1923.
- Fig. 98. *La Vie Parisienne*, n. 2, jan. 1926.
- Fig. 99. *Frou-Frou*, n. 31, dez. 1925.
- Fig. 100. *Vogue (British)*, ago. 1926.
- Fig. 101. Acervo: Library of Congress.
- Fig. 102. *Careta*, n. 978, mar. 1927.
- Fig. 103. *Careta*, n. 928, abr. 1926.
- Fig. 104. *Careta*, n. 915, jan. 1926.
- Fig. 105. *Careta*, n. 855, nov. 1924.
- Fig. 106. *Careta*, n. 972, fev. 1927.
- Fig. 107. Acervo do Museu Metropolitan/NYC.
- Fig. 108. *Frou-Frou*, n. 33, fev. 1926.
- Fig. 109. *Frou-Frou*, n. 32, jan. 1926.
- Fig. 110. *Careta*, n. 932, maio 1926.
- Fig. 111. *Careta*, n. 861, dez. 1924.
- Fig. 112. *Careta*, n. 972, fev. 1924.
- Fig. 113. *Careta*, n. 927, mar. 1926.
- Fig. 114. *Careta*, n. 991, jun. 1927.
- Fig. 115. *Frou-Frou*, n. 34, mar. 1926.
- Fig. 116. *Frou-Frou*, n. 32, jan. 1926.
- Fig. 117. *Frou-Frou*, n. 12, maio 1924.

ii. OBRAS DE BELMONTE

- BELMONTE (pseud. de Benedito Bastos Barreto). *Belmonte 100 anos*. São Paulo: Senac, 1996.
- _____. *A guerra do Juca*. São Paulo: Folha da Manhã Ltda., 1942.
- _____. *Caricatura dos tempos*. (álbum póstumo). São Paulo: Melhoramentos, 1982.
- _____. *Ideias de João Ninguém*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1935.
- _____. *Música, maestro!* São Paulo: Folha da Manhã Ltda., 1940.
- _____. *O amor através dos séculos* (álbum de luxo). Rio de Janeiro: Frou-Frou, 1928.

iii. CRONISTAS DE ÉPOCA

- ALBUQUERQUE, Medeiros e. *Graves e fúteis*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Leite Ribeiro, 1922.
- BARBOSA, Orestes. *Ban-Ban-Ban!* Rio de Janeiro: Costallat & Miccolis Editores, 1923.
- COSTALLAT, Benjamin. *Cocktail*. Rio de Janeiro: Ed. Leite Ribeiro, 1923.
- _____. *Fitas*. Rio de Janeiro: 1924a.
- _____. *Mademoiselle Cinema*. Novela de costumes do momento que passa... Rio de Janeiro: Casa da Palavra, [1923], 1999.
- _____. *Mystérios do Rio*. Rio de Janeiro: Costallat & Miccolis Editores, 1924b.
- _____. *Mutt, Jeff & Cia*. Rio de Janeiro: Ed. Leite Ribeiro, 1922.
- _____. *Paysagem Sentimental*. Rio de Janeiro: Ed. José Olympio, 1936.
- COUTO, Ribeiro. *A cidade do vício e da graça*. Rio de Janeiro: Costallat & Miccolis Editores, 1924.
- DO RIO, João. *A alma encantadora das ruas*. Belo Horizonte: Crisálida, [1908], 2007.
- _____. *Vida vertiginosa*. São Paulo: Martins Fontes, [1911], 2006.
- FITZGERALD, F. Scott. *This side of Paradise*. Nova York: Dover Publications, [1920], 1996.
- HUXLEY, Aldous. The perversion of values. *Vogue*, Londres, out. 1926.
- MARIANO, Olegário. *Ba-Ta-Clan*. Rio de Janeiro: Benjamin Costallat & Miccolis Editores, 1927.
- MOREYRA, Álvaro. *A cidade mulher*. Rio de Janeiro: Mauad, [1923], 2016.
- PENALVA, Gastão. *Luvás e punhais*. Rio de Janeiro: Costallat & Miccolis Editores, 1924.

WOOLF, Virginia. *Um teto todo seu*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, [1929], 1985.