PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP

ELIANE PERSON

O TRAÇO E A TRAMA DOS ANOS 50 POR CARLOS ESTEVÃO

Mestrado em História Social

São Paulo

2011

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

PUC-SP

ELIANE PERSON

O TRAÇO E A TRAMA DOS ANOS 50 POR CARLOS ESTEVÃO

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em História Social, sob a orientação da Profa. Doutora Olga Brites.

SÃO PAULO
2011

Banca Examinadora

_____

_____

_____

À Maria Rosa de Mello
minha avó, referência de coragem e bondade.

À Flávia e Marcelo Eduardo,
exemplos de coragem e determinação.

AGRADECIMENTOS

Expresso a minha profunda gratidão a todas as pessoas e instituições que, generosamente, compartilharam a experiência de pesquisa com o seu incentivo, apoio e compreensão.

Inicialmente agradeço a orientação da professora Dra. Olga Brites que desde o início me estimulou à pesquisa, acreditando na potencialidade de sua realização, apoiando-me no discernimento quanto à escolha, na elaboração do projeto e, incansavelmente, no processo de seu desenvolvimento, auxiliando-me na reflexão sobre a temática e sobre a História, sedimentada em sua experiência, conhecimento e amizade.

Agradeço à professora Dra. Maria do Rosário Cunha Peixoto as sugestões primadas pelo zelo e apuro teóricos na leitura do texto, a dedicação nos ensinamentos sobre a cidade, a memória e a imprensa e pelo estímulo e crédito nos resultados da pesquisa também por ocasião do Exame de Qualificação.

Ao professor Dr. Marcos Antonio da Silva agradeço a leitura do projeto original, o suporte bibliográfico de sua obra, a avaliação e as preciosas sugestões quando do Exame de Qualificação, que possibilitaram repensar alguns percursos metodológicos e redimensionar alguns procedimentos.

À professora Dra. Maria Odila da Silva Dias agradeço o reconhecimento do valor da temática e do objeto de estudo, as orientações e apoio bibliográfico, assim como as sugestões quanto à capitulação e incentivo à realização da pesquisa.

À professora Dra. Estefânia Knotz Canguçu Fraga e ao Dr. Brás Ciro Gallotta agradeço pela disponibilidade da leitura e apreciação do segundo capítulo e pelas considerações à temática escolhida.

Agradeço à Liani Fernandes de Moraes o apoio incansável e diuturno ao longo do processo de amadurecimento do projeto e realização da pesquisa. Minha gratidão pela troca de experiências quanto às leituras, as sugestões bibliográficas, a revisão do texto final e, sobretudo, a solidariedade e o estímulo.

À Ceciélio Dias Cortês, presença decisiva e paciente no decorrer de todo o processo de pesquisa, agradeço a disposição em auxiliar-me nos aspectos burocráticos e acadêmicos, bem como o apoio da amizade incondicional.

Expresso também minha gratidão a Augusto Nadeo Júnior, Cristiano Braune Wiik e Edna Navero Rodrigues pela generosidade do apoio nas horas de cansaço e indecisão.

À Jaqueline L. Zanardi agradeço pela incansável pesquisa bibliográfica no decorrer de todos esses anos.

Agradeço à CAPES a concessão da Bolsa de Mestrado obtida pelo Programa de Estudos Pós-Graduados da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, condição fundamental para a realização da pesquisa, e ao Colégio São Luís pelo apoio financeiro e o estímulo à educação continuada.

Ao CEDIC-PUC, ao Arquivo Público do Estado de São Paulo e à Biblioteca Nacional agradeço o serviço de digitalização e a presteza quanto às solicitações do projeto.

Aos meus alunos, agradeço o interesse pela pesquisa e as várias manifestações de apoio e apreço.

Finalmente, expresso minha eterna gratidão à Flávia e Marcelo Eduardo cuja força do amor, carinho e confiança sempre me inspiraram a prosseguir.

RESUMO

Tendo como ponto de partida o traço como texto, esta dissertação tem por objetivo trazer à tona a trama social dos anos 1950 na cidade do Rio de Janeiro como Capital federal, à luz da representação humorística de Carlos Estevão de Sousa, em *O Cruzeiro.* Através do humor imagético de um dos mais representativos e populares artistas da revista de maior circulação nacional na década de 1950, objetivou-se visualizar experiências e fissuras ao instituído na tessitura gestada no interior de uma sociedade que, repousando na placidez da aparência social e no sonho da "modernidade", projetava um discurso que, hegemônico, alienava as múltiplas vivências dos diversos sujeitos sociais no complexo de sua luta cotidiana. Concebendo a cultura como instância polifônica, na ótica dos pressupostos bakhtinianos, teórico-metodologicamente, a pesquisa objetivou favorecer a emergência da pluralidade de vozes existentes no fluxo das tramas imagéticas do artista, nas mais variadas séries humorísticas, assim como contemplou a intertextualidade das fontes. Frente à problemática, priorizou-se a análise da produção imagética do cotidiano na cidade, buscando captar a dinâmica dos variados grupos sociais, resultando na emergência dos silenciados ou invisibilizados, assim como na clarificação da existência de conflitos e tensões sociais subjacentes à trama do social, no contexto da transformação para uma sociedade urbano-cosmopolita. Na sequência, a problematização das séries articuladas à emergência da sociedade de consumo e ao anseio de ascensão social dos setores médios permitiria a crítica ao discurso da "modernização" e o estabelecimento da abissal distância entre o vivenciado e o país projetado como meta. Nesse sentido, contrapor a narrativa imagética do humor de Carlos Estevão de Sousa ao discurso do "moderno" representou tanto o enfrentamento da memória construída sobre o período, como a delimitação da potencialidade crítica de seu traço e trama. A ampliação da análise das fontes em o *Diário da Noite* e em *O Jornal* favoreceu o estabelecimento da representação humorística sobre o país, a "nação" e o "povo", completando o quadro de problematizações sobre a memória consagrada historicamente no período, assim como possibilitou a visibilidade da resistência e do conformismo dos variados sujeitos e grupos sociais.

Palavras-chave: Humor. Cultura. Representação. Imprensa. Memória.

ABSTRACT

Having as a starting point the trace as text, this dissertation presents, as its main objective, to bring about the social plot of the 1950s in the city of Rio de Janeiro as the federal capital, in the light of the humoristic representation of Carlos Estevão in *O Cruzeiro*. Through the imagetic humor of one of the most popular and representative artists of the biggest magazine in terms of circulation in that decade, the aim was to visualize experiences and ruptures in the established system, located in the structure generated inside a society which lay in an apparent territory of calmness and in a dream of "modernity", projecting a hegemonic speech, which at the same time, alienated the multiple life experiences of the several social subjects inserted in the complexes of their daily lives. Conceiving culture as a polyphonic instance, in the view of Bakhtin's theoretical and methodological statements, this research sought to favor the emergence of the plural voices present in the artist's flow of imagetic plots, which appeared in Estevão's various humor series, as it contemplated and intertextuality of sources. Facing this problem, the focus was to give priority to the analysis of the imagetic production located into the city's routine, seeking to capture the various groups' dynamics, resulting in the emergence of the silenced and "invisible" individuals, also exposing the existence of conflicts and social tensions, which underlie the social plots in the context of transformation into a cosmopolitan and urban society. Following these aspects, the problematization of the series related to the emergence of a middle class consumption society seeking to socially ascend, which would allow people a criticism towards the "modernization" speech and would reveal the deep distance between real life and the ideal country projected as a target. In this view, opposing Carlos Estevão de Sousa's imagetic humoristic narrative to that "modernity" speech, represented the confrontation related to the built memory of the period as well as the delimitation of his trace and plot critical potentiality. The broadness of the sources analyses present in o *Diário da Noite* and in *O Jornal* favored the establishment of the humor representation about the country, the "nation" and the "people" as well, completing a picture of problematizations about the historically established memory in the period, in the same manner as it enabled the visibility of the resistance and compliance of the various individuals and social groups.

Key words: Humor. Culture. Representation. Press. Memory.

SUMÁRIO

Introdução ……..……10

Capítulo 1 – O traço da cidade e a trama do cotidiano.....42

Capítulo 2 – O traço e a trama da modernidade.....148

Capítulo 3 – O traço e a trama na capital federal: conformismo e resistência.....230

Considerações Finais.....307

Bibliografia e Fontes.....313

INTRODUÇÃO

Apresentando-se ao público leitor como o desenhista de *"Ignorabus, o contador de histórias"*[1], Carlos Estevão de Sousa se autorrepresenta como mais uma personagem que se descortina do interior de uma narrativa em série, qualificada em sua gênese por seus idealizadores, ironicamente, como a "mais fantástica de todos os tempos" e "destinada a reformar a moral".

Em cena aérea, esquadrinhada sobre a mesa de trabalho, onde repousam os instrumentos de sua arte e crítica social, o artista nos observa com olhar inquietante e um semi-sorriso. Em três planos, a autoconstrução, representada por seu traço, contrasta o repouso dos objetos com o labor de sua mão criativa, que o borrão de tinta em sua camisa insiste em denunciar. Enquanto desenha, tendo por companhia o cigarro, é no esfumaçamento da cena e na expressividade do olhar que aparenta estabelecer o diálogo e a busca da cumplicidade do leitor.

Procedente de Pernambuco, "em velocíssimo Ita para desenhar esta maravilhosa história que Vão Gôgo escreveu"[2], o artista é apresentado aos leitores do *Diário da Noite* da capital federal no final dos anos 40.

Tendo por cenário a cidade do Rio de Janeiro, encontramos o desenhista e personagem surpreendido, em edição subsequente, com a incumbência da mais árdua tarefa. Ilustraria o espaço da federação que Vão Gôgo qualificou como uma "misteriosa Bagdad, meca dos crentes e consequentemente dos tapeadores"[3].

Sendo "a primeira experiência séria feita no gênero em terras do Brasil"[4], ironicamente instalavam no centro da cena, Ignorabus, o contador de histórias, que sendo "ignorante, imbecil, estúpido e analfabeto", era essencialmente "um

---

[1] *Diário da Noite*, 20.03.1948.

[2] Em parceria com Vão Gôgo, pseudônimo de Millôr Fernandes, Carlos Estevão de Sousa iniciou produzindo para *Vox Populi,* – charge da primeira página da segunda edição do periódico *Diário da Noite* – desenhando a partir de 15.03.1948, a história em quadrinhos "Ignorabus, o contador de histórias", em publicação diária. Na edição de 20.03.1948, após apresentar na página 3 o personagem Lororó, Carlos Estevão de Sousa se autorrepresenta na última página do periódico como desenhista e personagem.

[3] *Diário da Noite*, 22.03.1948.

[4] Idem, 16.03.1948.

romancista nato", qualificado para "reformar a moral" pela exposição do jogo de aparências e poderes dos que transitavam na capital federal.

"Alimentando-se de criancinhas louras importadas diretamente da Suécia", Barracuda – covarde e vil – era um "ladrão com pasta, terno e gravata". Kakareco, impotente diante da determinação da figura feminina, andava inutilmente pelas ruas da cidade de ponta-cabeça desde que a mulher lhe proibira entrar em casa. Apesar de "ser páreo duro para os autores desta sensacional história", muito embora seja "ignorante, mentiroso e débil mental", Ziquinho – forte como um monstro – expunha seus dotes físicos, correndo suarento na areia das praias em minúsculo calção de banho. Fumando charuto, fazendo muito esforço para ouvir o próprio relógio, de barbas brancas e olhos arregalados, Dr. Doutor julgava-se um sábio por saber contar até o número dez. De terno e gravata, mas com "calça de bolinhas", de língua de fora, dentes de garra e curvo, Lororó convidava mocinhas "para ver sua coleção de selos", estabelecendo-se como "o pavoroso personagem dessa maravilhosa história em quadrinhos".[5]

Associando Bagdá à cidade do Rio de Janeiro e à Copacabana[6], denunciando a existência de tapeadores pelo excesso de crença proveniente da convicção da aparência, expondo as relações sociais permeadas pela violência e o estabelecimento de poderes, atestando a impossibilidade de harmonia através da exposição do cotidiano, denunciando o "atraso" pela "ignorância" caracterizada nos perfis e na tessitura social, os autores descortinavam um cenário limítrofe, em que estavam inseridos como humoristas gráficos. Para Carlos Estevão de Sousa, representava a dupla face de expor-se como desenhista e personagem, em uma prática onde denúncia e reforma advinham da elaboração intelectual que Vão Gôgo instalava na narrativa do "romancista" Ignorabus.

---

[5] Convém observar que no complexo dos *Diários Associados,* o jornal *Diário da Noite* era concebido como publicação "popular", enquanto *O Jornal* era qualificado como "sério". Em outro prisma, no artigo "História através da Imprensa – algumas considerações metodológicas", Renée Barata Zicman afirma que "é também neste momento que surge a imprensa sensacionalista popular, caracterizando-se pela cultura da violência e pela dramatização do quotidiano."
ZICMAN, Renée B. História através da imprensa – algumas considerações metodológicas. *Projeto História*, São Paulo, PUC, n. 4, jun. 1985.

[6] Vão Gôgo, ao conversar com Carlos Estevão, na história publicada no *Diário da Noite* de 22.03.1948, no terceiro quadro, identifica a "misteriosa Bagdá" com o Rio-Copacabana.

Não por acaso, sarcasticamente, a força crítica da pena de Carlos Estevão em *Vox Populi* já havia denunciado, ao som de "Copacabana, a princesinha do mar", a convivência do cidadão com uma cenografia praieira repleta de detritos, garrafas e urubus.[7]

Nessa ótica, iniciava-se a trajetória da produção cultural e imagética de Carlos Estevão de Sousa nos *Diários Associados*, cuja urdidura da trama social, denunciada por seu traço como texto, é objeto do presente estudo, particularmente no âmbito da revista *O Cruzeiro*, onde integrando um grupo seleto de profissionais do humor visual, "iria obter reconhecimento pleno de seu valor, consagrando-se nacionalmente"[8] e projetando-se ao nível internacional.[9]

A imagem que o artista construiu sobre si ao ser apresentado ao público-leitor, protagonizando e sendo protagonizado, na esfera do discurso e da representação sobre dado contexto, é simbólica de uma produção artística que, não podendo ser reduzida ao reflexo do social, instala-se como criação que, gestada no interior de tensões e múltiplos valores e poderes, possibilita a captação da sobrevivência de temporalidades e a projeção dos devires de uma sociedade pelo olhar inquietante e o riso desestabilizador da representação humorística.

Nesse sentido, investigar a produção de Carlos Estevão de Sousa, especialmente na fase de maturidade criativa na revista *O Cruzeiro*, nos anos 50, equivale a enfrentar, através da narrativa imagética, a possibilidade de existência de uma temporalidade que, alienada de qualquer harmonização e se anunciando como devir, pode deparar-se com a desconstrução de sua memória.[10]

Em outro prisma, o imaginário contido na autorrepresentação do artista, como ponto de partida de sua trajetória nos *Diários Associados*, conduziu-nos

---

[7] *Diário da Noite*, 06.03.1948.

[8] FONSECA, Joaquim da. *A imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p. 252.

[9] Segundo o jornal *Estado de Minas*, de 16.07.1972, a produção de Carlos Estevão foi tão significativa para o humorismo brasileiro que o autor foi incluído como um dos maiores caricaturistas do mundo na *Enciclopédia Delta Larousse*, assim como teve seus trabalhos publicados em algumas das maiores revistas da França, Alemanha, Estados Unidos e Japão. A culminância de seu renome internacional teria ocorrido com a colaboração à revista italiana *Il Travaso* e à publicação de Barcelona, *El Dibujo Humorístico*, conforme edição de *O Cruzeiro* de 26.07.1972.

[10] Refiro-me à consagração da memória dos anos 50 como a dos "anos dourados", tradicionalmente caracterizada pelo imaginário acadêmico como um tempo histórico assinalado pelo crescimento econômico e pelo processo democrático.

tanto à reafirmação da convergência entre a perspectiva do olhar, a natureza do riso e a encenação social, quanto à opção política por um tema de pesquisa onde a inclusão pode advir do instante fugidio e instável da epifania emocional do riso que, assim como denuncia, atenua ou critica, também favorece o sentimento de pertença em um cenário de exclusão social, posto a irreverência ao estabelecido que o humor comporta.

Convergências e divergências; conformismo e resistência; olhares, riso e temporalidades são faces do cenário visualizado por essa pesquisa ao adentrar o contrateatro[11] encenado pela representação humorística de Carlos Estevão de Sousa nos estertores da cidade do Rio de Janeiro como capital da federação, onde múltiplos sujeitos sociais contracenavam aos sabores e humores de seu idealizador, e podiam se reconhecer ou meramente rir das tramas sociais dialógicas, como público, em *O Cruzeiro*, cuja leitura concretizava-se como fenômeno e experiência social.

Ao conceber, metodologicamente, a construção da imagem no interior de seu complexo dialógico e de sua função social, ao reconhecer a produção artística visual como documento constitutivo de memória, ao recusar sua interpretação como reflexo infraestrutural, o presente estudo não objetiva resignar-se ao reducionismo ideológico, pois "os que privilegiam o reflexo e a ideologia como identidades do artístico perdem de vista as presenças ativas da produção de arte na vida social, que tanto podem se restringir a determinadas dimensões ideológicas, quanto alcançar um amplo espaço de crítica por meio de seu próprio estado de produção"[12]. Sendo documento social e obra cultural, é objeto estético que produz conhecimento e exprime concepção de mundo.

Polêmico no campo imagético, o humor visual como fonte de reflexão e memória, não raro é relegado à marginalidade como documento, menosprezado como manifestação artística e, comumente associado ao episódico, ao ilustrativo, à formação de opinião e à reprodução de valores dos

---

[11] Conforme afirmação de Edward P. Thompson, "os donos do poder representam seu teatro de majestade, superstição, poder, riqueza e justiça sublime. Os pobres encenam seu contrateatro, ocupando o cenário das ruas e dos mercados e empregando o simbolismo do protesto e do ridículo".
THOMPSON, Edward P. Folclore, Antropologia e História Social. In: As peculiaridades dos ingleses e outros artigos. *The Indian Historical Review*, n. 2, p. 258-259, 1977, apud BARROS, José D'Assunção. *O campo da História.* Petrópolis: Vozes, 2005, p. 65.

[12] SILVA, Marcos Antonio da. *Prazer e poder do Amigo da Onça.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989, p. 29.

setores médios da sociedade, bem como genericamente caracterizado como instrumento de crítica e intervenção político-social.

Polifônico como narrativa, o traço humorístico, escapando à lógica e seriedade institucionais, mas sendo delas convergente e parte constitutiva, se instala no espaço do lúdico, da imanência da comicidade popular através da representação simbólica do imaginário coletivo e, portanto, da luta política em todas as suas dimensões. É no espaço da cultura e do poder que se estabelece o riso, pois relacionado ao princípio do prazer, afirma-se diante da crueldade do vivenciado. O riso, instalado no terreno do lúdico, se auxilia no equilíbrio psíquico, direcionando ao confronto dos medos e das tensões cotidianas, também facilita laços gregários e, como linguagem, sendo representação e expressão das relações sociais, possibilita o desvelar de acomodações e conflitos na teia do social. Nessa perspectiva, o riso possui uma função sociocultural, e adquire dimensão política na medida em que "o verdadeiro riso, ambivalente e universal, não recusa o sério [...] mas purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões"[13]. Portanto, dedicar-se a pesquisar o riso, a partir de um determinado lugar social, em um contexto de luta e experiências sociais, sob o prisma do traço, nos remeteu a uma relação ampla, não excludente e não dogmática entre a micro e a macro-História. Se desafia a instalar o humor visual no espaço do conhecimento e a indagar sobre sua função desmistificadora, por outro lado, exige refletir sobre a natureza e as múltiplas dimensões do poder. Quanto à sua natureza, o poder "não é algo que se possa dividir entre aqueles que o possuem e o detêm exclusivamente e aqueles que não o possuem e lhe são submetidos"[14], pois não estando em lugar fixo, circula socialmente entre indivíduos, grupos, classes sociais e instituições. Quanto à sua dimensão, concretiza-se em múltiplas e heterogêneas relações de domínio por todo o complexo social, em suas mais variadas expressões, desde a esfera pública à privada, desde as relações institucionais às cotidianas. Portanto, aprisionar o objeto de pesquisa a um contexto onde o poder de Estado forje

[13] BAKTHIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987, p. 105.
[14] FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979, p. 183.

toda a tessitura social, subordinando-a a esquemas totalizadores, equivaleria a subestimar a atuação histórica de indivíduos e segmentos que, no interior de sua experiência de classe, não "são alvos inertes ou consentidos do poder"[15]. Significaria não reconhecê-los como sujeitos sociais e ignorar "que nada mudará na sociedade se os mecanismos de poder que funcionam fora, abaixo, ao lado dos aparelhos de Estado, a um nível muito mais elementar, cotidiano, não forem modificados"[16]. Equivaleria a não reconhecer mecanismos de poder que, cotidianos e subreptícios, por vezes, edificam a invisibilidade social através do ocultamento ou do silenciamento.

Se a imagem é relacional, se está circunscrita ao âmbito da cultura e do poder, o humor visual de Carlos Estevão de Sousa, no espaço e na temporalidade pesquisadas, não pode ser entendido meramente como produção empresarial da imprensa em um contexto que transitava para uma cultura de massas; antes, deve ser apreendido no interior da força de sua representação, anunciadora da sociedade que também pode revelar-se através do traço do humor. Ao ser expressão de conservadorismo ou conflituosidade, de denúncias ou inquietações, o traço "atinge um momento de poder por meio do efeito humorístico"[17].

O riso pode oferecer-se como resistência ou confronto, como epifania de emoções ou libertação, estabelecendo-se diante da produção iconográfica como ambiguidade desestabilizadora e do fazer historiográfico, como "o que o engenho do historiador pode permitir-lhe utilizar para fabricar o seu mel, à falta das flores habituais"[18]. O riso, como espaço da desordem, pode ser revelador de poderes e saberes interditos, que a produção humorística visual, ao criar o outro de si, por identidade, acaba revelando. Associado à transgressão e ao prazer, tolerado como entretenimento, o humor "desvenda o que a razão encobre, sendo assim, para ela duplamente negativo: primeiro porque

---

[15] Idem, p. 183.
[16] FOUCAULT, Michel, op. cit., p. 149-150, apud FENELON, Déa Ribeiro. Trabalho, cultura e História Social: perspectivas de investigação. *Projeto História*, São Paulo. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História. São Paulo, PUC, n. 4, p. 30.
[17] TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *Sentidos do humor, trapaças da razão:* a charge. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005, p. 35.
[18] FEBVRE, Lucien. In: *Combate pela História*, 2. ed. Tradução de Leonor M. Simões, Lisboa: Presença, 1985, p. 249, apud BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e discurso*: História e Literatura. São Paulo: Ática, 2003.

desarruma a sensatez dos costumes, segundo porque torna frágil o que se supõe seguro, e visível o que se quer oculto”[19].

Se considerarmos o humor visual como traço de reflexão, capaz de agregar sentido, crítica e consciência além dos limites da racionalidade institucional, de recriar e mergulhar no cotidiano além da sua imediaticidade, é fonte privilegiada de sentido, sobretudo numa sociedade que assinalada pela valorização da aparência, nos anos 50, fazia eclodir “a imagem acima da horizontalidade das palavras”[20].

Nessa perspectiva, objetivando alicerçar teórico-metodologicamente a análise imagética da produção humorística de Carlos Estevão de Sousa, procedi ao estudo da obra bakhtiniana[21], que resultaria basilar quanto à natureza do riso, à relação entre o historiador e o objeto, ao estabelecimento da concepção polissêmica da cultura, ao discernimento da relação entre a cultura oficial ou hegemônica e popular, à construção do conceito de circularidade cultural e ao procedimento da análise das imagens cômicas. A polifonia, a concepção carnavalesca do mundo e o reconhecimento da “indissolúvel relação existente entre língua, linguagens, história e sujeitos que instaura os estudos da linguagem como lugares de produção de conhecimento de forma comprometida”[22], foram clarificadores para a análise do humor visual e ao estabelecimento da intertextualidade, uma vez que sua produção não é fato isolado, mas que se concretiza em relação a outras construções, comportando uma pluralidade de vozes.

Materializado na vivência do cotidiano, prenhe de temporalidades, caracterizado como universal e ambivalente, comportando vozes, formas e imagens, o riso na obra bakhtiniana é instalado na seara do movimento histórico, onde o trabalho do pesquisador deve facilitar a emergência de

---

[19] TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré, op.cit., p. 35.
[20] FOUCAULT, Michel. *Isto não é um cachimbo.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p. 47, apud TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré, op. cit., p. 18.
[21] Como suporte teórico, foram consultados os trabalhos *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais e *Marxismo e filosofia da linguagem*, de Mikhail Bakhtin, assim como parcela significativa dos dois volumes da obra de Beth Brait sobre os conceitos-chave em Bakthtin, e também, *Introdução ao pensamento de Bakhtin*, de José Luiz Fiorin.
[22] BRAIT, Beth. Análise da teoria do discurso. In: *Baktin:* outros conceitos chave. São Paulo: Contexto, 2006, p. 10.

tensões, mantendo constante diálogo com o objeto pesquisado, que também é constituído como sujeito, visualizando a busca da pluralidade de sentidos.

Nessa perspectiva, esses pressupostos alicerçam os objetivos da presente pesquisa, pois visa possibilitar a emergência da trama social dos anos 50, tensa de temporalidades, a partir das vozes dos múltiplos sujeitos sociais em relação dialógica nas composições instáveis e ambivalentes da representação humorística de Carlos Estevão de Sousa. Permanências, acelerações e projeções temporais, pesquisadas em suas construções imagéticas, constituem também elementos centrais da problemática do presente estudo. O caráter universal, humanizado e ambivalente do riso, o seu caráter desestruturante, contido na obra bakhtiniana, nos reportam tanto à escolha da temática quanto ao entendimento da produção imagética do humor como texto visual, onde a linguagem abarca concepção de mundo.

Fundamentalmente, o pensamento bakhtiniano reconhece na linguagem o espaço e o instrumento de intermediação entre os sujeitos históricos e a experiência vivida na concretude do cotidiano. Distanciando-se da concepção meramente linguística, é no âmbito da construção da concepção de mundo, na tensão das temporalidades, na dimensão histórico-ideológica, que sua reflexão estabelece o fenômeno da linguagem que, enquanto comunicação entre sujeitos históricos, adquire conteúdo social, podendo abarcar vários sentidos quando instaurado em diversos contextos. No interior do processo de interação entre os sujeitos, pode ser revelador da pluralidade de concepções de mundo, comportando valores e tradições. Assim sendo, a comunicação entre os sujeitos sociais ocorre de forma dialógica como discurso. Tendo autoria e destinatário, estando vinculado às atividades humanas, ocorre por meio do enunciado, que se distingue da mera unidade de linguagem por estar constituído de sentido, pela entoação assinalada por emoções e valores, pela singularidade e relação com outros enunciados. Em decorrência, todo discurso em circulação é polifônico e socialmente assinalado, portando tanto os referenciais do presente quanto sobrevivências do passado, podendo edificar-se como campo de luta e de resistência. Sendo responsivo, não se manifesta apenas verbalmente, adquirindo outras formas de expressão, como a artística.

Nesse contexto, os princípios bakhtinianos foram também essenciais, no processo da pesquisa, para o enfrentamento da problemática da relação

objeto-sujeito e da delimitação do conceito de representação, pois no quadro das relações discursivas, há que se considerar o pesquisador, o objeto-sujeito e uma plêiade de vozes conflitantes entre o objeto analisado e o sujeito que o estuda, envolvendo a renúncia à pretensão da absoluta apreensão da realidade.

Rompendo com a afirmação do objeto como idêntico a si mesmo, o pensamento bakhtiniano sustenta a existência de pelo menos duas interpretações a respeito do objeto de criação ou de análise. Subentende a presença do olhar do objeto – apreendido também como sujeito – e do prisma de quem o analisa. O artista ou o pesquisador não é mero assistente, tendo sobre o objeto uma postura ativa. Exterior ao representado ou estudado, interfere no que vê, posto que possui visão de mundo e problemáticas advindas de sua experiência e, nesse aspecto, conserva a capacidade de realizar a totalização exotópica, ou seja, imprimir sentido ao objeto a partir de sua posição como pesquisador ou criador, dando-lhe uma forma acabada no tempo, que não pode ser finita, mas reinterpretação atualizada. Os “olhares” não se fundem, mas existem como tensão. Não significa apartar-se ou reintegrar-se ao objeto, mas interpretá-lo ou capturá-lo a partir de sua visão e de seus valores, da posição que permite ver aquilo que originalmente o objeto não tinha condições de dizer sobre si mesmo. Estando o sujeito e o objeto em espaços e tempos diferentes significa imprimir-lhe sentido a partir da contemporaneidade. Entretanto, “por mais verídico, por mais realista que seja o mundo representado, ele não pode nunca ser idêntico, do ponto de vista espaço-temporal, ao mundo real, àquele que representa, àquele onde se encontra o autor que criou essa imagem[23].

Por outro lado, a afirmação bakthiniana da existência da concepção cômica do mundo – de caráter universal e de natureza histórica – constituiu-se em fundamento basilar no decorrer da pesquisa, pois o cômico não se reduz ao jogo da instabilidade do riso sem referenciais. Do mesmo modo, o estabelecimento da cosmovisão carnavalesca – entendida como desestabilização, como movimento de destruição e renovação essenciais ao ato de libertação do passado, de hierarquias e autoridades – foi essencial para

[23] BAKHTIN, M. *Formes du temps et du chronotope dans le roman*, p. 396, apud AMORIM, Marília. In: BRAIT, Beth (Org.), *Bakthin*: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2008, p. 105.

a leitura das charges de Carlos Estevão de Sousa, cuja produção caracteriza-se por desestabilizar pelo avesso um mundo aparentemente organizado. A ridicularização, a paródia, o jogo dos contrários, a ambivalência dos sentidos, possibilitando a emergência de uma seriedade nova, estão presentes na produção imagética de Carlos Estevão, expressos na constituição de séries satíricas como *"Acredite querendo"*, *"Heróis da Noite"*, *"As aparências enganam"*, *"Antes e Depois"*, *"Perguntas Inocentes"*, *"Comparando bem",* entre outras, editadas nos periódicos dos *Diários Associados.*

Em outra perspectiva, a reflexão bakhtiniana nos remete à constatação de que os conceitos auxiliares à interpretação não devem pré-existir ao objeto-sujeito, antes devem ser constituídos no processo do diálogo. Nesse contexto, a trajetória do artista e as fontes pesquisadas são portadoras do sentido que fundamenta a edificação e o estabelecimento do movimento histórico que o riso analisado anuncia.

Como fonte discursiva, a imprensa pode prestar-se sobremaneira ao princípio bakhtiniano de polifonia, pois são múltiplas as representações no processo de sua produção. Tanto o proprietário quanto o redator, assim como o repórter, o caricaturista e o anunciante são constituintes do discurso. Desse modo, "a discursividade não é apenas suporte de doutrinas ou visões de mundo, expressão estabilizada das concepções de um dado grupo social. [...] É um lugar de trabalho, de luta, um domínio aberto e relativamente instável. [...] Menos do que um ponto de vista, é uma zona tensional"[24].

Reconhecendo o caráter político-ideológico do discurso da imprensa, porém concebendo-a como constituinte e constitutiva do tecido social, o presente estudo tentará realizar o enfrentamento da reflexão sobre sua historicidade no âmbito dos *Diários Associados*, especialmente da revista *O Cruzeiro*, nos anos 50, buscando instalar a produção de Carlos Estevão de Sousa em um contexto mais amplo, no campo da luta social.[25]

---

[24] RIBEIRO, Ana Paulo Goulart. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 1950*. Rio de Janeiro: E-papers, 2007, p. 64.

[25] Foram basilares para as reflexões sobre o procedimento teórico-metodológico para o tratamento da imprensa os seguintes textos: CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. *Na oficina do historiador*: conversas sobre história e imprensa. *Projeto História*, São Paulo: PUC, n. 35, p. 255-272, dez. 2007, e CRUZ, Heloisa de Faria. *São Paulo em papel e tinta*: periodismo e vida urbana – *1890-1915.* São Paulo: Educ, 2000.

Nesse sentido, admitir sem reservas a generalização de que, “apesar das diferenças, havia uma espécie de unidade geral de pensamento nos *Diários Associados*, baseada no anticomunismo, na defesa da iniciativa privada e do capital internacional e na repulsa a qualquer forma de estatismo”[26], pode obscurecer especificidades na análise do percurso da maior empresa de comunicação da década de 50, marcada por uma política imediatista e pragmática.

Em outro ângulo, diante da acepção da imprensa como fenômeno da modernidade, referenciada ao desenvolvimento do sistema capitalista e, portanto, à hegemonia burguesa, há que circunscrevê-la como mediação social e força político-cultural ativa. Não sendo apenas meio de comunicação, interfere na trama social, mediando relações, consolidando memórias, arquitetando esquecimentos, projetando temporalidades, disseminando valores e comportamentos, formando e manipulando a opinião pública, enfim, legitimando-se como discurso autorizado. Universalizando o específico, articula interesses múltiplos, institucionaliza seu lugar social e projeta sua visão de mundo.

Se considerarmos a promoção de inovações tecnológicas e editoriais, sobretudo na década de 50, observaremos que o espaço construído pela imprensa é o da “objetividade” e da “imparcialidade” diante dos fatos, imprimindo à sociedade uma visão especular do real, revestindo-se de poder simbólico. Representando-se como “a única atividade capaz de decifrar o mundo para o leitor”[27], detém não somente o controle da informação, mas a maneira de torná-la pública e, portanto, a força de legitimação e de imposição do que se quer hegemônico, pois “o poder da palavra é o de quem detém a palavra, ou seja, não só o discurso, mas também a formalização da maneira de falar”[28].

Se por um lado, a opção pelo estudo do discurso imagético de Carlos Estevão em *O Cruzeiro* significa o desafio ao questionamento da pretensa objetividade e neutralidade jornalísticas e a decorrente profissionalização

---

[26] TAVARES, José Nilo. Gênese do Império Associado de Assis Chateaubriand. In: *Revista Comunicação e Sociedade.* São Paulo: Cortez, 1982, apud RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 1950.* Rio de Janeiro: E-papers, 2007, p. 73.
[27] BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa*: Brasil – 1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2007, p. 150.
[28] Idem, p. 153.

decantada, por outro, defronta-nos com a consolidação de um império de comunicação alicerçado em práticas arcaicas e na sobrevivente concepção patrimonialista de Estado, expressas na ação de seus agentes sociais, que assinalavam transformações muito mais no espaço técnico do que no comportamento empresarial. Problematizar o discurso da "modernização" em um contexto mais amplo é um dos objetivos do presente estudo à luz da produção do humor visual que, por sua natureza, pode representar uma fissura ao estabelecido que se pretendeu hegemônico, constituindo-se como memória.

Em um contexto de dinamização das comunicações – com o rádio, o cinema, a indústria fonográfica, a emergência da televisão, a especialização das redações – o fotojornalismo legitimou-se como meio que assegurava a fidedignidade do fato, documentando a trama do cotidiano pela ótica especular. Porém, apesar da primazia do fotojornalismo e da notícia transformada em mercadoria-entretenimento, a revista *O Cruzeiro*, pertencente, desde 1928, ao complexo *Diários Associados*[29], reservaria um notável espaço à expressão do humor, justamente no momento em que revistas tradicionalmente a ele associadas, como a *Fon-Fon,* o *Malho* e a *Careta* , embora resistissem até os anos 60, encontravam-se em franco declínio desde a década de 30. Há quem observe que a produção do humor visual nunca mais teria a mesma importância dos idos anteriores ao Estado Novo, posto que a "ideologia da seriedade" da década de 50 resultaria no seu confinamento em espaço delimitado e dissociado dos "lugares simbolicamente mais sérios" dos periódicos[30]. Entretanto, é fato que *O Cruzeiro*, desde os anos 40, passava por uma reestruturação, onde o traço dos novos desenhistas de humor contratados deveria dar alento a uma revista que se pretendia moderna e atualizada, nos moldes de uma sociedade pós-guerra e inserida em um país que, apontado para o planalto central, depositava seus sonhos num tempo "novo".

Introduzida pelas empresas associadas, a tecnologia televisiva tendia a revolucionar a relação do público com a imagem, tornando-a mais ágil e

[29] Em sua fase de expansão, em torno de 1956, o conglomerado era composto de 31 jornais, 5 revistas, 21 emissoras de rádio, 3 estações de televisão, uma agência telegráfica, duas agências de representação e duas empresas industriais.
CARVALHO, Luiz M., *Cobras criadas*: David Nasser e *O Cruzeiro.* São Paulo: Senac, 2. ed., 1999, p. 20.

[30] Refiro-me ao trabalho de Ana Paula Goulart Ribeiro, *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 1950*, que será explorado na constituição do perfil dos humoristas em capítulo posterior.

complexa, submetendo-a a novas interpretações e a uma pluralidade de leituras, metamorfoseando toda imagem em espetáculo. Paradoxalmente, apesar da essencialidade dessa transformação, *O Cruzeiro* continuaria conservando um amplo espaço de sua revista ao desenho de humor, que privilegiava um olhar mais contínuo, em ritmo lento e profundamente articulado às raízes da representação humorística no interior da tradição editorial brasileira.

Nesse sentido, investigar a dimensão do desenho de humor como documentação do cotidiano; indagar sobre a possibilidade de existência de nexo relacional entre a sua potência como entretenimento e como crítica e/ou denúncia; estabelecer os limites da potencialidade de sua produção diante do perfil do público-leitor e dos objetivos empresariais e político-ideológicos dos *Diários Associados*, enfim, articular imprensa, cultura e poder são pressupostos essenciais para o estudo do trabalho de Carlos Estevão nesse periódico.

Identificada, grosso modo, com a política liberal-conservadora e antigetulista, assim como com a "modernidade" norte-americana, a revista *O Cruzeiro* integrava o grupo empresarial capitaneado por Assis Chateaubriand.

Assoladas por compromissos públicos e privados devido aos empréstimos de capitais, e submetidas aos ditames da publicidade, as empresas associadas, resultantes do processo de concentração da imprensa desde a década de 30, foram as primeiras a constituir-se como corporação. Assim sendo, além dos recursos particulares e da publicidade "as organizações de Assis Chateaubriand deviam, tanto ao Banco do Brasil quanto às Caixas Econômicas e aos Institutos de Previdência"[31].

Vulneráveis em seu gigantismo e dependentes das agências de notícias e de publicidade, a constituição de corporações, – tendência agravada com o desenvolvimento do rádio e da televisão – resultara não somente no desaparecimento de inúmeros jornais e revistas na segunda metade do século, bem como na formação e manipulação da opinião pública, no contexto de uma sociedade onde a notícia era mais uma mercadoria a ser consumida e na qual a imagem deveria ornar o entretenimento, fim último de um leitor cuja predisposição era olhar e não refletir. Apesar da falência de inúmeros

[31] SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil.* 4. ed., Rio de Janeiro: Mauad, 1999, p. 402.

periódicos diante do processo concentracionista, a revista *O Cruzeiro* se manterá em circulação "na época das grandes corporações que manipulam a opinião, conduzem as preferências, mobilizam os sentimentos [e] campanhas gigantescas, preparadas meticulosamente, arrasam reputações, impõem notoriedades, derrubam governos"[32]. Impõe-se, portanto, como pressuposto, investigar os limites do nexo entre a produção humorística visual e as instâncias de poder, quer institucionalizadas na linha editorial de *O Cruzeiro*, condicionada pelas relações político-comerciais dos *Diários Associados*, quer pela vinculação do grupo de Assis Chateaubriand aos meandros político-institucionais, apesar "da insuficiência de uma articulação imediata e causal entre essa produção artística e o processo político concentrado nos órgãos de Estado"[33].

Formar a opinião pública, capturar o leitor ofertando entretenimento sem ameaçar os valores morais e éticos que se tornavam hegemônicos, possibilitar a propaganda de bens para o consumo imediato e construir uma imagem da nação através de campanhas convenientes, da valorização do exótico e do "processo civilizatório", interessavam a um grupo empresarial que, alçando projeção através da concorrência internacional com a *Life,* firmava-se como um dos pilares essenciais da comunicação na sociedade brasileira. Ademais, há que se observar o vínculo das empresas associadas com a produção plástica erudita, atestada pela participação decisiva de Assis Chateaubriand para a viabilização do Museu de Arte de São Paulo, como pela expressão artística de renomados pintores e de sua equipe de desenhistas de humor.

"Inteiramente ajustado à espécie de humorismo tão ao gosto popular" [34], portador de um "traço personalíssimo, comparado em muitos aspectos ao do cartunista francês Albert Dubout"[35], Carlos Estevão de Sousa, nascido no Recife em 1921, iniciou seu ofício a partir do desenho técnico. Sem formação acadêmica, aportou ao Rio de Janeiro nos anos de 1940, colaborando em *Diretrizes* e *O Cruzeiro* por indicação de Augusto Rodrigues.

---

[32] Idem, p. 388-389.
[33] SILVA,Marcos Antonio da, op.cit., p. 34.
[34] LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, p. 1643.
[35] Pedro Correa do Lago, ao caracterizar a produção imagética humorística de Carlos Estevão de Sousa, aponta a semelhança do traço, em alguns aspectos, ao do cartunista Albert Dubout. Observa que a composição do artista francês é constituída por personagens fisicamente desarmônicas, em situações insólitas no contexto de um cotidiano singularmente popular.
LAGO, Pedro Corrêa. *Caricaturistas brasileiros.* Rio de Janeiro: Marca dÁgua Editora, 1999.

Entretanto, foi a partir de 1948 que, introduzido pelo diretor Fred Chateaubriand no vespertino *Diário da Noite*, iniciaria sua trajetória profissional nos *Diários Associados*, no mesmo periódico que havia lançado seu conterrâneo Péricles A. Maranhão.

A força de seu humorismo sarcástico acabaria por se impor em duas páginas semanais da revista *O Cruzeiro* desde 1949, denunciando "o lado mais doloroso das fraquezas humanas, em seu jogo habitual de antíteses cruéis"[36]. Em concomitância, produziria para a mesma empresa no matutino *O Jornal* e, posteriormente, em meados dos anos 60, para o *Estado de Minas* em Belo Horizonte, onde se radicaria até seu falecimento em 1972. Nesse percurso, editou com êxito a revista mensal *Dr. Macarra*, personagem nitidamente popular, que mascara e inverte o cotidiano escatológico de sua existência pela argumentação indicativa de uma ascensão social fictícia, dando margem a múltiplas leituras diante da construção de diversos papéis e lugares sociais.

Iniciando o projeto de pesquisa a partir da investigação da obra criativa de Carlos Estevão de Sousa na revista *O Cruzeiro* nos arquivos do Cedic-PUC, procurei refazer a trajetória do artista em outros espaços socioculturais, objetivando a clarificação do conjunto da obra e o estabelecimento de descontinuidades ou linearidade de sua produção, bem como possíveis relações temporais quanto ao traço e às temáticas.

A pesquisa na Biblioteca Nacional, do *Diário da Noite*, no período de 1948 a 1950, assim como possibilitou o desvelamento da sua emergência e da sua autorrepresentação no meio jornalístico, da sua potência crítica, da relação dialógica com o trabalho de Millôr Fernandes, de sua inserção em uma determinada visão escatológica, porém humana, sobre a cidade e sua gente, também sugeriu o amadurecimento da reflexão sobre a procedência, o papel e a profissionalização do jornalista como sujeito e portador de um discurso socialmente autorizado em uma temporalidade tensa.

"Vox Populi" e "Ignorabus, o contador de histórias", seções encabeçadas por Vão Gôgo, concretizam a dupla face da representação humorística de Carlos Estevão no *Diário da Noite*.

[36] LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, p. 1643.

Na primeira página, na segunda edição do periódico, emergem de sua criatividade os problemas da cidade do Rio de Janeiro como capital federal, as limitações da cidadania e a representação da identidade popular e nacional.

A preocupação temporal, a comicidade das instituições públicas, a teatralização das autoridades, as carências do cotidiano, o *"Pif-Paf"* como jogo da coisa pública, a divisão social da cidade, a potencialidade desestabilizadora do carnaval, a força social dos meios de comunicação e a crítica à imprensa constituem a polifonia do que se convencionou chamar de "voz do povo".

Denunciando o descompasso do tempo e do espaço e expondo a falsificação na composição da personagem, a construção imagética de *"Ignorabus, o contador de histórias"*, instala aparentemente um "oriental" com colar e relógio em uma das transversais da cidade, para contar a "história das arábias"[37], onde crentes e tapeadores transitam. O carnavalesco da composição e o desfile das personagens das histórias que se seguem favorecem o falseamento da realidade, a grosseria e a violência que permeavam as relações, aparentemente denunciando a impossibilidade de harmonização, em uma sociedade cuja trama permeia tensa.

Em outra ótica, na mesma biblioteca, a investigação em *O Jornal*, o matutino de maior radiação do complexo *Diários Associados*, no período de 1950 a 1958, por amostragem, revelaria o talento criativo do artista como caricaturista; a função e a força da charge opinativa tanto para a interpretação do episódico quanto para a afirmação da linha editorial; tanto para a construção como para a interferência na opinião pública; assim como auxiliaria na delimitação dos horizontes de atuação do chargista nas empresas de Assis Chateaubriand, anteriormente intuída na pesquisa em *O Cruzeiro*.

O gênero ilustrativo e/ou opinativo, caracterizado pela natureza imediatista do episódico, tem seu espaço garantido na terceira página do periódico em relação textual com reportagens e com o editorial, onde Carlos Estevão tanto produz caricaturas, auxiliando a construção da imagem pública de várias personalidades, quanto afirma, denuncia, critica ou corrobora a postura da empresa frente ao institucional. Com uma tiragem de

[37] A história começa com Ignorabus falando em árabe. O diretor do jornal reclama com Vão Gogo que, perplexo, afirma: "Ué, o senhor não pediu uma história das arábias?"
Diário da Noite, 23.03.1948, p. 1.

aproximadamente 130.000 exemplares em torno de 1954, autorrepresentando-se como o veículo líder dos *Diários Associados, O Jornal* acabaria por revelar a dimensão social do trabalho do chargista, de forma diuturna, quer pela pluralidade do espaço ocupado, quer pela receptividade dela decorrente pelo público-leitor. Seu texto chárgico aparece, eventualmente, na primeira página do jornal, em intertextualidade com a manchete – como a crise argentina e a posição política de Eva Perón.[38] Se produz charges e caricaturas quando ilustra os textos da terceira página, também colabora no *Jornal Feminino*, edificando fundamentalmente o cotidiano e a complexidade da mulher em relação dialógica com o mundo circundante, dividindo o espaço com as respostas das cartas às leitoras, ora na página 19, ora na 23. Apesar da acidez de sua crítica, não encontrei em momento algum nenhuma referência ao chargista nas cartas mencionadas. A amplitude da atuação de Carlos Estevão nesse veículo de comunicação também se concretizaria, na segunda metade da década de 50, com a construção do arquétipo *"Doutor Macarrão, um figurão"*, na última página do periódico.

Quanto às caricaturas, ressalta-se a caracterização acentuada de alguns traços pessoais, como o constante charuto de Getúlio Vargas e os olhos arregalados, os cabelos desarranjados e o suor que edificariam a figura pública de Jânio Quadros, apontando para a constituição de memória histórica e do imaginário coletivo. Desfilam como personalidades centrais de sua narrativa na década de 50, dependendo da conjuntura interna, políticos dos mais variados matizes, como Adhemar de Barros, Eduardo Gomes, Eurico Gaspar Dutra, Nogueira Garcez, Juscelino Kubitschek e Café Filho, entre outros, assim como Gregório Fortunato e a cantora Maísa, associados à instabilidade política e emocional.

Quanto às charges associadas às reportagens e/ou ao editorial, abrangem a esfera pública como privada, a política regionalista ou nacional. Questões referentes à disputa pelo poder em São Paulo ou no Maranhão, assim como no interior dos partidos podem apontar para os compromissos assumidos pelo complexo empresarial de Assis Chateaubriand. O discurso crítico sobre os custos das refinarias de petróleo, a narrativa que a sequência

[38] *O Jornal,* 02.09.1951.

das charges compõe sobre a crise institucional de 1954 e sobre a perspectiva de ascensão de Juscelino Kubitscheck à presidência evidenciam as vinculações da imprensa dos *Diários Associados* com uma pluralidade de interesses e com a luta pela hegemonia política. A prudência em "regar a Constituição de 1946 como uma planta delicada"[39], a constatação da ausência de ética na política pela *práxis* desonrosa e violenta[40] encontradas nas charges dessa seção, pela pesquisa efetuada, aparentam a emergência de fissuras ao discurso hegemônico e à postura político-ideológica do periódico.

A construção das categorias "povo" e "popular" tanto está presente no imagético do editorial ou da ilustração dos textos, quanto no *Jornal Feminino*, que nos surpreenderia com a potencialidade crítica da construção social da identidade do carioca.[41] Em *O Jornal,* o debate do problema da casa popular, a depreciação do cinema nacional pelo homem comum, a questão "do povo no mar revolto da inflação, tentando desesperadamente agarrar o salário mínimo"[42], nos remete a uma concepção imediatista da ação popular, enquanto o arquétipo do carioca, construído na seção *Jornal Feminino*, sugere reflexão sobre a impotência, a cumplicidade do autor que o homenageia, e a resistência social em um contexto de exclusão. Atentamos à visibilidade dessa imagem, que figura na mesma página onde as leitoras vêem suas cartas respondidas. Nessa mesma seção, *"Palavras que consolam"*, série também presente em *O Cruzeiro*, denuncia o conformismo diante de situação adversa como expediente de compensação, enquanto *"Casamento – Antes e Depois"* expõe a impossibilidade de finitude.

As fontes pesquisadas no *Diário da Noite* e em *O Jornal* evidenciaram a constante caracterização do "povo" como interlocutor que, portando voz e vontade, em discurso polifônico, se faz constantemente presente como sujeito histórico na relação com os mais variados poderes. Em contrapartida, de forma ambivalente, também se apresenta humilhado e vitimizado. A construção de arquétipos populares, não raro, oscila entre a mendicância, a indigência, a resignação ou a invisibilidade social.

---

[39] *O Jornal,* 19.09.1951, p. 3 e 06.04.1956, p. 3.
[40] Idem, 04.08.1954, p. 3.
[41] *Jornal Feminino*. In: *O Jornal,* 09.09.1951.
[42] *O Jornal*, 20.04.1956, p. 3.

Tendo por prioridade as temáticas nacionais e as referentes à capital federal, a composição do artista apresentou significativa mudança de traço em *O Jornal*, a partir de maio de 1958, a exemplo do que constataríamos em *O Cruzeiro* desde 1956. A fonte revelou a simplificação do traço na constituição das figuras, o aumento da proporção da cabeça em relação ao corpo, a maior protuberância do nariz e a intensificação da expressividade dos olhos e das mãos,[43] entretanto, mantendo o apelo humorístico do exagero como uma das especificidades da construção imagética do humano.

Em outro sentido, considerando a colaboração de Carlos Estevão de Sousa na revista *Diretrizes*[44] desde a década de 40, procedi à pesquisa dos exemplares existentes no Arquivo Público do Estado de São Paulo, compreendidos entre os anos de 1941 a 1943, e na Biblioteca Nacional, no período de 1944 a 1945. Esses foram os únicos exemplares encontrados. Talvez a lacuna possa ser explicada pelas alterações que *Diretrizes* sofreu a partir de 1945, por ocasião da retirada de Samuel Wainer da direção para a correspondência internacional, sendo substituído por João Alberto e Osvaldo Costa, quando, após um período de revitalização, a revista acabaria "perdendo suas características originais e teria uma morte inglória"[45]. Os desenhos de

[43] *O Jornal*, 15.05.1958 e 16.05.1958.

[44] Conforme relato de Samuel Wainer em *Minha razão de viver*, o semanário *Diretrizes*, surgido em 1938, inicialmente funcionaria no pequeno apartamento de Azevedo Amaral, adotando uma linha antitotalitarista, que lhe garantiria sucesso junto ao público nos anos 1940, chegando a 20.000 exemplares. Censurada pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), Wainer diz ter tido alguma cautela na formação do conselho diretor da revista. Se Astrogildo Pereira, um dos fundadores do PCB, e Graciliano Ramos, um opositor histórico do Estado Novo, figuravam no conselho, Adalgisa Nery, casada com Lourival Fontes, chefe do Departamento de Imprensa e Propaganda, tinha seu lugar garantido. Wainer trouxe para a revista o principiante Jorge Amado, além de José Lins do Rego, Raquel de Queiroz, Joel Silveira, Di Cavalcanti – nomes que também figurariam em *O Cruzeiro* – e Aníbal Machado. *Diretrizes* foi pioneira na questão do petróleo, assumindo uma linha nacionalista. Em 1943, o controle acionário passou para Samuel Wainer, que foi preso em seguida pela publicação da entrevista de Fernando Lacerda, dirigente comunista. No período de 1938 a 1944, a revista sofreria pressões do Departamento de Imprensa e Propaganda. Em 1944, a publicação da reportagem sobre o general Miguel Costa resultaria na perda do direito sobre sua cota de papel – controlada pelo Estado – e, posteriormente, no fechamento da revista. Samuel Wainer foi exilado, retornando ao país em março de 1945, decidido a transformar *Diretrizes* em jornal diário. Sendo impresso na gráfica do *Diário Carioca*, tendo a hostilidade do PCB devido à publicação de reportagem com Anita Leocádia, e sem recursos para competir com outros jornais, Samuel Wainer decidiu vendê-lo para João Alberto. Ainda em 1945, partiu para o exterior como correspondente de guerra da revista. Retornando em 1947, pediu demissão de *Diretrizes*, ingressando em *O Jornal* a convite de Assis Chateaubriand.
WAINER, Samuel. *Minha Razão de Viver*: Memórias de um repórter. Rio de Janeiro: Record, 1988.

[45] Samuel Wainer comenta em seu livro que a direção de João Alberto e Osvaldo Costa – velho dirigente comunista – renovou o jornal, que passou a ter sua própria oficina, a ser publicado em

Carlos Estevão de Sousa devem estar inclusos em período posterior ao pesquisado, talvez de forma ocasional, efêmera ou sem identificação, uma vez que a revista, a partir de 1945, foi transformada em jornal diário. No processo da pesquisa, observei que os primeiros desenhos de Carlos Estevão no *Diário da Noite* não tinham assinatura, o que também pode ter ocorrido em *Diretrizes*. Por outro lado, há controvérsias bibliográficas quanto à chegada do artista no Rio de Janeiro, fato imperativo para a investigação do periódico em toda a década. Apesar da lacuna, a pesquisa foi muito elucidativa, quer pela configuração intelectual de seus articulistas e colaboradores efetivos, quer pelo espaço significativo que a caricatura, seus profissionais e sua história possuíam no periódico. Tendo por articulistas nomes expressivos[46] no cenário intelectual, o contato com a revista permitiu a construção de seu perfil, possibilitando uma primeira aproximação com o meio sociocultural, em que o jovem Carlos Estevão principiava na arte de expressar-se pelo desenho na grande imprensa, assim como auxiliou no balizamento sobre a profissionalização na atividade jornalística, até então muito próxima à literária.

Em outra perspectiva, observei a amplitude, nos anos 1940, da significação do desenho de humor para a imprensa, tendência mantida na década de 50 em alguns periódicos, relativizando a afirmação de que "o fotojornalismo ganhava espaço como documentação do cotidiano, em detrimento do desenho de humor"[47].

Argumentando que "dentre as artes plásticas é a caricatura pelo seu espírito mesmo, a que melhor traduz as angústias e crises", o periódico destaca a excelência artística de J. Carlos e Guevara e a marca do traço feminino presente nos trabalhos de Nair de Teffé, Arteobella e Irene, que encanta pela simplicidade e expressividade da composição.

Belmonte surge nas páginas da revista em 1941, diante das questões suscitadas pela Segunda Guerra Mundial. Em artigo intitulado *"Porque matei*

---

cores, tendo adquirido um perfil que o aproximaria das "massas", chegando à tiragem de 40.000 a 50.000 exemplares.
WAINER, Samuel, op. cit., p. 84-85.

[46] Como colaboradores efetivos destacam-se, entre os já citados, Afonso de Melo Franco, Afonso Schmidt, Aparício Torelli, Augusto Frederico Schmidt, Cassiano Ricardo, Érico Veríssimo, Gilberto Freyre, Hermes Lima, Oduvaldo Viana, Sérgio Milliet e Raul Bopp.

[47] TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *O traço como texto:* a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930*,* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 55.

Juca Pato"[48], o artista justifica a substituição do personagem pela charge de guerra.

No período de 1942, mereceriam destaque Álvarus e a publicação de seu volume *"Hoje tem espetáculo!"* e a exposição de caricaturas de Rian. No ano seguinte, além da produção de Nássara e Steinberg, nota-se a presença do grande espectro de caricaturistas estrangeiros, enquanto em 1944, *Diretrizes* cobriria a megafesta da Associação Brasileira de Imprensa, consagrando o Barão de Itararé.

Entretanto, é Augusto Rodrigues, qualificado como "o mais completo dos caricaturistas nacionais", que merece significativo espaço por sua produção artística, tanto por suas charges na primeira página da revista, quanto pela criação da "figura brasileira do século" – *Brederodes*, um tipo nacional. Foi por sua experiência e envergadura artísticas que o jovem desenhista Carlos Estevão de Sousa adentrou a redação de *Diretrizes* como colaborador, na segunda metade dos anos 40.

Em outro prisma, pesquisei no mercado editorial, possíveis publicações de Carlos Estevão que possibilitassem tanto a aproximação com o delineamento de seu percurso e perfil, quanto a problematização da temática a partir da constituição do conjunto da obra. O encontro de *"Dr. Macarra: um playboy na FEB"* favoreceu o contato mais estreito com uma das personagens mais importantes que, eventualmente, presente na pesquisa de *O Jornal* e *O Cruzeiro,* apresentou-se de forma mais sistematizada neste trabalho, permitindo traçar algumas tendências quanto às temáticas e narrativas de seu riso, sobretudo assinaladas pela instabilidade, frustração de expectativas e contradição.

Objetivando o aprofundamento do olhar em relação às suas composições em momentos diferenciados de pesquisa, a captação dos indícios de sua receptividade junto ao público-leitor e a confirmação quanto às possíveis alterações de traço e discurso, retornei à investigação de *O Cruzeiro* no período de 1951 a 1962.

Em duas páginas semanais da revista de maior liderança no panorama da imprensa nacional nos anos 50, a representação humorística de Carlos

[48] *Diretrizes*, 24.04.1941.

Estevão de Sousa, preferencialmente em branco e preto, não era apenas recurso gráfico para provocar o riso ou uma produção isolada, mas essencialmente, era a marca de uma linguagem reveladora da intermediação entre o vivido e o simbólico de uma sociedade em transição, que este estudo pretende abarcar.

Sua criação se edificou dialogicamente a um grupo de humoristas expressivos, de reconhecimento nacional e que deveria dar alento a uma revista que se pretendia moderna, atualizada e comprometida com a "dinâmica da indústria cultural, em termos de compromissos entre a preservação e a mudança"[49]. Nesse sentido, destacam-se as peripécias de *"O Amigo da Onça"*, criado em 1952 por Péricles A. Maranhão; o *"Pif-Paf"* de Emmanuel Vão Gogo, pseudônimo de Millôr Fernandes, publicado de 1945 a 1963; os desenhos de Mauro Borja Lemos – ou Borjalo – notabilizados pela ausência da palavra; a representação humorística de Amilde Pedrosa, que oscilava entre uma coluna eventual de piadas e as ilustrações da seção *Política*; e desde 1959, os desenhos de Ziraldo Alves Pinto, responsável também pela construção imagética do personagem *Pererê*.

A irradiação do trabalho de Carlos Estevão em *O Cruzeiro* denota a popularidade e o espaço sociocultural que o chargista ocupava nos *Diários Associados.* Cumpre observar, por sua trajetória, o diálogo que sua obra estabelecia sobretudo com o humor de Millôr Fernandes, Péricles Maranhão e Amilde Pedrosa, o Appe. Tendo trabalhado diretamente com Millôr no *Diário da Noite*, também colaboraria em *O Cruzeiro* na seção *Política* em momentos decisivos do cenário nacional, espaço da representação humorística de Appe, assim como a revista confiaria a seu labor criativo a continuidade de *O Amigo da Onça* quando do falecimento de Péricles Albuquerque Maranhão, em 1962.

Em concomitância com o amplo espectro de sua produção em *O Jornal* nos anos 1950, o humor visual que constrói em *O Cruzeiro*, marcado por desestabilização, contraste, suspensão de expectativas, comparação e expedientes dialógicos com outros meios de comunicação, indica a possibilidade do estabelecimento de séries temáticas, conduzindo-nos, ao mesmo tempo, a observar nesta fase a maturação de sua trajetória. Nesse

[49] SILVA, Marcos Antonio da, op. cit., p. 34.

período, ao analisar as fontes em *O Cruzeiro*, observamos a confluência de temas que podem trazer à tona os sentidos dessa representação humorística em relação dialógica com seu tempo, assim como o até então interdito.

Entretanto, ao optarmos pelo estudo do humor visual de Carlos Estevão na revista *O Cruzeiro*, cumpre atentar, metodologicamente, ao imperativo da intertextualidade com as demais fontes pesquisadas quando da observância de determinadas temáticas, visualizando a percepção de permanências e descontinuidades discursivas no traço como texto.

Indubitavelmente, as séries *"Perguntas Inocentes"*, *"Ser Mulher", "As Duas Faces do Homem"* e *"As aparências enganam"* são as mais recorrentes na produção do chargista e, significativamente, se concentram no período da segunda metade dos anos 50, mantendo vinculação temática entre si e com as demais séries e composições que, ao utilizar o contraste e a inversão como instrumentos do discurso, ironizam e expõem as contradições da sociedade de consumo do pós-guerra, onde a valorização da aparência, da jovialidade e da beleza são expressões dos micropoderes que permeiam o cotidiano.

Nesse sentido, enquanto *"Dr. Macarra"* mascara o insucesso e a frustração proveniente de sua condição socioeconômica com a construção de uma narrativa edificante, na série *"Não diga isso!"* é o próprio artista que, diante de uma expectativa otimista de suas personagens, antecipa o fracasso e a frustração frente ao sonho de ascensão social. Em contrapartida, *"Palavras que consolam"* ameniza ironicamente a dor da desigualdade, enquanto *"Heróis da Noite"* denuncia a hipocrisia e a impotência diante da sociedade adversa e opressora.

Se composições como *"O Grande Vendedor"*[50], *"O Encontro Macabro"*[51], *"A Agência Refugo de Automóveis"*[52], e *"Corretor de Seguro de Vida"*[53] ironizam a sociedade de consumo e seus sujeitos sociais, a série *"Álbum de Inventos"*[54] e as criações *"Rádio Mentiroso"*[55], *"Mancadas do Rádio"*[56], *"Carlos*

[50] *O Cruzeiro*, 04.04.1953.
[51] Idem, 02.05.1953.
[52] Idem, 06.02.1954.
[53] Idem, 28.09.1957.
[54] Idem, 06.10.1951, 05.07.1952, 12.07.1952, 19.07.1952, 04.09.1954, 11.09.1954, 16.09.1954 e 25.10.1954.
[55] Idem, 25.08.1951.
[56] Idem, 01.10.1955.

EsTVão”[57]*, “Pintando o Sette”*[58]*, “O Repórter Fotográfico”*[59] e *“Coisas do ano 2000”*[60] constituem a dupla face do *corpus* documental que, utilizando a mordaz ironia frente ao processo de consolidação do renovado complexo artístico-cultural, e expressando a perplexidade diante das incertezas de um “novo tempo”, procura desnudar, pelo estranhamento e pela ação desmistificadora do humor, a pluralidade de experiências sociais, perseguindo através da desestabilização dos sentidos, o desmascaramento da distância entre o vivido e o imposto e, ao mesmo tempo, delatando o desconforto diante das sobrevivências de temporalidades.

Tempo tenso que se expressa também pela amplitude das séries e composições sobre a identidade do feminino e do masculino. A série *“O Casamento – Antes e Depois”* e as charges *“Love Letters”*[61]*, “Sonho de Amor”*[62]*, “O Homem Invisível”*[63]*, “Quero me casar”*[64], *“O acróstico”*[65]*, “Sombras de um passado”*[66]*, “Guia sentimental da mulher”*[67]*, “Comparando bem”*[68]*, “Mulher e fogos”*[69]*, “Fantasias de garotas”*[70]*, “A psicologia de garotas”*[71]*, “Mulher de Renatinho”*[72]*, “Intuição feminina”*[73]*, “Futebol de garotas”*[74]*, “A mulher ciumenta”*[75] *e “O Encontro”*[76], entre outras imagens humorísticas, esquadrinham o esboço da identidade feminina e, por oposição, a delimitação do masculino, buscando redimensionar os papéis sociais e os liames da relação entre os gêneros em uma sociedade tanto tradicional quanto afirmativamente agressivo-competitiva, na passagem da perda dos valores rurais tradicionais para a assimilação e a acomodação aos valores urbano-

[57] O Cruzeiro, 21.05.1960.
[58] Idem, 04.06.1960.
[59] Idem, 10.11.1960.
[60] Idem, 17.01.1959, 07.02.1959, 07.03.1959, 04.07.1959 e 06.02.1960.
[61] Idem, 08.09.1951.
[62] Idem, 15.09.1951.
[63] Idem, 29.09.1951.
[64] Idem, 17.11.1951.
[65] Idem, 24.11.1951.
[66] Idem, 25.10.1952, 01.11.1952, 08.11.1952, 15.11.1952, 29.11.1952.
[67] Idem, 28.03.1953.
[68] Idem, 03.07.1954.
[69] Idem, 10.07.1954.
[70] Idem, 22.01.1955 e 12.02.1955.
[71] Idem, 08.10.1955.
[72] Idem, 19.11.1955.
[73] Idem, 07.01.1956.
[74] Idem, 05.09.1959 e 19.09.1959.
[75] Idem, 20.02.1960.
[76] Idem, 14.01.1961.

cosmopolitas, alicerçada no êxodo rural e no processo de desenraizamento advindo da expansão industrial. A decrepitude, o caos, a ironia, a desvalorização do feminino/masculino, a valorização/desvalorização das aparências, a redefinição e a discussão de papéis sociais e a violência são traços de uma problemática que instala o humor de Carlos Estevão entre o riso espontâneo pela sátira aos costumes e a tensão de um cotidiano conflituoso e revelador do exercício do poder tanto na esfera pública quanto privada.

Quanto ao imagético político, Carlos Estevão conduz os leitores, de 1951 a 1955, ao adentramento no reino de *Quirikomba*, carnavalizada como capital da *Paquistônia*, país categorizado em 1952 pelo artista como "tão civilizado que a Suíça ao seu lado seria um país de bárbaros". Em cenários que oscilam do estrangulamento do vendedor de títulos de capitalização ao passeio do índio fumando charuto na proa da lancha da *Paquit Craft* no balneário de *Paquitamar*, o chargista instala em seu solo, em meados da década, demagogos que desfilam aos sabores da política nacional.

A pesquisa, no interior dessa temática, conduziu-me a atentar para a intensificação da crítica política, sobretudo a partir da segunda metade da década, tanto na esfera pública quanto privada, aos mecanismos eleitorais, à relação entre os políticos e a população e à política do cotidiano. *"Desta água não beberei"*[77]*, "A excelência sobe"*[78]*, "Na rua e em casa"*[79]*, "Lar e Bar"*[80]*, "O Candidato das Multidões"*[81]*, "A Eleição"*[82] e *"Duas Charges"*[83] são algumas composições imagéticas do período de 1954 a 1962, que podem anunciar a intensificação de conflitos e contradições em uma temporalidade tensa e acelerada.

Carlos Estevão, em colaboração com a seção *Política*, ainda realizou charges ilustrativas e opinativas em 1954, referentes aos episódios decorrentes da morte de Getúlio Vargas e à atuação de Jânio Quadros, em intertextualidade com a manchete da revista, que apontava a ascensão do político na governança de São Paulo.

---

[77] O Cruzeiro, 27.11.1954.
[78] Idem, 11.10.1958.
[79] Idem, 11.03.1961.
[80] Idem, 02.12.1961.
[81] Idem, 04.08.1962.
[82] Idem, 06.10.1962.
[83] Idem, 08.04.1961.

Assim como se observou, em *O Cruzeiro,* a delimitação de espaços específicos para o discurso humorístico da instância político-institucional, também se evidenciou, não raro, a equidistância entre a produção artística do humor visual das variadas seções e o noticiário semanal.

Muito embora parcela significativa dos problemas enfrentados pela população brasileira esteja anunciada ironicamente na produção iconográfica dos variados artistas-humoristas, há um evidente descompasso entre a concepção dos desenhos e o noticiário, inúmeras vezes mais "espetaculares" e cruentos do que o delatado e o satirizado pelos chargistas. Há que se observar que as notícias impressas objetivavam o imediato consumo e a denúncia do "atraso" em relação ao projeto de modernização de que a revista participava.

Edificadas, também na segunda metade da década, pelo crivo artístico de Carlos Estevão, desfilavam sujeitos sociais e situações limiares do cotidiano popular em cenas da cidade do Rio de Janeiro em construções imagéticas como *"A Moda de Ripley – Acredite querendo"*[84]*, "Variações sobre temas cariocas"*[85]*, "Mentiras"*[86]*, "Um teste, Onde está o erro?"*[87] e *"Fibra de carioca"*[88], enquanto em *"Árvore genealógica"*[89] instalava o avesso desse discurso, ridicularizando a tradição e a hierarquia social.

É significativo que, nesse mesmo período, em produções como *"Piadas Praieiras"*[90]*, "Duas Piadas"*[91]*, "Nas grades"*[92]*, "A ilha deserta*"[93] e *"Quatro Piadas"* entre outras, a teatralização imagética de Carlos Estevão instala em cena personagens em situações limítrofes, como os náufragos, os suicidas, os prisioneiros, os moribundos e os fantasmas. Esses limiares estão presentes sobremaneira na criação imortal de *"O Amigo da Onça"*, de Péricles A. Maranhão, assumida por Carlos Estevão após seu suicídio.

---

[84] O Cruzeiro, 27.09.1958, 15.11.1958, 22.11.1958, 06.12.1958, 23.05.1959, 13.08.1959, 25.07.1959, 10.10.1958, 25.03.1960.
[85] Idem, 05.08.1961.
[86] Idem, 06.11.1954.
[87] Idem, 03.12.1960 e 23.09.1961.
[88] Idem, 02.07.1960.
[89] Idem, 30.01.1960.
[90] Idem, 02.03.1957.
[91] Idem, 30.03.1957.
[92] Idem, 06.04.1957 e 16.03.1957.
[93] Idem, 01.09.1962.

"Etiqueta"[94], *"A Bela e a Fera"*[95], *"O Bem"*[96], *"Como num conto de Grimm"*[97], *"Sir Charles Stevens presents: O Fantasma de Rottingale"*[98], *"O Cangaceiro"*[99], *"Coração Materno"*[100], *"BB e o tempo"*[101], *"Um teste"*[102], *"Toulose-Lautrec"*[103], *"Na Neve"*[104], *O pintor e o tempo"*[105], *" Pelemania"*[106], entre outros, notavelmente atestam tanto sua perícia no trato da caricatura como no diálogo irônico com o circuito artístico-cultural. Referências às peças teatrais de Pedro Bloch, à música de Vicente Celestino, ao contraste entre Sivuca e Pelé, a estereotipia da beleza de Brigite Bardot e da "sedução" edificada por Clark Gable sinalizam a potencialidade de sua crítica sociocultural. Em fins de 1954, *O Cruzeiro*, em manchete de capa, estampava a "primeira e última reportagem de uma série de uma", de Carlos Estevão entrevistando Ava Gardner. Em duas páginas, o caricaturista demonstrava o talento etílico da atriz, contracenando com Frank Sinatra e Mickey Rooney, também trocado por "cinco tampinhas de Coca-Cola", posto seu tamanho diante da artista. A penetração da cultura norte-americana na sociedade brasileira no pós-guerra, a edificação de ícones culturais e a subserviência a padrões estéticos contrastantes e extemporâneos ao cotidiano vivenciado ganham visibilidade social pela acidez do escracho do caricaturista.

Em outro prisma, a relação dialógica com o público-leitor e com o meio jornalístico pode ser observada nas construções imagéticas de *"Um pintor"*[107] e *"Sir Charles Stevens presents – O mistério de Lady Pámela (Sharleck Halmes Returns)"*[108] espaços em que, respectivamente, se autorrepresenta e discute seu ofício, assim como em *"Bossa Nova"*[109] onde, ironicamente, ameaça mudar de revista diante da opção do jornalista José Amádio e, sobretudo, *"Pedaços*

[94] O Cruzeiro, 08.12.1951 e 15.12.1951.
[95] Idem, 01.12.1951.
[96] Idem, 10.01.1952.
[97] Idem, 29.09.1953.
[98] Idem, 21.03.1953.
[99] Idem, 18.07.1953 e 25.07.1953.
[100] Idem, 14.08.1954 e 21.08.1954.
[101] Idem, 09.05.1959.
[102] Idem, 03.12.1960.
[103] Idem, 03.06.1961.
[104] Idem, 15.07.1961.
[105] Idem, 16.09.1961.
[106] Idem, 16.06.1961.
[107] Idem, 03.09.1960.
[108] Idem, 23.01.1954.
[109] Idem, 16.07.1960.

de Jornal"[110] e *"Barnabés 1961: New Look & Labor Fecundo"*[111], que lhe possibilitam empreender uma narrativa sarcástica e desestabilizadora em relação a contextos constitutivos de sua própria trajetória, como um exercício catártico de crítica e libertação.

Optando por recorrer tecnicamente ao contraste do branco e preto, utilizando eventualmente cores primárias para estabelecer sentido a algumas narrativas, a produção imagética de Carlos Estevão, em alguns momentos, rompe com a monotonia sequencial do traço, traduzindo o esforço de seu labor estético pela composição do desenho sobre fotografias, em "*Romanzo Damore"*[112], pela utilização do recurso da colagem em "*Bossa Nova*"[113], e da linguagem falada em "*O Impossível Acontece*"[114].

Assim sendo, metodologicamente, em observância à análise das fontes, priorizando os indícios contidos na trajetória de Carlos Estevão nos *Diários Associados*, à luz das diretrizes teóricas em que esta investigação repousa, observamos, nesse estágio, a pertinência do estudo de sua representação humorística nos anos 50, no espaço da revista *O Cruzeiro.*

As fontes indicaram a segunda metade da década como prioritária para a análise histórica, quer pela concentração e significação temáticas no contexto do percurso do autor, quer pelos indícios de aceleração e tensão temporais. Em outro ângulo, há que se considerar que o imagético visual nesta fase adquire um sentido e conteúdo sociais "novos" diante da introdução do visor que, frente a uma sociedade em transição, transmuta o público em platéia.

Entretanto, teoricamente, cumpre estabelecer a relação dialógica com as criações imagéticas anteriores que, nessa mesma década, poderiam fazer emergir permanências e descontinuidades temáticas e temporais, assim como denunciar a sobreposição de temporalidades e, por consequência, a tessitura da trama social.

Do mesmo modo, esse recorte significa o enfrentamento da construção de uma memória histórica tradicionalmente consolidada, em que o Estado nacional, a prática populista e o nacional-desenvolvimentismo concretizaram-

[110] Idem, 11.07.1959 e 08.08.1959.
[111] Idem, 29.04.1961.
[112] Idem, 07.07.1956.
[113] Idem, 16.07.1960.
[114] Idem, 30.06.1956.

se, polifonicamente, em facetas constitutivas do imaginário acadêmico e do discurso hegemônico. Antepor a documentação do humor visual ao consagrado hegemonicamente é um dos desafios e a prática política que essa proposta abarca.

Nesse sentido, a projeção pública do artista em fase de maturação, em uma revista de grande circulação nacional, identificada com o "moderno" para a "superação do atraso" como discurso seriam essenciais para a escolha da arte de Carlos Estevão de Sousa como documento que, polifônico, poderia trazer à tona, pelo avesso, as mazelas do organizado hegemonicamente.

Os valores que mobilizavam a sua popularidade, a força da representação do imaginário social pela produção humorística, a documentação do cotidiano, a edificação de uma concepção carnavalesca e cômica do mundo que, nesse período, perpassa pela construção do nacional e do popular são forças motrizes que imprimem sentido na busca de interpretação de um tempo que oscilante pode apontar, nos anos 50, os devires da sociedade brasileira, pela potencialidade crítica da resistência e/ou pelo conformismo de Carlos Estevão de Sousa.

Nessa perspectiva, diante do enfrentamento de uma primeira aproximação com a obra, pretendo analisar sua representação humorística no primeiro capítulo, tendo por temática "O traço da cidade e a trama do cotidiano".

Partindo da representação do artista, da dimensão cultural e político-ideológica de *O Cruzeiro* e do cenário social em que se constrói como sujeito, este capítulo, à luz da concepção polifônica da cultura, tem por objetivo trazer à tona múltiplos sujeitos sociais, que circulam no cenário do Rio de Janeiro tecendo a trama do social nos anos 50 pela representação humorística de Carlos Estevão sobre a cidade e a cidadania. A partir da pluralidade de vozes – do periódico, do autor, do público, dos sujeitos que contracenam em relação dialógica – contidas nas diversas séries temáticas da obra do artista – este estudo buscará delimitar a representação dos sujeitos e/ou arquétipos sociais, tanto na esfera pública como privada e problematizar os sentidos e significados dos espaços e papéis sociais a partir do traço como texto em *O Cruzeiro.* As relações sociais, os medos, as incertezas e os poderes, que circulam no cotidiano das séries mais significativas do artista, podem possibilitar o desvelar

de acomodações e conflitos que denunciam a transformação de uma sociedade tradicional para uma sociedade competitiva, baseada em valores urbano-cosmopolitas.

Por outro lado, contrapor séries que indiquem sobrevivências de temporalidades, pode indicar tanto a mudança como a preservação, assim como estabelecer projeções que anunciem os devires da sociedade brasileira em gestação nesse período.

Em outro ângulo, contextualizando a revista *O Cruzeiro* no interior do complexo dos *Diários Associados*, vinculando-a ao projeto de reestruturação e ao discurso de modernização da imprensa e da profissionalização do jornalismo na década de 1950, o segundo capítulo, tendo por foco "O traço e a trama da modernidade", procurará delimitar e problematizar as temáticas e as séries de humor visual de Carlos Estevão, articuladas à emergência da sociedade de consumo, à "promoção social" das camadas médias urbanas e à crítica ao discurso do "moderno" associado ao da "superação do atraso nacional".

Terá como objetivo central, contrapor ao discurso oficial as narrativas críticas de Carlos Estevão de Sousa a partir dos signos da "modernidade", tais como a constituição do "padrão médio de comportamento", a propaganda, os inventos e os meios de comunicação – imprensa, rádio, televisão – entre outros aspectos. Diante das séries temáticas, metodologicamente, implica tanto na articulação entre texto/contexto como na problematização, que permita o estabelecimento das fissuras do humor visual do artista à linha editorial da revista *O Cruzeiro* na composição de determinadas temáticas.

Questionar as temporalidades contidas nessas construções imagéticas pode resultar na problematização de uma sociedade em transição para uma sociedade de massas, que somente se consolidará nos anos 60 e 70, anunciando os devires da sociedade brasileira.

Em outro prisma, o terceiro capítulo, tendo por tema "O traço e a trama na capital federal: conformismo e resistência" visa problematizar a representação do "popular" e do "nacional" pela intertextualidade com as construções imagéticas do "povo" e do "país", também contidas em *O Diário da Noite* e *O Jornal*, objetivando delimitar a concepção carnavalesca e cômica do mundo, presente na trama social construída por Carlos Estevão pelo recurso

da desestabilização, do estranhamento e da constituição do mundo pelo avesso. Em *O Cruzeiro*, o imagético de *Quirikomba*, entre outras criações, será colocado em relação dialógica com o *"paíz de brincadeira"* contida em *O Diário da Noite* e com a construção da figura pública, bem como o vazio do cotidiano em relação ao formalismo das instituições políticas esquadrinhadas em *O Jornal.* Metodologicamente, cumpre estabelecer a relação texto/contexto sociocultural e a posição político-institucional de *O Cruzeiro.*

A título de conclusão, este capítulo busca reafirmar e problematizar as possíveis fissuras das construções imagéticas de Carlos Estevão à linha editorial da revista *O Cruzeiro,* bem como levantar os aspectos que apontam para os devires da sociedade brasileira, identificando e problematizando permanências e descontinuidades temporais a partir do imagético visual, objetivando a desconstrução da memória historicamente consagrada nos anos 50. Em contrapartida, salienta a marginalidade dos trabalhos de Péricles Maranhão e Carlos Estevão nas décadas posteriores, apesar de algumas temáticas, como a da identidade nacional, ainda persistirem, o que significa defrontar-se com a delimitação da potencialidade crítica ou de acomodação de sua representação humorística.

Assim sendo, o presente estudo significa, sobremaneira, um desafio de interpretação diante de um objeto que, em momento algum, pode ser reduzido à unicidade do olhar. Não se esgotando pela visão do historiador, resiste como obra estética e documento visual contínuo, que se dispõe sempre à atualização das reinterpretações, imprimindo-lhe um sentido a partir da contemporaneidade.

Em síntese, é frente aos dilemas de uma sociedade imagética contemporânea, que se faz representar como espetáculo; é diante de "um mundo sem dúvida vistoso, mas não bonito; intenso, mas não agradável; potencializado por novas energias e recursos, mas cada vez mais carente de laços afetivos e coesão social"[115], que procurei desenvolver, como objeto de pesquisa, a tessitura de uma sociedade que, historiograficamente, se construiu como memória no interior de um tempo tenso e que se projetou como devir a

[115] SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 89.

partir dos anos 50, à luz da representação humorística de Carlos Estevão de Sousa, em *O Cruzeiro*.

Nesse sentido, pesquisar a representação do vivido através do traço do humor visual pode consistir numa forma de resistência ao equívoco contemporâneo que, ignorando a existência da luta social em suas múltiplas dimensões, reduz a experiência humana a espetáculo.

CAPÍTULO 1 – O TRAÇO DA CIDADE E A TRAMA DO COTIDIANO

"Eu acompanho os desenhos de Estevão desde pequeno. Tem um desenho dele, feito em 53 ou 54, se não me engano, que mostra um trem da Central por dentro com as pessoas espremidas e apertadas. É uma cena que a gente continua vendo até hoje com o mesmo realismo que o Estevão desenhou [...]. O Estevão está vivo no cotidiano da gente"[116].

(Daniel Azulay)

Frente à consternação pelo desaparecimento repentino, em Belo Horizonte, de Carlos Estevão de Sousa, na noite fria de 14 de julho de 1972[117], Daniel Azulay, cartunista de nova geração, dessa forma se expressava no periódico *O Cruzeiro*, entre vários humoristas[118], sobre a importância da produção do artista no âmbito do humor visual brasileiro.

– "É por isso que eu entendo que ele não vai ser esquecido nem abandonado pelas enciclopédias, nem vai deixar de ser citado e publicado em antologias de humor", completava o jovem artista gráfico, sentindo intuitivamente o valor artístico e histórico de suas composições.

A convicção no significado dessa obra tinha como referência temporal a circunstância do privado, ou seja, das imagens vistas em sua infância, porém atualizadas na retina, no âmbito do público, pela encenação cotidiana do presente vivenciado em todo o seu percurso através das imagens contemporâneas e diuturnas do autor. A experiência social permitiu-lhe projetar

---

[116] *O Cruzeiro*, 02.08.1972.

[117] Em 26.07.1972, a revista *O Cruzeiro* publicou a reportagem de Fernando Richard com fotos de José Nicolau, notificando o falecimento por trombose cerebral e descrevendo o féretro daquele que qualificou "como o maior caricaturista e chargista do Brasil", digno "de todo um capítulo na história da caricatura". Entre os presentes estavam o diretor geral dos Associados de Minas Gerais, Pedro Aguinaldo Fulgêncio e Eugênio Silva, diretor da sucursal mineira de *O Cruzeiro*. A reportagem não mencionou a presença de artistas do humor gráfico. Convém ressaltar que Carlos Estevão de Sousa produziu para a revista até a sua morte, mesmo tendo deixado o Rio de Janeiro, nos idos dos anos 60, ao encontro de uma "vida mais autêntica" em Belo Horizonte, conforme as palavras de um de seus pares, onde colaborava com o *Estado de Minas.*

[118] Em edição de *O Cruzeiro* de 02.08.1972, diversos artistas do humor gráfico, – entre eles Álvarus (Álvaro Cotrim), Ziraldo, Hilde, Zélio e Azulay – se expressaram, tanto sobre a importância da obra, do perfil e da lacuna que a morte de Estevão representava para o humor brasileiro, quanto sobre a pertinência ou não da continuidade da produção da personagem de *O Amigo da Onça*.

a criação imagética de Estevão como memória histórica, documento que, portando significações, imprimiu-lhe a persuasão de que não seria esquecido ou abandonado no limbo da história. A certeza de futuro no presente lhe adveio pelos signos do cotidiano contidos na obra, dando-lhe a sensação de "realidade visível e reeditada", mas que originária da sensibilização, provocada pela força do humor sobre o tecido social, fez-lhe emergir o sentido da dinâmica da sociedade em que estava circunscrita. Nessa perspectiva, não poderia haver "engano", pois a leitura da obra de Estevão como prática social lhe inspirou a instalação de sua memória no cotidiano da sociedade brasileira, intuitivamente expondo uma das faces da função social de seu riso. Da potencialidade dessa fonte proviria a convicção de que o criador continuava vivo, tanto na criatura quanto na sociedade que lhe proporcionou vivência.

A superação da morte pela força do enraizamento de sua obra na cotidianidade, paradoxalmente, também seria sentida, nas páginas de *O Cruzeiro*[119], pela encenação que acompanhou seu desaparecimento. A percepção da capacidade social de seu riso pode ser sentida imediatamente após a sua morte pelo questionamento da sobrevivência de *O Amigo da Onça* que, apesar de ser uma "criação imortal de Péricles", foi atualizada pelo traço personalíssimo e pela tessitura das tramas de Estevão, com ampla recepção[120].

Sucedeu-se ao falecimento do artista uma enorme celeuma, envolvendo o público – exortado à participação de um plebiscito – e vários artistas gráficos do humor que passaram a opinar sobre a produção da personagem por Péricles e Estevão. O que estava em questão não era apenas a perda do artista que, nos idos de 1972, respondia solitariamente pela seção de Humor da revista, com suas duas páginas semanais e com a atualização de *O Amigo da Onça.* O rumor que se ouvia não era decorrente de sua morte, mas da possibilidade da finitude da personagem, a qual, até então, havia permitido viver. O que impressiona é a força da criação se impondo aos criadores. E nesse aspecto, convém atentar para a permeabilidade do *Onça* no imaginário social em um contexto específico, bem como para a sua permanente

[119] *O Cruzeiro*, 02.08.72.
[120] Não pretendo discutir neste trabalho a produção cultural de *O Amigo da Onça* por Péricles e Carlos Estevão de Sousa devido à delimitação do tema do presente estudo, pela extensão de sua problemática e pela amplitude que esse debate comportaria.

transformação pela criatividade de Estevão, imprimindo-lhe costumes, indumentária e ação renovados.

Nesse prisma, a continuidade do sucesso pode ser compreendida tanto pelo enraizamento no cotidiano dessa criação imagética, portadora de "espírito carioca, galhofeiro, descontraído e moleque", quanto pelo "desenho de fácil comunicabilidade para com a massa"[121], que o traço espontâneo nas composições de Carlos Estevão de Sousa fazia emergir. Por outro lado, a discussão que se seguiu ao desaparecimento do artista e ao questionamento da sobrevivência da personagem trouxe à tona, na voz dos chargistas, o julgamento sobre a aceitação do *Onça* por Estevão e a relação dessa produção com sua obra. Se para Hilde, o *Amigo da Onça* ganhou em qualidade devido à capacitação de Carlos Estevão, para Jaguar, o artista ao aceitá-lo entre seus personagens acabou por esvaziar-se tecnicamente, agravado pelo fato de que nessa época já se encontrava em Belo Horizonte, afastado do contato com outros humoristas, não tendo "consciência de seu valor histórico dentro do humorismo brasileiro"[122].

A par do teor e das divergências dos debates, o que emerge com relevância é o desnudamento da dimensão do espaço que Carlos Estevão ocupava na história do humor na revista e a importância da manutenção da personagem, quer para a comercialização e a circulação do periódico, quer pela força de signo que comportava no cotidiano e no imaginário coletivo também por obra desse artista. O esforço em encontrar um substituto à altura da produção de Carlos Estevão e os desafios que implicava eram sintomáticos na voz do chefe de reportagem Ubiratan Lemos: "Nós estamos espremendo a cuca para compor os últimos retoques do personagem (...) atingindo a velha e a nova geração. Um *Onça* cibernético. Fazendo rir para trás. E muito mais para frente"[123].

A correspondência proveniente das mais diversas regiões do país, o testemunho e os depoimentos dos variados cartunistas, os juízos de valor sobre a permanência da criação da personagem, as fotos de Estevão ao lado

---

[121] Assim se expressava Álvarus ao observar o *Onça* como criação popular associado a Carlos Estevão, que considerava "um artista da maior qualidade". *O Cruzeiro,* 02.08.1972, p. 23.
[122] *O Cruzeiro*, 02.08.1972 e *Veja,* 26.06.1972.
[123] *O Cruzeiro,* 09.08.1972, p. 14.

das peripécias de *O Amigo da Onça* compõem a "teatralização" envidada pelo periódico.

Nesse âmbito, cumpre observar o fenômeno da revista não somente como instrumento de análise político-ideológica, mas sobretudo, como "expressão de práticas e lógicas integrantes de um sistema cultural"[124]. Desempenha papel estratégico ao portar capacidade de intervenção, orientando a opinião pública, construindo simbolismos junto ao leitor e, nesse caso, também imprimindo novos significados e renovada roupagem a fenômenos artístico-culturais. Sendo prática social, a leitura impõe a relação entre o produtor cultural e seu público, de tal modo que símbolos podem ser apropriados de forma diferenciada e a revista interpretada como veículo de construção de significados sociais.

Nesse sentido, a encenação perpetrada pelo semanário tanto revela sua potencialidade como mediador social, quanto afirma o fenômeno artístico instalado como constituinte e construtor no âmbito de sua capacidade de interferência e da relação dialógica com o público. Nessa dinâmica, também possibilita a reafirmação de sua auto-imagem como um veículo de comunicação atualizado, sensível às transformações internas e às demandas dos "novos tempos" sem alterar a sua dupla face – o lazer e a cultura – preservando-se no jogo entre a "conservação e a mudança", desde décadas anteriores. Rendendo-se aos reclames do "devir", dialogando com o público, admitindo as intempéries e o ritmo célere da presente temporalidade, reafirma a autorrepresentação construída desde tempos idos, ainda que, paradoxalmente, em um momento de profunda crise da revista e do complexo empresarial da qual era parte constitutiva.

Mostrando-se "surpresa" pela resposta que obteve do público, assim se pronunciaria na coluna *"Escreve o leitor"*[125]:

---

[124] VELLOSO, Mônica Pimenta. *História e Imprensa:* representações culturais e práticas de poder*.* Rio de Janeiro: DP & A – Faperj, 2006, p. 313.

[125] A revista anunciava que diante da impossibilidade de publicação de todas as cartas recebidas, elaboraria um resumo das opiniões dos leitores sobre o desaparecimento ou não de *O Amigo da Onça*. As cartas enviadas provinham dos estados do Espírito Santo, Guanabara, Pernambuco, Ceará, Paraíba e São Paulo, denotando a projeção nacional da personagem. Na mesma edição, abaixo da coluna mencionada, encontramos a reportagem sobre o "novo" *Onça* e seu "novo pai": Fritz Granado, cartunista mineiro, cuja experiência abarcava a revista *Manchete* e os jornais *Última Hora e O Jornal*, este último dos *Diários Associados*.
O Cruzeiro, 16.08.1972.

> *Quando perguntamos a nossos leitores se o Amigo da Onça devia continuar, sabíamos que o personagem de Péricles e Estevão era muito querido, mas não calculávamos receber um sim quase unânime de nossos leitores. Das numerosas cartas que a todo instante chegam à redação, até agora só duas pessoas votaram pelo desaparecimento do Onça. Sem a menor dúvida, a vontade do povo é que o Amigo da Onça continue e nós não iremos decepcioná-lo.*

Portadora da "vontade popular", o rumor sobre a personagem patrocinado pelos interesses econômicos e socioculturais da revista denotava que o poder do *Onça* se sobrepunha diante do público à lacuna que a morte de seu co-autor representava à história do humorismo brasileiro[126]. Emblematicamente, entretanto, nos possibilita a avaliação da dimensão social do poder do riso de Estevão, pois muito embora, naquele momento, a personagem superasse o autor que lhe sustentou até 1972, com certeza, foi pelo vigor de seu lápis e labor que continuava a penetrar no cotidiano brasileiro.

"_ Nem Péricles, nem Estevão, escultores do personagem, foram buscá-lo na imaginação pura, além da vida. O *Onça* foi localizado onde ele estava: dentro de cada um, numa esquina do superego, atrás das virtudes, como um patife do humor diário", afirmava Ubiratan Lemos, chefe de reportagem do periódico[127], atestando os signos da cotidianidade na produção dos humoristas.

Articulando uma profunda análise da construção cultural do personagem de Péricles Maranhão, o historiador Marcos Antonio da Silva faz emergir um "amigo da onça" pleno de força, astúcia e poder, no auge de sua popularidade, submetendo tudo e todos à sua ação despótica, cuja transgressão denunciava, pelos valores e significações, uma sociedade em crise, alienada de qualquer possibilidade de harmonização social. Personagem e público relacionavam-se tensamente, quer pela construção de sua identidade em oposição e competição com os demais, quer pela destituição de princípios éticos socialmente aceitáveis. Se agia no sentido da exclusão, também negava a coletividade, concentrando poder. Sobrevivia pela conivência do público que, rindo das situações limiares e humilhantes, via e sentia a subtração de seu

---

[126] Na mesma edição de *O Cruzeiro* de 16.08.72, o Conselho Municipal de Cultura do Recife teve publicada sua moção de pesar pela morte do humorista e "ilustre pernambucano". Observo que não encontrei nas revistas pesquisadas no período nenhum pronunciamento de outros órgãos culturais a respeito do desaparecimento de Carlos Estevão de Sousa.

[127] *O Cruzeiro*, 09.08.1972.

poder como coletividade. O desenho de humor, nessa perspectiva, denunciava a ausência de uma pretendida harmonia social presente no discurso e na práxis da política oficial dos anos 1940-50. Portanto, captar e problematizar os valores e sentimentos contidos na construção cultural do personagem, assim como penetrar na dimensão do imaginário social, para o historiador, se tornaram tarefas basilares.[128] Observa também que o "amigo da onça" não conserva nenhuma semelhança física ou psicológica com o homem comum. Não podendo ser caracterizado como malandro, mas portando elegância e exercendo sedução, permaneceu distante dos padrões populares, concentrando prazer e poder às custas de todos. O que emerge da interpretação é a derrota permanente do outro e a reafirmação do prazer do leitor e do poder do personagem. Outro aspecto ressaltado pelo historiador é a constituição de seus coadjuvantes: os desvalidos de todo tipo. Tal constatação resultaria por reafirmar a ruptura com as metas de "progresso" e "bem estar" social presentes no discurso do período.

Por outro lado, se podemos vincular o surgimento do *Onça*, pela pena de Péricles, à consolidação do grupo empresarial de Assis Chateaubriand e consequentes transformações editoriais – direcionadas à utilização de um maior número de imagens, introdução de reportagens fotográficas e contratação de um grande número de desenhistas de humor –, a continuidade de sua produção por Carlos Estevão coincidiu com um período extremamente crítico da revista e das empresas associadas[129]. Os anos 60 assinalariam a saída de Millôr Fernandes e Jean Manzon de *O Cruzeiro*, bem como apontavam dificuldades financeiras para o organismo *Diários Associados / Condomínio Associado* provenientes da cessação das concessões do Banco do Brasil, do Ministério da Fazenda e dos institutos de previdência, devido à

[128] Segundo o autor, objetivando contribuir para a inserção do personagem na história das artes plásticas e do humor nacional, o resultado não somente apontou para a constituição de um trabalho historiográfico *"antionça"*, mas sobretudo, projetou-se na direção da revisão e da crítica a uma memória historicamente constituída sobre o período 1946-1964.

[129] Desde 1961, a revista, conforme Fernando Morais, vinha dando sinais de visível crise, quer pela confecção de capas desimportantes do ponto de vista jornalístico – como o casamento do filho de Carlos Lacerda – quer pela publicação de reportagens pagas, como a de Adhemar de Barros. Poucos dias após o suicídio do humorista e cartunista Péricles de Andrade Maranhão, Assis Chateaubriand era obrigado, "pela primeira vez em toda a história dos *Associados* a fechar um jornal, premido por dívidas monumentais". O *Diário da Noite* do Rio de Janeiro, periódico em que anteriormente Carlos Estevão também contribuíra, – recorde de vendagem em muitas ocasiões – deixaria de funcionar tendo por colaboradores, entre outros, Nelson Rodrigues, Antonio Maria e Stanislaw Ponte Preta.

oposição ao governo João Goulart. Quando iniciava a conspiração das empresas associadas contra Jango, Carlos Estevão foi incumbido da tarefa de continuidade da produção do *Onça.* Os testemunhos dão conta da sua resistência, por atribuir ao personagem características antiéticas e muito distantes da natureza de sua produção[130]. Em 1965, coincidindo com a crise da revista e dos *Associados*, retirava-se do Rio de Janeiro, carregando, entretanto, o *Amigo da Onça* até sua morte em 1972.

Com tal trajetória e penetração no imaginário coletivo, inequivocamente, o resultado do plebiscito foi por sua manutenção, apesar da suspeita de seu anacronismo nos anos 70. Todavia, cumpre ressaltar que a popularidade e a permanência de alguns personagens humorísticos por décadas em importantes periódicos "só é compreensível se for levado em conta seu peso nas relações sociais que envolvem seus consumidores – e indiretamente, outros grupos humanos que eles atingiram ou afirmaram representar – fornecendo-lhes prazer e exercício crítico e satisfazendo/construindo demandas simbólicas dos mesmos[131].

Diante do vazio criado pela morte de Estevão, e não podendo prescindir desse produto cultural nos estertores de sua existência[132], a revista promoveu um grande espetáculo[133], tornando-se cúmplice e defensora da "vontade do público", consolidando o *Onça* como memória e articulando-o, ainda, como projeto futuro diante da sua força no âmbito do imaginário popular. Portanto, é

---

[130] Apesar do fato da personagem conter grande apelo popular, Carlos Estevão aceitou a tarefa de sua continuidade com alguma resistência. *"Ele é mau, sádico, ri da desgraça alheia. Qualquer dia eu o mato!"* teria afirmado o artista. Tal sensibilidade pode ser significativa para a percepção da natureza do conjunto de sua obra.
O Cruzeiro, 02.08.1972.

[131] SILVA, Marcos Antonio da. *Caricata República*: Zé Povo e o Brasil. São Paulo: Marco Zero, 1990, p. 10.

[132] A revista deixaria de circular a partir de 1975, diante de uma crise do Condomínio Associado.

[133] O historiador Marcos Antonio da Silva comenta a possibilidade de identificação entre a imprensa e a personagem no tratamento das pessoas. Afirma: "A transformação da morte alheia em espetáculo é outra estratégia da personagem, também referida à atividade jornalística: cinegrafista filma companheiro de trabalho sendo atacado por onça; fotógrafo pede a homem totalmente imobilizado por imensa cobra para ficar 'quietinho', enquanto registra a cena; repórter radiofônico pede a pára-quedista em apuros que 'dê rapidamente suas últimas impressões pelo fato de ter esquecido o pára-quedas!' Esse ângulo do tema adquire especial relevância se for levada em conta a situação do personagem num veículo tão comprometido com imagem e informação quanto o era a revista *O Cruzeiro.* Considerando o último desenho citado, é possível apontar uma identificação entre Imprensa e personagem no tratamento das pessoas como coisas menores e mesmo com profunda indiferença em relação àquilo que lhes acontece."
SILVA, Marcos Antonio da. *Op.cit*., p. 78-79.

também pela “teatralização” que cercou o desaparecimento do coautor que se pode avaliar a penetração de sua obra no cotidiano do brasileiro, e não somente do carioca, muito embora sua trajetória artístico-profissional tenha ocorrido sobremaneira na cidade do Rio de Janeiro. Nesse caso, há que se considerar a potencialidade da distribuição da revista em âmbito nacional. Paradoxalmente, foi também pelo espetáculo arquitetado imediatamente após a sua morte que se denota a sobrevivência de Estevão no cotidiano – como sentia Daniel Azulay naquele momento.

Tendo se constituído como produção cultural em diálogo com outras manifestações artísticas no interior do periódico – sobremaneira as de Péricles e Appe – e como documento do cotidiano, a obra de Carlos Estevão impõe o enfrentamento do desafio da reconstituição da ambiência em que seu traço como texto se construiu historicamente, quer no espaço do departamento de arte de *O Cruzeiro* em relação ao espectro mais amplo da dimensão político-cultural dos *Associados*, quer no espaço da cidade, que se prestou como cenário das múltiplas tramas cotidianas de suas composições, quer na construção da memória de seu traço e de sua autorrepresentação como sujeito social.

Foi pela apresentação do conterrâneo Augusto Rodrigues[134] que Carlos Estevão de Sousa adentrou aos bastidores da revista *O Cruzeiro*, em 1947, no momento em que o periódico objetivava reunir “a fina flor do humorismo brasileiro” no projeto editorial da revista *O Papagaio*, que não chegou a ser publicada[135]. Ilustrando textos[136], o artista integraria os quadros de uma revista cujo cotidiano, em ritmo frenético, apontava para profundas transformações,

[134] Recifense, nascido em 1913, iniciou sua carreira em Pernambuco, fixando-se no Rio de Janeiro em 1935. Teve uma “atuação infatigável contra o integralismo e o nazismo”, especialmente na *Folha Carioca*, onde produzia com Guevara. Ilustrou *Vamos Ler!, Fon-Fon!, O Cruzeiro e Diretrizes* com *portraits-charges* e charges políticas. Em 1948, fundou a Escolinha de Arte do Brasil, organizando várias exposições de arte infantil em Londres, Paris, Roma e Lisboa. Ingressou nos *Diários Associados* a partir de 1950. Foi membro do Conselho Nacional de Cultura em 1961.

[135] A revista *O Cruzeiro* de 26.07.1972 é a única fonte pesquisada que menciona a passagem de Carlos Estevão pela revista mensal *A Cigarra*, após o fracasso do projeto editorial de *O Papagaio.* Se confirmada a presença em *A Cigarra*, tal fato pode ser clarificador na decodificação de alguns signos contidos em algumas charges.

[136] Em 1947, Carlos Estevão ilustraria textos de José Lins do Rego e, posteriormente, de Austregésilo de Athayde. Sua produção humorística na revista se iniciaria em 1949.

muito embora, editorialmente, permanecesse "governista e conservadora, refletindo os acertos da reconciliação entre Chateaubriand e Getúlio Vargas".[137]

Após um período de crise, os anos 40, para *O Cruzeiro*, foram de renovação. Superando a *Revista da Semana*, ampliando seu público-leitor[138], espelhando-se materialmente em publicações internacionais, alicerçando seus recursos em publicidade, financiamentos estatais e articulações políticas, o periódico parecia finalmente alcançar a consecução de sua dupla face: lazer e cultura. As concessões feitas pelos *Diários Associados* ao Estado Novo renderam-lhe prestígio e condições materiais de realização, tanto facilitando o acesso ao papel de imprensa, quanto aos empréstimos em órgãos estatais. A guerra mundial e o apoio à causa aliada garantiriam ao grupo a maior parte das ações da Indústria Química e Farmacêutica Shering, logo confiscada por Vargas. O fim do conflito, a gestão Dutra e a bandeira da "redemocratização" do país foram igualmente profícuos à revista e aos *Associados*. As campanhas publicitárias subsequentes atestavam, pragmaticamente, a "harmonização" ambígua do grupo empresarial com os sucessores no poder. Entretanto, paradoxalmente, o gigantismo e o apogeu alcançados na década de 50 por esse conglomerado da comunicação contrastavam e rivalizavam, o tempo todo, com a fragilidade financeira e o descontrole contábil que a ação político-personalista de Assis Chateaubriand[139] parecia legitimar.

A respeito da dependência dos recursos financeiros do Estado e, consequentemente, da estrita articulação entre imprensa e política, ressaltam-se os limites de ação dos grupos empresariais no Brasil diante do estágio de desenvolvimento do capitalismo brasileiro e o fato de que a imprensa nacional ainda estava sob o domínio de um círculo restrito de famílias que monopolizavam o mercado.

A par da iniciativa individual dos protagonistas e do discurso dos empresários relacionados às transformações da imprensa, sobretudo nos anos 50, – período de apogeu da revista *O Cruzeiro* – convém observar a relação

---

[137] CARVALHO, Luiz Maklouf. *Op.cit.*, p. 63.

[138] Nos anos 1940 atingiria 45.000 exemplares aproximadamente.

[139] Assis Chateaubriand apoiou a Revolução de 1930, fez oposição ao governo Vargas por ocasião da Revolução Constitucionalista de 1932, aproximando-se novamente no período do Estado Novo. Faria oposição à política nacionalista de Vargas e apoiaria Juscelino Kubitschek, de forma ambígua. Suas articulações ainda lhe renderiam o cargo de senador pelo Maranhão e a embaixada do Brasil na Inglaterra em 1957.

entre os aspectos estruturais do desenvolvimento capitalista no Brasil e a prática jornalística como fenômeno social no processo de renovação no período. Muito embora tenha ocorrido formalmente, a racionalização do processo de produção da imprensa, em todos os níveis do empreendimento, não teria se realizado plenamente como indústria cultural, submetida integralmente à lógica do mercado. Apesar dos procedimentos técnicos muitas vezes serem assimilados, nem sempre a prática esteve direcionada estritamente aos fins empresariais, seja pelos vínculos estreitos com a prática política, seja pela ausência de estrutura econômica que permitisse o agir autônomo. Portanto, a expansão das empresas jornalísticas dependia do desenvolvimento do capitalismo brasileiro. Naquele momento, reduzidas em seu patrimônio, incapazes de promover sua sobrevivência, não encontrando respaldo no restrito sistema bancário privado, recorriam ao Estado como provedor[140]. O *Diários Associados* seria o maior entre os devedores. Não somente absorvendo créditos oficiais, como usando de outros métodos coercitivos no meio político-empresarial – chantagem, ameaças, negociatas, compadrio, uso da máquina pública –, conseguiria edificar o maior empreendimento de comunicação da América Latina.

O percurso do "capitão" Assis Chateaubriand encontrava-se vinculado, desde sua origem, aos interesses do norte-americano Percival Farquhar[141]e de Alexander Mackenzie[142]; dos empresários Guilherme Guinle, conde Asdrúbal do Nascimento, Roberto Simonsen[143], entre outros; de políticos como Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek, resultando em uma performance pragmática e essencialmente ambígua, sendo caracterizado pela imprensa internacional

[140] Essas reflexões estão contidas no trabalho *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 1950*, de Ana Paula Goulart Ribeiro, que utilizou o conceito de indústria cultural de Renato Ortiz.

[141] Proprietário da Rio de Janeiro Light & Power, da Companhia Telefônica Brasileira, da Estrada de Ferro São Paulo – Rio Grande, das ferrovias Mogiana e Paulista em São Paulo, da Port of Pará, da American Development Land Colonization, entre outros empreendimentos internacionais. Chateaubriand, como advogado, representa os interesses da Itabira Iron no Brasil, na década de 1920.

[142] Presidente da *holding* Brazilian Traction, que por intermédio da Light & Power controlava bondes, luz, gás e energia em várias capitais.

[143] A viabilização da compra de *O Jornal* em 1924 ocorreu devido aos empréstimos da Casa Sotto Mayor, a maior atacadista de tecidos do Rio, avalizados por Julio Mesquita e Alfredo Pujol. Contribuíram para a aquisição o empresário carioca Guilherme Guinle, presidente da Companhia Docas de Santos, Sílvio Álvares Penteado, conde Asdrúbal do Nascimento, presidente da Cervejaria Antarctica, e Macedo Soares, presidente da Associação Comercial de São Paulo.

como o "pequenino *Hearst* brasileiro, um homem que tem faro para a notícia, inclinação para mexer em casas de marimbondos e um dedo em quase todas as grandes negociatas do Brasil"[144].

Sua estratégia político-jornalística sempre foi a de possibilitar margem para a barganha e, muitas vezes, oferecer a impressão oposta a seus reais interesses. A mudança de orientação política, marcada pelo imediatismo como prática arcaica do fazer jornalístico, ainda determinava decisões nos *Associados*[145]. "Antivarguista, jamais romperia com Vargas; pessedista, manteria sempre relações cordiais com os udenistas; oposicionista, manter-se-ia sempre nos limites do respeito ao governo federal"[146]. Ademais, cumpre observar que o apoio ou a restrição a algum político ou candidato não se reduzia à opção ideológica, mas envolvia interesses econômicos[147].

Flutuando entre uma posição e outra, é certo que as fontes de recursos, aparentemente inesgotáveis, possibilitariam a renovação de *O Cruzeiro* a partir dos idos de 1943. Mostrando-se até então desordenada graficamente e sobremaneira associada ao texto literário, sofreria uma mudança significativa com a contratação, nesse ano, do fotógrafo francês Jean Manzon, com larga experiência no fotojornalismo na imprensa internacional e associado ao Departamento de Imprensa e Propaganda como funcionário do governo Vargas. A parceria com o repórter David Nasser consolidaria a fotorreportagem como um fenômeno especular e rivalizaria com a liderança da empresa, não raro, pela ausência de ética e pela ilusória construção da "verdade" do fato jornalístico. À luz do pretenso modelo norte-americano, a prática da imprensa exercida por essa parceria é emblemática da autorrepresentação de *O Cruzeiro* como um periódico moderno, veloz, ajustado às necessidades e à demanda de um público que, diante da sociedade urbano-industrial, ansiava por

---

[144] Após a premiação na Universidade de Columbia, a revista de negócios norte-americana *The Inter American* destacou a repórter Eileen Mackenzie para escrever um perfil de Assis Chateaubriand.
MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil*, São Paulo: Círculo do Livro, 1994, p.460.

[145] A relação com Getúlio Vargas e Juscelino Kubitschek são exemplos dessa prática. Mesmo sendo antinacionalista, não se furtou à publicação de reportagens sobre a nacionalização das jazidas brasileiras; apesar das críticas à construção de Brasília, faria amplas reportagens quando de sua inauguração. A Lei Teresoca e a posse como senador pelo Maranhão atestam a aproximação com os dois presidentes.

[146] TAVARES, José Nilo *apud* RIBEIRO, Ana Paula Goulart Ribeiro, *op.cit.*, p. 75.

[147] Ana Paula Goulart Ribeiro comenta que ao término da campanha eleitoral de 1955, Juscelino Kubitschek devia 100 milhões de cruzeiros aos *Diários Associados,* gasto correspondente à cobertura jornalística, editorial e publicidade.

entretenimento e informação, onde o sensacionalismo e a construção da notícia eram faces da dinâmica de sedução do leitor e de rendimentos palpáveis através da captação de publicidade. Reporto-me a essa parceria como emblemática do cotidiano dos bastidores da revista, sobretudo nos anos 50, pelos signos e tensões que comportava no interior da prática jornalística e empresarial. O exercício da fotorreportagem desenvolvido pela dupla demonstraria a coexistência entre técnicas inovadoras e atitudes arcaicas – o imediatismo, a improvisação, o tráfico de influências, a coerção – e de resistência a transformações editoriais, porém a serviço do espetáculo e da ascensão social como profissional do jornalismo.[148] Esse perfil estaria presente em toda a equipe de fotógrafos e repórteres que, na década de 50, na fase de apogeu da revista, lutavam pela justificação de seu espaço profissional. Nos bastidores, à luz do discurso da profissionalização como exigência da modernidade, a pretensão da opulência da revista através do projeto ousado do lançamento da *Cruzeiro Internacional*, o que se vivenciava era um cotidiano de tensão. Com ambições expansionistas e de hegemonia mercadológica, crises cotidianas eram recorrentes em uma empresa gerenciada pelas relações familiares e de compadrio, marcada pela prática personalista de seu líder, que concentrava as decisões e tinha sob o seu domínio a orquestração de todos os veículos de comunicação de seu conglomerado. Concorrência e animosidade entre os profissionais, alterações editoriais indesejáveis, ausência de ética, o estabelecimento de micropoderes, pressão por publicidade, corrupção generalizada e estigmatizações parecem ser o temário dos bastidores de uma revista que, desde 1930, tinha por temáticas o cotidiano nacional e internacional, que raramente denunciava, sem contudo, ameaçar a hegemonia burguesa.

Exemplar da competição profissional no interior dessa cotidianidade conflitiva foi a anteposição entre Flávio Damm e Luciano Carneiro e os repórteres Arlindo Silva e Jorge Ferreira, quando da cobertura da vitória da Revolução Cubana e do suicídio de Getúlio Vargas, respectivamente. Luciano Carneiro e Arlindo Silva ainda se confrontariam, em 1956, por ocasião da rebelião militar de Jacareacanga, resultando no pedido de demissão de Arlindo

[148] A problemática da “modernização” dos anos 50 será discutida no segundo capítulo.

e no trauma emocional do executivo Leão Gondim. A ausência de ética é testemunho constante na narrativa da prática jornalística no cotidiano de David Nasser e de Assis Chateaubriand. O comportamento antiético e o estabelecimento de um poder incontrolável sobre os demais profissionais nos bastidores da revista levaram o jornalista à marginalização temporária pela direção, recuperada apenas com as reportagens sensacionalistas sobre o caso Aída Curi. O humorista visual Millôr Fernandes, ao comentar a atuação do repórter, afirmou que nos bastidores havia um grande silêncio sobre sua ação porque temiam seus vínculos com o contrabandista da Praça Mauá, Manoel Silva de Abreu, o Zica, que atuava no mercado negro da alfândega[149].

Assis Chateaubriand tratava tanto banqueiros quanto patrocinadores, assim como todos os subordinados – incluindo seus familiares e desafetos – com o desdém e a força de mando dos coronéis e a violência dos jagunços. De forma debochada, e não à toa, instituiria a "Ordem dos Jagunços", condecorando personalidades representativas como Winston Churchill. A suspeição de fraude seria exemplar na atuação do repórter João Martins e do fotógrafo Ed Keffel, em 1952, por ocasião da cobertura dos objetos voadores não identificados na Barra da Tijuca. Segundo depoimento de Millôr Fernandes "o clima de fantasia criado pelo David e pelo Manzon permitia isso e a revista incentivava". Para Luiz Carlos Barreto, "o assunto estava na moda, e *O Cruzeiro* resolveu ter o seu disco voador. Na época interessava, tinha charme, apelo [e] fizeram várias reuniões para discutir isso"[150]. A montagem de fotografias, cenários e porcentagens sobre matérias pagas são faces de um cotidiano de tensões, não somente em *O Cruzeiro*, mas também nas empresas associadas que assistiam à emergência da indústria cultural no país. Samuel Wainer, como profissional de *O Jornal*, em suas memórias, relata que obteve vinte por cento da matéria paga a Assis Chateaubriand por Adhemar de Barros, o que lhe rendeu um apartamento na Avenida Nossa Senhora de Copacabana.

Em outro prisma, como resposta à expansão da revista *Manchete*, caracterizada pela excelência gráfica, *O Cruzeiro* contrataria, nos anos 50, Jacintho de Thormes, pseudônimo de Manoel Bernardez Muller, descendente de diplomatas, para exercer o colunismo social, praticado com brilho pela

[149] CARVALHO, Luiz Maklouf. *Op.cit*. p. 194.
[150] Idem, p. 267-268.

revista concorrente. A contratação representaria uma mudança editorial significativa, posto que a cobertura da chamada “alta sociedade” resultaria na perda de espaço para a reportagem, acarretando insatisfações e gerando articulação de parcela dos jornalistas contra a orientação de José Amádio, – secretário de redação – cuja incumbência era tornar a revista “mais leve”. Na alta esfera, sobressaía a competitividade entre Leão Gondim de Oliveira – diretor, gerente e primo de Chateaubriand – com Accioly Netto, diretor-secretário e redator-chefe, introduzido nas empresas associadas por carta de recomendação do conde Modesto Leal, em deferência a seu tio Francisco Sá, ministro da Viação e Obras Públicas, a quem o conde vinculava-se por laços familiares. Em suas memórias, Accioly Netto atribuiu a Leão Gondim a responsabilidade pela destruição da revista por conivência e omissão, reconhecendo como sua qualidade o fato de ter se casado com Amélia Whitaker, aristocrata paulista, transformada em diretora-presidente e reverenciada como “prima Lili” por Assis Chateaubriand. Apesar de reconhecer o trabalho inovador do ponto de vista técnico de Leão Gondim, entretanto, Accioly Netto faz duras críticas à diretora-presidente, nefasta por sua interferência moralista na seção feminina e em “*As Garotas”* de Alceu Penna, entre outros eventos.

Nesse sentido, em 1947, quando Carlos Estevão de Sousa se apresentava ao departamento de arte da revista e os *Associados* inauguravam pela primeira vez o polêmico Museu de Arte de São Paulo, a prática cotidiana nos bastidores era contraditoriamente vivenciada e, nesse sentido, muito tensa. De um lado, postulava-se agilidade, eficiência, renovação técnica, linguagem padronizada, ênfase no imagético pela ressignificação do espaço da fotografia e do humor visual – imperativos da racionalização exigida pela lógica do mercado diante da emergência da indústria cultural. Em outra face, expunha-se a cristalização de grupos familiares na imprensa, o poder do apadrinhamento, o jogo de interesses econômicos e políticos e a corrupção vivenciada nos gabinetes e nos corredores dos departamentos. O cotidiano na imprensa e, particularmente, nas empresas de Assis Chateaubriand, era permeado pela dicotomia entre o “discurso do moderno” e os “arcaísmos”, sobressaindo-se a prática da corrupção.

Em suas memórias, Samuel Wainer assim descreveria a rotina que, provavelmente, Carlos Estevão encontrou também em *O Cruzeiro*:

> *[...] A corrupção nos Associados transformou-se numa instituição, praticada em todos os níveis. Contínuos extorquiam gorjetas para permitir a entrada de alguém, redatores tomavam dinheiro de açougueiros para não denunciarem o aumento no preço da carne, secretários de redação chantageavam empresas para impedir a publicação de críticas a seus produtos. Os negócios em nível mais alto, naturalmente, ficavam por conta do chefe*[151]*.*

De outra maneira, não teria conseguido inaugurar o Museu de Arte de São Paulo. Reinaugurado em 1950, o museu seria o produto do esforço de Pietro Maria Bardi e da peregrinação de Assis Chateaubriand para conseguir colaboradores e financiadores, extorquindo e ameaçando empresários e políticos com a possibilidade da "produção de escândalos" e barganhando obras de arte por publicidade.

Esse era o clima que Carlos Estevão de Sousa, conduzido por Fred Chateaubriand[152], respirava no cotidiano dos *Diários Associados* e, particularmente, na revista *O Cruzeiro*, onde integraria um grupo composto por humoristas visuais, cujas trajetórias de vida e obra são significativas para a clarificação do teor do humor imagético produzido e para o diálogo com a revista que, apesar de articulada à produção cultural erudita, estava orientada para o entretenimento[153]. Nessa fase, *O Cruzeiro* vivia um momento de euforia[154] e, segundo as palavras de seu secretário-geral Accioly Netto, "nenhum jornal ou revista do Brasil teve, em qualquer época, um grupo tão grande e seleto de cartunistas", responsáveis pela ilustração e produção de humor visual. Integravam a equipe: Alceu Penna, Millôr Fernandes, Péricles

---

[151] WAINER, Samuel. *Minha Razão de Viver*: memórias de um repórter. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 105.

[152] Sobrinho de Assis Chateaubriand, Freddy, filho de Oswald Chateaubriand, era um dos grandes responsáveis pela transformação de *O Cruzeiro* em uma das mais importantes revistas do Brasil, segundo Fernando Morais. Tinha capacidade para formar equipe e descobrir talentos, além de estar sempre distanciado das "histórias obscuras que tanto se contavam sobre os negócios do tio magnata". Seria responsável pela publicação de ampla reportagem sobre o suicídio de Vargas, um dia após a sua morte, em furo de reportagem.

[153] Em abril de 1948, a revista totalizaria 250.000 exemplares e em agosto de 1953 chegaria à cifra de 510.000 exemplares, resultados obtidos também pela contratação de novos humoristas visuais como Carlos Estevão.

[154] No final dos anos 40, a revista amplia a redação e entra numa fase dinâmica, sendo aberta pela crônica de Franklin de Oliveira e fechada por Raquel de Queiroz na "Última página". Contava com Hélio Fernandes, Luís Carlos Barreto, Jorge Ferreira, Carlos Lacerda, Jean Manzon, David Nasser, entre outros.

Maranhão, Mauro Borja Lopez (Borjalo), Carlos Estevão, Ziraldo, Appe e, posteriormente, Zélio. Carlos Estevão de Sousa estrearia na revista em dezembro de 1947, como ilustrador do texto de David Nasser e fotografia de José Medeiros, a bico de pena, tendo por título *"Carrascos e assassinos em impunidade"*, sobre a ação da polícia política de Filinto Müller.

Construindo a equipe entre as décadas de 30 a 50, grosso modo, os humoristas visuais de *O Cruzeiro* tinham em comum a origem humilde e a formação artística construída na trajetória do exercício profissional. Provenientes dos estados de Pernambuco, Acre, Minas Gerais e Rio de Janeiro, iniciaram seus percursos como práticos de farmácia, funcionários públicos ou desenhistas técnicos. Adentraram os periódicos como contínuos, arquivistas, repórteres ou ilustradores por indicação de profissionais do ramo ou de familiares integrantes dos quadros dos *Associados.* Parcela significativa portava experiência anterior na imprensa.

Se atentarmos ao percurso dos humoristas, notaremos que muitos ingressaram na revista pela articulação de Fred Chateaubriand, por cartas de apresentação de Augusto Rodrigues ou de diretores de jornais das empresas associadas em seus estados de origem – caso de Carlos Estevão e Péricles Maranhão, respectivamente. Outros eram indicados por parentes, como Millôr Fernandes que, desde muito jovem, ainda nos anos 30, tornando-se autodidata, participaria ativamente da produção em *O Guri*, *A Cigarra* e na seção *"As Garotas"*, de Alceu Penna. Nos anos 40, no bojo das transformações almejadas pelo semanário, as contratações de Péricles Maranhão e Carlos Estevão revigorariam a seção *Humor*. Em parceria com Millôr Fernandes, Péricles desenharia em *"Pif-Paf"* e produziria o personagem *"Oliveira, o Trapalhão"*, antecedendo *O Amigo da Onça*. Carlos Estevão faria dupla com Millôr no *Diário da Noite* e dialogaria com Péricles em *O Cruzeiro*, sendo seu substituto frequente diante dos atrasos e ausências de criação. Se alguns eram autodidatas, Amilde Pedrosa, o Appe, ingressando na revista em 1953, traria em sua bagagem a formação com Augusto Rodrigues e algumas instruções de Santa Rosa quanto aos modelos vivos. Exerceu a profissão anteriormente no jornal integralista *A Vanguarda*, foi introduzido em *O Jornal* por Augusto Rodrigues, tendo ingressado também no *Diário da Noite* e em *A Cigarra* nos anos 40. Com formação acadêmica e artística destacavam-se

Alceu Penna e Borjalo. De todos os humoristas, contratado em meados de 1950, Mauro Borja Lopez se destacaria por premiação internacional, enquanto Millôr, nos Estados Unidos, em 1948, entraria em contato com o trabalho de Grosz e Steinberg. Se Borjalo era qualificado por Saul Steinberg como um dos cinco cartunistas mais importantes do mundo, Millôr Fernandes era incluído entre os *globetrotters* de *O Cruzeiro*, em edição de janeiro de 1957.

Conclui-se, portanto, que o Departamento Artístico de *O Cruzeiro*, nos fins dos anos 40 e na década de 50, era expressivo das transformações por que passava a revista. Não apenas vinha sendo paulatinamente renovado em seus quadros, como sua dinâmica denunciava práticas costumeiras no interior de um determinado círculo de artistas, onde o compadrio ou o apadrinhamento era ação corriqueira. Nesse aspecto, não destoando das demais instâncias organizativas nas múltiplas esferas, o Departamento resultaria por formar uma equipe onde os seus integrantes, pela identificação com seus pares, possibilitariam o diálogo e a produção criativa em parcerias. Tal constatação nos conduz a arguir sobre a pertinência de estudo a respeito de temáticas comuns ao grupo e sobre sua relevância para a tangência da trama social. Em outra perspectiva, as trajetórias de vida e a produção dos humoristas visuais mencionados convergem, em algum momento, para determinados periódicos. Se contribui para a convivência entre os pares, em outra face revela a fragmentação e o caráter esparso das obras, que resistem pulverizadas em várias publicações, constituindo-se em fragmentos, cuja totalização é caleidoscópica. O historiador Elias Thomé Saliba aponta a fragmentação, a efemeridade e a dispersão como obstáculos ao estudo da "obra" de um determinado artista do humor. Entretanto, conclui que, apesar da obra de um humorista só existir "como dispersão fragmentada da produção periódica, ela é testemunho efêmero – mas nem por isto menos importante – da história"[155].

Em outra perspectiva, o percurso de alguns revela que, não raro, a luta pela sobrevivência conduzia ao discurso ideológico da "neutralidade" e do "profissionalismo". Como exemplo, observamos que Appe, chargista da seção *Política* da revista *O Cruzeiro*, contraditoriamente, alegava ser um profissional

[155] SALIBA, Elias Thomé. Patrimônio Humorístico. *In: Cadernos de Literatura Brasileira*, Instituto Moreira Salles, 2003, p. 96.

isento de coloração ideológica, quando da ilustração por dois anos no jornal integralista *A Vanguarda.*

Considerando a origem e o histórico dos integrantes da equipe, a revista – principalmente na fase áurea do início dos anos 50 – aparentava oferecer a oportunidade de ascensão social através do aprendizado, na dinâmica do cotidiano do Departamento Artístico, de uma remuneração mais condizente com os "novos tempos" e da "vitrine" cujos expoentes profissionais eram emblemas de uma revista que se autorrepresentava como a de maior expressão nacional, capaz de contratar os mais dinâmicos homens de imprensa, que acabariam vinculados ou reconhecidos nos circuitos internacionais.

Do ponto de vista do mercado, constatado pela progressiva tiragem, atingindo o ápice de 720.000 exemplares na primeira metade da década de 50, o exercício da profissão na revista *O Cruzeiro* poderia dar ao artista o prestígio social, a irradiação profissional e, indiretamente, a delimitação de seu papel e de sua identidade como humorista. Sem dúvida, o artista do humor poderia dizer o que outro profissional não ousaria, porque o riso, desestabilizando pelo ridículo, tudo denunciava, escrachava e, portanto, expunha. Diante de um periódico que visualizava, como finalidade última, o entretenimento, o lugar do humorista era o espaço do riso provocado pela efemeridade do cotidiano, mas um riso que brotava de uma teia social tensa, sem contudo, aparentemente, ameaçar o estabelecido.

Em artigo sobre o patrimônio humorístico a partir da produção de Millôr Fernandes, o estudioso Elias Thomé Saliba observa que ser humorista em uma fase de "redemocratização" do país, em etapa tão turbulenta, é ser engajado. Porém, trata-se de um engajamento sem futuro, porque sobrevive e ri do presente fugaz, efêmero e cotidiano. O humor, nessa circunstância, seria um instrumento de inconformismo, posto que escolhê-lo "era arriscar-se à difícil tarefa de ser apenas falível cidadão da terra, tratando as misérias morais, os conflitos sociais, o absurdo – e o próprio humor – não como inerentes ao mundo, porém como resultantes da ruptura dos fios que tecem a trama social e histórica"[156].

[156] SALIBA, Elias Thomé. Patrimônio Humorístico. *In*: Cadernos de Literatura Brasileira, Instituto Moreira Salles, 2003, p. 96.

Reconhecendo a ampliação do humor visual e sua afirmação como gênero jornalístico a partir da crítica política e de costumes nos anos 50, a historiadora Ana Paula Goulart Ribeiro corrobora o estabelecimento da função social do humorista no período, constatando que o riso permite maior liberdade de ação. Pode expressar o que o discurso considerado "sério" não tinha potencialidade para alcançar. Observando que o humor retornou com força após o Estado Novo, afirma também que a comicidade ganhou novo estatuto, mantendo-se isolada, contrapondo-se e reafirmando a "seriedade" dos demais discursos. Nesse sentido, "a objetividade do noticiário e da fotografia, e a subjetividade dos artigos assinados e das caricaturas eram apenas efeitos discursivos relacionados a diferentes estratégias de autoridade mobilizadas por cada um desses gêneros. Essas narrativas construíam diferentes lugares de fala, produzindo sobre os leitores diferentes expectativas e efeitos de sentido"[157]. Se por um lado, o cômico reforçava a seriedade de outras vozes, por outro, sua subjetividade "humanizava" a feição do periódico. Em decorrência, a autora considera que o humor perde em poder heurístico, tendo seu espaço e importância reduzidos, se comparado ao período anterior ao Estado Novo.

Todavia, em oposição, convém observar que o lugar do riso continuava sendo o espaço do desafio à "seriedade" do mundo oficial, posto que sendo documentação do cotidiano ou crítica política, tanto registrava o atípico, quanto enfrentava o interdito, agregando força de resistência e potencialidade do testemunho ao trazer à tona o esgarçamento dos fios da tessitura social. Prática do inconformismo não podia circunscrever-se a um espaço delimitado e isolado de fala, submetendo-se indefinidamente a uma estratégia de autoridade; antes se estabelecia em relação dialógica, não raro, suplantando em importância heurística a pretensa "objetividade" e "neutralidade" construídas em outras narrativas. Admitir o isolamento do cômico, congelando seu efeito humorístico pela expectativa do público corresponderia à redução de sua capacidade de mobilização e interferência social. Concretamente, a renovação e a ampliação dos quadros nacionais e internacionais dos humoristas na imprensa na década de 50 e a pluralidade da produção artística

[157] RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Op.cit.*, p. 345.

do humor visual não condiziam com a restrição a um espaço cuja função primordial seria a comicidade autorizada e o estabelecimento de um discurso pouco crível e meramente direcionado à leveza do entretenimento ou à descompressão emocional.

Se os jornalistas buscavam constituir a sua identidade profissional e legitimar o seu lugar na sociedade, os artistas do riso na imprensa, naquele momento, também refletiam sobre o conteúdo e a função de sua prática.

No "Decálogo do verdadeiro humorista", Millôr Fernandes afirmava nos anos 50:

> *O humorista é o último dos homens, um ser à parte, um tipo que não é chamado para congressos, não é eleito para academias, não está alistado entre os cidadãos úteis da República, não planta, não colhe, não estabelece regras de conceito ou comportamento. [...] Assim, o humorista tem de ser mais infeliz que outros artistas, porque não pode aceitar o louvor precário que lhe oferece a falível humanidade que critica. No momento em que o aceita e passa a se julgar com direito a ele, já perdeu substância como humorista*[158].

Trabalhando no espaço do fugaz, rejeitando toda fixidez, pois "não estabelecia regras de conceito ou comportamento", criticando a sociedade da qual era parte integrante, porém dela distanciado, o artista do humor identificava-se como um intelectual, que assim não era reconhecido. Era sujeito social na negatividade: último em sua acepção humana, solitário, isolado e em crise. Expressando-se culturalmente pela comicidade, sua função era a crítica, rejeitando poderes e determinações sociais. Inegavelmente, sentiam-se desprezados pela sociedade que deles necessitavam, sendo considerados artífices de uma prática artística "menor" diante da expressão erudita. Ácidos e cônscios da falibilidade humana, afastados dos congressos e das academias, estabelecendo o discurso da renúncia a todo poder, "não se dirigiam à elite cultural e muito menos à dos iniciados em artes plásticas"[159], sendo seu lugar prioritário o espaço das ruas, a temática humana e o ritmo do cotidiano, que traduziam em parceria com seus colegas jornalistas e artistas do humor visual.

---

[158] Originalmente publicado em *Pif-Paf*, de *O Cruzeiro*, 1955, *apud* SALIBA, Elias Thomé. *Op.cit.*, p. 97.

[159] Ao comentar a obra de Millôr Fernandes, a crítica de arte Sheila Leirner observa a afinidade do artista mais com os colegas jornalistas, poetas, músicos e escritores do que com os artistas plásticos. Entre eles, aponta Nelson Rodrigues, Vinicius de Moraes, Luís Sérgio Person, Rubem Braga, Sérgio Porto, Ziraldo e David Nasser.
LEINER, Sheila. *Raciocínio sobre papel. In:* Cadernos de Literatura Brasileira – Instituto Moreira Salles, 2003, p. 143.

Sem transigir com o público, era a ele que sua arte era dirigida. Edificava com seus pares o diálogo com o leitor-espectador. Assim, partilhando a concepção de mundo e a visão da realidade brasileira, encontramos Millôr arquitetando com Péricles e Carlos Estevão histórias que objetivavam "reformar a moral dos tempos" na "meca dos crentes e tapeadores", denunciando a dinâmica e as mazelas da sociedade carioca, micro-espaço da realidade nacional.

Em contrapartida, o lugar que a sociedade lhes conferia era o da ausência da seriedade, instrumento de compensação às agruras vivenciadas, talvez criando "seus próprios bufões para que encarnassem suas próprias taras, misérias morais e humores coletivos." [160]

Em carta enviada de São Paulo à revista *O Cruzeiro*, o leitor Oscar Herbert, ex-combatente da FEB, assim se pronunciava, "elogiando":

> *A história real romanceada de 'Os três soldados' está admirável. As minhas congratulações pelo brilhante trabalho de pesquisa que vem sendo feito pra provar a inocência do ex-tenente A. Bandeira. Carlos Estevão e Péricles, que continuem divertindo nosso povo, cansado de sofrer e passar privações. D. Rachel, admirável conterrânea, continua a cronista ideal. As capas da revista, cada dia ótimas. Parabéns.* [161]

Delimitado às fronteiras da diversão, categorizado como placebo ou alento do "povo", o humor não parecia ameaçar o estabelecido ou mesmo rivalizar com o conjunto da publicação. Antes, conduz à linha editorial, com ampla aceitação de um público que busca entretenimento e informação, assim como aparenta corresponder a uma estratégia de autoridade edificada pela revista. O discurso da comicidade é uma fala autorizada que reforça o "sério" e objetivo, assim como valoriza a subjetividade do cômico, tornando o semanário mais próximo de seu leitor pelo reconhecimento da necessidade de descompressão frente aos dilemas cotidianos. Nesse caso, "rir é o melhor remédio" para os males infligidos. O humor convive "harmonicamente" ao lado da literatura, da "pesquisa" jornalística e dos padrões estéticos ensejados, formando um quadro onde – para além do produto de consumo – a revista comporta papel e poder simbólicos, adquirindo autonomia como agente social capaz de influir e interferir no fluxo do cotidiano, produzindo uma fala portadora de autoridade, transmissora de "verdades" que, identificadas pelo leitor, são

[160] SALIBA, Thomé Saliba. *Op.cit*., p. 98.
[161] *O Cruzeiro*, 16.04.1955.

reiteradas. Atentando à relação do periódico com o público, não reduzido apenas ao imperativo do consumo, o que observamos é a acepção e a reprodução social do discurso que se pretende hegemônico, daí a parabenização à revista por sua atuação no estabelecimento da "verdade" e pelo entretenimento e prazer proporcionados.

Entretanto, há que se considerar que a produção humorística revigorada nos idos de 50, após um lato período de censura, alargou o seu espaço de produção, afirmando-se como gênero jornalístico pela crítica política e do cotidiano e, nesse sentido, adquirindo certa autonomia como fazer jornalístico-artístico, quer possibilitando a emergência do interdito, quer distanciando-se por vezes da linha editorial, no contexto de uma prática de imprensa que nesse momento tinha como valor a crença na possibilidade da "objetividade" e "neutralidade" da informação.

Em outra perspectiva, se o jornalismo nos anos 50 conquistava identidade própria, o humorista "entalado no estreito espaço entre o escritor e o jornalista – ou talvez por isto mesmo –, atento às mais variadas vozes do espectro social, tinha mais condições de circular entre as classes, diluir sua autoria no desgaste das publicações periódicas, ouvir as vozes sociais mais díspares, tornar-se cúmplice provisório delas, incluindo aquelas que eram caladas quando a hegemonia se completava no consenso." [162]

Nesse aspecto, cumpre observar a ambiência que circundava o Departamento Artístico de *O Cruzeiro*, ou seja, os circuitos sociais frequentados pelos artistas gráficos do humor e, em última instância, a representação do humorista Carlos Estevão por seus pares e pelo público e a autoimagem construída pelo artista como agente na dinâmica social da cidade do Rio de Janeiro, objetivando delimitar o raio de interferência de sua produção e ação, como sujeito que constitui e é constituído pelo tecido social no qual interage.

De imediato, observamos o intenso contraste entre as memórias constituídas sobre o perfil dos artistas-humoristas do Departamento Artístico da revista. Contrastando com a figura do *self-made man* de Millôr Fernandes – originário da orfandade e da precariedade da infância, instado ao desafio de

[162] SALIBA, Elias Thomé. *Op.cit*., p. 100.

decodificar um extemporâneo e desconhecido meio sociocultural – a construção da imagem de Carlos Estevão radicava na bonomia, na rejeição aos intelectualismos, na ausência de sofisticação, na boemia e no alijamento do desejo de ascensão alicerçada na enganosa aparência social. Na perspectiva da criação, entretanto, ambos tinham como cenário a sociedade brasileira pela ótica da cidade e da rua, e rejeitavam os "estrangeirismos". Millôr "não pertencia a grupos ou 'igrejinhas' e não copiava o que chegava do estrangeiro, preferindo campos inexplorados".[163] Carlos Estevão, segundo Álvaro Cotrim – o Álvarus –, era "um artista de maior qualidade, sem falsos intelectualismos e modismos, subordinados a figurinos estrangeiros. [Não havia nele] nada de forçado. Seu desenho era de fácil comunicabilidade para com a massa, por isso mesmo adquiriu um sucesso compreensível."[164]

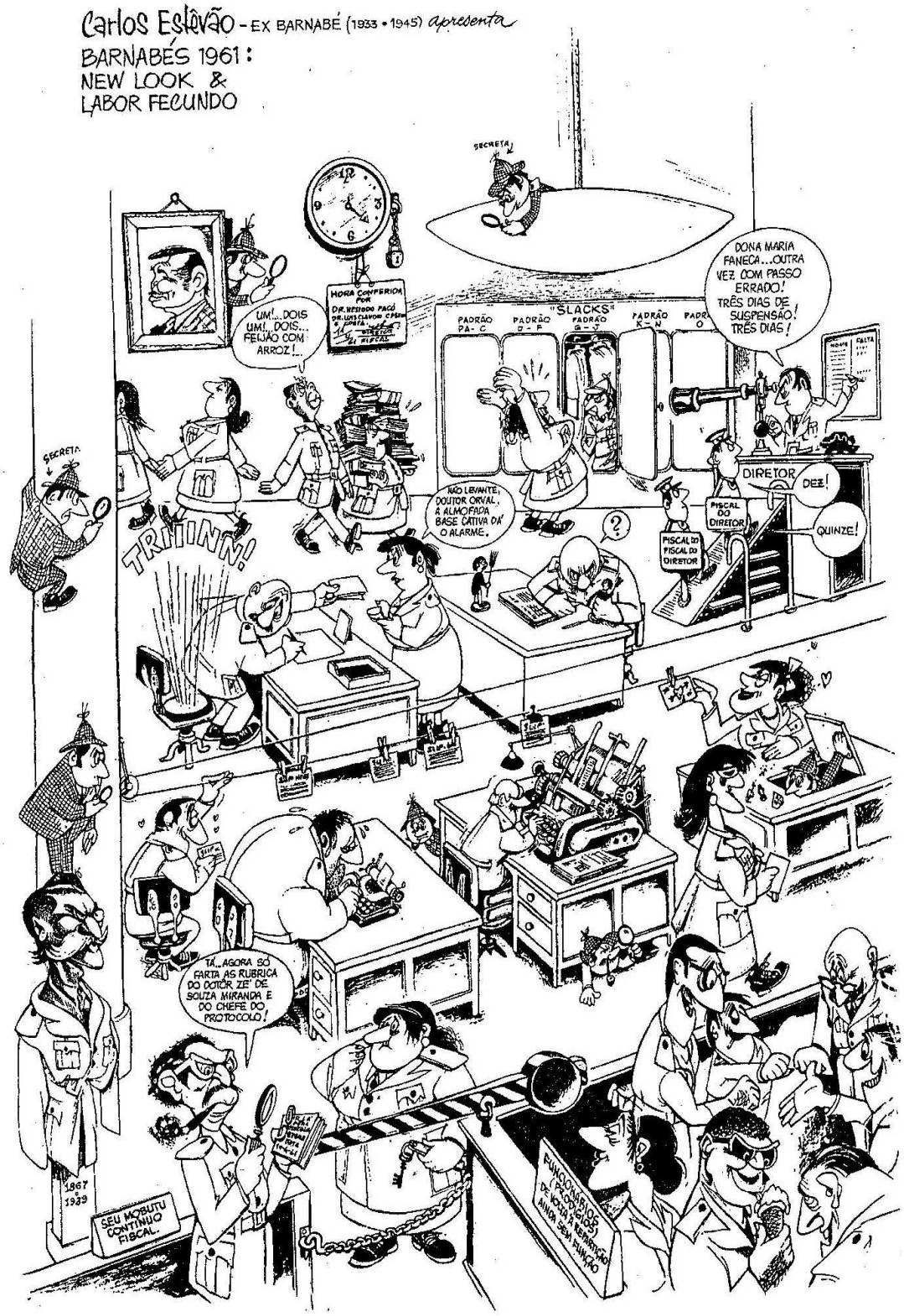
As dimensões do cotidiano como temáticas, o traço espontâneo, a humanização dos gestos, sentimentos, fragilidades e expectativas sociais seriam as marcas da produção artística de Estevão que, expressando-se, sobretudo, na seara da crítica dos costumes, muito cedo teve que lutar pela sobrevivência.

O artista, ao compor *Carlos Estevão ex-barnabé apresenta – Barnabés 1961: New Look & Labor Fecundo*[165], ironiza sua trajetória anterior ao ingresso nos *Associados*, assim como a dicotomia entre a persistência de práticas antigas e a pretensa "modernização" nos anos 50. Nascido no Recife, criado em Olinda – onde desde cedo edificava suas personagens a partir dos tipos humanos visualizados e sentidos nas ruas[166] – foi compelido pela sobrevivência a trabalhar na Secretaria da Agricultura, Indústria e Comércio, desenhando na área de arquitetura. Assim como Estevão, muitos artistas do humor visual começaram suas carreiras nos departamentos públicos.[167]

---

[163] LEINER, Sheila. *Op.cit.*, p. 142.
[164] *O Cruzeiro*, 02.08.1972.
[165] *Idem*, 24.01.1961.
[166] Um exemplo é a criação de *Dr. Macarra*, inspirado em um golpista das ruas de Recife e uma das personagens preferidas de Estevão. Diferente de *O Amigo da Onça,* o *Dr.Macarra* seria um "gozador que aplicaria golpes para viabilizar sua sobrevivência."
Idem, 02.08.1972.
[167] Carlos Estevão ainda ingressaria no Exército durante o período da guerra, chegando ao posto de cabo. Existem, entretanto, controvérsias sobre a chegada de Estevão à cidade do Rio de Janeiro: alguns situam em 1941, outros em 1946.

Entretanto, se atribuirmos fidedignidade à data mencionada na composição imagética, concluímos que Carlos Estevão defrontou-se com a contingência do trabalho prematuro.



Autorrepresentando-se como ex-barnabé, elabora uma crítica ácida de sua função passada, bem como à máquina estatal, caracterizada pelo gigantismo, inoperância, compadrio, nepotismo e o mascaramento advindo da "nova roupagem" dos "novos tempos". O mecanicismo e o inútil cotidiano do serviço público adquirem sentido pela crítica de seu lápis como artista. Ressignifica seu caminho pelo desenho como um ato de libertação.

Em contrapartida, através da ressonância de múltiplas vozes sociais, Carlos Estevão, "rapaz desinibido e alegre e famoso por suas gargalhadas estrondosas"[168], ria generosamente de tudo, construindo uma auto-imagem distanciada da seriedade rançosa e próxima à carnavalização de si mesmo.



[168] NETTO, Accioly. *O Império de papel*: os bastidores de *O Cruzeiro.* Porto Alegre: Sulina, 1998, p. 128.

O escracho é visível quando se reporta às suas raízes nordestinas, sobremaneira, pernambucanas, em diálogo com a cultura nacional, por ocasião do acolhimento e homenagem à obra musical de Caymmi, cuja expressão artística radica na experiência singular de sua gente e de sua terra. Estrangeira na temática, inversamente, *"As Novas Aventuras de Sharleck Halmes"*, apresenta Carlos Estevão relatando *"O Misterioso Bicéfalo de Francfort"*, cujo protagonista "para não ser reconhecido pelos fleumáticos britânicos, disfarçou-se de Mr. Dorival Caymmi, enquanto ele, sob protestos, concordava em caracterizar-se de Dora, rainha do frevo e do maracatu."[169]

Em concordância com a construção de seu perfil "alegre e desinibido" e com o culto aos bailes nos anos 50, Carlos Estevão seria fotografado pelo colega Flávio Damm, dançando com Terezinha Austregésilo, neta de Athayde, na festa do Clube da Chave, no Posto Seis, em Copacabana. Esse clube tinha por fundadores Luiz Alípio de Barros, o pianista Bené Nunes, o compositor Humberto Teixeira, os atores Jardel Filho, José Lewgoy, Consuelo Leandro, o jornalista José Amádio e o fotógrafo José Medeiros de *O Cruzeiro*. Apesar de presente, Flávio Damm preferia um clube mais restrito, como o Clube dos Cafajestes, frequentado por sócios mais seletos, como Carlos Niemeyer, Ibrahim Sued e Mariozinho de Oliveira, entre outros. O ambiente social descrito nos oferece, por aproximação, os circuitos culturais frequentados por Carlos Estevão e demais profissionais de *O Cruzeiro.* Muito embora existam menções sobre sua importância como intelectual e seu interesse constante por livrarias e pela criação musical, não há indícios suficientes – a par de sua produção imagética e da renovação cultural-artística do período – para a delimitação de sua trajetória intelectual.

Observa-se, entretanto, a preferência de Estevão por ambientes pouco sofisticados e mais módicos, tanto na escolha de "botecos"[170] para alimentar-se cotidianamente, quanto na opção pela festa do Clube da Chave, qualificado por Flávio Damm como originário da iniciativa de "um bando de desorientados".

---

[169] SOUSA, Carlos Estevão. *Carlos Estevão apresenta: Dr. Macarra:* um *playboy* na FEB e outras histórias. Rio de Janeiro: Record, 1981, p. 30.

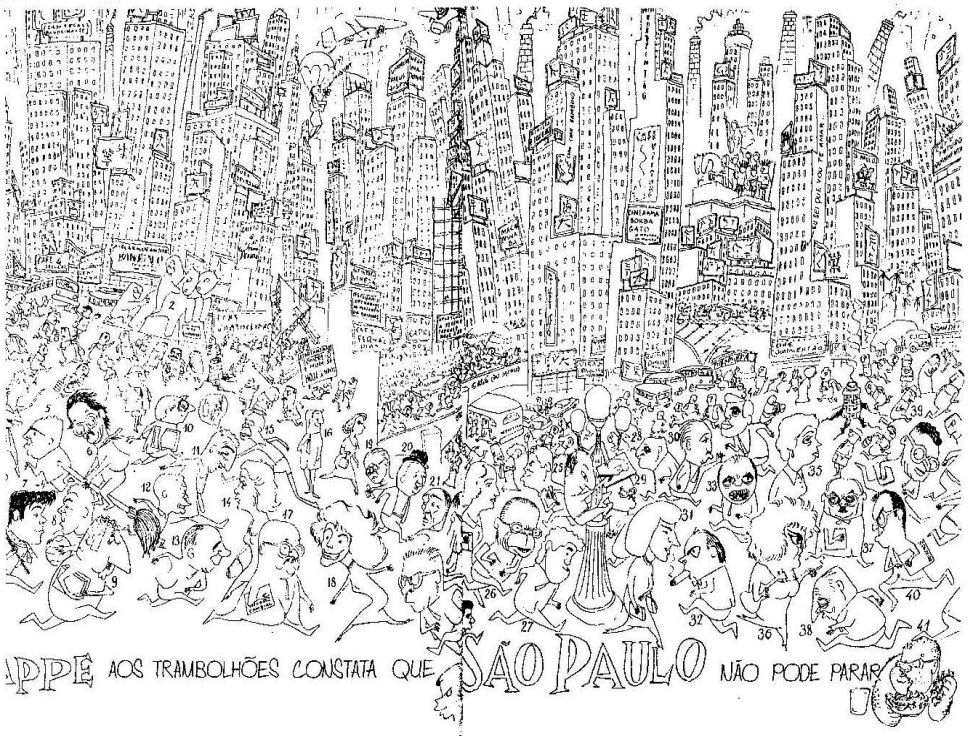
[170] Segundo narrativa de Luiz M. Carvalho, Estevão frequentava o boteco denominado "Pode-se", próximo à revista. O boteco teria recebido esse nome devido a um garçom português sempre pronto a providenciar o alimento, conforme a necessidade do freguês.

A foto de abertura da edição de *O Cruzeiro*, de 10 de abril de 1954, mostrava Estevão fantasiado de ladrão mascarado, portando na mão direita um revólver de brinquedo. De forma improvisada, vários repórteres também estavam caracterizados em diversos personagens, posto que cada um deveria comparecer conforme estivesse vestido no momento do convite. A indumentária escolhida por Estevão é emblemática de sua produção imagética, uma vez que iniciaria sua carreira no *Diário da Noite* ilustrando a cidade do Rio como uma "meca" repleta de ladrões de "colarinho branco" e outros transgressores, assim como nas páginas de *O Cruzeiro,* não raro, a violência urbana, tanto na esfera pública quanto privada, emerge nas esquinas e nos recintos fechados, à luz do dia ou à noite, pela sensibilidade do artista. Na órbita do público, convém observar que a segurança e o transporte urbanos eram alvos das constantes queixas registradas nos periódicos pela população carioca, em um quadro de crescimento urbano, aumento demográfico, expansão das áreas suburbanas e, portanto, crescente demanda por serviços. Na ótica privada, construindo muitas amizades na revista, seus pares testemunhavam que, sendo "alma nobre e artista genial"[171], "além de inteligente e dono de uma imaginação inesgotável, Estevão era fundamentalmente honesto"[172]. Entretanto, enquanto Ubiratan Lemos escondia-se atrás da fantasia de mendigo, Estevão, dançando com a neta de um dos expoentes mais significativos de *O Cruzeiro*, encenava seu teatro sob a máscara do ladrão. A fantasia escolhida era a da transgressão da lei e da ordem públicas: pela máscara tornava-se o outro de si mesmo, assim como seu personagem *Dr. Macarra* ou mesmo *Bonifácio*, lembrado por Accioly Netto em suas memórias, como o matuto que vendia o "invendável". Em todos os casos, a mentira era a estratégia da sobrevivência.

Assim como o prazer da dança, a deglutição também está associada à imagem de Carlos Estevão de Sousa, sendo reminiscência persistente de seu cotidiano. A composição de Amilde Pedrosa – o Appe – intitulada "*Appe aos trambolhões constata que São Paulo não pode parar"*, publicada na revista em 03 de dezembro de 1959, representa a cidade na dinâmica e no frenesi de

[171] Assim Flávio Damm, fotógrafo e repórter de *O Cruzeiro*, caracteriza Carlos Estevão.
[172] NETTO, Accioly. *Op.cit*., p. 128.

seus transeuntes[173], tendo por cenário uma profusão de edificações e enunciados. Entretanto, ao incorporar Carlos Estevão, Appe o exclui da relação com as demais personagens que, aturdidas no lufa-lufa diário da cidade grande, são incapazes de observá-lo a devorar um robusto prato de macarronada, avidamente, com as próprias mãos. Não pode parar de consumi-la, a exemplo da cidade que compulsivamente vivencia seu dinamismo diuturno. Em outro ângulo, assim como as personalidades transitam na multidão em torno de seus afazeres, Carlos Estevão resulta solitariamente à margem da composição, como se dela não fizesse parte. O prazer da deglutição contrasta com o labor e a ação frenética dos transeuntes. O estigma de "bonachão" e solitário emergeria em mais de uma narrativa entre seus pares. Ziraldo também se lembraria do colega quando de seu falecimento como o "rei do detalhe e de uma amargura desesperada", vivendo para "curtir a solidão", sendo tudo importante "dentro do quadrinho que fazia".[174]



[173] 1- Anésio Pinheiro Machado; 2- Monumento das Bandeiras; 3- Mr. Turist John; 4- Maria Éster Bueno; 5- Porfírio da Paz; 6- Jânio Quadros; 7- Anselmo Duarte; 8- Gilmar; 9- Adhemar; 10- Portinari; 11- Baby Pignatari; 12- Pelé; 13- Guilherme de Almeida; 14- Izaurinha Garcia; 15- Ademar Ferreira; 16- um carioca; 17- José Maria Whitaker; 18- Cacilda Becker; 19- Antônio Rudge; 20- Francisco Paula Vicente de Azevedo; 21- Carvalho Pinto; 22- Neil Ferreira; 23- Dinah Silveira de Queiroz; 24- Enviado de *A Cigarra*; 25- Jorge Torok; 26- Menotti del Picchia; 27- Agostinho dos Santos; 28-David Nasser; 29- Arlindo Silva; 30- Plínio Salgado; 31- Lígia Guarnieri; 35- Ivete Vargas; 36- Maysa; 37- Macedo Soares; 38- Cirilo Jr.; 39- Sérgio Milliet; 40- Jorge Ferreira; 41- Carlos Estevão.

[174] *O Jornal,* 16.07.1972.

Em outra perspectiva, a associação da imagem de Carlos Estevão com a bonomia se manifesta em mais de uma ocasião, extrapolando os bastidores dos *Associados* como demonstra a carta do leitor de *O Cruzeiro*:

> *Sou colecionador de caricaturas. Como vim a saber que esse seu colaborador [Carlos Estevão] é uma pessoa boa e tratável, espero obter dele, por seu intermédio, um desenho original desse grande humorista.*[175]

Essa representação o acompanharia até seu falecimento. Em 16 de julho de 1972, *O Jornal* assim anunciaria a sua morte: *"Mundo do humor perde graça com a morte do Bom Estevão."*

A construção de sua memória também está articulada ao exercício da tolerância e do deboche no trato cotidiano e à negligência quanto à aparência física e social. A narrativa de Flávio Damm, associada também à deglutição, traz à tona um artista pouco preocupado com a impressão que produz nos demais, cotidianamente, quer na desenvoltura junto à mesa, quer no trato pessoal. Por vezes ridicularizado, tolera a pilhéria de seus pares sobre seu comportamento considerado socialmente inadequado, apesar de divertido. Impregnando ao outro uma imagem de descuido e descaso diante dos imperativos sociais, sua ação não obedecia a regras de etiqueta ou hierarquias. Assim como não cumpre o ritual cerimonioso à mesa, também gargalha diante do fato de Leão Gondim, do alto escalão diretivo da revista, tê-lo surpreendido e advertido sobre a ausência de cadarços nos sapatos desgastados. Transforma a tentativa de constrangimento em deboche ao solicitar, às gargalhadas, barbantes ao almoxarifado, sob as risadas dos integrantes do Departamento e a irritação do dirigente Manoel Lopes de Oliveira.[176]

Ao brincar com José Amádio, secretário da redação, e o fotógrafo José Medeiros, Carlos Estevão ironiza os circuitos sociais frequentados pelos profissionais da revista em *Etiqueta*. Tendo por temática o almoço e por cenário a nata dos "sociáveis" da revista, constrói a personagem *Josephine Amádius, professora-autora dos livros "A Arte de Ser Bela Dona" e "Pausa para Boa Educação"*, na edição de 15 de dezembro de 1951. Acredito que a criação

[175] *O Cruzeiro*, 14.07.1951.
[176] Os relatos sobre o cotidiano de Carlos Estevão foram obtidos na obra *Cobras criadas*, de Luiz Maklouf Carvalho.

CARLOS ESTÊVÃO, APRESENTA:

Etiqueta



Josephine Amádius

SOB A DIREÇÃO DE JOSEPHINE AMÁDIUS, DO CORPO DOCENTE DA UNIVERSIDADE DE YALE. ESPECIALISTA EM CADEADOS, PARA TRANCAR O MAU GÔSTO FEMININO DENTRO DA SOCIEDADE. AUTORA DOS LIVROS: A ARTE DE SER BELA DONA E FALSA PARA BOA EDUCAÇÃO! COM UM PREFÁCIO ESCLARECIDO DE ARRUDA POUSADA.

Capitulo segundo
NUM ALMOÇO.

MINHA AMIGA.

SE, DEPOIS DO PRIMEIRO DISCURSO, APARECER UM FOTOGRAFO, RONDANDO A MESA, SUBINDO EM CADEIRAS, PREPARANDO A MÁQUINA... NÃO! NÃO DIGA COISAS SEM NEXO AO EMBAIXADOR DE QUIRIQUIMBA, NEM FAÇA OLHARES DE LAUREN BACALL. SÓ PARA SAIR SEDUTORA NA FOTOGRAFIA. ISSO É MUITO FEIO.

CONSERVE-SE CALADA COMO SAXOFONE EM SEMANA SANTA. E IMÓVEL COMO UMA CORUJA EMBALSAMADA. SUA IMAGEM SE GRAVARÁ NA "PIAQUET REFLEX" DE JOSÉ MEDEIROS, SERÁ BELA E NATURAL COMO UM CANÁRIO COMENDO ALPISTE.





imagética seja uma referência ambígua, remetendo tanto a José Amádio quanto a Josephine Baker. Em tom sarcástico, apesar de associar a etiqueta basicamente ao feminino, ironiza a imagem social alinhada a artificialismos que cumprem preceitos externos da "boa educação". Ainda mais quando registrada pelas lentes do fotógrafo, a aparência "educada" deve sobrepor-se cristalina à própria criatura que, petrificada, permanece dicotomicamente "calada e imóvel", porém "serena, bela e natural" como requer a notoriedade.

A produção imagética de Estevão apresentaria muito mais do que a negligência ao que era aparente; antes, criticava uma sociedade que fazia da aparência o sedimento de suas relações sociais, assim como a hipocrisia que a permeava. Concernentes à ascensão da classe média urbana, na década de 50, os valores sociais como a beleza e a força físicas, articuladas à juventude, ao anseio por consumo e projeção social pela força do ter e não pela essência do ser estavam expostos pelas histórias esquadrinhadas por Carlos Estevão. "*As Aparências enganam"*, série lúdica que explorava o jogo entre a sombra e a luz, exemplificava o esforço do artista – pelo exagero do traço e da composição – na denúncia da amplitude do insólito no ato de olhar e deduzir a partir do que se acreditava ver.

A aparência desleixada, assim como o eventual descuido de Carlos Estevão em relação à pontualidade ao trabalho, delatada por José Amádio, eram estratégias de resistência aos imperativos sociais, que pouco se adequavam aos que, almejando galgar posições, partiam da construção do perfil do *self-made man* até "galgar a honraria" de ser um *globetrotter* da revista *O Cruzeiro.* A construção de sua memória no interior do Departamento Artístico não está associada à projeção e competição profissionais. Sua imagem sempre esteve vinculada ao trabalho diuturno, à solicitação de incumbências e à parceria com outros profissionais – como Appe na seção *Política* – e à proximidade artística e pessoal com Péricles e Borjalo.

Apesar de ser um dos últimos a integrar a equipe nos idos de 50, Borjalo, desde logo, se tornou amigo de Estevão. Segundo depoimento feito a Luiz Maklouf Carvalho, "sempre achou, e ainda acha, com explícito entusiasmo, que [Carlos Estevão] é o melhor desenhista do mundo."[177] Ambos

[177] CARVALHO, Luiz Maklouf. *Op.cit.*, p. 344.

também estariam juntos na resistência às modificações estéticas ensejadas na revista por José Amádio.

A par da identificação e do exercício artístico-profissional, a parceria com Péricles Maranhão e Amilde Pedrosa – o Appe – delata a vida boêmia nos bastidores de *O Cruzeiro.*

Memoráveis seriam as "saideiras" das quais participava na casa de Péricles, humorista conterrâneo, depressivo e dependente do álcool. Não raro sua esposa tinha que se retirar do emprego, "para resolver situações difíceis que ele criava em casa, onde eventualmente levava os colegas de farra, entre eles Carlos Estevão".[178] Sempre ameaçado pelo desemprego, quando convalescente, Estevão o substituía no Departamento Artístico. Ambos também frequentavam o apartamento mantido por Amilde Pedrosa, no Flamengo, ponto de encontro com prostitutas, principalmente após o pagamento semanal aos sábados, obrigando a gerência do Hotel Glória a interpelar José Amádio sobre o procedimento de seus profissionais, exposto aos hóspedes pelas janelas indiscretas. O estigma de Estevão como boêmio o perseguiria até a morte. O *Estado de Minas* o qualificaria como "boêmio humano", ao relembrar sua obra por ocasião do falecimento. Nessa instância, entretanto, assim *O Cruzeiro* se expressaria:

> *Largadão, sempre procurando uma vida livre, sem compromissos, Carlos buscava inspiração para suas piadas entre as cervejas dos botecos de Belo Horizonte, quando transformava em humor o que vira, durante o dia, na casa dos amigos e nas livrarias. Na madrugada, as piadas ganhavam vida.* [179]

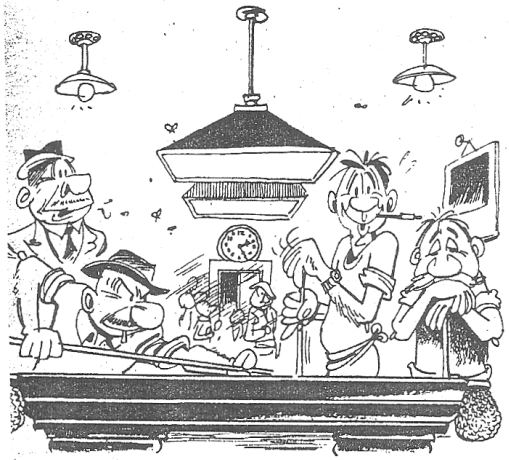
Muitas vezes, no labor noturno, mas tendo por referência o vivenciado na cotidianidade, várias foram as charges produzidas por Estevão sobre a vida boêmia e o espaço ocupado na trajetória diuturna do carioca. Ressaltam as que traduzem alguns hábitos de determinados setores da classe média – representada principalmente pelos funcionários públicos – e, sobremaneira, as dedicadas ao discurso da prática etílica, como as publicadas nas páginas da revista em 07 de janeiro de 1956 como *"Carlos Estevão Apresenta: Intuição Feminina"* e em 02 de dezembro de 1961, intitulada *"Lar e Bar".*

---

[178] Idem, p.390.
[179] *O Cruzeiro,* 02.08.1972.

Carlos Estêvão APRESENTA

Pedro passou a noite na sinuca...



e em casa conversou a patroa



Pedro fêz uma serenata na praia...



e em casa conversou a patroa





Boemia e controle social representam a dupla face da tensão da trama representada pelo traço de Carlos Estevão nessas composições. Os espaços público e privado como disciplinadores da ação cotidiana, o prazer como instrumento de compensação às agruras e à delimitação que as exigências das instituições e dos papéis sociais impunham, emergem nas duas narrativas, que

têm na inversão e no exagero da expressão fisionômica o dispositivo de sua ironia.

Em *"Intuição feminina"*, a narrativa tem como ponto de partida o espaço público para o privado, enquanto *"Lar e Bar"* inverte a trajetória. Todavia, ambas pressupõem a existência da coerção do mundo do trabalho, personificado, no primeiro caso, pela repartição pública e, no segundo, pelo relógio de ponto. O que se segue na primeira história é o "mundo do prazer": a farra entre os amigos, a sinuca e a serenata na praia. Na segunda, é a divisão entre o dever e o prazer, impondo-se a edenização da ética do casamento à demonização do "mundo do bar". O que se denota, nos dois casos, é a cisão inequívoca entre trabalho, matrimônio e prazer, assim como a relação disciplinadora do trabalho e do casamento.

O prazer após a labuta diária surge como instrumento de compensação nos dois casos, induzindo à constatação de que o trabalho se impõe como tarefa não integradora, pouco significativa para a vida, porém necessária para a sobrevivência. Destituído de afetividades, aprisionador dos anseios e desejos, o trabalho é o espaço do mecânico e do ritmo monótono e repetitivo. O prazer da sociabilidade e o espaço da criação e da convivência concretizam-se em outros lugares, onde o lúdico e os desejos humanos podem se expressar. Este também não é, segundo a narrativa do autor, o espaço do privado, o recesso do lar.

Assim como o trabalho, a instituição do matrimônio surge como instância disciplinadora. Em *"Intuição feminina"*, a figura da esposa é a da "patroa", mesmo que seja desqualificada pela obviedade das mentiras arquitetadas. Em *"Lar e Bar"*, o protagonista reorganiza sua trajetória. No primeiro caso, o percurso ocorre do prazer para o lar; no segundo, do lar para o bar, entendido como espaço de prazer diante do "inferno" da relação matrimonial. Em ambas as histórias, a hipocrisia sedimenta a relação. Embora tomem direções opostas, o que emerge é a opressão vivenciada por todos os sujeitos envolvidos nos dois discursos. O casamento é sentido como aprisionamento dos desejos e expectativas, portanto, dissociado do prazer, tanto para o homem quanto para a mulher. Denota-se, entretanto, a desqualificação do feminino, atribuindo-lhe "ausência de intuição" e a incapacidade de "harmonização" do lar, conforme o socialmente desejável nos idos de 1950, e


Carlos Estêvão
LAR & BAR
BAR do JOÃOZINHO
ZINHO

aconselhado pelas seções femininas da revista *O Cruzeiro*, em resposta às suas leitoras em várias e repetidas ocasiões. O lugar social reservado à mulher, se não era restrito ao lar, era essencialmente delimitado pelo seu papel como esposa e mãe. Diante da desigualdade entre os gêneros, não raro a revista buscava dar à mulher a ilusão de que controlava, de fato, a relação pelo casamento, "amenizando" a sensação de domínio masculino, o que aparentam também denotar ambas as composições. É visível pela expressão fisionômica que se induz à concepção do exercício do poder feminino. Nas duas histórias, observa-se a expressão de ira da mulher, quer contrariada em suas expectativas, quer afetivamente considerada. Utilizando o exagero, na primeira narrativa, o que se vê é a oscilação entre o descaso, a condescendência, a sonolência e a ira. Na segunda história, emerge de forma contundente a culpabilização da figura feminina pela "desarmonia conjugal", fato também presente no cotidiano da revista em resposta às cartas de muitas leitoras.

Em outro prisma, denotamos que a prática etílica adquire diferentes significados, quando consideramos a trajetória do público para o privado na primeira narrativa e a esfera do privado para o público, na segunda. Em *"Intuição feminina"*, é instrumento de opressão; em *"Lar e Bar"*, é instrumento de libertação. Ao ser surpreendida pela falência de expectativa, a mulher, no primeiro caso, utiliza-se da garrafa como objeto de agressão, enquanto no segundo, o homem se compraz ao se libertar do lar, afastando-se da pretensa edenização do casamento. Não sendo entendida como "artefato do demônio", a bebida alcoólica pode ser fonte de prazer quando adequadamente consumida em "boa companhia". De forma lata, o resultado é a subversão da ordem para o masculino: não há edenização do lar, nem a demonização do bar. Trabalho e matrimônio resultam como forças coercitivas, enquanto a boemia é uma epifania da emoção na dinâmica do mecanicismo do cotidiano, assinalado pelo seccionamento entre o dever e o prazer.

Para o artista, a boemia representou, muitas vezes, fonte de inspiração: das ruas, alamedas, becos, bares, clubes e botecos, à luz do dia ou à noite, arquitetou muitos dos seus personagens, que ganharam vida a partir do grande observatório que se constituiu a cidade.

A vida cotidiana tematizada pelo traço e pelas composições de Carlos Estevão movimentava-se, nos anos 50, ao sabor das mutações socioespaciais

sofridas pela cidade do Rio de Janeiro desde décadas anteriores. Atingindo sua máxima expansão[180], as áreas periféricas cresciam velozmente, enquanto o centro, desde tempos idos, esvaziava-se definitivamente de seus antigos moradores, porém mantinha o comércio, os escritórios, os consultórios médicos e dentários e, sobremaneira, as repartições públicas de toda ordem e um setor bancário vital, que sustentavam sua imponência como centro financeiro e administrativo da nação.

Apesar de sua pujança econômica, já havia perdido para São Paulo, desde a década de 20, a posição exponencial no processo de industrialização. Os anos 60 assistiriam sua *débâcle* como o maior centro urbano do país, declinando de sua posição financeira para a capital paulista.

A transferência definitiva das residências populares do centro do Rio de Janeiro até o início de 1920 e a proibição da instalação de indústrias na zona sul a partir de 1937[181] darão uma nova configuração à cidade. Assim como favorecerão o deslocamento de negócios, outrora situados na zona central, para áreas próximas – gerando os "subcentros" – também facilitarão o encerramento ou transposição das indústrias da zona sul para os subúrbios. Afastavam-se as populações trabalhadoras para as áreas suburbanas delineadas pelas vias férreas e provocava-se a especulação imobiliária nas áreas industrialmente desativadas.

A zona sul da cidade desse processo se beneficiaria desde os idos de 30. Copacabana, especialmente, tornando-se um dos subcentros mais importantes, canalizou uma infinidade de investimentos, atraindo uma classe média ávida de ascensão e prestígio, medidos por empreendimentos residenciais vultosos na década de 50, onde a verticalização era o traço

---

[180] Em 1940, o núcleo central da cidade do Rio de Janeiro contava com 1.752.852 habitantes, enquanto a periferia contava com 455.307 habitantes; em 1950, o núcleo central passou a contar com 2.366.372 habitantes, enquanto a periferia ascendeu para 792.370 habitantes. A periferia cresce mais rapidamente do que o núcleo central, desde o início do século.
BARAT, Josef. *Estrutura metropolitana e sistema de transportes:* estudo do caso do Rio de Janeiro – Instituto de Planejamento Econômico e Social, 1975, p. 143.

[181] Trata-se do decreto nº 6000, de 1937, que excluiu a zona sul da função industrial. Alguns bairros dessa região, como a Gávea, Jardim Botânico e Laranjeiras ficaram proibidas de novas instalações. Não podendo expandir-se no local, e possuidoras de terrenos valiosos, algumas empresas obtiveram lucros com a venda de lotes. A indústria Aliança deu origem ao Jardim Laranjeiras, a empresa Corcovado ao Jardim Corcovado nos anos 30, e na década de 50, a indústria Carioca criou o Parque Jardim Botânico.
CARDOSO, Ciro Flamarión; ARAÚJO, Paulo Henrique da Silva. *Rio de Janeiro.* Madrid: Fundação MAPFRE América ou Editorial Mapfre, 1992.

essencial. Nesse mesmo período, conheceria a construção de pequenos apartamentos para a baixa classe média, canalizada não somente pela moradia, mas, sobretudo, pela necessidade de emprego. Em sentido inverso, parcela da população aí residente, trabalhava na área central no serviço público, no comércio ou na rede bancária, o que demandava transportes mais eficientes, requerendo maiores investimentos, o que nem sempre o poder público tinha condições ou disponibilidade para efetuar. Nesse sentido, a abertura da Avenida Brasil, em década anterior, correspondia à necessidade de maior circulação entre os subcentros e a área central.

O surgimento desses centros regionais – caracterizados pelo fornecimento de serviços e comércio para regiões próximas – decorria tanto da distância entre a periferia e o centro da cidade, dificultando a locomoção rápida, quanto das transformações por que passava a região central, cujos serviços sofriam transmutação em decorrência da efervescência dos subcentros. A tendência era a deterioração dos serviços, que tendiam a transferir-se preferencialmente para a zona Sul.

Apesar da aceleração do crescimento nos bairros nessa zona, o Catete entrou em processo de deterioração; o Flamengo restringiu suas novas edificações ao longo da costa, enquanto Botafogo e Laranjeiras conheceram relativa estabilização. Ipanema e Leblon dependeriam de Copacabana e conheceriam a especulação imobiliária no decorrer da década[182].

Nas zonas norte e oeste da cidade, se Vila Isabel, Andaraí, Tijuca e Rio Comprido foram caracterizados pela ocupação da classe média, São Cristóvão e os subúrbios adjacentes foram ocupados pelo operariado. Pavuna e Anchieta, até 1950, foram os bairros que mais cresceram devido à migração proveniente do nordeste, à instalação de indústrias e ao processo de eletrificação dos trens suburbanos desde o Estado Novo.[183]

---

[182] Copacabana totalizava uma população de 74.133 habitantes em 1940. Em 1960 contava com 240.347 habitantes. “Serviria como ponto de apoio ao assentamento de Ipanema, Leblon e Gávea e, posteriormente, Barra da Tijuca. Madureira o fez na zona suburbana. Sáenz Peña, ponto de convergência de vias de circulação, foi o coração do subcentro da Tijuca, bairro residencial da zona norte.”
CARDOSO, Ciro Flamarión; ARAÚJO, Paulo Henrique da Silva. *Op.cit*., p. 205.

[183] Algumas empresas participaram da eletrificação dos trens em fase anterior. A empresa Nova América estava já no subúrbio de Del Castilho desde 1924, a General Electric em Maria da Graça desde 1921, a Cisper & Marvin em Jacarezinho no período de 1917 e 1921.
CARDOSO, Ciro Flamarion; ARAÚJO, Paulo Henrique da Silva, o*p.cit*., p. 205.

Se considerarmos os municípios centrais e periféricos, denotamos que os últimos passam a conhecer maior aceleração de crescimento. Não é à toa que, ao promover os concursos de beleza, a revista *O Cruzeiro* passa a considerar também as candidatas provenientes dos subcentros e subúrbios da cidade como representantes da mulher carioca.

Em suas memórias, Samuel Wainer testemunha que, conversando com o vice-presidente da *Light*, foi incentivado a conhecer a zona Norte, especialmente Madureira, no mesmo ano em que uma jovem da Vila Isabel, Leda Rahl, sendo eleita Miss Rio de Janeiro, foi convidada a trabalhar no jornal. Reconhecendo uma intensa vida social na zona Norte, contratou-a para a coluna *"Luzes da cidade"*, em parceria com Carlos Renato no jornal *Última Hora*, onde passaram a cobrir os clubes de Ramos, Méier e Bonsucesso, tornando-se celebridades[184].

Porém, se a década de 1950 conheceu a expansão urbana e a especulação imobiliária, foi também marcada "pela crise da casa popular e a multiplicação de favelas"[185]. A ocupação das áreas suburbanas decorreu de forma desordenada, pois devido ao conflito mundial, permitiu-se a instalação de indústrias em qualquer espaço. O advento de indústrias ao largo da Avenida Brasil correspondeu a esse processo, que se fez acompanhar do surgimento de várias favelas. A década também seria marcada pelo processo de industrialização nos municípios de Duque de Caxias, São João do Meriti, Nova Iguaçu, Nilópolis, entre outros[186]. Entretanto, na representação da cidade, o mundo do trabalho fabril, assim como a marginalidade expressa no processo de favelamento, tem uma expressão muito reduzida, – na revista e na produção imagética – quer na lente das câmaras fotográficas, quer na criação chargística analisada.

---

[184] WAINER, Samuel. *Op.cit*., p. 152.

[185] Ciro Flamarion Cardoso constata a existência, na cidade do Rio de Janeiro, em 1949, de 105 favelas, compreendendo 138.857 habitantes, totalizando 7% da população do Distrito Federal. Observa também que 43% da população favelada situa-se em áreas suburbanas, 21% na zona sul e 30% no centro e na Tijuca. Na metade do século, 12% da população favelada era constituída de migrantes.
CARDOSO, Ciro Flamarion; ARAÚJO, Paulo Henrique da Silva. *Op.cit*., p. 207.

[186] A indústria em 1950 no Rio de Janeiro era predominantemente de têxteis, alimentos e bebidas. Destacam-se também os setores metalúrgico, químico e farmacêutico. Se comparada à expansão industrial de 1920, a de 1950 apresentou um aumento de 269% no número de estabelecimentos industriais e 205% no número de operários.
Idem,.

Em estudo sobre o espaço fotográfico nas revistas ilustradas *Careta* e *O Cruzeiro*, no ano de 1950[187], constatou-se que o cenário urbano do Rio de Janeiro totalizava mais da metade dos registros, sendo predominantes aqueles que reproduziam a paisagem urbana da zona Sul, seguida da área central e da zona Norte e subúrbios[188]. As fotografias referentes ao espaço geográfico do exterior eram equivalentes à totalização da zona Sul da cidade. Se por um lado, a pesquisa demonstrava que a construção das fotos estava diretamente relacionada aos anseios de um público-leitor direcionado ao entretenimento, por outro, revelaria que a opção por determinados espaços, não somente significaria o silenciamento de outros, assim como portava simbolismos que envolviam a concepção do "moderno".

Ao priorizar a zona Sul e o exterior, simbolicamente, estariam associando a área mais "aristocrática" da cidade com a "civilidade" pressuposta nos padrões estrangeiros. "Daí os ideais de desenvolvimento e civilidade se concentrarem todos na representação da zona Sul da cidade, aquela que deveria ser o cartão-postal do novo Brasil cosmopolita."[189] Se as composições fotográficas recaíam na reprodução de ruas, praias, clubes, hotéis, estádios de futebol e outros espaços de lazer, a realidade rural restava menosprezada, assim como o trabalho industrial que, surgindo raramente nas fotorreportagens, encontrava-se vinculado à idéia de progresso e nacionalidade. Ao exporem objetos e indumentária com padrão de consumo elevado, tanto interferiam no cotidiano do leitor, – direcionando-lhe os gestos e os gostos, como a criação de hábitos – quanto, em certa medida, lhe impunham um padrão de vida que se pretendia hegemônico.

A pesquisa aponta para a representação do que as revistas desejavam que fosse visto, bem como a veiculação da existência do "bem-estar" da população, manifestada pelo otimismo em participar do exercício "democrático" das eleições, da festa popular do Carnaval e das competições futebolísticas inigualáveis que, se constituindo em momentos de inversão da ordem,

---

[187] ESSUS, Ana Maria Mamad de S. Andrade; GRINBERG, Lúcia. *O século faz cinqüenta anos:* fotografia e cultura política em 1950. *In*: Revista Brasileira de História, São Paulo: ANPUH/Marco Zero, v. 4, n. 27, 1994.

[188] A paisagem urbana do Rio de Janeiro totalizava 54% das fotos: a zona Sul com 20%, a zona Central com 16% e a zona Norte e subúrbios com 11%, entre outras.
Idem, p. 143.

[189] *Idem*, p. 144.

mascaravam diferenças e hierarquias sociais. Ao retratar pessoas em espaços de lazer, reiterava-se o estilo de vida associado à classe hegemônica, que vinculava o trabalho ao prazer. Homogeneizando as representações sociais, o conjunto das imagens fotográficas das revistas estudadas constituía-se em estratégia de poder.

Nesse sentido, no âmbito da produção imagética, o trabalho criativo de humor visual de Carlos Estevão de Sousa, na revista *O Cruzeiro*, representou fissuras ao estabelecido. O ângulo do olhar do artista é de amplo espectro. Seus protagonistas transitam entre edifícios de múltiplos andares, como ao largo de casas com amplos quintais. Os cenários contrastam ruas e becos escuros com largas avenidas e praias iluminadas e de variados contornos sociais. Os espaços públicos delineiam-se como extensões do privado. A representação do cotidiano edifica-se pela narrativa vivenciada pela multidão composta pelas variadas categorias sociais, sobremaneira as da baixa classe média e popular[190].

Copacabana, Glória, Barra da Tijuca, Praça da Bandeira, ruas do centro histórico, Ramos *"beach"*, Madureira, Caxias, Bonsucesso, Cascadura, Anchieta, os morros do Esqueleto e da Mangueira constituem o amálgama socioespacial por onde seus tipos eminentemente populares constroem seu cotidiano, transitando pela Estrada de Ferro Central do Brasil e pelas lotações velozes que contracenam, por vezes, com animais de carga. Se a revista *O Cruzeiro* direciona-se fundamentalmente para um público de tipo "médio", os personagens de Estevão transitam do perfil médio para o popular, porém todos limítrofes frente às angústias cotidianas. Ladrões de galinha, contraventores de toda ordem, presidiários, bicheiros, policiais rodoviários, guardas de trânsito, guardas aduaneiros, bombeiros, mata-mosquitos, motoristas de táxi e de lotação, motorneiros, garçons, vendedores, limpadores de carros, camelôs, funcionários públicos, escriturários, imigrantes, migrantes, ministros e favelados tecem, simbioticamente, a trama do tecido social. Mulheres, homens e crianças de todas as idades e lugares sociais constituem ironicamente "o povo como

[190] Convém observar o "caráter intrinsecamente ambíguo da lexia 'povo', que se por um lado tem a complacência necessária para fazer caber em seu interior muitos sujeitos anônimos, tem também a perversa característica de poder abarcar a todos, impedindo assim o sempre necessário 'inventário das diferenças' e tornando-se um coletivo diluidor dos conflitos."
NEVES, Margarida de Souza Neves. O povo na rua: um "conto de duas cidades". In: PECHMAN, Robert N. (org). *Olhares sobre a cidade.* Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, p. 135.

massa ignara ou ignarante", conforme o trocadilho da composição *"O Grande Vendedor"*.[191]

Todavia, tendo por cenário a paisagem urbana e diversificada do Rio de Janeiro, o silenciamento sobre o trabalhador industrial e a tênue referência ao favelado emergem nas narrativas de seu discurso imagético. Há que se observar que a fábrica, ao contrário de São Paulo, não era a instância disciplinadora da cidade do Rio de Janeiro, múltipla em sua tessitura como capital federal. A construção das personagens estaria articulada estreitamente aos pequenos negócios, à administração pública, à circulação e ao transporte urbanos, aos negócios informais, ao lazer, ao controle social e à efervescência cultural da cidade, cujo cotidiano era edificado por setores médios urbanos e populares de todos os matizes. Se, prioritariamente, a pulsação das narrativas advinha da trama social do cotidiano da cidade, exteriormente estava delimitada pela extensão da incerteza e do medo emergentes no pós-guerra, assinalado pela ameaça nuclear. Em outro aspecto, apesar da máxima expansão urbana nos anos 50, da intensificação da migração interna, do crescente aumento demográfico, da recomposição socioeconômica das diversas áreas urbanas e, consequentemente, da ocupação contínua dos morros, o discurso imagético do artista restringe a presença do favelado, não raro, ao estigma do negro subempregado, associado à violência e ao curral eleitoral.[192]

Entretanto, hegemonicamente, o que emerge é a crítica social através da arquitetura de temáticas populares por seu traço criativo como texto.

Se Pedro Corrêa Lago compara o traço de Estevão ao do cartunista francês Albert Dubout, também ilustrador e diretor de desenhos animados, cuja produção inicia-se na década de 1920, Isabel Lustosa[193] afirma a existência de algumas peculiaridades de seu traço com o de Robert Crumb, cartunista cuja criação, iniciada em fins de 1950 e desenvolvida nos anos 60, tinha por crítica o conservadorismo norte-americano. Robert Crumb é caracterizado no texto de Joaquim da Fonseca como portador de "um estilo gráfico narrativo,

[191] *O Cruzeiro*, 04.04.1953.
[192] Em 1950 os favelados representavam cerca de 8,5% da população carioca; em 1960, 16%. PERLMAN, Janice E. *O Mito da Marginalidade*: Favelas e Política no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 41.
[193] LUSTOSA, Isabel. O traço popular de Carlos Estevão. In: Cento e Setenta Anos de Caricatura no Brasil*. Jornal da Associação Brasileira de Imprensa*, n. 322, out. 2007.

deliberadamente gaiato, vulgar, truculento", que o colocaria "em posição de relevo entre os desenhistas de contestação do ocidente". Para a historiadora, a representação agressiva das relações interpessoais, o recurso permanente das sombras, o desenho "sujo", o traço "grosso" são algumas das marcas observadas em Crumb e Carlos Estevão.

Todavia, considerando o traço como texto, o que nos importa não é a semelhança entre os artistas, mas a memória que se faz constituir sobre o traço e as significações dele decorrentes, uma vez que as imagens constituídas pressupõem significados, pois "o olho não vê coisas, mas imagens de coisas que significam outras coisas"[194]. Cumpre-nos indagar sobre a natureza e a função social dos liames estabelecidos entre o traço de Estevão e o dos artistas a ele referenciados no imaginário acadêmico.

Nascido em 1905, expulso da escola de arte, publicando em pequenos jornais parisienses e semanários de maior envergadura, ilustrando centenas de livros, Albert Dubout construiu seu percurso vinculado à rebeldia e à competência na ilustração de obras clássicas da literatura – Rabelais, Cyrano de Bergerac, Don Quixote, entre outros, – assim como na produção dos desenhos de *A Rua Sem Lei*, constituindo a narrativa diária da história em quadrinhos publicada em *Ici Paris*, no período compreendido entre outubro de 1950 a março de 1951.

A respeito de Albert Dubout afirma o artista plástico, designer gráfico, jornalista e professor Joaquim da Fonseca:

> *Todos os seus desenhos demonstram um amor especial por multidões, trens abarrotados, praias superlotadas, espetáculos populares de luta-livre, gigantescas assembléias. Os trens de seus cartuns são sempre antiquados, dilapidados, obsoletos, de funcionamento precário, superlotados e literalmente remendados com fita gomada, esparadrapo, barbante e costuras. Os seus personagens são feios por natureza. As mulheres têm verrugas, pelos nas faces e os homens não têm aparência melhor. Têm narizes grandes, olhares estúpidos, bigodes engraçados e longas barbas que estão sempre se enredando em alguma coisa.*[195]

Por sua vez, Robert Crumb é associado ao *comix underground,* à contracultura, ao autodidatismo, à crítica ácida às instituições dos anos 60 e

---

[194] Citação de Ítalo Calvino. In: CRUZ, Heloisa de Faria. *São Paulo em papel e tinta*: periodismo e vida urbana – 1890-1915. São Paulo: Educ, 2000, p. 33.
[195] FONSECA, Joaquim da. *Op.cit*., p. 133-134.

70, ao reducionismo do feminino a objeto sexual e à inspiração originária em filosofias orientais para a construção de algumas personagens.

Nesse sentido, no discurso acadêmico, as imagens associadas à produção de Carlos Estevão são as de rebeldia, da escolha pela multidão, da expressão preferencial pelo grotesco e pela transgressão às normas e, sobretudo, do enraizamento do cotidiano circunscrito à sua temporalidade, fonte primeira e última de inspiração. Em última instância, a considerar o paralelismo entre os artistas, o imagético construído é o do riso popular relacionado ao desenvolvimento capitalista, ao estabelecimento de novas relações sociais e à mudança de valores e padrões de comportamento. Tanto a produção de Albert Dubout quanto a de Robert Crumb estão articuladas a temporalidades tensas, relacionadas a momentos incisivos do capitalismo e à contestação ao estabelecido. Nesse sentido, frente à tentativa de intertextualidade das criações artísticas, o que emerge como marca essencial na construção de memória sobre o traço de Carlos Estevão é a potencialidade crítica e popular.

Força relativizada por alguns de seus contemporâneos, como Herman Lima que, apesar de reconhecê-lo como humorista nato, criticaria a ausência de renovação temática e plástica, proveniente da excessiva confiança em seu traço, cuja característica essencial era a espontaneidade. Qualificando-o como "um boêmio de repentes naturalmente extravagantes", Herman lamenta "o potencial de espírito desperdiçado", quando um pouco de disciplina poderia transformar "esse flagelador da miséria humana em um autêntico satirista"[196].

O que se observa em seu traço, entretanto, não é a ausência de apuro ou abdicação a novos meios, – uma vez que utilizou a fotografia e colagens, – mas a opção preferencial pelo contraste do branco e preto e o uso exaustivo da técnica da luz e sombra como estratégias de expressão. Nas edições iniciais da década pesquisada, a inclusão do colorido ocorreu sempre que associada ao atendimento ou frustração de expectativas no início ou no final das narrativas. Várias foram as composições em cor marrom, utilizada pela revista por longo período. Não raro, os desenhos eram acompanhados de muito texto e do detalhamento quanto aos objetos pessoais e dos ambientes exteriores e

[196] HERMAN, Lima. *Op.cit*., p. 1647.

internos, havendo a utilização de manchas como pontos de referência na montagem das composições. A presença de objetos alheios à cena e os desfechos inesperados foram também recursos utilizados com frequência para capturar o leitor.

O exagero da expressão facial e emocional, a profusão de traços, as indumentárias largas, as fisionomias alheias aos padrões estéticos socialmente desejáveis, a alternância das proporções entre as personagens, o contraste e a tensão compõem as cenas edificadas no cotidiano por Carlos Estevão, constituindo-se, por vezes, em contraponto aos valores defendidos pelo conjunto da revista.

A renovação plástica também adviria pela atualização de seu traço no decorrer da década de 50. Tendo por temática a sociedade de consumo na figura do corretor de seguros, observamos transmutações significativas em seu traço e concepção artística. Entretanto, a par das transformações estéticas visíveis, em ambas as produções, a permanência da priorização da expressão facial e emocional e o exagero da gesticulação dispensam as palavras. O que resulta é a preservação da potencialidade crítica em ambas as composições, garantindo o efeito da sátira mordaz. Não se trata do exercício de um simples "flagelador da miséria humana", conforme afirmou Herman Lima, mas do crítico que usa a sua pena para escancarar a contradição social daquele que, ao "vender o seguro de vida" e ao promover o "sucesso do capital", destrói a existência humana, conforme podemos constatar nas construções imagéticas *"Encontro Macabro"*, de 04 de abril de 1953 e *"O corretor de seguros de vida"*, de 28 de setembro de 1957, respectivamente.

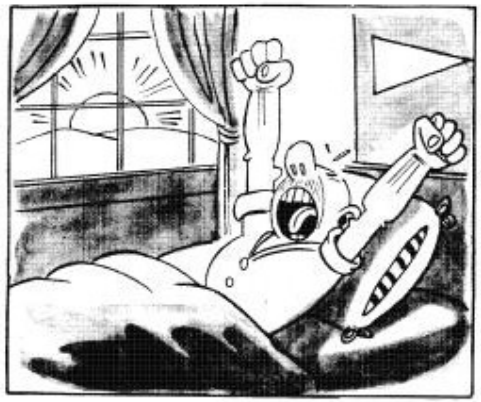
Em contrapartida, a negação de influência externa, a originalidade de seu traço e a atualidade[197] de suas composições também são aspectos constitutivos de sua memória. O cartunista Jaguar assim se expressou:

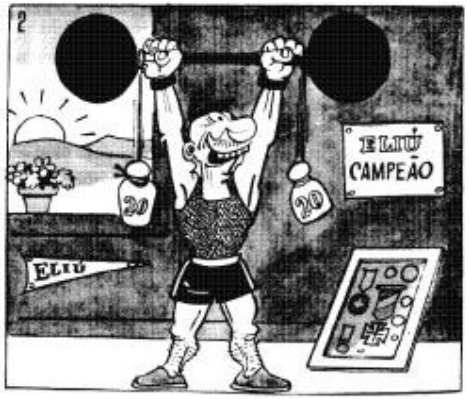
> *Carlos Estevão foi o humorista mais brasileiro que conheci. Eu e outros cartunistas somos influenciados por técnicas e humor estrangeiros. Ele não.*[198]

[197] LAGO, Pedro Correa do. *Op.cit*., p. 144.
[198] Revista *Veja,* 26.07.1972, p. 26.

APRESENTA:

CARLOS ESTÊVÃO, Encontro MACABRO





















CARLOS ESTÊVÃO
apresenta
O corretor de seguros de vida



Em última instância, o esforço da busca de referenciais oculta um artista singular, de humor imagético ainda pouco estudado e cuja trajetória intelectual está silenciada pela ausência de registros historiográficos.

Tendo por alicerce formativo o Ginásio Pernambucano e o Colégio Salesiano em seu estado de origem, Carlos Estevão de Sousa, todavia, não teve acesso aos procedimentos normativos da pintura ou desenho, construindo-se como artista do humor gráfico no despertar e na edificação de sua sensibilidade diante dos desafios do cotidiano e na resistência em sobreviver da labuta jornalística diária e semanal, circunstanciada pela representação do Rio de Janeiro como uma "cidade de crentes e tapeadores", e gestada no interior de uma imprensa aqui compreendida "como prática social e momento de constituição/instituição dos modos de viver e pensar"[199], no âmbito da relação com seus pares e no estágio de desenvolvimento da sociedade capitalista no Brasil a partir dos anos 50, firmando-se como crítico do cotidiano [200].

Três narrativas sintetizam a tessitura da cotidianidade vivenciada pelos sujeitos sociais na cidade do Rio de Janeiro, construída por Estevão no âmbito das contradições diuturnas, cuja dinâmica era assinalada por conflitos, adversidades, poderes e resistências.

Em *"Vida"*[201] e *"24 horas na vida de Aparício"*[202], o artista denuncia as agruras vivenciadas por funcionários públicos, enquanto em *"Felicidade"*[203] ironiza as contradições sociais de um humilde trabalhador do setor de serviços.

"Vida" e *"Felicidade"* nos induzem a considerar que as personagens conservam a esperança no fluxo da vida, reservam ainda a ilusão de "felicidade", alvo diferenciado conforme a condição social e o tempo de duração. Em *"24 horas na vida de Aparício"*, ao contrário, expõe irremediavelmente os obstáculos à satisfação das expectativas do cotidiano,

---

[199] CRUZ, Heloisa de Faria. *Op.cit*., p. 20.

[200] Angeli o qualificou como um cartunista crítico e clássico em artigo sobre *Dr. Macarra*, em 1983. Assim se expressou: "Era comum ver um estabelecimento qualquer com as paredes forradas por piadas de Carlos Estevão, recortadas de *O Cruzeiro*, a revista que durante anos abrigou o talento deste grande crítico do cotidiano."
Folha de São Paulo, 23.01.1983.

[201] *O Cruzeiro*, 30.06.51.

[202] *Idem*, 09.07.1955.

[203] *Idem*, 31.07.1954.

tanto na esfera pública quanto privada. Apesar dos diversos contextos, a frustração, em gradações diferentes, é o desfecho.

O cartunista conversa com o leitor no percurso de sua narrativa sobre a *"Vida"*, advertindo-o para a inutilidade do trajeto e da leitura. Nesse processo, há simbiose entre o artista, o público-leitor e a personagem descrita, cuja ação, provavelmente, é semelhante à de quem lê e de quem a edifica. Há um processo de identificação na ironia, linearidade e previsibilidade do vivido, que consiste na "esperança" e na "tolice", renovadas mecanicamente. Da infância à velhice, há um roteiro pré-determinado, cujos papéis estão prescritos socialmente, oscilando entre o desejo e a esperança, e chegando ao fim da história "que não é história" e que também "não foi vida", porque esvaziados de conteúdo, sobrevivem como forma numa sociedade de objetos de consumo e de relações privadas tradicionais. A bicicleta desperta o desejo de conquista, a namorada é objeto de desejo e o emprego público não é trabalho, mas apanágio para criar os filhos e pagar as dívidas, assim como a velhice é a busca inútil e falsamente esperançosa por "hormônios e soro da juventude". Percorre-se da infância à maturidade como em um filme norte-americano, estrangeiro em sua condição. Da maturidade à morte, o leitor "teimoso, insistente, obstinado, tolo, obsedado de amor, desiludido, contente e esperançoso" cumpre um roteiro, onde o artista não quer ter "nenhuma responsabilidade". Devolve ao leitor a reflexão sobre a sua trajetória: monotonia, cansaço ou desilusão? Ao artista cabe a denúncia: morreu sem viver.

O percurso revela o artificialismo de um projeto de vida limitado pela sobrevivência e pela ânsia de felicidade a partir de um núcleo central – a família burguesa –, assim como pelo desejo de ascensão social baseada na aparência e no consumo. Assim sendo, o artista denuncia a inutilidade da aparente estabilidade da vida burguesa para um público-leitor que, grosso modo, nesses valores parecia assentado.

Em outro prisma, Bastião, trabalhador de uma borracharia, ironicamente é o protagonista de *"Felicidade".* Tece seu cotidiano à luz dos pequenos expedientes, dos diminutos prazeres e facilidades da vida. Trabalha perto da pensão em que vive, não precisa enfrentar o desprazer de tomar o bonde e se compraz com o desjejum no botequim mais próximo, cuja falta de higiene é

Carlos Estevão APRESENTA:



VIDA



compensada pela simpatia e humor do português proprietário. Reconhecido por seu trabalho, recebeu aumento salarial. Na manhã seguinte, levantou-se às sete horas para “retribuir a consideração”. Após o café matinal, caminhou fumando prazerosamente, encontrando os amigos que o convidaram para a festa de D. Arlinda, no sábado, regada a cerveja e gim e bolinhos de bacalhau. Confirmou sua presença, dirigindo-se à praça, pois sendo ainda cedo, teria o prazer de encontrar a babá de seus sonhos. Sendo correspondido, cantava ao atravessar a rua e, não percebendo a aproximação de um *Oldsmobile Hollyday*, quase foi atropelado pelo motorista que conduzia um rico empresário. Irado com a distração do “pobre diabo que nada entende de felicidade”, ordena ao motorista que acelere o ritmo, pois tinha inauguração e problemas a resolver em São Paulo.

Nesse sentido, contrapondo a trajetória do trabalhador humilde do setor de serviços ao do capitalista, Carlos Estevão expõe tanto a coexistência de ritmos diferenciados em um mesmo espaço urbano, quanto denuncia a desigualdade em uma sociedade em movimento.

Se para o protagonista a cidade é o lugar de sociabilidade, para o capitalista é o de negócio. Para o primeiro, o espaço da rua – iluminada pelo sol, sob um céu azul – é o da natureza benfazeja, do prazer e da convivência social. Para o segundo, o espaço da rua – visto pelo interior cinzento do carro – é signo de perigo, isolamento e via de realização de lucro. A felicidade, como objetivo último, realiza-se como “bem-estar” para um, e como capital para outro. Muito embora o trabalhador seja assalariado e também esteja sujeito à disciplina, edifica sua trajetória no setor tradicional de serviços que, menos comprometido com os imperativos do capital, possibilita-lhe uma ação mais “livre” e um cotidiano mais prazeroso. Em contrapartida, o grande empresário vincula a felicidade ao poder, à família e à riqueza e, paradoxalmente, resta preso aos mecanismos do capital. Nesse sentido, ressalta-se a ambivalência entre a “pobreza” e a “riqueza”, mas se mantém a rígida distância e a desigualdade sociais.

A lentidão e a dispersão do protagonista contrastam com o ritmo acelerado e a concentração do empresário que decide e realiza. Contrapondo-se pobres e ricos, o que sobrevém é a desvalorização da vida humana e a

Felicidade

apresenta


Bastião desceu o velho escada da pensão e meteu-se na rua cheia de sol, do sol dourado das sete horas; soltou um par de espirros gostosos e fitou o azulão do céu, cheio de nuvens vadias.
— Humm, o dia tá tão bacaneça, chega dá gastância o gente... É, sete horas, ainda é cedo pro batente. Mas, já que o patrão deu o sumonte, vou chegar cedo só pra dar o minha puxadinha. Ah! Ah!


Bastião trabalhava num barracheiro, perto da pensão, e nem precisava tomar bonde. Começou a caminhar bem mole e assobiando um sambinha feliz. Se parou na botequim de Manuel Rouco, para o café matinal.
— Ah! Ah! Manuel Rôco, sei aqui pra doutor uma média em xicra inteira, acompanha um arroz-doce com muito canela e pouca mósca!
— E, não é? Se quiser, também posso dar-lhe um beijinho na testa... Ou prefere um da Marylin Monroe?


Ainda com o gostinho do café na bôca, Bastião acendeu um cigarro e tragou com volúpia a fumaça barata; fechou os olhos, numa tosteirinha gostosa. Passou um bonde, depois um caminhão com três moleques empoleirados na carga.
— Ei, Tião! Tião! Na sobrado vai ter uma brincadeira lá na casa da Dona Arlinda!... Tu não vai?
— Acho que vou!... Vou, sim, Zé! Podem esperar por mim e diz a Dona Arlinda que eu já recebi o encomendo dela, tá?

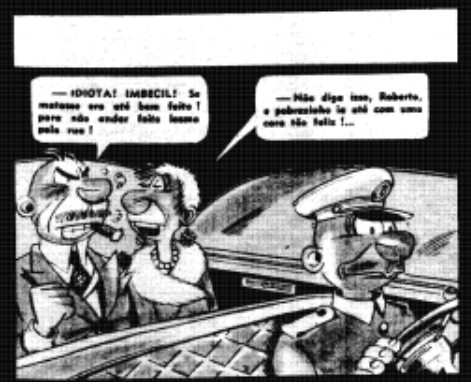

Bastião ficou satisfeito com a notícia, as festas da Dona Arlinda eram ótimas, cerveja e cana com fartura, montes e montes de bolinhos de bacalhau. Às vêzes tinha até gin. Tião suspirou e estalou a língua deliciado.
— Puxa, ainda são oito horas... Ahaam, vou passar pelo procinho, quero ver se aquela babá morenicha está lá... Puxa! Que doçura, que coxinha de anjo!

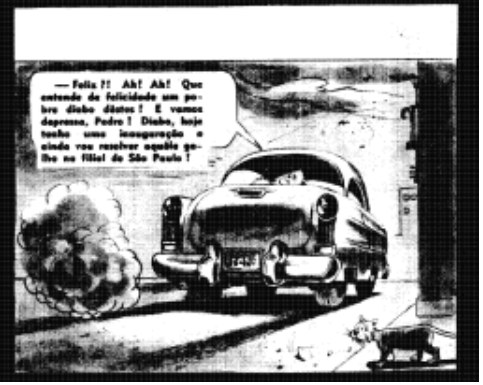

Bastião teve sorte, a babá morena e de traseirinha lá estava; corria e saltitava graciosa, na relvada fazendo o garotinho brincar com uma bola. Tião sentou-se e ficou rascando o chão com um velho pauzinho de picolé.
— Meu Deus, parece uma gatinha angorá... É o babá mais bacana que já vi! Ah! Ah! Garanto que já me viu; tá está ele no diabo de esse-nhamento! Ihh, a bola vem para cá!


E a bola veio mesmo, como uma doce e brejeira mensagem, bateu na perna de Tião e abriu-lhe na cara um vasto sorriso de triunfo. A babá rolhou com o menino, bem marôto, mesmo para bulir com Tião.
— Tá vendo? Tá vendo, seu Tidinho? A bola bateu na coiça do moço e êle agora vai zangar com você, viu, seu feio? — Desculpe, sim, moço?! Hi, hi!
— Na... Não tosm de que, senhorita! O prazer foi todo meu... Tou ás ordens, meu chuchu!


Bastião estava gaga de emoção, sentia-se encher duma alegria exuberante com arrepios de ternura. Mas, já eram oito e meia — Ah! Ah! Primeiro a obrigação, depois a devoção! — Levantou-se e caminhou. Passou um ônibus. Num quartel, distante, tocou uma corneta.
— Ai, ai, que risinho gostoso, minha Nossa! E que dentinhos bonitos e não têm nem um barequinho. Se aquele coisinho topar, eu bem que sou caso... Ela só quêde, cuide de namorá! Ela só qué, cuidá de namorádóóó...


Bastião contava. Desejos estuantes de correr, de embalar ao relvo. Sentiu uma vontade esquisita de abraçar uma árvore e de dizer: — Dona árvore, muito obrigado! — Ah! Ah! Que idiotice! Estava tão distraído que nem viu quando aquêle Oldsmobile Hollyday, em alta velocidade...
RRRRRRRR


— IDIOTA! IMBECIL! Se matasse era até bem feito! para não andar feito lesma pela rua!
— Não diga isso, Roberto, a pobrezinha ia até com uma cara tão feia!...


— Feia?! Ah! Ah! Que entende de felicidade um pobre diabo dêstes! E vamos depressa, Pedro! Diabo, hoje tenho uma inauguração e ainda vou resolver aquêle galho na filial de São Paulo!

equivalência entre a acumulação de capital e crença na satisfação das necessidades no âmbito do sistema capitalista. A hegemonia do capital se dá pelo signo do carro que quase atropela o trabalhador, na ânsia de resolver problemas na filial de São Paulo.

Em última instância, considerando o estágio do desenvolvimento capitalista dos anos 50, personificado na atuação do *Oldsmobile Hollyday*, o artista aponta para as contradições do devir de uma sociedade urbano-cosmopolita.

"24 horas na vida de Aparício" constitui-se como mordaz roteiro da vida de um humilde servidor público carioca nos anos 50. Morando no município fluminense de Nova Iguaçu, e trabalhando no centro da cidade, responsável chefe de família, Aparício acorda todo dia às cinco horas da manhã e, temendo perder o trem e o ponto no ministério, resigna-se a fazer o desjejum no boteco mais próximo ao trabalho. Receio maior do que perder o dia é o medo que sente ao ouvir burburinhos no trem superlotado sobre a possibilidade do fim do mundo, diante da emergência da bomba de hidrogênio. Tamanha violência somente é compartilhada pela transgressão maior de ser acusado publicamente de assédio sexual pelas senhoras e ser ameaçado fisicamente pelos passageiros, que se comprimem no trem suburbano. O descarrilamento em Anchieta supera tal desgraça. Necessitando chegar ao trabalho, toma um ônibus, sendo pressionado entre passageiros que discutem o futebol ardentemente e de forma ameaçadora. Finalmente, chega à repartição, onde lhe aguardam pilhas de processos atrasados. Atormentado, é advertido pelo superior que aguarde o próximo ministro, diante da demissão do atual. A desorganização, o descaso e a transgressão do público pelo privado emergem quando o chefe da repartição lhe pergunta sobre as pedras que faltam em seu tabuleiro de xadrez. Procurado por cobradores, esconde-se na repartição. Quando a noite cai e Aparício volta a casa, não pode tomar o trem por causa da enxurrada. Diante da tormenta da chuva, prescindindo do ônibus e do lotação, retorna de bonde. O verdadeiro tormento começaria ao chegar a casa, sob as suspeitas de infidelidade por parte da esposa.

Nessa narrativa, Carlos Estevão traz à tona o pequeno servidor público que mora numa "cidade-dormitório" e trabalha no centro, diuturnamente, percorrendo todas as aflições e os conflitos do funcionário oprimido na esfera

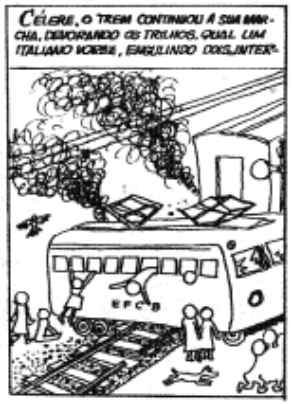
Carlos Estevão

APRESENTA

24 HORAS NA VIDA de APARÍCIO























pública e privada e tendo por cenário internacional as angústias e incertezas advindas da Guerra Fria.

Em um ritmo crescente de obstáculos, Estevão escolhe e expõe o cotidiano disciplinado e, contraditoriamente, caótico de parcela significativa da população carioca, que vive nas áreas periféricas e nos municípios fluminenses em crescente expansão. Desfilam diante do leitor as limitações sociais da concentração e crescimento urbanos; a incapacidade de resposta do Estado frente às demandas sociais; a instabilidade das instituições públicas; a ineficiência e a morosidade do serviço estatal; a corrupção; a insegurança, a superlotação e as péssimas condições do transporte; as enchentes; a violência urbana; as agruras e o esvaziamento do trabalho rotineiro; a precariedade da remuneração e o endividamento do trabalhador; a tensão entre os gêneros e a descrença na instituição matrimonial mas, principalmente, a tensão cotidiana advinda da ausência total de horizontes e perspectivas de superação pelo trabalhador que ainda deveria ter na família o núcleo central de sua vivência. Nesse caso, o cidadão não só se encontra excluído socialmente, mas exerce convivência familiar precária, pois reside numa “cidade-dormitório”. Enquanto para parcela das camadas médias a família é esteio cooperativo para a ascensão social, nesse momento, para os trabalhadores suburbanos, é consolo e alicerce diante das agruras, assim como encargo e responsabilidade de sustento.

Estevão escancara a impossibilidade de “promoção” social em uma temporalidade apontada para a ideologia do desenvolvimento e a “superação do atraso”, em uma sociedade de ritmos diversos e com abissal diferenciação social.

As três construções imagéticas selecionadas constituem fissuras ao discurso hegemônico da revista que, objetivando a homogeneização de valores a partir dos setores médios, direciona o público-leitor a uma concepção otimista do devir, alicerçado na possibilidade de consumo e na ascensão como estratégia de dominação social.

Há que se ressaltar que as problemáticas trazidas à tona, sobretudo em *“24 horas na vida de Aparício”* são recorrentes em *“Acredite, querendo”*, série publicada na revista, principalmente nos idos de 1958 a 1960, momento áureo do nacional-desenvolvimentismo.

Em outra perspectiva, o otimismo que cercava a década estava intimamente relacionado ao processo de industrialização, sobretudo na região Sudeste[204]. Nesse sentido, os três discursos imagéticos situam-se à margem do processo, referendados a um tempo histórico mais lento, não assemelhado ao "mundo moderno". Não é o operário e o mundo do trabalho fabril que ocupa o artista, mas as sobrevivências temporais e institucionais que persistem em uma sociedade plena de mutações. O que assistimos nas criações humorístico-visuais analisadas é o ritmo lento do mundo dos pequenos negócios e da administração da máquina pública gerenciada por um Estado ineficiente e que se agigantava desde 1940. Assim como o operário, o grande capitalista não é a personagem central de suas histórias – passa ao largo como contraponto para a anunciação do devir, como espaço de conflito.

Nesse prisma, há que se observar que o modelo de industrialização implementado no Brasil, nos anos 50, não permitia altas taxas de emprego industrial, havendo desequilíbrio diante do crescimento e concentração urbanos. O processo de urbanização superou o da industrialização, quer pela concentração contínua, proveniente do crescimento populacional e migratório, quer pela implementação do modelo de substituição de importações, com a interferência do Estado e a participação efetiva do capital externo. A tecnologia importada tanto exigia qualificação, quanto dispensava mão-de-obra, imprimindo ao emprego industrial expansão menor do que à população urbana, sendo seu excedente absorvido pelo setor público e de serviços[205].

---

[204] Em 1950, 39% de todo o emprego industrial se localizava em São Paulo e o eixo Rio-São Paulo representava 57% e os outros 24% estavam localizados em três estados: Minas Gerais, Rio Grande do Sul e Pernambuco. Entre 1950 e 1960, São Paulo representa 66,4% do novo emprego industrial na década.
MERRICK, Thomas W.; GRAHAM, Douglas H. *População e desenvolvimento econômico no Brasil*: de 1800 até a atualidade. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 254.

[205] Segundo Maria Isaura Pereira de Queiroz, na sociedade urbana dos anos 50, o comércio e os serviços públicos tinham maior desenvolvimento que o setor industrial. "A grande maioria dos trabalhadores ocupava a posição dependente e subordinada dos assalariados. Na categoria dos assalariados, encontramos a seguinte distribuição entre operários e não-operários no ano de 1950: assalariados em geral: 4.820.072 e operários industriais: 879.957. A cientista observa que "não podemos classificar lado a lado o operário, o empregado de escritório, o funcionário de diferentes graduações, o técnico de nova empresa industrial; a subordinação do assalariado pode ser compensada por uma posição elevada nos diferentes ramos de produção, ou pelo exercício de uma profissão liberal, cujo prestígio continuava muito grande."
QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Cultura, sociedade rural, sociedade urbana no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1978, p. 112.

Nesse sentido, existem correspondências entre as narrativas imagéticas analisadas e as estatísticas sobre o período, que apontam a concentração da oportunidade de empregos – entre 1950 e 1970 – no setor comercial e de serviços, assim como o aumento crescente em setores do governo – entre 1940 e 1960 –, deprimindo os proventos do funcionalismo público de médio e baixo portes.

Em outro sentido, apesar da emergência dos empreiteiros, o alto empresariado nacional – em muitos aspectos atrelado ao capital estrangeiro – era insignificante frente ao grupo de pequenos e médios industriais. Nesse contexto, o excedente de mão-de-obra urbana foi absorvido pelo setor público e por empresas de serviços, impossibilitando aos trabalhadores humildes ascender socialmente, quer pela desqualificação, quer pelo baixo salário.

Convém observar que a população rural ainda superava a urbana[206] e a expansão da produção industrial era o dobro da taxa de emprego na indústria[207]. Em outra perspectiva, havia aumento populacional e concentração urbana proveniente também da migração regional, portanto, a urbanização se processava numa capacidade maior do que a industrialização, gerando desemprego e demandas sociais por serviços.

Em contrapartida, se representou o advento do capital internacional, as mutações na produção e no consumo até o final dos anos 50 permitiram fissuras na classe média, provocando sua heterogeneidade e incentivando mudanças de valores e comportamentos, afinados com a linha editorial da revista analisada.

A opção preferencial de Carlos Estevão foi pelos desqualificados de toda ordem, muito embora o público-leitor de *O Cruzeiro* fosse majoritariamente constituído pelas classes médias urbanas, interessadas no entretenimento. Entretanto, o público não se limitava a este setor, uma vez que “pode-se afirmar a existência de uma circulação informal, via empréstimos ou doação de números atrasados, que não pode ser descartada, principalmente considerando a amplitude do repertório de temas que incidiam diretamente no

---

[206] Evolução da população urbana e rural do Brasil: 1940 – urbana: 12.880/ rural: 28.356; 1950 – urbana: 18.783/ rural: 33.162; 1960 – urbana: 32.005/ rural: 38.988.
PERLMAN, Janice E. *O mito da marginalidade*: favelas e política no Rio de Janeiro. CIDADE XX: EDITORA XX, 1981, p. 32.

[207] MERRICK, Thomas W.; GRAHAM, Douglas H. *Op.cit*, p. 264.

universo de signos urbanos da época"[208]. Qualificando-a como um "milagre editorial"[209], Accioly Neto afirma, em suas memórias, que a revista tinha um leitor eclético e diversificado, que formava filas para a compra de números atrasados, atraindo sobretudo o público feminino e penetrando em "todas as camadas sociais"[210].

Carlos Estevão também optaria por expor a desqualificação do espaço público e privado, pleno de tensões cotidianas. O que emerge de suas composições é uma cidadania esgarçada, quer pela ausência de atendimento às necessidades básicas e imediatas da população, quer pelo exercício da hipocrisia institucional em todos os níveis, abarcando amplos espaços – desde o centro do Rio de Janeiro até os municípios periféricos – e várias temporalidades.

"A moda de *Ripley"*, Carlos Estevão apresenta *Acredite, querendo*, série que delata repetidamente a cotidianidade, caracterizada pela conflitante convivência entre os diversos grupos sociais e pela deterioração socioespacial.

As charges sobre a problemática dos transportes são recorrentes, oscilando da ineficiência à periculosidade. O malabarismo do pedestre no perigoso trânsito carioca é proporcional ao desempenho do lotação, que supera em velocidade a perícia dos campeões do automobilismo e em imprudência suplanta a conivência das autoridades municipais. Os descarrilamentos dos trens suburbanos, a ineficiência e superlotação dos ônibus e o anacronismo dos bondes completam o quadro inquietante do transporte público, numa etapa em que o planejamento econômico assinalava a opção preferencial pelo transporte rodoviário e individual, inclusive devido à instalação das grandes indústrias automobilísticas no país.

Ao não considerar a reestruturação e modernização da malha ferroviária e hidroviária, a política nacional, direcionada ao investimento de infra-estrutura viária e à produção de veículos automotores, resultou na deterioração dos

---

[208] ESSUS, Ana Maria Mamad de S.Andrade; GRINBERG, Lúcia. *Op.cit*., p. 141.

[209] A revista nunca passou de 720.000 exemplares e nunca teve um número expressivo de assinantes. Não existem informações sobre a venda efetiva. Sabe-se que houve encalhes, às vezes com devoluções fabulosas.
CARVALHO, Luis M. *Op.cit*., p. 305.

[210] Calculava-se que cada exemplar devesse ser lido por 5 pessoas, passando por 4 milhões a cada semana, em uma população que não excedia a 50 milhões de habitantes.
NETTO, Accioly. *Op.cit*, p. 123.

serviços de transporte nos grandes centros urbanos, agravada pela ausência de recursos e pelo processo de crescimento da população nos anos 50.

Ao considerarmos a expansão urbana no Rio de Janeiro, sobretudo nas áreas periféricas e nos municípios fluminenses, torna-se flagrante a inadequação entre os transportes e as demandas da população, cujas estatísticas apontam, paradoxalmente, para uma queda nos anos de 1950 a 1960. As cifras referentes aos bondes e trens revelam uma demanda decrescente, indicativa da deterioração dos serviços públicos, da incapacidade de enfrentar o aumento demográfico e da substituição crescente por ônibus e veículos individuais. Entretanto, também assinalam que, além dos bondes e trens, houve uma redução da procura por ônibus na cidade do Rio de Janeiro de 1951 a 1955. Uma das hipóteses é a substituição de seus serviços, nesse período, pelos microônibus – os lotações – que, provavelmente, não devem ter sido considerados nas estatísticas.

Não à toa, Carlos Estevão centrou suas críticas na imperícia, na ausência de cidadania e na conivência das autoridades municipais frente às transgressões dos lotações na cidade do Rio de Janeiro, cuja movimentação carece de dados nos Anuários Estatísticos, conforme aponta o estudo consultado[211].

Apesar do declínio da demanda na cidade do Rio de Janeiro de 1951 a 1955, os ônibus continuariam a representar um papel fundamental, quer pela pluralidade de origens e destinos, quer pela necessidade de articulação do centro com os subúrbios e municípios limítrofes. Com a expansão populacional contínua, apesar do serviço deficitário, cobriria longos percursos do centro até as “cidades-dormitórios”, como Duque de Caxias, Nilópolis, Nova Iguaçu, São João do Meriti e Itaguaí.

Na cidade do Rio de Janeiro, até o final da década, junto com os lotações e os automóveis, auxiliariam na saturação das vias, imprimindo o rebaixamento da qualidade de vida, sobretudo em alguns bairros da zona Sul.

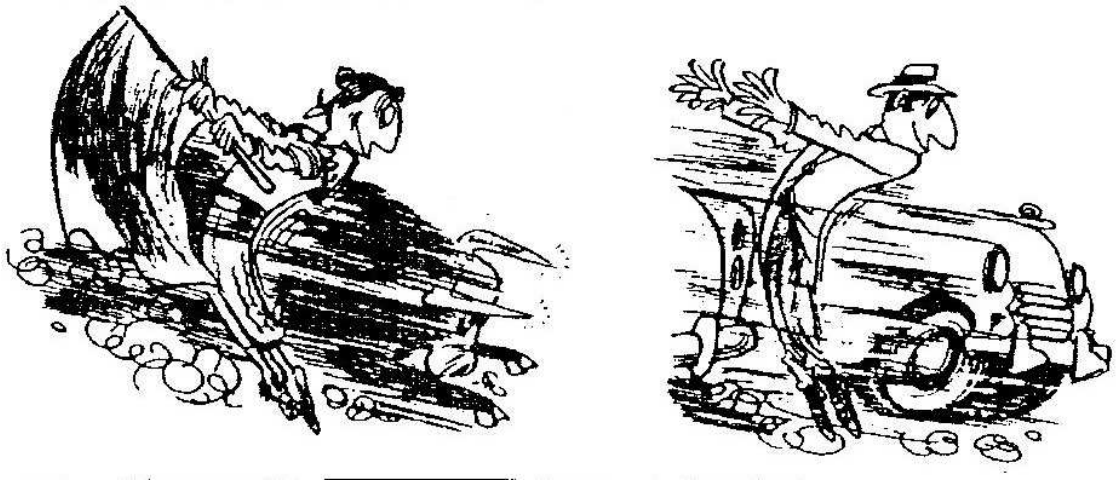
[211] BARAT, José. *Estrutura metropolitana e sistema de transportes*: estudo do caso do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IPEA, 1975, p. 110.

Carlos Estêvão apresenta

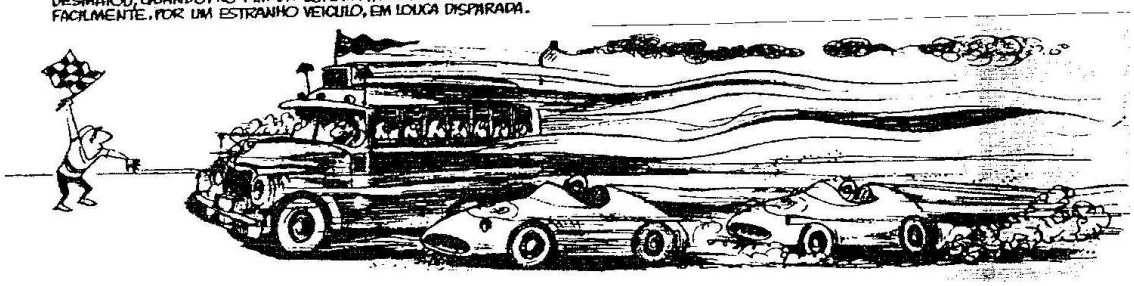
Acredite Querendo

A MODA DE RIPLEY

JOEL NANICO - *Toureiro brasileiro, famoso na Espanha.*
JAMAIS HAVIA VISTO UM "MIURA" EM SUA VIDA, ATE' IR PARA BARCELONA. CONSEGUIU SER GRANDE MATADOR, USANDO, APENAS, A SUA EXPERIÊNCIA DE MALABARISMOS, DENTRO DO TRÂNSITO CARIOCA.



JUAN FANGIO - *campeão mundial de automobilismo.*
AO DISPUTAR UMA CORRIDA, NO RIO DE JANEIRO, Brasil, QUASE DESMAIOU, QUANDO, NO FIM DA CORRIDA, FOI ULTRAPASSADO FACILMENTE, POR UM ESTRANHO VEICULO, EM LOUCA DISPARADA.





ZE' SPUTNIK - MOTORISTA DE LOTAÇÃO - RECEBEU DO PREFEITO AS CHAVES DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO E DUAS CONDECORAÇÕES, ACOMPANHADAS DE TÍTULOS HONORÍFICOS, POR UM HEROICO FEITO: SEM QUE NINGUEM ESPERASSE, AO FECHAR UM SINAL DE TRÂNSITO, ELE FREOU O SEU LOTAÇÃO. A PERÍCIA CONSTATOU QUE O CARRO NÃO ENGUIÇARA, PROVANDO ASSIM QUE A OBEDIÊNCIA AO SINAL FORA EXPONTÂNEA.

Quanto aos bondes, apesar de associados ao crescimento das atividades comerciais da zona central, sofreram séria crise em meados dos anos 40, devido à concorrência perpetrada pela importação de ônibus norte-americanos por ocasião da política de liberalização. Posteriormente, recuperou-se quando da reversão das diretrizes econômicas. Nos idos de 50, a redução de veículos e linhas denunciava a ausência de investimentos e a impossibilidade de expansão frente às constantes crises de energia elétrica. Em percursos diminutos, parcela da população preferiu caminhar a pé, motivo pelo qual houve a queda de demanda. Em 1964, os bondes sairiam definitivamente de circulação na cidade do Rio de Janeiro.

Em sua origem, as redes ferroviárias estão ligadas ao assoreamento dos rios e à emergência da malária na Baixada Fluminense, assim como ao surgimento dos bairros periféricos e áreas suburbanas devido ao processo industrial. Fato de grande "significação, do ponto de vista tecnológico, foi a implantação da tração elétrica dos trens suburbanos da Estrada de Ferro Central do Brasil no ano de 1935, que deu novo ímpeto à ocupação da zona suburbana"[212].

Associados ao crescimento industrial e às origens das ferrovias no Brasil, os trens suburbanos, se não sofreram a concorrência dos veículos norte-americanos, igualmente deterioraram-se, na primeira metade da década de 50, devido às questões energéticas e ao déficit financeiro, que impediram investimentos em infraestrutura e na ampliação da rede. Embora volte a crescer em torno de 1957 frente à expansão das áreas suburbanas, continuará a não corresponder às necessidades da população.

Em *"Variações sobre velhos temas cariocas"*[213], o transporte ressurge sob outra ótica. Pouco cordial e autoritária é a atitude do personagem que almeja o restabelecimento da distinção social, que a colisão humilhante do pequeno carro com o espaçoso veículo público, diluiu. A forma física das duas personagens é indicativa do conflito social estabelecido. Contrastam em volume, altura, indumentária e características físicas, emocionais e gestuais. Sentindo-se ameaçado em sua hierarquia, o senhor, alinhadamente trajado,

[212] BARAT, José. *Estrutura metropolitana e sistema de transportes*: estudo do caso do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IPEA, 1975, p. 110.
[213] *O Cruzeiro*, 05.08.1961.

sobe no carro e, com dedo em riste, mostrando sua "superioridade", grita com o motorista do coletivo que, impassível observa, esfumaçando o ar. A expressão *"Sabe com quem está falando?!"*[214] parece essencial para o restabelecimento da ordem e da posição hierárquica tradicionalmente consagrada. A personalização ocupa um espaço que deveria ser norteado pelas leis gerais, que todo cidadão deve obedecer. Essa prática é tradicionalmente exercida na sociedade brasileira, especialmente "na medida em que as marcas de distinção [...] se dissolvem, incrementando-se o uso da expressão separadora de posições sociais, para que o igualitarismo formal e legal, mas evidentemente cambaleante na prática social, possa ficar submetido a outras formas de hierarquização social"[215]. Nesse sentido, o trânsito, sendo signo da "modernidade", tem se prestado como palco de teatralização desse conflito.



[214] Essa expressão tem suas "variantes, seus equivalentes: "Quem você pensa que é?", "Onde você pensa que está?", "Recolha-se à sua insignificância!", "Mais amor e menos confiança!", "Vê se te enxerga!", "Você não conhece o seu lugar?", "Veja se me respeita!", "Será que você não tem vergonha na cara?", "Mais respeito!", etc. As expressões podem realizar o mesmo ato expressivo e consciente que, na sociedade brasileira, parece fundamental para o estabelecimento da ordem e da hierarquia."
MATTA, Roberto da. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p. 151.
[215] Idem, p. 154.

Em outra perspectiva, “caberia a um fiscal de bondes encontrar, em um antiquíssimo buraco de uma rua central do Rio de Janeiro, a liteira pertencente ao Marquês do Varal, no período colonial e imperial do Brasil.” Na mesma página, na série *“Carlos Estevão apresenta, A Moda de Ripley’s: Acredite Querendo”*, publicada em 27 de setembro de 1958, com caracteres fenícios, presumivelmente do século XXIV a.C., um pedaço de cano, retirado da tubulação de abastecimento de água da cidade do Rio de Janeiro, denunciava as arcaicas e péssimas condições desse serviço público. Indubitavelmente, Carlos Estevão não estava se reportando ao episódico. Antes denunciava o abandono absoluto da capital à sua própria sorte, tendo como critério o tempo histórico. Não estava se referindo apenas a um antigo buraco esquecido pelo tempo na rua, nem a um cano de água com inscrições que antecediam ao descobrimento do Brasil, mas tratando de signos que não estão referenciados à *urbes* “moderna”. Ao contrário, a liteira contrastava em imponência com a lambreta utilizada pelo jovem casal, sobrepondo-se no espaço, roubando o eixo central da cena. Equivale dizer, que o passado se sobrepunha à “modernidade”, trazendo consigo os signos hierárquicos e aristocráticos da temporalidade colonial e imperial. Tanto a liteira, quanto o cano de água estavam escondidos, subterraneamente, nas estruturas envelhecidas da cidade. Emergiram, alijados de sua função. O cano, por onde não escorre mais a água, não dá fluxo à vida, assim como a liteira resta vazia, mas plena de significado no meio da rua, impedindo a passagem dos transeuntes que, em diferentes ritmos, não conseguem locomover-se. É a denúncia da sobrevivência do passado no presente, amalgamando-se e assinalando os devires da sociedade brasileira que, em 1958, sonhava com a “modernidade”.

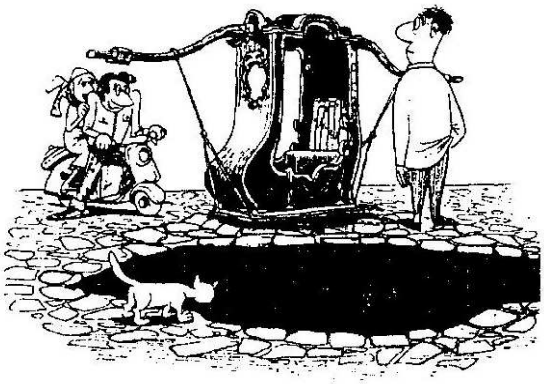
Assim como o cano de água, como um objeto imprestável e esquecido na via pública, o funcionário Guilhermino A. da Costa é um anacronismo. Resistente à corrupção por trinta e oito anos de serviços prestados, pertence muito mais ao passado que ao presente. Deslocado no tempo, o que lhe resta é a desolação e a penúria, cujos caracteres faciais e gestuais, assim como a indumentária, denunciam. Tendo permanecido ao lado da lei e na defesa da ordem, persiste no uso do uniforme, do qual não consegue se apartar, apesar de roto e esfarrapado. Como funcionário público, em tempo algum foi devidamente remunerado, porém nunca corrupto e, agora, esvaziado em seu

papel social, resta-lhe a impotência e o isolamento. Sem vida, alijado de sua função, assim como a liteira e o cano, Carlos Estevão instala o funcionário no meio da rua, como passado, denunciando a máquina pública corrupta ativa no presente, em intertextualidade com a crítica às condições infraestruturais da cidade.

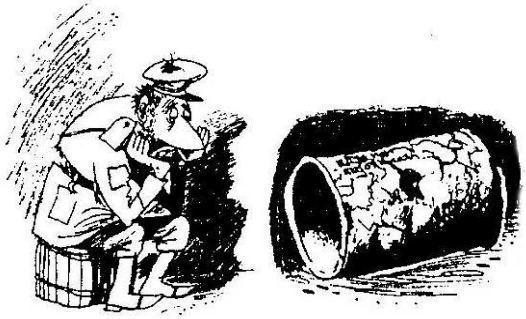
Em outra ótica, compondo, cinematograficamente, a Praça da Bandeira, Carlos Estevão denunciaria a precariedade dos esgotos e a consequente submersão da cidade pelas chuvas, invertendo a ordem de sua apresentação: *A moda de Ripley – Carlos Estevão apresenta "Acredite Querendo".* A inversão corresponde à necessidade da observância de um fenômeno repetitivo. A cidade tornara-se Estado da Guanabara a partir de 1960 e o problema já denunciado em charges anteriores, em proporções modestas, emerge espetacularmente, quer pela continuidade, quer pelo agravamento da situação.

Se na composição de 22 de novembro de 1958, o leitor encontrava o protagonista diante de tainhas, robalos e crustáceos emergindo das águas, na segunda, publicada em 11 de junho de 1960, deparava-se com a instalação de um farol em plena praça, ladeado de bondes, ônibus e cargueiros. Se na primeira criação imagética, o carioca exibe sorridente a conquista de um robalo de cinco quilos, na segunda, está contido no interior dos veículos, sem rosto, sem forma e sem expressão. Entretanto, nos dois casos, o estranhamento é o recurso utilizado pelo artista para denunciar a proporção que as enchentes assumiram. Espetacularmente, na segunda charge, o farol é instalado fora de lugar, indicando desmando e desorientação absolutos. Em destaque, no eixo central da cena, superando a arquitetura verticalizada da cidade, impondo-se sobre a paisagem urbana, o farol, entretanto, "não foi capaz de impedir que nas últimas chuvas, o cargueiro sueco colidisse com o paquete nacional Almirante Thibau", que "perdeu sua hélice" em uma das ruas periféricas à praça, tendo sido necessária a "intervenção do rebocador Tristão", que o salvou. A plasticidade do cenário, a cinematografia da cena e a desorientação absoluta das águas, veículos e passageiros são proporcionais ao tamanho do problema, ao sarcasmo do artista e ao desrespeito ao cidadão carioca e à cidade transformada em Estado, por força da transferência da capital para Brasília. A enchente foi uma forma encontrada pelo artista, entre tantas, para denunciar o

Carlos Estêvão APRESENTA
A MODA DE Ripley's
Acredite Querendo



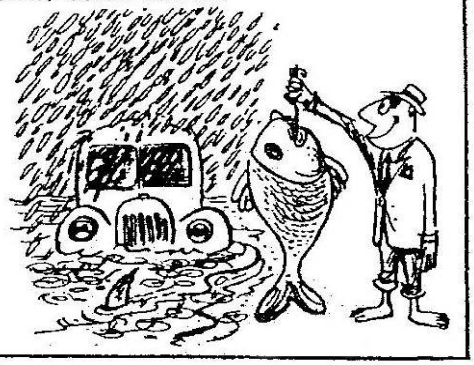
LITEIRA Pertencente ao Marquês de Varal 1786-1854.
ENCONTRADA POR UM FISCAL DE BONDES, EM UM DOS VETUSTOS BURACOS DE UMA RUA CENTRAL DO RIO DE JANEIRO - Brasil.



GUILHERMINO A. da COSTA
FOI DURANTE 39 ANOS, GUARDA ADUANEIRO, GUARDA DE TRÂNSITO E POLICIA RODOVIARIO E DURANTE ESSE PERÍODO, JAMAIS PERDOOU UMA SÓ FALTA DE QUEM QUER QUE FOSSE, EM TROCA DE VANTAGENS PESSOAIS.

CANO ANTIGO - *PEDAÇO DE CANO RETIRADO DA TUBULAÇÃO DE ABASTECIMENTO D'AGUA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO, PELOS CARACTERES FENÍCIOS, NELE GRAVADOS, PRESUME-SE SER DO SÉC. XXIV, A.C.*

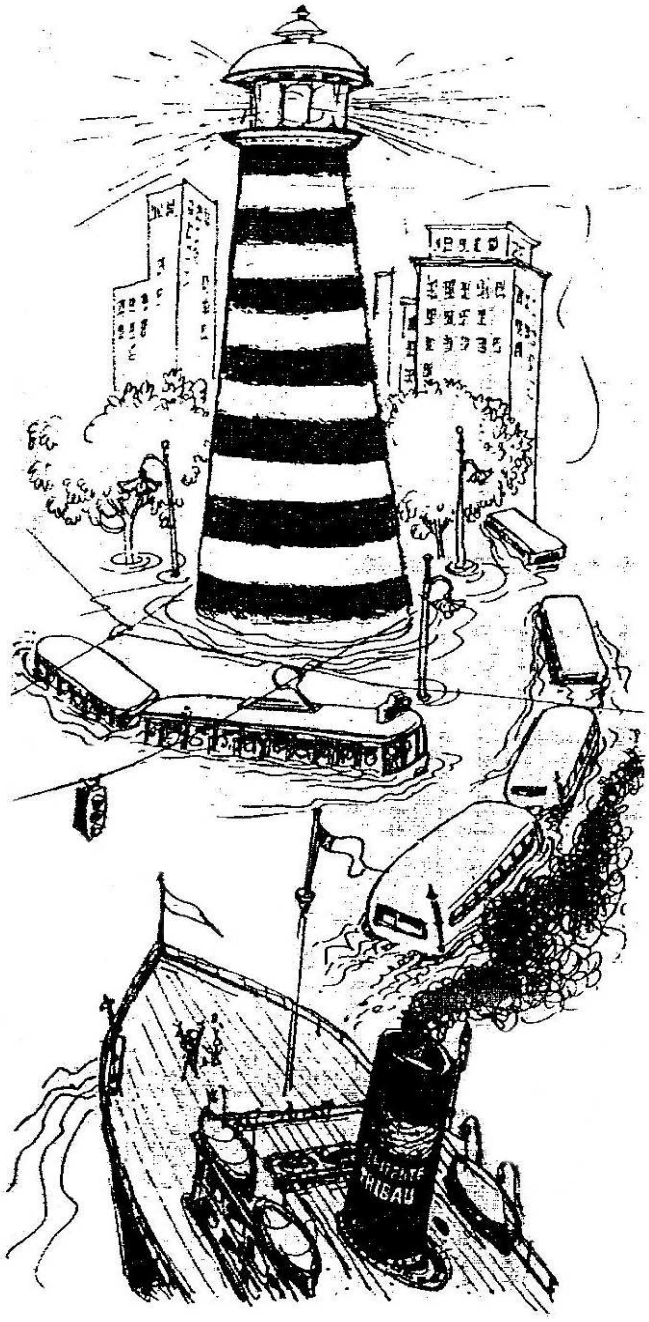
AUTOMÓVEL PESCADOR - *Emmanuel Pedro*, ENCONTROU DENTRO DO SEU CARRO UM ROBALO DE 5 QUILOS, ALGUMAS TAINHAS E MUITOS CRUSTÁCEOS. DEVE-SE O FENÔMENO A TER O SEU CARRO FICADO ESTACIONADO, DURANTE UM TEMPORAL, NA PRAÇA DA BANDEIRA - *Rio de Janeiro.*



A moda de RIPLEY
CARLOS ESTÊVÃO APRESENTA
Acredite Querendo

CIDADE SUBMERSA
Rio - Estado da Guanabara - BRASIL

DEVIDO ÀS CHUVAS E A PRECARIEDADE DOS ESGOTOS, FOI INAUGURADO EM PLENA PRAÇA DA BANDEIRA UM POTENTE FAROL. MESMO ASSIM, NAS ÚLTIMAS CHUVAS O CARGUEIRO SUECO SVEJAK CHOCOU-SE COM O PAQUETE NACIONAL ALMIRANTE THIBAU - QUE, PERDENDO A HÉLICE, FICOU À MATROCA, ENCALHANDO POUCO DEPOIS, ENGAVETADO, NA RUA JOAQUIM PALHARES. O REBOCADOR TRISTÃO CONSEGUIU SALVÁ-LO.

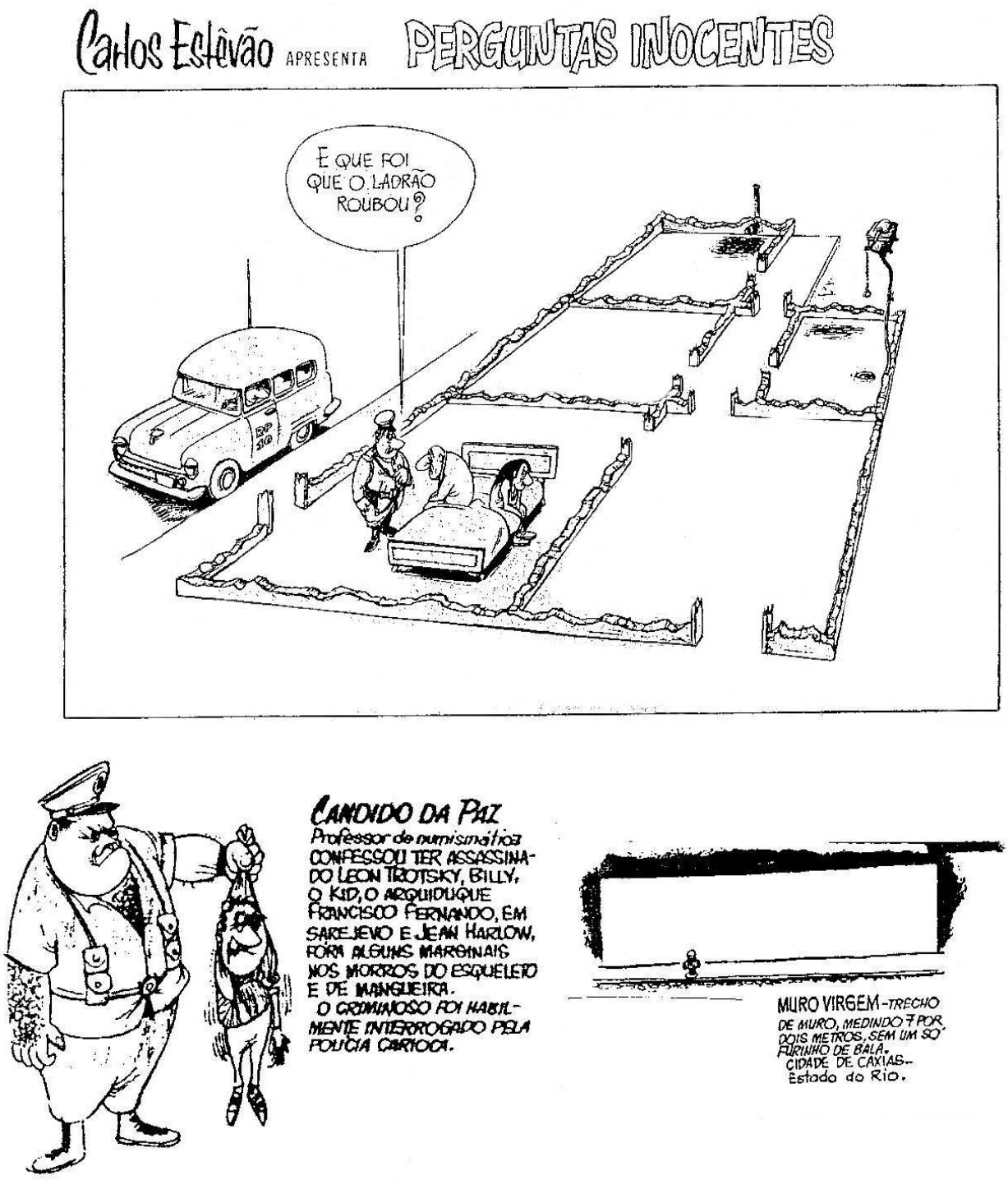


estado de tensão subjacente à transferência da capital. Agora é uma cidade submersa, entregue à própria desorientação e ao silêncio de seus cidadãos.

É também pela violência urbana cotidiana e institucional que a ausência de cidadania é representada pela pena irônica e criativa de Carlos Estevão. Na série *"Perguntas Inocentes"* delata pela atuação das autoridades policiais, a distância entre o Estado e os cidadãos que deveria representar, apontando para o formalismo do Estado liberal. O direito à propriedade tanto está garantido pela formalidade das leis, como exclui socialmente. Todavia, a indagação das autoridades policiais revela a inobservância em relação ao que foi usurpado, colocando o leitor, pelo recurso da obviedade, diante da conivência do Estado com a transgressão à norma. É flagrante que a perspectiva do olhar e a pergunta nada têm de inocente. A dor do outro – que perde não somente a propriedade, mas a casa – é sentida como alheamento por aqueles que, institucionalmente, não deveriam compactuar, pela inoperância, com a agressão. Para o casal desolado, o sentimento de incapacidade de interferência num mundo cada vez mais estruturalmente violento, transmuta-se em apatia e frustração. A alienação das "autoridades" e a passividade dos agredidos denotam conivência e conformismo diante de uma sociedade, cujos fios parecem esgarçados pelos conflitos provenientes da iniquidade e desigualdade sociais. Pelo recurso do exagero, a charge, entretanto, parece esgotar-se no sentimento de inoperância e na sensação de perda, diante de um público-leitor que, sendo basicamente de padrão médio, caracteriza-se pela ânsia de estabilidade e segurança, que aqueles que representam o poder não podem garantir.

Em contrapartida, a violência policial é denunciada na composição imagética, publicada em 15 de novembro de 1958. De um lado, um policial truculento, visivelmente avantajado, peludo, de lábios cerrados, queixo protuberante e mãos crispadas. De outro, um homem franzino, que exprimindo um semblante de dor, apresenta olhos roxos e um braço quebrado. Suspenso pelo policial, o "criminoso", "habilmente interrogado pela polícia carioca", é exibido ao público, após confessar ter assassinado desde Leon Trotsky até Jean Harlow, assim como "alguns marginais do Morro do Esqueleto e de Mangueira". Tanto o amplo espectro social dos atingidos, quanto a

caracterização do “criminoso”, demonstram a evidente ironia do artista. Trata-se de Cândido da Paz, professor de numismática, cuja função e nome constituem indícios de sua inocência. Inocência maculada pela ação truculenta e anticonstitucional dos que controlam a ordem social.



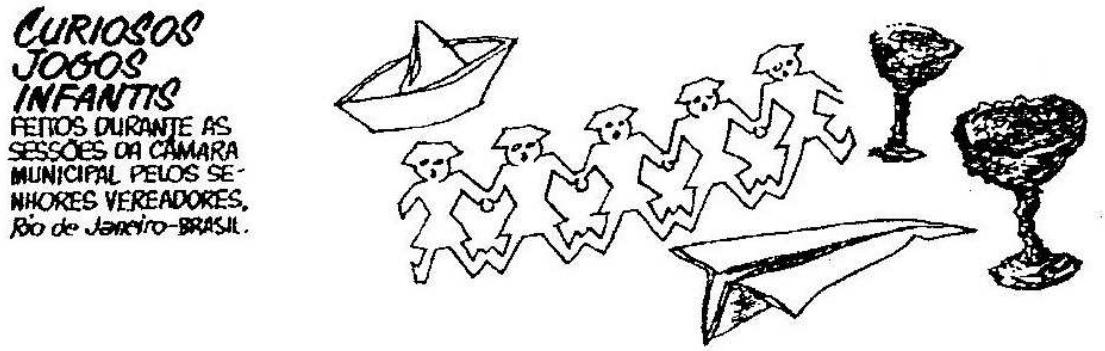
Assim sendo, a omissão e a tortura representam a dupla face construída por Carlos Estevão sobre a ação coercitiva da polícia. Exercendo poder institucional, tendo por papel o controle da sociedade burguesa, orientando-se tanto pela ausência da aplicação da lei quanto por sua transgressão, reitera a dor cotidiana dos cidadãos absolutamente passivos, e, portanto, desprotegidos e ausentes do exercício da cidadania.

Ainda em 1958, em "*Acredite Querendo",* edificaria um muro em Caxias, "sem um só furinho de bala". Tal sarcasmo provinha da estigmatização dessa cidade fluminense como "perigosa" e violenta, cuja população encontrava-se comumente armada. Constituída essencialmente de migrantes, e circunscrita ao processo de expansão urbana, a cidade receberia empresas basicamente estatais, sobretudo as indústrias farmacêutica, química, metalúrgica e de motores. Servida pela Estrada de Ferro Leopoldina e cortada pelas rodovias Rio-Petrópolis e Rio-São Paulo, continuaria a atrair grande número de migrantes provenientes do campo e de outras regiões do país. Tendo se separado de Nova Iguaçu em 1943, conservaria a fama de região violenta devido ao hábito do armamento da população. Nesse sentido, se destacaria o demagógico e violento deputado de capa preta, Tenório Cavalcanti, que em troca de favores pressionava por votos, rodeado de capangas[216]. Ainda em 1962, a região registraria uma revolta popular devido à inflação dos preços dos gêneros de primeira necessidade. A violência desmedida emergiu com os fornecedores assaltados e os comerciantes queimados até a morte "nos fornos que tinham utilizado para estocar feijão e arroz"[217], objetivando o aumento de preços.

Assim, tanto na cidade do Rio quanto nos municípios fluminenses, o cotidiano retratado por Carlos Estevão era tenso. Em *"Pedaços de Jornal"* questiona o compromisso da imprensa e das autoridades municipais com os conflitos que marcam a paisagem urbana, enquanto em *"Acredite Querendo"*, desfila os "curiosos jogos infantis", feitos pelos vereadores nas sessões da Câmara Municipal do Rio de Janeiro. Em ambas as narrativas, publicadas

[216] Na enchente de 1958, milhares de famílias da favela do Mangue viram suas casas destruídas. Tenório Cavalcanti, com fundos públicos, construiu a Vila São José, cobrando posteriormente aluguéis da população.
[217] PERLMAN, Janice E. *O mito da marginalidade*: favelas e política no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 77.

respectivamente em 1959 e 1958, o que emerge é a brincadeira no trato da "coisa pública".



Em outra perspectiva, a cidade edifica-se como espaço ameaçador, cuja periculosidade provém tanto das enchentes quanto da ausência de proteção da polícia ou da "malandragem nas favelas".

Nesse sentido, há que se observar a questão da marginalidade vinculada à periculosidade e ao processo de favelamento, tanto pela sociedade civil quanto pelas instituições públicas, que dela muitas vezes se servem. Associada à pobreza urbana de forma difusa, a marginalidade na cidade do Rio de Janeiro geralmente está associada ao critério territorial, à escala econômico-ocupacional, à migração, às minorias étnicas e à quadros "patológicos". Não raro, a acepção de marginalidade é utilizada para justificar a pobreza e culpabilizar os pobres.[218]

Ao afirmar a existência do mito da marginalidade, assim Janice E. Perlman refere-se ao sentido social dos favelados:

> *Antes de mais nada, os favelados são os bodes expiatórios para uma vasta gama de problemas sociais, emprestando legitimidade para as normas dominantes. Podem ser considerados a fonte de todas as formas de aberração, perversidade e criminalidade e, como eles não possuem os meios de defender as próprias ações ou imagem, o resto da sociedade pode constantemente repurificar a autoimagem. Além disso, os favelados constituem um ponto de referência, um marco para indicar a posição social de todos os outros grupos – especialmente da classe trabalhadora, que se sente privilegiada, em comparação. Culturalmente, os favelados fornecem muita vitalidade à cultura burguesa, ainda que sejam por ela desdenhados. Sua gíria, sua música, seu futebol, seus sambas – tudo isso se tornou parte da vida e das diversões da classe média*[219].

[218] Idem, p. 149.
[219] Idem, p. 304.

Nesse sentido, a produção imagética de Carlos Estevão, traz à tona a imagem do favelado associada à malandragem e à marginalidade do Rio de Janeiro pelo critério territorial, econômico-ocupacional e étnico. Em suas composições o favelado é pobre, vive de pequenos expedientes e é negro. Ao se referir à marginalidade, vinculou-a ao Morro do Esqueleto e da Mangueira, entretanto, os que significam ameaça e periculosidade imediata não condizem com a estereotipia que faz do favelado em suas charges, como demonstra *"Pedaços de Jornal"*. A marginalidade associada à violência é um fenômeno que permeia todo o tecido social, como observamos em *"Fibra de Carioca"*. Em outra ótica, convém atentar que os moradores da favela não são quase retratados, a não ser em charges representativas da construção da figura pública. Considerando a circularidade cultural, não são relevantes nem sequer nas construções imagéticas, onde sua potencialidade cultural poderia emprestar "vitalidade à cultura burguesa". Mesmo Ana Carolina de Jesus, paulista, favelada do Canindé e escritora de *"Quarto de despejo"* não é lembrada pela força de suas memórias, mas como sofrida lavadeira negra que, "subindo o morro", contrasta com a criticada "modernidade" dos tempos. Estigmatizado territorialmente, o favelado não é entendido como parte integrante da sociedade: encontra-se à margem, sem relevância significativa, mas utilizado no jogo eleitoral – fato que Carlos Estevão também denunciaria.

"Pedaços de Jornal" e *"Fibra de Carioca"* sintetizam a "grande brincadeira" que se tornou o cotidiano. "Brincadeira" coberta, divulgada ou mesmo ocultada pela imprensa, porém exposta e criticada pelo autor. Prazer e tensão representam a duplicidade das composições, que concretizam a síntese das problemáticas experimentadas pelo cidadão. Sob o som de *Cidade Maravilhosa*, cumprindo o roteiro de suas agruras, o carioca homenageia o Estado da Guanabara, em 02 de julho de 1960. No percurso, foge do lotação para não ser atropelado; recebe uma garrafada na cabeça; cai no bueiro e emerge inteiro do buraco no centro da rua; é massacrado pelos altos preços; é submerso pela enchente; é assaltado na via pública e, finalmente, todo enfaixado, acaba adentrando o cemitério do Caju. É a permanência do passado no presente: como capital federal ou cidade-Estado.

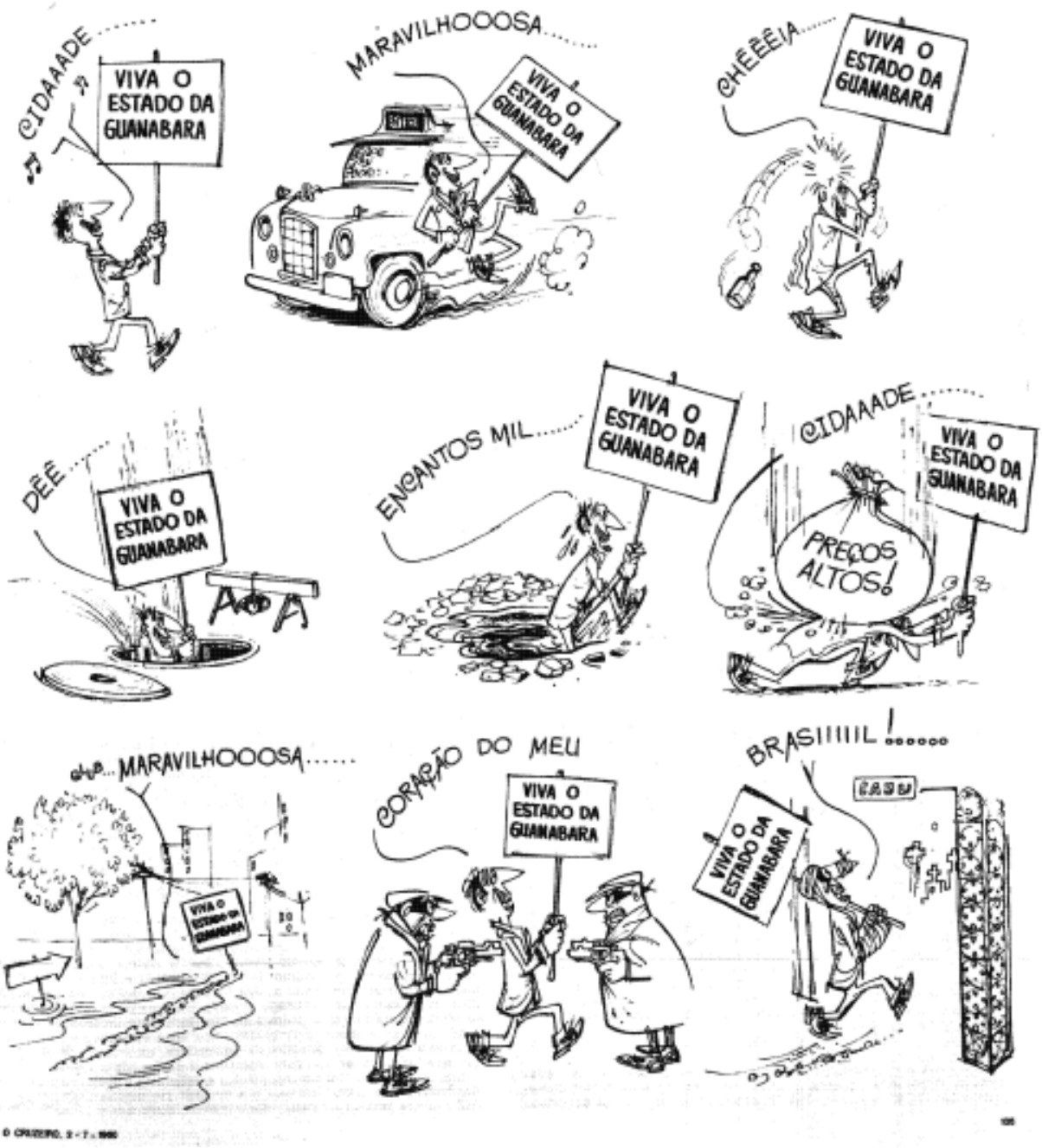
CARLOS ESTÊVÃO APRESENTA

PEDAÇOS DE JORNAL



Carlos Estêvão APRESENTA

FIBRA DE CARIOCA



A cotidianidade do Rio de Janeiro, pela força do humor visual de Carlos Estevão, também foi representada pela construção de identidades e tipos sociais que contracenam no interior de suas séries humorísticas, formando a teia da trama social dos anos 50.

No período de 1955 a 1961, a série *"Ser Mulher"*, entre outras, edificava na revista *O Cruzeiro*, o perfil da identidade feminina em oposição à masculina, favorecendo através de múltiplas narrativas o redimensionamento dos papéis e relações no interior de uma sociedade e de um tempo igualmente instáveis e tensos.

A pesquisa conduziria à apresentação da identidade feminina pelo negativo de sua condição. O feminino não se encontrava instalado, pelo humor, no espaço do prazer, do lazer, da cultura e da cidadania.

Ser mulher não era exibir-se no espaço público ou privado. Não era expor-se na praia ou nas ruas e muito menos diante do espelho. Era reduzir-se ao papel social de "Amélia", no âmbito do lar, como esposa e mãe diante "de seu amo e senhor", expressões utilizadas nas composições imagéticas.

Na praia, ser mulher não era "espichar-se preguiçosamente ao sol de Copacabana ou Ramos *"beach"*; fazer plantão em Copacabana *"beach"*; fazer evoluções no mar; participar de convescotes na ilha de Paquetá; tomar banhos de luar escutando Caymmi; se exibir a lambiscar picolés em poses à Adalgisa Colombo; ostentar os seus encantos tão femininos em 'bambolés' tão infantis; deitar-se, escutando as músicas de Fred Chateaubriand e perambular em atitudes lollobrigideanas".

Nas vias públicas, não era "passear com os caninos em poses charmosas; perambular pelas ruas para comprar sapatos e ficar nervosa quando assobiavam".

No campo sociocultural, não era "se esbaldar nos bailes do Bola Preta ou Municipal; dar pulinhos pavloveanos em aulas de *ballet*; ler romances enquanto tritura balas de hortelã; ser frenética admiradora de cantores de rádio e gingar o belo corpo ao ritmo dos '*spirituals'* ou calipsos'".

Quanto à projeção social, não era "imitar modelos de Dior; falar de *baby-doll* e dependurar-se em telefone e acontecer nas eruditas colunas sociais."

No âmbito da aparência social, não era "se preocupar com vaidades supérfluas como sobrepeso; exibir os seus dotes plásticos em movimentados

concursos de beleza; frear o tempo com cosméticos; abusar da boa vontade dos espelhos; sonhar com reinados efêmeros em Miami *Beach* e dormir bem até o sol mear o dia".

Finalmente, no que diz respeito à cidadania, não era "deitar falação em praça pública".

Ser mulher era "ser estóica; zelar pela economia do lar e interesses do marido; se esforçar para valorizar e expandir os negócios; cuidar de sua saúde e conforto; zelar pela paz; admirar e orgulhar-se de seus feitos e profissão; ser solidária, fiel e tolerante; acreditar incondicionalmente em suas afirmações e supremacia; defender pequenos defeitos; ser discreta, meiga e humilde; saber perdoar; saber transformar ciúme em compreensão; ser obediente, leal e paciente; ser decidida, idealista, incansável e grata; saber sacrificar as vaidades e agradecer a mamãe de seu amo e senhor; saber viver de quimeras; não atormentar e ter espírito de humor".

Sendo a criação humorística uma forma especial de representação da história, torna-se visível a perspectiva do olhar do artista ao utilizar os recursos da hipérbole, do contraste e da inversão, desnudando as relações entre os gêneros na década de 50, porém conduzindo o leitor, pela construção do perfil e pela dinâmica dos papéis traçados, à constatação do insólito.

A historiadora Isabel Lustosa chega a afirmar que "a forma como seu quadro *"Ser Mulher"* apresentava o papel feminino na relação conjugal era tão radicalmente caricatural que talvez funcionasse como uma crítica ao machismo então reinante."[220]

Indubitavelmente, entretanto, o feminino é uma construção cultural que se define como identidade em relação ao papel masculino. Negada como essência, a mulher tem que saber ser em relação ao outro, resignando-se à limitação de objeto de prazer. Sobrevivendo como instância estética, a mulher dela não deve usufruir, pois o padrão clássico de beleza transforma-se em imperativo para a aceitação masculina e, portanto, fonte de sujeição e aprovação sociais. Neste aspecto, tanto o papel masculino quanto o feminino estão circunscritos à idealização da beleza fugidia, pois concebido no interior dos padrões clássicos, distancia-se do vivenciado, compensando o desprazer e

[220] LUSTOSA, Isabel. *Op.cit*, p.15.

o desequilíbrio presentes no cotidiano. Paradoxalmente, sendo padrões estéticos pouco tangíveis, são admirados em concursos de beleza, tanto por homens quanto por mulheres, como numa grande vitrine que, na emergência de uma sociedade de consumo são desejados como objetos, porém, não raro, descartáveis e pouco factíveis no trato comum. Portanto, saber ser cotidianamente, no interior de uma sociedade que persiste em ser patriarcal, significa para a mulher o exercício de submissão, de desconsideração com suas potencialidades e sentimentos, e de subtração de sua cidadania. Diante da sujeição incondicional da mulher, a essencialidade do masculino remonta a um passado igualmente ordenado, onde protagoniza como "amo e senhor", independente de sua faixa etária. Em síntese, o que continua a ser estabelecido é o teatro do controle, cujos pressupostos convergem à manutenção de interesses e dialogam com outros poderes.

Todavia, a imagem feminina, construída por Carlos Estevão em *"Ser Mulher"*, está deslocada do padrão estético, socialmente desejável e difundido por *O Cruzeiro*: as personagens edificadas são geralmente mulheres humildes, modestas, não raro obesas ou excessivamente magras, e com traços desarmônicos, em contraposição àquelas que são vinculadas aos padrões internacionais de beleza da sociedade do pós-guerra. Especialmente nessa série, o artista ironiza a valorização da beleza física, a preocupação com a exibição e a projeção sociais e a utilização da boa forma corporal para a manutenção do casamento, diante de uma dinâmica social que, devido ao esforço de industrialização e consequente crescimento urbano, provocava a ascensão dos setores médios da população, cujos valores eram difundidos pela revista *O Cruzeiro* como hegemônicos. O espaço do lazer, o colunismo social, os concursos de beleza, as seções femininas direcionadas à elegância, à beleza e ao aconselhamento sentimental, entre outras, sempre tiveram significativo espaço na revista. O semanário se posicionava no meio editorial como difusor dos valores do "padrão médio" de comportamento, como se fossem consensuais de toda a sociedade. Nesse sentido, a composição *"Ser*

Carlos Estêvão apresenta

SER MULHER



...não é abusar da boa vontade dos espelhos, multiplicando nêles a sua vã tentativa de frear o tempo com cosméticos, rímeis e batons.

Ser mulher...

É SABER ZELAR PELO SADIO REPOUSO DO SEU BOM AMO E SENHOR, ALEGRANDO-SE EM FAZER PEQUENOS SACRIFÍCIOS QUE VALORIZEM O SEU SANTO DEVER.



Mulher”, ao afirmar a identidade feminina pelo recurso da inversão, ao edificar mulheres anatomicamente desarmoniosas, situava-se na contraposição do diálogo que a revista estabelecia com suas “modernas” leitoras, onde a beleza, a elegância, a jovialidade e o traquejo social eram atributos acalentados pelos setores médios.

Por outro lado, ao instalar o arquétipo do feminino no terreno da tradicional sociedade brasileira, Carlos Estevão também restabelecia o diálogo, sobretudo, com a seção de consulta sentimental da revista. Os padrões morais difundidos pela série *“Ser Mulher”* são fartamente encontrados no aconselhamento às leitoras, onde discrição, conformismo e subserviência constituíam a essência da identidade feminina. A responsabilização da mulher pela “harmonia” do lar, pelo controle das finanças do casal, pela educação dos filhos e a manutenção do humor em qualquer circunstância emergem no discurso feminino de *O Cruzeiro*, assim como a tolerância com a dupla moral sexual. A composição *“E a paz reinará em seu lar...”*, publicada em 29 de março de 1952, reitera o mesmo discurso, mas de forma tão radical, que nos induz à indagação sobre a possibilidade de crítica do artista à linha editorial da revista e ao vivenciado nos anos 50.

Em última instância, o artista, fundamentalmente, reforçava os pressupostos tradicionais do papel masculino e feminino. O espaço do homem continuava sendo o do trabalho, da autoridade e do público. À mulher era reservado o espaço do lar, da submissão, da resignação e do privado. O feminino não existe em essência, mas em relação ao outro e à família, que deve cuidar, zelar, e sem a qual não se constitui como pessoa. Era-lhe reservado, fundamentalmente, o papel de mãe, esposa e dona de casa. Muito embora, na década de 50, o trabalho feminino crescesse em alguns setores, ainda era cercado de preconceitos e do receio da supremacia do trabalho, em detrimento do ambiente doméstico. Por outro lado, “se o Brasil acompanhou, à sua maneira, as tendências internacionais de modernização e de emancipação feminina – impulsionadas com a participação das mulheres no esforço de guerra e reforçadas pelo desenvolvimento econômico –, também foi influenciado pelas campanhas estrangeiras que, com o fim da guerra,

passaram a pregar a volta das mulheres ao lar e aos valores tradicionais da sociedade."[221]



[221] BASSANEZI, Carla. Mulheres dos anos dourados. In: PRIORE, Mary Del. *História das Mulheres no Brasil.* São Paulo: Contexto, 2000, p. 608.

CARLOS ESTÊVÃO, apresenta:

... E a paz reinará em seu lar ...

(MENSAGEM A MULHER)

1

NÃO ABORREÇA O SEU NOBRE ESPOSO COM ATAQUES DE HISTERIA, E COM PRETENÇÕES ABSURDAS.

NÃO SEJA ESBANJADORA. LEMBRE-SE DE QUE A ECONOMIA É A QUALIDADE MAIS APRECIÁVEL NA MULHER.



2

QUANDO DESEJAR QUALQUER COISA, FORA APENAS UMA TIMIDA SUGESTÃO AO SENHOR SEU MARIDO. ÊLE, ENTÃO, COM A GENEROSIDADE CARACTERISTICA DOS HOMENS, SABERÁ JULGAR SEU CASO.



3

QUANDO, POR ACASO, VOCÊ ENCONTRAR FOTOGRAFIAS DE OUTRA MULHER NO BOLSO DE SEU ESPÔSO: NÃO, NÃO COMETA A SUPREMA INJUSTIÇA DE ACUSÁ-LO, COM IMPROPÉRIOS E OUTRAS EXPANSÕES DO SEU MAU GÊNIO.



4

PEÇA-LHE HUMILDEMENTE PERDÃO POR TER SIDO TÃO DESCUIDADA E DESINTERESSANTE, OBRIGANDO-O, PORISSO, A PROCURAR OUTRA, MAS NÃO LAMBUSE O ROSTO, NEM CHORE ESTRIDENTEMENTE, POIS ISSO PODERÁ AFETAR O BOM GÔSTO DO SENHOR SEU MARIDO.



5

É QUANDO VOLTAR DO DENTISTA, NÃO CONTE AO SEU MARIDO, TODAS AS NOVIDADES QUE VIU NA RUA. O QUE TANTO A ENTUSIASMOU JAMAIS PODERÁ INTERESSAR A UM VERDADEIRO CÉREBRO MASCULINO.



6

NÃO SAIA DE CASA, NÃO LEIA NEM ESCUTE O RÁDIO. ESPERE SABER DAS NOTICIAS UNICAMENTE PELO SEU MARIDO. SOMENTE ÊLE PODERÁ JULGAR O QUE CONVÉM A VOCÊ SABER.



7

NÃO DEIXE A SUA GENITÔRA DAR PALPITES NO SEU LAR, NEM ABUSAR DA GENEROSIDADE DO SENHOR SEU ESPÔSO.



8

PROVOQUE UM AMBIENTE, DE DEIXAR A SUA MAMÃE BEM MARISMEIA E COM AS PRETENSÕES REDUZIDAS AO MINIMO.



Em outros desenhos, tais como *“Violeta era assim...”* e *“BB e o tempo”*..., a representação que a mulher faz de si mesma é reveladora da perversidade da introjeção de padrões estéticos norte-americanos e europeus, socialmente adequados naquele momento, e da crueldade do controle social deles resultantes. Simbolicamente, beleza e juventude são representações constitutivas do poder de sedução e, como tal, fonte de atração e hostilidade masculinas; espaço de transmutação da mulher em objeto de prazer para o de “perdição” do homem. Do imagético da vitimização do outro, quando não corresponde aos padrões impostos, o “imaginário fértil e seguro” da mulher que se idealiza sedutora, a conduz a ser algoz de si mesma. Em *“Violeta era assim...”*, é responsabilizada por sua ingenuidade diante da “melancólica verdade” de não ser, pela distância entre a representação que tem de si mesma e daquela que o outro lhe atribui. Se para a mulher a cronologia é fardo – como também observamos em *“BB e o tempo”* – que a desumaniza e a afasta do mercado das relações socioafetivas, para o homem significa experiência, sabedoria e poder de mando, que o traço e a narrativa do artista parecem reforçar. Em *“Sonho de Amor”*, Carlos Estevão constrói a representação da trajetória feminina através de suas expectativas quanto ao casamento e, mais uma vez, utilizando o critério etário, resulta por delimitar, em contraposição, a representação da identidade masculina através do diálogo com a condição feminina. Quanto mais jovem for a pretendente, mais prestigiado ou bem sucedido, profissionalmente, será o futuro marido, e quanto mais idosa, menos exigirá. Em síntese, a representação da identidade masculina se define através do mundo do trabalho e do poder político, como resultado de seu exercício profissional e da ocupação de cargo público, enquanto a identidade feminina essencialmente é definida pelo casamento.

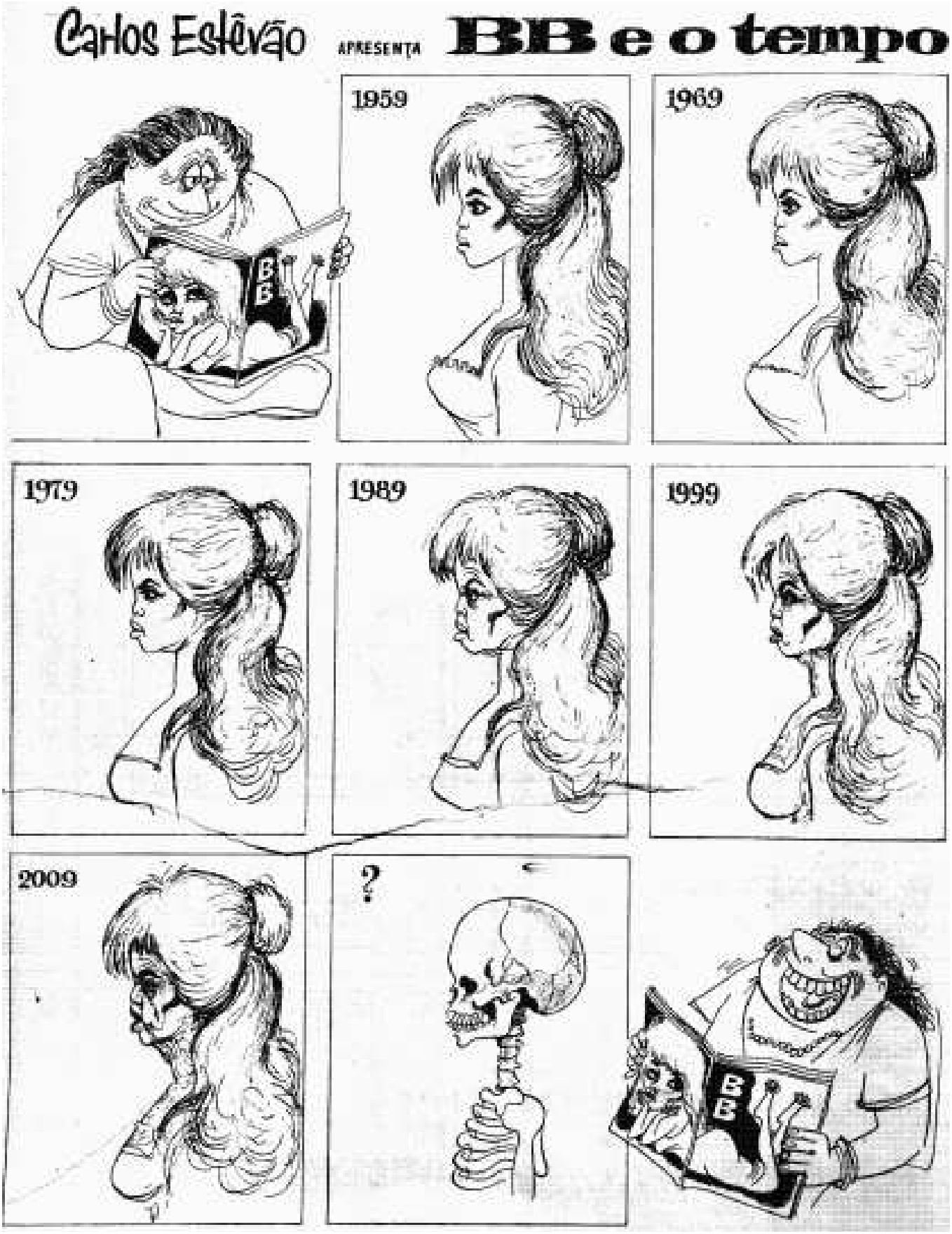
Pressupondo uma divisão tradicional de papéis e uma hierarquização interna, a união matrimonial para a mulher ocorria de forma extremamente desigual, uma vez que dela se exigiria muito mais. Entretanto, a série *“O Casamento: Antes e Depois”* não somente denuncia o matrimônio como uma instituição “falida”. A mulher é responsabilizada pelo fracasso, como denotamos na reação do “prisioneiro que prefere permanecer na prisão, do que continuar aprisionado ao casamento”. Em outra publicação, de 23 de abril de 1960, torna-se nítida a hierarquização, onde o marido se sobrepõe como “chefe da casa”,

desqualificando a esposa e a instituição. Na década de 50, havia algum espaço para o diálogo, apesar das decisões serem, de fato, masculinas, uma vez que cabia ao “chefe da família” sustentar a mulher e os filhos.



Violeta era assim...




Carlos Estêvão
APRESENTA
BB e o tempo
1959
1969
1979
1989
1999
2009
?

CARLOS ESTEVÃO,

Apresenta:



Sonho de Amor...



A possibilidade de diálogo, entretanto, não significava comunicação. A incompreensão, o desconforto, a desestabilização e a desqualificação constituíam as vertentes que compunham os quadros imagéticos de Carlos Estevão. Em outra ótica, a união conjugal, na década, era o resultado esperado para os jovens casais que tinham como pressuposto central o amor romântico, desde que nos quadros dos padrões morais vigentes. Carlos Estevão em *"O Casamento"*, publicado em 02 de agosto de 1952, contesta a viabilização do romantismo no cotidiano da sociedade brasileira, apontando a crueza da luta pela sobrevivência.



CARLOS ESTÊVÃO, APRESENTA:

O casamento

O FENÔMENO DO CASAMENTO ACOSSA O POBRE MORTAL, DESDE A TENRA IDADE EM QUE TODO O SEU ORGULHO SE CONCENTRA NAQUELES QUATRO OU CINCO TIMIDOS CABELINHOS ESPETADOS NO QUEIXO. MAS, CONTRARIANDO AS DOUTAS E ROMÂNTICAS OPINIÕES DO NOSSO ACATADISSIMO ARRUDA POUSADA, O CASAMENTO RARAMENTE É MOTIVADO PELO AMOR, E SIM POR CIRCUNSTÂNCIAS VÁRIAS, EXEMPLO: HA'O...

POR GRATIDÃO



PELO VIL E ADORADO METAL



POR QUESTÕES DE ESTÉTICA



POR AFINIDADES



POR NECESSIDADE



POR DESESPÊRO DE CAUSA



POR COMPLEXO



POR AMOR

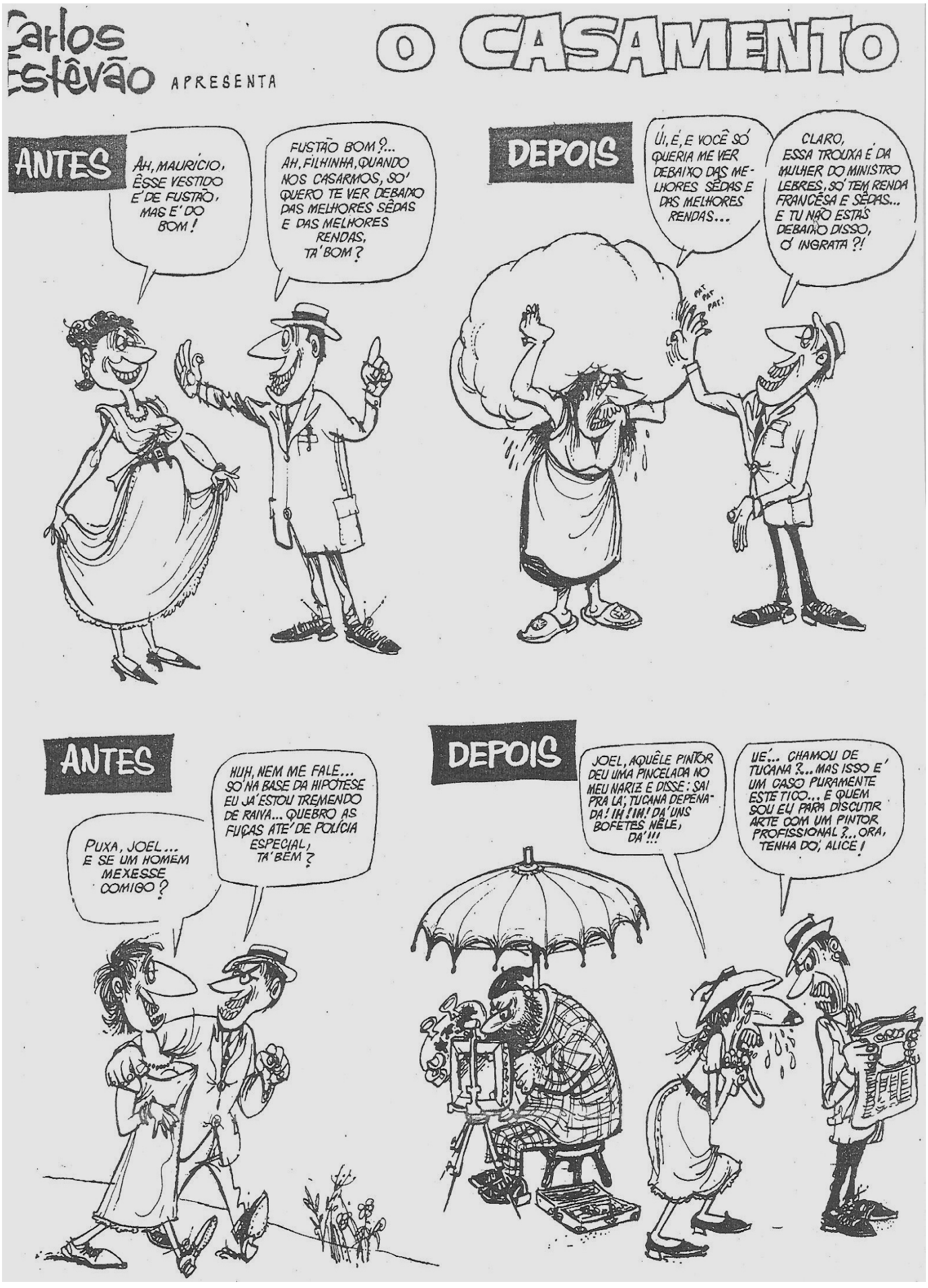


E ATÉ POR VÍCIO DE JÔGO



Carlos Estêvão APRESENTA

O CASAMENTO



Em contraposição, em *“Ronda das Chiquinhas”*, publicada em 23 de julho de 1955, Carlos Estevão não produz humor; antes, denuncia a submissão e a violência contra a mulher, sobretudo, pobre. Francisca é uma mulher comum e igual a tantas outras que, cumprindo um roteiro culturalmente determinado desde a infância, é desumanizada ao exercer o papel social de esposa e mãe – funções que a sociedade lhe reserva e que a conduzem à violência doméstica, ao abandono, ao trabalho estafante e à reprodução da mesma história de vida através de sua descendência feminina, sem nenhuma perspectiva de mudança. Observa-se a crítica à educação dada às meninas pela mãe que, tendo sua vida obstaculizada, reproduz os mesmos valores que são transmitidos por gerações.

A submissão, a obediência, o recato, o cultivo à inocência, a religiosidade e a valorização da maternidade estavam presentes em suas crenças e em sua caracterização como uma menina “boazinha, timidazinha e bonitinha” que brincava com bonecas e acreditava em Papai Noel. A virtude na mocidade estava em servir ao ambiente doméstico – cozinhar, cuidar, zelar –, e afastar-se de qualquer vício. Pobre e sem perspectivas, o lazer reduzia-se a colecionar imagens de artistas de rádio. Mas foi por um “malandro” carioca que se apaixonou e seguiu “o seu destino”, fugindo diante da oposição da tia. Foi morar em Caxias, num quarto na casa de parentes e, entre bebidas e pancadas, nasceram três filhos, cujos nomes “cheiravam a álcool”. Abandonada, amargou uma vida miserável, perdendo dois de seus filhos em tenra idade. Quase morreu de tanto trabalhar. Porém, recuperando-se, casou novamente com um motorneiro lusitano. Ela, quase bonita; ele, quase velho. Dessa união gerou uma filha, que cumpriria novamente todo o roteiro.

Se denuncia a violência, o artista também observa os padrões morais de comportamento aceitáveis socialmente para a menina e a jovem, apontando para a “naturalização” da condição de inferioridade da mulher na sociedade brasileira. Tornar-se mãe, esposa e “rainha do lar” era introjetado como “destino natural”, legitimado como essência feminina e, portanto, sem espaço para a resistência.

Em última instância, o mundo feminino era remetido ao campo estritamente emocional, que idealizado e idealizador, não somente o distancia

Carlos Estêvão APRESENTA

A ronda das CHIQUINHAS











da esfera prática e produtiva, quanto é convertido em fator de desconhecimento de sua alteridade e do mundo que o cerca. A afirmação da alienação feminina e do desconcerto de sua ação frente ao mundo concreto permeia todo o discurso de forma irônica. Em *"Ser Mulher"*, editada em 11 de fevereiro de 1961, o artista subtrai do feminino o direito à cidadania, reduzindo-o a objeto de prazer e admiração.



Em outro prisma, a encenação social foi o recurso encontrado por Carlos Estevão para expor as tensões e os conflitos que permeavam o cotidiano, em uma temporalidade igualmente tensa e estigmatizada como a dos "anos dourados". Interpretada à luz da expansão industrial e do crescimento urbano, a década de 50 vislumbra a emergência da classe média como sujeito social[222] que, direcionada ao mercado de consumo e tendo acesso a bens culturais, teria na estética, na valorização da juventude, na elegância, no traquejo social e na etiqueta, os pilares constitutivos de seu padrão de comportamento e anseio de estabilidade, no processo de uma sociedade em movimento. Nesse sentido, há enorme distância entre esses pressupostos históricos e o enunciado pelo artista, cujas composições imagéticas tinham, no arquétipo popular, o sujeito preferencial de sua criatividade. Nessa ótica, a potencialidade crítica de seu traço contrasta com o "otimismo" alicerçado na acepção da existência da sociedade de consumo. Delata a aparência social como encenação, referenciada na experiência vivida e na projeção dos anseios, onde a estabilidade não é factível devido à falência das expectativas para parcela significativa da população.

O contraste, a duplicidade da narrativa, a instalação do insólito, a suspensão de expectativas e a frustração subsequente eram elementos construtivos da teatralização ensejada pelo artista em séries como *"As duas faces do homem"*, *"Heróis da Noite", "Não diga isso!", "Palavras que consolam"* e *"Dr. Macarrão, um figurão"*, tendo por resultado a sátira ao culto da aparência e ao anseio de ascensão social nos quadros de transição de uma sociedade tradicional para urbano-cosmopolita. A construção dos tipos sociais – preferencialmente populares – e a agudização das contradições existentes emergem das composições imagéticas nessa fase de dissolução de antigos padrões e incorporação de novos, não raro, artificialmente acomodados.

Em *"As duas faces do homem"*, a identidade masculina afirma-se pela dupla moral, expondo socialmente a desigualdade, a imposição de padrões

[222] O historiador Alexandre Pianelli Godoy afirma a visibilidade da classe média como sujeito social a partir dos anos 50. Anuncia o devir da consolidação de uma sociedade de consumo, da massificação da cultura e principalmente do poder que a imagem iria adquirir com o advento da televisão.
GODOY, Alexandre Pianelli. Imagens veladas: a sociedade carioca entre o texto e o visor (1952-1957). 2000. Dissertação (Mestrado em História)–Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2000.

estéticos, o formalismo cultural – não advindo da disciplina e do cultivo ao saber – e o exercício político em todas as esferas do cotidiano. Tanto no lar quanto na rua, a truculência subjaz na relação com o outro; quer na esfera pública quer na privada, o que se observa é uma mímica deliberada, onde os gestos apresentam uma polidez e generosidade inexistentes, denunciando a aparência do "homem cordial" que se sobrepõe aos interesses da coletividade e aos direitos do cidadão.[223]

A série *"Heróis da Noite"*, contrapondo a narrativa em dois quadros, denuncia a inércia e a frustração diante dos obstáculos à sobrevivência financeira, física ou amorosa. A raiva e a coragem – motoras da ação, mas neutralizadas pelo medo –, transmutam-se em dissimulada harmonia social. A negação do conflito, introjetada, renova a dinâmica adversa da sociedade. Da idealização à inoperância, resulta o opressivo e opressor herói do cotidiano.[224]

"Não diga isso!" constitui-se em série demonstrativa da intensidade da fissura da produção de Carlos Estevão à linha editorial de *O Cruzeiro* e à ideologia nacional-desenvolvimentista. O artista integra-se à narrativa, antecipando o fracasso e a frustração diante de expectativas de ascensão social, denunciando a enorme distância existente entre o sentimento de euforia e a certeza de "progresso" – constituintes do discurso hegemônico – e a concretude vivenciada pela população mais humilde que incorporou o sonho da distinção social e do "futuro promissor". Frente às aspirações ao generalato, ao universo artístico, aos desafios desportivos e ao mundo político, os tipos eminentemente populares concretizam suas trajetórias como vendedor de galinhas, rei das gafieiras, motorista de lotação e camelô, respectivamente.[225]

Sonho, conformismo e compensação diante dos obstáculos e dos padrões de comportamento impostos e vivenciados emergem da obra do artista na série *"Palavras que consolam"*, utilizando como um dos recursos gráficos a desproporção da figura humana. A falência das iniciativas é compensada pela consolação, absorvendo artificialmente a desigualdade social e de oportunidades. Mais uma vez o artista expõe a dissimulação da felicidade, tudo reduzindo à encenação social das personagens, que criam o avesso do

[223] *O Cruzeiro*, 15.03.1958.
[224] Idem, 24.07.1954.
[225] *O Cruzeiro,* 14.12.1957.

CARLOS ESTÊVÃO APRESENTA:

as duas faces do homem

O HOMEM COM AUTORIDADE
(servindo mulher bonita)



O HOMEM COM AUTORIDADE
(servindo mulher feia)



O HOMEM E O TELEFONE
(no recesso do lar)



O HOMEM E O TELEFONE
(no escritório)



O HOMEM E A SUPERSTIÇÃO
(entre gente culta)



O HOMEM E A SUPERSTIÇÃO
(a sós e dentro da noite)



O HOMEM E O COLETIVO
(com guarda)



O HOMEM E O COLETIVO
(sem guarda)



Carlos Estêvão apresenta

HERÓIS DA NOITE



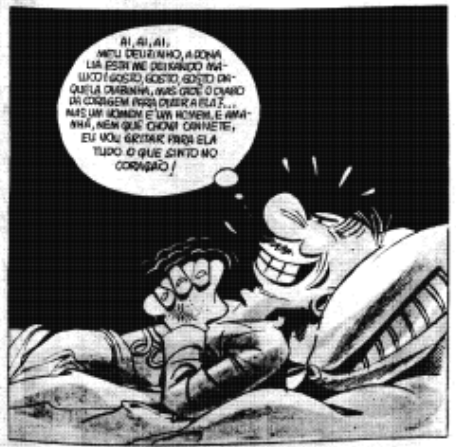














Carlos Estêvão
APRESENTA

Não diga isso!

SE O SEU FILHINHO MONTA, COM CERTA ELEGÂNCIA, O CARNEIRO DA VIZINHA -NÃO SE PRECIPITE EM PENSAR...

AH, QUE BONITINHO. QUE PRECIOSO! GARANTO QUE VAI SER UM GRANDE GENERAL MONTADO NUM CAVALO BRANCO. TEM A PINTA!

Não diga isso, PORQUE, EM VEZ DE GENERAL, ÊLE PODERÁ SER UM PACHORRENTO VENDEDOR DE...

...GALIIINHAS E PERUUUUS! TÃO GORDINHOS, PATROA!

SE O SEU QUERIDO REBENTO NÃO PODE OUVIR QUALQUER MÚSICA SEM AS INTERPRETAR INSTINTIVAMENTE -NÃO SE ENTUSIASME TANTO, PENSANDO...

ISSO É QUE É UM DANÇARINO NATO. VAI BOTAR ÊSSE TAL DE NIJINSKY NUM CHINELO. DANÇA MESMO MEU REI DO BALLET!

Não diga isso, PORQUE COM TAIS HABILIDADES DE DANÇARINO ÊLE PODERÁ MUITO BEM SER "O REI DAS GAFIEIRAS".

SE O SEU MENINO FALA FLUENTEMENTE E EM ESGANIÇADAS ARGUMENTAÇÕES - NÃO TENHA SONHOS LOUCOS.

QUE AMORZINHO. COMO SABE CONVENCER COM O VERBO! VAI SER UM FAMOSO ADVOGADO... NÃO, DEPUTADO OU GOVERNADOR! NÃO FAÇO POR MENOS!

Não diga isso, COM TANTA VERBOSIDADE O GAROTO PODERÁ TAMBÉM SER UM IRREQUIETO E BARULHENTO CAMELÔ.

SE O SEU JÚNIOR GOSTA DE DIRIGIR O AUTOMÓVELZINHO COM CERTA VIOLÊNCIA ENTRE OS GALINHEIROS, NO QUINTAL - NÃO PENSE BOBAGENS.

VIRGE, NUNCA VI TANTA PONTARIA NO VOLANTE. VAI SER MUITO MELHOR DO QUE O FANGIO, UM AS DO VOLANTE NO DURO!

Não diga isso, COM TANTAS HABILIDADES AUTOMOBILÍSTICAS, O GAROTO PODERÁ VIR A SER É UM SELVAGEM MOTORISTA DE LOTAÇÃO.

CARLOS ESTÊVÃO apresenta

Palavras que consolam

















vivenciado para não enfrentar a dor da ausência, incapacidade e frustração. A numerosa prole compensa a expropriação do capital, o "amor" acoberta o vício e a agressão física e moral, assim como a estupidez e a vulgaridade transcendem o saber e a criação. As personagens desdenham o que desejam como teatralização diante da conquista não factível. Tanto *"Não diga isso!"* como *"Palavras que consolam"*[226] demonstram claramente que o discurso hegemônico de ascensão social e de acesso a bens de consumo duráveis e simbólicos estavam disseminados no tecido da sociedade, porém inacessíveis para parcela significativa da população, que se resigna a atitudes sonhadoras e conformistas. Sob a pretensa harmonia subjazia o conflito social.

Diante do fracasso do ser ou ter, mentir para si e para os outros pode constituir-se numa estratégia de resistência. *"Dr. Macarrão, um figurão"*, "inspirado em um vigarista de Recife", ao contrário de *"O Amigo da Onça"*, mente e "dá golpes para poder sobreviver"[227]. A hipocrisia e a malandragem denunciam a aparência ansiada. Em dois quadros, Carlos Estevão expõe a atitude insólita do personagem, que deseja valorizar-se pela máscara do *status* social e pela titulação. Escondendo situações limiares, circula em vários meios, demonstrando traquejo e elegância no trato, gostos e opções[228]. A sequência gráfica *"Carlos Estevão apresenta: Mentiras"*[229] sintetizaria e instalaria no cotidiano a mimese das artimanhas de *Macarra*, quer nas argumentações, quer nos gestos de homens e mulheres comuns que, destituídos do bacharelismo, imitam-lhe o comportamento, contracenando tanto na esfera pública quanto privada.

Vazio no conteúdo, alijado da ética do trabalho, o sentido do bacharelismo em nossa formação, tendeu a exaltar a personalidade individual em detrimento da própria obra, em valorizar a titulação e o discurso especular, alicerçado no sentido mágico das palavras e ideias, promovendo o distanciamento com a cotidianidade – da qual se tem horror – procurando a

[226] Idem, 11.08.1956.
[227] Idem, 09.08.1972.
[228] Idem, 27.02.1954.
[229] *O Cruzeiro*, 06.11.1954.

CARLOS ESTÊVÃO
APRESENTA

Doutor Macarrão

UM FIGURÃO.

















Carlos Estêvão apresenta

MENTIRAS











"recriação de um mundo mais dócil aos nossos desejos e devaneios"[230]. Assim procedia *Macarra* e desse modo contracenavam os setores sociais comprometidos com o discurso hegemônico dos anos 50. Carlos Estevão denunciava o abandono da autenticidade e a persistência de temporalidades no comportamento cotidiano – cujas raízes remontam ao nosso passado colonial e imperial – apontando a evasão e a falsa harmonia sociais.

Emblemática das contradições da sociedade brasileira da década de 50 – circunscrita aos "anos dourados" do capitalismo internacional, influenciada, sobretudo, pela cultura norte-americana – a história em quadrinhos *"O Grande Vendedor"*[231] sintetiza a trajetória daqueles que, cotidianamente, travavam a luta pela sobrevivência, resistindo nos subterrâneos da periferia carioca.

Tendo por cenário o subúrbio de Madureira, o "grande sujeito" Geraldo Majella, utilizando técnicas de convencimento, logra vender uma enceradeira para uma "miserável vítima indefesa". Trata-se de uma ingênua "dona-de-casa" suburbana, semianalfabeta, casada com um mata-mosquitos e ex-presidiário, contraventor do jogo de bicho. Mãe de três filhos, ela acredita ter perdido um deles por "quebrante", restando-lhe apenas dois, sem possibilidade de acesso à saúde e à educação. Seduzida pelo vendedor e pelo signo que o objeto comporta, compra uma enceradeira que não necessita. A felicidade que sentiu pela inversão e mascaramento das situações promovidas pelo vendedor sobre a sua vida privada corresponde ao contentamento desconcertante que sente ao recepcionar o marido como "um personagem que de fato não é". A inconsciência vivenciada é tão vasta quanto a alienante importância que aquele objeto de consumo tem na sua cotidianidade. Seu ato consumista revela uma lógica que não é a do valor de uso do objeto. Antes, comporta a lógica social, uma vez que o objeto porta significado que é transferido para a "dona-de-casa" que o consome, distinguindo-a hierarquicamente conforme o produto e a manipulação de seus significantes[232].

---

[230] HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.
[231] *O Cruzeiro*, 04.04.1953.
[232] Objetivando compreender a dinâmica da sociedade de consumo, consultamos a obra de Jean Baudrillard.
BAUDRILLARD, J. *A sociedade de consumo.* Lisboa: Edições 70, 2008.

A distinção social sempre estará relacionada a um grupo ideal ou referenciada a um patamar superior de quem consome, daí a sensação de potência e felicidade da “dona-de-casa”, que mesmo diante de condição tão humilhante, tem a sensação de liberdade de escolha e plena satisfação. Nesse sentido, distante da sua realidade, vivencia o consumo como mágica. A enceradeira ressignificou os “donos da casa”, o cachorro, o quadro e a prole porque foi sentida como milagre tecnológico e não como resultado de uma ordem de produção. A enceradeira introduzida no lar é signo de “progresso” e distinção social. A desconcertante surpresa dos filhos e do marido denuncia a irracionalidade do procedimento da esposa, que tem na enceradeira a intermediadora das relações humanas e sociais estabelecidas naquele pobre lar.

Carlos Estevão expõe a introjeção do discurso do consumo e da ascensão pelos setores sociais radicados nos subúrbios, no interior de um cotidiano equidistante da “modernidade”. Ao mesmo tempo, revela o movimento de uma sociedade, onde os objetos, comportando significados, passam a ser mediadores das relações, apontando para o início de um processo que se concretizaria em décadas posteriores de forma hegemônica, anunciando os devires de uma sociedade em que o tempo se transmutaria no dos objetos, segundo seu ritmo e conformidade, posto que a capacidade de consumo de vasta parcela da população ainda era muito restrita nos anos 50.

Se atentarmos para a narrativa de suas criações imagéticas, denotamos a ânsia de estabilidade e de ascensão dos setores médios, assim como de seu acesso a bens de consumo duráveis e culturais. Entretanto, observamos a significativa proporção de humildes prestadores de serviços e de uma baixa classe média que, apesar de ansiar por prestígio e hierarquia, não encontram perspectiva de vida, a par do discurso oficial, sobremaneira nos finais da década. Carlos Estevão expõe e denuncia os fracassados sem horizontes, escapando às estratégias de poder da revista, que participava da homogeneização do discurso das elites, que valorizava o prazer ao trabalho.

Carlos Estêvão apresenta O Grande VENDEDOR



Se *O Cruzeiro* patrocinava o espetáculo, significativa produção de Carlos Estevão se contrapunha a esse propósito, uma vez que "explorou rica série de situações como espaço de degradação e crítica de aspectos da vida social, confundindo-se ele próprio com esse processo"[233]. O artista vivenciava o cotidiano, rindo dos "estrangeirismos" e ignorando a etiqueta, pois captava a "modernidade" como artificialismo.

A amplidão de seu olhar tanto subtraía e criticava os signos das aparências contidas no estilo de vida daqueles que circulavam por Copacabana – e outros subcentros valorizados pela especulação imobiliária –, como denunciava o esvaziado mimetismo de outros setores sociais que edificavam os subúrbios e os municípios periféricos. Foi sensível quanto à observação das resistências cotidianas, ao captar a essência da performance de um *Dr. Macarra*, entre tantos, que vivendo de pequenos expedientes e grandes mentiras, sobrevive aos sinais do tempo em que a aparência social constitui prestígio e hierarquia.

Se não alijava de sua interpretação os signos culturais do pós-guerra, tendo por modelo a cultura norte-americana, era o medo e a incerteza da continuidade do tempo, assinalado pelo perigo nuclear, que apareciam em suas narrativas, na voz do trabalhador humilde que circulava na Central do Brasil.

O traço da cidade por Carlos Estevão distanciava-se do "cartão-postal" do Rio de Janeiro.

Se as fotografias da revista, construíam simbolicamente uma cidade sintonizada com os padrões externos de "civilidade", o humor visual de Estevão delatava os conflitos e a resistência no cotidiano. Expunha a cidade submersa pelas águas, tensa pela constante e crescente violência, incrustada pela profundidade dos problemas que enfrentava, em uma temporalidade onde o passado se fazia presente. Destituída da categoria de capital federal, aprofundava-se em seu abandono porque carente de recursos e, enfrentando a transferência de toda a administração, não conseguia ordenar a si mesma. Constituía-se como uma cidade em trânsito: incerteza e medo subjaziam em seu traçado.

---

[233] SILVA, Marco Antonio da. *Op.cit*., p. 142.

A trama do cotidiano advinha, na narrativa de Carlos Estevão, da teia da expansão do desenvolvimento capitalista e consequente crescimento urbano. Não aleatoriamente, na fotorreportagem e no humor visual, os aspectos referenciados à indústria e ao campo eram menosprezados. A paisagem citadina se sobrepunha às demais, em um país onde a taxa de crescimento urbano era muito superior à industrial. “Matutos, caipiras, jecas: certamente era com esses olhos que, em 1950, os 10 milhões de citadinos viam os outros 41 milhões de brasileiros que moravam no campo, nos vilarejos e cidadezinhas de menos de 20 mil habitantes”.[234] Era nessa ótica, pretensamente “moderna”, era na passagem para a sociedade urbano-industrial que a dissolução e acomodação de valores tradicionais ocorriam, enquanto ensejavam afirmar-se o individualismo e a competitividade capitalista. Era nessa trama tensa que o imagético de Carlos Estevão tecia suas teias, na perspectiva do humor de costumes e do cotidiano.

Nesse contexto, se a produção do artista, sobretudo concernente à relação entre os gêneros, ainda apontava para o passado patriarcal e tradicional – reforçando estigmatizações e fixando papéis sociais que seriam redefinidos posteriormente –, em outro prisma, fazia ecoar as vozes contraditórias dos atores sociais coadjuvantes da trama da “modernidade”, denunciada por sua arte polifônica.

[234] MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: *História da vida privada no Brasil*: contrastes da intimidade contemporânea, v. 4, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 576.

CAPÍTULO 2 – O TRAÇO E A TRAMA DA MODERNIDADE

"As nuvens se dissipam na sua frente e lá surge, em terceiríssima dimensão, o próprio, o impossível Rio de Janeiro. Os edifícios de Copacabana se aproximam. De repente você está dentro de um automóvel, em plena avenida Atlântica, com os barulhos característicos do mar à direita e, à esquerda, a buzina dos automóveis. É o Rio dentro da Broadway, transformado pelo cinerama em uma das sete maravilhas do mundo."

(*O Cruzeiro,* 12 de maio de 1956.)[235]

Distanciada da categorização de uma "meca de crentes e tapeadores", a cidade e seu signo de "modernidade", o bairro de Copacabana, emergem pela "nova" tecnologia através de um discurso essencialmente sensorial como uma das "maravilhas do mundo". A visibilidade impressa na narrativa de *O Cruzeiro* era equivalente às expectativas de outro significativo periódico nos anos 50, a *Revista da Semana* que, projetando a "modernidade" como futuro, sonhava com a possibilidade em décadas vindouras da contracena entre o "transporte aéreo e as esteiras rolantes nas ruas em um clima de progresso e harmonia social"[236]. Assim estavam assentados os alicerces ideológicos do "moderno" em meados do século: era meta a ser atingida.

Ao captar o cotidiano, ironicamente, os artistas do humor visual, nos primórdios do século XX, compunham a narrativa da cidade "moderna". "Ser moderno significava estar de acordo com o tempo presente e caminhar dentro desse tempo, em sintonia com ele. O tempo tornava-se parâmetro aferidor da própria modernidade"[237].

Tensa e veloz, a duração temporal era compreendida como fragmentária e fugaz no interior da dinâmica de uma transitoriedade, onde o espaço da leitura deixava de ser apenas o recinto do lar e dos gabinetes e, alcançando as

---

[235] Descrição cinematográfica da cidade do Rio de Janeiro e de Copacabana, diante da possibilidade da "terceira dimensão", que mobilizava espectadores e proprietários.
VELLOSO, Mônica Pimenta. *Mário Lago*: boemia e política. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 170.

[236] Idem, p. 170.

[237] Assim Mônica Pimenta Velloso comenta a idéia de humor nos editoriais das revistas no período da *Belle* Époque, na qual, objetivando "causar impacto no público leitor e obter a simpatia imediata", apelavam para a concepção do "novo".
VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*: Turunas e Quixotes. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 85 e 57.

vias públicas, concretizava-se, amalgamando-se à própria experiência do cotidiano.[238] Não aleatoriamente, os humoristas destacavam-se como artistas e intelectuais, cuja sensibilidade captava a pulsação temporal pelo episódico. O humor, de natureza igualmente fugidia e instantânea, cumpria sua função social na *urbes* que, frenética em seu ritmo, e comportando os signos da modernidade, era representada através da crítica imagética. Humor e periódicos interferiam no imaginário coletivo, constituindo e sendo constituídos no interior da dinâmica do vivenciado.

Assim, na *Belle Époque*, a categoria ideológica do "moderno" na sociedade brasileira, como projeto hegemônico das elites, tanto se relacionava à fugacidade e à aceleração temporais como ao processo urbano-industrial e, sobretudo, à "inserção compulsória do Brasil"[239] aos padrões "civilizatórios" externos. A partir da década de 30, a "modernização" vinculava-se ao projeto do Estado-nacional e sua intervenção no processo de industrialização, atribuindo-se ao Estado-providência a tarefa hercúlea da inclusão social.

Tendente à necessidade de reconhecimento e prestígio sociais, articulada aos ideais de progresso e "superação do atraso nacional" pelo processo industrial, a "modernidade" representaria, nos idos de 50, muito mais um projeto, uma meta a ser alcançada pela burguesia nacional do que experiência concreta, sendo edificada pelo discurso do desenvolvimentismo.

Nessa ótica, ornamental em sua essência, a "modernidade" pretendida – e incapaz de abarcar o todo social – era vivenciada como teatralização no cotidiano e assimilada como um valor em si, alijada de qualquer traço crítico.[240]

Muito embora o "moderno" esteja vinculado no campo histórico ao transcurso do presente, observamos pelas construções humorísticas de Carlos Estevão, nos fins da década de 50, os dilemas vivenciados no interior de uma temporalidade que parecia indicar a sobrevivência do passado e reafirmar a "modernização" como futuro e discurso: um contrateatro onde os signos estão presentes, porém esvaziados de conteúdo.

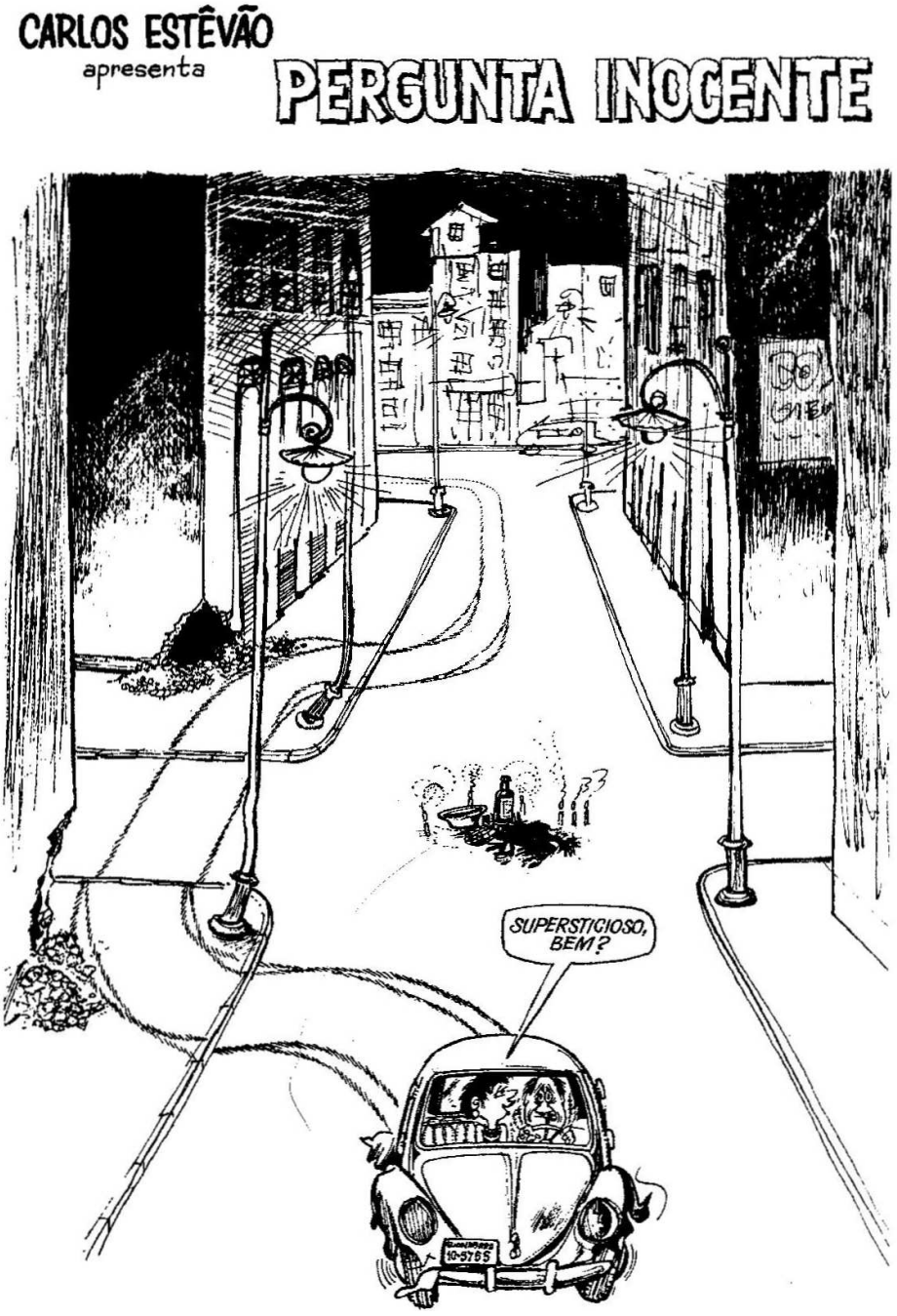
---

[238] Nesse sentido, um dos exemplos mais visíveis da "modernidade" pretendida era a revista *Fon-fon.*

[239] Refiro-me à interpretação de Nicolau Sevcenko em *A inserção compulsória do Brasil na Belle Époque.*
SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão-tensões sociais e criação cultural na Primeira República.* São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 25-68.

[240] ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira.* São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 13-77.

Em *"Carlos Estevão apresenta: Pergunta Inocente"*[241], nos estertores da década de 1960, o artista, sarcasticamente, instala, no centro da composição, um dos signos do "desenvolvimentismo", tendo como cenário a área central do Rio de Janeiro, caracterizada por construções antigas e assobradadas, assim como ruas estreitas e iluminadas precariamente.



[241] *O Cruzeiro*, 18.02.1961.

Comportando um casal, o automóvel popular *Volkswagen* sinuosamente executa seu trajeto, evitando confrontar-se com os objetos religiosos expostos na encruzilhada. “Morto de medo”, o motorista, supersticiosamente, prefere atingir edifícios e o próprio veículo – avançando sobre as calçadas, arriscando-se e levando perigo a outros – a “prejudicar-se” diante do desconhecido e do descontrole. O poder não advém do produto de consumo adquirido – o automóvel –, mas da tradição, consubstanciada na arquitetura da cidade e na prática religiosa, cujas raízes remontam ao passado colonial. A força da tradição se impõe ao signo da “modernidade”. Porém o veículo é o meio que lhe possibilita a continuidade do percurso, que se apresenta como promessa ou meta a ser atingida.

Em outra perspectiva, em *“Variações sobre velhos temas cariocas”*[242], Carlos Estevão, utilizando o transporte como metáfora, sintetiza a tensão da temporalidade e as contradições sociais daquela que acabara de perder o estatuto de capital federal. Retornando ao velho tema do lotação, compõe artificialmente a cena urbana, articulando-a à decadência física e moral do veículo e seus condutores. Vinculando-o à morte, aos acidentes e à transgressão da ordem, comporta passageiros dos mais variados tipos e gêneros, cujos olhares atentos estão voltados àqueles que registram mais uma vítima. Estacionado, parado no tempo, o veículo aguarda e nenhum dos espectadores interfere na cena. Vestida com alguma elegância, uma senhora com *“bobs”* é a única personagem que se destaca das demais por sua altura e altivez. O homem a seu lado resulta como uma figura masculina insignificante. Metamorfoseando o lotação como a sociedade carioca, o “novo” – representado pela elegante senhora – resta impassível diante do “velho”, expressando-se apenas como aparência social, em um contexto desconcertante e de artificial plasticidade. O lotação, que deveria ser instrumento representativo da tecnicidade urbana, é expresso pelo traço de Carlos Estevão como signo inverso à “modernização”

[242] *O Cruzeiro*, 05.08.1960.

.A concepção do moderno historicamente associada à racionalidade, ao desenvolvimento técnico-industrial, ao progresso científico, nos idos de 50, estaria essencialmente fundamentada no culto à aparência social, amalgamada pela acomodação de antigos padrões de comportamento aos novos,objetivando a estabilidade, apreciada sobretudo pelos setores médios da sociedade no pós-guerra. Nesse âmbito, a narrativa imagética de Carlos Estevão corresponde à teatralização desses setores sociais que, não atingindo patamares socioeconômicos condizentes, resultam por ocultar sua real condição pela representação e pelo crédito ao consumidor.[243] Nesse sentido,



[243] Segundo Alexandre Pianelli Godoy, há que se discutir o sentido moral que o conceito de "moderno" adquiriu no Brasil, "para além da crença na inclusão social por meio do progresso econômico via industrialização sustentada pelo Estado provedor. A modernidade baseada na permanência das ideologias do Estado-Providência positivista, burguês e conservador entraram em choque com os valores da vida privada das famílias de elite nos anos 40, em franca crise pessoal, familiar e social." Para o historiador, além da concepção do "moderno" proveniente da Belle Époque e que perdurou até a década de 40, é possível detectar outra acepção originária do individualismo do pós-guerra, do descrédito no conservadorismo patriarcal, no liberalismo econômico e no Estado providencial. Apesar da modernidade resultar ainda da ação do Estado, dependeria também da ação individual.
GODOY, Alexandre Pianelli. *Nelson Rodrigues*: o fracasso do moderno no Brasil – 1940-50. 2005. Tese (Doutorado em História)–Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2005.

"representar, significava, naquele momento histórico no Brasil, esconder os fracassos diários de não termos sido uma "comunidade imaginada" ou um Estado-nação moderno, tal como imaginado na *Belle Époque*, com valores morais comuns em um mundo cada vez mais individualista e solitário, no qual uma cultura liberal-burguesa não triunfou como modelo de economia e sociedade"[244]. Em outra face, a "modernidade", entendida como o esforço do desenvolvimento para a superação do "atraso do país", nos idos de 50, representaria a persistência do anseio de construção nacional[245], da ilusão da possibilidade de edificar uma identidade comum a toda sociedade. Instalando-se como projeto, a "modernização", de fato inexistente, resultava, sobremaneira para os baixos setores médios, na mimese de gestos e comportamentos considerados "civilizados".

Por outro lado, há que se observar que o discurso sobre a cidade do Rio de Janeiro sempre esteve articulado à discussão do processo de "modernização" da sociedade brasileira, resultando, não raro, em estigmatizações e ausência crítica, traços que persistem, por vezes, até a contemporaneidade. Comportando em seu bojo a dicotomia entre a constituição de uma elite em oposição à "turba indolente, ignorante e perigosa", o discurso acrítico do "moderno", na primeira metade do século XX, na capital federal, resultaria por afirmar o carioca como reativo à racionalização da dinâmica capitalista e, consequentemente, facilitaria a construção de seu perfil, caracterizado pela flexibilidade de comportamento. As imagens sociais do malandro, boêmio e preguiçoso seriam recorrentes nas narrativas sobre a sua identidade. Em outra perspectiva, admitindo o discurso da fragmentação social da cidade e concebendo o processo de "modernização" como temporalmente linear e mantenedor das contradições sociais, a tutela do Estado seria admitida como força ordenadora da sociedade em conflito, resultando, na contemporaneidade, na perversa narrativa dicotômica entre o "mundo do asfalto e o dos morros". Entretanto, frente aos "novos" anseios, os anos 50 marcariam uma mudança significativa no discurso sobre as cidades: a

[244] Idem, p. 110.
[245] ORTIZ, Renato, op. cit., p. 35.

"demonização" do espaço urbano cederia lugar ao esforço coletivo na construção do "moderno"[246], do qual Brasília era vívido exemplo.

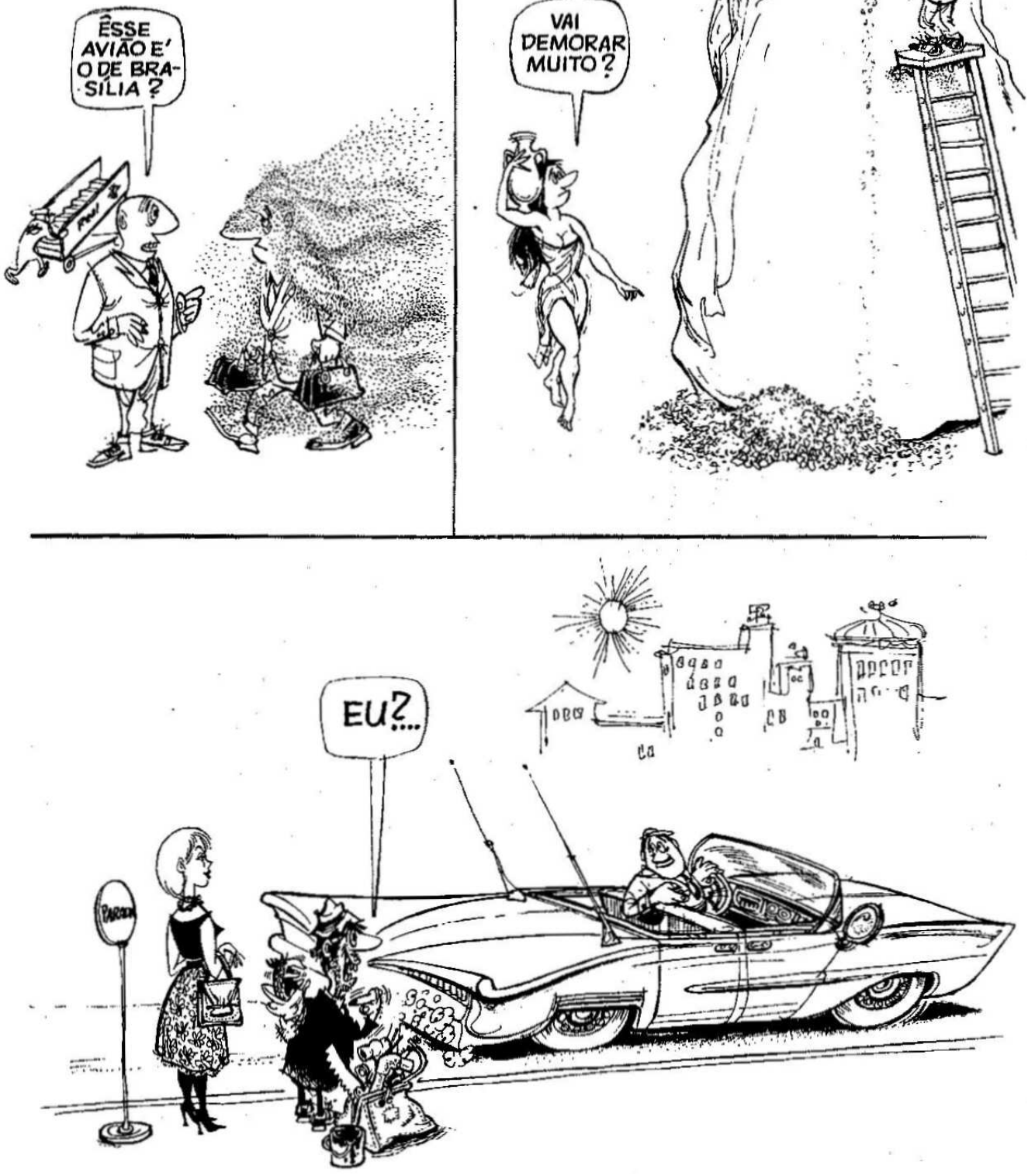
Nesse sentido, a "modernidade" como ausência e o distanciamento em relação ao vivenciado, revelam-se na série *"Perguntas Inocentes"*[247], cujas composições analisadas, intertextualmente, evidenciam a crítica de Carlos Estevão, no contexto da recém-instituída cidade-Estado do Rio de Janeiro.

Em contraposição à Brasília – projetada discursivamente como metassíntese do nacional-desenvolvimentismo –, o artista expõe a "inovadora" cidade-Estado do Rio de Janeiro, bem como opõe a temporalidade ágil – associada à prática capitalista e aos "novos tempos" – à longa duração da pedra esculpida, denunciando o descompasso temporal pela distância entre a rapidez que se almeja com a morosidade inevitável da natureza da obra. Construída velozmente, projetada para conduzir a "civilidade" ao planalto central, Brasília – signo da "modernidade" – apresenta-se na narrativa de Estevão como ausência. O que se observa da moderna cidade é a poeira do cerrado, impregnada no homem de negócios ou no político, cuja visibilidade aponta para o desânimo e o desapontamento. Em destaque, ocupando metade da composição, emerge o Rio de Janeiro em sua plasticidade vertical e ensolarada. Se Brasília é o espaço do trabalho ou da política, o Rio de Janeiro continua sendo o lugar do prazer e da aparência da "modernidade" que, de fato, se expressa apenas pela ostentação social de bens de consumo e pela estética afinada com os preceitos da higiene, da beleza e da elegância, acessíveis aos setores médios em ascensão. O que observamos é o jogo sedutor, onde o feminino e o masculino estão intermediados pelos objetos de desejo, pela presença do automóvel que ostenta potência, constituindo-se em um instrumento de conquista, sedução, domínio e masculinidade. O feminino expressa-se cosmeticamente pela passividade e aparência social de bem-estar e estética impecáveis. Em contrapartida, sarcasticamente, Estevão denuncia a inexistência da "modernização" social, ao instalar em cena um tipo popular carioca com os signos do labor exaustivo. Esteticamente não afinado com os

[246] CARVALHO, Maria Alice Rezende de. *Quatro vezes cidade.* Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.
[247] *O Cruzeiro*, 27.08.1960.

Carlos Estêvão
APRESENTA

PERGUNTAS INOCENTES



tempos “modernos”, o homem inocentemente sorri, indagando sobre uma perspectiva que jamais alcançará.

Se o contraste operado por Carlos Estevão é desconcertante, o humilde popular integra-se plenamente à cena. Desordenados, os objetos – ave, serrote, canos, tinta e sacola – são elementos constitutivos da composição do homem de estatura baixa, com roupas desalinhadas, barba por fazer, chapéu mal arranjado e de prontidão às anotações de seu ofício, que o lápis repousado na orelha insiste em denunciar. Ansiando pela participação nos benefícios que a “modernidade” proporciona, quer ver-se livre do peso e desconforto que o carregamento lhe acarreta. O artista faz emergir a oposição entre o trabalho e o prazer. O trabalho continua sendo, na “moderna” cidade-Estado, o espaço das camadas populares, enquanto o prazer e o entretenimento pertencem aos setores que possuem a capacidade de sua aquisição. Nesse sentido, a postura e a aparência da jovem mulher e o *Cadillac* – o automóvel mais luxuoso produzido nos Estados Unidos – traduzem as expectativas dos setores médios da população, ansiosos por ascensão e prestígio sociais. A modernidade edifica-se como mimese aos padrões norte-americanos a que todos aspiram, aos quais, porém, somente alguns poderão do consumo se beneficiar. Nesse sentido, o artista apresenta uma fissura ao discurso hegemônico estabelecido, posto que o nacional-desenvolvimentismo, ideologicamente, cristalizava-se como um projeto homogeneizador, distributivo de benefícios a todos os setores sociais da nação, compreendida também como uma construção cujo agente emanador era o Estado. Em outro ângulo, a composição imagética rompe com o discurso da “superação do atraso nacional”. A aparente falta de higiene, o desordenamento entre o corpo, a roupa e seus acessórios, a pequena estatura e o parvo sorriso contrastam e distanciam, esteticamente e de forma abissal, o personagem dos demais e da cena que o cerca. Entretanto, não pode ser retirado do cenário, pois a composição perde todo o sentido e a força crítica, não havendo “modernidade” senão por comparação. Logo, o artista denuncia que o “moderno” não existe senão como um valor em si, assumido sem crítica.

Convém observar que as indumentárias, na expressão de Carlos Estevão, comportam significativa importância: sempre desproporcionais ao tamanho do corpo, esteticamente, entretanto, se harmonizam com os demais elementos da composição do personagem popular. Se desequilibrado em

relação aos demais componentes da cena, a desproporção da figura popular é harmoniosa ao que se deseja transmitir ao leitor: o desajuste da indumentária equivale ao desordenamento da vida privada e social do trabalhador, ao desconcerto com o que lhe cerca, traduzindo a evidência da cruel e injusta desigualdade social. Nesse sentido, portanto, o artista, ao construir o seu humor imagético, instala o discurso da "modernidade" no campo da luta social.

Em outro ângulo, a série *"Perguntas Inocentes"*[248] também satirizaria a incipiente sociedade de consumo, no contexto do artificialismo da inserção da sociedade carioca ao projeto modernizador da década de 1950, ressaltando a inadequação e as problemáticas do "moderno" em relação à totalidade do social e no plano das transformações das sociabilidades.

Contrastando a esfera privada a pública, os dois quadros que compõem essa narrativa resultam em identificar o espaço privado como o do prazer, da valorização do consumo e da aparência – tão ao gosto dos setores médios ou do "padrão médio de comportamento" –, enquanto o espaço público é caracterizado como o da ameaça, da privação, do medo, da ira e da impotência, que atinge, sobretudo, as camadas populares.

No primeiro quadro, enquanto o traço evidencia as relações e as transformações do poder no âmbito familiar, o segundo denuncia a ausência do poder público. O contraste e a inversão estão presentes em toda a narrativa.

O espaço privado esquadrinha-se como amplo, claro e iluminado, porém compartimentado e articulado com o exterior através da força da mercadoria, enquanto o espaço público, estruturado por edifícios assobradados, fechados e de tons sombrios, pouca luminosidade traz ao cotidiano dos sujeitos em trânsito, igualmente mal compostos, beirando mesmo ao grotesco e ao insólito. No plano familiar, o primeiro quadro traz a instabilidade pela aparente inversão de papéis sociais. O marido, imobilizado pela invalidez, pergunta por seu salário, visivelmente apropriado pela esposa e convertido em consumo, ironicamente qualificado pelo traço do artista: moda "mixuruca"; casaco de peles ainda etiquetado; supérfluos, como jóias e cosméticos, bicicletas e chapéus. Há evidente desequilíbrio entre a forma – a opulência da mulher – e o conteúdo – custo social e horas produtivas.

[248] *O Cruzeiro*, 25.05.1957.

CARLOS ESTEVÃO APRESENTA

Perguntas inocentes



A aparência obtida e o conforto pretendido parecem não condizer com o laborioso sacrifício. Se o marido pergunta por seu ordenado, indaga sobre aquilo que foi conseguido a duras penas através de determinada ordem produtiva. Enquanto, para ele, o salário é o resultado da ação disciplinadora do trabalho, para a mulher, representa o acesso a bens de consumo. O marido, ironicamente, passivo em sua poltrona, lê Pigmalião, mas no contexto de sua invalidez e pretensa inocência, procura transformar quem e o quê? Inversamente, a esposa parece deter naquele momento o poder, porém é a liberdade e o poder de compra que lhe dão um conteúdo meramente formal, que limita toda a sua ação. Os papéis sociais tradicionais permanecem definidos e parecem manter-se sob novo invólucro no contexto do projeto modernizador da sociedade. Em síntese, o único poder existente é o poder da mercadoria.

Nessa instância, observamos que, para os setores médios em ascensão, nos quadros de uma incipiente sociedade de consumo, a “modernização” não era propriamente o “novo”, mas a imitação de padrões exteriores de ostentação, que pudessem dar a ilusão de estabilidade econômica e social inexistente. Com padrões de consumo limitados, esses setores sociais buscavam adequar-se aos “novos” tempos, a partir de normas e comportamentos “civilizados” externos: daí a aquisição pela personagem de chapéus e casacos de pele, em um país de características tropicais. Por oposição, a estética da exterioridade arquitetada tentava ocultar a ausência de condições socioeconômicas e a constituição de um imaginário que instalava na mercadoria as expectativas e sonhos proporcionais à dimensão de suas frustrações e desenganos.

Por outro lado, a segunda composição inverte o exercício social da primeira. Em se tratando do espaço público, a relação marido-esposa não está definida. Visualiza-se a existência de um casal, onde a mulher procura proteger-se através do homem da aparente ameaça de um ladrão, ausente da cena. Ao contrário do primeiro quadro, a mulher encontra-se amedrontada e o homem, irado. Pergunta pelo ladrão àquele que deveria representar a autoridade pública, porém esse se encontra insolitamente amordaçado e sentado sobre um latão em um beco escuro. Se no primeiro quadro, o marido representaria a pretensa autoridade passiva por sua invalidez sobre uma

poltrona, no segundo, a autoridade pública está imobilizada pela "ordem inexistente". Na ausência da autoridade pública e na presença da desordem, o poder está com o ausente, ou seja, o ladrão, enquanto aos populares, diante da inoperância e da insegurança, restam apenas a exclusão e a impotência. A cena nada possui de "moderno", tanto na forma quanto no conteúdo. Apresentando uma cidade precariamente iluminada por lampiões, vias ladeadas por edificações assobradadas e pavimentadas com paralelepípedos; expondo autoridades esquálidas e amordaçadas diante de tipos populares robustos, porém amedrontados e alijados de cidadania, parece que o artista intentou constituir mais uma variação "de velhos temas cariocas". Considerando os dois quadros intertextualmente, observamos que o artista, tanto na esfera pública quanto privada, denuncia o artificialismo da "modernização" que não adentrou o cotidiano de parcela significativa da população, nada alterando o prisma da relação entre a sociedade e o Estado, representando seu discurso imagético uma fissura ao constituído hegemonicamente.

Outrossim, a série *"Carlos Estevão apresenta: Coisas do ano 2000"*[249] ironiza a "modernização" como devir, quer na esfera pública quanto privada. Nesse sentido, mudança e conservação estão presentes na "modernidade" entendida como projeto de futuro e associada à noção de progresso.

No espaço público, se critica a permanência de estruturas ineficientes para a população – tais como o transporte –, por outro lado, aponta para o devir de uma sociedade onde a mercantilização da educação e das relações humanas, assim como a função da ciência biológica – para o conhecimento e a expansão do capitalismo –, seriam cruciais. No espaço privado, se ironiza a possibilidade de recursos para o "perfeito conforto dos lares", em outro prisma, assinala a sobrevivência da tensão entre os gêneros.

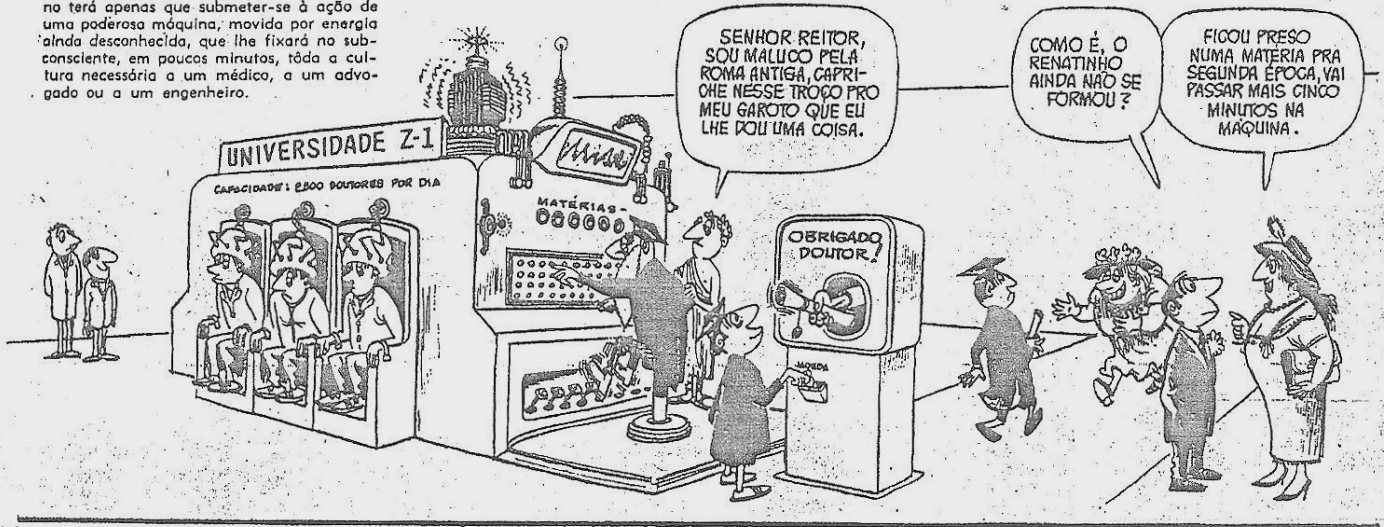
Em última instância, revela, pelo ridículo, as expectativas e o imaginário coletivo sobre a concepção do "moderno" como progresso humano: a valorização da estética e da ciência, a crença na força do capital e na da engenhosidade humana, a mecanização da rotina privada e pública,

[249] *O Cruzeiro*, 17.01.1959.

Carlos Estêvão apresenta coisas do ano 2.000

UNIVERS IDADE RELÂMPAGO

Em vez de cursar as atuais universidades, com anos de sacrifícios e sustos, o aluno terá apenas que submeter-se à ação de uma poderosa máquina, movida por energia ainda desconhecida, que lhe fixará no subconsciente, em poucos minutos, tôda a cultura necessária a um médico, a um advogado ou a um engenheiro.



HOME NAGE NS (ou mulhernagens)

Estátuas serão erguidas a ídolos de hoje.



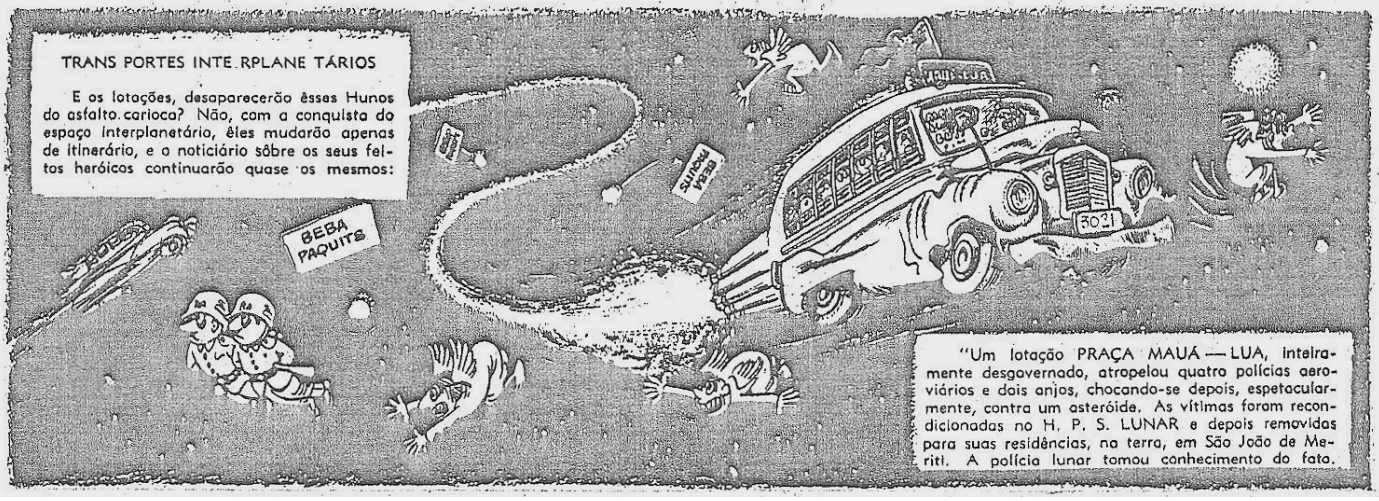
LONGEVIDADE

Talvez não se tenha encontrado ainda u'a maneira de vencer a morte, mas, certamente, a ciência terá conseguido fazer a vida humana bem mais longa pela revitalização das células ou por outro processo semelhante.



TRANS PORTES INTE RPLANE TÁRIOS

E os lotações, desaparecerão êsses Hunos do asfalto carioca? Não, com a conquista do espaço interplanetário, êles mudarão apenas de itinerário, e o noticiário sôbre os seus feitos heróicos continuarão quase os mesmos:



"Um lotação PRAÇA MAUÁ — LUA, inteiramente desgovernado, atropelou quatro polícias aeroviários e dois anjos, chocando-se depois, espetacularmente, contra um asteróide. As vítimas foram recondicionadas no H. P. S. LUNAR e depois removidas para suas residências, na terra, em São João de Meriti. A polícia lunar tomou conhecimento do fato.

a monetarização das relações, o anseio por longevidade e juventude, a concepção do tempo útil e ágil, e a do conhecimento prático e utilitarista.

A preocupação com a ciência, a tecnologia, sua aplicabilidade e consequências sociais emergem, sobretudo, no período pós-guerra, devido ao vivenciado durante o conflito mundial, onde os experimentos científicos e tecnológicos com finalidades bélicas e nacionais foram acelerados. Subsequentemente à guerra, assistiríamos à intensificação da "transformação da ciência de laboratório em tecnologia com potencial para uso diário", sobretudo a partir dos fins dos anos 50. Tanto a exploração do espaço cósmico, como os computadores eletrônicos e a biologia molecular – mencionados nas charges de Estevão – são exemplos do esforço científico, onde a aplicação de recursos objetivava, em tempo ágil, o retorno dos investimentos. A par da desconfiança na ciência e do medo quanto à sua utilização, devido à energia nuclear, o que se buscava era a sua inversão rápida no uso cotidiano. As décadas posteriores assistiriam ao questionamento das consequências dos experimentos técnico-científicos e ao manuseio diuturno e familiar da ciência e tecnologia sem, contudo, o consumidor, de fato, delas ter conhecimento[250]. Subvencionadas pelo Estado, altamente lucrativas por sua aplicabilidade socioeconômica, estrategicamente interessantes, a pesquisa e a teoria científicas alicerçariam o século, que seria "lembrado como uma era de progresso humano, e não, basicamente, de tragédia humana"[251].

Carlos Estevão de Sousa desse progresso ironizava, quando antepunha aos objetivos "idealizados" pela pesquisa tecnológica e científica a mesquinhez, a praticidade comezinha, os desejos recônditos do cotidiano, o artificialismo do *status* social e profissional almejados e o imediatismo dos setores médios, que seriam somente plenamente satisfeitos, sarcasticamente, quarenta anos depois, quando atingissem o ano 2000. Denunciava o sentido do progresso como realização de negócios rápidos e lucrativos, do consumo imediato sem dispêndio de energia, e a garantia do sentimento de "modernidade" pela ascensão social, que o formalismo do diploma lhes garantiriam.

---

[250] HOBSBAWM, Eric. Feiticeiros e aprendizes: as ciências naturais. In: *A era dos extremos*: o breve século XX – 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, p. 504-536.
[251] Idem, p. 536.

Na esfera pública, a máquina surge com poderes mágicos, posto que movimentada por uma "energia ainda desconhecida", capaz de agregar conhecimento ao "subconsciente", de forma rápida, sem esforço, garantindo *status* social e profissional através de pagamento e da produção em série.

Ser médico, engenheiro ou advogado, nos fins dos anos 50, era garantia de ascensão em uma sociedade onde a educação ainda era fator de promoção, permitindo maior heterogeneidade dos setores médios, uma vez que, para os estratos mais humildes, a escolha dessas carreiras lhes estava vedada. Impõe-se observar que o acesso à universidade nos idos de 50 era extremamente restrito[252], muito embora a racionalização da máquina estatal e das empresas de grande porte, bem como a expansão urbano-industrial no período exigissem cada vez mais profissionais especializados, ainda que a maior parte dos cargos fosse ocupada por trabalhadores de pouca escolaridade. Aos mais humildes estavam reservados as tarefas e os postos de trabalho mecânicos e manuais, cuja perspectiva de promoção social era praticamente nula.

Nesse sentido, o artista ironiza a ótica burguesa de ascensão social fácil e imediata pelo formalismo de uma cultura meramente ornamental dos setores médios da sociedade brasileira.[253] Em contrapartida, o anseio pela educação universitária – galgada a duras penas –, assim como a intermediação das máquinas, propostos pela composição imagética, denunciam os mecanismos educacionais de uma sociedade que tinha por característica o processo de crescente exclusão educacional e social.

---

[252] Conforme tabela organizada por Otaíza de Oliveira Romanelli, a partir de informações do Ministério de Educação e Cultura, a evolução da matrícula no sistema escolar, em números relativos, seria a seguinte, no período de 1950 a 1961: de 1000 matrículas, apenas 160 se manteriam no Ensino Primário; no mesmo período, de 87 matrículas, apenas 45 se manteriam no Ginasial; de 44 matrículas, apenas 26 se manteriam até o final do Colegial, e apenas 10 alunos ingressariam no Ensino Superior.
BEISIEGEL, Celso de Rui. Educação e sociedade no Brasil após 1930. In: FAUSTO, Boris. *O Brasil Republicano*: economia e cultura (1930-64). São Paulo: Difel, 1984, p. 401.

[253] No contexto em que Carlos Estevão de Sousa constrói sua narrativa imagética, o investimento público em educação decrescia continuamente, sobretudo a partir de 1953. Relativamente aos gastos do governo federal, as atividades de educação e pesquisa consumiam em 1955 o montante de 5,96%, em contraposição à defesa nacional com 29,28%, a administração geral com 27,3%, os transportes e comunicações com 17,15%. Em 1960, as atividades com educação e pesquisa totalizavam 6,10%, a administração geral 36,28%, a defesa nacional 21,01%, os transportes e comunicações 19,34%.
VIEIRA, Evaldo. *Estado e miséria social no Brasil de Getúlio a Geisel.* São Paulo: Cortez, 1985, p. 104.

Frente à pretensa industrialização e ao almejado desenvolvimento econômico do país, a ação governamental direcionava-se prioritariamente ao ensino técnico-profissionalizante[254], objetivando a qualificação de mão-de-obra para o comércio, a agricultura, as empresas industriais, a máquina pública e o ensino primário. Em outro ângulo, em fins dos anos 50, mencionava-se, nos discursos político-institucionais, a necessidade de "superação dos institutos de ensino superior do tipo nacional", sugerindo "a separação entre escolas dirigidas à ciência aplicada e escolas interessadas na ciência pura", assim como se fazia alusão ao ensino técnico-profissional para diversos níveis de aprendizado, objetivando integrar "o homem na civilização industrial".[255]

Apesar de visualizar o mercado, paradoxalmente, o que assistimos, na segunda metade da década de 50, é ao retraimento das despesas públicas no setor educacional, resultando em queda insignificante dos índices de exclusão.

Em meados do século, com um montante de 50% da população constituída de analfabetos, a política educacional logrou, de 1955 a 1960, aumentar a cota de alfabetização em irrisórios 6,7%, priorizando "áreas limitadas", apesar de tal cifra de iletrados comprometer o discurso oficial "da vocação nacional para o desenvolvimento". Focando, sobretudo, o ensino técnico-profissionalizante, a ação governamental, no mesmo período, fracassou no ensino comercial – mantendo os mesmos índices –, na educação para a indústria – cujas matrículas pouco cresceram – e no ensino agrícola, onde decresceram.

Enquanto no ensino primário, 48% do corpo docente em 1955 não possuíam escola normal, o ensino superior, no período de 1955 a 1960, obteve um crescimento de 30,1%. Cresceram as matrículas nas áreas de administração, engenharia, estatística, filosofia, ciências e letras, enquanto se mostraram incipientes em direito, medicina, odontologia, entre outros cursos. Entretanto, apenas 10% dos inscritos no curso secundário ingressavam no superior.[256]

---

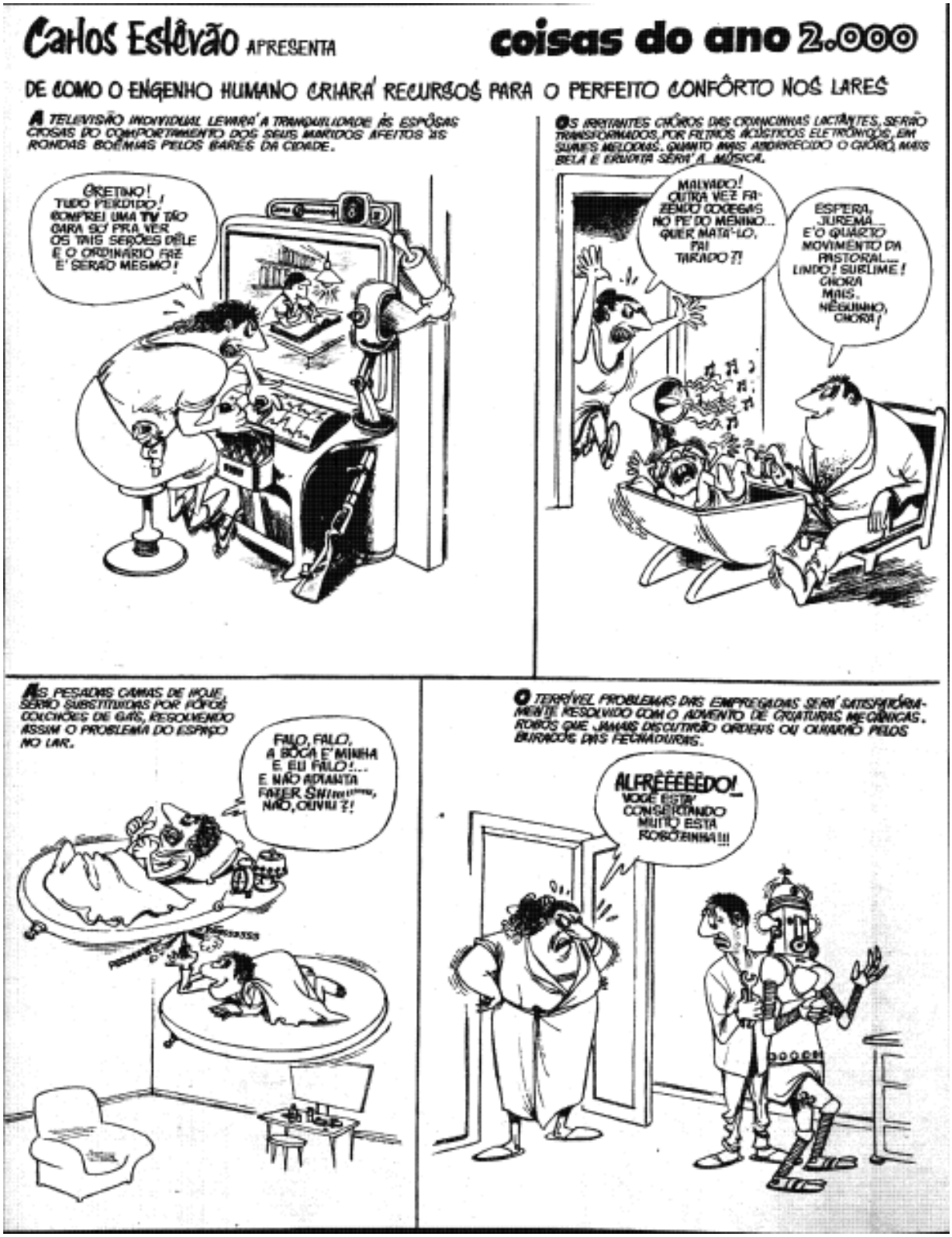
[254] No período de 1957 a 1959, os recursos financeiros do ensino industrial a nível médio quadruplicaram em virtude de decisão governamental.
Idem, p. 101.
[255] Idem, p. 100.
[256] Idem, p. 101.

Não à toa, Carlos Estevão representa a ansiedade dos setores médios em ingressar nas universidades, sobretudo em algumas áreas, sem “sustos ou sacrifícios”, mesmo que seja no ano 2000. Trata-se, para muitos, da única possibilidade de atingir determinado *status* social, mesmo que seja a qualquer preço.

Em outro prisma, reitera o jogo de aparências, ao observar que a construção da memória social será referenciada à edificação de ídolos a partir de padrões culturais externos, sobretudo da indústria cultural norte-americana, ao referir-se ao “busto” de Marilyn Monroe, dando abrigo solar ao cidadão que nele procura guarida. Artificialmente, pela força da comunicação cinematográfica, interioriza-se como padrão de “civilização” da sociedade brasileira o *“American way of life”.* Na mesma tônica, observa a interferência dos “progressos” realizados pela biologia no comportamento social. Ao tomar por base, provavelmente, pesquisas biológicas em realização na passagem da década, o artista ironiza a sua leitura no cotidiano. A utilização deste “progresso” humano se traduziria no insólito comportamento do “jovial senhor” que, tendo por objetivo a sedução, passa por uma criança. O Instituto de Revitalização de Células, no ano 2000, na construção do artista, não se traduz em “progresso”, mas desconcerto e sobressalto, como podemos observar pelo susto da neta em relação ao comportamento do avô.

Finalizando sua narrativa, o artista instala, no espaço interplanetário, completamente negro, o lotação que, servindo ao município de São João de Meriti, realiza o percurso Praça Mauá-Lua, vitimando um número considerável de pessoas e anjos, devido a sua natureza “bárbara”, denunciando a “modernização” da sociedade brasileira como uma farsa.

Na esfera privada, a tecnologia e a ciência, como instrumentos do engenho humano, estariam a serviço do “perfeito conforto nos lares”, porém, igualmente, seriam coadjuvantes da intensificação da ira e do controle femininos dentro e fora do lar no ano 2000. Nesse sentido, conforto não seria sinônimo de harmonia. O desequilíbrio e a tensão entre os gêneros estariam alinhavados pela truculência do feminino e pela malícia ardilosa ou inocência do masculino, instalando-se no imagético como inversão. O “progresso” técnico -científico, parece corroborar a hegemonia do poder feminino e com sua capacidade de constrangimento físico e moral, sendo o conforto apenas


Carlos Estêvão APRESENTA
coisas do ano 2.000
DE COMO O ENGENHO HUMANO CRIARÁ RECURSOS PARA O PERFEITO CONFÔRTO NOS LARES
A TELEVISÃO INDIVIDUAL LEVARÁ A TRANQUILIDADE ÀS ESPÔSAS CIOSAS DO COMPORTAMENTO DOS SEUS MARIDOS AFEITOS ÀS RONDAS BOÊMIAS PELOS BARES DA CIDADE.
CRETINO! TUDO PERDIDO! COMPREI UMA TV TÃO CARA SÓ PRA VER OS TAIS SERÕES DELE E O ORDINÁRIO FAZ E SERÃO MESMO!
OS IRRITANTES CHÔROS DAS CRIANCINHAS LACTANTES, SERÃO TRANSFORMADOS, POR FILTROS ACÚSTICOS ELETRÔNICOS, EM SUAVES MELODIAS. QUANTO MAIS ARREPIADOR O CHÔRO, MAIS BELA E ERUDITA SERÁ A MÚSICA.
MALVADO! OUTRA VEZ FAZENDO COCEGAS NO PÉ DO MENINO... QUER MATÁ-LO, PAI TARADO?!
ESPERA, JUREMA... É O QUARTO MOVIMENTO DA PASTORAL... LINDO! SUBLIME! CHORA MAIS, NÉGUINHO, CHORA!
AS PESADAS CAMAS DE HOJE, SERÃO SUBSTITUÍDAS POR FÔFAS COLCHÕES DE GÁS, RESOLVENDO ASSIM O PROBLEMA DO ESPAÇO NO LAR.
FALO, FALO, A BOCA É MINHA E EU FALO!... E NÃO ADIANTA FAZER SHIII

o resultado do mecânico que, de fato, não agrega valor às relações humanas e familiares. A sua "utilidade prática" parece não alterar o comportamento da esposa diante da desconfiança de infidelidade do marido, bem como o respeito entre o casal e com os filhos. A televisão individual, os filtros acústicos eletrônicos, os colchões de gás e os robôs domésticos são intermediadores do exercício do poder no cotidiano e para a realização de finalidades que privilegiam uns em detrimento de outros. Apesar do desenvolvimento técnico-científico, o sarcasmo de Carlos Estevão permitiria que o pau-de-macarrão, a carabina e o revólver continuassem em cena no devir da sociedade brasileira, denunciando o seu descompasso com a "modernidade".

Nesse sentido, a produção do artista revela um caráter estritamente crítico em relação aos valores que compunham o espectro da "modernização", da qual também a revista *O Cruzeiro* parecia constituir e ser constituída, reproduzindo, em seu conjunto, um discurso que, naquele momento, correspondia não somente ao constante reaparelhamento de seu aparato técnico-gerencial, à profissionalização dos jornalistas e colaboradores, mas também a uma ação empresarial que nos *Associados* era sinônimo de pioneirismo e espírito empreendedor ousado e alicerçado na mentalidade "moderna".

Historicamente atreladas à "modernidade" e ao desenvolvimento capitalista, as revistas brasileiras, sobretudo no período da *Belle Époque*, constituíram-se não somente como meios de informação, mas como prática que, interferindo no social, formavam a opinião pública, recriando o cotidiano e a linguagem, onde o artista do humor sempre teve uma posição privilegiada e identificada com o "moderno".

Nesse prisma, a emergência de *O Cruzeiro* na praça do Rio de Janeiro,[257] projetando-se como um semanário nacional,[258] em 1928,

[257] No final da tarde de cinco de dezembro, após mais um dia de trabalho, quatro milhões de folhetos – três vezes o número total de habitantes do Rio de Janeiro –, foram atirados do alto dos prédios da Avenida Rio Branco, anunciando o surgimento de uma revista "contemporânea dos arranha-céus", um periódico semanal que "tudo sabe, tudo vê". A título de propaganda, um contrato com a Metro Goldwyn Mayer garantia que antes da exibição das películas da MGM, um curto filme mostraria as rotogravuras e a impressão de *O Cruzeiro*, enquanto o periódico propagaria o estúdio, no mais "moderno processo americano de infiltração na consciência dos consumidores."
MORAIS, Fernando. *Op.cit*., p. 185.

[258] Frente às deficiências das comunicações, a revista usou caminhões, barcos, trens e fretou um bimotor da companhia francesa Latécoère. Em dezembro a revista era distribuída de Belém

apresentando-se como “instrumento de educação e cultura”, se alinharia às revistas anteriores ao posicionar-se pelo editorial como um periódico “moderno”, cuja inauguração o colocava diante da perspectiva de “onde se mostrar a virtude, animá-la; onde se ostentar a beleza, admirá-la; onde se revelar o talento, aplaudi-lo; onde se empenhar o progresso, secundá-lo[259]. Afinada com os “novos” tempos, sintomaticamente, trazia no primeiro número o registro do tempo que o leitor levaria para ler seus artigos, reportagens ou contos.[260]

De forma eloquente, dois anos após a inauguração da revista, em 1931, os *Associados*, imbuídos de “virtude, beleza, talento e progresso”, patrocinariam outro “novo” fenômeno da ciência: a iluminação do monumento do Cristo Redentor no Rio de Janeiro, por Guglielmo Marconi, diretamente da Inglaterra. O cientista a bordo do iate Ellectra, emitiria um sinal elétrico que, receptado em Dorchester, seria retransmitido para Jacarepaguá, iluminando o Corcovado.

Pioneira na implantação das impressoras em rotogravura em cores, em fins da década de 20,[261] a revista seguiria equipando-se com importações norte-americanas durante os anos posteriores, sendo compelida a renovar seus quadros diretivos e profissionais devido à defasagem entre o desenvolvimento técnico e o conteúdo “arcaico”.[262] O “moderno” Dario de Almeida Magalhães assumiria a diretoria geral dos *Associados* e a presidência de *O Cruzeiro*, cujas contratações trariam para a empresa a nata do jornalismo,

---

a Porto Alegre, podendo ser encontrados seus repartes em Buenos Aires e Montevidéu. Segundo Accioly Netto, a revista era distribuída pelo sistema de “conta firme”, que não admitia encalhes.

[259] MORAIS, Fernando. *Op.cit*., p. 186.

[260] Esse procedimento seria prontamente abandonado na publicação subsequente.
Idem, p. 187.

[261] A introdução da rotogravura permitiria a impressão de *O Cruzeiro*, em tempo ágil, no Rio de Janeiro e não mais em Buenos Aires. Depois de conhecer o “telejornal”, com a capacidade de transmitir por ondas de rádio imagens a quilômetros de distância, a revista importaria uma Multicolor, a mais moderna rotativa dos anos 30. Em 1950 apenas dois outros complexos teriam essa inovação técnica: o jornal *O Globo* e a Lythographica Ypiranga. Os *Associados* foram os primeiros a comprar os serviços fotográficos da Wide World Photo, da França. No final dos anos 30 compram a rotativa Hoe, com a capacidade de impressão de 300.000 exemplares em poucas horas.

[262] Accioly Netto, em *O Império de papel*: os bastidores de O Cruzeiro, relata a existência da distância entre o setor gráfico e a redação e o setor administrativo, caracterizado como amadorístico e ineficiente. Apesar da impressão de alta qualidade, faltavam quadros eficientes e publicidade capaz de sustentar a revista.
NETTO, Accioly. *Op.cit*., p. 45-47.

da literatura e das artes plásticas.[263] Ainda na década de 30, em paridade com a modernização tecnológica, a revista publicava o trabalho de jovens literatos como Mário de Andrade, Jorge Amado, Érico Veríssimo e o poeta Augusto Frederico Schmidt, ao mesmo tempo que, acompanhando o ritmo da "vida moderna", a publicidade – um dos pilares dos *Associados* – anunciava como signos da "nova" temporalidade o Modess e o cheque bancário, pondo um ponto final às "anti-higiênicas toalhinhas", e enaltecendo "o documento que você carrega no bolso e que permite retiradas sem aviso-prévio".[264] Condizente com o tempo e objetivando maior captação de recursos e a agilidade da notícia entre os vários órgãos dos *Associados*, ainda nos anos 30, o complexo inauguraria uma agência de notícias – a Meridional.[265] Entretanto, apesar da complexidade do aparato técnico e do esforço gerencial, o fazer da imprensa, nessa década, estava limitado pelas condições estruturais de funcionamento, onde a publicidade e a tiragem não eram suficientes para garantir seu funcionamento como indústria cultural e encontrar sua autonomia empresarial.

A passagem dos anos 40 aos 50 marcaria na imprensa – e não seria diferente nos *Diários Associados* – a "modernização" a partir do modelo norte-americano, a profissionalização do jornalista[266], e a delimitação entre o fazer literário e jornalístico, resultando por instalar uma comunidade com discurso específico e exercício profissional assinalado pela produção ágil e linguagem estandardizada, sendo acompanhada pelo processo de concentração das empresas jornalísticas. Para além dessas prerrogativas, nas empresas capitaneadas por Assis Chateaubriand, os anos 50 percorreriam a trilha da campanha presidencial, da consolidação do Museu de Arte de São Paulo e da concretização da fundação da quarta emissora de televisão do mundo e a

---

[263] David Nasser, Freddy Chateaubriand, Millôr Fernandes, Edmar Morel, Alex Viany, Manuel Bandeira, Gustavo Barroso, Graça Aranha, Viriato Correia, Cândido Portinari, Aldo Bonadei, Anita Malfatti, Di Cavalcanti e Ismael Néri constituem algumas das contratações feitas por Dario de Almeida Magalhães.
Idem, p. 346.

[264] Idem, p. 345.

[265] Naquele momento existiam somente cinco agências no mundo: as européias Havas, Reuters e Wolff e as norte-americanas: Associated Press e United Press.
Idem, p. 261.

[266] O curso de jornalismo foi criado por Getúlio Vargas, em 1943, pelo Decreto nº 5.480. Em 1947, o primeiro curso de jornalismo ocorreria na Fundação Cásper Líbero. A Universidade do Brasil , em 1948, e a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, em 1951, foram as primeiras no Rio de Janeiro a oferecerem o curso.
RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Op.cit*., p. 35.

primeira da América Latina, reafirmando a “vocação” de pioneirismo e “modernidade”.

Entretanto, se a profissionalização da imprensa norte-americana, à luz do desenvolvimento capitalista, estava ancorada na publicidade e na tiragem capaz de resultar em preços baixos ao consumidor, a brasileira teria que conviver com problemas estruturais, tendo no clientelismo, compadrio, laços de parentesco e compromissos políticos, entre outros, os alicerces do financiamento e da sobrevivência de sua “modernização”. Seriam necessárias a consolidação do desenvolvimento industrial, a afirmação do setor financeiro privado e a ampliação do segmento publicitário, em décadas posteriores, para a autonomia da empresa jornalística e a sua solidez como indústria cultural.

Tendo por referência o modelo norte-americano desde 1920, e os primórdios da profissionalização do jornalista na imprensa brasileira a partir de 1930, a natureza da modernização da imprensa brasileira nos idos de 1950 vinculou-se às transformações estruturais da sociedade brasileira, como às reformas administrativas, gráficas e profissionais, que resultariam em modificações muito “mais técnicas do que empresariais”.

No âmbito da imprensa, ambicionando-se a adequação do jornalismo aos “novos tempos”, “modernidade” traduzia-se por “reformas” necessárias à inserção da prática do jornalismo ao processo de desenvolvimento sociocultural.

Inserida em uma temporalidade assinalada pela expansão urbano-industrial, ampliação dos meios de transporte e comunicações, possibilidade de maior acesso a bens de consumo duráveis, crescente concentração urbana, ampliação do letramento e da demografia, a imprensa necessitava tornar-se ágil e “objetiva” para atingir maior público-leitor, expandindo sua popularização, direcionada à afirmação da indústria cultural. Em contrapartida, a publicidade impunha o “aumento de circulação, já que as agências preferiam entregar seus anúncios aos veículos de maior tiragem, que cobrissem maiores áreas do território nacional”[267].

[267] ABREU, Alzira Alves. Revisitando os anos 1950 através da imprensa. In: BOTELHO, André (org.). *O Moderno em questão*: a década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2008, p. 213.

Correspondendo à aceleração do crescimento urbano-industrial, assistimos à penetração de valores “modernos” no interior de uma sociedade onde os padrões tradicionais estavam em processo de dissolução. Nesse sentido, socialmente, a identificação da “modernidade” vinculada à idéia de “progresso” estabelecia-se a partir dos valores do consumo e da aparência social, sem contudo, se obter a clareza quanto às condições estruturais de sua plena realização. Muito embora ancorada por papéis sociais tradicionais, a família – continuando a ser o núcleo central da vida social – sofria a interferência dos padrões “novos” de comportamento, onde o individualismo e os anseios por ascensão social e a ética consumista pareciam indicativos de sua projeção futura. O reconhecimento do trabalho para a aquisição de bens de consumo substituía paulatinamente a tradicional afirmação do ócio, assim como se estabelecia a elevação da concorrência como uma categoria a separar e hierarquizar os consumidores em potencial e os cidadãos. O “espírito de aventura”, enraizado em nosso passado colonial, transmutava-se em pioneirismo, em força inovadora, quando racionalizado; o catolicismo resistiria como instituição ordenadora e moralizante da ética social, continuando o Brasil a ser, para as elites, o “espaço dos bons negócios”, enquanto o Estado, apreendido como uma realidade externa, transmutava-se em fonte geradora de benefícios sociais.[268]

Concernente a esse processo de transição, enquanto a concorrência e o individualismo se insinuavam como valores, em contrapartida, a ambiência do exercício da livre expressão, tanto favorecia a discussão cultural e a prática da criatividade em múltiplas áreas, quanto possibilitava a luta social no âmbito liberal- democrático, estando em debate as idéias políticas e o futuro do país, direcionados à construção de uma “sociedade mais justa”.

Se, por um lado, o teatro, o cinema, a televisão, a publicidade, o campo editorial se estruturavam – projetando-se como indústria cultural –, por outro, elaboravam-se propostas de desenvolvimento. A efervescência política da década de 50 gestava variados projetos de caráter nacionalista e democrático,

[268] Essas transformações foram observadas através do texto de Fernando Novais em *História da vida privada no Brasil.*
NOVAIS, Fernando. *Op.cit*., p. 606.

assim como assistia ao esboçar hegemônico da ideologia nacional-desenvolvimentista a partir do Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

Nesse contexto, a imprensa procurava a racionalização de sua produção e consumo, direcionando-se aos primórdios de uma cultura de massa, onde o jornalismo estaria subordinado aos interesses do mercado.

Assim, seria estabelecido no meio jornalístico o discurso da "objetividade" e da "neutralidade", o da profissionalização e da separação entre o jornalismo político-literário e o informativo. Havia que se buscar uma linguagem própria, um lugar específico em que esta comunidade poderia se expressar de forma a ser considerada um "ator social" capaz de interferência e de reconhecimento. Em outra perspectiva, a sistematização da linguagem e da apresentação viria a contemplar a lógica industrial no interior de uma sociedade capitalista, onde o desenvolvimento industrial impunha o tempo útil porque produtivo. O tempo da indústria penetraria nas redações, objetivando a racionalização de custos e a disciplina do trabalhador em prol de um noticiário mais econômico, "objetivo" e "imparcial". A introdução do *copydesk*, visualizando a padronização de textos e técnicas, a diagramação resultando na "otimização" do espaço da publicação, da mão-de-obra, de matéria-prima e do tempo de impressão revelariam os vínculos dessas inovações a um jornalismo condicionado ao dinamismo da "nova" temporalidade e ao "progresso" de uma linguagem e de uma técnica capazes de manterem-se alijadas de "qualquer traço de subjetividade", característica dos textos artístico e literário. Nesse sentido, a profissionalização da categoria correspondia à necessidade da construção de uma identidade, de uma "fala" cujas características fossem eficazes no sentido do estabelecimento da "verdade" junto ao público-leitor.

A primeira página – como "vitrine" e síntese do "realmente constatado" – e o fotojornalismo – em substituição às fotos estáticas e posadas – imprimiriam um ritmo a que se ansiava como "novo": "a notícia que transmitia a vida tal como ela era". Afastando o retoque dos fatos e fotos, o imediatismo e a impressão da verdade – de estar diante do fato tal como ocorrido – davam ao jornalismo um estatuto de legitimação de seu exercício profissional e, concomitantemente, ofereciam aos seus participantes a possibilidade de ascensão social através da concorrência individual e da promoção no interior de empresas, cuja projeção de crescimento parecia inevitável diante da

profissionalização e da popularização crescentes de uma imprensa que rivalizava, nesse momento, com o rádio a primazia dos meios de comunicação junto ao público.

Não aleatoriamente, nos estertores da década de 50, assistimos ao surgimento de várias revistas e o auge de outras, no eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Além da fase áurea de *O Cruzeiro*, a revista *Manchete* nasceria em 1952 e se constituiria na primeira a se instalar em Brasília, sendo caracterizada pelo apoio irrestrito ao desenvolvimentismo juscelinista. A Editora Abril, através de suas mais variadas publicações, canalizaria para São Paulo grande percentual de profissionais do jornalismo e publicidade, inovando pela análise interpretativa. Em outra ponta, em 1959, a revista *Senhor*, portando ousada concepção gráfica, se notabilizaria, não somente pelos ensaios fotográficos como pela divulgação das renovações artístico-culturais: a bossa-nova, o teatro e o cinema "novos".

Nesse prisma, o *Diário Carioca* do Rio de Janeiro introduziria o *lead* e o *copydesk;* a *Tribuna da Imprensa* zelaria pela cobertura jornalística e pela linguagem técnica; e o *Estado de São Paulo* modificaria os métodos de recrutamento e treinamento de pessoal, atraindo significativo número de universitários para a redação. Caberia ao *Jornal do Brasil*, uma das mais importantes inovações: a introdução do *Suplemento Dominical* que, ao romper com sua tradicional história, viria a se tornar "o veículo de divulgação da Exposição Nacional de Arte Concreta em 1956, sendo também o espaço escolhido para o lançamento, em 1957, do "Manifesto" dos concretistas e, no ano seguinte, do "Plano piloto para a poesia concreta"[269].

Se o projeto "modernizador" da imprensa ocorre em consonância com a renovação artístico-cultural do período, há que se considerar também que, para a sua consecução, concorria a política cambial da década, a qual "garantia custo privilegiado do dólar para a importação de papel e outros materiais de impressão", favorecendo a inovação do parque gráfico e de seus métodos gerenciais. Nesse sentido, convém salientar a interferência do Estado, posto

[269] ABREU, Alzira Alves. Revisitando os anos 1950 através da imprensa. In: BOTELHO, André (org.). *O moderno em questão*: a década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2008, p. 213-222.

que controlava a importação e a distribuição da matéria-prima, essenciais à ação empresarial da imprensa.

A par de todos os esforços renovadores, em *"Carlos Estevão apresenta: Pedaços de Jornal"*[270], o artista se manterá crítico ao exercício e ao poder da imprensa, assim como à sua pretensa "modernização", alicerçada na "objetividade e na "neutralidade" de sua prática social.

Se o espetacular aparenta ter sido a razão de ser do imagético na revista *O Cruzeiro*, procurando "não desequilibrar o já tão precário e vazio conjunto de valores morais daquela sociedade"[271], parece ser possível encontrar descontinuidades a essa linha de procedimento, como podemos observar através da narrativa crítica sobre a imprensa, seus usos e significados sociais por Carlos Estevão que, posicionando-se primordialmente como humorista visual, utiliza o sarcasmo para denunciar os compromissos e mediações envolvidos na prática da qual também estava inserido.

Utilizando a técnica da inversão, o discurso imagético sobre a imprensa, tanto na esfera pública quanto privada, encontra-se embasado na ilusão da informação e estabilidade, em outros termos, na falência da "objetividade" e "imparcialidade" diante do ocorrido ou vivenciado.

Não consumido em sua totalidade, por ineficiência e desinformação, observamos a instrumentalização de fragmentos do jornal como toalha de mesa, proteção diante da intempestiva chuva, ou como matéria-prima de brinquedos nem um pouco infantis. As afirmações impressas nos periódicos utilizados nada traduzem a experiência captada no cotidiano pelo artista: "O povo se alimenta bem, afirma o deputado"; "Tempo bom para hoje", "Excesso de trabalho na Câmara dos Deputados" e "Haverá paz no mundo de amanhã".
O distanciamento entre o formalizado e a experiência cotidiana – tanto à luz do dia quanto na escuridão da noite, tanto no espaço privado quanto no público –é sintomático na prática social da imprensa, constituinte e constituída no interior de contradições e compromissos financeiros, políticos e sociais. Nesse sentido,

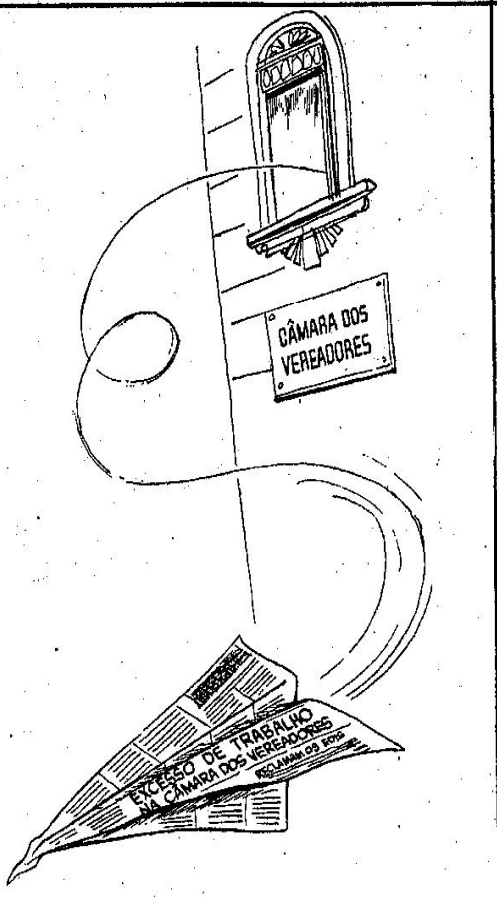
[270] *O Cruzeiro*, 11.07.1959.
[271] GODOY, Alexandre Pianelli, op. cit., p. 168.

Carlos Estevão APRESENTA

PEDAÇOS DE JORNAL









o artista denuncia a impossibilidade da existência da “objetividade” e “neutralidade” jornalísticas.

Circulando socialmente por diversos espaços e grupos humanos, mas sempre de forma fragmentária e duvidosa, os periódicos, na construção imagética, têm por função social, a mistificação e o ocultamento. A sequência visual demonstra que, apesar da aparência de amparo diante da escassez do alimento e de proteção frente às tempestades, os fragmentos circulam com fluidez nos gabinetes e fora deles, assim como nas cabeças de quem detém o poder ou de quem a ele está submetido. Utilizada de múltiplas formas e passível de uma pluralidade de leituras e significados sociais, a imprensa resulta utilitarista ou pragmática. A sua relação com os poderes de Estado – representado pelo Legislativo – e o entendimento cultural da imprensa como um espaço de conflito e tensão permeia todo o discurso imagético. Apesar do acesso ao noticioso, tendo os olhos vendados, o personagem sorri, inconsciente de seu destino fatídico. Detendo o poder também advindo do saber, a imprensa oculta e mistifica, diante de um público-leitor que, “inconsciente”, permanece “impotente”.

A crítica mordaz de Carlos Estevão assenta a imprensa no espaço do poder, em diálogo com os demais poderes – cuja procedência pode advir de qualquer esfera – e, não raro, a eles “superior” em força, posto que instalado no cotidiano, e nele interventor de forma diuturna. A narrativa do artista é emblemática do perfil do empresariado nacional da imprensa que, naquele contexto, vê delimitado seu gerenciamento empresarial entre a persistência de práticas do passado e a emergência do futuro, traduzida pela “modernização”. Veem-se diante de um projeto do qual necessitam ser parte integrante, sob pena de exclusão das oportunidades, aceitando o desafio de forma pragmática pela renovação do parque gráfico, a atualização da linguagem e da construção de um campo profissional específico da comunidade jornalística. Nessa perspectiva, Assis Chateaubriand “busca nos acordos políticos a realização de suas propostas, que se guia menos pelo cálculo racional, que implica uma avaliação de mercado, do que pelo empiricismo”[272].

[272] ORTIZ, Renato, op.cit., p. 58.

Em síntese, a construção imagética de Carlos Estevão rompe com a defesa da modernização da imprensa dos anos 50, alicerçada na mítica da "objetividade" e "neutralidade", que conduziam à afirmação do jornalismo como "a única atividade capaz de decifrar o mundo para o leitor"[273], edificando poder simbólico.

Em outra perspectiva, nos remete à questão da prática social da leitura, aos aspectos político-ideológicos e materiais das revistas, assim como ao uso social e aos significados que delas se fazem. Cumpre observar o fenômeno da revista não somente como veículo de análise do pensamento político-social, mas sobretudo, como "expressão de práticas e de lógicas integrantes de um sistema cultural, capaz de intervenção social"[274]. Impõe denotar a relação entre o produtor cultural e o público-leitor, de tal modo que símbolos podem ser apropriados de forma diferenciada e a revista interpretada como veículo de construção de significados sociais. Nesse sentido, podemos afirmar que tanto as revistas desempenham "um papel estratégico na vida cultural brasileira" como "mediante as percepções cotidianas, difundidas pelas crônicas e caricaturas, esboçam-se as mais distintas vivências e receptividades em relação ao moderno". Nesse ângulo, o discurso imagético sobre a imprensa, por Carlos Estevão, nos induz a observar que "a questão ganha ênfase na figura do intelectual que consegue sintetizar e expressar as ambiguidades sociais, através da linguagem satírico-humorística"[275].

Se a intermediação entre a voz silenciada do público e os poderes constituídos era o que se almejava como o papel social do jornalista à luz do projeto "modernizador" nos idos de 50, Carlos Estevão denunciava o esvaziamento dessa idealização e da construção da identidade desse profissional como o único capaz de interpretar e tornar público e consensual aquilo que veiculava como especular. É no espaço do humorismo, que lhe permite maior visibilidade crítica, que enfrenta a "mítica do moderno jornalismo brasileiro"[276], onde as reformas da década anunciavam a representação que construíam sobre si mesmos.

---

[273] BARBOSA, Marialva, op. cit., p. 150.
[274] VELLOSO, Mônica Pimenta, op.cit., p. 313.
[275] Idem, p. 315.
[276] Expressão utilizada por Marialva Barbosa em *História cultural da imprensa.*rj; mauad, 2007.

Essa mítica também se desnuda, se considerarmos a delimitação do poder de interferência e de domínio social da imprensa, representados nas afirmações de Samuel Wainer ao retratar o exercício de seus profissionais e dirigentes nos anos 50, na figura de Paulo Bittencourt, o empresário líder do *Correio da Manhã*:

> *[...] o Brasil daqueles tempos abrigava uma sociedade colonial, desprotegida, indefesa. Para a massa popular, repleta de analfabetos, a imprensa era algo inacessível, misterioso, poderosíssimo. 'Saiu no jornal', dizia-se, num tom de quem afirma uma verdade incontestável, irremovível. Era natural que, na sociedade dirigente, o dono do jornal tivesse status de marajá. A imprensa era tratada como uma parcela do Olimpo, fenômeno que aliás se manifesta ainda hoje e abrange também repórteres. Quando um jornalista leva uma surra, o mundo vem abaixo. Mas a indignação é infinitamente menor se quem apanha é, por exemplo, um líder operário. Nos anos 50, essa postura imperial da imprensa era muito mais aguda, e não há ninguém melhor que Paulo Bittencourt para ilustrá-la*[277]*.*

Contrastando com o espaço da "seriedade" do noticiário, a construção imagética como lugar do riso, tanto por sua natureza sintética e imediata, quanto por sua desestabilização pelo ridículo, atinge também a população iletrada, apesar de não termos condições de avaliar precisamente de que maneira poderia ser lida pela maioria do público, a não ser pelos indícios de sua recepção, marcada pela popularidade. Todavia, há que se observar que a pretensa "modernização do jornalismo brasileiro" ocorreu, sobretudo, na praça do Rio de Janeiro, quer pelo fundamento de constituir-se como capital federal em centro artístico-cultural, quer por ser a mais alfabetizada e de maior densidade demográfica do país.

Apresentando limites sociais, as mudanças processadas serão basicamente técnicas, uma vez que a imprensa brasileira ainda estava dominada pela tradição dos grupos familiares e condominiais, aparentando nos anos 50 uma independência que, de fato, não possuía, quer em relação aos partidos políticos, quer em relação às fontes financiadoras privadas e públicas.

No Sul, o *Correio do Povo* era capitaneado pela família Caldas. No Sudeste, *O Estado de São Paulo* pela família Mesquita, *A Gazeta* por Cásper Líbero, o *Correio Paulistano* pelo grupo de Francisco Morato, o *Correio da*

[277] WAINER, Samuel, op. cit., p. 136-137.

Manhã por Paulo Bittencourt, o *Diário de Notícias* pela família Dantas, o *Globo* pela família Marinho, o *Jornal do Brasil* pela família Nascimento Brito, e os *Diários Associados* pelo grupo de Assis Chateaubriand. No Norte e no Nordeste, *A Tarde* era controlado pela família Simões, o *Jornal do Commércio* e *O Liberal* pela Pessoa de Queiroz.[278]

Todavia, esses limites não obstaculizaram a luta pelo espaço e identidade do profissional da imprensa, uma vez que a busca por novos métodos de gestão e renovação técnica, editorial e redacional correspondiam, em última instância, à construção de um discurso onde o jornalista se transformaria em "ator social reconhecido"[279] e, portanto, constituído de poder.

Em outras palavras, o imaginário coletivo do período juscelinista penetrava no espaço da redação, onde os pressupostos de "modernização" e "desenvolvimentismo" corresponderiam também à idealização de um novo fazer profissional que, rompendo com a tradição jornalística, transformaria radicalmente seu perfil. Neutralidade, objetividade, dinamismo e jovialidade seriam elementos de um discurso que, grassando nas redações, concretizava uma estratégia de poder. Nesse sentido, o jornalista passava a ocupar um lugar institucional a partir das transformações que naquele momento julgava operar. Os discursos tendiam a idealizar a profissão, o papel social do jornalista e o processo de "modernização". Ao padronizarem a linguagem, ao criarem para si um discurso de "objetividade e neutralidade" alçavam-se a um determinado nível de pretensa autonomia e independência, atuando como se fossem "estados maiores" ou "partidos".[280]

Considerando a estreita vinculação entre o poder e a cultura e o papel assumido pelo intelectual como mediador de interesses dos grupos dominantes – quer pela força da publicação, quer pela decodificação da linguagem como sistema simbólico –, cumpre observar que o poder que o jornalista se reserva, não se limita à sua relação com os poderes constituídos, mas também é proveniente da capacidade do exercício autorizado de decodificação do mundo

[278] Segundo depoimento de Samuel Wainer em *Minha razão de viver: memórias de um repórter*, o jornal *Última Hora*, de sua propriedade, seria uma exceção. Porém sua exposição está comprometida com o discurso da profissionalização do jornalismo, bem como com os compromissos assumidos com o governo de Getúlio Vargas, expressos em apoio e financiamentos.

[279] RIBEIRO, Ana Paula Goulart, op.cit., p. 56.

[280] Essas considerações baseiam-se na análise de Marialva Barbosa em *Cinqüenta anos em cinco*: consolidando o mito da modernização – a partir dos pressupostos de Gramsci.

social pela linguagem que torna pública e ordenada. A língua entendida como sistema simbólico reserva poder a quem a detém e dela faz instrumento. Nesse sentido, a força do ofício de jornalista não se limita a expandir sua credibilidade junto ao público ou de desempenhar o papel de "coadjuvante político nos acontecimentos mais significativos do período"[281]. Antes, é como articulador intelectual que o jornalista detém poder simbólico e político, ao mesmo tempo que constrói sua representação.[282]

Fato emblemático do poder da imprensa no cotidiano e do esforço ideológico de "valorização da nação" no contexto do "desenvolvimentismo" é o acolhimento e o "furo de reportagem", pela revista *O Cruzeiro*, da vitoriosa Seleção Brasileira de Futebol, em 1958, quando de seu retorno da Suécia. Enquanto Juscelino Kubitschek – presidente da nação – os aguardava no Palácio do Catete, os dirigentes dos *Associados* utilizaram um estratagema que os desviava do caminho original, estacionando e adentrando o prédio da revista para o cumprimento dos parentes e amigos, convenientemente reunidos e convidados para a recepção de boas-vindas, "enquanto seus repórteres e fotógrafos trabalhavam" amiúde. O triunfo dos jogadores na Copa e, indiretamente, da "nação" como comunidade imaginada, amalgamava-se com o sucesso da revista que, desde sua inauguração, havia se posicionado, em editorial, no apoio ao "talento, virtude, beleza e progresso", onde eles se afirmassem.

Por seu turno, os discursos de defesa do estatuto "moderno" do jornalista e da imprensa são encontrados, de maneira exemplar, nos testemunhos de Samuel Wainer e Accioly Netto.

Colocando o *"Última Hora"* a serviço de Getúlio Vargas, da candidatura de Juscelino Kubitschek e, posteriormente, do governo de João Goulart, Samuel Wainer aponta para a progressiva "modernidade" de seu periódico, introduzindo novos métodos de gestão empresarial, lançando edições nacionais e regionais e valorizando seus profissionais através de condizente

[281] ABREU, Alzira Alves, op. cit., p. 233.
[282] A historiadora Marialva Barbosa comenta que, apesar da pretensa "modernização" da imprensa, nem de longe conseguiram romper com o campo literário e com o bacharelismo ilustrado, continuando o exercício jornalístico uma espécie de arte, onde ainda permeia o discurso ideológico da "vocação" e a construção de textos onde o ficcional e o concreto deslizam por uma linha tênue, e onde as emoções e o cotidiano de setores populares continuam sendo instrumentos fundamentais para atingir o público-leitor.

remuneração. Autodenominando-se introdutor do jornalismo de massas no país, estaria criando uma autoimagem renovadora como profissional e empresário diante de seus parceiros, desconsiderando a acumulação de experiências no percurso da imprensa carioca no decorrer do século XX, assim como estaria justificando a sua trajetória como jornalista humilde que, socialmente, ambicionava a ascensão em um tempo onde as oportunidades favoreciam o lugar social distintivo do jornalista como profissional.

Em outro ângulo, sua narrativa também corrobora a reflexão sobre os poderes e as limitações da imprensa no período. A maneira como descreve o nascimento e a gestão de *"Última Hora"*, assemelha-se aos processos que denuncia.[283] A necessidade de captação de recursos junto ao empresariado, o espaço e a função sociopolítica ocupada pelo jornal em gestação, a sua articulação com os poderes do Estado, a fragilidade diante do risco do constante endividamento, a dependência da importação de equipamentos e papel, o desafio sistemático da profissionalização de seus quadros são alguns imperativos que condicionam a pretensa independência defendida pelo memorialista, assim como fornecem dados para o questionamento sobre a decantada "modernização" da prática jornalística no período.

Em contrapartida, observamos que a construção de identidade própria, articulada ao pressuposto da "modernidade" a partir da profissionalização também estava baseada no fato de que significativa parcela dos trabalhadores de imprensa não tinha o curso superior e muitos não completavam o secundário, formando-se, de fato, na prática social do jornalismo. Os que possuíam diplomas universitários provinham do curso de Direito, sendo raras as profissionais femininas. Significativa porcentagem dos jornalistas não se dedicava integralmente à lide da empresa, pois trabalhavam no serviço público, constituindo-se o jornal em alavanca para cargos públicos ou políticos e para o exercício literário.

---

[283] Nos relatos em *"Minha razão de viver*: memórias de um repórter, o jornalista, durante o período Dutra, foi testemunha ocular da desenvoltura de ministros, senadores, industriais e do próprio presidente quando da realização dos almoços do Major John MacCrimmon, em que a influência do capital canadense na vida política do país, bem como a corrupção dela decorrente eram visíveis. Constatando o controle sobre a energia elétrica, os serviços de água, de transporte público e telefonia, também seria testemunha da pressão exercida para a aprovação de uma lei que favorecesse a remessa de lucros em ouro para o exterior.

Por sua vez, Accioly Netto – um dos dirigentes de *O Cruzeiro* – menciona em suas memórias sobre os bastidores da revista, a significativa transformação operada no seio da redação. Os profissionais outrora desvalorizados, não raro alcoolizados, mal-pagos, vivendo de pequenos expedientes, sendo confundidos no boteco da esquina com os demais personagens e transeuntes, vivendo de reportagens ocasionais e improvisadas, foram substituídos, em sua narrativa, por repórteres profissionais, por uma nata que se constituía em uma elite sociointelectual do jornalismo.

Ao retratar a imprensa brasileira nos meados do século XX, observa a existência de dois tipos de profissionais: os redatores e os repórteres. Os primeiros, como formadores de opinião e com grande preparo intelectual, assinavam seus artigos e por eles se responsabilizavam – representando a posição do periódico –, enquanto os segundos eram constituídos, heterogeneamente, de uma malta de plantonistas mal-pagos.

Em sua versão, a mudança coube a *O Cruzeiro*, que processou "uma verdadeira revolução no jornalismo nacional", fazendo emergir o "esquadrão de ouro", formado por repórteres e fotógrafos cuja envergadura jornalística, traquejo social e altos salários permitiam a desenvoltura nos ambientes burgueses e a visão cosmopolita do mundo, favorecida pelas viagens internacionais.[284]

Não à toa, o projeto de *O Cruzeiro Internacional* tem como nascedouro os meados da década, na fase de apogeu da revista no Brasil. A euforia e a crença no "progresso" sem limites da instituição é visível no testemunho de Accioly Netto. Atribui o fracasso, fundamentalmente, às pressões do grupo *Time-Life* sobre o Departamento de Estado americano e às novas barganhas e à ausência de real compromisso das autoridades brasileiras com o projeto de uma revista que poderia oferecer propaganda gratuita no exterior ao governo de Juscelino Kubitschek e, particularmente, àquela que seria a "metassíntese do desenvolvimentismo", a cidade de Brasília. Sintomaticamente, o modelo no qual o periódico deveria se espelhar era a *Life* internacional, denotando-se pela escolha, a concepção de "modernidade" com a qual o grupo dos *Diários Associados* estava identificado. Apesar da publicação da revista e da narrativa

[284] Faziam parte do "esquadrão de ouro" os seguintes profissionais, entre outros: David Nasser, Jean Manzon, Mário de Moraes, Ubiratan de Lemos e Indalécio Wanderley.

"otimista" quanto ao seu sucesso,[285] os limites à expansão do grupo emergem em sua narrativa: o compromisso com o mesmo modelo editorial da revista brasileira; problemas de distribuição a longa distância; acessibilidade do preço para garantia de consumo; a dificuldade de obtenção de publicidade internacional; concorrência externa e premência absoluta ao financiamento estatal. Restando-nos observar o caráter patrimonialista e pouco "inovador" da ação gerencial e pragmática do grupo, que contrasta com o discurso otimista de um de seus mais influentes dirigentes.

Apesar dos acertos com a Coca-Cola, a Ford, a Chevrolet e os estúdios cinematográficos de Hollywood, entre outros produtos desse âmbito, os limites da ação empresarial da imprensa brasileira surgiam pelo exemplo de *O Cruzeiro Internacional.* Os acordos publicitários rompidos por pressão da concorrente sobre o Departamento de Subvenções de Assuntos Publicitários norte-americano – que visualizava captar contribuições do comércio e indústria às publicações externas – não explicam, isoladamente, o fracasso do empreendimento.

Ainda que dependente da publicidade, a esperança no financiamento estatal – imprescindível para o sucesso e continuidade da revista – feneceu diante do acometimento de um derrame cerebral pelo "capitão" dos *Associados*, Assis Chateaubriand, que entregaria seu grupo à formação de um Condomínio liderado por João Calmon, em 1959. Assim, estavam postos os fatores que a historiadora Ana Paula Goulart Ribeiro apontou como constitutivos do dilema do empresariado da imprensa brasileira naquele momento: movimentando-se entre o passado e o futuro, os empresários e os dirigentes da imprensa tinham um comportamento cuja lógica não era hegemonicamente a do mercado e, nesse sentido, não estavam se constituindo propriamente como uma indústria cultural. Accioly Netto refere-se aos "sequazes" de João Calmon com desprezo e ira, próprios daquele cujos critérios também eram pessoais e não mercadológicos. A dependência aos recursos estatais e o gerenciamento familiar e condominial ainda eram predominantes na imprensa brasileira, apesar do discurso da "modernização".

[285] Segundo Accioly Netto, a revista atingiu 300.000 exemplares a preço acessível ao consumidor, ou seja, meio dólar. Euforicamente, acreditou que o sucesso da publicação, poderia conduzi-los à publicação no México, no Caribe e no sul dos Estados Unidos. A revista era distribuída em toda a América do Sul, conforme seu depoimento.

O fato é que um dos maiores conglomerados da imprensa brasileira, a partir desse momento viveria pela formação do *Condomínio Associado* – um grupo de colaboradores, familiares e profissionais mais próximos[286] – até os anos 70, um outro momento em sua história, coincidente com o desligamento ou o falecimento de seus integrantes mais críticos, como Carlos Estevão de Sousa.

A tensão dos "novos" tempos também adentraria a redação e o Departamento Artístico de *O Cruzeiro*, ainda nos anos 50, revelando a existência de conflitos internos indicativos de readaptações, críticas ou resistência dos profissionais brasileiros diante dos fundamentos que norteavam a prática jornalística a partir do modelo norte-americano.

Todavia, convém observar que a renovação dos procedimentos da imprensa não pode ser interpretada como um fenômeno restrito à década de 50, bem como há que se relativizar a penetração da prática americana em nosso meio. Entendida como processo acumulativo das experiências ao longo da primeira metade do século XX,[287] a "modernização" no interior da imprensa tem na renovação do *Diário Carioca* o exemplo de alterações procedimentais, cujas raízes remontam às preocupações de intelectuais da Semana de Arte de 1922, objetivando a aproximação do texto literário à fala cotidiana. Em outra perspectiva, ressalta-se que muitas técnicas adotadas nas redações de alguns jornais cariocas antecedem às traduções dos primeiros manuais norte-americanos introduzidos no Brasil.[288]

As contradições e o teor dos conflitos emergentes da intensificação desse processo nos bastidores da revista *O Cruzeiro* são sintomáticos no depoimento de Jânio de Freitas, egresso em 1958, na fase intermediária entre a demissão e o retorno de José Amádio[289] como redator do periódico:

---

[286] Compunham o Condomínio: Edmundo Monteiro, Leão Gondim de Oliveira, David Nasser, Martinho de Luna Alencar, Nehemias Gueiros e Austregésilo de Athayde.

[287] Corroboram esse entendimento Ana Paula Goulart Ribeiro e Marialva Barbosa, considerando rupturas e continuidades presentes no processo de "modernização" da imprensa nos anos 50.

[288] Nilson Lage, estudioso da história do jornalismo brasileiro, observa que as técnicas de redação já estavam internacionalizadas na década de 50 e difundidas no Brasil. Cita a reforma editorial introduzida por Danton Jobim e Pompeu de Souza, nos idos de 50, no *Diário Carioca,* como a técnica do lide e a modernização do idioma escrito, "incorporando formas de escrever difundidas pela Semana de Arte de 1922".
LAGE, Nilson. Comentários à dissertação 'O Estado de São Paulo (1942-72): uma contribuição das técnicas jornalísticas', de Liriam Sponholz. In: CARVALHO, Luiz Maklouf, op. cit., p. 351.

[289] José Amádio foi contratado em 1948 como um dos assistentes de Accioly Netto. Em 1953, torna-se secretário da redação, cuja tarefa "principal era coordenar a edição, dirigir o

> *Quando cheguei lá O Cruzeiro vivia uma briga entre um grupo que queria modernizar a revista, que tinha se encantado com aquilo que foi feito na Paris Match, e na Manchete, durante os anos de 55 para 56, e o grupo que não sabia nada de jornalismo nem de qualquer outra coisa – e tudo o que queria era defender a sua posição, seu prestígio interno, seu salário, seus cargos*[290].

Recém-chegado, não participando diretamente da luta e da discussão interna, o jornalista, dizendo-se "muito novo e se sentindo absolutamente alheio àquilo tudo, colocou sua mesa na seção de textos, num lugar totalmente encoberto, nunca se sentindo uma pessoa de *O Cruzeiro*"[291]. Advindo da *Manchete* e considerando a *O Cruzeiro* "antiga em todos os sentidos", foi admitido junto com Armando Nogueira para "melhorar o texto", em um clima de tensão proveniente da saída de José Amádio e da gestão de Wilson Aguiar, antagônica aos métodos e aos textos de David Nasser.

A pretensa "neutralidade" da posição e da narrativa de Jânio de Freitas muito mais revela do que oculta. Em meados da década, a revista vivia a continuidade de seu dilema: a renovação apenas como discurso e o reaparelhamento técnico. Conservação e mudança são aspectos da trama que tece cotidianamente. Do mesmo modo que incorpora discursivamente jornalistas como Jânio de Freitas e Armando Nogueira, em nome da transformação do texto e dos métodos, busca conservar, oscilantemente – ao sabor do clima político –, profissionais que, apesar dos antigos procedimentos e acepções, ainda agregam valor de venda e processam transformações sem custos adicionais e sem comprometer a linha editorial da revista. As mudanças ocorrem muito mais na forma do que no conteúdo, mesmo porque implicariam numa reavaliação "temática e ética", como observou Jânio de Freitas.

Sintomaticamente, o descrédito e a reabilitação de David Nasser ao longo da década seria concomitante à saída e ao retorno de José Amádio à frente da redação. Do mesmo modo, as novas contratações, que se concretizavam em nome da "modernização" de *O Cruzeiro*, coincidiam com a sangria nos cofres da empresa ou com a ameaça dos concorrentes, acrescidas da luta pelo poder. O Departamento Artístico não ficaria imune a tudo isso.

---

fechamento e lidar diretamente com o reportariado. Teria diminuído o material comprado das agências e valorizado o trabalho dos repórteres subalternos".
CARVALHO, Luiz Maklouf, op. cit., p. 234.

[290] Idem, p. 356.

[291] Idem, p. 356.

Diante da crescente emergência de *Manchete* e à queda nas vendas de *O Cruzeiro*, José Amádio seria alçado ao posto de redator-chefe, com a árdua tarefa de imprimir à revista uma "leveza" que não parecia possuir, em 1957. Priorizando o colunismo social, declinando do "jornalismo-verdade", mantendo a impressão em tinta marrom, acabou por colocar contra a sua gestão conservadora um grupo composto tanto de recentes contratações como de antigos profissionais da revista, como Millôr Fernandes. Ressalta-se a contradição entre a mudança de gestores, mas a manutenção de procedimentos. Há antítese entre os objetivos da condução de Amádio ao cargo e a manutenção de práticas – inclusive técnicas –, completamente superadas no mercado. Sobretudo, para um periódico que tinha na força do imagético um de seus pilares, é surpreendente e contraditória a força da tradição. Não à toa, foi qualificada como uma revista feia e antiquada por Jânio de Freitas. Entre vários colegas envolvidos na reação contra o conservadorismo de José Amádio, o recém-contratado Armando Nogueira afirmava:

> *O que se pretendia antes de mais nada era mudar a paginação cafona. E também a tipologia e a cor da tinta para negro, azul-escuro, de forma a ressaltar as fotografias. [...] A maioria foi dispensada porque Leão Gondim chegou à conclusão de que com as máquinas que tinha não precisava de talento algum*[292].

José Amádio seria deslocado para a *Shering* após a "revolução branca",[293] que dimensionava o impacto e as contradições, não das reformas, mas da manutenção de práticas antigas e formulações ligeiras, objetivando a recuperação das vendas. Entretanto, seria reconduzido à revista em 1959, em um contexto de ausência de recursos à *O Cruzeiro Internacional*.

Concomitantemente a esse processo, a contratação de jornalistas provenientes de outros periódicos considerados inovadores correspondia à necessidade de imprimir uma nova feição à redação. Jânio de Freitas observa em sua narrativa que em *O Cruzeiro*, nessa fase, existiam excelentes

---

[292] Idem, op.cit., p. 341.

[293] Assim o diretor de redação nominará o movimento. Participaram diretamente da reação contra José Amádio os seguintes profissionais: Luiz Carlos Barreto, Borjalo, Flávio Damm, José Medeiros, Luciano Carneiro, Eugênio Silva, Enrico Bianco, Jorge Ferreira e Armando Nogueira. NETTO, Accioly, op. cit., p. 163.

fotógrafos, mas carecia de repórteres, revelando que David Nasser apenas era preservado pelo poder que conservava na empresa.

Vendo seu prestígio demolido pela nova gestão de Wilson Aguiar, assim David Nasser reagiria à modernidade dos "novos tempos" e à posição da direção executiva de *O Cruzeiro* frente ao seu isolamento profissional:

> *Hoje, na tomada de posição, olhando para os lados, você quase não encontra a sua gente, os rapazes que o ajudaram a fazer o impossível [...]. Eles passaram a ser apenas o estorvo [...] os que não souberam acompanhar o ritmo da revista. Os que já não sabem fazê-la. Os que deixaram de ser mestres para se tornarem alunos na universidade de imprensa que foi O Cruzeiro [...].*
> *Trato os assuntos com a mesma aparente superficialidade, pois não sou sociólogo, antropólogo, arqueólogo, ou filósofo, mas apenas um contador de histórias, um narrador de fatos [...]. A platéia é a mesma, a mesma platéia de 1952, dos 730 mil exemplares jamais alcançados de novo. E por que? Por desprezarmos os nossos métodos vitoriosos para abraçar os métodos de uma revista vencida. Por menosprezarmos nossos homens [...]. Irei provar, nos Diários Associados ou fora deles, que reportagem não é evangelho, nem dicionário, nem tratado de sociologia. Reportagem é contar em linguagem simples e direta a história que a alguém é dado ver*[294]*.*

Reconhecido pelos recursos verbais de sua escrita, sendo criticado por auferir lucros e legitimar o falso testemunho na construção de matérias pagas, David Nasser, considerado por alguns muito mais um ficcionista do que repórter, indubitavelmente era um dos protagonistas mais importantes na luta pelo poder nos bastidores de *O Cruzeiro* e um dos articuladores do embate entre a tradição e a renovação do periódico. Renasceria como um dos quadros mais significativos da revista, em 1959, a partir da cobertura sensacionalista do caso Aída Curi e da ausência de recursos à *O Cruzeiro Internacional*, que conduziria ao fim da gestão de Wilson Aguiar. Seu ressurgimento profissional e a inclusão de seu nome no *Condomínio Associado* atestam a manutenção de seu poder e o dilema da "modernização" de uma revista, que tinha na conservação e na mudança a alteridade de sua prática, delimitada pela luta diuturna pela sobrevivência e inclusão em um mercado cada vez mais competitivo.

A ascensão de Nasser e o retorno de Amádio representariam a intensificação dos debates no interior de uma revista, onde a modernização

---

[294] Trechos da carta de Nasser a Leão Godim, em 18 de agosto de 1958.
CARVALHO, Luiz Maklouf, op. cit., p. 358-360.

constituía-se muito mais em discurso do que mudança efetiva da prática jornalística. Conforme testemunho de Audálio Dantas, Nasser continuaria a resistir a renovações e à redefinição de seu espaço na revista numa série de reuniões, enquanto Amádio retornaria à antiga função com a novidade da "reportagem bossa-nova". Tratava-se de dar nova roupagem a antigas temáticas, mudando a concepção do desenho.

"A moça e o gato", uma "história fotográfica de Indalécio Wanderley"[295], era um dos exemplares da inovação. Em sete páginas, a história apresenta Leila Rastelli Ramos brincando com um gato, "ela em fundo branco, ele em fundo preto. Na página dupla de abertura, com um pequeno texto, há um *superclose* dos olhos do bichano. Leila aparece no canto esquerdo. Na dupla que fecha, tem-se o inverso: um *close* dos olhos dela, belíssimos, e o bichano no canto direito. Com o seguinte texto:

> Paginação bossa-nova trouxe os olhos de Leila e do seu gato, em cinemascope. Os olhos da bela e, poderíamos dizer impropriamente, os olhos da fera aparecem em ponto grande, nesta reportagem, para serem comparados pelo leitor. Diferem no formato, claro, mas são igualmente puros na beleza"[296].

Sete meses depois, essa "reportagem bossa-nova", entre outras, ainda repercutia no Departamento Artístico, pela interpretação de Carlos Estevão de Sousa. Subvertendo o espaço e a ordem dos protagonistas, instalando uma estética contraposta à beleza dos olhos "da bela e da fera", revela seu desagrado e o anseio de fuga do que considerava insuportável através de *"Carlos Estevão apresenta: Bossa Nova"*[297]*.* Mais do que o riso, o que exala de sua composição é a ironia e a indignação frente a uma situação-limite. Se originalmente a reportagem referia-se a uma brincadeira, na reedição de Carlos Estevão constituía-se como protesto.

Se na construção imagética da reportagem, espacialmente, a moça e o gato se contrapõem, no humor visual, além da protagonista e do bichano, o artista introduz uma mulher em primeiro plano à direita e em oposição a um quarto personagem masculino. Este, sendo a representação de Estevão, tanto exorta a nova figura feminina a abandonar a sua inércia, quanto ameaça José

---

[295] *O Cruzeiro*, 19.12.1959.
[296] CARVALHO, Luiz Maklouf, op. cit., p. 365.
[297] *O Cruzeiro*, 16.07.1960.

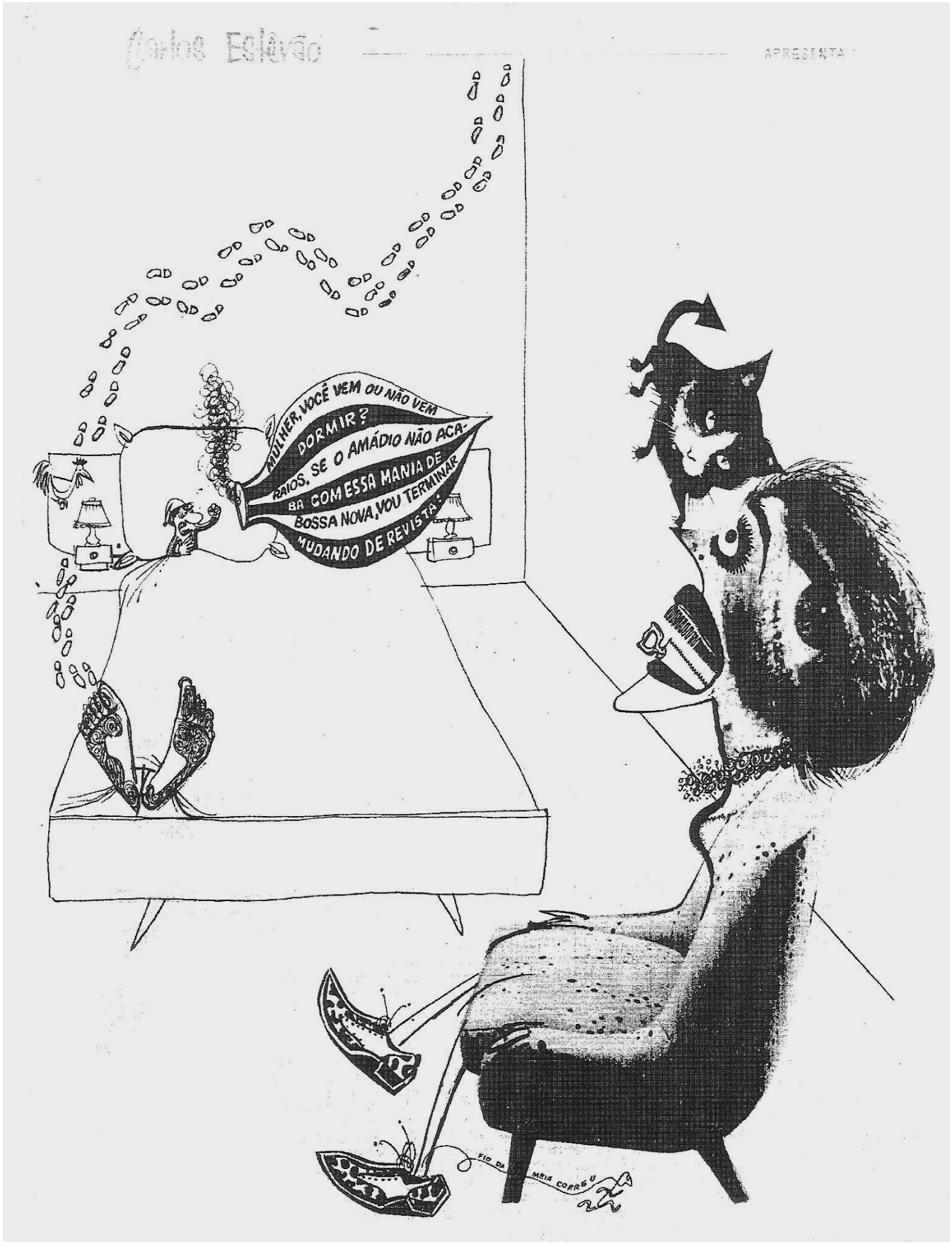
Amádio com a mudança de periódico, caso não acabe com a “mania de bossa-nova”.

Reduzindo a estética da fotorreportagem a uma excentricidade, sarcasticamente, utiliza a colagem como recurso técnico, reproduzindo o olhar da moça que, recolocado funcionalmente pelo desenho na cabeleira da protagonista, fixa o leitor. Entretanto, os olhos do gato e da moça, direcionados ao público, nada reservam da cinematográfica “beleza” e “pureza” anteriores. Ao contrário, o bichano é “demonizado” pelo artista e da moça conserva-se apenas o olhar em destaque do lado direito da cena. Em seu lugar, instala uma mulher, cujo corpo formalmente dilui-se à poltrona, “coisificado”, mantendo da moça apenas a lembrança. Com o olhar espantado e a boca travada por armadilhas e serrote, prostrada, a mulher fixa o gato. Do lado oposto, o homem, igualmente sem definição corporal, mas portador de voz, “canta de galo”, ameaçando “dar no pé”. A inversão no construto das duas personagens é visível: na figura feminina destaca-se a cabeça reduzida ao olhar; na masculina, os pés; na primeira, o silêncio e a prostração; na segunda, a indignação e o desejo de mobilidade. A mulher reside em primeiro plano, imensa, com os pés recobertos e sem fala. O homem é instalado em terceiro plano, diminuto, com os pés desnudos, porém portador da mensagem que rompe com a estética, que se pretendia hegemônica porque moderna.

Desestabilizando os sentidos, Carlos Estevão escolhe compor o cenário dispondo de vários objetos racionalmente alheios à situação, mas metaforicamente pertinentes, pois irônicos à pretensa “modernidade” da estética visualizada por José Amádio. O balão, o galo e o “fio de meia que corre” se instalam simbolicamente como recursos gráficos inspiradores da ação e do caminho a seguir. Entretanto, o anseio de sair de cena existe em ambos os protagonistas, denunciado pela trajetória das pegadas da figura masculina e “pelo fio que corre” da meia da mulher, apesar dos sentidos opostos.

Em última instância, olhar, pensar, protestar e mover-se sintetizam a prática e o desejo do artista diante do que vivencia nos bastidores da revista.

O Cruzeiro continuaria a conviver com o pragmatismo da procura por “modernização” jornalística e a mudança dos quadros de chefia quando as


Carlos Estêvão
APRESENTA
MULHER, VOCÊ VEM OU NÃO VEM DORMIR?
RAIOS, SE O AMÁDIO NÃO ACABA COM ESSA MANIA DE BOSSA NOVA, VOU TERMINAR MUDANDO DE REVISTA!
FIO DA MEIA CORREU

vendagens insistiam em declinar.[298] Em 1963, em substituição a José Amádio, Odylo Costa Filho era instituído como diretor de redação, introduzindo reformas na editoria de texto e de arte, trazendo à tona novas tensões aos quadros mais tradicionais da revista. No bojo da disputa pelo poder, Ziraldo Alves Pinto seria conduzido à diretoria de arte, projetando um novo visual, aumentando o uso do espaço em branco na revista, sob protestos de Milton D'Ávila.



Em outra perspectiva, o "moderno" também surgiria nas composições de Carlos Estevão em *"Perguntas Inocentes"*[299] pelas interrogações sobre a natureza da arte naquele contexto e sua articulação com o grande público.

[298] Em 1963, a tiragem declinou de 720.000 para 425.000 exemplares.
[299] *O Cruzeiro*, 15.09.1956.

Estranhamento e contraste são os recursos utilizados no humor visual do artista que coloca em cena o público, o pintor e o modelo vivo frente a uma dinâmica em que a arte moderna é entendida como arte abstrata. Nesse sentido, a desestabilização decorre do procedimento do pintor, que insiste em medir com precisão as proporções da forma que almeja reproduzir na tela, como se exercesse uma estética figurativa. Contrastando as harmoniosas formas da jovem modelo com a interpretação do artista, Carlos Estevão busca denunciar através da perplexidade e indagação da espectadora, não a obviedade do que se vê, mas o insólito de uma arte cujos procedimentos e objetivos não comportam sentido para o homem comum, a não ser pelo rompimento com o naturalismo acadêmico.

Considerando a ambiência da projeção da arte moderna no Brasil no pós-guerra, se Carlos Estevão parece criticar os produtores de uma arte, cujo proceder artístico não favorece a aproximação com o público, por outro lado, compõe uma narrativa antagônica ao hegemonicamente estabelecido pela revista que, por conceber-se "moderna", estaria disposta a "aplaudir o talento onde quer que se manifestasse".

A crítica contida na construção imagética de Carlos Estevão reforça a constatação da distância entre os pressupostos e a prática artística e política do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro que, fundado em 1949, tinha como uma de suas metas "socializar o indivíduo segundo novos padrões de beleza, percepção e sensibilidade, tornando-o capacitado para interferir no processo de modernização"[300]. Nesse sentido, ideologicamente, a arte moderna era associada ao desenvolvimento e o abstracionismo a uma sociedade desenvolvida.[301] O próprio surgimento do Museu correspondia às transformações operadas no Rio de Janeiro no sentido do processo "civilizatório", não mais inserido no modelo europeu, mas norte-americano. Correspondendo a um projeto mais amplo, a caminho da "modernidade", o próprio estatuto do museu como espaço de sociabilidade se transformaria, atuando no sentido do exercício didático-pedagógico em prol da educação da

[300] PARADA, Maurício. A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50. In: Brasil – 1954-1964. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, ANPUH/Marco Zero, v. 14, n. 27, 1994, p.120.

[301] Segundo Maurício Parada, entendiam por arte moderna as vanguardas européias desde o impressionismo, porém com a consolidação do Museu, tornou-se sinônimo de abstracionismo.

população à luz dos padrões estéticos cosmopolitas, mesmo que distanciados dos ditames que acompanhavam os modernistas brasileiros de 1922. Alavancar o país do atraso, a partir do despertar da estética moderna, especialmente abstracionista e internacionalista, era a tarefa da elite carioca que, sentindo-se inferiorizada em relação a São Paulo quanto ao processo de industrialização, se integrava ao projeto "modernizador" pela arte, na qual a arquitetura era um exponencial exemplo. Os empresários da imprensa estariam atrelados à imagem da "modernidade", especialmente o grupo de Assis Chateaubriand, cujo pioneirismo era propalado como um traço "moderno" de sua performance empresarial quando do triunfo da instalação de vários museus de arte no Brasil. Composta de banqueiros, industriais e empresários da imprensa, cabia à elite o capital cultural e simbólico, enquanto ao público restava a expectativa e o desconcerto diante de uma produção artística que lhe parecia pouco familiar e acessível por sua natureza internacionalista, conforme parece atestar a composição de Estevão.

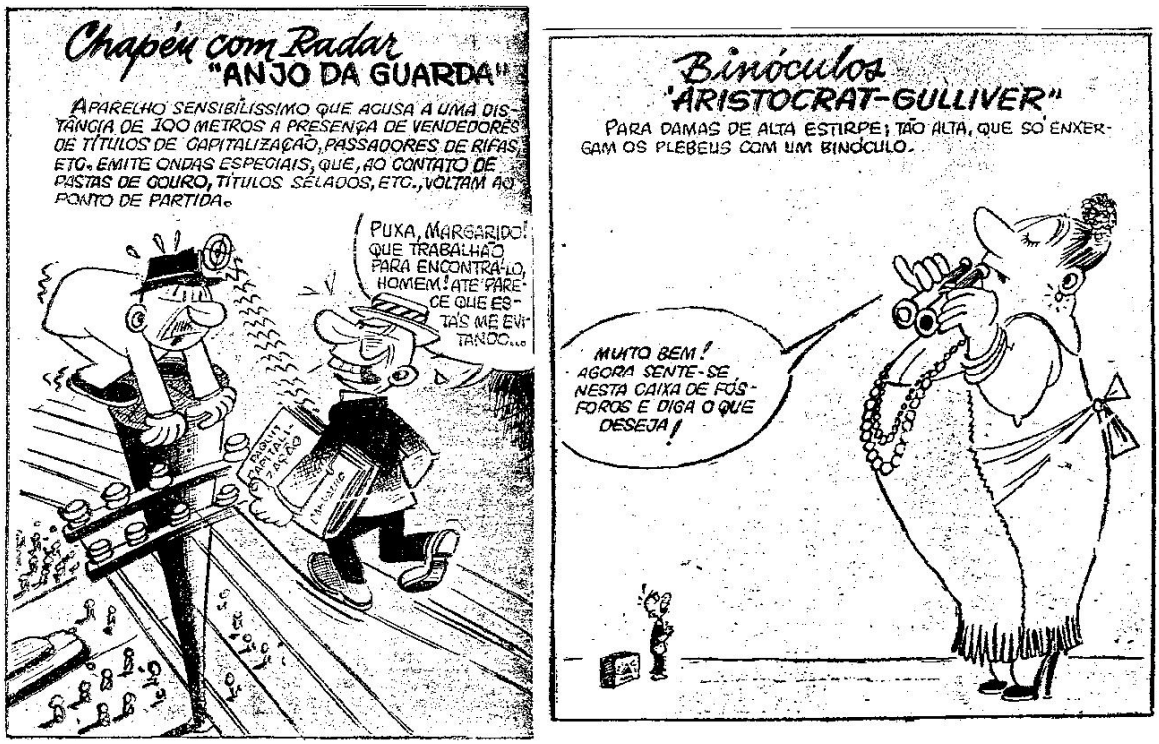
Em outro ângulo, ridicularizando pela rotina do cotidiano a tecnicidade, a praticidade e o mecanicismo implícitos na concepção do "moderno" para grande parte do público-leitor do pós-guerra, Carlos Estevão apresenta: *"Álbum de Inventos".*

A engenhosidade humana está posta a serviço da vida "moderna" que, baseada na aparência social, oculta adversidades e conflitos que subjazem ao vivenciado, denunciando a "modernidade" como farsa que permeia todas as camadas sociais.

Em *"Chapéu com radar – Anjo da Guarda"*[302], o artista ironiza os setores médios que buscam sofregamente comercializar títulos de capitalização para uma clientela irrisória e igualmente sofrida, cuja estabilidade é precária, como demonstra a posição dos protagonistas que se equilibram perigosamente sobre o poste e os fios da iluminação pública. Apesar do risco, o vendedor não perde o "bom humor" e a expectativa, enquanto o possível comprador prefere confiar no "anjo da guarda" a ter que comprar qualquer tipo de papel. A farsa da "modernidade" emerge com força pela teatralização da aparência social.

[302] *O Cruzeiro,* 05.07.1952.

"Binóculos Aristocrat-Gulliver[303], para damas de alta estirpe; tão alta, que só enxergam os plebeus com um binóculo", apesar de aparentemente descontextualizada, aponta para a abissal desigualdade prontamente visualizada pela proporção e composição dos corpos, separados não só espacialmente, mas hierarquicamente. Não há contato a não ser pelo instrumento e a única relação possível é a da demanda daquele que está colocado em situação inferior. A adiposidade e a arrogância da senhora aponta para uma vida farta, material e simbolicamente. A necessidade da intermediação do binóculo delata a ocultação do outro. A insignificância do tamanho de "uma caixa de fósforos" é a dimensão da importância do outro em relação, que somente o instrumento pode revelar.



"Cabo de Vassoura Hollywood", "Cotovelos protetores Virtude", "Telas Ósculo de Saúde", Bússola Pausa para a Meditação", "Toilette Resignação", "Pregadores de Pelancas Última Ilusão", "Microfone Louzada" e "Batom Fosforescente Vagalume Gostoso" compõem, sarcasticamente, o quadro de inventos que, auxiliares na normatização do procedimento social, são também objetos de desejo, quer pelas limitações impostas pelo cotidiano, quer pelos

[303] *O Cruzeiro,* 12.07.1952.

padrões estéticos de beleza, jovialidade e higiene impostos como acepções modernas, quer pelos valores familiares e sociais em transição.

Os preceitos de higiene e conforto anatômicos surgem como necessários ao que se pretende "moderno", assim como a utilização de matéria plástica e mecanismos automáticos e de "fácil manejo". Os signos da cultura norte-americana, como o *Cadillac* e a indústria cinematográfica, assinalam os padrões externos como modelos no cotidiano.

Todos são irremediavelmente ironizados por Carlos Estevão, tanto na esfera pública quanto privada. A matéria plástica não sobrevive como objeto de desejo senão "pintada à mão", artesanalmente. Sua praticidade é justificada pela precariedade do transporte público – representada pelos trens da Central do Brasil e pelas filas intermináveis de ônibus – e pelo assédio masculino.

A instabilidade dos valores em uma sociedade em movimento também é denotada. Se por um lado ironiza a idealização da juventude, do casamento, do namoro monitorado, por outro observa, apesar da estigmatização social, maior liberdade do comportamento feminino no espaço urbano.

Em outro prisma, *"Álbum de Inventos"*[304] delata o "moderno" a serviço dos poderes cotidianos e da valorização da etiqueta e da aparência sociais, constituindo-se como farsa. A "modernidade" fica por conta do invólucro dos inventos, enquanto seu conteúdo se reserva a mecanismos tradicionais ou à manutenção da mentira que constrói a aparência exposta ao julgamento do olhar social.

Estampas em tecnicolor, ratoeiras em aço alemão, capas de livros em "finíssimo couro da Rússia", micro-ventilador a bateria, máscara em matéria plástica são objetos cujas finalidades repousam no exercício do traquejo social, tanto da "fina dama" quanto do motorista de táxi; na intermediação da mentira nas relações sociais, tanto da senhora que aparenta erudição quanto das esposas que enganam e são enganadas pela doce ou amarga ilusão da manutenção do casamento. Os inventos se dispõem à sedução, que tem por instrumentos os padrões internacionais de beleza, a aparente erudição ou a etiqueta que sustentam a hipocrisia social.

---

[304] *O Cruzeiro,* 04.09.1954.

CARLOS ESTÊVÃO

APRESENTA:



Álbum de Inventos 1



Carlos Estêvão apresenta

Album DE Inventos

ÓCULOS MÁGICOS "HOLLYLUSÃO"

Óculos especiais, providos de estampas em tecnicolor de Elizabeth Taylor, Zsa Zsa Gabor, Marilyn Monroe e de outras criaturinhas de curvas alucinantes.

Para cavalheiros amantes do belo e que são obrigados a beijar espôsas feiíssimas.

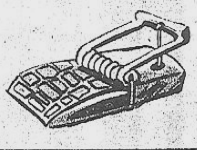


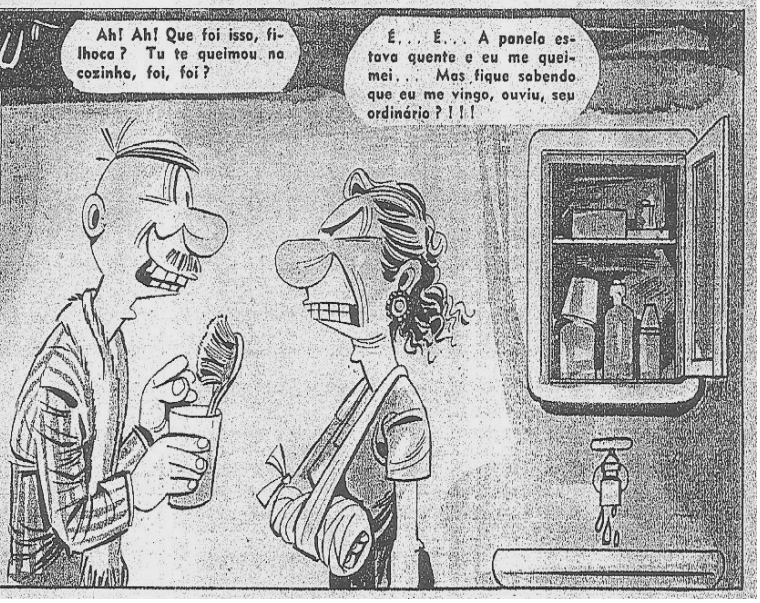


RATOEIRAS "LARGA O MEU"

Originais ratoeirinhas de aço alemão. Para serem colocadas nos bolsos do paletó, durante a noite.

Especiais para corrigir senhoras que se valem das sombras da noite para investigar a situação financeira e a vida privada dos seus bons esposos.





CAPAS PARA LIVROS "SOU ERUDITA"

Para damas de alta linhagem, que, por um singular capricho da natureza, adoram literatura vulgar.

A capa, em finíssimo couro da Rússia, traz gravados a ouro, títulos de clássicos como: A DIVINA COMÉDIA, A ILÍADA E A ODISSÉIA, ROMEU AND JULIET, OS LUSÍADAS, CASCALHO, etc.

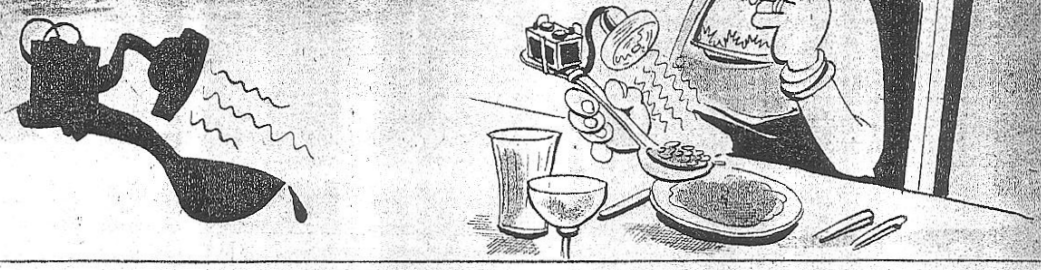
Dentro da nobre capa, a ilustre dama poderá colocar o folhetim plebeu da sua predileção, um M. Delly, um Gato Félix Canhoto ou uma Toutinegra do Moinho.

Assim, a dama lerá do que gosta, dando a impressão de que gosta do que não gosta.



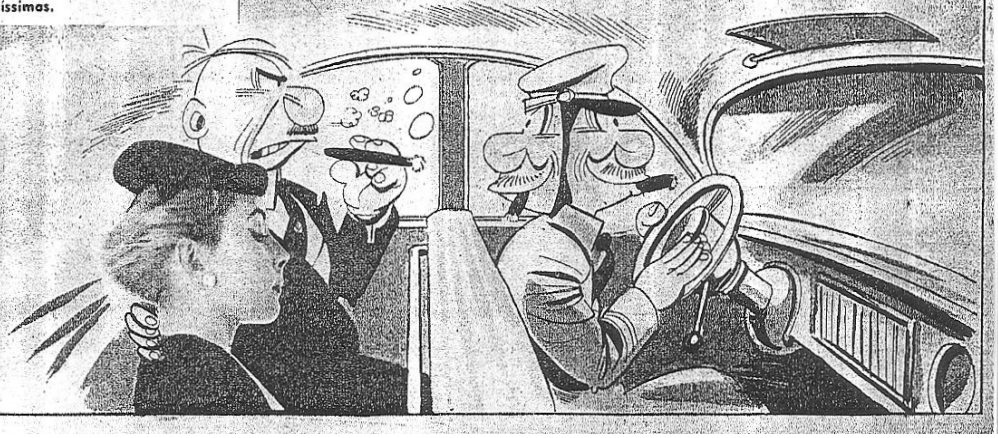
MICRO VENTILADOR "FINESSE"

Pequeno ventilador de quatro pás, com bateria de um volt. Evitará às damas de língua sensível, o ato de esfriar a sopa na colher com sopinhos deselegantes.



BONÉ DOUBLE FACE "CHAUFEUR-BEM"

Para motoristas educados que têm horror a ficar de costas para os passageiros. A máscara é moldada em matéria plástica em côres fidelíssimas.



Em contrapartida, em *"O repórter fotográfico",*[305] Carlos Estevão ironiza a relação entre o uso da tecnologia e o exercício da fotorreportagem, bem como a exploração do tema da possibilidade da comunicação extraterrestre pelo periódico. A opção do artista por um cenário desértico, marcado pela profusão de discos voadores e pela presença do jovem casal de namorados, decorre em referência a um evento, datado de maio de 1952, envolvendo o fotógrafo Ed Keffel e o repórter João Martins. Conforme os profissionais, ambos teriam sido flagrados por objeto estranho quando em trabalho de fotorreportagem na praia deserta da Tijuca, frequentada por casais de namorados. A serviço da encenação, a tecnologia foi usada, povoando o imaginário coletivo. A revista construía a autoimagem de um veículo de informação prontamente articulado com o devir. Após a teatralização e os dividendos em publicidade e projeção, o periódico publicaria constantemente matérias sobre esse assunto.[306]

É nesse contexto que Carlos Estevão critica o "moderno" exercício da fotorreportagem na revista. Na construção imagética, o profissional tanto é surpreendido pelos objetos voadores não identificados como pela ausência de prontidão frente ao inusitado. Torna-se visível o descompasso entre o ritmo lento do repórter e a tecnologia ágil dos possíveis visitantes. Decepcionado pela perda do "furo de reportagem", destrói a máquina fotográfica, ato que lhe renderia um ataque de fúria diante do casal que, ironicamente, apenas deseja ser fotografado. Em síntese, a tecnologia moderna contrasta com a imperícia e o descontrole emocional, revelando o descompasso entre a técnica e os quadros profissionais do semanário. Nesse sentido, o artista critica a prática da fotorreportagem na revista, apontando a "modernização" técnica e profissional como farsa a serviço da manipulação da notícia.

O chargista não será menos crítico em relação à radiofonia e à teia de sociabilidades que a envolve, particularmente na primeira metade da década de 50, fase expressiva das principais rádios do Rio de Janeiro, sobremaneira

---

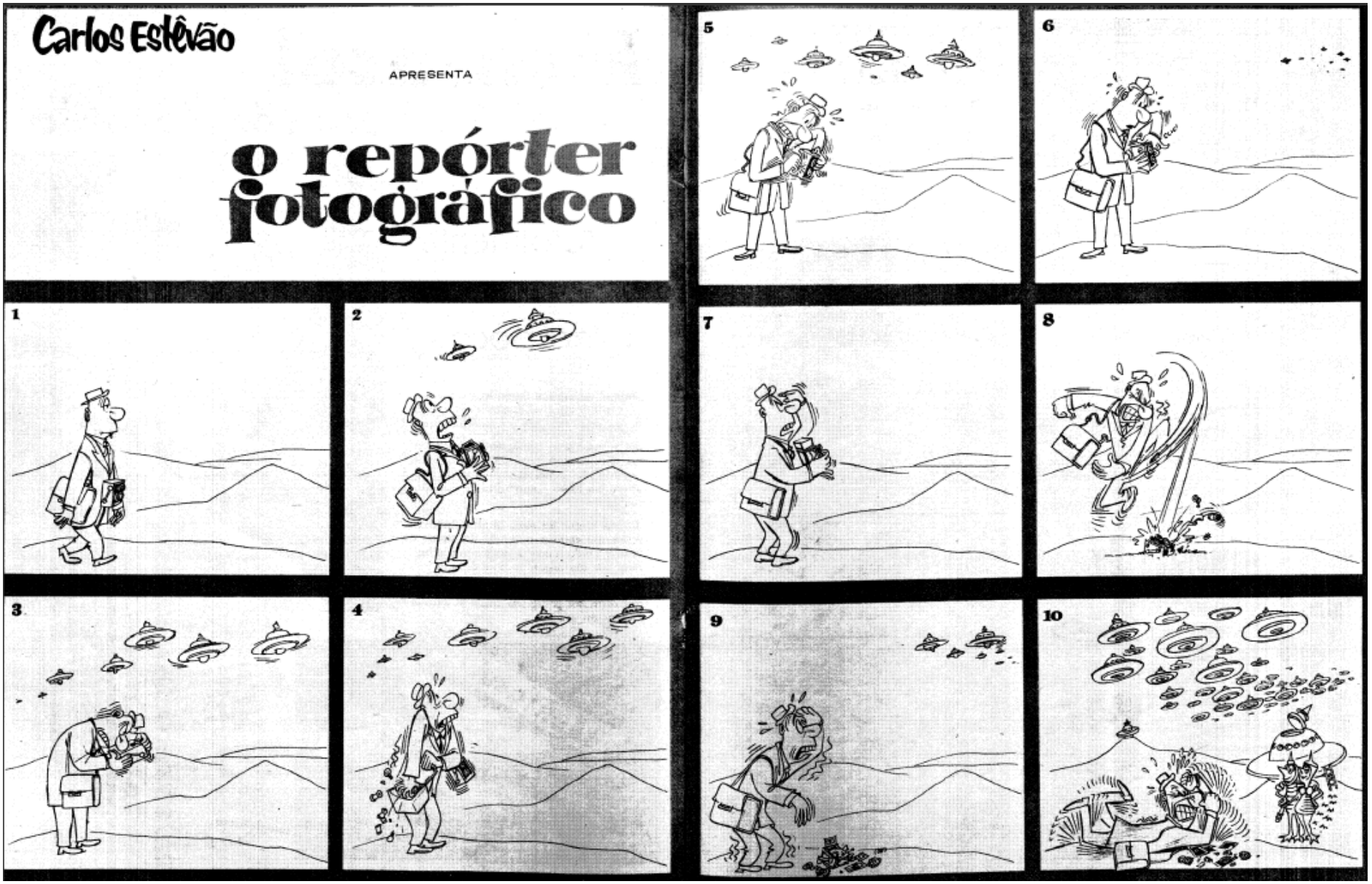
[305] *O Cruzeiro,* 10.11.1956.

[306] Em 19 de outubro de 1957, em "conversa com o leitor" afirmaria a existência de discos voadores e em 16 de agosto de 1958 publicaria ampla reportagem cujo título mencionava a existência de discos voadores na Barra da Tijuca.
CARVALHO, Luiz Maklouf, op. cit., p. 270.

Carlos Estêvão

APRESENTA

o repórter fotográfico



da Rádio Nacional, que chegou a deter mais de 50% de audiência na cidade, envolvendo os estratos sociais mais humildes, declinando a partir de 1956.

Nesse campo, o conglomerado de Assis Chateaubriand também atuou no sentido de imprimir maior potencialidade ao veículo, auxiliando em sua irradiação por todo o território nacional, capacitando-o a penetrar os mais recônditos espaços, seduzindo amplos setores da sociedade brasileira, a partir de 1935, com a inauguração da Rádio Tupi do Rio de Janeiro.

No interior da crise que assolou os *Diários Associados* na década de 30,[307] o grupo encontraria, pela venda de publicidade e influência sociopolítica, os recursos necessários para o seu advento na era do rádio, com a encomenda inicial à General Electric de uma estação de dez quilowatts de potência, ultrapassando a modesta marca de um quilowatt das rádios em transmissão a partir de 1923, transformando-se no segundo meio radiofônico mais potente da América do Sul, marca superada apenas pela Rádio Farroupilha. Dentro da mesma ótica pragmática e "renovadora", mediada por um acordo com o Cassino da Urca, os veículos radiofônicos do complexo empresarial contariam com a presença de celebridades internacionais – como Josephine Baker – antecipando o sentido da "modernidade" que queriam imprimir aos novos meios de comunicação.[308] A concorrência acirrada encontraria os *Diários e as Emissoras Associadas* nos anos 40 empenhados na ampliação de estúdios, na compra de transmissor de 50 quilowatts para a Tupi do Rio de Janeiro e na contratação de artistas nacionais de outras rádios em prol da captação de maior público-ouvinte. Do ponto de vista técnico, a transição da década de 40 a 50 seria assinalada pela substituição do disco fonográfico para o uso de gravador magnético de som – cujas pesquisas remontam ao século XIX – na radiodifusão brasileira.[309]

A aceleração das transformações da sociedade, sobretudo nos finais dos anos 40 – caracterizada pelo processo da intensificação da industrialização

---

[307] Além do crescente endividamento, a crise pode ser explicada pelo apoio de Assis Chateaubriand ao Movimento Constitucionalista de 1932 e as consequências dele decorrentes, tais como o decreto da falência de *O Jornal* e a queda da tiragem de *O Cruzeiro.*

[308] Segundo Fernando Morais, em 1944, pela primeira vez nos Estados Unidos, Assis Chateaubriand começaria uma "frenética carreira de *globetrotter*" contando com o saldo de 26 jornais e 16 estações de rádio, dando início às primeiras tratativas para a introdução do veículo televisivo no Brasil.

[309] SAMPAIO, Mario Ferraz. *História do rádio e da televisão no Brasil*: memórias de um pioneiro, Rio de Janeiro: Achiamé, 1984, p. 156.

e concentração urbana – viria a consolidar a função social da radiofonia como instrumento de controle, mas também como veículo de expressão dos mais variados setores sociais, sobretudo das camadas mais humildes da população.

O aumento demográfico, a migração interna, a amplificação do êxodo rural, entre outros fatores, condensariam a população urbana que, forjada pela heterogeneidade, encontraria no veículo radiofônico tanto o acesso à informação e ao entretenimento, quanto a expressão de seus anseios e sociabilidades, quer na esfera individual, quer coletiva. Mobilizando emoções, não se reduzindo à função manipuladora ou de controle social, a rádio, ao penetrar nos variados espaços rurais e urbanos como um dos instrumentos de cultura de massa, estandardizava o público em platéia, mas também sofria sua interferência, como atestam os programas de auditório.

Direcionada ao ouvinte eminentemente popular, mas penetrando em todas as camadas sociais, a rádio não era um meio de comunicação valorizado pela intelectualidade, porém diuturnamente era acompanhada pela prestação de serviços e lazer expressos nos produtos culturais dos melodramas e programações humorísticas e musicais. A nominação de “macacas de auditório” ao público dos espetáculos ao vivo revelava a estereotipia e a desqualificação dos cidadãos pobres, negros e humildes. A popularidade do meio radiofônico também pode ser atestada pelo concurso de suas “rainhas”, patrocinado pela Revista e Associação Brasileira do Rádio, motivo de dissidência entre as platéias e estratégia de manipulação.

Rentável pela publicidade e compromissos, interessante ao capital, a radiofonia iria se beneficiar pela legislação de 1952, que alteraria o percentual de 10% a 20% da programação diária direcionada à propaganda. A alta rentabilidade favoreceria a atividade das agências de publicidade como produtoras culturais, viabilizando o consumo pela propagação radiofônica.[310]

Nesse sentido, os meios de comunicação adquirem o estatuto de mediação social porque implicam no estabelecimento de uma teia de poderes, na consagração de hegemonia político-cultural e, efetivamente, na

[310] Segundo Silvia Helena Simões Borelli, havia hierarquia entre os campos culturais tendo por critério a justificativa salarial. A atividade publicitária auferia maiores salários em detrimento do meio jornalístico e radiofônico, na década de 1950. No mesmo período, os proventos na rádio eram superiores aos de redator de jornal.
BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense, emoção*: literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: Educ, 1996, p. 123.

transformação do público em consumidor de produtos cuja característica é massiva, muito embora a cultura de massas no Brasil se consolidaria apenas em meados dos anos 60, pelo processo da indústria cultural, cuja incipiência era denotada na década de 50 na prática jornalística.

A partir da ótica da luta social, a reflexão sobre os meios de comunicação como fenômenos socioculturais, tanto remeteriam à discussão sobre a pretensa dicotomia entre a cultura popular e a erudita, quanto à superação da qualificação da cultura de massa como produto alienante da indústria cultural e sinônimo de degradação. Nesse caso, a cultura, expropriada de autenticidade e de seu estatuto cultural, reproduziria a lógica da indústria e, constituindo-se como mercadoria, pela repetição e meios tecnológicos, homogeneizaria e padronizaria, reproduzindo a ideologia dominante, impedindo qualquer exercício de resistência ou criatividade.

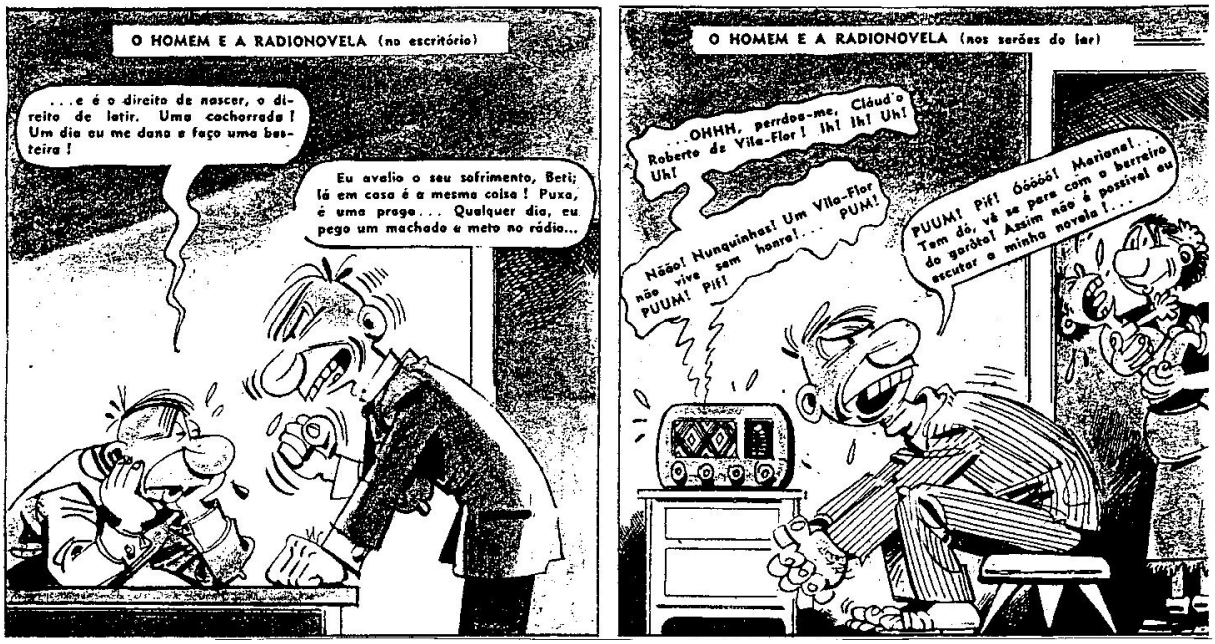
Entretanto, por um lado, há que se observar a possibilidade de articulações entre a cultura popular e de massa, bem como a aceitação de que a dicotomia entre a cultura popular e erudita é inadequada, pois depende do contexto histórico em que se situam. Por outro, convém ressaltar a existência da apropriação de conteúdos da cultura erudita e popular pela de massa.[311] Ademais, a indústria cultural, apesar de adotar como procedimentos os padrões industriais de produção, em outra face apresenta como resultado um produto edificado por vários autores, chegando "às mãos de um consumidor-receptor que dele se apropria e transforma-o em objeto passível de realizar sonhos e desejos, de criar novos sonhos, novas fantasias"[312]. Nesse sentido, não se reduz à lógica do mercado e à sedução e manipulação a serviço de projetos hegemônicos, pois a multiplicidade de instâncias culturais é fenômeno de sua natureza.

Enquanto em 1947, Adorno, pela primeira vez fazia emergir o conceito de indústria cultural, Carlos Estevão adentrava o Departamento Artístico de *O Cruzeiro* para a ilustração dos primeiros textos. A problemática sobre a função social dos meios de comunicação e a crítica dela decorrente não lhe

[311] Sobre a questão das imbricações da cultura erudita, popular e de massa foram lidas as obras de José Martin-Barbero, *Dos meios às mediações*: comunicação, cultura e hegemonia, e a de Silvia Helena Simões Borelli, *Ação, suspense, emoção*: literatura e cultura de massa no Brasil.
[312] BORELLI, Silvia Helena S., op. cit., p. 122.

escapariam em *"As Duas Faces do Homem"*[313], *"O Rádio Mentiroso"*[314] e *"Mancadas do Rádio"*[315].

Hipocritamente, dois homens expressam, respectivamente, o desespero e a fúria frente ao melodrama *O Direito de Nascer*, apresentado em série pelo rádio, diariamente. Ameaçam destruí-lo diante da insistência da difusão. Em casa, desfrutando do lazer, em trajes de dormir, reclama com a esposa do choro da criança que o impede de escutar a "sua novela".



Indubitavelmente apropriada pelo ouvinte, a radionovela, assim como o folhetim em contextos anteriores, é parte integrante de seu tenso cotidiano. Apesar das negativas, o melodrama é o espaço de conforto após o dia de labuta, é válvula de escape diante da insensatez da rotina, e compensação das frustrações decorrentes de uma dinâmica familiar restrita, marcada pela fixidez dos papéis sociais, cabendo ao "chefe de família" a responsabilidade pelo seu sustento.

[313] *O Cruzeiro,* 26.03.1955.
[314] Idem, 25.08.1951.
[315] Idem, 01.10.1955.

Restringindo-se ao papel de provedor, abdica, nesse intervalo de tempo, da convivência familiar, sentindo-se agredido pela interferência do social em um espaço que considera somente seu, compensando-se, momentaneamente, através do imaginário, das agruras impostas pela realidade vivenciada.

O desconforto no ambiente de trabalho explica-se pela marca popular do produto cultural consumido. A dicotomia entre a cultura popular e erudita, presente na sociedade brasileira e costumeiramente interiorizada é vivenciada de forma acrítica, revelando a associação do popular como o avesso do requinte, da erudição e do padrão culto e, por consequência, o reverso do comportamento "civilizado". Para encobrir o sentimento de "vergonha" por se transmutar em platéia massiva, teatraliza um padrão cultural capaz de lhe garantir a aparência e a distinção sociais. Frente ao anonimato e à impotência política encontra, no espaço do melodrama, a compensação que somente o imaginário pode suprir.

Em outro prisma, como mediação, a radionovela transmite valores que se pretendem hegemônicos, exercendo poder a partir da cultura, por um mecanismo de identificação e projeção do consumidor. A relação dialógica entre sonho e realidade garantia a audiência. Em se tratando do pós-guerra e do roteiro de *"O Direito de Nascer"*, alguns indícios são fundamentais para concluirmos pela reiteração de padrões burgueses, tais como a ascensão social a partir da mobilidade proveniente da justeza do comportamento e o maniqueísmo da vitória do bem sobre o mal acenando com a felicidade factível pelo triunfo da bondade. A seriação, a utilização do recurso do suspense e o mecanismo repetitivo como características estruturais da narração possibilitam a emergência das emoções e sua descompressão.[316] Em outra perspectiva, o melodrama pode ser considerado como gênero carnavalesco, onde autor, personagem e ouvinte alteram posições. Cabe salientar que parcela dos escritores de radionovelas era proveniente de outros países, não havendo, nesse sentido, experiência anterior no Brasil.

Em *"Carlos Estevão apresenta: O Rádio Mentiroso"*, são as classes laboriosas – populares – que estão em cena. Reagindo às mentiras propaladas através das mais díspares emoções, constatamos o descompasso abissal

[316] GOLDFEDER, Miriam. *Por trás das ondas da Rádio Nacional.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

entre o que lhes é transmitido e a realidade vivenciada. A precariedade de suas existências no âmbito individual e coletivo contrasta com a objetivada "modernidade" dos anos 50.

Os tipos humanos representados, circunscritos nos setores mais humildes da população e na baixa classe média são compelidos a consumir material, e simbolicamente, por força da propaganda que se transforma em meados do século em campo cultural prioritário em todos os meios de comunicação. Possuir e aparentar são duas faces da mesma dinâmica, "que transforma as carências e aspirações mais básicas do homem em desejo consumista"[317].

Difundindo valores, exercendo o controle social, a comunicação radiofônica cumpre sua função político-ideológica, subtraindo ao ouvinte a condição de sujeito pelas mensagens "mentirosas". Legitimada junto ao público, facilita a interiorização de padrões e sentimentos, reproduzidos em expectativas e sonhos, mobilizando emoções. No recinto do lar, a transmissão radiofônica é presença social, quer os ouvintes estejam em atividade ou lazer, quer sozinhos ou em família.

Dentifrícios para desdentados; confecção elegante para empregada doméstica; turismo sofisticado para faxineiros; ginástica ágil para idosas, entre outras promessas insólitas, compunham o mundo quimérico e plácido do público que, distante da labuta diária, sonhava com a "aquisição" da beleza, elegância, assepsia, juventude e agilidade, oferecidas como padrões estéticos e comportamentais capazes de proporcionar prazer e ascensão social. A personalidade era transferida para o brilho do cabelo, enquanto a potencialidade humana era medida pela capacidade de sintonização dos receptores.

Apesar da aparência de impotência, é pela emoção que o artista denuncia o espaço de resistência, de reação ao que lhes é transmitido. No primeiro desenho, a jovem doméstica, apesar do caderno de anotações,

[317] MARTIN-BARBERO, José, op. cit., p. 227.


Carlos Estevão,
APRESENTA:
CONSERVE SEUS DENTES SEMPRE LINDOS USANDO O INSUPERAVEL DENTRIFICIC "PAQUI-LEAN"
VOCÊ GOSTA DE GOLFE, TENIS OU EQUITAÇÃO? PASSE O SEU VERÃO NO CLIMA DA MONTANHA. O MAIS LUXUOSO HOTEL...
CONSERVE O SEU PORTE ELEGANTE E ENCANTADOR, USANDO AS CONFECÇÕES PAQUELF-CÊ...
ÊSTE É UM PROGRAMA DEDICADO AS LABORIOSAS DONAS DE CASA...


O RÁDIO MENTIROSO...
SUA PERSONALIDADE ESTÁ NO SEU CABELO SEDOSO E BRILHANTE...
SINTONIZE O SEU POSSANTE RECEPTOR PARA A NOSSA ESTAÇÃO DE ONDAS CURTAS EM...
POSIÇÃO Nº3!... DEITAR DE COSTAS E DOBRAR OS JOELHOS Á ALTURA DO PESCOÇO... ESTENDER OS BRAÇOS PARA TRAZ EM FORMA DE "V"... ASPIRE FORTE!... VAMOS, UM, DOIS...
ÂNGELUS, HORA SUPREMA DA HUMANIDADE. O HOMEM DOBRA OS JOELHOS E ABRANDA A SUA IRA... SEU PENSAMENTO ERGUE-SE PARA O CEU EM MUDA PRECE...

hilariante capta, a inutilidade da recomendação, enquanto no último quadro, a família à mesa, no rumor de seu desentendimento, ignora a comunicação radiofônica, escapando ao seu controle. As personagens oscilam emocionalmente da decepção ao espanto e à surpresa, como da raiva ao conformismo. É flagrante a denúncia entre o que é propalado e o que é sentido pela experiência, revelando o rádio como um meio de comunicação entre a tradição e a pretensa "modernidade" dos "novos" tempos.

"Mancadas do Rádio", criação imagética indicativa da mudança de traço do artista que, em branco e preto, utilizando manchas escuras como expediente de sua composição, imprime um clima tenso, onde o exagero, o grotesco e o contraste assinalam a presença de emoções conflitantes. Em comparação com *"O Rádio Mentiroso"*, essa sequência imagética majoritariamente reproduz a figura e o comportamento masculinos, assim como introduz, em alguns quadros, indícios de abundância – sobretudo referenciados à mesa e à saúde. A primeira protagonista tanto remete a um passado remoto – indicando a imbricação entre culturas – quanto à carnavalização pelo processo de inversão. As demais personagens adquirem um aspecto mais roliço, com narizes protuberantes e profusão de pelos. O desleixo na aparência das personagens populares e marginalizadas contrasta com os hábitos dos setores médios, como o uso de bigodes, a frequência à praia, a disposição e a decoração dos lares. São visíveis como traço de distinção social a presença ou ausência de dentição e os padrões de consumo entre os protagonistas.

Em 1955, a rádio continua sendo uma companhia inseparável. Nesse momento, invade os espaços abertos – como a praia –, tendo a música como veículo de sua popularização crescente. Entretanto, além de "mentiroso", agora surpreende ao suspender algumas expectativas em relação à temperatura diária, à saúde, ao estado de espírito, à situação jurídica e familiar, mostrando-se pouco confiável. Apesar das diferenças entre o público-ouvinte, a transmissão radiofônica mantém a padronização e a homogeneização como práticas de uma indústria cultural imatura. Todavia, a manutenção de sua popularidade pode "significar que responde a interrogações e vazios não preenchidos, a uma demanda coletiva latente, por meios e esperanças que nem o racionalismo na ordem dos saberes nem o progresso na ordem dos

CARLOS ESTÊVÃO apresenta MANCADAS



DO RÁDIO


...SIM, VOCÊ MESMO!... VOCÊ É UM RAPAZ DIREITO E TEM CRÉDITO NAS LOJAS PAQUIL...


O AMIGO CONHECE RITA HAYWORTH OU MARILYN MONROE? AH! AH! ELAS GOSTARÃO DE CONHECÊ-LO PESSOALMENTE GANHE UMA VIAGEM A HOLLYWOOD JUNTANDO MIL TAMPINHAS DE PAQUITA-COLA...


NÃO DEIXE QUE A CÁRIE TRAIÇOEIRA ATAQUE O ESMALTE DOS SEUS DENTES. CONSERVE A BELEZA DO SEU SORRISO USANDO O DENTRIFÍCIO PAQUIT-CLEANS!


...ANGELUS..., HORA SUBLIME E MÍSTICA, EM QUE O HOMEM ESQUECE A SUA MATÉRIA E ERGUE OS OLHOS PARA O FIRMAMENTO NUMA PRECE SERENA E CHEIA DE PAZ...

haveres têm conseguido extirpar ou satisfazer"[318], donde decorre a criação por Carlos Estevão do universo *Paquit*, irônica e criticamente responsivo às dores e esperanças das personagens.

Em outro aspecto, o advento do meio televisivo foi um dos alicerces à construção da memória pioneira e "modernizadora" das empresas de Assis Chateaubriand e motivo de inquietação à pena criativa de Carlos Estevão, muito embora, em 1952, a revista *O Cruzeiro* canalizasse em torno de "dez vezes mais leitores do que a soma dos telespectadores das duas estações de televisão"[319] da rede associada.

De maneira experimental e improvisada, a televisão foi introduzida em 1950 na cidade de São Paulo a partir do modelo norte-americano, constituindo-se a TV Tupi como a primeira emissora latino-americana, porém sem receptores no país, prontamente providenciados para a inauguração. Importando técnicos estrangeiros e contratando profissionais provenientes do circo, do rádio, do teatro e do cinema, a televisão constituía-se como signo da "modernidade", pois simbolicamente atingíamos os patamares "civilizatórios" dos países desenvolvidos. Era inconcebível a "superação do atraso nacional" sem o desenvolvimento técnico-científico, sobremaneira o das comunicações. Desenvolvimento, futuro e progresso encontravam-se na uniformidade dos programas, forjando a homogeneidade do público-assistente em torno da preservação dos valores culturais hegemônicos.

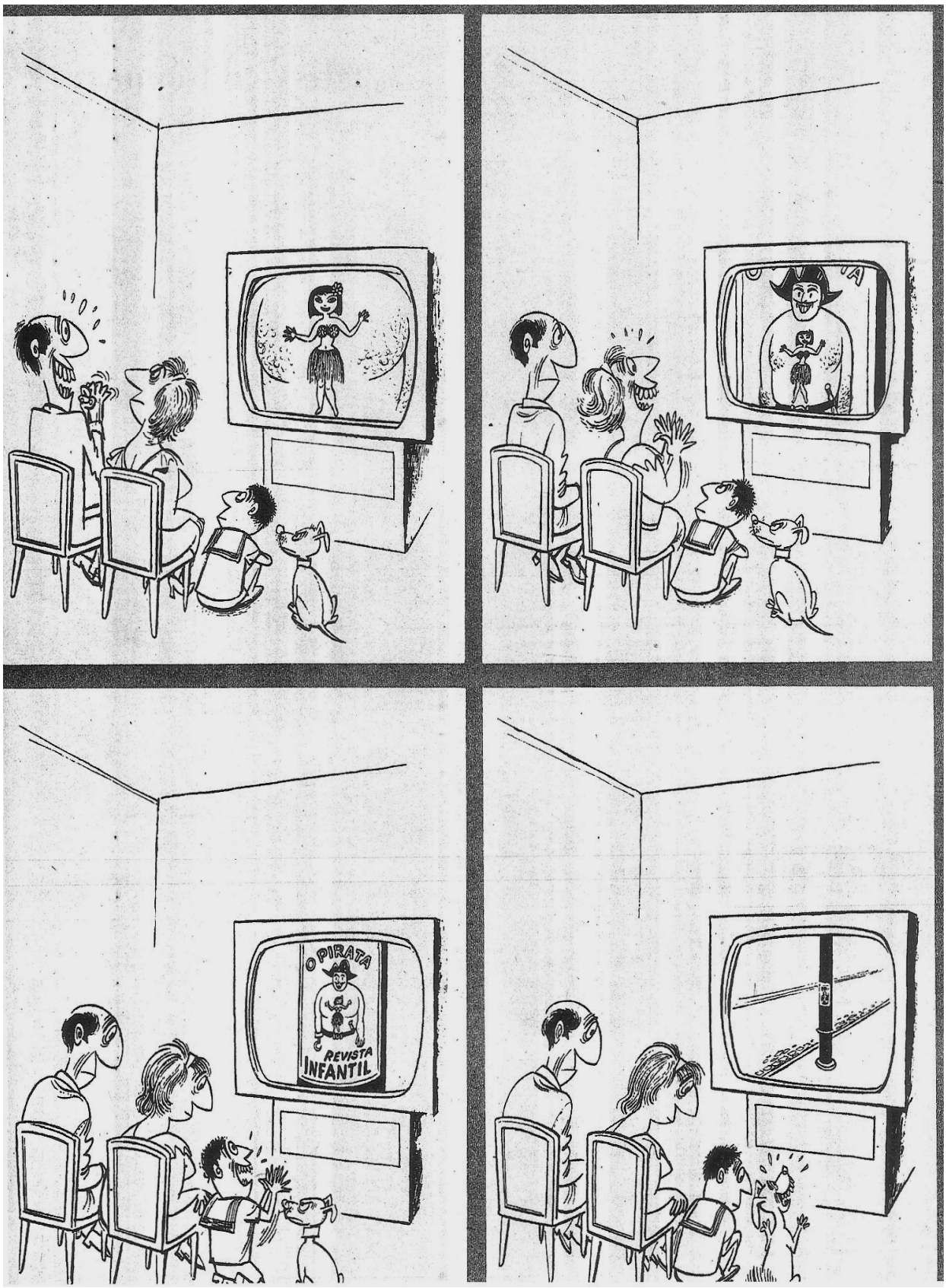
A sensibilidade de Carlos Estevão também traria à tona alguns aspectos da mediação social da televisão, tanto na esfera pública quanto privada, em *"Carlos Estevão apresenta: 2 piadas"*[320] e *"Carlos EsTVão"*[321].

Sem o uso da palavra, a imagem da televisão centralizada na sala de estar das residências, nas duas primeiras composições imagéticas, é indicativa da proximidade do meio televisivo ao cotidiano familiar. Assim como denotamos a relação entre o espaço ocupado e a condição social do grupo, observamos que a concentrada audiência deve-se ao atendimento das expectativas individuais e coletivas, ironizada na charge pelo contentamento do

---

[318] Comentário da posição de Edgar Morin sobre a indústria cultural em contraposição aos frankfurtianos.
MARTIN-BARBERO, José, op. cit., p. 91.
[319] MORAIS, Fernando, op. cit., p. 521.
[320] *O Cruzeiro,* 06.07.1957 e 23.08.1958.
[321] Idem, 21.05.1960.

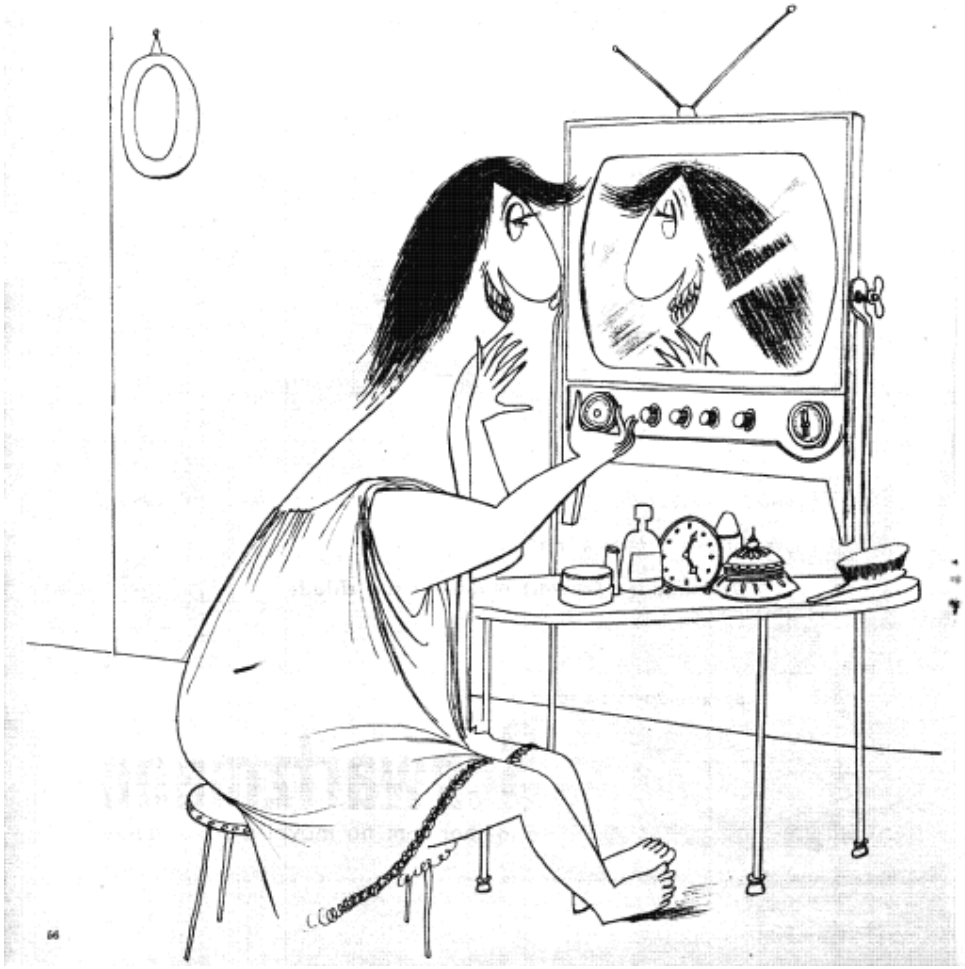
animal. Como ser irracional, reage de modo similar aos demais, de forma mimética, denunciando a “irracionalidade” do comportamento da família.

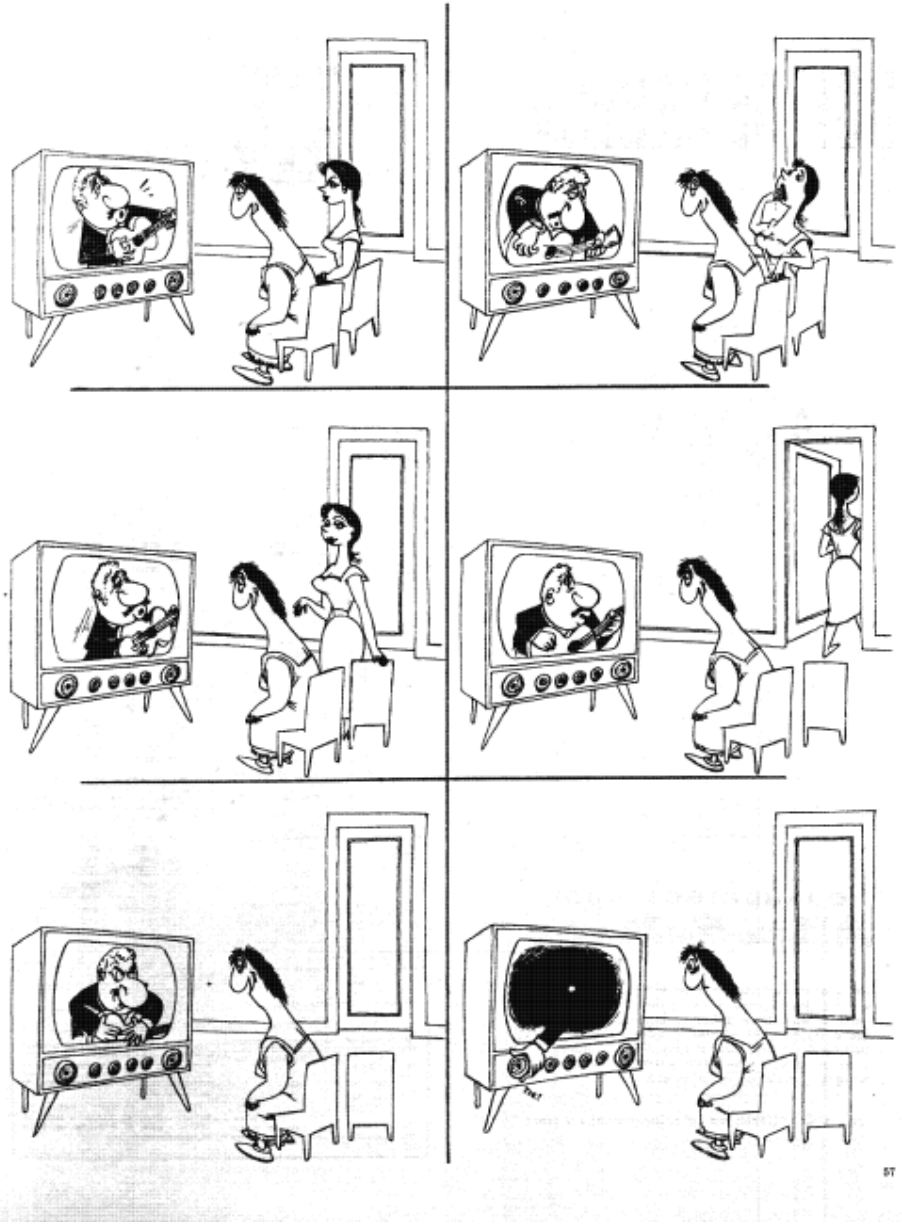


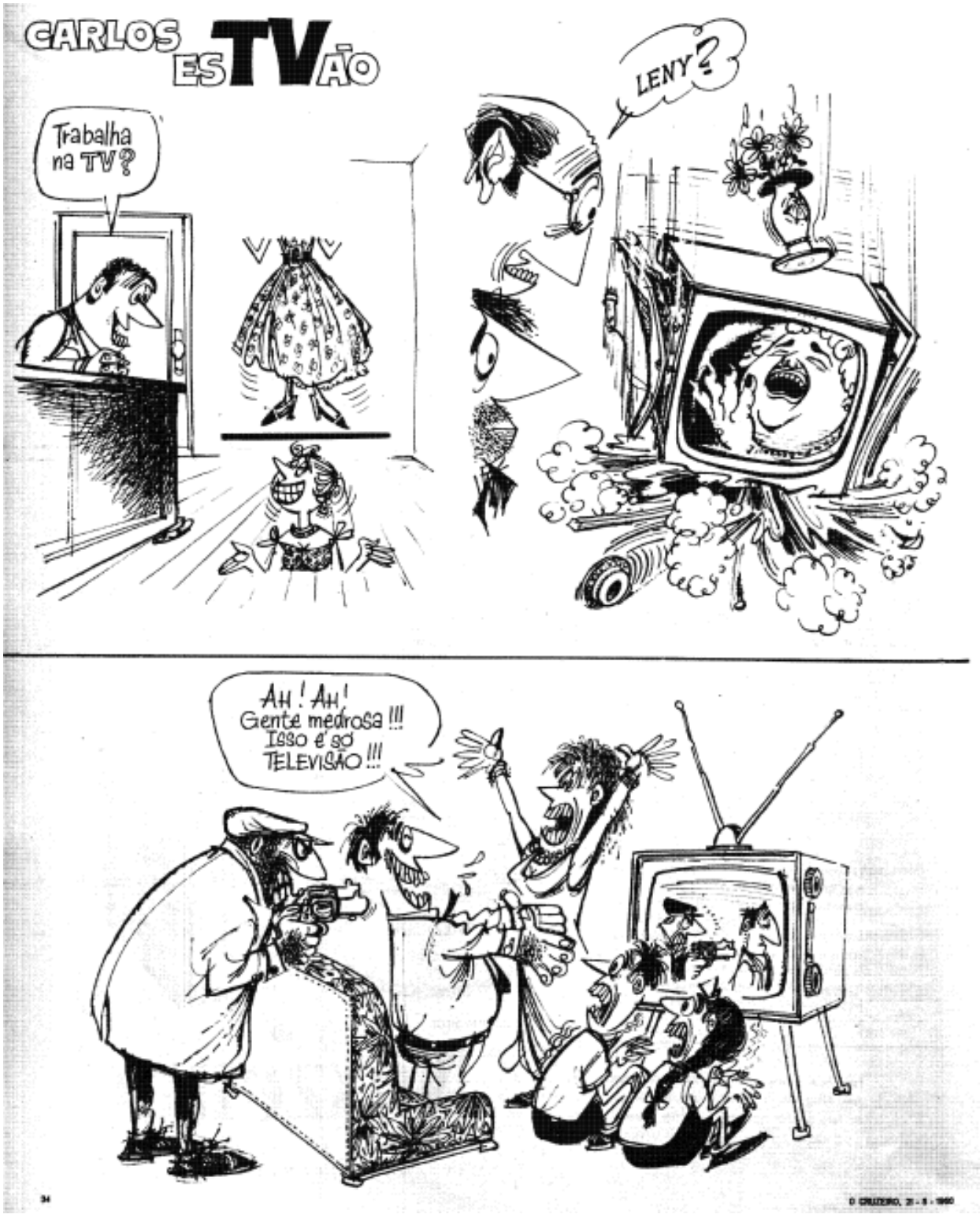
Carlos Estêvão

APRESENTA

2 PIADAS






CARLOS ESTÃO TV
Trabalha na TV?
LENY?
AH! AH! Gente medrosa!!! Isso é só TELEVISÃO!!!
34
O CRUZEIRO, 21-5-1960

A mobilização das emoções e anseios é visível nas duas criações imagéticas. A familiaridade das imagens e seus discursos, bem como a brevidade do tempo imprimem um ritmo próprio que tem na fragmentação e no imediatismo as suas marcas essenciais. Seduzidos pelo prazer proporcionado pela tecnologia associada à idéia do progresso, os grupos rendem-se ao tempo do ócio contraposto ao do trabalho, assim como se reconhecem na imagem que o meio televisivo parece reproduzir de si mesmos, atuando de forma imperativa sobre o transcurso de suas vidas cotidianas. O gesto do artista que desliga a televisão, como o da mulher que, se olhando no espelho se vê no meio televisivo, atestam a interferência.

A televisão em *"Carlos EsTVão"* adquire poderes mágicos. Não somente erige ídolos pela mitificação, mas também imprime à tecnologia saberes, poderes e autonomia incontroláveis e insondáveis socialmente, como observamos no aparelho que, frente à potencialidade da voz de Leny Everson, adquire vida própria para o espanto dos telespectadores. Do mesmo modo, assim como no circo, num passe de mágica, outra personagem se fragmenta, transmutando-se da parede para o assoalho. Em contrapartida, na parcela inferior da composição, o artista observa a potencialidade do meio televisivo em alienar o telespectador e distanciá-lo da realidade vivenciada. Se a televisão sugere proximidade e familiaridade com o espectador, o cinema apresenta-se mágico pelo distanciamento.

Emblemática do sentido do "moderno" e das transformações e conflitos operados no decorrer dos anos 50, no interior da produção cinematográfica nacional, a composição imagética *"Carlos Estevão apresenta: O Cangaceiro"*[322] reporta-se, através da carnavalização, ao filme laureado internacionalmente em 1953, como produto cultural da indústria Vera Cruz, sediada em São Paulo.

Contrapondo-se técnica e artisticamente às criações cinematográficas da Atlântida – instalada no Rio de Janeiro e notabilizada pela produção das chanchadas – a inauguração da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949, correspondia à pujança econômica e social de São Paulo que, na década de 50, tentava galgar, pela força do capital e metropolização aceleradas, sua revitalização como centro cultural do país. A instalação do Museu de Arte

[322] *O Cruzeiro,* 25.07.1953.

Moderna, a consecução do Teatro Brasileiro de Comédia e da Bienal Internacional, os investimentos dos Matarazzo e a iniciativa de Franco Zampari, bem como o esforço por modernizar montagens e contratar diretores e cenógrafos europeus compunham a ambiência artístico-cultural de São Paulo, cuja burguesia antepunha-se à cinematografia carioca, que tinha na chanchada sua essência.[323]

Condizente a um cenário político-cultural de incorporação das massas populares e a ascensão de grupos urbano-industriais, a chanchada cenograficamente tratava do homem comum, proveniente do meio rural, cambaleante entre os novos valores urbanos e a preservação dos tradicionais. Ambígua em sua gênese, pois caracterizada pela ideologia nacional-burguesa e pelos padrões culturais dos substratos populares, a chanchada, sem comprometer o poder hegemônico das elites, revelava pelo cômico-caricatural os problemas vivenciados. A insatisfação quanto aos serviços de transporte, energia e água, como a crítica político-administrativa, a desigualdade, a discriminação racial, a idílica origem rural e a dificuldade de interiorização do individualismo, entre outros aspectos, eram enfrentadas pelo perfil do brasileiro que, naquele momento, hegemonicamente, não integrava a classe operária no interior do desenvolvimento capitalista na capital federal. Portanto, "a chanchada trata dos simplórios que não entram no jogo desenvolvimentista" como "camelôs, empregadas domésticas, mulherengos, preguiçosos, malandros, donas de pensão, manicures e barbeiros".[324]

Nesse sentido, a opção de Carlos Estevão não será pela crítica à produção da chanchada – em apogeu nos anos 50 –, mas à pretensa modernidade da empresa paulista, cujo objetivo era a realização da arte cinematográfica à altura dos padrões internacionais de qualidade, direcionada ao consumo de platéias estandardizadas como soa à indústria cultural. As limitações do mercado interno e da esfera da distribuição[325] não constituíram

[323] GALVÃO, Maria Rita; SOUZA, Carlos Roberto. Cinema brasileiro: 1930-1964. In: FAUSTO, Boris. *O Brasil Republicano*: economia e cultura (1930-1964). São Paulo: Difel, 1984.
[324] CATANI, Afrânio M.; SOUZA, José I. de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro.* São Paulo: Brasiliense, 1983, p. 78.
[325] Desinteresse das distribuidoras, lentidão do retorno do capital investido, o resultado modesto dos contratos de distribuição em Portugal e nos países latino-americanos, o protecionismo europeu, o endividamento com o Banco do Brasil e do Estado de São Paulo, a inadequação entre a produção e as condições do mercado, o artificialismo no trato dos problemas brasileiros, a má administração e desorganização geral, entre outros aspectos,

óbices às suas pretensões, edificando estúdios imensos pelo modelo norte-americano, importando técnicos e entregando a direção a Alberto Cavalcanti, cujo currículo estava alicerçado no curso de Arquitetura e Belas Artes em Genebra, nas vanguardas francesas e no documentário inglês.

Recordista no mercado brasileiro, premiado em Cannes como melhor filme de aventura, distribuído em vinte e seis países, *O cangaceiro*[326] torna-se o objeto pelo qual Carlos Estevão criticará a modernidade pela mediação cinematográfica, trazendo à tona a imbricação que a cultura de massa aporta, assim como nos permite observar que a tecnologia não é meio, mas mediação social direcionada a transformar a sociedade em mercado.[327] Há que se observar que a incipiente indústria cultural antecedeu à sociedade de massa no Brasil, nesse sentido também havendo a antecipação da modernidade ao processo de "modernização".

Assim como o filme, o artista utiliza elementos do faroeste norte-americano e do cinema épico mexicano. Incluindo-se como narrador, Carlos Estevão critica a visão cinematográfica da Vera Cruz e passa a edificar um discurso sobre a relação entre o regional e o cosmopolita, perpassando a questão da identidade cultural em sua composição imagética, circunstanciada por uma sociedade em movimento.

Sendo gênero essencial da ficção, a aventura é narrada pelo artista em duas sequências, apresentando como elementos fundamentais a ação, o suspense e as emoções humanas pelo processo de carnavalização, traduzido pela inversão no terreno do cômico, de forma seriada.

Na primeira sequência, os cidadãos da Vila de Santo Onofre, armados precariamente, são recrutados pelo chefe da volante contra o cangaceiro Galdino, para "insiná esses mulesta dos cachorro a arrespeitá muié de famia". O suspense fica por conta do encontro dos cidadãos da volante com o rastro

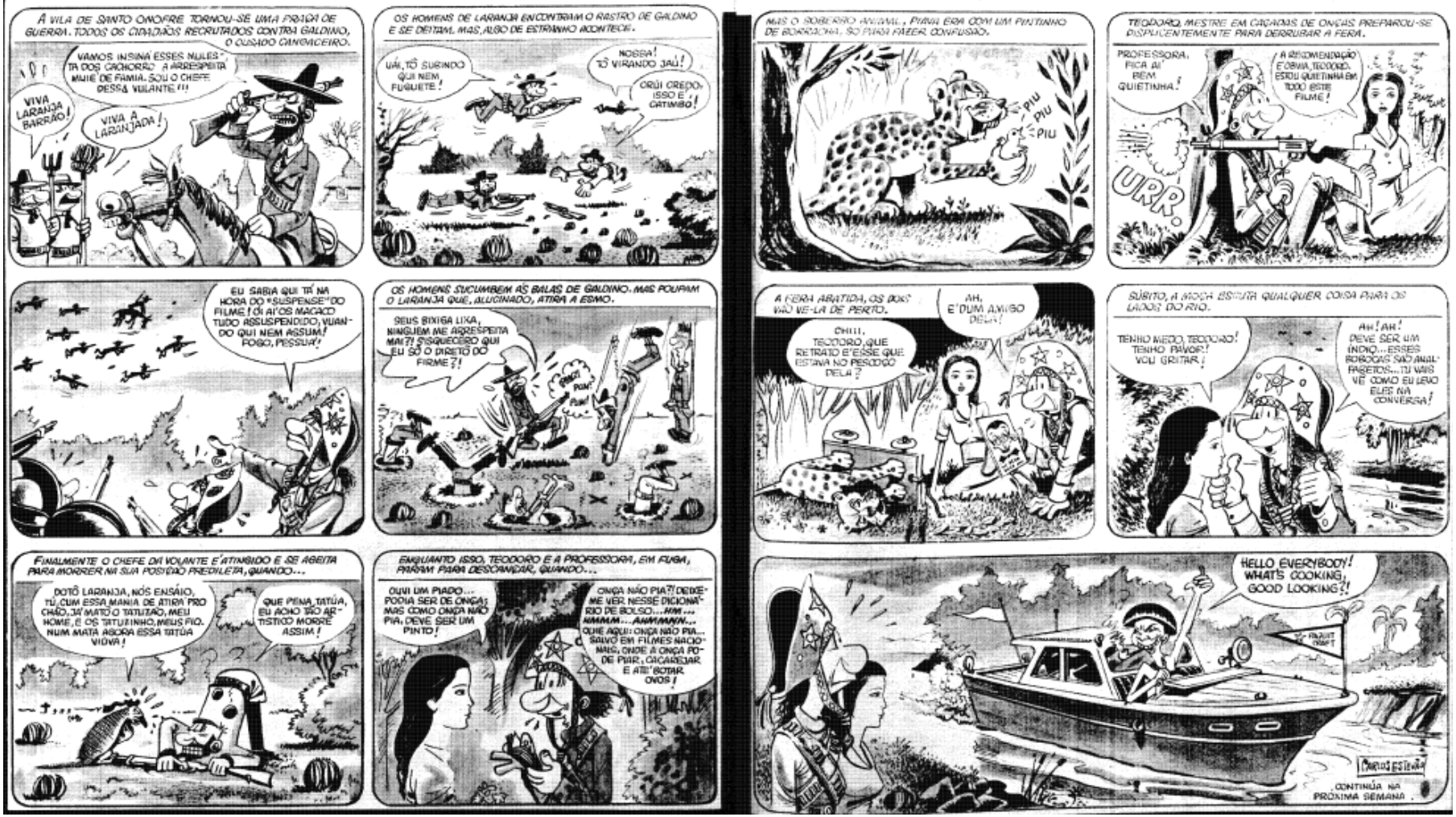
---

levaram a empresa a dificuldades e, consequentemente, à produção de filmes populares, a exemplo das chanchadas cariocas, incluindo, em seu esquete, a partir de 1952, vários profissionais cariocas.

[326] O filme contou com diálogos de Rachel de Queiroz, canções de José do Norte, partituras de Gabriel Migliori e fotografia de Chick Fowle. Diante de dificuldades financeiras, a empresa vende os direitos à Columbia Pictures.

[327] Jésus Martin-Barbero alerta contra a legitimação da idéia de que a tecnologia é o mediador entre as pessoas e o mundo que as cercam. Observa que aquilo que "a tecnologia medeia é a transformação da sociedade em mercado e o mercado em agenciador da mundialização". MARTÍN-BARBERO, Jesús, op. cit., p. 20.

CARLOS ESTÊVÃO apresenta o Cangaceiro



de Galdino e sua subsequente reação. Entretanto, será o fantástico a imprimir suspense à cena. Suspensos no ar, por processo desconhecido pelos atores, são atingidos pelos cangaceiros de Galdino. Sendo personagem e diretor, o chefe da volante sobrevive. Finalmente atingido, preparando-se para morrer, é interpelado por uma "tatua viúva", que se queixa por ter perdido toda a família pela sua "mania de atirar na direção do chão". Constatam-se as perdas, apesar de todos terem ensaiado objetivando o sucesso da filmagem.

Todavia, é o maniqueísmo existente na dualidade bandido/mocinho, bem como o suspense como recurso da linguagem cinematográfica para manter a concentração e despertar a emoção no espectador que sustentam a sequência inicial, optando-se, nesse caso, pela inversão absoluta da situação, posto que as personagens ficam suspensas no ar de forma fantástica. O protagonista central – o chefe da volante – e a direção amalgamam-se, sendo responsabilizados por comprometer todo o elenco, sobrevivendo temporariamente. A incapacidade de absorção de procedimentos incompreensíveis pelos atores e a ausência de direcionamento conduzem ao fracasso absoluto do empreendimento. O exagero da ação e o caos estabelecido em cena atingem o clima máximo, suspendendo a narrativa cinematográfica, conduzindo-a a uma segunda sequência.

Teodoro – um dos cangaceiros – e a professora em fuga param para descansar, quando ouvem uma onça "piando". Surpreendidos, o narrador "suspende" a história para se ater ao dicionário de bolso sobre o inusitado som. A consulta lhe remete ao fato de que "salvo em filmes nacionais, a onça pode piar, cacarejar e até botar ovos!" Entretanto, os protagonistas constatam que o som era proveniente de um pintinho de borracha que a onça portava, "só para fazer confusão". Sem representar perigo real, com destreza o animal é morto, enquanto a mocinha do filme permanece quieta, suavizando o cenário com sua estética. A pequena ave é subtraída da cena, enquanto o soberbo animal é reduzido a uma onça de madeira, comportando em seu pescoço um inusitado retrato. Trata-se da introdução em cena de *O Amigo da Onça* que, de fato, detinha poder sobre os outros.

Revela-se, nesse sentido, a impotência da indústria cinematográfica nacional diante da precariedade técnica, do desconhecimento organizacional e da incapacidade de produção. Delatando sua trajetória pelo roteiro

aparentemente confuso, o artista faz emergir a impotência dessa indústria natimorta, reduzindo-a à manifestação fugaz de uma pequena ave ou mesmo de uma onça, cuja astúcia está representada apenas no papel, no retrato, pela performance do outro de si. Não detém poder, posto que não representa nenhum perigo, sendo incapaz de concorrência. O que resta é o maniqueísmo das personagens: o mocinho que protege, na figura do cangaceiro Teodoro; a mocinha fragilizada diante do suposto perigo e que clama por proteção. Novamente, pelo efeito do suspense, "súbito, a moça escuta qualquer coisa para os lados do rio". O que se sucede permite-nos a clarificação sobre quem detém o poder.

Contrapondo-se à fala do cangaceiro, emerge no centro da cena, soberbo – nem um analfabeto, nem uma onça –, mas um índio expressando-se em inglês, fumando cachimbo na direção de uma moderníssima lancha do universo *Paquit*.[328]

Da linguagem regionalizada inicial, a narrativa finaliza-se pela expressão idiomática do índio em língua inglesa. Mais do que o tom imperativo da fala inicial, sobrepõem-se as interrogações finais, deixando aberta a cena em direção a renovadas buscas. Colocado numa situação de exterioridade, se subtrai ao índio qualquer capacidade no interior de sua cultura. Estava em jogo para o artista a identidade cultural e o questionamento da "modernidade" sem "modernização".

Nesse sentido, Carlos Estevão colocava a nu o projeto cultural de uma elite burguesa, que almejava representar a face civilizada e culta do "povo" brasileiro – representado em sua gênese pelo índio – que, presentemente, gesticulava e expressava-se em inglês, tendo por modelo a produção cinematográfica europeia e norte-americana. Sendo homogeneizadora a todos os estratos sociais, o "moderno" era reduzido ao acesso a bens de consumo materiais e simbólicos.

Reforçando esses pressupostos, uma forma eloquente de demonstrar a percepção crítica da modernidade rediviva nos anos 50, talvez seja a análise das contradições da Companhia Vera Cruz, pelo documentarista inglês contratado Rex Endsleigh:

---

[328] O universo *Paquit* presente na produção humorística de Carlos Estevão será objeto de estudo do terceiro capítulo.

> *O grande erro foi tentar impor técnica estrangeira, especificamente inglesa, a uma psicologia nacional que não se enquadrava dentro dos procedimentos em que esta técnica implicava. Porque junto com a técnica você transplanta todo um modo de pensar que não se modifica facilmente [...]. Ninguém pensou que precisava primeiro conhecer um pouco o país, o povo, ou pelo menos a língua. Então nós fazíamos filmes parecidos com filmes ingleses – maus filmes ingleses, porque os padrões dramáticos não eram os nossos, não combinavam com o arcabouço externo – só que não eram filmes ingleses. Mas também não eram brasileiros, nem italianos, eram uma mistura danada, eram coisa nenhuma*[329].

Impedida de sustentar financeiramente seus projetos, nos estertores do sucesso de *O Cangaceiro*, a Companhia Vera Cruz finalizaria suas atividades em 1954, enquanto o governo brasileiro protegia a filmografia estrangeira no Brasil, favorecendo a remessa de lucros de suas distribuidoras ao mesmo tempo que conduzia as empresas nacionais ao endividamento insolúvel e as submetia ao congelamento dos ingressos em um período inflacionário.

Carlos Estevão não deixaria de ironizar a penetração da indústria cultural estrangeira e o projeto social burguês homogeneizador, como podemos observar em *"Pergunta Inocente"*[330], denunciando a abissal distância entre o vivido cotidianamente e as "aparências da modernidade".



[329] ALMEIDA, Cláudio Aguiar. *Cultura e sociedade no Brasil:* 1940-1968. São Paulo: Atual, 1996, p. 37.
[330] *O Cruzeiro,* 02.01.1960.

Sendo teatralização, a “modernidade” mesmo expressa estritamente como consumo de bens materiais e simbólicos não era plenamente acessível à parcela da população marginalizada. Sonhando o presente como renovação, o “moderno” é vivido pelos tipos humanos “populares” como sentimento fugaz de inclusão e, imaginando o devir, permanecem reduzidos à impotência.

A memória histórica consolidada do desenvolvimento capitalista nos anos 50, alicerçada na necessidade de “modernização” acelerada do país a partir da ação abrangente do Estado sobre toda a sociedade contradiz com a “disciplina forçada do trabalho, com a desumanização do trabalhador rural que chegava à cidade, a ponto de as classes dominantes perceberem as classes trabalhadoras como um grupo de ‘selvagens’ perigosos, justamente por não estarem ainda integrados plenamente na sociedade que os explorava”[331]. A indigência social nos grandes centros urbanos atestava a crescente marginalização e a exclusão proveniente da falência da pretensa “modernização”.

Interrogativamente, Carlos Estevão, ao finalizar a década de 50, de forma irônica, apontava, pelo contraste, em *“Onde está o erro???”*[332] as contradições e os resultados do pretenso projeto desenvolvimentista e “modernizador” tão decantado, comparando a tessitura da sociedade brasileira vivenciada em dois quadros.

O automóvel *Volkswagen*, signo da “aceleração dos tempos”, parecia esvaecer, como o sonho de consumo da população, das mãos do menino que, na segunda cena, sofregamente empurra a fantasia do carrinho artesanal. A alegria, a fartura e a abundância física dos personagens cedem lugar à escassez e ao aspecto franzino e melancólico. A carnavalização, a generosidade do traço e a pluralidade dos tipos sociais da primeira cena metamorfoseiam-se na linearidade da composição, na homogeneização do espaço e dos gestos, e na monotonia do traço que parecem denunciar o causticante trajeto daqueles que passivamente estão submetidos a uma situação que não podem transmutar. Assemelhados ao destino dos retirantes nordestinos, sob o sol abrasivo, resta-lhes sobre a cabeça cabisbaixa a imposição da moda. Portando significativos *“bobs”*, marcas aparentes da

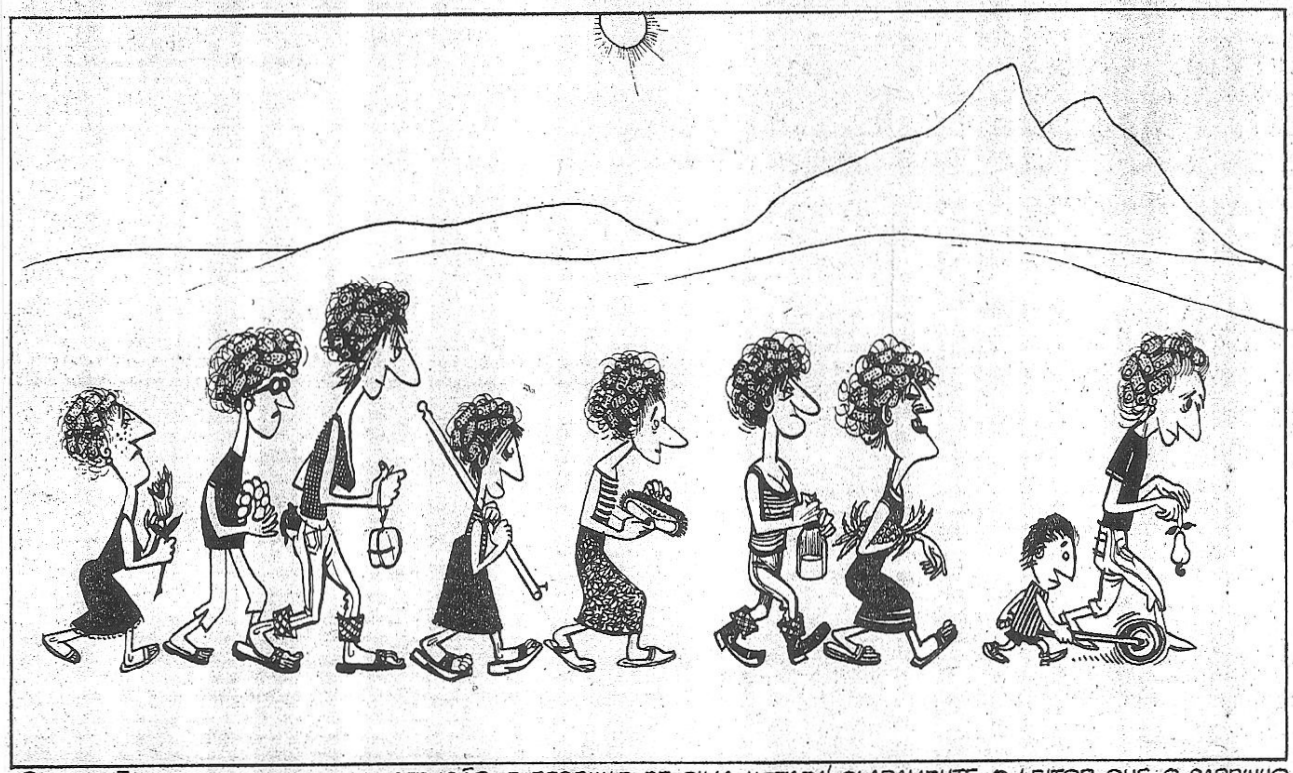
[331] ORTIZ, Renato, op.cit.,p.211.
[332] *O Cruzeiro,* 23.09.1961.

Carlos Estêvão
APRESENTA

ONDE ESTÁ O ÊRRO???.....



NESTE DESENHO, ONDE AS ALEGRES COMADRES VOLTAM DA FEIRA, HÁ UM ÊRRO FLAGRANTE. SE O LEITOR, DEPOIS DE O OBSERVAR ATENTAMENTE, NÃO DESCOBRIR, A SOLUÇÃO ESTÁ ABAIXO



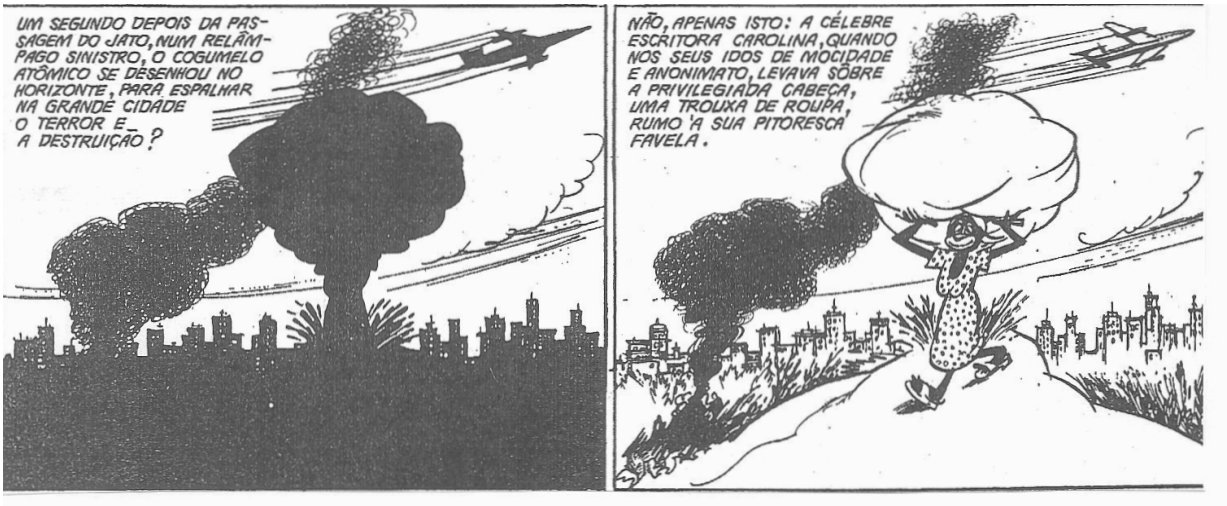
SOLUÇÃO: OBSERVANDO COM ATENÇÃO O DESENHO DE CIMA, NOTARÁ, CLARAMENTE, O LEITOR QUE O CARRINHO VOLKSWAGEN, PUXADO PELO GAROTINHO À ESQUERDA, POR SUAS CARACTERÍSTICAS, É UM MODÊLO 1961-2ª SÉRIE. DONDE SE CONCLUI QUE A CENA SE PASSA JUSTAMENTE EM 1961. O ÊRRO, ENTÃO, SE TORNA CLARO: COMO PODERIAM AS ALEGRES COMADRES FAZER UMA FEIRA TÃO FARTA, COM OS PREÇOS ATUAIS?! NO SEGUNDO DESENHO ESTÁ A CENA CORRETA.

importação cultural, caminham tendo à frente não mais o signo da "modernidade", mas o da tradição: o carrinho artesanal adiante dos personagens parece imprimir ao grupo um outro ritmo. Considerando que, simbolicamente, na narrativa imagética houve a transferência do automóvel pelo *"bob"* como sinal da "modernidade", onde está o erro? Denunciaria a "modernização" como apenas ornamental?

Indubitavelmente, no ano de 1961 – momento em que a charge foi produzida – já eram visíveis os sinais de tensão que o "desenvolvimentismo" deixara como rastro: acelerado processo de inflação, aprofundamento da desigualdade da distribuição de renda, desequilíbrio econômico-regional, intensificação da migração e tensão psicossocial.

Em outro prisma, a desestabilização temporal e temática, simbolicamente representada na dubiedade da narrativa e no contraste incisivo do traço em preto e branco, aparenta sintetizar a incerteza da trajetória espaço-temporal de uma sociedade que, inserida no espetáculo do pós-guerra, porém tensa em sua historicidade, emerge contraditória da teatralização que aparenta revelar.

O traço como texto em *"As Aparências enganam"*[333], tanto denuncia o risível como estratégia de compensação frente à instabilidade e à angústia do vivenciado, quanto delata a construção de um imaginário coletivo alicerçado na crença da potência ilimitada nos "novos tempos". O artista desnuda a trama de uma tessitura social que, paradoxalmente, instala-se entre o "moderno" e o "arcaico".



[333] *O Cruzeiro,* 29.07.1961.

A sobreposição temporal e espacial, revelada pela multiplicidade das tensões socioculturais expressas no contraste estético entre o céu e a terra, a cidade e o morro, a miséria e o ascenso, o anonimato e a celebridade, o terror e a placidez, compõem o cenário de uma cidade como síntese cenográfica da sociedade brasileira, onde dicotomicamente, modernidade e arcaísmo conviviam diante dos primeiros holofotes dos anos 60. Sublevando a linearidade temporal, passado e futuro tornam-se categorias temporais amalgamadas, onde o presente tenso e ameaçador é sintetizado pelo humor visual a partir das contradições de uma sociedade que, buscando vir-a-ser, continua circunstanciada a um contexto que, referenciado nos anos 50, incide na identificação do "popular" ao pitoresco e ao exótico. Instalando no centro do palco a figura emblemática de Carolina Maria de Jesus, a ironia da construção imagética de Carlos Estevão aparenta desmistificar diversas instâncias do discurso ideológico. Tanto ironiza a artificialidade da associação do pitoresco ao "popular", quanto denuncia a sobrevivência cultural da separação entre o trabalho físico e intelectual. Entretanto, a "cabeça privilegiada" da escritora, como signo de força física capaz de lhe proporcionar sustento em tenra idade, possui também a função de lhe possibilitar a escritura e a evidência social e, portanto, no contexto de um meio excludente e alicerçado no culto à aparência, facilitar sua ascensão. A personagem, posta no centro da cena de forma similar aos demais favelados, embora deles se diferenciando quanto à sua instância sociointelectual, se por um lado a valoriza na sua singularidade, por outro permite constatar a reprodução ideológica de que "a elite está no poder não só porque detém os meios de produção, os postos de autoridade e o Estado, mas porque possui competência para detê-los. A elite detém o poder porque possui o saber [e] esse saber permite criar novos conhecimentos pelos quais aumenta seu próprio poderio"[334]. Ideologicamente, a cultura popular ainda estava reduzida ao signo do atraso, ignorância e incompetência, profundamente estigmatizada e sem algum estatuto de articulação com a cultura estabelecida como letrada. Nesse contexto, observada a trama imagética de Carlos Estevão, o poder não provém somente da potência tecnológica e inexoravelmente letal expressa no primeiro quadro, mas da monopolização dos meios culturais e da

[334] CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência*: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1987.

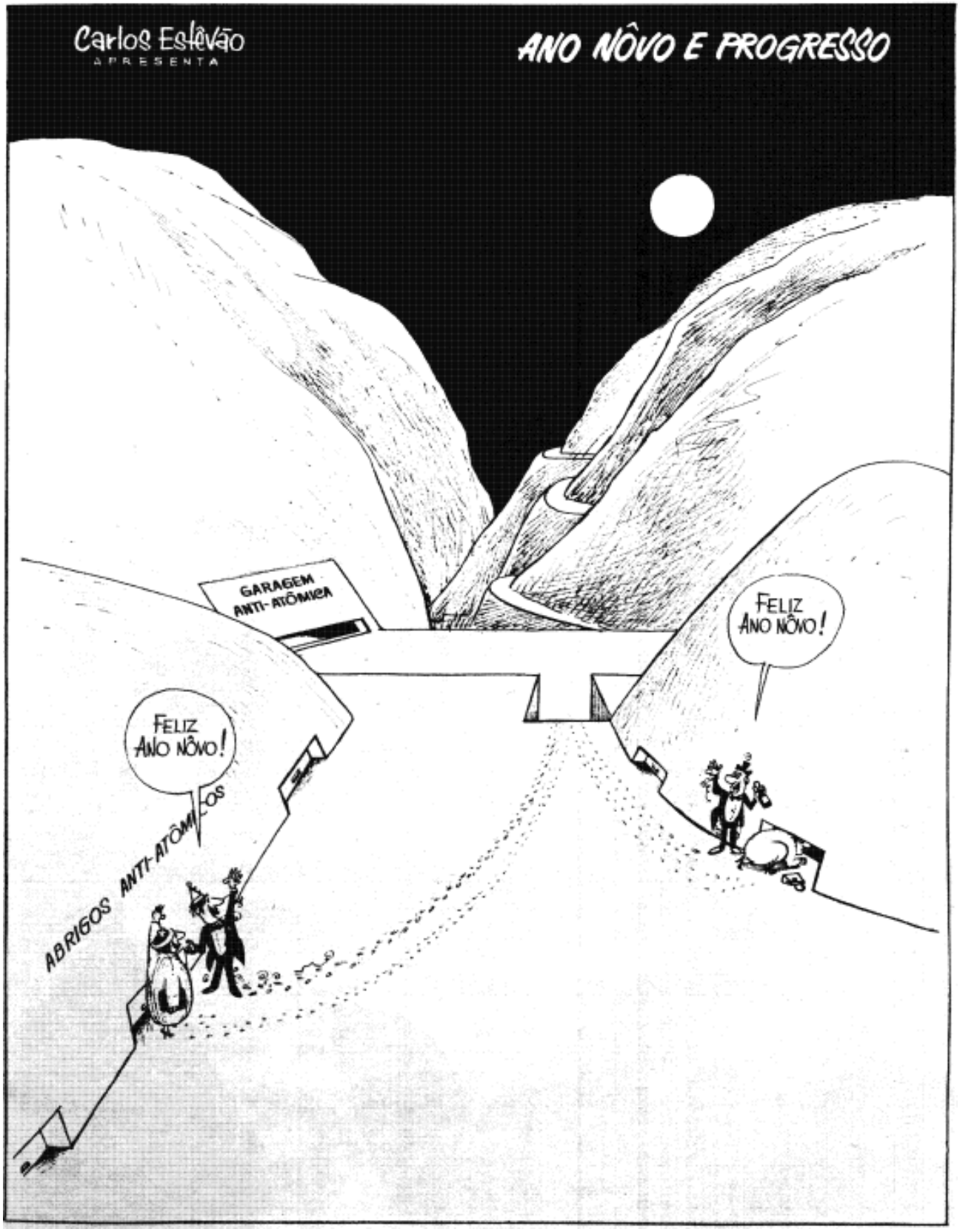
exclusiva competência capaz de agregar maior poder. Nesse sentido, em rumos opostos estão as representações do "popular" e do "moderno", expressas nas trajetórias da personagem e do jato. Em perspectiva mais ampla, o primeiro quadro evidencia a inexorabilidade da potência tecnológica proveniente do estágio de desenvolvimento técnico-científico internacional, contrastando com a miséria "plácida" e a ordem "aparentemente tranquila" dos espaços populares. Disso decorre que a periculosidade descortina-se provavelmente letal na primeira cena e não na topografia da favela e na trajetória da favelada. O perigo provém do céu e não da terra. As aparências enganam. Nem o jato irá destruir a cidade através da energia nuclear, nem o espaço popular era menos tenso. Indubitavelmente, a antítese representada e a síntese dela decorrente evidenciam o descompasso entre a "modernidade" pretendida e a persistência da "tradição" concretizada no "subdesenvolvimento".

Se o chargista ironiza a marginalidade pela construção da estereotipia do favelado, desconcertante é a percepção que tinham as autoridades governamentais, naquele momento, diante da impossibilidade da contenção do processo de favelamento oriundo do crescimento desigual e da iniquidade. Contrastando com a composição da cena pelo chargista, "uma nova perspectiva da marginalidade surgiu em fins da década de 50, a qual advogava a erradicação das favelas como foco de desordem e anomia social. O termo marginal começou a ser aplicado não a características da favela, mas do próprio favelado"[335]. Estando na órbita dos assistentes sociais, nas décadas posteriores, seria assunto para os cientistas, enquadrando-se no projeto "modernizador".

Emblematicamente, Carlos Estevão, em 1962, brindava seu público com a criação *"Ano Novo e Progresso"*[336]*,* sintetizando imageticamente a ameaça que rondava a humanidade nos "novos" tempos, alicerçada no "progresso" do "desenvolvimento técnico-científico", cuja potencialidade constantemente "renovada", apontava para a corrida espacial no âmbito da luta político-ideológica. Denunciava expressamente a falácia da "modernidade".

---

[335] PERLMAN, Janice E., op. cit., p. 138.
[336] *O Cruzeiro*, 06.01.1962.


Carlos Estêvão
APRESENTA
ANO NÔVO E PROGRESSO
GARAGEM ANTI-ATÔMICA
FELIZ ANO NÔVO!
FELIZ ANO NÔVO!
ABRIGOS ANTI-ATÔMICOS

A incerteza não somente se cristalizava na expressão artística de Carlos Estevão, mas no cotidiano do brasileiro. Estava impregnada igualmente na rotina das empresas *associadas*, envoltas em dívidas colossais com a Previdência, escassez de financiamentos privados e empréstimos públicos, execução de dívidas, restrição da publicidade, agravados pela concorrência televisiva, desde 1959, com o advento do *videotape*, que surgia na contramão das práticas gerenciais de Assis Chateaubriand.

A revista *O Cruzeiro* encontrava-se igualmente atingida tanto pela enfermidade do empresário quanto pela formação do *Condomínio Associado*. Na primeira metade dos anos 60, o diretor de arte recém empossado imprimiria mais uma tentativa de “renovação” estética no semanário, enquanto Carlos Estevão transferia-se para o *Estado de Minas* ao encontro de uma “vida mais autêntica”.

CAPÍTULO 3 – O TRAÇO E A TRAMA NA CAPITAL FEDERAL: CONFORMISMO E RESISTÊNCIA

"Ao homem carioca, que poderia se chamar de: sardinha de lotação, tapete de pneu, cobaia de restaurante, pingente de bonde, petisco de tubarões, estribo de vereador, ioiô de arranha-céu, pirulito de patrão, bigorna de polícia, mamadeira de instituto, vitamina de ladrão, figurinha fácil depois da eleição.

A ti, carioca eterno.
A cidade maravilhosa."[337]

(Carlos Estevão de Sousa)

A partir da efemeridade do riso do cotidiano e dos costumes, Carlos Estevão de Sousa alicerça politicamente sua crítica, captando no fluxo da dinâmica da experiência diuturna a permanência que pode constituir-se em identidade do que considera o "carioca" – de forma lata, o brasileiro – "eterno". É da humilhação cotidiana e das fragilidades diárias que seu riso desestabilizador concebe a crítica ao institucional.

Nesse ângulo, não há como compartimentar sua obra imagética como sendo basicamente de costumes ou de crítica política, posto que ambas inter-relacionadas fazem emergir a concepção do poder não em lugar fixo, mas dinamicamente em circulação na teia social. Em outra face, no âmbito da relação entre cultura, sociedade e poder, há que se considerar que as classes sociais se constituem não como "estrutura, nem mesmo categoria, mas como algo que ocorre efetivamente nas relações humanas"[338].

Ambientada na década de 1950, em "um período de poderoso sistema ideológico, onde as idéias de 'consciência nacional', 'cultura brasileira' e 'cultura nacional' constituíram os fulcros de linha de pensamento para mascarar quase todos os diagnósticos da realidade brasileira"[339], a produção do artista apontou também para o horizonte das temáticas da "nação", do "povo" e do

[337] *O Jornal,* O Jornal Feminino, 09.09.1951, p. 19.
[338] THOMPSON, Edward P. *A formação da classe operária.* 2. ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, v.1, p. 9.
[339] MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira (1933-1974).* São Paulo: Ática, p. 156.

"popular" a partir da concepção carnavalesca do mundo que, por inversão, ridicularizava e desmascarava o discurso hegemônico, apontando para o devir.

Nesse período, frente ao desafio do desenvolvimento industrial, da progressiva expansão urbana, do ensejo de políticas nacionalistas e da instabilidade delas decorrentes, a produção cultural centrada, sobretudo, nos intelectuais do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, apesar dos diferenciados matizes entre seus integrantes, reportava-se à questão da identidade nacional e dos projetos sobre os destinos do país que deveria romper com seu passado colonial, desvencilhando-se das amarras da dependência econômica e do colonialismo cultural.

No âmago do imaginário acadêmico, é o Estado-Nação que, revestido no papel de sujeito histórico central, tece a teia das relações sociais, imprimindo uma suposta aproximação entre a "nação" e o "povo" através do "compromisso", ignorando o abissal distanciamento entre o seu projeto de vir-a-ser e as contradições e a fluidez da trama social tecida por múltiplos atores instaurados na pluralidade das experiências e nas dimensões da consciência, expostos na sua visibilidade ou ocultos no seu silenciamento.

Neste sentido, as categorias do populismo e do desenvolvimentismo foram construídas como arquétipos ideológicos para a justificação do processo de transformação de uma sociedade que viria a ser de massas. Consagrando-se como tradição no terreno da historiografia, ecoando em profundidade nos meios acadêmicos nos anos 50 e, criticada, mas não totalmente superada na contemporaneidade, a noção do populismo se direcionou no sentido de "culpabilizar o Estado e vitimizar a sociedade"[340]. No interior da pretensa superação de suas limitações, a nação representada em processo construtivo, recém-egressa da industrialização, gestava "líderes oriundos das classes médias prontos para manipularem as massas", uma vez que a classe trabalhadora se apresentava como "povo em estado embrionário"[341]. Embora renunciando à noção de manipulação absoluta dos trabalhadores, a elaboração teórica de extensos quadros explicativos da imaginada construção nacional-desenvolvimentista forjava uma representação da "nação" e do "povo" que,

[340] FERREIRA, Jorge. *O populismo e sua história*: debate e crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001, p. 63.
[341] FERREIRA, Jorge, op. cit., p. 69.

apesar de historicamente datada, ocultava tensões subjacentes à teia do cotidiano, aos ritmos descontínuos, às circularidades de poderes e saberes na trama do tecido social. No plano teórico e da experiência histórica, as décadas subseqüentes atestariam a crítica e a falência desse modelo explicativo, e que muito embora enraizado no discurso oficial, permaneceria parcialmente na narrativa oficiante da posteridade, assim como se estabeleceria, no domínio do simbólico, na década de 50, como leitura hegemônica nos circuitos ilustrados.

Em oposição, constituída e constituinte do social, a obra de Carlos Estevão traz à tona tematizações que se contrapõem aos discursos da edificação de um país democrático, da constituição da "nação" como totalidade "harmônica", da inserção das massas como momento de ruptura à prática política oligárquica, da construção de uma identidade unitária do "povo" brasileiro e de sua manipulação pelas lideranças que deveriam representá-lo. Em outro ângulo, no contexto da disputa política por constituição de memória, questionaria símbolos e signos da "nacionalidade", negando o consagrado historicamente, imprimindo um novo sentido ao "nacional" e ao "popular" a partir da crítica aguçada do fluxo do cotidiano e de suas múltiplas relações. Denunciando a invisibilidade social de parcela significativa da população urbana na capital federal, resultaria por delimitar a resistência e o conformismo diante do hegemonicamente estabelecido.

Nesse prisma, instala o riso no espaço do fracasso, da impossibilidade de harmonização social, apesar das expectativas ideologicamente otimistas das elites e da interferência social das publicações dos *Associados* no sentido da reafirmação de valores e comportamentos que referenciavam a emergência de uma nação "moderna" e "progressista", exemplarmente detectável nas "campanhas" aéreas engendradas por Assis Chateaubriand e na estética da arquitetura do Museu de Arte de São Paulo. Apesar da posição antinacionalista desse conglomerado empresarial, pragmaticamente ao sabor de seus interesses político-financeiros, pelas lentes fotográficas da revista *O Cruzeiro*, direcionada a um público de "padrão médio", assistimos ao espetáculo da busca do país "exótico" e de nossas "raízes nacionais". O primeiro contato com algumas "tribos indígenas resistentes ao homem branco", matéria reveladora da prática jornalística da dupla Nasser e Manzon; as reportagens sobre a atuação de Rondon no sentido da interiorização no território nacional; as fotos

e a exploração do meio ambiente do Pantanal, onde seria possível “encontrar tipos humanos associados a artistas do cinema norte-americano”, constituem algumas das faces que compõem o caleidoscópio constitutivo da “nacionalidade” concebida.

As acepções do “nacional” e do “popular” pelo periódico direcionavam-se ao estabelecimento do espetáculo capaz de convencer o leitor-espectador sobre a excepcionalidade dos destinos do país-continente que, frente ao seu “exotismo”, buscava incessantemente os instrumentos da “modernidade” que assegurariam a superação das fragilidades e do atraso. Em outro sentido, caberia ao esforço de reportagem dar conta ao público-leitor das deficiências estruturais da cidade, tais como a constante falta de água, a insegurança e ineficiência da Central do Brasil ou mesmo da depredação pelos “populares” da residência dos empresários responsáveis pela absoluta ineficiência do transporte marítimo entre Rio-Niterói, sem contudo ferir o conservadorismo da linha editorial da revista. Nesse aspecto, aos pobres era dado o direito de ocupar as ruas e ritualizar seu protesto, no contrateatro aos poderosos.

A representação do “popular” também se expressava através do desfile das “injustiças e mazelas sociais” traçadas nos textos jornalísticos em matérias sobre o manicômio judiciário, os asilos e instituições de menores ou mesmo nos crimes passionais relatados através da prática sensacionalista. Em outra perspectiva, advinha da identificação com as manifestações artístico-culturais ou pela exterioridade pública da emotividade coletiva como atestam o noticioso das carreiras de “artistas populares” – sintomaticamente Caubi Peixoto, Dóris Monteiro e demais “cantoras do rádio”, entre outros –, a cobertura da comoção provocada pelo impacto da morte de Francisco Alves, Evita Perón ou Getúlio Vargas e o assédio das “macacas de auditório” aos seus “ídolos”. No último caso, evidencia-se a profunda conotação depreciativa, associada negativamente à condição socioeconômica e à etnia do público majoritário que freqüentava as emissoras de rádio.

Em última instância, as acepções do “nacional” e do “popular” expressas em *O Cruzeiro* contrapunham-se, respectivamente, ao “civilizado” e ao “erudito”, o que não passaria despercebido pela ironia do humor imagético de Carlos Estevão. Para o semanário a “nação” era um projeto, ou seja, uma meta a ser atingida, enquanto a seara do “popular” estaria vinculada à “subcultura” e

ao consumismo. Dicotômica ao erudito, era compreendida como produto de informação e entretenimento direcionado ao público-consumidor, portanto articulada ao circuito comercial. Em outra perspectiva, o "popular" estaria também associado ao "perigo", à "imoralidade" e à "ignorância". Não raro, o riso de Carlos Estevão direcionava-se à desconstrução ideológica da concepção da "massa ignara", assim denominada sarcasticamente em algumas de suas composições imagéticas. Ridiculariza a associação entre a "ordem" e a "civilização" e ao "demonizar" o cotidiano ri do desprezo e do controle sobre aqueles que os setores hegemônicos consideravam "perigosos".

Nessa perspectiva, a produção cultural do artista em muitos aspectos se aproximou do humor e da crítica social do teatro de revista. Apesar de constituir-se como tradição cultural carioca, o teatro de revista era considerado menor em comparação ao que se convencionou como o "sério", articulado à erudição e cultura. Portador de linguagem transgressora, trazendo para o centro do palco as peripécias do cotidiano, ladeado de belas mulheres e boa música, a revista optava pela exposição dos tipos e dramas populares. Nesse sentido, associado ao "povo" era qualificado como de mau gosto, a exemplo da caracterização dos desenhos de Estevão por um crítico e estudioso em sua contemporaneidade.[342] O que subjaz à crítica e mesmo à rejeição de parcela dos artistas e da imprensa, nos anos 50, ao teatro dessa natureza é a associação dessa manifestação cultural ao analfabetismo, ao escracho e, ironicamente, à intelectualidade boêmia e à performance de suas vedetes.[343] A lógica da desqualificação é a mesma que ordena o "nacional" ao planejamento, eficiência e civilidade, enquanto se esvazia e secciona o erudito do "popular". A linguagem do teatro de revista – instalando em cena o baixo calão, a gíria, o fluxo lingüístico das ruas – fazia emergir a concepção de mundo dos "populares" e, nesse sentido, era temida e desqualificada. "Na imprensa chegava-se a comparar a revista com as 'vísceras da sociedade', enquanto o teatro sério seria seu cérebro e sua inteligência"[344]. Paradoxalmente, apesar da

[342] Refiro-me a Herman Lima, que qualifica os desenhos de Carlos Estevão como de mau gosto, posto que cultivava "uma feiúra desagradável, não raro asquerosa".
LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil.* Rio de Janeiro: Livraria José Olympio, v. 4, 1963, p. 1645.
[343] Entre as vedetes exponenciais destacamos Mara Rúbia, Virgínia Lane e Dercy Gonçalves.
[344] VELLOSO, Mônica Pimenta. *Mário Lago*: boemia e política. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 102.

transparente desqualificação, ao associar o teatro de revista às vísceras da sociedade, aponta-se para o caráter transformador de uma prática capaz de interferir no tecido social alterando valores e padrões de comportamento, proporcionando o advento do “novo”.

Nessa perspectiva, a produção humorística de Carlos Estevão e do teatro de revista comungam as temáticas e os tipos populares, a potencialidade de transformação pelo deslocamento de sentidos e a possibilidade da instauração do “novo”, diametralmente crítico ao estabelecido, no contexto de uma sociedade em transição, onde não havia homogeneidade ideológica na interpretação do Brasil.

Captar a permanência e a durabilidade de algumas temáticas, observar em outras instâncias a configuração dos tipos populares e os discursos deles decorrentes, assim como a crítica ao projeto de nação que naquela temporalidade se gestava, nos conduziu, metodologicamente, à leitura intertextual da produção de Carlos Estevão em *O Cruzeiro*, *O Jornal* e o *Diário da Noite*, objetivando ampliar a captura da crítica irônica do chargista às concepções do país como uma “nação democrática e harmônica” habitado por um “povo ordeiro, pacífico e eufórico” com o “progresso” que viria a transformar todo o nosso porvir. Em última instância, captar pela crítica os devires da sociedade brasileira pela ótica da documentação humorística e imagética.

A exemplo de *O Cruzeiro*, o percurso político-empresarial de *O Jornal* e o *Diário da Noite* foi marcado pelo exercício pragmático e ambíguo, onde o discurso da “defesa do liberalismo e da democracia” constituía o pano de fundo. A campanha pela anistia aos integrantes da Coluna Prestes, o apoio à Aliança Liberal e ao Movimento de 1930, a oposição aos tenentes e à gestão Vargas,[345] a campanha pela “redemocratização”, a reaproximação com o varguismo e o apoio e a defesa à posse de Juscelino Kubitschek compõem o

[345]Em campanha pela “democratização” e em provocação a Getúlio Vargas, o *Diário da Noite* chega a fazer uma pesquisa junto à população do Rio de Janeiro sobre o tipo ideal para ocupar a presidência da República em 1932. Subsequentemente, os *Associados* seriam colocados a serviço do Movimento Constitucionalista de São Paulo.
A pesquisa é demonstrativa do perfil do jornal que, concebido como um dos mais “populares” dos *Associados* conseguiu atingir a cifra de 100 mil exemplares. Segundo testemunho de Alberto Dines, o periódico atingiria cinco edições diárias, totalizando na fase áurea a venda de 200 mil exemplares. Em fins dos anos 50, devido à concorrência de *Última Hora* e o *Globo*, o jornal decairia para a tiragem de 8 mil exemplares, fenecendo em 1962 sobrecarregado por dívidas impagáveis, apesar da “modernização” empresarial e jornalística encabeçada por Alberto Dines, no início dos anos de 1960.

quadro de uma ação político-empresarial titubeante ao sabor de seus interesses imediatistas.

Ambiguamente, se a Comissão de Doutrina e Divulgação do Departamento de Imprensa e Propaganda teria uma coluna permanente no *Diário da Noite*, a partir de 1937, em apoio ao Estado Novo, o apedrejamento do periódico por "populares" em 1954 atestava a mudança de orientação.[346] Se a reaproximação de Assis Chateaubriand com Vargas na década de 1930 envolvia a recuperação de *O Jornal*[347], a entrevista de Getúlio a Samuel Wainer, jornalista do matutino, consagrava o seu retorno como um "líder de massas", na primeira página daquele que havia contribuído com sua queda.

No âmbito de seu pragmatismo, as empresas *associadas* tinham por prática jornalística, nos grandes centros urbanos, a manutenção de um matutino mais "sério" e um vespertino mais "popular", objetivando a realização comercial e a ampliação do espectro do público-leitor.

Se *O Jornal*[348] era o "órgão líder" dos *Associados*, espaço em que o "capitão da empresa" escrevia seus ácidos e improvisados artigos diários, o *Diário da Noite* era o vespertino que, em papel verde claro e através de manchetes sensacionalistas, tentava "descer até o povo, imbuindo-se em todas as suas linhas, da ironia, da inquietação e da irreverência do próprio carioca"[349]. Não à toa, as charges de *Vox Populi* eram publicadas na primeira página, majoritariamente na segunda edição, ao lado das manchetes, em posição de destaque. Adquirido em 1926, desde o nascedouro manteve o

---

[346] Após o Estado Novo, os *Associados* passaram a ignorar a censura devido à agonia do regime. Assis Chateaubriand apoia Eduardo Gomes, mas cuida para que não saia de "sua rede uma única palavra contra a candidatura Dutra" e a propaganda contra Vargas. Pragmaticamente, a Tupi e a Tamoio foram colocadas a serviço de candidaturas opostas. Apoiaria Cristiano Machado na próxima eleição, abandonando-o no processo, a exemplo da tendência de algumas forças políticas.
MORAIS, Fernando. *Chatô, o rei do Brasil.* São Paulo: Círculo do Livro, 1994, p. 430-469.

[347] Após o movimento paulista de 1932, os jornais dos *Associados* foram fechados e acabaram sob outra orientação. *O Jornal,* ambicionado pelo tenente João Alberto, tendo por testa de ferro José Soares Maciel Filho, foi adquirido nesse período devido, inclusive, a vultosas dívidas. "A sua sobrevivência foi assegurada por um acordo entre Vargas, Chatô e a família Melo Franco, passando, a partir de então, a apoiar Vargas até 1945".
RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 1950.* Rio de Janeiro: E-papers, 2007, p. 79.

[348] Fundado em 1919, foi incorporado por Assis Chateaubriand a partir de 1924, com a colaboração de Júlio de Mesquita, Guilherme Guinle e Asdrúbal do Nascimento, entre outros.

[349] Afirmação do diretor Carlos Eiras, que permaneceria no jornal por vinte e cinco anos.

apelo “popular” junto ao público,[350] mantendo seu prestígio na fase áurea dos anos 1950, década em que os dois jornais passariam pelo processo de “modernização” que atingia a imprensa no Rio de Janeiro.

Objetivando a “leveza” da forma e a “agilidade” da informação, *O Jornal* passaria, em 1954, por uma reforma gráfica e redacional, enquanto no *Diário da Noite* o *copydesk* era introduzido junto às contratações[351] e ao aumento salarial de seus profissionais, no mesmo ano em que Brasília estava sendo inaugurada.

Nesse sentido, se *O Cruzeiro* trazia “o mundo em papel *couche*”[352], *O Jornal* e o *Diário da Noite*, em que pese o processo de “modernização”, por suas características poderiam favorecer outras leituras ou fazer emergir outras vozes sobre o “nacional” e o “popular”, assim como amplificar, negar ou reafirmar aspectos do analisado no semanário.

Caracterizada pelo “luxo editorial jamais visto” no país, “impressa em cores sobre papel *couche* de primeira classe”, a revista trazia “farta documentação fotográfica do Brasil e do exterior, com os acontecimentos da semana e matérias sobre a fauna e a flora”.[353] Nesse sentido, sua materialidade não somente apontava para o refinamento gráfico, mas, sobretudo para a construção, junto ao público-leitor, do imaginário da “nação” que pretendiam erigir e divulgar.

Compor este discurso com as linguagens imagéticas dos diários, no contexto de outra materialidade e estatuto jornalístico, poderia favorecer a análise das concepções e a delimitação da potencialidade crítica da produção do humor visual de Carlos Estevão e sua capacidade de interferência social.

Se o *Diário da Noite* proporcionou material para a reflexão sobre o “popular”, em *O Jornal* encontraríamos composições imagéticas que favoreceriam a concepção do “discurso plástico como produtor de memória”[354].

---

[350] Exemplo do prestígio popular do jornal nos anos de 1930 foi a homenagem de Noel Rosa por ocasião do carnaval, levando pessoalmente à redação o manuscrito de *“Com que roupa?”.*

[351] Seriam contratados Nelson Rodrigues, Antonio Maria e Stanislaw Ponte Preta, entre outros.

[352] Expressão utilizada por Accioly Netto em *O Império de papel*: os bastidores de O Cruzeiro, ao retratar a materialidade da revista.
NETTO, Accioly, *O Império de papel*: *os bastidores de O Cruzeiro.* Porto Alegre: Sulina, 1998, p. 35-38.

[353] Mantive o discurso de Accioly Netto sobre a materialidade do semanário para efeito de análise.

[354] FENELON, Déa Ribeiro; MACIEL, Laura Antunes; ALMEIDA, Paulo Roberto; KHOURY, Yara Aun. *Muitas memórias, outras histórias.* São Paulo: Olho D’Água, 2000, p. 10.

Inserida no campo da luta sociopolítica, a memória instituída pode ocultar ou dar visibilidade aos sujeitos sociais em disputa, uma vez que "constitui uma das formas mais poderosas e sutis de dominação e legitimação"[355].

Nessa ótica, simbolicamente, no alvorecer da década de 1950, em torno das comemorações da independência do Brasil, Carlos Estevão, na página que lhe era reservada no mais imponente diário dos *Associados*, se dirigia e homenageava em *"Falta uma estátua"*, aquele que, de fato, deveria representar a nacionalidade.

A força criativa e irônica do artista direcionava-o à intensificação do desejo de reconhecimento e valorização do sujeito social que, construindo a cidade e por ela sendo constituído, edificava-se como síntese que transitava e imprimia vida à capital federal, paradoxalmente invisível em sua humanidade e memória histórica, assim como qualquer modesto brasileiro.

Frente aos emblemáticos "heróis e mártires nacionais", reconhecer a ausência e erigir uma estátua ao homem comum implicava para o artista tanto em ridicularizar os símbolos nacionais e o consagrado como tradição, assim como representar a identidade do carioca e, consequentemente, do brasileiro pela sua negatividade. Em oposição aos demais componentes tradicionalmente homenageados, o homem comum em contraste com os "poderosos" apresenta-se vitimizado, cabendo ao caricaturista a denúncia de sua humilhação. Entretanto, é da sua fragilidade que emerge como um forte, sendo ambiguamente valorizado pelo sofrimento resultante da pluralidade das relações sociais opressivas. A afirmação da intrepidez constitutiva de sua identidade é sarcasticamente negada pela representação artística de sua forma caricatural erigida inanimadamente: perfil estático e curvilíneo, olhos cerrados, mãos inertes, estatura baixa e gestual subserviente. O estoicismo com que o humorista reveste sua personalidade, valorizando pela rígida forma a austeridade de caráter, contrasta e rompe com a estereotipia da propalada flexibilidade do comportamento carioca. Erigido no centro da cena, composto pela simplicidade e desalinho no vestir, alicerçado na placidez da expressão facial, nos hábitos do fumo, do uso do amarrotado chapéu e do guarda-chuva repousado sob o braço, o carioca contrasta com a maravilha e a sensualidade

[355] Idem, op. cit., p. 6.

das formas naturais da Baía da Guanabara. Entretanto, rouba a cena, ironicamente, surgindo como herói central e magnânimo na cidade que, pelo artista, lhe é dedicada, como obra da natureza e como espaço de seu labor e vivência.



Desumanizado, destituído de ilustração ou passado glorioso, entretanto, é o “herói” do cotidiano nas ruas da cidade reconhecida como o “cartão-postal” do Brasil e centro político-administrativo do país, bela na sua exuberância natural que insiste em contrastar com a timidez e a desvalorização de sua gente.

Em contrapartida, a pena do artista expõe o esvaziamento dos signos da nacionalidade edificados em estátuas, corporificadas em pedra, neutralizados em sua significação pelo riso que escarnece das “nobres” trajetórias e “serviços prestados à sociedade”, dos “bravos generais” aos mais “talentosos artistas”. Denuncia o elitismo que permeia a constituição da memória nacional que se

deseja hegemônica. Ridiculariza, pelo recurso da inversão e desestabilização dos sentidos, os “feitos” que garantiriam aos personagens um lugar público de destaque, questionando os valores que alçam determinadas individualidades e categorias ao patamar de representação da sociedade brasileira. A bravura dos generais, a erudição dos literatos e artistas, o pacifismo dissimulado dos diplomatas, o moralismo dos puritanos são proporcionais à incompetência, à ignorância, à obscuridade, à hipocrisia e à ausência de horizontes, expostos ao público pelas peripécias arquitetadas na composição imagética. Falseadas e, portanto, alienadas de realidade, as estátuas erigidas pouco ou nada poderiam significar aos transeuntes e ao público-leitor devido à ausência de identificação, restando-lhes ironicamente as intempéries ambientais.

Notabiliza-se em cena a tensão existente entre os “célebres, fantásticos, extraordinários, talentosos” e ilustres personagens com o meio circundante. Ora irritados, ora surpreendidos enredam-se em batalhas, conflitos, frustrações e interdições, contracenando com os animais, tendo por cenário a grama dos parques. A relação com o gênero humano é praticamente inexistente ou se insinua de forma desarmoniosa em um cenário onde a natureza apresenta-se hostil. Em oposição, o artista integra o carioca à paisagem, onde a profusão do traço em preto e branco valoriza o espaço central, ressaltando a humanização de suas formas.

Se o poder dos generais e almirantes advém das armas e estratégias, se a força dos artistas e intelectuais provém do monopólio do saber erudito, a potencialidade do carioca e, simbolicamente do brasileiro, reside na sua capacidade de resistência frente à espoliação em todos os níveis de sua existência, no desprazer e em todo tipo de infortúnio a que estava sujeito o homem comum, destituído de consideração e cidadania. Estampado a direita da composição, mas edificado no centro da cena, o artista homenageia o carioca na “semana de comemorações à pátria”, integrando-o à exuberância da “cidade maravilhosa”, destacando-o em sua humanidade em protesto à sua desumanização cotidiana e contínua e, nesse sentido, caminha ao encontro do leitor, habituado aos desafios diários e ao reconhecimento das agruras e tensões que permeavam a capital e, extensivamente, o país que, por seu turno, representado imageticamente por Carlos Estevão, não podia ser “levado a sério”.

Tanto no céu quanto na terra, *"O Paíz de Brincadeira"*[356], apresenta-se tenso pelo excesso de traços e emoções, pelo exagero de expressões idiomáticas e fisionômicas e por situações públicas insólitas, onde dezenas de urubus movimentam-se e contracenam soberanos sobre as edificações urbanas e os populares em transição. O contraste em preto e branco aliado à intensidade dos traços que totalizam a cena, constituindo uma pluralidade de formas, expressa o clima urbano, onde as temporalidades se sobrepõem e as personagens imersas em diálogos irreais parecem atribuir veracidade à degradação evidente de um cotidiano onde tudo soa e é essencialmente falso. Prédios assobradados; ruas estreitas e passeio público construídos em paralelepípedos; automóveis e caminhonete antigos; precário posto de gasolina e alguns animais compõem o cenário, no qual populares de múltiplos perfis estabelecem relações conflitantes, denunciadas pela disparidade das expressões fisionômicas que oscilam da ira à alegria, da inocência à desconfiança, da indiferença à dor, da surpresa à impotência e imobilidade. As instituições e as autoridades presentes em cena, igualmente mascaram o vivenciado, contribuindo para o fluxo que desemboca na desonestidade, na desvalorização da autoridade pública e no pragmatismo imediatista que ousam hipocritamente ocultar sob o manto da "seriedade". Nessa teatralização do vivido não estão ausentes os omissos: esboçando um semi-sorriso, os passageiros comodamente instalados na caminhonete assistem indiferentes e imóveis ao espetáculo de ameaça e impotência. A inevitabilidade do silêncio reside naqueles que carregam o morto até a sepultura, assim como no transeunte que ambiciona o jogo pelo galo que comporta. Submetidos às suas finalidades, movimentam-se aparentando ignorar o meio circundante.

Concebida em três planos, a composição imagética sintetiza a vida cotidiana e institucional, trazendo à tona a ira e o riso populares incluindo os diuturnamente excluídos, desestabilizando o instituído oficialmente, resultando na construção do "país de brincadeira". Pelo riso provocado pelas situações insólitas, pelo recurso da inversão e pela ambivalência, o artista aponta para o público-leitor a necessidade de renovação, de um devir cujo presente vivenciado insiste em negar. Elevando a narrativa à intensificação do absurdo,

[356] *Vox Populi*, *Diário da Noite*, 03.02.1950, 2. ed, p. 6.

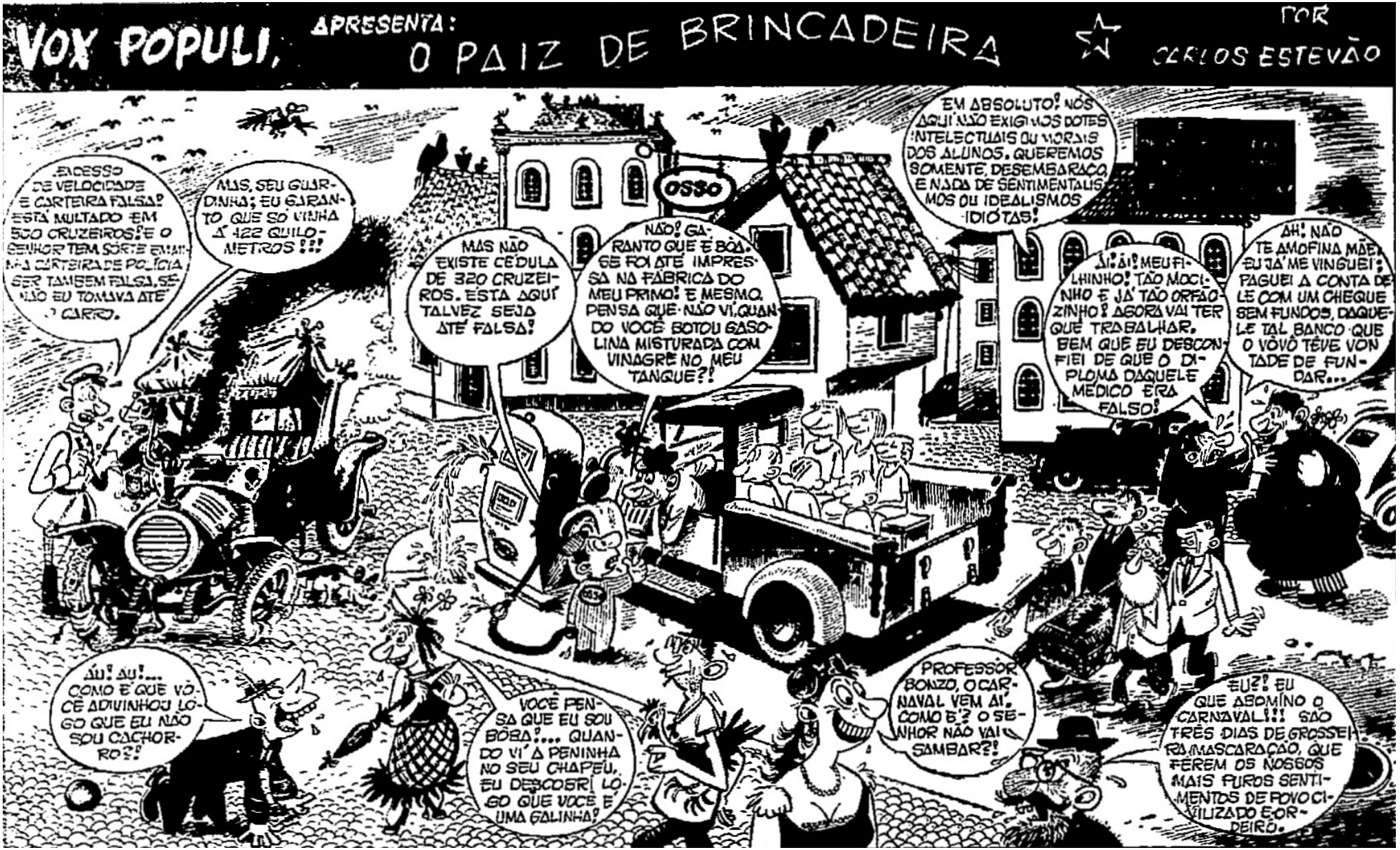
ao exagero, ao falseamento – próximo à chanchada teatral e cinematográfica[357] – o humor visual procura pela "brincadeira" o estabelecimento de uma "seriedade" nova.

Em primeiro plano, estabelece-se a alegre irracionalidade e a irreverência do casal que simula uma cena inaudita, aparentemente aceita, onde o rebaixamento da relação entre os gêneros é evidente. Em contraste, em sentido inverso, o sisudo professor rejeita a festa carnavalesca como um "grosseiro mascaramento", posto que é sentida como perigosa, pois sendo popular, desordena o institucionalizado e descomprime pela emotividade. Nesse sentido, o falseamento, inversamente, é atribuído ao carnaval, onde o povo "ordeiro e civilizado" não pode admitir a agressão aos seus mais "puros sentimentos", enquanto é negado na primeira situação, visivelmente desestabilizada.

O artista denuncia as relações interpessoais pelo ridículo – realmente mascaradas, agressivas e no limiar da loucura – e a aceitação social da exploração dos animais no jogo, eximindo a população das mais "nobres motivações". No mesmo plano, em contradição, configura a austeridade moralista do setor médio cujos valores e padrões de comportamento, prenhes de "civilidade", mascaradamente distanciavam-se do popular.

Igualmente, a mentira é a força propulsora de todas as relações sociais compostas no segundo plano da composição imagética. Freneticamente, um guarda de trânsito, diante de um calhambeque – com manivela, aros tortos e cobertura de lona - multa o motorista por excesso de velocidade. A ambivalência da situação atinge seu ponto máximo quando é descortinado ao

[357] Objetivando o riso imediato, a chanchada é uma modalidade presente no teatro e no cinema brasileiros na década de 50, qualificada como uma "forma de excesso", tendo no humor direto, debochado e por vezes grosseiro, as marcas de sua crítica e satirização. Radicado na paródia, tendo por inspiração muitas vezes a literatura estrangeira no Brasil, entretanto, projeta-se significativamente no campo político, não raro na construção da identidade do brasileiro na figura do caipira, mas, sobretudo, na busca do questionamento de nossas mazelas. Ambivalente no discurso, a chanchada, por vezes, confronta o sentimento de nossa inferioridade com a aparência de uma superioridade construída na valorização de "nossa esperteza, espírito de iniciativa e bom humor", em comparação com o estrangeiro. Acredito que para Carlos Estevão a utilização dos recursos do "excesso" da chanchada representa uma opção estética cuja finalidade é a busca da representação imagética de uma sociedade tensa e contraditória, onde os estratos baixos dos setores médios e demais tipos populares se fazem representar em torno de seus fracassos e indagações.
LINS, Ronaldo Lima. *O teatro de Nelson Rodrigues*: uma realidade em agonia. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1979.


VOX POPULI, APRESENTA:
O PAIZ DE BRINCADEIRA
POR CARLOS ESTEVÃO
EXCESSO DE VELOCIDADE E CARTEIRA FALSA! ESTÁ MULTADO EM 500 CRUZEIROS! E O SENHOR TEM SÔRTE EMIM NÃ CARTEIRA DE POLÍCIA SER TAMBEM FALSA, SE-NÃO EU TOMAVA ATÉ O CARRO.
MAS, SEU GUARDINHA; EU GARANTO QUE SÓ VINHA Á 122 QUILOMETROS !!!
MAS NÃO EXISTE CEDULA DE 320 CRUZEIROS. ESTA AQUÍ TALVEZ SEJA ATÉ FALSA!
NÃO! GARANTO QUE É BOA. SE FOI ATÉ IMPRESSA NA FÁBRICA DO MEU PRIMO! E MESMO PENSA QUE NÃO VI, QUANDO VOCÊ BOTOU GASOLINA MISTURADA COM VINAGRE NO MEU TANQUE?!
OSSO
EM ABSOLUTO! NÓS AQUI NÃO EXIGIMOS DOTES INTELECTUAIS OU MORAIS DOS ALUNOS. QUEREMOS SOMENTE, DESEMBARAÇO, E NADA DE SENTIMENTALISMOS OU IDEALISMOS IDIÓTAS!
AI! AI! MEU FILHINHO! TÃO MOCINHO E JÁ TÃO ORFÃOZINHO! AGORA VAI TER QUE TRABALHAR. BEM QUE EU DESCONFIEI DE QUE O DIPLOMA DAQUELE MEDICO ERA FALSO!
AH! NÃO TE AMOFINA MÃE! EU JÁ ME VINGUEI: PAGUEI A CONTA DE LE COM UM CHEQUE SEM FUNDOS, DAQUELE TAL BANCO QUE O VÔVÔ TÊVE VONTADE DE FUNDAR...
AU! AU!... COMO É QUE VÔCÊ ADIVINHOU LOGO QUE EU NÃO SOU CACHORRO?!
VOCÊ PENSA QUE EU SOU BÔBA!... QUANDO VI A PENINHA NO SEU CHAPÉU, EU DESCOBRI LOGO QUE VOCÊ É UMA GALINHA!
PROFESSÔR BONZO, O CARNAVAL VEM AÍ. COMO É? O SENHOR NÃO VAI SAMBAR?!
EU?! EU QUE ABOMINO O CARNAVAL!!! SÃO TRÊS DIAS DE GROSSEIRA MASCARAÇÃO, QUE FEREM OS NOSSOS MAIS PUROS SENTIMENTOS DE POVO CIVILIZADO E ORDEIRO.

público que tanto o policial quanto o motorista estão desqualificados para as funções, pois portam documentação falsa. Evidenciam-se as contradições entre a materialidade do carro e a velocidade imprimida, bem como entre as interdições e normas sociais e a realidade das ruas. O perigo não advém apenas do desrespeito às leis e da imperícia dos motoristas ou dos policiais, mas também da negligência do serviço do posto de gasolina ao lado, cuja água profusamente expelida é avidamente absorvida pelo cachorro que transitava no passeio público. O exagero das expressões fisionômicas – nariz e orelhas protuberantes; bocarras que se projetam, ora iradas, ora alegres –; a presença de saliva e do suor como produto do esforço humano de labor oscilante entre a indignação ou prazer; os corpos ora macilentos e baixos, ora delgados e altos; cobertos ou mais desnudos e esteticamente diversos acusam, no conjunto da composição, a multiplicidade de poderes no cotidiano, assim como a presença de uma pluralidade de hierarquias na teia social do "popular". No centro da cena e do espaço público, o artista exemplifica pelo humor visual a existência da opressão no silêncio e no diálogo dos mais humildes: a desonestidade, a desconfiança, a ameaça, a indiferença e a impotência imperam na contracena aos poderosos, àqueles que de fato detêm o poder.

Personificando o poder de uma rede de distribuição estrangeira de derivados de petróleo, o posto de gasolina erigido no centro da composição imagética é "um osso duro de roer". O conflito que se estabelece entre os prestadores de serviços é assistido passivamente pelos passageiros que aguardam a caminhonete ser abastecida para o prosseguimento da viagem. Tratando-se de um veículo coletivo, observa-se a subserviência e o conformismo dos passageiros, quer diante das condições inadequadas de transporte, quer frente ao embate impróprio e violento. Em tom de ameaça, o motorista, em posição de superioridade, pressiona o frentista a aceitar uma nota falsa, impressa "na fábrica de um primo", em contrapartida ao abastecimento com gasolina que julga adulterada.

Escandalosamente, na espinha dorsal da criação artística, o humorista retorna à representação da capital federal como uma "meca de crentes e tapeadores", que não são encontrados apenas em Copacabana, como sugeria em *Vox Populi* em edição anterior, mas nos mais diversos logradouros e na dinâmica de uma sociedade corrompida e corruptora. Irônica e criticamente, a

identidade do carioca – de forma lata, do brasileiro – é percebida em sua ambiguidade: concomitantemente vítima e algoz, reproduzindo, em qualquer cenografia, os esquemas dos opressores. “Crente” ou “tapeador”, porém sempre alienado, atua silenciosamente entre o conformismo e a resistência, constituindo-se em “sardinha, tapete, cobaia, pingente, petisco, estribo, ioiô, pirulito, bigorna, mamadeira, vitamina e figurinha fácil”, em um país, nesse momento representado pela sociedade urbana em transformação, cujos setores médios e populares transitam entre o passado e o devir. A instabilidade dos valores, a necessidade de “reformar a moral pela exposição do jogo de aparências e poderes dos que transitam na capital federal” parece ser o exercício crítico e mordaz do humorista que se inclui na dinâmica tensa do “país de brincadeira”.

Interpretada como ato galhofeiro, ação irrefletida e o avesso do “sério”, a “brincadeira” custa muito mais do que se pode esperar. Interpretando seus papéis sociais, contracenando mentirosamente e admitindo o falseamento dos demais, os atores postos em jogo pelo artista atuam no sentido da banalização da vida, na admissão da ausência de ética humana e utilizando os pequenos expedientes buscam pragmaticamente sair das situações com “desembaraço, sem sentimentalismos ou idealismos idiotas”. A transgressão da lei é hipocritamente admitida desde que dela se aufira benesses. A formação intelectual, moral e profissional é dispensável e secundária frente aos obstáculos a serem transpostos e à valorização da prática imediatista do “jeitinho brasileiro”.

A voz dos educadores, que o artista faz ressoar do recinto da escola, reproduz imageticamente os padrões de comportamento e os valores sociais representados no espaço público. A instituição escolar conservadoramente reforça o pragmatismo a ser valorizado na teia social e preservado politicamente, atestando seu alijamento da responsabilidade sobre a capacitação intelectual e a formação propiciadora ao exercício da cidadania. Ao reproduzir os valores que se pretendem hegemônicos, ao “não exigir dotes intelectuais ou morais dos alunos, mas apenas desembaraço” contribui para a irreflexão, transformando tudo em ato irrefletido – em brincadeira – a serviço dos que exercem o poder, esvaziando a capacidade de ação transformadora dos atores sociais.

Não é outro o significado da trama edificada pelo humorista e perpetrada pelos descendentes de imigrantes instalados no segundo plano, no momento em que assistem suas vidas pelo avesso. Falecido o provedor da família, o que de fato temem é o enfrentamento do trabalho – negativamente sentido – e o possível prejuízo econômico diante da falsificação do diploma médico. O que se sobrepõe na cena, não é a imperícia médica ou a precariedade dos serviços de saúde e o conseqüente desaparecimento do ente querido, mas antes a reciprocidade da perda: o falso pagamento permitiu a vingança ao falso médico.

No “país de brincadeira”, o que os tipos urbanos dos estratos sociais mais humildes vivenciam é o limiar ético, a crise moral de uma sociedade profundamente tensa entre a acomodação e a transformação. Nesse sentido, o país representado pela criatividade imagética de Carlos Estevão é uma construção diária de quem nele labuta e vive, constituindo o tecido social e por ele sendo constituído, sofrendo as contradições dele decorrente, não resultando, portanto, da obra exclusiva das instâncias político-institucionais e suas respectivas ações e demandas. Todavia, a trama que envolve a construção do país remete a um jogo, onde todos os personagens esvaziados de autoridade, tanto na esfera pública quanto privada, compartilham conivências e frustrações.

Em terreno tão movediço prosperaria na mesma tônica o teatro rodrigueano que, rompendo com a estética anterior, instalaria como temáticas as frustrações e a instabilidade das instituições e dos valores vivenciados por uma sociedade em transição, a exemplo do que Carlos Estevão busca indagar na construção imagética de *“O Paíz de Brincadeira”.* Igualmente, a dramaticidade do teatro rodrigueano utilizará o deboche como recurso de descompressão diante da intensidade das cenas e das contradições das emoções e misérias humanas retratadas, sobretudo nas obras onde a pequena burguesia e demais estratos suburbanos se instalam em um cenário onde se entrelaçam a traição, a humilhação, a mentira, o falseamento, as aparências e a autoflagelação, em um esforço contínuo na busca de identificação no fragmentário.

Não à toa, apesar de reações adversas, observamos a identificação de um determinado público com o teatro de Nelson Rodrigues e com o humor

sarcástico e debochado de Carlos Estevão. Nunca lhes faltou platéia, apesar das críticas, pois expondo as mazelas e frustrações nacionais, a simbiose do drama e do humor contida em suas produções atraiu o público de gosto "popular". Ambos instalam anti-heróis em cena, apontando a dubiedade da moral social flexível e, portanto, dependente das circunstâncias, da ocasião que possibilite o exercício da "esperteza", da mentira e da hipocrisia como meio de sobrevivência em um país onde a "modernidade" para significativa parte da população era mero artifício ou signo longínquo do desejo de ascensão social. A violência verbal e física, a marginalidade, a hipocrisia da grã-finagem carioca, a hegemonia da força econômica sobre o tecido social, a degeneração física e moral, a transgressão às normas e às leis, a falência das instituições no âmbito privado e público são teias da trama social urdida pelo teatrólogo e pelo artista do humor. Não há crédito para o Brasil moderno e "progressista".

Nesse prisma, a ambivalência presente na construção do anti-herói por Nelson Rodrigues em *"Boca de Ouro"*[358] é emblemática das contradições da sociedade brasileira, assim como o universo que o rodeia é constituído de tipos humanos muito próximos ao perfil e ao comportamento instável e amoral que visualizamos em *"O Paiz de Brincadeira".* Contraventor de Madureira, cafajeste contumaz, porém "homem de negócios" e assassino, "Boca" se aproxima tanto da benemerência e das altas rodas, como dos marginais e dos desempregados do subúrbio. É qualificado gradualmente pelo que os rodeia conforme as circunstâncias e os interesses, sendo a sua força econômica e política razão de tanto prestígio, entretanto, limitado por sua condição de marginalizado social. Considerado como "ser exótico" pelos representantes das elites que freqüentam os subúrbios, a tentativa da ultrapassagem de sua condição social o condena à morte. Os demais protagonistas em um exercício de sobrevivência mentem, traem, matam em uma gradação emocional que oscila do amor ao ódio, da confiança ao descrédito, do sadismo ao masoquismo. Chantagem, corrupção, pressão eleitoral, pusilanimidade são alguns ingredientes que compõem o perfil dos fracassados que desfilam em cena, destacando-se a figura de Celeste, cujo desejo de acumulação e a subserviência ao olhar social

[358] Escrita em 1959, *"Boca de Ouro"* foi apresentada no Teatro Nacional de Comédia no Rio de Janeiro, em 20.01.1961.
MAGALDI, Sábato (Org.). *Teatro completo de Nelson Rodrigues*: tragédias cariocas I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 255-339.

– comportamento recorrente nos setores médios da população – impelem-na à traição e ao assassinato, identificando-se com o anti-herói.

Assim como Carlos Estevão, Nelson Rodrigues, em *"Boca de Ouro",* apresentará o país das ruas, dos espaços suburbanos, das figuras populares no limiar de suas contradições e angústias em contraponto à teatralização dos setores hegemônicos – apontados por sua superficialidade hipócrita e senso de "superioridade". A atuação e as limitações da imprensa e da organização policial são severamente criticadas, pela negligência, inoperância e conivência em ambas as produções.

Tanto em *"O Paiz de Brincadeira"* quanto em *"Boca de Ouro"* todos mentem ou cometem "pequenos deslizes suportáveis", socialmente aceitos no cotidiano, favorecendo um residual sentimento de culpa coletivo, origem da identificação do público – sobretudo o fracassado – com os anti-heróis.

Em outro ângulo, é pela criação imagética do universo de Quirikomba, utilizando os instrumentos da associação, do duplo sentido e da inversão, que Carlos Estevão faz emergir pela instabilidade a representação do país e da capital federal, em *O Cruzeiro*, sobretudo na primeira metade da década de 1950.

Inicialmente reino, Quirikomba é transformado ambiguamente em cidade, elevada posteriormente ao patamar de capital da "Paquistônia", transformando-se no decorrer do tempo em república e finalmente em uma "grande nação democrática". Por seu turno, Paquistul é apresentada ao público como capital do reino de Quirikomba, enquanto a cidade de Quirikomba é caracterizada, posteriormente, como capital da Paquistônia. Se ambígua em sua constituição e natureza, os cidadãos de Quirikomba – os "quirikombenses" – não terão trajetória e caracterização menos tortuosas, sendo constituídos por identidade mutável.

Ironicamente, o autor associa essa arquitetura imagética à "civilização" e à "ordem", cujo sentido era a consagração "democrática", como convém ao destino de uma "grande nação", onde as decisões são tomadas significativamente na "Casa Roxa". A construção nacional é o resultado da trajetória do reino ao país republicano, cujos políticos primam-se pelo exercício demagógico e os cidadãos oscilam entre a bonomia e a demonização.

Seja na “legendária Paquistul” ou na cidade de Quirikomba, forças imaginárias interferem no curso da vida de mulheres, homens, crianças e animais, das mais variadas faixas etárias e funções sociais, produzindo tensão constante, submetendo-os a reações emocionais como a alegria, a indignação, a confiança, a covardia, o susto, o impacto, o medo e a ira, direcionando-os da doença à saúde, da transgressão até a morte. A ausência do controle sobre suas trajetórias de vida, seus projetos e desejos, suas emoções e ações é proporcional à interiorização da impassibilidade frente ao “inevitável”.

Como uma insuportável piada de papagaio – imagem e consideração recorrentes em várias construções imagéticas de Estevão –, *“Ronda do Destino”*[359] atribui à fatalidade a força motriz do fluxo vital em Paquistul, capital de Quirikomba, historicamente associada à tradição e à imaginação popular.

Sequencialmente, a força do “destino” interfere no curso da vida, sujeitando tudo e todos, após a premonição do profeta Bustafante Pearson, transformando a capital em um espaço de determinação devido ao imaginário popular que, alterando os fatos pela superstição, sujeita a sociedade ao temor do inesperado nas sextas-feiras, no dia treze, em noite de lua cheia. A maldição que ronda a face do profeta e que lhe motiva à advertência aos demais, cumpre-se na narrativa humorística do autor, que utilizando o recurso do exagero e do texto escrito, arquiteta uma série de situações onde desfechos pouco prováveis resultam no movimento entre o prazer e o desprazer, sintetizado pela eliminação final daquele que, de fato, iniciou a ronda que deu origem à narrativa: o papagaio.

Como cumpre à natureza da lenda, os fatos históricos são deformados pela imaginação popular, de tal forma que ao invés de atribuí-los à imperícia, aos interesses ou às limitações humanas e sociais, são reduzidos magicamente à fatalidade, sobretudo tendo por sujeitos sociais os mais humildes ou impotentes de toda a natureza. O discurso do autor perpassa por mulheres indefesas, medrosas, indignadas, viúvas, moças ou idosas, assim como homens cuja posição social oscila desde “magnatas” decididos até pensionistas angustiados ou guardas incompetentes. Entretanto, apesar da

[359] *O Cruzeiro*, 22.09.1951, p. 7.

Carlos Estêvão, apresenta:

A Roda do Destino





modéstia da condição social, a narrativa conserva um fluxo de superação: a mulher medrosa supera-se ao sair às ruas; o cachorro mata a fome, ironicamente, com o cachorro-quente; a senhora idosa adia o casamento interesseiro pela superstição; o noivo desonesto descarta o casamento espantando o canino; o garoto vence a paralisia ao obter o cachorro; o meliante desiste do crime ao sentir misericórdia e o guarda disfarça a imbecilidade pela covardia e promoção. O ritmo da narrativa é mantido pelo fluxo da vida que, entre o prazer e o desprazer, estabelece elos entre os integrantes. Todavia, se os obstáculos, as fraquezas e as limitações são ultrapassadas, a morte é irreversível, sobremaneira com as badaladas da meia-noite, cumprindo a predição do profeta de Paquistul.

Ambiguamente, da vida à morte, da bonomia à demonização, todos os sujeitos sociais, sobretudo pobres e remediados constroem e fazem a história da "legendária Paquistul, capital do Reino de Quirikomba".

Em *"Os Demônios"*[360], o artista inicia sua narrativa em um clima assepticamente harmonioso entre o homem e a natureza, entre a infância e a maturidade, onde o lúdico e a ingenuidade condizem com o perfil do "homem galinha", Pedro Nicolau, sensível e misericordioso com todos na cidade de Quirikomba.

Alterando as expectativas através da ironia e inversão, Carlos Estevão instala em cena uma "patrulha de demônios" para transformar radicalmente a vida da personagem. Sarcasticamente, compondo o cenário, doze é o número dos entes diabólicos, assim como eram doze os apóstolos. Reproduzindo os meandros das instâncias políticas dos mortais, o artista demonstra a organização do inferno como o simulacro desalentador das instituições terrenas, cujos funcionários diuturnamente "jogam bingo e dormem", comportando-se como verdadeiros "destruidores do mau-nome" da instituição. Ardendo em brasas, porém coroado, enfaixado, portando insígnias militares, informado pelos jornais e convicto da hierarquia, Belzebu esbraveja indignadamente contra a ineficiência e negligência de sua gente, incapaz de observar a periculosidade da bonomia humana. Para a solução imediata do problema, envia à Terra seus subordinados. Inconscientes da morosidade de

[360] *O Cruzeiro,* 12.04.1952, p. 7.

Carlos Estevão, APRESENTA:

OS DEMÔNIOS

NA CIDADE DE QUIRIKOMBA HAVIA UM HOMEM BOM: PEDRO NICOLAU. TÃO BOM E TÃO SENSÍVEL COMO BALANÇA DE FARMÁCIA. NÃO PODIA VER SOFRIMENTO, NOS HOMENS, NOS ANIMAIS... E ATÉ OS VEGETAIS TINHAM A SUA CADEIRA CATIVA NO MAGNÍFICO ESTÁDIO, QUE ERA O CORAÇÃO DE PEDRO.

ELE SE ARREPIAVA TODO QUANDO PASSAVA A CARROCINHA... SEU CORAÇÃO BATIA APRESSADO COMO DEDO DE TELEGRAFISTA.

HOMENS TRUCULENTOS, CORRIAM ATRAZ DE UM CÃO VADIO, PEDRO, ENTÃO, COMEÇAVA UMA ANGUSTIOSA TORCIDA QUE SÓ PARAVA QUANDO O CANINO FUGIA OU ERA LAÇADO... LAÇADO. PEDRO FECHAVA OS OLHOS PARA NÃO VER O MALVADO, O TARADO QUE LEVAVA NA PONTA DO LAÇO O INFELIZ TOTÓ GANINDO DE DOR... GANIDOS TRISTES, QUE PENETRAVAM NO CORAÇÃO DE PEDRO, E LÁ FICAVAM MORANDO POR MUITO TEMPO.

ASSIM ERA PEDRO NICOLAU... TINHA PENA DE TUDO; TANTA PENA QUE O APELIDARAM DE "O HOMEM GALINHA". MAS ÊLE NÃO SE ZANGOU - O SIMPLES FATO DE SE LEMBRAREM DELE JÁ ERA UMA LISONJA. E, ATÉ SORRIU AGRADECIDO.

A FAMA DA BONDADE DE PEDRO, QUAL SEGREDO DE MULHER, LOGO SE ESPALHOU, E CHEGOU AO INFERNO... AOS OUVIDOS DE BELZEBU I. QUE FICOU INDIGNADO COM O DESCONSOLO.

UM HOMEM BOM NA TERRA! E VOCÊS AÍ, DEMÔNIOS VAGABUNDOS, JOGANDO BINGO E DORMITANDO! DESTRUIDORES DO MAU-NOME DO INFERNO! CACHORROS!

UMA PATRULHA DE DEMÔNIOS FOI ENVIADA A TERRA, PARA TENTAR PEDRO.

QUINZE DIAS DEPOIS, A PATRULHA VOLTOU E SE APRESENTOU:

TENENTE PIMPO, COMANDANTE DA PATRULHA, MISSÃO CUMPRIDA! FIZ PEDRO SE APAIXONAR... FIZ PEDRO PEDIR A MÃO DA MOÇA!

SARGENTO GOGOIA! FIZ O FUTURO SOGRO DE PEDRO LER ALGUNS VERSÍCULOS DOS LUSÍADAS, SÓ PARA ÊLE ESCUTAR. E QUANDO ÊLE FICOU A SÓS COM A NOIVA, EU LEVEI O IRMÃOZINHO DELA E O SENTEI NO COLO DELE.

CABO LUMIX! QUANDO PEDRO IA COMEÇAR O IDILIO, EU FIZ O IRMÃOZINHO DELA SE EXERCITAR NO PIANO, BEM PERTINHO DELES, POR MEIA HORA!

SOLDADO ZAMPA! ARRANJEI PARA O JANTAR, SOPA DE GELO COM XUXU SEM SAL. E QUANDO PEDRO, JÁ AMARGURADO, OLHOU PARA O PRATO, LA' COLOQUEI UM FIO DE CABELO... ÊLE COMEU TUDO.

SOLDADO BINGO! ESPALHEI 35 PULGAS DEBAIXO DA CADEIRA DE PEDRO... E QUANDO ÊLE, AGONIADO, SE LEVANTOU, FIZ O PESSOAL PENSAR QUE ÊLE IA FAZER UM DISCURSO! FEE!

SOLDADO JONGO! QUANDO PEDRO COMEÇOU A GAGUEJAR QUALQUER COISA, EU FIZ-LHE UMAS CÓCEGAS NA SOLA DO PÉ!

SOLDADO BITAR! ACABADO O JANTAR, PEDRO FOI PARA A VARANDA COM A NOIVA. LEVEI PARA LÁ UM MARIMBO DELA TODO LAMBUZADO DE CHOCOLATE... HI! COMO ÊLE DESAGRADOU AS GALHAS DO HOMEM!...

CABO BOKAR PEDRO, DESCONSOLADO, COMEÇOU A PÁLITAR OS DENTES... DEI UM LIGEIRO EMPURRÃO NO PALITINHO, QUE SE CRAVOU NO NERVO EXPOSTO DO MOLAR SUPERIOR... ÊLE FICOU SURDO. ENTÃO, FIZ UMA MOSQUINHA ENTRAR NO SEU NARIZ.

SOLDADO ZAIO! INDUZI A FUTURA SOGRA DE PEDRO A CONVIDÁ-LO PARA A AUDIÇÃO SOLENE DE UM CAPÍTULO DO "O DIREITO DE ENCHER"

SOLDADO ZABAN DEPOIS DA NOVELA, PEDRO ESTAVA LÍVIDO... EU, ENTÃO, ANUNCIEI PARA ÊLE ESCUTAR, MEIA HORA DE DECLAMAÇÃO PELA SOBRINHA DA NOIVA... MENINA PRODÍGIO! DEPOIS APRESENTEI PEDRO A UM TIO, UM PERIGOSO TORNEIRO-MESTRE DE ANEIS DE PALHAÇO!

SOLDADO KIMBO! EU QUASE QUE CHEGAVA TARDE; PEDRO JÁ SAINDO DA CASA DA NOIVA. ASSIM MESMO, DEI UM JEITINHO PARA ÊLE SE ENCONTRAR COM O PANTA... AQUELE GRANDE VENDEDOR DE TÍTULOS DE CAPITALIZAÇÃO!

...EM QUIRIKOMBA, NINGUÉM SOUBE DESTA INCURSÃO DEMONÍACA... PORISSO, ATÉ HOJE, NINGUÉM COMPREENDEU AQUILO...

...de as rodas do trem — Estão roubando barras de chumbo

BÁRBARO CRIME NA MADALENA

UMA REEDIÇÃO DO MÉDICO E O MONSTRO

DEPOIS DE ESTRANGULAR O PRODUTOR DE CAPITALIZAÇÃO, PEDRO SOLTA URROS DE FERA.

quitinonas M (Esquit Press)

O pacato bairro da Madalena, foi ontem abalado por um crime que, pelas suas características, pelo seu barbarismo, lembra os cometidos a pavor à polícia local.

O indivíduo Pedro Nicolau, domiciliado à rua Lopes de Carvalho nº 798 - fundos, fez um horrendo que, para sua bondade quase maníaca, era perquirido por todos. Ontem porem, ao sair da residência da sua noiva, gentilmente à meia-noite, uma violenta transformação operou-se nele, pois, ao se encontrar com o Sr. Porta-

ção da Gema, vendedor de títulos de Capitalização, investiu furiosamente contra aquele senhor, estrangulando-o. Depois, urrando como uma fera, tentou a fuga, no que foi obstado por populares que cercaram-no pelo encalço até a Praça João Alfredo, onde o criminoso foi preso pelo guarda municipal Luis de Aguiar, nº 5178.

O cadaver do malogrado produtor, com guia do carioca Pedro Balmonha (o rato) foi removido para o apartamento do IML.

Foi restaurado inquerito.



O criminoso Pedro Nicolau

OCORRENCIAS

execução, após quinze dias, em prontidão, se apresentam o tenente Pimpo, o sargento Gogoia e o cabo Lumix, com seus tridentes a postos.

Hilariamente, a tortura e a destruição processadas pelas forças do Mal são o simulacro exagerado das relações socioinstitucionais e humanas. O comandante da patrulha – tenente Pimpo – considera sua missão cumprida ao transformar Pedro em um apaixonado direcionado ao casamento; o sargento Gogoia facilitou a leitura dos Lusíadas ao pobre mortal por seu sogro e o cabo Lumix interrompeu o namoro com o recital do pequeno cunhado ao piano.

A partir desse instante, diante das situações opressivas, Pedro não esboça nenhuma reação, apesar de "amargurado, desconsolado e lívido". Consome uma sopa de jiló com chuchu sem sal e com fios de cabelo, oferecida pelo soldado Zampa, apesar de amargurado; resignadamente faz um discurso à numerosa platéia, solicitado pelo soldado Bingo, embora a agonia de ser torturado por trinta e cinco pulgas maldosamente colocadas debaixo da cadeira. Quando pensou em reagir, os soldados Jongo e Bitar, respectivamente, fizeram-lhe cócegas nos pés e propiciaram a oportunidade para que suas calças fossem sujas com chocolate. Sadicamente, coube ao cabo Bokar diante do desconsolo de Pedro, cravar-lhe em nervo exposto um palito de dente e, suando, facilitar-lhe a entrada de inseto no nariz. Da tortura física à intelectual e emocional, couberam aos soldados Zaio e Zaban. Foi obrigado pela sogra a assistir a uma "audição solene" de um capítulo de "O direito de encher", bem como, mesmo "lívido", escutar a declamação da sobrinha e as anedotas de papagaio de um tio da noiva.

Entretanto, o "jeitinho brasileiro" ficou por conta do soldado Kimbo, que "quase chega tarde" para a execução da tarefa. Foi o responsável pelo encontro de Pedro com sua vítima, o vendedor de títulos de capitalização. O autor clarificou que os habitantes de Quirikomba sempre desconheceram essa presença demoníaca – na representação imagética de Estevão associada ao Exército –, por isso nunca entenderam o assassinato perpetrado por Pedro.

Tanto a *"Ronda do Destino"* quanto *"Os Demônios"* instalam pelo imaginário e tradição populares forças cuja potência determina a trajetória e o destino de coisas e pessoas, expondo-as a seu controle. A presença do profeta que se suicida pelo fantástico imaginado e demonizado – do qual o leitor pressupõe, mas não tem ciência –, a plêiade de carrancas demoníacas –

compostas por chifres, dentes afiados, narizes protuberantes, olhares das mais variadas formas e expressões, orelhas pontiagudas e tridentes – conduzem à opressão, transgressão e à morte. Todo traço de reflexão – representado pelo profeta – como de felicidade e harmonia – personificados na figura de Pedro Nicolau – são vencidos em Paquistul como em Quirikomba, resultando quer pelo "destino" quer por "forças demoníacas" irremediavelmente na transfiguração e morte.

Pelo exagero e o imaginário popular, pelo drama e a lenda, Carlos Estevão traz à tona o fluxo da cidade e do "reino", como sinalização da opressão por potencialidades das quais os oprimidos não tem ciência e controle. Ironicamente o artista tanto faz rir e duvidar da existência do "destino" pelas situações exageradamente ridículas que compõem a ronda de "fatalidades", quanto denuncia, em uma escala de valores e poderes, o limiar degenerativo e a degradação humana e social no contexto de uma sociedade em transição. Em *"Os Demônios"*, dramaticamente, a personagem resiste à opressão cotidiana, porém pressionada entre o passado e o presente, sucumbe quando exposta ao "vendedor de títulos de capitalização" no contexto de uma sociedade de consumo em formação.

Contrapondo-se ao perfil médio do público-leitor de *O Cruzeiro* e às projeções otimistas sobre o país, bem como à "construção da nação" pelos *Associados* – veiculadas em seus vários órgãos de comunicação tanto pela propaganda quanto pela linha editorial –, o humorista abre espaço na narrativa visual ao trágico discurso das notícias policiais diárias, muitas vezes incompreendidas, como atesta a pena do artista ao observar que "em Quirikomba ninguém soube desta incursão demoníaca, por isso ninguém compreendeu" a feroz atitude do agressor. Ironicamente, o artista faz do Além o motor da transgressão – não raro motivação socialmente aceita –, assim como sarcasticamente expõe a hipocrisia da individuação da violência pelo ocultamento das efetivas motivações.

Significativo é o perfil humano socialmente observado em *"Os Demônios"*: trata-se de uma personagem, aparentemente do baixo setor médio, idilicamente construída em um bairro periférico, graficamente concebido como a visão do Paraíso, dado o prazer e a alegria da relação social estabelecida no início da composição imagética. Extremadamente, do Paraíso ao Inferno, da

bondade exagerada à ferocidade criminosa, o humorista desconstrói o gesto irrefletido da brincadeira – imerso na ingenuidade da infância – e a solidariedade do adulto em uma irrupção emocional assassina.

Satirizando a prática jornalística quer pelo sensacionalismo, quer pela reprodução de valores que satanizam procedimentos sociais – presente no início e no final da narrativa –, o riso crítico do humorista denuncia a indução do leitor à admissão da "reedição do médico e o monstro", depois da personagem "estrangular o produtor de capitalização, soltando urros de fera." O desenho de Estevão a direita da reportagem, mostra um semblante que se assemelha em muitos aspectos aos entes demoníacos que o corromperam, contradizendo frontalmente a sua essência original.

Parodiando a narrativa policialesca do jornalismo diário, denunciando a criminalização social da vítima e ironizando o exercício das instâncias político-institucionais pela manifestação oculta das forças, "sabidamente diabólicas", assim se exprime a prática humorística:

> *O pacato bairro de Madalena foi ontem abalado por um crime que, pelas suas características, pelo seu barbarismo, encheu de consternação e pavor a população local.*
> *O indivíduo Pedro Nicolau, domiciliado à rua Lopes de Carvalho, n.298, fundos; era um homem que, pela sua bondade maníaca, era bem quisto por todos. Ontem porém ao sair da residência de sua casa, aproximadamente à meia-noite, uma violenta transformação operou-se nele, pois, ao se encontrar com o Sr. Pantaleão da Gama, vendedor de títulos de capitalização, investiu furiosamente contra aquele senhor, estrangulando-o. Depois urrando como uma fera, tentou a fuga, no que foi obstado por populares, que correram no seu encalço até a Praça João de Prado, onde o criminoso foi preso pelo guarda municipal Luís de Aguiar, n.3178. O cadáver do malogrado produtor, com guia do comissário Pedro Batistinha (o kid) foi removido para o necrotério do IML. Foi instaurado inquérito*[361]*.*

Nesse sentido, a exemplo do fazer rodrigueano nas páginas jornalísticas em *"A vida como ela é"*, Carlos Estevão traz à tona, através do recurso do deboche, a desarmonia social pela violência em todas as suas instâncias – privada e pública – e a denúncia do descompasso entre a projeção idílica de um país "moderno" e a trama social tecida na periferia, por sujeitos sociais igualmente periféricos, tensos em seus sentimentos e ações, frustrados entre seus sonhos e realizações, contraditórios entre suas motivações e resultados.

[361] *O Cruzeiro*, 12.04.1952, p. 7.

Nesse contexto, por inversão, arquiteta a extrema e doentia bondade e a ferocidade humanamente saudável, porém socialmente incompreendida pelos sujeitos sociais passíveis e agentes de transgressão. O formalismo e a violência impregnados nas instituições que deveriam "zelar pela ordem pública" são igualmente denunciados pelo discurso do humor visual.

Contraditoriamente, considerando as duas composições imagéticas, transitando de "reino" ao estatuto de cidade, Quirikomba, somente aumentou em violência e frustração, conforme o índice de degradação individual e social exposto, ou seja, o oposto da face do Brasil que o universo de *O Cruzeiro*, plasticamente, buscava demonstrar.

Em *"Meu tipo inesquecível: Geraldo, o avarento",*[362] Quirikomba transforma-se em capital da Paquistônia, "país tão civilizado que a Suíça, ao seu lado, seria um país de bárbaros".

Arquitetando-o de forma exagerada, sendo "seu tipo inesquecível", Geraldo é representado pelo artista como o avesso do desejável em um país promissor. Apesar de exercitar a ética burguesa de acumulação e estar sempre atento à possibilidade de realização de lucros, sua prática avara nega o padrão de comportamento do consumidor neste país tão "progressista", onde setores médios e populares sonhavam em obter produtos e serviços que, não raro, não podiam alcançar. O consumo lhes daria a sensação de nivelamento e de integração a uma imaginada totalidade, representada, nesse caso, por um país distante da "barbárie".

Nesse âmbito, Geraldo, o avaro, ironicamente, "evoluía nas concepções de economia", objetivando o encontro de "soluções econômicas" imediatas, tendo por base desde os "microscópicos" e caseiros gastos primários até a educação dos filhos e o bem-estar da esposa. "Grande pai de família" que apenas poupava pelas incertezas do futuro, nunca "havia comprado uma rifa, assinado listas, jamais fez qualquer espécie de caridade, nunca foi a um cinema." A aproximação com a ética católica e com o cinema havia ocorrido em sua existência durante o tempo de catecismo, quando ao assistir o filme *"O Rei dos Reis"* ficou surpreendido com a possibilidade da multiplicação dos peixes e, consequentemente, com a possibilidade da auferição de lucros. Fazia

[362] *O Cruzeiro,* 17.05.1952, p. 7.

CARLOS ESTÊVÃO, APRESENTA:

MEU TIPO INESQUECIVEL

Geraldo O AVARENTO

ESTA É UMA HISTÓRIA QUE SE PASSOU EM QUIRIKOMBA, CAPITAL DA PAQUISTÔNIA, PAÍS TÃO CIVILIZADO QUE A SUIÇA, AO SEU LADO, SERIA UM PAÍS DE BÁRBAROS.

E A HISTÓRIA DO CIDADÃO GERALDO, O AVARENTO. GUIMBA, O ÚNICO E RAQUÍTICO FILHO DE GERALDO, JÁ CONTAVA 10 ANOS E AINDA NÃO SABIA LER.

ISSO PREOCUPAVA TÃO SERIAMENTE A GERALDO, QUE ÊLE PASSOU DIAS NOITES SEM DORMIR, PROCURANDO UMA SOLUÇÃO ECONÔMICA PARA O PROBLEMA. E ENCONTROU!

LIL, AGORA VAMOS COMBINAR MAS-SA PARA SOMA DE LETRINHAS; O GUIMBA APRENDE COM AS LETRAS E DEPOIS NOS ENSINA OS SEGREDOS DOS DOMINÓS! TÁ?

GERALDO EVOLUIA SEMPRE. SEMPRE, NAS SUAS GENIAIS CONCEPÇÕES DE ECONOMIA, EM SUA CASA ATÉ OS GASTOS MICROSCÓPICOS, EXIGIAM DO CHEFE UM METICULOSO EXAME; E SÓ ERAM APROVADOS QUANDO ABSOLUTAMENTE NECESSÁRIOS. ATÉ OS FOCOS RUINS, ÊLE OS CORTAVA AO COMPRIDO, PARTINDO DOIS PRUNHOS DE UM. E DEPOIS AINDA OS APRONETAVA NA MÃE EM COMO LEGÍTIMOS PRUNHOS DE LUXE!

E GERALDO SÓ ADQUIRIA FAZENDA PARA UM TERNO, QUANDO ESTA AGRADAVA A TODA A FAMÍLIA; PORQUE...

PRIMEIRO HAVIA O TERNO DO GERALDO,

QUE DEPOIS DE TRÊS OU QUATRO ANOS, JÁ COM OS PUNHOS E A GOLA EM FRANGALHOS, ERA DES-MANCHADO E COM O QUE SOBRAVA, COSTURAVA-SE UMA SAIA PARA LIL.

DEPOIS, QUANDO A SAIA FICAVA BEM VELHINHA, ERA DESMONTADA E SERVIA PARA FAZER VESTIDINHOS E CALCINHAS...

... PARA O GUIMBA

DEPOIS, MUITO TEMPO DEPOIS, A CALCINHA FICAVA DESBOTADA, E ERA O PAI, LIL TRANSFORMAVA UMA BRONZETA PARA O GERALDO...

QUANDO A GRAVATA FICAVA BEM VELHINHA ERA RECORTADA E VIRAVA UM LINDO LAÇO PARA O CABELO DE LIL.

MAS AINDA NÃO ERA AÍ QUE TERMINAVA A UTILIDADE DO TRAPO. ASSIM MESMO, COMO FICOU INDIGNADO O GERALDO, QUANDO VIU AQUILO...

LIL! LIL! ISSO NÃO PODE SER! É UM DESPERDÍCIO! QUEM SABE SE DO PRETINHO DO GUIMBA FEZ O PAPAI DO PAPAGAIO COM AQUELA SUA FITA! AINDA ESTAVA ÓTIMA!

MANIAS! MANIAS DO GERALDO! ÊLE APENAS GUARDAVA UM POUCO PARA O FUTURO. E ERA, NA VERDADE, UM GRANDE PAI DE FAMÍLIA... ATÉ UM PASSEIO DE AUTOMÓVEL ÊLE ARRANJOU PARA O PESSOAL.

NAQUELE DIA, CONTRARIANDO SEUS HÁBITOS SÓRDIDOS, GERALDO ENTROU EM CASA SALTITANDO...

PESSOAL! VAMOS NOS ARRUMANDO, QUE LOGO MAIS VAMOS DAR UMAS VOLTINHAS DE AUTOMÓVEL!

LIL, O CORAÇÃO DOS FILHOS NA EXPECTATIVA DE TÃO EMOCIONANTE AVENTURA, SE VESTIU, ENQUANTO GERALDO, TRIUNFANTE, EXALTAVA AS QUALIDADES DOS CARROS AMERICANOS.

AH, QUE PENA, GERALDO, EU NÃO TENHO ÓLEO PARA OS CABELOS!

NÃO FAZ MAL; PASSA UM POUCO DE AGUA DE BARRO, É A MESMA COISA!

E TODOS SE SENTIAM COMO CRIANCINHAS À ESPERA DO PAPAI NOEL. LIL JÁ SE IMAGINAVA NO ASSENTO FOFO, E JÁ FORA TUDO PASSANDO RAPIDAMENTE COMO UM SONHO... TÃO MAGO; TÃO DIFERENTE DO BONDE. E JÁ SENTIA UM INGRATO E BRUTO DESPREZO PELO COLETIVO BARULHENTO, TÃO SEU AMIGO DE TODOS OS DIAS. AH, UM PASSEIO DE AUTOMÓVEL!... MAS, FOI QUANDO LIL ESTRANHOU A LIBERALIDADE EXCESSIVA DE GERALDO!

E ISSO NÃO VAI CUSTAR MUITO CARO?

NADA! ABSOLUTAMENTE NADA! É QUE O MEU TIO, O CHAMORRINHA, MORREU ONTEM, NÓS VAMOS AO ENTERRO; APRONETAMOS PARA A VOLTINHA DE AUTOMÓVEL ATÉ O CEMITÉRIO! QUE TAL?

E NAQUELE CORTEJO FUNEBRE, ENTRE OS CARROS REPLETOS DE GENTE TRISTE, DE QUEM VER MEDROS, HAVIA UM PONTO DE QUE LEMBRAR TRÊS CARROS FELIZES.

QUE PENA, HEIN, GERALDO; O ENTERRO NÃO SER NO CEMITÉRIO DE SÃO JOÃO BATISTA! EU APRONETAVA E DAVA UM PULINHO NA CASA DE BIA, QUE MORA EM BOTAFOGO!

GERALDO NÃO COMPRAVA RIFAS. NÃO ASSINAVA JORNAIS, JAMAIS FEZ QUALQUER ESPÉCIE DE CARIDADE, NUNCA FOI A UM CINEMA... NÃO, MENTO: ÊLE FOI A UM CINEMA, QUANDO ERA MENINO, COMO PRÊMIO DE BOM COMPORTAMENTO NO CATECISMO. ASSISTIU "O REI DOS REIS" CUJAS CENAS BÍBLICAS JAMAIS LHE SAIRIAM DA MEMÓRIA, PRINCIPALMENTE A DA PESCA MILAGROSA... QUE LINDO!... E SE ÊLE, GERALDO, TIVESSE UM BOM BARQUINHO - ESSE SE ESTENDER A MÃO E BUM! ERA PEIXE QUE NÃO ACABAVA MAIS!

E SUSPIROU DESANIMADO. MENEIO É TUDO A FÉ O QUE É? UMA BOBAGEM.

GERALDO FOI A ECONOMIA ATÉ DE TEMPO. MAS O TEMPO NÃO PERMITIU QUE ELE DESSE AO DE QUEBRADO, UM DOS FILHOS DE GERALDO, FICOU VELHO, FICOU DOENTE. DIZ-SE QUE ALGUM DESGOSTO SOFREU UM DE-DITO. GERALDO FICOU INDIGNADO! - UMA GERAÇÃO SEM UMA VERGONHA! MATOU NÃO E NÃO! FOI QUANDO COMEÇOU A SE ENFURNAR EM REMENDOS GROSSEIROS, DE CHITA DE CRETONE, FOLHA DE LOURO, ETC., MAS TUDO REMENDADO DE GRAÇA, PELOS VIZINHOS. A DOENÇA PORÉM, NÃO QUERIA ACORDO E JÁ LAMBIDO A MINGUADA VITALIDADE DE GERALDO.

UM DIA, OS VIZINHOS, PENALIZADOS COM AQUELA COISA, PAGARAM UMA MAQUINA E CHAMARAM UM MÉDICO DA POLICLÍNICA. O MÉDICO VIU GERALDO, TIO MESMO COMO UM CUPIM DE CORDÃO, EM CIMA DO LENÇOL DE CASIMIRA MAIS ESBURACADO QUE UM QUEIJO SUIÇO. O AMBIENTE ERA DE UM TAL REQUINTE DE MISÉRIA QUE O DOUTOR DIAGNOSTICOU LOGO:-

TRATA-SE EVIDENTEMENTE DE UM CASO AGUDO DE "USURITIS MORBIDUS"!

QUANDO O MÉDICO SE FOI, LIL ENXUGANDO UMA GORDA LÁGRIMA (A MAIS, A ÚNICA COISA GORDA QUE ALI HAVIA), APROXIMOU-SE DO GERALDO E MURMUROU COM VOZ ESTRANGULADA:

QUE DESGRAÇA!

O QUE!? DE GRAÇA!? QUE BOM! CASO GRAVE, DEVE SER, DOUTOR!

O VELHO GERALDO DESFALECEU DE ALEGRIA.

NO OUTRO DIA, O MÉDICO BALANÇOU A CABEÇA E NUMA CONVICÇÃO MACROBIA-NA:

- NÃO PASSA DE HOJE!

FOI QUANDO GERALDO, OFEGANTE, SE LEVANTOU!

- NÃO NÃO, DOUTOR! SÓ QUERO MAIS DOIS DIAS! POR FAVOR!

A NOITE, GERALDO CHAMOU A MULHER E, EMOCIONADO, PREPAROU-SE PARA UMA REVELAÇÃO: LIL CHORAVA. ÊLE TIROU UM PAPEL DE BAIXO DO TRAVESSEIRO, QUE ENTREGOU A LIL, COM A MÃO TREMULA.

LIL, EU QUERO VIVER MAIS DOIS DIAS, VEJA, VEJA!

LOJAS PAQUISBAUEN

DOIS DIAS DEPOIS, GERALDO MORREU. TRÊS COLARES FORAM ARRANJADOS E APARECERAM MUITOS E MUITOS EM NOME DE MIL PARENTES. ERA TANTO DINHEIRO, QUE AO ENTRAR EM CIRCULAÇÃO, PROVOCOU A "TREMEDEIRA", O HISTÓRICO INFLUXO DA PAQUISTÔNIA.

NO VELHO CEMITÉRIO DE QUIRIKOMBA, ALISO DE ESPANTOSO, COMEÇOU A ACONTECER NAS NOITES SEM LUA, UM FENÔMENO PERTURBADOR AS SEPULTURAS, APARECIAM TODAS AS CÔRES DE VELA QUE ENCONTRAVAM. E UM DIA, O COVEIRO VIU-VIU AQUELA COISA HORRÍVEL, FANTÁSTICA, EXTRAORDINÁRIA: UM BANDO FANTASMA QUERENDA UM FANTASMA DE NEUS, UM FANTASMA COM ATITUDES NADA RESIGNADAS... ERA O FANTASMA DE GERALDO, O AVARENTO.

economia até do tempo, no interior de um sistema onde o tempo é dinheiro. Restritivo em relação à educação e ao lazer do filho, igualmente imprime uma disciplina desumana à esposa, limitando as despesas do lar e nos afazeres do cotidiano.

Instado ao máximo de aproveitamento das oportunidades amealhadas – tanto em relação à morte do tio quanto à exploração do serviço pretensamente gratuito do médico – Geraldo sequer enfrenta os custos de sua enfermidade, delegando aos chás caseiros, assim como aos cooperativos e caridosos vizinhos a responsabilidade de sua cura. Inacreditavelmente, quando encontra na propaganda das Lojas Paquisbaden, a oportunidade de sacar vantagem do "cartão de defunto Morto Feliz", manifesta o desejo de adiamento de sua morte por dois dias. Morto, os seus recursos encontrados eram de tal monta, que "ao entrar em circulação provocaram tremenda e histórica inflação em Paquistônia". Não satisfeito com a rigidez da vida terrena, o fantasma de Geraldo perambulava com suas vestes escarnecidas pelo cemitério de Quirikomba, a acumular "montinhos de vela" nas noites ausentes de luar.

Economizando imagens visuais, explorando abundantemente o texto escrito, dispondo do recurso da inversão e da narrativa exagerada, o artista zombeteiramente ri da sociedade de consumo e da ética calvinista alicerçada na acumulação de capital, assim como pressupõe a existência de bolsões de miséria onde o reaproveitamento dos materiais era prática corriqueira no interior das famílias, embora se vivesse o sonho de "modernização" pela velocidade e modelos dos automóveis importados e pela superação dos velhos bondes cotidianos. Outrossim, a avareza construída pelo discurso do autor é reveladora do medo do futuro e da instabilidade temporal vivida, escandalosamente concretizada no desvelamento de "milhões e milhões de mil *paquits* acumulados em três colchões", encontrados após a morte do protagonista.

O riso acintoso e contraditório provocado pelo "requinte da miséria" exercido por Geraldo, no interior das páginas de uma revista que incentivava o consumo pela propaganda, significava o contraponto à sofisticação dos lugares fotografados, ansiados pelos setores médios e freqüentados pela elite econômica e intelectual que se pretendia hegemônica; implicava na contraposição à "modernidade" anunciada, mas não experimentada por

significativas parcelas da população que somente utilizavam veículos individuais nos enterros e outros eventos, tendo acesso a bens de consumo e serviços médicos em última instância; e compelia a perceber que a sociedade brasileira estava transitando em valores e concepções para um devir incerto.

Em sentido inverso do protagonista, outrossim incerta em sua acepção, a Paquistônia, superando os índices suíços em "civilização" e "progresso", humoristicamente, procurava "reproduzir" das páginas de *O Cruzeiro* o *"glamour"* semanal e a oferta de mercadorias e produtos à população, inacessíveis sobretudo após a inflação provocada por "milhões de *paquits* acumulados em três colchões" pela avareza do inesquecível Geraldo.

No universo "Paquita" criado por Carlos Estevão a Paquistônia é um espaço "civilizado" porque está apto a oferecer aos quirikombenses em particular, uma profusão de objetos e a satisfação de seus anseios de prazer, beleza, higiene, saúde, juventude e crédito direto ao consumidor capaz de concretizar a "boa" aparência social. A Paquistônia é o país da propaganda e dos que almejam consumir, portanto, não é o país dos cidadãos, mas eminentemente dos prováveis consumidores. Traduz-se pela sintonia artificiosa com a "modernidade", pois é povoado sobremaneira por desvalidos desdentados, enrugados, mal-vestidos, descapitalizados e enfraquecidos, como demonstra o artista em diversas composições imagéticas. Os "dentrifícios" – registro voluntariamente incorreto do autor, denotando o inédito no âmbito popular – "paqui-lean" e o "paquit-cleans" ; as confecções paquelf-cê e as Lojas Paquiars de artigos femininos; o creme paquitsons; a Paquita-Cola; o revitalizante Paquitônico; as Lojas Paquil e a Paquisbaden[363] para o crédito imediato de "paquits" ao consumidor compõem o balcão de ofertas veiculadas por todos os meios de comunicação e visivelmente articuladas ao modelo cultural norte-americano e europeu.

Por ocasião do desaparecimento de Carlos Estevão, Ziraldo mencionou o universo "Paquita" como um mundo a parte em que o artista procurava, por vezes, se isolar das amarguras através da potencialidade crítica e do exercício solitário do ofício.

[363] Artigos oferecidos pela construção imagética de Carlos Estevão em *O Cruzeiro* nas edições de 25.08.1951, 17.05.1952 e 01.10.1955.

Hipoteticamente, o mundo “Paquita” pode ter uma de suas raízes no interior de *A Cigarra*, revista quinzenal paulista, em que alguns cartunistas de *O Cruzeiro* tinham iniciado suas carreiras – como Vão Gôgo – e a qual Carlos Estevão não desconhecia.

Assim como Millôr Fernandes utilizou-se de Vão Gôgo, era muito comum na imprensa desde os primórdios do século, o recurso do uso de pseudônimos que viessem a garantir a imagem dos profissionais ou da edificação de personagens que possibilitassem a interferência do periódico na teia social, reproduzindo seus valores e expectativas, sem ser reconhecido.

Nesse sentido, a criação da personagem Paquita pelo periódico *A Cigarra* correspondia à sua estratégia de publicidade e interferência social. Tratava-se, por hipótese, da constituição de uma leitora que no período de 1916 a 1923 participou ativamente da Seção de Cartas da revista, atuando no sentido de reforçar as posições editoriais pretendidas e aproximar-se do público-leitor, socialmente “assumindo práticas e experiências valorizadas pela revista”, contribuindo para a afirmação de um “editorial dialógico”.[364] Sendo moralista e polêmica, opinava sobre as mais variadas questões, desde as do cotidiano às político-institucionais, divulgando as posições pretendidas e formando o público-leitor.

Surpreendentemente, a associação do universo “Paquita” de Carlos Estevão com a personagem pode ocorrer pela inversão. Concebendo o Brasil como um país capitalista promissor, Paquita associa-se à imagem da afirmação do progresso, da exaltação à pátria e à nação, tendo o feminino como alicerce devido à interferência conservadora junto às leitoras. Em contrapartida, a Paquistônia e todo o cotidiano “Paquita” é construído, ironicamente, como modelo de “civilização e progresso” às avessas do que Paquita afirma dialogicamente no editorial programado por *A Cigarra* e edificado, posteriormente, por *O Cruzeiro* em suas fotorreportagens e publicidade. Enquanto Paquita defende a existência de um futuro promissor para a nação e é moralista e conservadora, Carlos Estevão pelos instrumentos do mascaramento e do humor transforma o universo “Paquita” em crítica ácida aos

[364] As informações sobre a personagem Paquita foram obtidas na pesquisa da historiadora Sabrina Gottschlisch Prado em Imagens femininas na Revista “A Cigarra” – São Paulo, 1915-1930. Dissertação (Mestrado em História)–Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 2003.

valores que se pretendiam politicamente hegemônicos e à imagem que desejavam imprimir ao país. Rindo através dos signos do "progresso" e da "civilização" do mundo "Paquita", o artista expunha o desequilíbrio entre o vivenciado e o ideologicamente construído. Nesse âmbito, a Paquistônia é o avesso do país que se desejava arquitetar naquele momento como nação, tendo por alicerce a política nacionalista e modernizadora, assim como o mundo "Paquita" constitui-se em instrumento de crítica ao devir da sociedade brasileira como uma sociedade de consumo.

Nesse prisma, a Paquistônia e os quirikombenses atuam no interior da revista *O Cruzeiro* como contraponto crítico aos valores, idéias e imagens que já estavam anunciados no seio da cultura. Concebida como uma construção imagética ambivalente – o país da propaganda e um modelo de "civilização e progresso às avessas" – a Paquistônia e os quirikombenses ridicularizavam tanto o padrão consumista em formação, quanto a prática social da publicidade, um dos pilares dos *Associados* e os padrões culturais externos que subliminarmente penetravam de forma dialógica na teia do tecido social.

Atingindo um vasto público, sobretudo dirigida aos setores médios, sendo esteio financeiro dos empreendimentos *Associados*, a publicidade atuou na revista *O Cruzeiro*, em sintonia com o ideário da construção da nação alicerçado no processo industrial e na estrutura urbana que integrariam o campo e, posteriormente, as várias regiões do país de dimensões continentais, em um grande projeto desenvolvimentista. Em outra face, associaria a construção nacional aos interesses das grandes empresas, quer para a edificação de infra-estrutura, quer para a expansão do consumo. Os signos do capitalismo internacional presentes na propaganda imprimiam uma sensação de futuro promissor e de admissão ao grupo dos "civilizados".[365] Entretanto, convém observar que atendendo aos anseios dos setores médios da população, problemas sócio-estruturais dos mais variados matizes eram retratados nas fotorreportagens, contudo sem esgarçar a imagem de uma nação em processo de desenvolvimento.

---

[365] A publicidade da Coca-Cola a caracterizava como o "refrigerante consumido em mais de 80 países".
O Cruzeiro, 15.09.1956.

Em outra perspectiva, sobretudo na segunda metade da década, a publicidade procurou reforçar o ideário do padrão do trabalhador brasileiro que deveria edificar a "nova nação", contribuindo para o seu desenvolvimento. Eficiente, ordeiro, feliz "chefe de família", cooperativo, capacitado tecnicamente e inserido harmoniosamente no ambiente fabril, o trabalhador modelar não seria forjado à associação com os demais, não reconhecendo os conflitos de classe à luz da promessa de ascensão social pelo trabalho.[366] A assimilação dos padrões norte-americanos de industrialização, resultaria por imprimir à publicidade a valorização de algumas temáticas como a articulação entre a mecanização crescente e o tempo economizado e a associação entre o lazer e o consumo.[367]

Apesar da vastidão da publicidade no interior das páginas de *O Cruzeiro*, em observância às composições imagéticas de Carlos Estevão, constatamos que não havia ainda se consolidado uma cultura de consumo na sociedade brasileira, quer pela incapacidade aquisitiva de grande parcela da população, como pelas limitações ao consumo da classe média. Se nos finais da década de 50 e início dos anos 60, considerarmos a "formação de uma mentalidade e de um comportamento consumista no Brasil, a ênfase no indivíduo, o estímulo à competição e à renovação permanente de hábitos e bens de consumo"[368], podemos afirmar que o mundo "Paquita" de Carlos Estevão se antecipa como crítica ao devir da sociedade brasileira.

---

[366] A historiadora Anna Cristina Camargo Moraes Figueiredo em estudo sobre a publicidade no período de 1954-64, considerando a relação entre o imagético do trabalhador com o projeto nacional de desenvolvimento do país observa a publicação, em 1956, de peça publicitária da Wallita, apresentando as "*24 horas na vida de Aparício*", "feliz e eficiente" operário paulista, exemplo "vivo da prosperidade da indústria nacional". Emblematicamente, Carlos Estevão de Sousa, em 1955, produziu também as *"24 horas na vida de Aparício"*, ironicamente situado no cotidiano caótico da capital federal, representativo das agruras enfrentadas pela camada mais humilde do setor médio, retratando o cruento roteiro da vida de um humilde servidor público do município de Nova Iguaçu. Evidencia-se a potencialidade crítica do artista, enfrentando a publicidade como mediação e prática de interferência social.

[367] A propaganda de eletrodomésticos, do transporte aéreo, entre outras, são exemplos da mensagem da substituição do trabalho humano pela mecanização e a produção do tempo economizado. No contexto de uma sociedade de consumo em formação, a tendência é conceber o tempo também como objeto. O tempo excedente é apropriado e condicionado ao lazer, que não se caracteriza pela liberdade, mas como constrangimento. São exemplos da publicidade do tempo economizado os eletrodomésticos e o transporte aéreo, como a da Arno em 05.10.1957 e da Pan-Am de 24.09.1955, assim como exemplificam o tempo do lazer a da Monark em 15.10.55 e das bicicletas Gulliver em 06.09.1959.
FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. *Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada*: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-64). São Paulo: Hucitec, 1998, p. 31-125.

[368] Idem, op. cit., p. 29.

Em outra perspectiva, denuncia pela propaganda[369] o culto à aparência e o abissal distanciamento entre o vivido como experiência e o almejado como signo de felicidade, juventude, beleza e elegância através dos cosméticos, das confecções, das "oportunidades" oferecidas pela publicidade que, para a maioria, era essencialmente enganosa.

A "harmonia" social, a aparência de estabilidade, a felicidade e a eficiência imageticamente transmitidas pela publicidade do periódico contrastam frontalmente com as imagens arquitetadas do país, da capital federal, do carioca ou do brasileiro por Carlos Estevão. Ao invés da harmonia enfrentam *"os demônios"* que subvertem ações, sentimentos, projetos e trajetórias. Contrária à estabilidade, a avareza de Geraldo denota o medo do futuro incerto, se tornando através da acumulação material e da miséria humana *"um tipo inesquecível"*, ou seja, concretizado como memória através da pena do artista. Em contraposição à eficiência que conduz ao lazer, Carlos Estevão escancara a inoperância do *"paiz de brincadeira"*, onde o carioca – o quirikombense – alijado da felicidade é "cobaia, petisco e figurinha fácil de político".

Nesse âmbito, Quirikomba não deixaria de ter uma liderança política significativa em sua transição para uma "república democrática": Pimpo Aragão – um dos personagens preferidos de Carlos Estevão,[370] – modelar da prática política demagógica de um país que se concebe nesse momento como nação.

As três composições imagéticas de *"O Demagogo de Quirikomba"*,[371] publicadas em *O Cruzeiro*, apontam para o roteiro do país e da trajetória daquele que deveria representar a vontade popular pelo voto. Assim como Quirikomba se metamorfoseou de capital da Paquistônia em nação democrática, Pimpo Aragão, ascendendo à presidência, consagrou-se à condição de "doutor", indício de agregação de poder e de saber privilegiados, que lhe imprimiriam distinção sociopolítica.

---

[369] *O Cruzeiro*, *O Rádio Mentiroso*, 25.08.1951.
O Cruzeiro, As Mancadas do Rádio, 01.10.1955.

[370] O historiador Marcos Antonio da Silva observa em seu trabalho *Prazer e poder do Amigo da Onça,* a semelhança física existente entre o personagem Pimpo Aragão e Adhemar de Barros. Observando a composição imagética *"Appe aos trambolhões constata que São Paulo não pode parar"*, na qual Carlos Estevão encontra-se representado, observamos notável semelhança entre a caracterização da personagem Pimpo Aragão e o artista retratado por Appe.

[371] *O Cruzeiro*, *O demagogo de Quirikomba*, 11.06.1955 e 06.08.1955.

Carlos Estêvão apresenta

O demagogo de QUIRIKOMBA

CAPITULO I

O cidadão Pimpa Aragão aspirava ser o Presidente da Republica de Quirikomba. Politicão de turimba, sabia manejar a simpatia do povo com a mesma destreza de uma Antonieta Pons mexendo os cadeiros. Era rico. E, para não melindrar o eleitorado com a sua opulência, só tinera retratos sem anéis ou brilhantes; até o seu pivô de ouro, êle o tapava com um pedacinho de esparadrapo. Seus suspensórios eram, em listripes, tinham caráter puramente simbólico, sem qualquer outra responsabilidade de ordem moral. Com a barba escanhoada e os cabelos artisticamente desarrumados à Gláucio Ford, êle ganhava um ar messiânico, combativo, tão ao sabor popular.

Faltavam apenas quatro anos para as eleições, e os seus cabos-eleitorais rugiam, ferozes, na arena da sucessão.



É quando aquêle pai austero, cioso da virtude de sua filhinha, vociferava contra a malandragem...

— É absurdo! Uma cidade de bilhares, botequins e malandros! Minha menina, só porque é nova e bonita, não pode mais nem sair de casa!

— Ah! Ah! Meu amigo, o Doutor Pimpa Aragão odeia bilhares... Quando êle fôr eleito, vai acabar com tôdas as sinucas e, no lugar delas, só escolas, creches e hospitais.

É o homem puritano enterra uma cidade miraculosa, isenta de malandragem e de sinucas; policiada por cidadãos conspícuos.

— Mas, meu deleque, o papai não teve fazenda nem... Teve só comenda essa frutinha!

— Hmmm... Mas que frutinha é essa, hem?... Ah! Ah! Carambole, não é? E carambole não é caisa de bisbar? E você não sabe que qualquer coisa referente a esta modalidade perniciosa de jôgo é crime em Quirikomba?... Guarda, os calabouço com o meliante!

Mas quando aquêle malandro, daído por uma sinequinha, se queixava da incúria da Administração pública naquele setor...

— Vê lá, ô Dáu, não tá aqui sabrando porque os bilhar tá tudo cheio... E essas oficina de gente aí dando sopa? Puxa, que bilhazada que dava, hem?

— Ihh... O Doutor Pimpa Aragão tem horror a hospitais, acha até que é agouro! Quando êle subir, vai acabar com essas chacrinhas de doído e vai trasnformar todos os hospitais em grandes sinucas... Ah! Ah! O homem é mesmo legal!

E, naquele cérebro de malandro, imperava a visão mirífica de todos os hospitais trasnformados em soberbos salões de bilhar.

— Enfermeira... Taco... Giz. Mais luz... Ótima, aquela, e taco! Quantos pontos, enfermeira?

E, quando aquêle emperrigado oficial de gabinete do Ministro achou um absurdo só lhe estar destinado um auto oficial para seu uso particular...

— Um carro sòmente!!! Isto é o fim... É uma desconsideração... É uma inominável cachorrada!

— Tenha paciência, meu patrão... Deixe isso por conta do Doutor Pimpa; quando êle fôr eleito, os oficiais de gabinete vão ter mais privilégios... E que privilégios!...

Na tela panorâmica daquele cérebro imaginoso projetou-se, em tecnicolor, uma praia... Capacabana Beach... e

— Ihhh, que carro mais feio, Martinho! O Ministério não tinha to dado um Cadillac coupé de Ville, hem?

— Ah! Ah! Meu jasmim, bote Alfinha-Romeo é apenas o nosso carrinho escolar, serve só para nos levar até o nosso Cadilla, lá em cima, tá bom?

Mas quando o continuo Jasmins se queixou: com tanta placa-branca, êle, que tinha vinte anos de ministério, tinha mesmo que andar de bonde ou a pé... Mesmo ao sol, mesmo chovendo...

— É uma miséria! Tanta, mas tanta chapa-branca... E eu nunca tive nem uma bicicleta... Puxa de vida!

— Puxa, Jarí, então tu não sabes de maior... Quando o Doutor Pimpa fôr Presidente desta droga, sabe que êle vai acabar com esse bocanal de carros oficiais?... Quem quiser que aguenhe têi... E pareca que cada continuo vai ter direito a uma bicicleta, ao duro!

E Jarí pensou num negócio até bem grande. E riu, mas só por dentro, porque, mesmo, no duro, êle já estava desanimado.

— Mas, para que tanta pressa, senhor Ministro! Ainda é cedo!

— Nã o, Desembargador Pileti... Amanhã continuaremos o nosso pepinho. Agora tenho que aproveitar aqui o carrosinho do Jarí... Ele me deixa bem pertinho de casa... Tchaueu!

Outrossim, a composição física e a performance da personagem transformam-se paulatinamente, conforme ascende à presidência e nela permanece. Na primeira montagem visual, a descrição do artista não corresponde ao que visualizamos na construção imagética: em única aparição, Pimpo é aparentemente corpulento, suarento, peludo e desleixado. Com a cabeleira em desalinho, oculta-se na escuridão dos óculos estrategicamente encravados sobre as robustas bochechas, onde o esparadrapo denuncia o descuido com a aparência. O modesto bigode, acompanhado de um semi-sorriso, termina por compor em seu conjunto uma figura grotesca. Em contrapartida, a voz humorada do caricaturista nos conduz à imagética de que é um "político de tarimba, que sabia manejar a simpatia do povo", pois sendo rico e, "não querendo melindrar o eleitorado com sua opulência, só tirava retratos sem anéis ou brilhantes, tapando o seu pivô de ouro com um pedacinho de esparadrapo". Por outro lado, justifica que a barba por fazer e os "cabelos artisticamente desarrumados à Glenn Ford" atribuíam-lhe um "ar messiânico, combativo, tão ao sabor do gosto popular". Uma vez eleito presidente, apresenta-se de corpo inteiro, desenvolto em gesticulações e olhos bem abertos, contracenando sequencialmente com os múltiplos sujeitos sociais. Conservando a opulência, compõe-se de forma alinhada. Assepticamente barbeado, cabeleira esteticamente engomada, bigode espesso e vestuário formal, o político aparenta compreender uma elegância teatralizada. O complemento do uso do charuto – a exemplo da construção da memória de Getúlio Vargas pela produção humorística visual – imprime-lhe um toque de sofisticação e distinção sociais. Entretanto, se o porte do revólver à cintura contrasta com tamanha "elegância e sofisticação", tanto o uso do charuto quanto da força da arma reservam-lhe distinção pelo poder que ambos comportam como signos sociais. Nesse sentido, a expressão facial demonstra maior leveza que antes não existia, enquanto a corporal pelo excesso de gestos e situações mostra-se mais habilidosa e assertiva no trato com os demais. No entanto, na essência, conserva uma plasticidade "artisticamente" composta, como já denotava o discurso do humorista, ambicionando o domínio

através da captação das paixões e do apoio populares, como convém à prática demagógica.[372]

Afetando modéstia e pobreza, identificando-se com o eleitorado pela aparência inicialmente desleixada e pela construção da imagem de "salvador da pátria", o demagogo tinha na sucessão uma arena e nos cabos eleitorais a oportuna ferocidade animalesca de quem se lançava à disputa com quatro anos de antecedência às eleições. Nessa composição imagética[373], objetivando atingir a presidência da república de Quirikomba e o aumento de seu poder pessoal e de seu grupo de apoio, o candidato manipula os mais diversos estratos sociais com promessas insolitamente baseadas na manutenção ou extinção da "malandragem" e dos privilégios de alguns, assim como na quimera daqueles que sonhavam com a inversão da realidade.

Nos quadros subsequentes à apresentação do demagogo, o artista ironicamente constrói a tese e a antítese das situações que envolvem as promessas do político, na voz de terceiros.

Diante de um cidadão de padrão médio de comportamento, que reclama da cidade como um espaço de "bilhares, botequins e malandros", o humorista instala um cabo eleitoral – acompanhado de um capanga e um provável boêmio – que garante a extinção das sinucas por Pimpo Aragão e sua substituição por creches e hospitais, se eleito. O que se segue é o devaneio do interlocutor que antevê a "cidade miraculosa, isenta de malandragem e de sinucas, policiada por cidadãos conspícuos".

A inversão das expectativas ocorre nos dois quadros subseqüentes, quando diante de um hospital, o humorismo atribui voz – nitidamente popular – ao "malandro" que reclama ao outro da incapacidade administrativa no trato à jogatina. Frente ao excesso de jogadores e à ausência de sinucas, considera

---

[372] Segundo Norberto Bobbio o fenômeno da demagogia intensificou-se com o desenvolvimento do processo industrial, com a crise das democracias liberais e com o advento das massas populares. A tecnologia massificadora contribuiria para a perda da individualidade humana e para a adequação do comportamento social e político do homem ao da massa. A relação entre o líder demagógico e a massa contribuiria para apartá-la da solidão, da apatia e da impotência política as quais está subordinada na contemporaneidade. Essa relação se caracterizaria pelo "caráter autoritário, mesmo não explícito, que como fundo vincula ambos, solidifica essa correlação, tanto que, da parte da massa, verifica-se uma real identificação com o líder em momentos de exaltação individual e coletiva e, consequentemente, uma exagerada aceitação e submissão".
BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política.* Brasília: Editora UNB, 1994, v. 1, p. 318-319.

[373] *O Cruzeiro*, 11.06.1955.

desperdício o espaço dedicado à saúde pública. Porém, os interlocutores permanecem esperançosos na transformação de “todos os hospitais em sinuca” por Pimpo Aragão, se eleito. Na sequência, é a “visão mirífica” do malandro que se delineia no sentido da transformação dos hospitais em “soberbos salões de bilhar”.

Alterando o cenário, um oficial de gabinete de um dos ministérios compartilha com seu funcionário a “injustiça” de ter a sua disposição apenas um automóvel particular. Ironicamente consolado por aquele que de fato é o injustiçado por sua condição socioeconômica, o oficial é acalentado pela esperança de obter maiores privilégios na gestão de Pimpo Aragão. Em seguida, em tecnicolor, imagina “Copacabana Beach” acolhendo a si e à sua companheira em trajes de banho. Pelo exagero, o riso do artista ostenta um *Alfinha-Romeo* na praia e um *Cadillac* na avenida, complementares à função de proporcionar bem-estar ao casal em seu descanso matinal.

Na última sequência, o humorista instala em cena o contínuo Jeremias que, independente das intempéries do tempo e mesmo tendo “vinte anos de ministério”, continua a locomover-se com o transporte público. Incomodado com a profusão de carros oficiais, conforta-se com a perspectiva do fim “desta bacanal” nessa “droga” da qual o doutor Pimpo será presidente. Uma vez eleito, garantirá uma bicicleta para cada contínuo como direito adquirido. O que se segue, é o riso originário do estranhamento de Jeremias à possibilidade de tal situação. Desânimo e desconfiança levam-no a um “pensamento gozado”: caberia a ele com sua bicicleta, em futuro próximo, conduzir o ministro como carona a seu destino.

Desfechos improváveis para sonhos e projeções de variáveis matizes, igualmente não factíveis, em um país que para muitos era uma “droga”, em uma cidade que para alguns era um centro de “bilhares, botequins e malandros”, onde a manutenção, a extinção ou o alargamento dos prazeres e privilégios e o destino de seus habitantes – das mais diversas categorias sociais –, dependeriam da ação e da vontade política do doutor Pimpo Aragão, signo máximo de salvacionismo. Fisicamente ausente das cenas, o demagogo se faz presente através dos sonhos e anseios díspares e, portanto, irrealizáveis, concretizando-se como expectativa, como promessa.

A instabilidade não se reduz ao fracasso das expectativas construídas pelo humorista, mas está visceralmente anunciada na excepcionalidade da reação do contínuo Jeremias, que "ri, mas só por dentro" porque está "desanimado" para acreditar em uma possível mudança da realidade vivenciada pela iniciativa do político. A possibilidade da inversão hierárquica lhe causa estranhamento pelos padrões introjetados e por sua experiência social.

Nesse âmbito, se considerarmos a acepção da prática demagógica como aquela que, apoiada nas massas, manipula-a pelo estímulo "de suas aspirações irracionais e elementares, desviando-a de sua real e consciente participação ativa na vida política"[374], somos induzidos a observar que a construção imagética do demagogo por Carlos Estevão permite um espaço para a reflexão sobre as limitações da manipulação pela figura carismática do líder demagógico. Em outra perspectiva, não restringe o raio de ação da prática demagógica apenas ao campo do popular, deixando entrever a sua atuação em todas as esferas da hierarquia social. Reforça pelo ridículo de algumas expectativas o insólito da política demagógica como instrumento de dominação, cujo discurso tende a ser totalizador. Sua narrativa discursiva tende à promessa de "atendimento a todos e a ninguém em particular", como atesta a criatividade do artista, constituindo-se em severa crítica.

Em outra composição,[375] é entre "pauladas, tiros, bombardeios, incêndios e centenas de desencarnados" que Quirikomba emerge das páginas de Carlos Estevão como uma "nação democrática". Assim sendo, devendo primar-se pela garantia da efetiva participação de seus cidadãos pelo voto, cumpre ao artista dar cobertura através da narrativa jornalística àquele instante máximo da cidadania naquele dia de "paz dominical". Sarcasticamente, tanto ri da teatralização que envolve as eleições, particularmente as presidenciais, quanto da imprensa que mistifica e manipula a informação ao seu serviço e a dos grupos sociopolíticos que apoia. Tanto denuncia a violência do processo quanto a farsa da democratização do país.

Inversamente aos fatos constatados, o discurso com que inicia a criação imagética, qualifica os quirikombenses como "gente ordeira e respeitosa", pois

---

[374] BOBBIO, Norberto; MATTEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política.* Brasília: Editora UNB, v. 1, 1994, p. 318.
[375] *O Cruzeiro*, 06.08.1955.

Carlos Estêvão apresenta

O DEMAGOGO de Quirikomba

QUIRIKOMBA, A GRANDE NAÇÃO DEMOCRÁTICA, REALIZOU SUAS ELEIÇÕES PRESIDENCIAIS. OS QUIRIKOMBENSES, GENTE ORDEIRA, DOUBERAM RESPEITARO GRANDE DIA DE ESCOLHER O SEU PRESIDENTE. APENAS ALGUNS CONFLITOS DE PEQUENA MONTA, NO INTERIOR, ONDE FORAM DESENCADEADOS A TIROS E PAULADAS DUAS OU TRÊS CENTENAS DE VISIONÁRIOS QUE TEIMARAM EM NÃO ACEITAR OS SÁBIOS ALVITRES DE SEUS BONS CORONÉIS!

NA CAPITAL, ALGUNS TIROTEIOS E UM UNICO BOMBARDEIO QUE DESTRUIU APENAS UNS SEIS OU SETE QUARTEIRÕES PRÓXIMOS AO PALÁCIO PRESIDENCIAL (CASA ROXA) QUASE FORAM UMA NOTA DESELEGANTE NA FEIZ DOMINICAL QUE ENVOLVIA A CIDADE DESDE AS PRIMEIRAS HORAS DA MANHÃ. MOS SUDOKROS, UM GRUPO DE MARSUNAIS INCENDIOU QUATRO CAMINHÕES DE ELEITORES! FELIZMENTE UM DOS ELEITORES CONSEGUIU SE SALVAR E VEIO DE BICICLETA DEPOSITAR O SEU VOTO.



O DOUTOR PIMPO ARAGÃO FOI ELEITO PRESIDENTE DA REPÚBLICA DE QUIRIKOMBA POR LARGA MARGEM DE VOTOS.

A ELEIÇÃO PROVOCOU UM INCIDENTE CURIOSO. O DIRETOR DE ESTATÍSTICA AFIRMARA QUE EM QUIRIKOMBA EXISTIAM 8.000.000 DE ALMAS E A ELEIÇÃO VEIO PROVAR QUE OITO MILHÕES HAVIAM SÓ EM DUAS ZONAS ELEITORAIS. O PRESIDENTE DEMITIU O REFERIDO SENHOR POR INEPCIA.

O PRESIDENTE PIMPO ARAGÃO TOMOU POSSE NA CASA-ROXA.

MAS O POVO NÃO SE ESQUECEU DO QUE O SEU PRESIDENTE HAVIA LHE PROMETIDO.

E NA SUA PRIMEIRA AUDIÊNCIA POPULAR BIENAL, O PRESIDENTE RECEBEU OS SEUS ESPERANÇOSOS ELEITORES.









os conflitos ocorridos no interior, na capital e nos subúrbios foram de “pequena monta”. A ironia do artista perpassa todo o discurso. Alude à força dos coronéis no interior do país e na eliminação de toda e qualquer oposição política – qualificada como visionária – através da violência desmedida. Na capital, tiroteios e bombardeios chegaram a ameaçar o palácio presidencial – e a própria natureza da república – em um dia que a “paz havia se instaurado desde as primeiras horas da manhã”. A ameaça à Casa Roxa foi interpretada como mera “nota deselegante”. A coerção ao voto e a violência explodem nos subúrbios, onde “um grupo de marginais incendiou quatro caminhões de eleitores”, salvando-se apenas um que “veio de bicicleta depositar o seu voto”.

A ameaça física aos eleitores é denunciada pela imagem central do primeiro quadro. O eleitor, cujos únicos instrumentos de defesa eram o voto e o estilingue, cumpre seu dever cívico, apesar do percurso sofrível, de estar enfaixado, estropiado e ainda ameaçado por bomba aérea. O exagero do artista visa imprimir força ao sofrimento do eleitorado e denunciar o primarismo da prática política pelo uso solitário do teco-teco que, apesar das péssimas condições, ainda serve à propaganda eleitoral.

Ao informar, em destaque, que embora tudo, o doutor Pimpo Aragão foi eleito presidente da república “por larga margem de votos”, o humorista constata a demissão do diretor de estatística, acusado de incompetência, para obscurecer incontestável fraude.

Empossado, finalmente na Casa Roxa, o presidente foi obrigado a receber os seus “eleitores esperançosos” em sua “primeira audiência popular bienal”, demonstrando o irrisório e eventual atendimento à população. Utilizando o duplo sentido, o humor visual de Carlos Estevão faz emergir o esvaziamento do discurso demagógico e o caráter imediatista das reivindicações ditas populares. O Estado providencial é ridicularizado pela genérica proteção às viúvas, reduzindo-se pelo humor à valorização da estética socialmente aceitável, admitindo-se somente a tutela sobre as mais “bonitinhas”. A denúncia do patrimonialismo do Estado, advém da preocupação em suprir o próprio transporte, como bem demonstrou o chargista ao exibir a garagem particular da presidência. A preocupação com a política econômica reduz-se à remarcação dos preços que apontam para uma inflação crescente,

enquanto o aumento das escolas de samba ocorre em detrimento da educação formal.

As expressões faciais dos populares em cena variam da admiração e contentamento ao espanto e incredulidade, apontando para a suspensão das expectativas iniciais e denotando uma atitude passiva frente à manipulação da liderança política que, ao contrário, demonstra uma habilidade e desenvoltura afirmativas.

Em criação semelhante, na mesma edição da revista, Pimpo Aragão é surpreendido em um cenário exuberante, onde os signos de sua sustentação sociopolítica estão assinalados.

Através da janela de um dos “luxuosos salões da Casa Roxa”, espaço onde recebe em audiência seus “esperançosos eleitores”, podemos visualizar o helicóptero que voa em torno da torre das “Emissoras Aragão”, situadas no “Edifício Pimpo”, numa surpreendente alusão às *“Emissoras Associadas”* e aos grupos empresariais, responsáveis pelas edificações frenéticas e verticais da “moderna” cidade de Quirikomba. Em torno da imponente paisagem natural ergue-se em nome do povo uma estátua do “ilustre filho de Quirikomba, Pimpo Aragão”, montado sobre o cavalo com a espada em punho, a exemplo de D.Pedro I, por ocasião da independência. Erigido ironicamente pelo artista como filho dileto da nação, o presidente Pimpo recebe acolhedoramente o eleitor irado no recinto do salão cuja parede comporta obra entalhada com a inscrição “Ave Pimpo” acompanhada de um olho humano incrustado acima que, sendo símbolo de conhecimento e percepção intelectual, tudo supervisiona, vê e concentra.

O humor imagético contrasta a ira e o estilingue do eleitor com a bonança e as armas de fogo do presidente, assim como a flor repousada na lapela contrasta com os revólveres na cintura. A desproporção das forças não deixa nenhuma liberdade ao eleitor, que está sendo “obrigado a optar” pela escolha anteriormente efetuada pelo chefe de Estado. Enquanto utiliza a gravata borboleta elegantemente composta, oferece compulsoriamente as oficiais gravadas com sua imagem, afirmando hipocritamente que a “liberdade do povo é sagrada”. O humorista denuncia que a liberdade restringe-se ao que está à mostra, direcionada pelo Executivo. Nesse sentido, observa-se também o traço do bigode de Pimpo Aragão, signo do autoritarismo, modelar do *Führer*

Carlos Estêvão

apresenta

o Demagogo de QUIRIKOMBA

O PRESIDENTE ELEITO DE QUIRIKOMBA, DOUTOR PIMPO ARAGÃO RECEBE EM AUDIÊNCIA, NOS LUXUOSOS SALÕES DA "CASA ROXA", OS SEUS ESPERANÇOSOS ELEITORES. O POVO NÃO SE ESQUECEU DAS BELAS PROMESSAS QUE PIMPO ARAGÃO LHES HAVIA PINTADO, QUANDO EM CAMPANHA ELEITORAL, E ALI' ESTAVA, PARA COBRA'-LAS.









alemão, assim como o expressionismo das mãos que indicam ora ação, reflexão e demonstração por parte do presidente, ora súplica e reivindicação pelos eleitores, não mais tão "esperançosos". A concentração de poderes no Executivo é notória tanto pela natureza das cobranças populares quanto pela inscrição na cadeira presidencial.

Se na primeira página, o artista traz à tona alguns signos da "nação" – esse sentimento de pertencimento a uma "comunidade imaginada" e construída como memória pelas forças culturais hegemônicas e discursivas[376] – também expõem a fragilidade da sua concepção como entidade unitária, demonstrando as diferenças que a constituem a partir da acepção dos planos da composição e dos agentes em cena.

Tendo a natureza tropical como cúmplice, no plano externo, descortinou o mundo exterior como o do espetáculo, construído como memória pelos grupos hegemônicos, traduzido no gigantismo dos empreendimentos, na tecnologia expressa pela rede de comunicação e pelo transporte aéreo, nas estátuas erigidas aos "heróis nacionais" em nome do "povo", ideologicamente concebido como comunidade unitária, a exemplo do discurso nacionalista que, afastando conflitos internos e diferenças abissais, congregava todos os indivíduos de forma abstrata na categoria e no sentimento de "brasilidade". Estrategicamente, o artista edifica, de forma sarcástica, a "nação" para ser admirada como vitrine através da janela do palácio presidencial. É pelo "olhar do Estado" que o público-leitor tem acesso à paisagem a ser admirada e – advertidamente pelo humor – consumida a distância, uma vez que é uma arquitetura ideologicamente assinalada.

A partir do olhar do mundo interno da "Casa Roxa", a visão idílica do exterior contrasta com o clima conflitivo vivenciado, apesar do luxo dos salões. O artista denuncia pelo embate das personagens a tensão originária das contradições e dos interesses dos múltiplos grupos sociais e da complexa relação entre o Estado e o "povo" que representa e que aparenta lhe dar suporte, nesse momento. Caracterizando-o, Carlos Estevão coloca em cena o cidadão urbano, proveniente dos estratos mais humildes dos setores médios e do operariado industrial, conforme denotamos pelos diálogos. Em outra

[376] HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2005, p. 51.

perspectiva, o personalismo carismático da figura pública, a demagogia expressa, a pressão popular sobre o Estado na busca da satisfação de suas necessidades, paradoxalmente, tanto nos conduz ao assistencialismo estatal, quanto subverte o conceito do Estado que tudo provê em nome da “nação”. Considerando a dinâmica da cena, o Estado personifica a “nação”. Trata-se do Estado “nacional”, onde subjaz sua dupla face: artificialmente “providencial” e corrupto. Ao instituir-se em nome da “satisfação das necessidades do eleitorado”, de imediato, pelos compromissos que assume com os estratos sociais hegemônicos, não tem condições de realização das demandas daqueles que, majoritariamente, lhe alçaram ao poder. O fosso entre as promessas e a ação é abissal, apesar do discurso do Estado ser dirigido a uma totalidade imaginada e ideologicamente construída como “nação”, delatado pelo humor imagético de Carlos Estevão.

Nesse sentido, o artista demonstra pelo humor visual que, muito embora o Estado – representado na figura do líder demagógico – discursivamente pretenda representar os interesses gerais do “povo”, de fato, defende politicamente os setores hegemônicos.

Frente à miséria e à necessidade da economia de divisas, o poder “desconversa” e o autor utilizando o duplo sentido, faz o personagem presidencial desaparecer com as divisas do Exército de Quirikomba.

Na sequência, o artista clarifica os reais interesses do Executivo na preservação daqueles que lhe oferecem alicerce econômico e político. Inequivocamente, compartilhando com os interesses do empresariado industrial, nega o direito de greve. Entretanto, pelo duplo sentido que o humorismo proporciona, diz não negá-la, desde que “feita por turnos, para não prejudicar o serviço nas fábricas”.

Emblematicamente, o último quadro da construção imagética, traz à tona uma das questões mais pungentes do nacionalismo varguista: a nacionalização do petróleo. Ironicamente, o humorista delimita a proporção do interesse de Pimpo Aragão pelo petróleo nacional: limita-o a amálgama para os cabelos, ao uso imediatista impulsionado pelo desejo de aparência social. Em outro sentido, desmistifica a prática demagógica e o Estado como “protetor” do conjunto da sociedade “nacional”.

Nesse sentido, a partir do demagogo de Quirikomba, o artista demonstra que a nação é constituída pelas diferenças de classe e interesses, subvertendo a idéia de uma identidade que a todos subordina e unifica, "não estando livre do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas"[377].

Entretanto, de forma ambígua, o Estado centrado no Executivo é ainda sentido como providencial, ordenador de todas as demandas sociais e sujeito histórico ao qual tudo e todos estão subordinados, como indica a posição de superioridade assumida pelo líder Pimpo Aragão em todas as circunstâncias observadas na composição.

Em outro ângulo, cabe observar que as personagens populares ao delegarem poder ao líder demagogo – apesar da expressão de ira e súplica dos eleitores e da constatação dos limites de manipulação pela liderança – procuram estabilidade e segurança que a sua condição social lhes subtrai. Significativa é a datação desta composição imagética, justamente por ocasião da mudança de orientação da economia nacional, sobretudo a partir de 1955, evidenciando o descenso de algumas categorias sociais.[378]

Em contrapartida, a ausência do Legislativo na composição da dinâmica da nação pelo artista é singular para a denúncia do alijamento do exercício da cidadania e de representatividade, indicativo da fragilidade da organização partidária e das lideranças personalistas. Em outro sentido, assinala o desprestígio do Parlamento junto à população. Em decorrência, questiona a acepção da harmonia entre os poderes e, sobretudo, da nação como espaço harmônico, a exemplo das composições imagéticas de Péricles Maranhão.

Indubitavelmente, o humorismo de Carlos Estevão é instrumento de desestabilização para o estabelecido como memória histórica sobre o período, pois tanto ridiculariza o "nacional" quanto questiona o "democrático".

---

[377] Idem, op. cit., p. 65.

[378] Francisco Weffort observa que as categorias associadas ao setor de serviços, ao funcionalismo público e ao pequeno comércio tendem à perda de estabilidade, posto que, a partir do governo Juscelino Kubitschek, os pequenos negócios reduzem-se frente à política desenvolvimentista que privilegia os grandes capitais em todos os setores. Essas categorias sociais estão ameaçadas também pelo crescente processo inflacionário, conduzindo-os à ameaça de proletarização. Nesse sentido, o adhemarismo expressa o medo do descenso social desses setores intermediários e a afirmação do Estado protetor dos "desafortunados". WEFFORT, Francisco Corrêa. *O populismo na política brasileira.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 31-32.

A historiografia tradicional tende a consagrar o período de 1945 a 1964 como o de maior participação das “massas” na vida da “nação”. Liberdade de expressão; intervenção popular pelo voto secreto; Constituição democrática; a incorporação das massas ao processo político como resultado da expansão urbana e da ampliação do proletariado são os elementos constitutivos da democracia burguesa, concebida como marco significativo que nos separava do passado oligárquico, sendo concernente ao desenvolvimento capitalista através da intensificação do processo de industrialização.

Em oposição, a “grande nação democrática” erigida pela criatividade de Carlos Estevão é um espaço especialmente violento, onde a ordem pretendida pelos dirigentes e sonhada pelos setores médios como condição para a ascensão social com estabilidade é subvertida pelo riso. O exagero que permeia o traço e a narrativa denuncia o conflito social vivenciado pelos vários estratos, especialmente os baixos setores médios e populares. Compondo uma das faces da desarmonia “nacional” encontramos a penúria que ronda o cotidiano, movendo os setores urbanos pela escassez, assim como a manutenção de um Estado corrupto que mantém privilégios e interesses de classe. O descompasso entre as demandas sociais e a ação do Estado, intermediada pela prática demagógica delata as contradições inevitáveis na vida dos “ordeiros” quirikombenses. No interior de uma “ordem” compulsória, observamos apenas os pequenos demagogos – expressos nos cabos eleitorais e asseclas – prepararem a ascensão do líder. Do mesmo modo, a relação dos quirikombenses com o poder nacional oscila conforme a sua condição de classe. Para alguns significa a manutenção de seus privilégios, para outros a reforma moralista dos costumes, em contrapartida os mais humildes esperam justiça social. De qualquer forma, entretanto, mantêm suas expectativas em um Estado “protetor”, daí o espaço para a ação do demagogo, apesar das limitações visíveis que Carlos Estevão deixa entrever. Não tendo condições de atender as demandas pela fragilidade de sua condição, sofre, entretanto, pressões dos mais variados segmentos sociais, denotando a possibilidade de um devir “desordeiro”. Porém, considerando as demandas sociais sofridas pelo Estado nesse momento – devido a ascensão de determinados setores sociais urbanos pela expansão da urbanização – não deixa de observar que o mesmo se subordina a determinados interesses, visivelmente atribuídos à burguesia

industrial e ao capital internacional, conforme observamos na teatralização do demagogo com os representantes dos setores médios e populares. Os segmentos elitistas não estão em cena a não ser pela voz do Estado, personificado na figura do demagogo. Não se trata, indubitavelmente, do Estado "democrático" para "todo o povo".

Contrariando a afirmação da efetiva influência dos setores urbanos na dinâmica nacional pela interferência do voto, Carlos Estevão denuncia que nessa "república democrática", apesar da vigência da Constituição, não havia a garantia das liberdades individuais, inclusive do direito à vida, mas a certeza de eleições fraudulentas, cuja violência assemelha-se aos tempos idos, conforme observamos sofregamente na trajetória da única personagem que, apesar de estropiada, sobrevive para exercer o direito do voto.

Nesse sentido, desconstrói a imagem da "nação democrática" a partir do marco da superação do passado oligárquico. Basta atentarmos para o discurso da "paz dominical" reinando no espaço urbano e rural. O fenômeno do coronelismo convive com a prática demagógica nas cidades, utilizando os mesmos expedientes de coação social e econômica. A presença do coronelismo no interior e a semelhança de seus métodos de pressão presentes na performance dos agentes políticos e na "ação dos marginais nos subúrbios da cidade" são evidências da perspicácia do artista. Apesar de estarem afastados do poder dos coronéis, os setores urbanos não escapam à violência desmedida expressa no exagero do cenário montado pelo humor que atesta a absoluta desarmonia e a ausência de estabilidade e segurança, contradizendo tudo aquilo que os setores médios aspiravam. Até mesmo o poder presidencial e o espaço da Casa Roxa estão ameaçados, a exemplo da crise que se instaurara desde 1954. Se por um lado, o êxodo rural propiciava a transmutação do indivíduo em citadino participativo pelo voto, por outro não lhe poupava das limitações do domínio do poder político.

Em momento algum ao esboçar a "democracia quirikombense", Carlos Estevão a compara à fase ditatorial anterior. Ao contrário, reconhecendo permanências históricas, concebe-a como uma instância excludente, reportando-se ao questionamento da inserção política pelo direito do voto.

Nesse sentido, denota-se significativa produção e narrativa imagéticas sobre o processo eleitoral brasileiro do período na revista *O Cruzeiro*, quer na

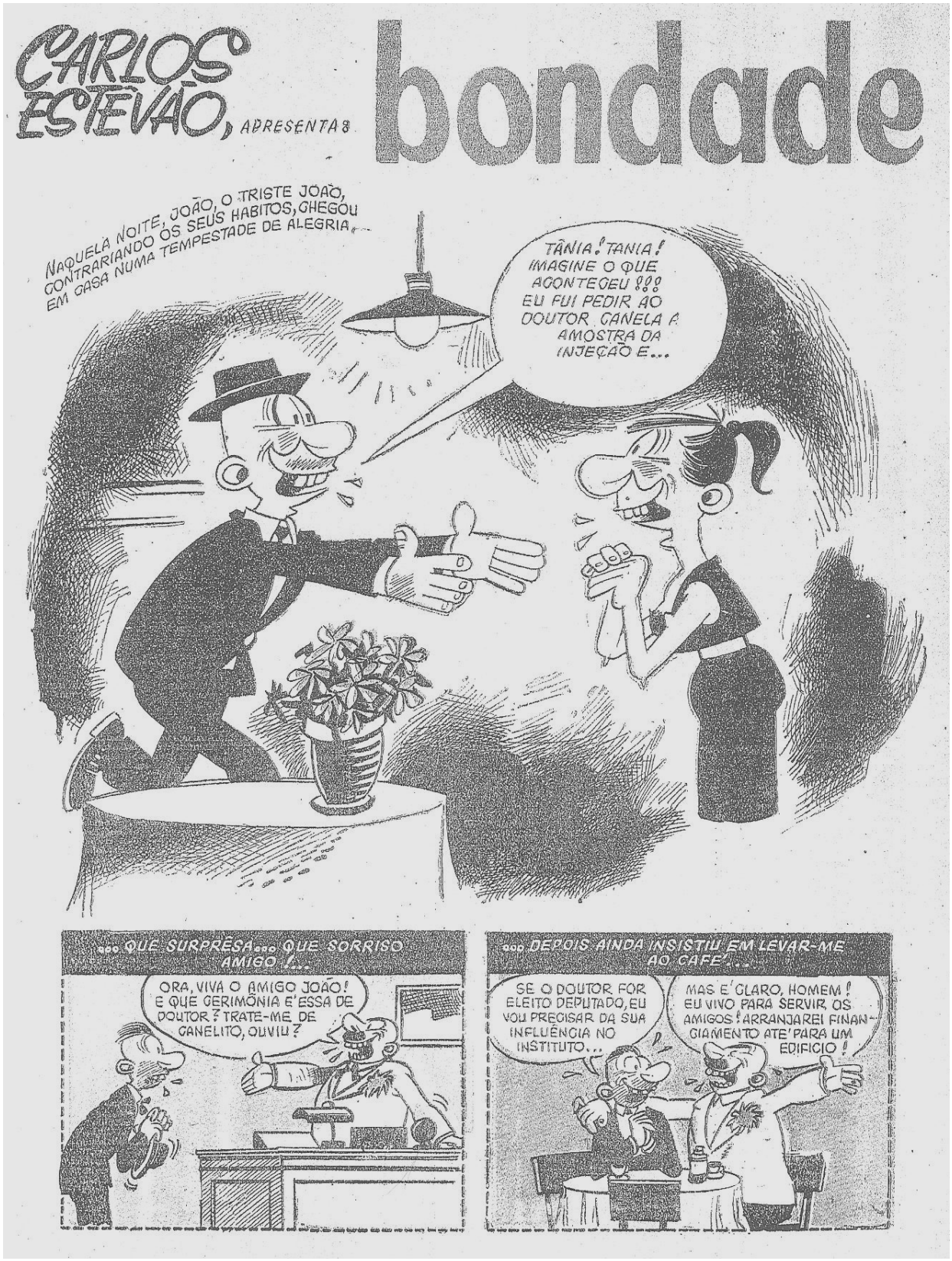
ilustração da seção *Política*, quer nas duas páginas semanais que lhe eram reservadas.

"Bondade Humana",[379] *"Antes e Depois da Eleição",*[380] *"A Excelência Sobe ..."*[381], *"O Candidato das Multidões",*[382] *"As Duas Faces do Homem"*[383] e *"Carlos Estevão"*[384] são algumas das composições humorísticas que abarcam as relações que envolvem em múltiplos sentidos a construção da "república quirikombense" pela expressão das urnas. Se a participação popular pelo voto secreto foi considerada por alguns como uma verdadeira "revolução democrática alicerçada nas massas"[385], a produção de Carlos Estevão denuncia a farsa.

Em *"Bondade Humana"*, em um dos únicos momentos em que se dirige diretamente à esposa sem a narrativa do artista, João, pai de família mediana afirma que "a bondade é o troço que mais lhe comove". Sua hipocrisia é proporcional ao mascaramento de *Dr. Canela* – candidato a deputado – que insiste em existir "para servir aos amigos". A relação política é evidentemente entendida como uma relação pessoal. Do pedido imediatista movido pela escassez, o trabalhador obtém a promessa de financiamento de seu imóvel em troca do voto, a exemplo da prática coronelística, enquanto o político personifica o Estado provedor. Da encenação participa toda a família, confusa entre o público e o privado, porém ansiando por ascensão social baseada na propriedade e na aparência elegante, pois "quem tem amigo importante também é importante". Refinado em seu terno de tropical inglês, João, as expensas da família, honra o voto manipulado. A ilusória aquisição da propriedade imprime-lhe um sentimento de distinção social, que faz questão de manifestar diante do humilde contínuo através da apresentação de seu "cartão de visitas", representando uma posição socioeconômica que de fato não possui. Nocauteado pelo descumprimento da promessa, absolutamente fracassado, é removido em condição mais humilhante do que aquele que lhe

---

[379] *O Cruzeiro*, 14.06.1952, p.7.
[380] Idem, seção *Política*, 16.10. 1954, p. 105.
[381] Idem, 11.10.58, p. 66-67.
[382] Idem, 04.08.1962.p. 58.
[383] Idem, 11.08.1962, p. 18.
[384] Idem, 27.10.1962, p. 31.
[385] Refiro-me às afirmações de Francisco Weffort no texto *"Povo e democracia".*
WEFFORT, Francisco. *O populismo na política brasileira.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986, p. 22.


CARLOS ESTEVÃO, APRESENTA:
bondade
NAQUELA NOITE, JOÃO, O TRISTE JOÃO, CONTRARIANDO OS SEUS HABITOS, CHEGOU EM CASA NUMA TEMPESTADE DE ALEGRIA...
TÂNIA! TANIA! IMAGINE O QUE AGONTECEU !!! EU FUI PEDIR AO DOUTOR CANELA A AMOSTRA DA INJEÇÃO E...
... QUE SURPRESA... QUE SORRISO AMIGO !...
ORA, VIVA O AMIGO JOÃO! E QUE GERIMÔNIA E'ESSA DE DOUTOR? TRATE-ME DE CANELITO, OUVIU?
... DEPOIS AINDA INSISTIU EM LEVAR-ME AO CAFE'...
SE O DOUTOR FOR ELEITO DEPUTADO, EU VOU PRECISAR DA SUA INFLUÊNCIA NO INSTITUTO...
MAS E' CLARO, HOMEM! EU VIVO PARA SERVIR OS AMIGOS! ARRANJAREI FINANCIAMENTO ATE' PARA UM EDIFICIO!

humana


... E FOI ASSIM, TÂNIA! O MEU AMIGO, O FUTURO DEPUTADO TERÁ O MEU E O TEU VOTO. AH! A BONDADE É O TROÇO QUE MAIS ME COMOVE.
... E O JOÃO MANDOU FAZER UM TERNO DE TROPICAL INGLÊS...
MAS O SENHOR VAI PAGAR O TERNO COM AS ECONOMIAS DO SEU FILHINHO?
O HOMEM VILE ATÉ MAIS HORÁCIO, ESTA ROUPA É PARA A ELEIÇÃO
... SÓ PARA O GRANDE DIA; O DIA DA ELEIÇÃO.
SE EU PUDESSE, VOTARIA ATÉ MIL VEZES!
VOTO
... E TRÊS DIAS DEPOIS ...
VIVA! VIVA! TÂNIA, O HOMEM FOI ELEITO! VAMOS TER FINALMENTE O NOSSO APARTAMENTO!
... QUEM TEM AMIGO IMPORTANTE TAMBÉM É IMPORTANTE ...
LEVE O MEU CARTÃO AO CANELITO, O MEU AMIGO, ÊLE É DEPUTADO. QUERO BATER UM PAPINHO COM ÊLE.
SEXCIA DR. CANELITO MÉDICO E DEPUTADO
EU BEM QUE AVISEI AO SENHOR DE QUE O DR. CANELA NÃO SUPORTA VISITAS. ÊLE É MUITO TEMPERAMENTAL!...

arrasta porta afora. Excluído do consultório do “doutor deputado”, vencido, apresenta-se desconfortável em sua condição social. Nesse sentido, se “democracia” existir, esta se apresenta frustrante aos setores médios da população, sobretudo aos estratos mais baixos que, inseguros, miram no Estado e no político demagógico a sua “tábua de salvação”, expressando sua impotência.

Dez anos depois, Carlos Estevão em *“As Duas Faces do Homem”* continuava a reproduzir as promessas enganosas da prática política antes e depois da eleição, afetando a esfera pública e privada.

Utilizando a propaganda do rádio, o candidato Jair Miranda promete baixar o preço do leite. Traindo o eleitorado, após a eleição o leite passa a ser consumido por vinte cruzeiros a ampola. A reação dos pais frente ao choro do filho é significativa para compreender a distância entre a prática política e a consciência do eleitorado: uns permanecem prostrados diante das evidências que os jornais publicam; outros reagem à carestia de vida, sem atribuir sentido político à realidade vivenciada. Enquanto o pai permanece cabisbaixo e omisso diante da necessidade do filho, a mãe carinhosamente responsabiliza-o pelo choro frente à escassez.

No plano público, o político diante de uma multidão de eleitores discursa ao sabor dos princípios liberais, na defesa dos direitos individuais e na inviolabilidade da família e da propriedade privada. Quando frente a um único eleitor, viola o princípio da propriedade apelando para o egoísmo do reivindicante e para a força física e armada do cabo-eleitoral. Ancorando-se na potencialidade e no servilismo do “jagunço” que o apóia, porta-se como qualquer coronel do interior. Ironicamente, subvertendo a linearidade histórica, a república “democrática” de Quirikomba, não ultrapassou o estágio oligárquico, utilizando o discurso liberal como artifício de convencimento e exercício de poder.

Oito anos antes dessa composição, Carlos Estevão na seção *Política* – utilizando o mesmo expediente ao retratar a frustração das expectativas no âmbito do privado em *“O Casamento: Antes e Depois”* – ilustrava o texto sobre o pleito eleitoral para a presidência em 1955.

Carlos Estêvão APRESENTA

AS DUAS FACES DO HOMEM

O HOMEM POLÍTICO
(DIRIGINDO-SE A MUITOS ELEITORES)

O DIREITO DO HOMEM É SAGRADO! SUA FAMÍLIA E SUA PROPRIEDADE SÃO INVIOLÁVEIS; SEM VACILAR, SACRIFICAREI A ÚLTIMA HEMOGLOBINA DAS MINHAS ARTÉRIAS NA DEFESA DÊSSE PRINCÍPIO !!!

O HOMEM POLÍTICO
(DIRIGINDO-SE A APENAS UM ELEITOR)

EEE!!! MAS ACONTECE QUE ESTA CASA AÍ É MINHA!... MIIIIINHA! ESTÁ OUVINDO?

CLARO, MAS NÃO VOU DEIXAR QUE UM ANÃOZINHO EGOÍSTA COMO VOCÊ!... JÁ NÃO MANDEI PINTAR ESTA SETA PRA INDICAR A PORTA DA SUA CASA?... E FOI DIFÍCIL, PORQUE AQUI, O NOSSO PINTOR SÓ SABE DESENHAR CRUZES... ESTOU MENTINDO, INÁCIO?

É VREIDADE, SIM, DOTÔ!

CASA 32

A DEPUTADO
IGI SICILIANO

O HOMEM POLÍTICO
(ANTES DA ELEIÇÃO)

...PODEM CONTAR COMIGO, SE EU FÔR ELEITO, BAIXAREI O PREÇO DO LEITE PARA 20 CRUZEIROS!

JAIR MIRANDA

O HOMEM POLÍTICO
(DEPOIS DA ELEIÇÃO)

PRONTO, NÃO CHORA MAIS, NÃO, SEU GULOSO, A MAMÃ VAI BOTAR MAIS UMA... DUAS... VIU? DUAS GÔTAS DE LEITINHO NO SEU CAFÉ!

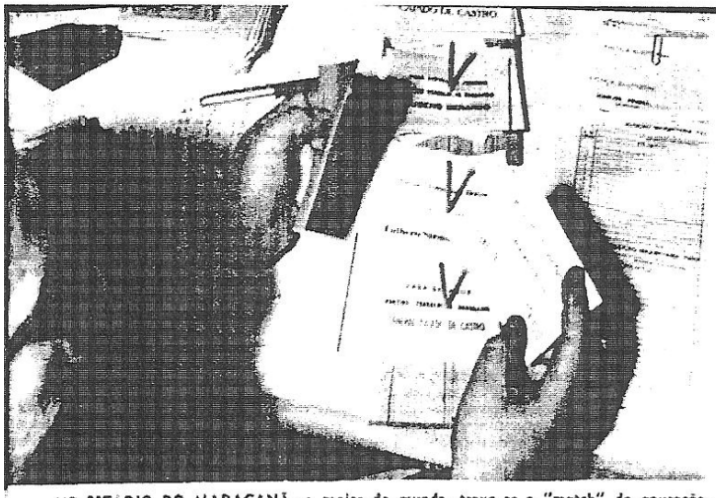
ESTADO DE MINAS
LEITE A 20 CRUZEIROS
A AMPÔLA - SUBSTITUI DOS OS TRADICIONAIS LITROS POR ARTÍSTICAS AMPÔLAS DE 20 CR$

A criação do artista ocupa o centro da página em intertextualidade com as fotografias e os textos. Na parte superior, encontramos notícias referentes ao processo eleitoral no Rio de Janeiro. De um lado, a apuração no Maracanã envolvendo as alianças da UDN e Partido Trabalhista, no contexto da disputa entre Lacerda e Luthero Vargas. De outro, a desenvoltura do polêmico deputado de Caxias, Tenório Cavalcanti, em apoio à candidatura do senador Pereira Pinto da UDN. O texto sobre as eleições presidenciais ocupa o espaço inferior da página, acompanhado das fotos dos candidatos Juarez Távora e Juscelino Kubitschek, cujos bustos direcionados ao público expressam fisionomicamente confiança e otimismo.

Se as fotos superiores dão conta das alianças e do frenesi eleitoral – expresso pelas sessenta juntas apuradoras e “milhares” de fiscais e a presença carismática do deputado da periferia – o texto afirma que “a próxima eleição será diferente de todas as outras”. Defende essa tese porque os cargos legislativos não serão contemplados nessa eleição, “concentrando-se todo o interesse na sucessão presidencial”. Prevê problemas quanto à mobilização do eleitorado, pois pela “primeira vez a escolha do Presidente da República não estará ligada aos interesses da política paroquial e distrital” uma vez que não contará com a pressão efetiva dos cabos-eleitorais, geralmente articulados pelos candidatos aos cargos municipais. Em outro aspecto, será uma eleição custosa, com grande abstenção do eleitorado, pois “a natural omissão dos cabos-eleitorais se refletirá na diminuição do comparecimento”, sendo os votantes da cidade decisivos para o resultado do pleito.

Em lente ampla, como se o leitor tivesse acesso à mensagem imagética através de um binóculo, em branco e preto, em um clima esfumaçado, a charge ilustrativa de Carlos Estevão contradiz pela sua potencialidade crítica com aquilo que o texto opinativo tenta emitir. Enquanto o artigo aponta para a excepcionalidade e a mudança, a charge afirma a permanência, a cristalização de uma situação que remete muito mais ao passado do que ao futuro.

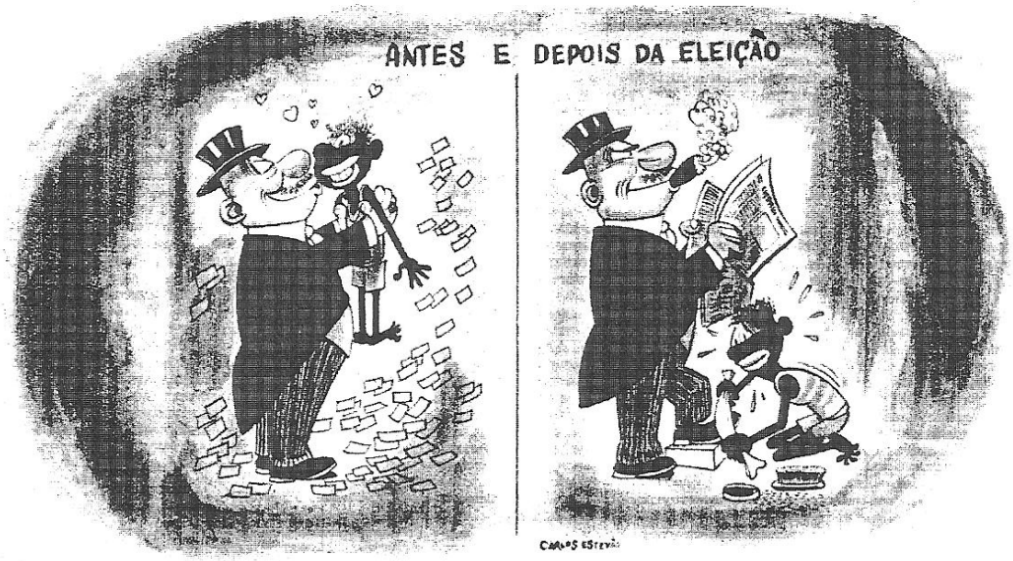
Em determinada perspectiva, a próxima eleição não será diferente de todas as outras, como anuncia a manchete. Contrastando dois extremos que excepcionalmente aparecem em sua produção imagética – os estereótipos do banqueiro e do favelado que o fraque e a cartola do primeiro e a extrema simplicidade do segundo delatam –, Carlos Estevão associa a eleição ao poder



NO ESTADIO DO MARACANÃ, o maior do mundo, trava-se o "match" da apuração, chamado de o Fla-Flu sem F, isto é, o La-Lu, de Lacerda e Luthero. Sessenta juntas apuradoras e milhares de candidatos fazem diàriamente a vigia da contagem, divertindo-se com o duelo travado entre os candidatos da Aliança UDN-PR-PL e do Partido Trabalhista.



NO ESTADO DO RIO, o Sr. Tenório Cavalcanti está sendo apontado como o principal eleitor da surpreendente candidatura do Senador Pereira Pinto (UDN). No dia da eleição, o famoso Deputado de Caxias desenvolveu intensa atividade, comparecendo às seções eleitorais, onde despertava curiosidade.



A PRÓXIMA ELEIÇÃO SERÁ DIFERENTE DE TÔDAS AS OUTRAS

A eleição presidencial a realizar-se em outubro de 1955 será inteiramente diferente de tôdas as outras que já se realizaram no Brasil: pela primeira vez o eleitorado será convocado para escolher sòmente o Presidente e o Vice-Presidente da República e, em nove Estados, também o Governador e o Vice-Governador. Em outubro de 1955, não haverá eleições para o Senado, a Câmara, as Assembléias Legislativas e Câmaras Municipais, concentrando-se todo o interêsse na sucessão presidencial.

As conseqüências dessa singularidade do próximo pleito serão enormes e deverão começar a se fazer sentir nas combinações políticas para a escolha dos candidatos para manifestarem-se em tôda a extensão na mobilização do eleitorado. Como se sabe, as eleições coincidentes de Presidente, Governadores, Deputados, Senadores, Deputados Estaduais e Vereadores desloca para os cargos menores a responsabilidade maior na organização das fôrças eleitorais. São os candidatos a Vereadores, sobretudo, que mobilizam os cabos-eleitorais e as combinações superiores se subordinam a êsse interêsse de base.

Pois bem, em outubro do próximo ano, tôda essa estrutura tradicional será subvertida. Pela primeira vez a escolha do Presidente da República não estará diretamente ligada aos interêsses da política paroquial e distrital, apresentando-se assim uma grande chance aos partidos nacionais de fazerem prevalecer seus programas e compromissos nacionais na escolha dos candidatos à Presidência da República.

Outras decorrências do fato podem desde logo ser apontadas: a campanha presidencial será mais cara, pois haverá concentração de despesas nas direções nacionais dos partidos e coligações, ao invés da dispersão de despesas que caracteriza os pleitos concomitantes para diversos postos; a abstenção de votantes será muito maior, pois a natural omissão dos cabos-eleitorais se refletirá na diminuição do comparecimento, notadamente nas áreas rurais, onde a preparação do eleitor é muito dispendiosa. Disso decorre também que o eleitorado das cidades prevalecerá na definição das urnas, que deverá ser procurada assim de preferência nos comícios das capitais e grandes cidades.

As únicas combinações políticas que interferirão nas combinações presidenciais serão as referentes à escolha dos Governadores de nove Estados. Dêstes, porém, apenas um pesa na balança: Minas Gerais, e um segundo se ensaia como grande influência: Paraná. Os demais são: Pará, Maranhão, Paraíba, Alagoas, Santa Catarina, Rio Grande do Norte e Mato Grosso.

JUAREZ (JU)



JUSCELINO (— JU)



econômico, alçando o menino à altura do burguês que mantém sua posição de superioridade, circundado por dezenas de cédulas, razão de seu prestígio e hegemonia. Nesse sentido, denotamos que as cédulas imageticamente tanto podem simbolizar o numerário quanto o pleito. Ao contrastar a opulência do financista ao corpo esquálido do favelado, ao arquitetar a relação de "acolhimento" entre o branco e o negro – reveladora do artifício do nivelamento social e da "democracia racial" pela posição dos corpos –, o artista delata o abismo hierárquico que os separa e a ausência efetiva de participação política da população pelo voto. O "encantamento" do eleitor com o gesto de "afetividade" do burguês revela escandalosamente a "teatralização" do pleito, independente da mudança da organização das forças eleitorais, conforme afirma o texto. Após as eleições, observamos imageticamente o burguês na mesma posição de superioridade, mantendo-se satisfeito e concentrado, respectivamente, pelo sabor do charuto e pela leitura do jornal, que simbolizam o poder exercido através da consagração de seu grupo social pelo resultado das urnas. Em contraposição, sôfrego em seus afazeres, o menino engraxate brilha os sapatos do proprietário que o ignora, mas cuja propriedade e poder dependem de sua submissão.

A continuidade do alijamento da população após o pleito e a constatação do clima de pessimismo edificados na charge contrastam com a afirmação de que a "estrutura tradicional será subvertida nas próximas eleições". A perspectiva de futuro do articulista é desmentida pela denúncia da manutenção das estruturas do passado pelo humorista. Enquanto o artigo atribui tal fato à menor participação dos cabos eleitorais, Carlos Estevão aponta a essencialidade da força da alta burguesia financeira. Fundamentalmente, o artista através do binóculo do humorismo afirma a permanência: a natureza e os resultados continuam inequivocamente associados à hegemonia do grande capital.

Em outro ângulo, o clima otimista do registro fotográfico que acompanha o texto contrasta com o pessimismo expresso no traço de Carlos Estevão. Apontando o devir da sociedade brasileira, o humorista mostrou-se extremamente crítico, diante da instalação de um ambiente de otimismo frente ao nacional-desenvolvimentismo juscelinista.

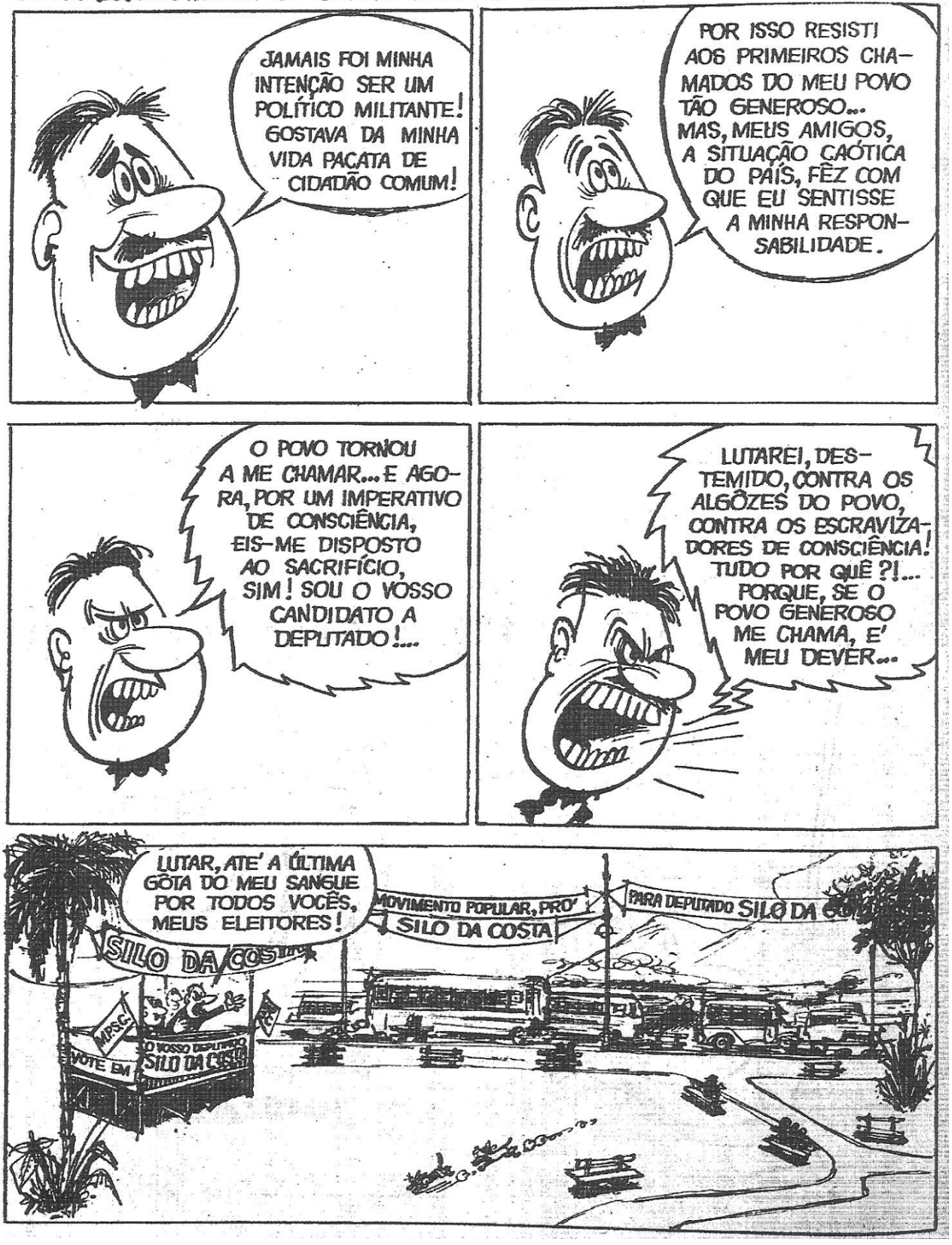
Admitindo a influência em nove estados da política das municipalidades e das regiões sobre a nacional, o articulista decisivamente prepara e antecipa a trajetória de Minas Gerais, personificada em Juscelino Kubitschek, futuro candidato apoiado pelos *Diários Associados*. Significativamente, ao concluir o texto encaminha-se ao encontro da denúncia que a força do humor permite: fundamentalmente nada se subverterá para a grande massa da população.

Em última instância, a construção imagética de Carlos Estevão tanto representa um contraponto à posição editorial da revista *O Cruzeiro*, quanto assinala a crítica ao devir da sociedade brasileira. Em perspectiva mais ampla, contribui para a reflexão sobre o sentido da charge ilustrativa. Tradicionalmente associada à função complementar ao texto, situada em um espaço de temática restritiva, não raro articulada à posição editorial, frequentemente é minimizada em sua potencialidade crítica. A participação de Carlos Estevão na seção *Política* parece desmentir esses limites, oferecendo ao leitor a oportunidade de reflexão.

Em outra perspectiva, a composição *"O Candidato das Multidões"* demonstra as contradições existentes na prática de manipulação e expõe a farsa do mito da "massificação" nos anos 50.

O trânsito frenético da capital federal, a velocidade impressa tanto no movimento das lotações, quanto no percurso dos cachorros que atravessam a praça vazia, onde raras pessoas descansam nos bancos, contrasta com o discurso emocionalmente frenético do candidato Silo da Costa que, paradoxalmente, se dirige às "multidões", a partir de seu lançamento a deputado pelo "movimento popular". A composição *"O Candidato das Multidões"* surpreende pela similitude – o esvaziamento da praça e das estratégias do candidato – e pelo contraste – a distância entre o apelo expresso na narrativa do candidato e a ausência do "povo generoso" a que se refere. Assistimos ao descompasso temporal entre fórmulas políticas utilizadas e a cidade cuja arquitetura social aponta para uma nova temporalidade. A exaltação da personalidade, o aparente "voluntarismo" do candidato, a política entendida como a relação entre indivíduos e o "messianismo" mostram o esgarçamento das estratégias políticas denunciadas pelo artista tanto pelo discurso ausente de ressonância, quanto pela fisionomia do candidato que transita da satisfação inicial à raiva e ao desespero. Sua prática política

Carlos Estêvão APRESENTA **O CANDIDATO DAS MULTIDÕES**



pertence ao passado e já não há discurso possível de ser ouvido se não condiz com a contemporaneidade. Se o líder conta com o processo de "massificação" proveniente da concentração urbana para que seja denominado o "candidato das multidões", o autor o desmascara apontando para os limites da manipulação política e, nesse sentido, faz da "multidão" – sem rosto, anônima e amorfa – sujeito histórico capaz de ação e vontade que pela ausência ocupa seu espaço, sem omissão, não se constituindo como "massa". Se ausente da praça, provavelmente está exercendo seu poder de pressão reivindicatória em outros espaços.

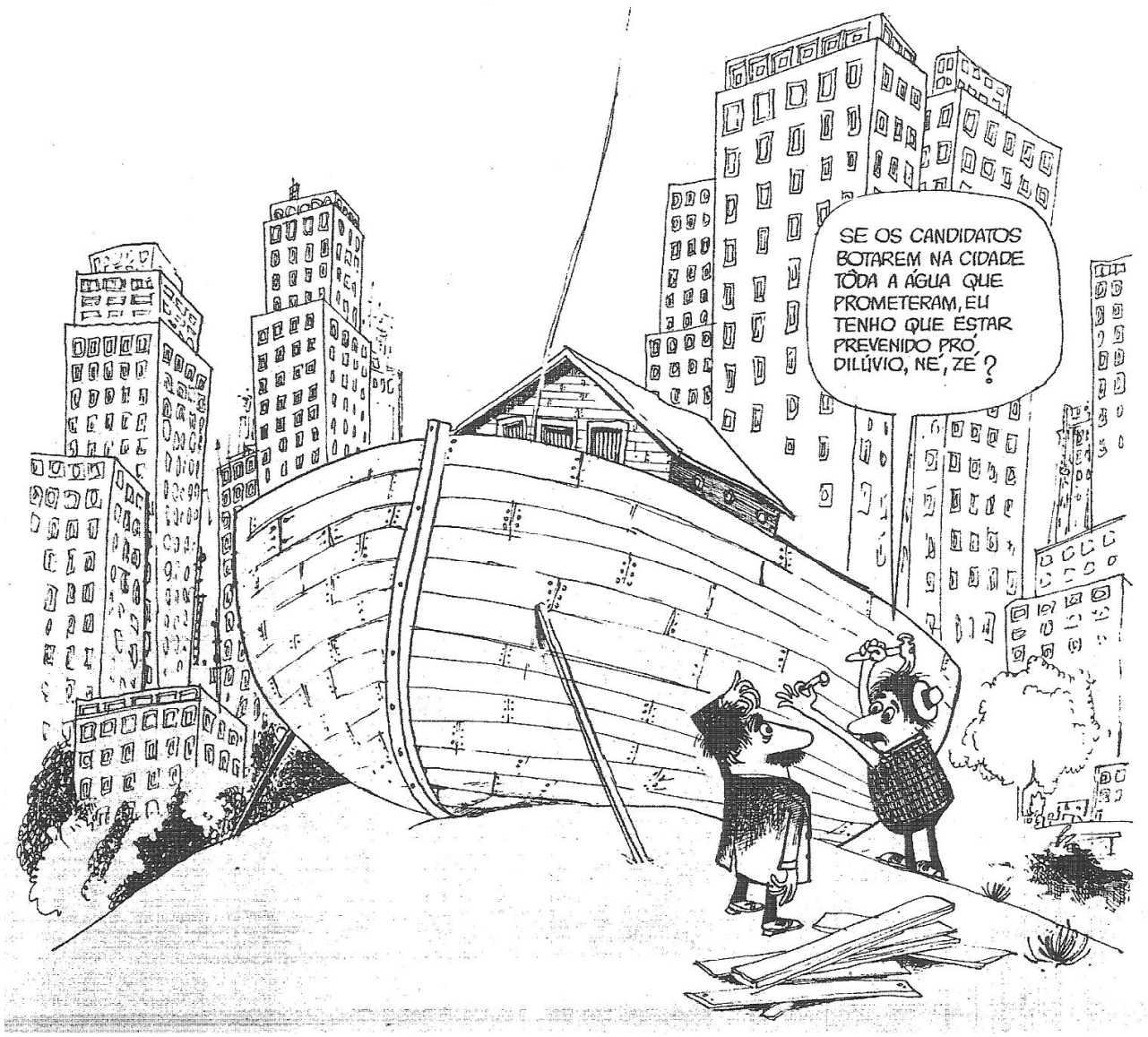
Majestosamente construída, a criação imagética *"Carlos Estevão"*, publicada também no início da década de 1960, aponta para a manutenção da prática demagógica, ridicularizando-a pelo contraste entre a construção de uma arca ancestral em pleno centro da metrópole, coberto de arranha-céus. Sob sol escaldante, circundada pelos signos da "modernização", a incredulidade emerge do diálogo entre os sujeitos sociais, delatando a demagogia como uma prática desmoralizada e descompassada temporalmente.

Pela estética do exagero, Carlos Estevão assinala o sentimento de insegurança dos setores urbanos frente à ausência de perspectivas, logo a solução "espetacular" encontrada: uma arca que possa oferecer abrigo às intempéries, construção tão imponente quanto os prédios que a circundam. Convém observar que os efeitos do "desenvolvimentismo" já se faziam presentes, favorecendo o grande capital e comprimindo os demais segmentos pela aceleração do processo inflacionário, gerando maior instabilidade sobretudo ao baixo setor médio. O "dilúvio" é o que se espera. Sentimento do qual o artista também participa pela desestabilização do riso.

A criação imagética *"A Excelência Sobe..."* sintetiza a percepção do humor de Carlos Estevão sobre a política eleitoral e a relação da população com a política institucional na década de 1950. Transmutada em platéia, à família é reservado um espaço muito restrito nos comícios eleitorais, onde se exerce o "teatro do poder".[386]

[386] Refiro-me à concepção de Edward P. Thompson sobre a ritualização do poder por aqueles que o detém, objetivando o controle social. Se as autoridades representam seu teatro do poder, aos humildes cabe o contrateatro.

Carlos Estêvão



THOMPSON, Edward P. “Folclore, Antropologia e História Social”. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos,* p.239-240, apud BARROS, José D’Assunção. *O campo da* História: especialidades e abordagens. Petrópolis: Vozes, 2004, p. 65.

Significativamente, abrangendo o período de 1946 a 1958, a charge de Carlos Estevão contrasta a ascensão econômica e política do candidato com a degeneração e descenso da família que representa o padrão do setor médio baixo da população. Propositalmente, o chargista abrange o fim da gestão ditatorial varguista até o auge da política desenvolvimentista de Juscelino Kubitscheck, contrariando pelo traço a memória histórica construída sobre o período.

Em determinada perspectiva, não observa no contexto da prática política a cisão entre o período ditatorial e "democrático" marcado pelo advento de uma nova fase com a incorporação efetiva de amplo espectro da população na vida nacional pelo voto e a consagração dos direitos constitucionais em 1946. Ao contrário, expõe a superioridade e a distância da política institucional em relação ao citadino que, em família, aguarda – a exemplo do passado –, o atendimento de suas demandas pelo Estado provedor e cujas garantias constitucionais no presente, não são suficientes para transformá-los em cidadãos. Se, imageticamente, a expectativa é grande em 1946, a desesperança é concreta em 1958. A criação humorística transforma o que deveria ser o exercício de um direito em grande espetáculo de ostentação econômica e política de indivíduos e partidos e a desorientação e enfraquecimento da cidadania e dos cidadãos. Em searas opostas estarão o público e os políticos: daí a ausência em 1964. A perspicácia do artista nos conduz a antever o oco criado na relação entre o político e a platéia. Na criação imagética, a propaganda do candidato até 1958 conduzirá o público à associação entre o seu nome e o slogan. No último quadro, na mesma ordem de importância, pela primeira vez não desassociados, emergem o nome do candidato acompanhado de seu slogan. Inequivocamente, a vinculação transformou o político não em "uma consciência a serviço do povo", mas a própria consciência em substituição ao "povo". É visível a identificação entre "povo" e eleitorado e, consequentemente, a transformação do político em "paladino" ou "salvador". A mensagem é subliminar porque não há que se confundir o "povo" e o eleitorado uma vez que as restrições ao voto, excluía grande parte da população brasileira, sobretudo no campo, devido ao analfabetismo, sendo decisiva a participação do eleitorado urbano proveniente

TÔDA A FAMÍLIA

bem penteada!



Com

ÓLEO ou BRILHANTINA

COLGATE

tôda a família
terá sempre melhor aparência!



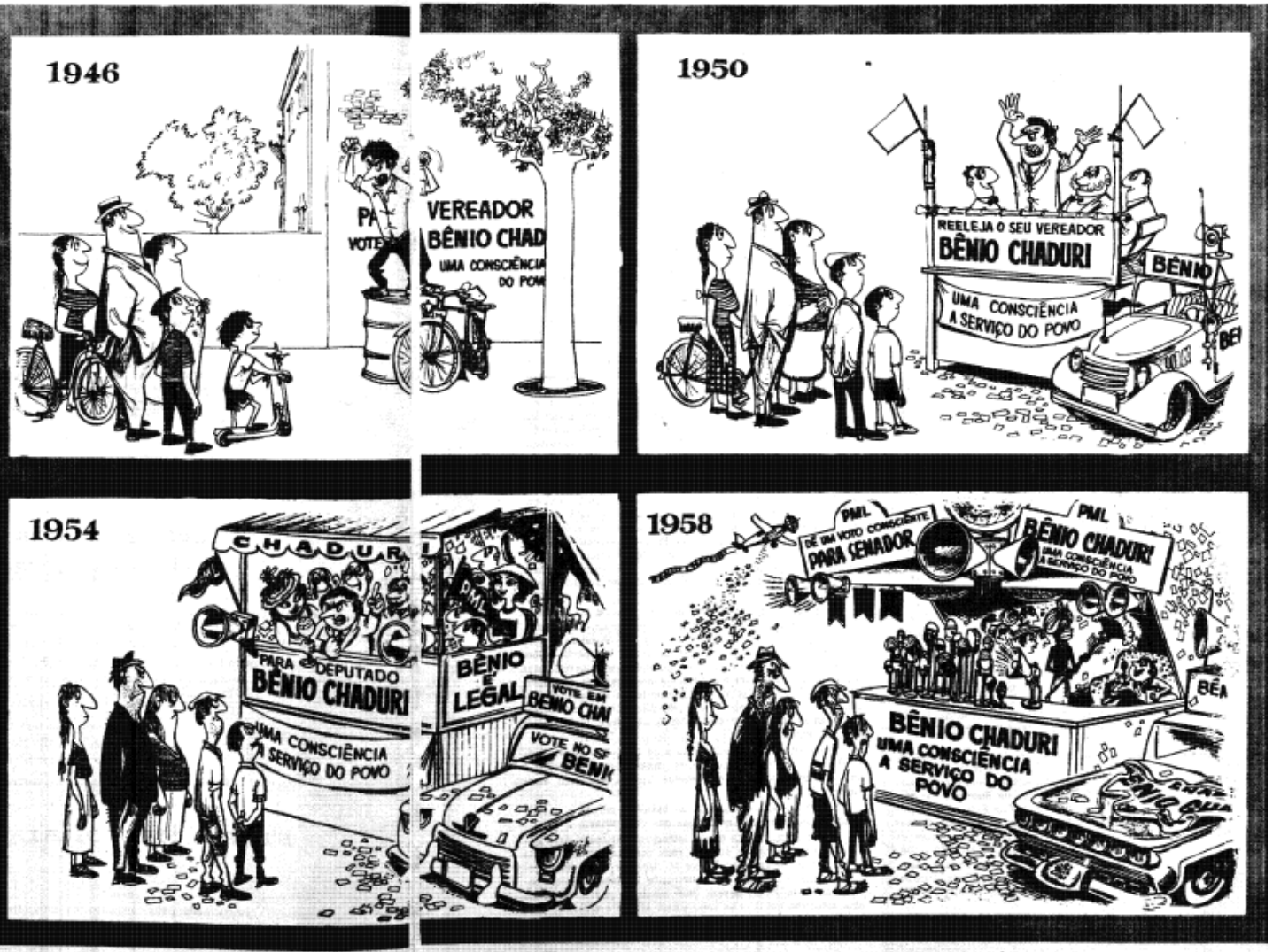
Óleo Colgate mantém os cabelos brilhantes, macios e bem penteados. Óleo Colgate substitúe os óleos naturais que se perdem quando os cabelos são lavados, evitando que se ressequem. Óleo Colgate tem um perfume discreto e agradável, que venceu centenas de téstes, entre homens e mulheres exigentes!

SE VOCÊ USA BRILHANTINA, então prefira Brilhantina COLGATE, a única que contém Kolasterol, o revigorador dos cabelos, que dá brilho e beleza ao seu penteado.

AGORA TÔDA A FAMILIA É QUEM BRILHA... COM ÓLEO OU BRILHANTINA COLGATE!

Carlos Estêvão
APRESENTA

A EXCELÊNCIA SOBE...



da expansão das cidades, como demonstra a criação imagética de Carlos Estevão ao compor sua narrativa política optando pelo espaço urbano. Em outro sentido, o artista observa a potencialidade da propaganda eleitoral que, a exemplo da comercial, caminhava ao encontro da ampliação de seu mercado e da venda dos produtos que auxiliava a construir, traduzidos pelo exercício carismático dos políticos junto ao público consumidor e pela massa de capitais investidos nas campanhas eleitorais e nos compromissos político-comerciais, que a própria ação de Assis Chateaubriand diante dos *Associados* revela. O compadrio visibilizado nas negociatas entre a imprensa e os interesses financeiro-empresariais era notório às vésperas das candidaturas em todos os níveis. Diante das limitações econômico-gerenciais, a propaganda como moeda de troca a políticos, empreiteiros, financistas e grupos empresariais estrangeiros nos periódicos de monta na capital federal era prática corriqueira.[387]

Nesse sentido, convém denotar o espaço ocupado pelos empreiteiros diante dos empreendimentos[388] sobremaneira pressupostos pelo Plano de Metas na ambiência da política "desenvolvimentista" do governo de Juscelino Kubitschek. Se na Primeira República, "muitos donos de jornais prosperaram como agentes dos interesses dos exportadores de café, nos anos 50, os

---

[387] Refiro-me aos depoimentos de Samuel Wainer sobre os *Associados* e ao grupo empresarial de Paulo Bittencourt, assim como aos relatos de Fernando Morais em seu trabalho sobre a atuação político-empresarial de Assis Chateaubriand.
Samuel Wainer em seu livro *Minha razão de viver:* memórias de um repórter, observa a precariedade das fontes de renda da imprensa nos anos 50 frente aos limites impostos pela ausência de grupos financeiros e industriais de porte, pela insuficiência de manutenção através dos anunciantes – majoritariamente constituídos pelos pequenos comerciantes – ou mesmo pela venda avulsa ou para os assinantes. A vinculação com o Estado, nesse contexto, tanto resultava em favorecimentos políticos advindos da parceria, quanto representava a concessão de "isenções fiscais, dólar subsidiado, facilidades para a importação de papel e eventualmente anúncios. Poucos ministros ousavam rechaçar reivindicações formuladas por Assis Chateaubriand ou Paulo Bittencourt".
WAINER, Samuel. *Minha razão de viver*: memórias de um repórter. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 224.

[388] Entre os empreendimentos de vulto destacam-se a construção de Brasília e a rodovia Belém-Brasília. Um dos empreiteiros mais beneficiados no projeto da construção da nova capital foi Marco Paulo Rabello. Brasília, metassíntese do projeto "desenvolvimentista", deveria representar o novo "cartão-postal" do país, a exemplo do Rio de Janeiro na fase de Pereira Passos. Entretanto, o modelo a ser contemplado seria o norte-americano: ao invés de Paris, seria uma "espécie de Washington, moderna e arrojada, como convém ao espírito progressista de nosso povo". Corresponderia a um "novo ordenamento político-cultural, com profundas consequências no imaginário social".
RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos* 1950. Rio de Janeiro: E-papers, 2007, p. 54.
Idem, p. 225.

barões do café foram substituídos pelos grandes empreiteiros"[389]. Estes empresários utilizavam a imprensa para ter acesso mais rápido e fácil aos projetos estatais sem o peso da concorrência pública, ou mesmo para a viabilização do recebimento por obras já executadas. Em contrapartida, os grupos jornalísticos participavam na intermediação das negociatas entre as construtoras e o Estado, recebendo comissões vultosas. Tanto pressionavam e chantageavam a burocracia estatal para a aprovação dos negócios, quanto omitiam a malversação e o superfaturamento dos empreendimentos. Em outra face, a ação corruptora expressava-se na elaboração dos editoriais e na publicação de reportagens, que auxiliavam na construção de imensas fortunas e beneficiavam ou destruíam as figuras políticas públicas. Um exemplo do pragmatismo empresarial e jornalístico do período é a performance de Assis Chateaubriand que, em princípio apoiando Juscelino Kubitschek, coloca seus periódicos a serviço da propaganda pessedista em troca de favores políticos, tais como a vaga ao Senado pelo Maranhão e a Embaixada em Londres. Em contrapartida, tal empreitada juscelinista resultaria em vultosa dívida com os *Associados*, enquanto no Senado, ambiguamente, o pragmatismo do empresário o direcionava à ridicularização da construção da nova capital e ao mesmo tempo colocava o *Diário da Noite* a serviço da candidatura de Juscelino Kubitschek. A negação do Estado em socorrer os empreendimentos de Assis Chateaubriand com novos recursos e a aproximação do presidente com a *Manchete* o colocaria na oposição.

Assim como os capitães da imprensa, os empreiteiros também interferiam no Legislativo e no Executivo, pois "predominava entre as elites nacionais uma visão que reduzia o Estado a uma realidade externa, a um mero instrumento para a conquista de privilégios e benesses"[390].

E, nesse sentido, associando o Estado com a prática demagógica, vendia-se a imagem do Estado "provedor" ou "justiceiro", exemplificada, respectivamente, no assistencialismo da atuação adhemarista e no "moralismo" da política janista, articulada ao processo de expansão do proletariado industrial de São Paulo. Compreende-se a inclusão "modernizadora" da propaganda profissional no processo político pela expansão urbano-industrial e

[389] Idem, p. 224.
[390] RIBEIRO, Ana Paula Goulart, op. cit., p. 178.

consequente concentração do eleitorado nas cidades, alicerçado no voto secreto, agora exercido após longo período de silêncio.

Entretanto, o artista também aponta os limites da manipulação, pois se não existe voto "consciente", por outro lado não há como não observar na construção imagética o clima desolador em que vivem em 1958, muito ao largo do otimismo desenvolvimentista ideologicamente arquitetado pelos grupos hegemônicos. A "consciência" é construída na experiência do vivenciado e não no discurso e na propaganda do político, pois não há consciência senão radicada na experiência concreta do cotidiano. A família de padrão médio burguês – o casal e três filhos – transita de 1946 a 1958 em um fluxo de penúria progressiva, em proporção contrária ao do político. Até 1954, em fins do período varguista, ainda há alguma reserva de esperança no semblante e nos objetos e vestimentas anunciados imageticamente. Os integrantes da família conservam ainda uma atitude ereta, alguns bens como a bicicleta e a inegável concentração diante do discurso político, muito embora o traço de felicidade tenha sido substituído pela circunspecção e evidente desânimo. A partir daí, observamos a aceleração do definhamento físico, emocional, material e político da família em comparação ao espetáculo que surge aos seus olhos como aparato político-propagandístico dos "novos tempos". Paradoxalmente, o seu ágil definhamento coincide com a aceleração do desenvolvimento urbano-industrial apregoado pelo nacional-desenvolvimentismo, ideologia e prática que se pretendia hegemônica em nome de toda a sociedade brasileira. Em 1958, no apogeu do período juscelinista, a família imageticamente construída tinha progredido em infelicidade, envelhecimento, emagrecimento, expropriação e desesperança, denunciando o mito do otimismo e "progresso" propagados pela política desenvolvimentista, não concebendo, de fato, o "nacional" como "comunidade imaginada" com a inclusão do baixo setor médio e a população mais humilde. Em sentido inverso, o político progrediu em força econômica e política, atestados pela aparência de crescente concentração de riqueza e número de correligionários, pela sofisticação da propaganda e pelo apoio partidário. Do discurso direto e indignado ao eleitor, a partir de 1958 prefere a tecnologia e o conforto a seu serviço, como bem demonstra ironicamente o artista ao retratar o político que repousa no palco, abanado provavelmente por um favelado,

enquanto as propagandas aérea e fônica dão conta da comunicação com o público. Nesse sentido, a "modernidade" ideologicamente propagada intermedia a relação com a platéia que não se sente mais atraída quer pelos signos do "moderno", quer pelo discurso plástico e esvaziado dos políticos. Habilmente, o artista comunica ao leitor que a família deixou de olhar o "palco", pois a teatralização política pouco acrescenta à sua miserabilidade histórica. Observa de forma esquálida, rota e mal calçada, o signo de riqueza do candidato, expresso pelo carro importado. Não ambiciona e nem parece desejar aparentar o que concretamente não conseguirá atingir. Imerso e consciente de sua penúria, não imprime voz aos representantes do Legislativo – da vereança ao Senado –, desencantando-se com a prática política demagógica. Em decorrência, não apoiaria as políticas reformistas, conduzindo ao isolamento paulatino desses líderes nos estertores dos anos 60. Cônscios da profunda carência e "orfandade", o setor médio urbano, em todos os seus segmentos, sente-se atingido em sua "aparente estabilidade": renuncia às expectativas e abandona o apoio.

Portanto, por mais que a propaganda queira construir o líder político há limites de manobra para a edificação do carisma que, depende muito mais do político do que da propaganda, uma vez que diante da fragilidade dos partidos e das associações a prática política havia se tornado uma relação entre indivíduos. Em outro prisma, o devir da sociedade brasileira já estava anunciado pelo artista que, delatando o aprofundamento da desigualdade social, questionava as metas e anunciava os efeitos adversos da política nacional-desenvolvimentista.

Ironicamente, a propaganda da brilhantina *Colgate* seria publicada ao lado da composição humorística de Carlos Estevão, endereçada a toda a família. Apresentando-se como um produto mais eficiente do que os óleos naturais, a brilhantina garantia "cabelos brilhantes, macios e bem penteados", atendendo aos valores estéticos e sociais do público-leitor, cuja bela imagem não só seria agradável aos olhos sociais, como poderia permitir a aparência de ascensão social almejada. Os testes junto a "homens e mulheres exigentes" afiançavam a veracidade das informações sobre o produto como igualavam os consumidores ao refinamento e elegância atribuídos a outros estratos sociais mais elitizados, garantindo o consumo por toda a família burguesa.

Indistintamente reportando-se a todo núcleo familiar, nivelava artificialmente todo o público-leitor a um padrão-médio de valores e comportamento.

O desenho do sorriso de toda a família que observa o leitor de forma direta imprime confiança em relação aos resultados obtidos, de tal modo que agora "o que brilha é toda a família" e não somente os seus cabelos. Plasticamente distante do padrão médio do brasileiro, a mensagem garantia o sucesso através do brilho do núcleo familiar, contrastando de forma escancarada com a falência e a sensação de fracasso daquela que Carlos Estevão trouxe à vida nas páginas da revista.

Emblematicamente, a propaganda da brilhantina de uma multinacional, publicada ao lado da composição humorística, não somente emergia absolutamente em contradição à penúria, ao padrão antiestético da camada média, à delação de seu descenso social, mas denunciava o descompasso entre o discurso oficial e o vivenciado cotidianamente, no final da década de 1950, à luz do traço e da representação de Carlos Estevão.

Nesse aspecto, a produção imagética do humorista representou uma fissura à linha editorial da revista que, cumprindo os compromissos juscelinistas, prestava apoio à construção de uma imagem do país progressista e moderno, constituindo-se em "vitrine", sobretudo para a camada média da população que sonhava com os padrões de civilidade impostos no pós-guerra, assim como constituiu um espaço de crítica e resistência ao estabelecido ideologicamente, de forma pretensamente, homogênea e hegemônica.

Corroborando a tese da desconstrução da memória histórica sobre o período, a charge intitulada *"Juízo"*[391] parece procurar ajuizar sobre a questão da cidadania e das garantias constitucionais no período, ao mesmo tempo que nos fornece a possibilidade de uma leitura intertextual da produção de Carlos Estevão. Concebida às vésperas das comemorações históricas da Inconfidência Mineira – signo de independência e nacionalidade para os republicanos – e no início da gestão de Juscelino Kubitscheck, a charge, publicada no jornal mais importante dos *Associados* na capital federal, constrói a imagem do presidente como figura pragmática, operacional e distante das discussões teóricas e jurídicas. Ao afirmar que "tenho mais o que fazer"

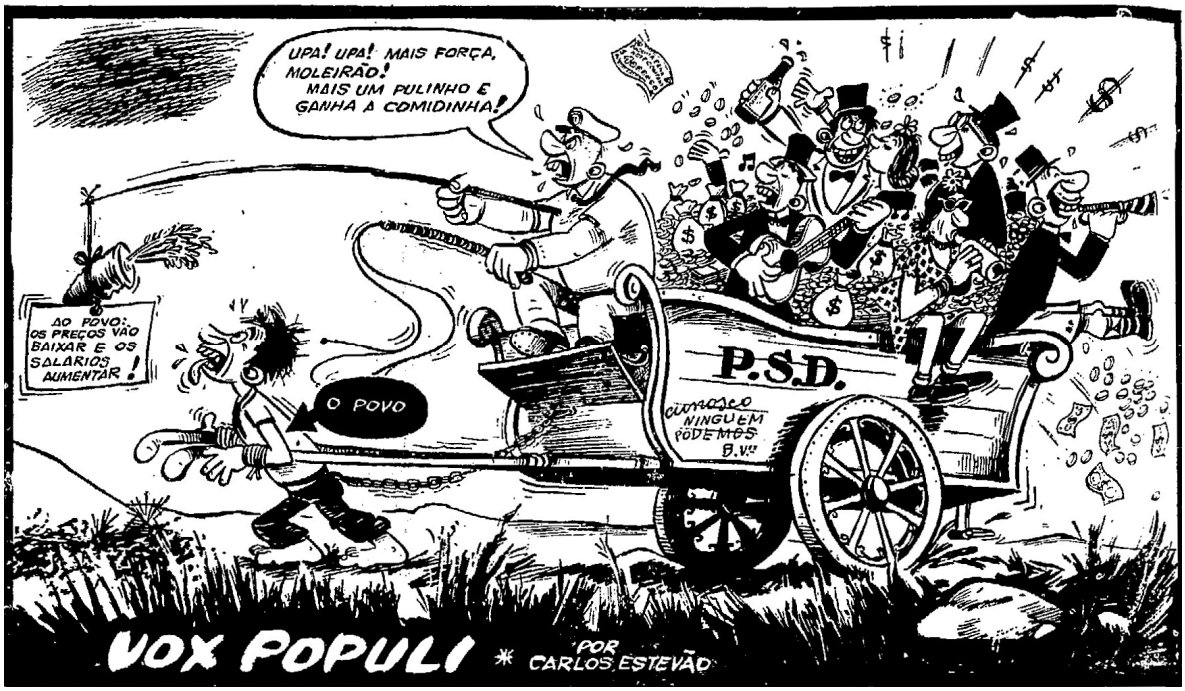
[391] *O Jornal*, 19.04.1956, p. 3.

minimiza a preocupação com a cidadania, reconhecendo que a superação de nossas limitações adviria não pela Constituição, tenramente consagrada, mas pelo esforço de industrialização e da consecução de metas a serem atingidas, realizando “cinquenta em cinco anos”, portanto, sem perda de tempo. A estabilidade política adviria pelo desenvolvimento econômico alicerçado no processo industrial, onde o “progresso da nação” “naturalmente” garantiria a defesa dos direitos constitucionais, equação ridicularizada por Carlos Estevão.



J. K. — Deixa a plantinha pra lá, tenho mais o que fazer.
(Charge de CARLOS ESTEVÃO)

Em outra perspectiva, a parceria de Carlos Estevão com Millôr Fernandes traria à tona a reflexão e o discurso sobre o “povo” e o “popular”, tema amplamente discutido nos anos 50 sob múltiplos aspectos e nas mais variadas produções imagéticas e culturais, fazendo transparecer as questões dessa temporalidade tão tensa e instável, transformadas esteticamente na produção dos mais diversos artistas e profissionais, assim como em *Vox Populi*, série da primeira página do *Diário da Noite* na capital federal, inicialmente concebida por Millôr e desenhada por Estevão.



Recorrente em outras configurações do povo,[392] o desenho de Carlos Estevão representa-o, no final de 1948, na posição de burro de carga que, no meio rural, transporta sofregamente os representantes do Partido Social Democrático, um dos esteios da política institucional em coligação com o Partido Trabalhista Brasileiro nos anos 50.[393] Preso por correntes à robusta carroça, com os pulsos amarrados, o "povo" encontra-se submetido à situação degradante e alijado de qualquer traço de humanidade. A ameaça do chicote do condutor – provavelmente do setor de serviços – e a esperança de superação da sua precariedade socioeconômica constituem em estímulos à mobilidade. Diante da premência da satisfação das necessidades e não seduzido ou movido por ideologia encontra-se reduzido à condição animalesca, incapaz de reflexão sobre seus grilhões. Por contraste, carrega a carroça abarrotada de moedas e cédulas dos "cartolas" que se fazem acompanhar de bebidas, música e mulheres em um clima visivelmente carnavalesco. O "analfabetismo" das elites é proporcional à sua potencialidade, ridicularizada pelo artista através da advertência inscrita no transporte: "conosco ninguém podemos". O poder ilimitado dos grupos hegemônicos, edificado através da

[392] Refiro-me ao desenho de Zé Povo, de Raul Pederneiras, editada por *Fon-Fon!* em 1908, onde encontramos a personificação do "povo" na figura do burro.
[393] *Diário da Noite*, 22.12.1948, p. 1.

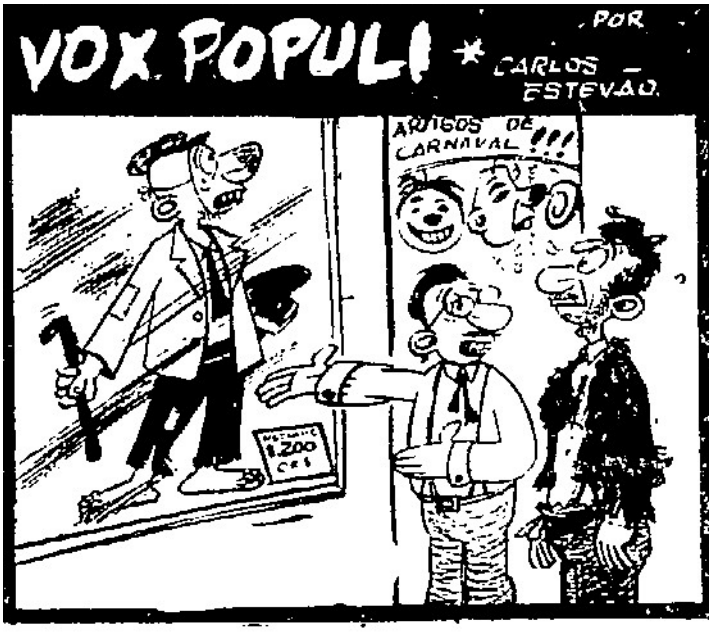
subjugação do trabalhador engendra o abismo social ameaçador à manutenção de seu próprio poder. Para tanto, a intermediação, proveniente dos baixos setores médios, quando a serviço da elite, garante o lucro do capital e a "paz" social. Intermediando a relação conflitiva e imprimindo ritmo ao trabalho, a ameaça do condutor devidamente uniformizado zela pela ordem estabelecida, onde uns se divertem, enquanto outros vigiam e os demais trabalham, cabendo-lhe a responsabilidade pela estabilidade da carroça. Desqualificado física, emocional, social e politicamente, o "povo" como categoria encontra a sua identidade afirmada em contraposição à riqueza e poder desmedidos da elite político-financeira do país. Utilizando o instrumento do exagero, o artista denuncia através da estética do excesso, a polaridade social. Humilhado em sua miserabilidade, é a única personagem na composição que não utiliza a voz para expressar-se. Mantendo a língua a mostra em uma manifestação de cansaço e sofreguidão, caminha inferiorizado frente ao aviltamento de sua remuneração e à perda da liberdade pela rigidez da relação entre o capital e o trabalho.

Dessa forma configurado na primeira página do jornal mais popular dos *Associados* na capital federal, considerado pela empresa como "o de maior circulação do país", a representação do "povo" deveria impactar o público. Por identificação ou rejeição, poderia conduzir à possibilidade de crítica da ordem vigente, conforme a escala de valores e a condição socioeconômica do leitor.

Em edições subseqüentes,[394] o recurso do exagero se repetiria na representação do povo, quer pela indumentária desarmoniosa em relação ao corpo, quer pelas expressões fisionômicas. Protuberância dos narizes; maximização das orelhas; tamanho avantajado e gesticulação excessiva das mãos; diversidade da expressão ocular e bucal apontam para a instalação dos cinco sentidos de forma aguçada em cena.

Utilizando o instrumento da inversão e do contraste, o artista concebe a voz do "povo" silenciada pela estupefação frente ao desconcerto do insólito. Tanto na charge em que o vendedor oferece ao "popular" a fantasia de mendigo por uma quantia que lhe é inacessível, quanto na expressão imagética

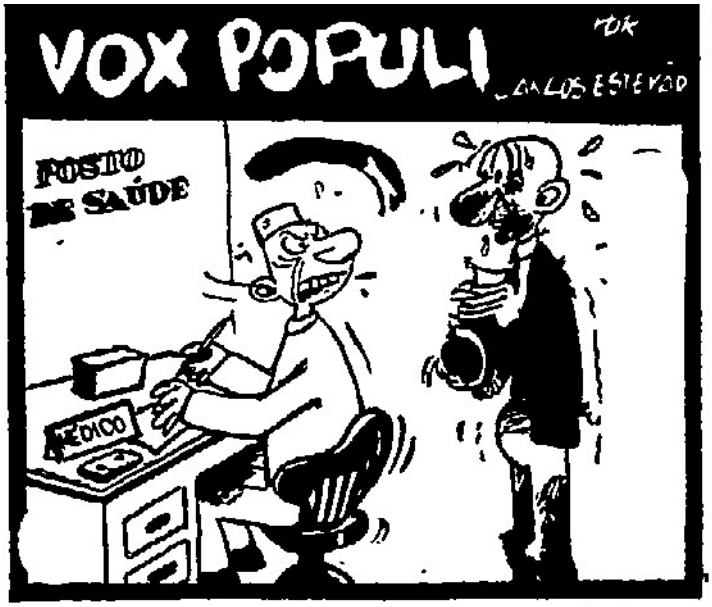
[394] *Diário da Noite*, 11.02.1950, p. 1.
Idem, 27.02.1950, p. 1.



— O senhor poderá ir ao baile com esta fantasia de mendigo. Lhe custará apenas 1.200 cruzeiros.

em que o médico do serviço público esbraveja irritado com as demandas do esquálido paciente, observamos que o suor, o silêncio e o espanto do “povo” resultam superiores à sonoridade das palavras. Nas duas charges a situação é intermediada por representantes dos setores médios, que reproduzem o discurso hegemônico. Ressaltam-se em ambos os casos a invisibilidade social de tamanha miserabilidade, assim como a culpabilização do “povo” por sua condição. Na primeira charge, ao reconhecer a mendicância exposta na vitrine, nega-se o reconhecimento social da condição mísera do popular como experiência vivenciada, daí a “naturalidade” como o vendedor expõe os valores de tal “fantasia”, superior no preço, mas também nas condições materiais, se comparada às vestes esfarrapadas do improvável comprador. “Seis meses de repouso, uma estação de água em Caxambu e alimentação farta” são recomendações igualmente fantasiosas para o paciente responsabilizado pela saúde parca, visivelmente doente pelas manchas apresentadas na face e pela protuberância do abdômen. Em ambos os casos, observa-se a alienação quanto à qualidade do atendimento: a irônica inutilidade da oferta do vendedor é proporcional ao descaso do médico que atende o paciente, dando-lhe as costas, ignorando-o fisicamente e atribuindo-lhe exigências incabíveis. Recorrendo à estética do excesso, tanto o vendedor quanto o médico encontram-se alijados da constituição do “povo” pelo artista, pois pelos padrões

socioculturais introjetados, perceptíveis em suas narrativas, induzem o leitor à convicção de que reproduzem a concepção de mundo de forças hegemônicas. Nessa instância, ao "povo" é vedado o direito a uma vida digna, quer pela dinâmica do capital, quer pelo monopólio do saber médico. Ao contrário da indignação, o "povo" reage entre a manifestação de espanto e de impotência.



— Eu lhe receitei seis meses de repouso, uma estação de águas em Caxambú e alimentação forte: que quer ainda?!

Em outra perspectiva, a construção imagética *"Sansão e Dalila"*, publicada em *O Jornal,*[395] engendra a concepção de "povo" a partir da sua relação com o Estado e no interior da luta entre o capital e o trabalho, não se instalando, portanto, no campo da "paz e da harmonia" sociais. Apesar da aparente impotência e vitimização, o "povo" não está imobilizado. Oprimido pela repressão ao movimento grevista recorre ao Estado – personificado pelo varguismo – concebido como o intermediador entre o capital e o trabalho, mas, sobretudo, como o "protetor" diante da força avassaladora do capitalismo. A crítica do chargista à política varguista transparece na inércia do Estado – representada pela dubiedade e indecisão de Vargas – frente à gesticulação e aos gritos do "povo" que reivindica uma ação efetiva diante da contenção às greves. O poder decisório pertence ao Estado, porém o "povo" interfere pela potência da pressão.

[395] *O Jornal*, 12.01.1952, p. 1.



O POVO — Por favor, Dalila, corte esse maldito "Cabello" do Sansão ! ! !
(Charge de CARLOS ESTEVÃO)

A indecisão transparece no constrangimento da "velha senhora" que, na condição de Dalila, terá que optar entre o capital e o trabalho. A suspensão da cena expressa os limites da ação do líder carismático, quer pela posição inerte da tesoura, quer pela circunspecção da fisionomia de Vargas. O ato reflexivo acompanha o seu imobilismo. Em contrapartida, independente da ação do Estado, o "povo" mobiliza-se no sentido de suas reivindicações, fato atestado pela proporção de greves nos anos vindouros. A criação dessa charge humorística no alvorecer de 1952 anteciparia a intensificação do movimento grevista, sobretudo, no ano subsequente.

Na seção *Política* da revista *O Cruzeiro*, o humorista reforçaria as concepções sobre o "popular" até então emergentes em seu traço e trama social[396] após o suicídio de Getúlio Vargas.

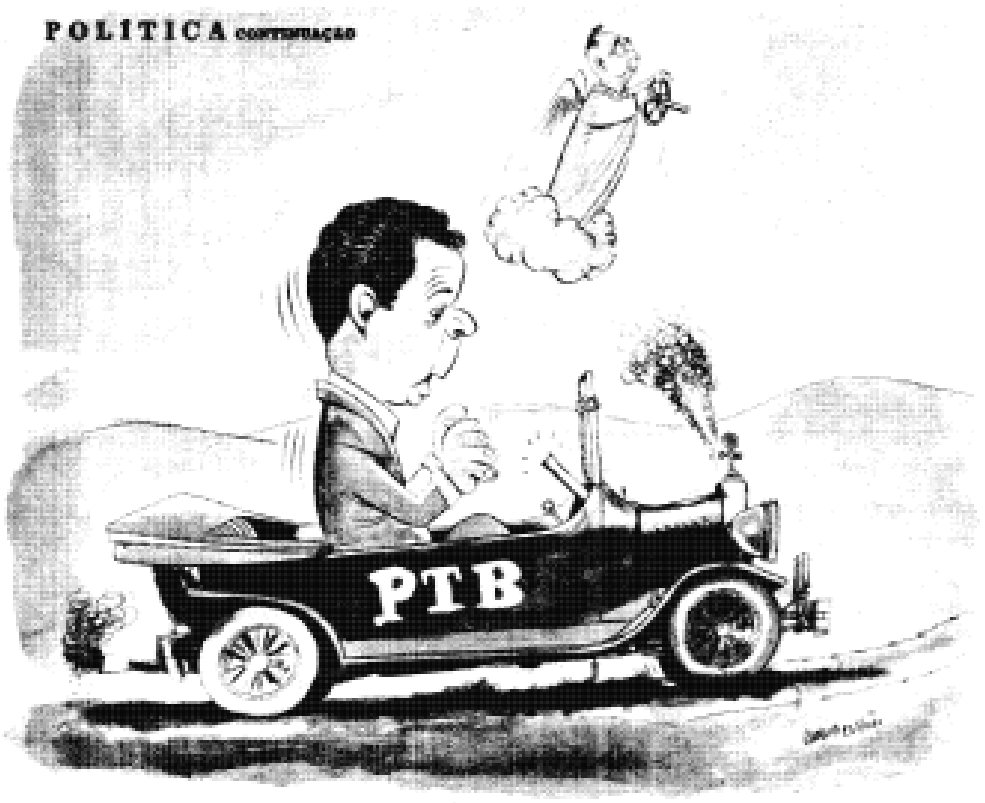
Representando o Partido Trabalhista Brasileiro, partido criado pela inspiração varguista em consonância com a prática trabalhista de seu governo, Carlos Estevão revela também a fragilidade do "popular" pelo esvaziamento da

[396] *O Cruzeiro*, seção *Política*, 23.10.1954, p. 102.

representatividade do partido. Sem direção após a morte de Getúlio Vargas, apresenta-se como um carro antigo, deficiente e sem sentido. Nesse aspecto, a charge ilustrativa articula-se ao texto no tocante à figura do líder carismático. O texto afirma a necessidade de reforma do código eleitoral frente à emergência de líderes demagogos, cujo personalismo provoca divisões nos partidos, corrupção, fraudes eleitorais, pressão de chefes e cabos eleitorais locais, compra de votos, a hegemonia das forças econômicas e o oportunismo. Observando a continuidade após a morte de Vargas, o texto adverte para a necessidade de reforma estrutural do código eleitoral, atribuindo aos deputados mais humildes essa missão.

Nesse sentido, a charge de Carlos Estevão desmascara e inclui o Partido Trabalhista no interior do personalismo, expondo a sua fragilidade diante da morte do líder e conduzindo o leitor à possibilidade da reflexão crítica sobre a sua autenticidade e força representativa, podendo interferir no tecido social. O artista aponta um partido completamente sem rumo, carente de seu líder carismático. Considerando a construção imagética do humorista, o partido não representando o “popular”, se define em contraposição àqueles que aparentemente diz representar, mantendo a sua estrutura partidária. Nesse contexto, tanto a charge ilustrativa quanto o texto reportam à inexistência das diferenças e definições ideológicas ou doutrinárias entre os partidos políticos, desmascarando o Partido Trabalhista Brasileiro como força representativa do “popular”.

Em última instância, metodologicamente, utilizando os discursos imagéticos em intertextualidade contidos na revista *O Cruzeiro*, o *Diário da Noite* e *O Jornal*, denotamos que a produção imagética de Carlos Estevão assinala uma temporalidade histórica onde o “popular” e o “nacional” emergem ideologicamente como problemáticas na teia da trama social. Criticamente posicionado frente à experiência cotidiana, o artista ridiculariza, desconstrói, edifica pelo avesso o estabelecimento de uma “nova seriedade”, que se contrapondo ao oficialmente estabelecido, aponta em muitos aspectos as tendências para a posteridade.



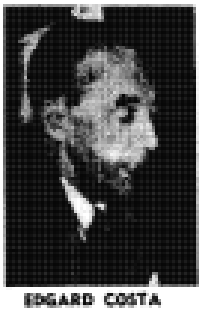
REFORMA DO CÓDIGO ELEITORAL

Todos que regressam da última campanha eleitoral são unânimes em que o Código Eleitoral deve ser totalmente reformado. A lei deverá ser modificada dos pés à cabeça. Não aquelas reformas líricas, preconizadas pela UDN — retrato no título, voto em separado, etc., sem nenhuma significação política, mas puramente eleitoral. A reforma terá de ser de base e de estrutura, para atender aos fenômenos sociais e econômicos que se manifestaram amplamente a 3 de outubro. O problema, em princípio é o de responder à seguinte pergunta: quem deve valer mais: a pessoa do político ou o partido?

Verificou-se, sem sombra de dúvida, que a "pessoa" mais "poder econômico" ou mais "demagogia" (promessas mirabolantes, atitudes momescas, camelotagem, etc.) resultaram em vitória eleitoral. Enquanto isso, os partidos políticos desapareciam na voragem das vaidades, das ambições pessoais.

A atual Lei Eleitoral vem propiciando o nascimento de figuras como Jânio Quadros, Adhemar de Barros, Plínio Coelho e outros, que não contam com passado político, senão com dinheiro e atitudes pessoais, num caso ou no outro. A atual Lei dá campo para que os candidatos de uma mesma chapa de Deputados Federais se traiam mùtuamente, procurando cada um avançar no eleitorado do outro, conquistar os colégios eleitorais do próprio correligionário. Nessas condições, dividem-se entre si, depois de acirrar os ânimos entre partidos.

A 3 de outubro venceu quem tinha mais dinheiro ou quem fêz mais demagogia pessoal do que os outros. As combinações com chapas adversárias também favoreceram eleições, em detrimento do fortalecimento dos partidos. O candidato a Deputado do partido A distribuiu chapa com o candidato a Senador do partido B, ou com o candidato a Governador do partido C. Tudo isso se verificou e o pior: o suborno ostensivo dos chefes eleitorais. Deputados preparam-se com a respectiva documentação, para tenebrosas denúncias. Quatrocentos votos foram comprados por 300 mil cruzeiros, em Minas Gerais. A documentação é difícil, mas está sendo recolhida com calma e exatidão.


EDGARD COSTA

Quando do início da presente Legislatura, os Deputados feridos pelos defeitos da Lei Eleitoral, pensaram em reformá-la. Mas foram deixando para mais tarde. E o tarde foi a ponto de tornar impossível qualquer alteração do texto daquele diploma legal. Até o Ministro Edgard Costa se bateu por ela. No próximo ano (da sucessão presidencial) uma reforma poderá suscitar debates políticos ligados ao Catete. Os políticos não vacilarão em "reformar" em proveito próprio. Passada, entretanto, a disputa da Presidência da República, o campo estará aberto aos legisladores.

O atual Código Eleitoral, segundo os depoimentos, propicia, acima de tudo, o suborno e a corrupção da política; deforma a mentalidade do eleitor; desmoraliza o regime; torna possível a derrocada dos partidos; faz florescer os demagogos, os personalistas, em detrimento do equilíbrio partidário, dos programas administrativos, das conquistas sociais e democráticas do regime.

Mais do que nunca, a Câmara dos Deputados dividir-se-á em duas bancadas distintas — não separadas pelas legendas partidárias, nem tampouco pelas diferenças ideológicas ou doutrinárias; mas em dois grupos distintos: os Deputados ricos e os Deputados pobres. Cabe ao segundo grupo bater-se pela limpeza do Código, de modo a que o sentido de igualdade de oportunidade não seja deturpado pela diferença de capacidade financeira entre os políticos.

Diante da construção ideológica do nacionalismo e do nacional-desenvolvimentismo, no período consagrado historicamente como um dos mais democráticos do país, frente à emergência da sociedade de consumo e da crescente expansão urbana, Carlos Estevão erige o mundo “Paquita”, cuja expressão máxima era a Paquistônia, paródia da “nação democrática”, arquitetada em uma fase caracterizada pelo planejamento e pelo anseio de “modernização”.

Da Pasquitônia como reino à Quirikomba como república “democrática”, da bonomia à demonização dos quirikombenses, a criatividade do artista permite a delação da violência cotidiana e da ilusão da cidadania pelo exercício da prática eleitoral. Possibilitando a captação de continuidades históricas pela tênue ironia de suas temáticas e séries imagéticas, Carlos Estevão resulta por revelar a permanência de práticas oligárquicas no cotidiano público e privado em um contexto consagrado como o correspondente aos “anos dourados” pós-guerra, impregnado do clima de otimismo e ambição de “progresso”, cujo modelo norte-americano é referência de “civilização”. Da violência que permeia as relações privadas e públicas; da fraude eleitoral à visão patrimonialista do Estado; da falência das expectativas de ascensão de significativos estratos dos setores médios à irremediável miserabilidade dos tipos populares; da prática demagógica à ausência de representatividade dos partidos e das lideranças, desse amálgama se constituía a ambiência arquitetada pelo talento imagético do artista trazendo à tona uma temporalidade tensa entre o passado e o futuro.

No torvelinho de seu traço que busca captar a trama da capital federal é o fluxo entre o conformismo e a resistência de sua gente que emerge de sua narrativa imagética. Associada aos setores mais humildes da população quer por suas características físico-emocionais, quanto pelas demandas econômicas e sociopolíticas, a configuração do “povo”, de forma ambígua, ocorre em relação àqueles que de fato detém o poder. Depauperado, carente, humilhado, esquecido e vitimizado, tem no artista um cúmplice na disputa política pela constituição de sua memória histórica. Apesar de radicado fundamentalmente no espaço urbano pela pena do artista, o “povo” imerso no cenário rural não é marginalizado. Ambos, entretanto, permanecem subjugados às forças regionais e aos líderes nacionais demagogos. Todavia, embora movidos por suas carências, resistem como sujeitos sociais, portadores de voz e vontade,

mobilizando-se tanto na esfera pública quanto privada na direção da satisfação de suas necessidades materiais e simbólicas. O limite da resistência concretiza-se no conformismo da subjugação aos potentados, sobretudo no meio rural, como observamos na charge onde a “voz do povo” é silenciada na cadência da sofreguidão em transportar às suas custas o carregamento dos pedessistas em festa carnavalesca. Através do deboche construtivo, o artista denuncia o “conformismo” diante do “país de brincadeira”: a admissão dos “pequenos deslizes”, do “jeitinho brasileiro”, da “malandragem”, dos anti-heróis diante da condição de fracasso e da impossibilidade de ascensão social. Carlos Estevão atua no sentido de ridicularizar a aparência estética, social e burguesa tão ao gosto das elites e das camadas médias, solidarizando-se com os humilhados ao delatar a miséria humana e “popular”, imprimindo-lhe visibilidade no contexto de um tecido social cuja dinâmica corrobora para o ofuscamento de sua presença.

Neste contexto, a “modernidade” pretendida e ansiada, sobretudo pelos setores hegemônicos e médios, é denunciada como farsa pelo artista, resultando senão na artificialidade da aparência social e da etiqueta que lhes garante tanto a especular identidade com os padrões de “civilidade” externos quanto a ilusória construção de uma “nação democrática” no contexto da emergência de uma sociedade de consumo, onde a maior parte da população dela participa precariamente.

Não raro representando fissuras à linha editorial de *O Cruzeiro*, tensionada entre o passado e o futuro, a teia da trama social edificada pelo traço de Carlos Estevão, igualmente premido entre a resistência e o conformismo, subverte a memória histórica do período, pois o “progresso”, ideologicamente assinalado, não se radica na experiência e prática cotidianas, antes é meta que aponta para um devir sem horizontes.

De que servia uma fala sofisticada em uma boca desdentada?[397]

A indagação de Mário Lago sobre os rumos do teatro nacional, na tensão dos anos 50, convivia com a vitalidade do traço de Carlos Estevão que, imerso no mundo “Paquita”, reduto de sua solidão e crítica, provocava pelo humor o incômodo encontro do público-leitor com o fracasso.

---

[397] VELLOSO, Monica Pimenta. *Mário Lago: boemia e política.* Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p. 106.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"Era muito comum ver um estabelecimento qualquer com as paredes forradas por piadas de Carlos Estevão, recortadas de O Cruzeiro, a revista que durante anos abrigou o talento deste grande crítico do cotidiano."

(Angeli)[398]

No esforço de busca da definição do objeto a ser estudado, nos primórdios da formulação do projeto de pesquisa, o humor imagético de Carlos Estevão de Sousa, na revista *O Cruzeiro,* paulatinamente, foi se impondo como representação humorística catalisadora em um quadro amplo de referências, representando como escolha um grande desafio de investigação.

Em diálogo tenso, sujeito e objeto ensaiaram uma primeira aproximação, onde o traço como texto polifônico, constituído de múltiplas vozes, mantendo relações com outras narrativas, aparentava edificar-se como obstáculo intransponível. Entretanto, as composições imagéticas do artista persistiam em provocar a tênue percepção de que o sujeito estava diante de um discurso de múltiplas facetas, com provável potencialidade para favorecer a emergência do interdito e do silenciado, sobretudo frente à constatação de que Carlos Estevão, apesar do reconhecido talento e projeção internacional, continuava à margem da pesquisa histórica.

A força de síntese do autor em apreender o cotidiano e transmitir o ridículo de forma humana, mobilizou-me ao esforço e à intenção em buscar a historicidade desse riso, procurar captá-lo como documento visual de uma temporalidade que deveria ser registrada a partir de outra ótica que não a hegemônica, sobremaneira diante da desestabilização que o riso provoca. Antepor a documentação do humor visual ao consagrado hegemonicamente representaria um desafio constante, assim como a fragmentação que acompanha a obra de todo artista que compõe em vários periódicos e instâncias.

[398] *Folha de São Paulo*, 23.01.1983.

Diante da pluralidade dos materiais, optei preferencialmente pela revista *O Cruzeiro*, periódico de projeção nacional na década de 1950 e espaço onde a arte de Carlos Estevão maturou, difundindo-se por todo o país, constituindo-se em um dos principais profissionais dos *Associados* no período. Apesar da pesquisa, metodologicamente, ter se direcionado à consideração de outras instâncias de criatividade do artista – tais como *O Jornal* e o *Diário da Noite* – favorecendo a leitura intertextual, a revista *O Cruzeiro* iria se constituir em terreno fértil para a observação das reações de Carlos Estevão frente às contradições da "modernização" processada nos *Associados* e seu alinhamento às críticas e resistência às inovações que pareciam muito mais a constituição de um espaço de "fala autorizada" dos jornalistas do que a pretendida "modernidade". A divisão que se processou no Departamento Artístico é notória através da atuação de Borjalo e das críticas imagéticas de Estevão diante das pretendidas "inovações" da capa e paginação da revista, em um espaço de mudança e conservação.

Em outro sentido, a opção pela revista *O Cruzeiro* iria se justificar com as análises crescentes da produção imagética de Carlos Estevão que satiriza os valores e padrões prezados pelo periódico e seu público-leitor. O artista escracha o artificialismo da etiqueta e da "boa educação", ridiculariza o culto à estética da beleza padronizada do pós-guerra e da juventude patrocinada e divulgada pela publicidade frente a um público que anseia por ascensão social, sem, contudo, ter condições concretas de realização. Carlos Estevão denuncia a mentira, da qual também é parte integrante socialmente, porém dela se afasta pela crítica e inconformismo, ultrapassando os limites editoriais da revista.

Seu riso ambivalente e satírico traz à tona, em contraposição, os anti-heróis, os fracassados de todos os tipos, a exemplo de outras manifestações culturais como a chanchada cinematográfica e o teatro de revista e, nesse sentido, sua opção é pelo humor "popular", riso direto que "atingia todas as camadas e da piada sem subterfúgio".[399]

Nesse âmbito, o cotidiano que desenha é pleno de contradições, não linear, mantendo um determinado ritmo pela diversidade e pluralidade de

[399] Texto da reportagem de Fernando Richard.
O Cruzeiro, 10.02.1970, p.53.

relações, abarcando as individualidades, os gêneros, os grupos, o privado e o público. A cidade é sempre o espaço de luta social, que se trava nos embates do cotidiano e na sobreposição das temporalidades. Suas composições tanto remetem ao passado, quanto apontam para o devir.

Assinalam a emergência da sociedade de consumo onde parcela significativa da população não tem acesso; denunciam a competitividade entre pessoas e grupos desarticulando laços anteriores; apontam para a falácia da ascensão social, sobretudo, dos baixos setores médios; delatam a acomodação dos valores diante da expansão urbana e anunciam como devir, em muitos aspectos, a falência e a crise da instituição familiar, a exemplo da produção rodrigueana nos anos 60.[400]

Em outro prisma, denuncia a farsa da "modernidade". O "progresso" e o "novo" não passam de quimeras, quer no plano internacional com o advento da Guerra Fria e da ameaça nuclear, introjetando a violência e o medo, quer no plano interno com a permanência do exercício do poder pelas elites político-financeiras, denunciando o discurso hegemônico do "nacional-desenvolvimentismo". Deixa entrever que a ideologia do "moderno" não produziu harmonia, nem foi desprovido de resistência. Aponta para o devir da sociedade brasileira quando delimita a potencialidade de intervenção dos meios de comunicação como mediadores sociais, assim como por ocasião de sua crítica ácida à Vera Cruz – próxima a modelos externos – ou a emissão publicitária radiofônica que impõe padrões estéticos, introjetando sonhos e expectativas em um país de "desdentados". Do mesmo modo, quando se porta de forma crítica diante da introdução do visor, que transmuta o público em platéia.

Rejeitando padrões externos e critérios do discurso dominante, Carlos Estevão mostra-se inconformado com o "país de brincadeira", denunciando, pela estética do excesso e da ironia, o "povo ordeiro" e o país "civilizado", expondo as fragilidades cotidianas e delatando as mazelas históricas do processo eleitoral e da representatividade. No "país de brincadeira", "a escola é

---

[400] Refiro-me à *"Toda nudez será castigada"*, que teve sua estréia no Teatro Serrador do Rio de Janeiro a 21 de junho de 1965.
LINS, Ronaldo Lima, *O Teatro de Nelson Rodrigues – uma realidade em agonia*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979, p.131.

de politicagem, o curso é de alta demagogia, facilitando-se a publicidade para o pleito".

Nesse sentido, o inconformismo do artista aponta para a possibilidade do "novo", cuja construção para Carlos Estevão perpassa pela substituição da memória consolidada sobre os signos da "nacionalidade": os "heróis nacionais" são substituídos em sua produção imagética pelo mais modesto brasileiro, invisível em sua trajetória e esquecido como memória.

A trama histórica arquitetada pelo seu traço não é a tessitura do *"glamour"* incorporado pelos setores hegemônicos e sonhados pela camada média, mas a dos fracassados, dos anti-heróis, dos invisibilizados socialmente. Sua potencialidade crítica acolhe o humilde funcionário público, os prestadores de serviços, os trabalhadores do pequeno comércio, os empregados domésticos, enfim, os transeuntes das ruas do centro, das áreas suburbanas e dos municípios. A abissal diferença social é delatada pela contraposição entre percursos sociais, expondo ritmos diferenciados no tecido citadino. Entretanto, o favelado surge estereotipado na figura do engraxate negro ou do contínuo mulato completamente submisso, assim como o operário é ausente devido à posição subalterna do Rio de Janeiro como centro industrial, a cidade que também se ressente da perda do estatuto de Capital federal.

Em última instância, a concepção de mundo edificada pela trama social e pelo traço de Carlos Estevão é inversa à imutabilidade. Expõe pelo avesso e negando, aponta para a renovação. Apesar de reconhecer o conformismo do "povo" em algumas composições em relação ao poder instituído, promove a consciência dos limites da manipulação e do poder e rompe com os pressupostos ideológicos do "progresso" e do "bem-estar social".

Denunciando a resistência e o "conformismo", o que atesta é a impossibilidade da harmonia, tanto na esfera pública quanto privada, confrontando a memória historicamente construída sobre o período 1946-1964.

O imagético do Brasil edificado por Carlos Estevão contrasta com o da revista e, nesse sentido, seu riso garante por momentos fugidios a sensação de inclusão, atestando a capacidade de interferência social e, pelo imediatismo do humor de suas composições, a garantia de sua popularidade.

Pesquisar a obra de Carlos Estevão em *O Cruzeiro* representou também ir ao encontro de Péricles Maranhão, de Millôr Fernandes e de Borjalo, entre

outros. A visibilidade de temas convergentes, a parceria na concepção do desenho e do traço, a experimentação artística na utilização de novos materiais, a acidez no tratamento irônico ao instituído, a crítica de costumes, a preocupação com a circularidade do poder são alguns aspectos que possibilitam um quadro de reflexões sobre a possibilidade de ampliação da pesquisa sobre o humor em *O Cruzeiro.*

Sendo apenas a primeira aproximação com o trabalho do artista que tinha em Pimpo Aragão e em Doutor Macarra seus personagens preferenciais, acredito que *"Doutor Macarra"* mereceria uma pesquisa específica, assim como as séries *"Palavras que consolam"* e *"Não diga isso!"*, articuladas ao vivenciado e ao simbólico da sociedade no período.

Algumas temáticas persistiram em toda a segunda metade da década, adentrando os anos 60: *"Ser Mulher"* e *"Perguntas Inocentes",* assinalando para a transformação de papéis sociais e a aceleração do tempo que aponta tendências para a posteridade.

Em outra perspectiva, a pesquisa com as fontes assinalou a pertinência da proposta de análise da construção da figura pública, uma vez que a produção de Carlos Estevão apresenta-se diversificada e tensa quanto ao traço e a temática. Acompanhar o percurso de algumas personalidades – tais como Jânio Quadros ou Adhemar de Barros – através do traço e interpretação do artista, assim como o contexto que as envolve, poderiam clarificar ainda mais alguns aspectos sobre sua obra.

Objetivando ampliar a pesquisa sobre a história da caricatura no Brasil, a revista *Diretrizes* também se constitui em excepcional objeto de estudo, posto a importância artística dos profissionais contratados, a presença de caricaturistas femininas e a pluralidade de traços e temáticas.

Quanto a Carlos Estevão de Sousa, a pesquisa conduziu-me a observar a potencialidade crítica da linguagem humorística como instrumento de resistência e ao reconhecimento de que o riso pode conduzir à sublimação ou descompressão frente à situações limiares e opressivas, apesar de sua natureza efêmera.

Em outra perspectiva, se o riso liberta momentaneamente como nos permite sobreviver, sendo força de humanização e resistência, cumpre considerar que, em determinado sentido, a opção pela produção imagética

como fonte documental é uma escolha que, *a priori*, reconhece que " a imagem é o veículo próprio para as representações simbólicas que a sociedade e a cultura forjam sobre si mesmas"[401] e que a memória como espaço historiográfico é seletiva, discursiva e, portanto, instalada no interior da prática política.

Nesse âmbito, a teia da trama social que emerge do traço de Carlos Estevão é a do inconformismo, trajetória que, ironicamente, iniciara nos *Associados*, em 1948, apresentando-se ao público-leitor como o desenhista de *"Ignorabus, o contador de histórias".*



[401] TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré, *Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2005, p.16.

BIBLIOGRAFIA

BACCEGA, Maria Aparecida. *Palavra e discurso*: História e Literatura. São Paulo: Ática, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:* o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987.

BARAT, Josef. *Estrutura metropolitana e sistema de transportes*: estudo de caso do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: IPEA, 1975.

BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa:* Brasil-1900-2000. Rio de Janeiro: Mauad, 2007.

BARROS, José D'Assunção. *O campo da História:* especialidades e abordagens. São Paulo: Vozes, 2004.

BOBBIO, Norberto; MATEUCCI, Nicola; PASQUINO, Gianfranco. *Dicionário de política.* Brasília: Editora UNB, 1994.

BORELLI, Silvia Helena Simões. *Ação, suspense e emoção*: literatura e cultura de massa no Brasil. São Paulo: Educ, 1996.

BOTELHO, André (Org.). *O moderno em questão*: a década de 1950 no Brasil. Rio de Janeiro: Topbooks, 2008.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin*: conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin*: outros conceitos-chave. São Paulo: Contexto, 2006.

BURKE, Peter. *A escrita da História*: novas perspectivas. São Paulo: UNESP, 1992.

CARVALHO, Luiz Maklouf. *Cobras Criadas*: David Nasser e *O Cruzeiro.* São Paulo: SENAC, 2001.

CARVALHO, Maria Alice Rezende de. *Quatro vezes cidade.* Rio de Janeiro: Sette Letras, 1994.

CATANI, Afrânio M.; SOUZA, José I.de Melo. *A chanchada no cinema brasileiro.* São Paulo: Brasiliense, 1983.

CHAUÍ, Marilena. *Conformismo e resistência.* 2. ed., São Paulo: Brasiliense, 1987.

CRUZ, Heloisa de Faria. *São Paulo em papel e tinta*: periodismo e vida urbana – 1890-1915. São Paulo: Educ, 2000.

CRUZ, Heloisa de Faria; PEIXOTO, Maria do Rosário da Cunha. Na oficina do historiador: conversas sobre história e imprensa. *Projeto de História*, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC, n. 35, São Paulo, 2007.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder em São Paulo no século XIX.* São Paulo: Brasiliense, 1984.

ECO, Humberto. *Interpretação e superinterpretação*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

EISNER, Will. *Narrativas gráficas.* São Paulo: Devir, 2005.

FAUSTO, Boris (Org.). O Brasil Republicano: sociedade e política (1930-1964). In: *História Geral da Civilização Brasileira.* São Paulo: Difel, 1981, v. 3.

FAUSTO, Boris (Org.). O Brasil Republicano: economia e cultura (1930-1964). In: *História Geral da Civilização Brasileira.* São Paulo: Difel, 1981.

FELDMAN-BIANCO, Bela; LEITE, Miriam L. Moreira (Orgs.). *Desafios da imagem*: fotografia, iconografia e vídeo nas ciências sociais. 5. ed., São Paulo: Papirus, 2006.

FENELON, Déa Ribeiro. Trabalho, cultura e História Social: perspectivas de investigação. In: Projeto História n. 4. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC/SP.* São Paulo: PUC, 1985.

FERREIRA, Jorge. O nome e a coisa: o populismo na política brasileira. In: *O populismo e sua história.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

FIGUEIREDO, Anna Cristina Camargo Moraes. *Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada*: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil (1954-64). São Paulo: HUCITEC, 1998.

FONSECA, Joaquim da. *Caricatura:* a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder.* Rio de Janeiro: Graal, 1979.

FREITAS, Marcos Cezar de (Org.). *Historiografia brasileira em perspectiva.* 6. ed., São Paulo: Contexto, 2005.

GOLDFEDER, Miriam. *Por trás da Rádio Nacional.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão*: um estudo da representação pictórica. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* 10. ed., Rio de Janeiro: DP & A, 2005.

LE GOFF, Jacques. *O imaginário medieval.* 2. ed., Lisboa: Estampa, 1994.

LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas Brasileiros-1836-2001*. Rio de Janeiro: Sextante, 2001.

LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil.* Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, 4 v.

LUSTOSA, Isabel. *Nássara – O Perfeito fazedor de artes.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens – Uma história de amor e ódio.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos Meios às Mediações – Comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2008.

MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando A. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna In *História da Vida Privada no Brasil – Contrastes da intimidade contemporânea.* vol.4, São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp.559-658.

MERRICK, Thomas W. e GRAHAM, Douglas H. *População e desenvolvimento econômico no Brasil – de 1800 até a atualidade.* Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

MORAIS, Fernando. *Chato – o rei do Brasil.* São Paulo: Círculo do Livro, 1994.

MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da Cultura Brasileira (1933-1974).* 3ª.ed., São Paulo: Ática, 1977.

NETTO, Accioly. *O Império de papel – os bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Sulinas, 1998.

NEVES, Margarida de Souza. O Povo na rua: um "Conto de duas Cidades" In PECHMAN, Robert N. (org.) *Olhares sobre a cidade.* Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, pp.135-155.

NOVA, Cristiane A. *"História diante dos desafios imagéticos.* Projeto História nº 21 – História e Imagem. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC/SP, São Paulo:PUC/SP, 2000.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional.* 4ª.ed., São Paulo: Brasiliense, 2003.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira – Cultura Brasileira e Indústria Cultural.* 5ª.ed., São Paulo: Brasiliense, 2001.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *Cultura, Sociedade Rural, Sociedade Urbana no Brasil.* São Paulo: Edusp, 1978.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais.* 3ª.ed., São Paulo, Perspectiva, 2001.

PARADA, Maurício B.A., A fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: a elite carioca e as imagens da modernidade no Brasil dos anos 50 In *Brasil – 1954-1964*. Revista Brasileira de História, São Paulo: ANPUH, . 1994.

PÉCAULT, Daniel. *Os Intelectuais e a Política no Brasil – Entre o Povo e a Nação.* São Paulo: Ática, 1990.

PERLMAN, Janice E. *O Mito da Marginalidade – Favelas e Política no Rio de Janeiro.,* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981

PRIORE, Mary Del (org.) *História das Mulheres no Brasil.* São Paulo:Contexto, 2002.

RIBEIRO, Ana Paula Goulart. *Imprensa e História no Rio de Janeiro dos anos 1950.* Rio de Janeiro: E-papers, 2007.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade.* São Paulo: Brasiliense, 1988.

ROMUALDO, Edson Carlos. *Charge jornalística: intertextualidade e polifonia.* Maringá: Eduem, 2000.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do Riso – A Representação Humorística na história brasileira da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República In *História da Vida Privada no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002, pp.220-365.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. *Propaganda e História: Antigos Problemas, Novas Questões.* Projeto História nº 14, Cultura e Representação. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC/SP, 1997.

SILVA, Marcos Antonio da. *Prazer e Poder do Amigo da Onça.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
SILVA, Marcos Antonio da. *Caricata República – Zé Povo e o Brasil.* São Paulo: Marco Zero, 1990.

SILVA, Marcos Antonio da. *Rir por último – Henfil, a ditadura militar e os contextos.* Projeto História nº 24, Artes da História – Outras linguagens. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC/SP, 2002.

SILVA, Marcos Antonio da. *Laerte encontra Henfil – Queda e Ascensão das ditaduras.* Projeto História nº 29, Cultura e poder: o golpe de 1964 – 40 anos depois. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História da PUC/SP,2004.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil.* 4ª.ed., Rio de Janeiro: Mauad, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. *A Corrida para o século XXI – No loop da montanha russa.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SEVCENKO, Nicolau (org.) *História da Vida Privada no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como Missão.* São Paulo: Brasiliense, 1983.
TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860-1930*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. *Sentidos do Humor, trapaças da razão: a charge.* Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2005.

THOMPSON, E.P. *A Formação da Classe Operária.* 2ª.ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, v.1.

THOMPSON, E.P. *A Miseria da Teoria ou um planetário de erros.* Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro.* Rio de Janeiro:Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Mário Lago: boemia e política.* Rio de Janeiro: FGV, 1997.

VIEIRA, Maria do Pilar de Araújo *et alii. A Pesquisa em História.* 4ª.ed., São Paulo: Ática, 2003.

VIEIRA, Evaldo. *Estado e Miséria Social no Brasil – de Getúlio a Geisel.* 2ª.ed., São Paulo: Cortez, 1985.

WAINER, Samuel. *Minha razão de viver – Memórias de um repórter.* Rio de Janeiro: Record, 1987.

WEFFORT, Francisco. *O Populismo na Política Brasileira.* 3ª.ed.,Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

ZICMAN, Renée Barata, *História através da imprensa – algumas considerações metodológicas.* Projeto História nº 4, Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC/SP, 1985.

Teses

GALLOTTA, Brás Ciro. *São Paulo aprende a rir – a Imprensa Humorística entre 1839-1876.* Tese de Doutorado em História Social, PUC, 2006.

GODOY, Alexandre Pianelli. *Imagens Veladas: a sociedade carioca entre o texto e o visor – 1952-57.* Tese de Mestrado em História Social, PUC, 2000.

GODOY, Alexandre Pianelli. *Nelson Rodrigues – o fracasso do moderno no Brasil-1940-50.* Doutorado em História, PUC,2005.

NERY, João Elias. *Charges e caricatura na construção de imagens públicas.* Doutorado em Comunicação e Semiótica, PUC, São Paulo, 1998.

PRADO, Sabrina Gottschlisch. *Imagens Femininas na Revista "A Cigarra".* Tese de Mestrado em História Social, PUC, 2003.

SILVA, Flávio da. *Humor e Sátira: O Cabrião no Quotidiano da cidade de São Paulo – 1866-1867.* Tese de Mestrado em História Social, PUC, 2004.

Fontes

Revista *O Cruzeiro* – julho de 1951 a dezembro de 1962

Revista *Diretrizes* – janeiro de 1944 a junho de 1944

Revista *Diretrizes* – setembro de 1945 a janeiro de 1949

Diário da Noite – março de 1948

Diário da Noite – dezembro de 1948

Diário da Noite – maio de 1949

Diário da Noite – dezembro de 1949

Diário da Noite – fevereiro de 1950

O Jornal – setembro de 1951

O Jornal – outubro de 1951

O Jornal – janeiro de 1952

O Jornal – maio de 1953

O Jornal – junho de 1953

O Jornal – agosto de 1954

O Jornal – setembro de 1955

O Jornal – outubro de 1955

O Jornal – abril de 1956

O Jornal – maio de 1958