

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA
Janine Figueiredo de Souza Justen

A CARICATURA E O IMPERATIVO DA MODERNIDADE:
o papel da revista *O Malho* nas reformas urbanas do Rio de Janeiro (1900-1910)

Rio de Janeiro
2020

Anno I

Rio de Janeiro, 1 de Novembro de 1902

Num. 7



✧ Redacção : Rua do Ouvidor N. 125 ✧

⇒ NUMERO AVULSO 200 RS. ⇒

Janine Figueiredo de Souza Justen

A CARICATURA E O IMPERATIVO DA MODERNIDADE:
o papel da revista *O Malho* nas reformas urbanas do Rio de Janeiro (1900-1910)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Marcio Tavares d'Amaral

Rio de Janeiro
2020

CIP - Catalogação na Publicação

FJ96c Figueiredo de Souza Justen, Janine
A caricatura e o imperativo da modernidade: o papel da revista O Malho nas reformas urbanas do Rio de Janeiro (1900-1910) / Janine Figueiredo de Souza Justen. -- Rio de Janeiro, 2020.
293 f.

Orientador: Marcio Tavares d'Amaral.
Tese (doutorado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola da Comunicação, Programa de Pós Graduação em Comunicação, 2020.

1. caricatura. 2. imprensa. 3. trajetória. 4. O Malho. 5. Rio de Janeiro. I. Tavares d'Amaral, Marcio, orient. II. Título.

Janine Figueiredo de Souza Justen

A CARICATURA E O IMPERATIVO DA MODERNIDADE:
o papel da revista *O Malho* nas reformas urbanas do Rio de Janeiro (1900-1910)

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Comunicação.

Aprovada em: 01 de maio de 2020.

BANCA EXAMINADORA:

Marcio Tavares d’Amaral – Orientador (PPGCOM/UFRJ)
Doutor em Letras pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Ana Paula Goulart Ribeiro (PPGCOM/UFRJ) – Argüidora (PPGCOM/UFRJ)
Doutora em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Patrícia Cardoso D’Abreu – Argüidora (CAR/UFES)
Doutora em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense

Janete Luzia Leite – Argüidora (PPGSS/UFRJ)
Doutora em Serviço Social pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Rodrigo da Rosa Bordignon – Argüidor (PPGSP/UFSC)
Doutor em Ciência Política pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Paulo Roberto Gibaldi Vaz – Suplente (PPGCOM/UFRJ)
Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

Henrique Antoun – Suplente (PPGCOM/UFRJ)
Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro

ATA DA QUADRIGENTÉSIMA NONAGÉSIMA SESSÃO PÚBLICA DE EXAME DE TESE DE DOUTORADO DEFENDIDA POR JANINE FIGUEIREDO DE SOUZA JUSTEN NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO DA UFRJ

Ao primeiro dia do mês de maio de dois mil e vinte, às quatorze horas, através de videoconferência, foi realizada a defesa de tese de doutorado de **Janine Figueiredo de Souza Justen**, intitulada: “*A Caricatura e o Imperativo da Modernidade: o papel da revista O Malho nas reformas urbanas do Rio de Janeiro (1900-1910)*” perante a banca examinadora composta por: **Marcio Tavares D’Amaral** [orientador e presidente], **Ana Paula Goulart Ribeiro**, **Paulo Roberto Gibaldi Vaz**, **Janete Luzia Leite** e **Patricia Cardoso D’Abreu**. Tendo a candidata respondido a contento todas as perguntas, foi sua tese:

aprovada reprovada aprovada mediante alterações

A banca ressalta a qualidade da formulação conceitual, da investigação histórica, o cuidado minucioso com a pesquisa empírica e a experimentação metodológica.

E, para constar, eu, Thiago Couto, lavrei a presente, que segue datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pela candidata ao título de Doutora em Comunicação e Cultura.

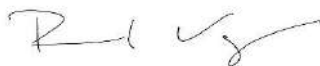
Rio de Janeiro, 01 de maio de 2020.



Marcio Tavares D’Amaral [orientador e presidente]



Ana Paula Goulart Ribeiro [examinadora]



Paulo Roberto Gibaldi Vaz [examinador]



Janete Luzia Leite [examinadora]



Patricia Cardoso D’Abreu [examinadora]



Janine Figueiredo de Souza Justen [candidata]

Em defesa da universidade pública, gratuita e de qualidade.
Em defesa da ciência e da pesquisa no Brasil.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq e à CAPES, por viabilizarem financeiramente este estudo. As bolsas de doutorado e doutorado sanduíche me permitiram imersão e diversidade de fontes no Rio de Janeiro e em Paris.

Ao meu orientador, Marcio Tavares d'Amaral, por me formar pesquisadora. Agradeço imensamente pela liberdade de pensamento e escrita e pelo reconhecimento e respeito de minhas escolhas acadêmicas. À Teresa Amaral e à Catarina Amaral, pela acolhida ao longo desses anos.

A Tommaso Venturini, por me receber no *Institut d'Études Politiques de Paris* (Sciences Po) e discutir comigo o meu trabalho, me incentivando a objetivá-lo com as análises de rede. A Mauricio Garibaldi e a Julien Duval, pelos seminários na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) e pelos conselhos valiosos.

À Karina Oliveira Leitão (FAU/USP) e à Raquel Paiva (ECO/UFRJ), pelas contribuições de recorte e adequação do objeto de estudo durante a banca de qualificação. À Ana Paula Goulart (ECO/UFRJ), Patrícia Cardoso D'Abreu (CAR/UFES), Janete Luzia Leite (ESS/UFRJ) e Rodrigo Bordignon (PPGSP/UFSC), que aceitaram de maneira tão generosa compor a banca de avaliação final. A Paulo Vaz e Henrique Antoun, ambos do Programa de Estudos Avançados (IDEA/UFRJ), pela suplência.

Ao grupo do Laboratório de História dos Sistemas de Pensamento, em especial aos queridos Ana Carla Lemos, Priscila Vieira e Felipe Siston, a quem inúmeras vezes recorri. À Edylene Severiano, pela disponibilidade em ler e revisar grande parte desta tese.

Aos meus alunos, por me fazerem professora; A Breno Crispino Lima, Gabriel Kupfer e Marina Geiger, pelo entusiasmo dentro e fora de sala de aula e pelo engajamento em suas monografias. A Victor Terra, por abraçar a ideia de cursar um mestrado sob a minha supervisão. Obrigada pelas trocas e por tamanho aprendizado.

Aos meus companheiros de jornada, Maria Livia Aguiar, Cristine Gerk, Zilda Martins, Alice Melo, Roberta Avillez, Angélica Fontella e Izamara Bastos, com quem partilhei a pós-graduação. Heitor Machado, o carioca mais paulistano que eu conheço, obrigada por ser também família. Viagens, casamentos e filhos não cabem no Lattes.

À Paula da Costa, por me apresentar o universo da língua francesa e me encorajar a brigar por ele.

Aos amigos de Paris, Davide Ledda, Ela Liguz, Bárbara Gonçalves e Bárbara Goulart, pelo encontro; À Allana Meirelles, que ainda doou tempo e energia às minhas intermináveis tentativas de análise de correspondências múltiplas. Com vocês, eu me sentia em casa.

A Emanuel Araújo, Luisa Kneip, Letícia Autran e Fernanda Oliveira, por estarem sempre “lá”.

A meu primo Leandro Marzulo, pela inspiração.

A meu pai Carlos Augusto Justen e à minha tia Simone Figueiredo, a quem dedico essa conquista. Obrigada por vibrarem a cada passo, compreenderem as ausências e não deixarem de acreditar. Vocês despertaram em mim o gosto pelos livros e a vontade de fazer do mundo um lugar mais justo e amoroso.

A Maurício Doré, meu primeiro e mais atento leitor, por me ajudar tanto a dar sentido às páginas que se seguem. De biblioteca em biblioteca, de café em café, de bar em bar, aqui e noutros mares. Sobrevivemos. Com você eu escolhi dividir a tese e escolho, todos os dias, dividir a vida. Que reclamemos a morada das utopias para dar fôlego a novos projetos.

À Marie e à Biju, pelos ronronos nos momentos de caos.

SUMÁRIO

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS	9
LISTA DE FIGURAS	10
LISTA DE TABELAS E QUADROS	12
LISTA DE GRÁFICOS	13
LISTA DE MAPAS E PLANTAS	14
RESUMO	15
ABSTRACT	16
RÉSUMÉ	17
Introdução	18
I. A revista <i>O Malho</i>	25
II. Discussão metodológica	32
III. Estrutura da tese	39
Capítulo 1. Representações e práticas da imprensa ilustrada na virada do século	46
1.1 Dinâmicas e influências das revistas ilustradas: Europa e América Latina	56
1.2 Redes de circulação dos agentes estrangeiros	70
1.3 O papel das revistas ilustradas na construção de uma brasilidade	90
Capítulo 2. Disposições e tomadas de posição dos “artistas do traço”	111
2.1 A construção social do caricaturista	131
2.2 Descrição e contextualização dos agentes em perfis	144
2.3 Disputas por distinção e deslocamentos entre domínios	170
Capítulo 3. As imagens como expressão das tomadas de posição	185
3.1 As ideias de civilização e progresso nas figuras de Pereira Passos e Rodrigues Alves	199
3.1.1 Classificação dos discursos	219
3.2 Uma proposta de periodização das reformas do Rio	237
Considerações finais	265
Referências	275
Anexos	294

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABI	ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE IMPRENSA
ABL	ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS
ABP	ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PROPAGANDA
ACM	ANÁLISE DE CORRESPONDÊNCIAS MÚLTIPLAS
AIBA	ACADEMIA IMPERIAL DE BELAS ARTES
BnF	BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE
CPDOC	CENTRO DE PESQUISA E DOCUMENTAÇÃO DE HISTÓRIA CONTEMPORÂNEA DO BRASIL
DHBB	DICIONÁRIO HISTÓRICO-BIOGRÁFICO BRASILEIRO
EGBA	EXPOSIÇÃO GERAL DE BELAS ARTES
ENBA	ESCOLA NACIONAL DE BELAS ARTES
FBN	FUNDAÇÃO BIBLIOTECA NACIONAL
FCRB	FUNDAÇÃO CASA DE RUI BARBOSA
FGV	FUNDAÇÃO GETÚLIO VARGAS
FND	FACULDADE NACIONAL DE DIREITO
HBMC	HISTÓRIA DO BRASIL PELA MÉTODO CONFUSO
IHGB	INSTITUTO HISTÓRICO-GEOGRÁFICO BRASILEIRO
IMS	INSTITUTO MOREIRA SALLES
PRP	PARTIDO REPUBLICANO PAULISTA
PUC-Rio	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO DE JANEIRO
PUC-RS	PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
SBAT	SOCIEDADE BRASILEIRA DE AUTORES TEATRAIS
UFES	UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
UFRGS	UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
UFRJ	UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
UNEB	UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
UNISINOS	UNIVERSIDADE DO VALE DO RIO DOS SINOS

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: INAUGURAÇÃO DO JARDIM DO VALONGO, PASSOS E PAES.....	21
FIGURA 2: INAUGURAÇÃO DO JARDIM DO VALONGO, PASSOS E PAES (2).....	22
FIGURA 3: IDENTIFICAÇÃO DOS AGENTES.....	25
FIGURA 4: CRISE HÍDRICA (CAPA), POR JOÃO JOSÉ VAZ.....	28
FIGURA 5: “MAIS AVENIDAS!” (CAPA), POR LOBÃO E VAZ.....	29
FIGURA 6: GARGANTUA (1831), POR HONORÉ DAUMIER.....	60
FIGURA 7: HOMENAGEM A RAFAEL BORDALO PINHEIRO, POR JULIÃO MACHADO.....	85
FIGURA 8: “AS AVENTURAS DE ZÉ CAIPORA”, POR ANGELO AGOSTINI.....	87
FIGURA 9: ZÉ POVO NA LANTERNA MÁGICA, POR RAFAEL BORDALO PINHEIRO.....	103
FIGURA 10: ZÉ POVO N’O MALHO, POR RAUL PEDERNEIRAS.....	105
FIGURA 11: “PREVISÕES PARA O ANNO 1906”, POR RAUL PEDERNEIRAS.....	106
FIGURA 12: O “ÍNDIO” DE ANGELO AGOSTINI.....	108
FIGURA 13: MASCOTE D’O MALHO, POR CALIXTO CORDEIRO.....	109
FIGURA 14: EXPOSIÇÃO GERAL DE 188, POR ANGELO AGOSTINI.....	121
FIGURA 15: HOMENAGEM AO CENTENÁRIO DO I SALÃO DOS HUMORISTAS (1916).....	123
FIGURA 16: I SALÃO DOS HUMORISTAS, POR CALIXTO CORDEIRO.....	125
FIGURA 17: POLÍTICOS E CARICATURISTAS, POR ANTONIO LEAL.....	125
FIGURA 18: III SALÃO DOS HUMORISTAS (1948).....	126
FIGURA 19: DOSSIÊ “A CARICATURA NO BRASIL”.....	132
FIGURA 20: CARICATURISTAS D’O MALHO, POR CALIXTO CORDEIRO.....	140
FIGURA 21: “SCENAS DA ESCRAVIDÃO”, POR ANGELO AGOSTINI.....	160
FIGURA 22: “COMO FOI, COMO É, COMO SERÁ”, POR CRISPIM DO AMARAL.....	188
FIGURA 23: “UMA LIMPEZA INDISPENSÁVEL”, POR RAUL PEDERNEIRAS.....	189
FIGURA 24: PARA TODOS... (CAPA), POR J. CARLOS.....	191
FIGURA 25: L’ILLUSTRATION (CAPA), JUNHO 1900.....	193
FIGURA 26: RECORTE DE CLASSIFICADOS (1895).....	195
FIGURA 27: OS PROJETOS DA LIGHT POWER, SEM ASSINATURA.....	198
FIGURA 28: A VIAÇÃO NA CIDADE, POR AUGUSTO ROCHA.....	198
FIGURA 29: “PASSOS EM TODA A PARTE”, POR J. CARLOS.....	199
FIGURA 30: PERFIL DE FRANCISCO PEREIRA PASSOS.....	201
FIGURA 31: “EM VISITA A ‘O MALHO’” (1), POR CRISPIM DO AMARAL E VAZ.....	209
FIGURA 32: “EM VISITA A ‘O MALHO’” (2), POR CRISPIM DO AMARAL.....	209
FIGURA 33: “EM VISITA A ‘O MALHO’” (3), POR CRISPIM DO AMARAL.....	210

FIGURA 34: “PARA IMPRESSIONAR OS BURGUESES”, POR CALIXTO CORDEIRO E VAZ.....	211
FIGURA 35: “A MANIFESTAÇÃO PRE-FEITA”, POR CALIXTO CORDEIRO E VAZ.....	211
FIGURA 36: “MELHORAMENTOS OU MORTE” (CAPA), SEM ASSINATURA.....	214
FIGURA 37: "A INAUGURAÇÃO DA AVENIDA CENTRAL”, POR ANGELO AGOSTINI.....	215
FIGURA 38: “A VERDADEIRA BATALHA”, POR J. CARLOS.....	216
FIGURA 39: “A DESPEDIDA DO EX-PREFEITO”, POR LOBÃO E VAZ.....	217
FIGURA 40: CORTEJO FÚNEBRE DE PEREIRA PASSOS NO RIO DE JANEIRO.....	219
FIGURA 41: ARTISTA JULIETA FRANÇA EM ATELÊ DE L’ACADÉMIE JULIAN DE PARIS.....	223
FIGURA 42: “QUEM INVENTOU A MULATA?”, CANÇONETA DE ERNESTO-SOUZA.....	224
FIGURA 43: JANTAR DA “ASSOCIAÇÃO COMMERCIAL” DO RIO DE JANEIRO.....	224
FIGURA 44: PIQUENIQUE DO “CLUB NATAÇÃO E REGATAS”, FOTOGRAFIA DE ANTONIO LEAL.....	225
FIGURA 45: "EMPRESA PARQUE FLUMINENSE”, ÚLTIMOS ESPETÁCULOS.....	225
FIGURA 46: ANÚNCIO “RESTAURANT LUA DE OURO”, POR CALIXTO CORDEIRO.....	227
FIGURA 47: ANÚNCIO “AGUA DE CAXAMBU”, POR J. CARLOS.....	228
FIGURA 48: SUPLEMENTO D’O MALHO, POR CALIXTO CORDEIRO.....	231
FIGURA 49: REPERCUSSÃO DA CHARGE DE CALIXTO NA IMPRENSA.....	233
FIGURA 50: PERIODIZAÇÃO DAS REFORMAS ATRAVÉS D’O MALHO (LINHA DO TEMPO).....	238
FIGURA 51: “NA BATALHA DA CAMARA”, POR ALFREDO CANDIDO.....	240
FIGURA 52: “GUERRA VACCINO-OBRIGATEZA!...”, POR LEONIDAS FREIRE.....	241
FIGURA 53: “INSTITUTO VACCINICO”.....	242
FIGURA 54: “CAUSA MORTIS”, POR ALFREDO CANDIDO.....	247
FIGURA 55: “O QUE VAI POR AHI”, POR RAUL PEDERNEIRAS.....	248
FIGURA 56: “PANTHEON DOS SATRAPINHAS”, POR RENATO DE CASTRO.....	250
FIGURA 57: “UM BARRACÃO DE MENOS”, POR CALIXTO CORDEIRO E VAZ.....	251
FIGURA 58: “A JUSTIÇA DO POVO”, POR RENATO DE CASTRO.....	256
FIGURA 59: “TIRAR DO MÓR CASTIGO O MÓR CONSOLO”, POR CRISPIM DO AMARAL E GIL.....	257
FIGURA 60: “ORDENS RIGOROSAS”, POR RAUL PEDERNEIRAS.....	258
FIGURA 61: OBRAS DO THEATRO MUNICIPAL, POR AUGUSTO MALTA.....	259
FIGURA 62: INAUGURAÇÃO DA AVENIDA CENTRAL (CAPA), POR LOBÃO E VAZ.....	260
FIGURA 63: INAUGURAÇÃO DA AVENIDA CENTRAL, POR COSTA.....	261
FIGURA 64: INAUGURAÇÃO DA AVENIDA CENTRAL, POR COSTA (2).....	261
FIGURA 65: CONCURSO DE FACHADAS, AVENIDA CENTRAL.....	262
FIGURA 66: CONCURSO DE FACHADAS, THEATRO MUNICIPAL.....	263

LISTA DE TABELAS E QUADROS

TABELA 1: APURAÇÃO DE MODALIDADES ATIVAS - MÉDIAS DE CONTRIBUIÇÃO, EIXO 1.....	36
TABELA 2: APURAÇÃO DE MODALIDADES ATIVAS - MÉDIAS DE CONTRIBUIÇÃO, EIXO 2.....	37
TABELA 3: TAXAS DE ANALFABETISMO (1872-1950).....	98
TABELA 4: PORCENTAGEM DA POPULAÇÃO POR NÍVEIS DE ENSINO (1872-1950).....	98
TABELA 5: CONTRIBUIÇÃO, EIXO 1 (AGENTES).....	176
TABELA 6: RELAÇÃO DE OPOSIÇÃO DAS CATEGORIAS ATIVAS, EIXO 1 (AGENTES).....	176
TABELA 7: CONTRIBUIÇÃO, EIXO 2 (AGENTES).....	177
TABELA 8: RELAÇÃO DE APROXIMAÇÃO DAS CATEGORIAS ATIVAS, EIXO 2 (AGENTES).....	177
TABELA 9: CONTRIBUIÇÃO, EIXO 3 (AGENTES).....	178
TABELA 10: RELAÇÃO DE OPOSIÇÃO DAS CATEGORIAS ATIVAS, EIXO 3 (AGENTES).....	179
QUADRO 1: EXPANSÃO DAS REVISTAS ILUSTRADAS NA EUROPA E NAS AMÉRICAS.....	65
QUADRO 2: RELAÇÃO DE TIPOGRAFIAS E LITOGRAFIAS ESTRANGEIRAS.....	67
QUADRO 3: LISTA DE PERIÓDICOS SOB INFLUÊNCIA ESTRANGEIRA DIRETA.....	72
QUADRO 4: POSIÇÕES DOS AGENTES RELATIVAS ÀS SUAS ORIGENS SOCIAIS.....	95
QUADRO 5: RELAÇÃO DE CARGOS PÚBLICOS POR NOMEAÇÃO DOS COLABORADORES D' <i>O MALHO</i>	128
QUADRO 6: ENGAJAMENTOS DOS AGENTES.....	155
QUADRO 7: CARGOS NO MAGISTÉRIO OCUPADOS PELOS AGENTES.....	163
QUADRO 8: GANHO E CUSTO DE VIDA MÉDIOS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO.....	172
QUADRO 9: PREÇO DOS PERIÓDICOS EM CIRCULAÇÃO NO RIO DE JANEIRO (1900-1910).....	222

LISTA DE GRÁFICOS

GRÁFICO 1: ACM, VARIÁVEIS DE QUALIFICAÇÃO DAS IMAGENS.....	35
GRÁFICO 2: LOCALIZAÇÃO DOS AGENTES EM RELAÇÃO ÀS SUAS FUNÇÕES.....	71
GRÁFICO 3: REDE DE CIRCULAÇÃO DOS AGENTES ESTRANGEIROS.....	78
GRÁFICO 4: REDE DE CONEXÕES DO JORNAL <i>GAZETA DE NOTÍCIAS</i>	81
GRÁFICO 5: REDE DE CONEXÕES PESSOAIS DE JULIÃO MACHADO.....	83
GRÁFICO 6: CRUZAMENTOS ENTRE AGENTES E EXPOSIÇÕES.....	122
GRÁFICO 7: CIRCULAÇÃO DOS AGENTES ENTRE INSTITUIÇÕES ESCOLARES E PROFISSIONAIS.....	148
GRÁFICO 8: REDE DE INTERAÇÕES DOS AGENTES D’ <i>O MALHO</i>	151
GRÁFICO 9: EVOLUÇÃO DAS SOCIEDADES LITERÁRIAS, CIENTÍFICAS E ARTÍSTICAS NO BRASIL.....	163
GRÁFICO 10: ESPAÇO SOCIAL DOS AGENTES (VARIÁVEIS, EIXOS 1 E 2).....	174
GRÁFICO 11: ESPAÇO SOCIAL DOS AGENTES (VARIÁVEIS, EIXOS 1 E 3).....	175
GRÁFICO 12: LOCALIZAÇÃO DOS AGENTES NO ESPAÇO SOCIAL ESTRUTURADO, EIXOS 1 E 2.....	181
GRÁFICO 13: LOCALIZAÇÃO DOS AGENTES NO ESPAÇO SOCIAL ESTRUTURADO, EIXOS 1 E 3.....	182

LISTA DE MAPAS E PLANTAS

MAPA 1: CIDADE DO RIO DE JANEIRO, 1905.....	196
MAPA 2: CIDADE DE PARIS, 1870.....	197
MAPA 3: SEDES DAS REDAÇÕES (1900-1910).....	235
MAPA 4: CENTRO DO RIO DE JANEIRO, 1906.....	236
PLANTA 1: “MELHORAMENTOS DA CIDADE”, AVENIDA CENTRAL.....	252
PLANTA 2: AVENIDA CENTRAL, “SECÇÃO TRANSVERSAL DO CÁES”.....	253
PLANTA 3: AVENIDA CENTRAL, “SECÇÃO TRANSVERSAL DA AVENIDA”.....	253
PLANTA 4: “OBRAS DO PORTO E MELHORAMENTOS DA CIDADE”.....	255

RESUMO

Esta pesquisa discute as relações entre as caricaturas e charges publicadas na revista *O Malho* na virada do século XX e os “artistas do traço” que as produziram, a fim de compreender os efeitos desses investimentos sobre as leituras das reformas urbano-sanitárias da cidade do Rio de Janeiro. Para além da hipótese central, de que a análise das imagens seria indissociável das análises de trajetória de seus agentes, elencam-se outras duas que dizem respeito à formação do grupo de caricaturistas e ao lugar ocupado pelo periódico no universo da imprensa local. Em primeiro lugar, argumenta-se que a classificação híbrida do grupo, que transitava entre os domínios da arte, da intelectualidade e da política, não se deu pelo fracasso de um projeto de autonomização mas, ao contrário, como parte das estratégias de manutenção de múltiplas posições e identidades que permitiam tecer críticas e sátiras políticas sem que sua produção implicasse rompimentos mais dramáticos com o espaço das “elites”. Em segundo lugar, questionam-se as representações e práticas tributárias de um “jornalismo de combate”, “popular” ou “contra hegemônico” como expressão das tomadas de posição da revista naquele contexto. Foram coletadas 682 imagens no total, a partir de 224 exemplares que circularam entre 20 de setembro de 1902 e 31 de dezembro de 1906; os colaboradores, dirigentes e seus influenciadores (i.e aqueles que contribuíram diretamente em seus percursos escolares ou profissionais) somaram uma amostragem de 45 indivíduos, dentre os quais se destacaram Rafael Bordalo Pinheiro, Angelo Agostini, Julião Machado, Calixto Cordeiro, Raul Pederneiras e J. Carlos. A prosopografia se deu com base em fontes diversas, como textos biográficos e autobiográficos, trabalhos acadêmicos, projetos de memória da imprensa e produções literárias que reconstituíram os palcos de disputas estéticas e políticas da época. Quanto ao manejo dos bancos de dados, foram empregadas análises de correspondências múltiplas (ACMs) e análises de redes, permitindo uma interpretação mais precisa dos resultados parciais. Postas em concorrência, essas informações possibilitaram, então, a indicação do papel d’*O Malho* na produção da crença da modernidade na cidade, articulando as ideias de “civilização” e “progresso” às figuras políticas de Pereira Passos e Rodrigues Alves e à figura de “Zé Povo”, que buscava sintetizar as demandas e os costumes das “classes populares”.

PALAVRAS-CHAVE: CARICATURA, IMPRENSA, TRAJETÓRIA, O MALHO, RIO DE JANEIRO.

ABSTRACT

This research focuses on the relations between the caricatures and cartoons published in *O Malho* magazine at the turn of the 20th century and the artists who made them, in order to comprehend the effects of the magazine and its contributors on the readings of the urban-sanitary reforms in the city of Rio de Janeiro. In addition to the main hypothesis – that the analysis of images is inseparable from that of the agents’ trajectories or life paths – we state two others related to the formation of the group of caricaturists and the place occupied by the magazine in the local press. First, we argue about the hybridisation of this group who merged the borders between the domains of art, intellectuality and politics. This phenomena is not the result of a failed project of autonomization, but the opposite, it is regarded as a series of strategies aiming to maintain a multi-positional status and identities that allowed the act of critique without jeopardizing their relations – that of the authors – with the “elites”. Second, we question the imaginary built around *O Malho* as a “popular magazine”, “anti-establishment” and so on and so forth. For that purpose we collected 682 images, from 224 issues published between 20th september 1902 and 31st december 1906. The sum of the owners, artists and the ones that influenced them – i.e. those that contributed directly in their educational and professional paths – resulted in 45 individuals, Rafael Bordalo Pinheiro, Angelo Agostini, Julião Machado, Calixto Cordeiro, Raul Pederneiras and J. Carlos among them. A prosopography was made based on biographies, auto-biographies, work papers, books on the history of the press and novels that aimed at aesthetical and political disputes of that time. To analyse the data, a multiple correspondence analysis (MCA) and network analyses was employed, which allowed a more precise view on the preliminary results. With all that information gathered we were able to position *O Malho* and its role in the process of the building of the belief that put Rio de Janeiro as a city that symbolizes modernity, articulating ideas of “civilization” and “progress” to the images of great political figures such as Pereira Passos and Rodrigues Alves, and to that of “Zé Povo”, that symbolized the needs and habits of the “working class”.

KEYWORDS: CARICATURE, PRESS, TRAJECTORY, O MALHO, RIO DE JANEIRO.

RÉSUMÉ

Cette recherche débat les rapports entre les caricatures et les charges publiés dans le magazine illustré *O Malho* au tournant du XXème siècle et les artistes qui les ont produits, cela pour comprendre les effets des investissements sur les lectures des réformes urbaines et sanitaires à la ville de Rio de Janeiro. Au delà l'hypothèse centrale, qu'il s'agit de l'indissociabilité de l'analyse des images et d'analyse des trajectoires des agents, il y a deux autres spécifiques en ce qui concerne la formation du groupe de caricaturistes et la place occupé par le périodique dans l'univers de la presse locale. D'abord l'hybridation du groupe, qui se déplaçait entre les domaines de l'art, de l'intellectualité et de la politique, n'était pas l'échec d'un projet d'autonomisation mais, au contraire, la réussite d'un rassemblement de stratégies de conservation des positions multiples et d'identités qui permettait aux agents de faire plusieurs critiques et satires politiques sans avoir comme effets des ruptures plus profondes par rapport à l'espace des « élites ». Deuxièmement, on propose de mettre à jour les représentations qui depuis longtemps ont été tributaires d'un « journalisme de combat », « populaire » ou « contre hégémonique » comme d'expression des prises de position du magazine dans ce contexte-là. Pour cela, on a collecté 682 images distribués en 224 exemplaires de *O Malho* qui ont circulé entre le 20 septembre 1902 et le 31 décembre 1906. Les collaborateurs, les dirigeants et lesquels d'autres qui ont contribué directement avec leurs démarches scolaire ou professionnelle ont composé un échantillon de 45 individus, dont Rafael Bordalo Pinheiro, Angelo Agostini, Julião Machado, Calixto Cordeiro, Raul Pederneiras e J. Carlos sont les plus remarquables. Ensuite, on a fait une prosopographie basée sur sources diverses, comme les textes biographiques et autobiographiques, les productions savantes, les projets pour la vulgarisation de l'histoire de la presse et les productions littéraires qui ont remis les cadres de disputes esthétiques et politiques de l'époque. Sur le traitement de donnés on a employé l'analyse de correspondances multiples (ACM) et l'analyse de réseaux, qui ont permis une interprétation plus précise des résultats partiels. L'investigation a rendu l'identification du rôle du magazine *O Malho* dans la production de la croyance de la modernité dans la ville à partir d'une liaison entre les idées de « civilisation » et « progrès » à celles des figures politiques de Pereira Passos et Rodrigues Alves, en tant que de « retard » aux demandes des « classes populaires », synthétisé dans ce cas par la figure de « Zé Povo ».

LES MOTS-CLÉS : CARICATURE, PRESSE, TRAJECTOIRE, O MALHO, RIO DE JANEIRO.

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

Debruçar-se sobre a história do jornalismo exige um exercício constante de indexação de fontes primárias, o que implica o manejo de arquivos, a coleta e a contextualização dos dados e sua posterior interpretação à luz das perspectivas teóricas eleitas pelo pesquisador como norteadoras da investigação que se quer realizar. Nesse sentido, nos impõem certas limitações a escassez ou a dispersão das informações, o difícil acesso aos acervos e a qualidade da conservação ou restauração do material disponível. A ameaça do anacronismo e o cuidado com uma não romantização do objeto são preocupações latentes e tendem a acompanhar todo o percurso da pesquisa, ainda mais quando escolhemos trabalhar com temas os quais nos sejam tão caros, como no meu caso, que cheguei à revista *O Malho* por associar a ela valores que estariam atrelados à construção de um “espaço de resistência” nas décadas iniciais da República. Isso porque, considerando as dinâmicas da configuração urbana pela ótica de Lefebvre (1991) – cuja conquista material do direito e acesso à cidade se dá pela superação dialética das “representações do espaço” nos “espaços da representação”¹ –, julgava serem indissociáveis os processos de desenvolvimento da imprensa e da própria urbe, assim como da legitimação de discurso sobre políticas públicas estruturais, que teriam seu lugar de morada no dissenso do “Bota-Abaixo” de Pereira Passos (1902-1906).

Entusiasta das causas da luta pela moradia no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro, e dos discursos de imagem, sobretudo jornalísticos, entendia que somente a produção de uma tese de cunho denunciata daria a ver que a ausência de representações das classes populares na imprensa daquele tempo, ou a sua deturpação, fora a mais eficaz estratégia de apagamento dos movimentos de insurreição contra o controle e a exclusão que as narrativas de modernização e progresso compeliavam aos “bárbaros”, “não civilizados”. A disseminação dessas representações no imaginário coletivo perdurou ao longo do tempo pelos esforços dos projetos de memória oficial, que associavam os negros e os pobres à face da violência urbana

¹ Lefebvre (1991: 46) propõe uma concepção de espaço calcada em três pilares: prática espacial, representações do espaço e espaços de representação; importam, então, aqueles espaços percebidos, concebidos, experienciados e vividos, expressos principalmente através da produção e reprodução de imagens e símbolos acerca da lógica cotidiana na cidade. “Prática espacial, representações do espaço e espaços de representação contribuem de diversas maneiras para a produção do espaço de acordo com as suas qualidades e atributos, de acordo com a sociedade ou com o modo de produção em questão e de acordo com o período histórico no qual se inserem” (tradução nossa).

e da segregação social a partir de uma agenda higienista cíclica possibilitando, inclusive, com que fossem acionadas as mesmas justificativas de interdição e remoções forçadas nas regiões centrais e mais nobres da cidade durante os mandatos de Eduardo Paes (2008-2016), cem anos depois, na cena dos megaeventos esportivos (Pan-Americano em 2007, Copa das Confederações em 2013, Copa do Mundo de futebol em 2014 e Olimpíadas em 2016).

Em razão do aniversário de 450 anos do Rio de Janeiro, datado de 1º de março de 2015, muito circulou na imprensa sobre as transformações pelas quais a cidade passou em sua história recente, principalmente no aspecto da mobilidade urbana (alargamento de ruas e avenidas, aterramento, construção de túneis e vias expressas) e das obras de embelezamento e “refinamento cultural”, como o Theatro Municipal, a Biblioteca Municipal e o Museu Nacional de Belas Artes. As questões do acesso e da garantia à moradia, presentes em menor escala mas ainda assim de maneira significativa, foram recuperadas de modo positivo, sobretudo no que concerne a implantação dos projetos dos conjuntos habitacionais dos anos 1960 por Carlos Lacerda, localizados em regiões menos visadas pelo poder econômico e, conseqüentemente, distantes das regiões centrais onde se encontra a maior oferta de empregos. As interpretações mais combativas da sociologia urbana, como as de Licia Valladares (2005, 1980) e Luiz Antonio Machado (2016), sinalizam aquele momento como o de consolidação das políticas permanentes de remoção das moradias populares que impõem condições precárias à vida dos ex-favelados – segundo eles, é grande o número de pessoas que, após um tempo de permanência nos conjuntos, optam por retornar às favelas ainda que clandestinamente. No entanto, a revista *Isto É*, em 9 de dezembro de 2016, conferiu a Eduardo Paes notoriedade em seu *ranking* “Brasileiros do Ano” e celebrou: “Ele ousou reinventar o Rio de Janeiro”².

Durante seus anos na Prefeitura, Paes mudou quase totalmente a região central da cidade, destruindo viadutos, abrindo túnel, fechando rua para carros e fazendo com que uma importante avenida, a Rio Branco, virasse um aprazível *boulevard*. Na antes decadente zona portuária, tudo foi restaurado, com novas instalações para a cultura e lazer cujo efeito foi extremamente positivo: o lugar virou um novo e disputado ponto turístico (*Isto É*, 9 de dezembro de 2016).

² Disponível em: <<http://istoe.com.br/ele-ousou-reinventar-o-rio-de-janeiro/>>. Acesso em: 13 abr/2020.

As correlações entre os dois personagens, Passos e Paes, e entre as duas conjunturas, as reformas do início do século XX e aquelas dos anos 2000, não são absurdas e foram sustentadas pelo próprio Paes durante sua campanha de reeleição ao governo municipal em julho de 2012. Na inauguração da primeira fase das obras da zona portuária, inscritas no calendário do projeto “Porto Maravilha”, Paes fora desencorajado a se “fantasiar” de Pereira Passos por seus assessores mas levou consigo um ator interpretando a figura do antigo prefeito, quando fincou uma placa em homenagem ao colega no Jardim Suspenso do Valongo (figuras 1 e 2). No “Bota-Abaixo” a cidade somava cerca de 800 mil habitantes, dos quais 20 mil foram desalojados; no período mais recente, o Rio já somava aproximadamente 6,3 milhões de habitantes e, até o fim da gestão de Paes, 68 mil pessoas teriam sido removidas – muitas ainda hoje reclamando indenizações (FAULHABER; AZEVEDO, 2015).

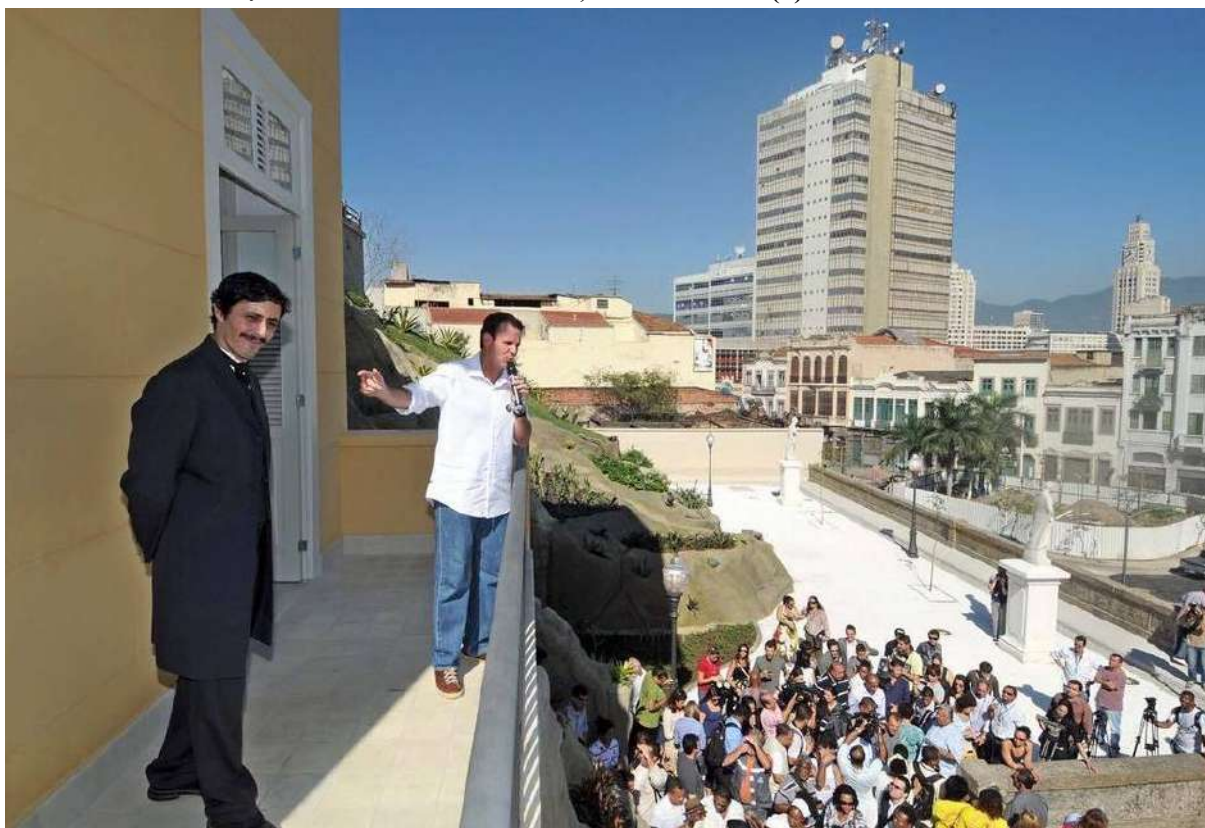
— Isso (a fantasia) foi de brincadeira — desconversa o prefeito, dias depois, ao falar sobre como gostaria de ser lembrado: — Um urbanista à la Pereira Passos com um coração à la Pedro Ernesto (que foi um interventor entre 1931 e 1935 e prefeito de 1935 a 1936, lembrado por grandes feitos na saúde e na educação). Sob o ponto de vista da modernização da cidade, de grandes intervenções que possam melhorar e recuperar o Rio, acho que tem muita coisa acontecendo como aconteceu no governo Passos (PAES In: *O Globo*, 9 de julho de 2012).

FIGURA 1: INAUGURAÇÃO DO JARDIM DO VALONGO, PASSOS E PAES



Fonte: *O Globo*, 1 de julho de 2012. Crédito: Marcos Tristão

FIGURA 2: INAUGURAÇÃO DO JARDIM DO VALONGO, PASSOS E PAES (2)



Fonte: *O Globo*, 1 de julho de 2012. Crédito: Marcos Tristão.

O Jardim Suspenso do Valongo, situado no bairro da Saúde, encosta do Morro da Conceição na região conhecida como “Pequena África”, é símbolo dos conflitos de interesses da especulação imobiliária e da gentrificação, de um lado, e da luta pela memória dos remanescentes quilombolas locais, de outro. Pensado inicialmente aos moldes dos jardins parisienses da *Belle Époque* para ressignificar o espaço que antes abrigara negociações do tráfico negreiro, construído em 1906 sob o comando de Passos, o Valongo vem se tornando palco de manifestações culturais pelo reconhecimento dos “novos pretos”³: um *lugar de encontro* (BAUDELAIRE, 2015) e um *lugar político* (ABÉLÈS, 1983), pautado pela história da disputa por imposição de verdades, tradições e experiências.

Assim, a compreensão das trajetórias dos atores produtores daqueles enunciados, das instituições que os promoviam e os legitimavam, as dinâmicas de circulação das tecnologias e das correntes estéticas aos quais foram articulados e assujeitados passaram a compor o arranjo

³ Em alusão ao Instituto Pretos Novos, que faz um importante trabalho de resgate de memória e afirmação da identidade africana no Rio de Janeiro, chamamos a atenção para o termo *pretos* em substituição ao termo *negros*, postura largamente defendida pelos coletivos mais novos da militância racial no Brasil.

de interesse desta pesquisa. Ao invés das imagens ou dos discursos de resistência eles mesmos, foram as condições de emergência dessa produção que reclamaram o protagonismo. Estão em jogo, portanto, as relações de constituição do grupo produtor d'*O Malho*, dentre seus proprietários, dirigentes e colaboradores, que narraram as reformas a partir de referenciais positivistas, de fundamentação da técnica e da questão do mérito pela valorização da engenharia e do desenvolvimento e divulgação do discurso científico pela pauta da saúde pública, assim como a posição ocupada pelo veículo no universo da imprensa local, expressa pela tomada de posição dos agentes que o compuseram. Essa mudança de abordagem nos permitiu não só compreender as dinâmicas que circunscreveram as origens daquelas disputas e seus mecanismos de prescrição, como também nos habilitou a questionar o enquadramento d'*O Malho* enquanto um “jornal popular”, “de combate” ou “contra hegemônico” consagrado pela literatura de referência. Os esforços de mapeamento e descrição da estrutura do espaço social no qual se insere a revista na primeira década do século XX, evidenciando a sua posição em relação às posições ocupadas pelos seus concorrentes, refletiram-se, então, na reconstituição das trajetórias biográficas de seus jornalistas, caricaturistas e fotógrafos a fim de recuperar as condições de produção e reprodução das notícias a partir do conjunto comum das disposições e práticas contido em seus horizontes de possíveis.

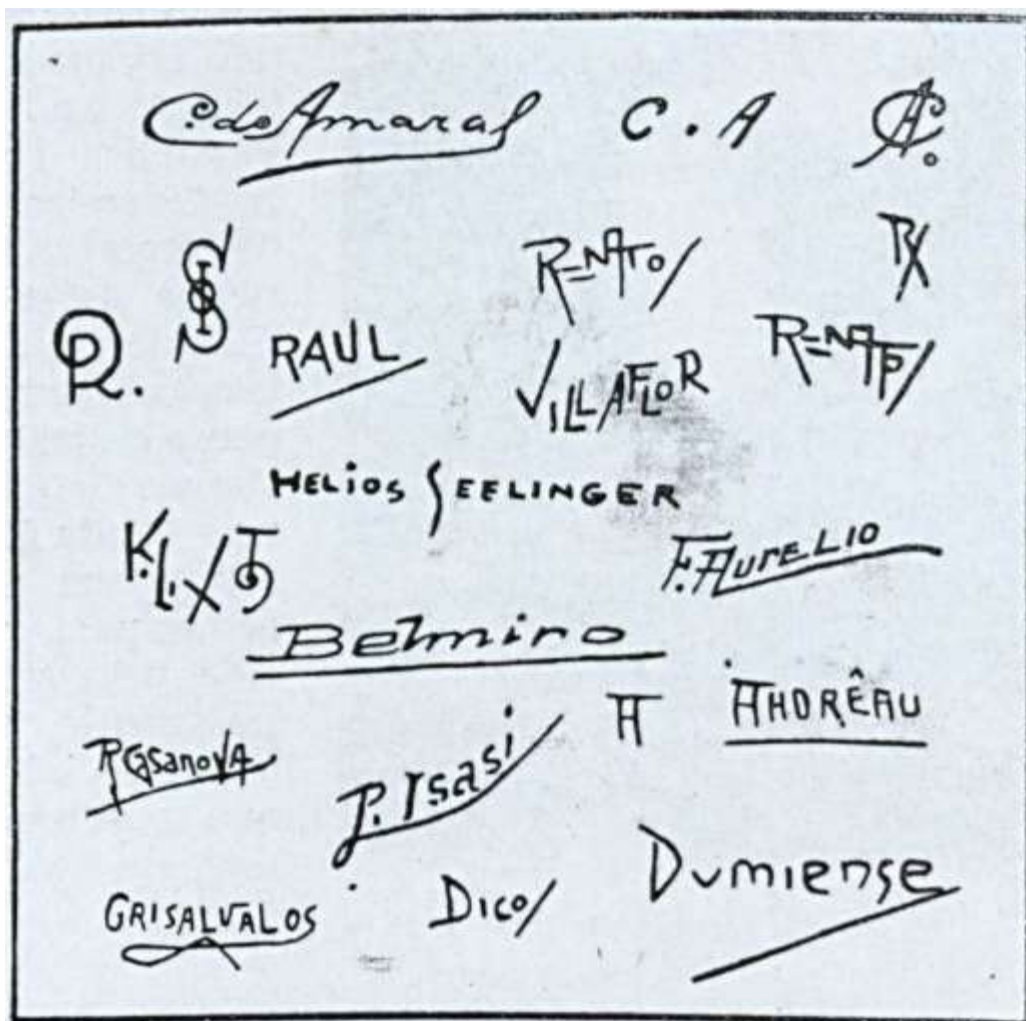
Para tal foram explorados (i) textos biográficos e autobiográficos, que incluíram coletâneas de cartas, como nos caso de Gonzaga Duque e Mendes Fradique; (ii) biografias coletivas, como a *História da Caricatura no Brasil*, de Herman Lima, disposta em quatro volumes; (iii) títulos de produção literária de autoria dos biografados, como *A Alma Encantadora das Ruas*, de João do Rio, e *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto; (iv) memoriais publicados na imprensa, seja no próprio *O Malho* ou em veículos a ele contemporâneos, como a *Revista da Semana* e a *Gazeta de Notícias*; (v) além dos trabalhos acadêmicos que se dedicaram à história cultural da imprensa ou à análise de trajetória dos agentes em pauta. A partir desse levantamento, identificou-se uma tendência nos estudos de Comunicação em trabalhar *O Malho* sob o viés de uma função democratizante da imagem, atribuindo a possibilidade de um transbordamento das fronteiras da comunidade letrada, no que concerne o seu público alvo, à utilização quase irrestrita dos recursos visuais na apresentação dos conteúdos da revista. Elaboradas frequentemente através de uma seleção pontual das imagens e orientada sob as balizas da análise do discurso ou da semiótica, essas

análises tendem a recortar suas amostragens em função de sua hipótese, buscando reiterar a importância de um jornalismo que ascendia no mercado da imprensa por explorar as marcas da oralidade e de temas cotidianos a exemplo da sátira de costumes. No entanto, levam pouco em consideração a necessidade de um acúmulo de códigos, comumente associados a repertórios eruditos, para se compreender e partilhar dos processos de interação e produção de sentido na gramática da caricatura ou da charge – linguagem gráfica que, por definição, é uma linguagem codificada (FONSECA, 1999).

Dito isso, adotou-se como ponto de partida desta tese um quadro geral de 682 imagens publicadas entre 20 de setembro de 1902 e 31 de dezembro de 1906 – período que compreende os mandatos de Pereira Passos, na prefeitura da capital federal, e de Rodrigues Alves, na presidência da República – dispostos entre 224 exemplares. Esse primeiro banco de dados, como veremos adiante, foi classificado, de um lado, conforme variáveis relativas às imagens em si e à sua disposição no interior daqueles números (tipo, assunto, cor, diagramação etc.) e, de outro, conforme variáveis relativas às suas condições de autoria (em caso de imagem assinada, a nacionalidade do autor e o cargo ocupado dentro da redação). Todas as assinaturas identificadas nas publicações foram comparadas a registros extraídos da bibliografia supracitada em suas variações de pseudônimos, como elucidada a ilustração a seguir (figura 3), para então, indicados os autores, elaborar um segundo banco de dados em acordo com as informações de trajetórias individuais coletadas (origem social, internacionalização, percurso escolar, percurso profissional, carreira pública etc.). Foram acrescentados a esse grupo possíveis mentores ou empregadores dos agentes que contribuíram diretamente com a produção da revista, considerando o impacto indireto de seus legados, a entrada e a circulação deles nos domínios dos “homens de letras”, totalizando, por fim, 45 nomes listados aqui em ordem alfabética: Alfredo Candido (Jacques Dubois), Alfredo Seelinger, Alfredo Storni, Álvaro Marins (Seth), Angelo Agostini, Antonio Azeredo, Antonio Leal, Arthur Azevedo, Augusto César Malta de Campos, Augusto Rocha, Augusto Santos (Falstaff), Calixto Cordeiro, Cardoso Júnior, Carlos Lenoir (Gil), Cícero Valadares (Dudu), Crispim do Amaral, Ferreira Araujo, Gonzaga Duque, Hélios Seelinger, Henrique Fleiuss, José Carlos de Brito e Cunha (J. Carlos), João José Vaz, João Ramos Lobão, Joaquim Nabuco, Jorge Schmidt, José do Patrocínio, Julião Machado, Leonidas Freire (Leo), Luís Bartolomeu de Souza e Silva, Machado de Assis, Manuel Bastos Tigre, Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, Marc Ferrez,

Mário Pederneiras, Max Fleiuss, Max Yantok, Olavo Bilac, Paulo Barreto (João do Rio), Paulo Bittencourt, Peres Junior, Rafael Bordalo Pinheiro, Raul Paranhos Pederneiras, Renato de Castro, Vasco Machado de Azevedo Lima e Vicente do Rego Monteiro.

FIGURA 3: IDENTIFICAÇÃO DOS AGENTES



Fonte: LIMA, 1963. *História da Caricatura no Brasil*.

I. A REVISTA *O MALHO*

Considerando as dimensões do desenvolvimento da imprensa no ocidente, Habermas (2003) sinaliza três marcos que nos auxiliam na tarefa de localizar *O Malho* no universo das práticas jornalísticas: o primeiro indica a fase inicial ou “preparatória”, cujo objetivo era a maximização do lucro implicando numa divulgação acrítica de notícias; o segundo, fase

intermediária ou do “jornalismo de convicção”, a partir da qual a imprensa de informação se transformaria numa imprensa de opinião, importando a divulgação da opinião pública como instrumento concorrencial entre grupos e partidos políticos; o terceiro, fase de consolidação ou do “jornalismo comercial” que, governada por interesses econômicos privados que reduziriam a capacidade crítica da imprensa, teria como objetivo a produção do consenso. Os meios de comunicação de massa seriam, então, “produtores de opacidade” por excelência e estariam interessados na promoção de um processo de “refeudalização” da esfera pública política.

Crítico da Escola de Chicago, para a qual a aliança entre a esfera pública e a autonomia da sociedade civil urbana se construiria justamente na e pela democratização dos meios a partir de sua pluralização, Habermas (2003) argumenta a impossibilidade dessa tríade apoiando-se na falência do princípio ideal de legitimação de uma democracia liberal: não importam quantos veículos existam, as narrativas serão convergentes para um projeto de dominação. Para ele, não haveria acordo tácito entre opiniões públicas conflitantes, mas unanimidade de narrativas a partir da emergência de um argumento dominante, imposto pelos grupos detentores do poder econômico e/ou intelectual (normalmente combinados). Nesse sentido, nos interessa indicar a estrutura de imposição de uma verdade sobre o projeto de reforma urbano-sanitária de Pereira Passos colocando em xeque os *modos de emergência* e as *condições de possibilidade de produção de narrativas autônomas* de um veículo classificado pela literatura de referência como “popular” e “contra hegemônico” (BARBOSA, 2013, 2010; LUSTOSA, 2008; DE LUCA, MARTINS, 2008; VELLOSO, 2010, 2006).

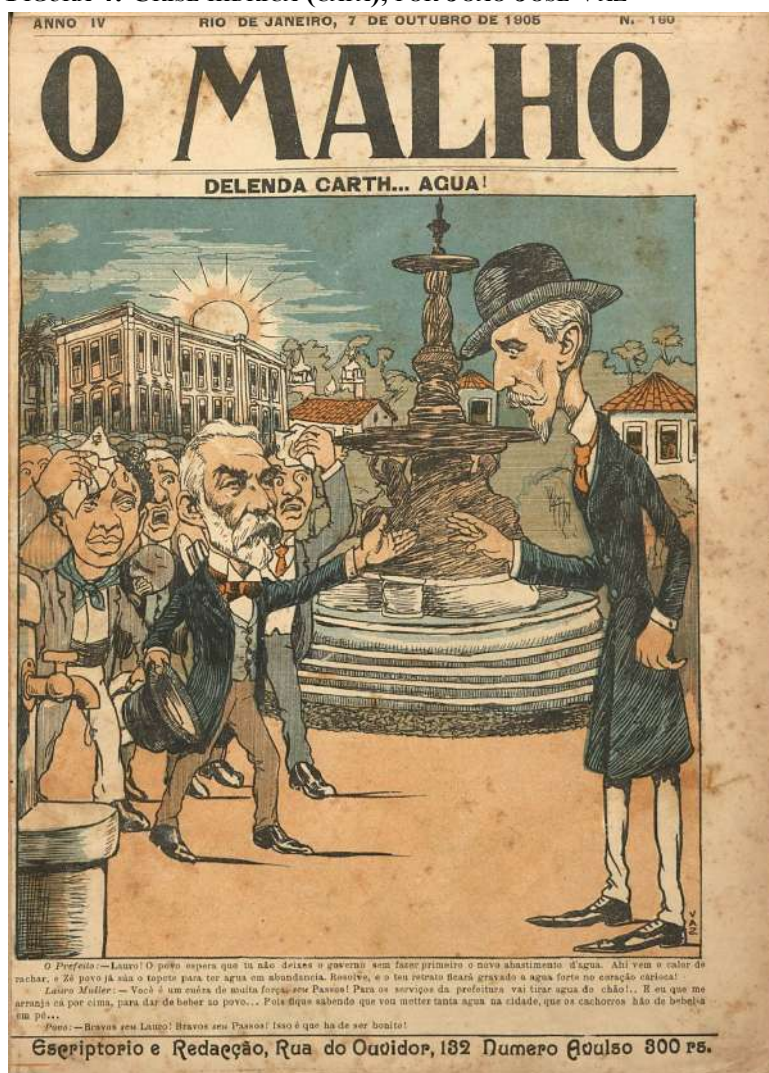
Menos influente, financiado por seus anunciantes e não pelo poder público, *O Malho* apresentava cunho sensacionalista e adotava práticas editoriais e de diagramação diferenciadas expressas sobretudo no uso excessivo da imagem e do humor, fazendo das ilustrações e charges instrumentos de representação privilegiada da vida urbana (BARBOSA, 2007). Elegia representantes das classes populares – escravizados recém-libertos, pequenos comerciantes, imigrantes oriundos da indústria cafeeira etc. – e da pequena burguesia – principalmente proprietários de estalagens ou de estabelecimentos comerciais de bens e serviços como restaurantes cosmopolitas e lojas de roupas estrangeiras – para retratar, como aponta a literatura, situações cotidianas de embate que narravam episódios de confronto ou de cooptação entre eles, ou entre eles e as autoridades políticas, e de sátira dos jogos de

interesses referentes à própria sociabilidade parlamentar (OSTOS, 2014) ou ao estranhamento popular acerca da mudança dos costumes e gostos estimulada pelo projeto de civilização que se queria construir.

Fundado em setembro de 1902 pelo caricaturista Crispim do Amaral⁴ – que viria a assumir o cargo de diretor artístico do veículo no mesmo ano – e pelo jornalista Luís Bartolomeu de Souza e Silva – fundador também do jornal *A Tribuna*, que já circulava no Distrito Federal anteriormente, e colaborador dos jornais *O País* e *O Tempo*, ambos “sucesso comercial” no período (BARBOSA, 2007, 2010) – *O Malho* apostava na produção de “alegorias” ou “tipificações sociais” (VELLOSO, 2015, 2010, 1995; LUSTOSA, 1989; SALIBA, 2002), conferindo-lhes cerca de 30% do espaço dentro das páginas da revista e promovendo entre elas uma figura peculiar: o *Zé Povo* ou *Zé Povinho* (figuras 4 e 5). Sendo com frequência associadas às imagens de página inteira, coloridas e de capa ou posicionadas no meio dos exemplares (segundo terço do exemplar), as representações das classes populares correspondiam a 33,5% das publicações durante as reformas.

⁴ Há uma dubiedade de fontes com relação a sua nacionalidade. De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural, Crispim do Amaral seria brasileiro, nascido em Olinda-PE. De acordo com o Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República, o cartunista seria francês, exilado no Brasil por motivos de perseguição política.

FIGURA 4: CRISE HÍDRICA (CAPA), POR JOÃO JOSÉ VAZ



Fonte: *O Malho*, 7 de outubro de 1905. Acervo: FBN.

O Prefeito:- Lauro! O povo espera que tu não deixes o governo sem fazer primeiro o novo abastecimento d'agua. Ahi vem o calor de rachar, e Zé povo já ada o topete para ter agua em abundancia. Resolve, e o teu retrato ficará gravado a agua forte no coração carioca!

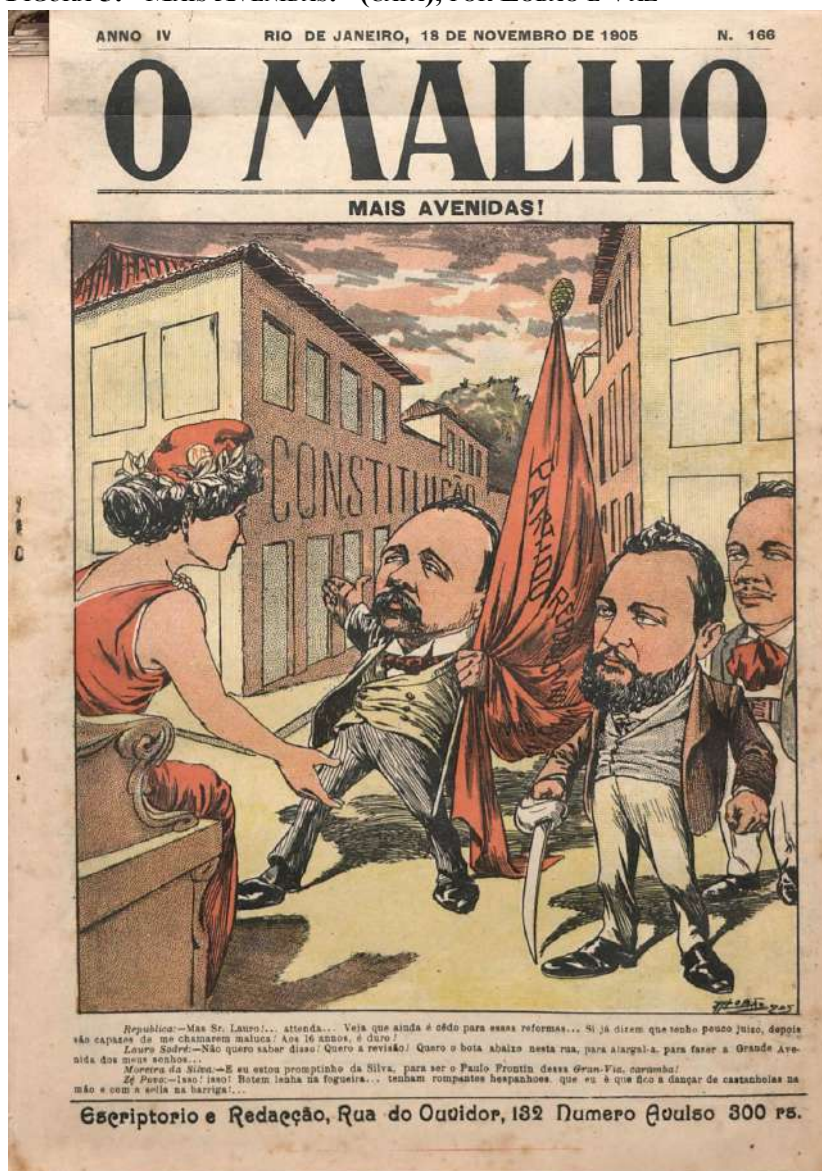
Lauro Muller: - Você é um cuéra de muita força, seu Passos! Para os serviços da prefeitura vai tirar agua do chão!... E eu que me arranje cá por cima, para dar de beber ao povo... Pois fique sabendo que vou metter tanta agua na cidade, que os cachorros hão de bebel-a em pé...

Povo: - Bravos seu Lauro! Bravos seu Passos! Isso é que ha de ser bonito!

(*O Malho*, 7 de outubro de 1905)⁵

⁵ Nesta tese, todas as citações diretas de fragmentos de jornais impressos tiveram sua grafia original preservada.

FIGURA 5: “MAIS AVENIDAS!” (CAPA), POR LOBÃO E VAZ



Fonte: *O Malho*, 18 de novembro de 1905. Acervo: FBN.

República: -Mas Sr. Lauro!... atenda... Veja que ainda é cêdo para essas reformas... Si já dizem que tenho pouco juizo, depois são capazes de me chamarem maluca! Aos 16 annos, é duro !

Lauro Sodrê:-Não quero saber disso! Quero a revisão! Quero o bota abaixo nesta rua, para alargal-a, para fazer a Grande Avenida dos meus sonhos...

Moreira da Silva:-E eu estou promptinho da Silva, para ser o Paulo Frontin dessa Gran-Via, caramba!

Zé Povo:-Isso! isso! Botem lenha na fogueira... tenham rompantes hespanhoes que eu è que fico a dançar de castanholas na mão e com a sella na barriga!...

(*O Malho*, 18 de novembro de 1905)

Na figura 4, intitulada “Delenda Carth... Agua!”, aparecem lado a lado Pereira Passos, Lauro Müller (então ministro de Viação, Indústria e Obras Públicas) e um popular subscrito “Zé Povo” tratando a questão da falta d’água na cidade. Na figura 5, intitulada “Mais Avenidas!”, estão lado a lado um edifício representando a Constituição, uma mulher representando a República, Lauro Sodré e Moreira da Silva, ambos senadores pelo Distrito Federal segurando a bandeira do “Partido Republicano”, e mais uma vez o “Zé Povo”, todos discutindo a necessidade de revisão do projeto do “Bota-Abaixo”. Essa mistura entre representações de autoridades políticas, classes populares, pequena burguesia e intelectuais, edifícios, obras públicas e instituições compunha o repertório noticioso da redação d’*O Malho*. Opondo-se à representação imagética descritiva – comum aos demais veículos da imprensa local no momento em que o discurso de neutralidade e objetividade começava a ser disputado enquanto modelo de informação no jornalismo, especialmente pelo emprego da fotografia no que tange à imprensa ilustrada –, sua produção promovia a ambiência de um tipo de jornalismo literário, carregado de tomadas de posição e parcialidade por vezes associado às práticas das primeiras gazetas datadas ainda do século XIX⁶, de caráter violento e polêmico, das quais o universo da imprensa local, de modo geral, buscava se desvincular (BARBOSA, 2010; DE LUCA, MARTINS, 2008).

O Malho atuava, portanto, sem verbas públicas, sem contratos legais ou verbais de reprodução de conteúdo e na contramão das práticas ideais de modernização do próprio fazer jornalístico⁷. Por fundar-se majoritariamente em charges (61% das imagens publicadas no período), seu quadro profissional priorizava cartunistas brasileiros e estrangeiros europeus em lugar de renomados fotógrafos como Aristógiton Malta, Augusto Malta, Marc Ferrez e João Martins Torres que, de origem familiar aristocrata e formação francesa, documentaram, junto à imprensa tradicional e aos órgãos públicos, os processos de urbanização e embelezamento da cidade de maneira formal⁸. Compondo 34,7% da composição da revista, as fotografias eram publicadas normalmente sem autoria, em meia página ou um terço de página, em plano

⁶ A *Gazeta do Rio de Janeiro* (1808-1822), jornal oficial da corte de D. João, que saía diretamente dos prelos da Imprensa Régia, inaugura a impressão local e a circulação regular de periódicos no Brasil (BARBOSA, 2010).

⁷ Segundo Barbosa (2010), os maiores jornais da época (*Jornal do Commercio*, *Gazeta de Notícias*, *Correio da Manhã* e *O Paiz*) eram, em larga medida, financiados pelo Banco da República. Funcionando como porta-vozes do poder público, reproduziam atas de reuniões e assembleias, pronunciamentos, decretos e fotografias oficiais quase que diariamente, alcançando marcas de 20 mil exemplares de tiragem mínima.

⁸ Informações extraídas do portal do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.rio.rj.gov.br/web/arquivogeral>>. Acesso: 13 abr/2020.

térreo e fechado e ficavam restritas aos eventos de inauguração de obras, vias e/ou estabelecimentos comerciais; na *Gazeta de Notícias* e no *Correio da Manhã*, por exemplo, os registros se davam de maneira inversa na maior parte das vezes: pouca ou nenhuma ilustração, privilegiando fotografias assinadas, de grandes quadros em plano aberto e/ou aéreo para pautar os avanços cotidianos da reforma⁹. Do texto autorreferente publicado pela revista no momento do seu lançamento extraímos uma espécie de missão d'*O Malho*, destacando seu afastamento editorial em meio aos concorrentes e o compromisso de contribuir com a formação e emancipação das camadas populares através da imagem e do riso:

É de praxe que um jornal que se apresenta desfie perante o leitor boquiaberto um rosario de promessas a que se chama pomposamente - o programma. Iconoclasta de nascença, o *Malho* começa por atacar e destruir a praxe: não tem programma. Ou, mais exactamente, tem todos, como o seu nome bem o indica: elle é o *Malho*; tudo que passar a seu alcance será a bigorna. O povo rirá ao ver como se bate o ferro nesta officina e só com isso ficaremos satisfeitos, com a tranquilla consciencia de quem cumpre um alto dever social e concorre efficazmente para o melhoramento e progresso da raça humana (*O Malho*, 20 de setembro de 1902).

No entanto, para Benjamin (2014, 1985), a relação entre culto e exposição manifesta no excerto citado, no sentido de democratizar à classe trabalhadora o acesso às imagens e consequentemente à informação repertoriada pelas “elites” é bastante tênue. Se, por um lado, é a reprodutibilidade técnica que torna possível a tomada de consciência proletária, promovendo porventura a sua organização e articulação política, é também pela banalização dos signos (estendida aos significantes) que se esvaziam os campos de luta. Em uma relação de fantasmagoria da imagem (BENJAMIN, 2014), processo intrínseco à constituição social da modernidade que implicaria diretamente na perda da aura das obras iconográficas, essa ordem poderia contribuir para a geração de uma falsa sensação de participação popular no debate político, caminhando de maneira contrária ao objetivo fundamental de emancipação. Uma vez incluída na retórica da Indústria Cultural, a referência “povo” não seria autêntica, mas virtualizada e exógena: não seriam as classes populares as responsáveis pela produção de sua representação frente à política reformista, mas um grupo dominante de intelectuais, jornalistas, cartunistas e fotógrafos que não dispõem das mesmas práticas sociais, círculos de formação e sociabilidade, gostos e/ou preferências políticas.

⁹ Conferir acervos iconográficos do IMS e da FBN.

Assim, nos interessa investigar os processos de representação no nível da produção do discurso, partindo da hipótese de que somente a conexão dessa produção às análises das trajetórias biográficas dos agentes que a expressaram pode fornecer condições de acesso aos sentidos da imagem e sobre os projetos de cidade aos quais essas imagens se conectam, buscando defendê-los, legitimá-los e deslocá-los ao patamar de “verdade”. Nesse sentido, apontamos para a necessidade de importar novos métodos para a pesquisa em Comunicação, como a Análise de Correspondências Múltiplas (ACM) e as análises de redes, na tessitura de problemáticas relacionais.

II. DISCUSSÃO METODOLÓGICA

Largamente utilizada na Sociologia da Cultura, principalmente francesa (BOURDIEU, 2011; LEBARON; LE ROUX, 2015; DUVAL, 2015; LEBARON, 2006), a ACM é ainda pouco conhecida e empregada no domínio da Comunicação no Brasil, o que nos faz considerar, afora a transdisciplinaridade das ciências humanas, a aplicabilidade de técnicas que atravessam e podem ressignificar o nosso campo de atuação mas seguem subaproveitadas. Em termos gerais, a ACM indica lugares geométricos compostos por pontos e nuvens de pontos que nos permitem identificar os atores sociais em concorrência e não substancializados (em si e por si mesmos).

Ela busca descrever as imbricações entre um grande número de indivíduos e suas variáveis (classificadas em categorias e modalidades) por meio de medidas espaciais como a distância euclidiana e a dispersão ao longo de eixos principais no plano cartesiano. Assim, os atores são definidos em quadros esquemáticos nas e pelas relações que eles estabelecem uns com os outros de acordo com um leque de variáveis previamente determinado pelo pesquisador, fazendo com que seja possível reconstruir indutivamente as principais oposições entre conjuntos de práticas sociais e seus agentes (DUVAL, 2013).

A ACM nos parece ferramenta eficaz, uma vez que não isola elementos para buscar relações de dependência (ou independência) entre eles e não pretende apenas quantificá-los de maneira estatística. Ao contrário, ela se pretende técnica explicativa e parte do pressuposto de que a estrutura analisada só faz sentido se percebida como um todo. É o caso da coleção de imagens d’*O Malho* acerca da política reformista do Rio de Janeiro da Primeira República,

cujo conjunto de agentes discursivos e objetivos não podem ser analisados separadamente e indicam, se e somente se em conjunto e em concorrência, as condições materiais de produção daquele veículo.

Sistematizadas em ordem cronológica, as 682 imagens coletadas foram classificadas de acordo com dez variáveis, entre ilustrativas, no caso do ano das publicações (1902, 1903, 1904, 1905 e 1906) e ativas, para todas as outras situações, tal qual enumera-se: *i*) tipo: se charge, fotografia ou documento/plano de obras; *ii*) localização dentro das páginas da revista: se capa, início, meio ou fim do exemplar; *iii*) função: se imagem descritiva ou alegórica; *iv*) questão: se sobre política, infraestrutura, economia, saúde ou cultura; *v*) referência explícita ou não a ruas ou regiões específicas da cidade do Rio de Janeiro – onde as modalidades “cid+” e “cid-” indicam referências genéricas à cidade ou a ausência delas e “Centro” e “ZonaSul” indicam localidades específicas; *vi*) personagens retratados e suas respectivas legendas; *vii*) diagramação: página inteira (“1”), meia página (“½”), um terço de página (“⅓”) e um quarto de página (“¼”); *viii*) técnica: se em cores ou em preto e branco (“PB”); *ix*) se assinada ou não pelo caricaturista/fotógrafo responsável (“aut+” ou “aut-”), atentando para a nacionalidade (“bras”, se brasileiro; “estr”, se estrangeiro) e o cargo ocupado dentro do veículo (“chef” para cargos direção, “cart” para cartunistas e “fotog” para fotógrafos).

A variável “personagens/legendas” deu origem a nove categorias e 16 modalidades, sendo, portanto, para além da mais numerosa, a mais significativa para a etapa exploratória da análise: *i*) presença ou não de autoridades políticas (“ap+” ou “ap-”); *ii*) presença ou não de representantes das classes populares (“cp+” ou “cp-”); *iii*) presença ou não de representantes da pequena burguesia (“pb+” ou “pb-”); *iv*) presença ou não de intelectuais (“int+” ou “int-”); *v*) presença ou não de animais (“ani+” ou “ani-”); *vi*) presença ou não de representantes da imprensa (“imp+” ou “imp-”); *vii*) presença ou não de prédios públicos, vias e/ou estabelecimentos comerciais (“pred+” ou “pred-”); *viii*) presença ou não de empresários e/ou representantes do capital privado (“emp+” ou “emp-”); *ix*) presença ou não de instituições públicas (“inst+” ou “inst-”).

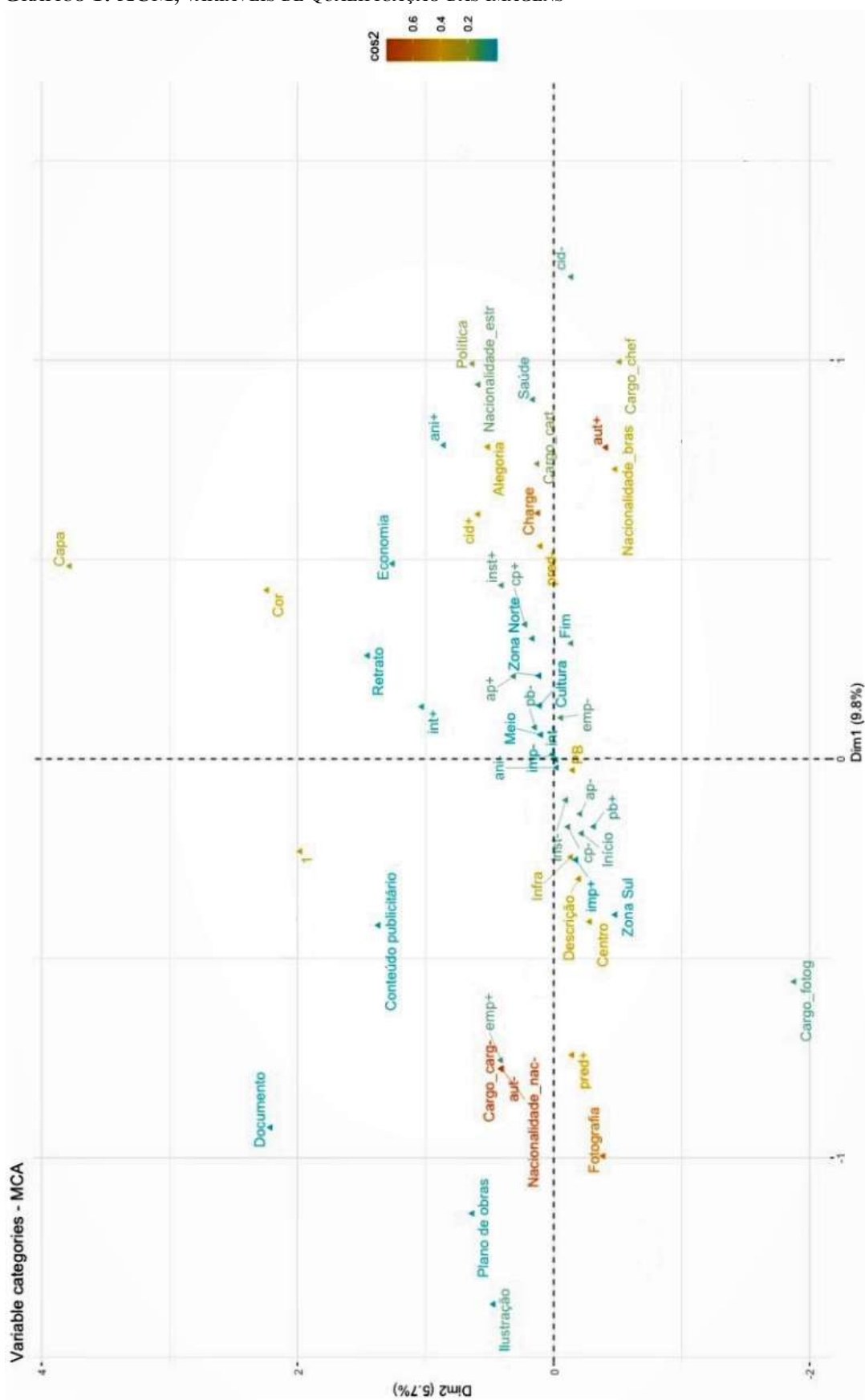
No total foram geradas 59 modalidades, que correspondem a todas as possibilidades de resposta às categorias e variáveis ativas. Isto é, encontram-se em relação de concorrência 682 imagens (valores de entrada) frente a 59 modalidades (valores de classificação), configurando correspondências de aproximação e afastamento à medida que se estabelecem

rupturas ou continuidades entre si no espaço de composição e disputa narrativa das páginas da revista *O Malho*¹⁰.

As questões noticiosas centrais foram econômicas e ideológicas, imperando os objetivos de atração de capital externo e de circulação de mercadorias, de aceleração do crescimento das instâncias do comércio interno, da indústria nacional e de urgência na mudança dos modos de representação da cidade do Rio para dentro e para fora do país como símbolo de uma “civilização” em ascensão (ABREU, 2003). As demandas representadas pelas imagens eram múltiplas e, não raro, acionavam (*i*) pautas urbanas, no sentido do planejamento e da composição das comissões de obras, dos quadros de seu desenvolvimento e publicação dos decretos que os balizavam, (*ii*) pautas sanitárias, no que tange aos protocolos de imunização e “desinfecção” das áreas centrais, e (*iii*) pautas culturais, relativas às questões morais e de novos hábitos e costumes, ao mesmo tempo, todas compiladas em uma mesma ilustração. Contudo, para efeitos metodológicos, atentamos às indicações majoritárias de cada uma delas na tentativa de agrupá-las por assunto. O item das pautas urbanas deu origem a duas classificações: de um lado, aspectos infraestruturais, compondo 77,1% do total de publicações; de outro, as disputas políticas que os subscreveram, com 11,7%. A questão da saúde pública ganhou espaço de maior destaque em 7,3% das publicações, contra 4% dedicados aos impactos culturais. De modo geral, a temática da construção da Avenida Central foi a mais acionada, elencando consigo a questão habitacional, sobretudo naquilo que concerne às demolições de habitações coletivas, às remoções e consequentes realocações de famílias e pequenos estabelecimentos comerciais. Nesse conjunto, chamam atenção as referências ao direito de propriedade e do manejo das indenizações quando relacionados à pequena burguesia e, quando relacionados às classes populares, da impossibilidade de permanecer morando no centro da cidade em razão de ordens de despejo emitidas pela Comissão de Obras da Prefeitura ou da especulação imobiliária (altas taxas de aluguel, por parte dos proprietários, ou alta taxa de inadimplência, por parte dos inquilinos). As posições relacionais podem ser identificadas através da leitura do gráfico abaixo:

¹⁰ Variável nominal ilustrativa: *i*) Ano - 1 modalidade; Variáveis nominais ativas: *i*) Tipo - 5; *ii*) Localização - 4; *iii*) Função - 2; *iv*) Questão - 5; *v*) Cidade - 5; *vi*) Autoridades políticas - 2; *vii*) Classes populares - 2; *viii*) Pequena burguesia - 2; *ix*) Intelectuais - 2; *x*) Animais - 2; *xi*) Imprensa - 2; *xii*) Prédios - 2; *xiii*) Empresas - 2; *xiv*) Instituições - 2; *xv*) Diagramação - 4; *xvi*) Cor - 2; *xvii*) Autoria - 2; *xviii*) Nacionalidade - 3; *xix*) Cargo - 4.

GRÁFICO 1: ACM, VARIÁVEIS DE QUALIFICAÇÃO DAS IMAGENS



Elaboração da autora. Utilização do software Coheris SPAD.

Para a leitura correta do gráfico, faz-se relevante citar as variáveis que apresentaram as maiores médias de contribuição na formação dos eixos mensurados destacadas em azul nas tabelas a seguir: para o eixo 1, tem-se as imagens do tipo fotografia e a autoria geral das publicações; para o eixo 2, as regiões geográficas da cidade retratadas na revista, a técnica empregada na produção das imagens e a nacionalidade dos caricaturistas/fotógrafos. Constroem-se, assim, no quadro geral, evidências de uma primeira oposição estrutural importante: *i*) grupo 1: fotografias (e, portanto, imagens descritivas) que retratam o centro da cidade e, em menor escala, a zona sul (áreas nobres) e a representação da pequena burguesia junto às obras públicas de maior impacto no projeto reformista; *ii*) grupo 2: charges de caráter alegórico que versam sobre questões políticas, articulando personagens das classes populares às zonas da cidade menos privilegiadas e à presença de animais (normalmente burros ou tartarugas simbolizando a oposição atraso *versus* progresso em comparação a bondes e redes elétricas)¹¹.

TABELA 1: APURAÇÃO DE MODALIDADES ATIVAS - MÉDIAS DE CONTRIBUIÇÃO, EIXO 1

Eixo 1	+	-
Charge		5,0831
Fotograf	8,78739	
Alegoria		3,74286
Polític		2,68078
Centro	2,40589	
cid+		3,26094

¹¹ Para a geração do gráfico foi utilizado o software SPAD, importando para seu espaço operacional as planilhas dos dados coletados produzidas no Excel que se encontram anexadas ao final desta tese. Variáveis ativas: *i*) tipo da imagem (charge, fotografia ou plano de obras); *ii*) localização da publicação dentro do exemplar em análise (capa, início, meio ou fim); *iii*) função (alegórica ou descritiva); *iv*) questão (cultura, infraestrutura, política, saúde); *v*) localização na cidade (centro, zona sul, zona norte, com referência genérica ou sem referência); *vi*) presença ou não de autoridades políticas; *vii*) presença ou não de representantes das classes populares; *viii*) presença ou não de representantes da pequena burguesia; *ix*) presença ou não de animais (relação direta ou metafórica); *x*) presença ou não de profissionais da imprensa; *xi*) presença ou não de empresas ou empresários de capital privado; *xii*) presença ou não de instituições públicas; *xiii*) espaço ocupado pela imagem (página inteira, meia página, um terço de página ou um quarto de página); *xiv*) técnica (imagens em preto e branco ou coloridas); *xv*) autoria (com assinatura ou sem). Variáveis suplementares: em caso de autoria explicitada, *i*) nacionalidade do autor (brasileira ou estrangeira); *ii*) cargo do autor (dirigente ou não). Categoria ilustrativa: cronologia (1902, 1903, 1904, 1905 ou 1906). Modalidades inativas: casos de assinatura ilegível ou da não identificação de informações acerca do autor.

pred-		3,95647
pred+	5,49978	
1/3	2,72428	
1/4		1,05363
aut-	7,88393	
aut+		7,93085
bras		3,93901
estr		2,14926
nac-	7,88393	
nid		1,947
carg-	7,94535	
cart		3,22678
chef		3,05001

TABELA 2: APURAÇÃO DE MODALIDADES ATIVAS - MÉDIAS DE CONTRIBUIÇÃO, EIXO 2

Eixo 2	+	-
Charge		1,74978
Fotograf	3,02492	
Alegoria		4,04571
Polític		2,24395
Centro	3,54927	
cid+		7,26817
cp+		2,85775
pb+	2,26425	
ani+		2,77964
pred+	1,7363	
1		3,7997

Cor		4,74599
aut-		6,6883
aut+	6,72811	
bras	5,43136	
nac-		6,6883
nid	3,37343	
carg-		6,2107
chef	2,49035	
nid	3,56488	

O primeiro grupo apresenta, também, forte correlação com a autoria das imagens, sendo em sua maioria composta por agentes brasileiros e que ocupavam cargo de direção no veículo. O segundo grupo, por outro lado, aponta forte correlação com a não autoria, o que pode indicar posicionamentos mais gerais da revista enquanto visão institucional, uma vez que imagem sem assinatura leva o crédito do grupo como um todo (i.e. *O Malho*), ou o não comprometimento dos agentes com a imagem publicada.

Quando em oposição, esses dois grupos produzem polos narrativos interessantes. O primeiro associado aos jornais tradicionais – *Jornal do Commercio*, *Gazeta de Notícias*, *Correio da Manhã* e *O Paiz*, conforme considerações de Barbosa (2013) –, contrariando a expressão da auto representatividade da revista como o “porta-voz do povo”. O segundo grupo emerge apostando na representação das classes populares, cuja articulação se dá majoritariamente entre a figura do “Zé Povo” e alguma situação de vulnerabilidade social (falta d’água, assistência salutar precária, aumento de impostos, precariedade da política habitacional etc.).

Nas primeiras páginas de cada exemplar (à exceção da capa) identificou-se forte ocorrência de imagens descritivas, cujo assunto central era a infraestrutura da cidade em suas áreas mais ricas e conseqüentemente de maior visibilidade, a presença de profissionais de imprensa e de representantes da pequena burguesia; em menor escala, mas ainda apresentando índices significativos, estão referências diretas a empresas privadas nacionais ou estrangeiras, aos planos de obras e às construções em si, o que chamamos de “grandes obras” (edifícios,

lojas, ruas ou avenidas). Já nas últimas páginas de cada exemplar, concentram-se imagens alegóricas, com referência ao subúrbio da cidade do Rio de Janeiro e cuja correlação entre as classes populares, as autoridades políticas e as instituições públicas é mais evidente.

A maior incidência de autorias encontra-se vinculada ao grupo 1, isto é, à metade “modernizada” e “informativa” das publicações, que reúne características descritivas, a evolução das grandes obras públicas, os intelectuais e as personalidades mais notáveis no início dos exemplares. Já o segundo grupo, cuja não autoria chama a atenção, sugere representações da política editorial do veículo – a metade “literária” e “popular” das publicações –, que reúne características de construção de discurso alegórico, cenas cotidianas da transformação da cidade à nível dos hábitos e costumes nas quais o “Zé Povo” é associado frequentemente à falta de instrução e bom gosto ou a situações de interdição e paralisia frente às políticas sanitárias e de lei e ordem, presentes no meio e no fim do conteúdo semanal, seja de maneira satírica/irônica ou mais objetiva.

III. ESTRUTURA DA TESE

Dito isso, voltamo-nos à literatura de referência no domínio historiográfico do jornalismo (BARBOSA, 2013, 2010; LUSTOSA, 2008; DE LUCA, MARTINS, 2008) e, em particular, da história da imprensa popular no Brasil (VELLOSO, 2010, 2006), cujos registros de análise d’*O Malho* têm se dado sob o foco da produção discursiva com base na seleção de imagens pontuais que ilustram uma posição político-ideológica substancializada que a revista deveria ocupar. Ao fazermos uma análise iconográfica relacional, ampla, sistemática e exaustiva de sua publicação no contexto das reformas urbanas do Rio, essa diferença mais aguda e radical de tomada de posição frente aos outros jornais se dissolve. Isso pode ser observado na leitura do gráfico da ACM, síntese dessa produção de imagens, a partir da qual não identificamos grandes princípios estruturais ou bem marcados o suficiente para atestar a adesão ou não a uma contra hegemonia ou à defesa das classes populares para além da sátira e do retrato de uma população em condição de vulnerabilidade social.

A análise estrita da imagem, ou seja, do discurso enunciado, só nos permite mensurar um resultado mais ou menos conservador, falhando em depreender considerações precisas sobre o próprio princípio de construção do veículo e do conjunto de publicações a ele

referenciadas. Limita-se à sua autorreferencialidade, cuja fidelidade dos dados, mensurada de maneira subjetiva, otimiza chances de romantização, distorção e/ou supervalorização do objeto. Assim, na intenção de traçarmos um método de análise mais preciso acerca das tomadas de posição d'*O Malho* em relação ao restante da imprensa na ação de construção do discurso, ultrapassando os modos e efeitos de sua recepção, faz-se necessário cumprir uma etapa anterior de investigação: identificar as *condições materiais de produção*, isto é, identificar quem produziu esse discurso, sejam eles os caricaturistas, fotógrafos ou dirigentes da revista, e reconstituir suas trajetórias biográficas atentando para os círculos de socialização e formação, origem social, vinculação partidária, trajetória profissional, prestígio etc. a que pertencem ou ao qual se inserem.

Crispim do Amaral, por exemplo, colaborador do jornal *Le Rire* (1888), fora condenado a três anos de prisão por publicar uma charge crítica à guerra Anglo-Bôer, ainda no período do Antigo Regime francês. Após cumprir sua pena, fixa residência no Brasil – onde já havia integrado a redação da revista *A Semana Illustrada*, comandada por Henrique Fleiuss –, fundando *O Malho* em 1902, *A Avenida* em 1903 e *O Pau* em 1905. Angelo Agostini, italiano, mas também de formação francesa, chegara ao Brasil em 1859, quando ficou conhecido no meio jornalístico nacional por colaborar como cartunista em redações liberais (*O Arlequim*, *A Vida Fluminense*, *O Mosquito*, *Revista Illustrada*, *D. Quixote* e *O Malho*). Raul Pederneiras, brasileiro, filho do deputado e diretor dos jornais *O Mercantil* e *A Ordem* Manuel Veloso Paranhos Pederneiras, estreou n'*O Mercúrio* em 1898 e passou pelas redações d'*O Malho*, onde assumiu a função de diretor artístico junto a Calixto Cordeiro, da revista *Fon-Fon*, do *Correio da Manhã*, d'*O Paiz*, do *Jornal do Brasil*, d'*O Globo* etc. J. Carlos, Storni, Yantok também circularam nesses espaços e apresentam outros tantos pontos de suas trajetórias em comum¹².

Segundo Bourdieu (1996: 81-82), a noção de trajetória remete a “uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou um mesmo grupo), em um espaço ele próprio em devir e submetido a transformações incessantes”. O que nos leva a identificar e, posteriormente, analisar “o conjunto de relações objetivas que vincularam o agente considerado (...) ao conjunto dos outros agentes envolvidos no mesmo campo e que se

¹² Informações extraídas dos acervos biográficos da FCRB e da FBN.

defrontaram no mesmo espaço de possíveis”¹³. O exame dessas trajetórias nos permitiria, portanto, avaliar os movimentos, os recursos e a tessitura de redes de relações de poder entre grupos sociais específicos, localizando-os uns em função dos outros no espaço social. É o caso da redação d’*O Malho*, para a qual se quer indicar padrões de comportamento e a construção das redes acionadas por esses profissionais. Não se trata, então, de produzirmos biografias sobre esses agentes mas, sim, de produzir dados a partir de suas biografias para compreender as estratégias e os mecanismos de funcionamento e fundação daquela estrutura social.

Seguindo essa mesma abordagem, Miceli (2015) se dedica a estruturar o campo dos intelectuais no Brasil entre os anos de 1910 e 1940. Analisando as posições sociais de artistas, escritores e jornalistas, como Oswald e Mário de Andrade, reconstrói as redes de relações familiares desses agentes, além de suas condições materiais de vida e formação, e as relaciona às estratégias de inserção e vinculação aos marcos institucionais dominantes. Para ele, a maioria dos modernistas, aqui, derivava a sua identidade e o perfil de seus investimentos das obrigações sociais que essa espécie de filiação externa lhes impunha. Nesse sentido, para concluir assertivas sobre as condições de possibilidade de emancipação e conscientização políticas produzidas ou não pelo *O Malho* no que tange às classes populares no período analisado, é preciso entrecruzar características do grupo produtor das notícias com características das notícias produzidas.

Por fim, esperamos contribuir com a própria avaliação da importância do método na Comunicação enquanto baliza científica. A ACM, nesse caso, assim como a análise de redes que será abordada algumas vezes ao longo desta tese, buscam indicar lacunas acerca da análise de discurso tradicional partindo da teoria crítica em direção a um outro repertório que nos permita relacionar a própria produção jornalística às disposições que esses jornalistas adquirem para se expressar de determinada forma e não de outra, sejam elas na dimensão técnica, material ou estética. O argumento é, então, que não se pode dissociar as trajetórias biográficas dos caricaturistas, fotógrafos e jornalistas d’*O Malho* dos tipos de leitura e de representação de cidade e de sociedade construídos por eles no contexto das reformas do Rio de Janeiro; sem um dos dois pilares, a explanação verifica-se incompleta e não confere base sólida para determinar a posição da revista, de seus agentes e suas disposições e práticas em

¹³ *Idem Ibidem.*

natureza relacional. Essa questão se evidencia, por exemplo, quando consideramos o fato de que as legendas das charges de capa na revista não cabiam aos seus desenhistas, mas ao proprietário d'*O Malho*, Luís Bartolomeu de Souza e Silva. Não se tratava de uma composição artística, mas de uma estratégia de vendas e de aproximação com o público – principalmente porque, como sublinhado anteriormente, o financiamento da revista se devia aos seus anunciantes e o foco da produção não visava assinaturas de clientes e, sim, vendas avulsas.

(...) na maioria dessas caricaturas [de capas do Lobão entre 1905 a 1914], a legenda, o assunto, quando não a própria concepção, cabiam, por exigência própria, a Luís Bartolomeu, donde se originaria inegavelmente a maior falha desses trabalhos, pela monotonia da sua apresentação, especialmente pela extensão da legenda, farta em diálogos, réplicas ou solilóquios, obrigando muita vez o artista à limitação de arrumar apenas em grupo as *dramatis personae* da grande farsa, para o pretexto de torná-las porta-voz de alheia opinião (LIMA, 1963: 1178).

Dessa forma, dividida em três capítulos além desta introdução e sua parte final de considerações, esta tese propõe uma investigação sobre as possibilidades de produção da crença da modernidade na cidade do Rio de Janeiro através da circulação de imagens na imprensa local da virada do século XX. Apresenta um argumento sequenciado e em cadeia que acompanha o avanço da leitura: *i*) a circulação dos agentes estrangeiros e, com eles, dos modelos estéticos e técnicos do saber-fazer da imprensa ilustrada, a fim de compreender as dinâmicas de importação e impacto daquelas representações; *ii*) a prosopografia do corpo de colaboradores e dirigentes d'*O Malho*, em especial dos agentes brasileiros, a fim de identificar as práticas do grupo e as estratégias de acesso e manutenção das posições ocupadas para constituir-se e prescrever-se enquanto “artistas do traço”; *iii*) a correlação das imagens produzidas às suas condições de produção, ou seja, às disposições e práticas incorporadas pelos agentes através de seus múltiplos processos de socialização, e à posição da revista no espaço da imprensa local.

O primeiro capítulo discute as maneiras através das quais a circulação de agentes, ideias e técnicas na Europa influenciaram a produção brasileira, sobretudo no Rio de Janeiro. Jornalistas, caricaturistas, tipógrafos e proprietários de oficinas de litografia oriundos da França, de Portugal, da Itália e da Alemanha, que migraram para o Brasil por motivos

diversos no período em questão (decisões familiares, perseguições políticas, oportunidade de trabalho etc.), trouxeram consigo valores sobre o que consideravam “belo”, “bom”, “relevante” e encontraram nos mercados editorial e da imprensa espaço para desenvolver suas atividades. Ainda incipientes, esses espaços foram palcos de disputas estéticas de fundo político que, por forças de dominação do capital social, econômico e/ou simbólico, resultaram na fundação de sociedades, organizações literárias e instâncias de consagração de modo geral. Muitos deles articularam as suas produções de “homens de letras” à carreira pública, conferindo às dimensões da arte, da intelectualidade e da política contornos de domínios híbridos.

Para tal, foram coletadas informações sobre as trajetórias de Henrique Fleiuss, Rafael Bordalo Pinheiro, Angelo Agostini, entre outros nos acervos da Bibliothèque nationale de France, na Hemeroteca de Lisboa e em produções biográficas e acadêmicas acerca da história da caricatura e da imprensa ilustrada no Brasil e em seus países de origem (Alemanha, Portugal e Itália, respectivamente). Considerando os processos de socialização, formação e instituições pelos quais passaram, foram sendo incorporadas ao banco de dados informações sobre as instituições de ensino, como a Academia de Belas Artes de Lisboa, a Universidade de Munique, a Académie Julien e a *École des Beaux-Arts*, sobre jornais, revistas e oficinas por onde trabalharam ou sofreram influência direta de seus mentores, como no caso de Charles Philipon, proprietário dos semanários *Le Caricature* e *Le Charivari*, e de Henrique Schroeder e Paul Robin, proprietários de litografias no exterior que instalaram sedes menores no Brasil e que possibilitaram a impressão, a difusão e a circulação dos primeiros periódicos daqueles agentes em território nacional. As relações de proximidade entre a cultura da imprensa e da arte na América Latina também são abordadas, em especial no que concerne às atividades literárias e jornalísticas na Argentina e no Uruguai, a fim de considerar todas essas influências no entendimento das definições do que seriam os projetos de construção de uma identidade brasileira.

No segundo capítulo, o foco recai sobre o grupo de caricaturistas no Brasil e as estratégias de que dispuseram para se consolidar socialmente. Emergem as figuras de Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro e J. Carlos como aquelas de maior notoriedade, apesar de apresentarem origem social, trajetórias escolares e profissionais bastante diferentes entre si. Filho de médico e proprietário de jornais, Raul Pederneiras frequentou a Faculdade de Direito

de São Paulo e a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA) no Rio de Janeiro, chegando a ocupar cargos no magistério superior; fora candidato a deputado federal pela capital, presidente da Associação Brasileira de Imprensa (ABI), curador e juri de inúmeras exposições nacionais e internacionais; com vasta produção literária, engajou-se também na produção teatral, sendo membro-fundador da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT). Calixto Cordeiro, de origem social humilde, fora matriculado na ENBA pelo diretor da Casa da Moeda, seu patrão na época em que trabalhou como aprendiz de gravador naquela instituição; depois de passar pela Imprensa Nacional como litógrafo, iniciou sua trajetória profissional como ilustrador de periódicos – ocupação que dividia com o ofício do magistério, atuando em escolas de ensino técnico, como a municipal Escola Marechal Hermes e a privada Escola Visconde de Mauá, e ainda a própria ENBA, para nível superior, na cadeira de Desenho Técnico. Calixto fora fundador da Associação Brasileira de Desenho e reúne, em seus fragmentos biográficos, histórias que o qualificam, segundo Herman Lima (1963), pelo “amor a arte do lápis”. J. Carlos ganhou destaque entre pares por se distinguir como gestor, assumindo na década de 1920 a direção de todos os periódicos do Grupo Malho (*O Malho*, *O Tico-Tico*, *Ilustração Brasileira*, *Leitura Para Todos*, *Para Todos...*, *Almanaque d’O Malho* e *Almanaque d’O Tico-Tico*).

Nesse sentido, sobressaem-se os registros dos elogios fúnebres, presentes em obituários, homenagens póstumas, efemérides, textos de promoção de memória institucional etc. que ajudam a compreender o universo da construção do papel social dos caricaturistas naquele contexto. As representações e autorrepresentações, assim como a prescrição de condutas, indicam um padrão que reivindica características de distinção como irreverência, autenticidade e um aparente *status* de imparcialidade quando frente às cenas da vida política brasileira: “rir de tudo e rir de todos”¹⁴, ocupando ora o lugar do crítico ora o lugar do entusiasta, sem que esses comportamentos lhes infligissem constrangimentos ou carga de ruptura entre as relações de amizade pré-estabelecidas ou de alinhamento institucional.

O terceiro e último capítulo propõe uma análise das imagens produzidas por aqueles agentes, conectando-as às condições pregressas dos autores, dentre as quais assumem perspectiva de maior relevância suas aderências, militância e posições ocupadas nos domínios que circunscrevem o espaço da imprensa. Nessa intenção, discute-se a construção do discurso

¹⁴ *O Malho*, 20 de setembro de 1902.

expresso pelo *O Malho* em meio às tributações do “jornalismo popular”, da “imprensa de combate” ou da imprensa “contra hegemônica” através das análises das figuras públicas de Pereira Passos e Rodrigues Alves, as ideias de civilização e progresso e, ainda, as possibilidades de periodização que a revista imprimiu sobre a leitura das reformas urbano-sanitárias do Rio de Janeiro. Sob essa ótica, destacam-se as coberturas das grandes obras, como a remodelação do Cais do Porto e a Avenida Central, as investidas de saúde pública, como a campanha de vacinação obrigatória e a “limpeza” das habitações populares, e as políticas de desapropriações de residências e estabelecimentos comerciais na região central. O personagem *Zé Povo*, cuja apresentação de suas condições de emergência dão-se logo no primeiro capítulo, no contexto dos recursos simbólicos da bandeira da identidade nacional, ascende ao centro do debate enquanto síntese das representações negativas da ideia de “povo” à época – “sujo”, “doente”, “criminoso”, “indesejável”.

CAPÍTULO 1

CAPÍTULO 1. REPRESENTAÇÕES E PRÁTICAS DA IMPRENSA ILUSTRADA NA VIRADA DO SÉCULO

Tradicionalmente, as revistas semanais de variedades, ilustradas ou literárias, são objeto e fonte de pesquisa para a historiografia do jornalismo no Brasil (BARBOSA, 2013, 2010; LUSTOSA, 2005, 1989; LUCA, 2017, 2011; MARTINS, 2008; MARTINS; LUCA, 2008; VELLOSO, 2015, 2010, 1995; LINS, 2010; OLIVEIRA, 2010). As revistas de humor, que constituem um subgrupo das revistas ilustradas e fazem uso irrestrito da caricatura como linguagem gráfica central, foram aquelas com maior expressão no país, sobretudo aquelas que circularam na cidade do Rio de Janeiro, nas últimas décadas do Império e nas primeiras décadas da República (1880-1920). Confere-se a seu florescimento, grosso modo, razões materiais, como a disponibilidade de mão de obra especializada e a adesão popular por parte da audiência (DE LUCA, 2017; VELLOSO, 1995), mas ainda pouco se fala sobre as razões de emergência dessas condições e de acesso a esse capital simbólico, seja com relação ao acesso aos cargos e aos postos de referência naquele círculo, seja com relação ao acesso aos espaços de socialização, formação e consagração e à sua manutenção.

Essas revistas assumiram posições estratégicas na construção do projeto civilizatório moderno imposto pelas elites políticas, econômicas e culturais (CARVALHO, 1987; BORDIGNON, 2015), das quais podemos citar, a título de exemplificação, *O Malho* (1902-1954), *Fon-Fon!* (1907-1958), *O Tagarela* (1904-1907), *Careta* (1908-1922), *Para Todos* (1918-1930) etc. De aspirações europeias, cujas relações de proximidade se estreitam se fixados os parâmetros de França e Portugal, as revistas correspondiam a possibilidades de acesso aos espaços de consagração e legitimação sociais, principalmente por estabelecerem pontes entre os grupos do pequeno mundo letrado, os dominantes no campo do poder, e o grande público, para o qual as manobras da comunicação de massa começavam a valer (MICELI, 2015).

Eram elas que, em última instância, davam forma, voz e corpo às condições materiais de construção, veiculação e difusão dos ideais de progresso que se refletiam na própria mudança de regime político da virada do século XIX para o XX, ainda que mantida a estrutura oligárquica conservadora nos projetos técnicos das reformas urbano-sanitárias e na adesão a representações e práticas cotidianas de vanguarda expressas diariamente nos anúncios publicitários, fotografias, charges, poemas e crônicas. E, ao lado das “carreiras imperiais” (COELHO, 1999), como a Medicina, o Direito e a Engenharia, começaram a

representar possibilidade profissional real no mercado editorial vinculando-se às empresas de notícia, bem como canal de visibilidade e/ou acesso para cargos públicos ou eletivos na burocracia do Estado.

No entanto, o cânone da literatura de referência se além ao mapeamento e à mensuração das subjetividades impostas por essa série de transformações técnicas e de costumes, dedicando-se mais a identificar e descrever os efeitos e os impactos da recepção dessa nova dinâmica e menos ao repertório das disposições e das práticas inerentes às materialidades do processo, como técnicas de desenho, maquinário e impressão, que permitiram a emergência dessas novas subjetividades. Nesse sentido, trabalham na dimensão do afeto e da cidade sensível para articular conceitos como *imaginário coletivo* e *testemunho* a partir da questão da experiência e da interação (GOFFMAN, 2012; MEAD, 1992), da semiótica (ECO, 2017; PEIRCE, 2017) e da análise de discurso, seja ela de cunho genealógico, hierarquizada nas microrrelações axiais do poder (FOUCAULT, 2014), ou ideológico (FAIRCLOUGH, 2008; BAKHTIN, 2010), pautada por uma superestrutura hegemônica, necessariamente excludente e alienante.

A perspectiva interacionista considera a prática comunicacional um processo de dupla afetação, entendendo-a como ambiente-chave de tessitura da vida social, principalmente no que tange os estudos desenvolvidos na Escola de Palo Alto. Assim, tem-se como objeto geral os sujeitos e suas práticas cotidianas, interessando compreender de que maneiras essas se desenvolvem a partir dos *quadros sociais de interação* entre *self* e sociedade; aspectos relativos à construção da personalidade, então, em uma abordagem próxima da psicossocial, são definidos na teoria pelo viés da experiência, tal como as instâncias reflexivas e mediadoras, que seriam dadas a partir da interiorização de expectativas e de regras sociais de conduta normativa.

Em uma análise semiótica, o foco recai sobre a organização interna dos elementos do texto, os signos, buscando relacioná-los a seus significantes, ou seja, costurando os aspectos gráficos aos semânticos. Quer-se, portanto, elaborar explicações que conectem questões objetivas (letra, luz, sombra, linha etc.) às dimensões subjetivas da construção de sentido, sendo bastante relevantes, nesse caso, os pressupostos da filosofia da linguagem; são objeto de análise, ainda nessa perspectiva, também os suportes (cartaz, jornal, livro, televisão etc.) e os gêneros (charge, fotografia, mapas, diagramas etc.) dos textos/mensagens, na tentativa de

identificar, a depender do contexto, do leitor e da informação que se quer transmitir, coesão e congruência entre eles.

Já para uma análise de discurso, os elementos centrais são os *regimes de verdade*, ou seja, os contextos e os grupos nos quais e para os quais determinado enunciado é autorizado e legitimado no campo do poder, e os indivíduos, grupos ou instituições que rivalizem essas autoridades e a posse ou a ausência de posse dos mecanismos de legitimação desses enunciados. A diferença substancial entre os estudos de cunho genealógico e aqueles ideológicos são as implicações das condições relacionais, no primeiro caso, e as implicações das condições estruturais, no segundo caso. Em uma análise de discurso foucaultiana são identificadas posições relacionais e mutantes a depender dos espaços ocupados e das funções exercidas pelos agentes em questão em um contexto social específico: médico e paciente, policial e louco, professor e aluno, padre e fiel etc. Por sua vez, na análise bakhtiniana, oriunda de premissas do materialismo histórico marxista, estão incluídas associações dos indivíduos e grupos às classes sociais, às relações econômicas e às instâncias de valor cultural, como proprietários e proletariado, ricos e pobres, alta e baixa cultura, controle do clero, controle do Estado etc.

Por um lado, sob a perspectiva da Escola de Chicago, indicando a metrópole moderna como cenário da despersonalização (SIMMEL, 1973), temos os estudos de McLuhan (2018), Maffesoli (2001), Kerckhove (2009), Giddens (2002), Canclini (2015), Martín-Barbero (2009) etc. como carros-chefe das teorias de comunicação empregadas a partir dos autores supracitados; por outro, sob a ótica da Escola de Frankfurt, como *locus* de controle (ADORNO; HORKHEIMER, 1985), temos Sennett (2008), Kellner (2001), Eagleton (2011), Sodr  (2002, 2006) entre outros. Ambas as correntes influenciaram as pesquisas no Brasil acerca da própria constitui o de sua ordem epistemológica e, ademais, nos caminhos da investiga o da produ o e da reprodu o de sentidos no domínio da história cultural da imprensa e da conseqüente forma o de uma ambiência da m dia e da informa o da qual nos tornamos parte criativa ou dependente.

Walter Benjamin, sabidamente frankfurtiano, desenvolveu, no entanto, uma série de trabalhos um tanto distantes dos postulados duros da Escola no tocante às transforma es materiais e simbólicas dos centros urbanos europeus em seus contextos de moderniza o, como *Passagens* (1982) e *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo* (1985). Para além da questão da *fun o social da arte* e suas deriva es (aura, fantasmagoria,

reprodutibilidade técnica etc.), atribuídas à animação da Indústria Cultural, Benjamin (1989) discutiu a cidade de Paris da *Belle Époque* dialeticamente, contrastando a experiência do *flâneur* e do *dandi* às estruturas das associações artísticas e políticas, a fim de identificar posições de engajamento, fetichização urbana e apropriação cultural. São relevantes, portanto, seus ensaios sobre as populações rurais revolucionárias, sobre os proletários e o déficit habitacional nas reformas de Haussmann, não obstante suas considerações sobre a mitologização da imprensa tradicional. Em boa parte incorporados pela Sociologia Urbana, esses estudos encontram-se atualizados nos trabalhos de Lefebvre (2009), Harvey (2015), Machado (2016) e Maricato (2015), apenas para citar alguns.

Às duas matrizes de abordagens comunicacionais, sobretudo naquelas que se debruçam sobre o nascimento e a consolidação da imprensa no Brasil, subsiste, contudo, a figura de um “leitor universal”, espécie de artífice analítico capaz de sintetizar todo o processo de recepção para todos os indivíduos de uma amostra populacional, principalmente naquilo que se refere à decodificação e à interpretação de composições imagéticas. São exemplos: “as revistas comunicam o que é *ser moderno*: como proceder, reagir, pensar e sentir” (VELLOSO, 2010: 81, grifo nosso); “O potencial libertador da cidade renovada e moderna abriu-se para *todos os tipos de mulheres* nas primeiras décadas do século” (OLIVEIRA, 2010: 229, grifo nosso); “A característica da seriação, instigando a leitura seguinte, *garantia o consumo da publicação* enquanto lá se encontrasse” (MARTINS; LUCA, 2008: 70, grifo nosso). São comuns, também, descrições subjetivas das imagens que beiram produções literárias como: “A luz no céu ao fundo desperta para um fim de tarde tranquilo, com o sol se pondo atrás do morro” (OLIVEIRA, 2010: 155); essas passagens buscam elucidar a “capacidade narrativa das imagens técnicas” (MAUAD, 2005: 134), constituindo-se como alternativa teórico-metodológica aos trabalhos do gênero.

Assim, apontar nas possíveis leituras de determinadas caricaturas, principalmente as políticas e as de costumes, reações como “espanto”, “indignação” ou mesmo indicar se por essas imagens o leitor seria contemplado, se com ela se identificaria, se teria nela a representação de sua reivindicação política ou crítica a um conjunto de leis ou a um presidenciável, requer um esforço substancial anterior de cartografar os indicadores sociais desse leitor, que agora não mais universal, estaria classificado individualmente ou em pequenos grupos por afinidades. Esses indicadores sociais seriam, por exemplo, nível de escolaridade do leitor, identificação de moradia e possíveis influências locais sobre a sua

visão de mundo, relação familiar ou relação entre tutores e apadrinhamentos, faixa etária, gênero, religião etc. Nesse sentido, poderíamos falar de grupos de “pequenos comerciantes”, de grupos de “artesãos na cidade do Rio de Janeiro”, mas não sobre o “leitor burguês” ou sobre o “leitor oitocentista”. Da mesma maneira, esse raciocínio inviabiliza identificar as mobilizações dos artistas, jornalistas e intelectuais, de modo geral interpelados pelas entidades “elites”, “imprensa”, “mercado”¹⁵ sem, em um primeiro momento, compreender suas trajetórias particulares e cartografar suas disposições às práticas e representações em questão.

Nenhuma dessas considerações, no entanto, visa diminuir ou descredibilizar os esforços desses estudos; ao contrário, é preciso reconhecer a relevância do repertório científico posto, sobretudo no que tange à reunião de dados para fontes empíricas de reconstituição de cenários históricos. Discordar de alguns pressupostos teóricos não invalida, de maneira nenhuma, práticas já consolidadas na própria Comunicação e na História Social, as quais permitem traçar panoramas generalizantes sobre diferentes épocas como arquiteturas temporais ou comparações paradigmáticas. Ainda, são eles que nos permitem entender como determinadas ordens funcionavam, especialmente em momentos de “sociogênese”, constituindo marcos da história ocidental, da *invenção* de um cotidiano (CERTEAU, 2014), do nascimento e desenvolvimento da imprensa; distinguem-se, portanto, muito mais pelo seu caráter demarcador e inaugural de coleta de dados e reconstituição de narrativas históricas, sendo ponto de partida para pesquisas mais específicas e com atores sociais mais bem definidos, do que por uma eventual percepção de discursos especulativos.

O ponto de convergência entre essas abordagens e, por isso, eleito por nós fundamental é que, realizada próxima aos moldes da leitura coletiva e da oralidade, a emergência da leitura dessas revistas ilustradas trouxe consigo a preocupação sobre a construção de uma imprensa *popular*, cuja circulação nos obrigaria a refletir sobre a situação do analfabetismo e da desigualdade social¹⁶. Utilizando-se de recursos de imagem e de humor para congregiar leitores das classes média e baixa, letrados e iletrados, seria a “alternativa mais

¹⁵ Lê-se com frequência construções como: “as elites contrariaram...”, “a imprensa fez...”, “o mercado impulsionou” etc. sem que se apresente anteriormente qualquer menção a quem seriam os agentes que compunham tais grupos ou organizações no espaço social.

¹⁶ Na década de 1900, apesar de 80% da população da cidade do Rio de Janeiro constituir-se de analfabetos, num total de 500 mil habitantes, as cinco maiores publicações jornalísticas diárias (*Jornal do Brasil*, *Correio da Manhã*, *Gazeta de Notícias*, *O Paiz*, *Jornal do Commercio*) atingiam tiragem de 150 mil exemplares (BARBOSA, 2013: 195-199).

apropriada para populações formadas por analfabetos ou imigrantes estrangeiros” (FONSECA, 1999: 109), como caracterizava-se o caso brasileiro.

Barbosa (2013: 10) defende que, diferentemente do contexto europeu, onde houve uma “difusão maciça do letramento” e “a construção de uma mentalidade política centrada na razão iluminista”, constituímos, no Brasil, uma sociedade oralizada desde a sua formação, cujos avanços comunicacionais dependeriam, então, das transformações sofridas por essa prática, mas jamais da sua superação ou substituição. Nesse sentido, as revistas ilustradas ocuparam posição importante na ampliação de leituras outras que não a tradicional, disciplinar e institucionalizada, contribuindo para a inserção da ordem da fala nos textos impressos e sua consequente modulação.

Já nas décadas de 1860 e 1870, época em que entram em circulação *O Arlequim* (1867), *A Vida Fluminense* (1868-1875), *O Mosquito* (1869-1877) e *A Revista Ilustrada* (1876-1894), quatro projetos editoriais de Angelo Agostini¹⁷, com desenhos ainda feitos a bico de pena, era comum afixar-se as publicações às portas dos prédios das redações ou, para se atingir um público específico, afixarem-nas em muros e postes nas ruas dos bairros periféricos; eram momentos em que, muitas vezes, recitações aconteciam, ou seja, a leitura em voz alta do conteúdo por um indivíduo circundado por outros mais interessados, criando rodas de conversa sobre o tema em questão (BARBOSA, 2013: 120-130).

Os pequenos jornaleiros, na maioria dos casos filhos de escravizados ou de ex-escravizados, compunham o processo da leitura partilhada ainda no momento das vendas. A partir de 1875, por mando da direção da *Gazeta de Notícias*, esses jovens deveriam gritar pelas ruas o nome do jornal e a chamada da matéria principal como chamariz de eventuais compradores. Costume que se alastrou pela cidade até as primeiras décadas do século seguinte, mesmo a contragosto da Prefeitura, que sistematicamente reunia esforços para proibir e coibir a exposição das folhas avulsas nas calçadas a despeito da manutenção da ordem (VELLOSO, 2010; BARBOSA, 2013). Entrevistado por um repórter da revista *Para Todos...* sobre a procura de seus exemplares nas ruas do Largo do Machado, bairro da zona sul da cidade do Rio, um vendedor de jornais afirmou:

Olhe, em primeiro lugar, posso lhe garantir que quasi todos os dias sahe uma. Às vezes ellas apparecem aqui no primeiro numero e nunca mais voltam. O Sr. não immaginas como somos victimas das furias

¹⁷ Ilustrador, pintor e jornalista italiano, de formação francesa; trabalhou n’*O Malho* entre os anos de 1902 e 1910, sendo um dos principais artistas dessa primeira fase da revista.

dos srs. Redactores. Todos elles dizem, que nós é que lhes matamos a “Revista”, por que não gritamos o seu nome (*Para Todos*, 5 de abril de 1919).

Rapidamente as publicações críticas ou de denúncia social foram mescladas às humorísticas, de sátira ou de simples anedotas (SALIBA, 2002; FONSECA, 1999; SILVA, 1990). Classificada *a priori* como um saber-fazer marginal, a produção de cunho humorístico manifestava-se “primeiro nos rodapés dos jornais ou em pequenos e efêmeros pasquins semanais, depois nas margens das obras dos próprios autores e, por fim, nas margens da própria produção escrita” (SALIBA, 2002: 38). A associação entre humor e imprensa ganhou lugar nas charges, especialmente nos jornais mais leves e baratos, daqueles que Olavo Bilac chamava de “verdadeiros espelhos da alma popular” sendo, portanto, para os literatos à época, síntese e análise das opiniões, aspirações e conquistas do povo¹⁸.

Na indistinção de um “bom” ou de um “mau” riso, para Saliba (2002) característica singular da *Belle Époque* – a francesa, que partia de patamares iluministas europeus e de equidade social e jurídica, ou a brasileira, tardia, que percebia nesses estímulos a oportunidade de consolidação das elites sob uma ótica de justiça social aparente –, as narrativas de humor encontraram visibilidade na esfera pública através da produção e do estímulo de estereótipos nacionais. O *bom riso*, aquele associável a anedotas familiares, de cunho religioso, moralista e, conseqüentemente, voltado à erudição e à alta cultura, mesclava-se ao *mau riso*, aquele que indicava escárnio e sátira, normalmente atrelado à noção do grotesco, a uma cultura animalizada e mundana (BAKHTIN, 2010); e os dois juntos davam origem de maneira difusa a uma terceira vertente do cômico, essa particularmente progressista: eis o *riso civilizador* ou, dito de outro modo, *o riso da ilusão republicana* (SALIBA, 2002: 43-66).

Para além do tolerável, da não expressão do rancor ou do direcionamento específico contra algo ou alguém no sentido degradante do vexame e da difamação, esse riso tipicamente *moderno* passou a ser ferramenta e objeto de discurso de alguns intelectuais engajados política, econômica, social e artisticamente na imprensa para alcançar o grande público e, sob a prerrogativa do mercado e da consolidação da atividade em sua dimensão industrial (TELLES, 2010), enquadrar-se na causa da defesa das liberdades individuais. É nesse engajamento político, inclusive, que se encontra a dimensão de autorização do humor na

¹⁸ *Idem Ibidem.*

imprensa brasileira, sobretudo no Distrito Federal (SALIBA, 2002: 46-58). Angelo Agostini, Arthur de Azevedo e José do Patrocínio, por exemplo, consagraram-se em ambas as frentes, a política e a do entretenimento, recrutando seguidores e entusiastas entre camadas da baixa e da alta cultura.

Atuando ainda sob um espaço social bastante incipiente e difuso, o “humorista típico” condensou em si mesmo “as figuras do caricaturista e do cronista de imprensa ligeira, do publicitário, do revistógrafo e, em alguns casos, do músico e do ator” (SALIBA, 2002: 77). A prática, cujas origens incidem sobre o jornalismo satírico da Regência e dos folhetins produzidos no período do Segundo Reinado, principalmente de um *jornalismo de combate* (BARBOSA, 2013) conhecido por publicar insultos impressos sendo palco de uma arena política propulsora da esfera pública no país (LUSTOSA, 2000), encontrou no desenvolvimento das técnicas gráficas e na ascensão das páginas de reclames publicitários (sobretudo naquilo que concerne o financiamento dos próprios periódicos) terreno fértil para expandir-se.

O Rio de Janeiro, na última década do Império, já somava cerca de 60 revistas ilustradas em circulação (SALIBA, 2002: 38). A exemplos de *O Mefistófeles*, *O Mequetrefe*, *O Fígaro* e a *Semana Ilustrada*, Hermann Lima (1963: 886) chegou a dizer que a arte da caricatura estaria “em pleno trunfo no Brasil”, para a qual exigia-se em simultâneo “um artista e um homem de letras, um filósofo e um *clown*” (LIMA, 1963: 884). Sem contar com o recurso da fotografia nas publicações, o caricaturista desempenhava também papel de ilustrador de reportagens, trazendo consigo, ao lado das charges ou ilustrações, um comentário sobre os acontecimentos da semana (LIMA, 1963: 888); ademais, os anúncios publicitários eram confeccionados dentro das redações, o que acarreta a esses artistas também o papel de elaborar pequenos textos, desenhos e caricaturas visando à promoção de estabelecimentos comerciais ou produtos em particular – a maioria reunia peças de bens duráveis associados a um suposto estilo de vida republicano, liberal e moderno (livros, peças de vestuário e acessórios)¹⁹.

¹⁹ “Formados entre a cultura parnasiana e simbolista do soneto, portanto com todo um *savoir-faire* e alto domínio sobre os vocábulos, suas rimas e toda a complexa maquinaria verbal, esses humoristas são obrigados a desenvolver o talento verbal e lúdico, adaptando-os à concisão, à rapidez automática do anúncio e ao nó acústico do trocadilho. Este foi o caso de Bastos Tigre, Emílio de Menezes, José do Patrocínio Filho, Raul Pederneiras, J. Carlos, Calixto Cordeiro e José Madeira de Freitas” (SALIBA, 2002: 81).

Assim, considerando as pesquisas no Brasil sobre autonomização de campos e objetivação de capitais (GRILL; REIS, 2018) em contextos de agentes que exercem *multiposicionalidades* (BOLTANSKI, 1973), tem-se que “o círculo de humoristas se confunde com a boemia intelectual” (SALIBA, 2002: 70), como nos casos de Artur Azevedo, José do Patrocínio, Pardal Mallet, Lúcio de Mendonça, Paula Nei e outros; o que implica a necessidade de construção de novas modalidades de atuação e de novos engajamentos de ordem comunicacional e/ou institucionalizados (associações pró-imprensa, artísticas, políticas etc.), caracterizando-os fundamentalmente por uma produção jornalística irreverente e com alta capacidade de circulação entre diferentes práticas culturais.

Interessa-nos, então, reconstituir o espaço de tomadas de posição segundo o qual se construíram projetos artísticos e empresariais e, por sua vez, a partir dos quais se pode propor hipóteses homólogas para o domínio dessa produção, composto pelas disposições e pelas práticas individuais em posições de confluência ou de oposição (BOURDIEU, 1998). Cartografar os espaços de circulação dos autores dessas imagens nos permite apontar as relações estreitas de intercâmbio das próprias materialidades dessas produções, além de identificar e compreender as transições, rupturas e continuidades entre o tempo em que elas sofriam investidas de desvalorização e o momento em que passam a frequentar espaços da classe dominante, assumindo caráter consagrador. E esse espaço, apesar de definir-se em última instância pela redação d’*O Malho*, inicia seu processo de estruturação décadas antes, ainda no que tange à constituição do próprio domínio da imprensa ilustrada no Brasil, abrangendo as dinâmicas e influências estrangeiras já consolidadas e os primeiros atores que de lá vieram trazendo consigo diretrizes estéticas, técnicas, maquinário e mecanismos próprios de autorização e legitimação para o acesso, para a permanência e, porquê não, para a consagração entre pares.

Com frequência, o retrato de redações fazia-se presente nas publicações de revistas concorrentes, em forma de personagens alegóricos ou em referências de leitura dos personagens em cena; muito comum também era a passagem de um mesmo redator ou cartunista, seja em cargos de direção ou colaboração, por diversas revistas, o que acontecia de maneira linear no curso do tempo ou em concomitância. Esses aspectos ilustram o que se pretende evidenciar nos tópicos subsequentes deste capítulo, tendo como suporte a reconstituição de percursos históricos e das dinâmicas de importação dos agentes, das ideias e as eventuais resistências a esses modelos.

1.1 DINÂMICAS E INFLUÊNCIAS DAS REVISTAS ILUSTRADAS: EUROPA E AMÉRICA LATINA

De influências estéticas normalmente associadas às revistas ilustradas francesas da *Belle Époque*, em especial às da segunda metade do século XIX, assim como o caráter de sátira e crítica política de suas publicações²⁰ (SILVA, 1990; SALIBA, 2002; LIMA, 1963), as condições materiais de produção importadas de Portugal costumam ser negligenciadas. Inovações adquiridas através da Itália e da Alemanha, especialmente ligadas às facilidades de impressão litográfica, também costumam aparecer de maneira secundária na literatura de referência (BARBOSA, 2013: 169-173; VELLOSO, 2010: 81-85), ainda que representem, na prática, a autonomia de produção, reprodução e difusão de exemplares – estes, à época, graças à tecnologia europeia, já alcançavam a marca dos milhares.

Com relação à América Latina, poucos autores se referem ao papel desempenhado pela imprensa de humor argentina no contexto da sátira política e de costumes, sobretudo no que tange aos teatros de revista de Buenos Aires (SZIR, 2017; TELLES, 2010). À exceção de referências pontuais na reconstrução de algumas trajetórias biográficas de intelectuais brasileiros como Monteiro Lobato (ALBIERI, 2009), que colaborou com publicações na região da Prata, e sobre artistas mais contemporâneos, principalmente a partir da década de 1960 com os processos de instauração do Estado de exceção e de redemocratização posterior (Joaquín Lavado²¹, Guillermo Mordillo, Hermenegildo Sábat etc.), são escassas pesquisas no Brasil que se dedicam ao cruzamento dessas escolas de arte e aos seus desdobramentos sobre a adoção ou a recusa de formatos e estratégias de linguagem, mesmo que em vias de produção e difusão mercadológicas. Apesar de numerosas serem as correspondências no cenário político e nos processos de urbanização entre Brasil e Argentina e, em particular, entre Rio de Janeiro e Buenos Aires, ainda é precária a elaboração de um banco de dados e de análises comum ao eixo no domínio da Comunicação.

As origens da caricatura como linguagem gráfica que influenciou mais diretamente a história do Rio de Janeiro se relacionam intimamente com o legado da arte renascentista italiana, opondo-se ao consagrado ofício dos já retratistas europeus (FONSECA, 1999: 49-52). De modo geral, a caricatura tem como berço a península do Mediterrâneo, no entanto,

²⁰ *Le Voleur, La Caricature, Le Charivari, L'Illustration, Le Petit Journal, Journal du Dimanche, Pour Rire* etc.

²¹ De pseudônimo Quino, fora o criador da personagem Mafalda. Frequentou a Escola de Belas Artes de Mendoza e, em 1955, iniciou sua carreira de ilustrador e humorista em Buenos Aires (FONSECA, 1999).

os artistas dali naturais só recebem maior atenção da literatura de referência, somando numerosos verbetes e lista de publicações, nos contextos de ascensão do fascismo, Primeira e Segunda Guerra Mundiais (FONSECA, 1999; LIMA, 1963).

Atribuída à família Carracci (Lodovico, 1555-1619; Agostino, 1557-1602; Annibale, 1560-1609), a primeira academia de caricaturas no mundo esteve situada em Bolonha. Seus discípulos, principalmente Giovanni Antonio Massani (sob o pseudônimo A. Mosini), seriam os responsáveis pela publicação, em 1646, de um primeiro álbum no estilo, reunindo 80 desenhos de cenas cotidianas: *Diverse Figure al Numero di Ottanta*. Já substantivado o verbo *caricare*, Gian Lorenzo Bernini (1598-1680), também oriundo da escola de Bolonha, seria aquele que introduziria o termo na França, em 1665, quando lá esteve a convite de Jean-Baptiste Colbert, então ministro do Estado e da Economia.

Outro fator importante foi o surgimento da figura do colecionador de cartuns, ainda no mesmo período. Numa espécie de evolução dos antigos mecenas – patrocinadores que incentivaram a produção de artistas e literatos sob encomenda no fim da Idade Média, conferindo-lhes recursos e alguma visibilidade –, esses reuniam trabalhos isolados em publicações múltiplas, inaugurando o formato de álbuns ou almanaques ilustrados. Este formato recebe atenção da imprensa, que passa a estreitar seções inteiras de charges e folhetins ilustrados nos semanários e jornais diários.

Nesse sentido, destacam-se Jacques Callot (1592-1635), francês, herdeiro de uma nobre família de Borgonha, e Romain De Hooghe (1645-1708), também nobre e natural da Holanda. O primeiro, expoente da arte grotesca na imprensa, tornou-se célebre por satirizar não indivíduos, mas grupos inteiros, evidenciando suas características corporativas em oposição aos processos antes bastante explorados de autorrepresentação pela pintura e pelos textos opinativos impressos nos jornais. O segundo faz da caricatura política carro-chefe da luta pelos regimes libertários, favorecendo, principalmente, os dramas vividos pelos vizinhos franceses que lá chegavam ameaçados pela tirania de Louis XIV. Publicados de maneira regular e em larga escala, em 1672, Hooghe teria promovido a primeira campanha moderna contra o absolutismo por meio de cartuns (FONSECA, 1999: 55-56).

Contudo, mesmo com a invenção da pedra litográfica em 1796 pelo alemão Alois Senefelder, o período que se estende até os anos 1830 foi marcado, na esfera da caricatura política, por esforços individuais e isolados de artistas majoritariamente membros das “elites” (KERR, 2000). A ruptura se deu com o surgimento de trabalhos colaborativos, organizados

em série e com tiragem regular. A popularização da prática esteve, então, diretamente ligada aos processos e técnicas que permitiram sua produção e reprodução em dimensão industrial, massiva e cadenciada e, portanto, de cunho menos ideológico que de mercado.

Assim, nos anos que se seguiram à Revolução de Julho de 1830, Charles Philipon, litógrafo, caricaturista e jornalista francês, considerado “pai dos modernos magazines de humor” (FONSECA, 1999: 69), manteve quase que um monopólio sobre a produção e distribuição da caricatura na França (KERR, 2000: 19). Dono do maior estabelecimento de impressão litográfica de Paris, *La Maison Aubert*, foi o único a investir de maneira incisiva na imprensa de sátira política naquele momento, fundando duas das mais importantes revistas republicanas ilustradas do país: *La Caricature* (1830-1843) e *Le Charivari* (1832-1937)²². Enquanto o primeiro título travava uma batalha direta contra o rei Louis-Philippe I, o segundo retratava conflitos cotidianos entre os representantes do poder legislativo (SAVAGE, 1992).

As caricaturas publicadas nessas revistas permitiram, pela primeira vez de modo regular, através de signos gráficos que compunham o imaginário popular da época (DUPRAT, 2001: 28), colocar os *heróis* nacionais em papéis alegóricos críticos. Objetos de uso pessoal da corte, como bidês e penicos dourados, por exemplo, normalmente alocados nos quartos reais de *Versailles*, foram elementos constantes nas representações vexatórias dos governantes; colares de pérolas, penas de pavão e roupas cujos desenhos indicavam a produção em alfaiatarias de alta costura apareciam nos desenhos fora do contexto do palácio, na intenção de evidenciar e ridicularizar o acúmulo de riquezas e a ostentação das mesmas; reis, rainhas, condes, condessas eram retratados em trajes íntimos e com cabelos desalinhados para evidenciar, em sátiras, as suspeitas de relacionamentos extraconjugais etc. Nesse contexto, itens como o chicote e a guilhotina começaram a aparecer, ainda esparsos, na composição das cenas, estreitando, pouco a pouco, as relações entre os símbolos da violência e da tirania aos decretos reais. Alcançadas a Primeira (1792-1804, de Robespierre) e a Segunda Repúblicas (1848-1852, de Napoleão Bonaparte), esse tipo de representação dos dirigentes e dos movimentos populares, normalmente esses em oposição àqueles, já eram comuns nas páginas ilustradas.

Em *La Caricature*, não raro, recursos de infantilização dos personagens retratados também eram adotados, sendo frequentes a associação com fantoches, marionetes e a evidenciação do desconhecimento de leis por juízes e magistrados. No período em questão, os

²² Em 1829, Charles Philipon já havia participado da criação do jornal ilustrado *La Silhouette*, na França.

personagens franceses mais satirizados pelas revistas ilustradas foram o banqueiro Jacques Necker, encarregado do controle das finanças do Estado de 1776 a 1789, Louis XIV, Napoleão I, Charles X e o Barão Haussmann, sob acusações de enriquecimento ilícito durante as reformas urbano-sanitárias de Paris (DUPRAT, 2001: 30-31). Quanto às instituições, igualmente alvos dos caricaturistas, podemos citar, no período do Antigo Regime, aquelas responsáveis pela manutenção e regulação da ordem, da justiça e das finanças, sobretudo a taxação de impostos; já na lógica republicana, as instituições de ensino, as religiosas, principalmente a Igreja Católica, e o Exército²³.

Acessando uma vasta rede de artistas renomados, muitos deles tendo sido seus colegas de formação na Academia de Belas Artes no estudo da pintura com o já consagrado Antoine-Jean, o *Baron de Gros*, Philipon firmou rentáveis contratos de exclusividade e tornou-se o principal representante do movimento político contra a monarquia na imprensa da época. Entre seus colaboradores mais assíduos estavam Honoré Daumier (1808-1879), Gustavo Doré (1833-1883) e Caran d’Ache (1858-1909), todos, como veremos, influentes nas trajetórias sequenciais dos colaboradores da revista brasileira *O Malho*.

Como cronistas ou poetas, cujos textos também eram frequentes nas edições de Philipon, merecem destaque Honoré de Balzac (1799-1850) e Charles Baudelaire (1821-1867). Este último encarnou “a posição de vanguarda mais extrema, aquela da revolta contra todos os poderes e todas as instituições, começando pelas próprias instituições literárias” (BOURDIEU, 1998: 114, tradução nossa)²⁴. Na França, os campos literário e artístico constituíram-se, então, na e pela oposição a um universo de referências burguesas; sendo, portanto, relativamente autônomas, as estruturas desses campos permitiram tomadas de posições contrárias àquelas do controle dos dispositivos de legitimação da imprensa tradicional, em última instância, promotora de estratégias de degradação da própria produção cultural na qual eles estavam inseridos (BOURDIEU, 1998: 103).

Assim, para driblar a censura e, por vezes extremas, a perseguição política no que tange ao exercício monitorado da prática artístico-jornalística, manobras à sátira direta e objetificada foram adotadas, tais como a insinuação ou sugestão da crítica ao leitor, a caricatura de costumes e a criação de personagens populares simbólicos e/ou alegóricos

²³ *Idem Ibidem*.

²⁴ Do original: “Baudelaire incarne la position la plus extrême de l’avant-garde, celle de la révolte contre tous les pouvoirs et toutes les institutions, à commencer par les institutions littéraires”.

(BOURDIEU, 1998: 94-95). *La Caricature* circulava há pouquíssimo tempo, mas fora o suficiente para a primeira condenação de Philipon: seis meses de prisão e o pagamento de uma multa no valor de dois mil francos por crime de traição à pátria (SAGAVE, 1992: 8). Daumier, por exemplo, mesmo tendo recebido recomendações em vida de escritores como Balzac e Baudelaire e de pintores como Delacroix (1798-1863) e Jules Dupré (1811-1889), só teve sua arte reconhecida após a morte (FONSECA, 1999: 77-83)²⁵. Logo no primeiro ano de trabalho como desenhista para Philipon, fora preso por retratar o rei Louis-Philippe como um monstro rabelaisiano na charge intitulada *Gargantua* (figura 6)²⁶; na ordem de prisão, constariam argumentos como ataque ao “santuário da vida privada pela zombaria e pelo desprezo contra a pessoa ou a autoridade soberana e sua família” (BLUM *apud* KERR, 2000: 204).

FIGURA 6: GARGANTUA (1831), POR HONORÉ DAUMIER



Fonte: Bibliothèque Nationale de France (BnF).

²⁵ Sua primeira exposição individual data de 1937, nos Estados Unidos.

²⁶ Além de *La Caricature* e *Le Charivari*, Daumier colaborou com outras diversas publicações francesas: *La Silhouette*, *Le Boulevard*, *Le Journal Amusant* e *Le Monde Illustré*.

Para combater as interdições oficiais, garantir recursos básicos para o funcionamento das redações e a segurança dos seus colaboradores, Philipon funda a *Association pour la Liberté de la Presse*, em agosto de 1832. Para o público inscrito na política de doações, a cada mês o jornalista enviava uma litografia inédita como retribuição. A Associação funcionara até 1834 e, já no ano seguinte, o periódico principal do grupo foi empastelado sob a acusação de conluio no planejamento de um atentado contra a vida do rei.²⁷ Em 1838 as máquinas voltaram a rodar a revista, agora intitulada *La Caricature Provisoire*, que seguiu com circulação regular até 1843, ano em que foi absorvida de vez pela *Le Charivari*, sob o anúncio:

O lápis não é tão rápido quanto a caneta, sobretudo quando a mão está pesada, segurando um fuzil da Guarda Nacional. Mas que o público se tranquilize. Nossos colaboradores, antigos e novos, estão trabalhando. A terceira edição do *Charivari* logo retornará aos seus dias de ouro. A caricatura, nossa velha amiga, recupera a posse de seu chicote. Em breve, o desenho de inauguração (*Le Charivari*, 26 de fevereiro de 1848; tradução nossa²⁸).

Após as conquistas da revolução liberal de 1848, Blum (*apud* KERR, 200: 208-209) identificou, com alguma constância, o reflexo e a defesa das teorias da escola democrática francesa sintetizados nas ilustrações de Daumier: o sufrágio universal, a Guarda Nacional Popular, a liberdade do pensamento e da imprensa, a liberdade das organizações políticas e, ainda, o princípio socialista do direito ao trabalho.

Já a Terceira República francesa (1870-1940) fora marcada pela presença de caricaturas anticlericais (SAINT-MARTIN, 2006: 113), reverberadas no Brasil principalmente nos trabalhos de Angelo Agostini publicados n’*O Diabo Coxo* (1864-1865, São Paulo), n’*O Cabrião* (1866-1867, São Paulo) e na *Revista Illustrada* (1876-1888)²⁹. É com a lei de separação das Igrejas e do Estado (*Loi concernant la Séparation des Églises et de l’État*), promulgada em 9 de dezembro de 1905, que a laicidade de Estado se consolida na França;

²⁷ Tempos mais tarde descobriu-se a autoria do crime: Giuseppe Fieschi; acusado de conspiração e tentativa de assassinato, é condenado a morte e guilhotinado em 1836.

²⁸ Do original: “Le crayon ne va pas aussi vite que la plume, surtout lorsque la main est alourdie par le fusil d'un garde national. Mais que le public se rassure. Nos collaborateurs, anciens et nouveaux, sont à l'œuvre. La troisième page du Charivari retrouvera bientôt ses beaux jours. Notre vieille amie la caricature reprend possession de son fouet. A bientôt le dessin d'inauguration”.

²⁹ É após sua passagem pela *Revista Illustrada* que Agostini retorna à Europa, instalando-se em Paris. Lá reside por seis anos, retornando ao Brasil em fins de 1894. Neste período, a Revista fica sob os cuidados de Luiz de Andrade, já em sua fase decadente de instabilidade financeira e publicação irregular (MARINGONI, 2010).

processo, no entanto, resultante de uma série de intervenções de secularização sequenciadas desde a Revolução Francesa e que se intensificou ainda durante as disputas políticas do Segundo Império (1852-1870) e das fases republicanas anteriores. No período, tem-se que as disputas se deram no domínio da moral, da vulgarização de conhecimento científico, da concessão e da distribuição de cargos político-administrativos e da validação ou desvalidação de monumentos simbólicos – tópico a partir do qual podemos elencar a imprensa como agente importante no debate (LALOUETTE, 1991), destacando as significativas contribuições de cronistas e litógrafos³⁰.

Os temas mais abordados ficavam por conta das práticas sensacionalistas, típicas dos formatos populares (AMARAL, 2011), como os casos de abuso de poder e os escândalos criminais (sobressaindo-se as denúncias de assassinato e pedofilia). São exemplos os desenhos de Théophile-Alexandre Steinlen (1859-1923), o criador do cartaz *Le Chat Noir*, Hermann-Paul (1864-1940) e Aristide Delannoy (1874-1911) publicados em *L'Assiette au beurre* (1901-1936), *La Calotte* (1906-1912), *Le Canard Sauvage* (1903), *Les Corbeaux* (1904-1909) e outros (LALOUETTE, 1991: 133-134).

Crispim do Amaral, considerado francês por algumas fontes (*Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (1889-1930)*, *Enciclopédia Itaú Cultural*) e brasileiro de formação francesa por outras (CPDOC/FGV), inicia sua trajetória n'O Malho como diretor artístico (1902), mas levando consigo um repertório prático adquirido, em grande parte, nos corredores das publicações anteriormente citadas. Pintor, cenógrafo, decorador e cartunista, Crispim colaborou em Paris com os semanários *La Caricature*, *Le Rire* (1894-1971) e *L'Assiette au Beurre*, dividindo pautas com importantes artistas e intelectuais dos “tempos de ouro” parisienses (LIMA, 1963: 1064-1070).

Le Rire, revista de humor cuja edição semanal custava 15 centavos de franco, alcançou a marca de 300 mil exemplares de tiragem diária e chegou a pagar até cem francos à vista por desenho impresso aos seus colaboradores. Para fins de comparação, à época, um operário francês recebia, em média, sete francos por dia (FONSECA, 1999: 110). Nesse espaço, Crispim fora colega de Toulouse-Lautrec, célebre pintor na cena boêmia de Paris e amigo próximo de Vincent Van Gogh (FONSECA, 1999: 103); Toulouse fora influente também na

³⁰ No entanto, no campo literário francês, o gênero da poesia, herdeiro da tradição romântica, ainda preservava seu prestígio entre os escritores, independente das condições do mercado; seguia coexistindo às vendas e à popularização promovida pela imprensa como espaço de consagração de excelência (BOURDIEU, 1998: 194-195).

trajetória de Julião Machado (MURUCI, 2006), como veremos mais adiante. Hoje, à título de coleção, algumas de suas edições podem ser encontradas em lojas especializadas custando de 400 a 500 euros cada³¹.

Já sua experiência no *L'Assiette au Beurre*, conferiu-lhe proximidade com as temáticas do socialismo e do anticlericalismo, grandes nortes que orientavam a política editorial da revista. Dentre a concorrência, ela apresentava como diferencial a forma de organização: elencada em dossiês (um por edição), artistas específicos eram escolhidos pelos diretores, individualmente ou em pequenos grupos, para ficarem responsáveis por todos os desenhos daquele número. Recebia, também, a colaboração de muitos artistas do centro e leste europeu, o que a atribuía um aspecto estético mais próximo do expressionismo da Escola Alemã³².

A mudança de Crispim do Amaral para o Rio de Janeiro esteve menos ligada a uma escolha e mais a uma fuga; isto porque, assim como Daumier e Philipon, ele fora alvo da censura oficial, sofrendo um processo judicial e recebendo um mandado de prisão. Durante a Guerra dos Bôeres, conflito militar armado que envolveu tropas francesas, holandesas e britânicas na região sul-africana (1899-1902), Crispim teria retratado a Rainha Vitória, então comandante da Inglaterra, em uma de suas primeiras derrotas bélicas, presa sob os braços de Paul Kruger, presidente sul-africano; o homem lhe dava palmadas nas nádegas, em alusão a um castigo comumente aplicado às crianças mal-comportadas (LIMA, 1963).

Vasco Lima, caricaturista português que também esteve à frente das publicações d'*O Malho*, assinala em um texto de homenagens dedicado a Crispim no momento de sua morte: “E foi com a primeira página que o caricaturista brasileiro desenhou naquele ano para a *Caricature* que êle viu abrirem-se-lhe de par em par as portas da glória e da imortalidade” (*O Gato*, 23 de dezembro de 1911). Uma década mais tarde, Max Yantok, caricaturista ítalo-brasileiro da segunda fase da revista do Rio de Janeiro, também termina por compor o corpo de colaboradores da revista francesa, complexificando ainda mais as redes de relações entre os quadros analisados.

Rafael Bordalo Pinheiro, ícone das ilustrações portuguesas, é outra figura importante no arranjo desse grupo, já que além de atuar em publicações lusitanas passou também por outras francesas, britânicas e espanholas, tendo sua experiência profissional partilhada entre

³¹ Disponível em: <<http://www.ader-paris.fr/html/fiche.jsp>>. Acesso: 13 abr/2020.

³² Informações extraídas da *Encyclopaedia Universalis France*, versão *online*. Autor do verbete: Marc THIVOLET. Disponível em: <<https://www.universalis.fr/encyclopedie/l-assiette-au-beurre/>>. Acesso: 13 abr/2020.

folhetins e revistas ilustradas; em paralelo, fora tutor, empregador ou colega de tantos outros desenhistas d'*O Malho*. Sua formação em Letras não impediu o avanço de seu traço característico mas, ao contrário, lhe abriu portas para exposições individuais e coletivas em espaços de consagração (Salão dos Humoristas, Liceu de Artes e Ofícios, Museu de Belas Artes etc.), além de oportunidades na imprensa e no domínio da educação³³.

Para fins esquemáticos da historiografia da imprensa francesa, fala-se, com relação ao desenvolvimento da imprensa ilustrada, em uma divisão em três momentos distintos, correspondendo, respectivamente, a três gerações e modelos em sua trajetória de insurgência e consolidação: décadas de 1830, de 1840 e de 1860 (BACOT, 2002). Em um primeiro momento, as publicações girariam em torno dos “conhecimentos úteis”, quase como manuais de boas práticas que versavam sobre temas variados e de interesses gerais (astronomia, floricultura e paisagismo, moda, mecânica etc.), normalmente associados a anúncios publicitários numa tentativa de popularização do formato. Depois, as publicações passaram a fazer referências claras a acontecimentos da ordem do dia: o que antes representava apenas 2% das ilustrações em circulação, se alastra para a maior fatia das seções, incorporando, assim, de maneira mais evidente, a lógica empresarial jornalística³⁴. O terceiro e último momento faz referência à internacionalização dessas publicações e práticas, expandindo-se em um *boom* da França para a Europa em geral e para as Américas.

Nota-se que, daí em diante, historiadores da imprensa francesa tenderam a caracterizá-la em oposição à imprensa anglo-saxônica (BACOT, 2002; CHALABY, 1996), seja quanto à própria atuação do jornalista, seja quanto à gestão das relações entre fato e opinião, melhor dizendo, entre *interpretação* e *relato*; haveria, ainda, na prática francesa, uma tendência a dissolver fronteiras entre gêneros textuais, condensando-os nas obras ilustradas de humor, enquanto na outra matriz, de raiz britânica, a tendência seria de bem setorizá-los.

As primeiras revistas ilustradas de humor inglesas significativas, como a *Punch* (1841-1992), a *Looking Glass* (1830-1836) e *The Illustrated London News* (1842-1971), apareceram todas na capital, atingindo rapidamente expressiva circulação nacional. Na Espanha, tivemos *Don Quijote* (1892-1902) e *El Mundo Cómico* (1872-1876), ambos de

³³ Informações extraídas do verbete “Rafael Bordalo Pinheiro” da Hemeroteca Municipal de Lisboa e do material de divulgação do Centenário: 1 Salão dos Humoristas (1912-2012) – Hemeroteca Municipal de Lisboa, Museu Bordalo Pinheiro e Biblioteca Museu República e Resistência, Portugal.

³⁴ É nessa segunda fase do desenvolvimento da imprensa ilustrada, que se começa a falar sobre a formação de um campo jornalístico na França (BACOT, 2001; BOURDIEU, 1998).

Madrid; e, na Alemanha, o destaque ficou por conta da *Fliegende Blätter* (1841), de Munique. A tiragem inicial desses periódicos variava entre 20 e 30 mil exemplares. Já para os Estados Unidos e a América Latina, os primeiros registros datam da década de 1850, sobre os quais se sobressaíram Argentina e Brasil (quadro 1).

QUADRO 1: EXPANSÃO DAS REVISTAS ILUSTRADAS NA EUROPA E NAS AMÉRICAS

Cidade	Revista	Fundação
Londres, Inglaterra	<i>Illustrated London News</i>	1842
	<i>Pictorial Times</i>	1843
	<i>Illustrated London News (versão em francês)</i>	1851
	<i>Illustrated Times</i>	1855
	<i>The Illustrated News of the World</i>	1858
	<i>Once a Week</i>	1859
Paris, França	<i>L'illustration</i>	1843
	<i>Le Monde Illustré</i>	1857
	<i>L'Univers Illustré</i>	1857
Leipzig, Alemanha	<i>Illustrierte Zeitung</i>	1843
	<i>Die Gartenlaube</i>	1853
Leipzig e Dresde, Alemanha	<i>Die Illustrierte Familien Journal</i>	1853
Stuttgart, Alemanha	<i>Illustrierte Welt</i>	1853
	<i>Über Land und Meer</i>	1858
Turin, Itália	<i>Il Mondo Illustrato</i>	1847
Madrid, Espanha	<i>La ilustracion espanola</i>	1847
Lisboa, Portugal	<i>A Ilustração</i>	1845
	<i>A Ilustração Luso-Brasileira</i>	1856
Boston, EUA	<i>Gleason's Pictorial Drawing-room Companion</i>	1851
Nova Iorque, EUA	<i>Illustrated News</i>	1853
	<i>Frank Leslie's Illustrated News</i>	1855
	<i>Harper's Weekly</i>	1857
St. Petersburg, Rússia	<i>Timm</i>	1850
Copenhague, Dinamarca	<i>De Illustreret Tidende</i>	1859
Buenos Aires, Argentina	<i>El Museo Americano</i>	1836
	<i>Revista del Plata</i>	1853
	<i>La Ilustración Argentina</i>	1853

	<i>El Mosquito</i>	1863
Bâle et Strasbourg, França	<i>L'Illustration de Bade et d'Alsace</i>	1858
Melbourne, Austrália	<i>The Australian Gold Digger's monthly magazine and colonial Family visitor</i>	1853
Rio de Janeiro, Brasil	<i>A Lanterna Mágica</i> ³⁵	1844

Fonte: BACOT, 2001; acréscimo de informações da autora sobre Buenos Aires (ARG) e Rio de Janeiro (BRA).

As décadas de 1840 e 1850 corresponderam ao momento de chegada das máquinas de litografia nas Américas, não às primeiras aparições, mas às primeiras manifestações mais sólidas de uma produção gráfica industrial (CARDOSO, 2008: 59-62), que ao final desses dez anos já somavam 20 oficinas apenas na cidade do Rio. Em 1839, o inglês George Heaton (1804-s/d³⁶) e o holandês Eduard Rensburg (1817-1898) abriram em sociedade, no Brasil, a oficina litográfica Heaton & Rensburg, sendo a empresa encarregada por rodar a revista pioneira de Araújo Porto-Alegre, *A Lanterna Mágica* (1844-1855). Assumiram também as impressões das primeiras edições da *Ilustração Brasileira* (1854-1855), de *Bazar Volante* (1863-1867) e d'*O Arlequim* (1867), representando no conjunto da obra, para Werneck Sodré (1983: 206), o “primeiro sério avanço técnico na imprensa brasileira”³⁷. Os sócios chegaram a participar de três exposições na Academia de Belas Artes, em 1847, 1850 e 1859, onde expuseram pinturas e uma litografia “à maneira de entalhe” (CARDOSO, 2008: 61-62). “Se no Rio de Janeiro havia, em 1844, apenas três estabelecimentos litográficos, em 1875 já havia na cidade 32 oficinas em funcionamento” (BARBOSA, 2013: 169-170).

Com relação à produção das litografias na Europa e sua influência técnica direta e também de importação de maquinário na emergência das produções ilustradas em território brasileiro, foi possível reunir informações sobre nove estabelecimentos, dentre eles a anglo-holandesa supracitada: três franceses (um deles apresentando sociedade italiana), três portugueses e dois alemães. São eles: Litografia Angelo & Robin; Oficina Litográfica de Paulo Robin & Cia; Litografia Paulo Robin & Pinho; Tipografia Portuguesa; Tipografia de

³⁵ Fundado por Manuel José de Araújo Porto-Alegre e impresso pela Typographia Franceza; circulou na cidade do Rio de Janeiro entre 1844 e 1845, sendo considerado o primeiro periódico brasileiro de crítica política e social (FCRB, Verbete “Obras Raras”). Filho de um negociante de fazendas de trigo, Araújo Porto-Alegre estudou na Academia Imperial de Belas Artes tendo, também, formação militar; fora professor e diretor da Academia Imperial de Belas Artes, professor do Colégio Pedro II, vereador na cidade do Rio de Janeiro e, ainda, cônsul na Alemanha e em Lisboa (1858-1859) (BORDIGNON, 2015: 218).

³⁶ Não foram encontradas informações sobre a data ou circunstâncias de sua morte.

³⁷ Em 1848, José Joaquim da Costa Pereira Braga e Paula Brito fundam a Brito & Braga, que se estenderia até 1959 (CARDOSO, 2008).

Cristóvão Augusto Rodrigues; Litografia Guedes (a partir de 1889, Companhia Nacional Editora); Litografia de Henrique Schroeder; e Casa Bromberg & C. Estavam ligados a Agostini, Bordalo Pinheiro, Julião Machado e Vasco Lima³⁸, como sintetiza o quadro abaixo:

QUADRO 2: RELAÇÃO DE TIPOGRAFIAS E LITOGRAFIAS ESTRANGEIRAS

Litografia	Proprietário	Nacionalidade	Periódico	Prop./Dirig.	Nacionalidade
Litografia de Henrique Schroeder	Henrique Schroeder	Alemã	<i>O Diabo Coxo e O Cabrião</i>	Angelo Agostini	Italiana
Litografia Heaton & Rensburg	George Heaton e Eduard Rensburg	Inglesa e holandesa	<i>O Arlequim</i>	Angelo Agostini	Italiana
Litografia Paulo Robin & Cia	Paulo Robin	Francesa	<i>Vida Fluminense</i>	Angelo Agostini	Italiana
Tipografia Portuguesa	-	Portuguesa	<i>O Binóculo</i>	Rafael Bordalo Pinheiro	Portuguesa
Tipografia de Cristóvão Augusto Rodrigues	Cristóvão Augusto Rodrigues	Portuguesa	<i>Lanterna Mágica</i>	Rafael Bordalo Pinheiro	Portuguesa
Litografia Angelo e Robin	Angelo Agostini e Paulo Robin	Italiana e francesa	<i>Revista Ilustrada</i>	Angelo Agostini	Italiana
			<i>Psit!!!</i>	Rafael Bordalo Pinheiro	Portuguesa
			<i>O Besouro</i>	Rafael Bordalo Pinheiro	Portuguesa
Litografia Guedes/ Companhia Nacional Editora	Justino Guedes	Portuguesa	<i>O António Maria</i>	Rafael Bordalo Pinheiro	Portuguesa
			<i>Pontos nos ii</i>	Rafael Bordalo Pinheiro	Portuguesa
Casa Paulo Robin & Pinho	Paulo Robin e Antonio de Pinho Carvalho	Francesa e portuguesa	<i>O Mercúrio</i>	Julião Machado	Portuguesa
Casa Bromberg	Martin	Alemã	<i>O Juquinha</i>	Vasco Lima	Portuguesa

³⁸ Responsável pela revista ilustrada infantil *O Juquinha*, Vasco Lima fazia questão de inserir ao cabeçalho, junto à discriminação da litografia, informações sobre o maquinário importado utilizado na impressão de seus exemplares: “máquinas *Schnellpressenfabrik*”, de fabricação alemã.

& C.	Bromberg				
------	----------	--	--	--	--

Elaboração da autora.

A *Gazeta de Notícias*, em 1884, no Rio de Janeiro, lançou seu almanaque ilustrado (*A Ilustração*); à época uma revista quinzenal, cuja circulação se deu entre Brasil e Portugal, mas que teve todo o seu processo de impressão realizado, ainda, em território francês. Fora produzida nas oficinas da *Société Anonyme de Publications Périodiques*, empresa parisiense já bastante conhecida nos círculos socioprofissionais dos “homens de letras” que mantinha, dentre seus inúmeros títulos, os direitos do concorrente direto de *L’Illustration* (inspiração para *A Ilustração*), o semanário *Le Monde Illustré* (1857). O intercâmbio de pessoal, material gráfico e maquinário se deu graças aos portugueses Elísio Mendes e Mariano Pina³⁹, que dispunham de capital econômico e contatos importantes no mundo editorial e do mercado literário (LUCA, 2017: 94-95). Mas a prática de produzir jornais estrangeiros na Europa, brasileiros inclusive⁴⁰, não era novidade desde 1861, uma vez que “serviços postais regulares entre a França, Portugal e o Atlântico Sul, a cargo da empresa *Messageries Maritimes*”, que alimentava “os portos de Lisboa, Ilhas Canárias, Dakar, Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro, além de Montevidéu e Buenos Aires”⁴¹.

El Museo Americano (1835-1836) foi uma das publicações ilustradas pioneiras da Argentina, fundada pelo litógrafo César Hipólito Bacle⁴² (1794-1838); seguida pela *Revista del Plata* (1853-1861), de Carlos Pellegrini (advogado, presidente da Argentina de 1890 a 1892), e de *El Mosquito* (1863-1883), de Henri Meyer (1844-1899), “um francês expatriado que encontrara abrigo na Argentina” (FONSECA, 1999: 189) – essa última publicação implicou diretamente a prática e o repertório do semanário carioca *O Mosquito* (1868-1877), que importara dele o mesmo nome, a mesma proposta editorial e o mesmo formato; nele trabalharam juntos, pela primeira vez, Rafael Bordalo Pinheiro e Angelo Agostini. Em 1868, Henri Stein, outro francês expatriado, veio somar-se ao time de colaboradores de *El Mosquito*, sendo reconhecido pela historiografia da imprensa argentina como o iniciador da caricatura política no país (FONSECA, 1999: 188-190) e tornando-se, anos mais tarde, diretor e

³⁹ Elísio Mendes fora um dos proprietários do jornal; Mariano Pina colaborava como correspondente internacional (LUCA, 2017: 94).

⁴⁰ O francês Baptiste Louis Garnier, um dos principais editores no Brasil da segunda metade do século XIX, mandava imprimir em seu país natal o *Jornal das Famílias* (1863), do qual era proprietário, mantendo a sua circulação ativa e regular na cidade do Rio de Janeiro (GRANJA, 2016).

⁴¹ *Idem Ibidem*.

⁴² É ele quem, em 1828, instala a primeira máquina litográfica no país, imprimindo estampas em livros, álbuns, partituras musicais e, enfim, em periódicos (SZIR, 2017).

proprietário do jornal. Um dos periódicos argentinos ilustrados de maior tiragem, impresso em oficinas litográficas francesas, foi o jornal *El Americano* (GARABEDIAN; SZIR; LIDA, 2009), orientado pela mesma dinâmica de circulação de produção do almanaque da *Gazeta, A Ilustração*.

Outra publicação homônima às de Agostini fora *Don Quijote*, fundada pelo espanhol Eduardo Sojo Sanz (1849-1908), que circulou em Buenos Aires de 1884 a 1891. A versão brasileira, *Don Quixote*, passou a circular no Rio de Janeiro a partir de 1895, estendendo-se até 1903⁴³. Assim, partilhando da condição brasileira de um analfabetismo massivo da população, as imagens apareceram por lá como protagonistas no ferramental das discussões de classe e raça desde as guerras de independência, atrelando-se, portanto, desde o fim do século XVIII à classificação posterior de linguagem gráfica *popular*. Para driblar a censura oficial e a perseguição política, entre 1839 e 1842, dois periódicos ilustrados foram fundados em Montevideu, no Uruguai, na intenção de panfletar críticas e mobilizar esforços contra o governo de Rosas⁴⁴ em Buenos Aires. Eram eles *El Grito Argentino* e *Muera Rosas* (FONSECA, 1999: 188-189). Em seu primeiro número, *El Grito Argentino* dizia se dirigir “não para os homens instruídos, os quais não necessitavam dele, mas para os pobres, os ignorantes, para o gaúcho, o changador, para o negro e para o mulato”⁴⁵; no período, seus dirigentes cumpriam um período de exílio no país vizinho.

Os argentinos, assim como os brasileiros, importavam modelos e tecnologias europeus, sobretudo espanhóis e franceses, cujas apropriações podem ser aferidas no estudo do deslocamento de ideias, maquinários e pessoal, reunindo, por fim, o conjunto das suas condições materiais de produção.

Uma grande parte dos atores sociais envolvidos nos processos de produção eram imigrantes europeus. Para citar um exemplo, de acordo com o Segundo Censo Nacional de 1895 no ramo da litografia, contamos 35 estabelecimentos, 11 de cujos proprietários eram argentinos e 24 estrangeiros, empregando 1494 pessoas das quais 714 eram argentinos e 780 estrangeiros. Das 35 litografias, 27 se encontravam na cidade de Buenos Aires, dos quais 7 de seus proprietários eram argentinos e 20 estrangeiros, empregando 1355 pessoas, entre as quais 618 eram argentinos e 717 estrangeiros. Entre as 44 oficinas de encadernação, 3 proprietários eram argentinos e 41

⁴³ *Don Quixote*, sob o comando de Angelo Agostini, circulou de 1895 a 1903. Em 1917, Bastos Tigre funda a revista *D. Quixote*, que circulou no Rio de Janeiro até 1927.

⁴⁴ Juan Manuel José Domingo Ortiz de Rosas foi eleito governador da província de Buenos Aires em dezembro de 1829 e estabeleceu uma ditadura civil-militar apoiada nas práticas de “terrorismo de Estado”.

⁴⁵ Informações extraídas do livro “Caricatura: a imagem gráfica do humor”, de Joaquim da Fonseca (1999).

estrangeiros, empregando 666 pessoas, 265 argentinos e 401 estrangeiros (SZIR, 2017: n.p., tradução nossa⁴⁶).

Importante também foi o papel dos intelectuais locais da década de 1880 na construção da identidade nacional, principalmente através da imprensa, atuando sobremaneira na ressignificação dos valores de pertencimento e de *Estado-Nação* propiciados pela Guerra do Paraguai (1864-1870). Nesse caso, a militância dos irmãos Pedro (1835-1913) e Francisco Bourdel⁴⁷, jornalistas e de origem social francesa, sendo Francisco também ex-combatente (SILVA, 2013: 371), reverberou-se ainda mais sobre os esforços de profissionalização da prática jornalística na Argentina e de inserção desses então novos profissionais nas estratégias de desenvolvimento e de aprofundamento dos debates públicos acerca de temas artísticos, culturais e políticos.

1.2 REDES DE CIRCULAÇÃO DOS AGENTES ESTRANGEIROS

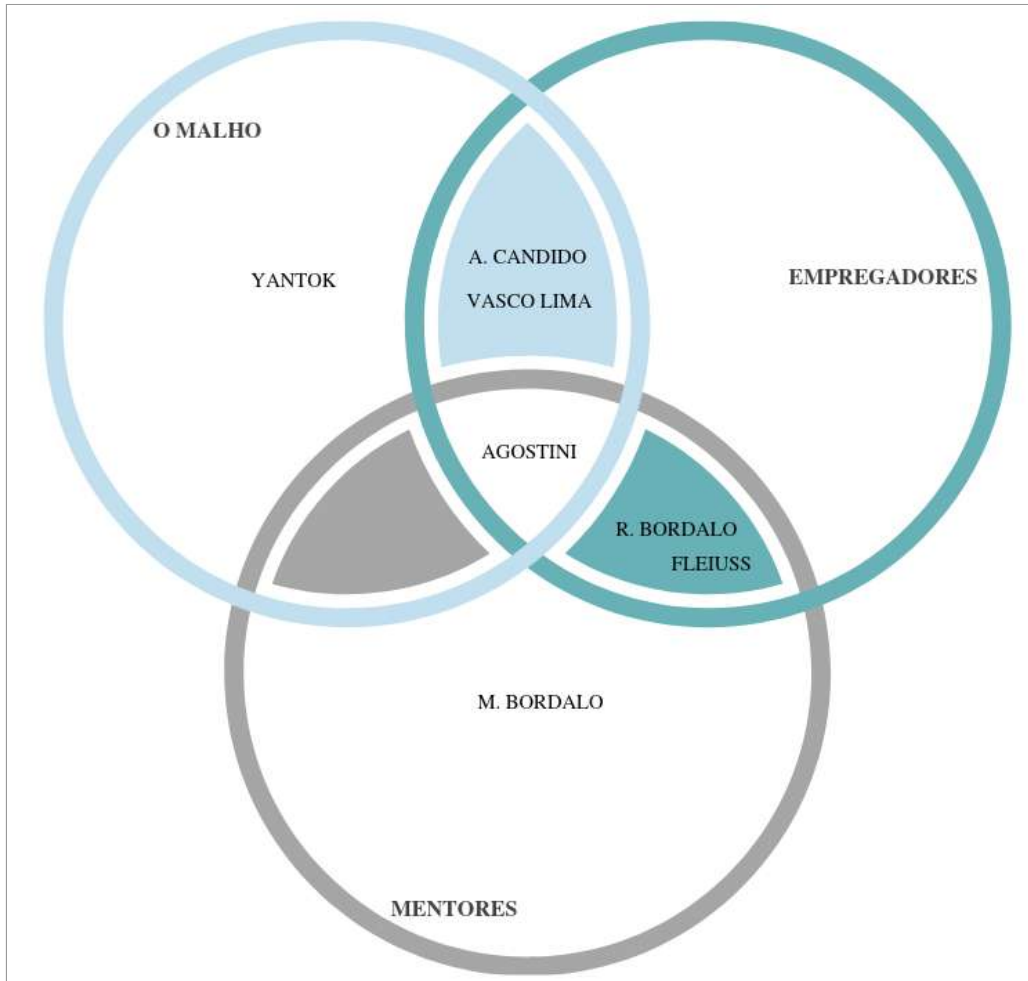
Assim, tendo como foco de análise desta tese o quadro de dirigentes e colaboradores d'*O Malho* (1902-1954), elencou-se, na estrutura da imprensa ilustrada europeia, os artistas e/ou intelectuais estrangeiros que foram eles próprios proprietários ou dirigentes de revistas ilustradas ou de litografias no exterior ou no Brasil e que participaram direta ou indiretamente da composição da revista brasileira, garantindo suas condições estéticas e materiais de formação e circulação no país. São eles: Henrique Fleiuss (1824-1882), alemão; Angelo Agostini (1843-1910), italiano; Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905), português; Julião Machado (1863-1930), português; Manuel Bordalo Pinheiro (1867-1920), português; Alfredo Candido (1879-1960), português; Vasco Lima (1886-1973), português; Max Yantok (1881-1964), italiano. Todos eles, invariavelmente, compuseram o quadro de colaboradores d'*O Malho*, foram mentores desses colaboradores, sejam nos quesitos artísticos do desenho e/ou dos processos de impressão, ou foram empregadores desses colaboradores antes que eles chegassem à revista, conferindo-lhes alguma experiência, repercussão e/ou consagração no

⁴⁶ Do original: “Una gran parte de los actores sociales involucrados en los procesos de producción eran inmigrantes europeos. Por citar un ejemplo, de acuerdo con el Segundo Censo Nacional de 1895 en la rama de la litografía, se cuentan 35 establecimientos, 11 de cuyos propietarios eran argentinos y 24 extranjeros, empleaban 1494 personas de las cuales 714 eran argentinos y 780 extranjeros. De las 35 litografías, 27 se encontraban en la ciudad de Buenos Aires, de allí 7 de sus propietarios eran argentinos y 20 extranjeros, empleaban 1355 personas, entre las cuales 618 eran argentinos y 717 extranjeros. Entre las 44 casas encuadernadoras, 3 propietarios eran argentinos y 41 extranjeros, el personal ascendía a 666 personas, 265 argentinos y 401 extranjeros”.

⁴⁷ Não foram encontradas informações sobre seu nascimento e morte.

ramo; eles podem ainda, obviamente, ter acumulado duas ou três dessas classificações não estanques (gráfico 2).

GRÁFICO 2: LOCALIZAÇÃO DOS AGENTES EM RELAÇÃO ÀS SUAS FUNÇÕES



Elaboração da autora.

Para cada um deles, fez-se um levantamento delimitado à periodicidade anterior ou simultânea à entrada da revista no mercado brasileiro em fontes variadas (obras biográficas, obras de teor acadêmico-científico, memoriais institucionais e periódicos de época), a fim de evidenciar os cruzamentos nos espaços de circulação que foram responsáveis pela reunião das disposições e práticas manifestadas posteriormente nas tomadas de posição do escopo da publicação.

A partir desses nomes, então, elaborou-se uma lista de periódicos (quadro 3), discriminando a circulação (período e cidade) das publicações, seus fundadores e/ou proprietários e dirigentes e/ou colaboradores. Às informações associamos, quando

disponíveis, informações complementares, como especialidade (se de notícias, variedades, infantil etc.), periodicidade, custo de assinaturas e de exemplares avulso e algumas considerações sobre a missão editorial.

QUADRO 3: LISTA DE PERIÓDICOS SOB INFLUÊNCIA ESTRANGEIRA DIRETA

Periódico	Circulação	Fund./Prop.	Dirig./Colab.	Info complementar
<i>Semana Ilustrada</i>	1861-1876, RJ	Henrique Fleuiss	Alfredo Cândido, Machado de Assis	Semanário ilustrado. Assinatura: (corte) anual 16\$000, semestral 9\$000, trimestral 5\$000; províncias: anual 18\$000, semestral 11\$000, trimestral 6\$000. Avulso: 500 réis.
<i>O Diabo Coxo</i>	1864-1865, SP	Angelo Agostini, Luís Gama e Sizenando Nabuco (irmão de Joaquim Nabuco)	-	Quinzenário ilustrado. Assinatura (12 números): capital 5\$000, províncias 6\$000. Avulso: 500 réis.
<i>O Cabrião</i>	1866-1867, SP	Angelo Agostini, Luís Gama e Sizenando Nabuco (irmão de Joaquim Nabuco)	-	Semanário ilustrado anticlerical. Continuação do projeto editorial d' <i>O Diabo Coxo</i> .
<i>O Arlequim</i>	1867, RJ	-	Angelo Agostini	É o primeiro periódico a retratar cenas reais da escravidão. Deixa de circular cinco semanas após sua fundação por questões de instabilidade financeira.
<i>Vida Fluminense</i>	1868-1875, RJ	Angelo Agostini	-	Continuação do projeto editorial d' <i>O Arlequim</i> . Inaugura a publicação de histórias em quadrinho no Brasil.
<i>O Mosquito</i>	1868-1877, RJ	Candido Aragonez de Faria	Rafael Bordalo Pinheiro, Angelo Agostini	Semanário ilustrado. Assinatura (corte): anual 16\$000, semestral 9\$000, trimestral 5\$000; província: anual 20\$000, semestral 11\$000, trimestral 6\$000.

<i>O Binóculo</i>	1870, Lisboa	Rafael Bordalo Pinheiro (único ilustrador)	-	Semanário de caricaturas dedicado ao teatro e à ópera. Avulso: 40 réis.
<i>A Berlinda</i>	1870, Lisboa	Rafael Bordalo Pinheiro (único ilustrador)	-	Álbum humorístico interessado na vida política e religiosa de Portugal.
<i>Lanterna Mágica</i>	1875, Lisboa	Guilherme de Azevedo e Guerra Junqueiro	Rafael Bordalo Pinheiro	Semanário ilustrado (8 números); diário ilustrado. Avulso: 60 réis.
<i>Gazeta de Notícias</i>	1875-1968, RJ	Ferreira de Araújo	Angelo Agostini, José do Patrocínio, Quintino Bocaiúva, Julião Machado, Olavo Bilac, Mário Pederneiras, Gonzaga Duque, Calixto Cordeiro, Vasco Lima, Augusto Santos, Max Yantok, Bastos Tigre, Carlos Lenoir, Renato de Castro, Hélios Seelinger, Álvaro Martins, João do Rio	Diário de notícias.
<i>Ilustração Brasileira</i>	1876-1878; 1909-1958, RJ	Luis Bartolomeu de Souza e Silva	Henrique Fleuiss, J. Carlos, Lobão, Calixto Cordeiro	Quinzenário ilustrado.
<i>Revista Ilustrada</i>	1876-1888; 1888-1893, RJ	Angelo Agostini	José do Patrocínio	Semanário ilustrado. Assinatura (corte): anual 16\$000, semestral 9\$000, trimestral 5\$000; província: anual 20\$000, semestral 11\$000. Avulso: 500 réis.
<i>Psit!!!</i>	1877, RJ	Rafael Bordalo Pinheiro (único ilustrador)	-	Avulso: 500 réis.

<i>O Besouro</i>	1878-1879, RJ	Rafael Bordalo Pinheiro	José do Patrocínio, Arthur Azevedo	Semanário ilustrado. Assinatura: (corte) anual 20\$000, semestral 11\$000, trimestral 6\$000; províncias: anual 24\$000, semestral 14\$000, trimestral 8\$000. Avulso: 500 réis. Foi o primeiro periódico brasileiro a publicar uma fotografia jornalística, de autoria de José do Patrocínio.
<i>O António Maria</i>	1879-1885, 1891-1898, Lisboa	Rafael Bordalo Pinheiro	Manuel Bordalo Pinheiro	Semanário ilustrado. Caracteriza-se pela presença de história em quadrinhos.
<i>A Nova Semana Ilustrada</i>	1880, RJ	Henrique Fleuiss	Augusto Santos	Segundo semanário ilustrado de Fleuiss.
<i>O Paiz</i>	1884-1934, RJ	João José dos Reis Júnior, o conde de São Salvador de Matozinhos - o mesmo que financia Bordalo Pinheiro	Julião Machado, Raul Pederneiras, Luis Bartolomeu de Souza e Silva, Rui Barbosa, João do Rio, Quintino Bocaiúva, Arthur Azevedo, Lima Barreto	Diário de notícias. Destacou-se por sua participação nas campanhas abolicionista e republicana.
<i>Pontos nos ii</i>	1885-1891, Lisboa	Rafael Bordalo Pinheiro	Manuel Bordalo Pinheiro, Julião Machado	Semanário ilustrado. Continuação do projeto editorial de "O António-Maria". Assinatura anual 600 réis. Avulso: 60 réis.
<i>Cidade do Rio</i>	1887-1902, RJ	José do Patrocínio	Angelo Agostini, Alfredo Candido, Calixto Cordeiro	Jornal abolicionista.
<i>Jornal do Brasil</i>	1891-1893; 1893-2010, RJ	Joaquim Nabuco e Rodolfo de Sousa Dantas; Rui Barbosa; Alberto Dines (década de 1960)	Julião Machado, Raul Pederneiras, Augusto Malta	Diário de notícias. O jornal se apresentava como "órgão de imprensa popular, defensor dos pobres e dos oprimidos".

<i>L'Asino</i>	1892-1918; 1921-1925, Roma	Gabriele Galantara	Max Yantok	Semanário ilustrado socialista e anticlerical. Assinatura (capital): anual 5 libras, semestral 2.50 libras; províncias: anual 10 libras, semestral 5 libras. Avulso 10 centavos.
<i>A Cigarra</i>	1895-1896, RJ	Manuel Ribeiro Junior	Julião Machado, Olavo Bilac, Monteiro Lobato	Assinatura anual 48\$000, semestral 25\$000. Avulso: 1\$000.
<i>Don Quixote</i>	1895-1903, RJ	Angelo Agostini	Angelo Agostini	Assinatura (capital): anual 20\$000, semestral 12\$000; província: anual 24\$000, semestral 14\$000. Avulso: 1 mil réis.
<i>Pêlê-Mêlê</i>	1895-1930, Paris	-	Max Yantok	Assinatura: (França) anual 6 francos, (Exterior) anual 9. Avulso 10 centavos. Publicou uma versão ilustrada completa das obras de Victor Hugo impressa pela Editora Girard.
<i>Rio-Revista</i>	1895, RJ	Gonzaga Dutra, Lima Campos	Julião Machado, Mário Pederneiras	Revista literária, mensal.
<i>A Bruxa</i>	1896-1897, RJ	Julião Machado, Olavo Bilac	-	Assinatura: anual 48\$000, semestral 25\$000. Avulso: 1 mil réis.
<i>Revista Branco e Negro</i>	1896-1898, Lisboa	-	João José Vaz, Olavo Bilac	Avulso: 50 réis.
<i>Monsignor Perrelli</i>	1898-1991, Nápoles	Max Yantok	-	-
<i>O Mercúrio</i>	1898, RJ	Julião Machado	Calixto Cordeiro, Raul Pederneiras, Mário Pederneiras, Gonzaga Duque	Publicação voltada “para o comércio, indústria e artes”, inicialmente dedicada a conteúdos publicitários.

<i>A Paródia</i>	1900-1907, Lisboa	Rafael Bordalo Pinheiro	Manuel Bordalo Pinheiro, Alfredo Cândido	Assinatura: (Lisboa e províncias) anual 1\$000, semestral 500 réis; África e outros territórios: acréscimo das taxas dos Correios.
<i>Revista da Semana</i>	1900-1959, RJ	Álvaro de Tefé	Julião Machado, Raul Pederneiras, J. Carlos, Renato de Castro, Max Yantok, João do Rio, Bastos Dias	Intitulava-se "orgam de informação, ilustrado e popular". Avulso: 300 réis.
<i>L'Assiette au Beurre</i>	1901-1912; 1921-1925, Paris	Samuel-Sigismon Schwarz	Crispim do Amaral, Max Yantok	Revista ilustrada temática, apresentada em formato de dossiês. Criticava o militarismo, o colonialismo, o clericalismo e as condições de trabalho precárias.
<i>A Pátria</i>	1902-1903, RJ	João do Rio	Calixto Cordeiro	Revista literária.
<i>A Larva</i>	1903-1904, RJ	Alfredo Cândido	Crispim do Amaral	Publicação crítica contra o governo de Rodrigues Alves. Destacavam-se assuntos relacionados às obras do Porto, a reforma higienista e a questão da anexação do Acre.
<i>A Avenida</i>	1903-1905, RJ	Crispim do Amaral	J. Carlos, Carlos Lenoir, Cardoso Júnior	Semanário ilustrado.
<i>O Gafanhoto</i>	1903-1910, Lisboa	-	Manuel Bordalo Pinheiro, Alfredo Storni	-
<i>Ilustração Portuguesa</i>	1903-1931, Lisboa	José Joaquim da Silva Graça	Julião Machado, Manuel Bordalo Pinheiro	Complemento ilustrado do jornal "O Século", também português.

<i>Revista Kosmos</i>	1904-1909, RJ	Jorge Schmidt	Julião Machado, Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro, Augusto Malta, Olavo Bilac, João do Rio, Veríssimo, Medeiros e Albuquerque, Artur Azevedo, Gonzaga Duque, Euclides da Cunha	Revista literária que visava público de classes abastadas. Avulso: 2\$000.
<i>O Pau</i>	1905, RJ	Crispim do Amaral	-	-
<i>O Fafasinho</i>	1907, RJ	-	Vasco Lima	Semanário ilustrado infantil.
<i>O Gato</i>	1911-1913, RJ	Vasco Lima	Álvaro Marins	Avulso: 600 réis.
<i>O Juquinha</i>	1912-1913, RJ	-	Julião Machado, J. Carlos, Vasco Lima	Semanário infantil. Avulso: 200 réis; número atrasado: 400 réis.
<i>O Imparcial</i>	1912-1919, RJ	-	Raul Pederneiras, Mário Pederneiras, Max Yantok, Julião Machado	Diário ilustrado.
<i>Revista Atlântida</i>	1915-1920, Brasil e Portugal	João do Rio	João Vaz, Manuel Bordalo Pinheiro, Olavo Bilac	Mensário artístico, literário e social para Portugal e Brasil. Patrocinado pelos ministros das Relações Exteriores e de Fomento de Portugal.
<i>A Pátria Portuguesa</i>	S/d, Lisboa	-	Álvaro Marins, Vasco Lima, Max Yantok	-
<i>O Século</i>	S/d, RJ	Crispim do Amaral	Julião Machado, Calixto Cordeiro	-

Elaboração da autora.

A partir do quadro 3, disposto acima, elaborado para fins de descrição, todos os dados coletados foram postos em concorrência para fins de análise, evidenciando redes de relações

Identifica-se como pontos centrais do gráfico, isto é, sendo aqueles que mais recebem e fazem ligações com todos os outros pontos, os nós “Gazeta de Notícias” e “Julião Machado”, apresentando os maiores índices de centralidade (*closeness centrality*)⁴⁸. Atores centrais da teia de relações, eles representam, então, o jornal e o cartunista com maior grau de influência sobre os demais, uma vez que concentram em si o maior número de conexões. Logo em seguida, temos “João do Rio” e “Revista da Semana”⁴⁹.

Com relação aos nós de maiores indicadores de proximidade (*betweenness centrality*) temos, além da dupla “Gazeta de Notícias” e “Julião Machado”, mais uma vez, “Angelo Agostini” e “Rafael Bordalo Pinheiro”⁵⁰. Sendo complementar ao índice de centralidade, a proximidade aponta a posição, no espaço social de análise, do que chamamos *atores-ponte*, ou seja, daqueles que atuam na rede como atores intermediários e servem de ponto de comunicação, troca e circulação para a maioria dos outros agentes.

Assim, extraímos do gráfico duas leituras importantes sobre os espaços de circulação e formação dos caricaturistas e jornalistas de revistas ilustradas no Brasil, sobretudo no Rio de Janeiro, no final do século XIX, especialmente a partir da década de 1870. A primeira diz respeito à influência direta na trajetória profissional desses atores em termos dos cargos por eles ocupados, sejam de dirigentes ou de colaboradores, em dois veículos específicos: *Gazeta de Notícias* e a *Revista da Semana*. A segunda trata das influências diretas e indiretas na formação desses atores, uma vez que sinalizamos três grandes referências tanto para o desenho e suas técnicas de impressão e reprodução, quanto para a escrita na imprensa carioca: Julião Machado, Angelo Agostini, Rafael Bordalo Pinheiro e João do Rio.

Partindo do pressuposto de que há um consenso na literatura de referência (SODRÉ, 1983; BARBOSA, 2013, 2010) em considerar a *Gazeta* como um dos cinco jornais mais influentes à época⁵¹, devemos elencar algumas hipóteses, nesse contexto, para a emergência de condições favoráveis ao seu desenvolvimento e recrutamento de pessoal: *i*) proprietários e

⁴⁸ O índice de centralidade, numa análise de redes, é definido pela razão entre o grau de saída (soma das interações que o ator tem com outros atores) e o grau de entrada (soma das interações que os outros nós tem com o ator) (SOUZA; SILVA, 2018). Os atores centrais, aqui, são a *Gazeta de Notícias*, com índice de centralidade igual a 0,397, e Julião Machado, com 0,395.

⁴⁹ João do Rio apresenta índice de centralidade no valor de 0,333, enquanto a *Revista da Semana*, 0,328.

⁵⁰ Os valores são 2.260 para a *Gazeta*, 1.882 para Julião Machado, 978 para Angelo Agostini e 808 para Rafael Bordalo Pinheiro. O índice de proximidade é resultado da ocorrência das menores distâncias geométricas entre os pontos, calculado pela razão entre o número de vezes que o ator aparece nos fluxos que ligam todos os nós à rede e a distância desse mesmo ator em relação aos outros atores da rede (TOMAÉL, MARTELETO, 2006: 84).

⁵¹ São eles: *Gazeta de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *Jornal do Commercio*, *Correio da Manhã* e *O Paiz*.

dirigentes com cargos na burocracia de Estado, eletivos ou por nomeação; *ii*) relação estável com as elites políticas no campo do poder⁵²; *iii*) alto engajamento publicitário; *iv*) relações de capital social e de capital econômico estáveis nos círculos de importação de maquinário e de tecnologia.

Fundado pelo médico, formado pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, José Ferreira de Souza Araujo (1848-1900), pelo advogado português Henrique Chaves, formado pela Faculdade Livre de Direito do Rio de Janeiro e que fora deputado pelo estado do Rio de Janeiro (BARBOSA, 2010: 144)⁵³, e pelo português Elísio Mendes, “homem de negócios que vivia entre Lisboa e o Rio de Janeiro” (LUCA, 2017: 114), a *Gazeta* nasce engajada nas causas abolicionista e republicana e, por isso, recrutando, logo de início, intelectuais da militância política como José do Patrocínio, Silva Jardim e Quintino Bocaiúva. Por volta de 1890, o jornal se tornou uma sociedade anônima e, com a proclamação da República e o afastamento de Ferreira Araujo, que considerava cumprida sua missão editorial, o jornal assumiu a posição de defensor das elites agrárias; engajou-se positivamente nos governos de Deodoro da Fonseca, opôs-se à Revolução Federalista, balizando a política autoritária de Floriano Peixoto, e foi favorável a Hermes da Fonseca durante a Campanha Civilista. Já em 1896, começou a publicar charges, recrutando em seu quadro de caricaturistas Julião Machado⁵⁴, além da seção literária com folhetins, crônicas e poesias de Raul Pompéia, Eça de Queirós, Ramalho Ortigão, Arthur Azevedo, Medeiros e Albuquerque, Olavo Bilac etc. Em 1907, a esses dois últimos, a *Gazeta* já pagava 50 mil réis por cada crônica publicada (SEVCENKO, 1985: 78-108 *apud* BARBOSA, 2010: 142).

Com tiragem diária de 40 mil exemplares (perdendo apenas para o *Jornal do Brasil*, 60 mil) e cobrando 120 réis por linha na publicação de anúncios (mais barato apenas que o jornal *O Paiz*, 150 réis), manteve seu preço de venda avulsa no patamar popularesco, a 100 réis (BARBOSA, 2010: 124); sua receita superavitária era proveniente, então, da soma de pequenos anúncios plurais e numerosos, que se articulavam às estratégias empresariais da

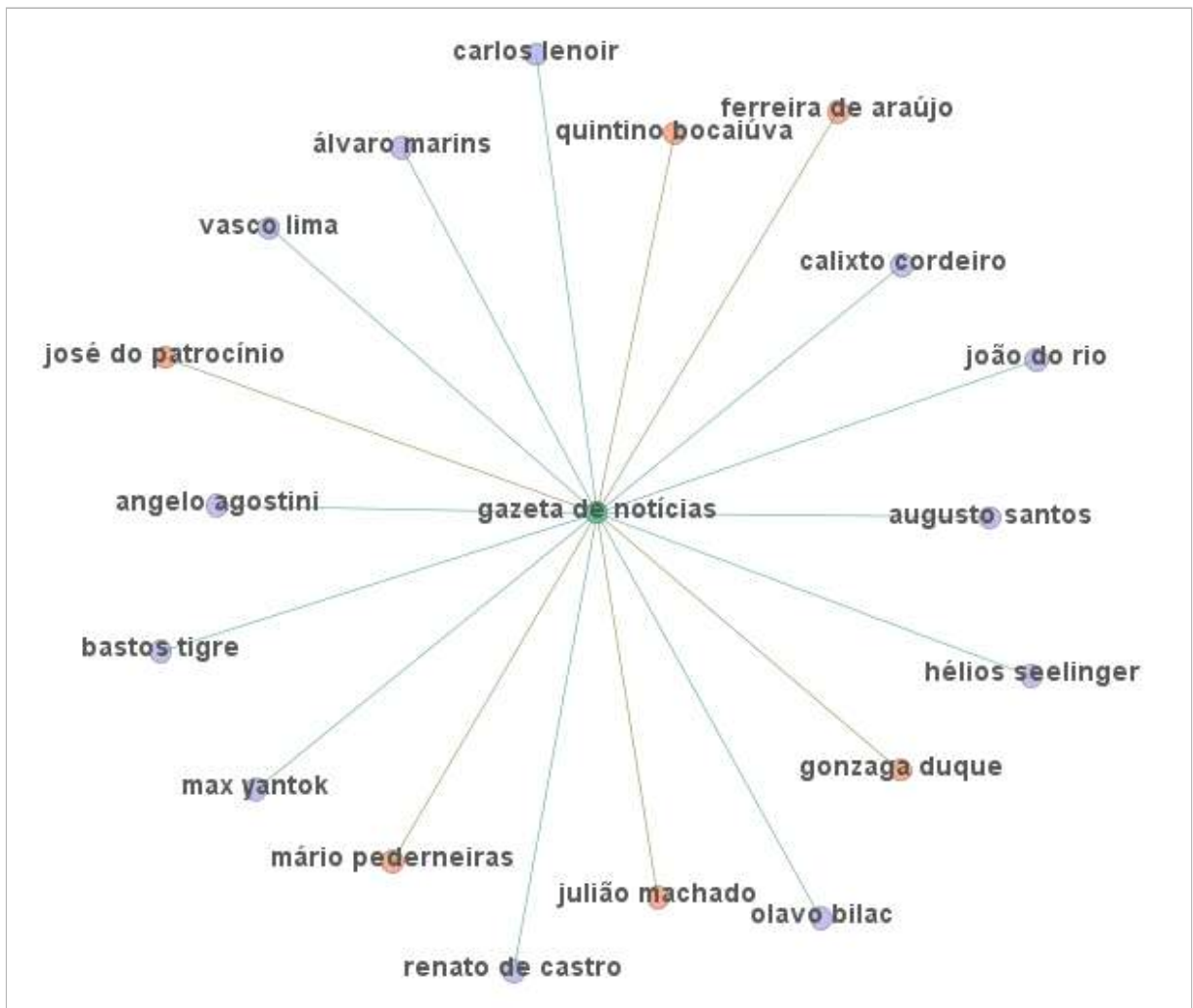
⁵² “A principal decorrência dos alinhamentos políticos e da publicização de tomadas de posição, basicamente através do jornalismo e da produção de opúsculos políticos, foi a ampliação das oportunidades de ganhos políticos, particularmente transfigurados em cargos após a instauração da República. Um indicador direto disso é que, entre os que não ocuparam cargos políticos durante o Império, há um investimento significativo em algum tipo de publicação (72,2% contra 67,7% do conjunto do universo)” (BORDIGNON, 2015: 196).

⁵³ Ambos colaboraram, como redatores, dos periódicos *O Mosquito*, de Angelo Agostini, e *O Besouro*, de Rafael Bordalo Pinheiro. Informações extraídas em conjunto da seção “Cousas políticas”, do Senado Federal, e do livro *História Cultural da Imprensa v.2*, de Marialva Barbosa (2010).

⁵⁴ Informações extraídas do verbete “Gazeta de Notícias” no CPDOC/FGV.

própria propaganda do jornal para aproximação e recrutamento de público, mas, principalmente, como “resultado de ligações políticas com os grupos dominantes”, recebendo até 50% do valor de caixa mensal em subvenções do governo federal (BARBOSA, 2010: 125). Com relação à circulação material de técnicas e maquinário, destacamos, mais uma vez, o papel do jornalista português Mariano Pina, correspondente da *Gazeta*, junto a Elísio Mendes, já mencionado no quadro de circulação das litografias. Abaixo, seguem suas conexões em detalhes (gráfico 4); os nós pintados de azul sinalizam pessoas que trabalharam n’*O Malho*, seja em cargos de dirigentes ou de colaboradores; aqueles sinalizados em rosa não compuseram o quadro da revista.

GRÁFICO 4: REDE DE CONEXÕES DO JORNAL *GAZETA DE NOTÍCIAS*



Elaboração da autora. Utilização do software Gephi.

Por outro lado, a centralidade da *Revista da Semana* na rede geral se explica pelo fato de ser ela, dentre todas as revistas relacionadas, a que apresentou periodicidade mais longa e regular, tendo circulado durante 59 anos ininterruptos na cidade do Rio de Janeiro. Isto se deve a duas questões fundamentais: *i*) a posição social de seus fundadores e dirigentes, membros das elites cultural e política; *ii*) a condição financeira confortável assegurada pelos já mencionados oligarcas e, ainda, sua anexação ao *Jornal do Brasil* logo nos primeiros anos de funcionamento, encartando-a como suplemento literário.

Fundada por Álvaro de Tefé von Hoonholtz, advogado de ascendência alemã que fora oficial de registro de títulos no Império e secretário da Presidência da República, a revista gozava das garantias econômicas e políticas de seus dirigentes; filho do Barão de Tefé, Antonio Luís von Hoonholtz (1837-1931), que fora além de literato, diplomata, militar da Marinha e ex-combatente condecorado na Guerra do Paraguai, Álvaro de Tefé também fora tio de Nair de Tefé, casada com o ex-presidente Hermes da Fonseca e considerada a primeira mulher caricaturista do mundo (ZANON, 2009: 218)⁵⁵. O projeto da revista foi pensado com a ajuda de Raul Pederneiras (1874-1953), já em 1904 diretor artístico d'*O Malho*, e de Medeiros e Albuquerque (1867-1934), intelectual membro-fundador da Academia Brasileira de Letras (ABL) e deputado pelo estado do Rio de Janeiro⁵⁶, atendendo a múltiplos gostos no catálogo de variedades: literatura, moda, colunismo social, crônicas políticas e policiais, competições esportivas etc.; deu lugar também à cobertura de algumas campanhas políticas e a grandes fotorreportagens, como aquela que documentou a Revolta da Vacina. Em 1911, a *Revista da Semana* recebeu o prêmio máximo (Medalha de Ouro) na Exposição Internacional de Turim, na Itália⁵⁷.

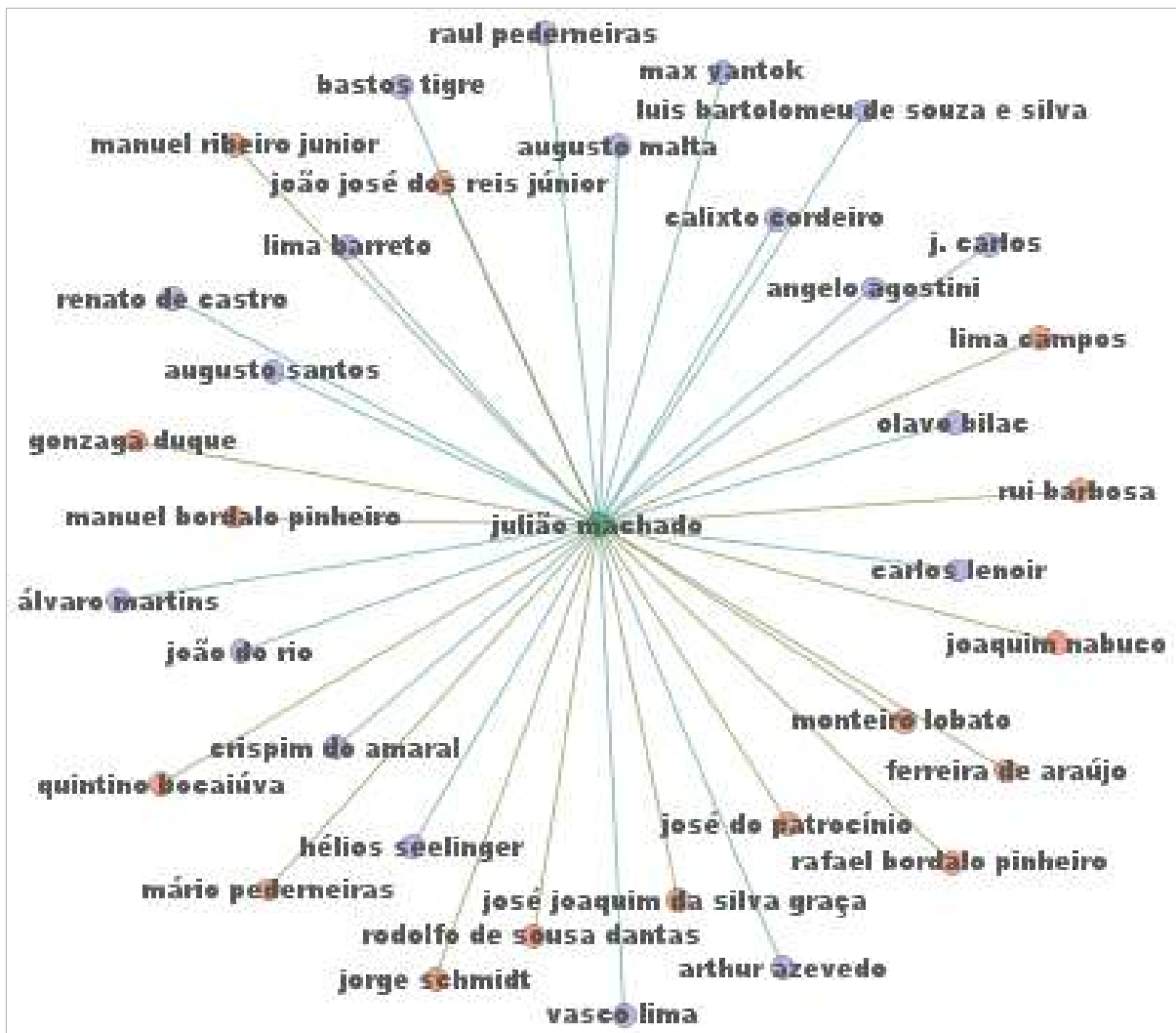
Para Julião Machado, fez-se uma nova rede em detalhes (gráfico 5), conectando-o a todos os colegas acionados na rede geral (gráfico 3). Seguindo a lógica do recorte da *Gazeta de Notícias*, os nós azuis indicam colaboradores d'*O Malho* e os rosas, os nomes que não passaram pela revista.

⁵⁵ Informações extraídas do CPDOC/FGV e da Enciclopédia Itaú Cultural.

⁵⁶ Informações extraídas dos verbetes da Academia Brasileira de Letras (ABI).

⁵⁷ Informações extraídas do CPDOC/FGV.

GRÁFICO 5: REDE DE CONEXÕES PESSOAIS DE JULIÃO MACHADO



Elaboração da autora. Utilização do software Gephi.

Lima (1963: 963) considera Julião Machado o grande nome da segunda geração da caricatura no Brasil; antes dele, Agostini, e depois, J. Carlos. Ele fora o primeiro a adotar os processos gráficos do zinco e da fotogravura, tornando obsoletos os modos de impressão em litografia: “A rotina da litografia, processo ótimo, mas lento e fatigante, foi abrogada por Julião Machado. (...) deve-se [a ele] o progresso gráfico nas revistas ilustradas; foi êle quem introduziu entre nós a maneira européia e iniciou a grande reforma” (PEDERNEIRAS *apud* LIMA, 1963: 963). O prestígio entre pares teria vindo durante a sua passagem na revista *O Mercúrio* (1898), após dividir com Olavo Bilac os projetos editoriais e gráficos das revistas *A Cigarra* (1895) e *A Bruxa* (1896); teria sido ele, ainda, o responsável pela profissionalização da ocupação de caricaturista na imprensa do Rio de Janeiro, estabelecendo profundas relações

com os “homens de letras” – fato que lhe rendeu, inclusive, o desenho do primeiro fardão da ABL (LIMA, 1963: 978).

Nascido em São Paulo de Luanda, capital da Angola, tivera como origem social um pai também português, António Félix Machado, líder da Associação Comercial de Luanda e proprietário de grandes posses na cidade (FONSECA, 2016: 98; LIMA, 1963: 964). Com formação em Artes pelas cidades de Lisboa e Paris, junto ao *Grupo do Leão de Ouro*, onde fora colega do pintor José Malhoa, pupilo da Real Academia de Belas Artes de Lisboa, de Rafael Bordalo Pinheiro e seu filho, Manuel Bordalo Pinheiro, e de João Vaz, ilustrador que entraria para o quadro d’*O Malho* alguns anos mais tarde, Julião reconhecia como “mestres da charge social” (LIMA, 1963: 972), sobretudo com relação à sátira de costumes, os caricaturistas franceses Abel Faivre (1867-1945), Henry Gerbault (1863-1930), Albert Guillaume (1873-1942) e Jean-Louis Forain (1852-1931), aquele que teria tido “a maior influência na orientação de seus critérios” (FONSECA, 2016: 101). Em Paris, Julião Machado frequentou o *atelier* de Fernand Cormon, pintor francês que dividiu também, na década de 1880, ensinamentos com Émile Bernard, Toulouse-Lautrec e Van Gogh⁵⁸.

Iniciou sua carreira, então, em *Pontos nos ii*, trabalhando para Rafael Bordalo Pinheiro em 1885⁵⁹; e estreou como diretor artístico em 1888, na *Comédia Portuguesa* (1888-1889), jornal que lançara após a morte de seu pai, com o dinheiro que lhe rendeu da herança, e que lhe permitiu estreitar ainda mais as relações com o grupo boêmio lisboeta (FONSECA, 2016: 98). Nela, seguia o padrão das revistas ilustradas francesas e das primeiras publicações de Bordalo Pinheiro, com papel de boa qualidade e buscando o toque de um “humorismo fino” (FONSECA, 2016: 99) dedicado às altas classes da sociedade portuguesa. Essa proximidade profissional e a afeição pessoal entre os dois artistas fora evidenciada na capa de 5 de março de 1897 da revista *A Bruxa*, oportunidade na qual Julião rendeu homenagens ao seu conterrâneo mentor (figura 7)⁶⁰; em outras ocasiões, Julião desenhara também o *Zé Povo*, inclusive no Brasil, marca de Bordalo Pinheiro para a história da caricatura, que será abordada com cuidado mais adiante.

⁵⁸ *Idem Ibidem*.

⁵⁹ Julião Machado tornou-se fixo no expediente da revista a partir de 1890 (FONSECA, 2013: 99).

⁶⁰ Na ilustração, Julião Machado “representou *a Bruxa* mandando beijos a Bordalo e agradecendo a página produzida por ele sobre o carnaval fluminense na revista *Mala da Europa*, destinada aos portugueses emigrados” (FONSECA, 2016: 99).

FIGURA 7: HOMENAGEM A RAFAEL BORDALO PINHEIRO, POR JULIÃO MACHADO



Fonte: *A Bruxa*, 5 de março de 1897. Acervo: FCRB.

A primeira parceria entre Julião Machado e Olavo Bilac aconteceu no Brasil, em 1895, para o lançamento da revista *A Cigarra* – nesta época, Bilac “já tinha prestígio na imprensa (...) e escrevia regularmente para dois importantes jornais: o matutino *Gazeta de Notícias* e o vespertino *A Notícia*” (FONSECA, 2016: 120), conciliando sua vida jornalística e poética (SCHERER, 2012: 20-23) no que diz respeito às transformações urbanas, políticas e

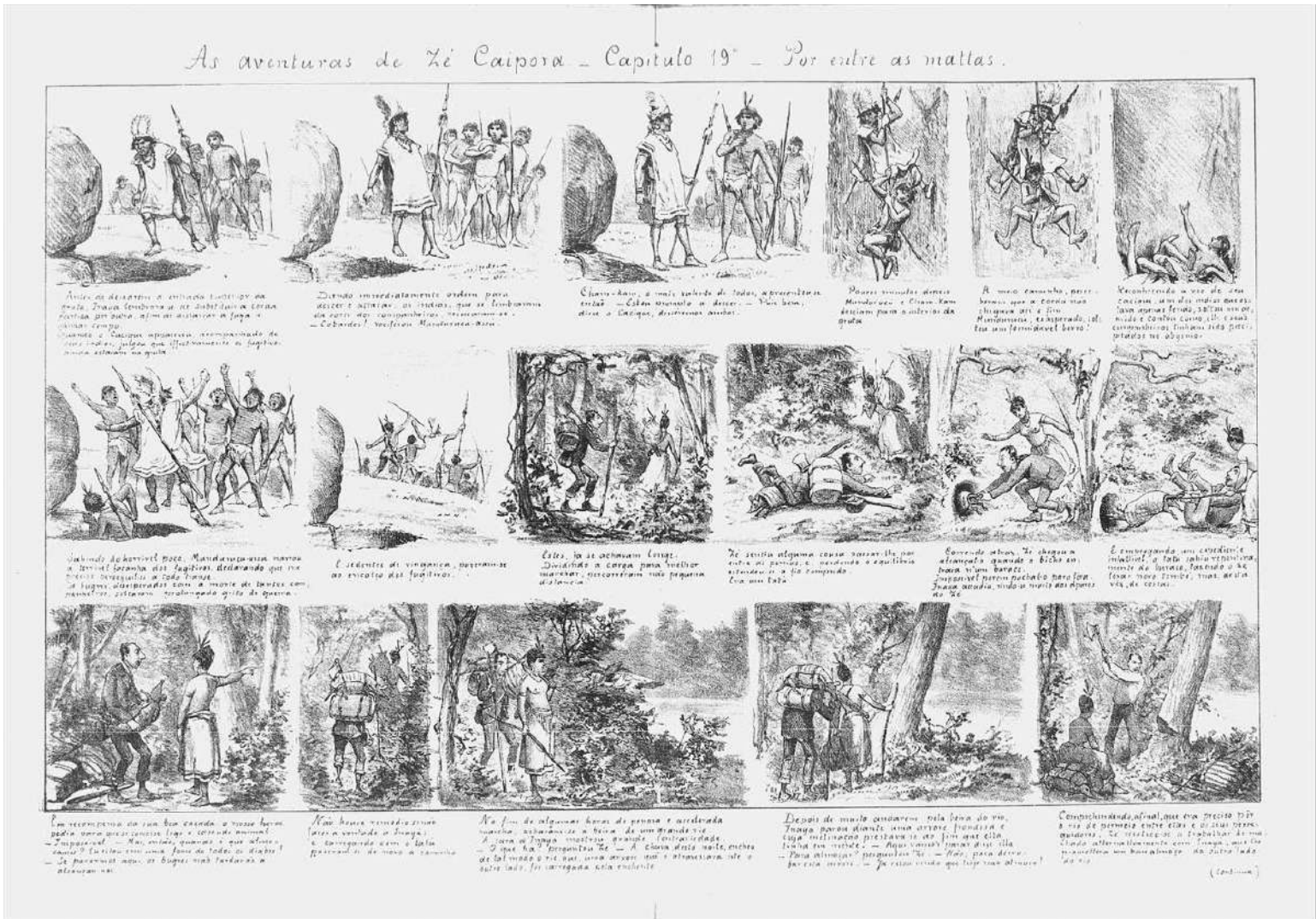
sociais que atravessava a cidade do Rio de Janeiro; *A Bruxa* fora fundada no ano seguinte, em 1896, para a qual fora mantida a mesma estrutura da publicação anterior: sátira de costumes, articulando as crônicas de Bilac com as caricaturas de Julião. Nessas revistas, “a técnica de simulação da xilogravura, a partir da raspagem da área entintada da superfície litográfica” (FONSECA, 2016: 124), fora vanguardista, permitindo-lhe, em oposição à “estética do esfumado” de Agostini, trabalhar melhor as nuances do branco e produzir um traço mais limpo e regular (LIMA, 1963; LUSTOSA, 2005); essas e outras “hibridizações de técnicas” compõem seu maior legado no avanço gráfico nacional.

Angelo Agostini, natural da cidade de Vercelli, na Itália, teve origem social distinta: seu padrao, Antonio Pedro Marques de Almeida, por quem fora criado, era jornalista; sua mãe, Raquel Agostini, era cantora lírica. Com formação em Artes pela cidade de Paris, teve contato ainda na adolescência com as revistas ilustradas de Philipon e seus colaboradores, assim como com a revista inglesa *Punch* (MARINGONI, 2006). No Brasil, tornou-se “extremamente popular” (LIMA, 1963: 886), demonstrando habilidades na própria prática dos desenhos de humor, mas também na produção de reportagens ilustradas, em especial na revista *O Mosquito*, que ainda não dispunha dos recursos da fotogravura (LIMA, 1963: 888).

Agostini inaugura o formato de histórias em quadrinho no Brasil, tendo sido sua primeira produção em série, *As aventuras de Nhô Quim (ou impressões de uma viagem à corte)*, de 1869, vinculada à revista *A Vida Fluminense*, que se encontrava sob sua direção; a série teve um total de 15 capítulos e circulou até 1972 (MARINGONI, 2006). Já na *Revista Ilustrada* e posteriormente n’*O Malho*, circulou a série *As aventuras de Zé Caipora*, somando 75 capítulos, de 1883 a 1906⁶¹. Nessas histórias, era bastante comum a temática do conflito “progresso *versus* atraso” e/ou “modernidade *versus* tradição”, estando presentes, na maioria das vezes, as representações de um índio e da natureza virgem em meio aos avanços dos centros urbanos (São Paulo e Rio de Janeiro), como se pode verificar (figura 8).

⁶¹ *Idem Ibidem.*

FIGURA 8: “AS AVENTURAS DE ZÉ CAIPORA”, POR ANGELO AGOSTINI



Fonte: Revista Ilustrada, 1887. Acervo: FBN.

Angelo Agostini fora amigo próximo de José do Patrocínio, tendo com ele dividido o posto de colaborador na *Gazeta de Notícias* (1875-1942) e na própria *Ilustrada*, além de terem juntos participado do Partido Liberal e se engajado no Movimento Abolicionista brasileiro⁶² no momento em que, de acordo com o Censo de 1890⁶³, a população de pretos e pardos ocupava a fatia de 37,2% da população geral do município do Rio. Maringoni (2010) sinaliza, no entanto, que sua militância na causa abolicionista diz respeito mais aos interesses dos avanços econômicos do que a libertação dos negros escravizados poderia oferecer, em termos de fortalecimento do mercado interno e da concorrência nas leis de oferta e de demanda de mão de obra abundante, do que ao viés humanitário de combate às práticas

⁶² CPDOC, verbetes da Primeira República; LIMA, 1963; MARINGONI, 2010.
⁶³ CHALHOUB, 1990; CARVALHO, 1987.

violentas de exclusão e discriminação. Nesse sentido há indícios, inclusive, de publicações racistas assinadas pelo artista na revista *Don Quixote*, a partir de 1895; a revista passaria a reproduzir, então, em algumas seções, os preconceitos mais recorrentes das classes dominantes, como ataques diretos ao trabalho informal de vendedores ambulantes, às habitações coletivas e ao aumento da prostituição. Agostini compôs o expediente d'*O Malho* ainda em sua primeira fase, assinando charges políticas e de sátira de costumes desde setembro de 1902.

Rafael Bordalo Pinheiro frequentara, assim como Malhoa, a Real Academia de Belas Artes de Lisboa, foi membro permanente da associação artística do Grupo do Leão de Ouro e da Sociedade Promotora das Belas Artes; fora condecorado “Cavaleiro da Legião de Honra” na Exposição Internacional de Paris em 1889 e, como homenagem póstuma produzida por seu filho, Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, recebeu, em 1914, o Museu Rafael Bordalo Pinheiro para reunir a maioria de suas obras. Assim que chegou ao Brasil, Bordalo Pinheiro colaborou, junto a Agostini, com a revista *O Mosquito*, recebendo a quantia de 50 libras por mês (KNAUSS, 2011). A concorrência entre os dois artistas, o português e o italiano, fora tamanha que alguns insultos públicos chegaram a ser veiculados em seus periódicos em formatos de “carta ao leitor”, histórias em quadrinho ou caricaturas (MARINGONI, 2006: 115), cortando relações no final de 1878 (FONSECA, 2016: 67-72); as críticas debruçavam-se sobre a produção gráfica propriamente dita, sobre a administração dos periódicos, contendo acusações sobre o recebimento de verbas ilícitas, por exemplo, e sobre os conflitos decorrentes da valorização de uma cultura portuguesa em detrimento da brasileira. No fim das contas, o rompimento entre os dois, ao que parece, “teve por base vaidades pessoais” (MARINGONI, 2006: 115). Em 1899, quase vinte anos depois, na ocasião de uma exposição de artes na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, os dois se reencontraram e trocaram elogios nas páginas de *Don Quixote*.

Na condição de estrangeiros, fator que tanto Rafael Bordalo Pinheiro quanto Angelo Agostini e Julião Machado partilhavam no Brasil, recaía sobre eles, de maneira geral, alguma austeridade por parte das fontes oficiais retratadas nas charges e nas críticas políticas, principalmente aquelas da situação que ocupavam cargos públicos ou militares. Há relatos (LIMA, 1963: 978) de que os três sofreram episódios de perseguição e/ou ameaça de extradição do país, recebendo um estigma de apátrida que poderia ser acionado de modo leve ou moderado a depender dos ataques na imprensa e da figura pública em questão. Bordalo,

que correu risco real de morte, sofrera dois atentados à época do encerramento da revista *O Besouro*, “ambos realizados por capangas pagos por vítimas mal-feridas de seu traço” (FONSECA, 2016: 72), o que o levou a retornar a Portugal ainda naquele ano.

Por fim, o cronista João do Rio (João Paulo Alberto Coelho Barreto, 1881-1921), também apontado pelas redes como figura central dessas conexões no mundo da imprensa ilustrada carioca da virada do século, ilustra a posição típica do período: um intelectual boêmio. Iniciou sua carreira no jornal *Cidade do Rio*, de José do Patrocínio, aos 17 anos; ingressou na *Gazeta de Notícias*, publicando textos a partir dos quais produziria os livros “As Religiões no Rio” e “Momento Literário” (GOMES, 1996: 144), este último reunia entrevistas com escritores brasileiros contemporâneos a ele e lhe rendeu um recorde de vendagem: oito mil exemplares em seis anos (BORDIGNON, 2015: 209). Exerceu, além do jornalismo, as ocupações de contista, romancista, teatrólogo e conferencista, sendo a larga produção de crônicas o maior indício de seu ingresso na ABL em 1910 (GOMES, 1996: 145). Para Miceli (2015: 57), João do Rio correspondia ao protótipo do *anatoliano*, ou seja, aquele “para cujo êxito têm o mesmo peso a figura do ‘dândi’, manequim intelectualizado responsável pela importação simbólica em país periférico, e uma obra poética que registra ‘estados d’alma’, ambos os planos marcados pela contrafação dos modelos parisienses”.

O “mérito literário” (BORDIGNON, 2015: 194-195) respondia a uma determinada “trajetória típica” para a qual implicava “investimentos, estratégias de ação e a obtenção do reconhecimento a partir do centro”, neste caso, exercido pela posição estratégica da cidade do Rio de Janeiro na época, onde se concentrava “o maior mercado de emprego para os homens de letras, assim como os meios de acesso aos principais grupos literários, através dos quais se definiam as possibilidades de carreiras, os contatos com editores e as chances de ingresso em instâncias de consagração”. Com relação aos gêneros literários, houve ainda uma “transição progressiva do ‘romance idealista’ para o ‘realista’, cuja produção passa a incluir pesquisas históricas, observações da ‘realidade’, descrição de perfis e costumes”, marcando uma oposição entre as *elites políticas* e as *elites intelectuais* ou *da cultura*. Engajados nas “causas civilizatórias” (VENEU, 1990: 231-232), intelectuais como João do Rio teriam, então, a missão de “dar a conhecer cientificamente a realidade nacional” no contexto de ascensão republicana da modernização do país. Na introdução de *Vida Vertiginosa* (1911), o autor expôs a “preocupação do momento” (DO RIO *apud* VENEU, 1990: 233), refletida nas páginas que vinha publicando: “O seu desejo ou a sua vaidade é trazer uma contribuição de

análise à época contemporânea, suscitando um pouco de interesse histórico sob o mais curioso período da nossa vida social, que é o da transformação atual de usos, costumes e ideias”⁶⁴.

Temos, então, como principal apontamento dessas dinâmicas de circulação e de importação de diretrizes e técnicas da Europa para o Brasil, em particular para o Rio de Janeiro, que a diferença de origem entre esses dois grupos vanguardistas no que diz respeito à imprensa ilustrada e de humor está na relação que eles estabeleceram com os grupos políticos dominantes e com os regimes políticos instaurados. Enquanto que na Europa, a constituição do grupo de caricaturistas e “homens de letras” desse segmento se deu na e pela oposição à aristocracia e às práticas tirânicas das primeiras fases da República, sobretudo na França, no Brasil, a sua emergência só foi possível se articulada aos mecanismos de autorização e de legitimação do campo do poder. Dito de outro modo, nota-se uma expressiva diferença de noção de pertencimento a um estrato social específico, a burguesia; enquanto que para além-mar a relação estabelecida fora de confronto, aqui o grupo constituiu-se por agentes burgueses. Essa realidade se associa também, e de maneira estreita, à configuração do grupo dos intelectuais no Brasil, como argumentaremos adiante. São indicativos dessa natureza que nos permitem tecer algumas hipóteses quanto à ausência de rupturas na transição entre o regime monárquico e o republicano, período no qual, apesar das alterações formais na estrutura de acesso aos cargos com a universalização dos direitos, permanecem inalteradas as características sociais dos agentes recrutados: a distinção deixa de estar vinculada aos títulos de nobreza e à terra e passa a vincular-se aos títulos de mérito e técnica. No entanto, a substituição dos critérios de validação dessas posições sociais não interfere nos critérios de possibilidade de acesso e ascensão a esses grupos, principalmente no que tange às clivagens herdeiras da lógica escravagista, de discriminação por raça e classe.

1.3 O PAPEL DAS REVISTAS ILUSTRADAS NA CONSTRUÇÃO DE UMA *BRASILIDADE*

As primeiras revistas ilustradas, pensadas, impressas e distribuídas no Brasil, principalmente nas cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, foram pensadas, impressas e distribuídas segundo a lógica de produção da matriz europeia. A maioria delas tendo em seus postos de direção (senão a própria fundação) europeus eles mesmos. Menos por uma questão de valorização pura do estilo, da escola de arte ou da escola literária de vanguarda, mais pela

⁶⁴ *Idem Ibidem.*

necessidade de importação dos métodos práticos de confecção desses periódicos. Questão econômica ligada à posse do maquinário, cuja tecnologia, observamos, era proveniente da França ou da Alemanha, e da absorção do *métier*, inerente à prática de um saber-fazer específico e ainda pouco ferramental em um país de setor industrial incipiente.

A questão da construção de uma identidade nacional passa a ser, então, objeto central da disputa pela imposição de um projeto civilizatório no país (BOTELHO, 2005; CARVALHO, 1990, 1987), seja pelo modelo idealista da emergência de um povo enquanto nação, emancipado à medida que unificado, seja, num segundo momento, pela escolha de uma figura representativa dessa nação, compatível com o cenário de aspirações de uma modernidade urbana na capital. Característica peculiar da representação humorística nos séculos XIX e XX (SALIBA, 2002; FONSECA, 1999; SILVA, 1990), o desenho de ícones na composição dos estereótipos nacionais foi fenômeno global, a julgar pelas figuras de John Bull (Inglaterra), Miguel Alemão (*Der Deutsche Michel*, Alemanha), Tio Sam (Estados Unidos) etc.

A primeira metade do século XIX marcou o triunfo, no Brasil, do conceito de *Estado-nação* (BOTELHO, 2005), de dimensão integradora para o qual a ideia de cidadania é fundamental (ORTIZ, 2013); o que implicou o fortalecimento das estruturas estatais e da consolidação de um projeto de valorização da nacionalidade. Nesse cenário, a Guerra do Paraguai (1865-1870), bastante retratada nas revistas de Agostini, por exemplo, teve sua importância, enquadrando-se na geração de intelectuais que, a partir da década de 1870, se esforçou para formar um pensamento paradigmático sobre a identidade brasileira (CARVALHO, 2008; ALONSO, 2002; ORTIZ, 2013).

Diferentemente do contexto europeu, para o qual as questões relativas à universalização do direito e à judicialização do Estado correspondiam à constituição de uma identidade nacional, no Brasil, o foco se dispersou alcançando, em simultâneo, a constituição de uma identidade cultural (QUEIROZ, 1989; ORTIZ, 2013). A *brasilidade* seria, então, o agenciamento de um patrimônio cultural capaz de conservar seu núcleo duro inalterado ao longo do tempo, reconhecido e reconhecível em outros territórios, à ação de partilha desse mesmo patrimônio pela maioria dos habitantes do país, impelidas as barreiras das camadas sociais; tais elementos configurariam maneiras de viver e maneiras de pensar⁶⁵.

⁶⁵ *Idem Ibidem.*

Sabidas as incongruências entre as matrizes indígena, africana e europeia, os traços culturais não configurariam, de maneira nenhuma, um conjunto harmonioso. A associação cientificista dos indígenas e negros ao *atraso* emerge, então, da necessidade de exclusão dos “bárbaros” rumo à “civilização” e à prosperidade econômica e assume, nesse contexto, discursos institucionais. São exemplos dessa literatura Silvio Romero (1851-1914), Euclides da Cunha (1866-1909) e Graça Aranha (1868-1931), que questionavam a possibilidade de alcançarmos, um dia, o idealizado *progresso*. Eles somente “podiam conceber uma identidade cultural da maneira que julgavam ser a ocidental – branca, educada, refinada” (QUEIROZ, 1989: 33)⁶⁶.

Jurt (2012: 472-481) argumenta que os processos de decadência e ruptura do regime monárquico descorporificaram o poder, uma vez que interromperam as associações entre a figura do rei, da dinastia ou do monarca à ordem vigente e passaram a conectá-lo a regulamentos estatutários desanimados. Essa espécie de orfandade de referências diretas causada pelo “anonimato do poder democrático” implicaria a necessidade de, na República, se eleger símbolos coletivos, como em uma *comunidade política*, na intenção de fazer valer a potência e o direito de um “poder sem corpo”.

No Brasil, a referência à nação fora estritamente ligada ao Estado no contexto pós-Independência, já que não havia se constituído aqui, por enquanto, uma ampla consciência nacional; as elites políticas e econômicas, especialmente aquelas urbanas não definidas pela posse de títulos de nobreza, teriam o maior interesse em construir uma nova ordem simbólica apta a exprimir um conjunto de valores através do qual pudessem se enxergar nele refletidos (JURT, 2012; CARVALHO, 2008). Impunham, assim, outros mecanismos de dominação aos grupos sociais submissos julgando que, alienados pelo sentimento de pertencimento, eles se sujeitariam às condições conjunturais compulsórias.

Para Bourdieu (2004: 181), *povo* e *popular* são “alvos que estão em jogo na luta entre os intelectuais”, uma vez que se sentir autorizado ou ser autorizado por alguma instância de legitimação social para falar *do* povo, no lugar do povo, ou *para* o povo, com endereçamento específico de suas investidas e ações, constituem em si forças e disputas nas trajetórias de dominação. No contexto da arte, que, no Brasil, configura-se por um domínio pouco

⁶⁶ É apenas com o Movimento Modernista, principalmente a partir de 1922, que a ideia de brasilidade cultuada pelas “elites” passa a concentrar e a valorizar em si as três etnias, demonstrando, ainda de modo tímido, que a originalidade e a autenticidade de nossa cultura pousariam justamente sobre o encontro dessas múltiplas raízes.

autônomo (FREITAS, 2005), os intelectuais fazem uso das ambiguidades políticas da palavra *povo*, que pode denotar classes populares, proletariado, nação etc., para reabilitar uma ideia de *popular* normalmente associada àquilo que contraria o erudito e é, portanto, entendido como menor, menos valorizado ou menos autêntico.

Falar em *povo político* (CARVALHO, 1987: 84-90) na cidade do Rio de Janeiro nas décadas de 1890 e 1900 era excluir 80% de seus habitantes que, constituindo-se de mulheres, analfabetos e (ex)escravizados, não tinham direito ao voto; no entanto, isso não significa negar toda a atuação política, sobretudo aquela cotidiana e não oficial, como aquela descrita na Revolta da Vacina (CARVALHO, 1987) ou na Revolta do Vintém. Recorrendo aos censos da época⁶⁷, que datam de 1872, 1890 e 1900, na tentativa de traçar um panorama econômico-social dessa população, temos que, em um primeiro momento, as clivagens de *pessoa livre* (OLIVEIRA, 2003: 11-12), que dividiam a população entre escravizados e não escravizados e, em um segundo momento, as clivagens de cor, que discriminavam “caboclos”, “pretos”, “pardos” e “índios”, foram os critérios que melhor responderam, de maneira oficiosa e eficaz, aos anseios das elites imperiais no exercício de uma descrição da nação, refletindo uma massa homogênea quanto aos aspectos culturais, mas hierarquizada quanto à sua condição social e à cor (BOTELHO, 2005).

Os projetos de sociedade que estavam em jogo no Rio de Janeiro, na última década do Império e na primeira década da nova República, correspondiam aos anseios de dois grandes grupos nacionais: de um lado, aqueles associados à tradição, os monarquistas, e, de outro, aqueles associados à modernidade, os republicanos (CARVALHO, 2008; BORDIGNON, 2016). Essa oposição resultaria em caminhos possíveis para a ruptura do controle da Coroa sobre os chefes locais e para a sua conseqüente soberania, implicando, necessariamente, a desvalorização das ideias de mobilidade e hierarquia sociais galgadas através da “herança” e do “favoritismo” à medida que fossem substituídas pelas balizas da “competência” e da “impessoalidade” (BORDIGNON, 2016: 237-238).

⁶⁷ A Sociedade Estatística Internacional, criada por um grupo da elite intelectual dos países de vanguarda no desenvolvimento científico, começa, em 1851, a realizar os Congressos Internacionais de Estatística, estabelecendo neles orientações de controle social dirigidas aos povos civilizados: “a estatística oficial já não é apenas uma necessidade das nações, é moralmente um quase compromisso internacional, que um dia há de ser regulado por convenções entre os Estados no interesse da civilização” (APB-CD, sessão de 18/7/1870). O projeto do primeiro recenseamento, posto em votação no Senado em 1870, prepararia, então, o país para tal compromisso (BOTELHO, 2005: 331).

Considerando as origens sociais dos agentes que compunham as “elites políticas” e os “homens de letras”, os artistas e os intelectuais, temos que: no primeiro universo, predominam os filhos de “proprietários” (44,2%) e de “oficiais militares” (21%); no segundo universo, predominam os filhos de “proprietários” (37%) e de “funcionários públicos, pequenos proprietários e artesãos” (23,9%), correspondendo às camadas sociais mais baixas (BORDIGNON, 2014: 8-10). Grosso modo, seria a configuração do segundo universo aquela correspondente a do grande grupo dos republicanos, que reuniria em si pautas libertárias no sentido dos direitos políticos e econômicos, resultando na ampla adesão ao abolicionismo, por exemplo, e pautas pela reconfiguração dos mecanismos de acesso aos espaços de circulação e socialização das redes de poder antes legitimados, sobretudo, nas relações pessoais e familiares.

O “calcanhar-de-aquiles do Império” estava, portanto, em não permitir que “homens sem fortuna, desajustados de proteções eficazes, unicamente escudados na inteligência” pudessem ascender às posições de poder ou dispor de algum destaque em suas respectivas atividades (BORDIGNON, 2015: 100)⁶⁸.

Da nossa rede geral (gráfico 3), apresentada no contexto da circulação dos artistas estrangeiros, temos conexões com 15 intelectuais que se inserem, por sua vez, no grande grupo “homens de letras”, exercendo em sua maioria ocupações simultâneas no mundo do jornalismo e da arte literária, principalmente com a produção de poemas e crônicas. Esses agentes permitem, então, a partir do panorama de possibilidades de diversificação de suas origens sociais, a esquematização de duas categorias de acordo com as suas trajetórias biográficas (quadro 4): posição superior ou posição inferior na hierarquia social, impactando diretamente nas estratégias de inserção ao grupo em questão e posterior ascensão em vias de consagração. Na intersecção dessas duas posições está a imprensa ilustrada (BORDIGNON, 2015: 223), que reunia esses agentes nas próprias redações e, em um segundo momento, estão os clubes de convivência políticos ou artístico-literários, que reuniam os agentes em suas manifestações de militância e/ou engajamento partidário; são exemplos o “clube republicano”, fundado por Quintino Bocaiúva e que deu origem à sede do jornal *A República*, e a *Arcádia Fluminense*, fundada por Machado de Assis a fim de organizar saraus⁶⁹.

⁶⁸ Os trechos entre aspas são declarações de Quintino Bocaiúva recuperadas por Ângela Alonso (2002: 108), tal qual citadas por Rodrigo Bordignon.

⁶⁹ A sessão de 25 de novembro de 1865 contou, inclusive, com a presença da Corte: o Imperador, a Imperatriz e outros membros da família real (BORDIGNON, 2015: 222).

QUADRO 4: POSIÇÕES DOS AGENTES RELATIVAS ÀS SUAS ORIGENS SOCIAIS

Posição superior	Posição inferior
Quintino Bocaiúva (1836-1912)	Luís Gama (1830-1882)
Joaquim Nabuco (1849-1910)	Machado de Assis (1839-1908)
Arthur Azevedo (1855-1908)	José do Patrocínio (1853-1905)
Gonzaga Duque (1863-1911)	Lima Campos (s/i)
Olavo Bilac (1865-1918)	Lima Barreto (1881-1922)
Euclides da Cunha (1866-1909)	
Medeiros e Albuquerque (1867-1934)	
Mário Pederneiras (1867-1915)	
João do Rio (1881-1921)	
Monteiro Lobato (1882-1948)	

Elaboração da autora.

As trajetórias dos agentes de “posição inferior” ilustram a inserção de perfis pouco favoráveis à circulação nos espaços de socialização das elites culturais e políticas no Brasil da virada do século XX. De maneira geral, como enquadrrou Miceli (2015: 22-26), representam histórias de “handicaps sociais”, ou seja, histórias de decadência familiar (ausência ou morte do pai e falência material da família), de enfermidades (sobretudo a tuberculose) ou de “estigmas corporais” (surdez, gagueira alcoolismo etc.), aos quais, por vezes, associam-se ainda os estigmas racistas de cor, como para Lima Barreto e José do Patrocínio. Nesses casos, o acesso à posição de intelectual apareceria como “produto de uma estratégia de reconversão” ao acesso às carreiras correspondentes às posições dominantes, principalmente políticas; isto se dá, como falamos, pela conversão de um capital econômico ora perdido a um capital de relações sociais e “de honorabilidade”, frequentemente representados pela proteção de padrinhos ou tutores ou pela feminilização de valores ou atributos de trabalho, definidos pela impossibilidade física de se assumir papéis socialmente masculinos⁷⁰.

⁷⁰ “A carreira literária, socialmente definida como feminina, ocupa no espectro das carreiras dirigentes (do proprietário ao homem político) uma posição dominada, a meio caminho entre a carreira militar (a mais próxima do pólo masculino dominante, embora desfrutando de uma posição inferior no campo do poder) e a carreira eclesiástica, que constitui o exemplo-limite da mais feminina das carreiras masculinas na medida em que se

A inserção de Machado de Assis nesse grupo de literatos, por exemplo, fora resultado de “uma série de relações de patronagem” (BORDIGNON, 2015: 220), estendendo-se do local de moradia familiar, um terreno cedido pela madrinha de batismo, viúva de um senador, à sua colocação no mercado editorial e jornalístico, acolhido por Francisco de Paula Brito (1809-1861), Manuel Antonio de Almeida (1830-1861), Francisco Otaviano (1825-1889) e outros⁷¹. Dos 15 intelectuais listados anteriormente, oito foram membros da ABL, estando os seguintes nomes dentre aqueles fundadores: Machado de Assis, Joaquim Nabuco, José do Patrocínio, Arthur Azevedo, Olavo Bilac e Medeiros e Albuquerque. Machado de Assis fora o primeiro presidente e Joaquim Nabuco, o secretário-geral; já Euclides da Cunha e João do Rio compuseram o escopo de gerações seguintes⁷².

Monteiro Lobato, por outro lado, retirou a sua candidatura em 1921, após cogitar ocupar uma vaga na Academia: “A idéia da Academia falhou por birra minha. Não quis transigir com a praxe lá – a tal praxe de implorar votos, e eles são extremamente suscetíveis nesse ponto” (LOBATO *apud* ALBIERI, 2009: 47). Eram constantes, ainda, os ataques de Lima Barreto à instituição e à casa editorial Garnier, as principais instâncias de consagração da época (BORDIGNON, 2015: 48), a quem ele chamava de “mandarins da literatura” (PEREIRA, 2002: 233). Conforme explicitado na crônica *O Garnier morreu* (1911) de sua autoria, Barreto os acusava de “aproveitar pecuniariamente reputações feitas alhures e os autores já comercialmente viáveis para aumentar os lucros da casa”. No entanto, apesar das duras críticas, Lima Barreto não deixou de se candidatar ao ingresso na Academia por três vezes (a primeira em 1917 e as duas outras em 1919), sendo, em todas as tentativas, desconsiderado. Nesse comportamento aparentemente contraditório estariam em jogo a “clave da exclusão” em simultâneo a “um desejo de um reconhecimento público/oficial do valor de seu trabalho de escritor” (PEREIRA, 2002: 234):

(...) sou alguma coisa nas letras brasileiras e ocultarem o meu nome ou o desmerecerem, é uma injustiça contra a qual eu me levanto com todas as armas ao meu alcance. (...) Eu sou escritor e, seja grande ou pequeno, tenho direito a pleitear as recompensas que o Brasil dá aos que se distinguem na sua literatura (BARRETO *apud* PEREIRA, 2002: 234-235).

define negativamente, no âmbito dos agentes, pela ausência de propriedades que caracterizam as profissões viris (poder econômico, poder sexual etc.)” (MICELI, 2015: 24).

⁷¹ Sobre as trajetórias individuais desses intelectuais, conferir: MICELI, 2015; BORDIGNON, 2015; ALONSO, 2012.

⁷² Informações disponíveis no acervo institucional da ABL.

A divergência de tomada de posição dos dois autores fora resultado, portanto, das posições que os dois ocupavam no espaço social dos “homens de letras” da época em associação às disposições que repertoriavam, como daquelas adquiridas nos círculos familiar e de relações pessoais, nas instituições de ensino, na trajetória profissional etc. Lobato fora “filho e neto de grandes proprietários de terras na região paulista do Vale do Paraíba” e teve “a educação esmerada que em geral recebiam os jovens dessa fração da classe dominante” (MICELI, 2015: 98). Os pais de Lima Barreto eram “filhos naturais de escravos” e sua inserção no grupo se deve, em larga medida, a um padrinho que dispunha de elevados recursos econômicos e lhe proporcionou estudos no Imperial Instituto Artístico⁷³, o “estabelecimento-modelo no ramo”, e a proteção de Afonso Celso, o Visconde de Ouro Preto, então ministro da Fazenda, que lhe conseguiu um cargo de litógrafo na Imprensa Nacional (MICELI, 2015: 33). Bacharel em Direito pela Faculdade de São Paulo, Lobato herdou, com a morte de seu avô, “imensa fortuna em terras de que se valeu para tornar-se *empresário cultural*” (MICELI, 2015: 99, grifo nosso); quando suspendeu sua candidatura na ABL, já era colaborador fixo d’*O Estado de S. Paulo* e diretor da *Revista do Brasil* e já superava a marca de 20 edições em livros lançados sob o selo da revista para a qual trabalhava ou sob o selo de sua própria gráfica, Monteiro Lobato & Cia. Na segunda metade da década de 1920, alcançou o patamar de 50 títulos lançados, todos editados pela Companhia Editora Nacional (MICELI, 2015: 100). Lima Barreto, porém, “acaba por desistir do projeto paterno” de conversão a um “júnior da classe dominante”, reiterando a vinculação à sua classe social “de origem” (MICELI, 2015: 34-35).

A prerrogativa do direito universal, importado das revoltas liberais europeias, especialmente da Revolução Francesa⁷⁴, formaliza novos princípios de distinção social a partir de critérios derivados da técnica e do mérito, materializados nas “certificações formais de competência”, isto é, nos “títulos escolares, reconhecimento pelos pares e concursos” (BORDIGNON, 2016: 244). Essa dimensão, em tese, autoriza a emergência da validação do

⁷³ Henrique Fleiuss, que frequentara o curso de Belas Artes em Colônia e de Ciências Naturais em Munique, na Alemanha, fundou, em 1860, o Instituto de Artes no Brasil. Dele fora diretor, recebendo título honorífico do imperador D. Pedro II. Em 1863, abre a primeira escola de xilogravura do país, nas dependências do Instituto, além de seguir com as atividades de oficinas de pintura, daguerreotipia e tipografia. Informações extraídas da Enciclopédia Itaú Cultural.

⁷⁴ À ocasião da Revolução Francesa formulou-se a equação *nação = Estado = povo*, sobretudo, *povo soberano*. Com o avançar do século XIX, concepções acerca de *Estado-nação* se sobressaem, implicando a emergência de temas como etnicidade, língua comum, religião, território e memória coletiva (BOTELHO, 2005: 322, grifos nossos).

acesso a cargos públicos eletivos e de nomeação por indivíduos que, durante o regime político anterior, quase não interferiam no debate da esfera pública. No entanto, foram mantidos os cenários de concentração de renda e de recursos nas redes das elites políticas; o poder oligárquico se reproduziu apoiado na manutenção das altas taxas de analfabetismo e nos baixíssimos indicadores de acesso às esferas de ensino no país, conforme elucidam os dados abaixo (tabelas 3 e 4):

TABELA 3: TAXAS DE ANALFABETISMO (1872-1950)

	População de 5 anos ou mais	População de 15 anos ou mais
1872	82,3%	-
1890	82,6%	-
1920	71,2%	64,9%
1940	61,2%	55,9%
1950	57,2%	50,5%

Fonte: FERRARO, 2002; BORDIGNON, 2014.

TABELA 4: PORCENTAGEM DA POPULAÇÃO POR NÍVEIS DE ENSINO (1872-1950)

	1872	1940	1950
Ensino secundário	0,11%	0,41%	0,78%
Ensino superior	0,01%	0,04%	0,08%

Fonte: BORDIGNON, 2014.

Por outro lado, Miceli (2015: 17) não dissocia as posições intelectuais da organização do campo político, fazendo referência às formas de recrutamento, às trajetórias possíveis, aos mecanismos de consagração e à própria produção dos “homens de letras” no período da Primeira República. E, não obstante, aponta a grande imprensa como “principal instância de produção cultural da época”, promotora dessas posições e fornecedora da “maioria das gratificações”⁷⁵. Para ele, dentre os gêneros híbridos, que se alternavam entre os

⁷⁵ *Idem Ibidem.*

literários e os jornalísticos, a crônica assumia papel privilegiado nas disputas internas por distinção socioprofissional.

Chamando a parcela dos intelectuais filhos de “funcionários públicos, pequenos proprietários e artesãos” (BORDIGNON, 2016) de filhos de “parentes pobres”, Miceli (2015: 53) explora os “apoios oligárquicos” que eles conseguiriam “mobilizar no começo de carreira” e que determinariam, dentre outras coisas, “o tipo de posto ou cargo então ocupado, sua posição na hierarquia interna dessas burocracias, as condições materiais propiciadas pela função conquistada” etc. Nesse sentido, Miceli vai de encontro a Bordignon (2014, 2016) no argumento de que a possibilidade desses intelectuais ocuparem novas e importantes posições no espaço de dominação que se desenhava dependeu muito mais do capital de relações sociais que eles conseguiram mobilizar do que da obtenção de títulos ou diplomas que por acaso tivessem conquistado ao longo da vida.

Os periódicos de variedades, principalmente as revistas ilustradas, compunham, então, a inserção de novas práticas e representações no próprio domínio da imprensa, não dividindo-se forçosamente, como de costume, entre os porta-vozes daqueles que estavam no poder e os porta-vozes daqueles que estavam excluídos do poder; formatos esses típicos da imprensa imperial (BARBOSA, 2010; LUSTOSA, 2000; CARVALHO, 2008)⁷⁶, mais panfletária, mas que se estenderam ao início do período republicano, haja vista, por exemplo, as propostas politicamente antagônicas da *Gazeta de Notícias* (pró-governo) e do *Jornal do Brasil* (oposição), apresentadas anteriormente. A diferença é que, no Império, a imprensa era importante e influente como instituição, mas os jornalistas como tais não constituíam “um grupo de elite à parte da elite política” (CARVALHO, 2008: 55). Essa nova vertente da imprensa modificaria até mesmo a relação que os autores mantinham com as suas obras (MICELI, 2015), já que ela passaria a expropriar do monopólio autoral a posse e a reprodução das peças, convertendo-as em uma estrutura particular de consagração, de distribuição e de monetização que tenderia a variar de acordo com o apelo *popular*. Nessa lógica, ao consagrar os artistas que a elas se dedicavam, essas revistas se autoconsagravam, repertório bastante comum às cartas e editoriais por vezes publicados.

⁷⁶ “Os jornalistas lutavam na linha de frente das batalhas políticas e muitos deles eram também políticos. Muitos políticos, por seu lado, escreviam em jornais nos quais o anonimato lhes possibilitava dizer o que não ousariam da tribuna da Câmara ou do Senado. A imprensa era, na verdade, um fórum alternativo para a tribuna (...) D. Pedro II considerava a imprensa um dos principais canais de manifestação da opinião pública” (CARVALHO, 2008: 54).

Inaugurando o gênero no Brasil, *A Semana Illustrada*, de Henrique Fleuiss, tratou logo de esclarecer, em seu primeiro editorial, sua posição em relação de distanciamento às demais revistas literárias e de variedades já em circulação ou aos jornais de informação: sua missão seria *fazer rir*. “Extranho ás mesquinhas lutas da politica pessoal, ao exame e discussão de nihilidades, e ajudados por ventura do favor publico propomos-nos principalmente a realizar a epigraphe que precede estas linhas: *Ridendo castigat mores*” (*A Semana Illustrada*, Manifesto de abertura, 1861). Não há qualquer restrição quanto ao público, tendo sido declarada como uma publicação “para toda a humanidade”; no entanto fez uso recorrente de expressões em latim, como a supracitada, e de referências a filósofos alemães e franceses. Nesse sentido, impor uma linguagem que exija elevado nível de instrução numa sociedade em que aproximadamente 80% da população é iletrada (BARBOSA, 2013), implica um direcionamento de leitores bastante elitizado e restrito, contrariando o suposto privilégio de um “leitor universal” defendido.

Já na *Revista Illustrada*, de Angelo Agostini, a ênfase do seu primeiro número recai sobre o quesito experiência: “notem bem que não sou nenhum caloiro”. E como uma tentativa de se distinguir perante a concorrência, deixando pistas sobre as disputas que haviam entre a sua produção e a de Fleuiss, Agostini aciona o fator qualidade: “Sou, pelo contrario, um veterano, já muito callejado nas lides semanaes, que, tendo se recolhido temporariamente aos bastidores, volta agora resfolgado á scena e mais decidido do que nunca a não deixar dar a Cesar o que é de João Fernandes” (*Revista Illustrada*, 1 de janeiro de 1876). Por essa apresentação, podemos supor ser o artista já um nome conhecido entre os brasileiros. A relação que se pretendia construir com o leitor era de proximidade: “E que razões ha para maldizer do passado? Póde haver *povo* mais feliz do que nós? (...) A nossa felicidade é completa⁷⁷ (grifo nosso)”.

O quinzenário *Ilustração Brasileira* expôs de maneira clara que sua intenção era criar um canal de comunicação e de visibilidade entre o Brasil e a Europa, publicando gravuras daqui e de lá para atestar “o progresso e a civilização do paiz” (*Ilustração Brasileira*, 1 de julho de 1876). Assinado por Henrique Fleuiss, editor do periódico, o primeiro editorial apresentou, então, eixos temáticos centrais sobre os quais seus dirigentes e colaboradores se debruçariam: finanças (impostos, despesas públicas, estatísticas de produção e consumo etc.), indústria e agricultura, ciências e artes, literatura e moda. Diferentemente das revistas

⁷⁷ *Idem Ibidem*.

anteriores, definiu-se como uma “publicação séria, assentada sobre bases solidas, destinada a fallar a todos os gostos” e orgulhou-se por indicar a presença de “pessoas habeis” e “especialistas” na composição do programa, o que diziam conferir autoridade e segurança frente ao público.

A revista *O Malho*, herdeira dessas classificações porosas de “jornalismo popular” (VISCARDI; SOARES, 2018: 7) e posta em circulação quase três décadas depois de suas antecessoras em destaque, trazia em sua proposta editorial a missão de cumprir “um alto dever social” e concorrer “efficazmente para o melhoramento e progresso da raça humana”. Para tal, elegera o *povo* como seu interlocutor privilegiado e prometeu, “no meio desse côro funebre de tristezas e lamentações”, ser alento de riso e com uma *blague* “dissipar a melancolia geral”. Falava em patriotismo e se autorreferenciava o único periódico do mercado capaz de compreender as agruras da “Nação”: “Deus não manda mais juizes á terra! Todo esse mal estar, individual e colectivo, que todos e cada um sentem (...) só tem uma cousa: - a falta do *Malho!*” (*O Malho*, 20 de setembro de 1902). À lista das mazelas populares adicionou o delicado cenário financeiro do país, implicando mandados de despejo, a fome, a precariedade na saúde e a narração de más notícias diárias pela imprensa.

Como ilustração desse primeiro texto, assinada por Crispim do Amaral, à época diretor artístico do semanário, encontramos um casal cujas legendas indicam “povo”, para o homem, e “1889”, para a mulher, em alusão à proclamação da República no Brasil; nela lê-se: “Salva me, meu amigo! lembra-te que só por ti vim a esta terra! Não consintas que me aviltem / - Nada temas! Agora tenho forças para defender-te, pois possuo O MALHO”. A revista inaugurou, ainda, apenas dois meses depois de sua estreia, duas seções fixas: *Queixas do povo*, reunindo só anúncios comerciais; e *Bis-Charada (Calendário de Zé Povo)*, cujo tema era o jogo do bicho. De certa maneira, propôs referências híbridas à falta de programa e ao fazer rir de Fleiuss, à distinção pela identificação com o público, de Agostini, e ao repertório dito noticioso da *Ilustração Brasileira* – esta última veio a compor o *Grupo Malho* anos mais tarde.

Assim, as tomadas de posição em relação aos termos *povo* e *popular* na imprensa ilustrada dependeriam diretamente do pertencimento ou não ao grupo sobre o qual se refere à produção cultural ou ao grupo que promovia a produção cultural e, ainda, da posição ocupada no interior desse grupo (BOURDIEU, 2004). Dito de outro modo, é necessário avaliar a abordagem popular da revista considerando o grupo que a confeccionava, o grupo com o qual

se queria comunicar e, por último, a posição que esse grupo responsável pela produção do discurso ocuparia no universo dos possíveis do domínio em questão (artístico-literário/intelectual/da imprensa).

Mas como pensar a produção e a difusão de uma *brasilidade* a partir de parâmetros estrangeiros? Nesse aspecto, “era difícil pensar numa representação da sociedade brasileira que não fosse pela via da constatação da *ausência de sentido*” (SALIBA, 2002: 69). Alguns personagens serviram a esse propósito, sendo hoje classificados pelos estudiosos da área como *esquemas de tipificações sociais* ou, simplesmente, *alegorias sociais* (VELLOSO, 2006; SALIBA, 2002). Ainda no Império, duas representações se destacaram dentre as demais: *Zé Povo* ou *Zé Povinho*, de Rafael Bordalo Pinheiro, cujos primeiros registros encontrados fizeram referência estrita à sociedade e à imprensa portuguesas, posteriormente absorvidos pelas publicações de humor no Brasil; e o indianismo romântico de Angelo Agostini, símbolo nacional consensual em suas caricaturas, que transbordavam os limites de exposição das revistas fundadas ou comandadas pelo artista ítalo-francês.

A primeira aparição de *Zé Povinho* data de 12 de junho de 1875, veiculado numa página dupla central da *Lanterna Mágica* (figura 9), numa alusão ao que, para Medina (1981: 111-113), seria o retrato do povo português: “enganado, sacrificado mas refilão, capaz de riso e surriada, nos baldões da história que se faz sem ele – mas às custas dele”. O personagem resumiria e corporificaria “um nó simbólico de frustrações” a partir de uma vivência de misérias, privações e deficiência estruturais históricas sequenciais; “incapaz de utopizar”, não haveria nele qualquer desejo radical de subversão revolucionária, sendo, portanto, alheio à política e a todo contexto de decisão pública. Dessa condição, extraem-se seu feitio conformado e conformista, apresentando episódios esparsos de “explosão” quando os homens da lei ou da ordem lhe feriam o bolso com aumentos nas taxas de impostos. “É anti-quixosteco e anti-fáustico, ou seja, nega as duas inquietudes europeias mais intensas e trágicas, sendo, por excelência, uma figura não-dramática” (MEDINA, 2005: 139). Destacam-se, também, na construção do personagem, as influências do velho Parvo, de Gil Vicente, e Bertoldo e Bertoldinho, da literatura de cordel italiana.

FIGURA 9: *ZÉ POVO* NA *LANTERNA MÁGICA*, POR RAFAEL BORDALO PINHEIRO



Fonte: *Lanterna Mágica*, 12 de junho de 1875. Acervo: Hemeroteca de Lisboa.

Pela primeira e única vez legendado, o personagem fora rapidamente apropriado e reproduzido pelos colegas de Bordalo Pinheiro a ponto de, já em 1880 (apenas cinco anos mais tarde), entrar em circulação na cidade de Porto, Portugal, um semanário ilustrado intitulado *Zé Povinho*⁷⁸. Daí em diante, a essência de um anti-herói, resistente ao setor republicano e positivista dos seguidores de Augusto Comte, se diluiria, dando margem a interpretações engajadas interessadas em mobilizar as massas. De origem, no entanto, não tinha em si apelo popular, uma vez que os jornais de Bordalo eram voltados para as elites culturais, normalmente com grandes referências a nobres obras literárias, e recrutavam um público altamente letrado, frequentador de teatros e óperas⁷⁹.

Em 1877, com a chegada de Bordalo ao Rio de Janeiro, *Zé Povo* passou a participar também das páginas de *O Mosquito*, onde o português rapidamente assumiu o cargo de diretor artístico, e, poucos meses depois, do repertório de *Psit!!!* e *O Besouro*, ambas revistas fundadas e chefiadas pelo artista português – sendo ele, no primeiro caso, o único ilustrador. No mesmo ano, Arthur Azevedo escreveu e dirigiu a peça de teatro *O Rio de Janeiro em*

⁷⁸ Informações extraídas do verbete “Zé Povo” da Hemeroteca de Lisboa.

⁷⁹ Informações extraídas do verbete “Rafael Bordalo Pinheiro” da Hemeroteca de Lisboa.

1877, atribuindo ao *Zé Povo* o papel de protagonista; no ano seguinte, em 1878, Azevedo passou a colaborar com crônicas, poemas e alguns textos de humor n’*O Besouro*, ao lado de Bordalo e José do Patrocínio, estreitando ainda mais as relações entre as revistas ilustradas, o grupo dos intelectuais e a disputa pela construção de uma identidade nacional.

A peça, definida pelo autor como “comédia de costumes populares, satírica e burlesca” (AZEVEDO, s/d)⁸⁰, contava a história dos esforços pela modernização e pelo progresso na cidade do Rio de Janeiro, evidenciando as situações de higiene, segurança e habitação como fenômenos de “calamidade pública”⁸¹. Dividida em um prólogo e três atos, apresentava 101 personagens, dentre os quais destacavam-se: A Política, A Ilustríssima, O *City Improvements*, O Cortiço, A Febre Amarela, Um Urbano, O Professor Público e os jornais *Globo*, *Jornal do Commercio*, *Diário do Rio*, *Gazeta* e *Jornal da Tarde*.

A primeira aparição de *Zé Povo* n’*O Malho* se deu logo no terceiro número da revista, em forma de carta; esta, anônima, seguia endereçada ao então presidente Rodrigues Alves, criticando a nomeação de um ministro solteiro:

O conselheiro sabe que o **Zé Povo** / Não gosta que se entregue uma só pasta / A ministro que seja solteiro. (...) E é sempre assim, o nosso **Zé Povinho** / Caso a escolha do chefe não recaia / Em casado na igreja ou no civil, / Dirá o mesmo que disse do Murtinho : - Só se apressa a atender rabos de saia / Este homem tão fatidico ao Brasil (*O Malho*, 4 de outubro de 1902, grifos nossos)⁸².

O personagem avançou bem cotado nas próximas edições, ocupando cada vez mais espaço em crônicas e versos publicados: “Coitado do Zé Povo! Está elle já habituado a essa exclusão”; “Quanto ao Zé Povo, esse vai sempre no embrulho, contentando-se em gritar – à unha – quando os gallos politicos se engalfinham na rinha do paço do Conde de Arcos”⁸³; etc. Como se nota, seguiu reproduzindo a ideia de submissão e da não participação política da versão original portuguesa, o que, segundo Silva (1990: 8), se mantém até 1918, quando o Jeca Tatu caricatural, calcado na criação de Monteiro Lobato, é retomado frente às manifestações modernistas. “Zé Povo foi apresentado [na imprensa carioca] como lugar de

⁸⁰ AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo - Tomo 1*. Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN). Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, v.7. Biblioteca Virtual do Estudante de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo (USP).

⁸¹ *Idem Ibidem*.

⁸² Joaquim Murtinho fora senador por três mandatos (1890-1896; 1903-1911) e Ministro da Fazenda no governo anterior ao de Rodrigues Alves, durante o mandato do presidente Campos Sales (1898-1902).

⁸³ *O Malho*: 23 de novembro de 1902; 10 de janeiro de 1903.

não-poder e de outras carências, dotado da consciência de estar ausente de um poder que invejava e sustentava como aspiração para si” (SILVA, 1990: 17).

O Malho foi, ainda, a primeira revista ilustrada brasileira (com fundador, proprietário e dirigente brasileiros) a publicar o *Zé Povo* em formato de charge, sem reproduzi-lo de Bordalo Pinheiro, mas delegando a criação de uma nova versão do personagem a seus cartunistas, com livre traço e interpretação. Em 21 de fevereiro de 1903, assinado por Raul Pederneiras, *Zé Povo* fora retratado como desconhecedor dos planos de governo em níveis municipal e federal, em especial no que tangia às obras públicas (figura 10). Nos anos seguintes, as charges do personagem começariam a ocupar páginas inteiras, até mesmo coloridas, e por diversas vezes, a capa da revista.

FIGURA 10: ZÉ POVO N’O MALHO, POR RAUL PEDERNEIRAS



Fonte: *O Malho*, 21 de fevereiro de 1903. Acervo: FBN.

Raul Pederneiras não trabalhou diretamente com Rafael Bordalo Pinheiro, mas o teve como inspiração artística (LIMA, 1963: 988-990). No entanto, podemos citar como mediadores desse encontro indireto, o próprio Arthur Azevedo, Julião Machado e Angelo

Agostini, tendo Raul, com eles, dividio algumas redações (*O Paiz*, *Jornal do Brasil*⁸⁴, *O Mercúrio*, *Revista da Semana*, *Revista Kosmos*, *O Imparcial* e, finalmente, *O Malho*), conforme indicado nos cruzamentos dos espaços de circulação dos cartunistas estrangeiros. Em 1 de janeiro de 1906, por exemplo, Raul assinava⁸⁵ uma sequência em quadrinhos com *Zé Povo* na capa do *Jornal do Brasil*; intitulada “Previsões para o ano 1906”, sugere situações de interação do personagem com Rodrigues Alves, com o Tesouro, com a Polícia etc. mês a mês, sempre retratando-o em desvantagem (figura 11).

FIGURA 11: “PREVISÕES PARA O ANNO 1906”, POR RAUL PEDERNEIRAS



Fonte: *Jornal do Brasil*, 1 de janeiro de 1906. Acervo: FBN.

⁸⁴ Na década de 1900 passa também a circular no *Jornal do Brasil* uma coluna intitulada *Queixas do Povo*, na qual aparecem de maneira explícita referências ao personagem de Rafael Bordalo Pinheiro (BARBOSA, 2010: 126).

⁸⁵ Esta série é assinada por Raul Pederneiras e Artur Lucas, caricaturista que atendia pelo pseudônimo Bambino. Lucas, no entanto, não assinou qualquer charge n’*O Malho* no período analisado.

Com relação à figura do “índio” na produção de Agostini, colocava-se em jogo, mais uma vez, o enquadramento da imagem a partir de referências europeias, mas diferentemente do ícone apático e inerte de Bordalo, articulando engajamentos políticos e sociais contrários à supremacia da Igreja sobre o Estado. Ele deixava “em relevo uma representação do ‘nobre selvagem’, que, embora bárbaro, era portador de uma virtuosa moral que entrava em conflito com a sua ausência entre aqueles que se apresentavam como representantes da civilização e do projeto colonizador” (PIRES, 2010: 38); fato intimamente ligado às disposições políticas apresentadas pelo artista, sobretudo aquelas associadas a sua postura militante dentro do Partido Republicano, no Movimento Abolicionista e, conseqüentemente, nos veículos de imprensa de oposição ao regime imperial.

Recorrentes desde *O Cabrião*, periódico de início de carreira de Agostini que circulou na cidade de São Paulo, suas representações do povo brasileiro como indígena (figura 12), se inseriram na recuperação da lógica romântica das produções de arte e literatura já consagradas no Brasil do século XIX, especialmente naquelas influenciadas pelas obras de José de Alencar, *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865). A leitura dessas referências possibilitou interpretações ambíguas sobre o território e seu povo, ora sinalizando a ideia do “selvagem”, ora a harmonia entre homem e natureza. À época de Alencar, os projetos de culto ao herói e de culto à nação eram, em larga medida, encabeçados pela Escola Imperial de Belas Artes (Eiba) em seus aspectos formais numa busca estética de “retorno às origens”. Simbolista, trazia com frequência a dor e a morte para o centro das telas.

FIGURA 12: O “ÍNDIO” DE ANGELO AGOSTINI

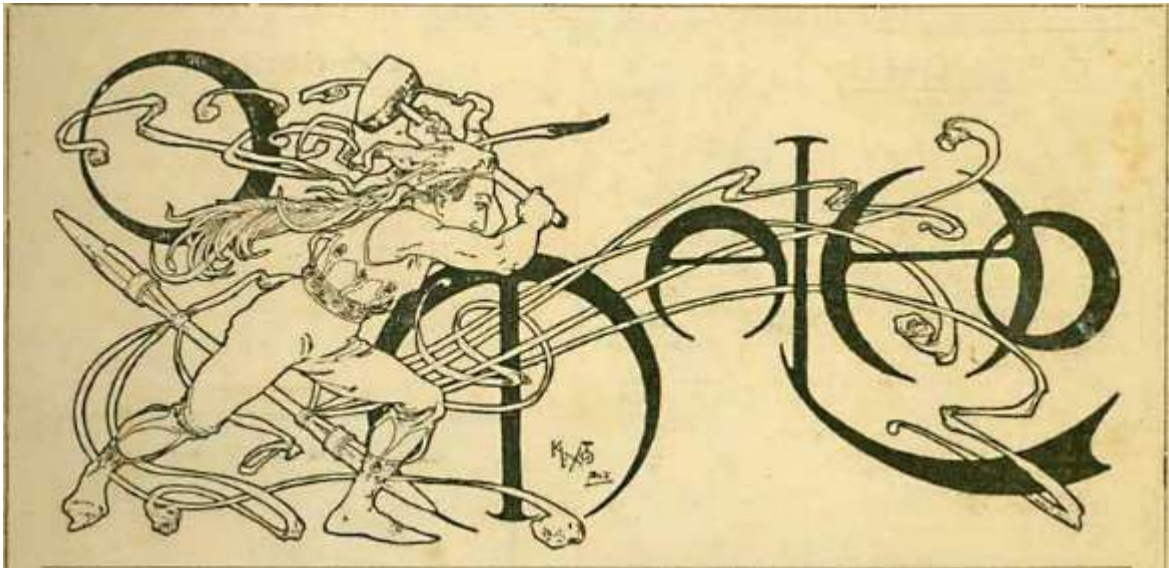


Fonte: *Revista Illustrada*, 1887. Acervo: FBN.

Agostini opunha-se, então, à figura clássica do autóctone, utilizando-se da imagem indianista para denunciar manobras parlamentares, evocar a ideia de feminino *in natura* e combater de modo explícito algumas dinâmicas das elites escravagistas, principalmente as atreladas aos processos violentos de imposição da fé e do controle administrativo pelo clero e à dimensão pouco produtiva da economia de mercado que ali se desenvolvia, inadequada aos parâmetros da nova divisão internacional do trabalho consolidada na década de 1890 (MARINGONI, 2010: 156-160).

Membro da primeira geração dos colaboradores d’*O Malho*, os trabalhos progressos de Agostini induziram a escolha e o desenho da mascote da revista (figura 13): um indígena com machado em riste (ou *a bigorna*, como escreviam os editores), posicionado sempre na página dois, com os contornos em preto, junto ao cabeçalho e assinado por Calixto Cordeiro. A mascote evoluiu graficamente ao longo do amadurecimento das publicações e passou a interagir, além do cabeçalho, com outros personagens alegóricos (*A República*, *A Constituição*, *O Senado* etc.) estampando, inclusive, a capa da revista em algumas ocasiões.

FIGURA 13: MASCOTE D'O MALHO, POR CALIXTO CORDEIRO



Fonte: *O Malho*, 20 de setembro de 1902. Acervo: FCRB.

A pauta da identidade nacional fora tão cara às revistas ilustradas cariocas que, a partir de fevereiro de 1908, a *Fon-Fon!* dedicou uma série de editoriais com o objetivo de expor o posicionamento de seus cartunistas sobre o tema. Calixto Cordeiro foi o primeiro a se pronunciar: “ha muito deixamos na taba dos velhos caciques nossos avós, o cocar, a tanga e o tacape que muito nos atrapalhavam na dança guerreira do progresso”. Para ele, não poderíamos mais “atirar em meio das outras nações vestidas o nosso botocudo envergonhado e nú do passado, tendo na mão o arco ou tacape, enquanto (*sic*) os circunstantes se apresentam com aperfeiçoados Schmit and Wesson ou canhão tiro rapido...” (*Fon-Fon!*, 22 de fevereiro de 1908). Ao lado de Deodato Maia, jornalista e advogado⁸⁶, propôs que a revista promovesse um concurso com comissão julgadora especializada (um brasileiro e quatro estrangeiros), financiado pelo Ministério do Interior, para eleger uma figura que melhor sintetizasse seu ideal de *povo* e de país modernos.

J. Carlos logo enviou seu esboço, anunciando um personagem vestido com as cores da bandeira e que reuniria em si características plurais do vasto território e da cultura nacionais. Na ocasião, J. Carlos afirmou ter *O Malho* reproduzido o protótipo de sua “despretenciosa figura” (*sic*), sob os lápis de Lobão, Storni e Leonidas, meses antes da ideia do concurso, ainda em agosto de 1907, talvez numa tentativa de legitimá-lo.

⁸⁶ Na década de 1900, Deodato Maia trabalhou n’*O Figaro* e no *Jornal do Brasil*, tendo cursado a Faculdade Livre de Direito do Rio de Janeiro. Em 1915 é nomeado chefe de polícia do estado de Sergipe e, em 1918, foi eleito deputado federal pelo mesmo estado (CPDOC, Verbetes da Primeira República).

Raul Pederneiras, no entanto, saiu em defesa de Angelo Agostini e de seu “caboclo”:
“Não vejo nos cocares e tangapemas dos nossos ancestraes o signal de retrocesso e primitividade. Taes atavios são, como devem ser, em todas as edades, decorativos apenas, e o typo do indio, historica e legitimamente, é o molde brasileiro por excellencia” (*Fon-Fon!*, 4 de abril de 1908). Para dar força a seu argumento, ele acionou a representação do indígena norte-americano, os *apaches*, conectando-o à força acadêmica do simbolismo nas manifestações gráficas e incitando, aí, uma ruptura entre uma tradição realista, motivo de orgulho, e outra folclórica, que deveria ser superada.

Angelo Agostini, o primeiro que representou o typo em jornal illustrado, prometteu-me um exemplar da velha *Vida Fluminense* ou da *Revista Illustrada*, onde o typo se acha com todos os toques de authenticidade e de imponencia. Enviarei o exemplar aos amigos do *Fon-Fon* para que reproduzam o typo consagrado pelo tempo e pela verdade historica (Raul Pederneiras. *Fon-Fon!*, 4 de abril de 1908).

A coluna se encerra em tom humorístico. O cartunista Pedro Chereta (pseudônimo) assinou o último número do debate sugerindo três nomes em evidência na política e na cultura à época para assumir a cobiçada posição de figura síntese do Brasil: o “coronel Páo Brasil”, o “Sr. José Veríssimo” e o “deputado Arthur Lemos”. Foram pontuadas, respectivamente, qualidades associadas à “nossa fartura” e ao “bem estar em que vivemos”, à “intellectuallidade brasileira” e ao “nosso patriotismo moderno”, destacando a construção da Avenida Central, o Palácio Monroe e as obras do Porto no Rio de Janeiro. Falou-se, por fim, do Palácio do Itamaraty e das “pequenas vaidades” advindas dos figurinos parisienses (*Fon-Fon!*, 11 de abril de 1908). O concurso, como divulgado em nota pela própria revista, jamais aconteceu.

CAPÍTULO 2

CAPÍTULO 2. DISPOSIÇÕES E TOMADAS DE POSIÇÃO DOS “ARTISTAS DO TRAÇO”

A construção de uma representação social sobre a figura do caricaturista no Brasil, sobretudo na cidade do Rio de Janeiro da virada do século XX, esteve profundamente conectada às dinâmicas de autorrepresentação do grupo e seus desdobramentos quando publicizados na imprensa local. Dito de outra maneira, falamos aqui dos modos de enunciação de determinado papel, evidenciando a formação de um grupo específico no mundo social, da definição das posições desses agentes dentro das redações e, também, junto à audiência. No entanto, a emergência e os contornos desse grupo, com suas qualidades e características de excelência, só se fazem perceptíveis uma vez contrapostos a outras agendas e a outros arranjos no universo de possíveis da época. Não obstante, necessita-se avaliar ainda os mecanismos de manutenção ou de reconfiguração dessa representação social ao longo do tempo, conectando os sistemas de valor às disputas estéticas, às influências do poder político e às relações de mercado, cujas implicações residem nos aspectos de acesso e legitimação das instituições de ensino, das redes de empresas jornalísticas, no acesso a cargos públicos e nas instâncias de consagração que, por sua vez, evocam a dimensão da construção da memória coletiva desses grupos.

Ao passo que se impunha um projeto de cidade através dos novos modelos de urbanidade do progresso e da modernidade, impunha-se também um projeto, ou um conjunto de regras e condutas esperadas, ao grupo de pessoas que estaria, por excelência, destinado a narrar essas mutações cotidianas. Estavam em jogo, portanto, disputas pela imposição de um *perfil* de caricaturista. Atravessada por diversos papéis mais bem definidos socialmente, como os de jornalista, escritor ou pintor, e por causas sociais mais bem objetivadas, como a militância política, a integração nacional ou a promoção do ideal de progresso, a ação de *tornar-se caricaturista* demandava posturas autodeclaratórias constantes, não livre de constrangimentos e ajustes; era, por conseguinte, performática, a partir da qual a reversão de julgamentos negativos relativos às fronteiras e atribuições híbridas da ocupação deveria ser, a todo o tempo, principal bandeira. Assim, acionamos um arranjo de representações e práticas que acabam por conformar um sentido normativo àquela posição à medida que se prescrevem comportamentos, interesses e, até mesmo, excentricidades, sob a função de garantir grandezas frequentemente associadas a ela, como autenticidade, ousadia e, inclusive, pela obliquidade

de esgueirar-se, quando conveniente, à passada do humor descomprometido (VALE, 2015); qualidades essas, em larga medida, interditas aos outros papéis supracitados.

Isso implica um processo estratégico de formação da identidade “caricaturista”, significando na prática: *i*) hibridizações com os campos artístico e literário, cujos desdobramentos indicam, muitas vezes, movimentos contraditórios ora de distinção e fragmentação, ora de indissociação e dissolução entre os espaços; *ii*) alternância e/ou concomitância de engajamentos em associações artísticas, da imprensa ou político-partidárias; *iii*) fortes relações com os políticos locais, sejam elas de cunho assistencialista, no que concerne à patronagem ou ao clientelismo, ou de ingresso, permanência e/ou ascensão na carreira pública; *iv*) a consequente passagem da legitimação do trabalho de caricaturista pela validação de representantes do poder público; *v*) recrutamento de instâncias consagradoras plurais, tão diferentes em termos de regulamentos institucionais e papéis sociais como a Academia Nacional de Belas Artes (antiga Aiba), a ABL, a ABI, a Câmara Municipal ou o Senado que, por sua vez, formalizam o caráter multiposicional da ocupação. Considerando, por fim, que os agentes assumam posição de interdependência para com as relações de mercado (editoriais ou jornalísticas), tem-se, ainda, os efeitos das dinâmicas de consumo de seus produtos (compra, venda e reprodução) atuando sobre cada um dos condicionantes elencados.

As regras da *República das Letras*, como aponta Casanova (2002: 26-31) ao colocar em concorrência as potências centrais e os agentes periféricos na tentativa de mapear os contornos do campo literário, evocam um ideal de relativa independência do espaço artístico com relação ao espaço econômico (e também político) mas, na prática, condicionam e elegem capitais e hábitos avaliados (e hierarquizados) pelo número de adeptos, pela sua antiguidade ou percurso histórico e, não menos importante, pela eficácia do reconhecimento que decretam. Nesse sentido, Paris impõe sua hegemonia cultural na modernidade (séculos XVIII, XIX e XX), seguida por Londres, Roma e Madrid. A geografia dessa “República” será organizada, então, a partir das distâncias físicas desses centros e da capacidade de importação e adequação às técnicas e modelos vigentes, uma “distância estética” que se reproduz inclusive institucionalmente. Isso, na maioria das vezes, acaba por sinalizar uma sobreposição dos centros cultural, econômico e político ainda que em regiões periféricas ou “atrasadas”: é o caso do Rio de Janeiro que, à época da *Belle Époque* tropical (SCHERER, 2002), concentrava investimentos nacionais na industrialização, urbanização, comércio externo, transportes, fluxo

de pessoas e, com relação a bens imateriais, estimulava a produção de saberes e técnicas no mercado editorial, na imprensa, nas universidades e nas diversas modalidades de engajamento artístico, social e político daquele universo.

Ainda assim, para muitos intelectuais brazilianistas, nossa realidade de uma “disciplina intelectual” tardia implicaria uma “impossibilidade de especialização dos escritores em suas tarefas literárias, geralmente realizadas como tarefas marginais ou mesmo amadorísticas” (CANDIDO *apud* CASANOVA, 2002: 31)⁸⁷. A distância para com os espaços de “fabricação e consagração da literatura” definiriam, pois, a concentração e o acúmulo de recursos, assim como a credibilidade nos sistemas instituídos. “A constituição e o reconhecimento universal de uma *capital literária*, ou seja, de um lugar para onde convergem ao mesmo tempo a maior crença e o maior prestígio literários” passa a existir duas vezes: “nas representações e na realidade dos efeitos mensuráveis que produz” (CASANOVA, 2002: 40). Por essas razões, Machado de Assis qualificara os franceses como “o povo mais democrático do mundo”⁸⁸.

Desse modo, descrever os espaços de disputa de determinado domínio ou campo exige falar, para além das fronteiras ou limites externos, dos jogos de força por imposição de verdades e crenças internamente – haja vista que todas elas se refletem de maneira prática no cotidiano desses agentes e nas convenções que lhes permitem ascender, ingressar ou manter-se nos grupos. Torna-se relevante, portanto, identificar os princípios da “dominação literária” (CASANOVA, 2002: 63) frente à imprensa, principalmente naquilo que concerne à produção do humor. Entendida de maneira subalternizada pelos cânones da literatura, essa produção fora marcada por posicionamentos de permanente instabilidade (VALE, 2015) que eram percebidos até mesmo na divisão espacial dos círculos de socialização, “como se a presença destes [agentes] ou mesmo a sua aceitação e prestígio estivessem regulados à ambiência em que estavam inseridos” (CIARLINI, 2017: 184). Isto é, no caso dos cafés e bares eram comuns as leituras de natureza curta: poemas, crônicas e pequenos artigos disponíveis em coleções de periódicos (tablóides ou revistas, principalmente daquelas ilustradas); ao contrário, aos nobres salões e galerias de elite, eram reservadas experiências

⁸⁷ Antonio Candido condiciona essa situação de “fraqueza intelectual” a reunião de altas taxas de analfabetismo à “inexistência, a dispersão e a fraqueza dos públicos disponíveis para a literatura, devido ao pequeno número de leitores reais” e à precariedade de oferta “meios de comunicação e difusão (editoras, bibliotecas, revistas, jornais)” (CANDIDO *apud* CASANOVA, 2002, p. 31).

⁸⁸ *Idem Ibidem.*

eruditas. Assim, no que tange às escolhas discursivas e performáticas, os espaços ocupados pelos humoristas tornaram-se conhecidos como “reduto das tribos invisíveis”, ambientes reservados aos “homens de letras que, não tutelados, não podiam viver das letras e por isso dependiam de uma segunda profissão para subsistência”⁸⁹.

Diz-se que, no Brasil, “o riso era proibido” entre os “intelligenistas”, cuja preocupação maior deveria ser parecer sempre “grave e severo” (DE ASSIS *apud* GARCIA, 2010: 127). Nesse sentido, para além da absorção dos literatos que fugiam à regra da erudição pela imprensa e pela publicidade, em especial os cronistas e poetas, a movimentação dos agentes, mais uma vez, aponta para tentativas de reconhecimento e aceitação junto ao público mas, sobretudo, entre os pares. A obtenção e a mensuração de prestígio residem na relação entre a ocupação dos espaços de legitimação e na produção autorizada de gêneros de escrita cujos ritos apresentam-se de maneira bastante específica. Assim, como unidades de consagração, emergem instituições literárias e artísticas que se distribuem e, simultaneamente, atribuem valores na escalada da distinção social a si e aos seus membros. “O humorista não era reconhecido socialmente, e eles próprios [os humoristas] tinham dificuldade em reconhecer-se como humoristas” (SALIBA, 2002: 133-134). Essa constatação na disputa pelos espaços de consagração impunha, então, a utilização de uma “máscara humorística” que, alusiva à figura do *clown* (Lima, 1963: 884), evocava mais do que um palhaço: evocava a figura de um artista múltiplo e em perene *performance*.

José Madeira de Freitas, de pseudônimo Mendes Fradique (1893-1944), é apontado com frequência pela literatura de referência (LUSTOSA, 1993; VALE, 2015; SALIBA, 2002) como um caso exemplar nessa corrida pela inferiorização da “veia humorística” no domínio dos intelectuais e dos artistas. Sua obra *História do Brasil pelo método confuso (HBMC)*⁹⁰ fora sucesso comercial e de público na década de 1920, reunindo sete edições apenas naquele período ainda que fosse considerada, já no contexto de seu lançamento, um projeto ousado que visava rupturas dramáticas com a historiografia tradicional em suas características estruturais e temáticas que, para os críticos, aproximavam-se de tendências modernistas percebidas nos trabalhos de Oswald de Andrade (1890-1954) e Mário de Andrade (1893-1945). Mas, diferentemente desses, Fradique fora “esquecido pela posteridade,

⁸⁹ *Idem Ibidem.*

⁹⁰ Temos que: “(...) invadindo o espaço editorial através de informações falsas ou de deslocamentos de fatos, datas, personagens, biografias, notas de rodapé, prefácios etc., [Fradique] faz refletir, crítica, satírica e humoristicamente, sobre os mais diversos temas na sociedade brasileira (LUSTOSA, 1993: 111-112).

restringindo-se a referências escassas sobre sua arte do desenho (caricaturas) e sua contribuição em periódicos humorísticos, como a *Revista Quixote* (1917) e o jornal *O Macaco* (1939)” (VALE, 2015: 270). Vale destacar que, conforme aponta Lustosa (1993), ciente de sua posição perante as instituições consagradoras, Fradique anteviu o seu não reconhecimento pelos pares. No capítulo de *HBMC* intitulado “Remorsos”, sobre uma conversa fantasiosa que o autor travara com Dante Alighieri no igualmente ficcional *Hospício Nacional dos Alienados*, extrai-se o seguinte trecho: “—Olha Mendes lá está o Paraíso. Contenta-te em lobrigá-lo à distância, que aquilo não é para o bico de escritor mambembe” (FRADIQUE, 2004: 256); especula-se que com “mambembe” tenha se querido destacar “toda uma espécie de escritor/poeta que se envereda pela mediocridade e pela arte do cômico e do riso” (VALE, 2015: 270), na qual se incluía o próprio autor cuja posição não poderia, portanto, corresponder a quaisquer expectativas de valor estético. “A indulgência do leitor acreditou em mim e aceitou a minha *blague*. Resultado: não posso hoje traçar uma linha, por mais austero que pretenda ser, sem que me venham com essa coisa fatal” (FRADIQUE *apud* SALIBA, 2002: 134).

Dentre os artistas do quadro d’*O Malho*, o caso de Bastos Tigre (1882-1957) é emblemático, protagonizando sucessivas recusas de candidaturas junto à ABL. Ao lado de José do Patrocínio Filho (1885-1929)⁹¹, que colaborara esporadicamente com a revista e fora atrelado em semelhante proporção ao constrangimento do rótulo “escritor cômico” ou à carga negativa da boemia carioca (SALIBA, 2002: 135-138), Bastos tentava se dissociar da produção humorística aproximando-se de uma “poesia *séria* no formato parnasiano” (VALE, 2015: 270) quando o assunto eram os esforços que poderiam resultar em sua canonização oficial no mundo das letras. Tal qual Lima Barreto, de quem fora colega de trabalho e amigo próximo (SALIBA, 2002: 136), Bastos Tigre demonstrava enxergar na partilha daquele *status* de literato a coroação de sua trajetória profissional apesar de declarar publicamente serem seus membros “escritôres em quarentena”. Adotando estratégias ora de culto, ora de ironização da ABL indicava, para além de uma relação conflituosa entre raça, ocupação e origem social já tratada no primeiro capítulo desta tese, que os humoristas habitavam a “zona

⁹¹ José do Patrocínio Filho compôs, ainda, em 1916, o quadro do Ministério das Relações Exteriores. Período sob o qual teria sido acusado de espionagem na Europa e encarcerado na cidade de Londres por portar um passaporte falso (SALIBA, 2002: 139).

suburbana em viela escusa” (TIGRE *apud* SALIBA, 2002: 133) no campo das representações sociais: a eles reservava-se o lugar do efêmero.

Assumindo para si o pseudônimo de D. Xiquote, “uma espécie de substituto das figuras de mosqueteiros atribuídas aos intelectuais que assistiram à abolição e à República” (SALIBA, 2002: 136), Tigre, natural de Recife, já colaborava com algumas revistas ilustradas do Rio de Janeiro, como *O Tagarela* (1902) e *O Malho* (1902), quando fora diplomado engenheiro civil pela Escola Politécnica da cidade em 1906. Ele chegou a exercer a profissão de formação, trabalhando em iniciativas públicas e privadas (*General Electric*, no estado do Rio, e nas obras contra a seca, no Ceará), mas permaneceu ativo durante todo o tempo na imprensa, onde ocupou, inclusive, cargos de direção (*Gazeta de Notícias*, *Careta*, *A Rua*, *A Noite* e *Correio da Manhã* são alguns exemplos, além do periódico *D. Quixote*, do qual fora proprietário e diretor geral e para o qual recrutara nomes como o de Mendes Fradique, citado anteriormente, Raul Pederneiras, J. Carlos, Calixto Cordeiro, Storni, Yantok, Hélios Seelinger e tantos outros cartunistas d’*O Malho*). Passara pela ABI, pela Universidade do Brasil (atual UFRJ), pela Biblioteca Nacional e pelo Museu Nacional atuando como bibliotecário e fora, ainda, em parceria com Raul Pederneiras, fundador da Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) em 1917, produzindo seis espetáculos entre 1924 e 1949; sua passagem pela agência de publicidade dos laboratórios *Bayer* no Brasil, na função de criador de *jingles* em 1922, também é destacada nos relatos biográficos e autobiográficos – o que lhe rendeu, na década de 1930, a abertura de uma agência publicitária própria⁹².

Inúmeras foram as suas candidaturas à ABL, todas recusadas. Em 1934, na carta de formalização do pedido, Tigre escreve: “Batendo às portas da Casa de Machado de Assis, não levo credenciais de humorista, mas sim a de persistente trabalhador das letras, que tem quase meio século de trabalho de *bonne foy*, como queria Mestre Montaigne, e bom *foie*, como manda o meu temperamento” (TIGRE *apud* SALIBA, 2002: 142). A necessidade em negar a produção que lhe era atribuída é evidente, sob a qual esgueirava-se uma difusa sensação de inferioridade: como intelectual, o desejo; como humorista, a zombaria da instituição que o rejeitava. De seu conjunto de obras literárias, encontra-se registro de 32 títulos publicados entre os anos de 1902 e 1955.

⁹² Fontes: Dossiê “Periódicos & Literatura”, Fundação Biblioteca Nacional; Enciclopédia Itaú Cultural; Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República.

Emílio de Menezes (1866-1918) e Humberto Campos (1886-1934) foram os únicos humoristas daquele tempo que conseguiram entrar para a Academia. No primeiro caso, Saliba (2002: 144-147) atribui o acesso ao espaço à morte de Machado de Assis, objetor direto de Menezes que “detestava o seu caráter boêmio e a sua figura de satírico e humorista desleixado”; para o segundo caso, uma explicação plausível seria que, dentre a produção de Campos (que já era vasta em 1920, ano do ingresso à ABL), o repertório humorístico representava uma pequena parcela do todo, fato que não o condenaria, então, a uma conexão profunda com o teatro de revista.

Em 30 de novembro de 1916, no Liceu de Artes e Ofícios do Rio de Janeiro, acontecia a primeira edição do Salão dos Humoristas em território nacional, o que já se dava na Europa desde meados do século XIX. Consistindo-se em um encontro, segundo a imprensa local, de promoção e divulgação de novos talentos organizado pelos próprios caricaturistas em ascensão ou já consagrados, reuniu 518 trabalhos em exposição coletiva, contando com a participação de artistas como Belmiro de Almeida, Di Cavalcanti⁹³, Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro na comissão de organização, sendo os dois últimos, à época, diretores d’*O Malho* e que haviam, em outra oportunidade no mesmo ano, participado da Exposição Geral de Belas Artes (Egba), no Salão da Academia Nacional de Belas Artes, também no Rio de Janeiro⁹⁴ – há época, Pederneiras já gozava de prestígio entre os pares, sendo homenageado naquela ocasião com um busto feito por Correa Lima no Salão das Artes (SILVA, 2017). Essa Exposição, com mostras bianuais permanentes implantadas ainda em 1840 pela então Aiba, dirigida pelo francês Felix-Émile Taunay (1795-1881), ao contrário do Salão dos Humoristas, não se dedicava à caricatura, tampouco aos registros de humor mas, como bem aponta seu nome, atendia às vastas demandas das artes visuais e plásticas em geral e, não obstante, mais tradicionais: cenografia, pintura, escultura, fotografia etc.

Aberta ao público e com autorização prévia do governo foi, durante o período imperial e a primeira década republicana, a mostra de Artes Visuais mais importante do país (LUZ, 2006: 59); isso porque obedecia a uma política “democrática” em seu regulamento de inscrições, aceitando submissões de “grandes mestres” e “iniciantes” que, compartilhando o

⁹³ Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) foi um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de 1922, em São Paulo, tendo iniciado sua carreira publicando desenhos e caricaturas na revista *Fon-Fon!*, no Rio de Janeiro, em 1914 (Enciclopédia Latinoamericana, Editora Boitempo).

⁹⁴ Calixto Cordeiro teve sua primeira participação registrada na Exposição Geral de Belas Artes em 1916. No entanto, Raul Pederneiras já havia participado de outras três edições anteriores (1905, 1907 e 1909), para além da Iª Exposição Brasileira de Belas Artes, realizada no Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo em 1911.

mesmo salão, expunham aos “soberanos” e ao “povo” seus projetos e obras. Por outro lado, a mostra também representava a oportunidade de formação no exterior, já que oferecia como premiação aos artistas de maior destaque “os recursos necessários para uma estada na Europa, em busca de aperfeiçoamento” nos principais centros de produção artística do continente. “O modelo inspirava-se no que ocorria na França com o Prêmio de Roma. (...) E as premiações estavam ao alcance de todos os concorrentes, independente da esfera social a que pertencessem” (LUZ, 2006: 60). Para além da construção de um *métier* do artista no Brasil e da crítica da arte com a elevação de personalidades às posições de júri, a Exposição Geral auxiliava também nas dinâmicas de integração e consolidação de uma “identidade nacional”, como argumentamos no capítulo anterior desta tese.

O Salão [Salão Nacional de Belas Artes] abrigou as transformações estilísticas e as preocupações conceituais do Oitocentos: nossos românticos, realistas, impressionistas, pós-impressionistas, simbolistas, positivistas, indianistas, nossos pintores do *plein air* estavam na Exposição Geral. Cumpriu a função política da arte de consolidação do Brasil como Estado Nação, tanto na produção simbólica de uma imagem do país quanto de uma história em comum (HERKENHOFF *apud* LUZ, 2005: 10)⁹⁵.

Apresentando grande quórum, a Egba rapidamente cresceu, recebendo o apoio de colecionadores – o que para alguns estudiosos faz-se, também, indicativo da emergência de um ainda incipiente mercado de artes no Brasil (SQUEFF, 2011) – e de personagens da corte de D. Pedro II, refletindo-se numa maior visibilidade da própria Escola e dos artistas dela oriundos. O artigo *Academia das Bellas Artes, Exposição pública de 1842*, publicado no *Jornal do Commercio* em 18 de dezembro daquele ano, ocupava quase uma página inteira e já deixava transparecer a preocupação institucional da Academia em garantir condições para a manutenção de seu quadro discente e em angariar investimentos para a formação de seu quadro de professores.

Um professor com 800\$000 réis annuaes ou metade do salario de uma profissao mecanica de alguma delicadeza! um supplente com 300\$000 réis, apenas o salario de um servente de obras! Eis uma anomalia bem lastimavel no procedimento dos legisladores com as outras corporações de ensino, as quaes forao retribuidas com equitativa liberalidade: porém tarde ou cedo o poder legislativo sarará uma injustiça de que cada visita ás esposições nos engrandece o vulto por nos demonstrar os meritos e zelo incansavel da congregação tao

⁹⁵ Ano a ano, as obras premiadas ficavam sob a posse da Academia e passaram a compor a coleção permanente da ENBA. Em 1937, com a criação do Museu Nacional de Belas Artes por Getúlio Vargas, essas obras foram deslocadas para o acervo da instituição.

mesquinamente aquinhoada (*Jornal do Commercio*, em 18 de dezembro de 1842).

Em 1840, o Salão contou com dez expositores; em 1843, 28; já em 1859, 94, sendo três mulheres e 68 estrangeiros, ano em que a Guarda de Honra, “vestida de gala”, receberia o imperador, cuidaria da segurança das obras e dos arranjos para a orquestra do hino nacional na inauguração da Exposição (SQUEFF, 2011: 126-127). Esse ritual ficaria conhecido como “teatro de corte”, que “associava as artes à vida cortesã e essas às práticas próprias a uma ‘nação’ independente” (SQUEFF, 2011: 128). A presença do imperador tornara-se um hábito, não somente como espectador mas também como expositor. No entanto, a escassez de dados sobre o processo de seleção desses artistas e dos critérios que os levavam a serem escolhidos os “melhores do ano” no período em questão impede a tessitura de uma análise apurada sobre as possibilidades de influência do poder público no conteúdo da produção artística. A existência de financiamento indica uma relação de proximidade entre as duas esferas, assim como os relatos da presença dessas personalidades políticas nas cerimônias de inauguração, premiação e outras solenidades da Academia e nos registros biográficos dos artistas, frequentemente em fins de agradecimento, mas não é suficiente para mensurar a intensidade de interferências ou condicionantes sobre a criação, as correntes estéticas ou sobre a tomada de posição dos agentes envolvidos.

Apesar da disseminação da ideia de que as visitas às Egbas eram um convite aberto a todos, a própria organização do espaço se dava em medidas hierarquizantes de “qualidade” das obras e de adequação à seleção e refinamento do público. Ao contrário da pouca exposição dos critérios de mensuração da qualidade do artista – sendo, de maneira geral, tributários de sua reputação frente ao júri e aos colecionadores e de sua proximidade com as escolas estéticas de prestígio (SQUEFF, 2011: 131) –, os critérios de hierarquização das obras eram explícitos e obedeciam a ordem dos gêneros da pintura clássica, como ilustra o desenho de Angelo Agostini, publicado na *Revista Ilustrada* em novembro de 1884 (figura 14): no alto ficavam os quadros maiores que, com frequência, retratavam cenas bíblicas, mitológicas ou feitos históricos; depois, os retratos e os quadros associados às características anteriormente descritas de “reputação” e “qualidade” do artista; por fim, as temáticas de natureza morta e de paisagens.

FIGURA 14: EXPOSIÇÃO GERAL DE 1884, POR ANGELO AGOSTINI

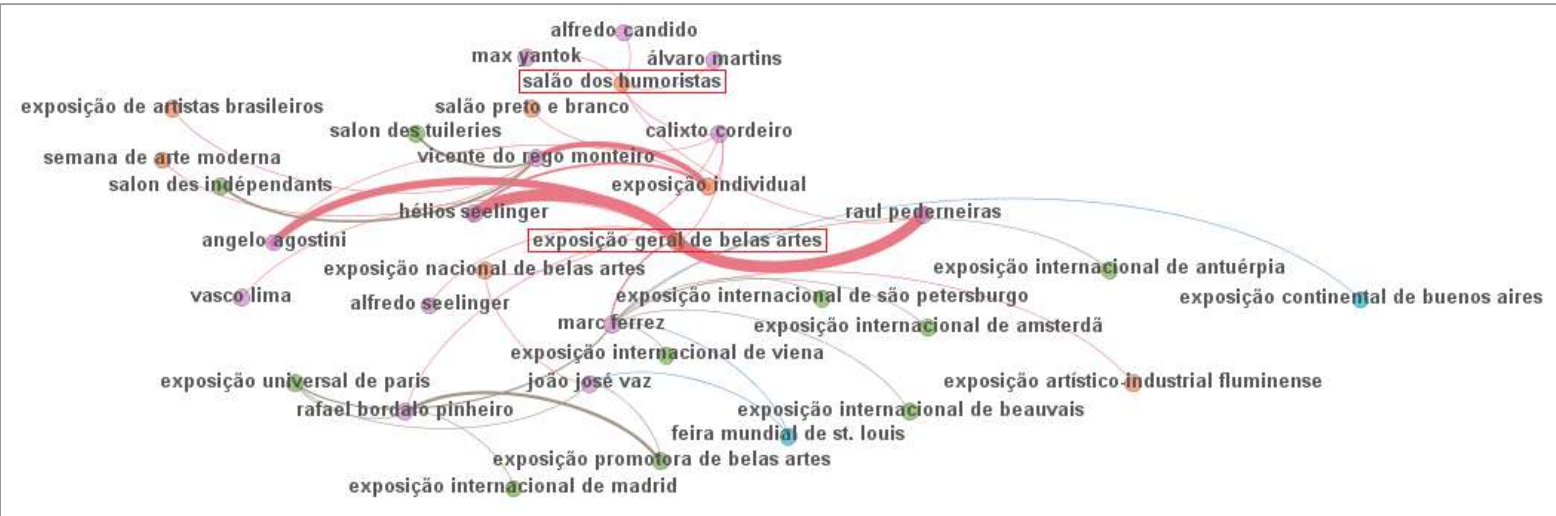


Fonte: *Revista Illustrada*, ano 9, n. 396. Reprodução: SQUEFF, 2011: 128.

Do quadro profissional d'*O Malho*, além de Calixto Cordeiro e Raul Pederneiras, cuja participação na Egba já fora sinalizada, encontram-se registros da instituição sobre Angelo Agostini (1843-1910), Vasco Lima, João José Vaz, Vicente do Rego Monteiro, Marc Ferrez e Hélios Seelinger, antes e depois de seu ingresso na revista, assim como antes e depois da inauguração do Salão dos Humoristas. O português Rafael Bordalo Pinheiro e o alemão Alfredo Seelinger, tio de Hélios Seelinger, também estiveram inscritos em algumas edições, mas não colaboraram diretamente com a revista ilustrada carioca. A participação em exposições estrangeiras, sobretudo na Europa (França, Áustria, Alemanha, Espanha e Portugal), complexifica os processos de internacionalização desses agentes para além de seus locais de nascimento, possível formação estrangeira ou estação de trabalho, tornando relevante, ainda, a análise dos espaços de circulação dessas exposições e do capital simbólico que a elas fazia-se correspondente. No gráfico abaixo (gráfico 6), cujo intervalo temporal

compreende os anos de 1868 a 1956, são apresentadas as passagens referidas com destaque, em vermelho, para a Egba e para o Salão dos Humoristas.

GRÁFICO 6: CRUZAMENTOS ENTRE AGENTES E EXPOSIÇÕES



Elaboração da autora. Utilização do software Gephi.

Ao todo, somam-se 93 exposições tomando como referência os colaboradores da revista durante toda sua trajetória (todos os pontos que representam esses colaboradores estão em roxo). Afora as ocorrências em território nacional (representadas pela cor laranja), nas cidades de Rio de Janeiro (64,5%), São Paulo (3,22%) e Recife (4,3%), são significativas as exposições europeias (em verde), que reúnem 22,6% do total das instituições-sede das exposições estrangeiras. Dentre elas, destacam-se as francesas vinculadas à *École des Beaux Arts* (*Exposition Universal de Paris*, *Salon des Indépendants* e *Salon des Tuileries*), com 52,2% das ocorrências, e as portuguesas vinculadas à Sociedade Promotora de Belas Artes, um braço da Academia Portuguesa de Belas Artes, com 26% – dados que reforçam as hipóteses da centralidade cultural da cidade de Paris no período delimitado e da emergência das dinâmicas de importação de técnicas lusitanas, principalmente se associada ao fato de que aproximadamente 10% dos cartunistas do grupo em análise eram de nacionalidade portuguesa. Aparecem, ainda, duas conexões com os Estados Unidos, em Louisiana (*The Louisiana Purchase Exposition*), e uma com a Argentina, em Buenos Aires (*Exposición Continental de Buenos Aires*), em azul.

O gráfico 6 indica a posição estratégica ocupada pela Egba nos espaços de circulação dos agentes, uma vez que é ela quem reúne o maior número de conexões. É ela, também, quem se faz ponte com o Salão dos Humoristas, sendo dele a mais próxima e que apresenta o

maior índice de intercâmbio de agentes. No mais, nesse contexto, desempenham papel importante as exposições de caráter individual, aquelas cuja galeria expunha obras de um único artista por edição; elas indicam, além de um momento de maturidade na carreira profissional desses agentes, um acúmulo de capital social e prestígio significativos. Destacam-se, aqui, Vicente do Rego Monteiro com sete exposições individuais, Hélios Seelinger com duas, Angelo Agostini e Calixto Cordeiro, com uma cada um. Os que mais frequentaram a Egba foram Raul Pederneiras e Hélios Seelinger, somando 15 participações cada um, e Angelo Agostini, com 10. Em 1922, Cícero Valladares fora diretor artístico.

Nesse cenário, a emergência do Salão dos Humoristas implicava, então, mais que a busca ou a promoção de novos talentos no mundo da caricatura, a luta pela imposição e legitimação de um espaço exclusivo para esses “artistas do traço”, indicando a conformação de novas estratégias da curadoria e dos expositores da Sociedade Brasileira de Belas Artes para com a imprensa ilustrada, que remetiam à especialização da ocupação e, principalmente, à emergência de uma categoria particular de produção estética e de sentido, cujos agentes se queriam cada vez mais profissionalizados e autorreferidos. Esse Salão atendia, por exemplo, às expectativas dos cartunistas Álvaro Martins, o Seth, e de Max Yantok, participantes frequentes das exposições dos humoristas, mas para os quais não constam registros em nenhuma edição da Egba.

FIGURA 15: HOMENAGEM AO CENTENÁRIO DO I SALÃO DOS HUMORISTAS (1916)



Fonte: Material de divulgação da II Bienal Internacional da Caricatura, realizada em novembro de 2016, no Rio de Janeiro. Idealização e Curadoria: Luciano Magno (historiador e caricaturista).

Em meio às disputas por princípios de distinção e escalada do grupo de desenhistas do humor, as inscrições para o Salão se estenderam à cidade de São Paulo logo no mês de abril do ano seguinte, em 1917; em junho, nas dependências do Liceu de Artes e Ofícios, aconteceria a sua segunda edição brasileira. Os excertos abaixo indicam a evolução dos enunciados e, conseqüentemente, os deslocamentos das posições dos agentes frente à estruturação de seu mundo social.

Bem fazem, pois, os humoristas do Rio de Janeiro, promovendo para breve uma exposição de caricaturas (...).

A Europa conflagrada pela guerra [I Guerra Mundial] não perdeu ainda a faculdade de rir através do lapis dos seus caricaturistas. Nos Estados Unidos, é espantosa, é mesmo colossal, a verve heroica ou bonhonica dos seus artistas graphics.

Preciso se torna, pois, que o Brazil tambem demonstre, de um modo solemne, a vitalidade do seu bom humor na critica de costumes e personagens e na interpretação caricata dos factos ou fantazias da vida (*O Malho*, 30 de setembro de 1916; *comentário nosso*).

A lembrança, como dissemos, é boa [referindo-se à edição inaugural do Rio de Janeiro]. Não só divertirá os apreciadores, dando-lhes ao mesmo tempo uma idéa dos nossos progressos e possibilidades nesse genero de arte graciosa, como tambem servirá de revelar e encaminhar não poucos talentos ainda obscuros, mas dignos de apoio e sympathia, como sabemos que os ha (*O Estado de S. Paulo*, 26 de abril de 1917).

O terceiro Salão dos Humoristas, organizado pela Sociedade dos Artistas Nacionais, construiu um acontecimento no nosso mundo artistico. Há muito que se não reuniam assim tantos caricaturistas, entre mestres consagrados e novos que se esforçam por manter elevado o nível desse gênero no Brasil. (...) Verdadeiras multidões visitaram as salas do Museu Nacional de Belas Artes onde foram expostas as caricaturas e festejaram os artistas que encontram tempo para dedicar a um gênero difícil como esse, que exige não só a técnica do desenho, o senso da deformação, mas também a cultura intelectual e a capacidade de penetração psicológica (*O Malho*, ano XLVI, n.99, abril de 1948).

As imagens que se seguem foram publicadas, respectivamente, antes e depois do I Salão dos Humoristas, no Rio de Janeiro. A primeira delas (figura 16), uma charge assinada por Calixto Cordeiro, fora veiculada em moldes de chamada para o evento; a segunda (figura 17), uma fotografia editorializada, já que não apresenta assinatura de nenhum fotógrafo mas fica a cargo da equipe *O Malho*, em vias de relato ou cobertura jornalística.

FIGURA 16: I SALÃO DOS HUMORISTAS, POR CALIXTO CORDEIRO



Fonte: *O Malho*, 18 de novembro de 1916. Acervo: FBN.

FIGURA 17: POLÍTICOS E CARICATURISTAS, POR ANTONIO LEAL



Fonte: *O Malho*, 2 de dezembro de 1916. Acervo: FBN.

Na figura 17, ao centro, aparece o então prefeito Pereira Passos, ele próprio patrocinador de algumas exposições gerais e considerado o maior colecionador de arte da cidade naquele tempo (AZEVEDO, 2016). Ao seu lado, o ministro do Interior e os secretários do governo municipal. Essas figuras cumprem não só o rito político, como também privilegiam e legitimam o espaço recém-inaugurado dos desenhistas de humor. Como sugere a legenda da fotografia, eles teriam “desopilado o fígado” de tanto rir enquanto “contemplavam” os “trabalhos expostos”. Assim, entendendo que a caricatura tem como função principal “fazer rir” à medida que explora o “traço deformante” de seus retratados (LIMA, 1963), o Salão havia cumprido sua missão frente àqueles que seriam, em larga medida, responsáveis pela legitimação e autorização da linguagem, da publicização dos desenhos e dos esforços de difusão em escala nacional a partir da imprensa. A aparente contradição seria que na grande maioria das ocorrências eram eles, os governantes, os mesmos que riam e eram satirizados; autorizando e legitimando o espaço, portanto, a partir de sua própria sátira ou de uma espécie de “outorga” daquilo que poderia ou não ser dito ou daquilo que poderia ou não compor o repertório do risível, eles autorizavam e legitimavam, também, os artistas e sua ocupação publicizada. Na realização do terceiro Salão dos Humoristas, a circulação entre as “elites” naquele ambiente ainda se fazia notável (figura 18).

FIGURA 18: III SALÃO DOS HUMORISTAS (1948)



Fonte: *O Malho*, ano XLVI, n. 99, abril de 1948. Acervo: FBN.

Segundo Lustosa (1989: 11-12), foi no governo do presidente Rodrigues Alves (1902-1906)⁹⁶ que se localizou “a primeira farra republicana da caricatura brasileira”. A autora aponta alguns aspectos favoráveis a esse cenário, que teriam proporcionado “o tipo ideal do personagem caricato”: o seu tipo físico de baixa estatura, sua fama de sonolento difundida desde os tempos em que ele fora ministro da Fazenda, além de um temperamento simpático e bem-humorado inclusive quando colocado frente a pequenos constrangimentos na imprensa. *O Malho*, que surgia na mesma época em que Rodrigues Alves fora empossado, seria o periódico cujo “caso humorístico” com o político teve maior duração e intensidade. “Em 1904, por exemplo, ano do início da reforma Pereira Passos, Rodrigues Alves será o tema de quase todas as capas da revista”, questão que refletia menos uma perspectiva crítica e denunciante que se esperava da caricatura política satírica e mais “uma relação de carinho” expressa através do desenho, sobretudo por Calixto Cordeiro e Raul Pederneiras, os artistas que com maior frequência o representaram na revista: “Contam alguns contemporâneos que estas [as charges] lhe eram tão agradáveis que ele chegava a colecioná-las”⁹⁷.

As relações da revista com o poder público, essencialmente com as figuras políticas do período, são profundas – ainda que, grosso modo, a literatura de referência (BARBOSA, 2010; VELLOSO, 2015, 2010, 2003) trate *O Malho* como “jornalismo de pulsão”, crítico e denunciante, uma vez que não apresentava financiamento público⁹⁸. Luís Bartholomeu de Souza e Silva, de formação militar pela Escola do Exército da Praia Vermelha, no Rio de Janeiro, fora fundador e primeiro proprietário d’*O Malho* – antes desse projeto já havia trabalhado como jornalista n’*O País* e como diretor do jornal *A Tribuna* e d’*O Tempo*:

o Sr. Luiz Bartholomeu era amigo dos senadores Pinheiro Machado, Antônio Azeredo, Lauro Sodré e outros tantos parédros da política de então. Muito inteligente êle os congregava ali, na porta da redação, em amistosa palestra. Por esse motivo A TRIBUNA, dava

⁹⁶ Os mandatos de Rodrigues Alves na presidência e de Pereira Passos na prefeitura do Rio de Janeiro foram concomitantes. Nesse sentido, Azevedo (2003) defende que o “Bota-Abaixo” teve por base duas correntes de reformulação urbana: uma federalizada, outra municipal; e que o projeto de modernidade só fora considerado bem sucedido por conta dessa aliança. A primeira intervenção, pensada por Lauro Müller e Francisco Bicalho, cuidaria da região portuária da cidade, visando uma maior circulação de mercadoria e pessoas (principalmente mão de obra estrangeira), acúmulo de capital privado e investimentos diversos. A segunda, gerida por Passos e seus secretários, daria as condições infraestruturais e estéticas para a mudança: embelezamento, alargamento de ruas e avenidas e higienização pública.

⁹⁷ *Idem Ibidem*.

⁹⁸ Conforme explicitado no primeiro capítulo desta tese, *O País* e *Gazeta de Notícias*, por exemplo, tal qual *O Malho* enquadrados como “jornais populares”, recebiam altos investimentos do setor público; eram caracterizados como “chapa branca” e/ou porta-vozes de interesses do Estado.

sensacionais “furos” políticos sôbre vários assuntos de interesse partidário em geral (*O Malho*, setembro de 1952)⁹⁹.

Homem empreendedor, com respeitável experiência adquirida na tarimba da imprensa (*Correio da Manhã*, 11 de outubro de 1955)¹⁰⁰.

Por nomeação, em 1911, assumira o cargo de secretário de governo do Estado no Paraná e, em 1918, fora eleito deputado federal pelo mesmo distrito. Esse deslocamento implicou-lhe um distanciamento significativo para com a direção administrativa da revista carioca, fato que resultou na entrada de Antônio Azeredo (1861-1936), jornalista, deputado federal (1891) e senador (1897) pelo Mato Grosso, na sociedade. No primeiro governo Vargas, Bartholomeu Silva assumiu ainda o cargo de ministro do Trabalho (1930-1932). Azeredo, natural de Cuiabá e de uma “família sem posses”, migrou para o Rio de Janeiro na adolescência para estudar, como colega de Bartolomeu, na Escola Militar. Por motivo desconhecido pelas fontes em registro, abandonou a carreira no Exército para cursar Engenharia na Escola Politécnica, quando se engajou politicamente no Partido Republicano. Após encerrar seu primeiro mandato, ainda em 1893, bacharelou-se em Direito pela Faculdade Nacional de Direito, também no Rio de Janeiro. Em 1910, fundara junto ao gaúcho Pinheiro Machado (1851-1915) o Partido Republicano Conservador (PRC), fator que abriu caminhos para a indicação política de Bartolomeu. Em paralelo, fundou a *Gazeta da Tarde*, o *Diário de Notícias* e assumiu-se, ainda, coproprietário d’*A Tribuna*. Sua atuação no Senado estendeu-se por três décadas consecutivas¹⁰¹. Raul Pederneiras, apesar de não eleito, concorrera ao Conselho Municipal do Rio de Janeiro em 1926.

O quadro a seguir (quadro 5) reúne os cargos públicos ocupados por nomeação dos colaboradores d’*O Malho* no período de 1868, com José do Patrocínio, a 1944, com Calixto Cordeiro, na intenção de pormenorizar influências e implicações das relações estabelecidas entre os agentes e o poder local.

QUADRO 5: RELAÇÃO DE CARGOS PÚBLICOS POR NOMEAÇÃO DOS COLABORADORES D’*O MALHO*

Colaborador	Instituição	Cargo	Período
Arthur Azevedo	Ministério da Agricultura	Secretário	s/d

⁹⁹ O “83” de Luiz Bartholomeu, texto assinado por Eustorgio Wanderley em comemoração aos 50 anos da revista *O Malho*.

¹⁰⁰ Texto publicado em comemoração aos 50 anos da revista *O Tico-Tico*.

¹⁰¹ Informações extraídas dos verbetes biográficos do CPDOC/FGV e do Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República.

Marc Ferrez	Comissão Geológica do Império	Membro	1875
	Marinha Imperial	Fotógrafo	s/d
Calixto Cordeiro	Casa da Moeda	Tipógrafo	1890-1893
	Casa da Moeda	Professor de gravura	1893-1898
	Imprensa Nacional	Tipógrafo	1895
	Loteria Federal	-	1916-1933/34
Olavo Bilac	Escola Marechal Hermes	Professor	1924-1944
	Secretaria do Interior do Estado	Oficial	1891
	Ministério da Educação	Inspetor escolar	1898
	Governo do Estado	Assessor de Imprensa	1906-1909
Renato de Castro	Prefeitura	Secretário	1907
Gonzaga Duque	Senado Federal	Taquígrafo	s/d
	Patrimônio Municipal	2o oficial da diretoria	s/d
	Secretaria da Fazenda	1o oficial	s/d
Bastos Tigre	Biblioteca Municipal	Diretor	1910
	Biblioteca Nacional	Bibliotecário	s/d
Augusto Malta	Museu Nacional	Bibliotecário	1915
	Guarda Municipal	Soldado	1889-1893
Raul Pederneiras	Prefeitura	Fotógrafo oficial ¹⁰²	1903-1936
	Escola Nacional de Belas Artes	Professor	1918-1938
Max Fleiuss	Faculdade Nacional de Direito	Professor	1938-s/d
	Ministérios de Relações Exteriores	Secretário	1888
	Instituto Histórico do RJ	Sócio-Correspondente	Anterior a 1900
	Sociedade de Geografia do RJ	Sócio-Correspondente	Anterior a 1900
	Faculdade de Direito	Secretário	1915-1931
	Instituto Histórico e	Secretário e conselheiro	1906-1941

¹⁰² Fotógrafo oficial da Diretoria Geral de Obras e Viação da Prefeitura do Distrito Federal. A contratação foi efetivada pelo Decreto Municipal n.445, de junho de 1903, que o nomeou para o cargo de fotógrafo da Prefeitura do Distrito Federal, com salário mensal de 3.600\$000, um dos menores da hierarquia administrativa (BONI, 2010).

	Geográfico Brasileiro (IHGB)		
Bartholomeu de Souza e Silva	Ministério do Trabalho	Ministro	1930-1932

Elaboração da autora.

No caso de Calixto, destaca-se ainda, em seu percurso escolar, a forma pela qual se deu o seu acesso à ENBA. Fora Enes de Souza, diretor da Casa da Moeda, quem o matriculou no curso superior da instituição; e foi ao mesmo diretor a quem Calixto atribuiu “tudo aquilo que sabia de desenho” (LIMA, 1963: 1037). Raul Pederneiras, que assumira posto de docente na ENBA em 1918, na cadeira de Anatomia Artística, relacionava-se bem socialmente “e tinha contato com deputados, senadores e até presidentes” (SILVA, 2017: 217). O cartunista teria sido “grande amigo” de Lauro Müller, o engenheiro militar membro da Comissão de Obras Públicas de Pereira Passos, chegando a visitá-lo muitas vezes em sua chácara em Jacarepaguá, zona oeste do Rio¹⁰³. Raul ocupou, ainda, cargo de docência na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, o que teria acontecido logo após o fechamento da revista *Tagarela*, quando o artista perdera “uma fonte de renda importante”¹⁰⁴; registros indicam que Raul Pederneiras teria recorrido diretamente a Afonso Pena, então presidente do país, para solicitar uma vaga na cadeira de Direito Internacional.

Alfredo Candido, filho de um construtor, tem como razão de sua vinda de Portugal ao Brasil o trabalho de seu pai, que recebera, em 1900, um convite oficial para trabalhar nas obras de “renovação urbana” da cidade do Rio de Janeiro (LIMA, 1963: 1133). Nesse caso, tanto sua origem social como o capital social de que dispunha sua família lhe permitiram o acesso a oportunidades vantajosas economicamente, assim como o cultivo de boas relações com o poder político local, questões que lhe favoreceram, por exemplo, nos processos de fundação e comercialização de sua primeira revista, *A Larva* (1902-1903); uma “publicação de críticas extremamente virulentas contra o governo de Rodrigues Alves” (LIMA, 1963: 1134) e que teria inspirado, em diversos aspectos, o projeto editorial d’*O Malho* em termos de mensuração da audiência quanto à sátira política e à escolha da narração humorística do cotidiano das instituições públicas. Vasco Lima e João Ramos Lobão, por sua vez, vieram de Portugal com destino a estabelecimentos comerciais de um “patrício abonado” – Manuel

¹⁰³ *Correio da Manhã*, 21 de junho de 1953.

¹⁰⁴ *Idem Ibidem*.

Ferreira Tunes, escultor laureado pela Academia de Belas Artes de Lisboa e que, no Rio, instalara uma fábrica de móveis –, sendo logo “desviados para o jornalismo” (LIMA, 1963: 1175-1176).

A “boa relação” com as “elites”, sobretudo política, fora, portanto, estruturante e impôs-se aos cargos. Dito de outro modo, a relação estabelecida pelos agentes com a política local em trajetórias anteriores à escolha de nomes elegíveis aos cargos, à época, condicionava o acesso aos postos públicos e, em larga medida, também a sua manutenção (BORDIGNON, 2015).

2.1 A CONSTRUÇÃO SOCIAL DO CARICATURISTA

Fontes interessantes para esse fim, o da intenção de compreender mecanismos de cristalização de papéis sociais da imprensa ou de grupos e subgrupos que compõem a imprensa local bem como suas características de “excelência”, são os elogios fúnebres publicados sob a forma de obituários ou homenagens, estas quase sempre associadas também ao momento da morte do homenageado ou, posteriormente, ao aniversário de sua morte (um ano, cinco anos, dez anos, 50 anos etc.). Textos comemorativos institucionais que buscam a tessitura de trajetórias coletivas ou de ambiências de trabalho e/ou estilos de vida de um grupo, como no caso das redações e oficinas que recontam episódios ou rotinas de cartunistas, jornalistas e fotógrafos, também oferecem possibilidades de análise dessa prescrição de funções e possibilitam a identificação de suas dinâmicas de valoração e prestígio para dentro e fora dos círculos de socialização daqueles agentes. Dossiês curtos sobre a história da caricatura no Brasil, contada sob o viés das redações nas quais se inserem os agentes biografados e as publicações, eram comuns n’*O Malho* e em outros periódicos, como na *Revista da Semana*, suplemento ilustrado do *Jornal do Brasil*, e no jornal *A Noite* (figura 19). Por último, as biografias individuais mais completas, que buscam recuperar não só os eventos de sucesso do biografado, mas também toda uma sucessão de escolhas e encontros que lhe permitiram compor um aparente “percurso coeso” até a conquista de seus objetivos (BOURDIEU, 1996). A esse último conjunto, o das biografias, somam-se ainda trabalhos de cunho acadêmico apresentados sob o formato de dissertações e teses muitas vezes reeditados em livros ou coletâneas de memória institucional. No caso dos “artistas do traço”, agentes-alvo desta pesquisa, textos biográficos e acadêmicos tendem a confundir-se; isso

porque com bastante frequência os autores de ambas as produções são os mesmos, e mais, são também, em sua atuação profissional, “artistas do traço” ou deles entusiastas.

FIGURA 19: DOSSIÊ “A CARICATURA NO BRASIL”



Fonte: *O Malho*, 20 de julho de 1939. Acervo: FBN.

O primeiro levantamento de fôlego nesse sentido fora articulado por Herman Lima (1897-1981) nas décadas de 1940 e 1950. Como indica Lustosa (1998: n.p.), reconhece-se nele, por inteiro, “na forma de escrever, no culto às belas letras, nos objetos que exalta, até mesmo no universo de relações pessoais, o típico intelectual da virada do século”. Burocrata, de origem social elevada, com períodos expressivos de internacionalização e acúmulo de redes de lealdade em sua trajetória pessoal e profissional, possuía ainda a arte como *hobby*, cuja faceta mais evidente era a de colecionador de charges e caricaturas. Filho de pai brasileiro e mãe belga, natural de Fortaleza, Ceará, e diplomado em medicina pela Faculdade de Medicina da Bahia (1922), Lima chega ao Rio de Janeiro em 1931 para ocupar o posto de auxiliar da Presidência da República e, a partir daí, destacar-se como um contista de vanguarda – tempo conciliado entre a prática burocrática do Estado, no Ministério da Fazenda, e a carreira de escritor e colecionador de arte. Trabalhara em Londres por quatro

anos, em viagem a mando de Getúlio Vargas, quando pôde se aproximar da caricatura europeia e reunir material suficiente para redigir a obra *Na ilha de John Bull* (1941), na tentativa de compreender e contextualizar o personagem eleito ícone da expressão britânica na época. Em seu retorno ao Brasil, Lima, que era amigo de J. Carlos, Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro, começa a organizar dados biográficos sobre as três gerações de caricaturistas impostas pela história oficial como legítimas de serem historiografadas: a primeira, de Henrique Fleiuss, Rafael Bordalo Pinheiro e Angelo Agostini (os “precursores”); a segunda, comandada por seus colegas mais próximos (os “contemporâneos”); e a terceira, de Max Yantok, Alfredo Storni e Hélios Seelinger (os “modernos”). A obra *História da Caricatura no Brasil*, organizada em quatro tomos, tornou-se, então, seu “grande projeto de vida” (LUSTOSA, 1998), sendo concebida entre os anos de 1943 e 1963¹⁰⁵, categorizando as séries de desenhos daqueles artistas entre a produção “mundana”, “erudita”, “portrait-charge” e de “anúncios” (LIMA, 1963).

Dos trabalhos mais recentes destacam-se os de Joaquim Fonseca (1999), Gilberto Maringoni (2010), Luciano Magno (2006, 2012), Letícia Pedruzzi Fonseca (2016) e Rogério de Souza Silva (2017), cujos autores desempenham, respectivamente, as ocupações de: jornalista, ilustrador no mercado editorial e na imprensa, professor de comunicação visual gráfica na UFRGS, PUC-RS e Unisinos; jornalista, ilustrador, caricaturista e professor de jornalismo na Faculdade Cásper Líbero, em São Paulo; historiador e caricaturista; designer e professora de desenho industrial na UFES; professor de história na Uneb. Com exceção de Rogério Silva, todos, ao menos uma vez até o momento de escrita desta tese, já foram curadores de exposições ou produtores de atividades culturais que envolvessem a promoção da arte da caricatura no Brasil, dentre as quais se destacam a 1ª Bienal Internacional da Caricatura e a 33ª Feira do Livro de Porto Alegre, com seção dedicada exclusivamente “a livros raros sobre caricatura”. Magno assinou sua tese de doutorado sobre a trajetória profissional de Álvaro Marins (Seth), defendida na PUC-Rio, com seu pseudônimo de caricaturista Lucio Muruci, fazendo referência, naquela ocasião, às “exposições em homenagem à tradição do humor gráfico e da caricatura brasileira” que vinha desenvolvendo “nos mais significativos museus e centros culturais do Rio de Janeiro”¹⁰⁶.

¹⁰⁵ São também de sua autoria alguns álbuns da história da imprensa de humor hoje raríssimos: *Rui e a Caricatura* (1949), *J. Carlos* (1950) e *Álvarus e seus bonecos* (1954).

¹⁰⁶ Informações retiradas, respectivamente, do livro *Caricatura: a imagem gráfica do humor* (1999) e da tese de doutorado *SETH: Um capítulo singular na caricatura brasileira* (2006).

De um modo ou de outro, esses autores participam da composição ou da manutenção do grupo de agentes em análise tanto quanto da produção acadêmica e de pesquisa sobre eles e, por isso, atuam de forma decisiva sobre as estratégias de produção e reprodução dos papéis sociais prescritos ao longo do tempo; conectam-se, enquanto memorialistas dos caricaturistas, ao próprio espaço da memória da caricatura, interessados na difusão das representações de referência. O que está em jogo, portanto, é a maneira através da qual esses dados biográficos são acionados e os empenhos diversos que implicam suas instrumentalizações e não necessariamente as disputas intrínsecas às validações dos mesmos, uma vez que essa memória emerge como produto da luta pela difusão da prescrição de um papel idealizado pelos agentes e mantido, em termos de cumplicidade, por aqueles responsáveis por mantê-la viva e atualizada. De filiações diversas como autobiografias, biografias encomendadas, produção acadêmica e de memória institucional, interessa-nos, nesses textos, identificar os mecanismos de mobilização dos recursos disponíveis e, conseqüentemente, os efeitos que essas clivagens provocam na produção de conhecimento sobre os perfilados em geral.

Ninguém pode negar a importância do desenho humorístico na imprensa, seja como documento histórico, como fonte de informação social e política, como termômetro de opinião, como fenômeno estético, como expressão artística e literária ou como simples forma de diversão e passatempo.

(...)

Com a ajuda, que não foi pequena, dos amigos Edgar Vasques, Fernando Jorge Uberti, Hiron Goidanich, Luis Fernando Verissimo, Neltair “Santiago” Abreu, Paulo Caruso e Sérgio Lüdtke [*todos caricaturistas*], que me deram preciosas sugestões e acesso às suas bibliotecas, este trabalho pôde ser finalizado (FONSECA, 1999: 13-15).

Todos os capítulos seguintes foram produzidos para apresentar Julião Machado e seus importantes empreendimentos. Assim, segue-se construindo uma breve biografia de Julião, focada em sua trajetória profissional.

(...)

Tratou-se, então, de como Julião inovava em suas ilustrações, seu estilo de desenho, sua dinâmica de trabalho e o uso que fazia de novas técnicas de produção de imagens e composição de páginas. Nesses tópicos, explica-se o uso concomitante que Julião fazia de diferentes técnicas litográficas para compor suas ilustrações, as quais foram um marco de mudanças na imprensa brasileira e responsáveis por seu sucesso e reconhecimento (FONSECA, 2016: 12).

Assim, tendo em vista que as informações produzidas nesses documentos-fonte aspiram uma espécie de permanência positiva na história, principalmente pelas questões de vinculação de autoria, suas condições de análise sofrem algumas limitações. Uma vez elencadas à arbitrariedade do autor, esse profundamente ligado à crença e aos relatos dos agentes biografados e/ou homenageados (com frequência a eles contemporâneos), essas informações tendem a ser ordenadas em cadeias lógicas e inteligíveis com o fim de produzir narrativas de “projetos de vida”, intencionais tanto subjetiva quanto objetivamente; há um mercado próprio à produção dessa expressão do *discurso sobre si*, fazendo com que a forma e o conteúdo do relato variem de acordo com a qualidade social do espaço no qual ele é oferecido (BOURDIEU, 1996). É, pois, “como um caminhar progressivo e ordenado em que os passos vão se sucedendo de forma inexorável, compondo-se como realização de uma intenção e de um destino pré-traçados, ainda que entrecortados por acasos e contingências, emboscadas e armadilhas” que as vidas dos biografados tendem a ser relatadas (GRYNSPAN, 1990: 78), o que nos exige cautela na tessitura de padrões mais amplos ou na indicação de denominadores comuns ao grupo. Contudo, correlações prosopográficas ajudam a minimizar essas deficiências à medida que permitem um controle das variáveis e apontam para as estruturas dos espaços de socialização dos agentes que, por sua vez, podem ser relativizados ou testados em meio às suas *disposições e tomadas de posição*.

As disposições, nesse sentido, sinalizam as condições iniciais favoráveis para que os agentes ajam de uma forma ou de outra, o que nos impele interrogar sobre as oportunidades para que adquirissem, reforçassem ou internalizassem opiniões, gestos, gostos, julgamentos e que os permitissem naturalizar determinados comportamentos considerando-os bons ou ruins, pertinentes ou impróprios e estabelecer sobre eles seus próprios julgamentos. Isso significa falar, em termos de efeitos, sobre as posições que esses agentes tomam frente às disputas políticas, estéticas, de mercado etc. nos sucessivos espaços sociais que ocupam durante suas trajetórias.

As cerimônias funerárias são, antes de qualquer coisa, expressões da formatação simbólica de um discurso endereçado aos vivos e, quando referidas a uma persona pública, não tratam somente do falecimento de um indivíduo, mas de um rito que envolve o desaparecimento do titular de um papel social que evoca valores relativos a questões de convicção, paixão, missão, moral, filosofia ou ética de sua ação na cena pública (DULONG, 1994). Quer se refiram a dimensões políticas, ideológicas, artísticas, religiosas ou de outra

natureza de engajamento do agente, esses valores representam, de modo amplo, todo um conjunto de indivíduos que são, na maioria das vezes, os interlocutores desses textos e que, com o morto, compartilharam histórias de vida, trajetórias escolares e/ou profissionais. Nesse contexto, a análise dessas publicações nos permite encontrar indícios sobre as posições instituídas aos mortos e, de maneira subsequente, sobre as posições assumidas pelos outros membros do grupo ou da categoria. Significa, portanto, participar do processo da construção da ideia do que é ser um caricaturista, de produzir uma imagem alegórica para o cargo e, consigo, de produzir uma crença social sobre a importância e as atribuições daquele papel; e isso ocorre a partir de uma relação de dupla definição, já que, ao passo que descreve o que um caricaturista é, acaba também por prescrever aquilo que um caricaturista deve ser.

De maneira esquemática, então, argumenta-se que a trinca J. Carlos, Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro representou não só a consolidação do ofício de caricaturista na imprensa ilustrada no Brasil, como também trouxe à luz o seu caráter mais autônomo e independente no que tange às dinâmicas de importação de técnicas e modelos estéticos europeus. Bastante recorrentes são as referências na literatura (LIMA, 1963; MAGNO, 2012; LUSTOSA, 1989, 2005; FONSECA, 1999; VELLOSO, 2003) de que eles teriam “inaugurado” uma expressão gráfica verdadeiramente nacional, legitimando a ocupação e consigo o grupo (seus colegas e sucessores); eles são apresentados ou recuperados, em suas contribuições profissionais, políticas e artísticas, normalmente em conjunto – questão que se baseia, muito provavelmente, em uma reprodução discursiva dos textos da época:

Com Raul a caricatura se nacionalizara. Formou com Calixto e J. Carlos a insigne trindade da garatuja brasileira. Até que Calixto e Raul comessem a encher com seus bonecos a imprensa ilustrada, essa arte humorística andara no Rio de Janeiro em mãos estrangeiras, ou, secundária e pobre, imitava sem lustre os mestres franceses. Foram eles que lhe deram autonomia, originalidade, fibra e graça: em três estilos distintos resplandeceu o gênio risonho do desenho (*Revista da Semana*, 11 de maio de 1953).

Nos registros dos obituários percebe-se a oportunidade de conceder aos três, individualmente, características fundamentais para o entendimento da contribuição de cada um deles para a construção da crença sobre o papel social do grupo: à trajetória de J. Carlos, o primeiro deles a falecer, mescla-se a história da caricatura no país em seu momento fundacional; à de Raul, o momento-chave da politização da caricatura; e, por fim, à de Calixto, o último dos três a falecer, o lugar de uma retrospectiva desses “feitos” coletivos e a

necessidade de se reinventar enquanto grupo, em um momento de transição de gerações de artistas. Logo, a eles são incorporadas características de uma sociodiceia interpelada pela cronologia de eventos caros à comunidade dos agentes, sejam eles narradores ou personagens; indissociáveis na literatura de referência ou nos textos consagratórios, cabe à cronologia da morte a tributação de valor singular a cada um deles.

Sob a manchete “A morte de J. Carlos e a caricatura no Brasil”, em texto assinado pelo caricaturista Mário Mendes, a revista *O Malho* anunciara o falecimento de José Carlos de Brito Cunha, ocasião em que o apontou como, “sem dúvida, a personalidade mais viva e original de quantas se distinguiram entre nós no desenho dos ridículos humanos” (*O Malho*, 30 de novembro de 1950). Comparado a Henrique Fleiuss e a Angelo Agostini, ambos ainda “do tempo da monarquia”, J. Carlos se destacara por ser “integralmente nosso” que, ao contrário de seus antecessores, não viera “de fora, já com a mentalidade formada”. J. Carlos, então, incorpora a predileção do traço modernista e confere ao grupo alguma independência e relativa autonomia frente às disputas travadas pelo pensamento republicano: é ele quem, nesse escopo, passa a ser referência de uma nova significação das práticas da imprensa ilustrada na primeira metade do século XX.

Chancelado por Crispim do Amaral, diretor artístico da revista no momento de sua contratação formal, teria sido descoberto ao lado de Arthur Lucas, Amaro, Gil e dos “mestres” Raul Pederneiras e Calixto Cordeiro. Foram elevadas, ali, “a elegancia e finura de seu traço”, assim como sua agilidade na forma de promover o “risível das criaturas”, características que o teriam tornado “único no seu gênero” e que fixaram tipos sociais próprios de um período marcado pela “violenta metamorfose de nossos hábitos e costumes”, explicitamente associada às transformações urbanas promovidas por Pereira Passos na primeira década do século XX. Seus personagens mais famosos, a *Melindrosa* e o *Almofadinha*, traduziriam “a superficialidade de certa classe de jovens nos grandes centros” e definiriam importantes aspectos da “existência carioca”¹⁰⁷.

No falecimento de Raul Pederneiras, um ano e meio depois do de J. Carlos, *O Malho* estampava em seu editorial: “A perda do cidadão do Rio” (*O Malho*, dia de julho de 1952), atribuindo-lhe um valor de “patrimônio” local. O texto recupera aspectos biográficos, como local de nascimento, primeira infância, adolescência e ingresso no ensino superior, correlacionando-os todos ao contexto histórico e político do país: “Nascera sôb os últimos

¹⁰⁷ *Idem Ibidem.*

raios já moribundos do segundo Império. Assistiu o espetáculo social e humano da Abolição. Adolesceu e se fez homem dentro do arejado clima de entusiasmo cívico e do empolgante liberalismo da República nascente”. Referências estéticas, como o norte do “Belo” e a importância da escolha de cores e formas, e estéticas, como a capacidade de emocionar e sensibilizar o público, também são acionadas, conferindo-lhe erudição; o mesmo acontece na valorização de suas ações de natureza militante:

Aos vinte e um anos de idade é bacharel em Direito. Daí por diante, toda a sua marcante existência se reverteria para o Bem, o Belo, o Direito e as liberdades humanas. Ao lado de nomes ilustres, atravessou estoicamente épocas de perseguições tumultuosas da polícia nacional, sempre como um dos mais valorosos combatentes da oposição aos governos atrabiliários, mandatários e déspotas (*O Malho*, ano L, n.150, julho de 1952).

Transbordando a análise às efemérides comemorativas, seja de tempo de vida dos caricaturistas ou dos aniversários da revista, temos os elogios institucionais que se apresentam, grosso modo, de maneira coletivizada. Nesses textos, para além da cristalização de determinado papel social a partir dos quais indivíduos representam grupos, estão previstas reconstituições da própria redação enquanto grupo, cujo objetivo é sintetizar um conjunto de biografias, esforçando-se em homogeneizar as contribuições dos autores. Não há, portanto, grandes investidas na personificação de trajetórias exemplares, como vimos nos elogios fúnebres mas, ao contrário, enfatiza-se a construção de uma equipe na busca por documentar e publicizar uma história interessada na personificação da instituição e consequente despersonalização dos agentes, que se diluem e se confundem à formação do todo.

No texto comemorativo dos 50 anos da revista, foram elencados os “pinta-monos grandes, médios e pequenos” (*O Malho*, setembro de 1952). Crispim do Amaral vinha novamente à frente do grupo, sendo apontado como o recrutador de J. Carlos, Raul e Calixto, “os azes efetivos do traço e da troça”; em seguida, registros de outros colaboradores, “alguns firmes no traço mas pouco assíduos” e “outros talvez espirituosos mas ainda bem incipientes no desenho”¹⁰⁸. São esses os caricaturistas que apontamos como “de transição” e que abriram passagem para os novos talentos da época. Na mesma edição comemorativa sobre o cinquentenário d’*O Malho*, há, alguns textos adiante, um artigo publicado por Herman Lima intitulado “Meio século de dois mestres brasileiros”, dedicado a Raul e Calixto. Nele, o autor sinaliza que ambos os artistas “teriam de sofrer inevitavelmente a influencia da caricatura

¹⁰⁸ *Idem Ibidem.*

francesa então em pleno esplendor”, ainda que, “naturalmente, com o passar dos anos, cada um adquirisse o traço próprio, a personalidade original que os caracterizaria toda a vida”. No jornal *A Tribuna* fora publicado, na mesma ocasião, uma reflexão sobre os domínios do caricaturista inscrito no circuito das transformações da linguagem gráfica, dos formatos e dos meios de comunicação cuja simbólica morte de Calixto terminara por evidenciar:

As charges mostram nossa vida social e política; mas o que precisamos ressaltar é que durante esse tempo, no final da Monarquia e princípio da República, a liberdade permitiu que crescesse, florisse e frutificasse a arte da caricatura. Sabido que a caricatura é a arma secreta da liberdade e que os humoristas do lapis sempre mantiveram uma independência invejável, críticos de seu tempo, daí sentimos com melancolia que de certa época para cá, vêm desaparecendo os grandes caricaturistas. Por que a falta de caricaturistas? Por que os artistas abandonaram as charges políticas? Coação? Condição econômica? Nova orientação de proprietários de jornais e revistas? Falta de artistas?

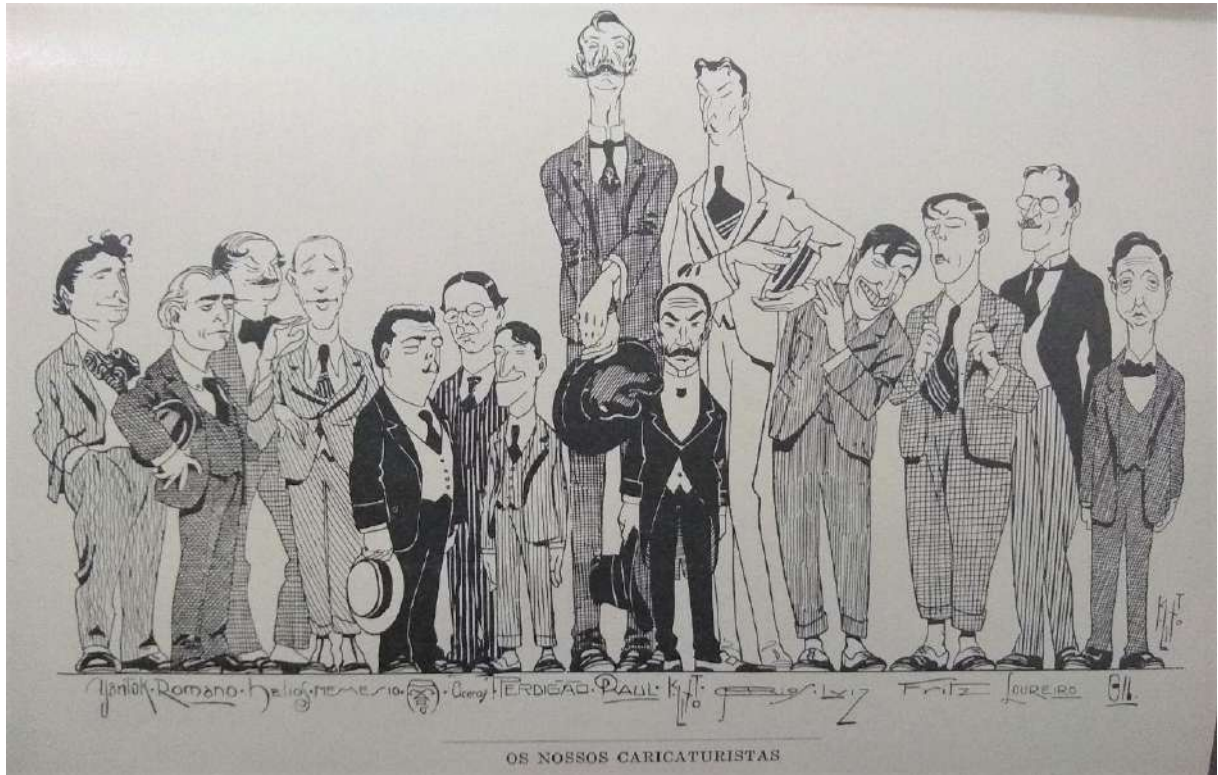
Na era do rádio ou dos jornais cinematográficos notamos a falta de caricaturistas, sentimos que com todo o progresso material, e com os acontecimentos contemporâneos, não teremos para o futuro a fixação exata e a compreensão dos homens e dos fatos (*A Tribuna*, setembro de 1952).

Não há, no entanto, para Calixto, um obituário publicado n’*O Malho*, já que a revista teve seu último número lançado em 1954, três anos antes da morte do artista. A identificação da posição institucional, nesse caso, fica por conta dos projetos de memória de outros periódicos para os quais Calixto também trabalhara. Pelo esforço de contextualização de vida e obra do artista, destaca-se a manchete de capa do *Jornal do Brasil*, “Morreu o caricaturista Calixto Cordeiro”, de 12 de fevereiro de 1957. Julião Machado fora lembrado, ali, como seu tutor; a Herman Lima, “o historiador da caricatura no Brasil”, e a outros colegas de redação foram atribuídas ações de “solidariedade” e “companhia” em seus “últimos dias”¹⁰⁹. Um episódio recorrente tanto nos relatos jornalísticos quanto biográficos conserva-lhe uma característica fundamental para o grupo: o “amor pelo desenho” e a determinação de, a essa arte, reservar toda a energia, recursos e engajamentos disponíveis. Em 1910, Calixto assinara a charge que melhor retrataria a saída de Hermes da Fonseca do governo, reunindo, na alegoria do cortejo fúnebre do militar, caricaturas de quase uma centena de políticos da época: “Para isto trabalhou toda a noite, apenas com duas fortes lampadas, o que lhe custou séria

¹⁰⁹ *Jornal do Brasil*, 12 de fevereiro de 1957.

hemorragia da retina, que o impossibilitou de trabalhar durante seis meses. No seu bom humor natural, dizia Calixto que aquilo era devido á ‘urucubaca’ do Marechal...” (LIMA, 1963: 1041). É dele também o primeiro desenho dos artistas d’*O Malho* publicado na revista (figura 20), enfatizando-os como grupo mas sem homogeneizá-los.

FIGURA 20: CARICATURISTAS D’O MALHO, POR CALIXTO CORDEIRO



Fonte: LIMA, 1963: 1031.

Elegemos, então, como trajetórias exemplares as desses três artistas. Representativas pela visibilidade e publicização que sofreram por serem consideradas centrais pela história oficial e, também, como um efeito direto da primeira condição, por serem aquelas de que mais dispomos de registros históricos, sejam eles em âmbito de coleções privadas ou em acervos de memória da imprensa e da arte. Falar delas a título de casos exemplares significa, portanto, falar das condições de produção do caricaturista no contexto em pauta. Reclamam menção, além dos aspectos supracitados, fragmentos relativos à prescrição do papel social dos perfilados e à crença social produzida acerca desses papéis, no que tange às características peculiares do grupo como a multiposicionalidade, a excentricidade e o acúmulo de capital social, os títulos e o reconhecimento pelos pares. Sendo “dos mais agudos observadores da alma humana”, o trabalho de J. Carlos, por exemplo, atenderia à exigência da versatilidade,

atravessando os caminhos da sátira, da caricatura política e, até mesmo, do entretenimento infantil (*O Malho*, 30 de novembro de 1950). Para Pederneiras, à medida que elencadas suas múltiplas funções exercidas no percurso profissional (desenhista, pintor, caricaturista, professor de Belas Artes, “mestre do Direito”, escritor, diretor e proprietário de jornais e revistas), sua versatilidade também seria enaltecida: “Raul Pederneiras sobressaiu-se galhardamente e com justiça em todos os ramos da inteligência e da cultura” (*O Malho*, julho de 1952).

Fora ele quem incorporou a qualidade da diplomacia, correspondendo às expectativas do intelectual que “em vez de lançar contra os moinhos de vento, não brandia senão o lapis” (*O Malho*, ano LI, n.161, capa). Raul Pederneiras era “íntimo de toda a turma de jornal” (*O Malho*, agosto de 1953), de muitas figuras políticas e, ainda, circulava em meio aos intelectuais e artistas renomados sob a chancela da ENBA e da Faculdade Nacional de Direito (FND), instituições onde ministrou disciplinas obrigatórias por mais de três e quatro décadas, respectivamente. Isso porque, em condições sob as quais não há estruturas institucionais ou de mercado que garantam a equivalência de títulos – ou seja, onde há ausência de uma instituição que se imponha como distribuidora de prestígio frente a todas as outras, estruturando aquele espaço –, as estratégias de acesso e ascensão aos grupos dominantes centram-se, pelos agentes, nas relações de reciprocidade e de acumulação de capital personificado, isto é, de capital social (CORADINI, 1997: 426); em última instância, essa é a condição de garantia às demais formas de capital (econômico, intelectual, simbólico etc.) igualmente importantes para a conformação das disputas e consequentes estratégias de dominação internas.

[Raul] Tinha títulos, por conseguinte, que eram um veemente atestado da sua grande força espiritual. Outras, com tamanhas credenciais, se envaideceriam. Ele, entretanto, era inalterável. Em qualquer circunstância, era o mesmo homem, simples e bom, dotado de uma capacidade verdadeiramente incomum de agradar e estabelecer relações. Por onde andou, é certo que conquistou amizades. E tinha mesmo culto da afeição.

(...)

Tanto sabia conseguir amigos como conservá-los. No Rio, até que lhe viesse a aposentadoria na Faculdade de Direito, sempre levou vida ocupadíssima. Mas sempre arranjava tempo para um bocado de prosa com os que formavam o círculo de sua estima. Prestigiado, homenageado por todas as formas, alvo da curiosidade e do respeito populares nas ruas, nunca se perturbou. Como que achava natural todos os conhecerem, pois ele próprio se julgava um conhecido de toda a capital da República.

(...)

Se se pode viver sem inimigos, cremos ter sido o caso de Raul. Para subir, para atingir o lugar que tinha nas artes e nas letras do país, não invejou, não intrigou, não albarou. Abriu o seu caminho à custa de talento, de cultura, e de um trabalho leal e continuado (*O Malho*, agosto 1953).

O traço da excentricidade paira sobre aspectos cotidianos da vida desses agentes. O celibato de Raul Pederneiras em função de um casamento que nunca ocorrera, por exemplo, conferira-lhe o título de “solteirão ilustre” (*O Malho*, julho de 1952); o “recolhimento” e a “solidão” do artista que vivia sozinho, “apenas assistido por uma velha empregada de muitos anos” também endossam essa percepção¹¹⁰. Comum era a descrição de suas residências como ambientes exóticos: casarões antigos, vezes estreitos demais, que reuniam coleções diversas entre “obras de arte, estatuetas, quadros, livros e um mundo de ‘charges’, caricaturas próprias e da autoria de outros grandes mestres do lápis”¹¹¹. Seus traços físicos como estatura (muito alta no caso de Raul), magreza e volumosos bigodes de pontas curvadas (no caso de Calixto, J. Carlos e tantos outros) associavam-se a estilos de vestimenta para completar a construção de um personagem quixotesco, “que pendia no cavaleiro dos tempos idos, mas no caricaturista se elevava”¹¹². Calixto Cordeiro carregava a fama de só usar fraques: “Estes tinha-os de todas as cores, inclusive verde. Jamais se habituara com roupas modernas, sendo mesmo um dos poucos que conservava o colarinho duro e chapéus de abas largas” (*Jornal do Brasil*, 12 de fevereiro de 1957); questão que, incorporada pelo agente, chegou a ser ressignificada como uma qualidade do grupo por ele próprio:

No tempo em que eu era “almofadinha”, porque também já o fui, tinha requintes de elegância. Imagine que fazia questão de que toda a minha indumentária fôsse da mesma côr. Tinha trajes completos. Achará esquisito se lhe disser que tive até sapatos verdes. Sempre dêste mesmo modelo - foi buscar um sapato original que nos mostrou. - É uma criação minha. Certa ocasião resolvi trajar-me inteiramente de marrom claro. Na rua encontrei-me com José do Patrocínio. Patrocínio gostava de chamar-me “mulatinho”. Vendo-me com aquela roupa, quase da côr da minha pele, perguntou-me: “Você está nu, Mulatinho?” - Parece que não gostei da pilhéria naquela ocasião, mas hoje, lembrando-me da passagem, rio a valer (CORDEIRO In: *Revista da Semana*, 9 de setembro de 1944).

Um ponto possível de mediação entre o excepcional e o ordinário, aquele que Dulong (1994: 637) denomina “humanidade da grandeza”, é encontrado, por exemplo, nas tentativas

¹¹⁰ *Idem Ibidem*.

¹¹¹ *Idem Ibidem*.

¹¹² *Idem Ibidem*.

de publicizar equívocos dos perfilados em retrospectiva, de descrever seu quadro familiar, de apresentar sua correspondência íntima ou, ainda, de recontar “detalhes íntimos ordinários ou impressionantes” a fim de evidenciar “o natural do sujeito”; ou, melhor dizendo, “segundo modalidades de expressão variadas”, evidenciar “a origem humana de sua grandeza”. Esta seria, também, a operação responsável por transformar um “destino excepcional” em “lição de vida” e evocar, “numa dupla dimensão, tanto a exceção (porque perfeição) quanto a norma (válida para todos)”.

Nos dias de sol, à tardinha, [Raul] costuma sair de casa. Toma o bondezinho do seu bairro, atravessa os Arcos seculares e o vemos depois, em passos firmes, passeando por entre o turbilhão humano da agitada avenida Rio Branco (*O Malho*, julho de 1952).

[Calixto] Era professor de desenho da Escola Marechal Hermes, na estação de igual nome. Morando na Gávea, para lá se dirigia diariamente, durante 25 anos, sem faltar um só dia. E fazia blague, dizendo que nunca sofrera desastre, apesar da assiduidade das viagens nos trens da Central do Brasil (*Jornal do Brasil*, fevereiro de 1957).

Assim, salientamos aqui as disposições e interesses do grupo percebidos, principalmente, pela incorporação de atributos que os remetem aos domínios do humor e das artes no universo da imprensa republicana e que flertam, de maneira híbrida, com as dinâmicas de organização do poder político local e de ingresso em espaços dedicados à produção intelectual à medida que esses agentes assumem posições múltiplas na estrutura de divisão do trabalho. Por outro lado, as características comportamentais que os substancializam e que tendem a compor o campo de forças nas disputas por autonomia ficam por conta das bandeiras da excentricidade e da ousadia (vezes anunciada como irreverência), uma vez preservados por um aparente *status* de imparcialidade que pairava sobre a máxima “rir de tudo e rir de todos”. “A vida política brasileira, a internacional, os movimentos partidários e culturais deste meio século XX, estão todos analisados e comentados com charges célebres, artigos, crônicas e rico anedotário”; com “os seus distintos dirigentes”, que mantinham “sempre a mesma independência moral”, *O Malho* pode reunir “nomes consagrados” e também “estreantes de talento”, tornando-se à época grande referência tanto popular quanto “selecionada” para as elites em mais de 1.250 localidades do país por onde circulou (*O Malho*, novembro de 1952).

2.2 DESCRIÇÃO E CONTEXTUALIZAÇÃO DOS AGENTES EM PERFIS

A partir de uma abordagem prosopográfica, materializada na construção de uma biografia coletiva exaustiva segundo dados coletados de fontes variadas (HEINZ, 2006, 2011; PERISSINOTTO; CODATO, 2015), pretende-se mapear as oportunidades de aquisição e incorporação das disposições anteriormente sinalizadas. Assim, como sugere Charle (2008: 19), para além dos dados oficiais, pretende-se vislumbrar características das “estratégias familiares, da reprodução [de capital], dos estilos de vida” etc. que podem vir a condicionar “certas estratégias públicas ou circulações, bem sucedidas ou não”, objetivadas por aqueles agentes.

No banco de dados da pesquisa foram reunidas as seguintes variáveis referentes às trajetórias dos caricaturistas, jornalistas, editores e fotógrafos que implicaram direta e indiretamente a atividade d’*O Malho* na imprensa ilustrada: *i*) nacionalidade; *ii*) origem social; *iii*) internacionalização; *iv*) percurso escolar; *v*) percurso profissional; *vi*) tutores/mentores; *vii*) livros publicados; *viii*) exposições (individuais e coletivas); *ix*) cargos eletivos; *x*) cargos públicos; *xi*) partidos políticos; *xii*) engajamentos/militância; *xiii*) honrarias e prêmios. Ao todo a amostragem soma 45 pessoas, sendo a escolha produto de um recorte bastante específico: a reforma urbano-sanitária da cidade do Rio de Janeiro na virada do século XX. Das 682 imagens coletadas sobre o tema, chegou-se ao primeiro grupo de caricaturistas e fotógrafos da revista a partir da questão da autoria; em um segundo momento, foram elencados, como já indicado no capítulo anterior desta tese, para além daqueles que efetivamente compuseram o quadro de colaboradores ou dirigentes da revista, seus empregadores, tutores ou mentores na tentativa de compreender não só as crenças que circunscrevem o papel social desses agentes como, também, a posição institucional d’*O Malho* frente ao universo da imprensa ilustrada da época¹¹³.

Assim, como vimos, a primeira questão relevante sobre a configuração desse espaço diz respeito às dinâmicas de importação de pessoal, técnicas, equipamentos e modelos estéticos europeus; e diz-se importação porque, do total, 73,3% dos agentes têm nacionalidade brasileira, contra 20% portuguesa (e, em menor escala, alemã e italiana). No entanto, sobre

¹¹³ A listagem nominal dos agentes com a discriminação respectiva de suas funções encontra-se anexada a esta tese.

esses brasileiros (33), tem-se informação de que 18,2% (6) formaram-se na Europa (Itália, Inglaterra, França e Alemanha) e que outros 9% (3) eram filhos de estrangeiros (alemães, italianos e franceses) nascidos no Brasil, cujos pais desempenharam funções importantes na imprensa de seus países, na carreira pública e/ou no exercício do magistério.

Faz-se necessário ressaltar, ainda, os efeitos da inscrição dos dados coletados no espaço da produção, em larga medida, de documentos elogiosos aos agentes, uma vez que os autores desses textos (sejam artigos na imprensa, obituários, homenagens, projetos de memória e/ou biografias) inscrevem-se também, eles próprios, no espaço da produção da caricatura e das imagens técnicas. A narrativa construída sobre Augusto Santos, de pseudônimo Falstaff, nesse sentido, é exemplar; e a hipótese recai sobre a égide da reprodução, em meio aos trabalhos de reconstituição histórica, das disputas internas daquele espaço. Com informações disponíveis normalmente escassas, temos como material de maior oferta de dados sobre ele a obra de Herman Lima, intelectual que se declarava pública e explicitamente defensor das normas estéticas da Escola francesa de Belas Artes. Santos, porém, não só escolhera seguir as diretrizes da Escola alemã, franco-antagonista, como estabelecera condições práticas de sua manutenção frente às corridas de mercado: admirador de Henrique Fleiuss, contra quem Lima tecera duras críticas, lançou, em 2 de junho de 1898, a *Semana Ilustrada*, terceira edição de mesmo título e estilo em relação à primeira (1860-1876) e à segunda, *Nova Semana Ilustrada* (1878), ambas propriedades de Fleiuss.

Henrique Fleiuss (1823-1882), natural de Colônia, na Alemanha, foi filho de pai de mesmo nome, Henrique Fleiuss, que era doutor em Filosofia e diretor-geral da Instrução Pública na Prússia, instituição onde também lecionara. Diplomou-se em Artes em Colônia e Dusseldorf e em Ciências Naturais e Música pela Universidade de Munique. Decidiu-se pela mudança para o Brasil aos 35 anos, sob aconselhamento de Carl Friedrich Philipp von Martius (1794-1868), médico, botânico e antropólogo brasilianista, de quem era “amigo e discípulo” (LIMA, 1963: 743). Fixado no Rio de Janeiro fundou uma oficina tipográfica que, por decreto de D. Pedro II, de quem era “amigo pessoal e admirador”¹¹⁴, transformou-se no Instituto Imperial Artístico em outubro de 1863 – ali foi oferecido o primeiro curso de xilogravura do país, técnica que por longos anos fora dominante na produção editorial brasileira (FONSECA, 2016; CARDOSO, 2008). No entanto, quanto à memória de sua trajetória profissional, foram reservados mais registros comportamentais interessados em

¹¹⁴ *Idem Ibidem.*

relatar sua “constante hostilidade” (LIMA, 1963: 745), por exemplo, do que suas contribuições à “arte do traço” que, para Lima (1963: 748), resumiam-se a desenhos “sem evolução apreciável”.

Ao contrário daqueles artistas, que seguiam invariavelmente a tradição da caricatura francesa, um que outro a italiana, Henrique Fleiuss se conservou sempre fiel ao frio rigorismo naturalista da caricatura germânica

(...)

os desenhos são privados daquela graça espontânea, da leveza e do movimento característicos da caricatura francesa contemporânea de que a caricatura brasileira, reflexivamente, tantas vezes ofereceria as mais felizes demonstrações, sob o lápis de Aurélio de Figueiredo, Bordalo [Pinheiro] ou Faria. Poucas são as sátiras políticas verdadeiramente dignas dêsse nome, não se distinguindo também pela finura ou graça. Rigorosamente naturalista, o traço de Fleiuss não se podia comprazer na deformação (LIMA, 1963: 748-750).

Assim, enquanto seguidor de Fleiuss, Augusto Santos reincorpora críticas tributárias de uma disputa estética e política muito anterior ao seu trabalho:

Falstaff nunca se notabilizou, no entanto, no setor do desenho cômico. Muito embora tenha freqüentado por algum tempo aulas de pintura na Itália, faltava-lhe originalidade, além de ser quase sempre de muito mau gosto na execução de suas *charges*. O desenho é freqüentemente incorreto, há uma distorção nas figuras que, longe de ser intencional, torna sua composição, não raro, desagradável.

(...)

faleceu completamente esquecido do noticiário da imprensa contemporânea, por volta de 1910 (LIMA, 1963: 988).

É sabido que, com a instauração da República, “o conjunto de engajamentos que marcam as trajetórias biográficas dos agentes em pauta” passaram a impactar de maneira determinante “a recomposição das relações com o poder político”; isto é, a “queda ou ascensão nos cargos do novo regime dependeu, diretamente, das relações com o regime deposto e/ou do apoio político passível de ser mobilizado” (BORDIGNON, 2015: 227). Nesse sentido, pode-se inferir que por trás das disputas estéticas, ou da imposição de uma postura e de uma técnica dominantes, haviam dinâmicas de imposição mais profundas conectadas ao modelo ou ao projeto de país que se visava construir. Fleiuss fora figura influente no contexto monárquico, o que implica tecer algumas hipóteses quanto aos efeitos da posição de Augusto Santos, seu seguidor. Lima, entusiasta das correntes iluminista e modernista no Brasil – as duas fontes de grandes inspirações francesas para os enunciados republicanos no país, ao

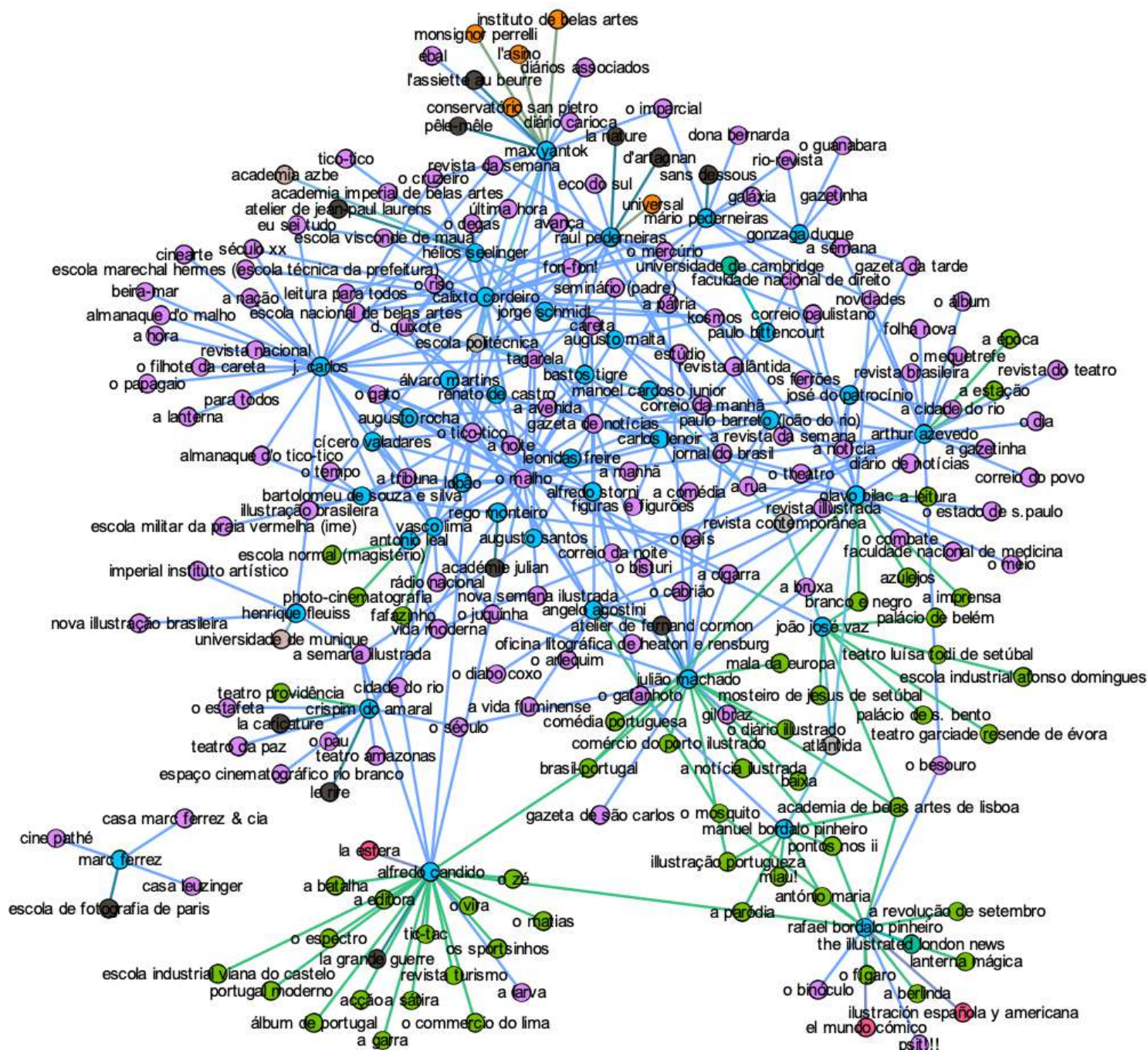
menos em tese – tratou de desprestigiar os manifestos de qualquer reminiscência daquele tempo com o qual se queria romper e, a partir de seu próprio julgamento, fez história.

Max Fleiuss, filho de Henrique Fleiuss, também é referido na obra de Lima, cuja ênfase fica por conta, no entanto, de sua atuação na Academia e não sobre os periódicos que fundou e/ou administrou na virada do século. Ainda que participante do espaço dos “artistas do traço” como empregador e escritor, suas instâncias de consagração estavam vinculadas a critérios de engajamento intelectual significativamente distantes daquelas das quais Herman Lima e Augusto Santos participam. Embora a relação íntima de parentesco possa induzir a um julgamento imediato de inferiorização, seguindo o mecanismo das estratégias de dominação impostas, o afastamento entre as ocupações de “caricaturista” e “historiador” e das instituições que as possibilitam formá-las e prestigiá-las faz-se neste caso fundamental, assumindo ares de imparcialidade (questão derivada, em parte, do imperativo do discurso científico).

Na rede abaixo (gráfico 7), foram postas em concorrência todas as instituições de ensino por onde passaram os agentes, bem como os periódicos para os quais colaboraram¹¹⁵. Os pontos azuis representam as pessoas nominalmente; os cinzas, as instituições francesas; os laranjas, as italianas; os roxos, as brasileiras; os rosas, as espanholas; e os verdes, as portuguesas.

¹¹⁵ Por uma decisão metodológica, informações parciais sobre os agentes foram excluídas da rede; ou seja, aqueles de quem não dispúnhamos de registro completo sobre a trajetória escolar (país e instituição de ensino, sendo por vezes só o país ou só o curso, por exemplo) não constam no gráfico. São eles: Vasco Lima, Crispim do Amaral, Leonidas Freire e Jorge Schmidt. Para Peres Junior e Cardoso Junior não foram encontradas informações sobre o percurso escolar.

GRÁFICO 7: CIRCULAÇÃO DOS AGENTES ENTRE INSTITUIÇÕES ESCOLARES E PROFISSIONAIS



Elaboração da autora. Utilização do software Gephi.

Duas questões emergem a partir do gráfico: (i) verifica-se, mais uma vez, a força de imposição das instituições portuguesas frente às brasileiras em detrimento daquelas francesas,

ainda que na literatura de referência e/ou de memória, a tendência de consagração seja contrária; além de mais numerosas, o que implica um maior número de conexão entre os agentes e entre as relações de pertencimento (inter-instituições), possivelmente representadas por um movimento circular entre agentes e instituições de ambos os países, identifica-se um movimento de portugueses em direção às instituições brasileiras; (ii) identificam-se os agentes responsáveis pela importação dos referenciais estéticos e os contextos relativos às oportunidades de migração desses agentes que, à exceção de João José Vaz e Manoel Bordalo Pinheiro, fundaram ou dirigiram periódicos no Brasil.

João José Vaz, formado em Artes pela Academia de Belas Artes de Lisboa (1878), teve sua atuação profissional concentrada na pintura clássica, compondo telas e ambientes de teatros, mosteiros e palácios em Portugal, majoritariamente a convite do poder público, para além de sua participação na imprensa luso brasileira; atuou ainda como professor e diretor da Escola Industrial Afonso Domingues e da Escola Industrial de Setúbal, ambas portuguesas. Manoel Bordalo Pinheiro, filho de Rafael Bordalo Pinheiro, colaborou com os investimentos iniciais de *Pontos nos ii* (1885-1891) e d'*A Paródia* (1900-1907), desempenhando ao lado de seu pai a função de diretor desses periódicos; colaborou ainda com outras revistas ilustradas, em sua maioria portuguesas, e, assim como Vaz, desempenhou função no magistério, sendo professor de desenho nas Escolas Industriais Rodrigues Sampaio e Fonseca Benevides, também portuguesas.

À exceção de Antonio Leal, formado no Curso Normal para atuar como professor de educação básica, todos os outros estudaram desenho. Nesse sentido, destaca-se a trajetória de Alfredo Candido, cujo contexto de imigração para o Brasil relaciona-se aos processos de “remodelação urbana” da cidade do Rio de Janeiro, levados à cabo pelo então prefeito Pereira Passos, e à sua origem social – filho de “construtor”, uma vez que seu pai é convocado ao Brasil, em 1904, para trabalhar nas reformas em curso (LIMA, 1963: 1133). Já tendo colaborado com a revista *Brasil-Portugal* desde 1900, funda no Rio de Janeiro a revista *A Larva* (1902-1903), “uma publicação de crítica excessivamente virulenta ao govêrno de Rodrigues Alves [então presidente do Brasil]” (LIMA, 1963: 1134). *A Larva* teria servido, em muitos aspectos, de inspiração para o posicionamento editorial d'*O Malho*, além de ter sido um primeiro termômetro de audiência, junto ao público, no que diz respeito à sátira política e à narração humorística do cotidiano das instituições públicas.

Julião Machado foi o proprietário com maior número de jornais em circulação na imprensa ilustrada carioca que, de maneira geral, apresentavam alto custo de produção, impressão em papel importado e circulação restrita às elites (FONSECA, 2016). Com passagem pelo *Pontos nos iis*, de Rafael Bordalo Pinheiro, e dos periódicos *A Cigarra* e *A Bruxa* – sob o patrocínio de Olavo Bilac, o que permitiria sua inserção “nas rodas intelectuais do Rio” (LIMA, 1963: 989) –, a construção de influência de Julião Machado sobre o espaço da caricatura nacional incide tanto sobre a importação de tecnologias de impressão quanto sobre a evidenciação das hierarquias sociais relativas aos processos de internacionalização. Tendo passado por cerca de dez periódicos portugueses antes de seu ingresso no Brasil em 1895, a formação escolar em Paris o habilita a uma posição privilegiada entre os pares (LIMA, 1963: 1072).

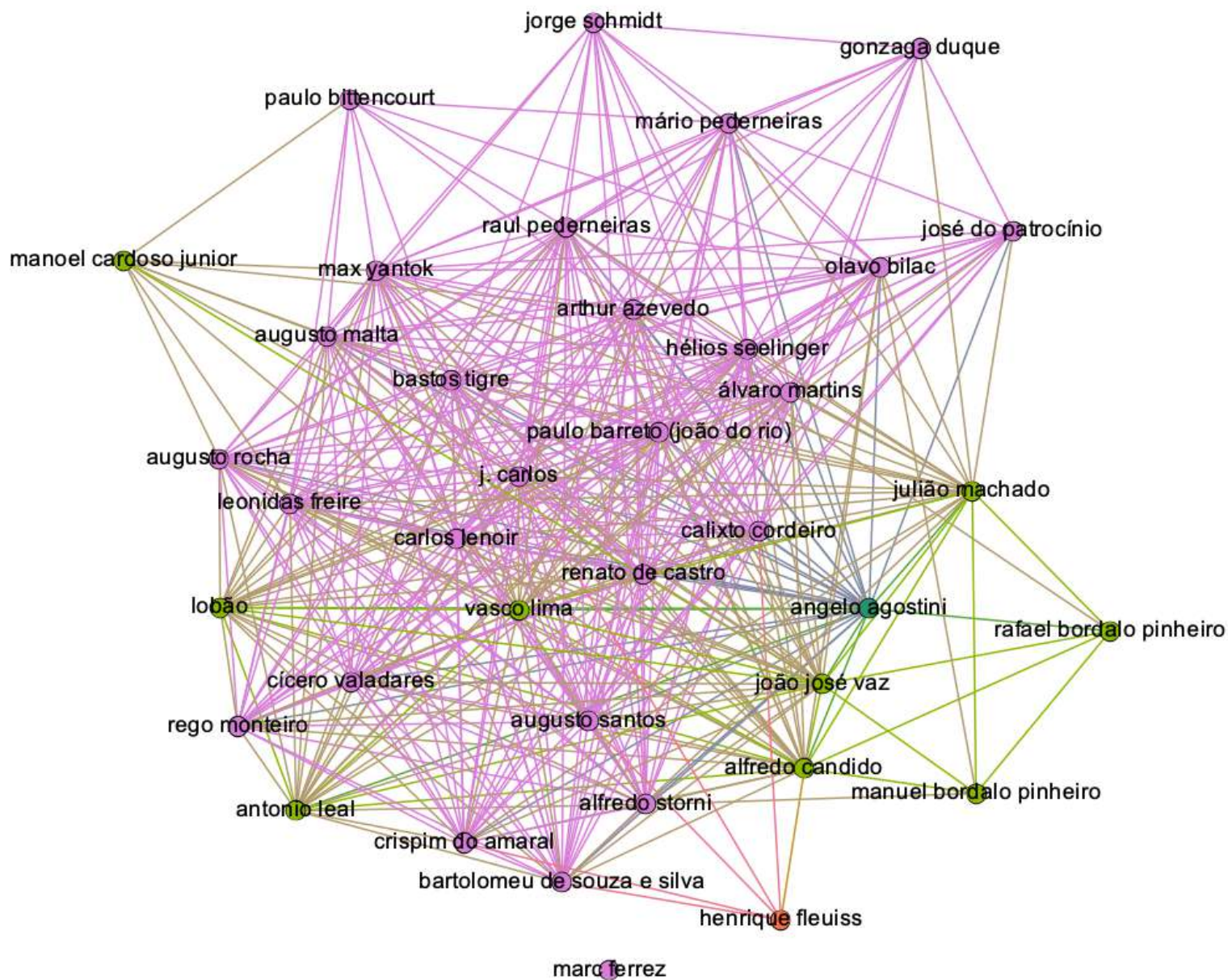
Vasco Lima fundou e dirigiu duas revistas no Brasil, sendo uma delas dedicada ao público infantil – segmento ainda pouco explorado na imprensa brasileira naquele momento. Em 1954, fora condecorado pelo Sindicato dos Jornalistas do Rio de Janeiro como Decano da Imprensa Carioca. A maior contribuição de Antonio Leal, por sua vez, fica por conta da abertura de uma das primeiras oficinas de fotografia da cidade do Rio, que atendia tanto a pedidos empresariais (sobretudo ilustração de jornais e propagandas publicitárias) como a particulares (cerimoniais, retratos de família etc.); com frequência, seu trabalho era anunciado na revista *O Malho*. Todos eles participaram também, pelo menos uma vez, da Egba no Rio de Janeiro e do Salão dos Humoristas, seja no Brasil ou em Portugal.

Rafael Bordalo Pinheiro, ícone das ilustrações portuguesas, é figura importante nesse arranjo, já que atuou, para além da esfera da imprensa lusitana, em publicações francesas, britânicas e espanholas, tendo sua experiência profissional partilhada entre folhetins e revistas ilustradas. No Brasil, em paralelo, fora tutor, empregador ou colega de tantos outros desenhistas da revista *O Malho*, fazendo ponte para a importação de técnicas de desenho e impressão, assim como de modelos estéticos, gráficos, de linguagem etc., como argumentamos anteriormente.

Portanto, se estabelecermos como critério da conexão entre os agentes a passagem por um mesmo periódico, a influência de Rafael Bordalo Pinheiro sobre o espaço da caricatura brasileira aparece mediada por portugueses (João José Vaz, Alfredo Candido e Julião Machado) e pelo italiano Angelo Agostini, que, segundo Herman Lima (1963: 998) teria sido, junto a Bordalo Pinheiro, tutor (ou precursor) daqueles que seriam enquadrados como os

primeiros caricaturistas de renome no país, aparecendo uma geração mais tarde: Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro e J. Carlos, todos os três tendo assumido cargos de direção na revista *O Malho*, nos anos de 1910 e 1920.

GRÁFICO 8: REDE DE INTERAÇÕES DOS AGENTES D'O MALHO



Elaboração da autora. Utilização do software Gephi.

A partir deste gráfico, verifica-se que aquele que apresenta expressão mais visível da influência de Bordalo Pinheiro, não só na caricatura mas também na dramaturgia, é Arthur

Azevedo – o que expande ainda mais o espaço de difusão da caricatura política e sua relação com a construção intelectual da ideia de nação no Brasil. Hélios Seelinger e Álvaro Marins, associados aos trabalhos dos “novos talentos” da terceira geração da caricatura no Brasil, aparecem também com alto índice de centralidade ocupando, respectivamente, a segunda e a terceira posições logo após Azevedo. Isso indica que o regime de influências dominante no espaço da produção e da difusão da caricatura política no país, construído sobretudo pelos portugueses, impôs-se de maneira eficaz inclusive sobre as gerações subsequentes, já distantes da raiz “precursora” de Bordalo Pinheiro ou intermediária de Julião Machado. Não à toa, em 28 de abril de 1957, o *Correio da Manhã* publicava um ofício do Sindicato dos Jornalistas Profissionais do Rio de Janeiro “apresentando congratulações, ao considerar, do lado brasileiro, a grande contribuição dos jornalistas portuguêses na formação espiritual da inteligência e da cultura nacionais”, dentre os quais destacavam-se os nomes de Julião Machado e Vasco Lima. A proximidade entre os artistas e intelectuais brasileiros e portugueses, em especial aqueles da cidade do Porto, fora expressa pelo presidente da Sociedade dos Homens de Letras, Arnaldo Damasceno Vieira, na ocasião da cerimônia de reabertura daquela associação – cerimônia para a qual Calixto Cordeiro fora convidado para registrar em desenhos as interações de quem por ali circulasse:

(...) a sociedade se organizou sob a sugestão de dois centros de cultura que então inspiravam o pensamento brasileiro: Paris e o Porto, principalmente Paris. A influencia portuguesa era restrita - embora intensa. Quer dizer: poucos homens de lá chegavam até nós com seus livros - mas, esses homens nos davam uma impressão muito profunda: Eça de Queiroz, Ramalho Ortigão, Oliveira Martins, Almeida Garet, Chargas Lobato e alguns poetas, com a alarmante irreverencia de Junqueiro à frente. Propositadamente não citei Lisbôa, mas o Porto - porque a geração literaria, que fundou a Sociedade de Homens de Letras tinha o Porto como cidade mais intelectual - não a outra - e os literatos que perambulavam pelo Chiado não lhe mereciam maior consideração. Mas, Paris foi definitiva na formação cultural do Rio desse tempo (*O Malho*, ano XL, n. 19, agosto de 1941).

Rafael Bordalo Pinheiro, cuja formação em Artes e Letras se dera segundo as diretrizes da Escola Francesa ensinadas na Academia de Belas Artes de Lisboa em 1861, fora inicializado na caricatura cumprindo ritos específicos tanto de ordem técnica (contornos, nuances de luz e sombra, técnicas de xilo e litogravura, tipografia etc.) quanto na internalização de princípios classificatórios (hierarquização de temáticas, hierarquização de

valores ideológicos, morais e estéticos etc.), apresentando perfil exemplar para aquilo que se queria cristalizar como “artista do traço” (LIMA, 1963: 90-167). Possuindo licenciamento nas disciplinas de arquitetura civil, desenho antigo e modelo vivo, Bordalo atuara também como ator e dramaturgo, jornalista, professor, pintor e ceramista, cujo conjunto de peças e esculturas resultou na inauguração de um museu em seu nome (Museu Rafael Bordalo Pinheiro), em Lisboa, em 1916. A instituição permanece ativa e possui uma exposição permanente dedicada ao artista que, para além de suas produções artístico-literárias, preserva também documentos e outras publicações póstumas. Mas quando o interesse recai menos sobre a versatilidade do artista e mais sobre a sua posição inaugural no mundo da caricatura do século XIX, os aspectos levantados nas biografias de cunho consagratório tendem a ocultar ou a tornar menos interessante sua posição multifacetada. Ao contrário, os espaços de socialização enaltecidos somam esforços à tarefa de legitimação de sua posição no mundo do desenho do humor e, particularmente, do desenho na imprensa, alternando-se, na Europa, entre a Sociedade Promotora de Belas Artes, da qual fora membro desde 1868, e o Grupo do Leão, do qual fora fundador em 1880, ambos portugueses; as Exposições Universais de Paris, que datam desde 1855 e a partir da qual fora nomeado “Cavaleiro da Legião de Honra” na edição de 1889; as restritas galerias de arte gráfica francesas, espanholas e portuguesas, onde, em 1871 e 1872, fora premiado pelo desenho “As bodas de aldeia”¹¹⁶; o Salão dos Humoristas, em Portugal, cujo pilar erguia-se sobre exposições livres promovidas pela Sociedade Nacional de Belas Artes e outras associações cujo engajamento tratava da liberdade de imprensa.

Com relação à sua trajetória profissional, pouco se fala de seu investimento na Escola de Arte Dramática, curso do qual teria desistido após sua estreia como ator no Teatro Garret, em Portugal, e de sua participação política na Câmara dos Pares (também conhecida por “Câmara dos Senhores Deputados da Nação Portuguesa” ou “Câmara dos Digníssimos Pares do Reino”), em 1863, que, apesar de breve, rendera-lhe apoios importantes, como o de João José dos Reis Júnior, o Conde de São Salvador de Matosinhos II, dono das oficinas tipográficas e litográficas da Companhia Nacional e principal financiador dos periódicos *O Paiz* (1884) e *A Paródia* (1900), ambos sob o comando de Bordalo. Alguns marcos de antes de sua chegada ao Rio de Janeiro são destacados, como sua passagem pelos semanários lisboetas *A Berlinda* (1870), *O Binóculo* (1870) e *Lanterna Mágica* (1875); em Madrid, na

¹¹⁶ Acervo do Museu Bordalo Pinheiro, Lisboa, Portugal. Obra digitalizada. Disponível em: <<https://museubordalopinheiro.pt/item/as-bodas-de-aldeia/>>. Acesso: 13 abr/2020.

Espanha, os humorísticos *Ilustración Española y Americana* e *El Mundo Cómico*, ambos em 1870; e ainda, no mesmo ano, sua colaboração em *The Illustrated London News*, na Inglaterra, periódico consensualmente indicado (FONSECA, 2016; BACOT, 2002; LUCA, 2017) como dos mais expressivos no mundo à época. Contudo, menções às suas colaborações em publicações mais panfletárias, como *O Calcanhar d'Achilles* (1846), *A Revolução de Setembro* (1869), *O Voto Livre* (1881), ou dedicadas à literatura e às artes cênicas, como *Os Teatros de Lisboa* (1864), *Artes e Letras* (1874) e *A Tragédia* (1885), são raras.

Quanto à origem social, não foram encontrados registros de análises sociológicas, mas apenas listagens de nomes e funções pouquíssimo conectados uns aos outros que não ultrapassam uma dimensão restrita de contextualização da trajetória do artista, como, por exemplo, o fato de seu irmão mais novo, Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929), e de seu filho, Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro, terem se ocupado do mesmo caminho das artes. Têm-se, no entanto, apontamentos familiares mais relevantes que devem ser mencionados na tentativa de elencar um conjunto de respostas factíveis para as questões relativas a esse vasto horizonte de possíveis e à chance da escolha sob o viés de práticas de erros e acertos, uma vez que, de maneira geral, esses são aspectos decorrentes de uma posição privilegiada, especialmente se inscritos na estrutura social do século XIX. Filho de Manuel Maria Bordalo Pinheiro (1815-1880), também pintor e escultor português com passagem pela política, e neto de Manuel Félix de Oliveira Pinheiro (1774-1845), doutor em Direito e primeiro presidente da Associação dos Advogados de Lisboa¹¹⁷, Rafael Bordalo Pinheiro desfrutava, em termos estatísticos, de disposições distintas tanto econômica quanto simbolicamente.

Seu pai fora o primeiro oficial de secretaria da Câmara dos Pares, a mesma instituição que promoveu o encontro com o Conde de Matosinhos e sua experiência na carreira pública, havendo, inclusive, alguns indicativos de que a nomeação do caricaturista ao cargo teria ocorrido mediante influência direta de seu pai¹¹⁸. Seu pai fora, ainda, sócio de mérito da Academia Real de Belas Artes, representando de modo expressivo a arte romântica portuguesa em exposições nacionais e no exterior, em especial com inscrições sobre a madeira, que lhe teriam permitido colecionar algumas honrarias em vida. Na condição de “homem de letras”, Manuel Maria dirigiu o jornal literário *A Época* e os primeiros números do *Jornal de Belas Artes*.

¹¹⁷ Informações disponíveis nos verbetes histórico-biográficos da Hemeroteca de Lisboa.

¹¹⁸ Idem nota 116.

Uma geração à frente, Raul Pederneiras também apresenta alto capital social e origem social abastada, reforçando características do grupo que se prolongaram no tempo. Seu pai, Manuel Veloso Paranhos Pederneiras (1832-1907), fora proprietário do *Jornal do Commercio*, diretor d'*O Mercantil*, d'*A Ordem* e do *Diário de Notícias*; diplomado pela Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro em 1855, exercera a profissão em Porto Alegre, cidade onde também ministrou aulas de francês na Escola Militar e no Liceu Dom Afonso por 10 anos; em 1865 elegera-se deputado por aquela assembleia mas, devido à Guerra do Uruguai (também conhecida como Guerra contra Aguirre, em que o Império brasileiro posicionou-se em aliança ao Partido Colorado), retornou ao Rio de Janeiro, destacando-se por sua produção jornalística. Seus irmãos, Oscar Pederneiras (1860-1890) e Mário Pederneiras (1867-1915), assim como Raul, também participaram ativamente do mundo literário republicano da virada do século; todos os três frequentaram a Faculdade de Direito de São Paulo. Oscar tornou-se conhecido por suas atividades na dramaturgia, apesar de ter assumido o cargo público de promotor na cidade do Rio e de ter colaborado com o *Jornal do Commercio*, de seu pai, e com a revista *A República*. Mário conceituou-se, sobretudo, por suas obras de poesia simbolista; colaborou com o jornal *O Imparcial* e fundou e dirigiu, ao lado de Gonzaga Duque e Lima Campos, as revistas *Rio Revista*, *Galáxia*, *O Mercúrio* e *Fon-Fon!* – para as últimas duas, Raul desenhara sob a gestão do irmão.

Com relação aos engajamentos, sobressaem-se aqueles relativos às artes, à imprensa e à militância política, conforme indicado no quadro a seguir.

QUADRO 6: ENGAJAMENTOS DOS AGENTES

	Associação	Natureza	Vínculo	Período
Henrique Fleiuss	Imperial Instituto Artístico	Artes	Fundador	s/d
Rafael Bordalo Pinheiro	Sociedade Promotora das Belas Artes (Portugal)	Artes	Membro	1868
	Grupo do Leão (Portugal)	Artes	Fundador	1880
Arthur Azevedo	Associação dos Homens das Letras do Brasil	Artes	Membro	s/d
	Academia Brasileira de Letras	Artes	Fundador	1897
	Clube Rabelais	Artes	Membro	s/d

	Movimento Abolicionista	Política	Membro	s/d
Joaquim Nabuco	Academia Brasileira de Letras (Artes)		Fundador	1897
			Secretário-Geral	s/d
	Movimento Abolicionista	Política	Membro	s/d
	Confederação Abolicionista	Política	Fundador	1883
Angelo Agostini	Sociedade Brasileira de Belas Artes	Artes	Membro	1910
	Movimento Abolicionista	Política	Membro	s/d
José do Patrocínio	Clube Republicano	Política	Membro	s/d
	Movimento Abolicionista	Política	Fundador	1879
	Associação Central Emancipadora	Política	Fundador	1880
	Sociedade Brasileira contra a Escravidão	Política	Fundador	1880
	Confederação Abolicionista	Política	Fundador	1883
	Academia Brasileira de Letras	Artes	Fundador/Patrono	1896-1897
Alfredo Candido	Sindicato da Imprensa Portuguesa	Imprensa	Fundador/Tesoureiro	1932-1933
	Grupo dos Amigos-Defensores do Museu Rafael Bordalo Pinheiro (Portugal)	Artes	Membro	s/d
	Casa do Minho (Portugal)	Artes	Diretor	s/d
	Sociedade Nacional de Belas Artes (Portugal)	Artes	Diretor	s/d
	Confederação Portuguesa das Colectividades de Cultura, Recreio e Desporto	Artes	Diretor	s/d
	João José Vaz	Grupo do Leão (Portugal)	Artes	Membro
	Grémio Artístico	Artes	Sócio-Fundador	s/d
	Sociedade Nacional de Belas	Artes	Sócio-Fundador	s/d

	Artes (Portugal)			
Olavo Bilac	Academia Brasileira de Letras	Artes	Fundador	1897
	Tríade Parnasiana	Artes	Fundador	s/d
	Liga da Defesa Nacional	Política	Fundador	1916
Paulo Barreto (João do Rio)	Academia Brasileira de Letras	Artes	Membro	1910
Mário Pederneiras	Batalhão Patriótico	Política	Membro	1889
Raul Pederneiras	Associação Brasileira de Imprensa (ABI)	Imprensa	Presidente	1916-1917; 1920-1926
	Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)	Artes	Fundador	1917
Calixto Cordeiro	Associação Brasileira de Desenho	Artes	Fundador	1944
	Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT)	Artes	Fundador	1917
Bastos Tigre	Associação Brasileira de Imprensa (ABI)	Imprensa	Membro	s/d
Augusto Malta	Sociedade Cartophila Internacional Emanuel Hermann	Artes	Sócio-Fundador	1904
Marc Ferrez	Cine Pathé	Artes	Fundador	1907
Antonio Leal	Photo-Cinematografia	Artes	Fundador	s/d
Manuel Gustavo Bordalo Pinheiro	Grupo de Humoristas Portugueses	Artes	Presidente	s/d
Paulo Bittencourt	Delegação Brasileira à Conferência de Paz de Versalhes	Política	Membro	s/d
Hélio Seelinger	Sociedade Brasileira de Belas Artes	Artes	Membro	s/d
	Casa dos Artistas	Artes	Membro	s/d
	Sociedade dos Artistas Nacionais	Artes	Membro	s/d

Max Fleiuss	Comissão Brasileira de Iconografia	Artes	Presidente	1929
Augusto Rocha	Circo Teatro Democrata (Orquestra)	Artes	Membro	s/d

Elaboração da autora.

Nota-se como ponto comum aos engajamentos a manifestação de características republicanas, especialmente quando ainda datadas de uma ruptura com a Monarquia ou de uma primeira afirmação do novo regime político, e de características modernistas, indicando associações nas quais os agentes ocuparam, muitas das vezes (61,1% das ocorrências), papel de alta representatividade (fundador/presidente/diretor). Max Fleiuss é o único dos agentes que possui o que chamamos de “engajamento intelectual”, uma vez que mobiliza recursos em direção à Academia das Ciências de Lisboa, Academia Portuguesa da História, Academia Cubana, Academia Nacional de História, na Argentina, Sociedade de Geografia de Lima e Sociedade dos Americanistas de Paris.

Quanto às atividades de cunho político, destaca-se a militância de José do Patrocínio, cujas chances de ascensão pairavam justamente sobre a radicalização de seu engajamento (BORDIGNON, 2015: 226). Fora filho não reconhecido de João Carlos Monteiro, vigário da paróquia de Campos (cidade do interior do estado do Rio de Janeiro) e orador da Capela Imperial, e de Justina Maria do Espírito Santo, mulher negra escravizada e caracterizada como “quitandeira”. Patrocínio entrou para a Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, no curso de Farmácia, sob o apadrinhamento do professor João Pedro de Aquino. Formou-se em 1874 e já no ano seguinte lançou seu primeiro jornal, *Os Ferrões*. Em 1876, n’*O Mequetrefe*, ao lado de Arthur Azevedo, publicou seu primeiro artigo endereçado à Princesa Isabel tratando diretamente da questão abolicionista. Conduzido por Ferreira de Araújo, então proprietário da *Gazeta de Notícias*, passou a trabalhar naquele jornal a partir do qual se tornaria conhecido e gozaria de algum prestígio entre os pares. Casou-se em 1879 e, com a ajuda do sogro, Emiliano Sena, membro do Clube Republicano, tornou-se proprietário da *Gazeta da Tarde*, empregando Gonzaga Duque. Fundou a Confederação Abolicionista ao mesmo tempo em que colaborava com a *Revista Illustrada*, de Angelo Agostini, travando pautas constantes pelo movimento. Junto a Quintino Bocaiúva, fora eleito à Câmara Municipal com votação expressiva e decidiu-se por fundar *A Cidade do Rio* (1887),

empregando, alguns anos mais tarde, Alfredo Candido e Calixto Cordeiro. Com a promulgação da Lei Áurea, perdera força na imprensa e foi acusado de romper com o movimento republicano pela opinião pública. Embora tenha demonstrado algum alinhamento às políticas do marechal Deodoro da Fonseca, fora preso durante o mandato de Floriano Peixoto, conflito que resultou no empastelamento de seu jornal em 1893. Ele passou, então, a colaborar com o jornal *A Notícia*, compartilhando a redação com João do Rio, Arthur Azevedo e Olavo Bilac.

Angelo Agostini, apesar de ter sido companheiro de José do Patrocínio tanto nas investidas do Partido Republicano como em variados periódicos da imprensa carioca e ter se mostrado militante expressivo da causa abolicionista desde a década de 1860, quando conheceu Joaquim Nabuco na Loja Maçônica América, na cidade de São Paulo, ocupou posições distintas acerca do conflito: em sua *Revista Illustrada*, sob a série intitulada *Scenas da escravidão* (figura 21), exibiu conteúdos de teor de denúncia quanto aos maus tratos, os castigos e outros abusos físicos, dentre desenhos e manifestos; já nas páginas de *Don Quixote* (1895-1903), seu projeto posterior, publicou diversos artigos abertamente racistas. Maringoni (2010: 33) levanta a hipótese de que sua luta esteve menos ligada à questão ética da igualdade racial ou da universalização do direito do que à questão do regime de trabalho escravo, uma vez que, não assalariados, aqueles sujeitos compunham um grande público em potencial interditados ao consumo. Como a abolição da escravidão não foi acompanhada, de maneira nenhuma, de políticas assistencialistas ou inclusivas de garantias sociais básicas (saúde, moradia, ensino, emprego etc.), os negros libertos passaram a ocupar os morros, as ruas e as habitações coletivas compondo, junto aos imigrantes precarizados pelas novas dinâmicas da economia urbana, uma população sem ocupação definida e frequentemente associada a processos de criminalização, epidemias e imoralidades.

que se constate que a raça negra não conseguiu ainda constituir uma nacionalidade (*Don Quixote*, s/d).

Assim, aquilo que poderia ser entendido como uma posição contraditória de Agostini desvela “motivações mais profundas do significado de certas vertentes do abolicionismo, ligadas a setores das classes dominantes” (MARINGONI, 2010: 112) e pode nos ajudar, também, a compreender melhor os ataques recebidos por José do Patrocínio no final de sua vida: homem negro, filho de mulher escravizada e de situação financeira pouco estável, cujo ingresso no círculo dos “homens de letras” esteve profundamente atrelado a relações de patronagem. Assim, a “campanha abolicionista não era apenas uma demanda por maior justiça social, mas tornou-se uma necessidade objetiva da inserção do Brasil na economia mundial, que já a abandonara em favor do trabalho assalariado, mais barato e eficiente” (MARINGONI, 2010: 109).

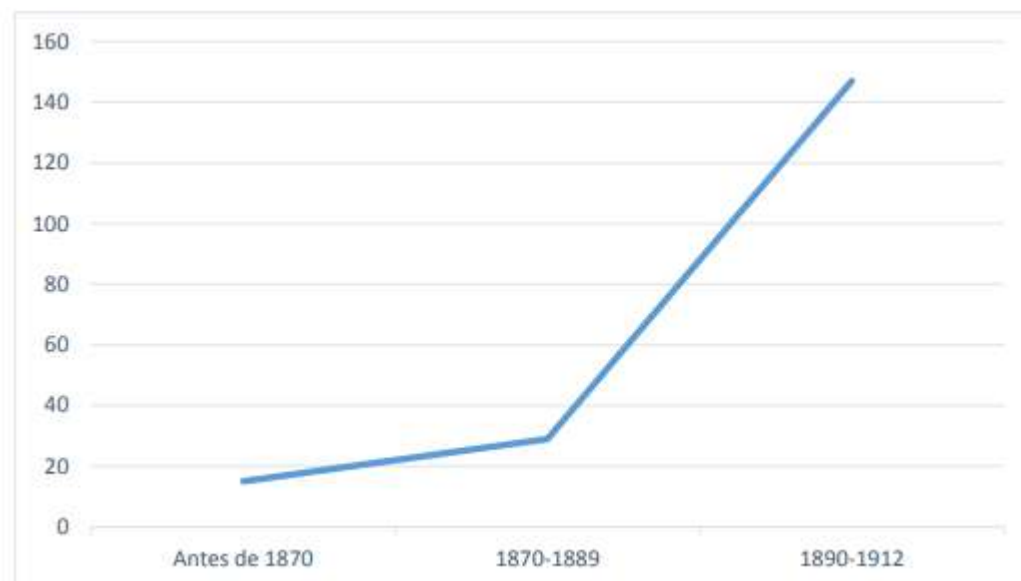
Joaquim Nabuco também se distinguiu pela militância no Movimento Abolicionista, tendo sido eleito duas vezes como deputado por Pernambuco e publicado livros pela causa, como *O Abolicionismo* (1883), editado em Londres. Mas diferentemente de José do Patrocínio, declarou-se publicamente partidário da Monarquia logo após a promulgação da Lei Áurea e sustentou seu posicionamento em diversos artigos de jornal que dali se seguiram (situação que se confirma, ainda, em seu livro de memórias intitulado *Minha Formação*, de 1900). No entanto, apesar de suas convicções, passou a compor, a partir de 1900, o governo de Campos Sales nos cargos de embaixador do Brasil em Londres e embaixador do Brasil em Washington. Nabuco não era negro e sua origem social o localizava em frações dominantes no campo do poder: seu pai, José Tomás Nabuco de Araújo Filho, e seu avô, José Tomás Nabuco de Araújo, foram senadores e juristas do Império, ambos detentores de longa e expressiva carreira pública¹²⁰.

A vasta produção escrita desses agentes, em termos de publicação de livros e coletâneas de textos no mercado editorial, também chama a atenção como mais uma característica comum na investigação da prescrição do papel social do grupo. Articulada à participação em associações artísticas e em exposições de arte, sobretudo aquelas mais próximas da Sociedade Brasileira de Belas Artes, alinhada à produção intelectual acadêmica ou de manifestos políticos, reforça as noções de erudição, porta-vozes da opinião pública e da

¹²⁰ Seu pai assumira o cargo de ministro da Justiça, ainda no Império, e contribuíra para a elaboração do primeiro projeto de Código Civil no Brasil.

função de “especialista” (relativa às aproximações entre o discurso da imprensa, o *status* de “verdade” e o discurso científico), frequentemente tributárias de uma autorrepresentação na imprensa local e de uma representação póstuma, histórica e de memória, das trajetórias de seus autores que se inserem em um universo mais geral e difuso dos “homens de letras”. Para Bordignon (2015: 195-197) essa produção está ligada, por um lado, à “ampliação das oportunidades de ganhos políticos, particularmente “transfigurados em cargos após a instauração da República” e, por outro, ao “desenvolvimento do romance” que acompanha “as transformações sociais, econômicas e políticas que marcam o final do Segundo Reinado”. No segundo caso, verifica-se “uma transição progressiva do ‘romance idealista’ para o ‘realista’, cuja produção passa a incluir pesquisas históricas, observações da ‘realidade’, descrição de perfis e costumes, métodos a partir dos quais se desdobram o ‘romance psicológico’ e o ‘naturalismo’”¹²¹; essas reivindicações emergiram sob “rótulos estéticos” que possibilitariam a legitimação de novos “modos de agir”, associados, por sua vez, às posições sociais dos agentes que os reclamariam e às posições internas que eles ocupariam em relação ao grupo. Esse movimento de busca por inserção em frações das elites através da produção escrita, implicando diretamente transformações no contexto da imprensa e das instituições de ensino superior, pode ser aferido pelo aumento significativo do número de possibilidades de engajamentos em sociedades literárias, científicas e artísticas no período.

¹²¹ CÂNDIDO, A. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1836-1880). Vol. 2. Rio de Janeiro: Itatiaia Limitada, 2000.

GRÁFICO 9: EVOLUÇÃO DAS SOCIEDADES LITERÁRIAS, CIENTÍFICAS E ARTÍSTICAS NO BRASIL

Fonte: Anuário Estatístico do Brasil (1908-1912), V. 3, DGE, 1927. Reprodução: BORDIGNON, 2015: 212.

Verifica-se que, nesse cenário de valorização da produção escrita e de intercâmbio importante entre imprensa e instituições de ensino cuja ênfase curricular concentrasse estímulos ao desenvolvimento e à difusão de um discurso cientificista, 15,55% dos agentes atuaram no magistério, alternando cargos entre o ensino superior, o técnico e o básico.

QUADRO 7: CARGOS NO MAGISTÉRIO OCUPADOS PELOS AGENTES

Agente	Instituição	Disciplina	Período
Ensino Superior			
Raul Pederneiras	Escola Nacional de Belas Artes	Anatomia artística	1918-1938
	Faculdade de Direito do Rio de Janeiro	Direito Internacional	1938-Aposentadoria
Ensino Técnico			
Calixto Cordeiro	Casa da Moeda	Gravura	1893-1898
	Escola Visconde de Mauá	Desenho	1924-1950s
	Escola Marechal Hermes	Desenho	1924-1944

Renato de Castro	Escola Amaro Cavalcanti	Desenho	s/d
João José Vaz	Escola Industrial Afonso Domingues	Desenho	1884-1925
	Escola de Desenho Industrial de Setúbal (Portugal)	Desenho	1914
Manuel Bordalo Pinheiro	Escola Industrial Rodrigues Sampaio (Portugal)	Desenho	s/d
	Escola Industrial Fonseca Benevides (Portugal)	Desenho	s/d
Ensino Básico			
Arthur Azevedo Max Fleiuss	Colégio Pinheiro	Português	s/d
	Escola Leonardo da Vinci	-	s/d
	Ginásio São Bento	-	s/d

Elaboração da autora.

Há, ainda, uma parcela desses agentes com características marcantes de cunho administrativo, cuja concentração de mobilização de recursos (sobretudo capital econômico e capital social) não visa a produção de conteúdo na imprensa, mas o controle de finanças e a maximização de desempenho no mercado da informação e do entretenimento. São eles: Jorge Schmidt, Cardoso Junior, Peres Junior e os próprios proprietários do *Grupo Malho*, Luiz Bartholomeu de Souza e Silva e Antonio Azeredo, que já comandavam também as revistas *Para Todos*, *O Tico-Tico*, *Leitura Para Todos* e *Ilustração Brasileira*. Com frequência, as sociedades empresariais de sucesso comercial na imprensa da época eram formadas por parcerias entre um sujeito com esse perfil e outros de perfil engajado na atividade jornalística e/ou literária em si. Podemos citar aqui, para além dos periódicos já indicados, *A Avenida* (Cardoso Junior e Crispim do Amaral), *O Tagarela* (Peres Junior, Raul Pederneiras e Augusto Santos), *Fon-Fon!* (Jorge Schmidt, Mário Pederneiras e Gonzaga Duque), *Kosmos* (Jorge

Schmidt e Eugênio Bevilacqua), *Careta* (Jorge Schmidt) e *Século XX* (Max Fleiuss e Hugo Widmann Laemmert).

Aparentemente distraído prestava êle atenção a tudo, principalmente aos repórteres d'A TRIBUNA e aos desenhistas d'O MALHO que tomavam mais café do que "notas" para as reportagens do dia seguinte, ou desenhavam menos do que passeavam...

(...)

Possuidor de admirável tino administrativo, lembrou-se de lançar, com Renato de Castro e o poeta Luiz Pistarini, uma revista para crianças. E surgiu O TICO-TICO. Foi um sucesso.

(...)

Por ser muito econômico, sem chegar à avarêza, é claro, êle desejava despertar em todos nós, jovens despreocupados e... gastadores, hábitos de poupança e de economia... dirigida, reduzindo a importancia dos "vales" que fazíamos e lhe apresentávamos para o competente *visto*, que era representada por duas letras, parecendo o número 83, traçado a lapis azul, e que não eram mais do que as duas iniciais L e B do seu nome: Luiz Bartholomeu, sem o que o velho Caixa, Sr. Bahiana, não nos pagaria...

Quando lhe apresentávamos, por exemplo, um vale de cem mil réis, êle dizia logo, verificando a *fabulosa* importância com os olhos vivos por cima das lentes dos seus óculos e com sua voz fortemente nazalada:

- Para que *tanto* dinheiro?!...

Tôdas as semanas vocês retiram valores e mais vales, e o resultado é que no fim do mês, não terão mais nenhum saldo a receber!... Basta, por hoje, a metade... (*O Malho*, setembro de 1952)¹²².

Sendo a maioria dos agentes em pauta formada por instituições de ensino superior no Brasil e/ou no exterior (77,8%), sobressaem-se as áreas de Artes (42,2%), Direito (13,33%) e Ciências Médicas (8,9%); as Escolas Politécnicas (Engenharia) e a formação militar também se fazem presentes. Com apenas uma ocorrência cada, houve passagem por um Seminário Católico, no caso do fotógrafo Augusto Malta, e pela Escola Normal de Lisboa, no caso do também fotógrafo Antonio Leal, como já mencionado anteriormente. Compõem os casos de dupla formação (15,55%), Henrique Fleiuss (Artes e Ciências Naturais), Rafael Bordalo Pinheiro (Artes e Letras), Antônio Azeredo (Engenharia e Direito), Raul Pederneiras (Artes e Direito), Olavo Bilac (Medicina e Direito), Max Yantok (Artes e Engenharia) e Álvaro Marins (Artes e Farmácia). Por outro lado, somam 22,2% do total aqueles que não frequentaram quaisquer universidades; têm-se registros de que Gonzaga Duque e Paulo Barreto (João do

¹²² O "83" de Luiz Bartholomeu, texto assinado por Eustorgio Wanderley em comemoração aos 50 anos da revista.

Rio) teriam sido educados em regime de ensino domiciliar, não frequentando, portanto, em nenhum nível, instituições de ensino formais. A amostragem sugere alguns aspectos dos processos de institucionalização desses agentes, possibilitando a adesão a determinadas disposições a partir de sua exposição e/ou circulação nesses espaços de formação, como a ENBA, a Faculdade de Direito, a Faculdade de Medicina, a Escola Politécnica e a Escola Militar da Praia Vermelha¹²³, ou de consagração, como a ABL e a ABI, todas localizadas na cidade do Rio de Janeiro.

Com relação à ENBA, destacamos aqui a cisão ocorrida entre os modernistas e os positivistas nas primeiras décadas do século XX, cujos vencedores, aqueles de vanguarda que reuniram maior força de imposição de valores dentro da instituição, consolidaram seu projeto de ensino com o fim do Conselho Superior de Belas Artes (em vigor desde 1890) e a passagem de Lúcio Costa pela direção da Escola, em 1931. Classificada como uma instituição de tradição conservadora por muitos historiadores da arte (PEREIRA, 2013; SQUEFF, 2011), a ENBA fora fundada em 1816 por D. João VI, enquanto Academia Real de Belas Artes (posterior Aiba), sendo composta a princípio por professores oriundos da Missão Artística Francesa, liderada por Jean-Baptiste Debret (1768-1848) e Nicolas Antoine Taunay (1755-1850). Resultado de um grande período de transição, essa cisão teve como principais representantes Zeferino da Costa (1840-1915), Rodolfo Amoedo (1857-1941), Belmiro de Almeida (1858-1935) e Henrique Bernadelli (1858-1936), todos ex-alunos que assumiram cargos no magistério naquela instituição inspirados pela vanguardista Académie Julian de Paris – esta, de modelo privado, representava uma alternativa à *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, principalmente aos estrangeiros e às mulheres, como no caso de Vicente do Rego Monteiro, do quadro d'*O Malho* (LIMA, 1963: 1659-1664). As principais reivindicações dos modernistas pautavam garantias na regularidade do concurso anual para prêmio de viagem ao exterior, complementar à formação dos alunos, mas que vez ou outra era suspenso por determinação do governo, e garantias de investimentos no ensino formal das artes em detrimento daquele técnico, nos moldes do Liceu de Artes e Ofícios tido, por eles,

¹²³ São egressos da ENBA Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro, Renato de Castro e Hélios Seelinger. Da Faculdade de Direito de São Paulo, Joaquim Nabuco, Mário Pederneiras, Raul Pederneiras, com dupla formação em Artes e Direito, e Olavo Bilac; da Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, Antônio Azeredo, Max Fleiuss e Paulo Bittencourt. Da Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro, José do Patrocínio e Álvaro Marins, ambos com formação em Farmácia, Olavo Bilac, com dupla formação em Direito e Medicina, e José Ferreira de Araujo. Dos cursos de Engenharia, Antônio Azeredo, Bastos Tigre e Manoel Cardoso Junior, diplomados pela Escola Politécnica do Rio de Janeiro e Bartholomeu de Souza e Silva, egresso da Escola Militar da Praia Vermelha, assim como Azeredo, que não concluiu o curso.

como obsoleto; à época, o grupo organizou um modelo alternativo de trabalho e ensino chamado *Ateliê Livre*.

Como vimos no início deste capítulo, Belmiro de Almeida esteve ao lado de Calixto Cordeiro e de Raul Pederneiras na implementação do Salão dos Humoristas, evento importante para a diversificação das atividades da Escola; Zeferino da Costa, o próprio Belmiro e Henrique Bernardelli foram professores daqueles agentes na ENBA, aos quais somam-se, ainda, Renato de Castro e Hélios Seelinger (LIMA, 1963: 1037). Juntos, propuseram alterações no estatuto da Escola, como a criação do Núcleo Bernardelli, em 1931, que primava pela liberdade de pesquisa e acesso dos artistas modernistas às Exposições Gerais (MACEDO, 2013).

Já para o poder judiciário vigorava, no período, o papel de mediador entre os poderes central e local, questão cara à transição de regime que reclamava justamente maior autonomia dos governantes locais frente à Coroa portuguesa (BORDIGNON, 2015: 263) e que, após a proclamação da República, precisou negociar dinâmicas de atuação e limites de jurisprudência junto ao parlamento e ao gabinete da presidência. Nesse espaço de “intermediação de conflitos” emergiam, então, os grupos dos magistrados, dos advogados e dos professores das faculdades de Direito¹²⁴, dentre os quais enquadravam-se alguns dos perfilados. O discurso jurídico, que se apoiaria simultaneamente na “lógica positiva da ciência” e na “normativa da moral”, impondo-se como um “universal lógico e ético”, é tributário do acúmulo de uma “cultura geral clássica” associada às frações dominantes da sociedade e de uma “cultura específica do especialista”, que garantiria uma separação entre esses profissionais e os “profanos” tanto na dimensão do “controle de mercado” quanto “pela raridade dos diplomas escolares” (CHARLE *apud* BORDIGNON, 2015: 263). Essa relação estruturava, pois, instituições centrais “na ‘difusão das ideias liberais’ e na formação da ‘unidade nacional’, de modo que a promoção do saber jurídico se constituiu como um “fator de civilização”, forjando a posição de “portador dos ‘grandes interesses sociais’ e da ‘ordem jurídica’ a aqueles que detivessem os títulos”: seriam eles os “guardiões da verdade”, representação que fora apropriada pelos agentes no contexto da produção noticiosa e que, na prática, traduzia-se “nas ‘virtudes oratórias’, nas ‘qualidades carismáticas’ e na ‘presença na vida pública’, além de “militância político-partidária e a participação em atividades culturais e/ou de representação de causas” (BORDIGNON, 2015: 267-269).

¹²⁴ *Idem Ibidem*.

A organização do ensino médico no Brasil também esteve profundamente vinculada à importação de modelos dos países centrais, sobretudo franceses, tanto no que tange às medidas estruturais, como a conformação do que seria o “fazer médico”, quanto às questões mais sensíveis do reconhecimento profissional (CORADINI, 1997). Funda-se no contexto de ascensão do discurso científico, com claras intenções de consolidá-lo e desenvolvê-lo e, ainda, trazendo consigo propósitos relativos à *invenção* de “novas formas de gestão administrativa e populacional decorrentes da emergência dos estados modernos” (BORDIGNON, 2015: 238-239), preocupadas, por exemplo, com a questão da higiene pública e o controle de epidemias, dentre as quais destacava-se a febre amarela. Isso conferia, para Coradini (1997: 437), “uma tendência a se definir medicina a partir daquilo que está mais próximo de conhecimentos próprios ao exercício do poder político ou da gestão de burocracias públicas”.

A Escola Politécnica foi fundada em 1874, mas desde 1858 já existiam cursos de formação nas Engenharias, sendo todos vinculados à Escola Militar da Corte (FONTANA, 2018). A questão institucional latente expressou-se, então, para além da especificação do papel de “engenheiro”, pela produção e reprodução da crença na qualificação técnica daqueles candidatos que ingressariam, majoritariamente, na carreira pública para a promoção do progresso arquitetônico e infraestrutural urbano; ou seja, a história da instituição é atravessada pelos processos de remodelação sanitários e estéticos que transitavam tanto nos órgãos da administração pública em âmbito municipal e federal, quanto nas bancadas de investimento do capital privado, reclamando novos arranjos na produção e na difusão noticiosa (o acompanhamento da construção de pontes, alargamento de ruas e avenidas, as disputas comerciais e políticas, o aumento dos impostos, as remoções habitacionais etc.). A primeira reforma curricular já incluía a cadeira “estradas ordinárias, estradas de ferro, pontes e viadutos”¹²⁵ que, naquele momento, atribuía em especial à Engenharia Civil a missão de conduzir aos gabinetes uma agenda reformista e modernizante. Dos oito membros sugeridos para a comissão de saneamento da cidade pelo Clube da Engenharia (fundado em 1880), cinco seriam ex-alunos e/ou professores, incluindo aqueles que ocuparam os cargos de diretor de Obras Municipais e inspetor geral de Obras Públicas (AZEVEDO, 2013: 283)¹²⁶; Paulo de Frontin, enquanto presidente do Clube e professor da Escola, obteve a concessão das obras

¹²⁵ *Idem Ibidem.*

¹²⁶ Para os outros três nomes, têm-se que dois deles foram egressos da Faculdade de Medicina e outro da ENBA.

portuárias para a sua *Companhia Melhoramentos* em 1903. “Mais do que um instrumento para a resolução pragmática dos problemas urbanos, a engenharia era apresentada (...) como *condição da civilização*” (AZEVEDO, 2013: 284, grifo nosso), o que implica uma valorização estratégica das identidades na estruturação daquele espaço.

Com a instauração da República, o Exército iniciou a sua profissionalização, passando a exigir de seus oficiais critérios meritocráticos para compor tanto as condições de acesso quanto as de manutenção e ascensão institucionais. Nesse sentido, de 1874 a 1904 (momento em que Bartholomeu de Souza e Silva e Antônio Azeredo a frequentam), com o desligamento da antiga Escola Central (posterior Escola Politécnica), a Escola Militar da Praia Vermelha emergia como polo principal na formação de oficiais e de engenheiros militares, obedecendo a seguinte hierarquia: Infantaria e Cavalaria, 1º e 2º anos; Artilharia, 3º ano; Estado-Maior, 4º ano; e Engenheiros, 5º ano; sendo os engenheiros aqueles de formação mais completa eram, então, normalmente os recrutados como oficiais-generais. A partir de 1905, no entanto, essa Escola tem seu papel especificado para a ordem da formação de especialistas, enquanto a Escola de Guerra, localizada na cidade de Porto Alegre, e a Escola de Artilharia e Engenharia no bairro de Realengo, também na cidade do Rio, passam a tratar de questões práticas da carreira e da guarda nacional (SANTOS, 2007: 313-315). As ciências eram apreendidas segundo o viés positivista de Augusto Comte, fortemente ancoradas no ensino da matemática e da disciplina moral (ALVES, 2002).

Na cena das instituições consagratórias, a ABL e a ABI implementam um crivo tanto para a hierarquização da produção literária quanto para a atuação na imprensa, objetivando um conjunto de “qualidades” que aquele grupo de natureza heterogênea deveria reunir. A ABL emergia como estratégia consciente de dominação de uma fração daquele grupo que desejava impor-se, legitimar-se e, para tal, necessitava de uma instância de poder capaz de classificar e distribuir as relações de influência entre os pares, o que implicava a adoção de determinados padrões estéticos que traduzissem disputas políticas anteriores. Para Bordignon (2015: 213), a ABL, fundada em 1897, fora “um marco na formalização do conjunto efêmero das redes que se configuram pela circulação nas livrarias, redações de jornais, clubes, salões e cafés”, prescrevendo as escolhas “de sucesso para o ingresso no panteão”, uma vez que, a partir de então, apenas a circulação nesses múltiplos espaços e a aproximação com o poder político não representavam mais variáveis suficientes para dar conta da composição dos “círculos aristocráticos das letras”. Assim, se à maioria dos humoristas a entrada na Academia

era negada, como vimos com Mendes Fradique e Bastos Tigre, a consagração deveria acontecer por outros meios mais “permissivos” ou híbridos, mas que representassem igualmente uma chancela entre pares e uma certa legitimação frente à audiência: é o caso da ABI que, fundada em 1908 e jamais desarticulada das disputas políticas¹²⁷, fazia coro à manutenção de uma categoria fluida dos “homens de letra” dentre os quais os “artistas do traço” poderiam figurar. Nesse contexto, Raul Pederneiras assume a presidência da Associação nos intervalos de 1915 a 1917 e de 1920 a 1926, apresentando votação expressiva em ambas as situações. Sua atuação fora centrada em seu repertório jurídico, rendendo-lhe a garantia do título de “utilidade pública” para a atividade jornalística junto aos governos municipal e federal, a elaboração de um projeto de ensino formal para a categoria (*Escola de Jornalistas*) e a obtenção da carteira profissional.

2.3 DISPUTAS POR DISTINÇÃO E DESLOCAMENTOS ENTRE DOMÍNIOS

Na França, a formação do campo literário esteve ligada a processos de autonomização frente às relações de mercado, sobretudo aquelas do mercado editorial, e às pressões econômicas externas, o que implica uma ruptura entre arte e indústria ou entre arte e função (BOURDIEU, 1998). Sapiro (2013) aponta, ainda, a conquista da autonomia frente às questões ideológicas e morais dos grupos dominantes, implicando a dimensão de uma *responsabilidade* do escritor sobre o conteúdo publicizado e sua postura frente às lutas contra “definições heterônomas” de seu papel social. Isso significa dizer que, naquele país, as disputas pela autonomização do campo literário traduziram-se na necessidade da construção social de uma representação sobre aquilo que se pensava de um escritor e, nesse caso, a força de geração dessas características em busca de um denominador comum foram, fundamentalmente, disputas internas. O que os diferencia dos brasileiros é que, em um segundo momento, essas disputas foram também externas, reivindicando fronteiras para com eles e o Estado, no sentido do cumprimento da lei de liberdade de expressão, e para com eles e a Igreja, esboçando limites às dinâmicas de controle sobre as consciências; no Brasil, esses agentes foram, em larga medida, o próprio Estado e, também, as frações das “elites” que

¹²⁷ Sobre a ABI: “o prestígio da instituição, consolidando o sonho de Lacerda, se deu com a inscrição no quadro social da Casa de nomes representativos na vida nacional, como o Chefe da Polícia, o Comandante da Polícia Militar, o Prefeito, o Comandante do Corpo de Bombeiros e até o Ministro da Guerra”. Fonte: ABI, Projeto de Memória Institucional. Disponível em: <<http://www.abi.org.br/>>. Acesso: 13 abr/2020.

defendiam a pátria nos moldes mais conservadores (LOREDANO, 2007). Na França, a censura e a autocensura impuseram, por um lado, a restrição da liberdade às práticas de escrita mas, por outro lado, sinalizaram “estratégias de evasão da responsabilidade autoral” e alianças “de muitos intelectuais com as forças do liberalismo e do radicalismo” (SAPIRO, 2013: 10). A “ética da responsabilidade do escritor”, que como toda ética é reflexo dos jogos de poder e das normas que vigoram em um espaço bastante localizado, fora, portanto, produto direto da “construção histórica da imagem do intelectual” francês¹²⁸.

Se por autonomização de um campo ou grupo entende-se o processo de enunciação de suas próprias leis, critérios e princípios específicos de hierarquias internas em detrimento de valores externos e a luta por uma desterritorialização ou redução a instrumentalizações políticas (CASANOVA, 2002: 113-115), a primeira e mais sensível mobilização deve estar ligada à impossibilidade de uma posição múltipla, híbrida, que transite e/ou se aproprie de outros domínios ou agentes. Mas Vasco Lima, por exemplo, em entrevista ao *Correio da Manhã*¹²⁹, relatara que “o artista foi prejudicado pelas suas outras obrigações”; isso porque “a fatalidade” o perseguira quando Bartholomeu de Souza e Silva o descobriu bom administrador, deixando-lhe a cargo as direções d’*O Malho*, *O Tico-Tico*, *A Noite* e *Rádio Nacional*. “Eu comecei ganhando trezentos e cinquenta mil réis; mas passei logo para quatrocentos”, contou o cartunista¹³⁰. Muitos outros, além dos cargos de direção e de produção de conteúdo para a imprensa, atuavam também como publicitários, como nos casos de Cícero Valadares, Calixto Cordeiro e Bastos Tigre¹³¹ (compondo ilustrações, *jingles* e *slogans* para a *Bayer*, *Bromil* ou *Saúde da Mulher*), ou músicos, como fizeram Max Yantok e Augusto Santos; professores, pintores, cenógrafos, escritores e/ou editores compuseram também, como vimos, o teor dos arranjos.

De acordo com o quadro a seguir e tendo como base o relato de Vasco Lima, verifica-se que os “artistas do traço” se enquadravam na mesma categoria dos funcionários públicos com relação à renda mensal. Quanto mais atividades acumulavam ou quanto mais se

¹²⁸ *Idem Ibidem*.

¹²⁹ Entrevista publicada em 8 de dezembro de 1955.

¹³⁰ Lima (1963: 1035) registra que em situações específicas esses valores poderiam variar. Durante a Campanha Civilista, por exemplo, Calixto Cordeiro chegou a receber “a importância de duzentos mil-réis, aliás excepcional para a época” como pagamento de charges contra Hermes da Fonseca ou Pinheiro Machado. Nesse caso, as propostas vieram do jornal *Gazeta de Notícias*.

¹³¹ Bastos Tigre é considerado “um dos pais da propaganda no Brasil”; recebeu postumamente, em 1982, no ano de seu centenário, uma homenagem especial da Associação Brasileira de Propaganda (ABP). Fonte: Dicionário Histórico-Biográfico da Propaganda no Brasil.

aproximavam dos cargos administrativos nas redações, maior era o ganho daqueles agentes, o que implica diretamente a mobilização de recursos nas disputas pela autonomização do grupo: a possibilidade de se viver estritamente dos rendimentos obtidos com a atividade/ocupação que se quer autonomizar, sendo regidos, assim, apenas por aspectos relativos a aquele espaço social (BOURDIEU, 1998).

QUADRO 8: GANHO E CUSTO DE VIDA MÉDIOS NA CIDADE DO RIO DE JANEIRO

Atividade	Valor (em contos de réis)
Salário de funcionários públicos	150\$ a 600\$000
Salário de operário de fábrica de tecido	78\$000
Salário de trabalhador especializado (diária)	3\$000
Salário de trabalhador não especializado (diária)	2\$000
Aluguel de casa para operário (cedido pela fábrica)	30\$ a 60\$000
Quarto de Pensão com Vinho (diária)	1\$500
Aluguel de quarto coletivo	\$100
Passagem de Bonde (média)	\$200
Passagem de trem (para Cascadura)	1\$000
Custo aproximado com saúde	18\$000
Custo aproximado do consumo de carne	\$700

Fonte: ALCÂNTARA, 2016: 59.

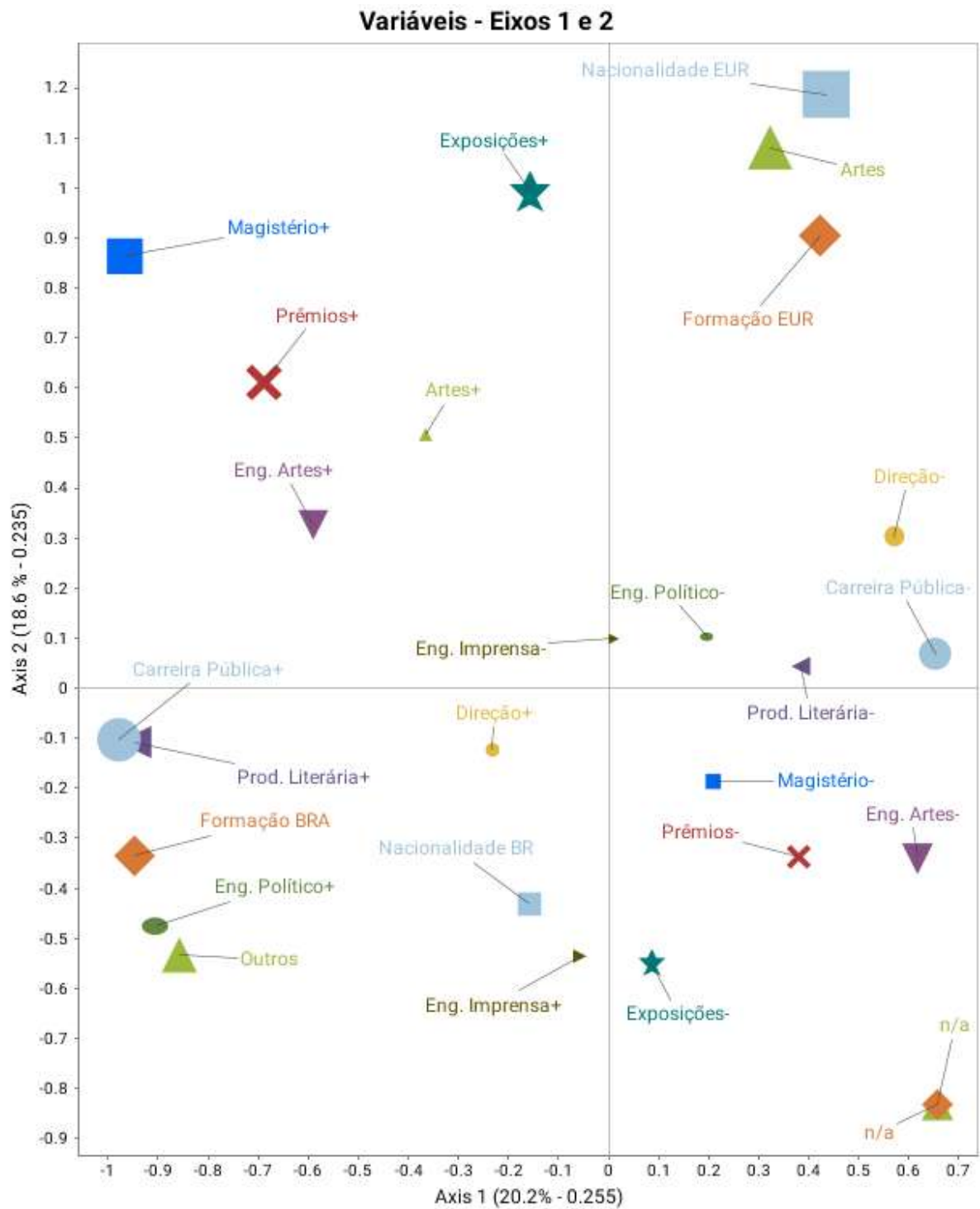
A hipótese dessa diferença fundamental entre as conjunturas francesa e brasileira, *a priori* comparáveis, recai, então, sobre a elaboração de um projeto de manutenção de multiposicionalidade do grupo no Brasil, o que chamamos aqui de estratégias de hibridização (entre os domínios das artes, da política e dos intelectuais): “no Brasil mais do que em outros países, a literatura conduz ao jornalismo e este a política; literato é jornalista, é orador e é político” (ROMERO, 1943: 865). No entanto, não se quer imprimir essa perspectiva como um atestado de debilidade em comparação aos países centrais cujos campos literário ou artístico fazem-se autônomos, mas como o imperativo da fração dominante do grupo local que reclamava a circulação simultânea nos circuitos boêmios e artísticos da cidade do Rio, reduto

das “elites culturais” (bares, clubes, sociedades literárias etc.), assim como nos circuitos das “elites políticas e intelectuais” alocadas, por força de seus cargos, em instituições escolares, consagratórias ou da burocracia do Estado. O primeiro caso facilitava o acesso aos espaços de socialização e circulação daqueles que produziam os bens culturais e/ou simbólicos requeridos, conferindo aos agentes, para além da entrada no grupo, a possibilidade de complexificação de suas redes de lealdade; o segundo, não menos importante, representava as chances de reconhecimento oficial.

Assim, enquanto a militância política se orientava por investimentos intelectuais que se legitimavam a partir da publicização do engajamento artístico ou do envolvimento com essas instituições em algum nível (sendo a imprensa o mais acessível deles), “o movimento estético, em todas as suas modalidades” fora “função do movimento social” (BORDIGNON, 2015: 199). No entanto, uma vez que os conflitos estéticos forjados aqui, reforçados pela chegada dos agentes portugueses, reproduzem ou estendem as principais disputas acerca da definição da ocupação de “escritor” na França e conseqüentemente das lutas por autonomização do campo literário naquele país, faz-se necessário discutir os limites das possibilidades de emergência de “espaços nacionais” ou das rupturas com esses espaços em repúblicas de letras periféricas e as clivagens decorrentes dessas posições; isto é, pensar de que maneira os agentes em pauta objetivaram a “lógica literária”, que não é de todo independente das imposições políticas, “mas tem seus jogos e desafios próprios” que podem permitir-lhes, se preciso, “negar sua dependência” (CASANOVA, 2002: 113). Esse processo permite que questões históricas, políticas ou nacionais, de cunho relativo à construção do espaço político da nação, só apareçam se “refratadas, transformadas, retraduzidas em termos e com instrumentos” do próprio grupo, o que no Brasil se deu de maneira bastante peculiar.

A fim de estreitar a investigação sobre os princípios estruturantes do espaço social ocupado pelos agentes no contexto da constituição do grupo de “artistas do traço” n’*O Malho*, que constituíam um braço importante dos “homens de letra” no país, objetivou-se a concorrência das seguintes variáveis em uma ACM (gráficos 10 e 11): *i*) nacionalidade; *ii*) cargos de direção; *iii*) área de formação; *iv*) lugar de formação; *v*) participação em exposições; *vi*) prêmios e/ou honrarias entre os pares em vida; *vii*) engajamento artístico; *viii*) engajamento político; *ix*) engajamento na imprensa; *x*) produção literária; *xi*) magistério; *xii*) carreira pública (o que inclui tanto cargos eletivos quanto de nomeação).

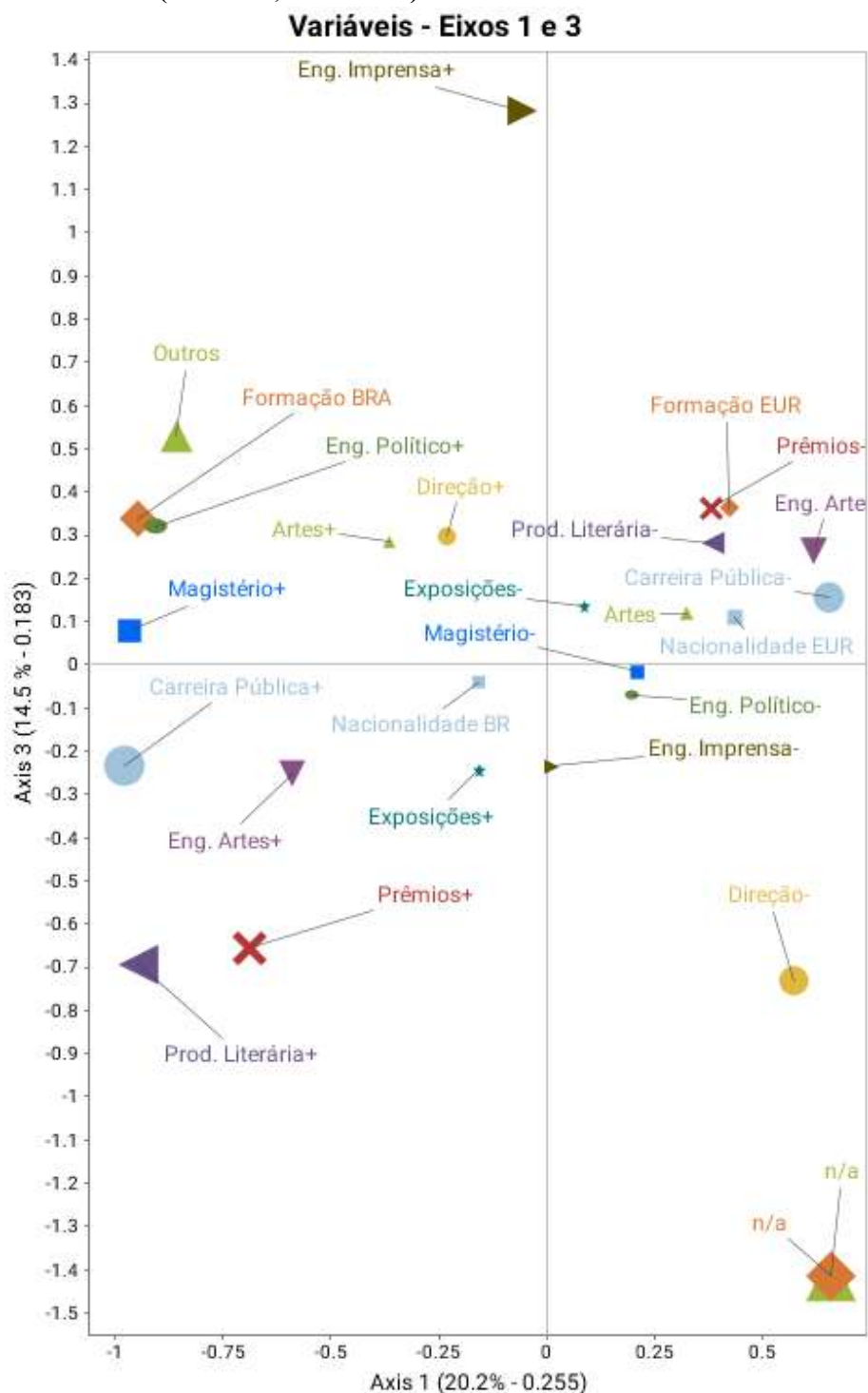
GRÁFICO 10: ESPAÇO SOCIAL DOS AGENTES (VARIÁVEIS, EIXOS 1 E 2)



- Nacionalidade ● Direção ▲ Área de formação ◆ Lugar de formação ★ Exposições ✕ Prêmios ▼ Engaj. Artes ● Engaj. Político
- ▶ Engaj. Imprensa ◀ Prod. Literária ■ Magistério ● Carreira Pública

Elaboração da autora. Utilização do software Coheris SPAD.

GRÁFICO 11: ESPAÇO SOCIAL DOS AGENTES (VARIÁVEIS, EIXOS 1 E 3)



Elaboração da autora. Utilização do software Coheris SPAD.

As maiores contribuições ao eixo 1 vêm da carreira pública (20,9%) e do lugar de formação (15,8%), conforme aponta a tabela abaixo. Em seguida têm-se engajamento

artístico, produção literária e área de formação, com porcentagens de contribuição bastante próximas.

TABELA 5: CONTRIBUIÇÃO, EIXO 1 (AGENTES)

Variável	Contribuição (%)
Nacionalidade	2.2
Direção	4.3
Área de formação	11.6
Lugar de formação	15.8
Exposições	0.4
Prêmios	8.5
Engaj. Artes	11.9
Engaj. Político	5.8
Engaj. Imprensa	0.0
Prod. Literária	11.9
Magistério	6.6
Carreira Pública	20.9

Tabela gerada pelo software Coheris SPAD.

Para o eixo 1, as relações de oposição mais pronunciadas se dão entre aqueles nascidos no Brasil e que ocuparam cargos públicos e aqueles que não ocuparam cargos públicos e também não se engajaram em sociedades ou movimentos artísticos de maneira explícita.

TABELA 6: RELAÇÃO DE OPOSIÇÃO DAS CATEGORIAS ATIVAS, EIXO 1 (AGENTES)

Variável	Categoria	Peso	Coordenada	Contribuição
Carreira Pública	Carreira Pública+	18.000	-0.978	12.5
Magistério	Magistério+	8.000	-0.966	5.4
Lugar de formação	Formação BRA	16.000	-0.947	10.4
Prod. Literária	Prod. Literária+	13.000	-0.946	8.4
Engaj. Político	Eng. Político+	8.000	-0.906	4.8
Área de formação	Outros	13.000	-0.858	6.9
Prêmios	Prêmios+	16.000	-0.688	5.5

Engaj. Artes	Eng. Artes+	23.000	-0.590	5.8
CENTRAL ZONE				
Engaj. Artes	Eng. Artes-	22.000	0.617	6.1
Carreira Pública	Carreira Pública-	27.000	0.652	8.3
TOTAL				74.3

Tabela gerada pelo software Coheris SPAD.

As maiores contribuições ao eixo 2 vêm da área de formação (22,3%) e da participação em exposições (19,3%), seguidas pela nacionalidade (18,2%).

TABELA 7: CONTRIBUIÇÃO, EIXO 2 (AGENTES)

Variável	Contribuição (%)
Nacionalidade	18.2
Direção	1.3
Área de formação	22.3
Lugar de formação	17.9
Exposições	19.3
Prêmios	7.3
Engaj. Artes	3.9
Engaj. Político	1.7
Engaj. Imprensa	1.9
Prod. Literária	0.2
Magistério	5.7
Carreira Pública	0.3

Tabela gerada pelo software Coheris SPAD.

O eixo 2 não apresenta relações de oposição ou afastamento, mas de aproximação entre aqueles europeus, formados em Artes na Europa e com passagem por exposições, concentrando-os.

TABELA 8: RELAÇÃO DE APROXIMAÇÃO DAS CATEGORIAS ATIVAS, EIXO 2 (AGENTES)

Variável	Categoria	Peso	Coordenada	Contribuição
Área de formação	n/a	10.000	-0.832	5.5

Lugar de formação	n/a	10.000	-0.832	5.5
Exposições	Exposições-	29.000	-0.548	6.9
Nacionalidade	Nacionalidade BR	33.000	-0.432	4.8
CENTRAL ZONE				
Prêmios	Prêmios+	16.000	0.611	4.7
Magistério	Magistério+	8.000	0.863	4.7
Lugar de formação	Formação EUR	17.000	0.904	11.0
Exposições	Exposições+	16.000	0.993	12.5
Área de formação	Artes	14.000	1.081	12.9
Nacionalidade	Nacionalidade EUR	12.000	1.187	13.3
TOTAL				81.7

Tabela gerada pelo software Coheris SPAD.

As maiores contribuições ao eixo 3 vêm, respectivamente, da área de formação (24,6%) e do lugar de formação (24,4%), seguidas em menor escala pelo engajamento na imprensa (13,8%).

TABELA 9: CONTRIBUIÇÃO, EIXO 3 (AGENTES)

Variável	Contribuição (%)
Nacionalidade	0.2
Direção	9.9
Área de formação	24.6
Lugar de formação	24.4
Exposições	1.5
Prêmios	10.8
Engaj. Artes	3.0
Engaj. Político	1.0
Engaj. Imprensa	13.8
Prod. Literária	8.9
Magistério	0.1
Carreira Pública	1.7

Tabela gerada pelo software Coheris SPAD.

Percebe-se, contudo, que agora a relação estruturante entre área e lugar de formação não é aquela de oposição entre saberes, instituições de ensino ou Brasil e Europa, mas a ausência da formação superior (ou, nos casos de Gonzaga Duque e João do Rio, ausência de educação formal), conforme indica a tabela abaixo. Esses agentes opõem-se, por sua vez, àqueles com engajamento em associações de imprensa.

TABELA 10: RELAÇÃO DE OPOSIÇÃO DAS CATEGORIAS ATIVAS, EIXO 3 (AGENTES)

Variável	Categoria	Peso	Coordenada	Contribuição
Área de formação	n/a	10.000	-1.415	20.3
Lugar de formação	n/a	10.000	-1.415	20.3
Direção	Direção-	13.000	-0.732	7.1
Prod. Literária	Prod. Literária+	13.000	-0.694	6.3
Prêmios	Prêmios+	16.000	-0.656	7.0
CENTRAL ZONE				
Prêmios	Prêmios-	29.000	0.362	3.9
Engaj. Imprensa	Eng. Imprensa+	7.000	1.282	11.7
TOTAL				76.5

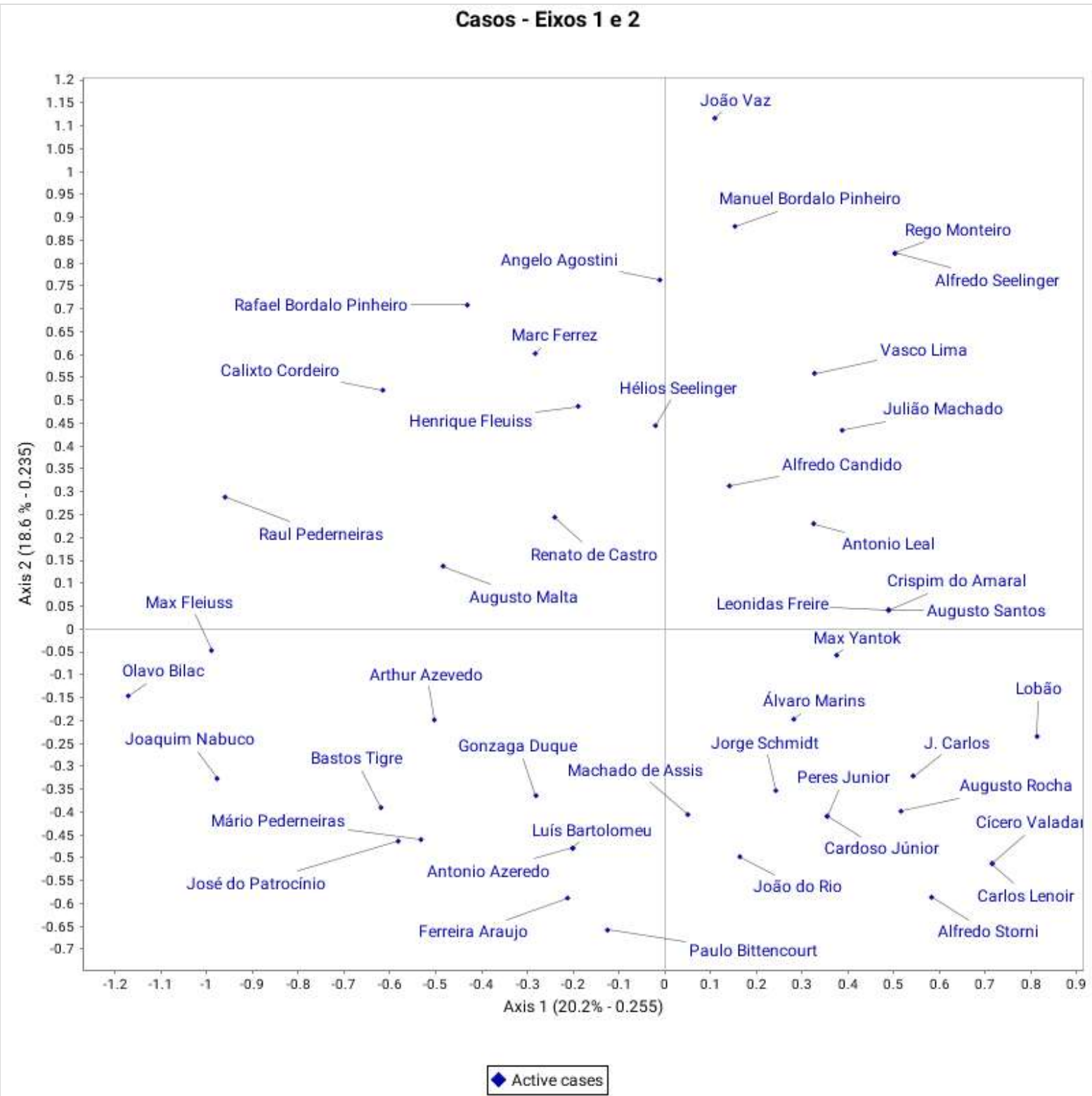
Tabela gerada pelo software Coheris SPAD.

Assim, entende-se que são a questão da nacionalidade, se brasileiro ou europeu, a questão da formação ou da ausência dela, a carreira pública e a participação ou não em exposições de arte que estruturam aquele espaço; estrutura que implica tanto no engajamento artístico quanto no engajamento na imprensa. Voltando aos gráficos das variáveis (gráficos 10 e 11), depois de apontados os contribuintes mais presentes, pode-se discutir algumas possibilidades de arranjos desses agentes que se articulam diretamente às disputas por autonomização ou hibridização do grupo frente ao universo dos “homens de letras”. Em primeiro lugar, a aproximação entre o domínio das artes e a Europa, seja através daqueles agentes europeus ou dos brasileiros com formação no exterior, reclamando uma maior mobilização de recursos pela militância artística; em segundo lugar, as associações entre carreira pública e produção literária e entre a formação no Brasil e o engajamento político. Com menor expressão, nota-se a associação entre aqueles que ocuparam cargos de direção na imprensa ou que foram proprietários de periódicos e que cursaram, para além das Artes, Direito, Medicina, Engenharia ou que frequentaram escolas de formação militar, reforçando a

especificidade de uma ocupação que emergia no contexto da inserção da imprensa nacional, sobretudo do Rio de Janeiro, no modo de produção industrial.

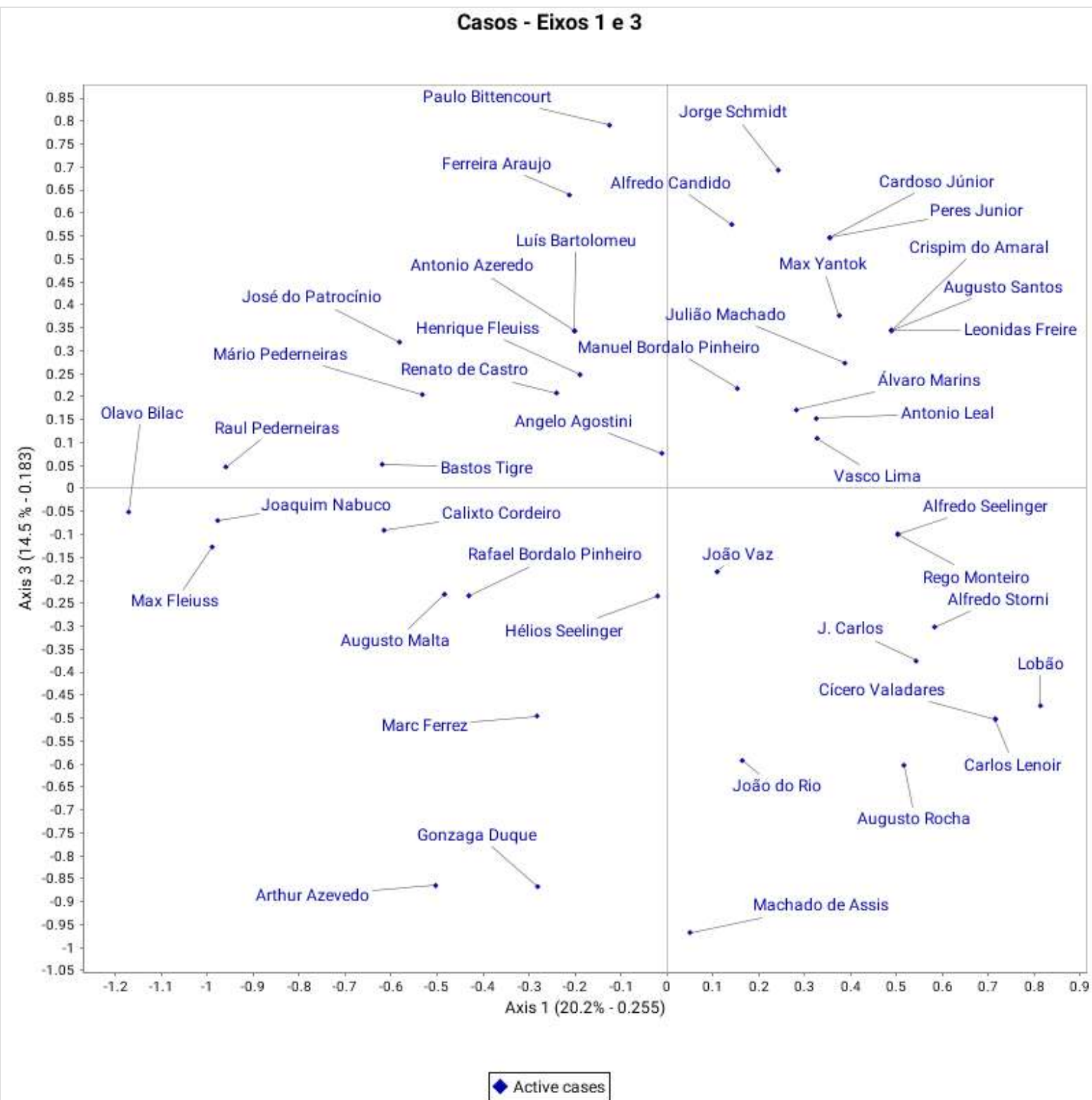
Esquemáticamente, então, pondera-se sobre uma importante relação de oposição naquele espaço entre a militância artística e a militância política, assim como se pode dizer que é a questão da formação em associação às posições ocupadas frente às instâncias de consagração da arte (prêmios, exposições, sociedades das “elites culturais”) que permite a manutenção desse arranjo. A produção escrita aparece, pois, como instrumento de mediação e interseccionalidade entre eles, sendo canal de visibilidade e legitimação para ambas as posições.

GRÁFICO 12: LOCALIZAÇÃO DOS AGENTES NO ESPAÇO SOCIAL ESTRUTURADO, EIXOS 1 E 2



Elaboração da autora. Utilização do software Coheris SPAD.

GRÁFICO 13: LOCALIZAÇÃO DOS AGENTES NO ESPAÇO SOCIAL ESTRUTURADO, EIXOS 1 E 3



Elaboração da autora. Utilização do software Coheris SPAD.

Verificou-se, ainda, que a impossibilidade de se viver exclusivamente dos rendimentos da produção literária, seja no mercado editorial ou na imprensa implica, conforme o

argumento, “investimentos múltiplos” que variam “a partir da relação entre origens sociais e pontos de chegada visados” (BORDIGNON, 2015: 201). Essa multiposicionalidade impedia a produção de uma crença de “pureza” sobre aquele grupo, a-histórica ou a-política, mas, ao contrário, reforçava a noção de um *métier* que não só expressava os desejos e gostos das “elites” como também cooptava e apreendia seus desejos e gostos. Enquanto o espaço francês se impunha como um espaço transnacional (ou universal) (CASANOVA, 2002; SAPIRO, 2013b), ele passava a impor também a todos os outros espaços produtores de arte, em especial a escrita, um poder de dominação tamanho capaz de, consagrando suas próprias obras e autores, consagrar aqueles excêntricos que mais se destacaram em meio aos critérios de origem: a língua, a semântica, os ideais sociais, a estética, o formato etc; sendo a capital da “República Mundial das Letras” (CASANOVA, 2002: 116-119), condicionava os modos de escrita, inscritos por sua vez em práxis já internalizadas sobre os modos de agir e de pensar.

Lima (1963: 1667-1668) sugere os termos “escritores caricaturistas” e “caricatura literária” na intenção de associar as atividades da obra escrita e da obra plástica por intermédio da inspiração ou da motivação intelectual, inferindo uma transição natural entre os domínios em questão: “a caricatura aparece certamente entre tôdas as manifestações artísticas, como a mais vizinha da obra literária”; e discute, mais uma vez indicando sua posição militante na reprodução das disputas internas do grupo, a possibilidade de legitimação da ocupação enquanto uma categoria profissional híbrida e de “interêsse real”, desvinculando-a da ideias “puras” de uma “fantasia provisória”, de um “passatempo agradável” ou de um “primo pobre do desenho”. Sob o argumento de que há uma preocupação de retratação do curso de uma história social na motivação de todo caricaturista, toma como referência para um trabalho de excelência na imprensa aquelas publicações periódicas, principalmente os semanários, dedicadas às “charges de *combate*”. Portanto, percebe-se que está em jogo a valorização de um evidente projeto de manutenção da indistinção da atividade dos “artistas do traço”, ao passo que se reivindicam, em igual proporção, rupturas com os domínios fronteiriços. Quer-se a atividade cristalizada, legitimada e autorizada a assumir posições múltiplas, conferindo aos agentes qualidades tão artísticas quanto políticas, tão pertencentes à esfera do entretenimento quanto da produção de informação e de conhecimento; uma preocupação menor com a autonomização “do campo” e maior com a autonomização daqueles sujeitos que podem, assim, acionar suas identidades e capitais de maneira estratégica a depender do processo institucional em que se inscrevem ou, ao contrário, do qual desejam

se desvincular: uma ética que não deixa de ser reclamada por valores próprios mas que mescla, em sua própria definição, lugar difuso capaz de os proclamar mediadores de “elites”; ou melhor, mediadores entre as “elites” e um universo outro, “mundano”, largamente analfabeto e desprovido de recursos; um universo que, todavia, lhes conferia o *status* de “porta-vozes da verdade” do qual eles não poderiam abrir mão.

CAPÍTULO 3

CAPÍTULO 3. AS IMAGENS COMO EXPRESSÃO DAS TOMADAS DE POSIÇÃO

As imagens assumem-se expressão das tomadas de posição dos agentes em pauta, estendendo-se das ilustrações e caricaturas às fotografias publicadas na imprensa carioca da virada do século XX. Dessa forma, as imagens são entendidas não como ponto de partida da investigação, estratégia comumente adotada nas análises de discurso ou daquelas que partilham raízes com os domínios da semiologia e da semiótica, mas, ao contrário, como produto ou resultado de uma série de escolhas, eventos e espaços sucessivamente ocupados em consequência das aderências, já demonstradas, de seus autores em relação a determinadas disposições e práticas que compõem o perfil do grupo no qual se inserem. De início, duas ponderações se impõem nesta etapa. A primeira delas diz respeito à constante associação da literatura de referência entre as expressões artística e política da caricatura, sinalizando uma espécie de simbiose entre os desenhos produzidos e publicados e um repertório de críticas satíricas fundamentalmente engajadas; a segunda, mais localizada sobre *O Malho*, é diretamente dependente da primeira: tributária das classificações do “jornalismo popular” (LUSTOSA, 2005, 1989; VELLOSO, 2005, 2010, 1995; DE LUCA; MARTINS, 2008; QUEIROZ, 2010)¹³², as críticas da revista conteriam em si conteúdo subversivo ou contra-hegemônico, que transgredisse de alguma maneira a ordem vigente denunciando mazelas ou defendendo o “povo” das estratégias e medidas articuladas pelas “elites”. E são as leituras sobre as reformas urbano-sanitárias da cidade do Rio de Janeiro que revelam essas considerações de modo mais dramático.

Os marcos da produção de trabalhos acadêmicos acerca do tema das reformas concentram-se nas décadas de 1930 e 1980, cuja alternância de vieses abarca obras de caráter laudatório, em sua maioria elogiosas, visando a construção de uma identidade nacional no período do Estado Novo, e aquelas de caráter reparador, em sua maioria de postura crítica às políticas públicas e ao modelo de cidade sintetizado pelo *Bota-Abaixo* (AZEVEDO, 2016). As interpretações mais tardias (BENCHIMOL, 1992; VALLADARES, 1980; ABREU, 1988; ROCHA, 1995), contemporâneas à abertura da ditadura militar no Brasil, foram também as mais preocupadas com o papel do jornalismo na construção ou na difusão do imperativo do progresso, fundamentando os posteriores estudos de memória da imprensa onde se encontram,

¹³² Lima (1963) se refere a *O Malho* como produtor de um “jornalismo de combate”.

de modo mais enfático, registros sobre os agentes aqui retratados. Nesses casos, no entanto, apesar de considerados os produtos finais noticiosos, são protagonistas das análises os impactos sobre a população local (aumento de impostos, decretos de lei e ordem, vacinação obrigatória, remoções ou desapropriações de habitações populares etc.), o que implica a defesa de trajetórias individuais como produtos conscientes de uma intervenção política. Com a entrada do Rio de Janeiro no circuito dos megaeventos esportivos, a partir de 2007 com os Jogos Pan-Americanos e seguidos pela Copa das Confederações (2013), Copa do Mundo de futebol (2014) e Jogos Olímpicos (2016), a gramática do direito à cidade fora recuperada nos domínios da sociologia urbana, sob a bandeira das identidades e das relações de pertencimento com o território (SANT'ANNA, 2017, 2015; RODRIGUES, 2009; VALLADARES, 2005), e do planejamento e/ou da ocupação do perímetro metropolitano no que tange às discussões estatutárias da arquitetura e do urbanismo (MARICATO, 2015; VAINER, 2013; ROLNIK, 2015).

Tanto as leituras dos anos 2000 quanto aquelas dos anos 80 têm em comum a orientação marxista de compreender o fenômeno urbano pela ótica do *fetice* (MARX, 1982). Atualizadas por Henri Lefebvre (1968) e David Harvey (2015), tendem a eleger como objetos de estudo os movimentos de resistência das classes populares ou subalternas frente aos processos de exclusão estruturais ou conjunturais que lhe seriam forjados pelas ações das classes dominantes. Essas questões sobre a mercantilização das relações humanas, dos lugares em que os sujeitos habitam e pelos quais circulam e das próprias narrativas que produzem sobre si, o outro e o meio, levantadas pelas correntes do materialismo histórico ao longo do tempo, deslocam-se à ordem comunicacional com a emergência da Indústria Cultural e as posteriores considerações benjaminianas a respeito da tradição e da História¹³³ ou das ressignificações da função social da arte no contexto das imagens técnicas, permitindo-nos pensar, através dos modos de standardização, a figura de um cidadão ideal ou típico. São exemplos dessa abordagem algumas análises pontuais de imagens ou do discurso imagético provocado por elas em termos da passividade na recepção da audiência, cujo foco se dá nas

¹³³ Benjamin em “O anjo da história” (2017): “Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O Anjo da História deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso”.

relações de controle e manipulação coordenadas pelos veículos de maior alcance (QUEIROZ, 2010; OLIVEIRA, 2010; ALENCASTRO, 2013), como nos casos abaixo.

Esse tipo de perspectiva de análise de imagem tem efeitos inclusive sobre trabalhos cuja proposta é de catalogação e organização de recortes da imprensa acerca do processo de reformas urbanas do Rio de Janeiro. Nesse sentido, o trabalho inaugural “O Rio de Janeiro de Pereira Passos: uma cidade em questão”, agrupa um conjunto de fragmentos jornalísticos sob um projeto de passagem de uma “cidade colonial de angustos becos e anti-higiênicos, casarões sem beleza e sem arte” para outra “transformada, moderna, ventilada e salubre” que estaria “pronta para ocupar o lugar a que tem direito entre as grandes capitais da América” (BRENNA, 1985). Crispim do Amaral, então diretor artístico d’*O Malho* e proprietário d’*A Avenida*, assinara em sua revista, a 19 de agosto de 1903, uma charge que indicava sua posição diante dos planos de obra da Avenida Central – a “esplendorosa rua carioca” (figura 22): “de cada lado erguem-se palacios, não sombrios e pesados, com paredes tristes e triste arquitectura, mas de aspecto alegre e leve,...vejo formosas arvores... Senhoras passam, passam cavalheiros e eu pasmo, absorto, de seu soberano tic de distinção fidalga...”. Na legenda, dispõem-se de maneira linear três quadros sinalizando, respectivamente, “como foi”, “como é” e “como será”, cada qual fazendo uma alusão direta aos estágios de europeização e consequente embranquecimento social que seriam proporcionados por aquelas transformações urbanas.

FIGURA 22: “COMO FOI, COMO É, COMO SERÁ”, POR CRISPIM DO AMARAL



Fonte: *A Avenida*, 19 de agosto de 1903. Acervo: FBN.

Alguns anos mais tarde, em 8 de junho de 1907, Raul Pederneiras se manifestava n' *O Malho* a respeito das intervenções sanitárias no Morro da Favella (hoje Morro da Providência), também localizado na região central da cidade do Rio (figura 23) – à época, Raul já ocupava o cargo de direção da revista, substituindo Crispim do Amaral. Valladares (2005: 22-28), propondo compreender os processos de sociogênese do fenômeno das favelas no Brasil, em especial daquelas cariocas, descreve a charge:

[A imagem] mostra Oswaldo Cruz bem vestido, calçado e penteado, ostentando uma braçadeira com a cruz vermelha no braço esquerdo, enquanto o direito arranca a população do Morro da Favella com um pente em que se lê "Delegacia de Hygiene". O Morro da Favella é representado pela cabeça de um homem mal encarado, com aspecto de malfeitor. A sugestão da imagem é de serem os habitantes da favela como piolhos que precisam ser extirpados (VALLADARES, 2005: 27).

FIGURA 23: “UMA LIMPEZA INDISPENSÁVEL”, POR RAUL PEDERNEIRAS



Fonte: *O Malho*, 8 de junho de 1907. Acervo: FBN.

Na imagem lê-se: “Uma limpeza indispensável – A Hygiene vai limpar o Morro da Favella, do lado da Estrada de Ferro Central. Para isso intimou os moradores a se mudarem em dez dias”. Justapondo ao fundo o desenho da estrada de ferro em atividade à situação de calamidade do Morro da Favella, as interpretações sugerem uma leitura específica dos conflitos urbanos: de um lado, a civilização e o progresso e, de outro, a barbárie; e essa alegoria se faria possível no embate entre o poder público – representado aqui pela Comissão de Obras e pela Comissão de Higiene – e os “infernos sociais” (VALLADARES, 2005; RODRIGUES, 2009), que corresponderiam às variações das habitações populares.

Oswaldo Cruz : - Apre !... Com que parasitas se coçava a policia!... Qual! Nestas alturas só mesmo a gente da hygiene...

Morro da Favella : - Ora, graças, que me livro desta praga ! Dê-lhe p'ra baixo mestre Oswaldo !

Morro do Livramento : - Chi !!... Que rodada! Mas... onde botar tanta gente e tanto cisco ?...

Morro do Vallongo : -Provisoriamente, no meio da rua... Depois, na succursal da Sapucaia : atraz da Camara dos Deputados... (*O Malho*, 8 de junho de 1907).

Valladares (2005: 36-63), que classifica as favelas como “problema social”, identifica na imprensa (sobretudo ilustrada) a produção e a perpetuação da crença acerca da rejeição e do controle daqueles ambientes, uma vez que frequentes eram as suas representações enquanto *locus* da pobreza, do crime e das epidemias. A ideia de que as favelas seriam ainda uma “herança mal conhecida” dos cortiços e, por isso, uma constante ameaça à ordem social e à ordem moral é recuperada na análise da capa da revista *Para Todos...*, pertencente ao *Grupo Malho*, do dia 10 de janeiro de 1931, e assinada por J. Carlos (figura 24) – que se ocupava de cargos de chefia nessa revista e também n’*O Malho* no período.

FIGURA 24: *PARA TODOS...* (CAPA), POR J. CARLOS



Fonte: *Para Todos...*, 10 de janeiro de 1931. Acervo: FBN.

No Rio de Janeiro, assim como na Europa, os primeiros interessados em detalhar minuciosamente a cena urbana e seus personagens populares voltaram seus olhos para o cortiço. (...) Percebido como espaço propagador da doença e do vício, era denunciado e condenado através do discurso médico e higienista, levando à adoção de medidas administrativas pelos governos das cidades. Na figura, uma caricatura de J. Carlos *confirma* essa imagem negativa do mundo popular, já presente no Rio de Janeiro desde a virada do século (VALLADARES, 2005: 24, grifo nosso)¹³⁴.

¹³⁴ Valladares (2005: 25) intitula a imagem como “Personagens típicas do mundo dos pobres ociosos”.

Por outro lado, em termos mais gerais como aponta Barthes (2001), considera-se ainda uma dimensão mítica da imprensa, cujo destaque recai sobre a imprensa ilustrada e a produção literária, seja ela jornalística, no sentido das revistas literárias e folhetins, ou artística. Tributárias da lógica da representação burguesa (BARTHES, 2001: 132-161), essas manifestações seriam responsáveis por transformar o real em discurso; sob a perspectiva foucaultiana, as circunstâncias revelariam uma crise da representação clássica a partir da qual as imagens assumiriam-se signos puros, sugerindo o grande objetivo da consolidação da modernidade: tornar fictícia a verdade (FOUCAULT, 1994). Os autores constroem, assim, uma leitura de íntima imbricação entre a ordem do poder e aquela da subjetividade, priorizando por vezes mais os marcos paradigmáticos – rupturas nos modos de ser, dizer, fazer e pensar de determinadas épocas – do que a análise de uma contínua disputa de imposição de sentido conferida pela instrumentalização de novos dispositivos e técnicas aqui indicados, por exemplo, pela pintura, os processos de impressão e captura da imagem, o teatro, a literatura, o próprio jornalismo etc. e que se desdobra em um vasto repertório de referências para trabalhos da história da comunicação ou da cultura (BRIGGS; BURKE, 2002; BURKE, 2012, 2000; CRARY, 1990; FLUSSER, 2008) interessados na vigência de regimes de visualidade ou visibilidade.

Apoiados no contexto francês onde Eugène Sue, Honoré de Balzac, Gustave Flaubert, Charles Baudelaire, entre outros, ajudaram a compor a “imaginação do século XIX” (FOUCAULT, 1994: 375, tradução nossa), esses estudos sugerem a criação de consensos exportados de Paris para o resto do mundo ocidental. Durante cerca de um século e meio (XVIII e meados do XIX), a atividade literária cotidiana se movera em torno dos periódicos naquela cidade: por volta de 1830, já se lograva um mercado consistente nas publicações jornalísticas diárias; e de 1824 a 1846, o número de assinantes de jornal quase quadruplicou, passando de 47 a 200 mil leitores (BENJAMIN, 1985). À medida que a alta cotação dos folhetins auxiliava escritores a fazer nome junto ao público, abria-se caminho para combinar os recursos financeiros à carreira política. Eugène Sue, por exemplo, devido ao sucesso de seu conto *Les Mystères de Paris*, não só angariou cerca de 16 mil assinaturas para o jornal *Le Constitutionnel*, como também se elegeu deputado, somando mais de 130 mil votos do operariado da cidade. Victor Hugo, que eternizou a massa como heroína da epopeia moderna em *Les Misérables* (1862), chegou a controlar um jornal influente no final da década de 1860, o *Le Rappel*. Nesse sentido, a capa da revista parisiense *L'Illustration*, publicada em 23 de

junho de 1900 (figura 25), pode ser uma boa correspondência às investigações acionadas: como sistema semiológico, atende às demandas de um “referente-aderente” (BARTHES, 2012) uma vez que se auto referencia e se autodefine, sendo ao mesmo tempo sentido e forma; o que possibilitaria a leitura de uma Paris agregadora de diferentes culturas, cujo nó central implicaria a égide de uma mediação eficaz da imprensa.

FIGURA 25: *L'ILLUSTRATION* (CAPA), JUNHO 1900



Fonte: *L'illustration*, junho de 1900. Acervo: BnF.

Para o cenário brasileiro, Brenna (1985: 9) argumenta que a convergência de materiais impressos de caráter informativo, como editoriais, artigos e matérias pagas em jornais e revistas nacionais e estrangeiras e publicações oficiais de ampla circulação, com a difusão de produtos e eventos artísticos, dentre eles edições de cartões-postais, a organização de congressos e exposições e a participação em feiras internacionais, contribuiu de maneira decisiva para garantir “o sucesso total da operação, consagrando seus mitos e seus métodos”.

“Pariz no Rio de Janeiro”, dizia a *Gazeta de Notícias* para anunciar a chegada de réplicas da Exposição Universal de Paris em janeiro de 1890 à capital federal: “O publico d’esta capital vai ter occasião de apreciar por estes dias uma das mais importantes secções da Exposição Universal de Pariz. (...) [as pessoas] verão aqui mesmo as mais surpreendentes maravilhas que figuraram no grande certamen industrial da capital do mundo civilizado”. O mesmo jornal, cinco anos depois, em janeiro de 1895, lançava a editoria “Cartas Familiares de Pariz”, uma espécie de coluna semanal dedicada a contos, alarmes, lembranças e devaneios de seus homens de letras residentes no exterior – seção para qual as contribuições de Eça de Queiroz foram bastante largas, como no trecho destacado abaixo.

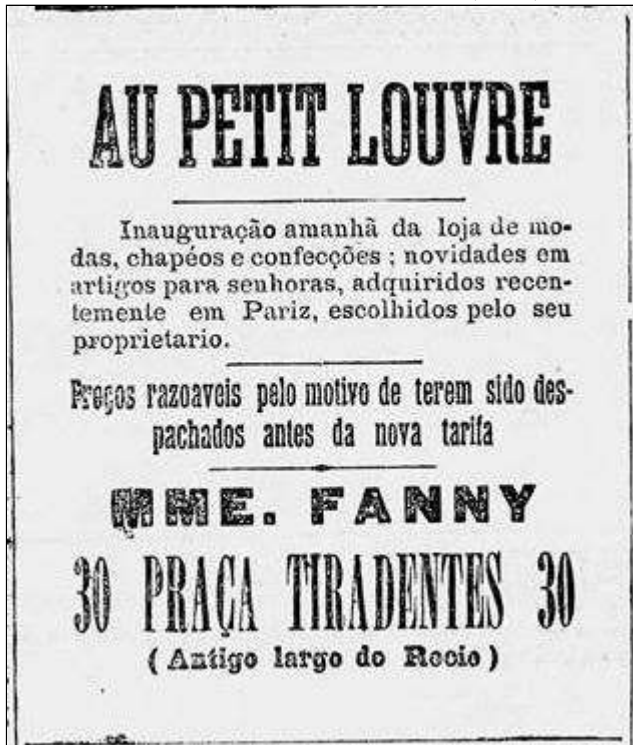
As melhores qualidades da raça franceza, a polidez, a sociabilidade, a graça parecem reverdecer, com uma frescura nova, como as folhas nas arvores. O estrangeiro sente em torno de si uma ambiencia fraternal. As proprias paixões politicas que em Pariz nunca desarmam, perdem da sua ira e do seu azedume. Os jornaes são ligeiros e cheios de novas que alegam e repousam. Todos os cuidados vão para as cousas da intelligencia, da arte e do gosto. Os cocheiros de fiacres amansam. Pelas ruas, a multidão, em lugar de se empurrar febrilmente, aos encontrões, deslisa, como se na vida só houvesse vagares delicados. Pariz é então-verdadeiramente como a queriam e cantavam os poetas do seculo XVIII, a cidade dos jogos e dos risos (*Gazeta de Notícias*, 18 de fevereiro de 1895).

Na Praça Tiradentes, região central da cidade, fora inaugurada a loja de moda feminina “MME. Fanny”, que garantia a oferta de roupas e acessórios vindos diretamente de Paris a preços razoáveis (figura 26); farmácias prometiam remédios franceses milagrosos; a agenda dos teatros locais era divulgada a partir de catálogos escritos em língua francesa, assim como a programação das exposições de arte; os folhetins, inspirados na figura do barão *Gaston de la Flotte*¹³⁵, que elegiam aquela cidade como cenário das histórias de seus personagens normalmente chamados Pierre, Henri ou Jean. Arthur Azevedo chegou a dizer, em comentário assinado no *Correio do Povo* (1900), que os cronistas brasileiros, principalmente aqueles que compunham a imprensa carioca, sofriam de “parisina”¹³⁶.

¹³⁵ Com duas edições lançadas em 1860 e 1868, Gaston de la Flotte reunira diversos contos de jornais, e revistas em formato folhetim nos livros *Les Bévues Parisiennes*.

¹³⁶ Conferir: SCHERER, Marta. *Imprensa e Belle Époque*: Olavo Bilac, o jornalismo e suas histórias. Palhoça: Ed. Unisul, 2012.

FIGURA 26: RECORTE DE CLASSIFICADOS (1895)



Fonte: *Gazeta de Notícias*, janeiro de 1895. Acervo FBN.

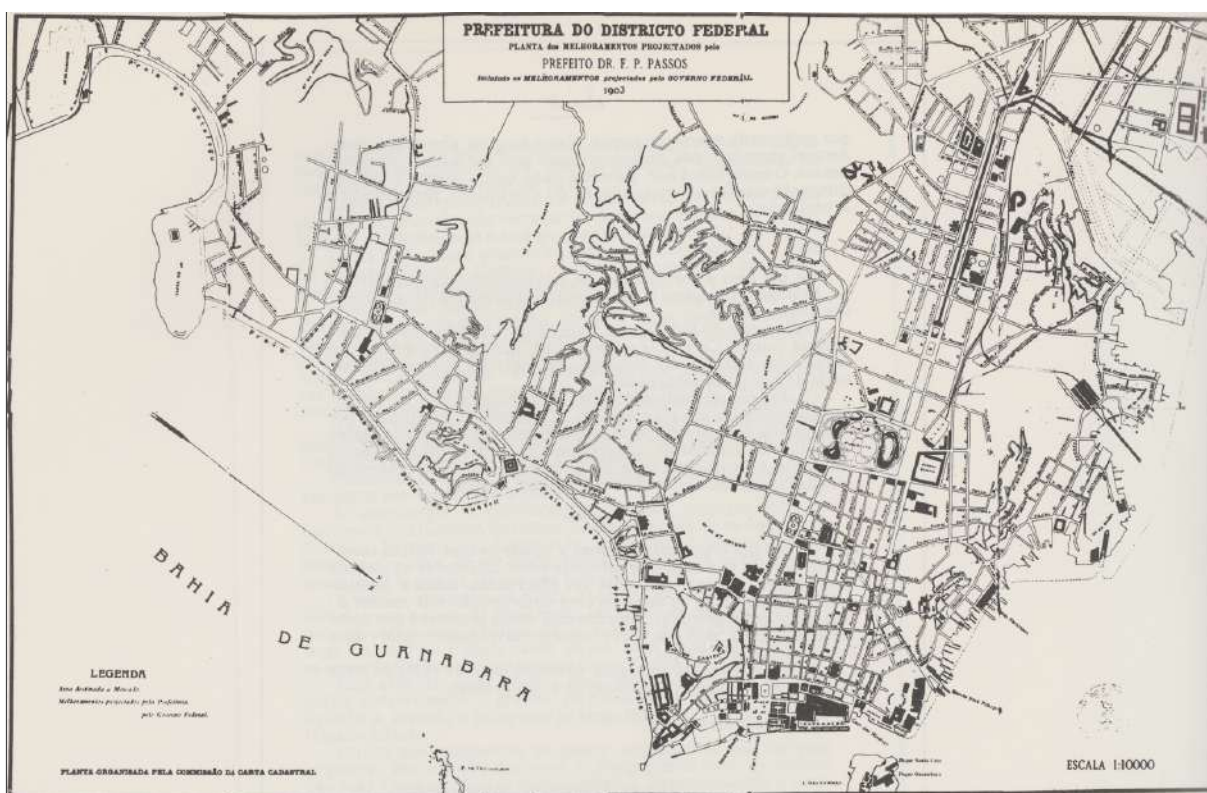
Ponto comum a todas essas análises que privilegiam o papel da imprensa na manipulação da informação, no entanto, é a ausência da possibilidade de controvérsia refletida na recepção não passiva daqueles textos ou a não correspondência dos textos enquanto produtos finais às suas condições de produção, o que implica dedicação às trajetórias individuais dos atores e às suas dinâmicas de socialização. Ao serem transplantadas essas motivações mais gerais a casos específicos, como o da reforma urbana do Rio de Janeiro, corre-se o risco de cravá-lo como processo homólogo a aquele de Paris – problemática que se estende de trabalhos acadêmicos (BENCHIMOL, 1992; SCHERER, 2012) a esforços de sistematização institucionais como os verbetes histórico-biográficos do CPDOC/FGV¹³⁷ e o Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República¹³⁸. Azevedo (2016: 265) alerta para a necessidade de diferenciar do ambiente cultural da época, que orientava a imprensa e “manifestava o forte apreço e a admiração da elite econômica carioca pela cultura parisiense”, a elaboração concreta de um planejamento de cidade para o qual, por sua vez, devem ser consideradas questões práticas como a condensação do conjunto viário, os

¹³⁷ Verbetes: “O Bota-Abaixo”.

¹³⁸ Relação verificada na descrição da trajetória de Pereira Passos e alguns dos agentes em pauta, como Olavo Bilac, e instituições que se fazem fundamentais à estrutura do espaço social em questão, como a ENBA e a Academia Nacional de Belas Artes.

movimentos pendulares entre o centro e a periferia, o estilo e a construção de adornos arquitetônicos, áreas verdes e praças etc. inerentes ao contexto e às disputas locais. Os mapas das duas cidades em seus contextos de remodelação (mapas 1 e 2) evidenciam as profundas diferenças entre os projetos urbanos como, por exemplo, a inexistência no caso brasileiro dos *arrondissements* – divisões administrativas concêntricas que orientam a disponibilidade de recursos e serviços locais, impactando as dinâmicas de ocupação, distribuição de capital e mobilidade¹³⁹.

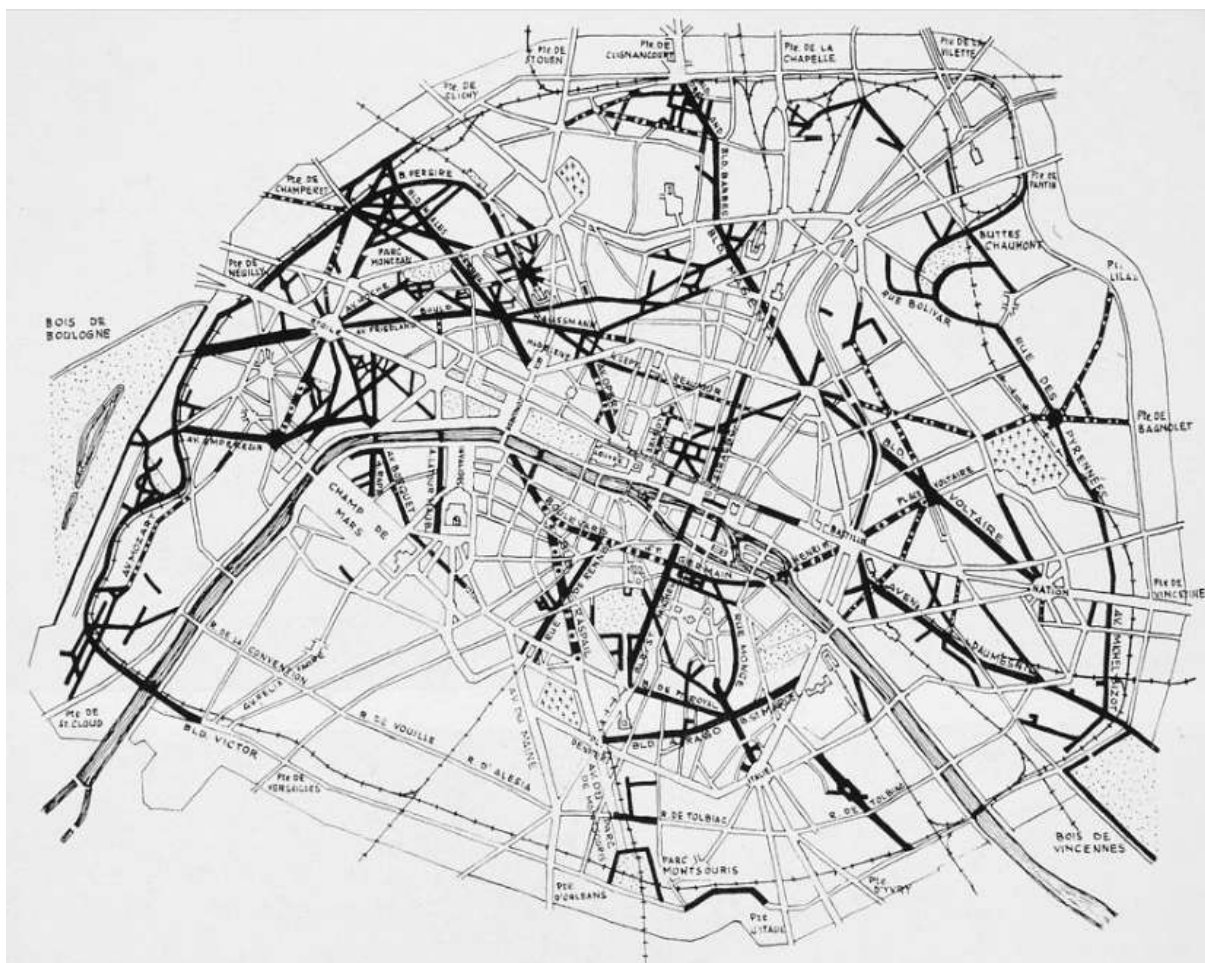
MAPA 1: CIDADE DO RIO DE JANEIRO, 1905



Fonte: Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro. Acervo: Instituto Pereira Passos.

¹³⁹ No intervalo de 1830 a 1850, duas décadas antes da reforma urbana de Haussmann, a população de Paris praticamente dobrou, saltando de 786 mil habitantes para cerca de 1.300 milhões; no período das grandes obras, a população atingiu o número de 1.850 milhões (HARVEY, 2015). Os problemas que já existiam foram potencializados, assim como as oportunidades e possibilidades de mobilidade social, política e econômica, fazendo com que a cidade assumisse posição de laboratório de comunicações, finanças, comércio, cultura e administração de Estado. Estima-se que, de 1850 a 1860, período da “Paris antiga”, 600 milhares de francos foram investidos em novas construções na região central da cidade, contra 380 milhões perdidos em demolições (HARVEY, 2015); 4.349 casas foram demolidas, das quais 269 atendiam às classificações de “cortiços”, e outras 9.617 foram levantadas. Na fase da chamada “Paris ampliada”, de 1860 a 1870, 15.373 casas foram demolidas e 34.160 construídas ou reformadas (ARRAIS, 2016).

MAPA 2: CIDADE DE PARIS, 1870



Fonte: Pixels.com¹⁴⁰. Acervo: BnF.

Estiveram presentes tecnologias e capital privado de diversas origens nas reformas do Rio, dentre os quais podemos citar o sistema de trilhos de bondes importados da Inglaterra e da Suíça e o sistema de iluminação pública, implementado por empresas norte-americanas; o que exige atenção particularizada às negociações políticas e eventuais concessões, às relações de favorecimento e/ou amizade que podem estar presentes, campanhas junto à população etc., como ilustram as charges d'*O Malho* aqui reproduzidas (figuras 27, 28, 29). A primeira, sem assinatura, introduz a temática da concessão da licença pública para a instalação da *Light Power* na cidade e a consequente administração dos serviços de bondes elétricos pela empresa norte-americana; a segunda, assinada por Augusto Rocha, relata a qualidade do serviço oferecido; a terceira, assinada por J. Carlos, comenta a repercussão na imprensa nacional sobre os desentendimentos entre a empresa e a Prefeitura em decorrência da publicação e o

¹⁴⁰ Disponível em: <<https://pixels.com/featured/paris-haussmann-plan-granger.html>> Acesso: 14 abr/2020.

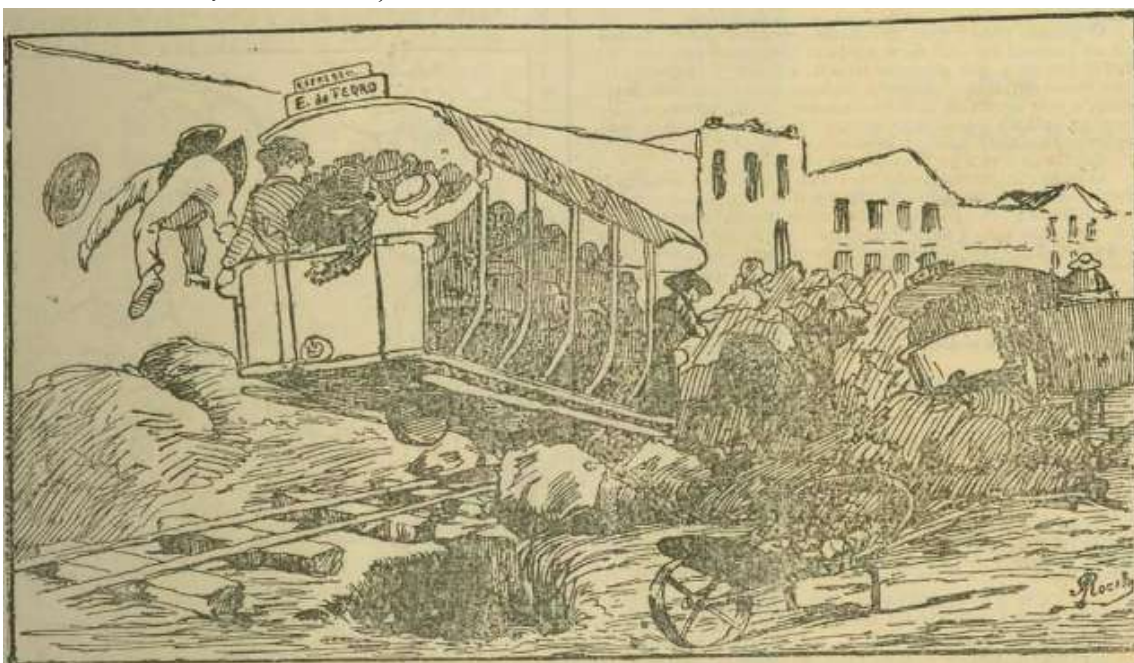
cumprimento de decretos de ordem pública (“No mesmo dia a Prefeitura mandou demolir os barracões da Nova Praça do Mercado e arrancar os trilhos da Light, por desobediência às suas intimações”).

FIGURA 27: OS PROJETOS DA LIGHT POWER, SEM ASSINATURA



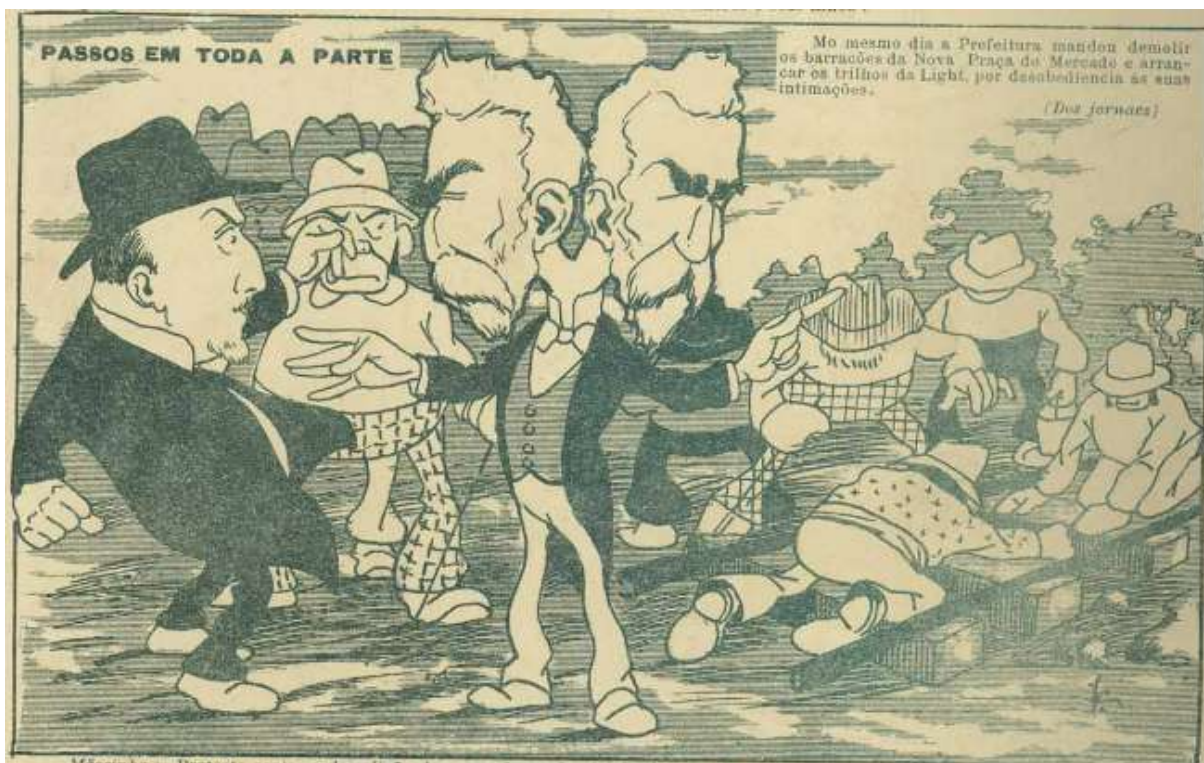
Fonte: *O Malho*, 9 de setembro de 1905. Acervo: FCRB.

FIGURA 28: A VIAÇÃO NA CIDADE, POR AUGUSTO ROCHA



Fonte: *O Malho*, 3 de fevereiro de 1906. Acervo: FCRB.

FIGURA 29: “PASSOS EM TODA A PARTE”, POR J. CARLOS



Fonte: *O Malho*, 10 de fevereiro de 1906. Acervo: FCRB.

Logo, objetiva-se neste etapa da pesquisa (i) identificar as maneiras através das quais *O Malho* periodizou a história das reformas do Rio a partir de uma narrativa própria; e, considerando as dinâmicas de importação e interpretação de modelos estéticos e técnicos europeus, assim como as trajetórias dos agentes que compuseram *O Malho* analisadas nas etapas anteriores da pesquisa, (ii) identificar a posição ocupada pela revista no espaço da imprensa local daquele período, com relação a algumas dimensões como preço, tiragem, paginação, segmentação de público, localização das redações na cidade e os modos a partir dos quais as revistas intercambiavam seus agentes e pautas, tornando-se, inclusive, tema umas para as outras.

3.1 AS IDEIAS DE CIVILIZAÇÃO E PROGRESSO NAS FIGURAS DE PEREIRA PASSOS E RODRIGUES ALVES

Azevedo (2016) propõe o arranjo da “Grande Reforma Urbana do Rio de Janeiro” a partir de duas motivações distintas: de um lado a natureza estética, ligada à ideia de civilização, e de outro a natureza técnica, ligada à ideia de progresso. A primeira correspondeu, na prática, aos esforços do governo municipal de embelezar a cidade e liquidar

as epidemias, centralizando-se na figura de Pereira Passos; e a segunda, de ordem federal centralizada na figura de Rodrigues Alves, teve como objetivo principal otimizar os investimentos de industrialização e comércio para escoamento da produção e estreitamento dos laços com o capital estrangeiro. Para além do apelo moral e de comportamento, a ideia de civilização nos trópicos implicava uma recuperação dos valores da tradição europeia, sobretudo franceses, sensíveis às estratégias da institucionalização e disciplinarização das Belas Artes no Brasil. Em contrapartida, a defesa da bandeira do progresso exigia a incorporação vanguardista dos meios e dos modos de produção de uma cidade funcional e eficaz vinculados à valorização das dinâmicas econômicas – aspectos que culminariam nos processos de autonomização da construção civil, em especial a aqueles referidos ao Clube de Engenharia.

A ideia de civilização em si estaria mais associada às últimas décadas do Império, trazendo o progresso quase que como uma consequência de sua implementação. Com a instauração da República e a necessidade de se legitimar as representações e as práticas dos “vitoriosos” no conflito político, houve uma inversão hierárquica entre aqueles pressupostos, originando uma até então inédita submissão da noção estética à da técnica. Isso explica as dimensões local e nacional das reformas urbano-sanitárias na cidade, estando a primeira, de caráter civilizatório, sujeita e limitada às orientações ditadas por um plano geral que visava fundamentalmente não uma reconfiguração dos gostos e costumes mas, sim, uma reconfiguração estrutural das condições de acesso e de legitimação das matrizes econômicas: o que significava romper com a lógica monárquica da hereditariedade e introduzir a lógica republicana do reconhecimento do mérito. Interdependentes apesar de apresentarem propostas antagônicas, o entendimento de uma unidade nas reformas representa a negociação das “elites” no campo de forças da cultura, da arte, da intelectualidade e do capital econômico; questão que, como vimos, se reflete nas dinâmicas de produção, difusão e consumo das revistas ilustradas no Rio de Janeiro.

O Malho publicava, em 23 de setembro de 1905, uma espécie de perfil de página inteira de Francisco Pereira Passos com alusões diretas a seu filho, também engenheiro, Oliveira Passos. Como sugeria logo a primeira linha do texto, acompanhado de uma fotografia de um pouco mais de meia página (figura 30), o objetivo era ratificar o “real valor” do então prefeito; e o fez reconstituindo sua trajetória a partir de um deslocamento em direção à perspectiva da distinção pela técnica, isto é, às relações de amizade e lealdade foram

conferidas menos importância do que aos seus “feitos”, cuja lógica recaía sobre o reconhecimento do mérito para atestar-lhe as qualificações necessárias ao cargo que ocupava e à cristalização da crença sobre o papel imprescindível que assumiam as reformas urbanas naquele momento para o imaginário coletivo. Foram supervalorizadas as participações de Pereira Passos na construção e na administração das estradas de ferro de Paranaguá e Curitiba, no Paraná, Corcovado e Central, no Rio de Janeiro, o que incluía para além da elaboração das plantas e supervisão das obras, a disciplinarização das equipes de trabalho. Ainda que a revista destacasse sua atuação na prefeitura – “a sua maior glória é incontestavelmente a que lhe advem da gestão que vai dando ao cargo de Prefeito” –, é na negação da política como barganha ou troca de favores que se encontra a afirmação mais significativa: “O Dr. Passos não é, felizmente, um político”; sendo sua gestão “orientada unicamente pelo amor que elle tem á maior cidade da America do Sul, a este incomparavel Rio de Janeiro” – a política, portanto, como missão para a qual classificam-se aptos aqueles que galgaram espaços qualificados de formação, seja em sua trajetória acadêmica ou profissional, pela ordem do mérito.

FIGURA 30: PERFIL DE FRANCISCO PEREIRA PASSOS PASSOS



Fonte: *O Malho*, 23 de setembro de 1905. Acervo: FBN.

Nesse sentido, faz-se relevante atentar para a conjuntura política, tendo em mente as disputas entre as ideias de civilização (monárquica) e a de progresso (republicana) e a consequente urgência de adequação daqueles atores à nova ordem: *i*) à época, Pereira Passos estava sob investigação de finanças, acusado de má administração da receita municipal no tocante aos empréstimos e à concessão ou renovação de licitações para o capital privado; *ii*) o país se preparava para a corrida das eleições presidenciais a partir das quais se disputava apoio político e da imprensa; *iii*) até então os cargos de prefeito da capital federal eram instituídos por indicação do presidente eleito, não havendo participação popular direta (esta restringia-se a manifestações públicas pró ou contra determinado candidato). O resultado imediato das circunstâncias elencadas aqui era o continuamento ou a interrupção dos planos de melhoramentos, estando portanto em disputa, mais uma vez, um projeto de cidade senão de país. Por fim, a defesa de Oliveira Passos e a construção de uma reputação positiva dele junto ao público – “homem que faz honra a seu illustre pai, seguindo-lhe a trilha brilhante” – refletem a preocupação do veículo em manter fortes os laços estabelecidos no mandato e, possivelmente, a tentativa de promover um nome que garantiria seus interesses na próxima gestão¹⁴¹.

Infelizmente, o periodo de quatro annos e insufficiente para a realização dos melhoramentos indispensaveis. Por mais que o futuro presidente se esforce para acertar, escolhendo um continuador digno do actual Prefeito, o mais certo, o mais garantidor da boa execução do grandioso plano de melhoramentos seria a continuação do Dr. Passos na Prefeitura do Districto Federal.

Si ha campanha nobre em que se possa entrar, desinteressadamente, tendo-se apenas em vista a collocação desta cidade ao nivel das mais adeantadas capitaes - esta e uma dellas.

Esta, de lembrar, de pedir, de reclamar, de exigir a continuação do Dr. Pereira Passos á frente do executivo municipal, é por sem duvida o movimento mais salutar que os habitantes do Rio de Janeiro podem fazer (*O Malho*, 23 de setembro de 1905).

Nascido em agosto de 1836, na cidade de Pirai (Vale do Paraíba fluminense), Francisco Pereira Passos possuía origem social elevada: filho de Antônio Pereira Passos, importante cafeicultor da região, cujo título de barão de Mangaratiba lhe fora conferido pessoalmente por D. Pedro II na década de 1860. Aos 14 anos, a família o enviou para a Corte Imperial do Rio de Janeiro a fim de que ele completasse seus estudos básicos no Colégio

¹⁴¹ Um bom exemplo é a promoção do trabalho de Oliveira Passos no concurso de fachadas do Theatro Municipal, organizado pelo *O Malho*, como veremos mais adiante.

Episcopal São Pedro de Alcântara em regime de internato¹⁴² – essa instituição de ensino oriunda de malha particular, assim como outras da época, primava por “evidenciar pontos comuns com os preceitos da intelectualidade médica do século XIX” dos quais destacavam-se “preocupações como ar puro, ambientes espaçosos, salubres e limpos, exercícios físicos, controle das curiosidades sexuais, vigilância e punição contra maus comportamentos” (LIMEIRA, 2012: 125); bem articulados, acreditava-se que esses cuidados proporcionariam o bom desenvolvimento da moral e o comedimento nos usos do corpo e dos sentidos, todos importantes para o contexto da busca de um ideal de “civilização”. Em 1853, ingressou na Escola Militar do Rio de Janeiro, formando-se três anos depois em Engenharia Civil. Logo em seguida, fora nomeado adido junto à missão diplomática brasileira em Paris, quando especializou-se em construção de ferrovias, portos e canais pela *École de Ponts et Chaussées* – naquela ocasião, dedicou-se também ao direito administrativo e à economia política (1857-1860)¹⁴³. No perfil d’*O Malho* foram valorizados, por exemplo, a sua formação superior em detrimento daquela básica, mais próxima dos rituais de erudição, assim como sua familiaridade com os processos de produção e exportação do café.

No período em que esteve na França, Passos participou do processo de remodelação da cidade de Paris, sob gestão de George Eugène, o barão Haussmann (1809-1891). Prefeito de 1853 a 1870, Haussmann fora o grande responsável pela criação de um projeto à época pioneiro de reorganização do espaço na intenção de transformar Paris em uma “capital global” (HARVEY, 2015): ruas e avenidas largas, pavimentadas e bem iluminadas; estradas de ferro que conectassem o centro às regiões periféricas e a outras cidades-satélites na própria França e no exterior para melhor escoamento da produção e integração da mão de obra deslocada; redes subterrâneas de água, esgoto e gás; implementação de políticas de saúde pública, de regulação do sistema habitacional e recuperação de áreas verdes etc. Muitas foram as aderências ao referido projeto, algumas delas transplantadas na viagem de retorno.

De volta ao Brasil, como salientou o perfil d’*O Malho*, Passos exerceu atividades de planejamento e coordenação na construção de estradas de ferro, fundamentais para tornar mais eficiente o transporte da produção cafeeira do interior aos portos e, com isso, garantir uma balança comercial superavitária em sua exportação. Com efeito, a vinculação da

¹⁴² Informações extraídas do Arquivo Nacional, alocadas no acervo do projeto MAPA – Memória da Administração Pública Brasileira.

¹⁴³ Informações extraídas do CPDOC.

engenharia civil “à expansão e diversificação das condições de produção agrário-exportadora” dava-se “concomitantemente no âmbito urbano – com os serviços de locomoção, calçamento, saneamento, gás, abastecimento de água – e, no âmbito rural, com a construção das estradas de ferro e das linhas telegráficas que as acompanhavam” (MARINHO, 2015: 207). Para Azevedo (2016: 56), elas eram “símbolo do progresso imperial”, constituindo-se como “o elemento marcante do imaginário do desenvolvimento técnico” no país. E a partir de 1874, nomeado pelo então ministro e secretário de Estado nos negócios do Império, Passos passou a compor a Comissão de Melhoramentos da Cidade do Rio de Janeiro, cuja principal finalidade era garantir condições de salubridade sobretudo no combate à febre amarela. Para tal, reclamava-se para além de novos arranjos de habitação popular, “a drenagem e o aterro dos pântanos e a abertura de vias mais largas que favoreceriam a circulação do ar contaminado” (MARINHO, 2015: 57), resultando em um primeiro grande projeto urbano que previa a construção “de casas para operários no estilo inglês, com jardim na parte dianteira”, uma universidade na região, um horto botânico, um jardim zoológico e “um pavilhão para exposições permanentes de maquinário agrícola e industrial”, em uma tentativa de colocar em prática “um projeto de civilização e integração de parte do operariado à cidade”. A investida fora classificada como uma “haussmanização” pelo imperador e vetada por alegação de “inviabilidade econômica” (AZEVEDO, 2016: 59-60).

Em 1880, Passos retornou a Paris complementando sua formação humanística em duas escolas francesas tradicionais (*Sorbonne* e *Collège de France*) e prestou consultoria à *Compagnie Générale de Chemins de Fer Brésiliens*, encarregada de construir a estrada de ferro de Paranaguá; em 1882, assumiu, no Rio de Janeiro, a presidência da Companhia de Carris de São Cristóvão, responsável pelo projeto e construção da estrada de ferro do Corcovado e, em 1887, fundou a serraria que se tornaria uma das maiores empresas fornecedoras da madeira utilizada nas remodelação habitacional das reformas da cidade¹⁴⁴. Ao contrário da tentativa frustrada da Comissão de Melhoramentos por ele liderada, para a qual não houve menção no texto da revista, todas as outras passagens de tendências “técnicas” de sua biografia foram bem marcadas.

Francisco de Paula Rodrigues Alves, natural do município de Guaratinguetá, São Paulo, fora neto de cafeicultor assentado na região mais próspera do Estado, o Vale do Paraíba; e filho de Domingues Rodrigues Alves, português que se dedicara ao comércio e à

¹⁴⁴ Idem nota 141.

lavou na mesma região paulista que o avô a partir de 1832. Por parte da família da mãe, teve parentes representantes da administração local em Vila da Cunha, também São Paulo. Um de seus treze irmãos, o coronel Virgílio Rodrigues Alves, fora senador estadual em São Paulo (1901-1919), vice-presidente do Estado (1920-1922) e membro da comissão executiva do Partido Republicano Paulista (PRP). Não há registros sobre o que motivou a mudança da família para o Rio de Janeiro, mas em 1859, Rodrigues Alves fora matriculado no Colégio Pedro II para cursar seus estudos básicos, sendo colega de internato de Joaquim Nabuco; sua formação fora predominantemente humanística, “com ênfase em geografia, história e nas línguas estrangeiras, entre as quais sobressaia o ensino do latim e o do francês” (AZEVEDO, 2016: 123). Em 1865, formou-se em Letras em nível médio e, devido ao seu desempenho, Rodrigues Alves teria despertado “a atenção do imperador, que o interrogava sempre sobre seus estudos quando de suas visitas ao internato do colégio”¹⁴⁵; no ano seguinte, ainda ao lado de Nabuco a quem se juntavam Rui Barbosa, Castro Alves e Afonso Pena, ingressou na Faculdade de Direito de São Paulo onde se diplomou em nível superior. A cisão entre eles se deu nos últimos períodos do curso, quando se opuseram na militância política pela ala liberal, liderada por Rui Barbosa e Afonso Pena, e a conservadora, liderada por Rodrigues Alves¹⁴⁶.

Sua carreira política teve início em 1872, uma vez que “patrocinado pelo tio, o visconde de Guaratinguetá”, ascende “à condição de promotor interino de sua cidade natal, vindo a tornar-se efetivo poucos meses depois” (AZEVEDO, 2016: 124). No mesmo ano, fora eleito deputado pela legenda do Partido Conservador, mantendo-se no cargo por dois mandatos consecutivos. Administrou fazendas no oeste paulista junto ao irmão e associou-se, no final da década, aos republicanos Prudente de Moraes e Martinho Prado. Em 1888, votando favoravelmente à Lei Áurea, recebeu o título de Conselheiro do Império¹⁴⁷ e passou a colaborar no jornal *O Debate*, escrevendo artigos sobre economia; estima-se que sua projeção na imprensa tenha contribuído decisivamente para que assumisse, em 1871, cargo na Comissão de Finanças da Câmara dos Deputados e ainda, no mesmo ano, fosse nomeado, pelo então presidente marechal Floriano Peixoto, ministro da Fazenda na intenção de contornar a crise provocada pela política do Encilhamento¹⁴⁸. Em 1893 fora eleito senador por

¹⁴⁵ *Idem Ibidem*.

¹⁴⁶ Informações extraídas do CPDOC/FGV.

¹⁴⁷ Motivo pelo qual a imprensa do humor, dentro da qual *O Malho* se insere, se referia ao presidente como “Conselheiro” em diversas passagens de artigos e crônicas ou nas legendas das ilustrações.

¹⁴⁸ A emissão excessiva de papel-moeda, visando facilitar a abertura de empresas pela industrialização nacional, resultou em uma crise financeira que durou, aproximadamente, de 1889 a 1894.

São Paulo e, em 1900, presidente do Estado, tendo como principal desafio a questão sanitária com a epidemia de febre amarela e o controle dos casos de peste bubônica no interior; renunciou ao cargo, em 1902, para concorrer à presidência da República, apesar de se considerar um “monarquista conservador convicto” (AZEVEDO, 2016: 125); “árduo defensor” do progresso, ideia ligada à técnica e ao mérito e, por sua vez, ao republicanismo da elite cafeeira paulista, Rodrigues Alves é enquadrado como uma “figura híbrida” devido a sua “forte formação no campo moral do Império” associada às noções mais tradicionais de civilização (AZEVEDO, 2016: 127).

Em exercício, Rodrigues Alves priorizou os planejamentos de modernização e expansão do cais do Porto do Rio de Janeiro, sobretudo com relação ao embarque e desembarque de passageiros (que antes era feito na Prainha, hoje Praça Mauá, ou no cais do Pharoux, hoje Largo do Paço) e à possibilidade de receber navios de médio e grande porte para otimizar o escoamento da produção agroexportadora – até aquele momento, devido à precarização das estruturas, somente pequenos navios poderiam atracar na costa. Para tal, fora necessário investir também na abertura da Avenida Central, hoje Avenida Rio Branco, e na abertura da Avenida do Mangue, axiais ao Porto e fundamentais para o rearranjo da circulação local dentre pessoas e mercadorias. O terceiro presidente civil do país incluiu ainda, em seu plano de governo, o atendimento às demandas da política externa, afinando as relações comerciais e diplomáticas com a Inglaterra e os Estados Unidos¹⁴⁹, o incentivo às políticas de imigração a partir da fixação de trabalhadores estrangeiros no campo e a expansão da rede ferroviária. Para o Distrito Federal, a preocupação com questões de saúde pública também foram pautadas, especialmente a que visava o combate à febre amarela. A construção de sua biografia, assim como a sua publicização, dão base, portanto, às possibilidades de acordo entre as aspirações dos grupos mais tradicionais, interessados nos valores da cultura erudita, e os anseios dos grupos mais vanguardistas, que enxergavam na instrumentalização da economia a chance de mobilidade social.

As “identidades estratégicas” (COLLOVALD, 1988: 29) são acionadas, então, à medida que requisitadas pelas conjunturas nas quais os atores se inserem; ou seja, tanto para Passos quanto para Rodrigues Alves, as identidades se constroem e se redefinem segundo as

¹⁴⁹ De acordo com o *Dicionário Histórico-Biográfico da Primeira República (1889-1930)*, fora um empréstimo junto ao Banco Rothschild, de Londres, o viabilizador das primeiras obras. Os tratados subsequentes com os EUA se deteriam mais precisamente sobre os contratos de iluminação pública e dos bondes elétricos.

normas e os valores de onde serão publicizadas suas biografias, de acordo com objetivos e públicos específicos, sendo a mobilização dessas disposições o que nos permite indicá-los, presumivelmente, como aqueles que melhor representariam os interesses nacionais no momento vigente. Assim, faz-se necessário, por um lado, indicar caminhos sobre como teriam sido construídas as imagens de Pereira Passos e de Rodrigues Alves n’*O Malho* durante o período das reformas; e, por outro, apontar quais recursos e de que maneira eles são mobilizados a fim de articular aquelas imagens aos projetos que se queriam defender e/ou implementar. Em um levantamento sistemático das palavras “progresso” e “civilização” na imprensa carioca entre os anos de 1903 e 1906, tem-se o alinhamento da primeira ao desenvolvimento material (AZEVEDO, 2016: 164-168) e da segunda à uma “nova ética urbana”, regida por “princípios liberais, como liberdade, culto do direito, valor do trabalho e da economia, bem como a valores tradicionais, como honradez” e outros estigmas morais (AZEVEDO, 2016: 225-226). Nas charges d’*O Malho*, todavia, “civilização” e “progresso” são ideias dispostas de maneira velada ou, ao menos, menos explícitas do que quando tratadas em seus textos – notícias, perfis e crônicas, como no caso supracitado da exposição da biografia de Passos. Em tom conciliatório, essas ideias aparentemente conflitantes, que se chocam por disputas hierarquizantes de projetos de sociedade, são tratadas de modo personificado; nesse sentido, as representações de Pereira Passos e Rodrigues Alves prescrevem para além de *papéis políticos* (“o” prefeito e “o” presidente), práticas e condutas de *negociações políticas*, o que implica à revista a função de mediação: o que se dava entre os intelectuais e o público ou entre os domínios da arte e da política, se estende à dimensão dos atores políticos dentro de suas próprias esferas.

Das 682 imagens selecionadas neste *corpus* empírico, Pereira Passos é retratado em 293 delas (42,96%); Rodrigues Alves, em 123 (18%). A Comissão de Obras, representada majoritariamente na revista pelos engenheiros Lauro Müller, ministro da Viação e Obras Públicas, e Paulo de Frontin, presidente do Clube de Engenharia e chefe da Comissão Construtora da Avenida Central, aparece em 98 delas (14,36%). Nas três situações, existem ocorrências múltiplas, nas quais constam simultaneamente referências a Passos, a Rodrigues Alves e também à Comissão de Obras em uma mesma imagem. A leitura dessas figuras como tiranas, persecutórias do “povo” e mobilizadas somente por interesses das “elites” existe, mas não é a única; ao contrário, de maneira geral, mais recursos foram acionados para defendê-las,

o que abrange defender também seus projetos e o modo como se pretendeu executá-los, na tentativa de construir junto à audiência ondas de aceitação e popularidade.

O discurso de modernização emerge com o próprio lançamento d'*O Malho*. Já no primeiro número da revista, uma charge de página dupla antecede os textos de apresentação editorial evocando as ideias de civilização e progresso através de seus símbolos mais imponentes: “Paz”, “Liberdade”, “Intendência”, “Escola de Medicina”, “Escola de Belas Artes” e, por último, um conjunto onde se lê “grandes projetos de construção moderna”, “Câmara dos Deputados” e “Theatro Nacional”; representados por mulheres, todos esses símbolos caminham em direção a um salão no qual se estampa o letreiro “O Malho” (figura 31). No segundo e no terceiro números, a estrutura se repete, trazendo os seguintes rótulos: “Escola de Bellas Artes” mais uma vez, “Larousse”, “Escola de Direito”, “Lavoura”, “Alfandega” e “Politica”, que vem acompanhada da legenda “poder” (figura 32); “Imprensa”, “Escola Militar”, “Armada”, “Câmara dos Deputados” mais uma vez, “Hygiene Offenciva” acompanhada de “desinfecte” e “isolamento”, “Hygiene Defenciva”, “Guarda Nacional” e “Policia” (figura 33). No primeiro caso, têm-se as assinaturas de Crispim do Amaral, então diretor artístico da revista, e do português João José Vaz; no segundo e no terceiro casos, somente a assinatura de Crispim. Nas três situações são valorizados tanto aspectos técnicos quanto estéticos havendo, em todas elas, articulação com as trajetórias dos agentes em pauta no que tange à sua formação (escolar e profissional) e aos seus engajamentos, além dos postos públicos ocupados. Isso porque, como exposto no capítulo anterior, verifica-se correspondentes diretos entre as biografias analisadas e os valores ou instituições evocados: (i) para as instituições de ensino temos que, por exemplo, Olavo Bilac, Álvaro Marins e José do Patrocínio frequentaram a Escola de Medicina; Hélios Seelinger, Calixto Cordeiro, Raul Pederneiras e Renato de Castro frequentaram a Escola de Belas Artes (tendo, inclusive, dois deles ocupado cargos de professor); Raul Pederneiras, Mário Pederneiras, Joaquim Nabuco, Paulo Bittencourt e outros frequentaram a Escola de Direito, com Raul destacando-se no magistério; temos ainda a Escola Militar frequentada pelos proprietários da revista; (ii) quanto às ocupações em cargos públicos, temos a Câmara dos Deputados que contou com mandatos e candidaturas de Luís Bartolomeu, Antonio Azeredo e Raul Pederneiras; a Guarda Nacional onde trabalhou Augusto Malta; (iii) com relação aos engajamentos destacam-se a imprensa, com a ativa participação de Raul Pederneiras na ABI e em outras associações pela liberdade

da imprensa, e o Theatro Nacional, evocando a fundação e a manutenção da SBAT, entre outras sociedades artísticas.

FIGURA 31: “EM VISITA A ‘O MALHO’” (1), POR CRISPIM DO AMARAL E VAZ



Fonte: *O Malho*, 20 de setembro de 1902. Acervo: FCRB.

FIGURA 32: “EM VISITA A ‘O MALHO’” (2), POR CRISPIM DO AMARAL



Fonte: *O Malho*, 27 de setembro de 1902. Acervo: FBN.

FIGURA 33: “EM VISITA A ‘O MALHO’” (3), POR CRISPIM DO AMARAL



Fonte: *O Malho*, 4 de outubro de 1902. Acervo: FBN.

A partir de novembro de 1902, após o resultado do pleito presidencial, a tomada de posição pela intervenção urbana passa a ser expressa de maneira mais objetiva, com referências diretas à cidade e às suas questões cotidianas (figuras 34 e 35). Essas imagens começam a sugerir o desejo pela continuidade das reformas do Rio, já iniciadas em âmbito municipal pelo prefeito Barata Ribeiro quando decidiu-se, por exemplo, pela polêmica demolição do cortiço Cabeça de Porco em janeiro de 1893¹⁵⁰. Dispostas em alegorias, elas evocam noções de controle, ordem e contenção da barbárie em estímulo aos projetos que se apresentavam no governo “para impressionar os burgueses” indo ao encontro da ideia de civilização e contribuindo, com isso, para a especulação dos nomes daqueles indicados que poderiam assumir o cargo – a primeira menção direta a Pereira Passos, no entanto, dá-se somente na cobertura de sua posse, como veremos adiante. No primeiro caso, um homem que segura a placa “Projectos” arrasta consigo outros cinco sujeitos acorrentados, dentre eles uma mulher, representando a “malandragem”, o “roubo”, o “jogo”, o “álcool” e a “prostituição”. No segundo caso, sob o título “A Manifestação Pre-feita”, Barata Ribeiro, impunhando uma vassoura com o rosto de Rodrigues Alves, lidera uma banda marcial na qual seus membros possuem rostos de caveiras e carregam os dizeres nas barras das calças: “desabamentos”,

¹⁵⁰ Quanto a esse evento, a cobertura de Angelo Agostini na *Revista Illustrada* fora emblemática: o artista estampou na folha de capa uma ilustração de sua autoria, de página inteira, que representava uma cabeça de porco assada, com uma maçã na boca, sendo servida em uma bandeja de prata. No topo da cabeça, estava uma barata. As alegorias referiam-se, portanto, ao cortiço e a Barata Ribeiro, respectivamente. “Quem suporia que uma barata fosse capaz de devorar uma cabeça de porco em menos de 48 horas? Pois devorou-a alegremente, com ossos, pele e carne, sem deixar vestígios. E só assim a secular cabeça (...) deixou de ser, sob o domínio impiedoso de uma barata” (AGOSTINI, 1893. In: *Revista Illustrada*, Ano 18, N.656).

“epidemias”, “febres”, “buracos”. Ambas as charges são assinadas por Calixto Cordeiro e João José Vaz.

FIGURA 34: “PARA IMPRESSIONAR OS BURGUESES”, POR CALIXTO CORDEIRO E VAZ



Fonte: *O Malho*, 1 de novembro de 1902. Acervo: FCRB.

FIGURA 35: “A MANIFESTAÇÃO PRE-FEITA”, POR CALIXTO CORDEIRO E VAZ



Fonte: *O Malho*, 1 de novembro de 1902. Acervo: FBN.

(A musica entra com o dobrado estendido "ENGRASSA-COCOS)."
 B. Ribeiro. -Aguenta firme meu povo : Viva...o...Dr. Rodrigues...
 Alves!!
 Vivôvô!!
 (*O Malho*, 1 de novembro de 1902).

O Malho não hesitou, ainda, em declarar seu representante na reunião de recepção do presidente no Rio de Janeiro “a primeira pessoa a abraçar o Sr. Rodrigues Alves”. Ao solicitar sorrindo que entrasse sem cerimônia, o político teria expressado satisfação “em receber tão amavel visita”, uma vez que para ele *O Malho* seria “a primeira revista do mundo”. E antes que tratasse “de assumptos reservados, com os quaes nada tem que ver o publico”, o presidente teria dito “que as pilherias que *O Malho* fazia com o Sr. Campos Salles eram magnificas”, pedindo-lhes que continuassem investindo “em tão gloriosa tarefa” (*O Malho*, 1 de novembro de 1902). Fragmentos como esses reforçam as hipóteses de proximidade entre os agentes, dirigentes e colaboradores d’*O Malho*, e a esfera política nos termos das relações de amizade e dos interesses comuns, tais quais aqueles apontados no capítulo anterior, como o fato de que Rodrigues Alves era colecionador de caricaturas e que costumava reagir muito bem às suas sátiras.

Em 3 de janeiro de 1903, a revista destacava a posse do então indicado prefeito Pereira Passos. Uma página inteira fora dedicada ao “illustre engenheiro” em um ato de congratulação “com a população carioca por ver a administração do municipio entregue a um homem que o póde levar a pulso firme ao progresso a que elle tem direito” (*O Malho*, 3 de janeiro de 1903).

Para a nação 1903 começa com os primeiro actos do governo novo : vai tudo em mar de rosas, o apoio á administração é geral, os administradores promettem fazer cousas do arco da velha. Chega-se mesmo a pensar que a Republica está consolidada.

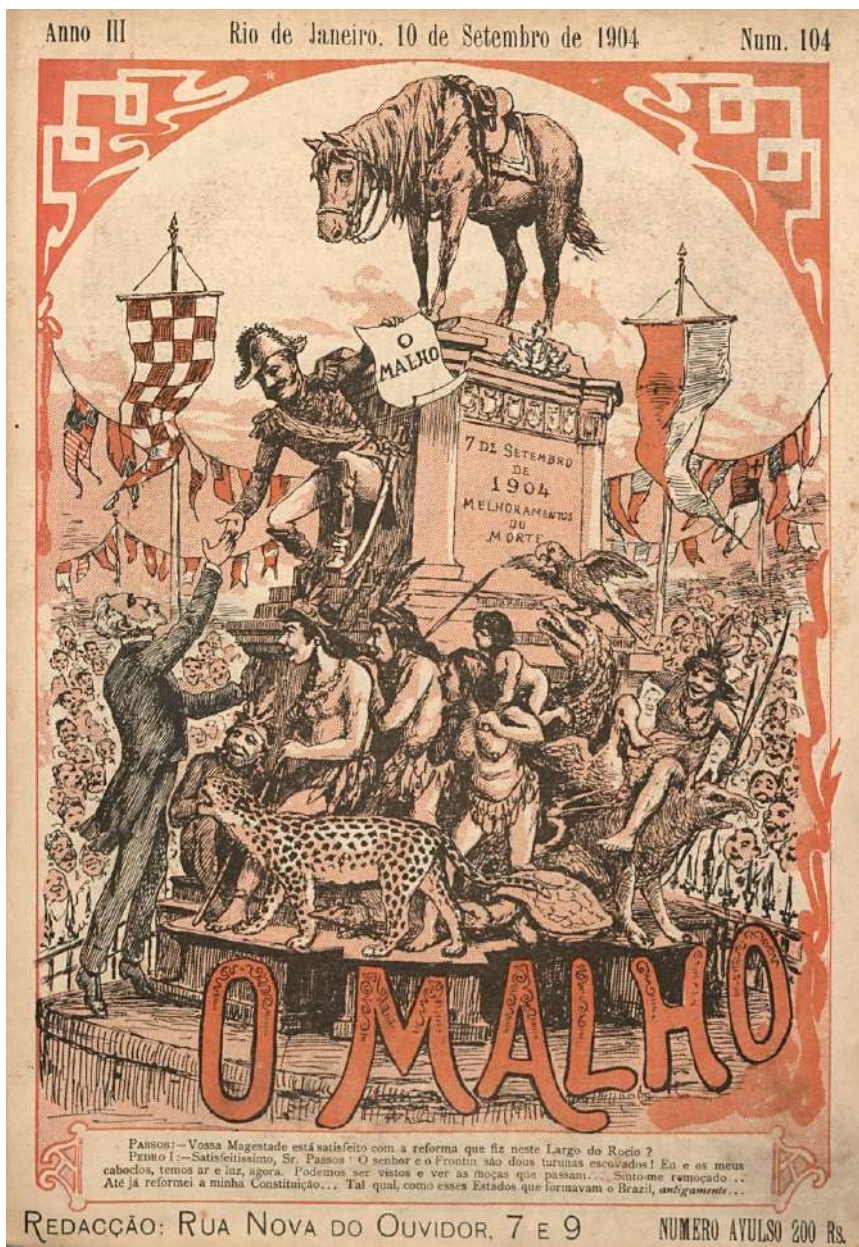
(...)

Para o Rio de Janeiro, então, não podia começar melhor o anno : entrou em vigor a reforma que dizem vir salvar o Districto Federal, tomou posse o Dr. Passos, que vai pôr a cidade num brinco, a politicagem desapareceu, por todos os cantos só erguem vivas ao novo prefeito e á definitiva regeneração carioca (*O Malho*, 3 de janeiro de 1903).

No ano seguinte, o apoio estendido à atuação da Comissão de Obras já se fazia notável. A edição número 104, publicada em 10 de setembro de 1904, trazia estampada na capa a exaltação dos melhoramentos da cidade em comemoração à Independência da

República e sugeria que foram aqueles feitos os responsáveis pela harmonia entre o passado colonial, representado pelos indígenas e a mata virgem, a Monarquia, representada por D. Pedro I, e o presente que se vislumbrava na esteira do moderno republicano; a emblemática cena onde o imperador desce de seu cavalo para cumprimentar Pereira Passos sob os dizeres de “melhoramentos ou morte” diante do “povo” não fora assinada (figura 36). No mesmo exemplar, a cores e de página inteira, *O Malho* valia-se da inauguração da Avenida Central para retratar Rodrigues Alves, Pereira Passos, Lauro Müller e Paulo de Frontin imponentes em desfile sobre os bondes elétricos. Assinado por Angelo Agostini, o desenho representa a região central como um canteiro de obras; a equipe é saudada pela população à medida que expõe, ao fundo, os trabalhadores que tornam possível aqueles planejamentos (figura 37). Nesse sentido, verifica-se uma tendência de corresponder grandes narrativas elogiosas a movimentos de avanços das obras públicas: divulgação dos planos e plantas, cerimônias de inauguração das obras ou de sua entrega, plantios de áreas verdes, apresentação das parciais do embelezamento das ruas com novas fachadas, calçamento ou iluminação pública etc.; o que, no plano geral, implica a minimização dos impactos das críticas pontuais endereçadas à alta no preço dos aluguéis, à demolição e à desapropriação de imóveis e aos decretos de controle de circulação de pessoas e animais na região central. Aliados da manutenção da ordem, são com frequência retratados de maneira positiva também a Polícia e o Exército.

FIGURA 36: “MELHORAMENTOS OU MORTE” (CAPA), SEM ASSINATURA



Fonte: *O Malho*, 10 de setembro de 1904. Acervo: FBN.

Passos:-Vossa Magestade (*sic*) está satisfeito com a reforma que fiz neste Largo do Rocio ?

Pedro I :-Satisfeitissimo, Sr. Passos ! O senhor e o Frontin são dous turunas escovados! Eu e os meus caboclos, temos ar e luz, agora. Podemos ser vistos e ver as moças que passam... Sinto-me remoçado... Até já reformei a minha Constituição... Tal qual, como esses Estados que formavam o Brazil, *antigamente*...

(*O Malho*, 10 de setembro de 1904).

FIGURA 37: “A INAUGURAÇÃO DA AVENIDA CENTRAL”, POR ANGELO AGOSTINI



Fonte: *O Malho*, 10 de setembro de 1904. Acervo: FBN.

Frontin :- Veja, Sr. presidente ; escombros e ruínas por todos os lados, mas se não fôr assim, só se pôde abrir Avenidas imaginarias...

R. Alves :- Já sei, já sei... O senhor sabe fazer engenharia, e sabe entusiasmar o povo. E' de se lhe ter inveja... Que diz, Sr. Lauro ?

Lauro :- Digo que o governo precisa de fazer uma Avenida... moral na opinião publica, para saborear tambem destes pratinhos...

R. Alves : Pois é começar, enquanto (*sic*) é tempo...

(*O Malho*, 10 de setembro de 1904).

Nos últimos meses dos mandatos, entre setembro e dezembro de 1906, duas imagens se sobressaem na busca por um desfecho ou, ainda, nos esforços de síntese das relações entre

as reformas, os governantes e o *Zé Povo*, figura que representa as classes populares no universo da revista. A primeira delas, assinada por J. Carlos, traz como personagens a própria cidade do Rio de Janeiro, o prefeito e o *Zé Povo* embarcando juntos em um automóvel para transitar por lugares que se dizem irreconhecíveis (figura 38); em uma espécie de acerto de contas, concluem que todo o transtorno valera a pena, cabendo a Passos não menos do que “as flores da gratidão” (*O Malho*, 8 de setembro de 1906). A segunda, capa da edição de 1 de dezembro de 1906, vem assinada por João Ramos Lobão e João José Vaz e traz Pereira Passos e Afonso Pena, sucessor de Rodrigues Alves na presidência, sob o título “A despedida do ex-prefeito” (figura 39); nela, os políticos fazem um balanço do governo municipal a custo do que circulou na imprensa no período, das metas e objetivos cumpridos e terminam por acordar um caminho de continuidade aos melhoramentos da cidade com o apoio popular.

FIGURA 38: “A VERDADEIRA BATALHA”, POR J. CARLOS



Fonte: *O Malho*, 8 de setembro de 1906. Acervo: FBN.

Passos:-V. Ex. confunde-me com tanta gentileza...

Cidade do Rio de Janeiro:-E o senhor tambem não me confundiu com tanta avenida ?

Zé Povo:-Lá isso é verdade ! O aspecto novo de muitos logares faz uma confusão damnada! Chega-se a pensar que se está em uma outra cidade.

Passos:-E é por isso que me castigam desta maneira?

Cidade : - Castigo, não, meu velho! São flores, muitas flores, mimosas flores da minha gratidão... Toma, toma, toma !

Zé Povo: -Ahi, *pequena* turuna! Mostra bem que só ha falta de flores no coração dos ingratos e dos caturras !...

O automovel (engrossando): - Fon-fon! fon-fon! Fon-fon!

(*O Malho*, 8 de setembro de 1906)

FIGURA 39: “A DESPEDIDA DO EX-PREFEITO”, POR LOBÃO E VAZ



Fonte: *O Malho*, 1 de dezembro de 1906. Acervo: FBN.

Passos: - Parto para o Cairo, conselheiro. Estou farto de ver cousas modernas. Vou descansar á sombra das antigas. Parece-me ter cumprido a minha missão, mostrando que com um pouco de energia e tendo em vista as aspirações do povo, tudo se consegue. Estas grandes manifestações que tenho recebido desvanecem-me muito, mas ainda indicam mais o caminho a seguir...

Penna: - Perfeitamente. E eu assim o entendi, nomeando para substituí-lo um homem digno de você... apenas um pouco mais calmo.

Passos: - Eu também o fui, apesar de espiçado pelo despeito fallado e impresso. E o conselheiro é tão feliz, que até fica livre dessa rotina que vem a ser este camello, em que afinal montei e no qual farei a minha viagem para o Egypto...

O povo (ao fundo!): - Viva, viva, viva o Dr. Passos! Viva o grande ex-prefeito! Viva!

(*O Malho*, 1 de dezembro de 1906)

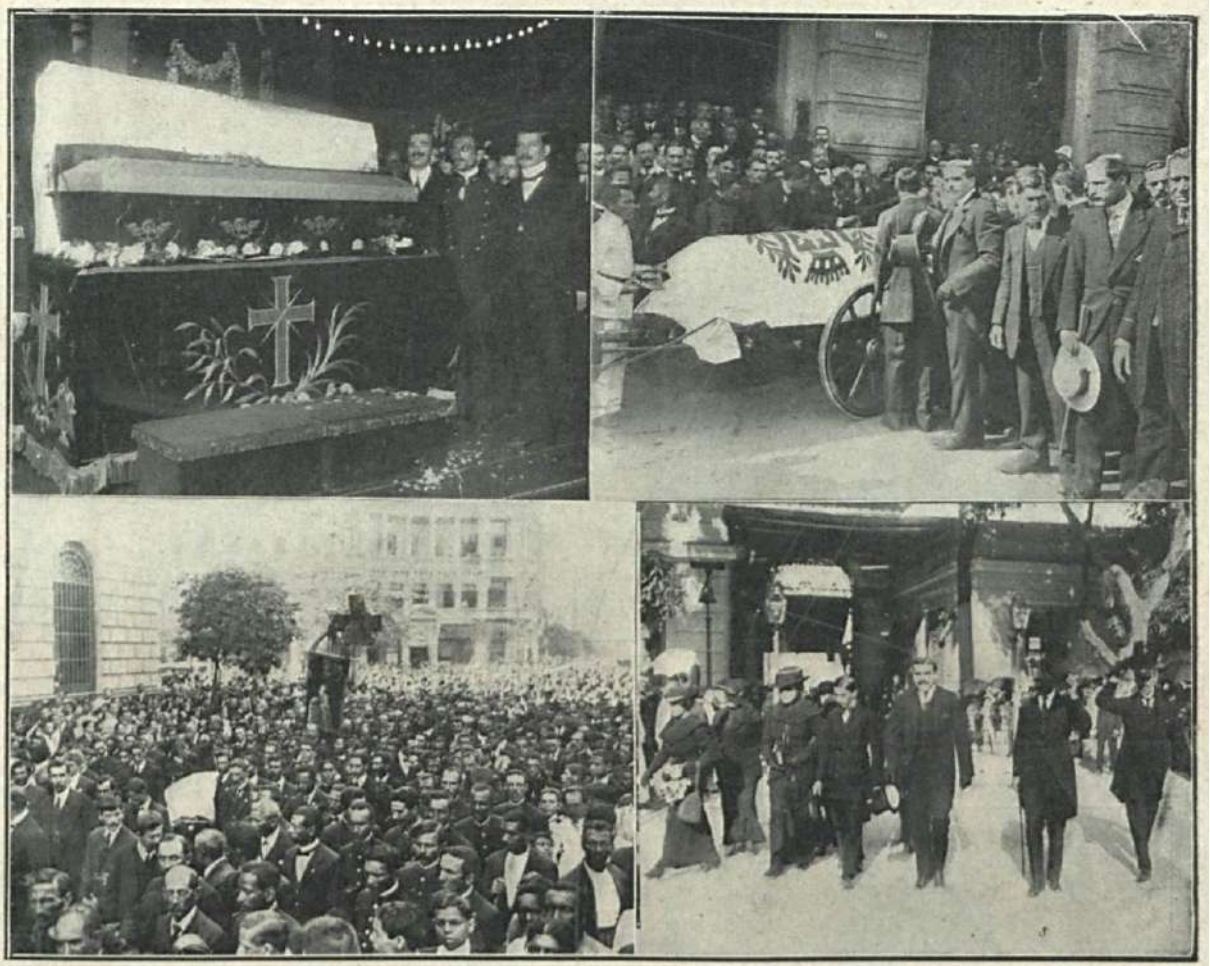
Na ocasião do falecimento de Passos, em 12 de março de 1913, e de Rodrigues Alves, em 16 de janeiro de 1919, foram publicadas fotografias em detrimento de caricaturas nos exemplares das semanas correspondentes. Para o antigo prefeito, a imagem escolhida foi cedida por um amigo, oriunda portanto de um acervo pessoal, e o retratava em uma viagem; de acordo com a revista, seria aquele o último registro de Passos em vida. Para o ex-presidente, dedicou-se uma página inteira para a reprodução de um retrato oficial – o mesmo reproduzido no momento de sua posse¹⁵¹. Sob o título “Os funeraes do Dr. Passos”, em reportagem de página inteira publicada meses após a morte do prefeito, em 7 de junho de 1913, *O Malho* rendia homenagens “ao grande reformador da cidade do Rio de Janeiro” no momento em que seus restos mortais atracavam no Porto; como o ex-prefeito falecera no exterior, as cerimônias fúnebres no Distrito Federal aconteceram tardiamente. Reiterando a perspectiva de Dulong (1994), tratada no capítulo anterior, prescreve-se o papel de um líder populista em detrimento de qualquer registro negativo sobre sua postura autoritária:

A população que por elle teve sempre um justo amôr, affluiu em massa ao edificio da Prefeitura, e contemplando com lagrimas os restos daquelle trabalhador incançavel que só a morte pudera deixar inactivo, levou-o depois ao campo santo onde os deixou para sempre, entre flores e bençãos (*O Malho*, 7 de junho de 1913).

¹⁵¹ Em nota, logo abaixo da fotografia, tem-se: “Já estava impressa a maior parte d'O MALHO quando ocorreu a morte do Sr. Conselheiro Francisco de Paula Rodrigues Alves. Duas ‘charges’, em que aparece a caricatura do Presidente extinto, não poderam ser retiradas, como fizemos com outras que estavam nas ultimas paginas impressas.

Acompanhavam o texto quatro fotografias (figura 40), todas sem assinatura, cujas legendas indicavam o ritmo do cortejo: “1) O salão da Prefeitura transformado em camara ardente. 2) A sahida da carreta, á porta do edificio da Prefeitura. 3) O enterro; a massa popular. 4) A familia do Dr. Passos no cemiterio” (*O Malho*, 7 de junho de 1913).

FIGURA 40: CORTEJO FÚNEBRE DE PEREIRA PASSOS NO RIO DE JANEIRO



Fonte: *O Malho*, 7 de junho de 1913. Acervo: FBN.

3.1.1 CLASSIFICAÇÃO DOS DISCURSOS

Essas tipificações encampam a discussão sobre as indicações gerais da literatura de referência a partir das quais *O Malho* teria produzido um discurso contra-hegemônico, cujo engajamento se daria majoritariamente apoiado nos recursos da sátira política explorados pela caricatura, e tributário de práticas próprias do jornalismo popular, sobretudo no sentido gráfico, enfatizado pela adesão à linguagem da imagem em detrimento do formato de texto tradicional. Verifica-se, no entanto, através de uma análise sistemática daquelas publicações e

de suas condições de produção, algumas divergências ou contradições relacionadas às possibilidades de classificação – o que implica, direta ou indiretamente, a necessidade de uma revisão daquilo que concerne, por exemplo, à posição da revista no espaço da imprensa local.

No sentido gramsciano, “contra-hegemonia” diz respeito à esfera do dissenso, “interferindo na conformação do imaginário social e nas disputas de sentido e de poder” (MORAES, 2010: 54); a “hegemonia”, por sua vez, “pressupõe a conquista do consenso e da liderança cultural e político-ideológica de uma classe ou bloco de classes sobre as outras” (MORAES, 2010: 55) e exprime um universo maior de convicções, condutas sociais e morais correspondentes a bases econômicas dominantes, juízos de valor e princípios de organização e ação política majoritários ou impositivos. Nesses termos, a imprensa seria entendida, na dimensão do poder simbólico, como um “agente da hegemonia” – dentre os quais se localizam também sindicatos, partidos políticos, a Igreja, as escolas etc. – carregada de ideologia para manter ou reforçar uma dominação já estabelecida ou para contrariar seus pressupostos e formar novos padrões. Imprensa contra-hegemônica, então, em tese, é aquela que traz consigo o dever ético da denúncia e da tentativa de reversão de condições de marginalização e/ou exclusão de determinadas parcelas sociais no contexto da produção capitalista. *O Malho*, apesar de promover quebras narrativas pontuais com charges que analisaremos mais adiante, como no caso da Revolta da Vacina ou das desapropriações de moradia popular, não produz dissenso sobre a necessidade ou sobre o encaminhamento das reformas do Rio; de maneira geral, não só apoia como, ainda, como vimos na defesa de Passos, busca fomentar bases sociais e políticas possíveis para garantir o seu prosseguimento em mandatos próximos. Não há também, nas trajetórias dos agentes responsáveis pela produção daquele discurso, em grande parte de origem social elevada e apresentando disposições que aderem satisfatoriamente às práticas e representações das “elites”, qualquer indício de desejo de subversão ou ruptura com a gramática do projeto de modernidade que se desenhava implementar. Percepções incorporadas pela literatura (LUSTOSA, 1989; QUEIROZ, 2010; VELLOSO, 2005; PETRARCA, 2008) de que aqueles agentes provocavam “perplexidade social” em suas matérias de caráter denunciata no que tange “aos excluídos do processo de modernização do Rio de Janeiro” (PETRARCA, 2008: 12) não relevam, pois, a complexidade do quadro.

Já o jornalismo popular, historicamente associado ao jornalismo sensacionalista¹⁵², tem por definição a “proximidade e empatia com o público-alvo, por intermédio de algumas mudanças de pontos de vista, pelo tipo de serviço que presta e pela sua conexão com o local e o imediato” (AMARAL, 2011: 16); comporta periódicos que atendam às classes sociais mais baixas, de menor renda e menor grau de instrução, sejam baratos, possuam baixa paginação e que se destaquem pela prestação de serviços. De maneira geral, os jornais populares atendem ainda a regiões urbanas específicas, dificilmente tornando-se nacionais, não dispõem de assinatura para seus leitores, se utilizam de linguagem simples e reúnem a publicidade de produtos que visam um público de baixa renda. Apesar de apresentar-se como porta-voz do “povo” e colocar-se como seu defensor frente às disputas políticas, o grande representante desse segmento na revista é o personagem *Zé Povo* que, como argumentou-se no primeiro capítulo, aparece com frequência em posição subalterna ou de ridicularização pelas classes dominantes. Alguns padrões indicam que, ao contrário do que sugerem os estudos de referência, o público-alvo de *O Malho* seria composto por representantes da pequena e média burguesia: *i*) o preço do exemplar, custando 200 a 300 contos de réis, chegando a 500 ou mais em edições especiais¹⁵³ (enquanto que, na concorrência, outros jornais “populares” custavam 100, conforme evidencia o quadro abaixo); *ii*) a promoção das Belas Artes e de instituições de ensino estrangeiras do setor, como a *Académie Julian* de Paris, enfatizando a pintura e a escultura (figura 41); *iii*) a reprodução periódica de fotografias de álbuns de família e de partituras musicais em páginas inteiras (figura 42) – muitas delas escritas por Augusto Santos que, como vimos, tinha formação em Música e era membro de orquestra; *iv*) a cobertura de eventos particulares, como jantares de associações locais e celebrações de pequenas organizações e sociedades (figuras 43 e 44); *v*) divulgação de serviços e eventos culturais em trajes de gala, como aqueles organizados pela “Empresa Parque Fluminense” (figura 45). Ademais, *O Malho* oferecia aos leitores tanto da capital quanto do interior a possibilidade de

¹⁵² Atribui-se ao “sensacionalismo” um “tipo de notícia que apela às sensações, que provoca emoção, que indica uma relação de proximidade com o fato reconstruído exatamente a partir de uma memória dessas sensações”. Quando analisado sob a ótica da Indústria Cultural, pode indicar também um jornalismo de função alienante, que se apropria das sensações, mercantilizando-as. “Sendo assim, a palavra passa a designar com frequência o jornalismo que privilegia a superexposição da violência por intermédio da cobertura policial e da publicação de fatos considerados chocantes, distorcidos, usando uma linguagem que não raras vezes apela a gírias, palavrões, e inclui no seu repertório expressões de fácil entendimento para os grupos populares” (BARBOSA; ENNE, 2005: 68).

¹⁵³ O suplemento desenhado por Calixto Cordeiro em ruptura a Hermes da Fonseca foi um exemplo de alta abrupta de preço do exemplar a depender do sucesso de vendas. Números dedicados às obras da Avenida Central, não raro, ultrapassavam o preço de 300 réis.

adquirir a revista por meio de assinaturas de 3, 6 e 12 meses, característica que, conforme indica Amaral (2011), não era comum para aquele segmento. A alta burguesia fora atendida de maneira mais substancial pelas revistas ilustradas de cunho literário e científico, como a *Kosmos*, *Século XX* e *Renascença*, impressas em cores e papel *couché* e que aderiram muito mais à fotografia do que à caricatura e à litogravura (ALCÂNTARA, 2016: 14).

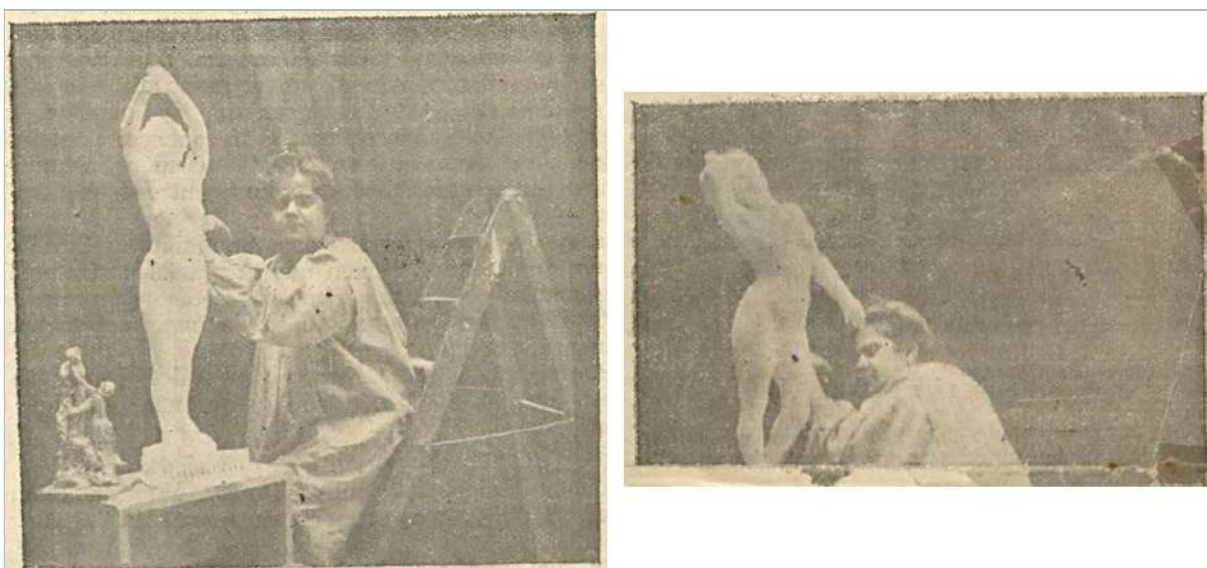
QUADRO 9: PREÇO DOS PERIÓDICOS EM CIRCULAÇÃO NO RIO DE JANEIRO (1900-1910)

Periódico	Preço (avulso)
Jornal do Brasil (JB)	100 rs
Gazeta de Notícias	100 rs
Correio da Manhã	100 rs
O Paíz	100 rs
Jornal do Commercio	Só se tem informação de venda por assinatura
O Seculo	100 rs
A Patria	100 rs
Cidade do Rio	100 rs
Echo Suburbano	100 rs
O Rio-Nú	100 rs
Tagarela	100 rs
A Avenida	200 rs
O Tico-Tico (Grupo Malho)	200 rs
O Malho (Grupo Malho)	200-300 rs
Revista da Semana (edição ilustrada do JB)	300 rs
Careta	300 rs
A Vida Elegante	400 rs
Fon-Fon!	400 rs
Leitura Para Todos (Grupo Malho)	500 rs

Rua do Ouvidor	500 rs
Floreal	500 rs
Ilustração Brasileira (Grupo Malho)	1\$000
Século XX	1\$500
Renascença	1\$500
Kosmos	2\$000

Fonte: Informações extraídas de BARBOSA (2010) e ALCÂNTARA (2016), acrescidas pela autora.

FIGURA 41: ARTISTA JULIETA FRANÇA EM ATELIÊ DE L'ACADÉMIE JULIAN DE PARIS



Fonte: *O Malho*, 20 de setembro de 1902. Acervo: FBN.

FIGURA 42: “QUEM INVENTOU A MULATA?”, CANÇONETA DE ERNESTO-SOUZA

QUEM INVENTOU A MULATA?
CANÇONETA DE ERNESTO-SOUZA

Piano

Canto

ERNESTO-SOUZA

ERNESTO-SOUZA

Fonte: *O Malho*, 8 de novembro de 1902. Acervo: FCRB.

FIGURA 43: JANTAR DA “ASSOCIAÇÃO COMMERCIAL” DO RIO DE JANEIRO



Fonte: *O Malho*, 16 de julho de 1904. Acervo: FCRB.

FIGURA 44: PIQUENIQUE DO “CLUB NATAÇÃO E REGATAS”, FOTOGRAFIA DE ANTONIO LEAL



Fonte: *O Malho*, 16 de abril de 1904. Acervo: FCRB.

FIGURA 45: “EMPRESA PARQUE FLUMINENSE”, ÚLTIMOS ESPETÁCULOS

EMPRESA
PARQUE FLUMINENSE
LARGO
DUQUE DE CAXIAS
13/19

Grupo dos primeiros artistas da Grande Companhia Equestre de Novidades e Variedades, Empresa Ghiglione, que trabalha actualmente no Parque Fluminense.—No sabbado, LUCTA ROMANA, desafio entre o Sr. Emil Grassi, athleta da *troupe*, e um conhecido profissional.—No domingo, *matinée*, programma escolhido para as crianças e profusa distribuição de chocolate.—*De noite*, ESPECTACULO DE GALA com programma inteiramente novo.

ULTIMOS ESPECTACULOS

Fonte: *O Malho*, 7 de novembro de 1903. Acervo: FCRB.

No seu primeiro ano de circulação, em 1902, a revista apresentou uma média de 23,3 páginas por edição, aumentando no ano seguinte para 28,5. Três anos depois, em 1906, sua paginação média já era de 44,3, mantendo-se razoavelmente constante dali em diante – uma altíssima paginação se comparada aos outros veículos, que somavam cinco páginas em média por edição naquele período¹⁵⁴. Em 26 de agosto de 1905, *O Malho* lança seu “suplemento de modas dedicado às famílias brasileiras” intitulado *O Rio chic*, que vinha sempre acompanhado de uma fotografia de uma modelo mulher, cujas peças que vestia eram minuciosamente descritas na legenda; prometendo tratar das “elegancias da semana”, a seção trazia atualizações das tendências de roupas e acessórios com base nos últimos acontecimentos de Paris, enaltecendo materiais, alfaiates e até estilos de corte de cabelo e penteados que estariam mais ou menos adequados a determinadas ocasiões sociais. Os anunciantes mais constantes, que se faziam os grandes financiadores da revista, tinham à sua disposição também os caricaturistas; os anúncios destacados, que vinham agora desenhados e em cores, longe da seção geral de classificados, ocupavam metade de uma página, dispostos dois a dois, ou até mesmo uma página inteira, conforme as imagens que se seguem (figuras 46 e 47).

¹⁵⁴ Nos últimos anos de circulação da *Revista Illustrada* (1893-94), de Angelo Agostini, seus exemplares somavam sete páginas cada; *A Nova Semana Illustrada*, de Augusto Santos, dez. *A Avenida*, fundada por Crispim do Amaral, apresentava média de 15 páginas por edição já na década seguinte (1910).

FIGURA 46: ANÚNCIO “RESTAURANT LUA DE OURO”, POR CALIXTO CORDEIRO



Fonte: *O Malho*, 1 de julho de 1905. Acervo: FBN.

Os proprietários deste conhecido estabelecimento, participam aos seus amigos e freguezes e ao publico em geral, a sua mudança para a RUA SETE DE SETEMBRO N. 136, onde esperam merecer a sua apreciada confiança.

- Olhe, Sr. Dr. Passos, o senhor é que me força a este sacrificio...
- Não te preocupes com isso : freguezes não te faltarão e eu mesmo serei um delles ; demais, tenho em projecto muitas derrubadas ainda em outras ruas, que supprimirão muitos hoteis, e aos que sobreviverem ninguem çhes poderá chegar com a poeira que será de asphyxiar... E quem quizer comer e passar bem ha de recorrer ao “Restaurant Lua de Ouro”, na ponta!
- É verdade, mas os freguezes que tenho já os conheço, não soffrem de dyspepsias, graças á minha bôa cosinha, e os outros, não sei em que estado apparecerão... É o caso : aquelles estão no sacco, estão no papo - estes, estarão ou não.
- Tens razão, amigos velhos e bons não se esquecem, mas... os novos tambem não se desprezam... Tudo entrará nos seus eixos e você verá como o seu Lua de Ouro fica mesmo um sol deslumbrante!... (*O Malho*, 1 de julho de 1905).

FIGURA 47: ANÚNCIO “ÁGUA DE CAXAMBU”, POR J. CARLOS



Fonte: *O Malho*, 10 de fevereiro de 1906. Acervo: FBN.

- Nada mais é preciso para a minha completa felicidade: basta um bom cachimbo e a soberana das águas de meza - a Água de CAXAMBU !
(*O Malho*, 10 de fevereiro de 1906)

Mesmo narrativas múltiplas sobre o posicionamento individual dos caricaturistas naquele contexto, se tomadas caso a caso, não são suficientes para reconstituir o espaço social da revista e compreender as tomadas de posição de seus agentes. Para Lustosa (1989: 61), “Raul Pederneiras conferiu destaque às cenas populares (...). Os tipos sofisticados, de elite, tiveram em Calixto seu caricaturista”; Lima (1963: 1011) qualifica os “tipos” de Calixto Cordeiro como “seus cavalheiros de fraque, as damas elegantes e pomposas, os esnobes de todo o tipo” frequentemente associados a “charges políticas extremamente vigorosas”. Loredano (2007: 12), que catalogou os trabalhos de J. Carlos publicados n’*O Malho* de 1922 a 1930¹⁵⁵, período em que o caricaturista fora diretor artístico de todo o *Grupo Malho*, o

¹⁵⁵ Segundo o autor, os períodos pré-Careta e Careta (1902-1921 e 1935-1950) foram inventariados a partir de um projeto de financiamento da Prefeitura do Rio de Janeiro em 1955.

descreve como um “comentador da política nacional” dedicado às contradições entre a cidade que se moderniza “e se pretende europeia e aquela que palpita na cultura peculiar de suas ruas”. No entanto, dados biográficos como o flerte de Pederneiras com o fascismo e a simpatia declarada por Benito Mussolini durante os anos 1920 (SILVA, 2014: 185), por exemplo, e a postura contrária de J. Carlos, que apesar de anticomunista fora também antinazifascista e antiautoritarista (LORDEANO, 2007: 172-177), para além de aderir a um discurso discriminatório de raça que se acoplou às mobilizações e engajamentos intelectuais pela formação da identidade nacional¹⁵⁶, contam pouco nos esforços de síntese da produção acadêmica acerca do tema. E essas questões se complexificam ainda mais quando seus contextos vêm à tona, como no caso de Pederneiras (um dos caricaturistas de quem mais se tem registros biográficos):

A convivência de Raul com os setores desprivilegiados do Rio de Janeiro ocorria nas festas populares, nas ruas de maneira geral, onde ele buscava muitas das suas ideias para suas criações de humor, músicas e pesquisas etimológicas. Porém, entre os setores sociais dominantes, Raul mantinha uma convivência mais próxima de sua intimidade. O seu prestígio intelectual e a sua erudição tinham grandes admiradores ali. Os convites constantes para almoços, jantares, chás e banquetes eram algo comum em sua vida social (SILVA, 2014: 128).

Daí, talvez, a razão pela qual Lustosa (1989: n.p.) considere que: “Somente Raul, dos três cartunistas [Raul Pederneiras, Calixto Cordeiro e J. Carlos], não tornou a caricatura política carro-chefe de sua obra”; aspecto que, de acordo com a discussão proposta no capítulo anterior desta tese, exprime-se de maneira controversa. As relações de compadrio, amizade e lealdade, as relações políticas em termos de acesso a cargos da carreira pública, o capital econômico, a influência familiar etc. compõem um conjunto do qual a imagem como produto final – o discurso manifestado por aqueles agentes que formaram juntos agendas na imprensa – não deve se desvencilhar. Nesse sentido, perceber as dinâmicas de formação do grupo e da própria revista como termos de um processo de institucionalização inscrito em um espaço de disputas internas, exige localizar também as estratégias de mobilização de recursos

¹⁵⁶ Coluna da Revista Fórum em função da exposição em homenagem a J. Carlos no Instituto Moreira Salles, em novembro de 2019: “Importante chargista, ilustrador e designer gráfico brasileiro, Carlos é também representante do racismo tradicional da branquidade brasileira em sua representação gráfica estereotipada e animalizante de negros, japoneses e outros grupos não brancos do Brasil da primeira metade do século XX”. Disponível em: <<https://revistaforum.com.br/colunistas/tomazamorim/j-carlos-ims-de-sao-paulo-promove-descuidada-exposicao-racista>>. Acesso: 13 abr/2020.

através das quais aqueles agentes conseguiram se impor sobre a instituição, intervindo decisivamente sobre um desvio ou uma mudança radical de tomada de posição; é o caso da Campanha Civilista, a corrida eleitoral travada entre o militar, marechal Hermes da Fonseca, e o representante civil, Rui Barbosa, em 1910 pela presidência da República, cujos episódios ajudam a compreender o campo de forças em pauta.

No decorrer dos seus oito primeiros anos de circulação (1902-1910), *O Malho* atingiu a marca de 40 mil exemplares de tiragem – “cifra respeitável na época”, segundo Lima (1963: 1041); no entanto, durante o começo da Campanha Civilista, as vendas caíram de maneira vertiginosa para a faixa dos 18 mil¹⁵⁷. Isso porque, por uma decisão editorial dos proprietários Luís Bartholomeu de Souza e Silva e Antonio Azeredo¹⁵⁸, contrária a vontade dos demais colaboradores (o que incluía a direção artística, à época comandada por Calixto Cordeiro e Raul Pederneiras), a revista apoiara a impopular candidatura de Hermes da Fonseca de novembro de 1909 a março de 1910. Lima (1963: 1041) registra, nesse contexto, uma série de ameaças, “em todos os tons e calão de tôdas as superficies de sarjetas”, que chegavam à redação, até mesmo de morte. Em novembro de 1914, ao final do mandato do então presidente eleito, um movimento interno que vinha ganhando força entre os caricaturistas, liderado por Calixto, Raul, Lobão, Renato de Castro e Storni, conseguiu reverter a situação em favor de Rui Barbosa, implicando uma retratação pública do veículo. “Um dia K. Lixto convenceu Luís Bartolomeu a mudar-lhe o rumo, sugerindo-lhe fazer uma página dupla com *O Entêrro Dêle*. Assim, num sábado, tendo Bartolomeu cedido, K. Lixto arrecadou quanta fotografia de figurão havia no arquivo e foi fazer a *charge*” (LIMA, 1963: 1041) – episódio que, como sinalizamos no capítulo anterior, rendeu a Calixto Cordeiro uma hemorragia ocular devido às oito horas ininterruptas de trabalho com baixa luminosidade, custando-lhe a visão por seis meses (figura 48).

¹⁵⁷ *Idem ibidem*.

¹⁵⁸ Segundo Lima (1963: 1183), o motivo do apoio a Hermes da Fonseca seria de cunho pessoal: o rompimento da amizade entre o então proprietário d’*O Malho*, o senador Antonio Azeredo, e o candidato civil à presidência, Rui Barbosa. Para a razão do rompimento, no entanto, não se tem registro.

FIGURA 48: SUPLEMENTO D'O MALHO, POR CALIXTO CORDEIRO



Fonte: *O Malho*, 21 de novembro de 1914. Acervo: FBN.

ZÉ POVO : - Esse que ahi vae, caminho da valla commum, não merecia ser coberto de apodos e ridiculo ! Ao contrario : é digno de ser sagrado benemerito, porque bem mereceu da Patria !

Elle soube, como ninguem melhor o faria, evidenciar aos olhos do mundo as vantagens e a excellencia do regimen republicano, demonstrando que os maus governos - os governos sem compostura, que desmoralisam a nação, que arrastam pelas ruas da amargura a dignidade nacional e o credito publico, sem consciencia dos males que occasionam ao paiz - acabam e desaparecem rapidamente, incidentes minimos que são, na vida das nacionalidades ! Outros governos vêm, concertam os erros commettidos, e, das vestes alvas da Republica, apagam as nodoas e os salpicos de lama, que as conspurcavam !

Sim, meus senhores ! Os maus governos passam e a Republica fica, sempre caminhando para os seus altos destinos ! Por isso, ó vós que agora acompanhaes á morada do eterno esquecimento esse que, por um bamburrio da sorte, foi um dia elevado ás culminancias do poder : perdôae-lhe os erros e os crimes, porque - "Elle" não sabia o que fazia !...

(*O Malho*, 21 de novembro de 1914)

No número seguinte da revista, cuja publicação se dava em 28 de novembro de 1914, a retratação do posicionamento político se dava em formato de crônica; mais adiante, um aviso recuperava não só aspectos consagratórios da memória daquele grupo que legitimassem a crítica positiva da charge de Calixto junto aos pares, como também, pela primeira vez n' *O Malho*, justificava ao público o esgotamento da edição nas bancas e o superfaturamento no preço do exemplar avulso. Ao “ilustre senador baiano”, Rui Barbosa, “com muita justiça proclamado 'a maior mentalidade do Brazil'”, ficavam os agradecimentos pelo seu “serviço á Patria” e a “manifestação de apreço, á qual se associam todos os que amam a justiça e a liberdade” (*O Malho*, 28 de novembro de 1914).

Modestia á parte, o maior successo da semana foi o nosso numero de 21 [de novembro], com o seu colossal supplemento a quatro côres - *A “ultima”... homenagem*. Nunca no Brazil se havia feito cousa igual, no genero ; e, naturalmente, só a essa circumstancia pôde ser attribuido o facto de alguns amaveis collegas terem resuscitado - embora sem, talvez, o pensarem - as bôas normas da imprensa de outr'ora, quando, a cada trabalho de folego, de Angelo Agostini e de Raphael Bordallo Pinheiro, correspondia o registo elogioso do esforço de concepção critica e artistica, e de execução technica.

(...)

A' vista das muitas reclamações e solicitações, quer d'aqui quer do interior, resolvemos reproduzir hoje - *A “ultima”... homenagem* - supplemento colorido do numero passado, cujo successo excedeu a nossa expectativa.

Com grande sacrificio dos nossos muitos trabalhos graphics, dobraremos a edição d'esse numero ; tal foi, porém, o successo, que de nada valeu esse esforço, nem pudemos evitar o abuso dos vendedores, que aproveitam o vento para molharem a vela...

Depois d'esse successo de arromba, ainda certos professores de moral simples e composta lembraram-se de fazer a *O Malho* a gentileza de uma reclame de truz ; de sorte que augmentou extraordinariamente a procura : todos querem para alli o grandioso enterro do finado quatriennio, de *urucubacada* memoria ! (*O Malho*, 28 de novembro de 1914).

Em sua primeira página, desta vez sem assinatura, a revista representava em forma de charge a repercussão geral da imprensa sobre a sua inesperada tomada de posição (figura 49). “*O Imparcial*, *O Seculo* e *O Paiz* 'metteram o páu' n'*O Malho*, por... pelo formidavel successo que este fez com o seu numero de sabbado passado. – (Nosso canhenho.)”; fez, ainda, referência direta aos dirigentes daqueles jornais: Macedo Soares, João Lage e Bricio Filho, respectivamente.

O MALHO : - Muito altos e muito illustres Srs. Macedo Soares, João Lage e Dr. Bricio Filho ! Ja que Deus os fez e o diabo os ajuntou,

acceitem a curvatura do meu agradecimento á espontanea *reclame* que me fizeram! Fiquem, porém, sabendo que, quanto a criterio e orientação, não admito palmatorias de ninguém, e peço licença para dispensar conselhos! Só admito aprovação ou reprovação do publico, juiz unico a quem presto contas; e esse, segundo confessa *O Seculo* e acrescentam os filhos da Candinha, pagou exemplares a cinco mil réis!...

ZE' POVO: - Olarilas ! E portanto, ficam sabendo os *professores de moral* que *O Malho* dá e não acceta lições... (*O Malho*, 28 de novembro de 1914).

FIGURA 49: REPERCUSSÃO DA CHARGE DE CALIXTO NA IMPRENSA



Fonte: *O Malho*, 28 de novembro de 1914. Acervo: FBN.

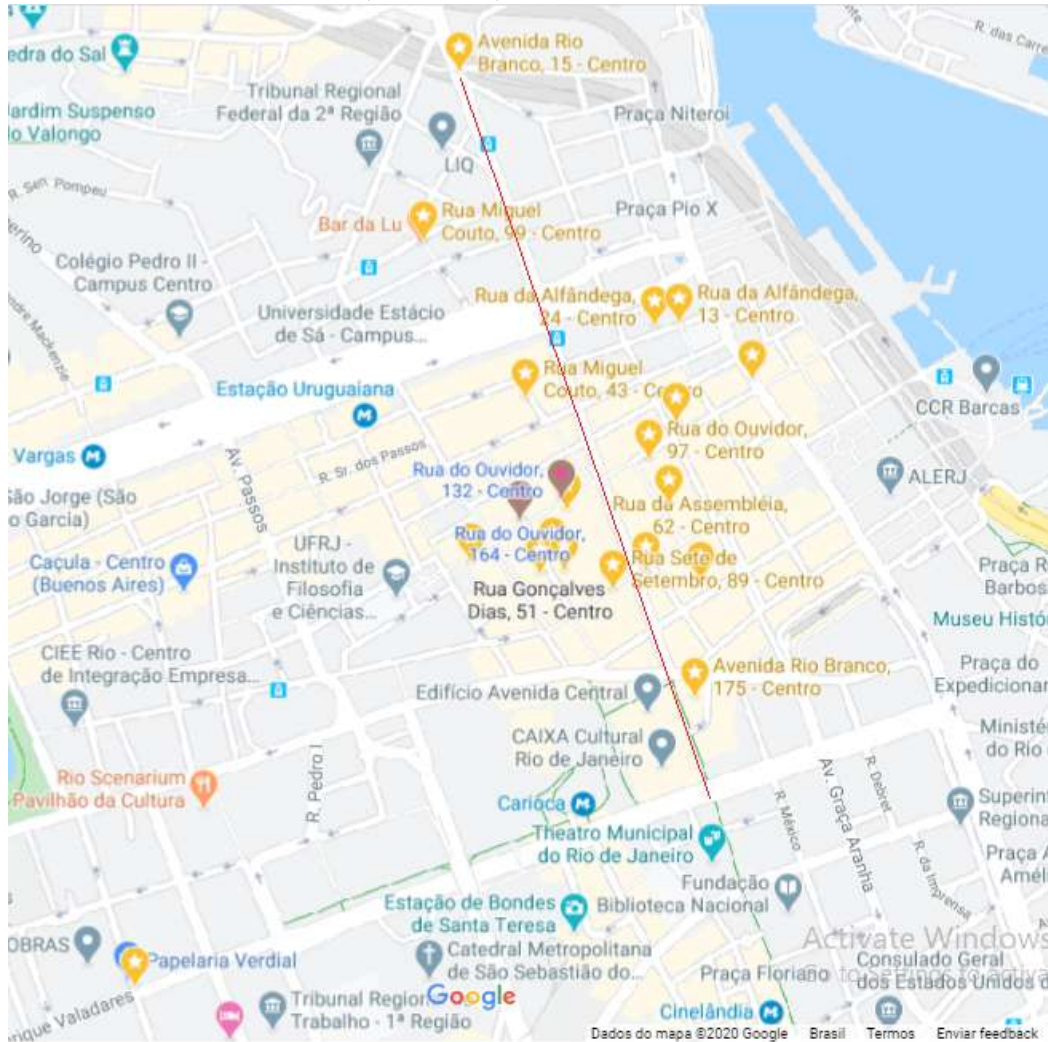
A comunicação entre esses veículos se dava, de certo, pela repercussão de suas escolhas jornalísticas (de formato, estilo de escrita, eleição de pautas e fontes etc.) e propostas editoriais, mas também pela proximidade espacial segundo a qual se orientavam as redações na cidade. A intercambialidade dos agentes entre esses veículos não se limita às suas múltiplas posições no exercício da ocupação (nos termos não raros da simultaneidade de colaboração em mais de duas ou três empresas) ou ao uso comum de maquinário e acesso às oficinas tipo e litográficas, mas está sujeita, ademais, às condições de circulação provocadas

pelo entorno territorial: dos 25 periódicos listados no quadro 9, 16 estavam afixados na Rua do Ouvidor, no centro da cidade¹⁵⁹; apenas o *Jornal do Commercio* era donos de três edifícios naquela região¹⁶⁰, um situado na própria Rua do Ouvidor, outro na Travessa do Ouvidor e o terceiro, na Rua da Quitanda. À exceção de dois únicos periódicos (*Correio da Manhã* e *Echo Suburbano*), que se localizavam no subúrbio, todos os outros ocupavam espaços adjacentes. *O Malho* e a *Ilustração Brasileira* eram sediados no mesmo prédio, assim como o *Rua do Ouvidor* e a *Cidade do Rio*. Os endereços encontram-se sinalizados no mapa abaixo (mapa 3) por pontos estrelados em amarelo; na Rua do Ouvidor, os dois pontos em cinza indicam os endereços compartilhados. Em vermelho, destaca-se a Avenida Central (hoje Avenida Rio Branco), inaugurada em 7 de setembro de 1904.

¹⁵⁹ Nas décadas anteriores, de 1870 a 1900, as redações já ocupavam a Rua do Ouvidor e arredores, como a Rua da Assembleia, Sete de Setembro e Gonçalves Dias (*Revista Illustrada, Semana Illustrada, Nova Semana Illustrada, O Arlequim, Vida Fluminense, O Mosquito, Psit!!!, O Besouro, A Cigarra, Don Quixote e O Mercurio*); tradição que se seguiu pelas décadas de 1910 a 1930 (acrescentando aos dados do quadro 9, *O Gato, O Juquinha e O Imparcial*). Foram considerados apenas periódicos por onde circularam os agentes em pauta.

¹⁶⁰ “Sem a aspiração de ser popular, fazendo questão de acentuar o seu trânsito entre a classe dominante - orgulha-se de ser ‘o jornal das classes conservadoras, lido pelos políticos, pelos homens de negócios, pelos funcionários graduados’ -, o *Jornal do Commercio* é o periódico mais caro do Rio: a sua assinatura é o dobro da do *Jornal do Brasil*” (BARBOSA, 2007: 45).

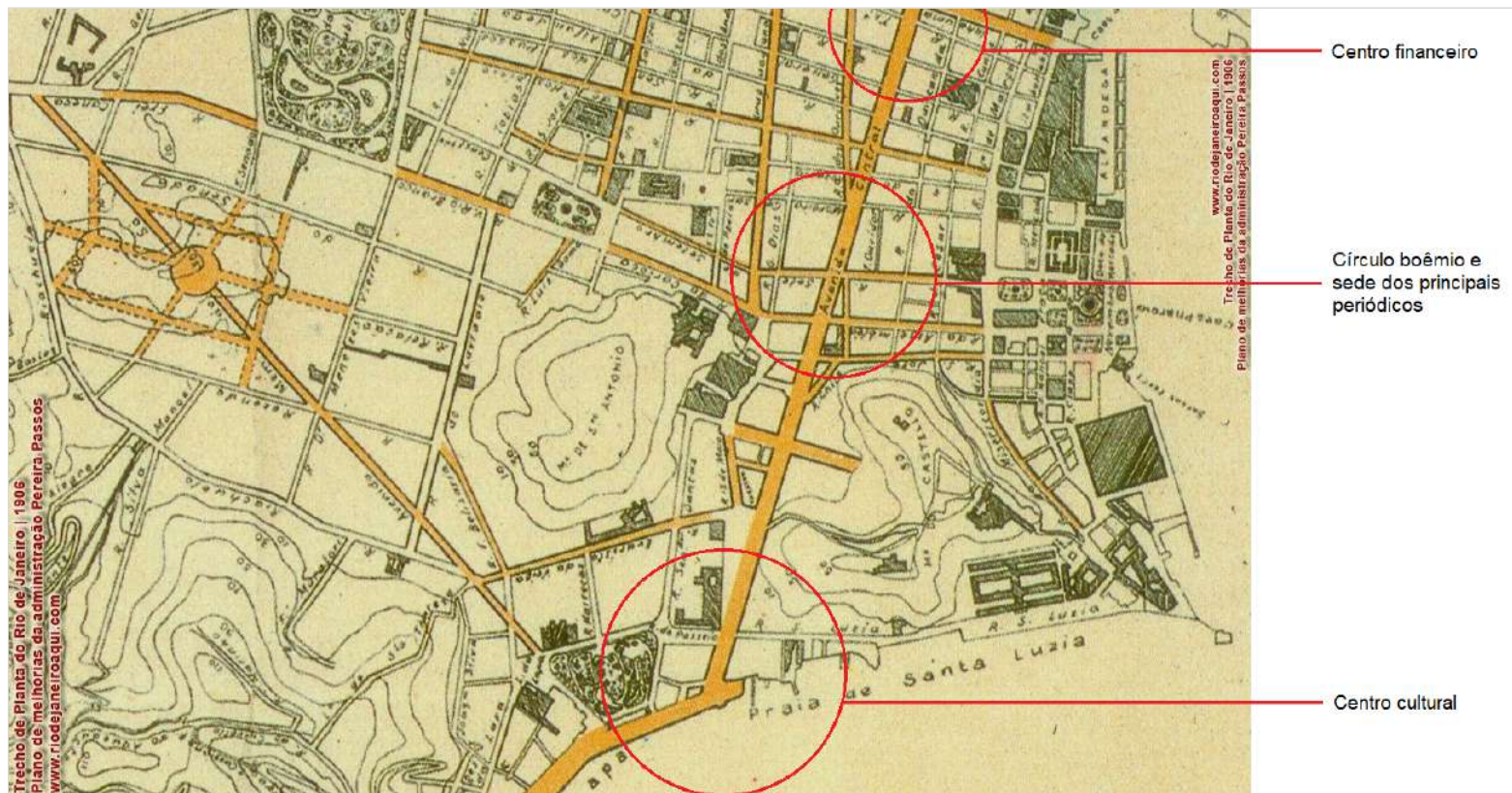
MAPA 3: SEDES DAS REDAÇÕES (1900-1910)



Fonte: Google Maps. Endereços marcados pela autora.

Conforme descreve Azevedo (2016b: 170), a Avenida Central, no Rio, fora dividida em três seções (mapa 4): *i*) o centro financeiro, mais próximo a Praça Mauá, onde ficavam os bancos, as casas de comércio e, posteriormente, a bolsa de valores; *ii*) a partir da antiga Rua de São Pedro, o Clube de Engenharia e as redações de grandes jornais, concomitantes ao círculo boêmio (sobretudo a “boemia literária”) também representado pelos cafés e confeitarias dos arredores da Rua do Ouvidor (LUSTOSA, 1989; SALIBA, 2002; BORDIGNON, 2015); *iii*) o centro cultural, que se estendia da Rua de Santo Antônio à Avenida Beira Mar, e reunia as “principais instituições icônicas da ideia de civilização”, como o Palácio Monroe, a editora de François Hypolite Garnier, o Palácio da Justiça Federal, a Biblioteca Nacional, a Escola Nacional de Belas Artes e o Theatro Municipal.

MAPA 4: CENTRO DO RIO DE JANEIRO, 1906



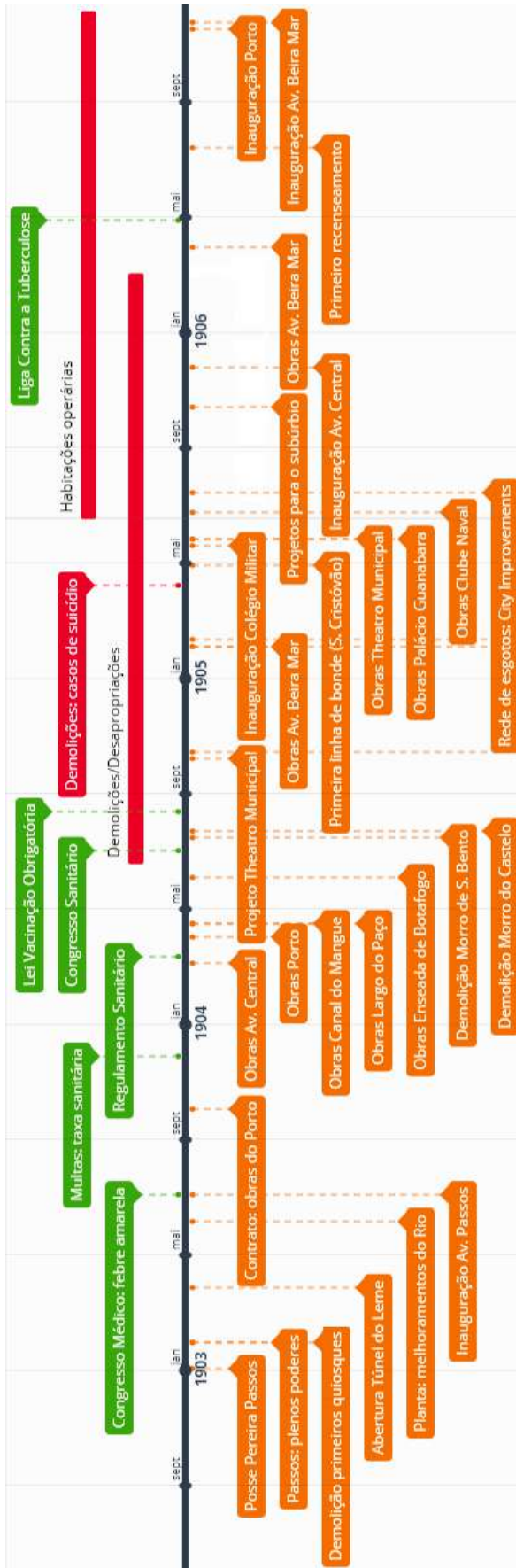
Assim, se as estruturas do espaço social se traduzem nas estruturas do espaço físico (BOURDIEU, 2008: 162-164), o Rio de Janeiro enquanto capital concentraria “os pólos positivos de todos os campos e a maior parte dos agentes que ocupam essas posições dominantes”, implicando progressivamente o condicionamento de estruturas mentais e de sistemas de preferências como a noção de cosmopolitismo, de especificações da linguagem e, em última instância, de princípios de legitimação e visibilidade do que se impõe “belo” e “moderno” frente a outras conjunturas “menores”: as relações de oposição caracterizam não só os lugares mas, principalmente, distinguem os agentes sociais habilitados a ocupá-los. Dito de outro modo, a proximidade no espaço físico favorece a acumulação de capital social, tornando possível o controle econômico e simbólico da região.

3.2 UMA PROPOSTA DE PERIODIZAÇÃO DAS REFORMAS DO RIO

A partir do *corpus* empírico estabeleceu-se uma cronologia de eventos configurando uma leitura d’*O Malho* sobre as reformas urbano-sanitárias do Rio de Janeiro (figura 50)¹⁶¹ ou, como se quer argumentar, uma cronologia que indica as estratégias através das quais a revista periodizou a história daquele tempo. As maneiras pelas quais os agentes hierarquizaram temas, escolheram publicizar determinados pontos de vista e mobilizaram suas tomadas de posição refletem, então, as dinâmicas de imposição das disposições e práticas a que eles estiveram submetidos em suas trajetórias pregressas, em posição anterior ou concomitante a sua entrada e permanência n’*O Malho*, como se buscou demonstrar até aqui. Não se trata, pois, de trabalhar os fatos estritos – esforços já realizados exaustivamente por estudos que se ocupam das dinâmicas administrativas, das políticas públicas ou do planejamento urbano (MATTOS, 2008; DODE, 2016; PAOLI, 2012) – mas mapear as estratégias que promoveram caminhos possíveis para que esses fatos fossem narrados. De modo geral, propõe-se um arranjo dessas narrativas em três eixos: 1) medidas médico-sanitárias profiláticas e de tratamento contra epidemias endêmicas (em verde); 2) obras público-privadas de infraestrutura (em laranja); 3) demolições ou desapropriações de casas e estabelecimentos comerciais na região central da cidade e o debate sobre a necessidade ou não de se construir habitações operárias e/ou populares (em rosa) – processo esse que atravessa os outros dois anteriores e lhes é concomitante. Tendo como base esse panorama geral e levando em consideração a importância da imagem para o veículo, alguns eventos serão elencados na tentativa de articular os atos dos governos federal e municipal como parte do projeto de reforma instituído às suas representações construídas pelos agentes perfilados.

¹⁶¹ Em ordem: Posse Pereira Passos; Passos: plenos poderes; Demolição primeiros barracões; Abertura Túnel do Leme; Planta: melhoramentos do Rio; Congresso Médico: febre amarela; Inauguração Av. Passos; Contrato: obras do Porto; Multas: taxa sanitária; Obras Av. Central; Regulamento Sanitário; Obras Porto; Obras Canal do Mangue; Obras Largo do Paço; Obras Enseada de Botafogo; Demolições/Desapropriações; Congresso Sanitário; Demolição Morro de S. Bento; Demolição Morro do Castelo; Lei Vacinação Obrigatória; Projeto Theatro Municipal; Instalação trilhos de bondes (Cia. Jd. Botânico); Obras Av. Beira Mar; Rede de iluminação pública (Gaffré x Light Power); Prolongamento Rua Marechal Floriano; Demolições: casos de suicídio; Primeira linha de bonde (S. Cristóvão); Inauguração Colégio Militar; Obras Theatro Municipal; Obras Palácio Guanabara; Habitações operárias; Obras Clube Naval; Rede de esgotos: City Improvements; Projetos para o subúrbio; Inauguração Av. Central; Demolição primeiros quiosques; Obras Av. Beira Mar; Liga Contra a Tuberculose; Primeiro recenseamento; Inauguração Porto; Inauguração Av. Beira Mar.

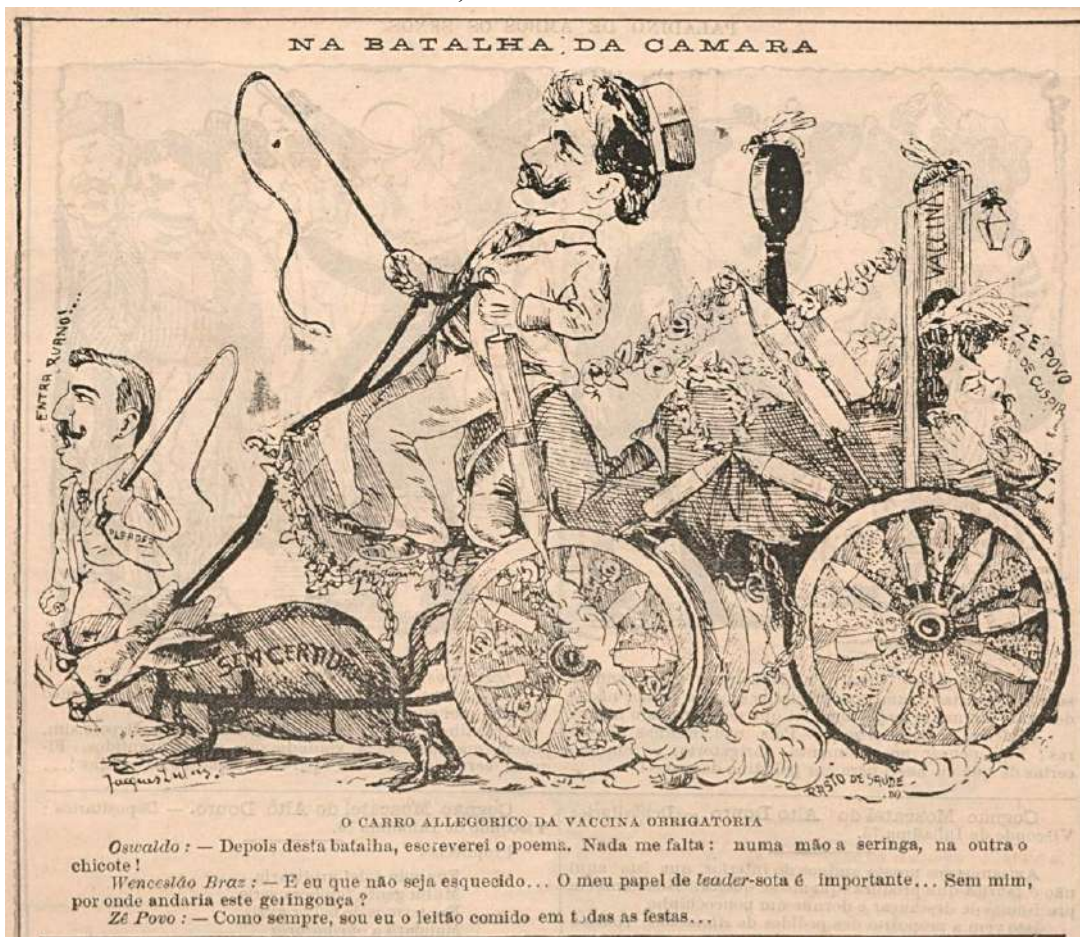
FIGURA 50: PERIODIZAÇÃO DAS REFORMAS ATRAVÉS D'O MALHO (LINHA DO TEMPO)



Elaboração da autora.

Na metade do século XIX, o Rio de Janeiro já era uma cidade portuária estratégica para a economia agroexportadora, núcleo da gestão administrativa, porta de entrada do Império e centro ideológico e simbólico do país. Assim, de 1849 a 1851, fez-se as primeiras investidas higienistas contra a cólera, a varíola, a tuberculose e a febre amarela, doenças endêmicas que, segundo a fala oficial, assolavam a população e precisavam ser combatidas com urgência (MARQUES, 1995: 59): criou-se a Comissão Central de Saúde Pública, com conseqüente inspeção e fiscalização sanitária de navios, mercados, prisões, hospitais e habitações coletivas, e os registros e relatos dos casos das doenças, bem como sobre medidas de tratamento e óbitos foram centralizados (MARQUES, 1995: 58). Em 1851, foram criadas também uma Junta de Higiene Pública e uma Comissão de Engenheiros, a fim de aliar às questões sanitárias os esboços estruturais da reforma urbana: instaurou-se a política de vacinação obrigatória e o Estado passou a organizar e exercer a “polícia sanitária em terra”, monitorando os espaços potencialmente perigosos da cidade – sujos, pobres, desordenados, violentos. A “Revolta da Vacina”, como ficou conhecida a insurreição popular contra a campanha de vacinação obrigatória, fez-se caso emblemático nas representações das questões de saúde pública d’*O Malho* (figuras 51 e 52), com frequência focadas na figura do médico Oswaldo Cruz, então Diretor Geral de Saúde Pública (cargo hoje correspondente ao Ministro da Saúde).

FIGURA 51: “NA BATALHA DA CAMARA”, POR ALFREDO CANDIDO



Fonte: *O Malho*, 1 de outubro de 1904. Acervo: FBN.

Oswaldo : - Depois desta batalha, escreverei o poema. Nada me falta : numa mão a seringa, na outra o chicote !

Wenceslão Braz : - E eu que não seja esquecido... O meu papel de leader-sota é importante... Sem mim, por onde andaria este geringonça ?

Zé Povo : - Como sempre, sou eu o leitão comido em todas as festas...

(*O Malho*, 1 de outubro de 1904)

FIGURA 52: “GUERRA VACCINO-OBRIGATEZA!...”, POR LEONIDAS FREIRE



Fonte: *O Malho*, 29 de outubro de 1904. Acervo: FBN.

Espectaculo para breve nas ruas desta cidade : Oswaldo Cruz, o Napoleão da seringa e lanceta, á frente das suas forças obrigatorias, será recebido e manifestado com denodo pela população. O interessante dos combates deixará a perder de vista o das batalhas de flores e o da guerra russo-japoneza. E veremos no fim da festa quem será o vaccinador á força !

(*O Malho*, 29 de outubro de 1904)

De leitura a princípio ambígua, as charges não demonstram com clareza a tomada de posição da revista em relação a essas políticas. No entanto alguns textos inscritos na seção “Chronicas do Malho”, anteriores ao estopim do movimento, e a promoção de institutos científicos e seus experimentos através de fotografias e notas em paralelo ou em sequência a aqueles eventos, como o “Instituto Vaccinico”¹⁶² (figura 53), dão pistas de que o posicionamento do veículo seria favorável à imunização, mas contrário a maneira pela qual

¹⁶² A primeira menção positiva a esse Instituto se localiza no exemplar de número 14 d’*O Malho*, datando de 20 de dezembro de 1902. São recorrentes nas fotografias de promoção deste Instituto publicadas na revista a presença de políticos, como o presidente da República e seus ministros, e militares.

foi posta em prática. Mais do que um simples exercício de utilidade pública ou de promoção da informação, o aparecimento de investimentos nesse sentido se inscreve no horizonte biográfico de alguns dos perfilados, como José do Patrocínio, Olavo Bilac e Álvaro Marins, que, como vimos, frequentaram a Faculdade de Medicina do Rio de Janeiro¹⁶³ – instituição preocupada, segundo Coradini (1997), com a construção e a consolidação de um saber médico aplicado à lógica da gestão do Estado nos termos da higiene pública e o controle epidemiológico, a experimentação e a divulgação científicas.

Zé Bocó amigo ! olha que tu já estás na idade de ter juizo ! Aquieta-te ! Que diabo lucras tu com sarilhos ? Deixa que se procure convencer o governo de que a lei não presta; mas, si passar, fica certo de que a experiencia lhe dará uma convicção que as nossas palavras não lhe deral. E não creias que isso venha tarde - porque a verdade - deixa que t'o diga aqui um que não é medico, com ou sem clinica, e que não quer avançar nos cinco mil contos da hygiene - a verdade é que a vaccina não mata ninguem : a vaccina é o unico preservativo conhecido contra a variola (*O Malho*, 6 de agosto de 1904).

FIGURA 53: “INSTITUTO VACCINICO”



Fonte: *O Malho*, 15 de julho de 1905. Acervo: FCRB.

A recente visita do Sr. presidente da Republica ao Instituto Vaccinico proporcionou ensejo a grande numero de pessoas e representantes da imprensa de avaliar a perfeição dos serviços que alli são executados no intuito de beneficiar a saúde publica. (...) a grita que, não ha muito,

¹⁶³ Com pai médico e proprietário de jornais, Raul Pederneiras também pode ter estado sujeito a influências e processos de socialização semelhantes.

levantou a adoção da medida da vacina obrigatória, o que só aconteceu pela fôrma odiosa pela qual o governo queria impol-a á população (*O Malho*, 15 de julho de 1905).

Em 1853, sob o comando de D. Pedro II, abriu-se o primeiro processo de concorrência de capital privado para a construção de um sistema de coleta e tratamento de esgoto, sendo concretizado dez anos depois, em 1863, pela empresa britânica *The Rio de Janeiro City Improvements Company*. A exploração do serviço, no entanto, tornou-se bastante lucrativa e foi monopolizada; os ingleses tiveram exclusividade nas transações financeiras e nas obras de ampliação dos canais e de aprimoramento técnico pelos próximos 90 anos – no período, cerca de 47% das edificações legalizadas foram assistidas. Em 1861, o governo esboçou os primeiros planos para sanar os problemas de abastecimento de água na cidade que até então se davam pelos rios Catumbi, Carioca, Comprido e Maracanã e pelas precárias pipas d'água instaladas em carroças de tração humana na região central. Mas somente em 1876 começou a ser construída a infraestrutura necessária para tal, cuja tramitação das concessões circulou entre o próprio Estado, o Barão de Mauá e a empresa que já controlava a rede de esgotos. As obras estenderam-se até 1909.

Em 1873, foi criada a Comissão de Melhoramentos da Cidade, da qual faziam parte o atual inspetor de obras públicas e futuro prefeito, Pereira Passos, e os engenheiros Paulo de Frontin e André Rebouças. “O setor de acumulação urbana se organizou a partir de capitais oriundos da atividade cafeeira, em declínio desde a década de 1870, e estruturou a economia urbana da cidade, subordinando-a à sua lógica mercantil” (MARQUES, 1995: 61). No exercício daquelas atividades, verifica-se sobre a linha de conduta do Clube de Engenharia o condicionamento da estética à técnica, representado no trecho aqui reproduzido pelo ordenamento das orientações que se seguem: seriam os efeitos das intervenções sanitárias ou “hygienicas” enquanto medidas estruturais que proporcionariam o “embellesamento” da cidade; ou, dito de outra forma, somente investimentos norteados pela ideia de progresso tornariam possível a materialização de um projeto ou de uma ideia civilizatória.

Senhores, o programa consigna o embellesamento da nossa capital! No momento actual parece-nos que para emebellesal-a é bastante dar-lhe as condições hygienicas a que tem direito (...) o embellesamento da cidade já é em grande parte o seu saneamento ou um poderoso fator para este desideratum, e portanto o início de qualquer cometimento deve ser o traçado na sua indicação (*Revista do Clube de Engenharia*, fevereiro de 1901).

Do ponto de vista da configuração e da integração territorial, destacavam-se as redes de bonde. Apesar do preço absoluto das passagens ser alto, cerca de cem contos de réis, os bondes eram relativamente mais baratos e seguros que os ônibus, as diligências e as gôndolas¹⁶⁴ e destinavam-se ao deslocamento de um contingente maior de pessoas, sendo boa parte delas trabalhadores informais. A cidade do Rio de Janeiro foi a primeira da América do Sul a organizar um transporte coletivo sobre trilhos de ferro, o que levou muitos urbanistas a chamarem o marco da Estrada de Ferro de D. Pedro II (ou Estrada Real), em 1870, de “revolução dos transportes coletivos”. A concessão fora adquirida pelo barão de Mauá, o presidente da Companhia Ferro-Carril da Tijuca, que organizou em seguida a Companhia do Caminho de Carris de Ferro do Jardim Botânico. Mas poucos anos depois, o comando dos transportes e de sua infraestrutura passou para uma empresa norte-americana, também de capital privado, a *Botanical Garden*. No mesmo caminho seguiram as redes de iluminação pública, privilégio da *Société Anonyme du Gaz*, uma empresa francesa, dando lugar à *Light Power* uma década mais tarde.

Em função das levas de imigração e do êxodo rural, sobretudo depois da promulgação da Lei de Terras (1850) e da abolição da escravidão (1888), a população urbana do Rio praticamente dobrou, passando de 274.972 a 522.651 habitantes em menos de 20 anos (WEID, 1997)¹⁶⁵. Sem assistência, a questão da moradia passou a ser tratada como um “problema social” (VALLADARES, 2005, 1980; RODRIGUES, 2009): só na região do coração da cidade, que abarcava a Biblioteca Nacional, a ENBA e o Theatro Municipal, falava-se em 700 demolições entre pequenos comércios, estalagens e cortiços. Com relação às habitações populares, estima-se mais de 20 mil desabrigados, tendo sido 1.040 demolições declaradas pela Prefeitura no total¹⁶⁶. Para Rodrigues (2009: 88), “como em qualquer outra metrópole civilizada, esses problemas resultam da expansão dos valores do progresso” e completa: eles “acentuam a complexidade da autoridade pública, encarada como agente de manutenção da segurança da população e base de todo o processo de *regeneração*” (grifo nosso).

¹⁶⁴ À época, os ônibus eram inicialmente muito poucos, quatro carros fechados apenas, de dois andares, puxados por quatro cavalos. As diligências eram como carruagens grandes puxadas por quatro cavalos. As gôndolas eram um tipo de pequenos ônibus puxados por pares de bestas, com capacidade para nove passageiros (WEID, 1997).

¹⁶⁵ Dez anos depois, a cidade já tinha 691.565 habitantes, e, em 1906, atingia a marca dos 811.444 (WEID, 1997).

¹⁶⁶ Decreto n.30 da Comissão da Carta Cadastral do Distrito Federal, publicada em 13 de abril de 1903.

O “Regulamento de desapropriações por necessidade ou utilidade pública”¹⁶⁷ foi sancionado no Senado como decreto federal em 15 de agosto de 1903, valendo para toda a União e Distrito Federal, então cidade do Rio de Janeiro. Quatro eram as justificativas para qualquer desapropriação “por necessidade”: a) defesa do Estado; b) segurança pública; c) socorro público em tempo de fome ou outra extraordinária calamidade; d) salubridade pública. Já aquelas por fim de “utilidade pública” subdividiam-se em cinco categorias: a) construção de edifícios e estabelecimentos públicos de qualquer natureza; b) fundação de povoações, hospitais, casas de caridade ou de instrução; c) aberturas, alargamentos ou prolongamentos de estradas, ruas, praças e canais; d) construção de pontes, fontes, aquedutos, portos, diques, pastagens e de quaisquer estabelecimentos destinados à comodidade ou servidão pública; e) construções ou obras destinadas à decoração ou salubridade pública. Por conflito de interesse com a jurisprudência do direito à propriedade (ALFONSIN, 1997), eram previstas audiências e indenizações que, na prática, se restringiam à minoria da população mais abastada e com frequência ofereciam valores muito aquém dos reais atributos de mercado¹⁶⁸. Verifica-se na leitura do seguinte trecho do Regulamento as medidas de fiscalização dos imóveis e terrenos sujeitos a desapropriação, assim como a concessão de poder de lei à iniciativa privada, muitas vezes à frente daqueles empreendimentos:

Os proprietários dos prédios e terrenos, sujeitos á desapropriação, não poderão impedir que esses terrenos ou prédios sejam examinados e percorridos pelos engenheiros encarregados do levantamento dos sobreditos planos e plantas.

(...) os emprezarios, ou companhias, incumbidos da execução das obras, promoverão as desapropriações, usando dos mesmos direitos dos procuradores da Republica e Fazenda.

(Regulamento de desapropriações por necessidade ou utilidade pública, abril de 1903)

As décadas de 1890 e 1900, logo após a promulgação da Lei de Terras (1850) que instituía a terra como propriedade privada no Brasil, são representativas da crise de moradia que assolava a cidade do Rio de Janeiro em um contexto de decadência da indústria cafeeira, de imigrantes, escravizados recém-libertos e soldados recém-chegados da Guerra de Canudos, com crescimento de parque domiciliar muito inferior ao populacional – nessa época, o

¹⁶⁷ Documento arquivado pela Secretaria de Informação Legislativa do Senado Federal. Disponível em: <<http://legis.senado.gov.br/legislacao/ListaTextoIntegral.action?id=45144&norma=60897>>. Acesso: 14 abr/2020.

¹⁶⁸ Art. 27, § 3º: “Os proprietários, qualquer que seja a somma da indemnisação, serão sempre condemnados nas custas, quando não declararem acceitar as offertas e as quantias que pretendem”.

número de cortiços, estalagens ou “casas de cômodos” passou de 642, com 9.671 quartos e 21.929 pessoas, para 1.331, com 18.866 quartos e 46.680 pessoas e a política de perseguição às habitações coletivas foi iniciada (MATTOS, 2008). Em 1886, o Conselho de Saúde do Distrito Federal sugere a expropriação e a destruição de tais habitações, devendo seus moradores ser removidos para a periferia da cidade. Em 1889, criou-se a Empresa de Saneamento do Rio de Janeiro que, em um ano, se tornaria proprietária de todos os conjuntos de moradia popular com exceção das chamadas *vilas operárias*, em tempo ainda bastante incipientes.

A população do Rio aumentava a uma taxa geométrica anual de 2,8%, mas o total de moradias só crescia 1% no mesmo período; descompasso entre esses dois valores trouxe não só o aprofundamento das desigualdades sociais como, também, o inchaço das casas existentes: a densidade domiciliar passava de 7,3 para 9,8; mais de três mil casebres foram derrubados naquele ano (VALLADARES, 1980). Nesse sentido, das 682 imagens publicadas n’*O Malho* sobre as reformas, 58 representaram a crise de habitação na cidade (8,5%) – sendo de todas elas apenas duas fotografias. As charges se apresentaram de maneira dispersa entre março de 1904 e dezembro de 1906, dentre as quais se destacam aquelas que cobriram a onda de suicídios de devedores em função tanto das altas dos aluguéis quanto das desapropriações ou remoções impostas por decreto e executadas, segundo a revista, com o apoio do Departamento de Polícia; com abordagem crítica, tal qual sugere o caso abaixo (figura 54), foram todas assinadas pelo português Alfredo Cândido. As questões relativas à nacionalidade do autor e à ausência de cargos de direção ocupados por ele n’*O Malho* se aliam a certos aspectos de sua trajetória biográfica que indicam as possibilidades de emergência desse conjunto de caricaturas, como, conforme exposto no segundo capítulo desta tese, a sua condição de fundador e proprietário da revista ilustrada *A Larva*, que teria se distinguido das demais por tecer críticas ácidas ao governo de Rodrigues Alves e que teria, ainda, contribuído para a formação da parcela satírica d’*O Malho*, sobretudo naquilo que concerne à sátira política. Com relação ao aumento nos valores de aluguel e consequentemente dos conflitos entre inquilinos e proprietários de imóveis, a charge de crítica mais direta é assinada por Raul Pederneiras (figura 55); considerando que, segundo a produção de biografias acerca do autor, Raul era o caricaturista que mais se destacava pelo capital social que possuía, as relações de amizade e a mais facilitada circulação entre as esferas da arte, da política e da intelectualidade, fortemente exaltada em seus elogios fúnebres – fora professor da ENBA e da

Faculdade de Direito do Rio de Janeiro, candidato a deputado federal, presidente da ABI com vasta produção literária etc. –, a imagem em cena apesar de contundente não provoca efeitos de ruptura quanto às relações previamente estabelecidas.

FIGURA 54: “CAUSA MORTIS”, POR ALFREDO CANDIDO



Fonte: *O Malho*, 8 de abril de 1905. Acervo: FBN.

Atribue-se o suicidio do Sr. Couceiro ao facto de ter a Prefeitura mandado demolir com urgencia o predio onde o suicida tinha o seu estabelecimento. (Dos jornaes)

O suicida: - O' meu amigo ! Essas covas são seguras ?

O coveiro : - Não consta que ninguem se lembre de sahir dellas...

O suicida : - Não é isso. Pergunto si se pôde estar tranquillo ahi, sem que ninguem se lembre de as demolir á força.

O coveiro : - Ai, não, senhor ! O prefeito daqui sou eu e só de cinco em cinco annos é que as desocupo... quando me mandam.

A morte : - Eu não te disse? Cinco annos de tranquillidade são um seculo para quem tem vivido num desassocego constante...

(*O Malho*, 8 de abril de 1905)

FIGURA 55: “O QUE VAI POR AHI”, POR RAUL PEDERNEIRAS



Fonte: *O Malho*, 17 de junho de 1905. Acervo: FCRB.

O inquilino: - Mas, então, eu pago-lhe o aluguel pontualmente e o senhor consente que me ponham os troços na rua?!

O senhorio: - Meu amigo, tenha paciência: são cousas da Prefeitura! trate de ver outra casa...

O inquilino: - Aonde? Pois o senhor não vê que não ha? Que só ha palacios de marmore e de granito, com estatuas e o diabo que os carregue! Igrejinhas para musica e pagodes e o raio que os parta?

O senhorio: - Que quer que lhe faça! O governo quer embasbacar a estranja, mostrando-lhe uma taboleta supimpa!

O inquilino: - Taboleta de Casa de Orates, de Hospicio de malucos! Estas cousas nunca se fazem assim! Primeiro accomodam-se os pobres! Aqui, da-se lhes um ponta pé! Muito bonito, isto, hein?

O senhorio: - Que quer que lhe faça?

(*O Malho*, 17 de junho de 1905)

Não obstante, a primeira medida do projeto de modernização da cidade no mandato de Passos fora a interdição e posterior demolição dos chamados quiosques, pequenas unidades comerciais que originariamente vendiam jornais, revistas e postais, mas que com o tempo expandiram seus produtos a bebidas, salgados, tabaco e bilhetes de loteria. Em fevereiro de

1903, sob forma de decreto municipal, o levantamento dos quiosques existentes fora ordenado, assim como a discriminação dos estabelecimentos não legalizados. Os comerciantes exigiam 1.500 contos de réis como indenização, mas lhes era oferecido no máximo 300; as ordens de serviço para as remoções eram emitidas e executadas, com alguma frequência, durante a madrugada. *O Malho*, que no dia 31 de janeiro daquele ano exprimia em versos o desejo da “tal limpeza”, indicava não só a existência de representações negativas sobre “os kiosques” anteriores ao decreto, como também a sua tomada de posição a respeito. A referência a Pierre Cambronne, por exemplo, general francês da Guarda Imperial napoleônica, evoca um repertório associado ao despotismo e a formas de solução de conflitos através da “força”, além de dar indícios sobre o público ao qual a mensagem se destina tendo em vista o pressuposto de erudição necessário à sua compreensão. Acoplada ao texto, uma caricatura de Renato de Castro representa o prefeito com um bastão em riste onde se lê “a dita dura” (figura 56) – uma provocação às críticas dos donos dos quiosques acerca da postura do prefeito. O “Pantheon dos Satrapinhas” fora apresentado inicialmente como uma coluna na qual seriam publicados retratos dos governadores dos estados (todos desenhados a mão pelos caricaturistas) ao lado de notas ou telegramas por eles enviados à redação; o “sucesso extraordinário” do quadro (*O Malho*, 11 de outubro de 1902) fez com que a ideia se estendesse também às charges, reforçando a hipótese de que o alinhamento estratégico a determinadas figuras políticas norteava, em termos significativos, decisões internas sobre pautas, disposição e formato dos conteúdos publicados.

FIGURA 56: “PANTHEON DOS SATRAPINHAS”, POR RENATO DE CASTRO



Fonte: *O Malho*, 31 de janeiro de 1903. Acervo: FBN.

O Malho hoje de fio não precisa.
Telegrahô dispensa e telephone.
Que o Passos, que aqui acima se divisa,
Anda só, não precisa cicerone.

Quem como chefe o nosso sólo pisa,
Que o rumo que traçou não abandone:
Limpe a cidade e mude-lhe a camisa
Pois já cheirava á phrase de Cambrone.

Temos homem ao leme e com firmeza!
Por mais que tu, inveja, a elle te enrosques.
Não lhe trará desanimo e incerteza.

Derruba os barracões e augmenta os bosques;
E para dar remate a tal limpeza,
Ha de arrancar tambem todos os kiosques.
(*O Malho*, 31 de janeiro de 1903)

No mesmo exemplar, Calixto Cordeiro e João José Vaz também se manifestavam sobre aquelas demolições (figura 57): “Um barracão a menos – O Dr. Passos com passo seguro foi à noite ao ex-Paço e quando amanheceu o dia... foi um dia um barracão” (*O Malho*, 31 de janeiro de 1903). Até junho daquele ano, ao menos uma menção a essas intervenções se fez presente em todos os exemplares; apresentadas com frequência em formato de crônicas ou

pequenos poemas, como nos versos que se seguem, as publicações conferiam certo ritmo e constância às transformações que já se faziam visíveis na paisagem urbana, explorando nesse caso mais a provocação de sensações que a instrumentalização dos recursos literários poderiam oferecer do que necessariamente aqueles da dimensão informativa: “Corta-se a rua. Cahem casas. Tudo / Vai por terra... Da gente estuporada / Todo o ar é surpreso, o lábio é mudo... / E o que inda é caso p’ra maior espanto / É ver hoje, de súbito, cortada / A rua alegre que cortava tanto!” (*O Malho*, 18 de abril de 1903).

FIGURA 57: “UM BARRACÃO DE MENOS”, POR CALIXTO CORDEIRO E VAZ



Fonte: *O Malho*, 31 de janeiro de 1903. Acervo: FBN.

Em 6 de junho de 1903, *O Malho* publicava pela primeira vez um projeto das grandes obras; ilustrações de divulgação das plantas cedidas pela Prefeitura e atribuídas à Comissão de Obras e ao Ministério de Viação e Obras Públicas apresentavam a Avenida Central em páginas inteiras, cujo foco recaía sobre o alinhamento das fachadas, a arborização e a sua segmentação entre os centros financeiro, dos bancos e do comércio, e cultural (plantas 1, 2 e 3). O debate sobre as ações de melhoramento do Porto ganhou espaço na semana seguinte de maneira mais ampla e não deixou de ser pauta até o momento de sua inauguração, noticiada

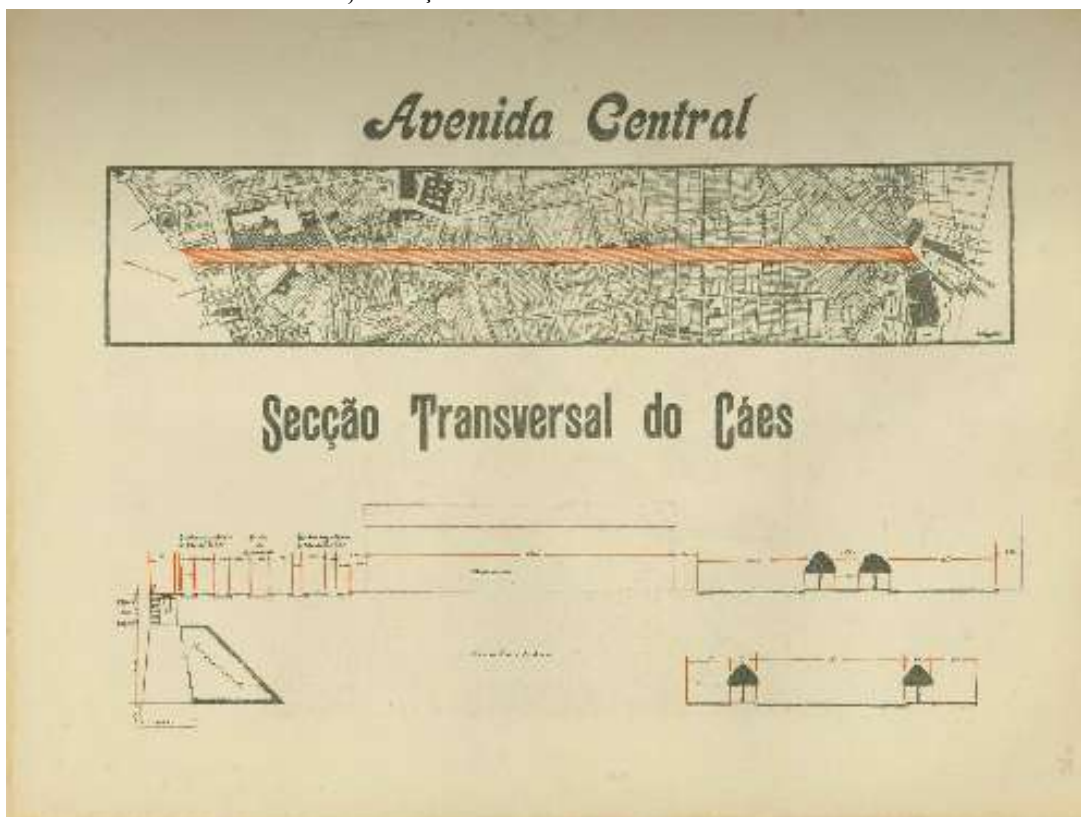
pelo *O Malho* no dia 6 de maio de 1905 através de fotografias de Augusto Malta, fotógrafo oficial da Prefeitura, Antônio Leal, fotógrafo da revista, e Costa, sobre quem não se encontrou quaisquer informações biográficas.

PLANTA 1: “MELHORAMENTOS DA CIDADE”, AVENIDA CENTRAL



Fonte: *O Malho*, 6 de junho de 1903. Acervo: FCRB.

PLANTA 2: AVENIDA CENTRAL, “SECÇÃO TRANSVERSAL DO CÁES”



Fonte: *O Malho*, 6 de junho de 1903. Acervo: FCRB.

PLANTA 3: AVENIDA CENTRAL, “SECÇÃO TRANSVERSAL DA AVENIDA”



Fonte: *O Malho*, 6 de junho de 1903. Acervo: FCRB.

De capital misto, lideravam as obras uma empresa nacional, a Empresa Industrial de Melhoramentos do Brasil, e uma inglesa, *The Rio de Janeiro Harbour and Dock Company*. A iniciativa privada individual aparecia distribuída entre os engenheiros brasileiros Ayres Pompeu, José Augusto Vieira, Posidonio Moreira e Luiz Raphael Vieira Souto¹⁶⁹. Segundo “uma rápida porém exacta descrição” d’*O Malho* a fim de render “merecido preito de homenagem aos illustres promotores de tão notavel empreendimento” (*O Malho*, 13 de junho de 1903), o grande projeto envolvia um conjunto de intervenções: as obras do cais, a construção da Avenida Central e o prolongamento do canal do Mangue, o que exigia o alargamento de ruas do entorno e o aterramento de parte da extensão litorânea para a construção da Avenida Beira-Mar, que conectaria a região central à zona sul (da Rua Chile, passando pela Glória e Flamengo até a Praia de Botafogo); de acordo com a revista, estavam propostos ainda o prolongamento das ruas centrais a quatro estações da estrada de ferro, dentre elas a Central, e “outras ligações de menor importancia (...) para facilitar as comunicações dos bairros do sul (Botafogo, Laranjeiras, etc.) com os de Oeste (Engenho Velho, Engenho Novo, etc.)”, localizados no subúrbio da cidade. A descrição do projeto ocupou quatro páginas inteiras no total; compuseram o apanhado de informações o texto mencionado com, como salientou-se, referências de ordem técnica (2 páginas e meia), a reprodução de uma planta da prefeitura de página inteira (planta 4) e uma charge assinada por Renato de Castro (figura 58), de meia página, cuja legenda fora: “- Oubiste, Zé [Povo], está a dizer que nam quer imbrumações... / - E' por isso, *Manel*, que nam n'o querem... Um homem que compra á bista e nam débe nada a ningaen...”.

O caes terá a extensão de 3.500 metros e começará na Prainha onde termina o Arsenal de Marinha, e irá até á Igreja de S. Christovão, conforme se vê perfeitamente da planta. O canal ao longo do caes tem 9 metros de profundidade nas marés minimas e 300 metros de largura, o que é mais que sufficiente não só para atracarem os maiores transatlanticos actuaes, como para as suas manobras no respectivo canal.

Essa faixa do caes tem a largura de 60 metros, fechada por um gradil de ferro com portões em determinados logares. Ao longo desse gradil e em toda a sua extensão corre uma avenida de 40 metros de largura, sendo, como a área do caes, perfeitamente calçada e arborizada e illuminada a luz electrica.

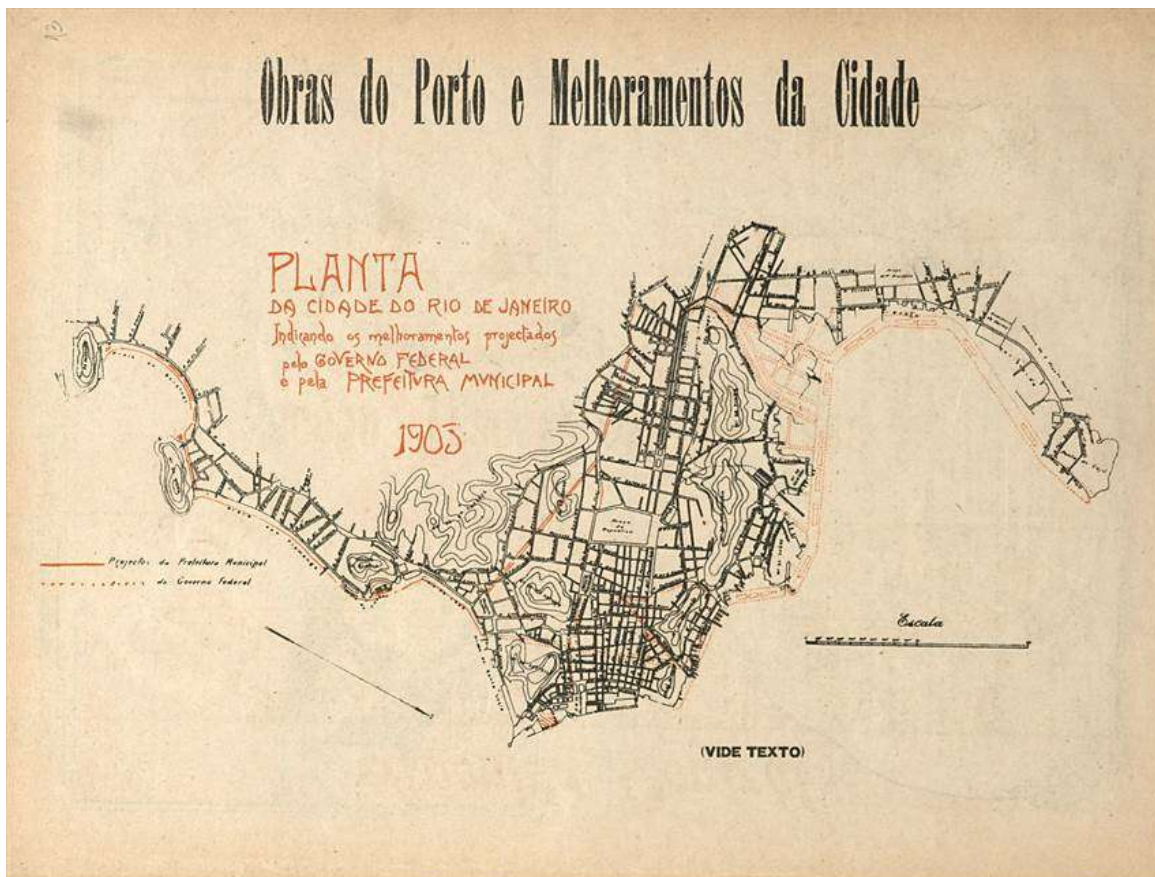
¹⁶⁹ O jornalista Cyrano de O., do *Correio da Manhã*, escreveu duras críticas ao modelo adotado pelo Conselho, em 2 de outubro de 1903: “Tendo os membros do Club de Engenharia aprovado o contrato sem lel-o e elogiado o projecto das obras do porto, sem conhece-lo o dr. Paulo de Frontin determinou que de ora em diante as sessões ordinárias, extraordinárias e sollemnes do Club de Engenharia e Industria passem a realizar-se inteiramente as escuras”.

Quem conhece hoje a zona da Gambôa, Praia Formosa e Sacco do Alferes, ficará maravilhado com a transformação que vão soffrer aquellas ruas estreitas e immundas com esse melhoramento !

(...) tratou logo o Sr. Dr. Lauro Muller de resolver tão importante questão; e foi assim que nasceu a idéa de uma avenida que, partindo do caes e atravessando justamente a parte commercial da cidade, dêsse facil transito a todas as cargas, distribuindo-as facilmente por ella.

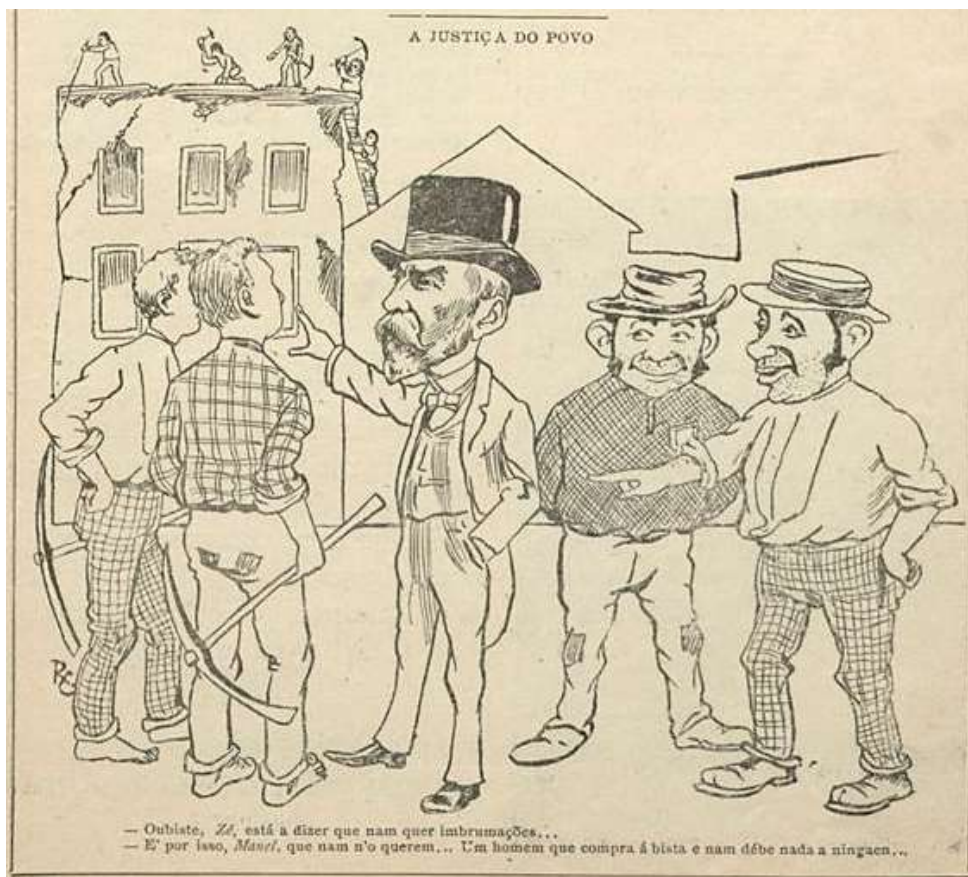
(*O Malho*, 13 de junho de 1903)

PLANTA 4: “OBRAS DO PORTO E MELHORAMENTOS DA CIDADE”



Fonte: *O Malho*, 13 de junho de 1903. Acervo: FBN.

FIGURA 58: “A JUSTIÇA DO POVO”, POR RENATO DE CASTRO



Fonte: *O Malho*, 13 de junho de 1903. Acervo: FBN.

A construção da Avenida Central fazia-se sentir gradualmente, desde o início do calendário das demolições parciais das ruas do entorno, dois anos antes de sua abertura oficial, e compunha a temática sobre a qual os caricaturistas da revista mais se dedicaram – seja no âmbito das negociações políticas, da economia, em termos dos interesses do capital privado e de empréstimos do poder público, ou dos costumes, que abarcavam questões relativas ao trânsito, à moda, aos cafés e restaurantes etc. Em parceria com a Companhia Jardim Botânico, em setembro de 1904, a prefeitura já disponibilizava trilhos de bonde no percurso entre o Passeio Público e a antiga Prainha para facilitar o acesso ao traçado da artéria que se tornaria uma das principais vias da cidade, conferindo suporte ao transporte de materiais, empregados e supervisores. No entanto, mais do que trabalhar as apostas ou propostas das grandes obras, ao contrário das reportagens escritas (como vimos no caso do Porto), as primeiras charges d’*O Malho* se ocupavam dos efeitos dessas obras sobre o que os artistas consideravam ser a vida cotidiana local. Uma possível razão era a tentativa de distinguir-se no mercado da imprensa, uma vez que todos os outros jornais já noticiavam o dia

a dia das interdições das ruas, avanços e cronogramas estimados dos projetos; *O Malho* arriscava-se em garantir posição articulando o interesse do público às representações anedóticas de seus colaboradores no que tange às dinâmicas do estranhamento para com os novos cenários. Para tal elencam-se dois exemplos, reproduzidos abaixo. No primeiro caso (figura 59), assinado por Crispim do Amaral e Carlos Lenoir (Gil), uma mulher expressa sua preferência aos buracos da via em relação à circulação dos bondes – os acidentes, nesse contexto, eram temática bastante explorada pelos veículos populares de cunho sensacionalista (AMARAL, 2011): “- Inda podia ser peor... si o buraco não fosse tão fundo e o bond me passasse por cima” (*O Malho*, 8 de novembro de 1902). No segundo caso (figura 60), fazendo referência às demandas das classes sociais mais abastadas, a charge assinada por Raul Pederneiras retrata as “ordens rigorosas” de controle da circulação de “vagabundos” articuladas ao Departamento de Polícia – em 14 de março do ano seguinte, Passos assinaria o Decreto Municipal n. 403, que dispunha sobre o “recolhimento de tiradores de esmolos e mendigos” da região central.

FIGURA 59: “TIRAR DO MÓR CASTIGO O MÓR CONSOLO”, POR CRISPIM DO AMARAL E GIL



Fonte: *O Malho*, 8 de novembro de 1902. Acervo: FCRB.

FIGURA 60: “ORDENS RIGOROSAS”, POR RAUL PEDERNEIRAS



Fonte: *O Malho*, 6 de dezembro de 1902. Fonte: FCRB.

Para além das representações das modificações da paisagem urbana, aquelas que diziam respeito às políticas de “lei e ordem” eram as que apareciam em maior número na revista nesse intervalo entre a saída de Barata Ribeiro e a posse do novo prefeito. Apesar de, como vimos, Raul Pederneiras ser classificado pela literatura de referência como o caricaturista que melhor retratou as cenas populares, deixando os assuntos das “elites” para Calixto Cordeiro (LUSTOSA, 1989), verifica-se que foi ele o responsável pela totalidade da produção das imagens que enfatizavam “a missão da polícia” como prática de contenção. Contudo, muitas das caricaturas da época que faziam referência a ocorridos específicos daquele cotidiano foram publicadas sem um esforço de contextualização, o que impõe alguns limites de interpretação em suas análises: é difícil, por exemplo, precisar a posição de todas as imagens quanto a críticas ou apoio a determinadas instituições, como a polícia; muitas delas, ainda, fazem referência a nomes próprios sem que haja um complemento sobre seus cargos ou relevância social, o que exigiria um segundo levantamento exaustivo de informações biográficas – busca inviabilizada pelos recortes desta pesquisa.

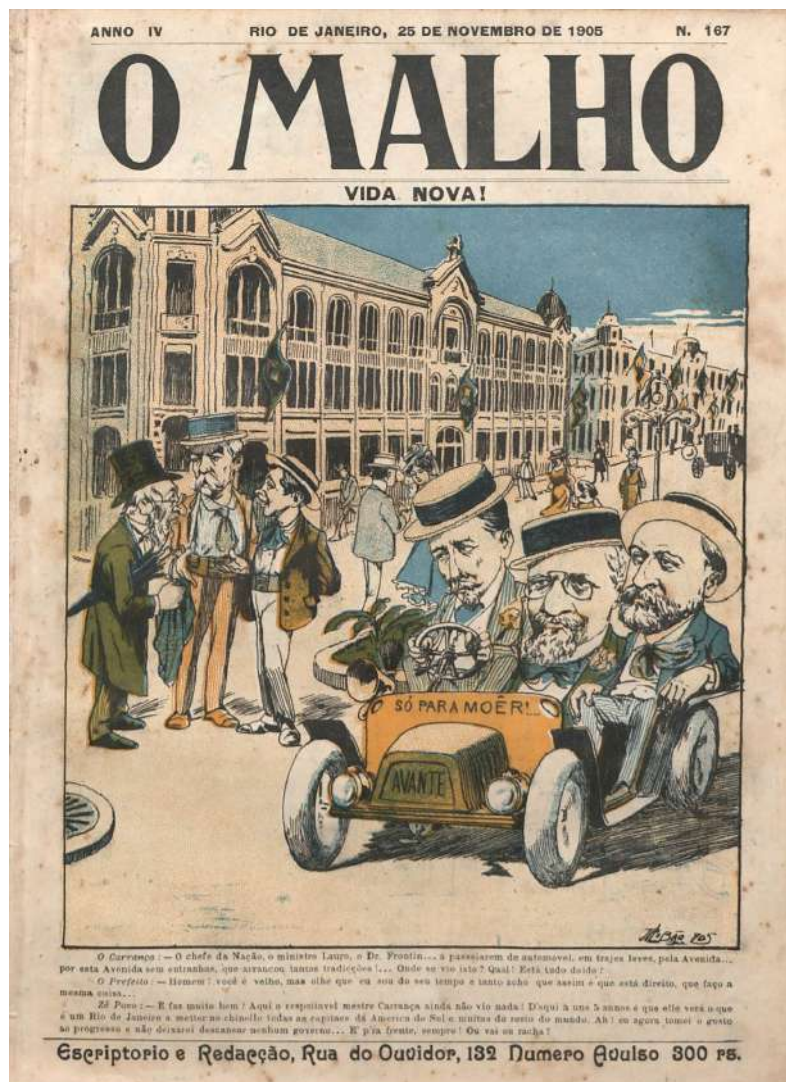
É possível, ainda, identificar uma estratégia de exposição de imagens de naturezas distintas que se adequaria à intenção da publicação em questão. A divulgação dos planos de obras, como vimos com a Avenida Central e o complexo do Porto, explorava as plantas oficiais; o desenvolvimento desses projetos no sentido das interferências que se dariam nas vidas cotidianas dos leitores em função das obras, como a discussão de orçamento público, a cobrança de impostos, a satisfação ou a insatisfação popular ficavam por conta das charges; e, por último, nota-se o emprego das fotografias nos momentos inaugurais, sejam eles das obras, as cerimônias de “lançamento da pedra fundamental” para usar os termos originais das legendas, ou das construções já finalizadas, normalmente associadas às condições de “solenidades de abertura” e “festas populares” n’*O Malho* (figura 61). As capas, no entanto, eram invariavelmente marcadas por charges de página inteira e coloridas, em sua maioria assinadas; nos exemplares que se dedicaram à cobertura das inaugurações das construções, verificou-se que os desenhos da capa acompanhavam o tema em evidência, como no caso da edição de 25 de novembro de 1905, que tratava da abertura da Avenida Central (figuras 62, 63 e 64).

FIGURA 61: OBRAS DO THEATRO MUNICIPAL, POR AUGUSTO MALTA



Fonte: *O Malho*, 27 de maio de 1905. Acervo: FCRB.

FIGURA 62: INAUGURAÇÃO DA AVENIDA CENTRAL (CAPA), POR LOBÃO E VAZ



Fonte: *O Malho*, 25 de novembro de 1905. Acervo: FBN.

O Carrança : - O chefe da Nação, o ministro Lauro, o Dr. Frontin... a passeiarem de automovel, em trajes leves, pela Avenida... por esta Avenida sem entranhas, que arrancou tantas tradiçõs!... Onde se vio isto ? Qual! Está tudo doido !

O Prefeito : -Homem! você é velho, mas olhe que eu sou do seu tempo e tanto acho que assim é que está direito, que faço a mesma coisa...

Zé Povo : - E faz muito bem ! Aqui o respeitavel mestre Carrança ainda não vio nada ! D'aqui a uns 5 annos é que elle verá o que é um Rio de Janeiro a metter no chinello todas as capitaes da America do Sul e muitas do resto do mundo. Ah ! eu agora tomei o gosto ao progresso e não deixarei descansar nenhum governo... E' pra frente, sempre ! Ou vai ou racha !

(*O Malho*, 25 de novembro de 1905)

FIGURA 63: INAUGURAÇÃO DA AVENIDA CENTRAL, POR COSTA

O Sr. presidente da Republica deslaçando as fitas de seda que vedavam o transito na Avenida

Fonte: *O Malho*, 25 de novembro de 1905. Acervo: FBN. / “O Sr. presidente da Republica deslaçando as fitas de seda que vedavam o transito na Avenida.

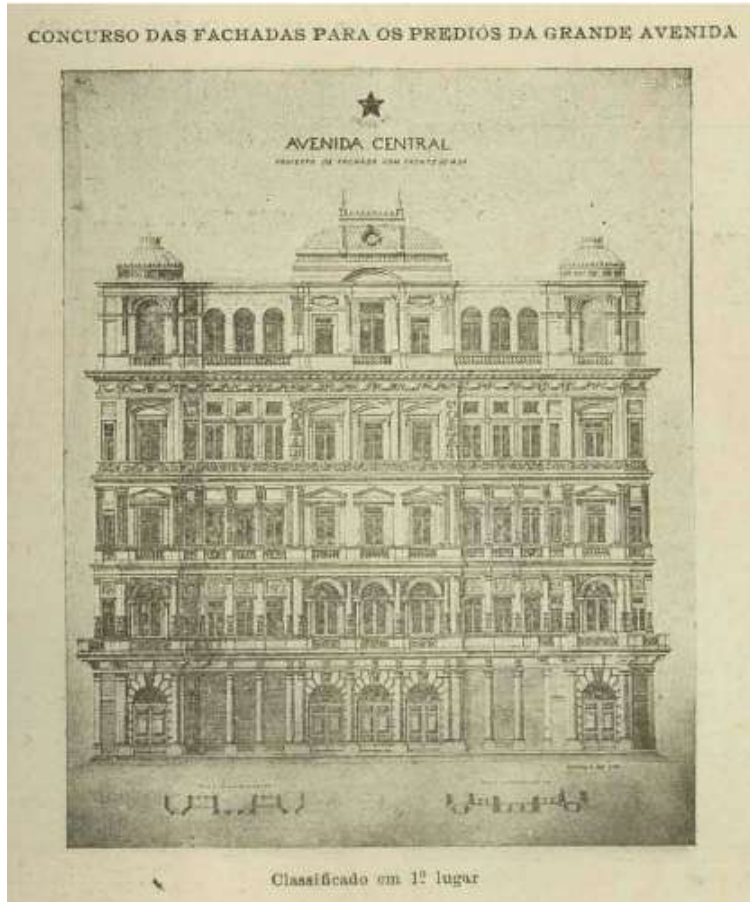
FIGURA 64: INAUGURAÇÃO DA AVENIDA CENTRAL, POR COSTA (2)

As tropas enfileiradas pela Avenida para as continencias ao Sr. presidente da Republica — Vista da perspectiva entre a rua do Ouvidor e o largo da Prainha

Fonte: *O Malho*, 25 de novembro de 1905. Acervo: FBN. / “As tropas enfileiradas pela Avenida para as continencias ao Sr. presidente da Republica - Vista da perspectiva entre a rua do Ouvidor e o largo da Prainha”.

Por último, cabe ressaltar um investimento significativo da revista nos concursos de fachada que variavam de edifícios comerciais a serem construídos ou reformados na Avenida Central a prédios do governo, como o projeto do “palacio do Planalto”, que nunca saiu do papel (figura 65).

FIGURA 65: CONCURSO DE FACHADAS, AVENIDA CENTRAL



Fonte: *O Malho*, 2 de abril de 1904. Acervo: FCRB.

Estavam em jogo tanto a tendência da revista em publicar conteúdos de promoção cultural em detrimento daqueles de caráter de sátira política, pelos quais o periódico tornou-se conhecido na história da imprensa, quanto os esforços de mobilização de recursos para disputas estéticas, ali refletidos não só pela noção de “gosto” ou de “belo” que se pleiteava difundir como também pelas disputas políticas que encampavam as Escolas representadas. Reafirmam, ainda, a reprodução de uma dimensão positiva das reformas, como no caso exemplar do concurso de fachadas para o Theatro Municipal, cujo ganhador do primeiro prêmio fora o engenheiro Oliveira Passos, filho de Pereira Passos (figura 66), à época “consultor-technico da Prefeitura”; o segundo finalista, escolhido “por deliberação de jury

competente”, foi o engenheiro francês Albert Guilbert, vice-presidente da “Sociedade de Architectos de Pariz”. De acordo com a revista, ambos os projetos teriam sido bem avaliados, mas o “voto de Minerva” ficou por conta da “opinião publica, onde existem conhecimentos profissionaes e onde não deixa de existir *dilettantismo* e bom gosto” (*O Malho*, 1 de outubro de 1904).

FIGURA 66: CONCURSO DE FACHADAS, THEATRO MUNICIPAL



Fonte: *O Malho*, 1 de outubro de 1904. Acervo: FBN.

Dessa forma, considerando as imagens como resultados de uma série de eventos em cascata, que condicionam as suas possibilidades e limitações de produção e não o inverso, demonstra-se que as tributações de “jornalismo de combate” estão desconectadas das trajetórias individuais dos agentes que as compuseram e, por sua vez, das trajetórias coletivas e institucionais do grupo que se expressou através d’*O Malho*. As tomadas de posição da revista no período das reformas do Rio sugerem, portanto, um abafamento das controvérsias

que cercavam o debate sobre a sociedade que se desejava construir; e mais ligadas às dinâmicas de circulação daqueles agentes, em termos personificados, do que à circulação de ideias oriundas de contextos externos – sobretudo europeus, no campo da cultura, e norte-americanos, no campo econômico – ajudavam a reforçar a produção e a difusão da crença sobre representações que localizavam o “povo” no polo negativo dos valores de civilização e progresso da época, ou seja, o *Zé Povo* enquanto “vagabundo”, “criminoso”, “burro”, “atrasado”, “sujo” e “doente”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese objetivou estabelecer relações entre imagens e produtores de imagens a fim de evidenciar, por um lado, as condições de emergência e difusão dos discursos sobre “civilização” e “progresso” que circularam na imprensa carioca da virada do século XX e, por outro, as condições de formação, acesso e consagração dos grupos de indivíduos que os narraram, localizando as estratégias de legitimação acionadas no horizonte de possíveis daqueles atores. Especificamente no caso da revista *O Malho*, estavam em jogo não só as disputas pela imposição de uma linguagem – a caricatura – como, também, as disputas pela distinção da ocupação “caricaturista”, isto é, a produção da crença sobre o seu propósito entre os demais profissionais da arte e junto ao público.

Esse arranjo se refletiu no próprio modo de organização da estrutura do texto que, correspondendo às premissas teórico-metodológicas supracitadas, propôs uma investigação às avessas do que comumente se vê nas pesquisas de cunho iconográfico na Comunicação: aqui, as imagens foram entendidas como efeitos de uma série de escolhas e disposições de quem as produziu – o que chamamos “expressão das tomadas de posição” – e, por isso, assumiram caráter de ponto de chegada ao invés de partida. Às disputas estéticas, manifestadas tanto por critérios técnicos (traço, contraste, matizes de cor etc.) quanto de gosto, relativos às escolas de arte e repertórios simbólicos de seu espaço de origem, subjazem disputas políticas que, no contexto em pauta, diziam respeito às negociações acerca da abertura da Monarquia e da implantação das primeiras décadas da República.

Para tal, foram coletadas informações sobre as trajetórias dos agentes dentre as quais se destacam origem social, percursos escolar e profissional, engajamentos, carreira pública e produção literária. Isso possibilitou identificar o hibridismo do grupo, que se deslocava das esferas da arte à da intelectualidade e da política, e que explorava justamente essa característica de fronteiras porosas para se promover. Eram a excentricidade e a irreverência que permitiam esses deslocamentos, constituindo-os fonte de mediação cultural entre as “elites” e as camadas populares. Ao mesmo tempo em que se intitulavam os “porta-vozes do povo”, traduzindo ou transmitindo a eles os bastidores do cotidiano parlamentar e tecendo anedotas sobre a rotina da cidade e de seus habitantes que se transformavam com as medidas de urbanização, não deixavam de imprimir nas páginas das revistas assuntos e códigos

endereçados de modo estrito aos grandes comerciantes locais, aos frequentadores das óperas, teatros dos grandes circuitos e aos admiradores da teoria musical, davam visibilidade a reuniões, festas e cerimônias particulares e, ainda, reproduziam com periodicidade fotografias de álbuns de família e divulgavam estudos e atividades das grandes escolas de arte da Europa.

A impossibilidade de se viver exclusivamente dos rendimentos da produção literária, seja no mercado editorial ou na imprensa, garantiu de certa forma o sucesso da incorporação dessas identidades estratégicas, permitindo aos agentes investir ora em associações artísticas ora políticas, sem que para isso precisassem se comprometer com a defesa de posições institucionais específicas ou mais dramáticas que emergiam naquele contexto. A fundação do Salão dos Humoristas, em 1916, por exemplo, que poderia ter representado uma ruptura ou uma cisão para com as dinâmicas de exposições gerais coordenadas pela Academia Brasileira de Belas Artes, reforçou as dinâmicas de circulação e colaboração entre aqueles espaços ao mesmo tempo em que convertia esforços para a especialização da ocupação e a seu reconhecimento enquanto gênero de arte no Brasil. Outros bons exemplos são aqueles que evidenciam as disputas inscritas nas dinâmicas de consagração regidas por instituições menos flexíveis ou mais dogmáticas, como a ABL. Os eventos que sucederam as inúmeras tentativas de acesso de Bastos Tigre à Academia indicam, por um lado, a materialização das circunstâncias de inferiorização do humor enquanto gênero literário pela sua aproximação com a boemia mas, por outro, a habilidade de conversão ou de reconversão daqueles investimentos frustrados no mercado da imprensa. Tigre, que fora membro permanente da ABI e que se destacou por trabalhos na publicidade e na dramaturgia, encontrou na possibilidade de gerenciamento de grandes revistas ilustradas seu caminho de reconhecimento entre pares – condição partilhada também por outros nomes, como Vasco Lima e Leonidas Freire.

Assim, tem-se que a aposta na falência ou na descredibilização de um modelo que privilegiava as relações de hereditariedade em detrimento daquelas da ordem do mérito, e que se dava sob as premissas da mobilidade social e da universalização do direito, não fora acompanhada de reformas profundas no âmbito das condições de acesso e permanência nos domínios de “elites”. Estes seguiam mais dispostos a aderir a determinadas práticas valorizadas pelos círculos dominantes aqueles que foram socializados em espaços familiares, de formação escolar ou profissionalizante convergentes às noções “humanística”, de erudição, moral e religiosa do regime precedente. O que implicava a prescrição decisiva de

comportamentos na produção da crença sobre si enquanto grupo interventor da cena pública, bem como o emprego de recursos e investimentos em engajamentos artísticos, intelectuais e políticos que permitissem a construção social do papel do caricaturista em confluência às representações esperadas. O cenário favorece, então, a produção da crítica ou da sátira, sejam elas políticas ou de costumes, sem que signifiquem necessariamente uma recusa, um rompimento ou a indicação de uma inadequação no quadro social mais geral. Isso porque essas manifestações tendem a promover a visibilidade do criticado e não a sua censura, acabando por criar ou fortalecer laços de amizade e/ou lealdade entre as partes interessadas.

De todas as 682 charges selecionadas como *corpus* empírico, verificou-se que Pereira Passos fora retratado em 293 delas (42,96% do total); Rodrigues Alves aparecera em outras 123 (18%) e a Comissão de Obras, que reunia Lauro Müller e Paulo de Frontin, para citar alguns dos engenheiros referenciados como mais notáveis, em 98 (14,36%)¹⁷⁰. Contudo, essa amostragem não é representativa de um posicionamento combativo da revista – nem de maneira institucional, enquanto *O Malho*, nem de maneira individual, considerando os agentes em seus recortes particulares. Ao contrário, foram repertoriados fragmentos biográficos e autobiográficos que indicaram uma aproximação entre os caricaturistas e os caricaturados. Tanto o prefeito quanto o presidente foram retratados como colecionadores de arte, Rodrigues Alves colecionador de caricaturas em especial, e ambos frequentavam tanto as Exposições Gerais de Belas Artes como os Salões de Humoristas a fim de prestigiar os expositores – expositores que, no exercício de suas multiposicionalidades, eram também os autores das críticas quando alocados na redação. Tem-se, ainda, como demonstrado, que uma boa parte das ocorrências tratou daquelas figuras políticas de maneira elogiosa ou até mesmo afetuosa, como nos momentos de saudação às posses e ao fim dos mandatos.

Os estreitamentos entre a história da revista e a história da política local foram observados desde o momento de sua fundação, com as candidaturas dos proprietários Luís Bartolomeu de Souza e Silva a deputado federal e de Antonio Azeredo ao Senado – ambos seriam amigos íntimos desde os tempos de sua formação na Escola Militar do Rio de Janeiro, *status* que teriam partilhado também com os senadores Pinheiro Machado e Lauro Sodré, seus padrinhos políticos pelo Partido Republicano Conservador (*O Malho*, setembro de 1952). A questão se estendia a outros integrantes do quadro como, por exemplo, a Raul Pederneiras,

¹⁷⁰ Como salientado, essas representações poderiam ser simultâneas com a possibilidade de aparecerem mais de um político em uma mesma imagem.

também candidato à Câmara dos Deputados porém não eleito. Treze dos 45 perfilados assumiram cargos públicos (eletivos ou por nomeação) na primeira década da República, período que compreende os primeiros oito anos de circulação da revista, tendo alguns deles desempenhado mais de uma atividade e em órgãos diferentes.

Nesse sentido, chama a atenção a comparação entre afirmações da literatura de referência, que indicava Raul Pederneiras como o caricaturista mais dedicado a retratar as cenas populares (LUSTOSA, 2008, 2005, 1989, 1993; VELLOSO, 2010, 2006, 2005, 1995), e afirmações extraídas de relatos da própria época, escritos por seus colegas de trabalho, que o retratavam como o agente de maior circulação entre as “elites”, “dotado de uma capacidade verdadeiramente incomum de agradar e estabelecer relações”, além de “íntimo de toda a turma de jornal” (*O Malho*, agosto de 1953). Raul, filho de médico e proprietário de jornais no Império, irmão de Mário Pederneiras, poeta, diplomado pela Faculdade de Direito de São Paulo e igualmente proprietário de periódicos (especificamente de revistas literárias), também frequentou aquela Escola de Direito. Já na cidade do Rio de Janeiro, trabalhou na revista do irmão, participou da fundação d’*O Tagarela* e começou a colaborar com *O Malho*, onde rapidamente assumiu o cargo de direção artística. Nos anos seguintes, sob a chancela do futuro presidente Afonso Pena (SILVA, 2018), assumira a cadeira de Direito Internacional na Faculdade de Direito do Rio de Janeiro e a cadeira de Anatomia Artística na ENBA. Calixto Cordeiro, por sua vez, de origem social mais humilde, teria se destacado por retratar a burguesia ou a pequena burguesia carioca (LUSTOSA, 1989) e ingressara no curso superior da ENBA sob a patronagem de Enes de Souza, na ocasião seu chefe e diretor da Casa da Moeda, instituição onde Calixto exercera a função de gravador. Assim, apesar da revista representar o “povo”, na expressão da figura do “Zé Povo”, em 33,5% das charges coletadas – expressão sobre a qual tendem a se apoiar os argumentos que defendem a classificação d’*O Malho* como triutário das práticas de um “jornalismo popular” –, essa representação não associava a interpelação de precariedades daquela população aos efeitos da política ou de seus atores. Mas, em contrapartida, carregava o “Zé Povo” de estigmas sociais, de classe e cor, que o essencializavam como ícone do atraso, da falta de inteligência e que, em última instância, o responsabilizavam por sua própria condição de miserável.

O Malho, que atingira elevados números de tiragem e de circulação para os padrões da época (LIMA, 1963), tenha talvez um papel decisivo na naturalização ou na banalização da tessitura de críticas dali subsequentes que não se comprometem de fato com o objeto pelo

qual militam. Passa a ser instigante, então, nesse viés, elencar razões possíveis para que se produzisse uma leitura desse periódico como “de combate” no período das reformas urbano-sanitárias da cidade, leitura essa que não responde aos pressupostos do travamento de um dissenso nos moldes gramscianos nem às definições de uma imprensa voltada às classes mais oprimidas em termos de porta-voz ou público alvo como pré-requisito de um discurso “popular”. A primeira resposta, mais imediatista, pode estar relacionada à questão do método adotado por essas pesquisas. Tal qual largamente sinalizado, elas tendem a propor análises pontuais de determinadas imagens sem levar em consideração a trajetória pregressa do autor, importando mais aspectos que dizem respeito aos elementos visuais ou gráficos do que àqueles que podem indicar uma tomada de posição orientada dentro de um espaço social estruturado, maior e mais complexo, que a circunscreve. Dessa forma, a essas análises interessa menos repertoriar ou cartografar as condições de deslocamento ou rompimento de que se dispunha na época – ou o envolvimento real daqueles agentes a partir das dinâmicas de inserção a grupos específicos e/ou de manutenção de suas condições sociais, econômicas ou políticas – do que defender um modelo ou um projeto de cidade, à luz da contemporaneidade, contrário a aquele implementado no tempo do “Bota-Abaixo”.

Todavia, à medida que esses estudos se apoiam na concepção da imagem como algo substancializado, autorreferenciado e autossuficiente, assim como tendem a conceber o leitor/receptor como um ser “universal” para o qual valem interpretações pré-definidas e limitadas à análise em questão, eles se fragilizam. Não só a imprensa é produto da história, como também as formas de consumi-la, de modo que a imagem em si pode carecer de rastros que competem à identificação de sua inscrição no tempo de maneira mais precisa. O que nos permite acessar informações que conectem a sua produção às suas condições de produção, portanto, são observações que transbordam os limites de *layout*¹⁷¹ e da gramática visual, a princípio atrelados apenas a características de forma e conteúdo (i.e de discurso), para produzir sentido – o que só é possível quando considerados em um mesmo nível de importância os efeitos e as causas daquela produção, ou seja, os esforços de reconstituição histórica do contexto e de reconstituição das trajetórias em pauta. São, pois, a correlação prosopográfica (i.e a análise de biografias coletivas) e a incidência estatística, orientadas por

¹⁷¹ Os elementos gráficos/visuais interagem entre si em um espaço determinado. Nesse sentido, entende-se como *layout* a forma através da qual esses elementos são organizados em uma composição que obedece a princípios estéticos e funcionais.

uma teoria social conveniente, que possibilitam a identificação dos modos através dos quais os agentes perceberam e expressaram seus interesses, pontos de vista ou manifestaram seus engajamentos; todos esses esforços se convergem na imagem, aí sim política ou culturalmente orientada.

Uma segunda resposta que nos parece plausível às possibilidades de leitura d'*O Malho* como veículo “contra hegemônico” atenta para a essencialização não das imagens mas dos próprios fenômenos sociais, já que ao passo que se reproduzem teorias generalizantes de “cópia” ou “transplantação” da cultura estrangeira para o Brasil dentro da Academia, sobretudo europeia ou norte-americana, naturalizam-se modelos de importação não mediados como resultados inflexíveis e imutáveis da posição periférica do país. Raymundo Faoro, por exemplo, com sua obra de referência para as ciências sociais *Os donos do poder* (2012 [1958]), cristalizou entre pares a noção de um Estado nacional patrimonialista, de cuja excessiva centralização político-administrativa oriunda de Portugal derivaria o cerne explicativo de uma “má formação” social atrelada ao estigma de instâncias do poder público perenemente corruptíveis. Roberto Schwarz, com seus ensaios sobre a “dialética da malandragem” (2012 [1970]) e as “ideias fora do lugar” (2014 [1977]), reforça e atualiza aquele pensamento sobre a impossibilidade de adaptação ou de reorganização de sistemas de valores forjados em contextos onde imperam o liberalismo político e econômico naqueles mais “arcaicos”, que estariam ainda vinculados às condições precárias de um “estatuto colonial”. Ao longo desses anos, a discussão adentrou pelo campo da Comunicação com a proposta de Nelson Werneck Sodré (1977) de uma “cultura transplantada”, condicionando interpretações da história do jornalismo, principalmente aquelas que se debruçavam sobre as transformações nas formas de se conceber as páginas de notícias no Brasil. Essa configuração, que implica as dimensões historiográficas acerca do entendimento dos processos de produção, difusão e consumo do jornalismo impresso no país, reduz o desenvolvimento de produtos e projetos noticiosos de “fin-de-siècle” a meras adaptações do que fora empreendido no exterior – tendo a França, nesse período, como referencial dominante.

No entanto, uma vez investigadas as dinâmicas de circulação e importação dos modelos e técnicas relativos à implantação e ao desenvolvimento da imprensa ilustrada no país, conforme propusemos nesta tese, verificou-se a existência de condições específicas e bastante bem arranjadas entre os agentes estrangeiros que aqui se instalaram, as máquinas utilizadas (no sentido das oficinas tipo e litográficas) e o projeto de sociedade que se queria

impor com ares de “verdade” a partir de valores e normas nem “transplantados” tampouco aleatórios ou mal-ajambrados. Dos agentes estrangeiros, destacaram-se como “precursores” o alemão Henrique Fleiuss, formado em Artes e Ciências Naturais pela Universidade de Munique, o português Rafael Bordalo Pinheiro, formado em Artes e em Letras pela Escola de Belas Artes de Lisboa, e o italiano Angelo Agostini, que frequentara seus cursos de escultura, pintura e desenho na *Académie Julian* de Paris. Alemanha, Portugal, Itália e França elencam também os países sede dos primeiros representantes das oficinas de impressão que se instalaram no Brasil, todos de círculos próximos àqueles caricaturistas, servindo inclusive de laboratórios para as primeiras revistas ilustradas rodadas em território nacional.

Apesar de inspirados pela imprensa ilustrada francesa, em especial pelos periódicos de Charles Philipon, esses agentes desenvolveram aqui projetos muito diferentes dos que foram difundidos na Europa – o que implicou para alguns deles, como no caso de Bordalo Pinheiro, uma guinada radical de abordagem editorial. Como vimos, a imprensa ilustrada originária da Itália se consolida na França pós-Revolução Francesa, no início do século XIX, sob as bandeiras da luta contra o Estado, a Igreja e a burguesia em formatos de revistas panfletárias e semanais constantemente empasteladas e ameaçadas em seus direitos de liberdade de imprensa, apresentando até mesmo episódios de prisão e perseguição política. Fleiuss, amigo íntimo do imperador D. Pedro II, fora fundador e diretor do Imperial Instituto Artístico, “estabelecimento-modelo no ramo”, segundo Miceli (2015), e inaugural no sentido do ensino do ofício da litografia no Brasil ainda em 1859. Bordalo Pinheiro, que em Portugal colaborara com periódicos de cunho ideológicos e politizados como *O Paiz* (1884), *O Calcanhar d'Achilles* (1846), *A Revolução de Setembro* (1869), *O Voto Livre* (1881), esteve à frente, na cidade do Rio de Janeiro, de projetos pessoais que visavam o entretenimento, o humor e o teatro, tal qual a revista *Psit!!!* (1877), de onde se registra a primeira aparição de “Zé Povo”/“Zé Povinho”. Os outros caricaturistas estrangeiros que chegaram ao Brasil e ingressaram naquele mercado têm como característica comum ou a origem social elevada e a condição de imigrantes em função do trabalho do pai – proprietários de jornais, juristas, construtores que se inseriram nas grandes obras públicas do projeto de remodelação da cidade – ou algum convite de setores do poder público, como nos casos de Alfredo Candido, João José Vaz, Vasco Lima e João Ramos Lobão.

Dessa forma, buscou-se defender que a vinda desses agentes e a consequente circulação e importação de técnicas relativas à produção das primeiras revistas ilustradas do

Brasil nada teve a ver com uma debilidade, uma carência ou uma falta de consistência na elaboração e implantação de projetos artísticos, profissionais ou institucionais. Ao contrário, a chegada e o ingresso desses agentes no espaço da imprensa contribuiu sobremaneira para a construção da noção de identidade brasileira vencedora, que se impôs, à luz das disputas sociais e políticas na manutenção de determinados privilégios, através da configuração de novos arranjos que garantissem o acúmulo de capital e de relações de amizade ou patronagem em detrimento daquelas familiares e de posses de terra (associadas às noções de campo, meio rural e mandonismo), ainda que em um contexto de estímulo à industrialização e comércio internos condicionados às alianças com o capital estrangeiro. Foram valorizadas a Engenharia, a Medicina e o Direito, que representavam a democratização, o desenvolvimento e a divulgação do conhecimento científico. Foram valorizadas as bandeiras das liberdades individuais mas que, na prática, funcionavam para poucos. A imprensa ilustrada teve papel decisivo na disseminação da ideia de democracia no Brasil republicano, sobretudo quando na sua implementação, no sentido de produzir e vulgarizar a crença de que a linguagem das imagens representaria uma via de inclusão massiva nas vivências do “mundo letrado”. Ajudou, ainda, a construir a imagem de um “povo” amigável, passivo, de muita festa e pouca luta; de um “povo” que, incapaz de participar das decisões políticas, delegaria seu destino aos homens mais bem “preparados” para tal missão.

Portanto, considerando todas as limitações e lacunas da pesquisa, entende-se que estudar as origens e as condições de reprodução desses ensinamentos da história da imprensa dentro das Escolas de Jornalismo do país seria uma possibilidade de extensão desejável. Investigar as dinâmicas de circulação dos professores/acadêmicos e das ideias que fundamentaram essa ciência, atreladas às condições de fundação e orientação das instituições de ensino superior da área. Analisar as trajetórias dos agentes que, formados de acordo com a lógica da “cultura transplantada”, acabam por imprimir também essa conotação em seus trabalhos e cursos. Identificar quais são os mecanismos que se impõem à estruturação das matrizes curriculares ou programáticas da história da imprensa no Brasil etc. Essas são algumas das motivações pelas quais tenho me interessado e que, acredito, poderiam fornecer uma fundamentação mais sólida para o entendimento das clivagens apresentadas.

Por fim, estima-se que esta tese possa fomentar debates sobre as possibilidades de construção de novas formas de se compreender os produtos da Comunicação, principalmente naquilo que concerne aos contornos da imagem técnica e da fotografia em conteúdos

informativos. Para além de uma tentativa de reconstituição da história da imprensa ou para a especificidade do objeto em questão – as relações estabelecidas entre os caricaturistas d’*O Malho* e a leitura das reformas da cidade do Rio –, pretende-se apontar meios mais gerais de desenvolvimento de novos caminhos de análise e abordagens teórico-metodológicas que privilegiem maneiras de decodificação tais que respondam às necessidades de historicização e sociologização das problemáticas eleitas.

Nesse sentido, as últimas considerações reiteram a relevância das análises de trajetória, assim como das análises de correspondências múltiplas e de redes, que auxiliam na interpretação de dados tabulados tanto em etapas exploratórias, mais iniciais da pesquisa, quanto nas etapas explicativas de fundamentação do argumento. Para além de ferramentas de elucidação visual quando se tem uma grande amostragem de *corpus* empírico, tais quais se apresentam os gráficos gerados, elas permitem a sistematização exaustiva de informações, enquanto fontes primárias ou secundárias, além do acesso a métricas estatísticas e cartesianas que desvelam relações concorrenciais. Dito de outro modo, são essas abordagens que alteram a percepção essencializada do objeto e dos fenômenos que os circunscrevem, fazendo com que eles sejam cartografados e assimilados de maneira não substancializada mas, sim, em relação às demais posições ocupadas e aos demais agentes que compõem aquele universo. São elas, por fim, que facilitam a reconstituição mais objetiva das condições materiais de discurso e de produção de sentido dos espaços de análise projetando, em lugar de determinantes fixos ou coordenadas absolutas, as aproximações ou os afastamentos entre eles – o que, retomando alguns dos conceitos adotados aqui, corresponde às dimensões dos princípios estruturais do ambiente que se quer analisar.

REFERÊNCIAS

I. BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABÉLÈS, Marc. *Le Lieu du politique*. In : Société d'ethnographie. Nanterre, 1983.

ABREU, Maurício. *Da habitação ao habitat: a questão da habitação popular no Rio de Janeiro e sua evolução*. Revista do Arquivo Geral da Cidade Rio de Janeiro, n. 10, sessão Memória, 2003.

_____. *Evolução urbana do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

ALBIERI, T. *São Paulo-Buenos Aires: a trajetória de Monteiro Lobato na Argentina*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), 2009.

ALCÂNTARA, J. *Vitrine das ciências: a divulgação científica nas revistas cariocas Kósmo, Século XX e Renascença (1904-1909)*. Dissertação de mestrado, 2016. Programa de Pós-Graduação em Histórias das Ciências da Saúde da Fundação Oswaldo Cruz.

ALENCASTRO, Lucilia. *Revista "Para Todos...": um estudo da imagem da mulher nas ilustrações de J. Carlos*. Dissertação de mestrado em Comunicação e Linguagens. Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2013.

ALFONSIN, B. *Direito à moradia: instrumentos e experiências de regularização fundiária nas cidades brasileiras*. Observatório de Políticas Urbanas e Gestão Municipal, 1997.

ALONSO, A. *Ideias em movimento: a geração 1870 na crise do Brasil-Império*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

ALVES, C. *A intelectualidade militar e as práticas escolares no exército brasileiro no século XIX*. Congresso Brasileiro de História da Educação. 2002.

AMARAL, M. *Jornalismo Popular*. São Paulo: Ed. Contexto, 2011.

ARRAIS, T. Arrais. «Nas trilhas de Paris, David Harvey e a capital da modernidade», Confins [En ligne], 27, 2016.

_____. *Da Monarquia à República: um estudo dos conceitos de civilização e progresso na cidade do Rio de Janeiro entre 1868 e 1906*. Tese de Doutorado em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2003.

AZEVEDO, André. *A Grande Reforma Urbana do Rio de Janeiro: Pereira Passos, Rodrigues Alves e as ideias de civilização e progresso*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2016.

_____. *A Grande Reforma urbana do Rio de Janeiro e o apelo visual da urbe reformada como retórica e enlevo civilizador*. Revista Maracanan, V.12, N.14, jan-jun/2016, pp.161-174 (2016b).

_____. *A cura pela técnica: o Clube de Engenharia e a questão urbana na cidade do Rio de Janeiro na virada do século XIX ao XX*. Locus: Revista de História, v. 19, n. 2, 2013, pp.273-292.

AZEVEDO, Artur. *Teatro de Artur Azevedo - Tomo 1*. Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN). Coleção Clássicos do Teatro Brasileiro, v.7. Biblioteca Virtual do Estudante de Língua Portuguesa, Universidade de São Paulo (USP), s/d.

BACOT J. P. *Trois générations de presse illustrée au XIXe siècle*. Une recherche en paternité, Réseaux 2002/1, n° 111, p. 216-234.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo: Hucitec, 2010.

BARBOSA, Marialva. *História da Comunicação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. *História cultural da imprensa: Brasil – 1800-1900*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010.

_____. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

BARBOSA, Marialva; ENNE, Ana Lucia. *O jornalismo popular, a construção narrativa e o fluxo do sensacional*. Revista ECO-Pós (UFRJ), Rio de Janeiro, v.8, n.2, 2005, pp.67-87.

BARRETO, Lima. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. São Paulo: VirtualBooks Editora, 2017 [E-Book].

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. São Paulo: Saraiva de Bolso, 2012.

_____. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. São Paulo: Nova Fronteira, 2015.

BENCHIMOL, Jaime. *Pereira Passos: Um Hausmann tropical. A renovação urbana na cidade do Rio de Janeiro no início do século XX*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1992.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. São Paulo: L&PM Pocket, 2014.

_____. Obras Escolhidas – Vol.1: Magia e Técnica, Arte e Política. São Paulo, Brasil: Brasiliense, 2012.

_____. Passagens. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo. Obras escolhidas V.III. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

BOLTANSKI, L. *L'espace positionnel: multiplicité des positions institutionnelles et habitus de classe*. Revue Française de Sociologie 14, 1973, p.3-26.

BONI, P. C. Augusto Malta, o documentarista das transformações urbanas do Rio de Janeiro. Discursos Fotográficos, v. 6, n. 9, pp. 213-222, Londrina, jul/dez 2010.

BORDIGNON, R. *As origens e o significado do regime republicano: interpretações em disputa*. Anos 90, Porto Alegre, v. 23, n. 43, p. 235-266, jul. 2016.

_____. *Elites políticas e intelectuais no Brasil: Condições de diversificação e estratégias de carreira (1870-1920)*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência Política da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2015.

_____. “Elites” políticas e intelectuais no início da República (1891-1895). 38º Encontro Anual da ANPOCS, 2014.

BOTELHO, T. *Censos e construção nacional no Brasil Imperial*. Revista Tempo Social, 2005, v.17, n.1, p.321-341.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção - Crítica Social do Julgamento*. 2 ed. Porto Alegre: Zouk, 2011.

_____. *Efeitos de lugar*. In: BOURDIEU, P. (Org.) A miséria do mundo. Petrópolis: Vozes, 2008, pp.159-166.

_____. *Coisas Ditas*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

_____. *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil, 1998.

_____. A ilusão biográfica. En P. Bourdieu, *Razões Práticas: Sobre a teoria da ação* (74-82), 1996.

BRENNA, Giovanna (Org.). *O Rio de Janeiro de Pereira Passos - Uma cidade em questão*. Rio de Janeiro: Index, 1985.

BRIGGS, Asa; BURKE, Peter. *Uma História Social da Mídia: de Gutenberg à Internet*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento: da Enciclopédia à Wikipédia*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

_____. *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

CANCLINI, Nestor. *Culturas Híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2015.

CÂNDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1836-1880)*. Vol. 2. Rio de Janeiro: Itatiaia Limitada, 2000.

CARDOSO, Pedro. *A Lithos Edições de Arte e as transições de uso das técnicas de reprodução de imagens*. Dissertação de mestrado, PUC-Rio, 2008.

CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

CAROLLO, Cassiana (Org.). *Correspondências Gonzaga Duque a Emiliano Pernetta*. Curitiba: Organização Letras, 1975.

CARVALHO, José Murilo. *A construção da ordem: a elite política imperial. Teatro de sombras: a política imperial*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a República que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 2014.

CHALABY, J. *A Comparison of the Development of French and AngloAmerican Journalism, 1830s-1930s*. The European Institute, London School of Economics and Political Science, 1996.

CHARLE, C. *Les élites de la République* (revisitado). Revista Tomo, São Cristóvão, n. 13, jul/dez 2008.

CIARLINI, D. *Espaços, gêneros e prestígio na vida literária*. Letras em Revista, Teresina, v. 8, n. 2, jul/dez 2017.

COELHO, Edmundo. *As Profissões Imperiais: Medicina, Engenharia e Advocacia no Rio de Janeiro (1822-1930)*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1999.

COLLOVALD, Annie. *Identité(s) stratégique(s)*. Actes de la Recherche en Sciences Sociales, V.73, 1988, pp.29-40.

CORADINI, Odaci L. Grandes Famílias e "Elite Profissional" na Medicina no Brasil. *Revista História, Ciências, Saúde - Manguinhos*, III (3), pp. 425-466, fev/1997.

DE LUCA, Tania Regina. *A Ilustração (Paris, 1884-1892) e a Revista de Portugal (Porto, 1889-1892): diálogos entre projetos editoriais e possibilidades técnicas*. *Revista Topoi*, Vol.18 N.34, jan/abr 2017.

_____. *Leituras, projetos e (re)vista(s) do Brasil (1916-1944)*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

DE LUCA, Tania Regina; MARTINS, Ana Lucia. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008.

DO RIO, João. *A alma encantadora das ruas*. Col. Saraiva de Bolso. São Paulo: Ed. Saraiva, 2012.

DODE, Maritza. *Uma arqueologia das habitações coletivas do Rio de Janeiro (1880-1906)*. Dissertação de mestrado em Arqueologia. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: Museu Nacional, ago/2016.

DOS ANJOS, J. *Elites Intelectuais e a Conformação da Identidade Nacional em Cabo Verde*. *Revista Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, N.3, 2003, pp.579-596.

DULONG, Delphine. *Mourir en politique: Le discours politique des éloges funèbres*. In: *Revue française de science politique*, 44 année, n.4, 1994, pp.629-646.

DUPRAT, A. *Iconologie historique de la caricature politique en France (du XVIIe au XXe siècle)*. *Hermès*, n.29, 2001, p.25-32.

DUVAL, Julien. *Analisar um espaço social*. In: PAUGAM, S. *A pesquisa sociológica*. Rio de Janeiro: Vozes, 2015. p. 218-237.

_____. « L'analyse des correspondances et la construction des champs », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°200, décembre 2013, pp. 110-123.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

ECO, Umberto. *Tratado geral da semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: Ed. UnB, 2008.

- FAORO, Raymundo. *Os donos do poder: formação do patronato político brasileiro*. São Paulo: Martins Fontes, 2012 (1958).
- FAULHABER, Lucas; AZEVEDO, Lena. *Remoções no Rio de Janeiro Olímpico*. Rio de Janeiro: Mórula, 2015.
- FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2008.
- FONSECA, Joaquim. *Caricatura: A imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- FONSECA, Leticia. *Uma Revolução Gráfica: Julião Machado e as revistas ilustradas no Brasil, 1895-1898*. São Paulo: Blucher, 2016.
- FONTANA, L. R.. Especialistas e políticos: os engenheiros civis no século XIX. In: X Simpósio Estado e Poder: Estado Ampliado, 2018, Niterói. X Simpósio Estado e Poder: Estado Ampliado, 2018.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- _____. *Dits et Écrits*. Vol. III. Paris: Éditions Gallimard, 1994.
- FRADIQUE, Mendes. *História do Brasil pelo método confuso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004
- FREITAS, A. *Apontamentos sobre a autonomia social da arte*. História Social, Campinas, n. 11, pp.115-134, 2005.
- GARABEDIAN, Marcelo; SZIR, Sandra; LIDA, Miranda. *Prensa argentina siglo XIX: imágenes, textos y contextos*. Madrid: Teseo, 2009.
- GARCIA, O. M. *Comunicação em prosa moderna: aprenda a escrever, aprendendo a pensar*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.
- GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- GOFFMAN, E. *Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- GOMES, D. *João do Rio*. Revista Literária do Corpo Discente da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), 1996.
- GRANJA, L. *Um editor no espaço público: Baptiste-Louis Garnier e a consolidação da coleção em Literatura Brasileira*. Estudos Linguísticos, São Paulo, n.45, p.1205-1216, 2016.

GRILL, Igor; REIS, Eliana. *Dos Campos aos Domínios das "Elites" no Brasil*. Revista Tomo, São Cristóvão, Sergipe, Brasil, n.32, p.163-210, jun/2018.

GRYNSZPAN, Mario. *Os Idiomas da Patronagem: um estudo da trajetória de Tenório Cavalcanti*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, vol. 5, n.14, pp.73-90, 1990.

HABERMAS, J. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: Investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

HARVEY, David. *Paris: capital modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2015.

HEINZ, Flavio. *Por uma outra história das elites*. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

_____. (Org.) *História social das elites*. São Leopoldo: Oikos, 2011.

JURT, J. *O Brasil: um Estado-Nação a ser construído. O papel dos símbolos nacionais, do Império à República*. Revista Mana, A.3, V.18, n.3, 2012, p.471-509.

KELLNER, Douglas. *A cultura das mídias. Estudos Culturais: Identidade política entre o Moderno e o Pós-Moderno*. São Paulo: EDUSC, 2001.

KERCKHOVE, D. *A Pele da Cultura: Investigando a nova realidade eletrônica*. São Paulo: Annablume, 2009.

KERR, D. *Caricature French political culture 1830-1848. Charles Philipon and illustrated press*. Oxford: Clarendon Press, 2000.

KNAUSS, Paulo. Introdução. In: KNAUSS; MALTA; OLIVEIRA; VELLOSO (Org). *Revistas ilustradas: modos de ler e ver no Segundo Reinado*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2011.

LALOUETTE, J. *Dimensions anticléricales de la culture républicaine (1870-1914)*. In: Histoire, économie et société, 1991. V.10, n.1, p.127-142.

LEBARON, Frédéric. (Org.) *L'enquête quantitative en sciences sociales. Recueil et analyse des données*. Paris: Dunod, 2006.

LEBARON, Frédéric; LE ROUX, Brigitte (Dir.). *La méthodologie de Pierre Bourdieu en action. Espace culturel, espace social et analyse des données*. Paris: Dunod, 2015.

LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2009 [1968].

_____. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishing, 1991.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Vol.1, 2, 3 e 4. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

LIMEIRA, A. *Arquitetura do saber: espaços físicos de colégios privados na corte imperial*. Revista Exitus, vol. 2, n. 2, jul-dez/2012, pp.117-135.

LINS, V. *Em revistas, o simbolismo e a virada de século*. In: *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*, p.15-41. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

LOREDANO, Cássio. *O Vidente Miope. J. Carlos n'O Malho (1922-1930)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

LUCA, Tania. Regina. *A Ilustração (Paris, 1884-1892) e a Revista de Portugal (Porto, 1889-1892): diálogos entre projetos editoriais e possibilidades técnicas*. Revista Topoi, Rio de Janeiro, v.18, n.34, p.91-115, abril/2017.

_____. *Leituras, projetos e (re)vista(s) do Brasil (1916-1944)*. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

LUSTOSA, Isabel. *Imprensa, história e literatura*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2008.

_____. *Angelo Agostini, Julião Machado e o nascimento de uma caricatura brasileira*. História Viva, 2005, São Paulo, n.34, p.84-87.

_____. *Insultos Impressos: A guerra dos jornalistas na Independência (1821-1823)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *Roteiro para Herman Lima*. Catálogo da exposição "Outros céus, outros mares", comemorativa do centenário de Herman Lima, realizada na Casa de Rui Barbosa de 5 de novembro a 4 de janeiro de 1998.

_____. *Humor e política na Primeira República*. Revista USP, n.53, nov/1989.

_____. *Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993.

LUZ, Angela. *Salões Oficiais de Arte no Brasil - um tema em questão*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA/UFRJ, 2006. pp.59-64.

_____. *Uma breve história dos Salões de Arte – da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro: Caligrama, 2005.

MACEDO, Fabio. *Una experiencia artística de innovación sociocultural en la edificación del Modernismo en Brasil: el Núcleo Bernardelli*. EARI: educación artística revista de investigación. N.4, 2013, pp.165-178.

MACHADO, Luiz Antonio. *Fazendo a Cidade: trabalho, moradia e vida local entre as camadas populares urbanas*. Coleção Engrenagens Urbanas, Vol. 1. Rio de Janeiro: Mórula, 2016.

MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis: Vozes, 2001.

MAGNO, Luciano. *História da caricatura brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Gala Edições, 2012.

MARICATO, Ermínia. *Para entender a crise urbana*. Expressão Popular: São Paulo, 2015.

MARINGONI, Gilberto. *Angelo Agostini: A Imprensa Ilustrada da Corte à Capital Federal, 1864-1910*. São Paulo: Devir Livraria, 2010.

_____. *Angelo Agostini ou impressões de uma viagem da Corte à Capital Federal (1864-1910)*. Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, USP, 2006.

MARINHO, P. E. *Companhia Estrada de Ferro D. Pedro II: a grande escola prática da nascente Engenharia Civil no Brasil oitocentista*. Revista Topoi, Rio de Janeiro, v.16, n.30, p.203-233, jan/jun 2015.

MARQUES, Eduardo. *Da higiene à construção da cidade: o Estado e o saneamento no Rio de Janeiro*. Revista História, Ciências, Saúde - Manguinhos, II (2), jul-out/1995.

MARTÍN-BARBERO, J. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

MARTINS, Ana Lucia. *Julião Machado: arte gráfica exalando a tinta da impressão*. Estudos Avançados, v.33, 2019, p.315-320.

MARTINS, Ana Lucia.; LUCA, Tania Regina. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Ed. Contexto, 2008.

MARX, Karl. *Para a crítica da economia política: Salário, preço e lucro; O rendimento e suas fontes; A economia vulgar*. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

MATTOS, Rômulo. *Pelos pobres! As campanhas pela construção de habitações populares e o discurso sobre as favelas na Primeira República*. Tese de Doutorado em História Social. Curso de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, 2008.

MAUAD, Ana Maria. *Na mira do olhar: um exercício de análise da fotografia nas revistas ilustradas cariocas, na primeira metade do século XX*. Anais do Museu Paulista. São Paulo, v.13, n.1, jun/2005, p.133-174.

MCLUHAN, Marshall. *O meio é a mensagem*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

MEAD, G. *Mind, self, and society: from the standpoint of a social behaviorist*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

MEDINA, J. *Rafael Bordalo Pinheiro e o Zé Povinho, auto-caricatura do português*. Línguas e Letras, 2005.

_____. *O Gesto do Zé Povinho: da figa ao manguito*. In: História de Portugal, vol. XV, 1993, p.115-126.

_____. *O Zé Povinho durante a República*. Revista Clio, Lisboa, vol. 3,1981, s/d, pp.103-125.

MICELI, Sergio. *Intelectuais à brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MORAES, D. *Comunicação, Hegemonia e Contra-Hegemonia: A contribuição teórica de Gramsci*. Revista Debates, Porto Alegre, v.4, n.1, p.54-77, jan-jun/2010.

MORAES, Ary. *Design de notícias: a acessibilidade do cotidiano*. São Paulo: Blucher, 2015.

MURUCI, Lucio. *SETH: Um capítulo singular na caricatura brasileira*. Tese de Doutorado em História. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2006.

OLIVEIRA, Jane. *"Brasil mostra a tua cara": imagens da população brasileira nos censos demográficos de 1872 a 2000*. Ministério do Planejamento, Orçamento e Gestão - IBGE, Escola Nacional de Ciências Estatísticas. Texto para discussão número 6. Rio de Janeiro, 2003.

OLIVEIRA, Claudia. *A iconografia do moderno: a representação da vida urbana*. In: *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*, p.111-266. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

ORTIZ, Renato. *Imagens do Brasil*. Revista Sociedade e Estado. V.28, N.3. dez/2013, p.609-633.

OSTOS, N. *Sociabilidade parlamentar em cena: atores políticos, cotidiano e imprensa na cidade do Rio de Janeiro (1902-1930)*. Tese de Doutorado em História. Curso de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais, 2014.

PADILHA, Solange. *O imaginário da nação nas alegorias e indianismo romântico no Brasil do século XIX*. II Congresso Internacional do Patrimônio Histórico, Universidade de Córdoba, Argentina. S/d.

PAOLI, Paul. *Entre relíquias e casas velhas. A arquitetura das reformas urbanas do prefeito Pereira Passos no Centro do Rio de Janeiro (1902-1906)*. Tese de doutorado em Urbanismo. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Biblioteca Depositária: FAU, fev/2012.

PEIRCE, Charles. *Semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PEREIRA, E. *Lima Barreto: um olhar deslocando-se*. Revista Léguas e Meia: Revista de Literatura e Diversidade Cultural, v.1, n.1, 2002.

PEREIRA, R. *A ENBA da primeira metade do século XX vista pela obra de alguns dos seus professores - uma gradual transição para o moderno*. Revista 19&20, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, jan/jun. 2013. Educación artística: revista de investigación (EARI), n. 4, 2013, pp.165-178.

PERISSINOTTO, Renato; CODATO, Adriano. *Como estudar elites*. Curitiba: Ed. UFPR, 2015.

PETRARCA, Fernanda. *Por uma sociologia histórica do jornalismo no Brasil*. VI Encontro de Pesquisadores da História da Mídia, ALCAR, 2008.

PIRES, M. C. *Centenário do traço: o humor político de Angelo Agostini na Revista Ilustrada (1876-1888)*. Programa Nacional de Apoio à Pesquisa. Fundação Biblioteca Nacional - MinC, 2010.

PREISS, N. *De « pouff » à « pschitt » ! — de la blague et de la caricature politique sous la monarchie de juillet et après...* In: *Romantisme*, 2002, n°116. Blague et supercheries littéraires. pp. 5-17.

QUEIROZ, Eça. *A correspondência de Fradique Mendes (memórias e notas)*. Porto: Imprensa Moderna, 1900 [E-Book].

QUEIROZ, Maria Isaura. *Identidade Cultural, Identidade Nacional no Brasil*. Revista Tempo Social, julho/1989, p.29-46.

QUEIROZ, R. *História da caricatura no Brasil: um fardo nobre, cheio de memória e pertencimento*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Memória Social da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UniRio. 2010.

REIS, Eliana.; BARREIRA, Irllys. *Alusões biográficas e trajetórias: entre esquemas analíticos e usos flexíveis*. Revista BIB, 2018/2, pp.36-67.

ROCHA, Osvaldo. *A era das demolições*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal de Cultura, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

RODRIGUES, A. E. *História da Urbanização no Rio de Janeiro – A cidade capital do século XX*. In: CARNEIRO; SANDRA; SANT'ANNA (Orgs.). *Cidade: olhares e trajetórias*. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

_____. *A modernidade carioca: o Rio de Janeiro do início do século XX - mentalidade e vida literária*. Tese de Livre Docência em História. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1989.

ROLNIK, Raquel. *Guerra dos lugares: a colonização da terra e da moradia na era das finanças*. São Paulo: Boitempo, 2015.

ROMERO, Silvio. *História da Literatura Brasileira*. Vol.2. Rio de Janeiro: José Olympio, 1943.

SAINT-MARTIN, I. *La caricature anticléricale sous la IIIe République*. Archives de Sciences Sociales des Religions, n.134, juin/2006, p.113-120.

SALIBA, Elias. *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, Maria José. *A cidade- atração: a norma de preservação de áreas centrais no Brasil dos anos 1990* [E-Book]. Salvador: EDUFBA, 2017.

SANT'ANNA, Maria José; PIO, Leopoldo. *Megaeventos esportivos, dinâmica urbana e conflitos sociais: intervenções urbanas e novo desenho para a cidade do Rio de Janeiro*. In: SANTOS; SANTA'ANNA, (Orgs). *Transformações territoriais no Rio de Janeiro do século XXI*. Rio de Janeiro: Grama, 2015, p.103-124.

SANTOS, M. *Um olhar sobre as instituições escolares militares brasileiras do fim do século 19 ao início do século 20*. Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos (RBEP), Brasília, v. 88, n. 219, pp.310-330, maio/ago 2007.

SAPIRO, Gisèle. *Os processos literários e a construção da imagem do intelectual engajado*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, V.28, N.83. outubro 2013a, pp.9-24.

_____. *Le champ est-il national ? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale*. Actes de la recherche en sciences sociales, 2013b, v. 5, n. 200, pp.70-85.

SAGAVE, Pierre Paul. *La France : les pouvoirs caricaturés (1830 - 1870)*. In: *Matériaux pour l'histoire de notre temps, n°28, 1992. L'image du pouvoir dans le dessin d'actualité. Le temps des monarques. Le temps des chefs. Le temps des leaders*. pp. 8-11

SCHERER, Marta. *Imprensa e Belle Époque: Olavo Bilac, o jornalismo e suas histórias*. Palhoça: Ed. Unisul, 2012.

SCHWARZ, Roberto. *Pressupostos, salvo engano, de "Dialética da malandragem"*. In: SCHWARZ. *Que horas são?: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012 (1970). p. 129-155.

_____. *Ideias fora do lugar*. In: SCHWARZ. *As ideias fora do lugar: ensaios selecionados*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014 (1977).

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Best Seller, 2008.

SILVA, Marcos. *Caricata República: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 1990.

SILVA, Rogério. *Modernidade em desalinho: costumes, cotidiano e linguagens na obra humorística de Raul Pederneiras (1898-1936)*. São Paulo: Paco, 2017.

_____. *Modernidade em desalinho: costumes, cotidiano e linguagens na obra humorística de Raul Pederneiras (1898-1936)*. Tese de Doutorado em História. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2014.

_____. *Diálogos entre América Latina e Europa através da imagem na imprensa oitocentista*. IX EHA - Encontro de História da Arte, Unicamp 2013.

SIMMEL, George. *A metrópole e a vida mental*. In: VELHO, Otávio Guilherme (org.). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1973.

SODRÉ, Muniz. *Estratégias sensíveis: Afeto, mídia e política*. Rio de Janeiro: Mauad, 2006.

_____. *Antropológica do espelho: Uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes, 2002.

SOUZA, R.; SILVA, M. *A rede de poder do transporte coletivo de Maringá - PR*. *Revista de Geografia (Recife, UFPE)*, V.35, N.2, 2018.

SQUEFF, Leticia. *As Exposições Gerais da Academia de Belas Artes: teatro de corte e formação de um mercado de artes no Rio de Janeiro*. *Arte & ensaios, Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, n. 23, nov/2011.

SZIR, S. *Imágenes y tecnologías entre Europa y la Argentina. Migraciones y apropiaciones de la prensa en el siglo XIX*. *Revista Novo Mundo: Imágenes, memorias y sonidos*. Jun/2017.

TELLES, Angela. *Desenhando a nação - Revistas ilustradas do Rio de Janeiro e de Buenos Aires nas décadas de 1860-1870*. Brasília: Funag, 2010.

TOMAÉL, M. I.; MARTELETO, R. M. *Redes Sociais: posições dos atores no fluxo da informação*. *Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação*, Florianópolis, p.75-91, 2006.

- VAINER, Carlos. *Quando a cidade vai às ruas*. In: Cidades Rebeldes (Org. coletiva). São Paulo: Boitempo; Carta Maior, 2013, p.35-40.
- VALE, Rony. *Humor, humoristas e problemas de topia discursiva*. Revista Linguagem em (Dis)curso – LemD, Tubarão, SC, v. 15, n. 2, p. 267-283, maio/ago 2015.
- VALLADARES, L. *A invenção da favela: Do mito de origem a favela.com*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2005.
- _____. *Passa-se uma casa. Análise do Programa de Remoção de Favelas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- VELLOSO, Monica. *Modernismo no Rio de Janeiro: Turunas e Quixotes*. Petrópolis: KBR, 2015.
- _____. 2010. As distintas retóricas do moderno. In: *O moderno em revistas: representações do Rio de Janeiro de 1890 a 1930*, p.43-110. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- _____. *Percepções do moderno: as revistas do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- _____. O modernismo e a questão nacional. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. (Orgs.). *O tempo do liberalismo excludente: da Proclamação da República à Revolução de 1930*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- _____. *A modernidade carioca na sua vertente humorística*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.8, n.16, 1995, p.269-278.
- VENEU, M. *O flâneur e a vertigem: Metrópole e subjetividade na obra de João do Rio*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v.3, n.6, 1990, p.229-243.
- VISCARDI, C.; SOARES, L. *Votos, partidos e eleições na Primeira República: a dinâmica política a partir das charges de O Malho*. Rev. Hist. (São Paulo), n.177, 2018, pp.1-31.
- WEID, Elisabeth. *A cidade, os bondes e a Light: caminhos da expansão do Rio de Janeiro (1850-1914)*. Tese de Doutorado em História. Universidade Federal Fluminense. Niteroi, 1997.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.
- _____. *Síntese de história da cultura brasileira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

ZANON, M. *A sociedade carioca da Belle Époque nas páginas da Fon-Fon!* Revista Patrimônio e Memória, Unesp, v.4, n.2, jun/2006, p.217-235.

II. PERIÓDICOS CONSULTADOS

A Avenida

A Bruxa

A Cigarra

A Nova Semana Ilustrada

A Paródia

A Patria

A Vida Elegante

Careta

Cidade do Rio

Correio da Manhã

Correio do Povo

Don Quixote

D. Quixote

Echo Suburbano

Floreal

Fon-Fon!

Gazeta de Notícias

Ilustração Brasileira

Isto É

Jornal do Brasil

Jornal do Commercio

Kosmos

L'Asino

L'Illustration

La Caricature

Lanterna Mágica

Le Charivari

Le Rire

Leitura Para Todos

O Besouro

O Binóculo

O Diabo Coxo

O Estado de S. Paulo

O Gato

O Globo

O Malho

O Mercúrio

O Mosquito

O Paiz

O Rio-Nú

O Seculo

O Tagarela

O Tico-Tico

Para Todos...

Pêlé-Mêlé

Pontos nos ii

Psit!!!

Renascença

Revista da Semana

Revista do Clube de Engenharia

Revista Illustrada

Rua do Ouvidor

Século XX

Semana Ilustrada

The Illustrated London News

III. DICIONÁRIOS CONSULTADOS

ABREU, Alzira. Colaboração: CPDOC. *Dicionário histórico-biográfico da Primeira República (1889-1930)*. Rio de Janeiro: FGV, 2015 [E-Book].

ABREU, Alzira. Colaboração: Associação Brasileira de Propaganda, CPDOC. *Dicionário Histórico-Biográfico da Propaganda no Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2007 [E-Book].

BRAKE, Laurel; DEMOOR, Marysa (Org.). *Dictionary of Nineteenth-century Journalism in Great Britain and Ireland*. London: Academic Press, 2009 [E-Book].

CPDOC. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro* [Online].

OGILVIE, Sarah; SAFRAN, Gabriella. *The Whole World in a Book: Dictionaries in the Nineteenth Century*. Oxford University Press, 2019 [E-Book].

SADER, Emir; JINKINGS, Ivana; NOBILE, Rodrigo; MARTINS, Carlos Eduardo. Ivana Jinkings (Orgs.). *Latinoamericana: enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe*. São Paulo: Editora Boitempo, 2006.

IV. WEBSITES CONSULTADOS

Academia Brasileira de Letras: <<http://www.academia.org.br/>>

Acervo Gallica, Bibliothèque nationale de France: <<https://gallica.bnf.fr/>>

Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro:

<<http://www.rio.rj.gov.br/web/arquivogeral>>

Associação Brasileira de Imprensa: <<http://www.abi.org.br/>>

Data Rio, Instituto Pereira Passos: <<http://www.data.rio/>>

Enciclopédia Itaú Cultural: <<https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>

Encyclopaedia Universalis France: <<https://www.universalis.fr/>>

Guia dos Quadrinhos: <<http://www.guiadosquadrinhos.com/>>

Hemeroteca Digital, Fundação Biblioteca Nacional:

<<https://bdigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>

Hemeroteca Digital de Lisboa: <<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>>

Instituto Histórico-Geográfico Brasileiro: <<https://www.ihgb.org.br/>>

Instituto Moreira Salles: <<https://ims.com.br/>>

Museu Bordalo Pinheiro: <<https://museubordalopinheiro.pt/>>

Portal Brasileira Fotográfica: <<http://brasilianafotografica.bn.br/>>

Portal da Câmara dos Deputados: <<https://www.camara.leg.br/>>

Portal do Senado Federal: <<https://www12.senado.leg.br/hpsenado>>

Projeto Memória da Administração Pública Brasileira (MAPA), Arquivo Nacional:
<<http://arquivonacional.gov.br/br/component/tags/tag/mapa>>

Repositório da Fundação Casa de Rui Barbosa: <<http://rubi.casaruibarbosa.gov.br/>>

ANEXOS

ANEXO 1: Lista nominal e natureza dos agentes			
Nome	Ocupação principal	Relação com <i>O Malho</i>	Natureza da relação
Alfredo Candido	Caricaturista	Direta	Colaborador
Alfredo Seelinger	Caricaturista	Indireta	Tutor
Alfredo Storni	Caricaturista	Direta	Colaborador
Álvaro Marins	Caricaturista	Direta	Colaborador
Angelo Agostini	Caricaturista	Direta	Colaborador
Antonio Azeredo	Proprietário	Direta	Proprietário
Antonio Leal	Fotógrafo	Direta	Colaborador
Arthur Azevedo	Escritor	Direta	Colaborador
Augusto Malta	Fotógrafo	Direta	Colaborador
Augusto Rocha	Caricaturista	Direta	Colaborador
Augusto Santos	Caricaturista	Direta	Colaborador
Bastos Tigre	Proprietário	Direta	Colaborador
Calixto Cordeiro	Caricaturista	Direta	Diretor
Cardoso Júnior	Proprietário	Indireta	Empregador
Carlos Lenoir	Caricaturista	Direta	Colaborador
Cícero Valadares	Caricaturista	Direta	Colaborador
Crispim do Amaral	Caricaturista	Direta	Diretor
Ferreira Araujo	Proprietário	Indireta	Empregador
Gonzaga Duque	Escritor	Direta	Colaborador
Hélios Seelinger	Caricaturista	Direta	Colaborador
Henrique Fleiuss	Caricaturista	Indireta	Empregador/Tutor
J. Carlos	Caricaturista	Direta	Diretor
João do Rio	Escritor	Direta	Colaborador/Empregador
João Vaz	Caricaturista	Direta	Colaborador
Joaquim Nabuco	Político	Indireta	Tutor
Jorge Schmidt	Proprietário	Indireta	Empregador
José do Patrocínio	Proprietário	Indireta	Empregador
Julião Machado	Caricaturista	Indireta	Empregador/Tutor
Leonidas Freire	Caricaturista	Direta	Colaborador
João Ramos Lobão	Caricaturista	Direta	Colaborador
Luís Bartolomeu	Proprietário	Direta	Proprietário
Machado de Assis	Escritor	Indireta	Empregador
Manuel Bordalo Pinheiro	Caricaturista	Indireta	Empregador
Marc Ferrez	Fotógrafo	Direta	Colaborador
Mário Pederneiras	Escritor	Indireta	Empregador
Max Fleiuss	Historiador	Indireta	Empregador
Max Yantok	Caricaturista	Direta	Colaborador
Olavo Bilac	Escritor	Direta	Colaborador
Paulo Bittencourt	Proprietário	Indireta	Empregador
Peres Junior	Proprietário	Indireta	Empregador
Rafael Bordalo Pinheiro	Caricaturista	Indireta	Empregador/Tutor
Raul Pederneiras	Caricaturista	Direta	Diretor
Rego Monteiro	Caricaturista	Direta	Colaborador
Renato de Castro	Caricaturista	Direta	Colaborador
Vasco Lima	Caricaturista	Direta	Diretor

ANEXO 3: ACM dos agentes

Nome	Nacionalidade	Direção	Área de formação	Lugar de formação	Exposições	Prêmios	Engaj. Artes	Engaj. Político	Engaj. Imprensa	Prod. Literária	Magistério	Carreira Pública
Calixto Cordeiro	BRA	diret+	Artes	BRA	Expo+	Prem+	EngArtes+	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag+	Pub+
Renato de Castro	BRA	diret+	Artes	BRA	Expo+	Prem-	EngArtes-	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag+	Pub+
Hélio Seelinger	BRA	diret-	Artes	BRA	Expo+	Prem+	EngArtes+	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub-
Alfredo Seelinger	ALE	diret-	Artes	EUR	Expo+	Prem+	EngArtes-	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub-
Crispim do Amaral	BRA	diret+	Artes	EUR	Expo-	Prem-	EngArtes-	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub-
Angelo Agostini	ITA	diret+	Artes	EUR	Expo+	Prem+	EngArtes+	EngPolit+	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub-
Rego Monteiro	PT	diret-	Artes	EUR	Expo+	Prem+	EngArtes+	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub-
Marc Ferrez	BRA	diret-	Artes	EUR	Expo+	Prem+	EngArtes+	EngPolit-	EngImp-	Prod+	Mag-	Pub+
Julião Machado	PT	diret+	Artes	EUR	Expo-	Prem-	EngArtes+	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub-
Leonidas Freire	BRA	diret+	Artes	EUR	Expo-	Prem-	EngArtes-	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub-
Augusto Santos	BRA	diret+	Artes	EUR	Expo-	Prem-	EngArtes-	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub-
João Vaz	PT	diret-	Artes	EUR	Expo+	Prem+	EngArtes+	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag+	Pub-
Manuel Bordalo Pinh	PT	diret+	Artes	EUR	Expo+	Prem-	EngArtes+	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag+	Pub-
Vasco Lima	PT	diret+	Artes	EUR	Expo+	Prem-	EngArtes+	EngPolit-	EngImp-	Prod+	Mag-	Pub-
Rafael Bordalo Pinhe	PT	diret+	Artes+	EUR	Expo+	Prem+	EngArtes+	EngPolit-	EngImp-	Prod+	Mag-	Pub+
Raul Pederneiras	BRA	diret+	Artes+	BRA	Expo+	Prem+	EngArtes+	EngPolit-	EngImp+	Prod+	Mag+	Pub+
Henrique Fleuiss	ALE	diret+	Artes+	EUR	Expo-	Prem-	EngArtes-	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag+	Pub+
Max Yantok	BRA	diret+	Artes+	EUR	Expo-	Prem-	EngArtes-	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub-
Álvaro Marins	BRA	diret-	Artes+	BRA	Expo-	Prem-	EngArtes-	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub-
J. Carlos	BRA	diret+	n/a	n/a	Expo+	Prem-	EngArtes-	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub-
Gonzaga Duque	BRA	diret+	n/a	n/a	Expo-	Prem+	EngArtes+	EngPolit-	EngImp-	Prod+	Mag-	Pub+
João do Rio	BRA	diret+	n/a	n/a	Expo-	Prem-	EngArtes+	EngPolit-	EngImp-	Prod+	Mag-	Pub-
Machado de Assis	BRA	diret-	n/a	n/a	Expo-	Prem+	EngArtes-	EngPolit-	EngImp-	Prod+	Mag-	Pub+
Lobão	PT	diret-	n/a	n/a	Expo-	Prem-	EngArtes-	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub-
Augusto Rocha	BRA	diret-	n/a	n/a	Expo-	Prem-	EngArtes+	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub-
Cícero Valadares	BRA	diret-	n/a	n/a	Expo-	Prem-	EngArtes-	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub-
Carlos Lenoir	BRA	diret-	n/a	n/a	Expo-	Prem-	EngArtes-	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub-
Alfredo Storni	BRA	diret+	n/a	n/a	Expo-	Prem-	EngArtes-	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub-
Arthur Azevedo	BRA	diret+	n/a	n/a	Expo+	Prem+	EngArtes+	EngPolit+	EngImp-	Prod+	Mag-	Pub+
Olavo Bilac	BRA	diret+	Outros	BRA	Expo-	Prem+	EngArtes+	EngPolit+	EngImp-	Prod+	Mag+	Pub+
Mário Pederneiras	BRA	diret+	Outros	BRA	Expo-	Prem-	EngArtes+	EngPolit+	EngImp-	Prod+	Mag-	Pub-
Paulo Bittencourt	BRA	diret+	Outros	BRA	Expo-	Prem-	EngArtes-	EngPolit+	EngImp+	Prod-	Mag-	Pub-
Bastos Tigre	BRA	diret+	Outros	BRA	Expo-	Prem-	EngArtes+	EngPolit-	EngImp-	Prod+	Mag-	Pub+
José do Patrocínio	BRA	diret+	Outros	BRA	Expo-	Prem-	EngArtes+	EngPolit+	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub+
Luis Bartolomeu	BRA	diret+	Outros	BRA	Expo-	Prem-	EngArtes-	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub+
Antonio Azeredo	BRA	diret+	Outros	BRA	Expo-	Prem-	EngArtes-	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub+
Augusto Malta	BRA	diret-	Outros	BRA	Expo+	Prem+	EngArtes+	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub+
Ferreira Araujo	BRA	diret+	Outros	BRA	Expo-	Prem-	EngArtes-	EngPolit-	EngImp+	Prod-	Mag-	Pub+
Alfredo Candido	PT	diret+	Outros	EUR	Expo+	Prem-	EngArtes+	EngPolit-	EngImp+	Prod-	Mag-	Pub-
Antonio Leal	PT	diret-	Outros	EUR	Expo-	Prem-	EngArtes+	EngPolit-	EngImp-	Prod-	Mag-	Pub-
Max Fleuiss	BRA	diret+	Outros	BRA	Expo-	Prem+	EngArtes+	EngPolit-	EngImp-	Prod+	Mag+	Pub+
Joaquim Nabuco	BRA	diret+	Outros	BRA	Expo-	Prem+	EngArtes+	EngPolit+	EngImp-	Prod+	Mag-	Pub+
Peres Junior	BRA	diret+	s/i	s/i	Expo-	Prem-	EngArtes-	EngPolit-	EngImp+	Prod-	Mag-	Pub-
Cardoso Júnior	BRA	diret+	s/i	s/i	Expo-	Prem-	EngArtes-	EngPolit-	EngImp+	Prod-	Mag-	Pub-
Jorge Schmidt	BRA	diret+	s/i	EUR	Expo-	Prem-	EngArtes-	EngPolit+	EngImp+	Prod-	Mag-	Pub-