

Dos bailes de máscaras às escolas de samba, as caricaturas de carnaval:

representações carnavalescas na sátira ilustrada (1904-1938)

From masked balls to Samba Schools: Carnival Caricatures and Carnavalesque Representations in Illustrated Satire (1904-1938)

Flávio Mota de Lacerda Pessoa
Doutor e Pós-doutorando em Artes Visuais PPGAV/UFRJ.
flaviopessoailustra@gmail.com

RESUMO: Os desenhos de humor sobre o carnaval, que constituem o foco deste artigo, são representações culturais situadas na interseção entre dois eixos temáticos que vêm se consolidando como campos de estudos acadêmicos multidisciplinares de grande relevância para as artes e as ciências humanas, oferecendo múltiplas possibilidades de diálogo e reflexão. É principalmente através do riso que as representações carnavalescas e a arte gráfica caricatural mais se aproximam. Reunimos aqui uma seleção de desenhos de humor publicados em duas das revistas satíricas concorrentes de maior popularidade na primeira metade do século XX: *Careta* e *O Malho*. Por meio dessas publicações, é possível perceber as transformações sociais, culturais e políticas do país. Do erotismo elitista dos bailes de máscaras, inspirados no carnaval de Nice e Veneza, aos desfiles das escolas de samba, observa-se a consagração da expressão popular como símbolo inequívoco da identidade nacional na era Vargas, sob o impacto das ideias de Gilberto Freyre. Respaldados por estudos referenciais sobre o humor e o carnaval, como os de Rachel Soihet, Maria Clementina Pereira Cunha e Mônica Velloso, procuramos oferecer esta breve contribuição aos estudos sobre a caricatura e o carnaval.

PALAVRAS-CHAVE: Caricaturas; Carnaval; Samba; Imprensa; Revistas Ilustradas.

ABSTRACT: The humorous cartoons depicting carnival, which constitute the focus of this article, are cultural representations situated at the intersection of two thematic axes that have been consolidating as multidisciplinary academic fields of great relevance to the arts and the humanities, offering multiple possibilities for dialogue and reflection. It is mainly through laughter that carnival representations and graphic caricature art converge most strongly. This study brings together a selection of humorous illustrations published in two of the most popular competing satirical magazines of the first half of the twentieth century: *Careta* and *O Malho*. Through these publications, it is possible to observe the social, cultural, and political transformations in Brazil. From the elitist eroticism of masked balls inspired by the carnivals of Nice and Venice to the parades of samba schools, one perceives the consecration of popular expression as an unequivocal symbol of national identity during the Vargas era, under the influence of Gilberto Freyre's ideas. Supported by seminal studies on humor and carnival, such as those by Rachel Soihet, Maria Clementina Pereira Cunha, and Mônica Velloso, this article seeks to offer a brief contribution to the field of caricature and carnival studies.

KEYWORDS: Cartoons; Carnival; Samba; Press; Illustrated Magazine.

Introdução

Esse O carnaval é a maior caricatura
Na folia, o povo esquece a amargura

Eu sou o rio e rio à toa
Só rio de quem me impede de sorrir
A minha pena não tem pena nem perdoa
Mexe com qualquer pessoa
Ela quer se divertir
Será que a política não vai me censurar?
Já sei, certos momentos não se pode criticar!
Gozar, traçar, ferir
Fazendo de novo meu povo feliz
Riscando aquilo que ele não diz

Bota a banca na avenida
Edição especial
Olha aí o jornaleiro
A piada está com sal

Caricatu-rindo
Virando a tristeza pelo avesso
A arte irradou
Com um raio de luz de humor
A melindrosa, amigo da onça, almofadinha
Cantando em louvor ao artista
Caricaturista, revista e jornal
(TRINDADE, Celso; Bala, 1983)ⁱ

No desfile principal das Escolas de Samba do Rio de Janeiro, em 1983, a tradicional escola do Morro do Salgueiro levou à avenida um enredo dedicado à arte caricatural. Logo no primeiro verso do samba de Celso Trindade e Bala, apelido de João Nicolau Carneiro Firmino, “O Carnaval é a maior caricatura”, há uma afirmação pertinente para iniciar um artigo que

se debruça sobre as representações caricaturais carnavalescas.

Ao longo do samba, que faz alusão à arte caricatural sem mencionar diretamente nenhum cartunista, os compositores traçam paralelos entre o carnaval e a caricatura. Consideram as semelhanças entre as duas expressões artísticas, associadas ao riso e à diversão. Aludem também à quebra de hierarquias: “a minha pena não tem pena, nem perdoa, mexe com qualquer pessoa”, caracterizando a caricatura como um espaço de maior liberdade: “Gozar, traçar, ferir / Fazendo de novo meu povo feliz, / Riscando aquilo que ele não diz”. Essa liberdade, porém, não é total, pois nem sempre a caricatura escapa de um maior cerceamento em regimes ditatoriais, como a ditadura militar que se encerrava: “Será que a política não vai me censurar? Já sei, certos momentos não se pode criticar!”.

Os desenhos de humor sobre o carnaval, foco deste artigo, são representações culturais situadas na interseção entre dois eixos temáticos que vêm se consolidando como campos de estudos acadêmicos multidisciplinares, de grande relevância para as artes e as ciências humanas. Oferecem múltiplas possibilidades de diálogo e reflexão. Embora sejam expressões de naturezas distintas, carnaval e caricatura aproximam-se pela subversão das hierarquias estabelecidas e da ordem vigente. Se o carnaval é uma festa, prática cultural regular, mas efêmera, que se encerra na quarta-feira de cinzas, a caricatura constitui um de seus registros possíveis, amplamente difundido pelos veículos de comunicação em que circulavam.

No Brasil, as produções acadêmicas que abordam caricatura e carnaval vêm ganhando impulso e se fortalecendo com contribuições importantes há quase três décadas. Consolida-se, assim, a percepção, no meio acadêmico, de que caricatura e carnaval são representações culturais singulares e expressivas para refletir sobre a história política e cultural do país. É, sobretudo, por meio do riso que as representações carnavalescas e a arte gráfica caricatural se aproximam.

No livro *A subversão pelo riso: estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas*, cuja primeira edição (1998) abriu caminho para que o carnaval se tornasse um campo de pesquisa profícuo na historiografia brasileira, Rachel Soihet focaliza a inserção das classes populares e suas manifestações na festa como formas de resistência cultural e política. Soihet inicia a discussão revisitando o papel do riso enquanto instrumento de crítica, luta e resistência na história da humanidade. Esse riso popular, desde a Idade Média, desenvolveu-se fora da esfera oficial e dos círculos sociais mais elevados e seus hábitos culturais. Ao dispor de privilégios excepcionais de licença e impunidade, encenações grotescas que tornavam os poderosos alvos do ridículo diferenciavam-se pelo radicalismo e pela liberdade eventual de se expressar em praça pública (Soihet, 2008, p. 12).

Publicada dois anos antes, a primeira edição de *Modernismos do Rio: turunas e quixotes* (Velloso, 1996) abriu caminho para o interesse dos historiadores pela pesquisa da caricatura. A obra trata dos discursos humorísticos na revista semanal *D. Quixote* (1917-1927), editada pelo jornalista Manuel Bastos Tigre, no contexto da cultura da modernidade. O texto rompe com o conceito de modernismo brasileiro restrito às narrativas centradas no eixo paulistano e seus diferentes movimentos, entre a Semana de Arte Moderna e o Manifesto Antropofágico.

Anterior à obra de Velloso, as investidas ao tema eram mais pontuais, como os estudos do historiador Marcos Silva, da USP, com suas pesquisas sobre o Zé Povo e o Amigo da Onça (Silva, 1989 e 1990). O mais notório, porém, foi a *História da caricatura no Brasil* (Lima, 1963), em quatro volumes de fôlego, ricamente ilustrados, de autoria do pesquisador, contista, memorialista, crítico e colecionador Herman Lima, que dedica 26 páginas, no segundo volume, ao carnaval. Já no mais recente *Modernidade em Preto e Branco*, Rafael Cardoso apresenta uma referência direta ao samba em desenho de humor que, até onde pesquisei, é a mais remota que encontrei. Em ilustração assinada por Raul Pederneiras, acompanhada de texto de

seu colega de traço K-lixto Cordeiro, publicada na revista *Fon-fon*, em 1910, os autores demonstraram familiaridade com o tema ao registrar festa animada pelo gênero musical ainda embrionário nos redutos da Cidade Nova.

Em artigo sobre a obra litográfica do editor e humorista gráfico Angelo Agostini (1843-1910), Rogéria de Ipanema comprehende a arte caricatural como “um conjunto expressivo de bens simbólicos, produzidos com relativa autonomia em relação à regulação do Estado, oferecendo ao leitor críticas sociais políticas sob ponto de vista alternativo aos discursos oficiais” (Ipanema, 2019, p.289). Essa produção realiza críticas de costumes e dos movimentos de poder, da vida política, social e urbana, que circulava amplamente na capital do Império e da República, constituindo “fortes expressões visuais da cidade” (Ibidem, p.343). Por meio da linguagem gráfica e humorística, a caricatura produziu um conjunto de discursos e representações simbólicas peculiares, suscitando questões, problemas e querelas do passado, sobre os quais se podem levantar novas perguntas e reflexões.

Em *Testemunha Ocular*, Peter Burke defende o uso de imagens como evidência histórica independente e autônoma, capaz de articular discursos e interpretações sobre o passado que as fontes discursivas não podem alcançar. A respeito da caricatura, observa seu papel social fundamental ao oferecer uma contribuição alternativa ao debate político, desmistificando o poder e ampliando o alcance e a compreensão das camadas populares sobre os assuntos de Estado. Burke adverte que a grande popularidade e repercussão alcançadas por essas imagens oferecem ao historiador a segurança necessária para reconstruir e refletir sobre mentalidades e atitudes políticas do passado.

Entre os estudos que se debruçam sobre o carnaval podemos mencionar *A cultura popular na idade Média e no Renascimento* (Bakhtin, 1987), publicada originalmente na década de 1960, na qual Mikhail Bakhtin

discute os significados da festa carnavalesca. O carnaval era um período que conferia ao povo uma rara oportunidade de reivindicações livres, manifestações críticas e representações caricaturais de figuras públicas hierarquicamente superiores, mesmo em épocas em que a Igreja Católica detinha poderes para agir contra quem julgasse herege.

O caráter festivo do carnaval pode camuflar outras camadas de sua dimensão política. Para além dos fatores mencionados, o debate sobre seu caráter identitário transfere o aspecto político para as disputas simbólicas de classe que revestem a festa. O historiador Emmanuel Le Roy Ladurie resgata, em *Carnaval de Romans* (Ladurie, 2002), a festa de 1580, na pequena cidade francesa de Romans. Marcado por conflitos de ordem política e religiosa, o evento se transformou em um massacre a uma classe oprimida, formada por artesãos tecelões que protestavam contra a cobrança extorsiva de impostos e a violência das tropas comandadas pela nobreza.

Se, em 1998, Rachel Soihet abriu caminho para o carnaval se consolidar como campo de pesquisa na historiografia brasileira, três anos depois o aclamado *Ecos da Folia* (Cunha, 2001), de Maria Clementina Pereira Cunha tornou-se referência indispensável às pesquisas produzidas sobre o tema neste primeiro quarto do século XXI. Na obra, a autora lamenta o “silêncio intelectual” em torno do assunto. Considerando tratar-se de um tema associado à identidade nacional, aponta a “hesitação em tomá-lo como um problema histórico relevante, mesmo constituindo já há algum tempo um ponto decisivo na produção internacional na área da chamada história cultural.” (Cunha, 2001, p.15).

Levando em conta essa inserção do carnaval no debate e nas disputas simbólicas em torno dos problemas que definem a identidade cultural brasileira, Cunha conduz sua investigação em *Ecos da Folia*. Atenta aos diferentes sentidos atribuídos à festa na *Belle Époque* carioca, a autora destaca questões e conflitos de classe, explicitando os esforços das

autoridades e de uma elite intelectual para “civilizar” a folia. Observa também o envolvimento carnavalesco com a luta republicana e abolicionista no final do Império e discute a apropriação da festa pelo governo populista de Vargas. Destaca ainda que, ao examinar a documentação, enfatiza o uso de charges e ilustrações como evidências importantes de análise, e não como mera reiteração visual ao texto.

As investidas no campo da antropologia eram bem mais remotas. Em *Carnaval: malandros e heróis*, publicado em 1978, Roberto Damatta busca compreender a festa como um rito de inversão fundamental, na qual a diversão e a folia, a brincadeira e a subversão da ordem prevalecem sobre as obrigações rotineiras, o trabalho e a seriedade, que passam a ser condenados (Da Matta, 1978).

A partir da década de 1990 Helenize Guimarães dedica-se aos estudos em torno do caráter artístico da festa, evidenciando o trabalho do carnavalesco (Guimarães, 1992), e as relações entre a Escola de Belas Artes e o carnaval carioca (Guimarães, 2006).

Leonardo Affonso de Miranda Pereira (2004) destaca a perspectiva da elite literária sobre o carnaval, entre fins do século XIX e início do XX. Ao assumir a responsabilidade pelos rumos da nação, essa elite lançava-se na busca por novos modelos identitários de nacionalidade.

Os cronistas de Momo, de Eduardo Granja Coutinho, por sua vez, oferece importante levantamento sobre como as mais diversas inserções da imprensa no carnaval — que se estende para muito além da festa — fornecem evidências relevantes para refletir sobre a centralidade do carnaval na sociedade brasileira. O autor discute também o papel desempenhado por esses periódicos e sua contribuição para a solidificação de tradições, o apagamento de outras, a criação de disputas, a preparação dos ânimos, a geração de expectativas e a atração de anunciantes (Coutinho, 2006. p.15).

Quanto aos desenhos de humor que fazem referências ao carnaval, há também contribuições importantes. A tese de Fabiana Lopes Cunha focaliza as principais expressões da imprensa satírica, entre crônicas, *puffs*ⁱⁱ, caricaturas e vinhetas publicadas nas revistas *Fon-fon* e *Careta*. A autora analisa o período desde os primeiros números, em 1908, até 1921, para refletir sobre todo o contexto histórico do período e observar como essas fontes reverberam a relevância da festa na sociedade. Aborda ainda sua influência na sustentação financeira das revistas, pelo constante trânsito e envolvimento de seus profissionais, anunciantes e leitores com o carnaval, em participações diretas e indiretas.

Ela adverte que emprega o termo “caricatura” em seu sentido mais amplo, incluindo em sua documentação outras representações caricaturais carnavalescas, de natureza estritamente verbal, veiculadas na imprensa: notas, colunas, crônicas, versos, *puffs*, mensagens publicitárias. A autora acerta ao não orientar a divisão de capítulos pela natureza das fontes, de modo que analisa um vasto arsenal de ilustraçõesⁱⁱⁱ satíricas carnavalescas bem distribuídas ao longo da tese. Se muitas dessas imagens apresentavam forte teor político, outras carregavam conotações políticas mais sutis ou menos explícitas. Ainda assim, dedica o último capítulo inteiro ao carnaval político caricatural, reunindo referências a eleições, cordões de políticos, máscaras de políticos e representações alegóricas da República, bem como os préstimos que, à semelhança dos carros alegóricos das sociedades carnavalescas, ofereciam um olhar crítico e atualizado ao noticiário político dos últimos dias.

Considerando, porém, a importância e a penetração da festa nas práticas do cotidiano e na cultura da sociedade carioca, é possível afirmar que há ainda farta documentação e representações culturais e artísticas a serem exploradas, entre literatura, pinturas, ilustrações, fotografias, publicidade, músicas, cenários e fantasias. Isso implica uma infinidade de lacunas em um campo de estudos fértil e diverso.

Longe de pretender de esgotar o assunto, o presente artigo busca oferecer esta breve e sincera contribuição ao debate.

A imprensa satírico-artística realizou críticas de costumes e aos movimentos do poder, configurando importantes representações do pensamento político e social urbano que circulava na então capital do Império e, posteriormente, da República. Esses desenhos de humor constituíam forte expressão visual da cidade. Na crítica de costumes, refletiam e reproduziam práticas cotidianas e festas populares. Dentre estas, o carnaval mereceu maior atenção, investimento, mobilização política e popular. Foi o tema que mais gerou matérias na imprensa, em editoriais, crônicas, colunas, caricaturas, fotografias, anúncios e reportagens que alimentaram debates intensos e apaixonados.

As caricaturas selecionadas para este artigo foram publicadas nos dois semanários concorrentes mais populares do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. Tratam-se das revistas *Careta* (1908-1960) e *O Malho* (1902-1954), delimitadas pelo recorte estabelecido em minha tese de doutorado pelo PPGAV, da Escola de Belas Artes - UFRJ^{IV}.

A maior parte das imagens analisadas no presente texto resulta de um desenvolvimento desse trabalho, continuado em minha pesquisa de pós-doutorado, no mesmo programa de Pós-Graduação, sob orientação da Profa. Dra. Rogéria de Ipanema. Constituem acervo precioso para refletir sobre o papel do carnaval na então capital do país, compartilhando valores e contribuindo para o debate cultural, moral e político de sua época.

Procuro reunir aqui um conjunto de imagens que tiveram ampla circulação quando foram publicados. Reis, Momos e foliões interagindo com a figura alegórica da Política, este extenso conjunto de ilustrações satíricas que acompanha mais de três décadas da República Brasileira são registros que representam a conjunção entre a vida política e social da então capital. Mais do que isso, expressam também as transformações do carnaval ao

longo dos anos. Fantasias, adereços e instrumentos musicais configuram vestígios significativos da iconografia carnavalesca, signos culturais de suas respectivas épocas.

Da *Commedia Dell'arte* ao samba, de Prudente de Moraes a Getúlio Vargas, a caricatura carnavalesca prenuncia uma categoria específica de desenhos de humor, que articula, em uma imagem, críticas sociais, morais, culturais e políticas.

Elitismo e erotismo no carnaval carioca da belle époque

A dimensão política do carnaval pode ser percebida nos debates que opõe a elite ao povo em suas diferentes formas de expressão, evidenciando as desigualdades sociais que fragilizam a denominação romântica de “festa democrática”, comumente atribuída ao carnaval. No livro *Ecos da Folia*, Maria Clementina Pereira Cunha dedica-se a uma ampla discussão sobre as disputas simbólicas classicistas, marcadas por forte teor político.

A rejeição das expressões populares pela elite burguesa, que defendia suas próprias formas de brincar o carnaval como “civilizadas” e “civilizatórias”, é um traço inequívoco dessas disputas simbólicas, que atravessam os debates sobre a modernidade e a identidade nacional brasileira. Ao condenar os populares cordões, com a mesma paixão e os mesmos argumentos usados anteriormente contra o entrudo, a elite brasileira — representada por homens de letras que atuavam na imprensa — exaltava como manifestações “civilizadas” da festa aquelas promovidas por gente de sua classe social. Entre essas, destacavam-se os corsos e os bailes de máscaras de Pierrôs, Arlequins e Colombinas, ao sabor dos carnavais de Nice e Veneza.

De costas para as manifestações mais autênticas da cultura popular, essa elite continuava a sonhar em participar do grande concerto das nações,

espelhando seus valores nos modelos da produção cultural europeia, assim como fazia em outras expressões artísticas. Foi este mesmo baile de máscaras elitizado, com personagens da *Commedia Dell'arte*, que passou a aparecer nas inúmeras ilustrações espalhadas em cada número das edições carnavalescas.

Já os cordões, organizados e dominados por populares, quando lembrados pelos caricaturistas, serviam principalmente para o achincalhe de figurões da política brasileira, ou para compor alegorias que representavam a própria política.

O pesquisador e cartunista Cássio Loredano destaca o caráter elitista das representações caricaturais do carnaval na obra de J. Carlos: “O carnaval de J. Carlos é fundamentalmente branco. É pelo Centro da cidade, Tijuca e Zona Sul que ele, sua família e seus leitores circulam” (Loredano, 2019, p. 170). Essa observação pode, acredito, ser estendida também a outros cartunistas do período. É esse Rio de Janeiro branco que se observa nessas ilustrações.

Como já afirmamos, desde o último quarto do século XIX a elite se inseriu e se apropriou da festa. Ao forjar novas tradições carnavalescas, criou agremiações e condenou as brincadeiras de tradição mais popular, consideradas agressivas, herdadas do antigo entrudo. Sobre a introdução dos personagens da *Commedia dell'arte* no carnaval do Rio de Janeiro, Eduardo Granja Coutinho aponta o vestígio mais remoto da representação da figura do Rei Momo, encontrado em uma edição de 1862 da *Semanas Ilustradas*, no traço do caricaturista Henrique Fleuiss.

Mobilizado, inicialmente, como símbolo de um carnaval burguês, fidalgo, Momo chegou ao Rio de Janeiro, trazendo em seu cortejo Polichinelo, Arlequim, Pierrô e Colombina, personagens da *Commedia dell'arte* e do carnaval de Veneza. Conquistava, no mesmo movimento,

os salões dos clubes e as modernas seções de entretenimento dos jornais. (Coutinho, 2006, p. 35)

Granja Coutinho observa que, já nos primeiros anos da República, num período que se estende até a virada do século, o carnaval de Momo foi se transformando numa festa brasileira. A celebração ganhou ampla popularidade com o apoio da imprensa, que, em meio ao processo de industrialização e urbanização, conquistava um número crescente de leitores. Essas condições propiciaram ao carnaval cada vez mais espaço cada nos jornais e revistas, ampliando sua presença para além dos três dias de folguedo e dando origem à crônica carnavalesca, tema que é o foco central de seu estudo (Coutinho, 2006, p. 36).

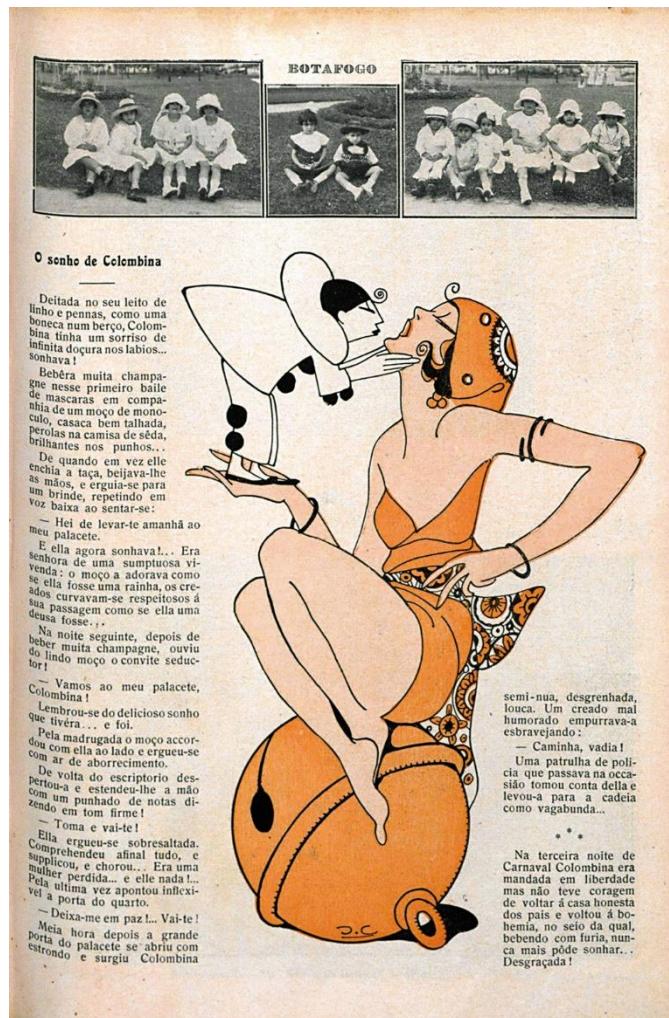
Já no carnaval de 1921, uma variedade de ilustrações, fotografias e vinhetas ocupava mais de vinte das quarenta páginas usuais de cada edição da revista *Careta*. Evidenciam-se, nos desenhos e fotografias, os aspectos mais elitizados da festa. Aparecem diversas fantasias e máscaras luxuosas, palhaços, arlequins, pierrôs e colombinas. Na maior parte das vezes, essas figuras surgem aqui adornando sonetos, crônicas ou ocupando espaços vazios entre fotos de bailes, corsos e préstitos. Desenhos recortados de arlequins, colombinas e pierrôs, interagem com textos, *letterings* e imagens de bailes à fantasia. O flerte e os enlaces amorosos ganham agilidade, expressão e movimento. Se nas fotografias predomina um ambiente mais contido das festas, às ilustrações reserva-se um clima mais lascivo, em que beijos ardentes ou corteses definem o tom da permissividade carnavalesca. Os textos que acompanham essas imagens sugerem o caráter efêmero das aventuras amorosas. Não se observa, em outras épocas do ano, tamanha sugestão de nudez e de enlaces como nos dias que cercam o carnaval.

A crônica *Sonho de Colombina*, narrativa carnavalesca não assinada, nos oferece outras questões a se refletir sobre o papel da festa, no contexto desse movimento de crescimento urbano, de mudança de costumes

sociais. Basta ver o forte teor erótico na exposição sensual de pernas, glúteos, bustos e dorsos. A referida crônica narra uma aventura carnavalesca em que a personagem central da trama, acostumada a ser disputada por Pierrôs e Arlequins, sofre uma desilusão. Ela é dispensada no dia seguinte de uma noite amorosa por um rico galanteador que, no entusiasmo da embriaguez, a leva para seu palacete. Depois de passar o baile a cortejá-la ele a humilha e a manda para fora de casa com um punhado de notas, como quem paga pelos serviços sexuais de uma prostituta.

Com minúcia de detalhes, o texto explora essa erotização do corpo feminino ao máximo. Ao fim do conto, o autor nos conta que, saindo pela porta do palacete, aparecia a Colombina em condições comprometedoras: “seminua, desgrenhada e louca”. Na saída do palacete, a polícia a detém como “vagabunda”. Liberada no terceiro dia de carnaval e com vergonha de voltar “à casa honesta dos pais”, ela prefere entregar-se definitivamente à boemia. Ainda que se possa considerar como lição de moral às meninas de família que já davam os primeiros passos nos festejos momescos, para que evitassem cair em desgraça como a Colombina da crônica, a narrativa exala certa liberdade urbana diante do natural afrouxamento da moral provinciana de outrora.

Figura 1 – J. Carlos. *O sonho de Colombina*. Careta, Rio de Janeiro, Editora Kosmos, ano XV, n. 714, 25 fev. 1922, p. 21.

**O sonho de Colombina**

Delitada no seu leito de linho e pomas, como uma boneca num berço, Colombina, tinha um sorriso de infinita doçura nos labios... sonhava!

Bebera muita champagne nesse primeiro baile de Carnaval, Colombina de um moço de monsucu, casaca bem talhada, perolas na camisa de seda, brilhantes nos punhos...

De quando em vez elle enchia a taça, beijava-lhe as mãos, e erguia-se para um beijo, repetindo em voz baixa ao sentar-se:

— Hei de levar-te amanhã ao meu palacete!

E ella agora sonhava... Era senhora de uma sumptuosa vinda: o moço a adorava como se ella fosse uma rainha, os creados curvavam-se respeitosos á sua passagem como se ella uma deusa fosse...

Na noite seguinte, depois de beber muita champagne, ouviu do lindo moço o convite sedutor!

— Vamos ao meu palacete, Colombina!

Lembrou-se do delicioso sonho que tivera... e foi.

Pela madrugada o moço acorreu com ella ao lado e ergueu-se com a de aborecimento.

De volta do escritório desportivo, o moço agarrou a mão com um punhado de notas dando em tom firme!

— Toma e vai-te!

Ella ergueu-se sobreposta. Comprehendeu afinal tudo, e suspirou, e chorou... Era uma pobre perdida... e elle nada... Pela ultima vez apontou inflexivelmente a porta do quarto.

— Deixa-me em paz!... Vai-te!

Mais hora depois a grande estrutura do palacete se abriu com estrondo e surgiu Colombina

semi-nua, desgrenhada, louca. Um criado mal humorado empurra-a esbravejando:

— Colombina, vadia!

Uma patrulha de polícia que passava na ocasião tomou conta dela e levou-a para a cadeia como vagabunda...

Na terceira noite de Carnaval Colombina era mandada em liberdade mas não teve coragem de voltar á casa honesta dos pais, e entrou na bohemia, no seio da qual, bebendo com fúria, nunca mais pôde sonhar... Desgraçada!

Fonte: Biblioteca Nacional BN Digital.

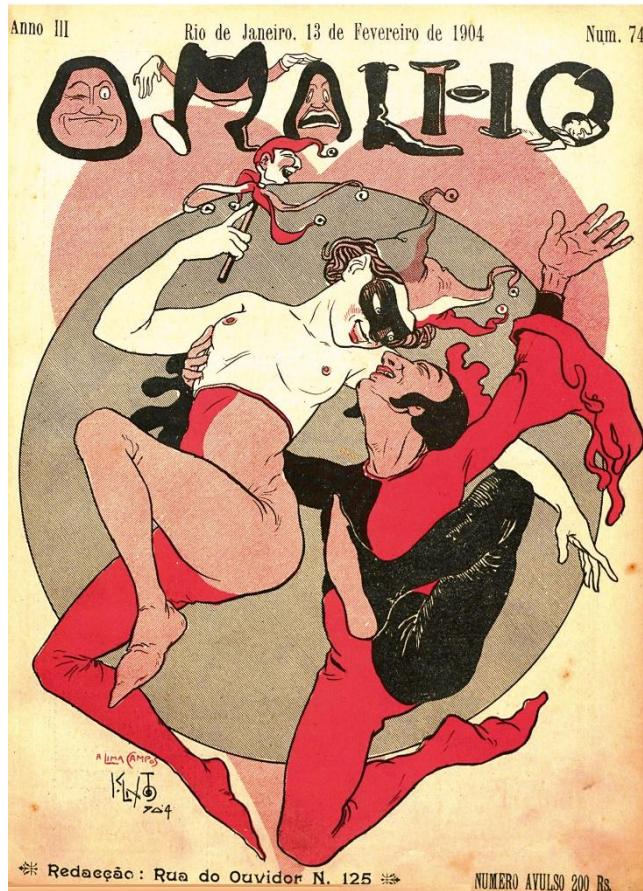
<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=27447>.

Acesso em: 09 ago. 2023

Na ilustração de J. Carlos (Figura 1), a personagem principal domina a página num movimento leve e extremamente sensual, sentada sobre o que parece ser um grande enfeite de carnaval em forma esférica, caído no chão. Sua fantasia, de pouco tecido, revela quase toda a extensão de suas coxas, que conduzem o olhar do leitor até seus pés. O vestido tomara que caia revela ombros e braços nus, amarrados apenas por braceletes. Na cabeça que se inclina para trás, um pano padronizado. Olhos fechados e

boca em bico, ela aguarda o beijo de um pequeno Pierrô, que está em pé na palma de sua mão, inclinando-se para encostar seus lábios nos dela. A ilustração registra o momento inicial da narrativa, quando o outro parece dominado por ela; como diz o ditado, “na palma de sua mão”.

Figura 2 – Calixto Cordeiro. *O Malho*, Rio de Janeiro, Editora O Malho S.A., ano III, n. 74, 13 fev.1904, capa.



Fonte: Biblioteca Nacional BN Digital.:
<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=2173>.
 Acesso em: 09 ago. 2023.

Curiosamente, a erotização e a nudez aparecem explicitamente nos números mais remotos d'*O Malho*, semanário que circulava desde

setembro de 1902. Na ilustração de K-lixto Cordeiro, para a capa de 13 de fevereiro de 1904 (Figura 48), vemos um casal em fantasias que remetem ao universo medieval. Ela, de máscara negra à moda veneziana, cabelo preso e um chapéu colorido em três pontas, com guizos nas extremidades, veste apenas uma calça justa, que lhe modela as pernas, como uma meia-calça, que chega até um pouco acima a linha do umbigo. Nua daí para cima, estufa o peito, exibindo os seios, sem pudor. Uma das mãos segura um cetro com a cabeça de um bobo da corte na ponta. E é com uma fantasia semelhante à de um bobo da corte medieval, num ridículo quadriculado vermelho e o preto, que ele dança a seu lado, passando um braço pelas suas costas, fazendo chegar uma mão ousada até um dos seios. Ela, por sua vez, num movimento de cumplicidade, também passa o braço pelas costas do parceiro. Em uma composição coesa, são flagrados num jogo de corpo espontâneo que sugere uma dança efusiva, de movimentos largos. O enlace do casal é bem mais envolvente, os rostos se aproximam, a ponto de as bocas, sorridentes, estarem a um palmo do beijo.

Publicada também no livro de Maria Clementina Cunha, seu comentário, na legenda da imagem, expõe as questões primordiais que evidenciam sua relevância:

O ocultamento da identidade, com máscaras venezianas a evocar distinção e refinamento, aparece como uma condição da licenciosidade que constitui uma das ênfases mais importantes da imprensa no início do século XX, em suas referências ao Carnaval dos salões. (Cunha, 2001, p. 188)

Com o passar do tempo, não se encontrará mais no período carnavalesco outras referências tão claras à nudez feminina. A partir de 1905 as capas e ilustrações internas das edições lançadas durante o carnaval deixam de lado o apelo sexual e passam a investir em conotações políticas. Na *Careta*, que tem início em 1908, não se encontra facilmente qualquer imagem tão

explícita de nudez como a referida capa d'*O Malho* do carnaval de 1904, mas não faltam conotações eróticas e farta exposição de pernas e ombros do corpo feminino.

Caricatura, carnaval e política na primeira república

Caricaturas produzidas no contexto carnavalesco recorriam com frequência a conotações políticas, algumas mais explícitas, outras mais sutis. Vale observar que, mesmo quando reivindicam ao carnaval um espaço onde era possível reservar-se das preocupações políticas cotidianas, não deixam de expressar ali uma opinião, que também pode ser compreendida como um juízo de valor no campo político.

As caricaturas carnavalescas exprimem a força e a penetração do carnaval na cultura brasileira. Geralmente estendiam-se ao longo de dias e semanas, antes e depois do período que compreendia especificamente os oficiais três dias de folia. Outro fenômeno que se deve considerar para refletirmos sobre as representações do carnaval na caricatura é o uso das referências iconográficas do carnaval em outras épocas do ano, alguns meses distantes do período carnavalesco, principalmente na crítica política. É o recurso utilizado, por exemplo, para retirar a aura de seriedade e tornar ridículos os figurões do cenário político do país.

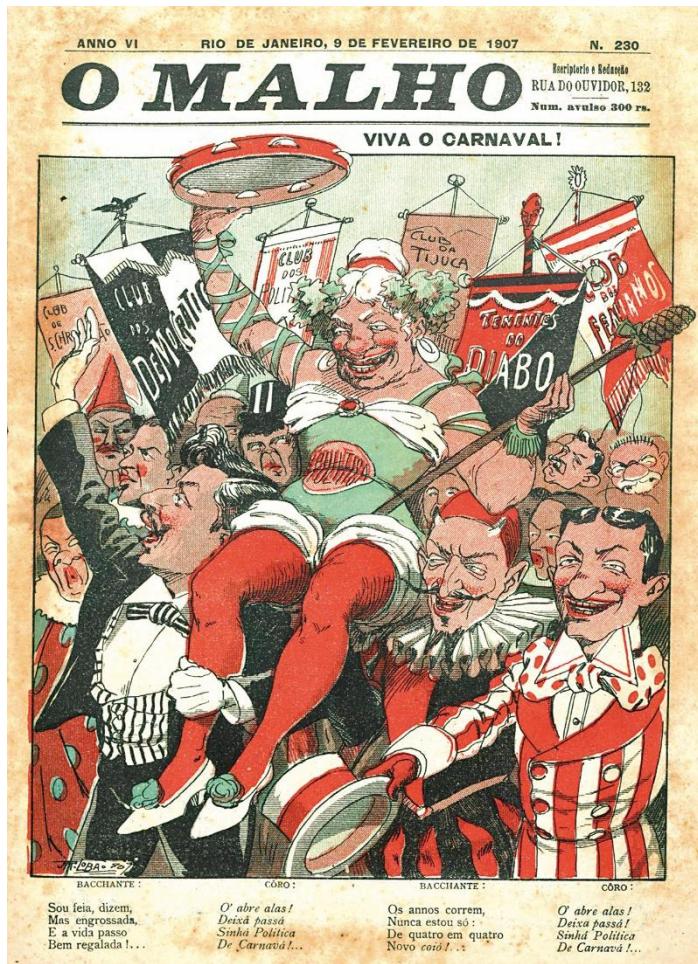
Antes de prosseguir sinto necessidade de diferenciar a conotação política em caricaturas sobre o carnaval das conotações carnavalescas na caricatura política. Cientes de quanto são frágeis essas fronteiras, podemos identificar, entre as que se inserem no primeiro grupo, aqueles desenhos de humor factuais que definimos como charges. São representações de cordões formados por políticos fantasiados ou, então, as que procuram satirizar o envolvimento político direto do governo populista de Vargas no carnaval. No segundo caso, podemos reunir uma série de cartuns que satirizam a vida cotidiana sem se referir a um

acontecimento público específico, lançando mão de personagens anônimos ou figuras alegóricas para lembrar o que o carnaval suspende.

Sob o título de “Viva o carnaval!” a ilustração de José Ramos Lobão^v para a capa d’*O Malho*, de 9 de fevereiro de 1907 (Figura 3) focaliza a linha de frente de um cordão. Carregada nos ombros por um diabo de vestes medievais de um lado e por um sujeito de fraque de outro, vemos uma senhora representando uma “nada sedutora cocote”, como sugere Maria Clementina Cunha na legenda que atribuiu à ilustração (Cunha, 2001, p. 174). Uma figura alegórica representando a política é personificada por uma senhora, já bem castigada pelo tempo, flácida e carregada de rugas ao redor do rosto redondo, com cabelos brancos desgrenhados. Ela traz um pandeiro na mão direita e, na outra, um cetro real, com uma pinha na ponta. Em segundo plano, sobrevoando as cabeças que se aglomeram na multidão, vemos um festival de estandartes, todos representando agremiações carnavalescas que de fato existiam: Club dos Democráticos, Club dos Fenianos, Tenentes do diabo, Club da Tijuca. Na legenda, o texto reproduz possíveis versos carnavalescos:

“Sou feia, dizem/Mas engrossada/E a vida passo/Bem regalada/ Ô Abre alas!/ Deixa passá/Sinhá Política/ De carnavá/ Os annos correm/ Nunca estou só/ De quatro em quatro/ Novo coiô” (*O Malho*, ano VI, n. 230, 9 fev. 1907, capa).

Figura 3 José Ramos Lobão. *Viva o carnaval!* *O Malho*, Rio de Janeiro, Editora *O Malho S.A.*, ano VI, n. 230, 9 fev. 1907, capa.



Fonte: Biblioteca Nacional BN Digital.

[http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=8751.](http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=116300&pagfis=8751)

Acesso em 28 set 2024.

Importante também considerar os significados pejorativos atribuídos a esses cordões, que a imprensa reforçava constantemente. Sob o título "Esses horríveis, fétidos, bárbaros cordões", sub-capítulo de *Ecos da Folia*, Maria Clementina P. Cunha discorre sobre o incômodo da elite diante da festa incontrolável da imensa multidão de populares arrastadas por pequenas agremiações, que se aglomeravam nas ruas nobres do Centro da Cidade:

Ah, a moderna avenida. Que carnaval caberia nela? Não mais o das velhas sociedades, que iam sendo estranguladas pela modernidade urbanística. Mas de certo também não o dos cordões de alegria rústica e supostamente africana. Em meio ao pânico da imprensa, a oposição entre civilização e tradição era formulada de modo muito explícito como um embate entre o carnaval letrado das Grandes Sociedades que minguavam e a festa negra dos grupos que envergavam como ‘uniforme - fantasias de selvagens’. Como vimos, uma quantidade imensa de animados grupos e pequenas agremiações carnavalescas tomava conta do Carnaval carioca. Eram vistos como sub-produtos (Cunha, 2001, p.174).

Assim, essa disputa simbólica de classes ganhava contornos políticos. A oposição entre o incômodo da elite e a insistência das agremiações populares em cruzar a Avenida e as elegantes ruas adjacentes, onde estavam os mais nobres endereços comerciais da capital, marcava posição e ocupava o espaço público. No entanto, é a perspectiva da elite que a representação caricatural costuma expressar. Desse modo, compreendia os “fétidos e bárbaros cordões” como símbolos pejorativos, associados à desordem e à selvageria. Essa manifestação carnavalesca era o principal recurso visual a que os cartunistas recorriam para satirizar políticos ou, de maneira mais geral, para representar a própria política como categoria.

Maria Clementina Cunha acrescenta novo sentido à interpretação da ilustração ao discutir a imagem da figura alegórica da política carregada por seus componentes, atribuindo-lhe o envolvimento das agremiações carnavalescas neste meio (Cunha, 2001, p. 174). Era recorrente o uso dessa mesma figura alegórica, representada como uma senhora idosa, visivelmente descuidada e desgastada. Em resumo, ela surgia desprovida de qualquer atributo físico considerado desejável pelos padrões sociais. É preciso discutir as noções de beleza e fealdade expressas nessas imagens. Por mais que essa triste alegoria da política simbolize a ideia de

“feio” no sentido moral, o gatilho humorístico apoia-se em um dos valores mais cruéis do patriarcado dominante, que fazia troça dos atributos físicos de figuras femininas que não se enquadravam nos rígidos padrões socialmente determinados.

O que chama atenção, de modo geral, é que, apesar da indiscutível adesão à festa, o teor das charges, para além das pequenas vinhetas e ilustrações não opinativas, costumava enfatizar o caráter exageradamente inebriante do carnaval, que faria a sociedade ignorar as preocupações políticas. As charges de J. Carlos, cada uma a seu modo, reiteravam essa crítica, reproduzindo uma percepção coletiva ainda hoje disseminada pelo senso comum. A folia ludibriosa, embriaga e inibe a participação política popular. O povo, visto pelo como passivo, só reagia à inércia durante os sagrados dias de folia, mas nunca politicamente. Essa crítica se repetia a cada carnaval. Em geral, a imagem da política sempre menosprezada, preterida pela festa momesca.

O carnaval de 1922 mereceu algumas charges que contavam a mesma piada, utilizando símbolos e recursos distintos. Duas delas, aqui analisadas, foram publicadas no mesmo número, em 25 de fevereiro, ambas assinadas por J. Carlos. A referida edição foi selecionada por possibilitar uma gama mais ampla de análises. Nesse número, havia mais referências ao carnaval do que em anos anteriores. Capa, editorial, crônicas, diversos desenhos, fotografias e anúncios de fantasias, deram à edição do dia 25 de fevereiro um tom absolutamente momesco.

Essas duas ilustrações merecem ser observadas comparativamente. Nos dois casos, aparecem abaixo de uma fotografia que ocupa metade da página. Animados registros mostram componentes de um bloco posando com entusiasmo para a fotografia. As charges inserem-se no mesmo contexto crítico e apresentam discursos muito semelhantes. A figura alegórica da Política e da Tristeza são sumariamente empurradas ou chutadas por foliões fantasiados, que representam o próprio carnaval.

Figura 4– J. Carlos. *Seja bem vindo*. Legenda: “Abre Alas. Eu quero passar!”. Careta, Rio de Janeiro, Editora Kosmos,ano XV, n. 714, 25 fev. 1922, p. 15.



Fonte: Biblioteca

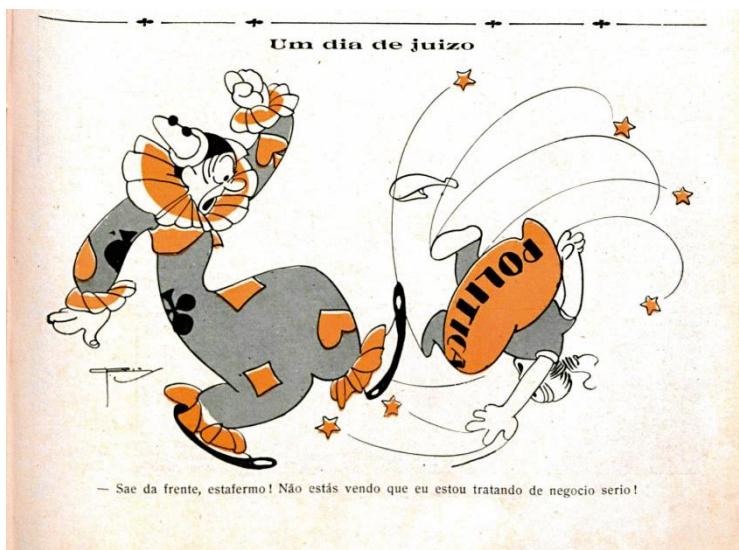
Nacional:<https://memoria.bn.br/DOCREADER/DOCREADER.ASPX?BIB=083712&pagfis=27441>. Acesso em 29 set. 2024

Sob o título “Seja bem vindo” (Figura 3), direcionado ao carnaval, um folião atravessa a cena correndo da direita para a esquerda. Sua fantasia tem ares medievais: chapéus de três pontas e babadores com guizos nas extremidades, roupa justa cobrindo todo o corpo e sapatos com pontas flexíveis. Essa descrição remete à figura do bobo da corte, símbolo do humor e do riso. Nas palavras de Bakhtin, são “personagens características da cultura cômica da Idade Média” (Bakhtin, 1993, p. 7). Enquanto corre, deixa um rastro de poeira e, com os braços afastados, abre passagem entre as figuras alegóricas da Tristeza e da Política. Ao passar, ordena: “Abre Alas, eu quero passar!”

A mensagem é explícita: durante o carnaval, não há espaço para política ou para a tristeza. Como já dito, ambas eram representadas por senhoras idosas, e aparência descuidada, enrugadas, desdentadas, com cabelos desgrenhados e olheiras profundas. Trata-se da representação gráfica da suspensão das hierarquias sociais, típica das festas carnavalescas desde o medievo, tema abordado por Bakhtin em seu estudo sobre a cultura popular.

Sobre essa questão, ele observa: “Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus” (Bakhtin, 1987, p. 8). Se considerarmos o folião como representante do povo, J. Carlos chega a situá-lo aqui em posição superior à política, no momento em que ordena passagem, tal como na marcha “Ô, abre alas”, composta pela maestrina Chiquinha Gonzaga para o cordão Rosa de Ouro.

Figura 5 – J. Carlos. *Um dia de juízo*. Legenda: “Sai da frente, estafermo! Não está vendo que estou tratando de negócio sério?”. Careta, Rio de Janeiro, Editora Kosmos, ano XV, n. 714, 25 fev. 1922, p. 19.



Fonte: BN Digital.

<http://memoria.bn.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=27445>.
Acesso em 29 set 2024.

Algumas páginas depois, encontramos outro cartum ainda mais agressivo (Figura 5), embora de sentido semelhante ao discutido anteriormente. Um palhaço de expressão fechada, sobrancelhas franzidas e boca escancarada, como se gritasse, ergue os braços e cerra o punho. Ao mesmo tempo, suspende o pé e apanha a velha política numa rasteira. Sua roupa, decorada com símbolos dos naipes do baralho, exibe enormes babados no colarinho, punhos e bainhas da calça. Os sapatos típicos dos palhaços, também enormes, acentuam o impacto da agressão. A política, com expressão espantada, aparece suspensa de cabeça para baixo, enquanto um dos chinelos voa pelos ares. Linhas curvas terminadas em estrelas indicam o movimento e a dor causados pelo golpe. A agressão física vem acompanhada de violência verbal: "Sai da frente, estafermo! Não está vendo que estou tratando de negócio sério?"

J. Carlos brinca com a inversão de valores que caracteriza o reinado de Momo. O que costuma ser brincadeira torna-se assunto sério. O que costuma ser brincadeira torna-se assunto sério, enquanto temas considerados sérios perdem importância. A política é posta de cabeça para baixo pelo folião, que novamente parece representar o carnaval. Há, nesse gesto, o sentido figurado da inversão de hierarquias e valores.

Nas duas imagens, ocorre a desmoralização do poder, daquilo que, nos dias comuns, impõe à população suas mazelas. Ambas puxam o tapete dessas entidades superiores, mas, na segunda, essa exposição ao ridículo é ainda mais acentuada. Como discutido no capítulo anterior, quando tratamos da representação humorística, Elias Saliba recorda que, para Pirandello, a expressão cômica surge da ruptura das expectativas, da subversão da superioridade e da transgressão do que é reconhecido como sério (Saliba, 2002, p. 23-24). Colocar de cabeça para baixo significa

deslocar do lugar esperado e romper com a seriedade que protege essa imagem.

Para além das questões de igualdade e da suspensão das hierarquias e normas vigentes na vida cotidiana, essa subversão explícita nas imagens reforça outro importante aspecto levantado por Bakhtin a respeito do carnaval medieval. Trata-se da quebra de fronteiras entre a vida e a representação, entre o palco e a rua, entre a realidade cotidiana e o espetáculo efêmero. Nas palavras do autor:

Os espectadores não assistem o carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Enquanto dura o carnaval, não se conhece outra vida senão a do carnaval. Impossível escapar a ela, pois o carnaval não tem nenhuma fronteira espacial. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval possui um caráter universal, é um estado peculiar do mundo: o seu renascimento e a sua renovação, dos quais participa cada indivíduo. Essa é a própria essência do carnaval, e os que participam dos festejos sentem-no intensamente. (Bakhtin, 1993, p. 6)

A percepção de Bakhtin sobre o caráter popular da festa, que, conforme a citação, “pela sua natureza existe para todo o povo” e promove a suspensão das regras, privilégios e obrigações, permite associar a figura do folião à do cidadão comum. Se, durante o carnaval, todos se tornam iguais, sem hierarquias ou limites entre a performance artística e a vida real, podemos compreender o folião como representação do povo:

Em resumo, durante o carnaval é a própria vida que representa, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real. Essa é a natureza específica do carnaval, seu modo particular de existência. O carnaval é a segunda

vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. A festa é a propriedade fundamental de todas as formas de ritos e espetáculos cômicos da Idade Média. (Bakhtin, 1993, p. 7)

Essa perspectiva amplia a potência simbólica dos cartuns aqui analisados. As imagens parecem representar graficamente o carnaval descrito por Bakhtin como “a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso”. É essa licença, essa liberdade que confere ao folião – e, por extensão, ao povo – a possibilidade de, ao menos uma vez ao ano, passar uma rasteira na política, colocá-la de cabeça para baixo e torná-la alvo de escárnio.

Samba, estado novo e carnaval na Era Vargas

Rachel Soihet observa que a consagração dos desfiles de escolas de samba como manifestação carnavalesca mais relevante da festa marcou um momento crucial da cultura popular no Rio de Janeiro. Pela primeira vez, essa expressão passava a integrar oficialmente na agenda cultural da cidade (Soihet, 2008, p.155-255). Em suas palavras,

Há muito resistindo à essa exclusão, os populares conseguiram garantir por meio de sua cultura, a legitimação de uma identidade própria e promover sua participação na vida pública da cidade. (Soihet, 2008, p.156)

Ela ressalta que, durante a Primeira República, as manifestações culturais populares permaneciam estigmatizadas e marginalizadas por uma elite arrogante que se espelhava no modelo cultural europeu. Essas expressões eram vistas como sinais de atraso e barbárie que maculavam a imagem civilizada desejada pelas classes dominantes (*ibidem*).

De fato, nas pesquisas para a elaboração de minha tese, foi possível perceber a diferença significativa entre a escassez de representações da cultura musical e carnavalesca popular durante as três primeiras décadas

do século XX e a década de 1930. A partir do fim dos anos 1920, os avanços tecnológicos possibilitaram grande expansão da indústria fonográfica. Na década seguinte, com a liberação da veiculação de publicidade nas emissoras de rádio, o Rio de Janeiro vivenciou uma experiência inédita, e o samba passou por uma ascensão meteórica.

No conhecido estudo sobre o hibridismo cultural na América Latina, Néstor García Canclini destacou a importância da convergência entre o populismo político e a indústria cultural. O autor acrescenta que “o populismo tornou possível para os setores populares novas interações com a modernidade, tanto com o Estado, quanto com outros agentes hegemônicos” (Canclini, 1997, p.265). Nas sociedades modernas, o povo passa a ser considerado como uma massa, público de um extenso sistema de produção cultural industrial simbólica. Assim, os projetos políticos populistas incorporam as representações do povo no espetáculo das encenações, nas imagens publicitárias, nos desfiles e celebrações. O povo aparece atuando, e não mais como simples “destinatário passivo das ações comunicacionais”.

A historiadora Valéria Guimarães, que pesquisa as relações entre o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o samba, analisa o contexto político e cultural que favoreceu a transformação do samba marginal em samba nacional no fim da década de 1930. Além das condições propiciadas pelo desenvolvimento do mercado fonográfico, já mencionadas, é fundamental considerar também as mudanças promovidas pelo governo populista de Vargas. Em nome do projeto de reunificação nacional, o regime aproximou-se das ideias modernistas de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, que ofereciam, nas palavras de Freyre, uma “reinterpretação democratizante do processo de formação da cultura brasileira”.

O clássico *Casa Grande e Senzala*, que já mereceu as devidas revisões críticas, representou uma radical mudança de paradigma no pensamento social brasileiro. A obra elegeu a mestiçagem cultural, antes percebida como problema a ser superado, como o componente mais belo, original,

expressivo e autêntico da identidade cultural brasileira. Deixava de ser considerada uma mácula e passava a ser compreendida como diferencial, capaz de garantir riqueza e originalidade à cultura brasileira.

Sérgio Buarque, autor de *Raízes do Brasil*, propôs uma percepção pessimista da estrutura política e burocrática do país, mas se alinhava a Freyre na valorização da cultura popular. Acompanhou de perto essas manifestações, frequentando as casas das tias baianas na Cidade Nova. Na década de 1920, editou a *Revista do Brasil*, em sociedade com Prudente de Moraes Neto, outro intelectual familiarizado com as rodas do morro e da Pequena África, que já havia escrito sobre o tema (Velloso, 2010, p.74-80).

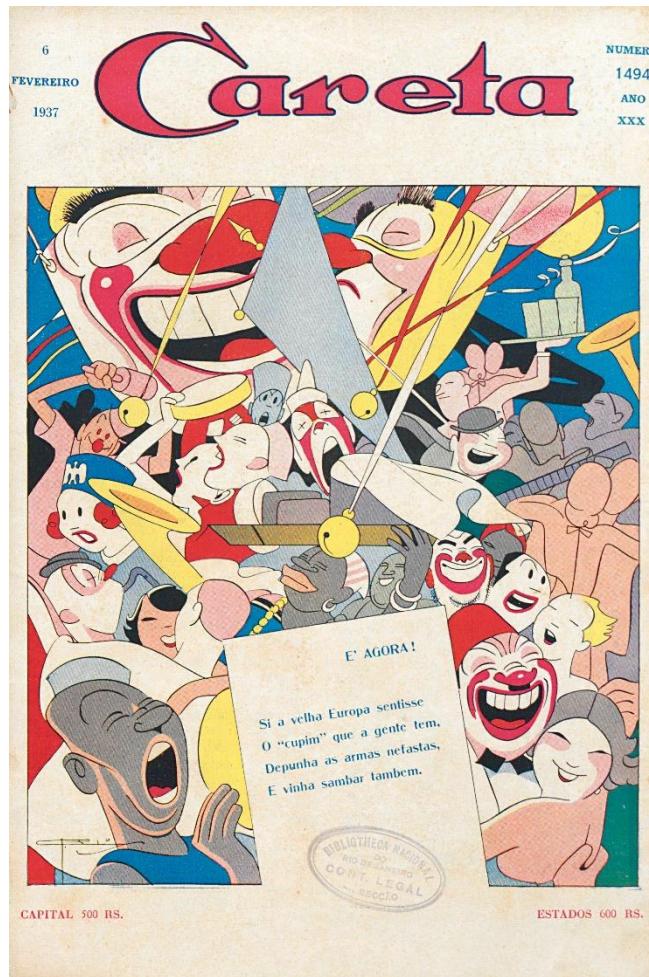
Proclamado em 1937, o Estado Novo foi um regime claramente ditatorial, sustentado por ideologias radicais de intelectuais como Oliveira Vianna e Alberto Torres. Embora se autoproclamassem uma democracia social, tratava-se de uma ditadura marcada por forte repressão e violência. O regime restringiu direitos civis, fechou o Congresso, impôs censura prévia, interveio nos Estados, proibiu partidos políticos, prendeu e torturou opositores, controlou sindicatos e outorgou nova Constituição.

À frente da agenda cultural estavam o Ministério da Educação e Saúde (MES), sob a gestão de Gustavo Capanema, e o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), responsável pela censura. O DIP controlava todos os meios de comunicação e cultura, incluindo teatro, cinema, música, esporte e imprensa. Também organizava desfiles, festas cívicas e patrióticas, exposições e conferências. Atendendo à necessidade de reconstrução da imagem do brasileiro, o regime buscava maior aproximação com as camadas populares.

Valéria Guimarães menciona um extenso programa em homenagem ao cinquentenário da Abolição, que incluiu festividades, seminários, lançamentos de livros e apresentações musicais sob regência de Villa-Lobos. Na busca por uma renovação da identidade nacional, incorporando

a contribuição negra, o novo regime realizou uma série de atividades e medidas formuladas pelo Ministério de Educação e Saúde, com temas ligados ao abolicionismo e à contribuição do negro à construção da identidade cultural do país.

Figura 6 – J. Carlos. É agora?. *Careta*, ano XXX, n. 1494, 06 fev. 1937, p.1.



Fonte: Acervo BN Digital. Disponível
em <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=60767>
Acesso em 15 jun 2025.

Chegamos, então, a outra charge de J. Carlos, publicada quinze anos depois daquelas em que foliões mascarados submetiam a figura da política ao ridículo. O país passava por uma situação muito distinta da do cenário político da imagem anterior, mas apresentava crítica semelhante em relação ao povo, ainda que de forma mais sutil. Na capa do número 1494 da revista *Careta*, uma multidão de foliões fantasiados espreme-se em euforia contagiente, em meio a uma chuva de serpentinas, instrumentos musicais, adereços e alegorias imensas. A cena é vista de uma perspectiva de quem está no meio do desfile, que supomos ser de um bloco. Largos sorrisos e bocas abertas sugerem um clima de plena alegria coletiva.

No texto, versos rimados parecem querer atribuir, mesmo em tom de galhofa, uma “vantagem” da cultura brasileira sobre uma Europa que já vivia a iminência de uma Segunda Guerra mundial: “Se a velha Europa sentisse / o ‘cupim’ que a gente tem, / depunha as armas nefastas / e vinha sambar também.”

Figura 7- J.Carlos. *A gente semo mérmo feliz!* *Careta*, ano XXX, n. 1548, 19 fev.1938, p.1.



Fonte: Acervo BN Digital. Disponível em:

<https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=634>

73

Acesso em 29 set 2024

Quanto à aproximação do governo com o carnaval, ela é representada na ilustração de J. Carlos para a capa da edição da *Caretta* de 19 de fevereiro de 1938 (Figura 7). Na imagem, destaca-se em primeiro plano o presidente Getúlio Vargas, debruçado no parapeito de uma sacada, assistindo

entusiasmado a um bloco que desfila nas ruas. Entre as alegres fantasias, aparecem muitos palhaços, pierrôs, colombinas e uma Carmem Miranda. Aqui e ali, percebem-se estandartes, instrumentos de sopro, cordas e percussão espalhados pela cena.

Embora se note algum equilíbrio entre foliões brancos e negros, o erro de português no título parece querer reforçar o velho estereótipo do povo brasileiro: "A gente 'semo memo' feliz". Na legenda, lê-se o comentário do presidente: "Não há dúvida. Esse povo carioca é a jóia da federação."

É a alegria do povo da Capital Federal que Vargas aprecia de sua sacada. Nesta ilustração J. Carlos concentra sua crítica ao carioca, convertida em um "irônico elogio", podemos afirmar que se trata do mesmo estereótipo que recai sobre todo o povo brasileiro. Refiro-me à noção amplamente disseminada pelo senso comum, que comprehende o brasileiro como um povo cordial, alegre, festeiro, mas preguiçoso, que não se mobiliza politicamente para lutar por seus direitos. Assim como reforçaram, como observamos anteriormente, o Zé Povo e o Jeca-Tatu ao longo de toda a Primeira República, trata-se do mesmo discurso pessimista que atribui ao povo a culpa pelo atraso do país, condenando as origens étnicas de suas tradições culturais.

Figura 8 - J. Carlos. *O carro chefe*. *Careta*, ano XXX, n. 1549, 26 fev. 1938, p.1



Fontes: Acervo BN Digital. Disponível em:
https://memoria.bn.gov.br/DOCREADER/DocReader.aspx?bib=083712&pagfis=63_525
 Acesso em 29 set 2024.

Na capa do número seguinte, há outra clara referência de J. Carlos ao envolvimento do Estado Novo com o samba e o carnaval (Figura 8). À frente de um imenso carro alegórico, o presidente Getúlio Vargas anima-se a subir uma escada para alcançar o topo. É interrompido por um dos responsáveis pela montagem, que pergunta aonde ele vai. Vargas inclina-se para trás e responde que pretendia acomodar-se no alto do carro. Ao ouvir tamanha “heresia”, o moço ignora sua posição de chefe de Estado e

Ihe ordena: “Não, senhor, queira descer. Lá em cima vai uma senhora atirando beijos.”

O primeiro aspecto a destacar é o tradicional jogo carnavalesco de inversão de hierarquias. Nele, um funcionário negro da equipe de montagem de uma escola de samba dá ordens ao presidente da República. Essa cena remete às reflexões de Canclini sobre a apropriação da expressão popular por governos populistas da América Latina, no final desta primeira metade do século XX. Parece inevitável associar a intenção de Vargas, ao tentar subir no carro alegórico, aos esforços do Estado em capitalizar politicamente a festa e buscar um papel de destaque nela.

Considerações finais

Longe de pretender esgotar assunto tão complexo e diversificado neste breve texto, cujo objetivo maior é jogar luz sobre esse expressivo material que procuramos analisar, observando suas potencialidades discursivas, seus múltiplos significados e sua relevância no constante diálogo com a sociedade. São representações culturais que testemunham e expressam, de modo singular, os grandes movimentos e transformações da modernidade.

A dimensão política do carnaval, como observamos, manifesta-se por vias distintas e estabelecem diferentes formas de conexão. A posição desses artistas nesses veículos de imprensa, ainda que muitas vezes ocupassem cargos e funções de grande importância, como a direção de arte, ou gozassem de prestígio, não lhes conferia a mesma autonomia dos artistas editores dos semanários artesanais do século anterior. Isso torna mais difícil compreender suas posições políticas com segurança.

O carnaval que Vargas assiste de sua sacada, no traço de J. Carlos, já não é o mesmo da Primeira República. A caricatura já não reage mais tão negativamente à massa. Deixava de ser “bárbara” para ser, nas palavras

atribuídas à imagem caricatural de Vargas, a “joia da federação”, mesmo que se considere a dose de ironia presente na expressão. As representações dos personagens negros ainda reforçavam estereótipos disseminados pelo preconceito racial, configurando uma “denúncia involuntária” das fragilidades^{vi} daquele falacioso discurso de “democracia racial” que o governo se esforçava em propagar, ao tentar inserir o povo em suas encenações publicitárias. Por outro lado, essas imagens também representam algumas mudanças significativas, se comparadas às produzidas na década anterior, que associavam o negro à criminalidade, à ignorância, à submissão e à penúria.

A produção caricatural com referências ao carnaval oferece farta documentação disponível, capaz de renovar o olhar sobre o modernismo cultural brasileiro, os projetos de nação e a história cultural do país.

São imagens que circularam em um momento em que as revistas que as veiculavam estavam entre os principais canais de comunicação de massa. Os artistas que colaboravam nesses periódicos formavam um círculo restrito de intelectuais, entre artistas e literatos, que eram formadores de opinião. Transitando por diferentes meios sociais, atuavam também no teatro e no próprio carnaval, produzindo cenários, figurinos, fantasias, cartazes e anúncios publicitários. Mais que oferecer um olhar caricatural ao leitor, eles viviam o carnaval.

Em todo caso, se havia, de fato, um controle dos editores sobre o que seria ou não de bom tom reproduzir das manifestações populares em suas revistas, esse filtro editorial condicionava a produção artístico-caricatural, impondo limites que resultam numa grave lacuna. De certo modo, essas imagens acabam por expressar uma percepção mais elitista da sociedade carioca. A ausência de representações de manifestações mais populares da música e do carnaval brasileiros na caricatura causa incômodo e carece de maiores discussões e novos estudos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- de Janeiro: Zahar Edições, 2a ed, 1980.
- BAKTHIN, Mikhail Mikhailovich. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento:** o contexto de François Rabelais. São Paulo: Ed. Huicetec, 1987.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular:** o uso de imagens como evidência histórica. São Paulo: Editora Edusp, 2017
- CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.
- CAPELATO, Maria Helena Bonfim. **Multidões em cena: Propaganda no varguismo e no peronismo.** São Paulo: Editora Unesp, 2009.
- 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 em História) São Paulo: Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 446 f, 2008.
- CUNHA, Maria Clementina Pereira. **Ecos da Folia:** uma história social do carnaval carioca entre 1880 e 1920. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- Da MATTIA, Roberto Augusto. **Carnavais, malandros e heróis:** para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio
- DIDIER, Carlos. **Negra semente, fina flor da malandragem:** samba batucado do Estácio de Sá. Rio de Janeiro: Ed. Do autor, 2022.
- FREYRE, Gilberto. **Casa Grande e Senzala.** Rio de Janeiro: Global, 2004.
- GUIMARÃES, Valéria. **O PCB cai no samba: os comunistas e a cultura popular, 1945-1950.** Rio de Janeiro: Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, 2009.
- GUIMARÃES, Helenise. **A Batalha das Ornamentações. A Escola de Belas Artes e o Carnaval Carioca.** Rio de Janeiro: Rio Books, Faperj, 2015.
- IPANEMA, Rogéria Moreira de. Imagem carnavalesca do poder: desordem e regresso na bandeira nacional. In: **Anais do XXXII Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Direções e sentidos da História da Arte.** Brasília, CBHA, 2012. p. 1.749-1.766.
- _____. Angelo Agostini e a imprensa caricata no Brasil dos Oitocentos. **Revista do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro**, Rio de Janeiro, ano 173, n. v. 457, p. 343-352, out./dez. 2012.
- _____. Pedra litográfica. In: KNAUSS, _____. **Não tá sopa:** sambas e Paulo; LENZI, Isabel; MALTA, Marize sambistas do Rio de Janeiro de 1890 a (org.). **História do Rio de Janeiro em 45 objetos.** Rio de Janeiro: FGV Editora, 2015, p. 286-294.

LADURIE, Emmanuel Le Roy. **Carnaval de**

Romans: da Candelária à Quarta-feira de cinzas, 1579-1580. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil.** vols. 3 e 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

LUSTOSA, Isabel. Humor e política na Primeira República. **Revista USP**, São Paulo, Brasil, n. 3, p. 53-64, 1989.

PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. **O carnaval das letras:** Literatura e Folia no Rio de Janeiro do Século XIX. 2a. Ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.

PESSOA, Flávio Mota de Lacerda. **Jecatatu a rigor:** caricaturas do povo brasileiro na Primeira República (1902-1929). Curitiba: Editora Appris, 2024.

SALIBA, Elias. **Raízes do Rio: a representação humorística na história brasileira:** da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

SOIHET, Rachel. **A Subversão Pelo Riso:** Estudos sobre o carnaval carioca da Belle Époque ao tempo de Vargas. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro:** turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1996.

Notas

ⁱ SAMBAS de Enredo das Escolas de ^{iv} PESSOA, Flavio. Jeca-Tatu a rigor: Samba do Grupo 1A - Carnaval 1983. In: representações do povo na Careta e n'O ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Malho: identidade nacional na Primeira Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Repúblca (1902-1929), 2021. 476 f. Tese Cultural, 2025. Disponível em: (doutorado em artes visuais). <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/o> Universidade Federal do Rio de Janeiro, bras/121217-sambas-de-enredo-das-escolas-de-samba-do-grupo-1a-carnaval-1983. Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: <https://minerva.ufrj.br/F/CT3E5J16C> Acesso em: 15 de junho KYXICSGEMQL7QLJXCEQ7ELDUS6KRASIK de 2025. Verbete da Enciclopédia. AE8HL3PB2-23896?func=full-set- ISBN: 978-85-7979-060-7 set&set_number=002887&set_entry=000

ⁱⁱ *Puffs* são textos curtos de caráter publicitário e humorístico, usados nas revistas satíricas para promover

^v João Batista Ramos Lobão, cartunista produtos ou eventos com tom jocoso e português, começou a carreira na revista crítico. Cf. CUNHA, Fabiana Lopes. As Avenida, em 1903, e já era conhecido máscaras e os risos: carnaval e quando se transferiu para O Malho, em imprensa satírica no Rio de Janeiro 1905. Desenhou ainda para o Almanaque (1908-1921). Tese (Doutorado em e para a revista Tico-tico, todas História Social). USP, 2012. publicações da mesma empresa d'O

^{vi} A opção por resumir as informações Malho. Herman Lima ainda informa que da legenda em notas de rodapé, e sem sua carreira teria sido precipitada por indicação seriada, tornam mais problemas de visão, mas desenhou até trabalhosa a contabilidade exata do 1914. Ver mais em: Lima, 1963, p. 1175- número de desenhos de humor 1185.

analisados ao longo das mais de 500 ^{vi} Para saber mais sobre as relações de páginas da tese, mas é possível afirmar trabalho entre os profissionais do lápis e que passam de duzentas, o que significa as empresas, ver PESSOA, 2024, p. 53-60. que ela não dedica a mesma atenção a todas.