

5 SETH: A QUESTÃO DO NEGRO NA CARICATURA BRASILEIRA

5.1 - A IMAGEM SOCIAL DO NEGRO NO OITOCENTOS

É importante trilhar o caminho da imagem do negro no Brasil, para situar a questão historicamente. Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro, no livro “O Olhar Europeu: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX”, ressaltam que o início dos Oitocentos coincide com o momento da redescoberta do Brasil, território até então resguardado dos olhares estranhos pelo exclusivismo do colonizador português. Desta vez, o olhar se fez sob o prisma da Ilustração, das ciências biológicas e das novas teorias raciais, contínuas questionadoras do múltiplo e fortalecedoras do imperialismo e da postura etnocentrista. Esse "olhar europeu" materializar-se-ia segundo diferentes técnicas pictóricas, além das fotográficas, em uso corrente, a partir dos meados do século XIX. Seja através do desenho, seja da pintura ou da fotografia, o destino final dessas imagens era a publicação, e na maior parte eram impressas em litografia.

Para eles, ao espectador desavisado, essa iconografia pode propiciar uma outra leitura sobre a escravidão: a de um convívio harmonioso e alegre, expressão de uma realidade amena e festiva. No entanto, sabe-se que o batuque, por exemplo, era considerado pela Igreja católica como uma manifestação do sensualismo, sendo relacionado com a "prostituição da senzala".⁴³⁷

Nessa perspectiva, a cultura do homem branco dito "civilizado" prestou-se como critério de julgamento para o visitante estrangeiro que, tomando-a como parâmetro, interpretou as manifestações culturais dos negros como primitivas, excêntricas e esquisitas. Por essa razão, talvez, é que as festas, as danças e as músicas tenham chocado tanto os viajantes.⁴³⁸ Ao que parece, o observador estrangeiro não assimilou, nessas manifestações exteriorizadoras da cultura negra, a válvula de escape da constante repressão a que estavam submetidos os cativos. Dessa forma o negro recuperou seus cultos, sua maneira de ser e de comportar-se. Reordenou com plasticidade peculiar todo um universo de ritos e valores de origem. Sua vitalidade garantiu a sobrevivência psíquica e a reafirmação de sua

⁴³⁷ KOSOY, Boris e CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O Olhar Europeu: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX**. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2002. p. 149

⁴³⁸ **Idem.**, p. 149

identidade africana. Em torno das festas gestava-se um mundo de relações sociais e estratégias de ajustamento ao duro cotidiano, caracterizado pelos trabalhos forçados e, não raro, pelos maus-tratos.⁴³⁹

Essas imagens, lançadas em cartões impressos atendiam ao espírito de colecionismo de imagens que já havia sido despertado em meio ao público da época. Uma “lembrança”, enfim, das curiosidades dos diferentes países, hábito que se proliferaria através das imagens estereoscópicas e, mais tarde, pelos cartões-postais. É importante assinalar que imagens dessa natureza também se prestaram às teses da antropologia social em voga na Europa, orientadas no sentido de comprovarem a inferioridade das outras raças. O fotógrafo Christiano Junior demonstrava, através de anúncio de 1866, estar preparado para fornecer aos interessados fotografias dos “homens mais célebres da guerra atual” - referindo-se à guerra do Paraguai -, assim como “variada coleção de costumes e tipos de pretos, coisa própria para quem se retira para a Europa”. O fotógrafo também promovia suas especialidades profissionais enumerando-as nos versos das *cartes-de-visite* de sua autoria: uma espécie de “propaganda volante” onde aos “tipos de negros e índios” acrescia os “retratos de homens célebres”, monarcas, guerreiros, literatos.

Décadas mais tarde, já no princípio deste século, com a introdução dos modernos processos de reprodução gráfica, a fotografia alcançava enorme difusão através da via impressa. O cartão-postal, em pleno apogeu, era o novo modismo internacional. Apesar do progresso da técnica, o olhar europeu não se desviou da figura do negro - agora ex-escravo, porém com a mesma aparência do passado.

A mentalidade do consumidor de imagens permaneceu a mesma, estimulando a exploração comercial e a persistência do antigo tema: o negro como modelo de representação.

Para ambos os autores, Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro, posturas etnocentristas e preconceituosas podem ser detectadas nos textos da literatura de viagens. E tais preconceitos transparecem, por vezes, revestidos de um verniz paternalista. Destacam então que as obras dos viajantes europeus, apesar de imprescindíveis para os estudos históricos, em face do manancial de informações e da abrangência temática que encerram, são, todavia, impregnadas

⁴³⁹ *Ibid.*, p. 193

de juízos de valor.⁴⁴⁰ O mesmo se dá em relação à expressão plástica, com Rugendas, Debret, Lindemann, Paul Harro-Harring e nem poderia ser de outra forma. Basta lembrarmos que os artistas e viajantes, originários dos mesmos países europeus, traziam em sua bagagem mental um conjunto de valores preconcebidos acerca do Brasil, por terem uma visão de mundo semelhante, formada a partir de uma mesma matriz cultural: uma visão europeia de civilização calcada no ideário político, social, religioso, científico, moral e estético do seu tempo.⁴⁴¹

Para os autores de “O Olhar Europeu”, nesta trajetória do negro enquanto modelo de representação, pode-se constatar que estamos diante de cenas construídas onde o negro se viu embelezado por uns e animalizado por outros; romanceado em meio à paisagem tropical ou abominado por suas manifestações culturais; estigmatizado em seu traje de escravo ou trajado aristocraticamente no cenário do estúdio fotográfico, no momento em que, já liberto, pode optar por um estilo de representação. Comercializado como tipo exótico, viajou para o além-mar e tornou-se conhecido do europeu curioso, via cartão-postal. Esses contrapontos, decorrentes da seleção e análise das imagens, adquirem consistência quando do confronto com os relatos dos viajantes. Prevaleceu pois, nessa tentativa, a proposta de desmontagem de construções ideológicas que guardam, por trás das aparências e ambigüidades estéticas, significados etnocentristas mais profundos.⁴⁴²

Nesse sentido, Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro, defendem a tese de que a visão que perpassa era que o escravo e o negro foram vistos ora confinados no exótico, ora numa visão tranquilizadora, alegórica, romântica. Concorda sob esse ponto de vista, como já sublinhamos, outro autor abordado em nosso estudo, Carlos Eugênio Marcondes de Moura, em “A Travessia da Calunga Grande – Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899)”, sobre a visão estereotipada e preconceituosa sobre o negro. Ele refere-se a três momentos distintos na história brasileira até o final do séc. XIX, na qual os negros são retratados na visualidade brasileira: a invasão holandesa, no século XVII, quando

⁴⁴⁰ **Ibid.**, p. 211

⁴⁴¹ **Ibid.**, p. 212

⁴⁴² **Ibid.**, p. 212

surgem os registros pioneiros sobre o afro-negro, registros esses dos artistas que vieram com Maurício de Nassau; a iconografia parca do séc. XVIII, em decorrência da dificuldade de acesso do interior da colônia ao estrangeiro, sobretudo das regiões de mineração de ouro e outros minérios; a multiplicidade de imagens do século XIX, resultante da abertura dos portos, e da vinda de expedições científicas, de viajantes, e sobretudo, artistas talentosos.⁴⁴³

De qualquer forma, foi devido a esses autores, viajantes e artistas já radicados no Brasil, que se tornou possível conhecer a imagem social do negro nos oitocentos. Assim, o século XIX também é conhecido pela imagem da escravidão e do trabalho negro firmada por J. Batiste Debret., criador de obras como “Negra Tatuada Vendendo Frutos de Caju”, “Quitadeiras de Diversas Qualidades”, “Pavimentadores”, “Judas Queimado no Sábado de Aleluia”, onde registra a intensa participação dos escravos nas festas populares do Rio, e também, ao retratar o tronco, mostra os aspectos requintados da violência a que era submetido o escravo. Em “Cena do Rio de outrora: Oficina de Sapateiro” (cerca de 1830), Debret assim explica esse desenho:

"O europeu que chegasse ao Rio de Janeiro em 1816, mal poderia acreditar, diante do número considerável de sapatarias, todas cheias de operários, que esse gênero de indústria se pudesse manter numa cidade em que os cinco sextos da população andam descalços. A mulata sustentada por um branco faz questão também de se calçar com sapatos novos, cada vez que sai e o mesmo ocorre com sua negra e seus filhos. A mulher do pequeno comerciante priva-se de quase todo o necessário para sair com sapato novo e a jovem negra livre arruina seu amante para satisfazer essa despesa por demais renovadas: O desenho representa a loja opulenta de um sapateiro português castigando seu escravo; a mulata, sua mulher, embora aleitando uma criança, não resiste ao prazer de espiar o castigo. O instrumento de suplício - de que se serve o sapateiro chama-se palmatória, espécie de fêrula com furos de modo a não comprimir o ar e dar maior força ao golpe. O castigo, dado de conformidade com a falta, vai de 1 a 3 dúzias de bolos seguidos. Os outros negros são diaristas com os quais o sapateiro age do mesmo modo quando necessário."⁴⁴⁴

⁴⁴³ MOURA, Carlos. **A Travessia da Calunga Grande – Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899)**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2000.

⁴⁴⁴ DEBRET, Jean-Baptiste. **Voyage pittoresque et historique au Brésil**. Paris, F. Didot Freres, 1834
(Arquivo Nacional, RJ). p. 206 e 207

É a imagem da escravidão, também, de Henry Chamberlain, em obras como “Escravos Doentes”, publicada em 1822 no livro “Vistas e Costumes da Cidade e arredores do Rio de Janeiro”. É a imagem da escravidão, ainda, da obra “Capitão do Mato”, de Johan Moritz Rugendas, mostrando um negro algemado numa corda sendo levado por outro negro, capitão-do-mato.

Salloma Salomão Jovino da Silva, no texto “Viola d’Angola, Som de Raiz”, preconiza então que Rugendas, Debret e o fotógrafo Cristiano Júnior nos mostram situações em que africanos tocam instrumentos musicais, dançam, se divertem e mantêm uma existência que vai além dos castigos nos pelourinhos, das lidas nas minas úmidas, dos trabalhos nos campos, nas atividades de venda de gêneros alimentícios, no transporte de cargas e nos serviços domésticos. “Debret fixou visualmente o registro dessas sonoridades na figura que ele chamou de velho orfeão, cantando para uma multidão composta por negros livres e escravos de ganho” – avalia.⁴⁴⁵

⁴⁴⁵ SILVA, Salloma Salomão Jovino. Viola d’Angola, Som de Raiz. In: **História Viva**. Edição Especial temática nº 3. São Paulo: Duetto Editorial. p. 68 a 71.

5.2 A IMAGEM SOCIAL DO NEGRO NA CARICATURA:

5.2.1 – TIPOS NACIONAIS NA CARICATURA

O presente capítulo pretende fazer uma contextualização teórica das questões que perpassam a criação de tipos nacionais na caricatura, sobretudo no que tange a tipos brasileiros, e doravante a presença do negro na cultura e na caricatura brasileira, para pensar a presença de símbolos e de um tipo caricatural representativo do Brasil e do povo brasileiro, a exemplo do que ocorre com outras nações. Assim, perceberemos a contribuição singular da obra e da fase publicitária de Seth na caricatura, a ser discutida posteriormente.

Desde a década de 1910, desenrolou-se um conflito de representações em torno da imagem do homem brasileiro. Uma data fundamental de ruptura nesse processo pode ser apontada como 1918, com a publicação de *Urupês* de Monteiro Lobato, que lançou o personagem Jeca Tatu, um dos maiores sucessos de público da literatura brasileira. “*Urupês*” retrata o caipira paulista, que lembra o urupê, “cogumelo de pau podre que vegeta no sombrio das matas”. O personagem foi adotado por caricaturistas, em inúmeras publicações de humor como *Careta*, *D.Quixote* e *O Malho*, como um símbolo do povo brasileiro.

Para Isabel Lustosa, autora do livro “*As Trapaças da Sorte - Ensaio de história política e de história cultural*”: “A tradição humorística brasileira se constrói sobre as sátiras em torno das peculiaridades culturais e raciais dos três povos que primeiro constituíram a nossa etnia... Desde o Brasil colônia, ajustando-se ao novo universo, o branco português ou nacional, ciente e cioso da diferença, estabelece distâncias que procuram se legitimar pela inferiorização racial do negro e do índio.”⁴⁴⁶

Herman Lima tem a seguinte opinião: “Relativamente à versatilidade dos nossos artistas, nesse terreno, é curioso observar-se também um reparo negativo, qual seja o da falta dum tipo caricatural representativo do Brasil e do povo brasileiro, a exemplo do que ocorre com as principais nações.”⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ LUSTOSA, Isabel. *As Trapaças da Sorte - Ensaio de história política e de história cultural*. Belo Horizonte: UFMG, p. 270

⁴⁴⁷ LIMA, Herman. *História da Caricatura no Brasil*. 1º volume. RJ: José Olympio Ed., 1963. p. 27

A questão já foi ventilada até no Parlamento, em 1908, quando o deputado Deodato Maia propunha a criação do símbolo humano da nossa terra e do nosso povo, tendo-se pronunciado a respeito, pelas páginas do Fon-Fon! da época os maiores expoentes do traço de então, J. Carlos, Raul e K. Lixto. Não por coincidência, em 1907, a revista Fon-Fon! divulgou debate sobre qual seria a melhor “representação caricatural do Brasil”, propiciando opiniões dissonantes. J.Carlos sugeria a adoção de um adolescente com as linhas gerais de um guarani, "daqueles que outrora habitavam a Terra de Santa Cruz, não de tanga e cocar, mas vestido civilizadamente", com um chapéu desabado adornado com duas longas penas verde e amarelo recordando o berço nativo, com o Cruzeiro do Sul desenhado na camisa, blusa azul, botas altas e calças bombachas, num todo que não deixava de ter uma grande beleza decorativa. Já Raul Pederneiras preconizava a continuação do índio como “símbolo da nação”, "armado em guerra”, criado por Angelo Agostini; era um símbolo decorativo, imponente. Por longos anos os jornais adotaram o tipo do índio varonil para representar nossa terra. Essa idealização vinha do Império, cabendo a Agostini uma primeira representação nacional figurada, o índio – de fatura romântica – em geral acompanhado com a natureza pródiga do país. No quadro do romantismo, o personagem ganhava força e significado, perpassando no nativo varonil a idealização qualificada que se pretendia da raça e da força para a cogitada nação. Herman Lima continua:

“Apesar disso, porém, a verdade é que os anos correram e até hoje não temos ainda o nosso símbolo de povo e nação, não sendo demais lembrar-se que, em 1918, quando Monteiro Lobato lançou Urupês, consagrados de um dia para outro em todo o Brasil, mercê principalmente duma apóstrofe de Ruy Barbosa, passamos a ver-nos representados, por muito tempo, nada menos do que pela figura do Jeca Tatu. Mas a moda passou rápida, com o seu absurdo de consagrar-se justamente a desvirilização da raça, de maneira que, em 1921, de novo se agitou a idéia, num concurso d'A Noite, que oferecia um prêmio de dois contos de réis entre pintores, caricaturistas, desenhistas e escultores, para a fixação daquela figura.⁴⁴⁸

Esse concurso determinou então os seguintes comentários do grande artista português Julião Machado, sempre interessado pelas coisas brasileiras :

⁴⁴⁸ **Ibid.**, p. 27

"O povo inglês tem seu John Bull; o norte-americano, descendente do inglês, tem o seu Tio Sam, esguio irmão do gordo John Bull; o português, paciente, na sua ingênua bondade, é o ingênuo Zé-Povinho; o alemão, trabalhador e pesado, quis ser o Michel, e, além dessas formas caricaturais, majestáticas figuras alegóricas recordam-a Britânia, a majestosa Inglaterra; o velho guerreiro de rutilante armadura e longas barbas brancas, o Portugal aventureiro e conquistador; a Germânia, a antiga Alemanha imperial; a Minerva, de gorro frígio, a França republicana e, enquanto aquelas figuras interpretam a índole de cada povo, estas refletem a grandeza de cada nação. Como essas, a maioria dos países tem os seus símbolos e tipos representativos, mas o Brasil, não obstante a opulência do seu patrimônio estético, nada possui com que representar graficamente a alma de seu povo ou a glória da sua nação."⁴⁴⁹

Esse reparo é altamente sugestivo, quando consideramos que a criação dum lápis humorístico pode realmente alcançar a profundidade do símbolo, a ponto de uma figura caricata como essa de Tio Sam adquirir, com o tempo, o valor de um genuíno padrão da raça, pela maravilhosa intuição do artista, juntando ao seu boneco os traços fundamentais do homem que o futuro tornaria tão grande como sua própria pátria, avalia Herman Lima. Ele escreve então nas páginas de seu estudo "História da Caricatura no Brasil", que o assunto, novamente, ficou de lado, perdendo mesmo, com o correr do tempo, qualquer interesse por parte dos nossos caricaturistas.

Entretanto, para Luiz Guilherme Sodré Teixeira, é com o Zé Povo que a República descobre os jeitos e trejeitos de um tipo brasileiro, superando, enfim, o ranço europeu e elitista que a havia caracterizado na Monarquia. A concessão de direitos civis o principal deles, o de ser livre - permite que esse povo apareça no traço da charge e se torne, finalmente, "visível" no imaginário da burguesia carioca ainda que, agora, para segregá-lo. Mas reconhece que o Zé Povo era nem preto, nem branco, "quase preto, quase branco". Um ser híbrido, genérico demais, por demais abstrato; ninguém corria o risco de esbarrar com ele na Avenida Beira-Mar, nos bondes da Cia. Ferro-Carril do Jardim Botânico ou na platéia do João Caetano.⁴⁵⁰ Formula:

⁴⁴⁹ *Ibid.*, p. 27 e 28.

⁴⁵⁰ 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 – MinC, 2001. p. 37

“O Zé Povo era, enfim, um puro ser de ficção através do qual se exorcizava o povo real que perambulava, anônimo e abandonado, pelas ruas da cidade; ele era esse "outro" social, marcado pela diferença, pelo olhar que discrimina, separa e aponta. Não é curioso como, diante de símbolos positivos, consensuais e coletivos como o John Bull e o Tio Sam, o Dr. Semana, o Índio, o Dr. Beltrano, o D. Quixote, o Zé Povo e o Jeca Tatu sejam representações de heróis isolados e solitários, cômicos e risíveis, heróis tristes e trágicos da nacionalidade?”⁴⁵¹

E a República brasileira - expressa nas charges do período travestida de camponesa francesa - simboliza, para Luiz Guilherme Sodré, numa sociedade excludente e desigual, o distanciamento dessas elites em relação ao "povo" e sua incapacidade em forjar símbolos que representem sua identidade, consensual e coletivamente. A política, por sua vez, é representada como uma velha e gorda megera, decrepita, depreciada e desvalorizada, imagem que pouco contribui para o exercício da cidadania, a consolidação das instituições e a valorização da prática política.⁴⁵² (p. 38) Luiz Guilherme Sodré pergunta então:

“Não é curioso que o Zé Povo, a Política e essa jovem República suscitem representações simbólicas carregadas de tanta negatividade? Talvez isso se deva ao fato de que à mudança de sistema não tenha correspondido uma mudança nas práticas políticas excludentes que vigoravam no regime anterior; talvez porque a mudança de regime não tenha sido produto de um movimento popular, nem tenha produzido mudanças significativas nas instituições públicas”.⁴⁵³

Para ele, personagens como o Zé Povo e o Jeca Tatu, a República e a Política, simbolizam o permanente desencontro entre povo e nação, elite e povo, que marca a formação histórica e cultural do país - em que um não se identifica e não se reconhece no outro. “De resto, essa incapacidade de criar tipos adequados à nacionalidade, esse desencontro entre povo e nação, essa inadequação entre elite e povo, essa dificuldade da sociedade brasileira em engendrar representações simbólicas capazes de refletir uma identidade social comum e singular, enfim, essa permanente recusa das elites em aceitar o povo como parte de uma mesma

⁴⁵¹ **Ibid.**, p. 37

⁴⁵² **Ibid.**, p. 38

⁴⁵³ **Ibid.**, p. 39

sociedade permanecem entre nós desde o Brasil-Colônia” – avalia.⁴⁵⁴ Ele lembra que em 1908, como já assinalamos, a Câmara dos Deputados vota uma proposta de criação de um símbolo da nacionalidade e em 1921 o jornal *A Noite* lança um concurso em torno de um tipo que, afinal, conciliasse esse povo com uma representação simbólica de si próprio, não se chegando em ambas as vezes a acordo algum minimamente consensual. Não é peculiar que não tenhamos conseguido resolver esse dilema de uma representação coletiva em torno de um símbolo. “Ao contrário da Marianne - a loura do barrete frígio original -, aqui não havia símbolo positivo algum que representasse o povo na luta pela República.”⁴⁵⁵

Luiz Guilherme Sodré explica então:

“Símbolos funcionam no interior de sociedades coesas e fazem parte de um conjunto de valores sociais próprios que refletem um mesmo imaginário: assim quando uma sociedade olha para um destino comum, surgem na sua cultura representações simbólicas como o John Bull ou o Tio Sam; já quando uma parte da sociedade olha para a outra; surgem figuras como o Zé Povinho ou o Jeca Tatu.”⁴⁵⁶

José Murilo de Carvalho, por sua vez, em *Os Bestializados*, complementa:

“Símbolos, alegorias, mitos só criam raízes quando há terreno social e cultural no qual se alimentarem. Na ausência de tal base, a tentativa de criá-los, de manipulá-los, de utilizá-los como elementos de legitimação, cai no vazio, quando não no ridículo. Parece-me que na França havia tal comunidade de imaginação. No Brasil, não havia.”⁴⁵⁷

Nessa perspectiva, tanto Herman Lima quanto Luiz Guilherme Sodre Teixeira concordam que na nossa cultura não havia representações simbólicas positivas como o John Bull ou o Tio Sam, tampouco signos que representassem uma verdadeira unidade simbólica nacional.

Ana Luiza Martins, por sua vez, em capítulo sobre esse tema, formula que “a construção de ‘personagens-tipo’ sempre fora de rigor na produção satírica, em

⁴⁵⁴ *Ibid.*, p. 39

⁴⁵⁵ *Ibid.*, p. 39

⁴⁵⁶ *Ibid.*, p. 40

⁴⁵⁷ CARVALHO, José Murilo de. *Os Bestializados*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 89

geral alter-ego dos criadores, porta-vozes contundentes de suas mensagens, figurações representativas de nações e épocas.”⁴⁵⁸ Ela ressalta:

“Não seria diferente no Brasil, onde a “procura do brasileiro” foi uma constante, delineada no quadro do Império, no bojo da construção da nação, acentuada no espaço multirracial republicano e ainda hoje questionada no território plural de raças, cores, sons e classes que conformam o país. Artistas exclusivamente do lápis e da pena, bem como do universo das letras, procuraram desenhar personagens que traduzissem – senão o tipo nacional – representantes de segmentos sociais expressivos do país. (...) Esta busca ansiosa de uma identidade brasileira – que engendrou várias representações históricas do país e do brasileiro – tem parada obrigatória na caricatura.”⁴⁵⁹

Contudo, Ana Luiza Martins concorda com os outros dois autores citados, que, não obstante, a construção do tipo nacional permanecia tarefa ingrata e que se agudizava no quadro da jovem República, multifacetado em face de seus tantos biótipos, ideários, mentalidades e projetos.

Outro autor, Elias Thomé Saliba, também reconheceria essa inviabilidade. Para ele, a até então: "representação estereotipada (do tipo nacional), não raro, no ressentimento, na negatividade ou na degradação, integrava a estrutural recusa das classes dominantes em aceitar a maioria da população brasileira como parte de um mesmo universo social".⁴⁶⁰ Esse autor, por assim dizer, faz coro com os estudiosos do tema, sugerindo então que personagens como o Zé Povo e o Jeca Tatu, a República e a Política simbolizam, como já sublinhado, o permanente desencontro entre povo e nação, elite e povo. Para Ana Luiza Martins, por sua vez:

“Naquele momento, dos tantos estereótipos que afloraram no periodismo finissecular, efetivamente a imagem romântica do índio pedia revisões. No lugar da figura nativa, evocativa do país, então marcadamente rural, ensaiaram-se representações e porta-vozes urbanos, pinçados na multidão, atônitos no novo cenário republicano. Nesse desdobramento da figuração caricata nacional, desenharam-se vários estereótipos, representantes de grupos étnicos, sociais e

⁴⁵⁸ MARTINS, Ana Luiza. **Humor, Traço e Cia**. Org: Denise Mattar. São Paulo, FAAP. 2003. p. 59

⁴⁵⁹ **Ibid.**, p. 59

⁴⁶⁰ SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do Riso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 125

comportamentais, que permitiram visualizar, através do impresso, a rica gama da sociedade plural que passava a conformar o país.”⁴⁶¹

Voltolino cria então em São Paulo, através da caricatura na propaganda, os tipos populares que ocupavam as praças e ruas do já nervoso centro paulistano, o tipo ítalo-brasileiro que aparecia nas ruas de São Paulo, com sua aculturação urbana. “Traria ainda do imaginário popular a figura do Sacy, personagem portavoza da ‘revista caipira’ homônima, uma espécie de diabrete, impossível de ser detido. Imponderável, aparece ventando e fazendo estragos, inclusive na revista O Parafuso, onde foi um contestador – ‘mistura de anarquismo com superstição’, um saci urbano. Saci de uma perna só e outra de pau, uma de caipira e outra de operário” – avalia Ana Luiza Martins.⁴⁶²

Di Cavalcanti também fixaria a mulata, a baiana, e outros tipos do Rio de Janeiro, em jornais, e revistas como a Para-Todos. Em São Paulo, o paulista Belmonte criaria o Juca Pato, em 1925, no jornal Folha da Noite, personalidade crítica, em luta permanente contra a opressão. Para Andréa Nogueira, seria “o primeiro personagem essencialmente urbano na caricatura brasileira”, diferindo do Zé Povo, construído sempre na intermediação do rural e do urbano.⁴⁶³

Contudo, na caricatura brasileira, acabou por vingar a imagem do homem rural, personificado na figura do Jeca - como o foi o personagem Zé Caipora, de Angelo Agostini, por algum tempo o personagem característico do Brasil agrário, que aparece na Revista Ilustrada, em 1884, no D. Quixote, em 1901, e, de novo, em O Malho, em 1904 - expressão efetiva da realidade social do país, de significativa população agrária, com a economia ainda atrelada ao campo. E nessa condição, de metáfora de um Brasil arcaico, coube ao personagem Jeca Tatu, de Monteiro Lobato, a representação mais difundida do personagem-tipo da Nação, e que teve no traço de J.Carlos, Storni, Oswaldo, entre outros caricaturistas, a representação gráfica ideal para a sua figuração. Ana Luiza Martins diz ainda:

⁴⁶¹ MARTINS, Ana Luiza. **Humor, Traço e Cia**. Org: Denise Mattar. São Paulo: FAAP, 2003. p. 60

⁴⁶² **Ibid.**, p. 60

⁴⁶³ NOGUEIRA, Andréa de Araújo. **Um Juca na Cidade**. São Paulo: Mestrado IA – UNESP, 1999.

“Assumido pela propaganda e incorporado em campanha assistencial pelos governos, tornou-se (a contragosto de muitos) quase uma alegoria do país. Ao figurar como personagem debilitado e à margem dos programas ditos sociais, expunha às escancaras a sociedade carente de amparo e serviços básicos, o despreparo dos governos, o atraso da administração pública. Sua fragilidade física e inocência, conforme irradiadas da caricatura, angariavam simpatia e solidariedade, suscitando comoção.”⁴⁶⁴

Assim como a imagem do Zé Povo, transfigurado em Jeca Tatu ou o próprio Jeca, permaneceria até meados dos anos 1950 (quando muda o eixo populacional com o êxodo do campo para as cidades), e torna-se um personagem-tipo como qualquer outro, sem conseguir ser uma representação padrão e unívoca, adequada a representação da nossa nacionalidade, por outro lado, doravante, a presença de personagens negros na caricatura, vai simbolizar um signo mais ajustado à representação moderna de nosso país.

⁴⁶⁴ MARTINS, Ana Luiza. **Humor, Traço e Cia**. São Paulo: FAAP, 2003. p. 61

5.2.2 - O NEGRO NA CARICATURA DOS OITOCENTOS

O tema da escravidão também foi uma constante presença no que tange a caricatura em solo brasileiro. Assim, prenunciando o surgimento do humor gráfico entre nós, a obra de Augustus Earle, “Punição de negros no Calabouço”, da época de 1822, encerra uma carga de dramaticidade no registro do castigo a um negro, dentro de uma atmosfera tenebrosa e ao mesmo tempo satírica, com uma abordagem de denúncia social. Augustus Earle, viajante inglês, mantenedor da tradição inglesa da sátira social na qual se perfilam, em primeiro plano, os caricaturistas Hogarth, Rowlandson, Gillray, criaria também obras como “Entrudo”, sobre a origem de nosso carnaval e que tem intensa participação de personagens negros, registrados com ironia e sutileza.

A.P.D.G., pseudônimo que envolve um artista cuja personalidade é uma incógnita até hoje, em seu livro *“Sketches of Portuguese Life, Manners, Costume and Character”*, de 1826, publica a obra “Comerciante de Minas Regateando”, ou seja, negociantes comercializando escravos negros. (fig.123) Em particular essa obra sofreria a análise crítica de Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro, no livro *“O Olhar Europeu: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX”*, considerando que há em sua mensagem “um enfoque explicitamente preconceituoso pela forma como representa os escravos, animalizados em sua compleição física: recurso adotado pelo autor para marcar a distância entre o negro e o branco civilizado, padrão ideal de raça e cultura”.⁴⁶⁵

Outro caricaturista de real talento, o catarinense Rafael Mendes de Carvalho, deixou litografias como “Os Resultados do Entrudo” (Prancha n. 11, datada de 1940), onde vemos, entre outros personagens, um escravo açoitado na prisão, devido aos excessos cometidos na brincadeira.

⁴⁶⁵ KOSSOY, Boris e CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O Olhar Europeu: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX**. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2002. p. 55

A estes estrangeiros viriam se juntar dois caricaturistas importantes, o alemão Henrique Fleiuss – criador do Dr. Semana, personagem branco, solteirão, que, apesar de criticar a escravidão, morava com seu escravo O Moleque; e o italiano Angelo Agostini.

Sobre a tradição da caricatura no Brasil no tocante a iconografia sobre o afro-negro e seus descendentes no século XIX, em relação a sua tipologia, Carlos Moura caracteriza cinco tipos de representação, como já sublinhamos anteriormente, entre eles: o retrato, feito a partir do modelo vivo ou da fotografia, relativo a personalidades de destaque no mundo das artes ou da política; o retrato caricatural, onde se enfatizam certos aspectos das particularidades anatômicas dos retratados; a alegoria, que festeja personalidades ou fatos (Ventre Livre, à Abolição) divulgadas com relevo; a caricatura, em que se recorre a representações jocosas, satíricas, ora grotescas, sobretudo ao negro escravizado e ao negro livre finalmente, ao tentar ocupar o espaço da cidadania e participar da vida social; e o registro de fatos diversos (cenas da vida cotidiana, festas como o entrudo e o carnaval, ocorrências policiais, as campanhas abolicionistas, etc).

Em seu estudo, Moura vê posturas pejorativas aos negros em muitos desenhos de Fleiuss, Agostini, e outros desenhistas, mas também reconhece “que para a mentalidade da época não haveria contradição entre a recusa de incorporar o negro à cidadania e o caráter moral, e a defesa humanitária, das campanhas abolicionistas, que encontraram nas páginas da Revista Ilustrada de Agostini, nos editoriais e nas imagens, a mais irrestrita acolhida, através das denúncias de maus-tratos, da exploração do trabalho servil, do incentivo ao clube e manifestações abolicionistas”.⁴⁶⁶ Sobre esse aspecto, discordamos das palavras de Moura sob a possível conduta contraditória de Angelo Agostini, ardente abolicionista.

É na Revista Ilustrada que o caricaturista desenvolve o trabalho de maior importância em sua carreira jornalística e artística: a propaganda da abolição. Este assunto, merece, pelo menos, a referência a um de seus trabalhos de grande mérito nesta época. Trata-se da ilustração publicada na edição de 11 de junho de 1870,

⁴⁶⁶ MOURA, Carlos. **A Travessia da Calunga Grande – Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899)**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2000. p.33

em outra revista, *A Vida Fluminense*, em que está figurado um soldado negro, que volta da Guerra do Paraguai com o peito coberto de medalhas, e encontra, no tronco, sua mãe sendo surrada pelo capataz. (fig. 124) A legenda é dramática: “Cheio de glórias, coberto de louros, depois de ter derramado seu sangue em defesa da pátria e libertado um povo da escravidão, o voluntário volta a seu país natal para ver sua mãe amarrada a um tronco! Horrível realidade!...”. A imagem dessa obra, reproduzidas inúmeras vezes nos livros de história, por seu impacto psicológico e social, surgia na época quando o país comemorava o término da guerra e a vitória sobre o inimigo. Nessa situação, a mensagem de Agostini era desconcertante aos ouvidos da Monarquia e de sua benevolência com a política e o latifúndio escravocrata.

Também deve ser citados, entre centenas de outros exemplos, a ilustração de Agostini alusiva a abolição na Província do Amazonas, quando em 1884, os Governos do Ceará e do Amazonas pioneiramente decretaram a abolição no Norde/Nordeste. Suas críticas a Lei do Ventre Livre; a difusão da causa abolicionista e o reconhecimento das personalidades que lutavam em prol da abolição, como na obra “Nadina Bulicioff – Homenagem da Confederação Abolicionista”, sobre a cerimônia de alforria libertando sete escravas feito pela cantora; as constantes críticas a brutalidade da escravidão, à venda de escravos; às leis estapafúrdias como a Lei dos Sexagenários – que alforria os escravos com mais de 65 anos de idade – em que o caricaturista ironizava a demora de sua implantação, entre inúmeros exemplos que marcam sua obra.

É famosa ainda a capa da Revista Ilustrada que festejou a abolição da escravatura, em 13 de maio de 1888, apresentando uma imagem satírica em que aparecem os nomes de quatro dos principais abolicionistas, José do Patrocínio, Joaquim Nabuco, Senador Dantas (Manuel Pinto de Sousa Dantas) e João Clapp. Outra charge pitoresca é a publicada em setembro de 1887, sobre a fuga de negros escravos, e diz a legenda de Agostini: “Enquanto no parlamento só se discursa e nada se resolve, os pretinhos raspam-se com toda a ligeireza. Os lavradores não podem segurá-los.”

Outros caricaturistas abolicionistas foram Pereira Neto, que publicava na mesma Revista Ilustrada de Agostini, e Aurélio de Figueiredo e Melo. De Pereira Neto, temos a caricatura elogiosa a Cruz e Souza, e inúmeros desenhos que enaltece a campanha abolicionista, como a homenagem a José do Patrocínio, publicada na Revista Ilustrada em 28 de setembro de 1888. (fig.125). De Aurélio de Figueiredo podemos dar o exemplo da capa do catálogo de sua exposição em homenagem ao 2º aniversário da Lei Áurea. (Fig. 126).

Entretanto, mesmo com o advento da abolição, e da contribuição dos negros não se limitando a economia, pois a arte, folclore, costumes, culinária e até a nossa língua foram enriquecidos com elementos de origem africana, ainda demoraria muito para o negro conseguir espaço na sociedade.

5.2.3 O NEGRO NA CARICATURA DO INÍCIO DO SÉC. XX: ZÉ POVO E O NEGRO

Para Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro, o imaginário europeu, ao constatar a existência de culturas diferentes, sentiu-se atraído pelo múltiplo, encontrando justificativas para seu projeto de colonização e dominação; persistiu na teoria da existência de raças infectas, tidas como indignas e incapazes de criarem uma civilização própria.⁴⁶⁷ Os estrangeiros que registraram a presença do negro no Brasil reafirmaram as diferenças visíveis que caracterizavam essa população de origem africana. Por fim, é a caricatura de Angelo Agostini, a mostrar o negro vitimado pela escravatura, durante a campanha abolicionista, que marca seu espaço no século XIX. Essas representações dramáticas do negro vítima, inferiorizado e maltratado, despertavam os sentimentos cristãos e civilizadores das elites brasileiras de então.

Contudo, Isabel Lustosa, no capítulo “Negro Humor: A Imagem do Negro na Tradição Cultural Brasileira”, de seu livro “As Trapaças da Sorte”, afirma:

“No entanto, o negro pós-abolição perdeu até este espaço, ficou a margem da nova sociedade. É apenas com Lima Barreto – um negro que escreve – que ele reaparece ocupando um lugar de personagem-vida, cor e realidade dos subúrbios do rio. A caricatura de O Malho, Careta, Fon-Fon e D.Quixote apresenta-o as vezes. Mas a representação, tão comum na época, do Zé povo, ou jeca, personagem síntese do povo brasileiro, nunca apresenta-se sob a forma de um negro.”⁴⁶⁸

Nessa perspectiva, quando o negro aparece na caricatura do início do século, surge visto de forma estigmatizada, como na capa de O Malho nº 461, de 15 de julho de 1911, onde a negra baiana é retratada como “Mulata Velha”, aparecendo com pronúncia incorreta, ou ainda na charge “Melhor que a sorte grande” (O Malho nº 462, de 22/07/1911), mostrando malandros cariocas negros, bem vestidos e alinhados, mas identificados na legenda como “cafajestes”. Entretanto, a contribuição social e étnica do negro na sociedade brasileira é

⁴⁶⁷ KOSSOY, Boris e CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O Olhar Europeu: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX**. 2ª edição. São Paulo: Edusp, 2002. p. 18

⁴⁶⁸ LUSTOSA, Isabel. **As Trapaças da Sorte - Ensaios de história política e de história cultural**. Belo Horizonte: UFMG, p. 286

notória desde os tempos mais remotos do tráfico de escravos. Referindo-se à cidade de Salvador, Robert Avé-Lallemant comenta: "(...) tudo parece negro: negros na praia, negros na cidade, negros na parte baixa, negros nos bairros altos. Tudo que corre, grita, trabalha, tudo que transporta e carrega é negro".⁴⁶⁹ Os grandes centros portuários, como Salvador e Rio de Janeiro, tinham seus períodos de grande movimento antes das 10 horas da manhã. A descrição deixada por John Luccock, mercador inglês que andou pelo Rio de Janeiro entre 1808 e 1818, complementa as imagens urbanas registradas por Moureau, ou, ainda, as de Rugendas, como "Comércio na Rua Direita", e "Venda no Recife". No Rio de Janeiro, depois de ver tantos africanos – e quase nenhum europeu – em suas andanças, registrou :

“Antes das 10 horas da manhã, não havia homens brancos nas ruas, somente escravos (alguns forros) nos trabalhos de entregadores, saíam a recados ou levavam à venda, sobre pequenos tabuleiros, frutas, doces, armarinhos. Todos eles eram pretos, tanto homens como mulheres, e um estrangeiro que acontecesse de atravessar a cidade pelo meio do dia quase que poderia supor-se transplantado para o coração da África.”⁴⁷⁰

De igual modo, pode-se afirmar também que significativa parcela do contingente populacional urbano na primeira república era formado de negros e mulatos. Só para se ter uma idéia, antes de findar o primeiro quartel dos oitocentos, tinham entrado em portos cariocas mais de 600 mil africanos escravizados.⁴⁷¹

Isabel Lustosa assinala que na caricatura brasileira do começo do século é assim também de forma preconceituosa que o negro aparece. Para ela, o uso da fala do negro como um recurso humorístico tem sobrevivência no humor nacional contemporâneo no qual a questão da cor e da raça se apresentam, as vezes, de forma subliminar. Complementa:

“Sua marca, além da cor, é a pronúncia incorreta da língua nacional. Em O Malho alguns diálogos travados entre a negra e o português da venda apresentam quase como que uma caricatura da língua nacional -

⁴⁶⁹ AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagem pelo norte do Brasil no ano de 1859**. Trad. Eduardo Lima Castro. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960, p. 20

⁴⁷⁰ LUCCOCK, John. **Notas sobre o Rio de Janeiro e Partes Meridionais do Brasil**. São Paulo-Belo Horizonte, Edusp-Itatiaia, 1975, p. 74.

⁴⁷¹ CORTÊS, Giovana Xavier da C. & GOMES, Flávio. **Nas Ruas do Rio de Janeiro**. In: História Viva. Edição Especial temática nº 3. São Paulo: Duetto Editorial. p. 26

equiparados pelo convívio no mesmo meio social, o estranho jeito de falar do português tem sua contrapartida no estranho jeito de falar do negro - ambas são falas estrangeiras, socialmente atrasadas, situadas na periferia do discurso correto”.⁴⁷²

Por outro lado, Isabel Lustosa considera que a imagem e a contribuição do negro transformaria-se com o passar do tempo num signo da unidade. Ela exemplifica: “É a música popular, os lundus, de Eduardo das Neves, no final do século passado, com o estrondoso sucesso que faziam no carnaval, que começa a tornar o negro visível, produzindo uma música distante da música do branco. Já em 1920 vamos encontrar o posudo sambista Sinhô, de terno branco.”⁴⁷³ Para ela, menos de dez anos haviam se passado desde a escandalosa apresentação do “Corta-jaca” de Chiquinha Gonzaga no Palácio do Catete. Episódio que Ruy Barbosa usara para dar combate ao presidente Hermes da Fonseca pois considerava o “Corta-jaca” a mais baixa, a mais chula, a mais grosseira de todas as danças selvagens, a irmã gêmea do batuque, do cateretê e do samba. O final dos anos 1920 marca o nascimento da primeira escola de samba, a Estácio, depois dela a Mangueira, e gradativamente as escolas de samba foram tomando conta do carnaval brasileiro até serem a sua principal marca.

Isabel Lustosa acrescenta então que a cultura brasileira, sempre em busca de um signo da unidade, uma imagem para mostrar ao estrangeiro, acabou tendo nas manifestações negras nacionais a definição deste signo. Na sua concepção:

“O Zé-Povo das caricaturas contemporâneas de Lan é invariavelmente negro. Se o Jeca foi o símbolo do Brasil rural na caricatura e na literatura humorística das primeiras décadas do século, foi a imagem do Brasil urbano que o substituiu. E a representação urbana do Brasil moderno é ainda o Rio de Janeiro, cidade do samba e do futebol, espaços de afirmação cultural do negro brasileiro.”⁴⁷⁴ “Nas ilustrações de Seth, nos anos 30, o negro que surge é um negro inserido na moderna sociedade. Visível e audível, cantando na rádio ou dançando na gafeira.”⁴⁷⁵

Assim, como sublinhou José Murilo de Carvalho em “Os Bestializados”, o mundo subterrâneo da cultura popular engoliu aos poucos o mundo sobreterrâneo

⁴⁷² LUSTOSA, Isabel. **As Trapaças da Sorte - Ensaios de história política e de história cultural**. Belo Horizonte: UFMG, p. 282

⁴⁷³ **Ibid.**, p. 287

⁴⁷⁴ **Ibid.**, p. 288

⁴⁷⁵ **Ibid.**, p. 287

da cultura das elites. Das repúblicas renegadas pela República foram surgindo elementos que constituíram uma primeira identidade coletiva da cidade, materializada nas grandes celebrações do carnaval e do futebol.⁴⁷⁶ A obra de Seth, portanto, inserida nesse contexto multirracial, negro, mestiço, carnavalizado e democratizante no dizer de Bakhtin, onde inclusive a temática da música popular, das festas e do futebol é constante, perfaz justamente esse ideário de identidade e representação nacional. Nessa perspectiva, ele se destaca em sua geração com essa singularidade, ao mesmo tempo em que outros caricaturistas como Raul Pederneiras, Julião Machado, J.Carlos, Storni, por vezes, também desenhavam o negro. Mas será Seth, devido a campanha da Casa Mathias, aquele que vai representá-lo em maior profusão.

⁴⁷⁶ CARVALHO, José Murilo de. **Os Bestializados**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 4

5.3 O NEGRO NA PUBLICIDADE DE SETH: CARNAVAL - CARNAVALIZAÇÃO – IDENTIDADE NACIONAL

Já assinalamos, em capítulo anterior, que a questão do sentido popular e carnavalesco é uma questão central na obra publicitária de Seth, evidenciando sua sintonia não somente na temática das charges (carnaval, festa, multidão popular congregada), como no espírito festivo; na chamada dos textos das charges: “Mas aqui entre nós não se esqueçam de trazer o mimoso baú com as vossas economias ao vosso gostoso macumbeiro Mathias”; nas reportagens, “Casa Mathias – A Casa do Povo Carioca”, revelando o uso das expressões do cotidiano, apontando que a cultura popular está no cerne de sua obra publicitária.

Nessa perspectiva, é importante assinalar também o aspecto grotesco dos personagens, o expressionismo das figuras desenhadas por Seth, e o tom zombeteiro da propaganda. Talvez por isso, que, na matéria “150 anos de Compra e Venda”, sobre a história da publicidade no Brasil, contida no “Álbum de Debret e da mui Leal e Histórica Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro”, publicado em 1965, comemorativo do IV centenário da Cidade, encontramos o depoimento do autor: “Mas havia também anúncios de grossura tal que o Rio teria que esperar cerca de 30 anos para vê-los ressurgir no pitoresco dos anúncios da Casa Mathias.”⁴⁷⁷ Quanto a esse aspecto grotesco, apontado por nós nessa obra publicitária, decorre pela linguagem da série estar mais próxima do vocabulário da praça pública, onde há certos fenômenos da linguagem familiar, como grosserias, provocações, maldições, termos populares (termos que zombam das outras casas comerciais concorrentes), e que perpassam o sistema do realismo grotesco e das formas da festa popular, trazendo a marca do caráter não-oficial e da liberdade da praça pública, como exemplificado por Bakhtin. Daí seu gesto democratizador, ligado as camadas populares que tem seu locus nos tipos negros.

Esse grotesco na série Casa Mathias, marca não apenas caricaturas construídas com fins satíricos, mas sobretudo aquelas que se apresentam sob o

⁴⁷⁷ 150 Anos de Compra e Venda. In: **Álbum de Debret e da mui Leal e Histórica Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro. O Cruzeiro, 1965. p. 112

aspecto da bufonaria, numa comicidade mais solta e desabrida – como o cartaz Choceiro e de Cartola -, provocadora do riso burlador e sarcástico, mas também com a característica do regozijo e prazer.

Esse caráter grotesco – de um grotesco suave - tem haver não somente com o estilo mas também a forma das mensagens contidas nas publicidades. Para isso, influi o estilo realista grotesco do caricaturista, como no desenho “Rancho da Virgulina 1936” (fig. 35), caracterizado num grafismo nervoso, numa barafunda de linhas confusas e disformes, anarquistas, em conjunto com a expressão cômica das figuras, parafraseando Baudelaire, assaltado por uma turba de detalhes, todos reclamando justiça com a mesma fúria de uma multidão ávida por igualdade absoluta. Grotesco que não chega ao grotesco da monstruosidade – como em Goya – mas sim pelas raias do burlador, do cômico, do absurdo e do disparate das cenas e da mensagem, e do expressionismo de alguns personagens, de suas máscaras faciais.

Em relação ao tipo de riso, a série Casa Mathias caracteriza-se por um riso acolhedor. Como explica Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite, em “Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas – A Caricatura na literatura paulista 1900-1920”: “Existem duas formas de cômico, uma mais rara, de regozigo e comunhão, ligada ao riso de acolhida, regenerador, fundamentalmente lúdico e cordial, e outra mais comum, forma de punição e recusa, geradora do riso de rejeição.”⁴⁷⁸ Nessa perspectiva, a série Casa Mathias estaria mais perto então desse tipo de caricatura classificada como cordial, pela simpatia que expressa, ressaltando ou criando traços de afinidade e identidade com o público, que passa a admirar a série. Sylvia Helena Telarolli explica então que:

“o riso, manifestação física por meio da qual avaliamos a eficácia cômica, tem um caráter duplo: há um riso de acolhida (cômico) e um riso de exclusão (ridículo). Portanto, o texto cômico não exerce sempre um papel hostil ou agressivo; pode provocar no leitor uma reação mais branda, de simpatia, condescendência ou mesmo solidariedade, seja com relação a pessoas ou fatos tratados no texto, seja com relação ao próprio texto ou a seu produtor.”⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. **Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas – A Caricatura na literatura paulista 1900-1920**. São Paulo Editora Unesp, 1996. p. 24

⁴⁷⁹ **Idem.**, p. 24

Também deve ser levado em conta o aspecto da carnavalização, do riso festivo, onde o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, em que a introdução de determinados termos, como “Lanfranhundos da Zona”, “Macumbeiro Mathias” ou “preços a lá macumba”, revela algo que estando a margem da sociedade passa a ser agora prestigiado. Um determinado sincretismo cultural, onde a cultura negra é prestigiada, pois o termo macumba é de origem africana. E há o aspecto da dança e da música na série, imbuído da cultura do carnaval, onde se expressa o negro brasileiro em toda a sua criatividade.

Por outro lado, o pioneirismo de Seth, na contribuição de seus personagens negros - a negra Virgulina e suas comparsas - é mais uma vez singular, pois muitas vezes na publicidade brasileira a morena é apresentada de forma abranquizada, como a morena cor de jambo do anúncio do “Creme Dental Eucalol” (fig. 127), com a seguinte legenda:

“MORENA BRASILEIRA

A morena brasileira, morena cor de jambo e dentadura de pérolas, inspiradora adorável de poetas e prosadores, é o encanto supremo do nosso país. Todos porfiam em conservar-lhe as graças naturais. Nossos maiores escritores a perpetuam em suas obras e os bardos a cantam em suas belíssimas modinhas. Os cientistas também trabalham para que ela possa conservar, por longos anos, o frescor da sua cútis maravilhosa e a sedução do seu sorriso encantador. Criaram, para isso, o sabonete Eucalol, emoliente, suave e ativo renovador da epiderme, e o Creme Dental Eucalol que impede a formação do tártaro, clareia os dentes e tonifica as gengivas.”⁴⁸⁰

Nesse sentido, nunca é demais ressaltar, que nas primeiras décadas do século XX, em plena *Belle Époque* ou nos anos loucos da década de 1920, a figura da mulher bela, sensual e sedutora é sobretudo européia, e a estilização das obras dos artistas com influência francesa e sofisticação. Em contraposição vemos a presença negra em inúmeros anúncios de Seth, como o anúncio dos motores Rex, de 1913; da pasta dental Thymodonte, de 1928; ou na publicidade dos anos 1930,

⁴⁸⁰ Propaganda do Creme Dental Eucalol. **Careta**, 09 de novembro de 1935.

um diálogo entre Virgulina e Mathias: “Com que roupa, sim, com que roupa. Mas, Mathias, eu pergunto: Com que roupa eu vou ao samba que você me convidou?”, em que o artista faz uso de uma expressão de época, a música popular de Noel Rosa. (fig. 33) Destaca-se então as formas de ritos e espetáculos, como as festas de carnaval, o futebol, as danças de gafieira, multidões de populares com o desejo de comprar artefatos nessa casa comercial – o aspecto da praça pública aí incluso.

Nessa perspectiva, no desenho intitulado “Rancho da Virgulina 1936” (fig. 35), a temática é o carnaval. O desenho apresenta um multidão em bloco, um grupo de populares de todas as raças, sobretudo negros, apertados, comprimidos uns aos outros, num grafismo grotesco. Charge publicada no período carnavalesco, pois traz a legenda ao alto “Sortimento Ultra Chic para o Carnaval só na Casa Mathias”. O aspecto da carnavalização é reforçada em outra charge, sobre um baile de carnaval, em que os personagens se vestem a maneira de outros personagens históricos. Em muitos cartazes, Seth desenhou o “Grupo dos Lanfranhudos da Zona”. (fig. 128) Aqui, a própria introdução da palavra “zona” tem o caráter do grotesco destacado em Bakhtin e revela o teor popular desses músicos e compositores. A palavra “zona” ressoa como algo à margem da sociedade, mas também lúdico, irônico, brincalhão. Em outra charge (fig. 129), o desenho tem a temática do carnaval, apresentando o diabo de carnaval, a baiana, a rainha e o Rei Momo - no caso o próprio Mathias -, carnavalescos, foliões, expressões grotescas e animadas, enfim, o povo em ritmo de festa. Apresenta a seguinte legenda:

“ATÉ O DIABO DÁ GARGALHADAS COM OS PREÇOS, COM
OS PREÇOS DA CASA MATHIAS

POVO! Desde a fundação da nossa casa, que sempre procuramos servir o melhor possível a nossa numerosa freguesia. Vender barato mas vender muito. Nunca nos importamos de lucros. A nossa organização foi sempre a brasileira, nada de estrangeirismos.”⁴⁸¹

⁴⁸¹ Propaganda da Casa Mathias. **A Manhã**. Rio de Janeiro, 9 de fevereiro de 1949.

Para o pesquisador Felipe Ferreira, em sua obra “O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro”, o carnaval é festa do povo, preconizando então que na segunda metade do século XIX, a implantação da brincadeira ao gosto burguês nas cidades brasileiras havia reforçado a idéia do Carnaval como um contraponto à vida cotidiana, um momento onde "tudo podia acontecer" e onde "todas as loucuras eram permitidas". Complementando: “É claro que isso não era para ser entendido ao pé da letra, pois, apesar desse belo discurso, as ‘loucuras’ só eram permitidas enquanto não fossem consideradas ‘Entrudo’. Nesse caso, a coisa se modificava, como se pode perceber através das contínuas reafirmações de posturas policiais proibindo e punindo toda uma série de ‘exageros’.”⁴⁸² Ele formula então:

“Nos primeiros anos do século XX, entretanto, já vinha se fixando o conceito do Carnaval como uma festa popular, no sentido de uma brincadeira nascida no povo e a ele destinada. A folia passa a ser um momento de relaxamento das agruras do dia-adia, uma festa que diverte, distrai e faz esquecer os ‘problemas’ da vida. Um momento de liberdade. Uma fuga temporária do desencanto cotidiano, como bem expressa o texto a seguir, publicado no Jornal do Commercio, de 13 de fevereiro de 1904:

‘Nos ciclos periódicos de 365 dias que desfilamos na vida, como grandes contas de um rosário, são poucas as alegrias sãs e não têm conta as tristezas. Eis porque a fase ruidosa que hoje se abre, numa alvorada de risos, de sonoras músicas e luzes fascinantes, é acolhida por todos com a ânsia de se divertir, de se entregar aos braços da folia, antegozando essa loucura transitória que tanto nos apraz...

Não valem pelas mágoas de todo o ano esses três dias de febre e de delírio? O Carnaval é a festa do povo, é o portador da alegria que se espalha nas ruas, alastra-se como um rastilho de pólvora, apreende todas as armas e desterra para ínvias e escuras paragens o espectro da tristeza’.”⁴⁸³

A visão modernista vai incorporar a esse sentido de desafogo do cotidiano a idéia do Carnaval como uma forma de resistência "antropofágica" do povo

⁴⁸² FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. p.252.

⁴⁸³ **Ibid.**, p. 252

brasileiro às imposições externas. Uma espécie de liquidificador capaz de transformar tudo em loucura carnavalesca.

Isabel Lustosa, em “Trapaças da Sorte – Ensaios de história política e de história cultural”, transcreve comentário do humorista e escritor Mendes Fradique, autor de “O Brasil pelo Método Confuso” e outras obras. Segundo a autora, o que importava, segundo Mendes Fradique, era descobrir qual a “tendência indóllica” de nosso povo, isto é, a tendência que congrega uma nação inteira numa “afinidade hemoglobínica”.⁴⁸⁴ Afirma assim que: “No nosso caso, revela Mendes Fradique, este elemento é o Carnaval. A nossa natureza tropical, ensolarada, só se dá bem com as roupas leves e coloridas que se usam no carnaval. ‘Nascemos carnavalescos’”.⁴⁸⁵ E completava: “E a prova disso estava na própria atitude do Estado, que não ‘subvenciona os hospitais, as escolas, os artistas, as indústrias, os sábios, mas que concede larga subvenção às instituições carnavalescas’”.⁴⁸⁶ Acrescentava Mendes Fradique:

“Não sei, de outra época em que se observe melhor ordem pública, maior tolerância cristã, maior amor ao próximo, maior capacidade de trabalho. (...) Suplantando crenças, religiões, revezes financeiros, condições sociais, cores políticas, o carnaval envolve e esmaga a tudo e a todos, levando de vencida quantos obstáculos se lhe antepõem, desde o luto nacional até o aguaceiro inclemente.”⁴⁸⁷

Isabel Lustosa ainda leva em conta que Mendes Fradique não viveu para ver a espantosa capacidade de organização das escolas de samba de hoje em dia, com aquele número enorme de figurantes e tudo desfilando arrumadinho, cumprindo um rigoroso cronograma: “Aquilo acontecer sem um ensaio geral prévio faz a gente pensar em como tanta energia assim poderia ser usada em outras coisas benéficas ao país.”⁴⁸⁸

⁴⁸⁴ LUSTOSA, Isabel. **As Trapaças da Sorte - Ensaios de história política e de história cultural**. Belo Horizonte: UFMG, p. 305

⁴⁸⁵ **Idem.** p. 305/306

⁴⁸⁶ **Ibid.**, p. 306

⁴⁸⁷ **Ibid.**, p. 306

⁴⁸⁸ **Ibid.**, p. 306

Assim, percebemos esse caráter carnavalesco em vários desenhos publicitários, como a charge (fig. 36) em que aparece um grupo de mulatas e negras sendo levadas nas costas de Mathias e outros homens, numa cena de alegria dançante, onde é evidente a mensagem de democracia racial, espírito festivo e carnavalesco. Desse modo, Mikhail Bakhtin, autor já citado em nosso estudo, ressalta que uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores, pois todos os que riem estão incluídos, o povo não se exclui do mundo em evolução. Bakhtin explica previamente a natureza complexa do riso carnavalesco:

“É, antes de mais nada, um riso festivo. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato ‘cômico’ isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (esse caráter popular, como dissemos, é inerente a própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é ‘geral’; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.”⁴⁸⁹

Por conseguinte, se há o aspecto carnavalesco, o riso festivo da multidão, o caráter da praça pública na obra de Seth, características apontadas por Mikhail Bakhtin em seu clássico estudo sobre o estilo do carnaval, e que trouxemos para o nosso caso, isso deve-se em parte à inclusão do negro, de personagens negros, nessa série de trabalhos publicitários do caricaturista. Para o antropólogo Darcy Ribeiro, historicamente no Brasil, o negro rural, trasladado às favelas, teve que aprender modos de vida da cidade, onde não podia plantar. Afortunadamente, os negros de antiga extração nelas instalados já haviam construído uma cultura própria, na qual se expressavam com alto grau de criatividade. Uma cultura feita de retalhos do que o africano guardara no peito nos longos anos de escravidão, como sentimentos musicais, ritmos, sabores e religiosidade.⁴⁹⁰ Em sua concepção, complementa ainda sobre a influência da contribuição negra:

⁴⁸⁹ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987. p. 10

⁴⁹⁰ RIBEIRO, Darcy. *O Povo Brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 222

“Com base nela é que se estrutura o nosso Carnaval, o culto de Iemanjá, a capoeira e inúmeras manifestações culturais. Mas o negro aproveita cada oportunidade que lhe é dada para expressar o seu valor. Isso ocorre em todos os campos em que não se exige escolaridade. É o caso da música popular, do futebol e de numerosas formas menos visíveis de competição e de expressão. O negro vem a ser, por isso, apesar de todas as vicissitudes que enfrenta, o componente mais criativo da cultura brasileira e aquele que, junto com os índios, mais singulariza o nosso povo. O enorme contingente negro e mulato é, talvez, o mais brasileiro dos componentes de nosso povo. O é porque, desafricanizando na escravidão, não sendo índio nativo nem branco reinol, só podia encontrar sua identidade como brasileiro. Vale dizer como um povo novo, feito de gentes vindas de toda parte, em pleno e alegre processo de fusão. Assim é que os negros não se aglutinam como uma massa disputante de autonomia étnica, mas como gente intrinsecamente integrada no mesmo povo, o brasileiro.”⁴⁹¹

Do mesmo modo, Felipe Ferreira nos alerta que para o carnaval influiu a cultura negra, e que, no início, apesar de eminentemente "nacional", o Carnaval que se organizava nas ruas do Rio de Janeiro estava longe de rechaçar suas influências "globais". Modismos externos eram aceitos, e deglutidos pelo modo "modernista" de ser, afirmando: “Uma dessas influências, que acabou se revelando determinante para o desenvolvimento do Carnaval no Brasil, foi a onda de valorização da cultura negra que varreu a Europa nas primeiras décadas do século XX. O sucesso que faziam em Paris a bailarina Josephine Baker e os músicos de jazz, e a utilização da temática africana nas pinturas de Picasso e Leger são alguns exemplos desse processo.”⁴⁹²

Mas o carnaval, assumido pela cidade como algo de genuinamente seu, e contando com o apoio da intelectualidade brasileira, passaria a ser quase sinônimo de Rio de Janeiro, enquanto o termo "carioca" passava a equivaler a "carnavalesco". "São Paulo dá café, Minas dá leite e a Vila Isabel dá samba", cantaria Noel Rosa em 1936. Oswald de Andrade, em sua célebre frase, diria: "Nunca fomos catequizados. Fizemos foi carnaval." Dentro dessa concepção, no dizer de Felipe Ferreira, o Rio de Janeiro impunha-se como eixo da folia e lugar central para expressão dessa força carnavalesca popular. Di Cavalcanti, em

⁴⁹¹ *Idem.*, p. 223

⁴⁹² FERREIRA, Felipe. *O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 256

O Jornal, em fevereiro de 1928, assim representa a cultura de nosso povo através do malandro, da baiana, da cabrocha e do sambista, que se tornaram, a partir dos anos 1920, os símbolos do Carnaval e do próprio país. Para o pintor, o carnaval "é uma das formas de meu carioquismo irremediável e eu me sinto demasiadamente povo nesses dias de desafogo dos sentimentos mais terrivelmente terrenos de meu ser". Nos anos de 1930, Villa-Lobos afirmaria que "o carnaval brasileiro é o maior fanatismo nacional. É realmente a festa mais popular do meu país, a mais original típica, sobretudo no Rio".

Felipe Ferreira conclui que o posto de núcleo centralizador e disseminador da folia carnavalesca brasileira, ocupado "oficialmente" pela cidade do Rio de Janeiro no início do século XX, não somente resultado de uma "descoberta" dos modernistas, decorria também do próprio formato da festa que, desde seus primeiros momentos, tinha sido elaborada através de diversos níveis de negociações e diálogos. Nos primeiros anos, logo após 1855, essas trocas se davam, como já vimos, entre as diferentes classes sociais da cidade, através dos encontros e desencontros acontecidos nas suas ruas.⁴⁹³

Por sua vez, e usando a acepção de Bakhtin, é muito conhecida a existência de fenômenos similares na época atual, ou seja, o diálogo entre diversos níveis sociais no carnaval. Por exemplo, quando duas pessoas criam vínculos de amizade, a distância que as separa diminui (estão em "pé de igualdade"). Daí porque na série Casa Mathias, que explora as cenas de festa, da confraternização através do riso, ocorre a democratização da participação dos personagens oriundos de origens sociais e raciais diversas, convivendo mutuamente, entrelaçando-se socialmente. Numa charge um grupo de senhoras negras aparentam reivindicar algo, e Mathias aparece suando, pensativo, tentando atendê-las. (fig. 40) Em outra, publicada em "A Manhã" (fig. 8), em 1949, várias negras participam de um banquete com vários homens brancos e negros, além de Mathias e Virgulina. Estão vestidos a caráter, bem posicionados socialmente. Esse aspecto de destaque aos tipos negros e a democracia racial transparece, inclusive, como já sublinhamos, nas legendas publicitárias da Casa Mathias: "Mathias e Virgulina cá vos esperam para dar uns beijos nos vossos lábios mimosos, seja branca, seja

⁴⁹³ **Idem.**, p. 253

mulata, seja morena ou creoula, todas levarão uma beijoca”. (fig. 9) Essa democratização racial e o elogio à miscigenação tem seu ápice na caricatura em que Virgulina é carregada nas costas de Mathias, e ela segura um bouquet de flores, reforçando a imagem do romantismo do casal, uma inter-afecção racial. (fig.41)

Felipe Ferreira afirma então que o reflexo desse interesse pela cultura dos povos africanos e seus descendentes iria se expressar em terras brasileiras através de textos teóricos "modernistas" - como os publicados na revista *Estética*, por exemplo -, através da utilização da temática negra nas artes - como o quadro *A negra*, pintado por Tarsila do Amaral, em 1923, ou o painel “Samba e Carnaval” que Di Cavalcanti pintaria, em 1929, para o Teatro João Caetano - ou na literatura, com o livro “Essa negra Fulô”, de Jorge de Lima.⁴⁹⁴ Assim, se a presença de personagens negros indica a singularidade de Seth entre outros caricaturistas, também havia uma mudança maior na forma de percepção de um conjunto de atores sociais mais diversificado na construção da identidade da cidade, do país, sobretudo em outros ramos artísticos como a pintura e a música. Poderíamos nos indagar se essa valorização do negro na obra de Seth não seria antes o reconhecimento desses grupos sociais e de sua criatividade cultural, e que assim sendo ele propriamente não valorizaria a inventividade do negro. Também a mesma pergunta poderia ser feita, ao explicitar que a série *Casa Mathias* foi uma criação intelectual de Mathias da Silva, o dono da casa comercial, sendo Seth o seu criador gráfico-cultural. Mas teríamos que responder que a presença dos negros é até hoje discriminada na mídia e na publicidade brasileira (a quantidade de atores negros nos comerciais de televisão ainda é pequena), portanto, Seth valoriza a contribuição dos negros à nossa cultura, ao representá-lo, interpretá-lo em centenas de cartazes publicitários, não somente na *Casa Mathias*, mas em outros trabalhos comerciais, e na série *Flagrantes Cariocas*, fazer justamente o seu olhar gravitar sobre determinados flagrantes onde o negro e sua criatividade está presente, na música, na dança, e no carnaval. E o carnaval significaria o elo de nossa tradição cultural, como diz Felipe Ferreira, acrescentando:

“O Carnaval passava a representar a síntese do Brasil. Não mais uma festa com um formato específico, mas uma reunião de diversas festas e ritmos populares. A folia carnavalesca propiciaria, desse modo, uma

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 256

epifania, um momento de intenso contato com a ‘verdade’ nacional. O Carnaval passa a ser encarado como uma expressão da tradição. O carnaval que surgia nesse momento (anos 1920-1930) já não repetia mais as antigas tensões e estava pronto para representar seu papel de articulador das diferenças nacionais. Desencadeado no Rio de Janeiro, esse processo iria se repetir nos principais centros carnavalescos do Brasil, estando na raiz, por exemplo, do surgimento dos clubes de frevo no Recife e dos afoxés em Salvador.”⁴⁹⁵

Nesses termos, Bakhtin formula então:

“O carnaval é a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua vida festiva. (...) As festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma forma primordial, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo.”⁴⁹⁶ “A sua sanção deve emanar não do mundo dos meios e condições indispensáveis, mas daquele dos fins superiores da existência humana”⁴⁹⁷

Na ótica de Bakhtin, por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de jogo, as festividades carnavalescas estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral. (...) Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Em sua concepção, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores e também ignora o palco. Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da liberdade. O carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização, ou seja, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 255/256

⁴⁹⁶ BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987. p. 7

⁴⁹⁷ *Idem.*, p. 8

Martinho da Vila, o célebre compositor sambista, em suas memórias sobre Vila Isabel, lembra de uma passagem que demonstra justamente que, no que tange a Casa Mathias, a vida imita a arte, ou melhor, representa a arte, tal como disposto por Bakhtin:

“Naquela época os operários das fábricas faziam seus blocos, que saiam no sábado de Carnaval, quando acabava o trabalho, ao meio-dia. E começava o Carnaval na Vila. O conjunto do Candinho era contratado para isso. A moçada fazia uma "vaquinha" e pagava, antecipadamente, uma viagem de bonde ida e volta até o centro da cidade. Os blocos visitavam os moradores dos bairros que serviam comida e bebida à vontade. Este era o pagamento do conjunto. Ficaram conhecidos os blocos das fábricas Confiança, América Fabril e até da Casa Mathias, na Rua Larga, que trazia seus empregados para brincar na Vila, tendo à frente o ‘Seu’ Mathias e a Virgulina.”⁴⁹⁸

Sobre os blocos com características de pequeno carnaval, como o bloco da Casa Mathias, vale notar, na elaboração de Felipe Ferreira, que, naquela época, tinha conotações mais positivas que negativas, associando aos grupos populares idéias de inocência e pureza, além de colocá-los como algo "que ainda não cresceu", necessitando, portanto, de proteção e cuidados. Formula então que “esse tipo de pensamento teria, como veremos, importantes conseqüências para a festa carnavalesca. Em 1933, a publicação de outro livro - Casa Grande & Senzala, de Gilberto Freyre - colaboraria para popularizar um tema que já transitava pelo pensamento nacionalista: a importância da cultura negra, e sua relação com a branca, para a formação da nação brasileira.”⁴⁹⁹ Mais uma vez a folia carioca antecipava e refletia as questões brasileiras, pois já no final dos anos 1920 podia-se perceber um notável impulso nas manifestações carnavalescas de influência negra, como podemos perceber no desenho de Seth, do “Bloco dos Lanfranhudos da Zona” (fig. 113), publicado em 1926 no Jornal do Brasil, com um conjunto de negros e negras sambistas dançando e cantando. Felipe Ferreira comenta:

“Como se sabe, as idéias modernistas no Brasil tiveram seu marco simbólico na Semana de Arte Moderna, acontecida em São Paulo em

⁴⁹⁸ VILA, Martinho da. **Disco Martinho de Vila Isabel**. Rca, 1984.

⁴⁹⁹ FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, p. 251

1922. O Rio de Janeiro, no entanto, não ficaria de fora desse movimento, tendo uma participação ativa em sua implantação e disseminação. Entretanto, diferentemente de São Paulo, no Rio de Janeiro não se encontraram muitos adeptos para a realização de um movimento formal que discutisse a identidade nacional. Como destaca Mônica Velloso, em seu livro *Modernismo no Rio de Janeiro*, na metrópole carioca 'o intercâmbio cultural entre artistas, intelectuais e as camadas populares tendia a ocorrer nas ruas, nos cafés, nas festas de igreja - como a da Penha -, nas casas de santo - como a da 'tia' Ciata - e também nos carnavais'. Ou seja, seriam as festas e espaços populares da cidade que propiciariam gerar e incentivar o desenvolvimento das idéias modernistas na capital do país."⁵⁰⁰

Sobre os aspectos populares da cidade, Seth nos dá o exemplo da charge em que aparece Mathias no telhado do seu estabelecimento comercial, falando "Espera ahi! Cuidado com as Vitrinas!... A moamba chega para todos..." (fig. 34), e percebemos em destaque a multidão, a balburdia da cena, a confusão da multidão disparatada que tenta invadir o estabelecimento, carros subindo pelas paredes, mulheres caindo e aparecendo suas pernas de fora... Em plano destacado, aparece um personagem negro, dentro da característica inter-racial já apontada por nós. Em parte de sua produção, o caráter da multidão aparece na temática do carnaval, e há também o caráter da carnavalização da obra, do riso festivo, já apontada em inúmeros exemplos, ao analisarmos a noção do riso carnavalesco.

Por sua vez, para a popularização do carnaval também influenciou o apoio que essa festa obteve dos jornais populares brasileiros nas primeiras décadas do século XX. Assim como Seth, que publicava suas campanhas publicitárias com espírito carnavalesco em jornais como *A Noite*, *A Notícia*, *O Jornal*, *A Vanguarda*, os jornais populares cariocas foram fundamentais na disseminação e popularização do carnaval. Em 1907, conta Jota Efegê, o grupo *Dragão de Ouro* foi buscar seu estandarte na sede do *Jornal do Brasil* cantando uma música especialmente composta para a ocasião ("Aqui vai o *Dragão de Ouro* / Brilhando como um fuzil / Vai buscar seu estandarte / Lá no *Jornal do Brasil*"). Em pouco tempo quase todos os grupos e jornais estavam envolvidos nesses eventos, que eram noticiados e divulgados diariamente durante semanas anteriores ao carnaval, destaca Felipe Ferreira. E complementa:

⁵⁰⁰ *Idem.*, p. 251

“Em 1921, o periódico O Imparcial promoveria um ‘Concurso para ranchos, blocos e cordões’, ou seja, para as chamadas Pequenas Sociedades, onde seriam premiados, com taças de prata, ‘o mais rico conjunto’, ‘a melhor harmonia’ e ‘o mais artístico estandarte’.

Todo esse investimento dos jornais acabaria por causar um efeito inesperado, que era a concentração dos grupos carnavalescos nas imediações da Rua do Ouvidor, que, como sabemos, reunia boa parte das redações dos principais periódicos do Rio de Janeiro. Esse fato explica a manutenção da importância carnavalesca daquela rua e adjacências, mesmo após a construção da Avenida Central, e a grande aglomeração de grupos na região da avenida próximo a seu cruzamento com a Rua do Ouvidor, área que passava, desse modo, a centralizar o Carnaval do Rio de Janeiro. A concentração de grupos populares naquele espaço chegaria a tal ponto que, na década de 1920, o poder público estabeleceria uma rota alternativa para que alguns grupos que desfilavam pela avenida fossem obrigados a desviar seu caminho, evitando o local tão disputado”.⁵⁰¹

O Diário de Notícias também participou, juntamente com o Jornal do Brasil, A Manhã, O Jornal, O Globo e o Jornal do Comércio, evidenciando marcar posição como jornais populares na valorização do carnaval. E era justamente em alguns desses jornais, como A Manhã, O Jornal, entre outros, que Seth publicava seus disparatados anúncios com espírito festivo-carnavalesco, sobretudo nas datas comemorativas do aniversário da Casa Mathias e do Ano Novo, assim como, no próprio carnaval, síntese da cultura de nosso país.

⁵⁰¹ **Ibid.**, p. 271/272

5.4 O NEGRO NA CARICATURA DE SETH

Em nossa compreensão, acreditamos ser notório que entre os caricaturistas de sua geração será Seth aquele que mais vai absorver e representar com vigor a cultura e a presença de personagens negros na caricatura brasileira, sendo por isso mesmo, um dos caricaturistas brasileiros à contribuir com o esforço de modernidade que outros artistas, ligados a pintura, a música e a literatura, estavam buscando no êxito de se ensejar as bases de uma fisionomia cultural brasileira, multifacetada, rica e original.

Na publicidade, o caráter de afeição racial entre Mathias e Virgulina já foi apontado em inúmeros trabalhos. Em um desses desenhos Mathias está de braços abertos esperando Virgulina, que desce de paraquedas. Por sua vez, as obras “Quando a Morena Passa” e “O Democrático Bonde” tratam do tema do afeto, entre o malandro - branco ou mestiço - e a negra; e, no segundo caso, o afeto entre negros. Em “Quando a Morena Passa”, a negra trata com desdém a cantada do homem. Entretanto, a cena em si, como outras da série Casa Mathias, evidenciam o caráter de interafecção racial, a afeição do branco/mestiço - inseridos num contexto da cultura luso-brasileira - com a negra, traço da miscigenação de nosso povo.

Há nessa série de quadros, em cada quadro, vários polos semânticos em cena. Em dois desenhos sobre o rádio há a questão do negro na música popular, e o violão está presente em ambos os desenhos. Na obra “Rádio – Programa de Estúdio” (fig. 27), Seth representou um artista negro tocando pandeiro e o grupo musical compondo nesse programa de estúdio.

“A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável”, disse Baudelaire, e Seth capta, na série *Flagrantes Cariocas*, instantes, instantâneos, momentos fugidios, como na obra “Dois Desejos”, e que caracterizam a psicologia de um povo, em sua forma cotidiana de se relacionar. De igual modo, capta as características da evolução urbana e social do Rio de Janeiro, naquele momento, tornando o caricaturista um

cronista de uma época, documentando o efêmero, o gesto próprio de um tempo. É bem verdade, que nas situações do afeto entre um homem e uma mulher, seja branco com negra ou não, há uma patente atualidade e atemporalidade das obras, assim como, nas obras em que evidencia uma dramaticidade social. A imagem que emerge da obra de Seth é a imagem da democracia racial, onde brancos e negros constroem um país, em pé de igualdade, apesar de reconhecer diferentes pontos de escala social onde se encontram os negros.

Assim, sua obra atua como um pêndulo, pois, se em instância maior, coloca-se na quebra dos padrões de *status quo* racial e social, visto que a própria mistura de raças apresentada por Seth em inúmeras cenas hilariantes constitui a idealização de uma democracia racial, na qual o aspecto do popular e do povo tem fundamental importância, em outra instância, reconhece ele ao mesmo tempo, no caso da obra “O Democrático Bonde” (fig. 19), um traço do racismo existente na sociedade brasileira.

O Bonde, como decerto outros veículos de transporte em massa, é o “lócus” da congregação de personagens de várias camadas sociais. Ponto de encontro e passagem, elo de democratização do movimento da cidade. O Bonde que Seth desenha, assim como, qualquer veículo de transporte coletivo, como a pintura “O vagão de Terceira Classe”, do caricaturista francês Honoré Daumier, possibilita o “lócus” de situações dramático-sociais. Na pintura de Daumier (fig. 130), de 1862, em primeiro plano, está a penúria que se repete de geração em geração. No plano posterior, de costas para o sofrimento, os que viajam em outra classe (ricos e aristocratas).

“O Democrático Bonde” de Seth apresenta uma dessas situações dramático-sociais, posto que o casal de negros enamorados estão sendo vistos de forma preconceituosa por uma senhora, e ao mesmo tempo, também por um olhar complacente e generoso de uma jovem moça. Essa charge de Seth parece nos dizer que o olhar dessa senhora, de forma arrogante, representa uma atitude arcaica e ultrapassada, e que não deseja a presença do casal de negros no Bonde. Por outro lado, o olhar da jovem moça representaria um olhar livre de amarras preconceituosas, portanto atualizado e crítico em relação a eventuais preconceitos.

Percebe-se positividade no olhar da moça, e uma crítica ao temperamento da velha senhora, figurada ridicularmente em sua característica bonachona. Charge que é de uma atualidade muito grande, cujo título “O Democrático Bonde” é por assim dizer uma ironia – não há democracia nesse bonde - e um questionamento, pois Seth não esconde a triste realidade do preconceito racial, antes o identifica e o critica. Mas a visão do caricaturista vislumbra a positividade da democracia racial, o direito da igualdade de ir e de vir, o direito da igualdade racial, pois os negros enamorados ocupam seu espaço.

Assim, podemos afirmar que, se no plano social as questões que envolvem as relações inter-raciais entre o “branco” e o “negro” colocam-se numa problemática complexa, e, se de um lado, a obra de Seth escolheu como tema principal de sua obra justamente o aspecto de inter-afecção racial como marco - fazendo dos personagens Mathias e Virgulina o foco de sua obra, além da série *Flagrantes Cariocas* --, por outro turno, não podemos ignorar que o artista sabia e refletia, como exemplifica em “O Democrático Bonde”, da presença do racismo no Brasil. É como se ele trabalhasse em dois níveis, de forma pendular, oscilando entre as teses de Gilberto Freyre – impregnada da democracia racial – e as teses de um Roger Bastide ou Florestan Fernandes, que revelam a triste realidade do preconceito racial no Brasil.

Para Octavio Ianni, em “O Preconceito Racial no Brasil”, no início dos anos 1950, “impressionados com a tese da democracia racial, os membros da Unesco decidiram fazer estudos para incentivar o esclarecimento do problema.”⁵⁰² A hipótese de que o Brasil seria ou era uma democracia racial foi adotada com muito entusiasmo e a proposta era apresentar dados substantivos que comprovassem essa tese. Para ele, vários estudos feitos por norte-americanos e por alguns brasileiros seguiam na mesma direção: “Ou seja, de que no Brasil havia preconceito de classe e de que o preconceito racial era apenas um ingrediente do preconceito de classe, tese decorrente de análises oriundas das

⁵⁰² IANNI, Octavio. O Preconceito Racial no Brasil. In: **Estudos Avançados n. 50**, V. 18, – Dossiê: O Negro no Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo, jan / abril 2004, p. 9.

obras de Gilberto Freyre. E que, inclusive, tem uma raiz no trabalho que Donald Pierson realizou na Bahia.”⁵⁰³

Assim, na avaliação de Octavio Ianni, o impacto desses estudos foi assimilado de modo traumático porque havia na ideologia brasileira e na academia, como ambiente cultural, um certo compromisso com a tese da democracia racial, sublinhando então: “Com os trabalhos de Roger Bastide e Florestan Fernandes, em ‘Negros e brancos em São Paulo’, é que foi revelada a realidade do preconceito racial de par em par com o preconceito de classe e, portanto, o preconceito racial constitutivo da sociabilidade na sociedade brasileira.”⁵⁰⁴ Em sua análise, ainda formula que é preciso reconhecer que um mergulho na história social do Brasil mostra que durante a escravidão formou-se uma poderosa cultura racista:

“Essa idéia, em grande medida, já está em Caio Prado Júnior. Em seu livro ‘A formação do Brasil contemporâneo’, há um estudo primoroso sobre o que foi o escravismo na formação da colônia, inclusive com desenvolvimento fundamentais em termos do que é a sociabilidade, a cultura e o contraponto escravo-senhor. Esta questão que pode ser encontrada parcialmente está em trabalhos de Roger Bastide e de forma mais elaborada em textos de Florestan Fernandes.”⁵⁰⁵

Temos elementos biográficos que também ajudam, mas acho que não devem ser postos em evidência. A vivência de Florestan Fernandes como criança, adolescente e adulto, na cidade de São Paulo, deu a ele uma percepção aguda do que era a cidade. Isso aparece em seu livro ‘A Integração do negro na sociedade de classes’. É patente que ele vê a questão racial inclusive a partir de sua vivência em São Paulo. Enfatizo esse argumento de que no patamar em que eles estavam a sociedade do Centro-Sul – havia uma urbanização intensa e recente, classes sociais evidentemente em formação e a industrialização, onde foi possível descortinar que o preconceito racial não se reduzia ao preconceito de classe. Mesmo porque os estudos posteriores, que eles fizeram, demonstraram que, na fábrica, dois operários na mesma seção se discriminavam segundo sua etnia.”⁵⁰⁶

⁵⁰³ **Idem.**, p. 9

⁵⁰⁴ **Ibid.**, p. 10

⁵⁰⁵ **Ibid.**, p. 11

⁵⁰⁶ **Ibid.**, p. 12

Por sua vez, é curioso dizer no âmbito da vivência da urbanização intensa, que a questão suscitada em decorrência do “lôcus” propiciador de situações sociais conflitivas, em nosso caso, o Bonde - podendo ser qualquer meio de transporte de massa - também ensejou problemas tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. É conhecido o caso da costureira negra norte-americana Rosa Parks, que, cansada após um dia fatigante de trabalho, não quis ceder seu lugar a um passageiro branco no ônibus. Naquele fim de tarde em Montgomery, Alabama, no coração racista do Sul dos Estados Unidos, detonou-se um movimento que galvanizou toda uma geração de americanos na luta para por fim a um sistema de discriminação que transformava os negros em cidadãos de segunda classe.

A resistência de Rosa Parks - que lhe valeu a prisão dos brancos e a imortalidade da História – meio século depois possibilitou que os negros americanos ascendessem, ocupando hoje o cargo de generais, ministros, empresários, governadores e prefeitos de importantes cidades, apesar do acesso desigual de melhorias, pois, 50 anos após o início do movimento de direitos civis, basta olhar o quadro de estatísticas americanas para perceber que a escravidão e sua herança mais perversa, a discriminação racial, ainda marcam a democracia norte-americana.

Por conseguinte, apesar da publicação do quadro “O Democrático Bonde”, obra que enseja reflexões profundas, no cômputo geral, sobre a obra de Seth, é necessário reconhecer seu pioneirismo e vanguarda na série “Flagrantes Cariocas” e nas centenas de propagandas publicitárias em que Seth evidencia a contribuição e o universo da cultura negra despontando como singular na cultura brasileira. Na obra “Um ‘Choro’ Alegre” (fig. 3), por exemplo, há a valorização da gafeira e do choro como gênero musical, sendo a própria obra uma homenagem à gafeira. Seth valoriza então um gênero musical que tinha popularidade junto aos negros, pois não tem nenhum personagem branco nesse desenho (apesar de, na época, os brancos, em menor número, também frequentarem a gafeira). A gafeira era um gênero considerado coisa menor, que a elite não aprovava, mas que o artista admirava, como podemos perceber na legenda da obra original: “Uma Noite ‘Chorosa’ nas ‘estrelas’ candentes da amplidão”. Em “E.F.C.B. – Direto a

Cascadura ou vice-versa” ressalta também a figura do negro, bem vestido, fumando charuto, com chapéu de palha e panamá, terno e bengala. Seth apresenta os negros sempre bem valorizados através das roupas, da música, da dança, já inseridos num contexto de igualdade e democracia racial em relação aos brancos, apresentando sua contribuição e presença de forma positiva. Podemos nos indagar, inclusive, se isso não seria uma visão idealizada da realidade, por parte do caricaturista. Joel Rufino dos Santos exemplifica o que queremos saber: “Naquela época, anos 1940/50 também havia miséria. Mas os filmes, documentários sobre essa época mostravam as pessoas bem vestidas na Central do Brasil. É uma construção. Mas que também tem um fundo de verdade. Ía-se de trem com marmitta e de terno e gravata, e na fábrica trocava-se de roupa, de uniforme.”⁵⁰⁷ Assim, concluímos que, nesse sentido, Seth retratou a realidade da época. Uma foto de uma passeata (fig. 131) nos anos 1940 evidencia esse bem vestir dos negros.

Essa questão do bem vestir, já citada por nós, e que poderia levar a críticas como se o negro estivesse vestindo-se como branco, assimilando a cultura do branco, era, em essência, um fato cultural da época. Para Felipe Ferreira, em “O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro”:

“Na década de 1920, com a descoberta dos grupos de samba pela intelectualidade brasileira, acontecida no contexto internacional de valorização da cultura negra, alguns desses rapazes do morro vão procurar sofisticar suas vestimentas juntando chapéu de palhinha às camisetas listradas, que se tornavam cada vez mais difundidas com a moda das roupas esportivas. Essa imagem do negro de calça branca, camiseta listrada em cores contrastantes e chapéu de palhinha acabaria por se tornar uma verdadeira marca do ‘sambista’, formando com a baiana ‘carioca’ o casal símbolo do Carnaval popular do período.

Na década de 1940, a figura do malandro vai se sofisticar através da aproximação da cultura popular do Rio de Janeiro às novas propostas dos outsiders nova-iorquinos, os zooties. A filosofia por trás desse grupo de precursores da moda de rua do século XX era a de uma espécie de imposição da cultura negra através da hipervalorização de atitudes sofisticadas e, principalmente, da elegância e extravagância das roupas. Cab Calloway, cantor de jazz americano que fez sucesso nas décadas de 1930 e 1940, seria o protótipo do zootie, uma espécie de malandro negro americano. Sua roupa típica consistia num grande

⁵⁰⁷ SANTOS, Joel Rufino dos. **Entrevista em Conexão Roberto D’Avila**, 2005.

paletó de ombros largos, comprido até os joelhos, e calças amplas até o meio das pernas, ajustando-se a partir daí até ficarem muito apertadas nos calcanhares. É esse espírito afirmativo e rebelde que seria incorporado ao comportamento e à imagem do malandro carioca ao final da década de 1940. Figuras importantes do samba, como João da Baiana, contribuiriam para a popularização do traje elegante entre os sambistas.”⁵⁰⁸

Por outro lado, quando consideramos a valorização da cultura negra na obra de Seth, deve-se ressaltar que nas caricaturas há a valorização e registro da ascensão social dos negros num dado momento específico, anos 1920/1930, ou seja, o reconhecimento sobre a contribuição da cultura e da ascensão dos negros na sociedade num dado momento histórico. Não é a valorização da “cultura negra” ou “cultura dos negros”, em sua completude, porque essa não existe como bloco unívoco: a palavra negro remete e abrange um universo extremamente maior. Para se ter uma idéia, no dizer da pesquisadora Mônica Lima: “De outra parte, cabe lembrar que é quase impossível falar da África no singular, de uma só África no Brasil: são muitas as origens, as trajetórias, as culturas. A própria noção de africano não existia entre os escravos até o século XIX.”⁵⁰⁹

Nesse sentido, o negro de Seth nos *Flagrantes Cariocas*, assim como, na publicidade, é o negro da cidade, inserido nos centros urbanos nos anos 1930: a cidade é o seu “lócus” e espaço onde ele atua na mobilidade social, ocupando diversos níveis nessa escala. A cidade é apresentada como cidade do movimento, com seus carros velozes, trens urbanos, aviões, sua burocracia estatal, a “instituição do cafezinho”, a esperar ser atendido pelo funcionário público, com filas na porta a esperar o “Contínuo” – chefe da repartição; sua incipiente industrialização. Uma cena da propaganda da Casa Mathias onde vemos Mathias e Virgulina encima de um avião com outros populares na cauda sobrevoando a cidade bem lembra a cena do filme “Voando para o Rio” (“Flying Down To Rio”), de 1932, com Fred Astaire, e no qual aparecem dançarinas bailando do

⁵⁰⁸ FERREIRA, Felipe. **O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004, p. 261

⁵⁰⁹ LIMA, Mônica. A África na sala de aula. In: **Nossa História n° 4**. RJ: FBN/Vera Cruz, fev. 2004, p. 85

mesmo modo também em um avião, evidenciando a modernidade do movimento dessa imagem. (fig. 121)

Em “Repartições Públicas – Hora de Descanso” (fig. 6), vemos o negro incorporado às funções do Estado, do Estado nacional, dentro do espírito dos anos 1930, da ascensão e do crescimento do aparelho estatal na vida brasileira. Temos nesse quadro o negro em três posições sociais: como funcionário público servindo cafezinho, mas bem vestido; como chefe de repartição; e como servente escriturário.

Em “A Última novidade musical” (fig. 132), Seth registra com o mesmo sentido, os negros em diferentes níveis de escala social: a mulher negra bem vestida levando sua filhinha para passear; outra negra mais modesta levando um escambo, uma mercadoria na cabeça; e um jovem negro, alto, alinhado com terno e gravatinha, todos escutando as últimas novidades musicais, em conjunto com outros cidadãos brancos. Na obra “Ouvindo Rádio” (fig. 133), a personagem negra é a empregada da casa, assim como, em “A Hora em que o Sr. Doutor não pode atender...” (fig. 134). Em “Isolados do Mundo” (fig. 135), vemos um casal de enamorados: uma morena com seu namorado em cena bucólica num banquinho de uma pracinha.

“Repartições públicas – Não perturbe S. Ex. O Contínuo”, “Repartições Públicas – Hora do Descanso” (fig. 6), e a obra “A Hora em que o Sr. Doutor não pode atender...” (fig. 134), são trabalhos que fazem uma crítica a vida moderna, a cidade moderna – definida certa vez por ele como “minerva fecunda que galvaniza o homem.” Esses desenhos humorísticos acabam por complementar, por sua vez, o quadro da série filosófica “O Homem da Cidade”, que apresenta essa legenda. E bem reflete o caráter biográfico de sua obra, pois estes desenhos muito se enquadram, por exemplo, na tentativa de Seth conseguir apoio oficial para suas obras históricas, sendo que o artista percorreu inúmeras repartições públicas sem sucesso para seu intento. Outros trabalhos que podem ser mencionados como auto-biográficos são: “Peso Pesado” e “Anedotas – ‘Aquela’ do Matuto”. O primeiro, trata-se de uma cena numa farmácia, o que nos faz lembrar o primeiro emprego que obteve o artista, tanto em Macaé como no Rio de

Janeiro, ambiente que era muito familiar em sua trajetória; o segundo, momentos de descontração no próprio ambiente de trabalho do Atelier Seth, com a participação do também amigo e caricaturista Romano, a contar engraçadas anedotas.

Por sua vez, em “Fazendo Chorar o Pinho” (fig. 5), ao mesmo tempo em que aparece sambistas negros e brancos, Seth registra um menino negro descalço, que poderia ser um engraxate ou servente do bar. Assim, é sintomático observar, à esquerda, um cidadão com um bigode “a maneira” do início do século XX, ao centro sambistas, e à direita o menino negro descalço. É como se, na cena, estivesse o passado – representado pelo personagem de bigode -, o presente (sambistas), e o presente que se faz futuro, pois o menino negro desassistido reflete a situação do negro no Brasil até hoje, e evidencia que o artista reconhece as diferenças sociais, consequências de nossa trajetória histórica, de uma abolição mal feita, dos negros colocados e situando-se no substrato social. Tudo isso evidencia que o artista registra a vida como ela é, parafraseando Nelson Rodrigues.

Assim constitui a sua visão de Brasil, o que pode ser constatado em inúmeras obras da série *Flagrantes Cariocas*, já mencionadas, como “Fazendo ‘chorar’ o pinho”, “Um ‘choro’ alegre”, “Quando a ‘morena’ Passa”, “Rádios - Programas de Estúdio”, “E.F.C.B. – Direto a Cascadura ou vice-versa” (fig.16), e também na série *Casa Mathias*. Uma cena ambientada no lar, portanto, de dentro de casa (fig. 42), mostra os dois personagens Mathias e Virgulina com vários apetrechos sincréticos: figa de macumba, um quadro com a figura de São Jorge e o Dragão (religião católica), um gato preto de superstição, enfim, uma cena que mostra antes uma mistura cultural. Nessa perspectiva, já o dissemos anteriormente, a obra de Seth não coloca em relevo apenas a valorização da contribuição negra à nossa cultura, mas também destaca o aspecto da cultura da miscigenação como traço do perfil e da identidade nacional de nosso povo, pois Mathias e Virgulina, o branco e negro, representam esse caráter de miscigenação racial. É como se a sua visão de Brasil estivesse em consonância com a de Gilberto Freyre, preconizando que “o encontro de culturas, como o de raças, em condições que não sacrifiquem a expressão dos desejos, dos gostos, dos interesses

de uma ao domínio exclusivo de outra, parece ser particularmente favorável ao desenvolvimento de culturas novas e mais ricas que as chamadas ou consideradas puras, considerando ainda que no Brasil, as regiões ou áreas de mestiçagem mais intenso se apresentam as mais fecundas em grandes homens.”⁵¹⁰ Gilberto Freyre se enlanguece, descrevendo a atração que exercia a mulher morena sobre o português, inspirado nas lendas da moira encantada e até nas reminiscências de uma admiração lusitana à superioridade cultural e técnica dos seus antigos amos árabes.⁵¹¹ Já Darcy Ribeiro adverte, que, onde quer que povos racialmente diferenciados entraram em contato, gerou-se uma camada mestiça maior ou menor. Para ele, o que diferencia as condições de conjunção inter-racial no Brasil das outras áreas é o desenvolvimento de expectativas reciprocamente ajustadas, mais incentivadoras que condenatórias do inter curso: “O nascimento de um filho mulato nas condições brasileiras não é nenhuma traição à matriz negra ou à branca, chegando mesmo a ser motivo de especial satisfação. Essa ideologia integracionista encorajadora do caldeamento é, provavelmente, o valor mais positivo da conjunção inter-racial brasileira.”⁵¹²

Para mostrar o pioneirismo de Seth no campo da charge e da publicidade brasileira no tocante a divulgação de personagens negros, com o espírito de uma confraternização democrática, e da miscigenação, faz-se necessário analisar a formação das classes sociais no Brasil e o fato de ter imperado sobre nós, por muito tempo, a ideologia – sobre a qual a obra de Seth é uma contrapartida - do branqueamento. Mas qual ideologia era essa ?

Clóvis Moura, no texto “A Herança do Cativo”, preconiza que é comum se ouvir dizer que o Brasil é a maior democracia racial do mundo. E que isso ocorre porque o colonizador português apreciava o relacionamento sexual com raças "exóticas", favorecendo a miscigenação. Para ele, atrás desses argumentos se esconde a realidade dos mecanismos de resistência à ascensão social que foram criados contra determinados segmentos discriminados da população brasileira,

⁵¹⁰ FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**: Introdução à História da Sociedade Patriarcal no Brasil – Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento do Urbano”. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968. 4a ed., 2º Tomo, p. 659/660.

⁵¹¹ RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 237

⁵¹² **Idem.**, p. 238

como os negros e outras camadas não-brancas.⁵¹³ E mais: em sua concepção, não se vê que esses segmentos populacionais eram componentes de uma estrutura escravista, inicialmente, e, em seguida, de um modelo de desenvolvimento sócio-econômico determinado. Para compreender melhor a questão devemos analisar certas particularidades no processo de formação das classes sociais no Brasil: “É idéia corrente de que, acabada a escravidão, os negros e pardos ex-escravos foram, automaticamente, formar o proletariado das cidades que se desenvolviam. Iriam compor a classe operária, nos seus diversos níveis e setores. E em pé de igualdade com outras levas proletárias em grande parte integradas por imigrantes. Mas entre os próprios operários estrangeiros já existia o preconceito racial.”⁵¹⁴

Mesmo a imprensa anarquista, de São Paulo e Rio não refletia nenhuma simpatia ou desejo de união com os negros. Os jornais anarquistas chegavam mesmo a estampar editoriais nos quais eram visíveis o preconceito racial. Portanto, se, de um lado, os negros saídos das senzalas não se incorporavam automaticamente à classe operária, de outro, surgia no interior da própria classe operária o preconceito de cor. O negro e outras camadas não-brancas não são incorporadas a esse proletariado, mas vão compor a grande parcela de marginalizados decorrente das relações sociais que substituíram o escravismo. Assim, para Clóvis Moura, a valorização que se dá ao trabalhador imigrante, nesse processo de mudança, pretere o negro, que é empurrado socialmente para os piores setores da economia.: “Em 1893, por exemplo - escreve o sociólogo Florestan Fernandes -, ‘os imigrantes entravam com 79% do pessoal ocupado nas atividades manufatureiras; com 85% do pessoal ocupado nas atividades artesanais; com 81% do pessoal ocupado nas atividades de transportes e conexos; com 71,6% do pessoal ocupado nas atividades comerciais. Sua participação nos estratos mais altos da estrutura ocupacional ainda era pequena (pois só 31% dos proprietários e 19,4% dos empresários eram estrangeiros).’ Contudo, achavam-se incluídos nessa esfera, ao contrário do que sucedia com o negro e o mulato”.⁵¹⁵ Clóvis Moura formula então:

⁵¹³ MOURA, Clóvis. *A Herança do Cativo*. In: Retrato do Brasil n. 10. São Paulo: Ed. Três, 1984. p.109

⁵¹⁴ *Idem.*, p. 109

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 109/110.

“Neste processo complexo e ao mesmo tempo contraditório, o negro é logrado socialmente e apresentado como incapaz de trabalhar como assalariado. No entanto, mesmo durante o escravismo, o negro atuava satisfatoriamente no setor manufatureiro e artesanal. Visitando o Rio de Janeiro, dois cientistas alemães que estiveram no Brasil no século 19, Jonhann Von Spix e Carl Von Martius, disseram que "entre os naturais são os mulatos os que manifestam maior capacidade e diligência para as artes mecânicas".⁵¹⁶

Clóvis Moura preconiza que toda essa força de trabalho, relativamente diversificada e estruturada em um sistema de produção desarticulou-se, porém, com a decomposição do sistema escravista. Esses ourives, alfaiates, pedreiros, marceneiros, etc., ao tentarem reordenar-se na sociedade emergente, passam por um processo de peneiramento brutal - são considerados como mão-de-obra não aproveitável; e marginalizados.⁵¹⁷ Surge assim, no dizer de Moura, o mito da incapacidade do negro para o trabalho: “Com isto, ao tempo em que se proclama a existência de uma democracia racial no Brasil, apregoa-se, por outro lado, a impossibilidade de se aproveitar esse enorme contingente de ex-escravos. O preconceito de cor é, assim, dinamizado. Os elementos não brancos passam a ser estereotipados como indolentes, cachaceiros, não persistentes no trabalho.”⁵¹⁸ Em contrapartida, elege-se o modelo branco como sendo o do trabalhador ideal e apela-se para uma política migratória sistemática, alegando-se a necessidade de se dinamizar a nossa economia através da importação de um trabalhador superior e capaz de suprir, com a sua mão-de-obra, as necessidades da sociedade brasileira em expansão.⁵¹⁹ Clóvis Moura afirma então:

“O ‘branqueamento’ como ideologia das elites dominantes vai refletir-se no comportamento de grande parte do segmento não-branco da sociedade que começa a fugir das suas matrizes étnicas, para mascarar-se com os valores criados para discriminá-lo. O negro (mulato, portanto, também) entra num processo de acomodação, o que irá determinar o esvaziamento de sua consciência étnica, colocando-o, assim, como simples objetos do processo histórico. A herança da escravidão que muitos dizem estar no negro, ao contrário, está nas classes dominantes, que criam valores discriminatórios através dos quais conseguem barrar, nos níveis econômico, social, cultural e especialmente existencial, a emergência de uma consciência negra. O

⁵¹⁶ **Ibid.**, p. 110

⁵¹⁷ **Ibid.**, p. 111

⁵¹⁸ **Ibid.**, p. 111

⁵¹⁹ **Ibid.**, p. 111

sistema classificatório que o colonizador português impôs criou a categoria do ‘mulato’, que entra como uma espécie de amortecedor dessa consciência. O mulato é diferenciado do negro por ser mais claro e passou, ele próprio, a se considerar superior, assimilando a ideologia do ‘branqueamento’.⁵²⁰

Para Clóvis Moura, então, o sonho do branqueamento é antigo na elite brasileira. Está subordinado, desde os tempos coloniais, a uma escala de valores que vê no branco o elemento superior. O historiador Sílvio Romero, por sua vez, em 1880, já dizia que "a vitória na luta pela vida, entre nós, pertencerá, no porvir ao branco".⁵²¹ Em 1923, o deputado federal Carvalho Neto garantia que "o negro, no Brasil, desaparecerá dentro de 70 anos".⁵²² Em 1938, o escritor Afrânio Peixoto previa que em 200 anos "terá passado inteiramente o eclipse negro".⁵²³ Clóvis Moura conclui:

“Em determinada fase da nossa história houve uma coincidência entre a divisão social do trabalho e a divisão racial do trabalho. Esta coincidência determinava que, em certo tipo de trabalho, os brancos predominassem e, em outros, os negros e os seus descendentes diretos. Tudo aquilo que representava trabalho qualificado, intelectual, ‘nobre’, era exercido pela minoria branca, enquanto todo o subtrabalho, o trabalho não qualificado, braçal, subalterno, ‘sujo’ era praticado pelos escravos, e depois pelos negros livres.

Esta divisão do trabalho, refletia uma estrutura social rigidamente estratificada e ainda persistia em grande parte nos anos 1980. Assim como a sociedade brasileira não se democratizou nas suas relações sociais fundamentais, também não se democratizou nas suas relações raciais. Desta forma, a mobilidade social para o negro descendente do antigo escravo é muito pequena. Ele praticamente foi imobilizado por mecanismos seletivos que as elites estabeleceram. Isto se reflete na posição que os negros e não-brancos de um modo geral ocupam na estrutura da sociedade.”⁵²⁴

Por conseguinte, Darcy Ribeiro também afirma, no livro “O Povo Brasileiro”, que nas cidades e mesmo nas áreas industriais que absorveram, nas últimas décadas, enormes massas rurais, incorporando-as ao operariado, a

⁵²⁰ **Ibid.**, p. 111

⁵²¹ **Ibid.**, p. 110

⁵²² **Ibid.**, p. 110

⁵²³ **Ibid.**, p. 110

⁵²⁴ **Ibid.**, p. 112.

integração do contingente negro não parece ter sido proporcional ao seu vulto na população total: “Pesquisas sobre as relações inter-raciais no Brasil revelam que se somam, no caso, fatores de despreparo do negro para a integração na sociedade industrial e fatores de repulsão, que tornam mais difícil o caminho da ascensão social para as pessoas de cor (Pierson 1945; Costa Pinto 1953; Nogueira 1955; Ianni 1962; Cardoso 1962; Fernandes 1964).”⁵²⁵ Costa Pinto, por sua vez, sublinha que “a *inferiorização circular* do negro na sociedade brasileira tem sido, entre nós, um fecundo filão de estereótipos raciais, que funcionam como barreiras, quer de ordem objetiva, quer de ordem subjetiva.”⁵²⁶

Para Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, em “Intelectuais negros e formas de integração nacional”, no entanto, “embranquecimento”, na literatura sobre as relações sociais no Brasil, também pode ser entendido como o processo pelo qual indivíduos negros, principalmente intelectuais, eram sistematicamente assimilados e absorvidos às elites nacionais brasileiras.⁵²⁷ Florestan Fernandes diz que: “A filosofia política da solução da questão negra baseou-se sobre o velho padrão da absorção gradual dos indivíduos negros através da seleção e assimilação daqueles que escolhessem se identificar a si mesmos com os círculos dominantes da raça dominante e manifestar completa lealdade aos seus interesses e valores sociais.”⁵²⁸

Antônio Sérgio afirma, então, o que se chama de embranquecimento, entretanto, não nos deve fechar os olhos para o fato de que a assimilação à cultura luso-brasileira nunca significou uma simples e pura reprodução da estética e da moral política européias, apartadas do meio mulato, ou seja, uma espécie de esquizofrenia racial; ao contrário, esses artistas e intelectuais tidos como “embranquecidos” foram responsáveis pela introdução, na cultura brasileira, de valores estéticos e de idéias híbridas e mestiças, modificando a vida cultural nacional em direção a um estado em que eles e os meios de onde provieram pudessem se sentir mais confortáveis.⁵²⁹ Avalia: “De fato, uma estratégia de

⁵²⁵ RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 234

⁵²⁶ PINTO, L. A Costa. **O Negro no Rio de Janeiro**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1952. p.198

⁵²⁷ GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. Intelectuais negros e formas de integração nacional. In: **Estudos Avançados n. 50**, V. 18, – Dossiê: O Negro no Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo, jan / abril 2004, p. 271

⁵²⁸ **Idem.**, p. 271

⁵²⁹ **Ibid.**, p. 272

completo embranquecimento, ou seja, de completa alienação do meio originário, jamais poderia ser bem-sucedida, como nos mostra, aliás muito bem, Spitzer, na sua análise da mobilidade social dos Rebouças.⁵³⁰ E complementa: “Se foi comum a absorção de pretos e mulatos em famílias e meios sociais brancos e ricos, foi também registrada, nas artes e nos escritos políticos que marcaram o longo caminho da construção da negritude no Brasil, a dolorida experiência de ser negro ou mulato no mundo dos brancos.”⁵³¹

A idéia do negro como “parte integrante do povo brasileiro” e do Brasil como “uma pátria que ela [raça negra] pode, com muito mais direito, chamar sua” vem certamente de antes de 1918, datando da campanha abolicionista. Para Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, de fato, o intelectual negro brasileiro forjou e vulgarizou, desde a campanha abolicionista, uma visão positiva da contribuição dos africanos para a construção nacional e para a constituição moral do nosso povo. Tal visão conviveu por várias décadas com uma atitude integracionista politicamente passiva, com a qual os mulatos e negros procuravam demonstrar que a cor era a única diferença entre eles e a elite branca, sem qualquer implicação moral ou cultural.⁵³²

Por outro lado, intelectuais como Sílvio Romero, leitor de Agassiz, Darwin, Spencer, Gobineau, entre outros europeus dos oitocentos, acreditava na ciência e na desigualdade das raças. Apesar de não partilhar de uma extrema negrofobia, chegando até a reivindicar para os negros um lugar na história do país - aceitando os negros como parte constitutiva - não descartava as teses segundo as quais a presença africana seria negativa. Sílvio Romero inverteu a tese de Gobineau: haveria desigualdade naturais entre as raças, mas a miscigenação seria benéfica ao país, pois permitiria a elevação das raças atrasadas. Não haveria outro caminho a não ser assumir a condição inexoravelmente mestiça do país, e dessa “boa miscigenação” dependia o futuro, a via pela qual o país poderia branquear a sua população e a sua cultura, minimizando a influência das raças cuja suposta inferioridade a ciência dizia

⁵³⁰ **Ibid.**, p. 272

⁵³¹ **Ibid.**, p. 272

⁵³² **Ibid.**, p. 274

comprovar. Nina Rodrigues, por sua vez, pesquisou a presença negra no país entre os anos de 1890 e 1905, e publicou “Os Africanos no Brasil” em 1933, defendendo as manifestações culturais dos africanos. Entretanto, ambos os autores não abdicaram do cientificismo que proclamava a inferioridade racial do negro.⁵³³

Mas, apesar da existência desses autores racistas mais radicais como Louis Agassiz e Arthur Gobineau, e outros, como Sílvio Romero e Nina Rodrigues, faz-se notória, assim como Seth não negava, a contribuição dos negros para a formação da sociedade, da cultura, do povo e da nação brasileira.

Assim sendo, Darcy Ribeiro, em “O Povo Brasileiro”, coloca a seguinte pergunta: “Que é o Brasil entre os povos contemporâneos? Que são os brasileiros?” Ele exemplifica:

“Um povo mestiço na carne e no espírito, já que aqui a mestiçagem jamais foi crime ou pecado. Nela fomos feitos e ainda continuamos nos fazendo. Essa massa de nativos oriundos da mestiçagem viveu por séculos sem consciência de si, afundada na ninguentude. Assim foi até se definir como uma nova identidade étnico-nacional, a de

⁵³³ Nota : Authur Gobineau, em seu “**Ensaio sobre a Desigualdade das raças humanas**” (1853-1855), teceu ácidos comentários sobre os efeitos maléficos da mestiçagem. Para ele, que esteve no Rio de Janeiro entre 1869 e 1870, a América do Sul, e particularmente o Brasil, estaria irremediavelmente “corrompida em sangue crioulo”.

Sílvio Romero, em sua “**História da Literatura Brasileira**”, publicado em 1888, argumenta: “A pobre raça escravizada não teve nunca o direito de entrar na história; (...) Ainda mesmo em fatos altamente épicos, em fenômenos extraordinários, como o Estado de Palmares, a História é anônima. Como se chamava o herói negro, o último Zumbi, que sucumbiu à frente dos seus nos Palmares ? Ninguém sabe”. Em outra parte, afirma: “O mestiço é o produto fisiológico, étnico e histórico do Brasil; é a forma nova de nossa diferenciação nacional. Nossa psicologia popular é um produto desse estado inicial. Não quero dizer que constituiremos uma nação de mulatos, pois a forma branca prevalece e prevalecerá; quero dizer apenas que o europeu aliou-se aqui a outras raças, e desta união saiu o genuíno brasileiro, aquele que não se confunde mais com o português e sobre o qual repousa nosso futuro.” (**História da Literatura Brasileira, RJ, Civilização Brasileira, 1954**).

Nina Rodrigues justifica em “**Os Africanos no Brasil**”: “O critério científico da inferioridade da raça negra nada tem de comum com a revoltante exploração que dele fizeram os interesses escravistas dos norte-americanos. Para a ciência não é esta inferioridade mais do que um fenômeno de ordem perfeitamente natural, produto da marcha desigual do desenvolvimento filogenético da humanidade nas suas diversas divisões ou secções” (**Os Africanos no Brasil, SP / Editora Nacional, 1976**).

brasileiros. Um povo, até hoje, em ser, na dura busca de seu destino. Olhando-os, ouvindo-os, é fácil perceber que são, de fato, uma nova romanidade, uma romanidade tardia mas melhor, porque lavada em sangue índio e sangue negro.

É de assinalar que, apesar de feitos pela fusão de matrizes tão diferenciadas, os brasileiros são, hoje, um dos povos mais homogêneos lingüística e culturalmente e também um dos mais integrados socialmente da Terra. Falam uma mesma língua, sem dialetos. Não abrigam nenhum contingente reivindicativo de autonomia, nem se apegam a nenhum passado. Estamos abertos é para o futuro.”⁵³⁴

Mas, quando se pergunta “quem é o povo brasileiro?”, Antônio Sérgio Alfredo Guimarães nos responde: “O Brasil é ‘mestiço’ tanto para Gilberto Freyre – muitas vezes tomado como intelectual orgânico da oligarquia proprietária –, como para Manuel Querino, cuja cor, origem e militância nos meios operários da Bahia são conhecidos; ou para um intelectual comunista de classe média como Jorge Amado.”⁵³⁵ Manuel Querino sublinha então: “Do convívio e colaboração das raças na feitura deste país, procede esse elemento mestiço de todos os matizes, donde essa plêiade ilustre de homens de talento que, no geral, representaram o que há de mais seleta nas afirmações do saber, verdadeiras glórias da nação”⁵³⁶ Manuel Querino vai além: “Foi o trabalho do negro que aqui sustentou por séculos e sem desfalecimento, a nobreza e a prosperidade do Brasil: foi com o produto do seu trabalho que tivemos as instituições científicas, letras, artes, comércio, indústria etc., competindo-lhe, portanto, um lugar de destaque, como fator da civilização brasileira.”⁵³⁷ Já para intelectuais negros da década de 1950, como Abdias do Nascimento, Guerreiro Ramos, ou para um autor como Joel Rufino dos Santos, o povo brasileiro é negro. Joel Rufino explica:

“Desde que se define o negro como um ingrediente normal da população do país, como povo brasileiro, carece de significação falar de problema do negro puramente econômico, destacado do problema geral das classes desfavorecidas ou do pauperismo. O negro é povo, no Brasil. Não é um componente estranho de nossa demografia. Ao contrário, é a sua mais importante matriz demográfica. E este fato tem

⁵³⁴ RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 447-448.

⁵³⁵ GUIMARÃES, Antônio Sérgio Alfredo. op. cit., p. 278

⁵³⁶ QUERINO, Manuel. In: **Intelectuais negros e formas de integração nacional**. In: Estudos Avançados n. 50, V. 18, – Dossiê: O Negro no Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo, jan / abril 2004, p. 278

⁵³⁷ **Ibid.**, p. 278

de ser erigido à categoria de valor, como o exige a nossa dignidade e o nosso orgulho de povo independente, O negro no Brasil não é anedota, é um parâmetro da realidade nacional. A condição do negro no Brasil só é sociologicamente problemática em decorrência da alienação estética do próprio negro e da hipercorreção estética do branco brasileiro, ávido de identificação com o europeu.”⁵³⁸

Darcy Ribeiro complementa, então, que, o mulato participando biológica e socialmente do mundo branco, pode acercar-se melhor de sua cultura erudita e nos deu algumas das figuras mais dignas e cultas que tivemos nas letras, nas artes e na política: “Entre eles, o artista Aleijadinho; o escritor Machado de Assis; o jurista Ruy Barbosa; o compositor José Maurício; o poeta Cruz e Sousa; o tribuno Luís Gama; como políticos os irmãos Mangabeira e Nelson Carneiro; e, como intelectuais, Abdias do Nascimento e Guerreiro Ramos.”⁵³⁹ É com esse mesmo sentido o depoimento de Seth sobre Angelo Agostini, no reconhecimento de seu valor pela causa negra:

“(…) Já não foi também de meu tempo, por haver falecido, esse glorioso artista que o Brasil possui e amou pela sua arte e combatividade jornalística, que se chamou Angelo Agostini. Sabem os que chegaram a conhecê-lo, ou os que conhecem os seus inúmeros desenhos de sua época áurea, nos tempos da monarquia e da escravidão, o que foi a sua ação de caricaturista, na extrema liberdade de crítica aos políticos imperiais, e na combatividade ardorosa pela libertação dos escravos. Infelizmente, ainda não se fez até agora devida justiça a Angelo Agostini, o caricaturista, que, pelo seu jornal, trabalhou pela Abolição da Escravatura no Brasil, tanto quanto, talvez Castro Alves, na poesia.”⁵⁴⁰

O Brasil é um país mestiço, biológica e culturalmente. A mestiçagem biológica é, inegavelmente, o resultado das trocas genéticas entre diferentes grupos populacionais catalogados como raciais, que na vida social se revelam também nos hábitos e nos costumes (componentes culturais). No contexto da mestiçagem, ser negro possui vários significados. Os negros na obra de Seth são protagonistas nas mesmas condições que os personagens brancos, e os personagens coadjuvantes – brancos e negros – participam com a mesma

⁵³⁸ SANTOS, Joel Rufino dos. In: **Intelectuais negros e formas de integração nacional**. Estudos Avançados n. 50, V. 18, – Dossiê: O Negro no Brasil. São Paulo: Universidade de São Paulo, jan / abril p. 278/279

⁵³⁹ RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 223

⁵⁴⁰ MARINS, Álvaro (Seth). **Nas Asas da Memória. Viagem de um Artista em torno de si mesmo**. Gazeta de Notícias: Rio de Janeiro, edição de 29 / 6 /1947. p. 3

atmosfera festiva, coletiva, evidenciando uma democracia racial em suas atitudes e cenas. Entre a percepção e realidade, Seth capta a realidade através de sua singular visão, na qual os negros tem papel de destaque, evidenciando uma visão de país mestiço, miscigenado, misturado, onde as idéias arianistas não tem vez. Um país de negros, como podemos parafrasear Joel Rufino dos Santos, consubstanciando nosso olhar na obra “De Noite todos os Gatos são Pardos” (fig.136), onde o aspecto primordial do quadro é justamente dois enamorados negros/mestiços na cena da cidade. Obras como “Fazendo ‘chorar’ o pinho”, “Quando a ‘morena’ passa”, “Não perturbe sua Exc. – O Contínuo” (fig. 137), “E.F.C.B. – Direto a Cascadura ou vice-versa”, “O Democrático Bonde”, “O Rádio por Dentro” (fig.138), entre outras, e os cartazes da Casa Mathias, evidenciam a originalidade e força expressiva dessa série de trabalhos que constitui um dos pontos altos do nosso humor gráfico, e onde a contribuição negra representa o foco central, em decorrência da utilização e divulgação dos tipos negros em flagrantes cariocas.