

As caricaturas do Jeca Tatu



Por **MARCOS SILVA***

A representação do Brasil em caricaturas

A tese *Jeca Tatu a rigor*, de Flavio Pessoa, dedicada a versões caricaturais daquele personagem, é marcada por grande carga informativa e empírica, boa documentação de época e bibliografia de peso, muitas vezes resenhada. Realizada no campo de Artes Visuais, evidencia domínio e zelo técnico na análise de imagens^[1]. O título anuncia a metamorfose do personagem literário de Monteiro Lobato em figura caricatural de produção coletiva na Imprensa carioca, segunda e terceira décadas do século XX.

Pessoa salienta que a presença do personagem Zé Povo nessa Imprensa, anterior ao Jeca Tatu como representação caricatural do Brasil, diminuiu desde fins da segunda década do século XX. Seria conveniente discutir mais esse encolhimento no contexto da aparição do Jeca Tatu literário e de mudanças no debate político brasileiro da época, inclusive considerando o primeiro pós-guerra, suas diferenças em relação ao caipira anterior em diferentes linguagens (Teatro, Literatura etc.). Se o Zé Povo remetia a regime republicano e direitos políticos, Jeca Tatu evocava mais pobreza e atraso técnico, o que é sintomático depois da Revolução Russa e dos rearranjos do Capitalismo mundial.

Uma especificidade histórica do Jeca Tatu lobateano em relação ao caipira de antes é seu afastamento face à explicação racial. Monteiro Lobato disse mesmo que Jeca e bandeirantes pertenciam à mesma raça. Mas a alegoria da República, nessas revistas, era uma mulher loura num país racista, de grande população negra e mestiça.

O impacto daquela criação literária foi muito forte, a ponto de ser citado em discurso no Senado por Ruy Barbosa em 1919. Sua presença na Cultura brasileira tem sido prolongada, da propaganda do Biotônico Fontoura a filmes de Mazzaropi e citações indiretas em personagens televisivos, passando por uma paródia na canção “Jeca Total”, de Gilberto Gil, de 1975.

O personagem caricatural Jeca Tatu dialogou com temas como Política, Futebol, Carnaval (como no desenho de J. Carlos “Os três poderes que nos regem”, *Careta*; Rio de Janeiro: Kosmos, XIV [698], 5 nov 1921), quando poderes constitucionais foram parodiados a seu redor. Apareceu também como animal de tração da Política, de forma similar ao anterior Zé Povo, vítima e sofredor (“O povo acima de tudo”, de J. Carlos, *Careta*, XV [709], 21 jan 1922 ; “Atrelado aos varais”, de J. Carlos, *Careta*, XIV [701], 26 nov 1921). São questões significativas, que não podem ser reduzidas a um lugar fixo para os personagens envolvidos, convidando a pensar mais sobre Política como disputa.

Quando Jeca surge lendo jornal de cabeça para baixo, no contexto das comemorações do Centenário da Independência, além do significado literal da imagem (nada lê, deve ser analfabeto), vale salientar que o personagem parecia alheio ao que se comemorava, excluído da nação, verdadeiro mundo de ponta-cabeça (“Um ano de regozijo”, de J. Carlos, *Careta*, XV [708], 14 jan 1922). Noutro momento, os presidentes de Portugal e Argentina olham com desdém para o povo brasileiro; vale lembrar que o Brasil, na imagem, não é representado por seu governante, há uma espécie de hierarquia entre países e postos desses personagens (“Imagina só se eu não fosse anarfabeto”, de Belmonte, *Careta*, XV [746], 7 out 1922). E o Jeca rural, diante do Cardoso urbano (representação de classe média; “A descendência de Jó”, de J. Carlos, *O Malho*, Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, XXIV [1198], 29 ago 1925) transfere a racionalidade para o urbano e aquela classe. Apesar disso, diante de uma posterior comemoração fraca do 7 de setembro, Jeca e Cardoso parecem em confraternização como imagens do Brasil (“Era uma vez”, de J. Carlos, *O Malho*, Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, XXIII [1148], 13 set 1924).

A tese de Flavio emprega as duvidosas noções históricas de “Primeira República” e “Revolução de 30”, criticadas por Carlos Alberto Vesentini e Edgar de Decca já em 1978^[iii]. Em sentido similar, fala em “*governo provisório pós-revolução*”, o que remete ao marco “*Revolução de 30*”. E o desenhista paraguaio Andrés Guevara foi mais associado aos anos 30 do século XX, dentro daquela periodização convencional, embora atuasse no Brasil desde a década anterior, conforme discutido por Flavio.

O uso de expressões como “*inequívoco avanço*”, “*sinal de progresso*” e “*grande avanço*” evidencia uma visão linear da História, carente de crítica. O mesmo procedimento se observa em “*relativa liberdade*”: se é relativa, não é liberdade...

Flavio fala, a respeito de seu personagem principal, em conformismo e papel social coadjuvante; valeria a pena considerar como Jeca Tatu foi tornado coadjuvante; reclamar e se declarar vítima não são apenas atos de conformismo. Diante de críticas da tese a racismos presentes em caricaturas, seria bom incluir no debate escritores brasileiros da época, como o próprio Monteiro Lobato, Paulo Prado e Mario de Andrade, que esboçaram a superação daquele argumento racial desde fins dos anos 10 e na década seguinte do século passado^[iii]. Há pluralidade social e racial no Zé Povo^[iv], antecessor caricatural do Jeca Tatu em alguns aspectos, um Zé Povo não apenas “*urbano, bem aprumado, vestindo terno e chapéu Panamá ou de palhinha e aba rígida*”, também emissor de queixas contra descaso do governo em relação a moradia e educação.

A tese de Pessoa entende haver uma hegemonia política ruralista nas três primeiras décadas republicanas do Brasil. Cabe lembrar, com Warren Dean, que cafeicultores investiam também em finanças, transporte e indústria, donde aquela hegemonia abranger diferentes campos econômicos^[v]. Em sentido similar, Pessoa considera existir uma moderna comunicação de massa no Brasil da época estudada, cabendo enfatizar a diversidade desse universo, que incluía literatos tão diferentes entre si quanto Euclides da Cunha, Lima Barreto, Olavo Bilac e Monteiro Lobato. Em sentido semelhante, Flávio cita Nicolau Sevcenko, para quem o trabalho de literatos na Imprensa daquele tempo “*eliminou ou reduziu drasticamente o tempo livre necessário para a contemplação literária*.”^[vi]. Faz falta discutir o que é essa contemplação no mercado capitalista, lembrar que grandes nomes da Literatura brasileira publicaram em periódicos – Machado de Assis, Euclides da Cunha, Lima Barreto e outros^[vii].

Ao apontar a Exposição Nacional de 1908 como uma referência para balanços culturais e artísticos sobre o Brasil, Flávio deixou de comentar que o evento comemorou o centenário da Abertura dos Portos (e a monarquia...), evidenciando que nem todos os intelectuais defendiam república igualitária. E a passagem do pioneiro caricaturista Ângelo Agostini, de editor independente a colaborador em periódicos editados por outros, possui forte carga simbólica na História da Imprensa brasileira^[viii].

Definir a expansão do desenho impresso no jornalismo e as massas, portanto, exige identificar mais esses tópicos no Brasil, país marcado, então, por limites em urbanização, transporte e alfabetização. A independência da caricatura em relação ao Estado precisa ser demonstrada além das posturas de estudiosos que realçam poder crítico do gênero^[ix]. É bom lembrar que os caricaturistas formavam um núcleo de fazedores de imagens e interpretações, formadores de opinião, editados por terceiros.

Ao indicar transgressão pelo riso, é necessário salientar a existência de humores muito conservadores, como os filmes nazistas que compararam judeus a ratos, além de grande parte do humor televisivo contra pobres, homens impotentes, mulheres feias. As tensões entre desenhistas e editores fazem lembrar que caricaturistas eram (e são, até hoje!) submetidos à edição geral dos periódicos. E ao identificar riso a desordem, faz-se necessário tomar cuidado com idealizações, uma vez que existiram e existem censuras dos editores de periódicos, além de desenhistas conservadores. Um importante quadrinista posterior ao tempo estudado por Flávio, Henfil, para publicar livremente, optou por edições independentes e irregulares em periodização da revista *Fradim*.^[x]

Pessoa aponta simplificação na linguagem caricatural (composição, cenário). Talvez seja melhor falar em outras modalidades de ser complexo visualmente, através de sínteses e paródias, como se observa num exemplo de Guevara, que a tese comenta, evocando o Cubismo (“O Sr. Assis Brasil promete arrasar o Governo, na Câmara”, de Andrés Guevara, *O Malho*, Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, XXVII [1342], 2 jun 1928). Uma capa (sem título, de Calixto Cordeiro, *O Malho*,

Rio de Janeiro: Editora O Malho, II [38], 6 de junho de 1903) é um desenho como fazer em ato, Zé Povo pinta em muro o nome da revista, como se o Povo a fizesse.

O uso por Flávio de expressões como “*sistema econômico subdesenvolvido e dependente*”, “*Primeiro Mundo*”, “*problemas estruturais do país*” e “*complexo de vira-latas*” convida a pensar sobre riscos de anacronismo e indagar se faziam parte do vocabulário do período estudado ou exigem mediações em seu emprego.

O problema do caráter nacional, discutido em diferentes momentos do estudo, faz lembrar, por oposição, Macunaíma, “*herói sem nenhum caráter*” (o livro de Mario de Andrade é de 1928), para realçar que aquele traço é invenção, não um dado.

Há uma referência, a partir de Isabel Lustosa^[xii], a Calixto, Raul e J. Carlos como caricatura genuinamente brasileira, critério que merece ser discutido: embora nascidos na Europa, os anteriores Ângelo Agostini e Henrique Fleiuss eram o quê, em seus personagens e temas?

Ao comentar o Campeonato sul-americano de futebol (sem título, de Belmonte, *Careta*, Rio de Janeiro: Kosmos, XV [749], 28 out 1922), cabe observar que o esporte dos desdentados (pobres) ali exposto parece dominar a Academia Brasileira de Letras (elite), pisa em textos e sugere estar mudando de classe social ou expressa vontade de pertencimento social que o caricaturista preferia, tornando-se popular.

J. Carlos usa a expressão “Não quero saber mais dela” num desenho de capa, retomando lema de um samba de Francisco Alves e Rosa Negra, gravado em 1928 (“Nunca mais”, de J. Carlos, *O Malho*, Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, XXVI [1297], 23 jul 1927), o que pode evocar diálogos entre tais linguagens – a canção pode ser anterior à gravação ou os compositores podem ter usado uma mesma referência de linguagem^[xiii]. E os estereótipos em caricaturas sobre negros merecem ser comparados a favelas e negros diferenciados na pintura de Lasar Segall, Tarsila do Amaral e Di Cavalcanti, com datas de produção plástica e sua divulgação nacional.

Flavio fala do humor como dotado de vestígios históricos complementares, noção duvidosa a partir de sua própria pesquisa, dedicada a questões que não são encontradas noutros documentos de época, só estão nesse potencial riso. Evocando a noção de seriedade, contraposta ao riso, caberia a Flávio Pessoa retomar o artigo de Luís Felipe Baeta Neves sobre ideologia da seriedade^[xiv].

A comparação do importante desenhista Andrés Guevara a Henfil é adequada e poderia incluir o também excelente Antonio Nássara, provocadores visuais que são, preservadas as diferenças históricas entre eles.

Flavio faz menção a Herman Lima junto com historiadores mais recentes. Sempre é bom lembrar que o clássico trabalho de Lima é mais propriamente jornalístico e arquivístico, sem qualquer demérito.

A milésima edição de *Careta* traz uma autoimagem editorial como publicação alheia a disputas políticas (“O número mil”. *Careta*, Rio de Janeiro, Kosmos, XX [1000], 20 ago 1927). Entendo que a cobertura da Revolta da Chibata (1910), por exemplo, revela intensa tomada de partido da revista contra os revoltosos.

Uma fala de Raul Pederneiras, ao rejeitar trocadilhos, sugere certo desprezo pela linguagem popular, apesar de sua plaqueta *Geringonça carioca*, dedicada a esse universo.^[xv] Certamente, nosso olhar sobre tal campo de linguagem, depois dos ensaios de Mario de Andrade e Câmara Cascudo e da literatura de Guimarães Rosa, que remetem a uma erudição popular, é muito diferente daquele, será melhor tratar Pederneiras como fonte documental problematizável que idealizar seus pontos de vista^[xvi].

A atribuição de fala iletrada ao caipira nessas caricaturas convida a pensar sobre outras facetas do personagem, que também é dotado de astúcia, questão que Flavio aborda mais para o final de sua tese. Vale lembrar que Mario de Andrade pensou no projeto de um Dicionário do Português brasileiro, que não chegou a concretizar.

Pessoa realça relações entre linguagem teatral e humor gráfico, com ênfase em cenografia e textos, produzidos por alguns caricaturistas. É possível identificar esses laços também no uso de expressões faciais e corporais pelas imagens de humor. Sobre a diversidade racial no teatro brasileiro da época, vale recordar que o livro de Ruy Fausto sobre o Rio de Janeiro nos anos ‘20 do século passado, citado por Flavio, menciona teatro de revista negro nessa década.

Personagens pobres de J. Carlos são caracterizados por fala errada, índice de ignorância. Daí, Pessoa concluir que esse humor era discurso voltado às camadas socialmente privilegiadas, argumento que mereceria maior demonstração no contexto de práticas de leitura desse grupo, que incluía publicações estrangeiras. A perspectiva desse humor corresponde a interesses de tais camadas sociais mas a produção cultural pode introduzir tensões nesses quadros, como se observa, dentre outros, em Machado de Assis^[xvii].

Falar em crises nacionalistas de intelectuais pode sugerir generalizações; é um critério válido para autores como Euclides da Cunha e Lima Barreto mas improvável no que diz respeito à maioria de escritores e demais artistas do período estudado. No mesmo sentido, o critério de mudanças na periferia do Capitalismo requer nuances, levando em conta recepções socialmente diferenciadas.

Quando os caricaturistas falam de República, Monarquia e risco de retrocesso, não parecem incluir o problema da escravidão. A referência a república imperial (“A Imperial República”, de J. Carlos, *Careta*, Rio de Janeiro: Kosmos, XIII [615], 3 abr 1920) é explícita como anti-germanismo mas também pode ser lida como menção ao Brasil.

Sobre a mulher no DF, foi mais frequente naquelas revistas manter os limites de elite e classe média urbanas. O homem velho na praia aparece como fraco e sem coragem, a mulher é gorda e dependente (sem título, de J. Carlos, *Careta*, Rio de Janeiro: Kosmos, XII [631], 24 jul 1920). A moça que quer namorado rico (“Tableau!”, de J. Carlos, *Careta*, Rio de Janeiro: Kosmos, XIII [613], 20 mar 1920) sugere uma relação sem romantismo, destituída de amor ou metamorfoseando esse sentimento em pecúnia.

Nas referências a racismo do século XIX, cabe lembrar nuances no século XX, em autores como Lima Barreto e Manoel Bomfim, abordados por Flávio, faltando acompanhar debates sobre esse último autor^[xviii]. Mesmo Sylvio Romero e Euclides da Cunha merecem revisão^[xix]. O lombrosiano Nina Rodrigues, por exemplo, se opunha à destruição de terreiros de candomblé.

Ao mencionar Gilberto Freyre e o idealizante conceito de harmonia entre raças, seria possível estabelecer paralelos com o multirracial Macunaíma (nasce preto e fica branco) e a intencional bagunça racial brasileira estabelecida na narrativa.

A imagem de propaganda com espancamento de menino negro (“A asneira do moleque Benjamin”, de Loureiro, *O Malho*, Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, XVIII [883], 16 ago 1919), publicada oito anos depois da Revolta contra a Chibata, naturaliza a violência contra negros, prática que ocorre até o século XXI, inclusive em instituições ligadas ao Estado, como o Instituto Palmares de hoje. O racismo em imagens de J. Carlos, que é um excelente desenhista de humor, merece ser debatido como um grave problema não só dele, mas também de editores e público. E o negro que é, simultaneamente, acusado e culpabilizado em delegacia (“O inquérito”, de J. Carlos, *Careta*, Rio de Janeiro: Kosmos, VIII [390], 11 dez 1915) parece um homem grande, forte, bruto, como se esses traços já o culpabilizassem.

Embora Flavio fale em “relativa ausência ou escassez de representações da música popular na produção caricatural do momento”, Mônica Velloso (citada na tese) registra desenhos de Raul Pederneiras sobre música em diferentes bairros cariocas e negros aparecem no meio popular^[xx].

Ao falar de visão, pelas caricaturas, “compartilhada pelos grupos sociais dominantes, seja das indústrias que produzem, seja dos leitores que consomem”, falta destacar que estamos diante de poderes diferentes e que os fruidores daquelas imagens não eram tão somente dos referidos grupos.

Quando comenta imagem do jornalista negro Francisco José Gomes Guimarães (Vagalume), Flavio destaca que ele não foi “representado de forma estereotipada como eram tratados os personagens negros na caricatura” (“Tipos populares”, de Calixto Cordeiro, *O Malho*, Rio de Janeiro: Editora o Malho, III [83], 16 abr 1904). Mãos e pés daquele homem, todavia, foram intencionalmente deformados como muito grandes.

O tema de música e dança populares presentes em festas domésticas, a partir de citação de Elias Saliba (“quando o viam nas ruas acabavam chamando a polícia”), abriga certa oposição entre família e rua, como se quem dançasse em público não fosse família.^[xxi] O fato de serem cantada e bailada nas casas brasileiras pelas “sinhazinhas e sinhás”, nas palavras de Bastos Tigre, seria “um fruto proibido saboreado à socapa, num despertar gostoso dos instintos da raça” – proibido *ma non troppo*... A presença de música e dança da pobre Cidade Nova em espaços ricos do Distrito Federal poderia se beneficiar

com a leitura do romance *Numa e a ninfa*, de Lima Barreto, parcialmente ambientado naquele bairro, com um morador dele (Lucrecio Barba de Bode) frequentando periféricamente salões de elite. Lima Barreto, noutro romance (*Triste fim de Policarpo Quaresma*), apresentou o personagem central, homem de classe média, tomando aulas de violão com o mulato Ricardo Coração dos Outros^[xxii].

Cabe salientar que as roupas de um senhor que tira a “cozinheira” (ambos negros) para dançar parecem largas e desajustadas (“A cozinheira no baile”, de J. Carlos, *Careta*, Rio de Janeiro: Kosmos, XIII [639], 18 set 1920), o que sugere imitação mal-acabada da elite por pobres e remediados, com a mulher identificada por trabalho humilde. O assinalado refinamento musical do choro, com execução e circulação em meios populares e de elite, indica circularidade entre classes e níveis culturais hierarquizados noutros aspectos, questão teórica discutida por Carlo Ginzburg a partir de Mikhail Bakhtin.^[xxiii] A evocação do último Autor é muito adequada, cabendo salientar que seu alvo foi o sagrado medieval e renascentista, situação diferente do Brasil no início do século XX.

Um grupo de negros, noutro salão de festas (“‘Choro’ ao treze de maio”, de Augusto Rocha, *O Malho*, Rio de Janeiro: Editora O Malho, IV [191], 12 maio 1906), indica nível de fala junto com ascensão social e abolição comemorada, mas também provocadora de choro (música/tristeza). E os negros músicos designados como “Chocolate” (“Poetas de chocolate”, de J. Carlos, *Careta*, Rio de Janeiro: Kosmos, IX [429], 9 set 1916), mesclam estereótipo facial a certa valorização – doçura, coisa boa – na semana de edição após o 7 de setembro.

Na comparação entre carnaval de salão e carnaval de rua, valeria a pena relembrar situação semelhante no Jorge Amado de *Tenda dos milagres*.^[xxiii] As velhas tradições do carnaval de rua do século XIX foram designadas como “*resíduo de um tempo que deveria ser esquecido*” mas tiveram continuidade. Vale ressaltar que não eram tradições espontâneas e sim produções culturais próprias. O carnaval popular, em João do Rio, foi descrito como fogo, possível metáfora erótica. E os cordões carnavalescos incluíram cobras e outros elementos da cultura africana no Brasil. Seria bom reproduzir as citadas pinturas de Rodolfo Chambelland e Timotheo da Costa sobre carnaval.

Uma grande colombina, com pequeno pierrô na mão (“O sonho de Colombina”, de J. Carlos, *Careta*, Rio de Janeiro: Kosmos, XV [714], 25 fev 1922), sugere que desejo e poder da mulher são maiores que os correspondentes masculinos. Noutra cena de carnaval (“Desempregada”, capa de J. Carlos, *Careta*, Rio de Janeiro: Kosmos, XV [714], 25 fev 1922), a vergonha figura como desempregada e sem uso. Nesse contexto, as mulheres aparecem mais que os homens, possível voyeurismo machista. O carnaval surge descrito na tese como válvula de escape e alienação. Carnaval e República são representados através de personagens brancos (“sem título”, capa de Alfredo Storni, *O Malho*, Rio de Janeiro: Editora O Malho, XIII [597], 21 fev 1914), o que merece mais comentários por se referir a uma festa tão negra no Brasil.

O público em estádios de futebol é frequentemente composto, em caricaturas, por homens e mulheres de elite (“Foot-ball”, de J. Carlos, *Careta*, Rio de Janeiro: Kosmos, X [473], 14 jul 1917), o que pode ser uma idealização diante de um futebol popular já existente. Um homem negro surge com mulheres, mesclando sedução a linguagem de futebol (“Torcedores”, de J. Carlos, *Careta*, Rio de Janeiro: Kosmos, XII [568], 10 maio 1919), três dias antes da comemoração da Abolição.

Para Flávio, “Ainda que se reserve um forte viés crítico sobre a política, esta recai sobre uma entidade abstrata, sem rosto ou identificações precisas”. É uma importante análise, que pode ser desdobrada na consideração sobre metamorfoses daquele viés crítico em situações históricas específicas.

Sérgio Buarque de Hollanda, como outros Autores, foi submetido por Pessoa a crivo crítico, faltando salientar que ele trabalhou com o conceito weberiano de ideal-tipo. É duvidoso que Buarque de Hollanda considerasse panoramas imutáveis, como se observa no capítulo “Nossa revolução” e noutras partes de *Raízes do Brasil*.^[xxiv]

O Jeca Tatu de pés descalços (“Cenas do interior”, de Alfredo Storni, *Careta*, Rio de Janeiro: Kosmos, XVI [761], 29 jan 1923) faz lembrar a escravidão, quando os cativos eram proibidos de usarem calçados. Nessa mesma imagem, uma égua esquelética é usada como imagem da situação financeira do Brasil, estabelecendo certo paradoxo do riso: Deus pode ser brasileiro, conforme fala de Jeca ali, mas o Brasil está muito mal!

As relações entre Estado e os pobres (“Pontos de vista”, de J. Carlos, *O Malho*, Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, XXIV [1187], 13 jun 1925) situam os últimos como universo dos fracos, faltando caracterizar mais na tese quem seriam esses portadores de fraqueza. O objeto de repressão, nesse caso, é um menino pobre e pequeno, dimensão simbólica de os fracos

serem os menores socialmente.

Sobre o retorno dos restos mortais dos antigos monarcas para o Brasil (“Os despojos imperiais”, de J. Carlos, *Careta*, Rio de Janeiro: Kosmos, XIII [631], 24 jul 1920), há uma certa ambiguidade da caricatura sobre quem seriam os mortos que governavam ou não o Brasil – aqueles do Império ou os então atuais presidentes?

A capa que sugere Fúrias prendendo Zé Povo (“Sete de setembro”, de Calixto Cordeiro, *O Malho*, Rio de Janeiro: Editora O Malho, XVI [782], 8 set 1917) é uma alegoria trágica, transformada em caricatura, simultaneidade de gêneros frequente nessas revistas. Cabe lembrar que a autoria do Hino da Independência, entoada nessa imagem, é atribuída a Pedro I, o que pode estar associado a argumentos monarquistas. E noutra imagem sobre o Centenário da Independência (“O Centenário”, *Careta*, Rio de Janeiro: Kosmos, XIV [667], 2 abr 1921), há um personagem alegórico meio velho, meio bebê, soma de carências diante de grandiosas obras de reurbanização anunciadas.

Articulado ao voto de cabresto, o Eleitor é identificado também como Zé Besta e Zé Burro (“As próximas eleições... ‘de cabresto’”, de Alfredo Storni, *Careta*, Rio de Janeiro: Kosmos, XX [974], 9 fev 1927), sequência verbal que evoca Zé Povo. Nesses termos, ele é associado a burrice e trabalho pesado de carga, representado como um jumento e vítima dos outros – a Soberania, trajada como República, e um Político.

É muito bom evocar Darcy Ribeiro a salientar lutas do povo^[xxvi]; falta comentar que ele realça derrotas do mesmo povo, mantendo-se próximo daquela representação derrotada de Zé Povo e do Jeca Tatu.

Sobre as relações entre Zé Povo, Monarquia e República (sem título, de Crispim Amaral, *O Malho*, Rio de Janeiro: Editora O Malho, I [2], 27 set 1902), seria estimulante dialogar com discussões historiográficas a respeito de monarquistas após o fim do Império^[xxvii]. Noutra imagem, Zé Povo surge com Venceslau Braz e parece pedir para ser montado como se fosse cavalo (“Lição de equitação”, de Alfredo Storni, *O Malho*, Rio de Janeiro: Editora O Malho, XIII [613], 13 jun 1914), ato de aparente servidão voluntária^[xxviii].

Na relação entre Jeca e Festa pela República (“Toca o hino”, de J. Carlos, *Careta*, Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, XXII [1065], 17 nov 1928), foi esboçada uma crítica ao regime na fala daquele personagem: “*Desgraça pouca é ‘bobage’*.”. E Jeca Tatu, descalço, novamente diante de Washington Luís (“Sem competidores”, de J. Carlos, *O Malho*, Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, XXVII [1224], 27 fev 1928), sugere fraude na política republicana. No convívio entre Jeca e personagens que representam Portugal, Inglaterra e Estados Unidos (“Tudo descoberto”, de J. Carlos, *O Malho*, Rio de Janeiro: Pimenta de Mello, XXVII [1338], 5 maio 1928), a semi-nudez do personagem evoca um contexto de sua exploração pelos outros.

No final de sua pesquisa, Flavio indica desenho de humor mais recente (capa, sem título, de Mario Alberto, *Lance*, Rio de Janeiro, XVIII, 15 jun 2014 – <http://lancenet.com.br/charges/>), onde o Gigante Brasil acorda e é designado como ajudante de decoração para a Copa do Mundo daquele ano. Ele poderia lembrar que, depois, parcelas do gigante participaram da derrubada da Presidenta Dilma Roussef, com direito a elogio ao torturador Brilhante Ustra no Congresso e ditaduras Michel Temer e Jair Bolsonaro na sequência. O gigante encolheu como coadjuvante de ditaduras medíocres.

Mas isso é problema para outra pesquisa sobre política, riso e caricatura.^[xxviii]

***Marcos Silva** é professor do Departamento de História da FFLCH-USP.

Notas

[i] PESSOA, Flavio Mota de Lacerda. **Jeca Tatu a rigor - Representações do povo brasileiro na Careta e n’O Malho**. Tese de Doutorado em Artes Visuais, defendida na EBA/UFRJ. Rio de Janeiro: digitada, 26 de março de 2021.

[ii] VESENTINI, Carlos e DE DECCA, Edgar. “A revolução do vencedor”. **Contraponto**. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Noel Nütels, I (2): 60/69, nov 1976.

[iii] MONTEIRO LOBATO, José Bento. **Urupês**. São Paulo: Brasiliense, 1980 (1ª ed.: 1918).

PRADO, Paulo. **Retrato do Brasil**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997 (1ª ed.: 1928).

ANDRADE, Mário. **Macunaíma - O herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Martins, 1972 (1ª ed.: 1928).

[iv] SILVA, Marcos. **Caricata República - Zé Povo e o Brasil**. São Paulo: CNPq/Marco Zero, 1990.

O livro retoma:

IDEM. **Humor e Política na Imprensa - Os Olhos de Zé Povo Fon-Fon, 1907/1910**. Dissertação de Mestrado em História Social, defendida na FFLCH/USP. São Paulo: digitado, 1981.

[v] DEAN, Warren. **A industrialização de São Paulo**. Tradução de Octávio Mendes Cajado. São Paulo: Difusão Europeia do Livro/EDUSP, 1971.

[vi] SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

[vii] Há bons comentários sobre diferentes estratégias literárias naquela Imprensa brasileira em:

SANTOS, Poliana dos. **O povo e o paraíso dos abastados - Rio de Janeiro, 1900/1920 - Crônicas e outros escritos de Lima Barreto e João do Rio**. Tese de Doutorado em História Social, defendida na FFLCH/USP. São Paulo: digitado, 2018.

[viii] SODRÉ, Nelson Werneck. **História da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

MARINGONI, Gilberto. **Ângelo Agostini - A Imprensa Ilustrada da Corte à Capital Federal (1864/1910)**. São Paulo: Devir Livraria, 2011.

[ix] STAMBOWSKY, Marissa. **Belmonte: caricaturas dos anos 1920**. Rio de Janeiro: FGV, 2019.

BURKE Peter. **Testemunha ocular: o uso de imagens como evidência histórica**. São Paulo: Edusp, 2017.

GOMBRICH, E. H. "O arsenal do cartunista", in: **Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a Teoria da Arte**. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1999, pp 127/142.

A tese de Pessoa não indica os ensaios pioneiros e clássicos de Monteiro Lobato, Gonzaga Duque e Max Fleiuss sobre caricatura no Brasil nem o artigo de E. Duprèel, do final dos anos 20 do século passado, que fala em riso de recepção e riso de rejeição.

MONTEIRO LOBATO, José Bento. "A caricatura no Brasil", in: **Ideias de Jeca Tatu**. São Paulo: Brasiliense, 1959, pp 3/21 (1ª ed.: 1919).

DUQUE, Gonzaga. **Contemporâneos - Pintores e escultores**. Rio de Janeiro, Typografia Benedito de Souza, 1929.

FLEIUSS, Max. "A caricatura no Brasil". **Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro**. Rio de Janeiro, IHGB, 80: 584/609, 1915.

DUPRÈEL, E. "Le problème sociologique du rire". **Revue Philosophique de la France et de l'Étranger**. Paris: F. Alcan, 106: 213/260, set/out 1928.

[x] SILVA, Marcos. **Rir das ditaduras - Os dentes de Henfil (Fradim, 1971/1980)**. São Paulo: Intermeios/USP-Programa de Pós-Graduação em História Social, 2018.

O livro retoma:

IDEM. **Rir das ditaduras - Os dentes de Henfil - Ensaios sobre os Fradim (1970/1980)**. Tese de Livre-Docência em Metodologia da História, defendida na FFLCH/USP. São Paulo: digitado, 2000.

[xi] LUSTOSA, Isabel. "Humor e política na Primeira República". **Revista USP**. São Paulo: USP, 3, 53/64, set/nov 1989.

[xii] [Não quero saber mais dela.\(samba\)... 1928 .. Francisco Alves ...](#)

www.youtube.com › watch

Esse refrão foi retomado noutro samba de Arlindo Cruz e Sombrinha, gravado, dentre outros intérpretes, por Beth Carvalho.

[Beth Carvalho - Não Quero Saber Mais Dela - YouTube](#)

www.youtube.com › watch. Consultado dia 20 mar 2021.

Ruy Castro aponta Alves como comprador de sambas alheios.

CASTRO, Ruy. **Metrópole à beira-mar - O Rio moderno dos anos 20**. São Paulo: Cia. das Letras, 2019.

SILVA, Marcos. "Metrópole à beira-mar - O Rio moderno dos anos 20". Resenha do livro **Metrópole à beira-mar**, edição citada. **A Terra é redonda**. São Paulo, 4 fev [2021 aterraeredonda.com.br > metropole-a-beira-mar-o-rio-...](https://2021.aterraeredonda.com.br/metropole-a-beira-mar-o-rio-...)

[xiii] NEVES, Luís Felipe Baeta. "A ideologia da seriedade e o paradoxo do coringa". **Revista de Cultura Vozes**. Petrópolis, Vozes, 5 (68): 35/41, 1974.

[xiv] PEDERNEIRAS, Raul. **Geringonça carioca: verbetes para um dicionário da gíria**. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil, 1922.

[xv] ANDRADE, Mário de. **Música de feitiçaria no Brasil**. São Paulo: Martins, 1963.

CÂMARA CASCUDO, Luís da. **Cinco livros do povo**. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1953.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão: Veredas**. São Paulo: Cia. das Letras, 2019 (1ª ed.: 1956).

[xvi] MACHADO DE ASSIS, José Maria. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996 (1ª ed.: 1880).

[xvii] SILVA, José Maria de Oliveira. **Da Revolução à Educação - Radicalismo republicano em Manoel Bomfim**. Dissertação de Mestrado em História Social, defendida na FFLCH/USP. São Paulo: digitado, 1991.

[xviii] BECHELLI, Ricardo. **Metamorfoses na interpretação do Brasil - Tensões no paradigma racista**. Tese de Doutorado em História Social, defendida na FFLCH/USP. São Paulo: digitado, 2009.

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

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

[xxi] LIMA BARRETO, Afonso Henriques. **Numa e a ninfã**. São Paulo: Brasiliense, 1956 (1ª ed.: 1915).

IDEM. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. São Paulo: Brasiliense, 1956 (1ª ed.: 1911).

[xxii] GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. Tradução de Renata Sammer. São Paulo: Cia. das Letras, 2006.

BAKHTIN, Mikhail. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento. O contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2008.

[xxiii] AMADO, Jorge. **Tenda dos Milagres**. São Paulo: Cia. das Letras, 2006 (1ª ed.: 1969).

[xxiv] BUARQUE DE HOLLANDA, Sergio. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1995 (1ª ed.: 1936).

[xxv] RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Global, 2005.

[xxvi] JANOTTI, Maria de Lourdes Mônaco. **Os subversivos da República**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SILVA, Eduardo. **Dom Obá II d'África, o Príncipe do Povo**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

[xxvii] Dificilmente, brasileiros tinham acesso ao texto de La Boétie no período estudado por Flavio mas sempre é bom ler esse clássico para, a partir de contextos diferentes, refletir sobre sua problemática.

LA BOÉTIE, Étienne. **Discurso sobre a servidão voluntária**. Tradução de Laymert Garcia dos Santos. Posfácios de Laymert Garcia dos Santos, Claude Lefort e Marilena Chaui. São Paulo: Brasiliense, 1982.

[xxviii]