

Margens da *Belle Époque* carioca pelo traço de Calixto Cordeiro*

Giovanna Dealtry

O traço rápido, vertiginoso como a cidade que se modifica da noite para o dia. A malícia nas curvas dos desenhos refletindo o cotidiano das avenidas cariocas por onde passam a *jeunesse dorée* e os vagabundos. Características dos ilustradores e caricaturistas do início do século XX. Intelectuais e boêmios, homens como Calixto Cordeiro, Raul Pederneiras e J. Carlos souberam transpor para o traço as mudanças do Rio de Janeiro da *Belle Époque*. Modernos, esses instantâneos da cidade cenográfica não criam imagens definitivas da cidade, mas pontuam criticamente os hábitos e o cotidiano de seus habitantes. Telegráficos, primam pela crítica bem humorada que não poupa políticos nem tampouco se apieda dos excluídos.

A que se deveria, portanto, a enorme popularidade conquistada por esses caricaturistas? Qual a cidade que se desenha nos jornais e, principalmente, nas revistas do início do século? Como ressalta Ana Maria Maud, “as revistas ilustradas nos primeiros vinte anos do século XX compuseram o catálogo de valores, emblemas, comportamentos e representações sociais, através do qual a burguesia se imaginou e se fez reconhecer (...)” (2000: 269).

Exemplo desse novo imaginário é a seqüência de caricaturas publicadas em 1903, no semanário *A Avenida* (1903-1905). O próprio nome do periódico faz referência direta à Avenida Central, marco físico e simbólico da nova cidade a se construir. Na primeira semana do mês de agosto, o leitor encontra nas páginas d'*A Avenida* a imagem de uma mulher de olhar cansado, ventre proeminente, cabelos desgrenhados, portando chinelas e um velho vestido feito de retalhos em que se lê “A cidade do Rio”. Logo abaixo a curta legenda: “Como foi”. Na semana seguinte, “A cidade do Rio” torna a aparecer. Agora, ela traz o cabelo em coque e

lenço na mão. O vestido, ainda roto na barra, é mais bem acabado, lembrando uma vestimenta portuguesa. A legenda diz: “Como é.” Por fim, surge no dia 15, a bela imagem de uma jovem em trajes parisienses: saia longa rebordada, blusa ajustada ao corpo revelando a cintura fina, chapéu com plumas e véu que lhe encobre a face. O quadro tem como legenda: “Como será.” As três caricaturas são assinadas por Crispim do Amaral, caricaturista principal do periódico.

Como sugere a série, os espaços do desenho e da escrita servem, em muitos momentos, a intuições pedagógicas acompanhando a fala oficial. Para que se construa a nova cidade é preciso apagar o passado da cidade colonial em dissonância com o presente “modernizador” que se deseja instaurar. Transfere-se para o organismo vivo da cidade e para o corpo do brasileiro da *Belle Époque* elementos que o incluirão no concerto das nações. Eliminam-se nessa formação as feições lusitanas e, especialmente, as marcas identitárias dos grupos negros e mestiços.

Entretanto, nem todos os caricaturistas e cronistas desse período parecem ver de maneira tão linear e alinhada com o “progresso” a transformação da capital. Nesse sentido, interessa sobretudo investigar as “contra-narrativas”, no dizer do teórico pós-colonial Homi Bhabha, que se contrapõem justamente ao ideário hegemônico do poder. Ao compreender a nação como uma construção que se dá também pelas margens, elementos como o humor, o deboche e a ironia surgem igualmente como recursos capazes de desestabilizar as vozes do discurso oficial. As contra-narrativas “perturbam aquelas manobras ideológicas através das quais ‘comunidades imaginadas’ recebem identidades essencialistas” (1999: 41).

Podemos afirmar que desde a segunda metade do século XIX a caricatura começa a adquirir maior visibilidade e importância no cenário carioca. Este fato está obviamente ligado ao desenvolvimento das tipografias, à liberdade de imprensa encontrada durante o segundo império e ao surgimento de um tipo particular de intelectual que unifica as funções de caricaturista e de proprietário. É o caso, por exemplo, do alemão Henrique Fleuiss, fundador da *Semana Ilustrada*, e do incansável Ângelo Agostini. Donos de seus próprios negócios, esses homens expressam-se livremente e não poupam seus alvos favoritos: os representantes do poder. A ponto de ser possível afirmar que

(...) quem, na verdade, quiser estudar a história política de nossa terra (...) até a última década do século passado [XIX], há de recorrer, forçosamente, a esse colossal fabulário de caricaturas a esfuminho, nas páginas da *Vida Fluminense*, d’*O Mosquito*, da *Revista Ilustrada* e do *D. Quixote* (...)” (Lima, 1963: 790).

Se os caricaturistas da *Belle Époque* guardam para si o mesmo potencial crítico de seus antecessores, no entanto, abandonam por completo o desenho “a esfuminho” atrelado, em geral, a longos diálogos e textos explicativos. Na clave da modernidade,

estes artistas tendem a, cada vez mais, criar expressivas imagens em poucos traços que sugerem a velocidade e o dinamismo das transformações da época. Da mesma forma, surgem legendas e diálogos de imediata compreensão, quando não são suprimidos por completo. É necessário revelar ao leitor, através da imagem, a vertigem da vida nas ruas e as transformações pelas quais passa a cidade.

Exemplo maior desse novo olhar sobre a cidade, talvez, seja o logotipo criado por Raul Pederneiras para a revista Fon-Fon!, surgida em 1907. Em sintonia com o próprio nome da revista que marca a pressa e a rapidez dos novos tempos, Raul desenha um automóvel em que vemos, no banco de trás, um senhor segurando firmemente sua cartola que ameaça voar devido à grande velocidade com que o *chauffeur* dirige. Será, justamente, o chofer que se torna rapidamente o porta-voz da revista, aparecendo também pelo traço de Calixto. Os novos tempos, portanto, imprimem tanto ao sujeito quanto à cidade um novo dinamismo aliado ao imaginário do “progresso” e da “civilização” aos moldes europeus.

Ao leitor contemporâneo, parece que esta cidade está fundada sobre dois tempos que, ao contrário do que desejava Crispim Amaral, não se apagam, mas se superpõem. Calixto Cordeiro, ou simplesmente K.Lixto, como costumava assinar suas obras, foi hábil em perceber essa contradição. Em uma charge na mesma Fon-Fon!, significativamente intitulada “O novo flagelo”, vemos, em um primeiro quadro,

tranquilos senhores e damas passeando na Avenida. Ao fundo, um automóvel e um túburi acompanham o vagar dos passantes. A legenda esclarece: “Incautos, em passeio na Avenida e....” No quadro seguinte, a elegância desaparece frente, como diz a legenda “a aparição do espectro, ou mais vulgarmente, a passagem de um automóvel oficial” (6-11-1909). O “espectro” a toda ve-



a aparição do espectro, ou mais vulgarmente, a passagem de um automóvel oficial.

locidade deixa transeuntes caídos pelo chão ou corpos voando pelo ar. A agilidade do desenho, a fluidez do traço tornam-se uma das marcas pelas quais é possível reconhecer o estilo de Calixto.

Nascido em Niterói, em 1877, Calixto obteve seu primeiro emprego como caricaturista em *O Mercúrio*, que dias antes havia admitido o também estreante Raul Pederneiras. Já no início do século passado é possível encontrar suas charges e caricaturas publicadas em *O Malho*, do qual foi diretor artístico ao lado de Raul Pederneiras; em *O Avança!*, fundado em parceria com o mesmo Raul; e na luxuosa *Revista Kosmos*, entre outras do mesmo período. Em 1907, assume, novamente tendo como companheiro Raul, a direção artística da *Revista Fon-Fon*, marco da modernidade carioca e reduto de diversos autores simbolistas. Em 1908, lança *O Degas*, revista graficamente sofisticada, mas que teve curta duração. Soma-se a isso a importância fundamental que teve, ao lado de Bastos Tigre, Raul, Storni e Yantok, entre outros, na revista humorística *Dom Quixote*, que durou de 1917 a 1928.

Entretanto, não é apenas a profícua produção de Calixto, entre 1898 até quase sua morte em 1957, que o qualifica como um dos mais importantes artistas daquele período. Como outros cronistas e intelectuais do período, o caricaturista consegue transitar por diversos segmentos da sociedade e assim levar às revistas e jornais os aspectos risíveis das elites econômicas e políticas, bem como colocar no centro da cena personagens esquecidos pela modernização. Se o projeto modernizador do prefeito Pereira Passos desejava justamente a exclusão dos elementos do “povo”, por outro lado, serão esses humoristas boêmios, como os define a historiadora Mônica Pimenta Velloso, que trarão novamente ao centro da cena toda a diversidade étnica e cultural das camadas populares.

Para Calixto, assim como para Raul e os jornalistas e poetas Emílio de Menezes e Bastos Tigre, não basta simplesmente observar as transformações implementadas na cidade de um ponto de vista distanciado. Por isso, é importante destacar que estes jornalistas e desenhistas compartilhavam do mesmo espírito festeiro e boêmio que invadia os botequins e quintais das famosas casas das tias baianas na Cidade Nova. Menos observadores do que atores, figuras como Bastos Tigre e Emílio de Menezes participavam da Festa da Penha e freqüentavam a casa de Tia Ciata. As comemorações da Penha, inclusive, atraíam a “moderna burguesia urbana já em busca de algo exótico, forte, para quem o festeiro popular mesmo estigmatizado já desperta um interesse eventual desequilibrando agradavelmente a vida civilizada das elites” (Moura, 1983: 73).

Calixto e Raul serão, possivelmente, as figuras emblemáticas desse núcleo boêmio. Ambos constroem para si uma imagem de farristas e carnavalescos como é, facilmente, possível atestar pela capa de *O Malho* de 20 de fevereiro de 1904. Nesta época, ambos já respondiam pela direção artística da revista, o que não os inibe de criar uma charge intitulada “Raul e Calixto depois do Carnaval”. Tendo como cenário a própria redação da revista, vemos, nesta charge, ambos sentados à mesa de desenho, mãos sustentando as cabeças que pendem. Reconhece-se logo a figura alta de Raul tendo ao lado Calixto em seu inseparável fraque de colarinho alto e

duro. Ao redor dos dois, saltam foliões fantasiados de índios. A legenda esclarece: “– Estamos aqui, estamos sem idéia nenhuma! Se os Democráticos e os Fenianos puseram tudo no seu carro de idéias! (Dona Sinceridade à parte: ‘– O estrago é o diabo’)”. Transformados igualmente em personagens, os desenhistas misturam de forma proposital seu universo pessoal à matéria cômica. Por diversos anos, Calixto colaborou na montagem dos carros para diversos grupos carnavalescos. Ou a falta de idéias viria da exaustão provocada pelos dias de folia?

Afinal, alguns anos depois, na Revista Kosmos, Calixto e Raul ilustram a crônica de Fantásio, pseudônimo de Olavo Bilac, intitulada justamente “A dança no Rio de Janeiro”. Enquanto Fantásio discorre sobre as diferenças entre as danças de cada bairro da cidade, vemos imagens de bailes no subúrbio, casais dançando maxixe, ou bailando comportadamente em Botafogo. De novo, Calixto e Raul aparecem caricaturados, sendo que agora um retrata o outro à sua maneira. Raul surge, com suas pernas imensas, dançando o *cake-walk*, enquanto o corpo desmembrado de Calixto lembra os manejos do samba. Permanece de fraque, colarinho alto e duro e é possível inclusive ver um pequeno berloque em forma de caveira que pende de um dos bolsos do colete. No entanto, contrastando com a aparente rigidez das formas, o corpo de “K.Lixto no samba”, como diz a legenda, nos parece tomado pelo efeito embriagante da música. Nesse caso, não é meramente anedótico sabermos que Calixto era dançarino de maxixe e excelente capoeirista, formado nas rodas da Cidade Nova. Ou como nota o desenhista Alvarus, a assinatura de K.Lixto “assemelha-se a um passo de maxixe” (1985: 90). Assinatura e desenho compõem um único elemento de leitura, indissociável da história pessoal do caricaturista.

K. LIXTO, NO SAMBA



K.Lixto usava sapatos bicultísimos, cujas ameaças de pontapé aterravam, com fivelas de prata, onde iniciais se entrelaçavam, fraques agudos, em forma de tico-tico, coletes altos, colarinhos ainda mais altos, gravatas de quatro voltas à Diogo Feijó, e caveirinhas de ouro, de prata, de coral, de marfim por todo o corpo (...) (Martins Fontes apud Velloso, 1996: 97).

Assim, Calixto traz para o próprio corpo o exagero dos traços caricaturais. Retrata a cultura periférica da mesma forma em que se transforma em caricatura viva

e performática. Seu corpo cômico e bailarino toma as ruas, enquanto seus desenhos sobre malandros e capoeiras invadem os lares da chamada “boa sociedade”.

“Desde as primeiras criações d`O Malho e da Kosmos (...) já era digno de nota o dinamismo com que suas figuras lhe saltavam o lápis a traduzirem (...) o bamboleio da mulata sestrosa ou o passo gingado do capadócio da Saúde” (Lima, 1963: 1028). Essa mascarada entre atores sociais e personagens perdura igualmente na Revista Tagarela, que durou de 1902 a 1904. Já numa das primeiras crônicas da revista, surge um personagem de nome Juca Pancada, que se define pela própria indumentária, como nos fala Mônica Velloso, “uma espécie de carteira de identidade. Fala do seu penacho desabado, declarando não gostar de colarinhos nem de gravata. Destaca as botinas de verniz de salto alto, paletó de fina paca listrado (Tagarela, 15/03/1902)” (2004: 90). No carnaval de 1903, o semanário comunica a seus leitores que Calixto sairá fantasiado de Juca Pancada, personagem que inclusive já fora caricaturado pelo próprio desenhista com a legenda “Nosso ilustre colaborador, o estimado autor das desopilantes gírias” (26/04/1902). A mascarada continua em carta publicada em 13 de agosto de 1903, dirigida ao columnista Gypsi e assinada pelo mesmo Juca Pancada.

Senhores escrivinhadores e cabeças do tal Tagarela

Vou já metendo a cara na discurseira porque não percebo dessa coisa de muita gramática. Há muito tempo me barrei dessa conchamblansa da Lira por vias de quererem me cascar na chácara por eu ser votante mas, não sou de ferro, por isso não engulo o tal do Gypsi. Esse cabra disse que eu fiz joça do Santo Anto (sic). Esse tipo que não se assanhe que eu vou aí e expandirifo essa estrumela.

Ele que tome tenença cá com o degas do contrário ele se estrepa na primeira dobra. Se este marreco não for escovado sapeco-lhe um tiro de casca de vaca trancadade que ele se esquece de que freguesia é.

Apesar de não ser possível precisar quem escreveu esta carta em tom de pilhéria e ao mesmo tempo intimamente ligada ao universo da gíria urbana da época, é possível pensarmos que Juca Pancada funcione como um personagem coletivo, criado pelo grupo do Tagarela. O que importa aqui é justamente a aproximação que estes artistas provocam no leitor ao se confundirem, como corpo ou texto, com o povo da Lira. A fala de Juca Pancada, ainda que risível e simulada, não deixa de eleger inúmeros elementos de desafio e violência dirigidos ao columnista Gypsi, provando que encontros e confrontos não ocorrem somente no espaço das ruas, mas igualmente no espaço simbólico dos jornais. É neste sentido que é possível compreender os versos de Bastos Tigre dedicados a Calixto: “E o garoto explicou: eis o Calixto/que Cordeiro é no nome e onça no traço” (apud Lima, op. cit: 1030).

Ao “onça do traço”, também caberá a honra de ver o segundo livro de Bastos Tigres – *Versos Perversos* – ser dedicado “aos turunas da caricatura Raul Pederneiras, Calixto e Gil.” A gíria “turuna” é aqui utilizada no sentido de valente, destemido. Esses epítetos servem ainda mais para reforçar os laços de proximidade com os mandros e tipos marginalizados que circulavam pelas áreas menos nobres do Rio de então. Não é, por acaso, portanto, que por onde estes homens circulam criam uma prática da mediação dos diversos lados da urbe. Será essa capacidade de transitar, negociar, se encantar com o diverso e por fim dispô-los frente a frente numa página de revista que definirá o papel desses atores sociais.

Assim, pelos periódicos em que passam eles conseguem, através do riso, promover uma nova perspectiva da cidade e dos hábitos e costumes daquele momento. Não se trata de mero registro humorístico, mas também de uma narrativização que envolve o próprio corpo do artista e os tipos excluídos da Reforma de Pereira Passos. De volta à cena, estes tipos e áreas esquecidas da cidade tornam-se personagens emblemáticos.

Este é também o “trabalho” dos relatos urbanos (...) Acrescentam à cidade visível as “cidades invisíveis” de que fala Calvino. Com o vocabulário dos objetos e das palavras bem conhecidas, eles criam uma outra dimensão, sempre mais fantástica e delinqüente, terrível ou legitimante. Por isso, tornam a cidade “confiável”, atribuindo-lhe uma profundidade ignorada a inventariar e abrindo-a a viagens. (Certeau, 1997: 200).

É por estas cidades a inventariar que transita Calixto. Em *O Malho*, primeiro semanário em que atua como diretor artístico entre 1903 e 1904, veremos surgir inúmeras imagens da cidade que se desejava esquecida pelas elites. Como nota Isabel Lustosa,

Com o início da publicação de *O Malho*, em 1902, passam a freqüentar as páginas as inúmeras variações do Zé-povo brasileiro. Sai de cena o vigoroso índio, adotado por Agostini para representar o Brasil. O povinho das ruas, o português da venda, a empregada mulata, o pessoal da lira, a festa da Penha, o carnaval, todo o Rio de Janeiro vai aos poucos penetrando nas frestas que a caricatura política vai deixando entreaberta.¹

Ou como afirmam os próprios redatores do semanário em carta aberta datada de 9 de janeiro de 1904: “É que *O Malho* é feito para isso: para desopilar o público ingênuo e pagante, proporcionando-lhes umas ilustrações risonhas e uns *consideranda* álacres.” O público ingênuo e pagante é representado em capa de Raul, datada de 23 de agosto de 1903, como vários homens barbados, alguns sem dentes, que se acu-

mulam em frente a um exemplar d' O Malho às gargalhadas. Em maio de 1903, em desenho desta vez de Calixto, vemos o pequeno vendedor do Malho, um rapazinho negro, carregando exemplares do jornal, ocupando com seu corpo franzino todo o espaço da capa em que predominam as cores vermelha e preta.

Estas capas sugerem justamente a inversão do foco, como acontece, no plano literário, com a prosa de João do Rio e Lima Barreto, por exemplo. Ao invés de apontar suas penas exclusivamente para a Avenida Central, esses caricaturistas levam até às camadas economicamente dominantes as imagens do Rio que se desejava esquecer. Mais do que isso, a associação entre indivíduos do povo e o semanário, presente nas duas capas aqui descritas, estabelece de maneira clara que esta seria uma revista voltada para as camadas populares, que ali poderá se ver e acompanhar os desmandos do poder através do riso crítico. O olhar do caricaturista torna-se o nosso olhar, identificamo-nos pela empatia provocada com esses grupos sociais para quem, na maioria das vezes, não é assegurada nenhuma visibilidade. Nas páginas do Malho, inverte-se essa ótica e até o próprio malandro, elemento teoricamente a ser extirpado, pode ironicamente dispor de discurso próprio.

Reflexões de um malandro

De hora em hora, Deus melhora: até o Major Espírito Santo era o diabo lá no palacete da rua Frei Caneca e quando a gente ia passar ali uma temporada via estrelas ao meio-dia. O executivo do cacete e a dieta nas escuras afinavam o freguês em dois tempos, até dar com ele no rabeção. O Espírito Santo levou o diabo e o chefe fez-lhe a operação de volta que o seu nome indica, e afinal o pessoal já pode ir ali descansar um pouco quando as coisas aqui pra fora não andam boas. A casa não é má, a comida é regular, a prosa é magnífica, e por aí anda muita gente que nunca teve disso. Uns vão para Petrópolis, outros pro Corcovado, todos tem o seu retiro e nós também temos o nosso. E deixa andar! (O Malho – janeiro de 1903).

Comparando “reflexões de um malandro” à carta publicada no Tagarela e assinada por Juca Pancada podemos ver diferenças extremamente significativas. Apesar de ambos os veículos darem espaço a esta “voz malandra”, o que já nos permite concluir a atração que estes tipos produziam já no início do século passado, os dois discursos operam em sintonias completamente diferentes. Juca Pancada “escreve” em uma gíria quase ininteligível e apenas seus “pares” ou aqueles que como Raul, autor de *Geringonça Carioca*, um dicionário de gírias, ou Calixto, acostumado às rodas de capoeira, poderiam compreender. Ou escrever. Do mesmo modo notamos no texto da Tagarela um tom desafiador, que não se furta a utilizar a violência física para resolver suas questões. No texto d' O Malho encontramos, no entanto, um malandro muito mais dócil que, se denuncia a violência policial que pode levar à morte, parece

igualmente condescendente com a divisão social entre Petrópolis, Corcovado e a Casa de Correção. Malandro destituído de seus princípios de violência e igualmente destituído de seu código lingüístico mais hermético, opta pelo português coloquial permeado por expressões de fácil compreensão. O importante parece estar entre os seus, com uma comida regular e a prosa magnífica que tanto notabilizou esse tipo. É sobre esses pequenos significados que a imagem dos tipos populares vai se constituindo diariamente nos jornais. Trata-se de algo mais complicado que falar ou não de malandros ou capoeiras, mas como se fala, o que se fala, e de que maneira essa fala atinge o resto da cidade. Destituída de seu lado ameaçador, de seu discurso próprio, este malandro já se mostra quase regenerado bem antes da censura da Era Vargas “corrigir” as letras do samba malandro, na década de 1930.

É nesse sentido que caminha, no ano de 1903, mais um projeto de construção de uma nova Colônia Correccional direcionado não somente a criminosos, mas também a vagabundos e ociosos. Calixto não deixa escapar a oportunidade e publica no mesmo número do Malho sua versão da nova empreitada governamental. Na charge, intitulada “Colônia correccional”, vemos uma enorme máquina com duas aberturas. Um homem bem vestido, representante do governo supostamente, “enfia” pela abertura superior um sujeito maltrapilho, de chapéu desabado. Logo, este mesmo sujeito sai pela abertura lateral, elegantemente vestido e com um sorriso superior como manda o figurino da época.

Calixto chama atenção justamente para o caráter “mágico” da transformação dos considerados “elementos perigosos” da época. Tudo não passa de um truque ou será que a solução desejada não seria realmente essa? Uma máquina que ao mudar a vestimenta do sujeito, mudasse conseqüentemente sua identidade. A correção, nesse caso, está em acordo com a cidade moderna que Pereira Passos irá criar. Cidade e cidadãos precisam ser remodelados quase que cenograficamente, para que possam combinar com os novos ideais de progresso. Por isso, os concursos que premiavam as “fachadas” mais bonitas da Avenida Central ou a proibição oficial de andar descalço ou em mangas de camisa pelas ruas do centro.

É nessa clave da mascarada, do engano, que muitos personagens do povo da Lira² são convocados pela pena de Calixto. Em 14 de março de 1903, O Malho estampa, sob o título “Estratagemas”, a seguinte conversa entre dois capoeiristas:

- Ué, seu Pé Espaiado! Vosmecê metido nessa fatiota....
- Entonces? Enverguei esta encadernação e enfiei esse cartolame porque assim os secreta pensa que eu também sou deputado e não me prende por via do salseiro das eleições.

A charge reflete diretamente o papel ainda fundamental no início do século dos capoeiras nas confusões provocadas durante as eleições. Trabalhando ao lado

dos deputados e senadores, esses homens garantiam, pelo cabresto, o voto certo na urna. No entanto, se aos políticos nada acontecia, fatalmente seriam os capoeiras que pagariam o preço pelo “salseiro”. É o caso das eleições que ocorreram no mesmo ano de 1903 e em que se vê o futuro senador Irineu Machado, envolvido com dois capoeiras – Cabo Malaquias e José do Senado – que teriam cometido um assassinato durante o pleito eleitoral. Mais uma vez, é Calixto quem informa: “– Mas então, seu Dr. Irineu, nós fizemo o serviço e agora vamos pra cadeia?/ – Qual cadeia, seu Malaquias! Enquanto houver júri, você e o José do Senado não vão no embrulho, desmancha-se a diferença”. E em abril, na mesma revista, Calixto não nos deixa esquecer “As conseqüências das eleições”: “– Mas seu Irineu, então a gente vai indo pro grude do xilindró?/ – Fiquem mansos. Tudo há de se arranjar. Se eu já estou bem arranjado!” (O Malho – 21/03/1903).

Interessante é perceber que ao mesmo tempo em que se demarca claramente a esfera social a qual cada um dos participantes pertence – lugar de negro e pobre é na cadeia e das elites no Senado – notamos também que a única possibilidade de salvação expressa nessas charges deve-se à pretensa proteção que Irineu Machado poderia dar aos seus capangas. No entanto, o deputado, nas charges, adota a lábria malandra para ludibriar aqueles que seriam os potenciais elementos perigosos.

O retrato traçado por Calixto deste capoeira que “auxilia” nas eleições é antes o de um sujeito sem opções, que vê na proximidade de mudanças políticas, não uma possibilidade de transformação da sociedade, mas da perda de seu meio de sustento. Ou como mostra outra charge a propósito do aniversário da Abolição. Dois negros conversam, um finamente vestido, portando inclusive uma cartola, enquanto o outro ainda aparece em vestimentas populares e com o chapéu de lado. O de cartola parece dizer: “– Não está completa a nossa abolição”. Ao que o outro retruca: “– Sim, mas está em ebulição” (O Malho – 14/05/04).

É nesta cidade em ebulição constante que a imprensa terá um papel fundamental na criação de um imaginário em consonância com a modernidade, mas igualmente como espaço de inclusão destes grupos considerados à margem. Se um cronista como Olavo Bilac, desespera-se diante dos carroções da Festa da Penha que invadem a Avenida Central, homens como Calixto e Raul Pederneiras lançam mão de outras estratégias para vincular as manifestações populares de origem negra ou mestiça não ao atraso, mas à idéia de uma outra cultura que subsiste neste mesmo território.



Capoeira (K.Lixto) Revista Fon-Fon
–1907. nº 2

Neste sentido, as revistas e jornais transformam-se em territórios de luta, similares ao próprio corpo malandro, ao corpo do capadócio que faz de sua força, de sua ginga, de suas gírias, as maiores armas na luta cotidiana. Ao analisar as consequências da Reforma Passos na reespecialização da cidade e, mais detidamente, nos territórios ocupados pela população negra, Muniz Sodré nota que os dispositivos de dominação não conseguiram, em nenhum momento, acabar por completo com os processos de resistência e negociação desses grupos. Sodré defende a idéia de que os descendentes de escravos organizavam suas comunidades e grupamentos em torno da compreensão do mundo como “jogo”. A esse modelo criativo estão ligadas as atividades ritualísticas, a música e a dança. O jogo não estabelece territórios fixos ou opositivos, mas intercambiáveis e porosos, como as relações entre homens e orixás, própria do candomblé. As manifestações do corpo aparecem de maneira recorrente nas diversas práticas – lúdicas e religiosas – do jogo.

Corpo-território: todo indivíduo percebe o mundo e suas coisas a partir de si mesmo, de um campo que lhe é próprio e que se resume, em última instância, a seu corpo. O corpo é lugar-zero do campo perceptivo, é um limite a partir do qual se define um outro, seja coisa ou pessoa. O corpo serve-nos de bússola, meio de orientação com referência aos outros (2002: 135).

Podemos observar na leitura das caricaturas do período a mesma preocupação em estabelecer territórios de reconhecimento na cidade ligados a determinadas classes e etnias. A cada espaço corresponderá determinado calão, específicas danças ou musicalidades. O corpo, mais do que nunca, adquire inúmeras e subjetivadas leituras que procuram imprimir as marcas das relações do indivíduo com seu território.

Assim, parece claro, pelas repetições que encontramos nos mais diversos periódicos, que o grupo destes intelectuais aproxima com orgulho a profissão de humorista à valentia, à coragem para o desafio, o enfrentamento das autoridades, características próprias do malandro e do capoeira. São mediadores entre o espaço letrado e as diversas vozes que emergem da rua. Podem, portanto, colocar de igual para igual espaços da cidade e representações da modernidade que a voz oficial desejaria calar. Assim, a capa do *Avança!* (8/07/04) coloca frente a frente o típico capoeira que, em épocas de eleições, era contratado não só como guarda-costas dos candidatos, mas muitas vezes ameaçavam os próprios eleitores, e a bela dama vestida à francesa e que traz em seu chapéu a inscrição “reforma eleitoral”. No olhar ressabiado do capoeira, a certeza de que para ele e seus companheiros sobriaria a perseguição policial enquanto para seus “contratantes” nada mudaria.

O trabalho de Calixto e seus companheiros opera assim em acordo com uma rede de produção textual e imagética que envolve igualmente autores conhecidos – como Bastos Tigre, João do Rio, Fantásio, Raul Pederneiras, etc. – bem como anônimos, a fina flor do povo da Lira. Ao criarem representações sobre essas vozes

periféricas, esses autores redimensionam o mapa do moderno no Rio de Janeiro. Utilizam-se “de operações feitas sobre e com o léxico das coisas”.

De dois modos distintos, um tático e outro lingüístico, os gestos e os relatos manipulam e deslocam objetos, modificando-lhes as repartições e os empregos. São “bricolagens”, de acordo com o modelo reconhecido ao mito por Lévi-Strauss. Inventam colagens casando citações do passado com extratos do presente para fazer deles séries (processos gestuais, itinerários narrativos) onde os contrários simbolizam (Certeau, op. cit: 198).

As “bricolagens” aproximam-se dos sentidos da construção narrativa da Nação. As manipulações e deslocamentos dos objetos se tomam como base a história factual, igualmente interferem no processo do imaginário constitutivo da nação. O humor permite, justamente, fundir o factual ao imaginário; a realidade do cotidiano à criação de personagens e tipos. Ao compreender o Rio de Janeiro daquele período como um modelo para a construção da nacionalidade é possível nos aproximarmos de teóricos que compartilhem a idéia de nação como “artefato cultural”. Para Benedict Anderson, a nação surge como uma “comunidade imaginada” em que as tradições, o passado e a memória concorrem para a estabilidade do presente.

O que os teóricos contemporâneos buscam é pensar a nação periférica a partir de modelos que potencializem a diferença, a alteridade e não apenas a representação oficial das “metrópoles”. E esta é uma discussão central quando pensamos a formulação da identidade nacional no início do século XX. A nação apresenta-se cindida, internalizando, por um lado, os modelos franceses de civilização e, por outro lado, tendo que negociar com marcas identitárias vindas de espaços e sujeitos marginais. A estes intelectuais boêmios coube a tarefa de promover confluências e atritos entre o tempo do “como foi – como é – como será” – para retomar Crispim do Amaral – e a multitemporalidade dos corpos que povoam as esquinas da cidade, construídos dia a dia por turunas como Calixto Cordeiro.

Giovanna Dealtry
Pesquisadora da Biblioteca Nacional

Notas

* Este ensaio é parte do projeto “Corpos Transgressores: a Belle Époque pelo traço de Calixto Cordeiro”, desenvolvido junto à Fundação Biblioteca Nacional. Apesar de seu nome de registro ser Calisto, optei pela grafia Calixto por ter sido assim que se tornou conhecido em seu meio. Também há registros como Kalisto e K.Lixto por ser assim que assinava seus trabalhos.

1. Humor e política na Primeira República. Revista USP. Número 3. Disponível em <http://www.revistausp/n3/isabel.htm>. Último acesso janeiro de 2009.

2. Raul Pederneiras, em seu dicionário de gírias, *Geringonça Carioca*, define Povo da Lira como “grêmio de capadócios ou capoeiras serenatistas” (Pederneiras, 1922: 32).

Referências bibliográficas

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

CERTEAU, Michel, MAYOL, Pierre e GIARD, Luce. *A invenção do cotidiano2: morar, cozinhar*. Petrópolis: Vozes, 1997.

COTRIM, Álvaro (Alvarus). *J. Carlos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. 4. vols. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.

LUSTOSA, Isabel. Humor e política na Primeira República. Revista USP N° 3. Disponível em <http://www.revistausp/n3/isabel.htm>.

MAUD, Ana Maria. Flagrantes e instantâneo: fotografia de imprensa e o jeito de ser carioca na Belle Époque. In: LOPES, Antonio Herculano (org.) *Entre Europa e África – a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks/FCRB, 2000

MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. Departamento Geral de Documentação e Informação de Cultura, 1995.

SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade – a forma social negro-brasileira*. Salvador/Rio de Janeiro: Fundação Cultural do Estado da Bahia/Imago, 2002.

VELLOSO, Mônica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

_____. *A cultura nas ruas do Rio de Janeiro (1900-30) – Mediações, linguagens e espaços*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2004.

Resumo

Este artigo investiga a importância da caricatura na Belle Époque carioca a partir da análise da obra de Calixto Cordeiro. Como participante ativo de um grupo de intelectuais que trabalhou e/ou fundou inúmeras revistas importantes da época, Calixto, como era mais conhecido, assume uma função mediadora entre as elites econômicas da época e as chamadas classes populares. Na reforma urbanística e de costumes promovida pelo prefeito Pereira Passos, estes caricaturistas têm papel fundamental por trazerem para as páginas das revistas imagens de uma cidade que se desejava apagar. Assim, a obra de Calixto tanto tece uma crítica política como também confere visibilidade aos negros e mestiços, bem como aos elementos da cultura popular.

Palavras-chave

Calixto Cordeiro; Caricatura; Belle Époque carioca

Abstract

This article investigates the importance of the caricature in Rio de Janeiro's Belle Époque from the analysis of the workmanship of Calixto Cordeiro. As active participant of a group of intellectuals that worked and/or established several important magazines of the time, Cordeiro, also known as Calixto, assumes a mediating function between the economic elites of the time and the masses. In both the urban and behavior reforms promoted by mayor Pereira Passos, these caricaturists have a fundamental role in bringing to the pages of the magazines images of a city that some desired erased. Thus, the workmanship of Calixto shows political criticism as it gives visibility to blacks and mestizos, as well as the elements of the popular culture.

Key-words

Calixto Cordeiro; Caricature; Rio de Janeiro's Belle Époque.