



Política e arte caricatural: três estudos a partir da imprensa

FRANCISCO DAS NEVES ALVES

145



UNIVERSIDADE
ABERTA
www.uab.pt

Cátedra CIPSH
de Estudos Globais
2020-2025



**Política e arte
caricatural: três
estudos a partir da
imprensa**



COLEÇÃO
RIO-GRANDENSE



CONSELHO EDITORIAL/CIENTÍFICO

Alvaro Santos Simões Junior

- Universidade Estadual Paulista – Assis -

António Ventura

- Universidade de Lisboa -

Beatriz Weigert

- Universidade de Évora -

Carlos Alexandre Baumgarten

- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul -

Ernesto Rodrigues

- CLEPUL – Universidade de Lisboa -

Francisco Gonzalo Fernandez Suarez

- Universidade de Santiago de Compostela -

Francisco Topa

- Universidade do Porto -

Isabel Lousada

- Universidade Nova de Lisboa -

João Relvão Caetano

- Cátedra CIPSH de Estudos Globais (CEG) -

José Eduardo Franco

- CEG e CLEPUL – Universidade de Lisboa -

Maria Aparecida Ribeiro

- Universidade de Coimbra -

Maria Eunice Moreira

- Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul –

Maria Cristina Firmino Santos

- Universidade de Évora -

Vania Pinheiro Chaves

- CEG e CLEPUL – Universidade de Lisboa -

Francisco das Neves Alves

Política e arte caricatural: três estudos a partir da imprensa



CIPSH
INTERNATIONAL COUNCIL FOR POSTCOLONIAL AND HUMAN SCIENCES
CONSELHO INTERNACIONAL DE CIÊNCIAS PÓS-COLONIAIS E DAS CIÊNCIAS HUMANAS

UNIVERSIDADE
AbERTA 
www.uab.pt

**Cátedra CIPSH
de Estudos Globais**
2020-2025



Biblioteca Rio-Grandense

Lisboa / Rio Grande
2026

DIRETORIA DA CÁTEDRA DE ESTUDOS GLOBAIS DA UNIVERSIDADE ABERTA/CIPSH/UNESCO

DIREÇÃO:

José Eduardo Franco (Coord)
Carla Oliveira
Cécile Méadel
Fabrice d'Almeida
João Luís Cardoso
José Ignacio Ruiz Rodríguez
Valérie Dévillard
Pierre-Antoine Fabre

COMISSÃO PEDAGÓGICA:

João Relvão Caetano (Coord.)
Darlinda Moreira
Jeffrey Scoot Childs
Rosa Sequeira
Sandra Caeiro

ASSESSORIA EXECUTIVA:

Cristiana Lucas (Coord.)
José Bernardino
Milene Alves
Paula Carreira
Susana Alves-Jesus

DIRETORIA DA BIBLIOTECA RIO-GRANDENSE

Presidente: Francisco das Neves Alves
Vice-Presidente: Pedro Alberto Távora Brasil
Diretor de Acervo: Ronaldo Oliveira Gerundo
1ª Secretária: Luciana Coutinho Gepiak
2º Secretário: Marcelo França de Oliveira
1º Tesoureiro: Valdir Barroco
2º Tesoureiro: Mauro Nicola Póvoas

Ficha Técnica

- Título: Política e arte caricatural: três estudos a partir da imprensa
- Autor: Francisco das Neves Alves
- Coleção Rio-Grandense, 145
- Composição & Paginação: Marcelo França de Oliveira
- Cátedra de Estudos Globais da Universidade Aberta/CIPSH/UNESCO
- Biblioteca Rio-Grandense
- Lisboa / Rio Grande, 2026

ISBN - 978-65-5306-126-2

CAPA: BISTURI. Rio Grande, 29 jul. 1888.

O autor:

Francisco das Neves Alves é Professor Titular da Universidade Federal do Rio Grande, Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul e realizou Pós-Doutorados junto ao ICES/Portugal (2009); à Universidade de Lisboa (2013), à Universidade Nova de Lisboa (2015), à UNISINOS (2016), à Universidade do Porto (2017), à PUCRS (2018), à Cátedra Infante Dom Henrique/Portugal (2019), à UNESP (2020) e à Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII (2021). Entre autoria, coautoria e organização de obras, publicou mais de trezentos livros.

SUMÁRIO

Que tipo de República? - a implantação da nova forma de governo sob o prisma da imprensa rio-grandina: da aceitação à decepção / 11

O caricaturista, o litógrafo e seus instrumentos de trabalho nos autorretratos de Thadio Alves de Amorim / 25

Os gaúchos, a oposição, a revolução e o obelisco: uma perspectiva caricatural / 71

Que tipo de República? – a implantação da nova forma de governo sob o prisma da imprensa rio-grandina: da aceitação à decepção

Que tipo de República?

“A História não está morta!
Palpita no coração dos
homens e ilumina sua
imaginação, bem como suas
esperanças e exigências.”

Florestan Fernandes

Ao longo do século XIX, como meio de comunicação mais eficaz na difusão de informações e opiniões, a imprensa escrita exerceu significativo papel na formação de hábitos, gostos, desejos e, enfim, da opinião pública. Ao atuar como esse meio de comunicação, informação e divulgação/emissão de opinião, os jornais agiram como propagadores de princípios que nortearam as transformações e/ou a manutenção do *status quo* das sociedades. Levando ao público a discussão desses princípios, divulgando, defendendo e/ou criticando determinadas ideias, cada periódico gerou sua própria construção discursiva sobre

as mesmas, em uma manifestação do poder através da palavra. Nesse sentido, o discurso apresenta-se como uma prática “resultante de um conjunto de determinações reguladas em um momento dado por um feixe complexo de relações com outras práticas, discursivas e não-discursivas”¹ (Robin et alii. p. 82).

Assim, o discurso tende a constituir-se em um elemento que reflete as diversas características de uma comunidade, pois, mesmo que não se pretenda que todo discurso seja “como um aerólito miraculoso, independente das redes de memórias e dos trajetos sociais nos quais ele irrompe”, é necessário “sublinhar que, só por sua existência, todo discurso marca a possibilidade de uma desestruturação-reestruturação dessas redes e trajetos”, ou seja, “todo discurso é o índice potencial de uma agitação nas filiações sócio-históricas de identificação, na medida em que ele constitui ao mesmo tempo um efeito dessas filiações e um trabalho de deslocamento no seu espaço” (Pêcheux. p. 56). Nas abordagens de natureza política, o discurso encontra campo fértil para proliferar-se e projetar-se, já que é no campo político que o discurso encontra um dos lugares onde exerce, “de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes” (Foucault. p. 9). Isto se deve ao fato que o objetivo do discurso político “é vencer a luta através do jogo da desconstrução e reconstrução de significados, interpelando através da construção articulada de uma visão de mundo”, refletindo-se, assim, por meio das palavras, as ideias e atitudes (Pinto,

¹ Texto publicado originalmente em: Por uma história multidisciplinar do Rio Grande. Rio Grande: FURG, 1999, p. 235-241.

1989. p. 51-52). Nesse contexto, a imprensa tem “um papel fundamental em redimensionar o discurso político, criando inclusive novos pólos de polêmica, pautando temas e comportamentos” (Pinto, 1995. p. 67-68).

A mudança na forma de governo brasileira representou um verdadeiro divisor de águas nas formações discursivas entabuladas pelos diversos jornais que compunham a imprensa da cidade do Rio Grande ao final do século XIX. Vinculadas ao jogo partidário do Período Imperial, as folhas rio-grandinas construía seus respectivos discursos político-partidários em torno do debate das ideias e práticas de liberais e conservadores. Nesse quadro, a República representava uma ruptura nessas construções discursivas que tiveram de passar por uma reordenação e reestruturação, visando adaptar-se às novas circunstâncias político-institucionais. Em termos gerais, o 15 de Novembro foi aceito pelos jornais rio-grandinos, com reações variáveis de cada periódico, como a resignação com o fato consumado, ou o apoio moderado à nova situação vigente, ou ainda o declarado entusiasmo diante dos anunciados novos tempos.

Nessa linha, diante da “evidência do fato consumado”, desejava-se que os novos governantes pautassem “os seus atos pelas severas normas da justiça, da razão e do patriotismo” e que seu objetivo fosse “promover, o mais possível, a felicidade da Pátria Brasileira”, uma vez que os “verdadeiros patriotas” não iriam “preferir ao engrandecimento do seu país a preocupação das formas de governo” (*Diário do Rio Grande*, 19 nov. 1889). Afirmava-se ainda que a República passara “de sonho dos adversários da velha

organização a fato consumado, pela fatalidade revolucionária dos acontecimentos”, diante do que, aceitava-se “a ordem de coisas estabelecidas”, aderindo-se ao movimento reformador”, pois o “dever de todos” deveria ser o de “cooperar, sem exclusões, nem divergências, cada qual na medida da sua condição, para que a reconstrução do edifício social derrubado se efetue sem comoções”, tendo em vista “a paz e a prosperidade da Pátria” (*Artista*, 18 nov. 1889).

Declarava-se também “o sagrado culto da Pátria exigia o sacrifício de todos os afetos, de todos os laços que prendiam ao regime combalido”, de modo que, ao estar-se na República, se deveria ser republicano, já que “todo o país era revolucionário, na própria inconsciência do seu estado político, caracterizado por sintomas de adiantada decadência, a revolução sagrada, por um secreto instinto de simpatia universal”, garantira “seus efeitos pela unanimidade dos entusiasmos populares”; assim, confirmava-se que a conversão ao republicanismo, tinha por base o patriotismo, tornando-se “republicanos pela Pátria”, e manifestando-se a esperança de que se firmasse uma república embasada no “amor da liberdade e no patriotismo” (*Eco do Sul*, 21 nov. 1889). O 15 de Novembro foi ainda enaltecido como a data da “regeneração política e social” do Brasil, a qual exigia a confraternização e a união dos brasileiros, para que daí viesse a “força sagrada” para “mover os destinos deste país”, que haveria “de ser o primeiro, dentre os primeiros do orbe civilizado”. Previa-se, desse modo, o descortinar de “um novo e prometedor horizonte”, pois surgia “gloriosamente no seu firmamento a gloriosa estátua da República, empunhando a bandeira da liberdade e da igualdade” (*Bisturi*, 24 nov. 1889).

Esse acolhimento e/ou entusiasmo inicial foi, paulatinamente se desfazendo e, em alguns meses, os atos e pressupostos empregados na implementação da forma republicana, mormente no que tange ao conteúdo autoritário dos novos detentores do poder, levaram a uma gradual e crescente insatisfação com a situação reinante. Dentro do possível, ou seja, equilibrando-se no fio da espada que a política repressora e a legislação coercitiva dos primeiros governos republicanos lhes impunham, os jornais rio-grandinos passaram a estabelecer construções discursivas voltadas à reivindicação, à contestação e até a resistência ao regime autoritário que, em nome da manutenção da nova forma de governo restringia cada vez mais as liberdades individuais, dentre elas, a mais diretamente ligada às atividades jornalísticas, a livre expressão do pensamento.

As críticas aos novos governantes direcionavam-se às práticas exclusivistas, consideradas como um “grande erro e imenso perigo” e em um “elemento pernicioso” que dificultava a fixação de todos os esforços em bem da consolidação do regime instaurado”, levando à formação de um “mecanismo político” completamente “desengonçado” (*Artista*, 30 abr. 1890); consistindo-se esse exclusivismo em um “desserviço à causa da República”, deturpando essa forma de governo “que começara sob tão bons auspícios”. Afirmava-se que “todos queriam uma república democrática, vazada nos melhores moldes, visando o engrandecimento da Pátria, prestando culto à liberdade, representando a lei e fazendo do seu código político a base da sua futura grandeza”, características que não viriam marcando os

rumos pelos quais passava o país. (*Diário do Rio Grande*, 13 mar. 1890 e 15 nov. 1891).

Acusava-se as autoritárias atitudes governamentais, as quais deveriam ser afrontadas “com a coragem e com a convicção de sempre, tendo por ideal supremo a organização da *República Federal*”, e conclamava-se todos os rio-grandenses que, “afeitos à liberdade”, queriam “a *República fraternidade* e não a *República ódio*” a não aceitar os “inaugurados daquela situação”. Nessa linha, chamava-se a postos todos os “desgostosos pelo que estava se dando nessa generosa terra, entregue ao despotismo de homens que pareciam fazer timbre em desvirtuar o pensamento republicano”. Prevvia-se também o momento em que “os tiranos de qualquer ordem” acabariam por “ser fulminados pelo anátema das multidões”, surgindo então, “límpida e serena, a imagem da verdadeira república”; exclamando-se que, diante da “monstruosidade” situacionista, deveriam todos “os rio-grandenses marchar inspirados pelos mesmo ideal – a *República republicana*”, afastando do poder os indivíduos que significavam “a afirmação vergonhosa da deturpação da República” (*Eco do Sul*, 19 abr. , 22 maio e 5 jun. 1890; 10 abr. e 27 nov. 1891).

Com o acirramento das disputas políticas que redundariam na Revolução de 1893, as contestações tornavam-se ainda mais incisivas, declarando-se aquela não era a república desejada pelos “verdadeiros republicanos”, destacando-se que, desde o 15 de Novembro, o Brasil voltara aos “tempos de barbarismo”, nos quais “lampeja lúgubre e pavorosa a fagulha sinistra da irracionalidade da espécie humana”. Nesse sentido, questionava-se “quem não tinha horror a essa República execranda”, chegando-se a bradar “abaixo esta

República nefanda, esta gente do poder e da abastança, que olhava aos homens do labor com sobranceira e desprezo”, uma vez que que seria inaceitável que se cometesse “todos os horrores que se poderia imaginar em nome da República, como se a ideia republicana, que devia ser grande, nobre e generosa, pudesse ser a bandeira de um bando de selvagens famintos” (*Bisturi*, 1º e 22 jan. e 30 abr. 1893). Mesmo após o encerramento da Revolução Federalista, alguns jornais rio-grandinos continuaram a defender princípios oposicionistas, exclamando que não era os governantes os representantes da “verdadeira república”, e sim “nós outros, que procuramos o interesse moral para a felicidade e o crédito da República” (*Tribuna do Povo*, 15 jun. 1897).

Nessa época, a imprensa caricata rio-grandina também produziu uma série de imagens carregadas de simbolismo - o qual determina aspectos da vida da sociedade, refletindo direta ou indiretamente características do *modus vivendi* de um determinado grupo humano (cfe.: Castoriadis. p. 152-153) - que expressaram desde o apoio à mudança institucional inaugurada a 15 de Novembro, até a discordância para com o modelo autoritário empregado na consolidação da nova forma de governo. A figura da República passou a ser personificada na figura da mulher (ver: Carvalho. p. 78-84; e Saliba. p. 312-315) e a inauguração da forma republicana foi apresentada como uma mulher vestida à romana e de barrete frígio, sendo recebida pelo Brasil, representado por uma índia, a qual afirmava: “Sejas bem vinda deusa da liberdade, se é que vens inspirada no amor e felicidade da nossa querida Pátria” [Figura 1]. Esse entusiasmo foi pouco a pouco sendo convertido em

desilusão e a “deusa-república” foi representada por uma figura feminina seminua, próxima a um muro², sobre a legenda que traduzia as esperanças não concretizadas: “... e todos supunham a República, essa deusa do barrete encarnado, uma criatura pura como os anjos, formosa, sedutora, cheia de amor pela sua Pátria e muito amiga da ‘Ordem e do Progresso’!...” [Figura 2]. Nessa linha a República chegaria a ser apresentada como uma mulher abandonada e desconsolada por causa das dívidas, com os ratos tomando conta de sua casa³, sobre a afirmação: “Feliz a nação onde impera a justiça e se aplica a lei sem restrições. O mesmo não acontece com o Brasil, Pátria dos compadres e das poderosas ‘ratazanas’, acariciadas pela República...” [Figura 3] (*Bisturi*, 24 nov. 1889; 21 ago. 1892 e 9 abr. 1893).

² A nudez, nesse desenho, designa “a pobreza e a fraqueza espiritual e moral”, ou seja, “a nudez é a vergonha”. Já o muro representa “a cinta protetora que encerra o mundo e evita que nele penetrem influências nefastas de origem inferior” (Chevalier & Gheerbrant. p. 626 e 644). Desta maneira, intentava-se demonstrar os descaminhos de vergonha, pobreza e fraqueza pelo qual estaria sendo levada a República, cada vez mais desprotegida com relação a seus próprios governantes.

³ As “ratazanas” são relacionadas à corrupção do país, referindo-se a um animal “esfomeado, prolífico e noturno”, que aparece “também como uma criatura temível, até infernal”. Esse animal é “tido como impuro” e “como uma imagem da avareza, da cupidez, da atividade noturna e clandestina”, sendo ainda “considerado como um ladrão” (Chevalier & Gheerbrant. p. 770-771).

POLÍTICA E ARTE CARICATURAL: TRÊS ESTUDOS A PARTIR DA IMPRENSA



- Figura 1 -



- Figura 2 -

POLÍTICA E ARTE CARICATURAL: TRÊS ESTUDOS A PARTIR DA IMPRENSA



- Figura 3 -

Assim, a imprensa rio-grandina, através das páginas de seus jornais, manifestou os diversos sentimentos, impressões, pensamentos e atitudes que marcaram alguns dos segmentos da sociedade brasileira de então diante da mudança institucional de 15 de Novembro. Da aceitação ou entusiasmo inicial, as reações foram se modificando até as manifestações menos ou mais incisivas de insatisfação e decepção para com os rumos pelos quais enveredavam os mantenedores da nova forma de governo. O autoritarismo dos novos detentores do poder levou a que diversas folhas se referissem a esses como ditadores, tiranos e/ou déspotas, além de antidemocráticos e impopulares, buscando deslegitimar as formas de agir e pensar desses governantes. Nesse contexto, alguns dos periódicos rio-grandinos traduziram o espírito de contestação e resistência às atitudes governamentais típicos das oposições sul-rio-grandenses que, por princípios ideológicos e/ou por terem sido alijadas do controle do aparelho do Estado, imputavam aqueles governantes a condição de desvirtuadores, deturpadores ou fraudadores das doutrinas republicanas. Os diversos matizes político-ideológicos que marcaram a vida partidária nacional da virada do século faziam-se ouvir por meio das folhas rio-grandinas, almejando ou ao menos idealizando uma “verdadeira república” e, concitando os leitores a pensar, em “que tipo de república” seria a que atenderia plenamente os interesses do conjunto dos brasileiros.

Referências bibliográficas:

CARVALHO, José Murilo de. *A formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia. das Letras, 1993.

CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985.

FERNANDES, Florestan. *Que tipo de República?*. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento*. Campinas: Pontes, 1990.

PINTO, Céli R. A sociedade e seus discursos. In: *Com a palavra o senhor Presidente José Sarney*. São Paulo: Hucitec, 1989.

PINTO, Céli R. Ao eleitor a verdade: o discurso político na imprensa em tempos eleitorais. In: BAQUERO, M. (org.). *Brasil: transição, eleições e opinião pública*. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1995.

ROBIN, Régine et alii. Discurso e ideologia: bases para uma pesquisa. In: ORLANDI, E.P. (org.). *Gestos de leitura*

FRANCISCO DAS NEVES ALVES

da história no discurso. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1994.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, N. (org.). *História da vida privada no Brasil – República da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998. p. 289-365.

O caricaturista, o litógrafo e seus instrumentos de trabalho nos autorretratos de Thadio Alves de Amorim

Durante o século XIX, a mais meridional unidade administrativa brasileira observou uma afluência no que tange à circulação de periódicos do gênero ilustrado-humorístico, voltados à difusão das caricaturas. Nesse âmbito do Rio Grande do Sul um dos mais destacados militantes da arte caricatural e litográfica foi o rio-grandino Thadio Alves de Amorim (1856-1920). Ele teria feito aulas de desenho com o artista e fotógrafo francês Edouard Timoleon Zalony, que por significativo tempo trabalhou na cidade do Rio Grande. Amorim esteve presente em praticamente todos os semanários vinculados à imprensa caricata na cidade do Rio Grande, atuando como colaborador em *O Amolador* e funcionário de *O Diabrete* e do *Maruí*, passando depois à direção como proprietário deste último semanário; além de ter fundado e dirigido o *Bisturi*, ponto mais alto de sua carreira⁴. Ainda moveu mais dois projetos editoriais do jornalismo ilustrado-humorístico, com *A Semana Ilustrada* e *O Rio Grande Ilustrado*. Assim, de seus sessenta

⁴ FERREIRA, Athos Damasceno. *Artes plásticas no Rio Grande do Sul (1755-1900)*. Porto Alegre: Globo, 1971. p. 333.

e quatro anos de vida, dedicou mais de quatro décadas à arte caricatural e litográfica.

Desde suas primeiras experiências, Thadio Amorim atuou com mais firmeza no campo da caricatura, imprimindo a suas charges um sabor ácido e quente. Ele ofereceu desenhos mais cheios e acabados, o que lhes infundia maior vigor e densidade, tornando-se indisfarçável a veia cômica. A partir de seus dotes, confortou seu nome e bastante contribuiu para alentar mais ainda a popularidade de *O Diabrete*. Esteve presente no registro dos eventos políticos de mais relevância, como nas instantâneas anotações dos fatos corriqueiros da vida local, de modo que frequentemente conseguia efeitos felizes, valorizando os ditos picantes e quase sempre reles da lavra dos redatores do periódico e também de sua autoria. Já nos anos 1880, Thadio adquiriria estilo próprio e acabaria fazendo rumor na cidade portuária⁵.

Desde a sua ação no *Maruí*, fez-se, além de ilustrador, também jornalista, e, diante dos compromissos que assumiu, todos numerosos e pesados, obrigou-se ao estudo assíduo e ao esforço continuado em sua arte, resultando disso sensível progresso em seus conhecimentos e não menos sensível valorização de seus meios de expressão. Nesse quadro, a cada dia, seu lápis se tornava mais ágil e seu traço ganhava maior autonomia. Ainda que tenha recebido influências de outros chargistas, como Ângelo Agostini, Bordalo Pinheiro, entre outros, notadamente do primeiro, seu estilo se definiu e revelou qualidades bastante

⁵ FERREIRA, Athos Damasceno. *Imprensa caricata do Rio Grande do Sul no século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1962. p. 159 e 166.

estimáveis. Desse modo, das transposições a que várias vezes se limitou, no início da carreira, passou a uma feliz invenção pessoal, vindo a obter compensadores efeitos⁶.

A partir da transição da direção do *Maruí* para as mãos de Thadio Amorim, com seu temperamento irrequieto, o hebdomadário entrava em nova fase, então, sim, perfeitamente dentro dos moldes que já eram familiares ao diretor recente, cujo proveitoso aprendizado em *O Diabrete* havia disposto e encaminhado para um gênero de imprensa de que não mais se afastaria dali por diante. No que tange às inocentes colunas do periódico, em geral alimentadas à base das piadas leves e da literatura sedativa dos versos de amor, sucederam pouco a pouco contundentes artigos de crítica política e social a que davam relevo, na obra litográfica, os mordazes desenhos que os completavam. Também promoveu reformas administrativas na gestão do semanário, dando-lhe melhores condições de sobrevivência. Tal circunstância assegurava a Amorim maior desembaraço nos movimentos, de vez que, escorado nas reservas e disponibilidades de uma gerência bem nutrida, podia aventurar-se em campanhas perigosas – coisa que, sem independência financeira, embora relativa, jamais lhe passaria de esquiva e inviável pretensão⁷.

Depois do *Maruí* e da breve experiência com *A Semana Ilustrada*, Thadio Amorim inaugurou o *Bisturi*, que constituiu indubitavelmente o melhor semanário de quantos ilustrou, vindo a se exibir em tal periódico de corpo inteiro, ou seja, o desenhista iniciante do *Amolador*

⁶ FERREIRA, 1971, p. 344-345.

⁷ FERREIRA, 1962, p. 178-179.

e do *Diabrete*, ou mesmo o calunguista hesitante do *Maruí* davam lugar a um chargista de pulso bastante seguro, que sabia o que queria, vindo a poder explorar sua especialidade com um rendimento perfeitamente satisfatório. Sua longa atuação ficou marcada pelo talento e pela verve e sua copiosa produção no *Bisturi* veio a confirmar suas qualidades inegáveis⁸. Com o *Bisturi*, Thadio atuou inspirado na *comédia prática dos mútuos deveres da família social*, sem abrir mão do direito, por ele tido como indeclinável, de corrigir os erros e castigar os vícios da população. O *Bisturi* despertou interesse e firmou-se com entono na cidade, onde, malgrado as prevenções e malquerenças, ganhou expressiva popularidade. Na sua linha editorial, as páginas de literatura neutra continuavam a ocupar boa porção do semanário, mas o assunto político sobrelevava os demais e acabaria sendo a nota sempre ferida, quer pelo diretor da folha, quer por seus auxiliares⁹.

Ao chegar à idade da reflexão, Thadio Amorim não mais se contentava com uma simples folha ilustrada, destinada apenas ao gosto fácil de mocinhas desocupadas, à curiosidade miúda dos bisbilhoteiros e à assanhada fome dos papadores de escândalos domésticos. Nesse sentido, concebeu e pôs em prática um projeto de maior envergadura, buscando até mesmo em parte imprimir ao jornal que dirigia a feição das folhas diárias, ao lado das quais se perfilou, certo de que com elas ombrearia no trato e avaliação das altas questões que afetavam e agitavam a nação. A partir de tais propósitos, embora não desprezasse inteiramente a

⁸ FERREIRA, 1971, p. 335.

⁹ FERREIRA, 1962, p. 187-189.

rendosa matéria dos *casos pessoais* e dos mexericos mundanos, que outrora lhe haviam aberto caminho, passava a atuar como político militante, de cuja pena e de cujo lápis também haveriam de escorrer as adequadas soluções para os intrincados problemas da nacionalidade. Amorim tinha um espírito revel, um caráter sujeito a oscilações constantes, e, como inconformado, esteve em permanente desacordo com a ordem - ou a desordem - vigorante e, portanto, em constante atrito não só com aqueles que representavam essa ordem, como ainda com o meio, a que estendia seus ásperos reparos¹⁰.

Durante sua longa carreira, Thadio Alves de Amorim teve etapas de significativo progresso em seus empreendimentos, mas, por outro lado, também enfrentou diversos reveses, a maior parte deles vinculada às perseguições que sofreu. Seu olhar crítico e seus posicionamentos político-ideológicos trouxeram-lhe pesada coerção sobre suas atividades como jornalista, caricaturista e litógrafo, passando por constante fiscalização policial e das autoridades públicas, além de ter chegado a sofrer um atentado com arma de fogo e vindo a ser aprisionado, para responder quanto a suas convicções de oposição e resistência ao autoritarismo governamental que dominou o Brasil e o Rio Grande do Sul nos primeiros tempos da República. Lançando mão da arte caricatural, Amorim manteve, durante toda a sua existência, a si mesmo e a sua família, por meio da atuação como funcionário de edições ilustradas, da venda de assinaturas e números avulsos dos periódicos que editou ou ainda da prestação de serviços litográficos

¹⁰ FERREIRA, 1962, p. 190.

e tipográficos e tal conjunto de atividades rendeu-lhe o papel de um dos mais importantes artistas sul-rio-grandenses¹¹, especialmente no que tange às lides caricaturais e litográficas.

Como caricaturista, Amorim ia ao encontro da função do autor, daquele que cria, traça ou faz caricatura, possuindo estilo próprio e se realizando especialmente, não por ser exímio desenhista, e sim por saber expressar em traços, sinais, desenhos, a natureza crítica da caricatura, sendo “capaz de elaborar e celebrar, com manchas sumárias, figuras, para cuja fisionomia contribui de forma grotesca, burlesca ou simplesmente ridícula¹². Em sua arte, os temas abordados são extremamente ecléticos e vão desde a política aos costumes, passando pela sociedade e pela economia, encontrando-se desde o comentário a um grande acontecimento até a piada acerca de uma qualquer figura popular”¹³. Nesse sentido, o desenhista de caricaturas adivinha, por debaixo das harmonias superficiais da forma, as revoltas profundas da matéria¹⁴.

¹¹ Histórico estabelecido a partir de: ALVES, Francisco das Neves. *A arte caricatural e litográfica no sul do Brasil: três olhares sobre a carreira de Thadio Alves de Amorim*. Lisboa; Rio Grande: CLEPUL; Biblioteca Rio-Grandense, 2022a. p. 11-16.

¹² BAHIA, Juarez. *Dicionário de jornalismo*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2010. p. 63-64.

¹³ MORAIS, Fernanda Borges Ferreira; MAGALHÃES, Maria Benedita Cabral de & MORAIS, Maria José da Silva. *A caricatura: um recurso educativo nas aulas de História*. Lisboa: Associação de Professores de História, 1996. p. 6.

¹⁴ BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre o significado do cômico*. 2.ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993. p. 31.

Dessa maneira, o caricaturista ao registrar o momento histórico, o fato político significativo do dia vem a compor um aspecto da personalidade de seu periódico, identifica uma tendência, firma uma posição¹⁵. Nesse quadro, a arte caricatural oferece “uma contribuição fundamental ao debate político, desmistificando o poder e incentivando o envolvimento de pessoas comuns nos assuntos de Estado”¹⁶. Além disso, desde as suas práticas mais remotas, é adquirindo uma dimensão social que a caricatura se torna uma arte autônoma, voltando-se ao espírito crítico que passava a julgar a sociedade nos seus mais variados setores¹⁷.

Colocando-se a caricatura em evidência, a sua eficácia depende da capacidade que tenha seu realizador de apreender e apresentar de forma exagerada as características mais marcantes de uma pessoa, de um personagem ou de uma situação¹⁸. Dessa maneira, os caricaturistas, impiedosos ou amenos, cruéis ou generosos, com três ou quatro riscos em uma folha em branco, são capazes de retratar toda uma época e reconstruir todo um passado de interrogações¹⁹. Como

¹⁵ LUSTOSA, Isabel. Humor e política na Primeira República. In: *Revista USP*, set., out. e nov. 1989, p. 64.

¹⁶ BURKE, Peter. *Testemunho ocular: o uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora UNESP, 2017. p. 121.

¹⁷ MINOIS, Georges. *História do riso e do escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003. p. 304.

¹⁸ LUSTOSA, Isabel. Caricatura. In: AVRITZER, Leonardo; BIGNOTTO, Newton; GUIMARÃES, Juarez & STARLING, Heloisa Maria Murgel (orgs.). *Corrupção: ensaios e críticas*. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 232.

¹⁹ TÁVORA, Araken. *D. Pedro II e o seu mundo através da caricatura*. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1976. p. 6.

qualquer construção humana, a narrativa contida nas caricaturas tem a marca do individual e a do coletivo, no conteúdo, na forma e na exposição, em um processo pelo qual a subjetividade do observador e as determinações sociais são as suas fronteiras²⁰. A arte caricatural também chama a atenção para abusos reais, necessidades urgentes ou questões de importância²¹.

O caricaturista como criatura de ímpetos, já que a caricatura, por ser uma obra por excelência instintiva, apesar de que a inteligência e a cultura tenham nela igualmente parte preponderante, observa a realidade com a sua lente específica, com o fim de caracterizar aquilo que objetiva no momento, seja um fato ou uma personalidade. O ato de caracterizar é a própria finalidade da caricatura, originando-se daí o poder de síntese que se exige dela, seja pessoal, seja social ou política, bem como a fixação do traço definidor de um caráter ou de uma situação, ao lado de uma acuidade de observação, e da sensibilidade do caricaturista, em condições de lhe permitirem a apreensão de certos índices, pessoais ou coletivos, reveladores do *pathos* individual ou das massas. De acordo com tal perspectiva, o próprio trabalho dos caricaturistas mostra

²⁰ LEMOS, Renato. *Uma História do Brasil através da caricatura (1840-2006)*. Rio de Janeiro: Bom Texto Editora e Produtora de Arte, 2001. p. 5.

²¹ SINZIG, Pedro. *A caricatura na imprensa brasileira: contribuição para um estudo histórico-social*. Petrópolis: Vozes, 1911. p. 11 e 13.

a especificidade desse dom, na sua instantaneidade de criação e execução²².

O desenho caricatural esteve destinado a fazer a história da vida dos personagens, que bem ou mal mereceram tal destaque, acabando muitas vezes por tornar-se mais expressivo que a palavra escrita, contendo mais ideias em menos espaço e comunicando-as mais depressa²³. Através dos registros imagéticos de teor crítico e de historietas ilustradas rocambolescas, a caricatura agiu na forma de narrativa, constituindo um recurso poderoso que educava, fazia rir, enfeitava e potencializava as ações da imprensa²⁴. Tal arte exercia assim um papel relevante, ao tornar a notícia mais atraente, além de popularizar as feições das principais personalidades de cada época²⁵

Nesse sentido, a caricatura veio a constituir uma arte popular, que fez vibrar todas as classes sociais, provocando o riso e o despeito, podendo ser considerada a arte das multidões. Ela tornou-se a manifestação mais temível e, por isso mesmo, mais apreciável, consistindo também na deformação do real, visando a provocar o riso. Teve no meio artístico e literário uma importância decisiva e incontestável. A partir da arte caricatural, um

²² LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. v. 1, p. 28-29.

²³ MAGNO, Luciano. *História da caricatura brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Gala Edições, 2012. p. 24.

²⁴ MARTINS, Ana Luiza & LUCA, Tania Regina de. *Imprensa e cidade*. São Paulo: Editora UNESP, 2006. p. 28-29.

²⁵ LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas brasileiros*. Rio de Janeiro: Sextante, 1999. p. 12.

feliz traço de lápis passava muitas vezes a valer mais que um estirado artigo de fundo²⁶. No seio das revistas brasileiras, os humoristas levaram a sério a missão de traduzir fatos em imagens, através de fino traço, sagacidade e irreverência, cutucando os poderosos e contribuindo para tornar mais críticas e engraçadas as publicações do país²⁷

Tal arte da traz consigo a mescla entre o conhecimento do caráter e os exageros da caricatura, que se estabelece na comparação cômica. Nesse sentido, qualquer dos seus rabiscos exprime uma semelhança surpreendente com o modelo original, possibilitando uma melhor identificação por parte do observador, aparecendo assim o artista como um criador de tipos convincentes. De modo a demarcar a força da caricatura, foi preciso o desprendimento de artistas/humoristas do século XIX para brincar com a mágica da criação, fazer esses bonecos divertidos e interrogá-los sobre o seu caráter e sobre a sua alma²⁸. E, dentre eles, esteve Thadio Amorim.

O uso da litografia foi outro destaque na ação jornalística do caricaturista rio-grandino, uma vez que a imprensa caricata teve na arte litográfica um fator fundamental de difusão, pois esta permitiu uma

²⁶ FLEIUSS, Max. A caricatura no Brasil. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1917, tomo 80, p. 587-589, 607 e 609.

²⁷ WERNECK, Humberto. *A revista no Brasil*. São Paulo: Editora Abril, 2000. p. 213.

²⁸ GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 364 e 372.

ampliação das tiragens e, por conseguinte, um alcance ainda maior do público leitor. A litografia, cuja denominação advém do grego - pedra e escrita -, tem por objetivo substituir a madeira ou os metais que servem para executar as gravuras por uma pedra calcária, com a finalidade de reduzir o preço da reprodução das obras de desenho. Sua ação não se vincula a gravar em relevo sobre a pedra, mas sim de modificar quimicamente a sua superfície de sorte que certas partes possam receber a tinta de impressão e outras rejeitá-la. Nesse sentido, para obter uma prova por meio da litografia, é necessário que seja utilizada uma pedra calcária muito fina e suscetível de receber um polido perfeito, sobre o qual a pena e o lápis resvalem com a maior facilidade. Tal variedade de calcário - carbonato de cal - tem o nome particular de *pedra litográfica* e, para poder ser usada pelo litógrafo precisa receber apenas um brunido conveniente. Diante disso, o artista que deseja obter a reprodução de um desenho, executa-o sobre uma pedra bem polida, servindo-se de um lápis feito de matéria oleosa, com ponta emborrachada - o crayon -, e, quando está acabado o desenho, passa-se por cima da pedra um pouco de água, contendo uma certa quantidade de água-forte. Esse ácido corrói a pedra nos pontos não protegidos pelo traço do lápis e deixa-a intacta nos outros. Terminada tal operação, lava-se a pedra com água e, por fim, com essência de terebintina para apagar todo o vestígio do desenho primitivo e da matéria oleosa. A partir daí, ao colocar-se tinta por cima da pedra assim preparada, pode-se obter, por meio da prensa, uma prova do desenho sobre papel. O processo opera-se por uma modificação física na superfície da pedra por causa da

ação corrosiva da água-forte, de modo que as partes atacadas pelo ácido não podem impregnar-se de tinta, enquanto que as partes não tocadas por ele podem conservá-la²⁹.

Uma vez realizada a reprodução, a tiragem das litografias opera-se por meio de uma prensa diferente do prelo tipográfico, sendo indispensável para o bom êxito da tiragem que a pedra se conserve constantemente úmida, pois, sem tal precaução, a tinta se depositaria por toda a parte uniformemente e não se conseguiria resultado algum. Nessa linha, o litógrafo precisa umedecer de novo, depois de cada prova, a superfície da pedra³⁰. Dessa maneira, a litografia, como um processo de gravação sobre pedra calcária, traz consigo a impressão que consiste em fixar a imagem com tinta graxa, usando lápis ou pincel no suporte umedecido com água, que adere apenas às partes não cobertas pela tinta gordurosa³¹. Tal arte de impressão possibilitou a produção de imagens a custo mais reduzido, com a promoção do crescimento da figura impressa, a qual trouxe uma mudança profunda da comunicação visual, permitindo que as imagens ficassem disponíveis para difusão³². A partir dela, tornou-se possível imprimir imagens em larga escala e a custo reduzido e, a difusão de gravuras e outros impressos ilustrados a preços mais

²⁹ FIGUIER, Luiz. *Grandes invenções antigas e modernas nas ciências, indústria e artes*. Porto: Livraria Internacional, 1873. p. 37-39.

³⁰ FIGUIER, p. 40.

³¹ BAHIA, 2010. p. 233.

³² BRIGGS, Asa & BURKE, Peter. *Uma história social da mídia: de Gutenberg à internet*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p. 47.

populares, trazendo forte impacto social³³. Diante disso, a litografia foi utilizada em grande escala por mestres eminentes e talentosos e grandes desenhadores a ela dedicaram-se³⁴.

Os progressos advindos da arte litográfica puderam ser amplamente observados a partir da expansão da imprensa ilustrada, como foi o caso daquela dedicada a um enfoque predominantemente satírico-humorístico, evidenciado a partir do jornalismo dedicado à divulgação de caricaturas, o qual, por meio de um mote crítico-opinativo, trouxe uma nova e diferenciada proposta editorial. Nesse caso, na ausência da fotografia, a ilustração registrava o mais fielmente possível as mudanças que ocorriam na sociedade. Além disso, a presença da caricatura acrescentava a essa visão a sátira, a ironia, a informalidade e o deboche, de modo que a fase de fastígio das publicações ilustradas do gênero abrange os séculos XIX e XX, devendo-se aos primeiros chargistas uma contribuição certamente pioneira e principalmente normativa³⁵.

O conteúdo imagético e textual de cunho humorístico expresso pelos periódicos caricatos era também condicionado pelo fato deles serem representantes da pequena imprensa. Ao passo que os jornais diários, considerados como integrantes do

³³ CARDOSO, Rafael. *Uma introdução à história do design*. São Paulo: Edgar Blücher, 2004. p. 51.

³⁴ GRAÇA, Renato da Silva. *Breve história da litografia: sua introdução e primeiros passos em Portugal*. Lisboa: Litografia de Portugal S.A., 1993. p. 24.

³⁵ BAHIA, Juarez. *Jornal, história e técnica: história da imprensa brasileira*. 4.ed. São Paulo: Ática, 1990. p. 123.

periodismo sério, mais estáveis e até poderosos em relação aos colegas de menor envergadura, se voltavam para a univocidade, a pequena imprensa, e as folhas caricatas especificamente, optavam pela equivocidade. Dessa maneira, enquanto ao detentor do poder cabia o uso das linguagens ditas sérias, unívocas, os discursos consistentes e monolíticos, aos outros restavam as equivocidades de todo gênero, a piada, o trocadilho, o humor, a poesia e os discursos ambíguos e até paradoxais³⁶. A configuração editorial desses impressos refletiam também o gosto do público leitor que os consumia. Nesse caso, na comparação entre os jornais considerados “sérios”, com aqueles que pudessem ser considerados como mais “populares”, ocorriam variações não só quanto à ordem da notícia, mas também até mesmo a sua inclusão ou não, advindo tal perspectiva da presença de diferenciados leitores, com prioridades diferentes e com preferências decorrentes de variações nos valores e na visão de mundo de cada um³⁷.

Em meio à pequena imprensa e mais detidamente a de natureza caricata estabeleceram-se diferenciadas práticas editoriais. Havia a necessidade de oferecer um produto diferenciado em relação aquilo que os tradicionais diários faziam, de modo que o jornalismo ilustrado e humorístico não poupou esforços para mostrar-se alternativo, essencialmente colocando à disposição do público um atrativo bastante significativo, ou seja, a imagem, assim como um enfoque calcado no humor, na ironia e na crítica e ainda com o uso de uma

³⁶ EPSTEIN, Isaac. *Gramática do poder*. São Paulo: Ática, 1993. p. 95, 123 e 125.

³⁷ CARDOSO, 2004. p. 16.

linguagem mais direta, objetiva e quase coloquial, como se fosse travada uma conversa entre o redator/desenhista e os leitores. Nesse sentido, as folhas caricatas divulgavam pelo meio impresso, os diálogos do dia a dia, travados nas ruas, nos bares, nos restaurantes ou mesmo nos lares, os ditados populares, as piadas e os trocadilhos que se espalhavam pelas cidades e, enfim, as vivências e convivências no seio das sociedades.

Na realização de tais propostas, Thadio Alves de Amorim lançou mão em larga escala dos recursos que poderiam lhe proporcionar as técnicas litográficas para a difusão de sua arte caricatural. Ainda que tenha recebido significativas influências de outros caricaturistas, não se resignou apenas à reprodução de padrões, propondo inovações gráficas e visuais que por vezes significaram rupturas em relação ao jornalismo tradicional. Para tanto avançou inclusive quanto às limitações técnicas que lhe eram impostas, como foi o caso da associação entre a impressão litográfica – destinada à parte ilustrada – e a tipográfica – voltada ao segmento textual –, chegando a romper o padrão usual na distribuição das páginas voltadas à iconografia e ao texto.

Por mais que a arte litográfica tenha significado um processo de avanço quantitativo e qualitativo para a imprensa caricata, ela também tinha suas limitações. Tratava-se de um processo de aplicação trabalhosa, pois se utilizava da impressão direta, ou seja, o suporte tinha contato direto com a matriz. Ainda que isso fosse comum na maioria dos processos de impressão, particularmente na litografia vinha a representar um obstáculo, dada a presença da água na matriz, de maneira que não é difícil imaginar os problemas causados pelo contato direto do papel com a matriz do

desenho umedecida. E os transtornos não paravam por aí, já que a própria viscosidade da tinta litográfica, que tinha de ser aplicada em boa quantidade, poderia trazer a adesão do papel, interrompendo a impressão, de forma que se tornava comum que as cópias se decalcassem e mesmo colassem umas às outras. Assim, tratava-se de um processo que, para aplicação em larga escala, exigia cuidados em excesso³⁸. Tais limites levavam à conveniência da repetição e mesmo do reaproveitamento de desenhos, de modo a evitar a necessidade de constantes reconstruções, mas, contrariando tais orientações, Thadio Amorim, em grande parte de sua obra, não abriu mão de constantes e bruscas mudanças³⁹.

Ao longo de sua carreira Thadio Alves de Amorim lançou mão da estratégia de figurar em seus próprios desenhos, atuando como protagonista ou coadjuvante em suas caricaturas. Por meio do recurso do autorretrato, o artista configurou uma personalidade em suas criações, assim como revelou uma participação direta na realidade retratada e ainda esteve à frente de uma perspectiva típica da imprensa caricatural, no sentido de proporcionar uma comunicação mais direta entre o redator/desenhista e o seu público leitor/observador. Desse modo, nada melhor para trazer a sua personalidade, mostrar-se lado a lado com os acontecimentos caricaturados e proporcionar um elo com o consumidor de sua arte caricatural do que a presença de seu rosto e de seu corpo interagindo com o conjunto iconográfico. Não deixava também de ser uma

³⁸ VILLAS-BOAS, André. *Produção gráfica para designers*. 3.ed. Rio de Janeiro: 2AB Editora, 2008. p. 61.

³⁹ Histórico elaborado a partir de: ALVES, 2022. p. 61-67.

forma de exposição, a qual poderia ter um lado positivo, com a busca de seu reconhecimento intelectual e artístico, mas também um negativo, tendo em vista o tipo de jornalismo que fazia - crítico, opinativo e satírico-humorístico - o qual poderia despertar certas indignações ou até mesmo ódios em meio à sociedade, a partir do que havia a possibilidade do surgimento de situações pouco confortáveis vinculadas a variados tipos de enfrentamento pessoal.

Através do autorretrato, o sujeito pode trazer representações de sua natureza caleidoscópica, de modo que sua presença, além de um registro, traz consigo uma concepção da subjetividade, em um quadro pelo qual o autorretratado não está excluído da representação, vindo a participar dela e tornando-se seu próprio objeto. Nesse sentido, por meio do autorretrato, o sujeito se define menos por uma força introspectiva do que pela sua capacidade de se projetar no mundo em volta⁴⁰. Tal prática traz consigo também uma forma de consciência profissional, pois, na demarcação de uma posição social de maior destaque entre os membros da inteligência, os autorretratos incorporam narrativas e destacam elementos especiais que descrevem as características de um sujeito singular. Representando-se a si mesmo, o artista transforma imaginação em materialidade, assim como consolida visões e expectativas, ao mesmo tempo

⁴⁰ DOBAL, Susana. Autorretratos: transcendendo a subjetividade. In: *Revista NUPEM*, Campo Mourão, v. 8, n. 15, jul./dez. 2016, p. 80-81.

que também serve como campo de batalha para a construção de novos sentidos⁴¹.

Dentre as motivações do artista para a realização do autorretrato estão a de deixar suas imagens gravadas para o futuro; a de sentir que eram importantes como seres humanos e como profissionais; e a de expressar em seus desenhos o que sentiam internamente, suas emoções e seus pensamentos. O autorretrato torna-se assim o espelho do artista, pois nele se reflete sua imagem externa, bem como o seu estado de espírito e a sua própria maneira de ver a arte. Além disso, o autorretrato mostra um rosto e também reflete uma personalidade⁴². Nessa linha, o autorretrato enquanto representação de um sujeito encerra em si a possibilidade de transmitir aquilo que ele tem de único enquanto indivíduo. Em tal aproximação tão íntima ao indivíduo, a construção do autorretrato é feita a “partir de dentro”, recusando o aperfeiçoamento ou as normas como se tratasse do nascer de uma forma que nunca logrará ver-se acabada⁴³. Ao apresentar seus autorretratos, Thadio Amorim fez questão de trazer junto de si vários de seus instrumentos de trabalho que davam ênfase à sua ação como caricaturista e litógrafo⁴⁴,

⁴¹ FREITAS, João Paulo de. Retratos e autorretratos de artistas: algumas considerações e possibilidades de leitura. In: *Transverso*, a. 6, n. 6, dez. 2018, p. 20, 22 e 27.

⁴² CANTON, Katia. *Espelho de artista: autorretrato*. São Paulo: SESI-SP Editora, 2017. p. 7, 13 e 26.

⁴³ RAMOS, José Artur. O autorretrato como consciência da nossa vida. In: *Philosophica – Revista do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras de Lisboa*, n. 42, Lisboa, 2013, p. 99 e 104.

⁴⁴ Histórico estabelecido a partir de: ALVES, Francisco das Neves. *Venturas e desventuras de um caricaturista no sul do Brasil*:

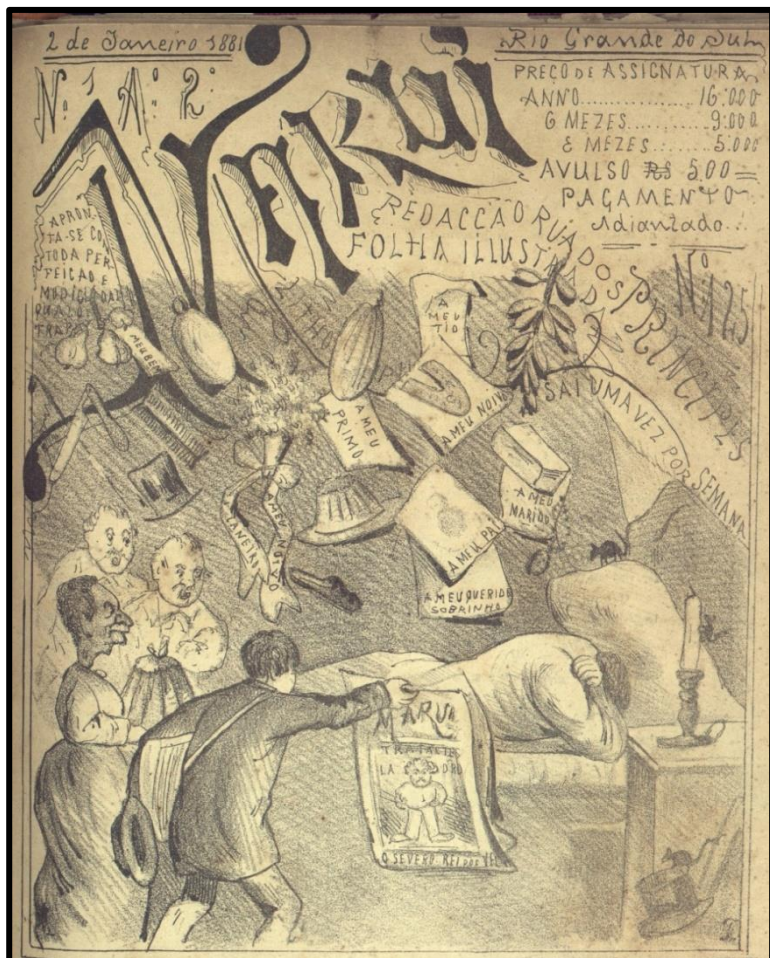
notadamente de seus trabalhos à frente do *Maruí* e do *Bisturi*.

Na direção do *Maruí*, Thadio trouxe à capa do semanário uma cena na qual demonstrava a agitação em torno de suas vivências como jornalista, com a exigência do público no sentido de consumir as novidades expressas pelos periódicos. Nessa linha, ele mostrava a si mesmo tentando manter-se na cama à época dos feriados de início de ano, enquanto seus leitores exigiam a edição de um novo número do hebdomadário, que surgia na mão de um deles. Na mesma ocasião, em outro registro caricatural, já em plena ação jornalística, com o crayon à mão, o redator/desenhista conversava com uma dama que representava a Câmara Municipal, exigindo providências para uma melhor prestação de serviços à população, dizendo-lhe: “Querida sultana, boas entradas e mais juízo, é o que lhe desejamos” (MARUÍ, 2 jan. 1881). Pouco depois, diante dos rigores do verão citadino, Thadio optava por entregar-se ao descanso em uma rede, largando o lápis caído ao chão, e anunciando: Senhores favorecedores, pedimos desculpa, mas as novidades são poucas e o calor é muito!!!” (MARUÍ, 6 fev. 1881). Executando o papel moralizador que os caricaturistas atribuíam a si mesmos, Amorim, com o crayon embaixo do braço, assumia tais funções ao levar pessoalmente para a cadeia um indivíduo acusado de roubo (MARUÍ, 27 mar. 1881). Em outro feriado, demarcado pela Semana Santa, Thadio buscava mais uma vez descansar, embora, mesmo em sua cama, seu trabalho se fazia presente, com as folhas desenhadas por

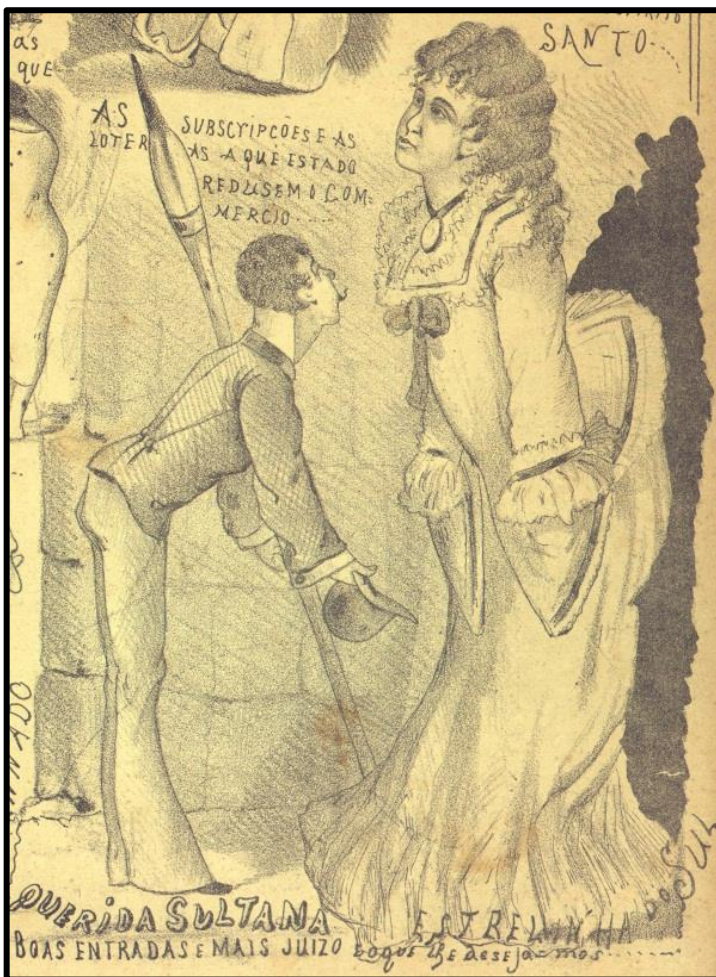
estudos acerca de Thadio Alves de Amorim. Lisboa; Rio Grande: CLEPUL; Biblioteca Rio-Grandense, 2022b. p. 132-134.

FRANCISCO DAS NEVES ALVES

usas caricaturas colocadas junto à parede. Na cena ele dizia: “Quinta e sexta-feira, dias santos... isso quer dizer que posso ficar na cama todo o dia e entregar-me à senhorita preguiça (...). É um ato de devoção que me serve”. (MARUÍ, 9 br. 1882).



POLÍTICA E ARTE CARICATURAL: TRÊS ESTUDOS A PARTIR DA IMPRENSA



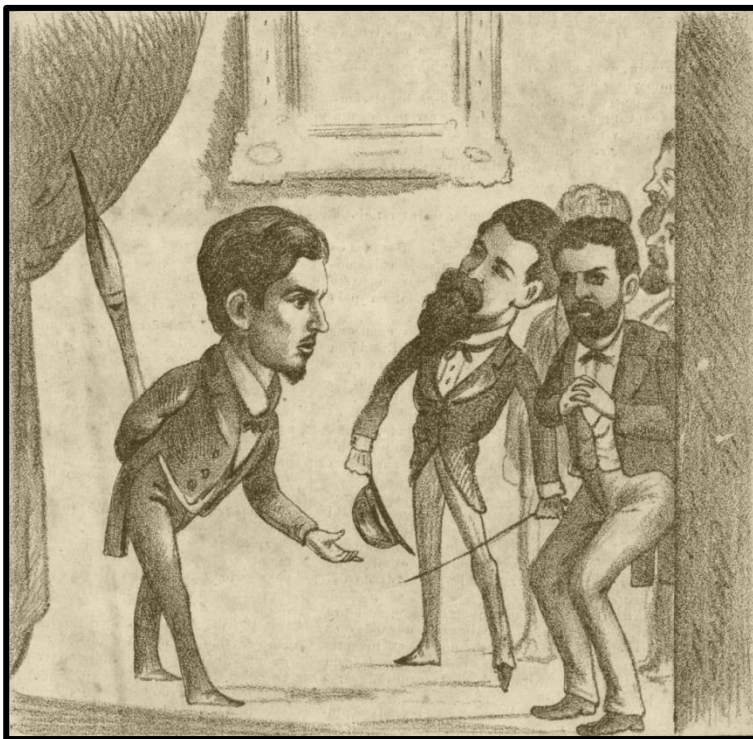




No lançamento do *Bisturi*, Thadio Amorim criava um ambiente solene, carregando o crayon e apresentando o novo periódico para os demais jornalistas rio-grandinos, redatores dos diários locais, aproveitando para expressar os intentos da nova publicação, ao afirmar: “Caríssimos colegas, tenho a honra de vos cumprimentar, apresentando-me de novo na estacada do jornalismo, no meio deste labor contínuo dos obreiros do progresso. – Sou crítico, mas não me arredarei, um só momento dos foros da imprensa honesta, usando uma crítica benévola e bem-intencionada e não dessa crítica cínica e mordaz que...”; vindo a ser interrompido pelo colega Rocha Galo, que declarava: “Basta, basta, pode entrar, já sei, já sei...”. Na mesma edição inaugural, mais uma vez portando o lápis, e com várias páginas do periódico, o caricaturista buscava o apoio popular, conversando com o Zé Povo,

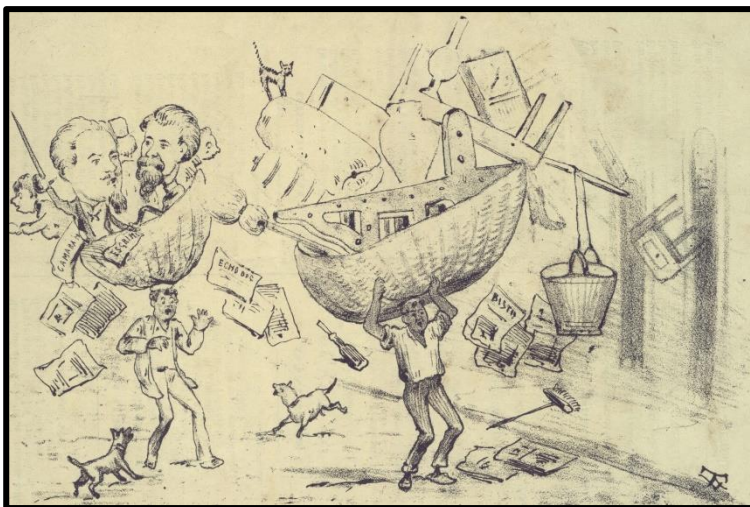
FRANCISCO DAS NEVES ALVES

representação da população brasileira, dizendo-lhe: “Amigo Zé Povinho - Esperamos que Vosmecê, com aquela bondade que tanto o caracteriza, se digne aceitar o nosso humorístico, satírico e pândego *Bisturi*” (BISTURI, 1º abr. 1888).





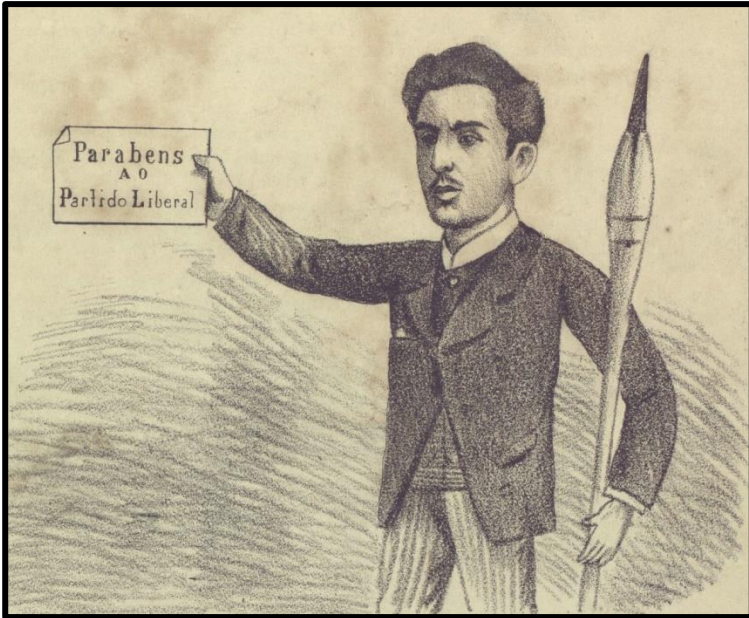
As cenas de mudança de endereço do escritório e da oficina se tornaram comuns nas representações caricaturais com a presença de Thadio Amorim. Dessa vez, ele conseguiu ajudantes que carregavam utensílios em dois balaios, que traziam máquinas de impressão, guilhotinas, mesas litográficas, além de vários exemplares de jornais, que esvoaçavam pelos ares. Em um dos balaios, o próprio Thadio, de espada em punho, desafiava o desafio político-jornalístico, proprietário do *Eco do Sul*, outra publicação rio-grandina. Diante disso, prevenia “ao público, aos favorecedores, aos devedores e credo...res” a respeito da mudança (BISTURI, 29 jul. 1888).



Em caricatura que apresentava as ruas rio-grandinas, Thadio Amorim aparecia pessoalmente, novamente, com o crayon e junto de um jornalista que distribuía exemplares do *Bisturi*, para desculpar-se com o público, tendo em vista uma falha na circulação do semanário advinda de problemas de saúde do editor, declarando que: “Incômodos de saúde nos impossibilitou de aparecer nos dois últimos domingos; pedimos benevolência para esta pequena falta, que será reparada na semana entrante com a distribuição dos números que involuntariamente faltamos” (BISTURI, 2 dez. 1888).



Novamente com a companhia de seu lápis, inseparável companheiro, Amorim demarcava suas convicções político-partidárias e ampla simpatia para com a causa liberal, saudando efusivamente tal agremiação partidária, ao afirmar: “Glória ao Partido Liberal pelo triunfo do seu candidato - Dr. José Francisco Diana, um dos homens de mais prestígio no país. Foi um passo dado para a santa causa da liberdade e uma nuvem negra a encastelar-se nos horizontes da atual situação, mostrando-nos que não está longe o dia do seu completo aniquilamento” (BISTURI, 31 mar. 1889).



Mais uma vez durante a Semana Santa, Thadio demonstrava sua insatisfação com as tradições da época, de circunspecção e hábitos alimentares restritivos, como a impossibilidade de comer carne e a substituição por peixe. Sempre com o crayon, a tiracolo, ou servindo como uma flecha, ele reclamava: “Estamos na Quaresma! Na semana do bacalhau, linguados e burriquetes. Não podia chegar em melhor ocasião, em que não se pode tragar a carne de vaca” (BISTURI, 14 abr. 1889); ou ainda, em outro ano: “E assim levamos uma semana triste, sorumbático, hipocondríaco, jururu e... submissos ao bacalhau...” (BISTURI, 6 abr. 1891).

POLÍTICA E ARTE CARICATURAL: TRÊS ESTUDOS A PARTIR DA IMPRENSA

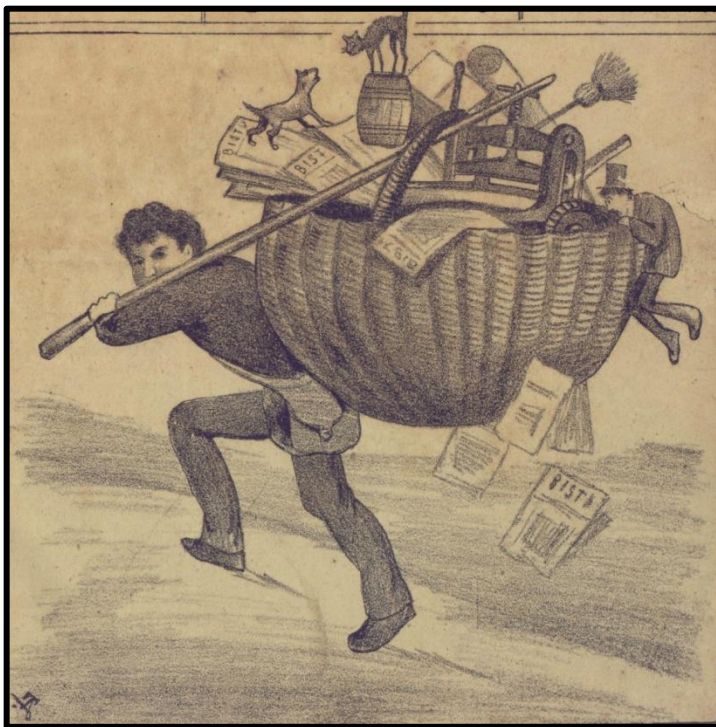




Em uma nova mudança, era o próprio Amorim quem carregava o balaio com os utensílios, como prensa,

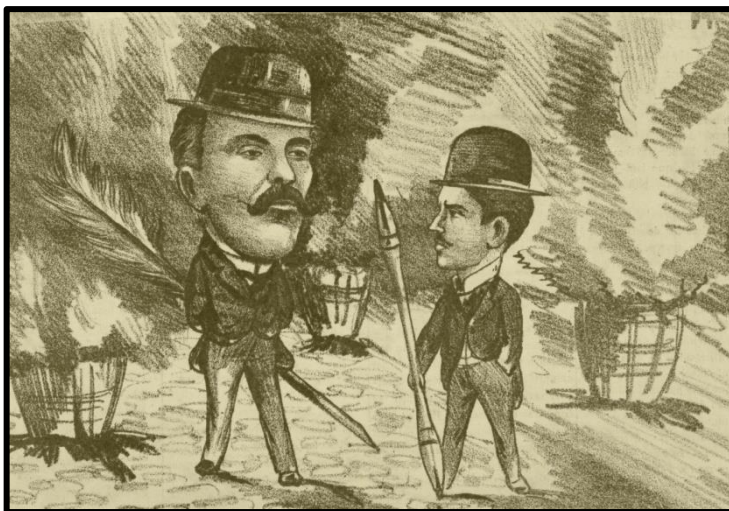
POLÍTICA E ARTE CARICATURAL: TRÊS ESTUDOS A PARTIR DA IMPRENSA

rolos de papel e exemplares de jornais. Na circunstância, informava: “Ao comércio, às indústrias, às artes, às ciências, aos favorecedores, ao clero e finalmente ao público em geral, temos a honra de prevenir-lhes a mudança do nosso estabelecimento para a Rua dos Príncipes, esquina da Rua Andrade Neves” (BISTURI, 29 set. 1889). Já em um outro verão, o caricaturista dormitava mais uma vez na rede, abandonando o lápis e um exemplar do *Bisturi* ao chão, dizendo: “As nossas maiores ambições, o que mais almejamos hoje (que calor) é uma boa rede...” (BISTURI, 22 dez. 1889).

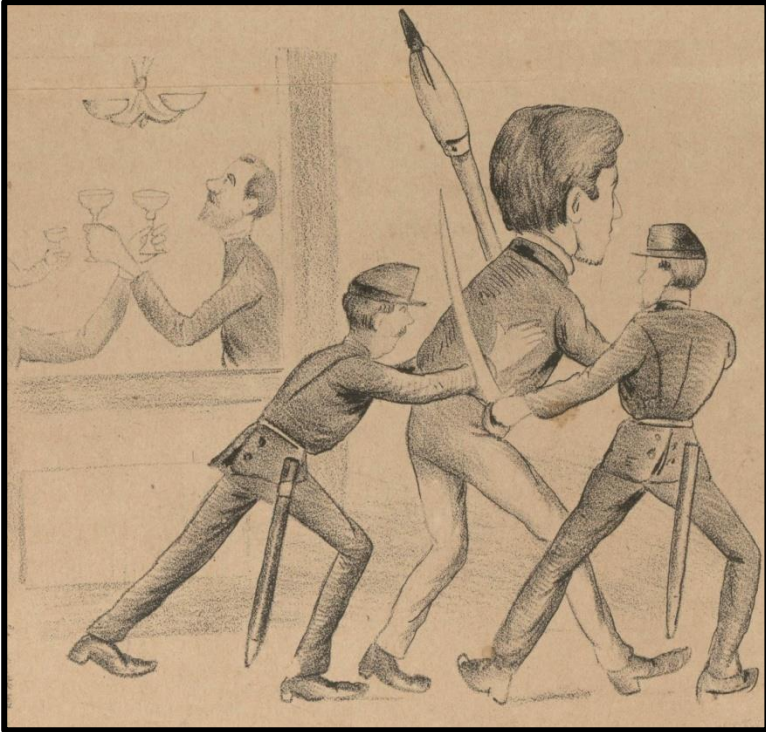




Outro desenho caricatural trazia Thadio Amorim conversando com o redator de um jornal diário, aquele com o crayon, este com a pena, na qual criticava os “executivos”, ou seja, seus adversários castilhistas. O diálogo tinha o seguinte conteúdo: “Então *Micróbio*, estás muito repleto de assuntos, a semana é de festas... Qual muito frio, muita chuva, ai de mim se não fossem os *executivos*. – E os executivos dão sorte?... Se dão, a *Maurícia* foi sempre o nosso pratinho de arroz doce e agora neste correr a jangada dos *executivos* vai fundear à porta de São Pedro, que é o patrono dos *bem-aventurados!*” (BISTURI, 15 jun. 1890).



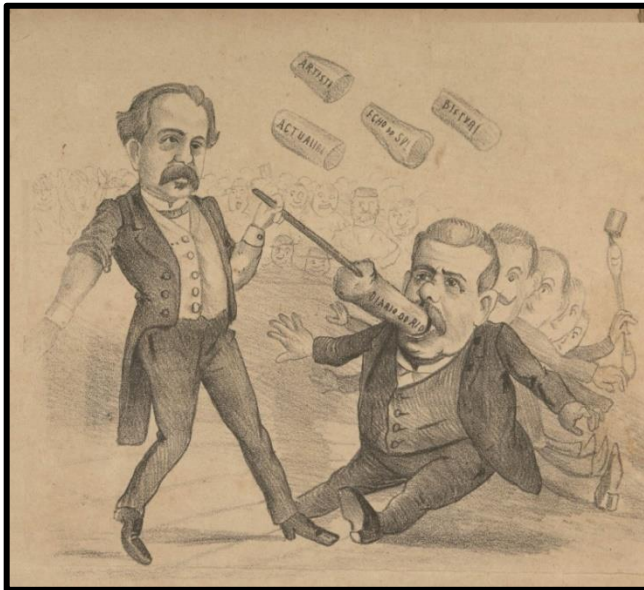
Em plena repressão governamental, oriunda do governo federal e do estadual, Amorim, anticastilhista ferrenho, percebia como iminente a possibilidade de sua prisão, mostrando Júlio de Castilhos, sendo recebido e brindando com as autoridades locais, dizendo com governaria com a liberdade - reforçando o caricaturista na ironia -, enquanto os militares o levavam aprisionado, sem que ele abrisse mão de seu crayon. A legenda era “No banquete: - Dr. Castilhos: “trabalharei sempre pela felicidade da pátria... serei o garantidor da sua liberdade, ordem e progresso...” - E, no entanto, mandam-nos amordaçar, apontando o caminho da cadeia ao mais humilde, ingênuo e querido de todos os jornalistas...” (BISTURI, 19 fev. 1893).



A censura e a coerção sobre a imprensa daquele final do século XIX era simbolizada como a “lei da rolha” e Thadio Alves de Amorim teve de conviver com várias rolhas em diversas caricaturas, sem deixar o crayon de lado em nenhuma delas, chegando a haver um deles com a rolha na ponta. Assim, ele teve de enfrentar uma chuva de rolhas, dizendo: “Também nos atiraram uma rolha, mas conseguimos equilibrá-la na ponta do pé” (BISTURI, 26 fev. 1893). Com ironia e chistosamente, demarcava que só um mágico poderia livrar os jornalistas locais da rolha, com a constatação: “O grande

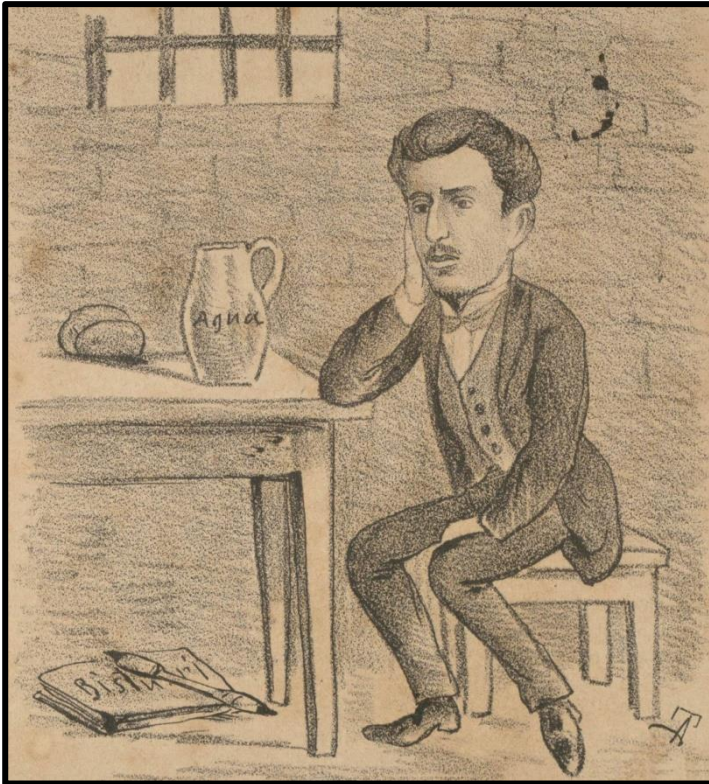
prestidigitador Moya, hoje, no Polytheama, vai arrancar a *rolha da imprensa*, trabalho difícil e assombroso” (BISTURI, 19 mar. 1893). Em outro desenho, Amorim voava em uma rolha alada e observava os acontecimentos à distância, com a irônica afirmação: “Santo Deus!... O que vai lá por baixo!... Na verdade nos parece que o melhor é andarmos cá por cima, no mundo da lua, bem longe daquelas erupções vulcânicas. Abençoada rolha que nos livra de tamanhos perigos!...” (BISTURI, 16 abr. 1893). Ainda quanto à repressão, o caricaturista imaginou-se novamente atrás das grades, sustentado a pão e água, e tendo de deixar o crayon e o *Bisturi*, abandonados sob a mesa. Acompanhava a legenda: “E nós pobres jornalistas, de mordança à boca, sem que possamos soltar um brado de indignação, ante este painel de negras infâmias...” (BISTURI, 30 abr. 1893).

FRANCISCO DAS NEVES ALVES



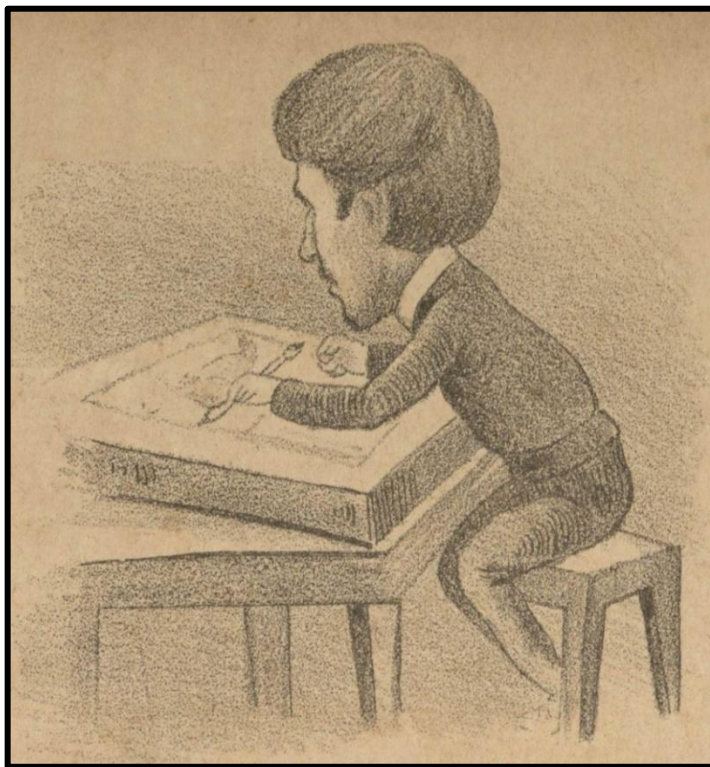
POLÍTICA E ARTE CARICATURAL: TRÊS ESTUDOS A PARTIR DA IMPRENSA



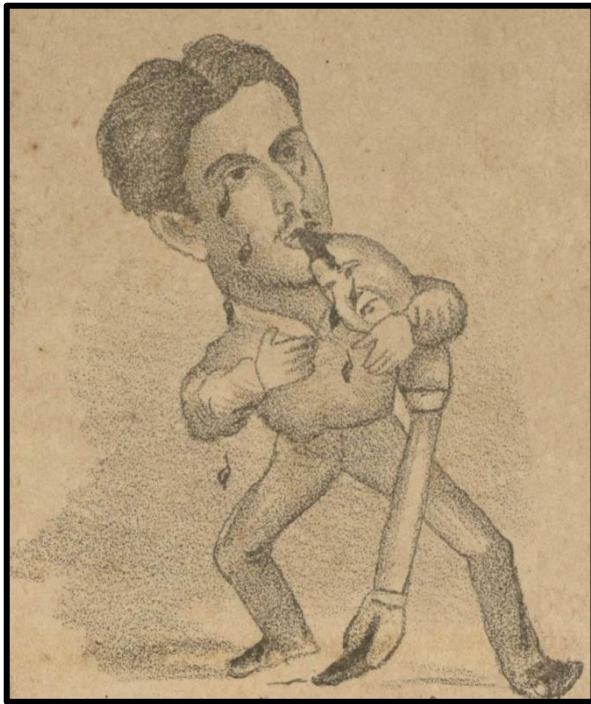
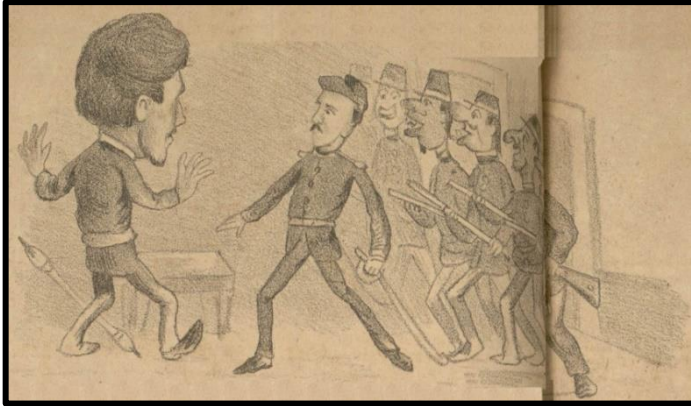


As previsões quanto ao aprisionamento viriam a se confirmar e Thadio Amorim apresentou um conjunto de caricaturas sobre o acontecido. Na abertura, ele aparecia calmamente em sua mesa de trabalho, desenhando na pedra litográfica, quando ele dizia: “Tranquilo e satisfeito achava-me em casa, todo entregue aos inocentes labores humorísticos. Nada me perturbava, a não ser o desejo de ser agradável aos meus assinantes”. Em seguida, ele deixava o crayon cair, quando tomava voz de prisão, e, posteriormente

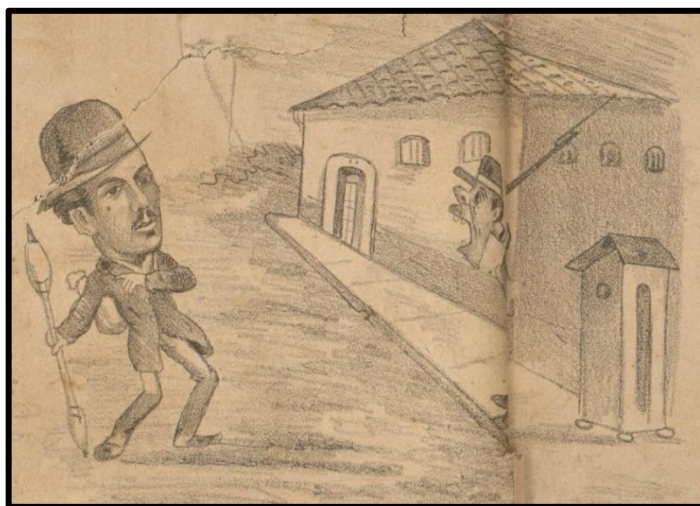
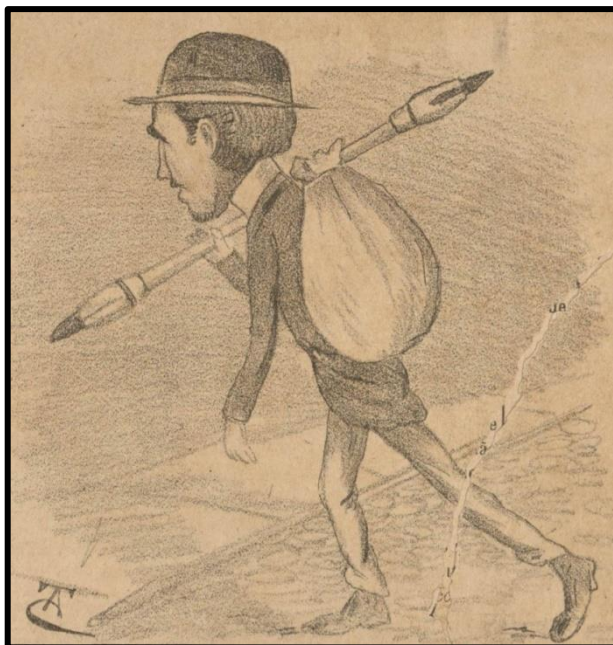
despedia-se, chorando copiosamente, e afirmando: “Adeus lápis de minha alma! Meu leal companheiro, quando voltarei a abraçar-te?”. O crayon servia também de apoio à trouxa de roupas que levava para a cadeia, e voltava para a sua mão na chegada à prisão (BISTURI, 6 ago. 1893). Meses depois, quando a liberdade de expressão fora praticamente suprimida, Thadio aparecia com seus companheiros jornalistas, ele com o crayon e os demais com a pena à orelha, limitando-se a brincar, pois não podiam sequer noticiar os acontecimentos, quanto mais opinar sobre eles (BISTURI, 17 dez. 1893).

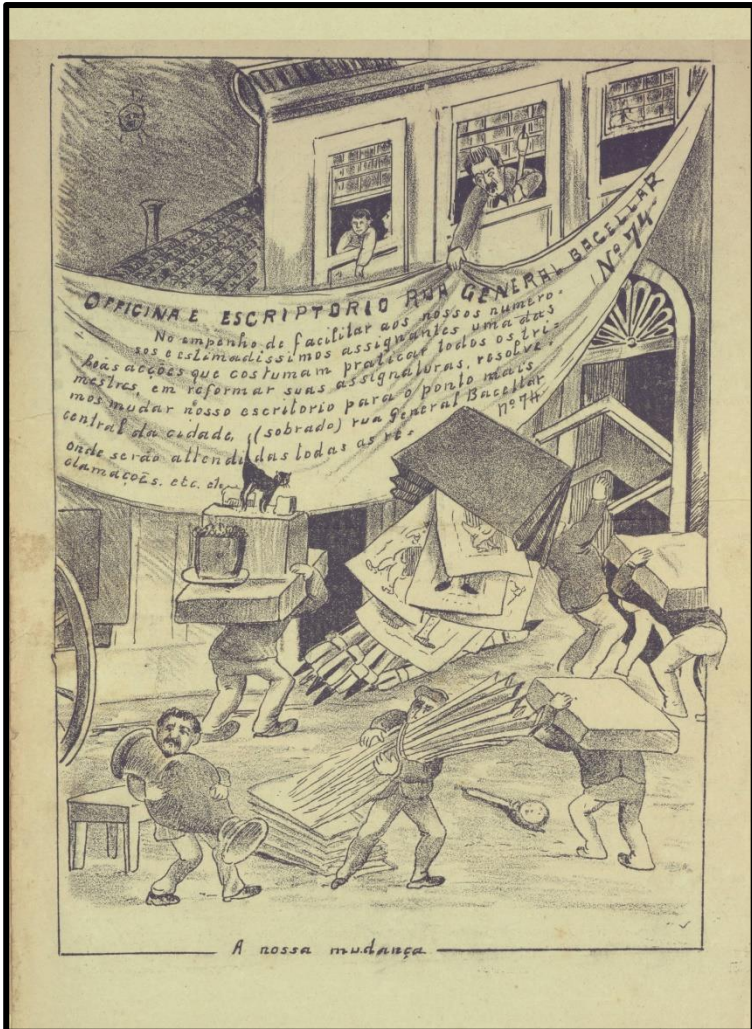


FRANCISCO DAS NEVES ALVES

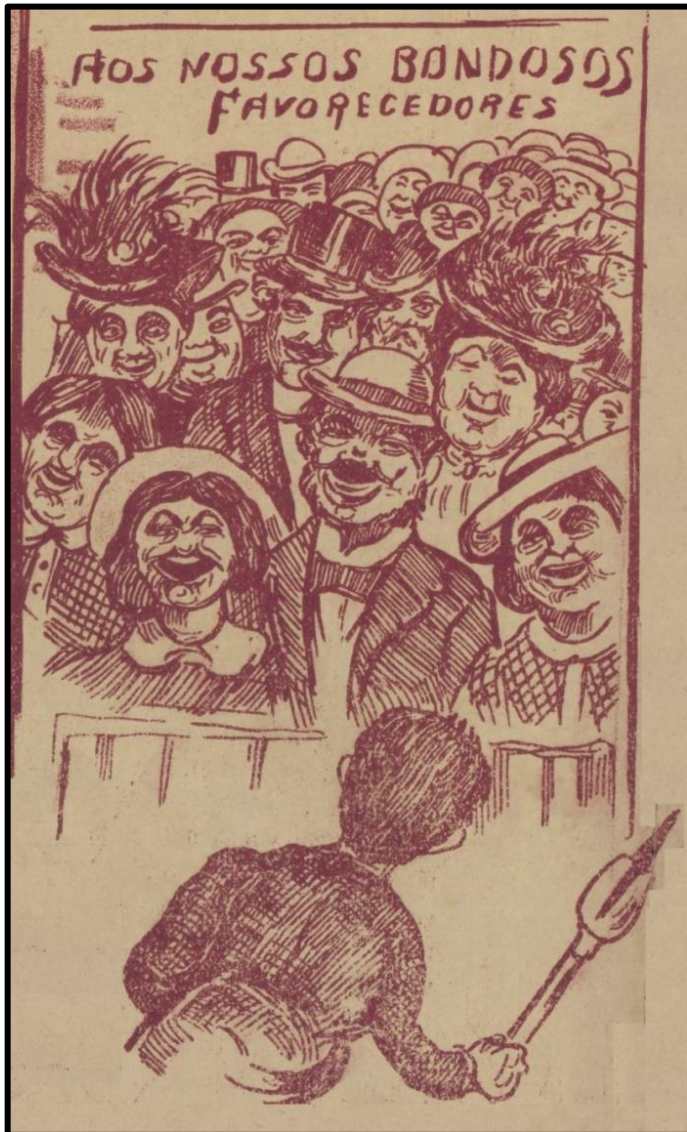


POLÍTICA E ARTE CARICATURAL: TRÊS ESTUDOS A PARTIR DA IMPRENSA





POLÍTICA E ARTE CARICATURAL: TRÊS ESTUDOS A PARTIR DA IMPRENSA



Assim, por meio do recurso do autorretrato, Thadio Alves de Amorim mostrou várias facetas de sua carreira, em um significativo período que abrangeu desde a década de 1880 até o segundo decênio do século XX. Nesse contexto, cada momento da vida parece conter um passado de momentos que por sua vez o condicionam, havendo, na construção do autorretrato a possibilidade de se captar o momento exposto que intuitivamente parece abarcar todo o impulso que vitalmente aponta para ele. Nessa linha, cada quadro narra a história desta corrente vital, uma vez que o autorretrato é por excelência feito de momentos que se estendem, o que permite ao artista aperceber-se dessa evolução ou continuidade na forma observada e no que a comparação dela com o representado possui de diferente, porque é um produto de visões separadas temporalmente⁴⁵. Os avanços e recuos, os alcances e as dificuldades, a liberdade e a repressão pelas quais Thadio passou, foram expressos por meio de seus autorretratos⁴⁶ e a presença nessas representações de seu inseparável crayon e de outros instrumentos concernentes às artes caricatural e litográfica, demonstravam a sua intenção de identificar-se junto ao público e de aproximar-se dos leitores, bem como o compromisso dele com a função social assumida, além de servir para designar o papel que ele buscava desempenhar em meio à sociedade que o acolheu e à sua obra.

⁴⁵ RAMOS, 2013, p. 95 e 98.

⁴⁶ ALVES, 2022b. p. 200-201.

Os gaúchos, a oposição, a revolução e o obelisco: uma perspectiva caricatural

A conjuntura brasileira dos anos 1920 foi caracterizada por profunda agitação, com elementos constitutivos que trariam consigo um processo mais amplo que viria a desencadear na derrocada da República Velha. Já ao final da década, ocorreria a mais grave ruptura oligárquica, a qual sacudiria de vez os alicerces do modelo vigente. A dissidência representada pela Aliança Liberal, com o lançamento de uma candidatura oposicionista, provocaria um abalo interno que viria a ser agravado a partir da conjuntura mundial. A crise estrutural internacional que fazia sentir seus efeitos cada vez mais drasticamente trazia consigo um processo pelo qual os apoios a um projeto de mudança ganhavam terreno, na busca de uma via alternativa às dificuldades que se antepunham. No contexto da época, notadamente na América Latina, tendo em vista “o impacto político da depressão”, os “governos ou partidos governantes” caíam “como paus de boliche à medida que o colapso nos preços mundiais de seus

produtos básicos de exportação quebrava suas finanças”⁴⁷.

Nesse quadro, “o problema principal consistia em saber de que modo a economia brasileira enfrentaria uma crise de tão graves proporções e de efeitos tão profundos”⁴⁸. Tratava-se de uma “crise catastrófica”, ainda mais tendo em vista “a estrutura econômica do país, baseada na monocultura cafeeira”, a qual cada vez mais se tornava “extremamente vulnerável, por depender de um único produto de exportação, em um mundo” que tendia crescentemente “à autarquia e ao protecionismo”⁴⁹. Além disso, tal crise afetou “o Brasil de maneira profunda”, de modo que “a agricultura, a indústria e as finanças” sofreram “o impacto da situação, principalmente a primeira delas”, ainda mais porque “a economia brasileira” era “voltada para a exportação de matérias-primas”⁵⁰.

Terminado o conturbado governo de Arthur Bernardes, ele foi substituído por Washington Luís, com a retomada da alternância “café-com-leite” e mantendo o pacto estabelecido em 1921, com a posse do novo Presidente em novembro de 1926. Nesse meio tempo, surgiria uma dissidência em meio à oligarquia paulista,

⁴⁷ HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX (1914-1991)*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 109.

⁴⁸ SODRÉ, Nelson Werneck. *História da burguesia brasileira*. 4.ed. Petrópolis: Vozes, 1983. p. 247.

⁴⁹ FAUSTO, Boris. *A Revolução de 1930: historiografia e história*. 4.ed. São Paulo: Brasiliense, 1976. p. 93.

⁵⁰ CARONE, Edgard. *Brasil - anos de crise (1930-1945)*. São Paulo: Ática, 1991. p. 14.

com a formação do Partido Democrático⁵¹. Os tenentes viam o seu principal inimigo conseguir encerrar o seu mandato e, em fevereiro de 1927, a Coluna Prestes – Miguel Costa optaria pelo exílio na Bolívia. No sul, várias mudanças ocorriam no cenário regional, pois Borges de Medeiros, impedido de buscar mais uma reeleição, viria a ser substituído por uma jovem presença política do partido governista gaúcho. Tratava-se de Getúlio Vargas, que desenvolveria intensa ascensão política, primeiro no quadro estadual, e depois no nacional, chegando a Deputado Federal, em 1926, para depois ocupar o Ministério da Fazenda do governo Washington Luís e, em 1928, transformar-se no governador gaúcho, substituindo Borges de Medeiros.

Getúlio Vargas, portanto, tivera a sua formação política alicerçada no sistema castilhista-borgista, embasado em um modelo autoritário e de centralização político-administrativa. Diante da crise que avançava no seio da economia gaúcha, Vargas encontrou um ambiente razoavelmente favorável para amainar as históricas disputas partidárias regionais, e conseguir uma reaproximação, ainda que instável, das forças políticas gaúchas. A situação econômica do país passava por amplas dificuldades, revelando que o sistema oligárquico já dava sinais de extenuação. Havia também um clima de conturbação social, com manifestações e greves espocando, despertando a consequente repressão governamental. Diante disso, se estabeleceria uma conjuntura propícia à formação de mais uma ruptura oligárquica por ocasião do processo sucessório de

⁵¹ PRADO, Maria Lígia Coelho. *A democracia ilustrada (o Partido Democrático de São Paulo, 1926-1934)*. São Paulo: Ática, 1986.

Washington Luís, com o surgimento de uma nova dissidência.

Assim a mais importante ruptura oligárquica da República Velha foi representada pela formação da candidatura oposicionista conhecida como Aliança Liberal. A indicação da candidatura de Júlio Prestes, um representante de São Paulo, de parte do Presidente Washington Luís, temerário da não continuidade da política de valorização do café, com maior ênfase a partir dos efeitos da Crise de 1929, levou ao rompimento por parte da oligarquia mineira, esperançosa em ver o seu governante, Antônio Carlos Ribeiro de Andrada, guindado à condição de candidato oficial. Tratava-se de uma ruptura entre as oligarquias centrais, e à mineira somou-se a dissidência paulista, representada pelo Partido Democrático e várias oligarquias periféricas, dentre elas algumas nordestinas e a gaúcha.

O estabelecimento da Aliança Liberal, com a união de mineiros, paulistas dissidentes e várias oligarquias periféricas, que passaria a sustentar a campanha do gaúcho Getúlio Vargas e do paraibano João Pessoa, parecia a grande oportunidade de vitória contra o candidato situacionista. A formação dessa frente, entretanto, não constituiu um processo de simples execução, havendo uma série de articulações, avanços e recuos, até que resultasse na edificação definitiva do bloco aliancista. A oligarquia rio-grandense, mormente por meio de Getúlio Vargas, ainda mais depois da formação de uma Frente Única Gaúcha, representaria importante papel nessas tratativas, revelando, inclusive, as tantas incertezas que cercaram tais acordos.

Entre os sul-rio-grandenses havia um receio latente que se repetissem os episódios da campanha da Reação Republicana, a qual, no início dos anos vinte, colocara o Rio Grande do Sul e outras oligarquias periféricas em oposição ao candidato situacionista apoiado pelas oligarquias centrais. Naquela oportunidade, a existência de uma chapa oposicionista foi também um incentivo à proliferação do tenentismo, movimento da jovem oficialidade de combate às estruturas da República Velha. Com a derrota da Reação Republicana e o acirramento das rebeliões tenentistas, os dissidentes tiveram muito trabalho para desprender-se de qualquer cumplicidade com a revolta militar, sustentando que sua postura oposicionista encerrara-se com a apuração do resultado das urnas. Para os gaúchos, a participação na Aliança Liberal parecia uma oportunidade para chegar ao poder central, mas permaneciam sérios receios em relação ao passado recente e, mais ainda, havia muita desconfiança quanto aos aliados de última hora.

Apesar de tantas dúvidas, o caminho da continuidade da chapa oposicionista foi mantido. A crença maior estava vinculada ao fato de que a vitória da oposição poderia se desencadear a partir do racha entre as oligarquias centrais e da conjuntura internacional. Contavam os aliancistas com o apoio de mineiros, dissidentes paulistas e várias oligarquias periféricas, além de imaginar que os efeitos da Crise de 1929 seriam indelévels para a derrocada do regime vigente. Vargas e seus seguidores lançaram uma plataforma para a campanha presidencial, prevendo um programa amplo e difuso, que vislumbrava interesses de vários segmentos da sociedade brasileira, tendo em vista os desígnios do

largo espectro de apoiadores. A campanha se desenvolveu, mas o resultado eleitoral revelaria que as incertezas expressas pelos aliancistas à época da formação da chapa oposicionista tinham razão de ser. A estrutura vigente comprovara que o único caminho viável era a vitória situacionista. Para a chegada ao poder, restou a opção revolucionária, para o qual, mais uma vez desencadeou-se uma série de tratativas, com idas e vindas, avanços e recuos, dúvidas e incertezas.

A chapa da Aliança Liberal apresentava-se como diferenciada em relação ao regime oligárquico vigente, ainda que a maior parte de seus membros estivesse até então vinculada ao modelo reinante. A ideia fundamental era apresentar uma proposta de mudança, a qual ficaria sintetizada na perspectiva da modernização em vários setores da vida nacional, fundamentalmente no que tange à economia, com um projeto de reordenar o gerenciamento econômico do Brasil, vislumbrando outros interesses regionais que não apenas os das oligarquias centrais. O ideário modernizador visava também a buscar alternativas para o combalido modelo econômico que vigorou ao longo da República Velha, ainda mais diante da crise sem precedentes que se fazia sentir.

As tendências que intentavam trazer mudanças para a República Brasileira tiveram “seu momento mais expressivo em 1930”, pois, “de todas as sucessões foi a mais perturbada e a única que deu um resultado de fato diferente” aquela iniciada em 1929, que, de campanha eleitoral, se transformaria em movimento armado contra o regime. Nessa época, “as instituições vinham sendo criticadas com violência crescente”, além de haver “elementos novos, como o tenentismo e a ação do

proletariado”, vindo a ocorrer uma “campanha viva, com mais traumas que a de 1922”⁵². A formação da Aliança Liberal, “mais que um simples fator indicativo da decadência do sistema político oligárquico, representa um momento político de excepcional importância nos antecedentes da Revolução de 1930”⁵³.

O surgimento da Aliança Liberal ocorreu a partir de “um acordo entre estados cujos interesses” não estavam “vinculados ao café, mas a forma regional das reivindicações” não foi “destituída de significado” e, “pelo contrário, a regionalização” se expressou “nas condições políticas” que demarcaram “a cisão da classe dominante, no fim da década de 20”⁵⁴. No contexto das eleições presidenciais, “enquanto o candidato oficial” aparecia como defensor da situação reinante e da conjuntura socioeconômica que dava amplos sinais de falência, “o candidato de oposição” trazia “a propensão à adoção de reformas que a estrutura econômica e social do país começava a exigir”⁵⁵.

O programa da Aliança Liberal “estendia uma ponte para os descontentamentos regionais, percorrendo as necessidades das diferentes economias dos estados”, além de defender “a diversificação da estrutura

⁵² IGLÉSIAS, Francisco. *Trajatória política do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p. 231.

⁵³ MENDES JÚNIOR, Antonio & MARANHÃO, Ricardo. *Brasil História - texto & consulta (Era Vargas)*. São Paulo: Hucitec, 1989. p. 78.

⁵⁴ FAUSTO, Boris. A Revolução de 1930. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Brasil em perspectiva*. 13.ed. São Paulo: DIFEL, 1982. p. 234.

⁵⁵ SODRÉ, Nelson Werneck. *Evolução social do Brasil*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1988. p. 83.

produtora brasileira e das exportações". Também "calava fundo junto às aspirações das classes médias, postulando o voto secreto e o fim das fraudes eleitorais", bem como focava em uma perspectiva "de extrema atualidade para a sua época, propondo o enfrentamento da questão social pelo Estado"⁵⁶. Tal Aliança "representou uma cristalização paradoxal das oposições", pois, "diferentemente de outros movimentos anteriores, ela significou uma amálgama de tendências mais complexas e geograficamente amplas", de modo que se tornou "uma realidade mais atuante". A "sua concretização foi possível principalmente devido à cisão da oligarquia dominante", tendo em vista o "crescimento e expansão de estados politicamente relegados a segundo plano pela união do 'café com leite'"⁵⁷.

Apesar do impacto da candidatura oposicionista da Aliança Liberal, a máquina eleitoral que vigorava continuava a ditar as regras, tanto que o candidato governista, Júlio Prestes, sairia vencedor nas urnas. A partir de então se desencadearia um processo de fermentação revolucionária, como alternativa à derrota eleitoral. Foi mais uma caminhada de avanços e recuos em direção à ruptura institucional. Ao contrário da época da Reação Republicana, quando os representantes da oligarquia buscaram afastar-se e isentar-se da revolta promovida pelos tenentes, dessa vez a aproximação parecia mais efetiva, com vários segmentos oligárquicos

⁵⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O Brasil contemporâneo*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1991. p. 38.

⁵⁷ CARONE, Edgard. *Revoluções do Brasil contemporâneo (1922-1938)*. São Paulo: DIFEL, 1977. p. 76-77.

tornando-se adeptos da opção revolucionária. O assassinato do candidato à Vice-Presidente na chapa da Aliança Liberal, João Pessoa, em julho de 1930, por motivos não diretamente vinculados a esta circunstância política, viria a ser um dos catalisadores da chama revolucionária.

Assim, uma vez “passadas as eleições, setores da Aliança Liberal, inconformados com a derrota, buscaram uma aproximação com lideranças do movimento tenentista”, as quais, ainda que “derrotadas, continuavam sendo uma força importante por sua experiência militar e prestígio”. A tratativa entre “os setores oligárquicos dissidentes e os tenentes avançava lentamente”, uma vez que, “se no interior do movimento tenentista havia divergências quanto ao melhor caminho a ser seguido”, por outro lado, “a ideia de revolução também provocava reticências entre os setores civis da Aliança Liberal”. Entretanto, desde meados de 1930, “a conspiração recrudesciu com a adesão de importantes quadros do Exército”⁵⁸.

A partir de então se estabeleceram várias negociações, tratativas, debates e trocas de correspondências⁵⁹ no sentido de aprimorar o plano rebelde, de modo a acomodar interesses díspares, como

⁵⁸ FERREIRA, Marieta de Moraes & PINTO, Surama Conde Sá. A crise dos anos 1920 e a Revolução de 1930. In: FERREIRA, Jorge & DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (orgs.). *O tempo do liberalismo oligárquico - da proclamação da República à Revolução de 1930 - Primeira República (1889-1930)*. 10.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018. p. 388-390.

⁵⁹ A REVOLUÇÃO DE 30: TEXTOS E DOCUMENTOS. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1982. p. 301-383.

os das oligarquias e os dos tenentes. A tendência da Aliança Liberal de amalgamar desígnios tão diferenciados permanecia no estabelecimento do plano revolucionário. O movimento estourou a 3 de outubro de 1930, partindo do Rio Grande do Sul, de Minas Gerais e da Paraíba. Antes que os revoltosos chegassem ao Rio de Janeiro, a 24 de outubro, Washington Luís foi deposto pelos comandantes das forças armadas, com a formação de uma junta militar provisória, composta pelo general Augusto Tasso Fragoso, pelo almirante José Isaías de Noronha e pelo general João de Deus Mena Barreto.

Em linhas gerais, os pontos programáticos expressos desde a campanha eleitoral continuavam a buscar vislumbrar os díspares interesses dos grupos que compuseram a Aliança Liberal e a Revolução de 1930. A chegada ao poder dos liderados por Getúlio Vargas ocorreu em um “quadro de rearranjos das oligarquias regionais abaladas com a Crise de 1929”, vindo a instaurar-se “um novo sistema de poder, combinando ideias de reforma de uma burguesia liberal-conservadora, porém modernizadora, com práticas neocoronelísticas e burocráticas na máquina do Estado”, o qual atuava como “mobilizador das aspirações populares do mundo do trabalho”. Instituiu-se então um “sistema complexo, do qual o próprio getulismo tornou-se a expressão mais forte”. Esse bloco que tinha Vargas à frente “representava um amplo espectro de forças políticas contrárias à hegemonia dos estados do Sudeste, sobretudo de setores civis e militares que

propunham reformas políticas e sociais”⁶⁰. Os novos detentores do poder promoveriam algumas alterações que, paulatinamente, levariam a um processo modernizador do país, intentando, inclusive, um novo compromisso social, bem de acordo com a frase que ficaria alcinhada a respeito desse momento histórico, segundo a qual as novas lideranças nacionais haviam realizado a revolução, antes que o povo a fizesse⁶¹. Esse processo histórico desde a formação da chapa oposicionista até a deflagração da revolta foram acompanhados pela imprensa, como foi o caso das revistas ilustradas cariocas *O Malho* e *Careta*.

O Malho, publicado no Rio de Janeiro, entre 1902 e 1954⁶², foi uma das mais importantes revistas ilustradas impressas no Brasil, trazendo uma proposta editorial marcada pelo prisma satírico-humorístico e apresentando significativo conteúdo caricatural, além das incursões ao campo artístico-literário e às narrações voltadas ao cotidiano. O instrumento que dá título à publicação equivale a um martelo de grandes dimensões utilizado pelo ferreiro, devendo ser manejado com ambas as mãos, ao passo que a bigorna consiste em um objeto de ferro no qual são malhados e amoldados

⁶⁰ LOPEZ, Adriana & MOTA, Carlos Guilherme. *História do Brasil: uma interpretação*. São Paulo: SENAC/São Paulo, 2008. p. 640 e 644.

⁶¹ Contextualização realizada a partir de: ALVES, Francisco das Neves. *Uma introdução à História do Brasil – da Crise dos anos 20 ao Estado Novo: breve abordagem documental*. Lisboa; Rio Grande: CLEPUL; Biblioteca Rio-Grandense, 2021. p. 52-56, 64-67, 85-89 e 93-94.

⁶² LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. v. 1, p. 144 e 146.

metais. A denominação do periódico também vinha ao encontro da expressão “malhar” que, além de bater com malho, significa também, informalmente, censurar, criticar, fazer troça, escarnecer e zombar, bem em consonância com as propostas da publicação.

A circulação de *O Malho* iniciou a 20 de setembro de 1902, trazendo um conteúdo humorístico, que se tornou também político, a partir de 1904. A revista contou com a colaboração de nomes como Olavo Bilac, Guimarães Passos, Pedro Rabelo, Renato de Castro, Emílio de Menezes e Bastos Tigres. No que tange ao desenho, atuaram na sua edição iconográfica Raul, Calixto, J. Carlos, Crispim do Amaral, J. Ramos Lobão, Leônidas Freire, Gil, Alfredo Storni, Alfredo Cândido, Vasco Lima, Seth, Augusto Rocha, Yantok, Loureiro, Luís Peixoto, Nassara, Théo, Enrique Figueiroa, Del Pino, Andres Guevara, ou seja, “ao longo de toda a sua existência”, contou “com os maiores caricaturistas da época”. A folha envolveu-se em várias questões políticas, como no caso da Campanha Civilista, combatendo a candidatura de Rui Barbosa. A direção do periódico, desde 1918, coube a Álvaro Moreyra e J. Carlos e, durante a República Velha, “*O Malho* foi uma das mais prestigiosas revistas de crítica”⁶³.

Como folha ilustrada, *O Malho* fez parte do conjunto de revistas que “entretinham com informações leves e, sobretudo, apuro gráfico”. Em tais periódicos, “os ilustradores foram fundamentais no quadro de uma população com alto índice de analfabetismo, para a qual

⁶³ SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. 4.ed. Rio de Janeiro: Mauad, 2007. p. 301.

imagens comunicavam mais que o texto”⁶⁴. A afirmação da revista ilustrada carioca deu-se em uma conjuntura marcada pelo “crescimento e diversificação do mercado editorial”, que se “assentaram no tripé da florescente economia urbano-industrial, em combinação com a modernização técnica e a ampliação do mercado leitor”⁶⁵. Nessa época, “os periódicos transformam gradativamente seus modos de produção e o discurso com que se auto-referenciam”, em um quadro pelo qual, “passam a ser cada vez mais ícones de modernidade, numa cidade que quer ser símbolo de um novo tempo”⁶⁶.

A partir da instauração da forma de governo republicana, a “representação cômica da vida nacional adquiriu novas dimensões” e, além disso, houve um “significativo incremento da imprensa, mediante o aperfeiçoamento tecnológico das oficinas gráficas”, o qual “praticamente acompanha a intensificação do crescimento urbano do país”. Assim, “a tradição da representação humorística ganha maior força e se aprofunda com o desenvolvimento da imprensa e com a

⁶⁴ ELEUTÉRIO, Maria de Lourdes. Imprensa a serviço do progresso. In: MARTINS, Ana Luiza & LUCA, Tania Regina de. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 91.

⁶⁵ COHEN, Ilka Stern. Diversificação e segmentação dos impressos. In: MARTINS, Ana Luiza & LUCA, Tania Regina de. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2008. p. 104.

⁶⁶ BARBOSA, Marialva. *História cultural da imprensa: Brasil, 1900-2000*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007. p. 22.

proliferação das revistas ilustradas”⁶⁷. Nesse contexto, *O Malho* “vingou e prosperou” e, “para isso, teve de fazer-se profundamente popular”, aproximando seu norte editorial de segmentos sociais vinculados ao mundo do trabalho e aproximando-se de sociedades artísticas e recreativas, lançando mão do recurso da fotografia, além da própria caricatura⁶⁸. Tal “feição popular, pela qual se tornaria imensamente difundido em todo o Brasil, já se firmara desde 1905”, levando “o homem da rua” a gozar do “espetáculo daqueles figurões, proclamando alto e bom som o que o povo imaginava de fato que fosse o pensamento de cada um dos fantoches do imenso palco da politicagem nacional”⁶⁹.

Ao refletir caricaturalmente a vida na capital federal, *O Malho* trazia uma perspectiva do Brasil como um todo, de modo que a “transgressão mantida pelo humor visual” mostrava um Rio de Janeiro que, “como outros núcleos administrativos, comerciais e industriais, possuía um dinamismo demográfico singular”, ao assumir “o papel de ‘cartão postal’ do país” e “apresentando-se como maior exemplo da modernidade nacional, síntese do país em dia com o mundo”, ou seja, “apresentável para estrangeiros e digno objeto para a

⁶⁷ SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3, p. 297-298.

⁶⁸ MONTEIRO LOBATO, José Bento Renato. A caricatura no Brasil. In: *Ideias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1946. p. 20-21.

⁶⁹ LIMA, 1963, v. 1, p. 146.

contemplação (e submissão) de seus habitantes”⁷⁰. Como caixa de ressonância do Brasil, o Rio de Janeiro, por meio de suas revistas ilustradas e humorísticas, mostrava que se a República fora “o paradigma da modernidade para os opositores da Monarquia”, os anos iniciais da nova forma de governo traziam consigo “o paraíso e o inferno desta utopia”, notadamente com a continuidade “do poder político de caráter oligárquico controlado por latifundiários”⁷¹.

Nessa conjuntura, no século XX, *O Malho* foi, “politicamente, de uma importância comparável à da *Revista Ilustrada*”, mais importante publicação de seu gênero na centúria anterior, de modo que, já “a partir de 1904, constituiu a maior força política de combate, mercê de suas famosas charges assinadas por todos os grandes nomes da caricatura nacional”. Nesse sentido, nada poupava “aos adversários, como no caso da Campanha Civilista, combatendo Rui Barbosa, e na Revolução de 1930, ridicularizando os candidatos da Aliança Liberal”. Desde 1918, adquiriu “feição mais literária e mundana, embora sem perder nada do antigo interesse político, pela continuação das sátiras”, ao manter “o velho tom polêmico”. Suas “críticas tiveram uma tremenda repercussão em todo país” e “*O Malho* teria uma parte muito importante na política, nos pródromos da Revolução de 1930, não porque se batesse por ela, mas, justamente ao contrário, porque defendia o governo

⁷⁰ SILVA, Marcos A. da. *Caricata República: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 1990. p. 12-13.

⁷¹ LEMOS, Renato. *Uma História do Brasil através da caricatura (1840-2006)*. Rio de Janeiro: Bom Texto Editora e Produtora de Arte, 2001. p. 31.

Washington Luís”. Nessa época, suas “sátiras terríveis” ridicularizavam as principais lideranças da Aliança Liberal, muitas das quais se transformariam em comandantes do movimento revolucionário vitorioso. Tal postura custaria caro à empresa jornalística, pois esteve entre os vários empreendimentos jornalísticos que foram empastelados e incendiados, vindo a sua circulação a ficar interrompida, desde os meses finais de 1930 até os iniciais do ano seguinte. Após retomar as suas edições, o periódico, tendo em vista a situação política nacional, desde os anos 1930 “ao fim do Estado Novo, tornou-se quase que exclusivamente literário e de atualidade, para no final de sua existência enveredar novamente pela política”⁷².

Também no início do século XX passou a ser editada a revista *Careta*, que começou a circular em 1908, com uma proposta inovadora e, “contando desde o início com a colaboração inconfundível de J. Carlos, cujo longo e brilhantíssimo labor artístico praticamente se confunde com a vida dessa revista”. A *Careta* “tornou-se popular como nenhuma outra, encontrada nos engraxates, barbeiros, consultórios, etc.”, contando também com importantes colaborações de cunho literário. Através da arte de J. Carlos, que permaneceu durante significativa etapa de sua circulação, “realizou verdadeira análise e tipificação da sociedade carioca,

⁷² LIMA, 1963 v. 1, p. 144-149. Histórico elaborado a partir de: ALVES, Francisco das Neves. *A presença da canhoneira Panther e a querela diplomática brasileiro-alemã na perspectiva das empresas de O Malho*. Lisboa; Rio Grande: CLEPUL; Biblioteca Rio-Grandense, 2022. p. 18-23.

além de crítica política e de costumes⁷³. Atuou como uma “revista de variedades, com ênfase no humor”, vindo a alcançar “grande circulação” e destacando-se “na imprensa ilustrada da época⁷⁴.”

Tal revista seguiu o “teor de pilhéria, propondo no editorial ‘um programa vasto e sedutor’ para o público ‘apreciador das sessões galantes do jornalismo *smart*’⁷⁵. Na sua gênese, buscava constituir “uma revista popular, atingindo um grande número de leitores”, e, de acordo com “o seu editorial de apresentação, que “ênfatisa a necessidade do ‘Público com P maiúsculo’ ou, por outras palavras, uma audiência de âmbito nacional⁷⁶. Ao completar o seu segundo aniversário, a *Careta*, com humor, expressava algumas de suas propostas, invocando, jocosamente, as razões de seu próprio título, demarcando que até então trouxera ao público uma “série de *caretas*” que teriam formado “um alentado álbum”, com todas elas “consagradas à sadia tarefa de provocar o riso”. Invertendo a postura da maioria dos jornais, que normalmente agradecia aos leitores, nesta oportunidade, o periódico ilustrado carioca dizia que, “sem falsa modéstia”, deveria ser o

⁷³ SODRÉ, 2007. p. 302.

⁷⁴ COHEN, 2008. p. 116.

⁷⁵ MAUAD, Ana Maria. O olho da História: fotojornalismo e a invenção do Brasil contemporâneo. In: NEVES, Lúcia Maria Bastos P.; MOREL, Marco & FERREIRA, Tania Maria Bessone da C. (orgs.). *História e imprensa: representações culturais e práticas de poder*. Rio de Janeiro: DP&A; Faperj, 2006. p. 374.

⁷⁶ CORRÊA, Felipe Botelho. The readership of caricatures in the Brazilian Belle Époque: the case of the illustrated magazine *Careta* (1908-1922). In: *Patrimônio e memória*. São Paulo, Unesp, v. 8, n.1, p. 81, janeiro-junho, 2012.

público a agradecer, por ter recebido “tantas caretas graciosas” (CARETA, 5 jun. 1909). Desde o início a *Careta* granjeou sucesso, tanto que, “logo de saída foi consagrada com o Grande Prêmio da Exposição Nacional”, de modo que viria a transformar-se “na mais deliciosa criação gráfica, literária e artística, pelo bom gosto inalterável da sua arte sempre atual”, surgindo “daí o imenso prestígio que sempre desfrutou, não somente nas classes intelectuais do país, como no seio do povo”⁷⁷.

Ainda que tenha surgido nos primórdios do século XX, a *Careta* soube adaptar-se às transformações pelas quais passava o jornalismo brasileiro, vindo a equiparar sua feição editorial e gráfica aos padrões que marcavam as revistas da década de 1930 em diante. Por meio de crônicas textuais e imagéticas acerca do cotidiano brasileiro – principalmente o do Rio de Janeiro, epicentro político-ideológico e sociocultural do país –, abordando temáticas variadas como os bailes, o carnaval, as praias, o futebol, e mesmo o conjunto da vida política e cultural, a revista primava pelo uso da fotografia como um dos motes de sua feição, bem como se utilizou largamente da arte caricatural. Tais inserções de natureza iconográfica não foram apenas um complemento às suas edições, mas sim um elemento constitutivo essencial de cada número. Nesse sentido, informação e uma perspectiva jocosa, bem humorada e irônica conviviam harmonicamente nas imagens da *Careta* e foi assim que ela aderiu, sem deixar de lado a pilhéria, à nova situação que se seguiu à Revolução de 1930. Os novos detentores do poder passaram pelo crivo

⁷⁷ LIMA, 1963. v. 1, p. 149-150.

caricatural da *Careta*, sendo que até mesmo, ainda nos primeiros tempos à frente da Presidência, “o próprio Vargas procurou fomentar por meio de sua figura pessoal, fundada numa imagem de bonomia e bom humor, uma curiosa espécie de anedotário”⁷⁸.

Durante a ação oposicionista da chapa dissidente da Aliança Liberal e o desencadear do movimento revolucionário que derrubaria a República Velha, um monumento erguido na capital brasileira se tornaria verdadeiro elemento simbólico da luta entre a situação e a oposição. Tratava-se do obelisco da Avenida Rio Branco, o qual foi inaugurado em 1906. Após a política de contenção financeira promovida pelo Presidente Campos Sales, o seu sucessor, Rodrigues Alves, promoveu várias obras públicas, dentre elas uma remodelação urbana no centro do Rio de Janeiro, visando a promover um aformoseamento e modernização da capital brasileira. O obelisco surgia assim como um marco de tais reformas, sendo erigido como uma homenagem à conclusão dos trabalhos. Tal monumento ganharia relevância durante a disputa eleitoral, que passou à revolta armada, entre 1929 e 1930, quando surgiu e foi ganhando popularidade a frase de que os gaúchos – aliancistas e depois revolucionários – viriam a amarrar seus cavalos no obelisco da Avenida

⁷⁸ SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: SEVCENKO, Nicolau (org.). *História da vida privada no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v. 3, p. 352. Histórico elaborado a partir de: ALVES, Francisco das Neves. *A Revolução de 1930 através das caricaturas e dos registros fotográficos da Careta*. Lisboa; Rio Grande: CLEPUL; Biblioteca Rio-Grandense, 2021. p. 10-13.

Rio Branco, o que viria a se confirmar, simbolizando a chegada dos sul-rio-grandenses ao governo e a vitória da recém-batizada “República Nova”, sobre a decaída “República Velha”. Tal ato tornou-se um marco que intentava demonstrar a ascensão de um outro grupo, que se tornaria o detentor do poder nos próximos anos e foi amplamente divulgado pelo jornalismo da época, inclusive por meio de registros fotográficos.

POLÍTICA E ARTE CARICATURAL: TRÊS ESTUDOS A PARTIR DA IMPRENSA

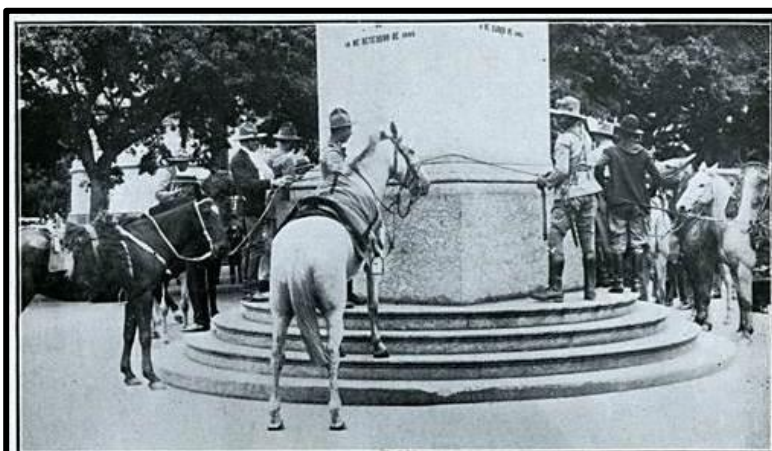
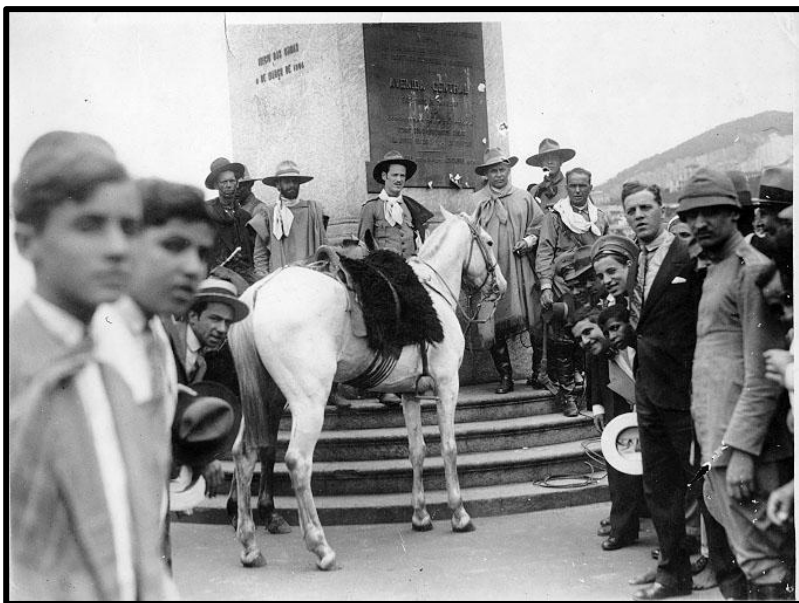




POLÍTICA E ARTE CARICATURAL: TRÊS ESTUDOS A PARTIR DA IMPRENSA



FRANCISCO DAS NEVES ALVES



Os cavallos gauchos amarrados no Obelisco.



Por meio da arte caricatural, *O Malho* e a *Careta* demonstraram a expectativa criada em torno dos comentários acerca da perspectiva dos gaúchos trazerem seus cavalos até o Rio de Janeiro e amarrá-los no obelisco da Avenida Rio Branco. *O Malho* teve uma postura incólume diante das dissidências montadas durante a República Velha, colocando-se ao lado das chapas governistas, o que não foi diferente em relação à Aliança Liberal, que foi atacada com veemência pela publicação carioca. Já a *Careta* demonstrou simpatia pelas causas dissidentes e ainda que não tivesse apoiado abertamente a Aliança Liberal, também não criou antagonismo em relação a ela, vindo a aderir ao movimento de 1930.

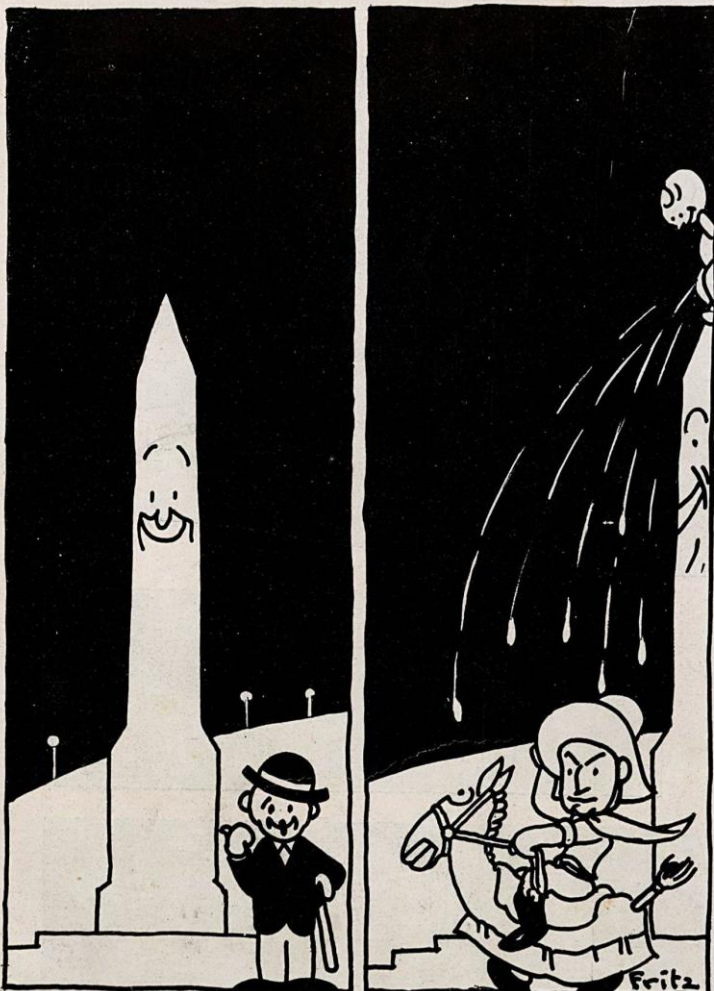
Nessa linha, *O Malho* publicou várias caricaturas no intento de ridicularizar aquilo que julgava como uma pretensão infundada dos gaúchos em relação a colocar suas montarias amarradas no monumento carioca. De

acordo com tal perspectiva, foi apresentada representação caricatural que ironicamente dava boas vindas aos gaúchos, com a presença de um carioca que repetia a expressão que ganhava terreno, pessoalizando na figura do líder aliancista, ao dizer que “o Getúlio promete amarrar o seu cavalo no obelisco, a 15 de novembro de 1930”, data da posse presidencial. Mas, em seguida, havia o retruque, com referência a outro monumento da capital, o Manequinho, obra estatuária que mostrava um menino urinando, a qual tinha sido transferida recentemente da Praça Floriano para a Praia de Botafogo. No caso, o chefe opositor chegaria ao Rio de Janeiro, a cavalo e em trajes típicos de gaúcho, para tornar-se alvo da pequena estátua, com o comentário de que, “neste dia, até o Manequinho virá à Avenida, dizer-lhe: – Seu Getúlio, tire o cavalo da chuva! (O MALHO, 17 ago. 1929).

Malho

17 — Agosto — 1929

SEJA BEM VINDO...

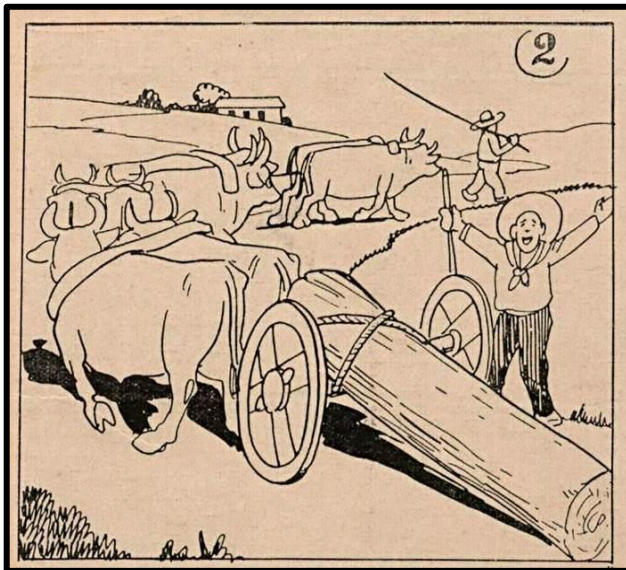


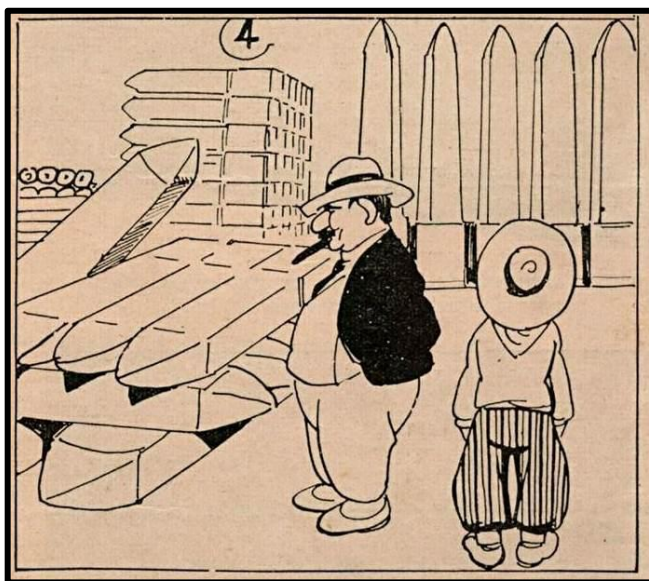
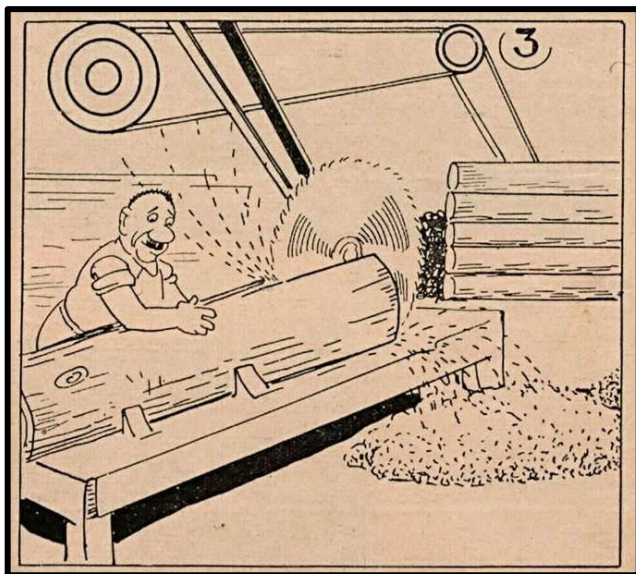
O CARIOCA — O Getúlio promete amarrar o seu cavalo no obelisco, a 15 de Novembro de 1930...

...E nesse dia, até o Manquinho virá, à Avenida, dizer-lhe: — Seu Getúlio, tire o cavalo da chueva!

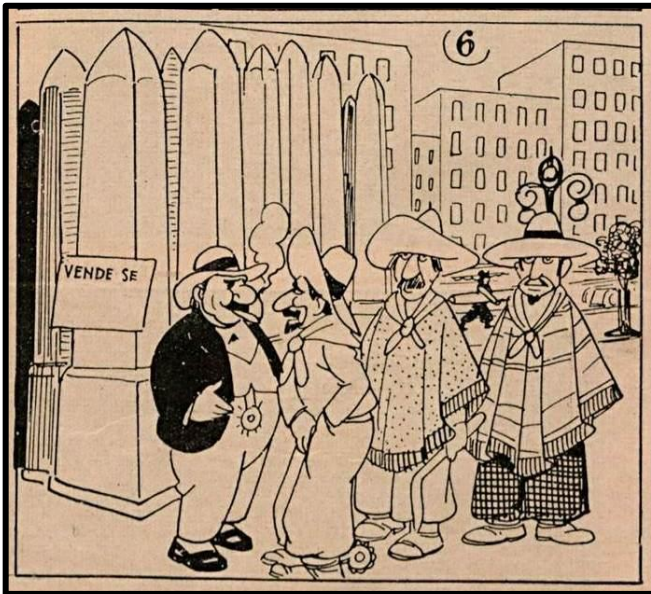
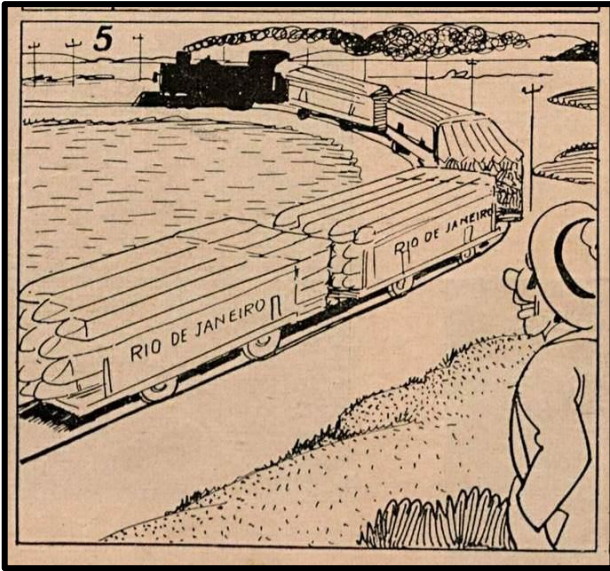
A intenção sul-rio-grandense de amarrar suas montarias no obelisco voltou a servir de mote para os chistes do hebdomadário, ao buscar mostrar o quão absurdo seria tal projeto, idealizando conjunto de desenhos que trazia uma “indústria extrativa de obeliscos”, na qual era mostrada a produção dos mesmos, desde a extração da madeira, a passagem pela serragem, o transporte e a colocação à venda para um amplo público de gaúchos, sendo tal comércio considerado como “o mais rendoso negócio deste momento” (O MALHO, 14 set. 1929). A ideia geral era menosprezar os rio-grandenses-do sul, considerando-os obtusos, a ponto de iludir-se com a aquisição de obeliscos de madeira, bem como visava a demonstrar que o objetivo dos gaúchos jamais iria se concretizar, tendo eles de contentar-se apenas com uma espécie de souvenir do monumento.

POLÍTICA E ARTE CARICATURAL: TRÊS ESTUDOS A PARTIR DA IMPRENSA

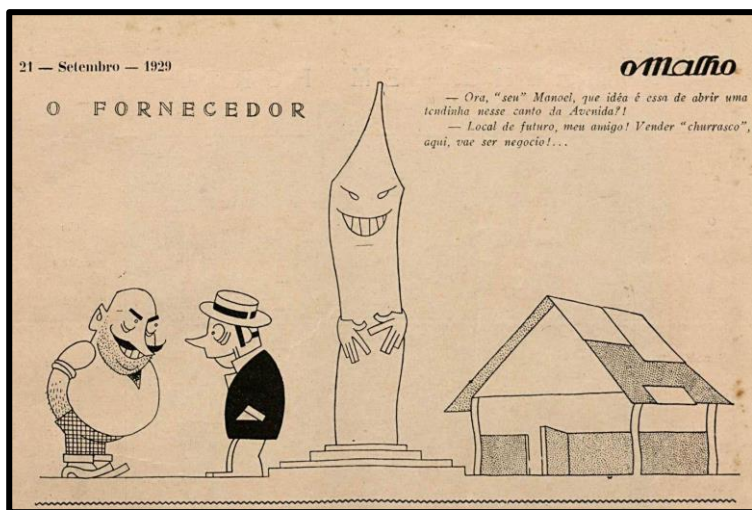




POLÍTICA E ARTE CARICATURAL: TRÊS ESTUDOS A PARTIR DA IMPRENSA



O tom jocoso permanecia em outra ilustração cômica na qual até mesmo o obelisco assumia feições humanas, com uma face que denotava um ar de esperteza e deboche, havendo uma conversa entre um indivíduo que estranhava a abertura de um estabelecimento comercial em um ponto razoavelmente isolado, ao que seu interlocutor, um “fornecedor” de gêneros alimentícios, com sagacidade, previa que aquele viria a ser um “local de futuro”, pois vender churrasco ali viria a ser um negócio de sucesso, levando em conta uma propalada leva de gaúchos que para ali viria a se deslocar (O MALHO, 21 set. 1929).



Na mesma linha, o semanário viria a transformar o largo onde se encontrava o obelisco em um grande centro de comércio no qual se espalhavam tendas para vender todo o tipo de produto. Tratava-se do “comércio que vai se formar em torno do obelisco”, que viria a ser o

“futuro quartel-general da cavalaria do Dr. Getúlio Cartas”, em premissa jocosa para com as tantas missivas trocadas por Vargas à época da formação da Aliança Liberal. Cada uma das ofertas trazia a chalaça para os rio-grandenses aliancistas e o apoio para a chapa governista. Dessa maneira, o cinema colocava em cartaz “O sonho da presidência”, estrelado por “Carlinhos”, em alusão a Antônio Carlos de Andrada, que fora preterido como candidato presidencial. Já o “Café paulista” ofertava uma bebida revigorante, em referência à oligarquia paulista. Era apresentado ainda um “grande negócio de bolhas de sabão”, levando em conta a visão crítica para com a proposta aliancista, vista como de existência frágil e formada por ideias ilusórias. Em um “ferro velho”, encontravam-se à venda as espadas dos gaúchos, na busca por demonstrar que as mesmas constituíam armas obsoletas em um possível enfrentamento. Outra tenda propunha-se a adquirir bondes, reboques, trilhos, desvios, etc, fazendo uma referência a uma suposta negociata realizada por político mineiro, motivo idêntico ao de outro lugar, o “Teatro do Bonifácio”, no qual estrelava “a grande peça” do “mineiro que vendeu o bonde”, trazendo à baila o deputado de Minas, José Bonifácio de Andrada e Silva. Aquilo que era apontado como o vazio discursivo dos oposicionistas estaria disponível no lugar que vendia “frases feitas”. Em relação ao ato de amarrar os cavalos no obelisco, uma casa se propunha a importar equinos de raça, entretanto oferecia apenas cavalos de brinquedo. Eram vendidas galinhas d’angola, que revelariam através de seu canto – “tô fraco” – o espírito da oposição. Aparecia até uma fábrica de “camisas de onze varas”, aludindo à situação embaraçosa, perigosa ou de difícil

saída que a oposição havia se colocado ao ousar enfrentar a candidatura governista. Chegava-se a dar “verniz superficial”, fazendo referência à uma falta de profundidade dos planos aliancistas. Uma manicure propunha-se a tratar apenas “de unhas de coronel para cima”, demarcando o ascendente militarismo que marcava a formação rio-grandense-do-sul, motivo idêntico ao da tenda que vendia “fardas de ‘coronel’”. Havia também uma tipografia, pronta a oferecer “cartas de solidariedade política já impressas”, tentando demonstrar os limites dos apoios ao aliancismo. Uma outra casa apresentava a oferta de fazer partes da face com “sigilo e perfeição”, prevendo que os apoiadores da oposição precisariam esconder suas identidades. Em referência à bebida típica dos gaúchos, eram vendidas igualmente bombas de chimarrão. Já a loja que oferecia “grande sortimento dos últimos discos da moda” tocava na vitrola o jingle de campanha do candidato governista. A fragilidade das alianças oposicionistas era denotada pela casa da esquina que vendia pinguelas. Até mesmo “promessas” seriam negociadas, devendo tratar-se com o “Dr. Perfeitamente”, em alusão às promessas desmesuradas da oposição. Levando em conta as possíveis violências que poderiam cercar o processo eleitoral, havia a oferta de conserto de pernas, braços e pescoços. Uma possível carência de legitimidade por parte da oposição era denunciada na “loja ‘princípios há de todos os tamanhos’”. A prevista falta de sucesso aliancista remetia à venda de ingressos para um baile. Finalmente, uma lavadeira propunha-se a lavar “tudo” a “preços módicos”, fazendo alusão à necessidade dos oposicionistas de realizarem uma limpeza em suas condutas morais e políticas (O MALHO, 21 set. 1929).

emoção à assistência, provocou aplausos frenéticos de uma multidão” identificada por diferentes marcas de armas de fogo, “e outros exaltados correligionários” (O MALHO, 4 jan. 1930). Em um ambiente circense, tendo ao fundo o obelisco com os cavalos amarrados, outra caricatura apresentava vários membros da Aliança que desempenhavam papéis atinentes ao picadeiro, em contexto no qual Vargas seria o homem forte, que carregava um peso aparentemente extraordinário, representando a sua plataforma política. Incitado pelo mineiro José Bonifácio de Andrada e Silva, quanto ao “assombro” do peso levantado, o Zé Povo, outra representação da população brasileira, fazia pouco caso, dizendo que conhecia o truque, ou seja, o alteres seria oco por dentro, aludindo à suposta enganação aliancista e a falta de conteúdo de sua plataforma. O número de Estados que apoiariam cada um dos grupos em confronto foi o tema de desenho no qual a contenda partidária era representada como uma luta de boxe, na qual Antônio Carlos garantiria um apoio maciço, o que não viera a se confirmar, que modo que, com dezessete Estados a seu favor, Júlio Prestes teria aplicado um nocaute no político mineiro, que ficara apenas com três, enquanto seus auxiliares – o mineiro José Bonifácio e o gaúcho Neves da Fontoura – tinham de carregá-lo, desfalecido, pelo menos até a eleição, surgindo ao final o candidato governista como “campeão nacional” e Antônio Carlos em estado físico deplorável (O MALHO, 11 jan. 1930).

"ALGUMAS DAS DECLARAÇÕES

"O Jornal", referindo-se à reunião da Convenção dita Liberal, publicou o seguinte: "A maior parte dos com algumas que os nossos tachi



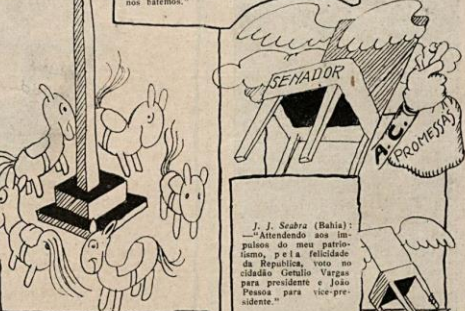
José Fernandes Távora (Gears): — "Voto em Getúlio Vargas e João Pessoa, para presidente e vice-presidente da República porque acredito que consubstanciam as melhores esperanças do país."



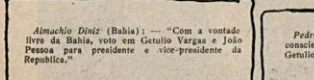
Bruno Pereira (Rio Grande do Norte): — "Voto em Getúlio Vargas, para presidente e João Pessoa para vice-presidente porque enarnam esses dois ilustres brasileiros os ideais republicanos por que nos batemos."



Arthur Victor (Paralytic): — "Certo de bom servir minha pátria, para presidente Getúlio Vargas, para vice-presidente, João Pessoa."



J. J. Seabra (Bahia): — "Atendendo aos impulsos do meu patriotismo, pela felicidade da República, voto no cidadão Getúlio Vargas para presidente e João Pessoa para vice-presidente."



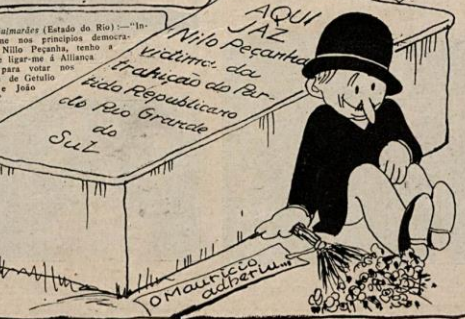
Almáchio Diniz (Bahia): — "Com a vontade livre da Bahia, voto em Getúlio Vargas e João Pessoa para presidente e vice-presidente da República."



Pedro de Mello Calmon (Pernambuco): — "Pela consciência livre dos republicanos livres, voto em Getúlio Vargas e João Pessoa."



João Guimarães (Estado do Rio): — "Inspirando-me nos princípios democráticos de Nilo Peçanha, tenho a honra de ligar-me à Aliança Liberal para votar no nome de Getúlio Vargas e João Pessoa."

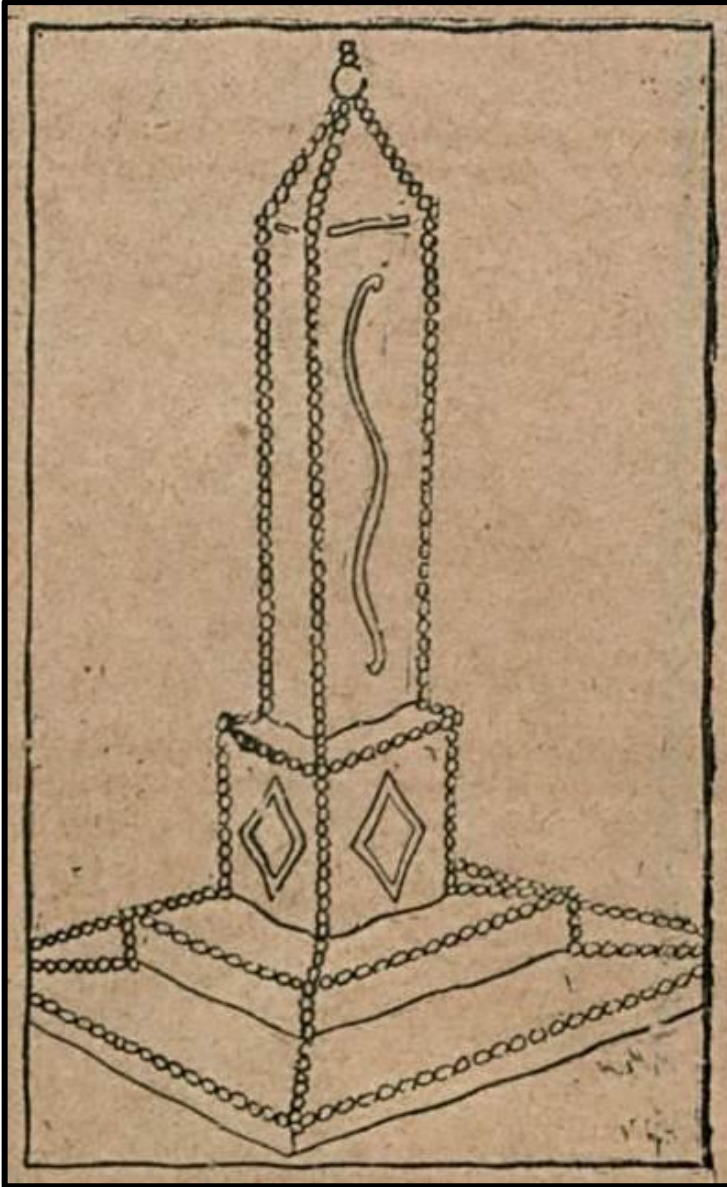


Nilo Peçanha: — "Voto em Getúlio Vargas e João Pessoa para presidente e vice-presidente da República."

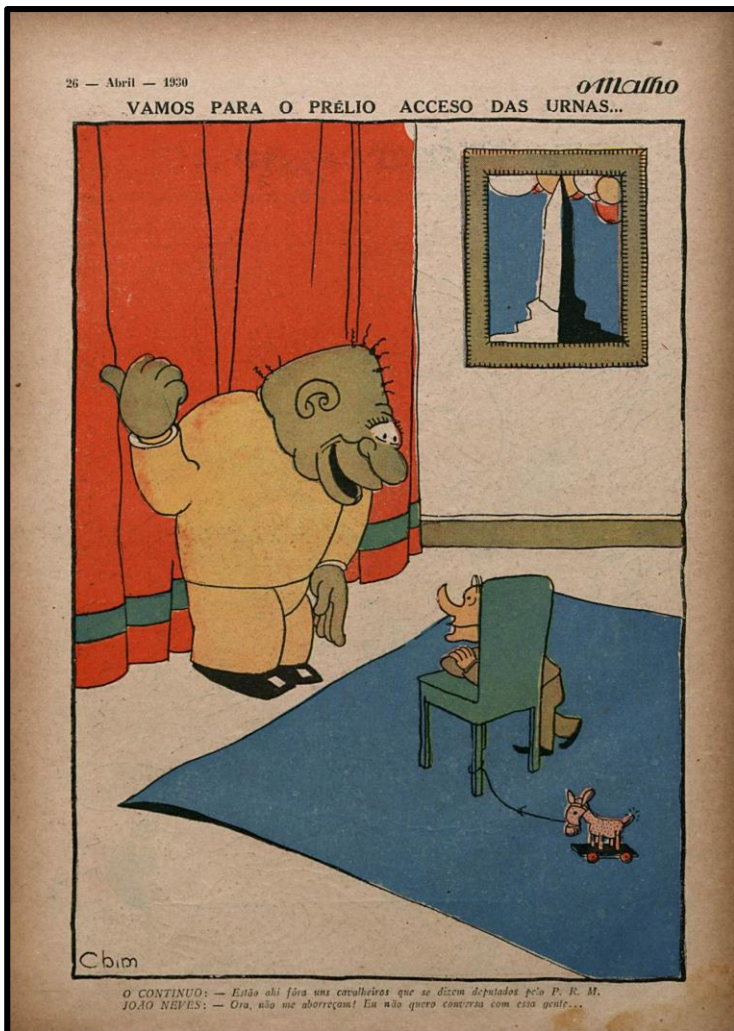
FRANCISCO DAS NEVES ALVES

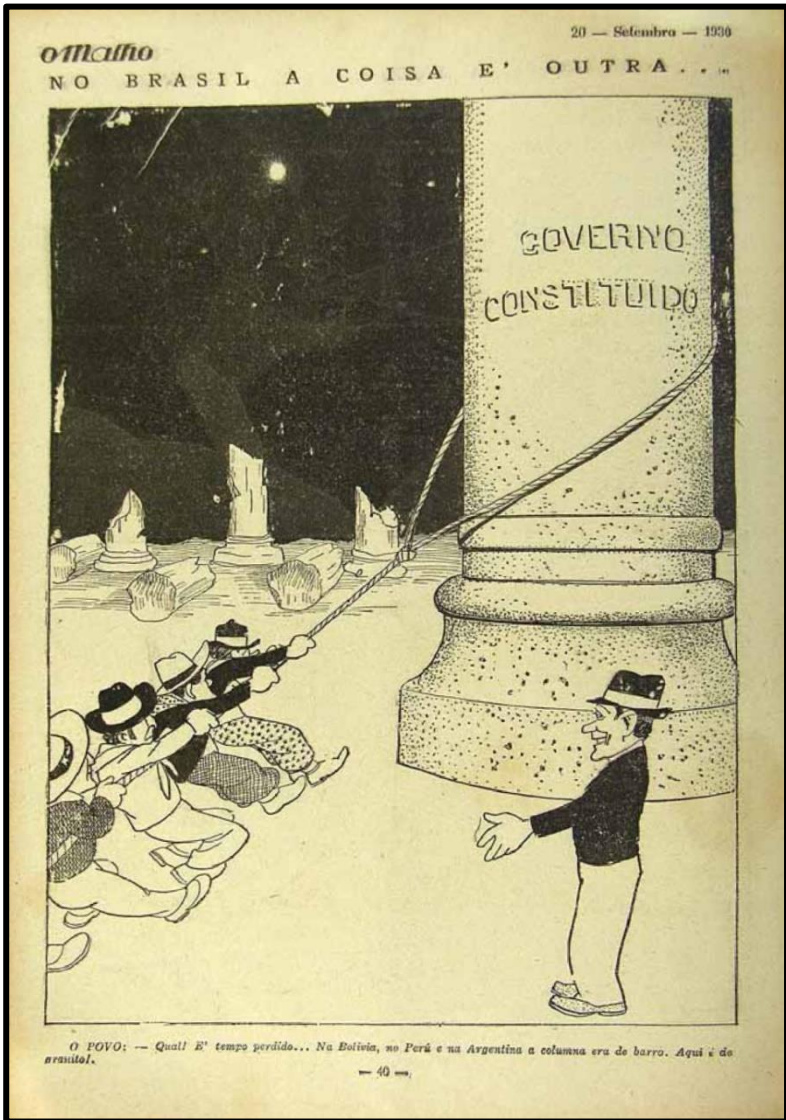


Com a derrota dos dissidentes nas urnas, *O Malho* não se furtou em fazer troça para com eles, publicando um conjunto de caricaturas apresentando o “Testamento da Aliança Liberal”, o qual trazia uma série de elementos que serviam para menoscarar várias lideranças oposicionistas, bem como zombar delas. Uma dessas peças era exatamente um “obelisco de chocolate”, conquista máxima que os gaúchos poderiam conseguir após o revés eleitoral (*O MALHO*, 12 abr. 1930). A publicação ilustrado-humorística zombava da batalha eleitoral empreendida pela oposição com a caricatura “Vamos para o prélio acesso às urnas”, na qual o intento de amarrar os cavalos no obelisco tornara-se um projeto cada vez mais distante, resumido a uma recordação simbolizada por um quadro na parede que trazia uma gravura do monumento, enquanto um contínuo anunciava a chegada de políticos mineiros, enquanto o deputado gaúcho João Neves da Fontoura recusava-se a recebê-los, na busca por revelar os limites da coligação entre tais frentes estaduais. Além disso, restara a Fontoura apenas amarrar seu cavalinho de brinquedo na perna de uma cadeira, denotando que estava desmontado o sonho dos gaúchos (*O MALHO*, 26 abr. 1930). Já nos prenúncios revolucionários, no desenho intitulado “No Brasil a coisa é outra...”, os revolucionários buscavam derrubar o obelisco, identificado com o “governo constituído”, enquanto o indivíduo que representa o povo brasileiro dizia que tal esforço era inútil e “tempo perdido”, pois, ao contrário de outros países sul-americanos, no Brasil o governo estaria solidamente colocado em sua posição (*O MALHO*, 20 set. 1930).



POLÍTICA E ARTE CARICATURAL: TRÊS ESTUDOS A PARTIR DA IMPRENSA





A cobertura expressa por meio da arte caricatural de parte da *Careta* demonstrou certa empatia para com a causa oposicionista, embora tivesse mantido a tônica de fazer preponderar a abordagem bem humorada, visando a tratar chistosamente os acontecimentos. Nessa linha foi publicada a caricatura denominada “No obelisco”, na qual um policial interpelava um indivíduo, perguntando suas intenções e informando sobre a proibição de sentar no monumento. À interpelação, o possível infrator se defendia, demarcando que estaria a esperar os seus “patrícios”, pois, por ser gaúcho, se propunha a aguardar os sul-rio-grandenses que haviam prometido amarrar seus cavalos naquele monumento vertical (CARETA, 21 set. 1929).



A brincadeira infantil “chicote queimado”, voltada ao ato de esconder um objeto, era utilizada como mote para caricatura de capa da *Careta*, na qual, diante da figura que representava o povo sem entender o que acontecia, os políticos governistas tratavam de sumir com o obelisco, de modo a evitar que os gaúchos viessem a encontrar o monumento. Nesse sentido, um deles afirmava que estavam “preparando um blefe”, ao esconder o obelisco de modo que “aqui não amarrem a cavalhada” (CARETA, 5 out. 1929). A presença do dirigível germânico Zepellin no Brasil serviu igualmente para fazer graça por parte da revista carioca, que mostrou o comandante da aeronave tentando laçar o obelisco. Sob o título de “A moda”, dois transeuntes estranhavam aquela atitude, questionando se “também os alemães querem amarrar os balões no obelisco”, em alusão ao objetivo expresso pelos gaúchos (CARETA, 8 fev. 1930).

POLÍTICA E ARTE CARICATURAL: TRÊS ESTUDOS A PARTIR DA IMPRENSA





Após a realização das eleições e à época da preparação do movimento rebelde, a *Careta* permanecia em sua perspectiva jocosa para com os eventos políticos. Na caricatura denominada “Rainha universal da beleza”, aparecia a sul-rio-grandense Yolanda Maria Sabage Pereira, que ganhara o título de Miss Universo naquele ano de 1930, e era estimulada por Antônio Carlos Ribeiro de Andrada para que incentivasse um gaúcho – no caso Osvaldo Aranha – para que ele não desistisse de suas metas, dizendo a ela: “Vai gaúcha bonita, talvez com o teu prestígio consigas reconciliar o cavalo com o obelisco” (CARETA, 27 set. 1930).



Na capa da edição que demarcava a vitória dos revoltosos, a revista de caricaturas fazia uso do imaginário, ao mesclar dois momentos históricos que não ocorreram concomitantemente na realidade, ou seja,

o evento dos gaúchos amarrando os cavalos no obelisco e o da passagem do poder da Junta Militar Governativa aos rebelados. A representação mostrava dois dos membros da Junta que derrubara Washington Luís, com um deles tirando o quepe para saudar os rebeldes. Ficava assim evidenciado pela revista que a vitória não fora inteiramente promovida a partir da rebelião, pois o ato que efetivamente apeara do poder o último Presidente da República Velha fora um golpe militar. Os revolucionários que chegavam a cavalo repetiam o gesto de saudação, e, eram eles algumas das lideranças do movimento, ou seja, Getúlio Vargas e Osvaldo Aranha e, além deles, Juarez Távora, que nem gaúcho era, mas que representava o tenentismo. A conquista do obelisco trazia consigo a perspectiva da vitória da revolução. A questão de fundo ficava evidente no que tange ao ápice da rebelião, ao denominar a ilustração de “O fim da jornada revolucionária” e mostrava um cortês general Tasso Fragoso, figurativamente, passando o poder para os articuladores do movimento, ao dizer: “Apeiem-se companheiros, que o obelisco chega para todos!” (CARETA, 8 nov. 1930).

POLÍTICA E ARTE CARICATURAL: TRÊS ESTUDOS A PARTIR DA IMPRENSA



Assim, ao final da década de 1930, o monumento erguido na Avenida Rio Branco e que trazia consigo o significado da modernização da capital federal, passou a ter um outro sentido, demarcando a disputa do poder entre a tradicional oligarquia paulista e a dissidente oligarquia gaúcha, levando em conta a possibilidade/impossibilidade dos sul-rio-grandenses cumprirem a promessa de amarrem suas montarias no obelisco. Quanto ao seu formato, o próprio monumento carrega uma simbologia que se associa à ascensão, por causa de sua posição ereta e da ponta piramidal que o arremata⁷⁹ e, naquela época, serviu como um símbolo que de um processo que partiu do enfrentamento no campo político-eleitoral para o conflito bélico em busca de ocupar o lugar no mando no Brasil. Nesse quadro, a arte caricatural serviu para difundir tais lutas em torno do obelisco, caso das caricaturas expressas por *O Malho*, que apostou fortemente na inviabilidade dos gaúchos amarrarem seus cavalos no monumento e da *Careta*, que optou por manter uma postura joco-séria diante dos acontecimentos. Ao final, com a vitória dos sul-rio-grandenses e a concretização do ato em torno do monumento carioca, o destino das duas publicações seria diferenciado, com o ataque, o empastelamento e a interrupção na circulação de *O Malho*, ao passo que a *Careta* conseguiu manter seu veio editorial, colocando-se ao lado dos novos e chegando a exigir a punição dos antigos donos do poder.

⁷⁹ CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. São Paulo: Editora Moraes, 1984. p. 421.



COLEÇÃO RIO-GRANDENSE

A **Cátedra CIPSH (Conseil International de la Philosophie et des Sciences Humaines/UNESCO) de Estudos Globais da Universidade Aberta** e a **Biblioteca Rio-Grandense** reuniram esforços para editar a *Coleção Rio-Grandense*. Mais meridional unidade político-administrativa brasileira, o Rio Grande do Sul, tem uma formação preñe em peculiaridades em relação às demais regiões do Brasil, estabelecendo-se uma sociedade original em vários de seus fundamentos. Da época colonial à contemporaneidade, a terra e a gente sul-rio-grandense foram edificadas a partir da indelével posição fronteiriça, resultando em verdadeira amálgama entre os condicionantes luso-brasileiros e platinos. A *Coleção Rio-Grandense* tem por intento fundamental a divulgação da produção intelectual acerca de variadas temáticas versando sobre o Rio Grande do Sul, com preferência para as abordagens de natureza cultural, histórica e literária.



UNIVERSIDADE
AbERTA
www.uab.pt

Cátedra CIPSH
de Estudos Globais
2020-2025



BIBLIOTECA
RIO-GRANDENSE



ISBN: 978-65-5306-126-2