

## Como era gostoso meu francês: reapropriação de modelos de representações sociais em *A Lanterna Mágica* de Manuel de Araújo Porto-Alegre.

Prof. Ms. Maurício Cezar Pascoaleto<sup>1</sup> (Pesquisador Independente)

### Resumo:

*A circulação no Rio de Janeiro, entre 1844 e 1845, do semanário A Lanterna Mágica: periódico plástico-filosófico, antecedendo aos periódicos humorísticos da década de 1860, quando eclode a impressão das chamadas revistas ilustrada. A publicação entrelaçava textos, desenhos e até partituras em seu bojo. Em seus onze números, aliou texto e imagem de forma elaborada, fórmula utilizada por seu possível autor, Manuel de Araújo Porto-Alegre, para criticar diversos aspectos da sociedade brasileira do século XIX. O objetivo deste trabalho é demonstrar aspectos da desconstrução de um modelo estrangeiro, a série francesa Caricaturana de Honoré Daumier e Charles Philippon, e sua reapropriação com temáticas locais pela publicação brasileira, cuja série se apropriou antropofagicamente das idéias do francês Daumier e acrescentou uma leitura nacional ao objeto importado.*

**Palavras-chave:** caricatura, Daumier, Manuel de Araújo Porto-Alegre, *Caricaturana*, *A Lanterna Mágica*

### Introdução

O Brasil possui tradição, que se remonta à segunda metade do século XIX, de grandes caricaturistas com uma produção significativa nas diversas linhas da caricatura, dos costumes à política, não deixando nada a desejar a seus congêneres estrangeiros. Nada mais justo, ao nosso ver, do que dedicar mentes e escritos à história de tão popular fenômeno. Some-se a essa justificativa a de que as caricaturas são utilizadas como suportes para os estudos de diversas áreas, fontes para a História e a Sociologia, por exemplo, e que poucos se aventuram na investigação das imagens propriamente ditas, sua gênese e características.

O texto aqui apresentado objetiva fazer um recorte na história da caricatura brasileira, demonstrando aspectos da desconstrução de um modelo estrangeiro, a série francesa *Caricaturana* de Honoré Daumier e Charles Philippon, e sua reapropriação com temáticas locais pelo semanário *A Lanterna Mágica*: periódico plástico-filosófico. Uma revista voltada para letras, artes, críticas e polêmicas, sendo a primeira a incorporar as caricaturas como presença obrigatória em seus números, diferente das publicações de época anterior e mesmo das do seu próprio tempo, que publicavam os desenhos de forma esporádica ou em pranchas avulsas. A série se apropriou *antropofagicamente* das idéias do francês Daumier e acrescentou uma leitura nacional ao objeto importado, constituindo os primeiros passos rumo a uma tipologia de caricatura nacional.

### 1 Caricatura, charge ou cartum?

Uma vez que nosso tema são caricaturas, acreditamos caber alguns esclarecimentos sobre o conceito a guisa de um melhor entendimento de nosso texto. O vocábulo *caricatura* possui tanto um sentido abrangente, que engloba uma série de gêneros de representação, da charge às histórias em quadrinhos passando pelas tiras cômicas e cartuns<sup>[1]</sup>, como também um sentido específico, utilizado para definir as *portrait-charges*, cuja definição será visto adiante. Cotidianamente, as charges, car-

tuns e *portrait-charges* são chamadas indiscriminadamente de caricatura, o que faz com que, muitas vezes, a palavra que define um gênero seja utilizada indevidamente para nomear um desenho enquadrado em outro gênero – chamar uma charge de cartum, por exemplo –, o que causa uma certa confusão aos desavisados.

O vocábulo *cartum* é proveniente do inglês *cartoon*, que por sua vez se origina do italiano *cartone*. Inicialmente, os dois últimos designavam os grandes pedaços de papel usados na transposição e na marcação dos desenhos de murais, tapeçarias e outras obras artísticas de grandes dimensões no período do Renascimento. A denominação foi usada também para projetos primeiramente concebidos em pequena escala e posteriormente reproduzidos e ampliados, por meio de desenho em cartão. Em 1842, a revista humorística inglesa *Punch* parodiou os *cartoons* para a decoração dos muros do Palácio de Westminster, muito criticados pela opinião pública. A palavra ganhou o significado que perdura até hoje e foi transposto com a mesma grafia para as línguas francesa, alemã e italiana. No Brasil, a forma foi aportuguesada para cartum em 1964, na revista *Pererê* do artista Ziraldo.<sup>[2]</sup>

No sentido atual, cartum nomeia desenhos que utilizam ou não legendas, apresentando situações humorísticas atemporais e universais<sup>[3]</sup> (ilustração 1). Sua narrativa pode ocorrer em cena única ou seqüência delas, e sua composição pode conter elementos de histórias em quadrinhos: balões de falas, subtítulos e onomatopéias. Chegamos a uma definição de cartum como um desenho apresentando uma situação engraçada e de alcance mais geral, prescindindo de um grande número de referências para o seu entendimento, o que provavelmente Fonseca concebeu por universalidade.

A palavra *charge* significa carga, e vem do francês *charger*, que quer dizer carregar ou exagerar (ilustração 2). O sentido é bastante coerente com as definições que levantamos de caricatura. O termo corresponderia ao ato de atacar violentamente alguém, como em uma investida, em uma *carga* de cavalaria, através de uma representação, em geral de caráter político e de conhecimento público. Um cartum com tempo e situação específicos. As denominações de dicionário são pouco elucidativas para distinguir os dois termos pesquisados e ambos são designados como sinônimos de caricatura, endossando o que foi escrito no início desse artigo. Para o Koogan-Houaiss, cartum aparece como um “desenho humorístico que registra ou critica pessoas, situações ou acontecimentos, reais ou imaginários; anedota gráfica”<sup>[4]</sup>. Charge é designada como uma palavra francesa, sinônimo de caricatura.

O último dos termos investigados é *portrait-charge*, forma contrátil de *portrait en charge*, expressão francesa que significa retrato em charge (ilustração 3). Como a própria expressão indica, a composição se caracteriza como a imagem de uma pessoa reproduzida através de caricatura, tanto que esse tipo de desenho também é conhecido por *caricatura pessoal* ou unicamente por *caricatura*. Segundo Fonseca, o objetivo seria a observação de deformações físicas da pessoa e sua utilização como metáfora de uma idéia, por meio do exagero dessas características. Não haveria obrigatoriedade de conteúdo satírico ou de caráter social na obra, podendo ter como propósito configurar uma expressão artística ou de divertimento<sup>[5]</sup>.

Pedro Corrêa do Lago, ao abordar a controvérsia das definições, pinçou depoimentos bastante elucidativos de dois grandes caricaturistas brasileiros: Cássio Loredano e Chico Caruso. Loredano explica que, em relação ao tema, nada é muito preciso e que tanto caricatura quanto charge proviriam de uma mesma palavra (francesa): carga. Porém, ao serem mencionadas em ambiente jornalístico, ela estaria relacionada à sátira gráfica de uma situação político-cultural estritamente atual; já aquela seria sinônimo de *portrait-charge*; e, por último, cartum valeria para o comentário satírico de uma situação independente da atualidade. Chico Caruso, por sua vez, deu a sua explicação através de uma metáfora espacial, na qual cartum seria uma cena de horizonte amplo. O desenhista ao centrar-se em uma situação ou em personagens definidos estaria confeccionando uma charge e, ao se voltar exclusivamente para uma pessoa, uma caricatura<sup>[6]</sup>. Para o público em geral,

porém, *caricatura* ainda seria o termo genérico que se aplica no Brasil ao desenho humorístico em geral.

## **2 Daumier e a caricatura de costumes**

Um olhar sobre a França do século XIX torna-se necessária, na medida em que, pelas ruas de Paris, nasceu a caricatura de costumes e o personagem teatral Robert Macaire. Ambos são elementos fundamentais para a compreensão do processo de apropriação da série *Caricaturana* pelos autores de *A Lanterna Mágica*.

A capital francesa assistiu, durante todo os oitocentos, as sucessivas revoluções político-sociais que tomavam lugar em suas praças, vielas e avenidas. No contexto das mudanças que tais acontecimentos provocam, a imagem ganhava novo estatuto, novas formas de se apresentar aos olhares da sociedade da época. Paris condensava, em seus espaços, as mais diversas formas de imagens, que vendiam a cidade em seus mais inusitados aspectos: nas placas de vidro das lanternas mágicas; nas litografias de Daumier; nas estampas anônimas de mercadores ambulantes e das profissões das artes e ofícios; nos álbuns com vistas de Paris (“Paris em miniatura”); nas ilustrações de jornais como o *La Caricature* e o *Le Charivari*; na invasão de anúncios e cartazes pelas ruas.<sup>[7]</sup>

O ambiente parisiense tornou-se propício à criação de tipos e caricaturas. Os motivos, envolvendo acontecimentos políticos e sociais, para toda sorte de críticas não se esgotavam e tanta fartura de matéria-prima só fazia alavancar a popularidade das caricaturas. Somem-se a isso as inovações tecnológicas como a substituição de técnicas trabalhosas – como a água-forte e o buril –, as quais não permitiam uma maior quantidade de reproduções e geravam tiragens limitadas de alto custo, fossem gradativamente substituídas pela pedra litográfica. As inovações desembocaram em uma produção de baixo custo, cujo resultado foi o aumento na quantidade de publicações impressas.

Se desde seus primórdios, a caricatura esteve ligada à mídia impressa, foi com o surgimento das revistas humorísticas – durante um período que se estendeu do final do século XVIII até a primeira metade do século XIX –, que a caricatura teve um aumento da sua aceitação junto ao público leitor. As revistas ilustradas fizeram parte de uma revolução mais geral que foi o surgimento da imprensa ilustrada. Segundo Heliana Angotti Salgueiro, a imprensa ilustrada provocou “um impacto no imaginário, nos costumes, na consciência dos fatos do tempo vivido, na percepção da cidade”<sup>[8]</sup>.

Tanta repercussão encontra-se em possibilidades advindas da evolução das técnicas tipográficas: a associação do texto e da imagem na mesma página, fator que barateou o preço dos jornais. Na ousadia visual, presente por exemplo na disposição tipográfica do texto (ilustração) de *Le Charivari* ridicularizando o rei Louis-Philippe. Uma demonstração de que, mais do simplesmente incluir texto e imagens juntos, as revistas passam a articular ambos, tecendo instigantes diálogos.

Assim, a relação entre o quadro *pintado* e o quadro *descrito* deve ser analisada não apenas a partir da equivalência que parece conter, mas, sobretudo, pelas indagações sobre os modos como as imagens (escritas e pictóricas) elaboram uma sintaxe do texto escrito e do quadro.<sup>[9]</sup>

O rei Louis Phillipe foi o protagonista dos eventos que permitiram o surgimento da caricatura de costumes. A decepção com a postura e as atitudes desse governante resultou em uma oposição massiva à gestão do Rei, que tomou a forma de manifestações de rua<sup>[10]</sup>. A repressão do Governo significou para Daumier uma temporada atrás das grades na prisão de Saint-Pelágie. Ele foi sentenciado a seis meses de reclusão a partir de agosto de 1831 por conta da caricatura de Louis Phillipe, representado como Gargantua (ilustração), personagem de Rabelais<sup>[11]</sup>. Calejado por essa punição, o exímio desenhista, que além de observador arguto da natureza humana era também um engajado republicano, passaria a refinar suas críticas por meio de caricaturas mais sutis. Quando, em 1835, o

rei Louis Phillipe sofre um atentado que desemboca, entre outras medidas, no aumento da censura à imprensa, o artista passa a realizar caricaturas registrando o cotidiano e as pessoas em situações reveladoras da personalidade humana. Inaugurava, desse modo, a sátira de costumes, a caricatura de costumes, através da série *Caricaturana*, publicada no semanário *Le Charivari*, no período entre 20 de agosto de 1836 e 25 de novembro de 1838. A série consistiu em cem litografias numeradas, impressas sobre papel branco. Os textos foram produzidos por Charles Philipon (1806-1862).<sup>[12]</sup>

Nessa série, Daumier transpôs e recriou, para a pedra litográfica, *Robert Macaire*, um escroque a criar tramóias em companhia de seu fiel acólito Bertrand (ilustração). Uma dupla de espertalhões sempre às voltas com toda sorte de pilantragens que possibilitassem lucros e vantagens financeiras. Simultaneamente, Daumier revelava o lado oportunista do ser humano e criticava veladamente o governo vigente ridicularizando a burguesia que legitimava esse Poder. O personagem *Robert Macaire* não foi inventado por Daumier e sim, concebido em um teatro de *Boulevard*, representativo dos tipos urbanos. Criado para a peça *L'Auberge des Âdrets*, em 1823, era inicialmente um bandido banal, porém, o ator Frédérick Lemaître (1800-1876) remodelou-o na reencenação da peça em 1834, transformando-o em um escroque, boa-vida, desavergonhado e libertino, capaz de cometer os mais horribéis crimes sem expressar o menor remorso. Ao mesmo tempo, criara uma aura sedutora e carismática para o pilantra, cujo sucesso foi enorme a ponto de alcançar destaque nas páginas das revistas ilustradas da época.<sup>[13]</sup> Tanta notoriedade, certamente, não passou despercebida ao olhar de um pintor brasileiro durante sua estadia na capital francesa.

### **3 Um pintor brasileiro em Paris**

Manoel de Araújo Porto-Alegre é um elo importante em uma cadeia de eventos que desembocaria na produção de caricaturas isoladas ao final da década de 1830, ou ainda, a série *A Lanterna Mágica* (1844-1845). Seria demasiada pretensão tentar produzir uma biografia do artista, tanto pelo caráter laborioso que extrapolaria os objetivos de nosso texto, como pela existência de bons estudos a respeito<sup>[14]</sup>. Para esse trabalho, queremos tratar é da formação rica e complexa que Porto-Alegre carrega, dado o inusitado de sua trajetória e de sua formação. Alguém que teve uma formação acadêmica em ambientes distintos como Rio de Janeiro e Paris – transitou pelos *ateliers* – e ao mesmo tempo travou contato com as ruas de capitais em construção – caminhou por *boulevards* – resultaram numa produção peculiar de caricatura para a época e local.

O leitor de sua história de vida percebe rapidamente que cedo Porto-Alegre manifestou inclinação para o exercício de múltiplas atividades. Desde cedo, em sua província de nascimento, Rio Grande de São Pedro (Rio Grande do Sul), vivenciou variadas situações: adquiriu formação nas disciplinas de filosofia, latim, geografia, geometria, álgebra e francês. Além dessas matérias, o pendor para as artes também ficou patente, no interesse manifesto pelo desenho e pintura. Como se não bastassem, dos dezesseis aos vinte anos, aprendeu o ofício de relojoeiro<sup>[15]</sup>. Ao buscar oportunidades na capital do Império, em 1827, encontrou-as na Academia Imperial das Belas Artes: destacou-se nas disciplinas cursadas e seu empenho recebeu o reconhecimento e a proteção de Jean Baptiste Debret (1768-1848), professor da cadeira de Pintura Histórica, conseguindo ainda a tutela imperial para encomendas de retratos e pinturas comemorativas.

A oportunidade de travar contato com sistema de ensino que freqüentara, teoria e prática, deu-se com possibilidade concreta de uma viagem ao velho continente, surgida com a abdicação de Dom Pedro I. O período de instabilidade político-social que se seguiu privou os artistas de espaços para exposições, além de acarretar a perda de encomendas da Corte. O mestre de Porto-Alegre, Debret, decepcionado com essa situação, requisitou uma licença de três anos, da qual não retornaria, alegando a necessidade de tempo para cuidar da edição de seu livro **Viagem pitoresca e histórica ao Brasil**, na Europa<sup>[16]</sup>. Porto-Alegre, com algum dinheiro que conseguira juntar e a ajuda de notáveis da Corte como Evaristo da Veiga e José Bonifácio, consegue uma passagem para acompanhar Debret. Em 4 de outubro de 1831, embarcam, rumo a Paris, professor e aluno.<sup>[17]</sup>

A permanência na Europa favoreceu ainda o contato *in loco* com o início das transformações urbanísticas que mudariam a face de Paris: um *passante* pelas ruas da cidade se permitiria um olhar pelo cenário fragmentado parisiense que conjugava antigos monumentos a vistosos teatros e palácios; a variedade de locais atingia de um burgo medieval a cafés, galerias e *boutiques*. Uma cidade com imagens tão marcantes, tomada ainda pelo fluxo de papéis impressos – cartazes, jornais etc. – mexeria com o imaginário de qualquer incauto. Não sabemos se Porto-Alegre conviveu com toda essa intensidade urbana, entretanto não é algo a ser descartado uma vez que permaneceu por quase seis anos na Europa. De toda a forma, quando retorna ao Brasil, o faz cheio de idéias, possível consequência do forte impacto que uma realidade tão diferente da sua, tão estrangeira lhe poderia ter causado.

#### **4 Um Robert Macaire tropical?**

Porto-Alegre não era homem de perder tempo: regresso da Europa em 14 de maio de 1837, pôs mãos à obra e o resultado apareceria sete meses após o desembarque: a venda, na capital do Império, de pranchas avulsas com caricaturas. A série contendo as desventuras de Laverno e Belchior demoraria alguns anos para tomar forma.

*A Lanterna Mágica: periódico plástico-filosófico* foi uma publicação que circulou no Rio de Janeiro entre os anos de 1844 e 1845, contendo textos, desenhos e partituras. Totalizou onze números que traziam dezenove caricaturas e uma parte textual dividida em vinte e três partes tituladas de cenas, sendo considerado “o primeiro periódico, no Brasil, a aliar texto e imagem, segundo o modelo da série de Daumier e Philipon *Les Robert Macaire*”<sup>[18]</sup>. Por meio desse periódico, Porto-Alegre tencionava criticar diversos aspectos da sociedade brasileira do século XIX. Romântico, sonhava em ver aportar por estas plagas o processo civilizatório que testemunhara na sua estada na Europa. Os textos e a temática dos desenhos eram todos formulados pelo próprio Porto-Alegre, porém a execução das caricaturas ficava a cargo de seu pupilo Rafael Mendes de Carvalho.

De posse das informações acima, passamos a desconstrução do modelo francês, processo esse levado a cabo durante a produção de **O encontro entre Laverno e Robert Macaire**: os primórdios de uma tipologia da caricatura brasileira oitocentista, de nossa autoria<sup>[19]</sup>. Na referida dissertação, comparamos as caricaturas de *A Lanterna Mágica* com as da série *Caricaturana*. Uma seleção inicial permitiu-nos observar a possibilidade de separar os desenhos em três categorias: as que possuem um alto grau de semelhança; as com alguma semelhança e as que não encontram nenhuma relação entre si. Nas duas primeiras categorias, selecionamos um par de cada, o qual submetemos a um sistema de leitura imagética idealizado por nós à luz das teorias de análise da imagem, especificamente a semiologia da imagem, baseada no texto “Retórica da imagem” de Roland Barthes e no livro **Introdução à análise da imagem** de Martine Joly.

Embora não seja o objetivo desse texto esmiuçar nossa instrumentalização de leitura de caricaturas oitocentistas, cuja concepção pode ser encontrada no subcapítulo *A retórica da caricatura* da supracitada dissertação, acreditamos que alguns esclarecimentos serão bem vindos. Ao propormos a leitura de uma caricatura oitocentista, permeamos as etapas do trabalho com os conceitos teóricos por nós assumidos. Dentre o rol de metodologias que nos foram apresentados durante as disciplinas do Mestrado, o que nos pareceu mais apropriado para nossas análises foi a semiologia da imagem, mais especificamente a discussão de uma retórica da imagem levada a efeito por Roland Barthes. A distinção de três níveis de mensagem – plástico, icônico e lingüístico – de forma a visualizar as nuances que uma imagem, no nosso caso a caricatura, carrega, pareceu apresentar-nos ricas possibilidades de leitura e entendimento do fenômeno caricatura. O sistema idealizado por Barthes não contemplava a caricatura, mas os anúncios de publicidade. Dadas certas similaridades, adaptamos modelos e reestruturamos idéias de forma a atender nossa demanda.

As duas primeiras categorias de desenhos não apontaram um diferencial significativo de idéias ou elementos composicionais, os quais justificassem um estudo mais profundo nosso. O que se assistiu foi a repercussão de um gênero de representação – a caricatura –, mais especificamente uma série de caricaturas – *Robert Macaire* –, na produção de uma publicação brasileira atribuída à Manuel de Araújo Porto-Alegre. Se a produção do gaúcho se restringisse aos dois tipos de relação que comparamos anteriormente, não acrescentaríamos grande coisa a discussão de sua obra. Porto-Alegre, porém, transcendeu a série de origem, e iniciou uma tipologia de caricatura tipicamente nacional, que mais tarde se distribuiria de forma efusiva por outras publicações.

Tomemos uma caricatura de *A Lanterna Mágica* que não encontra paralelo na série de Dau-mier, aliás não houve apenas uma. A imagem (ilustração) mostra Belchior dançando e batendo palmas em uma clareira acompanhado por uma mulher com um vestido comprido e com as mãos na cintura, corpo em atitude de requebro; entre os dois, com traços bem claros, é possível observar parte do corpo de mais um casal, que provavelmente também está a se divertir; no canto inferior direito, sentado e tocando uma viola, Laverno, em trajes mais à vontade do que nos habituamos a vê-lo nas caricaturas anteriores – está só de colete, assim como Belchior. Perto da pedra onde está sentado, jazem duas garrafas e dois copos. Do braço de Belchior, desce um longo fio e na ponta um objeto que parece com uma figa. De cima a baixo, nas laterais, verificamos a presença de farta vegetação.

A moldura insinua um ambiente maior, mas diferente dos anteriores cosmopolitas. Agora temos uma paisagem natural, com vegetação abundante: a metade de uma árvore do lado direito; no lado esquerdo e atrás da mulher dançando, folhagens e em destaque uma palmeira; no limite superior, mais folhagens das copas das árvores e o céu. O enquadramento permite ao observador apreciar a cena, ou seja, o operador mantém uma abertura de lente de forma a captar o clima intimista do festejo e sugerir uma vasta paisagem. Quanto a iluminação, uma variada gama de cinzas pode ser observada, em uma cena bastante detalhada, na qual podemos ver o foco de luz sobre Belchior e sua parceira, enquanto Laverno fica afastado, tocando e cantando na penumbra. A diagramação acompanha o mesmo ritmo da iluminação, primeira atenção sobre o casal, depois sobre Laverno e por fim a exuberante vegetação.

O sentido maior das imagens é a alegria que se materializa pela dança, cantoria e bebedeira; diferente da cidade, com sua dinâmica e seus problemas de convívio, na floresta pode se retornar a um estado original, que por não ser construído pela mão humana, não carrega seus vícios. Na floresta, encontra-se a tranquilidade necessária para a algazarra despreocupada. Para evitar todo e qualquer problema, uma figa, amuleto usado contra doenças, perigos e malefícios. E a legenda, como não poderia deixar de ser: “Laverno cantando/ Se tu tens ó minha vida / Um cosmorama gostoso / Sou Laverno, sou tapuia / Sou de tudo curioso.” Ao cantar sua criação, Porto-Alegre também se canta, afinal, “curioso” também era, visto todas as múltiplas habilidades que desenvolveu ao longo de sua vida. O Cosmorama é uma “série de vistas de diferentes países para serem observadas por instrumentos ópticos de ampliação. / Lugar onde são expostas essas vistas. / Aparelho com que são observadas”<sup>[20]</sup>.

Ser Laverno, nas letras de Porto-Alegre torna-se um adjetivo, forte a ponto de se combinar com o termo tapuia, para o qual encontramos definições das quais podemos tirar leituras diferentes. O termo significa “nome usado antigamente pelos tupis para designar os gentios inimigos. / Índio bravo. / (AM) Índio manso ou mestiço de índio”<sup>[21]</sup>. O Laverno tapuia pode ser um crítico guerreiro da sua sociedade, afinal, ele só tira proveito por que lhe dão oportunidade (e que oportunidades!). Porto-Alegre foi crítico da sociedade em que viveu e seus escritos testemunham seu engajamento; sua personalidade complexa não permite, entretanto, maniqueísmos de nossa parte, e é bom lembrar que o artista também usufruiu da “sombra” que o regime monárquico lhe proporcionava. Até por conta disso, outra leitura possível é que o perfil mestiço de Laverno, que transita entre vários lugares diferentes e para tanto assume diversas personalidades, fizesse dele um manso. Afinal, para se

dar bem em tantas aventuras, recomenda-se a discrição ou, se não tanto, pelo menos evitar comprar brigas desnecessárias. E se *A Lanterna Mágica* é o local onde se expõe as mazelas cotidianas e sua crítica, o autor também se permite festejar a vida, possuidora do cosmorama de conhecimentos infinitos que só um curioso como ele saberia procurar.

## **5 Devorando Daumier**

Se, mais tarde, Henrique Fleiuss e Ângelo Agostini, grandes caricaturistas do Segundo Reinado, adotariam o índio como representação simbólica da nação nacional, valendo-se de uma concepção do Brasil paradisíaco, na qual a natureza é intocada e o índio é um exemplo do bom selvagem, do ser inocente<sup>[22]</sup>, Porto-Alegre capturou muito mais da alma daquela cidade e de seus habitantes: que bom selvagem, que nada! O malandro era a figura por excelência das relações do período, marcado pelas incertezas do que foi o Primeiro Reinado e, posteriormente, o período regencial.

A essa sintonia com o comportamento das ruas e becos, pode-se acrescentar o trânsito por diferentes esferas de Porto-Alegre: primeiro, o fato de ser ao mesmo tempo um artista educado nas Belas-Artes, um pintor do rei e ao mesmo tempo se fiar a produzir e a pensar caricaturas. A educação artística de Porto-Alegre se deu por meio do sistema de cópias – “busque os mestres”, era a receita acadêmica oitocentista para a formação de novas gerações de artistas. Não seria natural que o gaúcho, reconhecendo o talento do seu colega francês, se pusesse a transportar Robert Macaire para os trópicos?

A imitação é essencialmente lógica, pois supõe uma transformação segundo um modelo verdadeiro da realidade, uma suposição sobre as condições manifestas da aparência. A imagem é hipótese em representação conjectural.<sup>[23]</sup>

Ao tomar o modelo francês, Porto-Alegre desconstrói o original para refazê-lo surgir nos trópicos. O Rio de Janeiro nunca foi a Paris dos Trópicos, e Laverno jamais poderia ser Robert Macaire. Fica a curiosidade de saber como ficaria a série se tivesse continuado (ou chegado até o final, como preconizava sua capa – “Drama em tresentos e sessenta e seis actos.”<sup>[24]</sup>). Um exercício, porém, que foge aos propósitos desse trabalho. Mais interessante é a perspectiva de desconstrução de um modelo. Se na comparação em vários desenhos (ilustrações), existia convergência entre os modelos, em outros, Porto-Alegre se afasta de Daumier com um Laverno pagodista e com uma “dança dos Lavernos” (ilustrações).

Dada a importância do exemplo analisado no item anterior, vamos desdobrá-lo um pouco mais e utilizá-lo como paradigma de nossa argumentação final. A erudição de Porto-Alegre é mais do que reconhecida por vários de seus estudiosos. Possuidor de um amplo repertório, por que resolveu produzir uma dupla? Poderia ter sido um personagem solitário em monólogos críticos, ou um trio, talvez. Não lhe faltaria conhecimento dos grandes mitos clássicos, fossem tragédias ou comédias. Por que logo Robert Macaire? Porto-Alegre reconheceu na dupla a possibilidade de antropofagizar o modelo francês, ainda que só se utilizem essas teorizações anos mais tarde no Brasil. Não queria mandar o discurso neoclássico que enaltecera, que servira para construir sua concepção de relação com a pátria às favas. Porém, ao recriar Macaire, fazê-lo dançar o lundu e participar de animado pagode, Porto-Alegre antecipou-se ao mote modernista.

Só a antropofagia nos une (...) Tupy or not tupy that is the question. (...) Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos. Só me interessa o que não é meu (...) Contra todos os importadores de consciência enlatada. A existência palpável da vida (...) Queremos a revolução Caraíba (...) Antropofagia. A transformação permanente do Tabu em tótem (...) Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império (...) <sup>[25]</sup>

Em toda série de Porto-Alegre, assim como na de Daumier, a figura do malandro é a que se sobressai. A malandragem pode gerar personagens sedutores que, apesar de suas más intenções, podem praticar suas trapaças sob a admiração dos espectadores, conjugando charme, verve e pura cara-de-pau. Um modelo de personagem e tanto para ser levado em consideração. Se Porto-Alegre desejava contribuir para a construção de uma identidade nacional, por linhas tortas concretizou seu desejo. Laverno é um malandro que carrega características tropicais, de entregar-se a dança e a cantoria, pois a vida não é só tentar levar vantagem. Não é o canalha implacável, cínico e debochado que era Robert Macaire, capaz de vender a própria mãe por uma boa oferta. Laverno se enquadra na definição de malandro por nós pesquisada:

Derivado da figura do malandro, surgiu o termo malandragem, que designava a vivência dos que não gostavam de trabalhar e sempre davam um jeitinho de manter a sobrevivência da família ou de si próprios, vivendo permanentemente em apuros, seja com a polícia ou com companheiros da vida malandra comum.<sup>[26]</sup>

## **Conclusão**

Ao encerrarmos nossa discussão a respeito da série *Laverno e Belchior* como precursora de uma tipologia da caricatura brasileira, cabem alguns esclarecimentos finais quanto aos desenhos de Rafael Mendes de Carvalho. Desde o início das poucas discussões e revisões da série, sempre se levanta uma questão: a dupla Laverno-Belchior é uma cópia da dupla Macaire-Bertrand? Não parece ser uma idéia descabida, uma vez que existem registros de plágio na história da caricatura brasileira. Citaremos um caso a título de exemplo, em seguida.

Álvaro Cotrim, caricaturista e pesquisador, apresenta em seu livro **Pedro Américo e a caricatura** um desenho de Daumier, publicado no *Le Charivari* de 15 de junho de 1868 (ilustração) e outro sem autoria, encontrado no *A Comédia Humana* de 16 de março de 1871 (ilustração). O autor nem precisaria descrevê-los como o fez, pois ao colocarmos um ao lado do outro temos de concordar com a opinião dele de que se trata “descarado plágio de fácil constatação”<sup>[27]</sup>. Em ambos, vê-se a alegoria da Paz adormecida sobre o cano de um canhão, com a diferença de que o desenho nacional encontra-se invertido, possuindo traços mais definidos, um detalhamento maior do panejamento, o bastão-facho na mão da mulher aceso e o acréscimo de cinco balas próximas ao canhão.

As imagens pesquisadas, um total de cem desenhos referentes a séries *Les Robert Macaire* e os dezenove de *A Lanterna Mágica*, revelaram vários casos de semelhança de gestos e posturas dos personagens. Nenhuma dessas caricaturas, porém, apresentavam-se tal qual a versão francesa. O que nos leva a indagar: a semelhança constituiria caso de plágio? A questão nos encaminha para outra: o que seria considerado plágio?

Liana Rosemberg menciona com muita propriedade que se trata de um “assunto delicado”<sup>[28]</sup>. Ao discutir uma ética da imagem, a pesquisadora coteja autores e joga alguma luz sobre a discussão. O plágio, por definição, seria o ato ou efeito de imitar trabalho alheio. Ao nos debruçarmos sobre as imagens nos livros de história da arte, todavia, poderemos constatar que o ato, engendrado pelos artistas, de recorrer aos tratados, livros e outros meios para aquisição de repertório de formas, era algo perfeitamente plausível. Mais que uma prática, do Renascimento até meados do século XIX, era um método formal institucionalizado pelas academias voltadas para o ensino artístico e que possuía nas *schematas*, modelos que serviam de referência para confecção das obras, seu referencial<sup>[29]</sup>. O uso de alguns elementos formais, então, não configuraria plágio, mas uma transferência de modelos.

Se o uso de modelos era permitido para a pintura, por que não para a caricatura? O terreno do humor gráfico foi campo mais fecundo de experimentação de tipos humanos e emoções do que a Grande Arte, na qual prevalecia o decoro dos credos acadêmicos a militar contra qualquer tipo de ensaio mais ousado: “o nobre não chora nem ri”<sup>[30]</sup>. Apesar de sua audácia, a caricatura também



necessita de certas convenções para obter reconhecimento de seu público, algo atestado pelo teórico da arte Arnold Hauser: “Toda obra de arte que tenha surgido num contexto histórico – isto é, toda arte que conhecemos – manifesta características convencionais assim como originais”<sup>[31]</sup>.

## **Referências Bibliográficas**

- [1] FONSECA, Joaquim da. **Caricatura:** a imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes & Ofícios, 1999. p. 26.
- [2] Id. Ibid.
- [3] Id. Ibid.
- [4] KOOGAN, Abrahão; HOUAISS, Antônio. **Enciclopédia e dicionário ilustrado.** 4. ed. Rio de Janeiro: SEIFER, 2000.
- [5] FONSECA, *op. cit.*, p. 28.
- [6] LAGO, Pedro Corrêa do. **Caricaturistas brasileiros:** 1836-2001. 2. ed. Rio de Janeiro: Contracapa, 2001. p. 10-11.
- [7] SALGUEIRO, Heliana Angotti. **A comédia humana:** de Daumier a Porto-Alegre. São Paulo: FAAP, 2003. p. 43-52. [catálogo da Exposição homônima]
- [8] *Idem.* p. 32.
- [9] WALTY, Ivete Lara Camargos *et al.* **Palavra e imagem:** leituras cruzadas. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p. 62-63.
- [10] NADAI, Elza, NEVES, Joana. **História geral moderna e contemporânea.** 3. ed. São Paulo: Saraiva, 1986. p. 137.
- [11] SALGUEIRO, *op. cit.*, p. 214.
- [12] CABANNE, Pierre. **Honoré Daumier: témoin de la comédie humaine.** Paris: Lês Éditions de l'Amateur, 1999. p. 35-38.
- [13] SALGUEIRO, *op. cit.*, p. 63-64.
- [14] SQUEFF, Letícia. **O Brasil nas letras de um pintor:** Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879). Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2004.
- [15] IPANEMA, Rogéria Moreira de. **A idade da pedra ilustrada:** um monólito na gráfica e no humor do jornalismo do século XIX no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UFRJ / CLA / EBA, 1995. v. 1. p. 334-335 [Dissertação de Mestrado] e SALGUEIRO. *op. cit.* p. 216.
- [16] MIGLIACCIO, Luciano. O século XIX. In: AGUILLAR, Nelson (org.). **Mostra do Redescobrimto:** século XIX. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000. p. 68. [Catálogo da Exposição]
- [17] SQUEFF, *op. cit.* p. 73.
- [18] SALGUEIRO, *op. cit.* p. 77.
- [19] PASCOALETO, Maurício Cezar. **O encontro entre Laverno e Robert Macaire:** os primórdios de uma tipologia da caricatura brasileira oitocentista. Rio de Janeiro: UFRJ / CLA / EBA / PPGAV, 2006. 135 p. [Dissertação de Mestrado]
- [20] KOOGAN-HOUAISS, *op. cit.*
- [21] Id. *ibid.*

- [22] TEIXEIRA, Luiz Guilherme Sodré. **O traço como texto**: história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001. p.7.
- [23] NEIVA JUNIOR, Eduardo. **A imagem**. São Paulo: Ática, 1986.p. 27.
- [24] SALGUEIRO, *op. cit.* p. 26.
- [25] ANDRADE, Oswald. Trechos do Manifesto Antropofágico *apud* MENDONÇA, Antonio Sergio Lima, SÁ, Alvaro de. **Poesia de vanguarda no Brasil**: de Oswald de Andrade ao poema visual. Rio de Janeiro: Antares, 1983. p. 30.
- [26] LISBOA JUNIOR, Luiz Américo. **81 temas da música popular brasileira**. Itabuna: Agora, 2000. p. 151.
- [27] COTRIM, Álvaro. **Pedro Américo e a caricatura**. Rio de Janeiro: Pinakothke, 1983. p. 25.
- [28] ROSEMBERG, Liana Ruth Bergstein. **Pedro Américo e o olhar oitocentista**. Rio de Janeiro: Barroso, 2002. p. 74.
- [29] Id. *ibid.*
- [30] GOMBRICH, Ernest H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995. p. 305.
- [31] HAUSER, Arnold. **Teorias da arte**. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1988. p. 319.

---

## **Autor**

<sup>1</sup> **Maurício PASCOALETO, Prof. Ms.**  
(pesquisador independente)  
mauricezar@gmail.com