1 APRESENTAÇÃO:

1.1 – OS CAMINHOS EM TORNO DA OBRA DE SETH:

O objetivo desta tese é o estudo da obra do desenhista Seth, um dos mais importantes caricaturistas brasileiros da primeira metade do século XX, percebendo sobretudo a singularidade de sua contribuição, no tocante a criação de personagens negros. Seth atuou em diversos segmentos do humor gráfico, incluindo charges, caricaturas, cartazes publicitários, ilustração e, de especial importância para este projeto, na observação da vida urbana no Rio de Janeiro. Sua obra apreende as mudanças que estavam ocorrendo no Rio de Janeiro, entre as décadas de 1910 e 1940, acompanhando a crescente urbanização, a industrialização e o aparecimento de novos hábitos e veículos de comunicação. Nessa perspectiva, a pesquisa trabalha com um número expressivo de desenhos produzidos durante esse longo período, no qual se destacam obras clássicas da caricatura de costumes como “Quando a ‘morena’ passa”, “O democrático bonde”, “Dois desejos”, “Não perturbe S. Excia.”, entre outras.

Seth (1891-1949), pseudônimo de Álvaro Marins, começou sua carreira aos 15 anos, no Rio de Janeiro, e colaborou com várias revistas ilustradas nos seus mais de 40 anos de atividade artística, além de ter sido precursor do cinema de animação brasileiro ao realizar, em 1917, o primeiro desenho animado no país. Sua atividade profissional seguia o padrão da caricatura da época, com a produção de 8 a 10 charges por semana, com uma repercussão que o colocou entre os mais estimados desenhistas do período, junto com J.Carlos, K. Lixto, Raul Pederneiras, Luiz Peixoto ou Vasco Lima. Com este último, Seth fundou, em 1911, uma influente revista ilustrada, o *Álbum de Caricaturas*, cujo nome passaria depois para *O Gato*, onde desenvolveu um dos trabalhos mais expressivos de sua fase inicial. Sobre *O Gato*, comenta Ruben Gill, historiador da caricatura brasileira: “A repercussão de suas sátiras nesse periódico comparável ao *Simplicissimus* alemão foi insuperável, havendo, na sua inextinguível projeção, merecido muitas vezes as perseguições críticas de Seth reprodução nos matutinos e vespertinos de

maior notoriedade”.¹ Seth também se destacaria, nas décadas de 1910 e 1920, nos periódicos *A Noite*, *D. Quixote*, *Fon-Fon!* e *Selecta*.

A partir da década de 1930, Seth publicou sua primorosa série intitulada “Flagrantes Cariocas” no álbum *Exposição*, coletânea de sátiras sobre os costumes populares do Rio de Janeiro, com imagens que logo se tornariam clássicas. Nessa série, Seth se revelaria um arguto observador dos hábitos e costumes do Rio de Janeiro da época, como podemos avaliar em várias obras como “Fazendo ‘chorar’ um pinho”, “Um ‘choro’ alegre”, “Dois desejos”, “E.F.C.B.– Direto a Cascadura ou vice-versa”, entre outras, cuja originalidade e força expressiva reforçam a importância de um resgate de sua obra.

Um das fases mais importantes na obra de Seth foi a criação de centenas de anúncios publicitários, da década de 1910 até o final da década de 1940, nos quais o artista se revelaria um precursor na publicidade. O ponto mais interessante dessa produção é a ostensiva utilização de personagens negros em propagandas comerciais. Em sua série de propagandas da Casa Mathias, que iniciou-se no final da década de 1920, a personagem principal e comparsa do Sr. Mathias é a negra Virgulina. O personagem Mathias encarnava graficamente o proprietário e gerente da própria casa comercial, famosa naquelas décadas. Essa produção, largamente popularizada na imprensa carioca, se caracteriza por uma estética extravagante, onde se destacam o grotesco das fisionomias, principalmente na representação de diversos tipos raciais (os negros em particular), e a figuração dos espaços de sociabilidade urbana, como as partidas de futebol, o carnaval, os saraus de gafeira, os blocos de compositores populares e as festas de casamento. Este material publicitário oferece duas possibilidades de análise. Em primeiro lugar, os temas abordados por Seth indicam uma pesquisa das imagens que constituiriam sua visão da “brasilidade”, colhidas na experiência cotidiana do Rio de Janeiro. Em segundo lugar, seus cartazes de propaganda comercial para a Casa Mathias com a Mulata Virgulina permitem o estudo das inovações em curso na publicidade através da incorporação de novos alvos e personagens no mercado, incluindo uma nova percepção sobre os hábitos urbanos, sobretudo a valorização do negro.

¹ GILL, Ruben. In: **História da Caricatura no Brasil**. Herman Lima. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. p.1336

Somente a partir de 1860 se popularizam, no Brasil, os cartazes, panfletos e painéis pintados, e o reclame propriamente dito, com o objetivo de anunciar diferentes produtos e estabelecimentos nas grandes cidades brasileiras. Nas décadas anteriores, a circulação restrita dos jornais dificultava em grande parte a publicidade comercial, muito incipiente, e que se caracterizava pelo tom muito pessoal dos anúncios, às vezes assumindo claramente o aspecto de correspondência particular.² Entre 1860 e 1950, porém, os caricaturistas tiveram um papel de destaque na criação de produções publicitárias e anúncios. Os marcos inaugurais dessa mudança, segundo Ricardo Ramos, foram: o cartaz de Henrique Fleuiss para o lançamento da revista *Semana Ilustrada*, em 1860; os primeiros anúncios ilustrados publicados nas revistas *O Mosquito* e *Mequetrefe*, em 1875; os anúncios ilustrados publicados no periódico *A Bruxa* por Julião Machado, em 1896; o surgimento do periódico *O Mercúrio*, em 1898, destinado inicialmente apenas à propaganda comercial ilustrada.³ Destacam-se outros semanários ilustrados, como *O Malho*, *A Avenida*, *Revista da Semana*, *Fon-Fon!* e *Careta*, sendo a criação dos reclames comerciais entregues aos nossos melhores caricaturistas. Herman Lima, autor da *História da Caricatura no Brasil*, estudo clássico em quatro volumes, destacou a originalidade desta produção: “Pela inventiva da concepção, fantasia dos motivos, beleza do desenho e do bom gosto da composição, devem ser assinalados, à parte, na imensa proliferação do gênero, entre 1900 e 1950, os anúncios ilustrados pelos que se tornariam célebres os mestres do gênero entre nós, como Gil, K.Lixto, Raul, Julião Machado, J.Carlos, Luiz Peixoto, Correia Dias e Seth.”⁴

Monica Pimenta Velloso também ressaltou as vantagens da linguagem caricatural nesse sentido: “Cabe lembrar os escritos de Raul Pederneras sobre a expressividade dessa forma de comunicação, que teria a capacidade de driblar a censura. O humor teria a vantagem de ampliar a comunicação: a ênfase no visual atrai um número maior de pessoas e o desenho diz coisas que a linguagem escrita

² SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de Letras** – Literatura, Técnica e Modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 60/61

³ RAMOS, Ricardo. **Do Reclame à Comunicação** - Pequena História da Propaganda no Brasil. São Paulo: Ed. Atual, 1985.

⁴ LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963, p. 700.

não pode dizer.”⁵ Sem querer minimizar a dificuldade de perceber o impacto dessas obras junto ao público, em sua época, seria natural a conclusão – hipótese que queremos comprovar - de que os anúncios de Seth representaram, por seu sucesso em nossas folhas jornalísticas durante duas décadas, um marco para a história publicitária e para a vida cotidiana dos habitantes do Rio de Janeiro. A Casa Mathias, por exemplo, era ponto quase obrigatório para compras de roupas e outros produtos de uma expressiva parcela da população da cidade. É surpreendente a quantidade de matérias jornalísticas sobre essa casa comercial, evidenciando sua efetiva ligação com a vida econômica e cultural da cidade. Nos anos 1930, o visual das cidades brasileiras continuou sofrendo transformações, com importante papel da propaganda. Inúmeros reclames são expostos em painéis e muros, algumas vezes desafiando os limites morais. “Gonorréia Injeção King”, diz um conhecido anúncio medicinal que, em 1931, foi proibido.⁶

Nesse sentido, a questão da modernização da publicidade comercial se coloca já nas primeiras décadas do século XX, quando algumas casas comerciais se entrelaçaram com a própria história da então capital da República, como *locus* de sua modernização: Confeitaria Colombo, Magazine Notre Dame, Drogeria V. Silva, Café Gaúcho, Casa Cavallier. Ao mesmo tempo, a publicidade encontra maior espaço em veículos de comunicação. Alguns desses jornais e revistas, como *A Noite e Correio da Manhã*, que apresentavam muitos anúncios, foram capazes de veicular uma produção que desafiava a ideologia do “branqueamento”. Podemos citar, por exemplo, a *Revista da Semana*, que veiculava uma imagem do Rio de Janeiro como sociedade elegante, centrada em festas esportivas e temas hollywoodianos.

A obra de Seth é particularmente rica, entre os caricaturistas, para a discussão desse contexto. Durante as décadas de 1930 e 1940, o desenhista experimentou diversas abordagens de sua personagem principal, a negra Virgulina, nos anúncios publicitários. Essas representações podem transparecer a ampliação da participação da mulher na sociedade brasileira. É importante destacar desenhos da personagem Virgulina ora como uma pracinha do exército

⁵ VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**. Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996. p. 214

⁶ VIDA Urbana: na era dos Arranha-céus, “tempo é dinheiro”. **Nosso Século**. In: A Era de Vargas - Anos de Transição. São Paulo: Editora Abril, 1980. 2v (1930-1945). p. 88

(fig. 1), ora trabalhando, ora jogando futebol, entre outras colocações. De igual modo, na década de 1930, a participação política das mulheres se intensifica e elas se organizam para apoiar movimentos como as revoluções de 1930 e 1932.

Outra questão a observar é a relação de afeto entre a negra Virgulina e o Sr. Mathias, um homem branco. Essa relação aparece em vários desenhos, inclusive em cenas de casamento, constituindo uma verdadeira parceria inter-racial. É importante destacar, conforme sublinhou João Carlos Rodrigues, no capítulo “O neguinho gostou da madame” de seu livro sobre o cinema brasileiro, que são poucos os filmes que concedem um final feliz ao casal de amantes inter-raciais.⁷ Essa apreciação do afeto inter-racial pode ser verificada em outros trabalhos de sua obra, como “Quando a ‘morena’ passa” (fig. 2). Em outra obra, “O democrático bonde”, o artista denuncia o racismo da passageira sentada que aparenta não gostar da presença de um casal de pretos enamorados.

Nessa perspectiva, um dos objetivos principais deste trabalho é a observação das variadas representações do negro na obra de Seth, possibilitando o desenvolvimento de algumas análises comparativas em torno do tema. Cabe analisar se a utilização contínua de imagens grotescas e a presença maior de negros indicam a singularidade do artista entre outros caricaturistas ou se podemos determinar uma mudança maior na forma de percepção de um conjunto de atores sociais mais diversificado na construção da identidade da cidade.

⁷ RODRIGUES, João Carlos. **O Negro Brasileiro e o Cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Globo/Minc, 1988. p.51

1.2- PROBLEMATIZAÇÕES:

O reconhecimento da cultura negra no Brasil foi um processo lento e longo. A tendência dominante durante a virada do século XIX para o XX foi o predomínio das teorias racialistas, defendidas por intelectuais como Nina Rodrigues e Sílvio Romero, que definiam os mestiços e os negros como raça pertencente a um estágio inferior de civilização, considerando o modelo civilizatório europeu como o padrão mais evoluído. No início do século XX, revistas como *Kosmos* e *Revista da Semana*, demonstravam uma visão preconceituosa e, com frequência, algumas publicações estampavam caricaturas grosseiras sobre negros. Mas a idéia do “branqueamento” progressivamente perdeu prestígio e a revalorização da cultura negra foi um dos traços do pensamento brasileiro a partir da década de 1920. Monica Pimenta Veloso, no capítulo “Novos Ritmos da Brasilidade”, do seu livro “*Que cara tem o Brasil?*”, destaca o início da crescente afirmação da cultura negra após o término da Primeira Guerra Mundial, com o declínio da cultura e influência francesas.⁸ É a época do surgimento do grupo musical *Oito Batutas*, em 1922, estrelado por artistas do quilate de Pixinguinha e Donga. O lundu, a polca e o maxixe, danças de origem africana, começavam a ser aceitos.

Nesse sentido, a obra de Seth “Um ‘choro’ alegre” (fig. 3), reflete a redefinição do papel da música e da cultura negra na produção da identidade carioca. Se antes, na valsa, se dançava bem distante um do outro, com a influência negra – como percebemos nesse desenho – esses valores se modificam. Para Monica Velloso, essa obra é singular, pois nela observamos que os corpos se entrelaçam, aproximando-se. A música é mais rápida e mais sensual. O clima é informal e descontraído. O campo gestual e de expressões ganham vivacidade, sendo a linguagem mais corporal que verbal, refletindo a própria mudança de valores em processo na sociedade brasileira.

Para ela, os trinta anos iniciais do século XX constituíram um tempo de busca intensa da própria “brasilidade”. O modernismo de 1922 e o modernismo carioca procuraram integrar uma realidade multifacetada e contraditória. Mas, nas décadas de 1920 e 1930, a questão estava apenas começando a ser formulada por nossos artistas e intelectuais. No dizer de Monica Velloso, afirmar a

⁸ VELLOSO, Monica. *Que Cara tem o Brasil ?*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000. p. 84

multiplicidade cultural era um ponto referencial e um desafio enfrentado por artistas e intelectuais como Di Cavalcanti, Villa-Lobos, Mário de Andrade, Tarsila, Gilberto Freyre e Jorge Amado. Se nas telas de Di transparece a mulher morena, a sensualidade e a cor do clima tropical, incluindo mulatas e ciganos, também a obra de Seth colaboraria no mesmo intuito de definição da "brasilidade", revelando um Brasil de negros, evidenciando a singularidade da sua contribuição.

Esse traço da representação em sua obra, em particular sobre o negro, entre outros, possibilitou a exploração da sensualidade como traço do perfil nacional, como podemos ver em desenhos como “Quando a ‘morena’ passa” ou “Dois desejos” (fig.4). Nesse sentido, podemos pensar até que ponto a obra de Seth teria convergência com as aspirações dos modernistas de 1922 e dos modernistas cariocas, pela inserção ostensiva e espontânea do negro em sua obra, e à quais contradições ela poderia remeter, já que o estilo de seu trabalho artístico não acompanhou as influências das pesquisas estéticas dos modernistas.

Seth, porém, não deixou de apresentar as ambigüidades que levaram muitos intelectuais e artistas brasileiros à colaborar com a política cultural do Estado Novo. O problema da valorização do negro não estava resolvido na cultura brasileira, como assinala João Carlos Rodrigues, em *O negro brasileiro e o cinema*: “O preconceito racial que assinalamos na Primeira República não se extinguirá bruscamente com o seu fim. Pelo contrário, adquire formas menos ostensivas, mas não menos inflexíveis. A influência das idéias autoritárias do positivismo e do integralismo faz com que já não se finja ‘não ver’ a população de cor, mas sonha-se com a sua desapareição pela miscigenação, e volta e meia ainda se tente escondê-la dos estrangeiros. É sabido que a polícia do Estado Novo reclamou ao Departamento de Estado americano o fato de o filme de Orson Welles (*It's all true*) estar mostrando muito negro e muita pobreza. Isso em 1941”.⁹

O Rio de Janeiro apresentava uma considerável população negra, cuja significativa produção cultural, sobretudo na dança e na música, cada vez mais se incorporava à cidade, atraindo não só cariocas, mas gente do Brasil inteiro. Paralelamente, expressando em sambas e caricaturas, circulava pela vida social,

⁹ RODRIGUES, João Carlos. **O Negro Brasileiro e o Cinema**. Rio de Janeiro: Ed.Globo/Minc, 1988.p. 57

em diversos estratos, uma intensa desconfiança sobre os benefícios da burocracia estatal e do modelo fordista de trabalho propagandeado pelo governo Vargas (apesar de, no tocante a caricatura, críticas ao funcionalismo e ao serviço público sempre foram uma constante). Assim, a capital da República produzia, de si mesma, uma representação amplamente adversa aos ícones do imaginário estadonovista. Nas décadas de 1930 e 1940, a imagem do Brasil malandro era difundida em vários filmes que anteciparam o modelo da chanchada, apresentando o samba e outras práticas carnavalescas. Esta representação desagradava aos setores mais patrióticos do Estado Novo, que procuravam realçar a seriedade do projeto de dignificação do homem brasileiro. Antes de 1930, o Estado não intervinha na organização dos três dias de festa de carnaval, embora estimulasse os foliões a se manterem dentro de certos limites. O carnaval das classes baixas era severamente controlado e, até 1933, a polícia não concedia licença para que as escolas de samba realizassem seus desfiles. Segundo a cronista Eneida da Costa de Moraes, a partir de 1933, o governo Vargas modificou essa situação, generalizando o intervencionismo estatal, fazendo surgir no Rio de Janeiro o carnaval oficializado, com a criação da Comissão de Turismo, entre outras.¹⁰ Por isso, também é possível pensar na adoção de procedimentos de adaptação dessas populações excluídas às expectativas definidas pelos setores da elite ou das classes médias. Grupos de chorinho, compondos com improvisações jazzísticas misturadas com influências eruditas, eram um desafio aos limites da política de homogeneização cultural. Já nos anos 1920, a música revelada pelos negros ganhava força e criava polêmicas como, por exemplo, com *Os Oito Batutas*, cujas primeiras aparições escandalizaram as elites.

É neste ponto que podemos destacar a variedade de representações do negro na caricatura da época. Do caricaturista Raul Pederneiras, por exemplo, temos o álbum *Cenas da Vida Carioca*, de 1924, e o seu segundo volume, na década de 1930, no qual as caricaturas registravam o impacto da modernização sobre a cidade, desestruturando e modificando hábitos, costumes e tipos populares. Sobre outro desenhista, J.Carlos, também contemporâneo de Seth, o caricaturista-pesquisador Cássio Loredano sublinhou: “O carnaval de J.Carlos é

¹⁰ MORAIS, Eneida da Costa. “Nas ruas e salões o carnaval se oficializa”. **Nosso Século**. In: A Era de Vargas. São Paulo: Editora Abril, 1980. 2v (1930-1945). p. 139

fundamentalmente branco, porque é pela Cidade e pela Zona Sul que ele, sua família e seus leitores circulam. O que vêem são gente de automóvel em gentis batalhas de confete e serpentina, bailes de máscaras no jockey, no Fluminense, no Botafogo. Quando muito, correrias de “sujos” e jovens “clóvis” pelas ruas. E é somente mais para o final da década de 40 que o desenhista e seu público olham para os lados da Praça Onze, quando a percussão e a plasticidade que desciam da Zona Norte e dos morros culminavam uma trajetória que as tornou o *verdadeiro Carnaval carioca*”.¹¹

Em parte de sua produção, Seth abordaria a cidade do Rio de Janeiro com um caráter festivo, criando uma representação da cidade marcada pelo ludismo, pela disponibilidade para viver e pela espontaneidade. A atmosfera das transformações sociais e culturais ocorridas na virada da década de 1920 para a de 1930 foi registrada por Seth na série “Flagrantes Cariocas”, criada entre 1929 e 1936, e publicada no livro *Exposição*, incluindo desenhos como “Fazendo ‘chorar’ o pinho” (fig. 5), que remete a um grupo de sambistas num bar da Lapa, e outros, tais como: “Cafés do Rio – Propondo um grande negócio”, “Dois desejos”, “O rádio por dentro”, “O democrático bonde”. É importante notar a representação dos boêmios que Seth cria no desenho “Fazendo ‘chorar’ o Pinho”, assim como, na série publicitária da Casa Mathias, o aspecto da praça pública carioca, festiva e carnavalizada, ensejando expressões de uma democracia racial que possibilitará problematizações acerca da expressão do autor sobre a sua visão de Brasil e de um Rio de Janeiro, capital da República, que então se modernizava, adquirindo novos hábitos urbanos.¹²

Por outro lado, outras obras de Seth, como “Repartições públicas – Hora de descanso” e “Não perturbe S.Excia.- O Contínuo” (fig.6), questionavam o aparelho e o intervencionismo estatais da década de 1930. O Estado surgido em 1930 nasceu da crise das elites da República Velha. Os grupos – tenentes e gaúchos - que assumiram então o comando do país fundaram um estado centralista, forte, cujo intervencionismo na economia era crescente. A expansão das funções estatais provocou o crescimento do número de funcionários públicos.

¹¹ LOREDANO, Cássio. A Folia do Traço. In: **Catálogo do XI Salão Carioca de Humor**. Rio de Janeiro: Casa de Cultura Laura Alvim, 1988. p. 3.

¹² Tais exemplos serão posteriormente trabalhados através da obra de Mikhail Bakhtin: **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais**.

Em 1938, esse número já havia chegado a 131.628, sobretudo no Rio de Janeiro.¹³ As caricaturas da época, incluindo as de Seth, ironizavam a instituição do cafezinho nas repartições públicas e a ociosidade do funcionalismo. Em outros desenhos, como “Rádios – Programa de Estúdio”, “E.F.C.B – Direto a Cascadura ou vice-versa”, “Ouvindo o rádio” e “O democrático bonde”, podemos analisar sua percepção da presença da comunicação de massas na vida cotidiana da cidade, um dos principais meios de intervenção do Estado Novo na sociedade.

A política cultural do Estado Novo procurou apropriar-se das representações do povo brasileiro produzidas pelo movimento modernista e por artistas de posturas diversas, cooptando-as para a sua ideologia cívica. A participação nessa política denuncia as ambigüidades de postura de muitos artistas do período, que recuaram de seu experimentalismo inicial para participar das campanhas culturais e educativas do regime. Deste modo, se os cartazes comerciais para a Casa Mathias, com tipos negros como a Mulata Virgulina, indicam uma variedade de abordagens da identidade nacional e da questão racial, Seth não deixou de colaborar também para a propaganda cívica do regime, que exercia intenso controle sobre os meios de comunicação, visando reprimir quaisquer manifestações caracterizadas por experiências lúdicas e pela malandragem, como os sambas de malandragem, as comédias cinematográficas carnavalescas e o humor gráfico. Nesse sentido, Herman Lima ressaltou que a caricatura brasileira sofreria um abalo a partir de 1937: “A partir de 1937, com a implantação do Estado Novo e a criação do D.I.P. (Departamento de Imprensa e Propaganda), a caricatura política brasileira, que dera os mais belos frutos até então, perdeu terreno, arrefeceu o ímpeto, asfíxiada por oito anos de repressão policial, notando-se no particular a circunstância de se comemorar justamente naquele ano um século do seu aparecimento entre nós (14 de dezembro de 1837 – 10 de novembro de 1937)”.¹⁴ No processo de dignificação do trabalho e do trabalhador, alguns setores ideológicos do Estado Novo incluíram no conjunto das práticas consideradas como incentivo à malandragem, as tradições culturais como o chorinho, as danças e o samba.

¹³ **Nosso Século.** In: A Era de Vargas – Anos de Transição. São Paulo: Editora Abril, 1980. 2v (1930-1945). p. 76.

¹⁴ LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil.** Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1963. p. 159

É importante ressaltar as aparentes contradições na obra de Seth. Na mesma época em que criava obras não alinhadas com o projeto político vigente, lançou, em 1934, o livro “*Meu Brasil, homens e fatos de nossa Pátria em mapas, ilustrado por Seth*”. Em 1943, sua obra “*O Brasil pela imagem - Quadros expressivos da formação e do progresso da pátria brasileira*” teve a sua edição patrocinada pelo DIP, estando muito dentro do espírito ideológico apregoado pelo Estado Novo (1937-1945). Ela fez parte das campanhas cívicas do Ministério da Educação, que incluíam a distribuição em escolas de centenas de cartilhas, livros didáticos e filmes educativos representando o homem brasileiro caracterizado como cordial, solidário e disposto para o trabalho. No prefácio desta sua obra, Seth comentou seus objetivos:

“Apreciador que sempre fui do estudo da História, não só pelo próprio interesse que desperta a evolução dos povos, mas também porque retrata uma fonte de experiência humana, em que o homem do passado está sempre a orientar o homem do presente, tenho por isso mesmo produzido algumas vezes pequenos trabalhos de História Pátria por meio de figuras, de forma a atrair e fixar melhor no espírito da juventude, o gosto pelo estudo do nosso povo (...). Por isso, quem considerar devidamente o conjunto desta obra, há de reconhecer-lhe, com justiça, o sentido de fé e confiança que expressei num Brasil que seja sempre grande, forte e generoso, moderno e irmão de todos os povos, (...) que jamais perca as suas tradições, e conserve sempre a sua fisionomia própria de – Brasil Brasileiro. Terminando é com maior prazer que faço público a minha gratidão ao Departamento de Imprensa e Propaganda, cujo espontâneo estímulo e interesse por esse trabalho, desde o princípio do corrente ano, apressaram o lançamento agora, desta primeira edição”.¹⁵

É interessante notar que em “*O Brasil pela imagem*”, que abrange desde o descobrimento do Brasil até o Brasil republicano, os desenhos de Seth nos capítulos sobre o Estado Nacional apresentavam uma visão patriótica de Vargas, como nos capítulos sobre a Revolução de 1930 e sobre a instauração do Estado Novo, em 10 de novembro de 1937, este último intitulado “Proclamação do Presidente Vargas ao Povo” (fig. 7). Nesta obra, iniciada coincidentemente no mesmo ano da instalação do Estado Novo, Seth sublinhou na introdução “Motivos desta obra”:

¹⁵ MARINS, Álvaro (Seth). **O Brasil pela Imagem**. Rio de Janeiro: Indústria do Livro, 1943.

“Depois de alguns anos de preocupação no assunto e dos necessários estudos e ensaios, decidi compor este álbum, e comecei os seus desenhos em 1937. (...) Sem intuítos de historiógrafo ou de escritor, aqui não passo do simples artista que aliou à sua vontade, ao seu gosto e à sua técnica, o culto da nacionalidade; que coordenou os fatos mais característicos de nossa formação, e os representou em desenhos de sua especialidade, completando-os com despreziosas legendas”.¹⁶

Nessa perspectiva, essa tese preconiza o estudo da obra de Seth como indicador das mudanças de percepção e representação do homem brasileiro no desenho de humor e de costumes brasileiros entre as décadas de 1910 e 1940. A cidade é tomada, pelos desenhistas, como espaço para a pesquisa sobre os diversos tipos que comporiam a nacionalidade. A principal questão do trabalho é examinar a forma como os desenhistas, Seth em particular, trataram os temas da relação e inserção do negro na sociedade brasileira, e o papel dos negros e da cultura negra na redefinição deste tema, sua crescente valorização. Um dos principais pontos, em nosso trabalho de tese, é a importância que a participação na publicidade teve para Seth (fig. 8), onde pôde desenvolver novas representações do negro que questionavam a tese da inferioridade racial e destacavam suas contribuições culturais para a cidade. Dessa forma, Seth teria participado do processo de valorização da cultura negra. Ao mesmo tempo, é importante entender como esse mesmo autor encontrou na participação na política de propaganda cívica do regime Vargas, através de um maior rigor formal em sua obra, um caminho para a expressão de suas crenças nacionalistas. Assim, acreditamos que a análise desse autor em particular é rica para o entendimento do percurso de muitos artistas e intelectuais que participaram da política cultural varguista e das ambigüidades no tratamento da questão arte e política que marcaram esta geração.

¹⁶ MARINS, Álvaro (Seth). **O Brasil pela Imagem**. Rio de Janeiro: Indústria do Livro, 1943.

1.3 - OBJETIVOS:

Realizei amplo levantamento documental, biográfico e artístico, da carreira do desenhista Seth, buscando analisar sua trajetória no meio literário e artístico do Rio de Janeiro entre as décadas de 1910 e 1940 e sua colaboração na política cultural do Estado Novo. Procurei dar relevo ao estudo da questão do negro na obra de Seth, analisando as características visuais e o conjunto de temas abordados na obra publicitária e de caricaturas de costumes de Seth, particularmente tratando a redefinição da imagem dos negros na cultura carioca, na vida da cidade e no mercado cultural, no processo de miscigenação;

Estudei as inovações que Seth trouxe para a publicidade e para a própria arte da caricatura publicitária. Pesquisei quais foram os autores que influenciaram o percurso intelectual do artista, procurando entender ainda como Seth encontrou na participação na política de propaganda cívica do regime Vargas um caminho para a expressão de suas crenças nacionalistas, observando sua relação com os valores do Estado Novo.

1.4 - ENQUADRAMENTO TEÓRICO:

Apesar da pouca tradição, os estudos sobre o humorismo na cultura carioca e brasileira nas primeiras décadas do século XX vêm ganhando, nos últimos tempos, cada vez mais espaço com os trabalhos de Isabel Lustosa, Monica Pimenta Velloso, Maria Clementina Pereira Cunha, Ana Maria de Moraes Belluzo, entre outros. Monica Velloso, em seu recente livro-ensaio “*Que cara tem o Brasil ? As maneiras de pensar e sentir o nosso país*”, revela as várias e multifacetadas visões de brasilidade que o povo, os artistas, os intelectuais, os músicos, os humoristas e os caricaturistas criaram nas três primeiras décadas do século XX, reinventando nossas múltiplas faces, sobretudo no que diz respeito ao contexto do modernismo brasileiro.¹⁷ Suas análises sobre a contribuição do negro e da caricatura em nossa cultura são de grande importância para o nosso trabalho.

Uma das maiores contribuições de Monica Velloso é pensar a caricatura como um dos “sinais” da história. Para ela, “um dos maiores desafios enfrentados pelo historiador é a concepção que constrói a respeito da idéia de passado; enfim, do que seja seu próprio ofício. O passado não está lá, à espera do resgate e da reconstituição certos”.¹⁸ Ao contrário, para a autora, o passado, tal qual foi, não existe mais. Reconstituí-lo, portanto, é entrar em contato com a “desordem das lembranças”, aventurando-se por “labirintos e fragmentos”. A história torna-se então uma “obra em aberto”. Segundo a historiadora, nas obras de outros autores como Carlo Ginzburg e Robert Darnton, o passado aparece como uma possibilidade de integração dinâmica, algo que está se refazendo continuamente. O passado não se apresenta de forma clara, mas, antes, insinua, rompendo com o paradigma do conhecimento histórico “galileano”, matemático e dedutivo.¹⁹ De acordo com essa visão, a história foge a uma explicação linear, pontuando sua presença nos indícios, nas pistas e nos sinais. Assim, por seu caráter de impacto, condensação de formas, por sua agilidade de comunicação e inserção no cotidiano, o humor apresenta-se como linguagem identificada com as demandas da modernidade. Por meio das charges e escritos satíricos, podemos apreender novas formas de expressão, percepção e comportamento em uma determinada

¹⁷VELLOSO, Monica Pimenta. **Que Cara tem o Brasil ?** Ediouro: Rio de Janeiro, 2000. p. 18

¹⁸VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 87

¹⁹ **IDEM**, p. 89

época, pertencentes ao domínio do intuitivo. Velloso, no entanto, explica que, historicamente, o humor tendeu a ser considerado coisa menor, espécie de segunda grandeza, pouco digno de ocupar espaço no processo de reflexão social. Essa desqualificação do riso é um traço recorrente na tradição ocidental, sendo o conceito de seriedade geralmente confundido com rigidez e erudição.²⁰

Entretanto, se Monica Velloso afirma que os *sinais* geralmente podem passar despercebidos ao olhar do historiador, inclinado geralmente a privilegiar os fatos considerados concretos, por outro lado, destaca que a historiografia recente reconhece os riscos dessa visão compartimentada da realidade, que acaba acarretando perdas para a memória histórica. Assim, ela formula: “Há que se considerar que a história também está presente nos domínios do efêmero, do furtivo e do gestual. Essa perspectiva implica uma redefinição do campo historiográfico que se traduz em uma verdadeira ‘dilatação da memória histórica.’ [...] Por que o olhar, as lágrimas e os sonhos não seriam coisas históricas? Por que não considerar o humor e o riso como formas expressivas de conhecimento? Se essas expressões fazem parte de nosso cotidiano mais íntimo, certamente interferem na percepção e na compreensão que temos da realidade. Logo, não faz sentido excluí-las da reflexão, do pensamento e da história.”²¹

A caricatura, atuando nesse interstício, é sumamente interessante como documento histórico, pois capta as opiniões e a sensibilidade do momento, refletindo com humor um acontecimento social, político, os costumes do povo, caracterizando a psicologia de uma coletividade. Nesse aspecto, tem seu sentido na fixação de elementos subsidiários ao estudo da história e da sociologia.

O escritor Herman Lima, na introdução do seu livro *História da Caricatura no Brasil*, ressalta o sentido do termo "caricatura" na concepção moderna: “É que a caricatura não é somente, como entendiam os italianos que lhe lançaram a moda na era do Renascimento - o ‘*ritrato ridicolo di cui siansi esagerati i difetti*.’ É ainda, até de preferência, [...] a arte de caracterizar. Porque um artista verdadeiro [...] não caricatura para troçar dum homem e ainda menos

²⁰ VELLOSO, Monica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1996, p. 90/91.

²¹ **IDEM**, p. 93.

para deformar o tipo humano. Caricatura para caracterizar, para sublinhar algum gesto, para notar algum jogo de fisionomia.”²²

Charles Baudelaire, o grande crítico da modernidade, destacou a singularidade da caricatura, sendo um dos primeiros críticos a elogiar e a ver nela não um mero divertimento, como queriam a maioria dos críticos da época, sublinhando no seu *De l'Essence du Rire et Generalement du Comique dans les Arts Plastiques*, editado em 1857: “Ela, a caricatura, tem direito à atenção do historiador, do arqueólogo e dos filósofos; ela deve tomar seu posto nos arquivos e nos registros do pensamento humano. Sem dúvida, uma história geral da caricatura, em todas as suas relações com os fatos políticos, religiosos, graves ou frívolos, relativos ao espírito nacional ou à moda e que agitaram a humanidade, será uma obra gloriosa e importante.”²³ Para Baudelaire, a caricatura e o humor são traços da modernidade, pois operam a heroicização irônica e a dessacralização do herói.

Nessa perspectiva, uma questão se coloca: é possível pensar uma outra história através da caricatura? Qual seria a contribuição da produção de Seth para as problematizações acerca da valorização do negro? Pierre Bourdieu, em seu trabalho “*As regras da arte – gênese e estrutura do campo literário*”, preconiza a necessidade da reconstrução e reconstituição do espaço social a partir do qual as representações do artista são construídas. Em seu estudo sobre a obra de Flaubert, Baudelaire e outros autores, ele narra os embates, os confrontos, as alianças, nos campos artístico e literário, que foram empreendidas durante o século XIX na busca de uma maior autonomia e liberdade intelectual na criação artística e no estabelecimento de um novo *ethos* artístico: a gênese da arte pura, “arte pela arte”, não mais subordinada intrinsecamente a uma aristocracia ou burguesia decadente. A própria conquista dessa autonomia estabeleceria uma produção artística detentora de um campo simbólico que romperia, cada vez mais, sua imbricação com o campo político e do poder. Ele ressalta: “Flaubert, como se sabe, contribuiu muito, com outros, Baudelaire especialmente, para a constituição do campo literário como mundo à parte, sujeito às suas próprias leis.”²⁴ Bourdieu examina,

²² LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1963, p. 6.

²³ BAUDELAIRE, Charles. In: COTRIM, Álvaro. **J.Carlos – Época, Vida e Obra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 9.

²⁴ BOURDIEU, Pierre. **As Regras da Arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 64

de um lado, o mercado, e de outro, as generosidades do mecenato de Estado, ambas exercendo um domínio direto e cerceador sobre o campo artístico. Para Bourdieu, o rompimento com a tradição secular da dependência à aristocracia, ao Estado ou ao mercado, leva à autonomia dos objetos artísticos e possibilita, no século XIX, o surgimento de um mercado de símbolos – artísticos, por exemplo – que valem por si mesmos. É quando uma obra de arte de vanguarda, e não comercial, adquire, com o passar do tempo, um valor econômico ainda maior, contrariando seu próprio aspecto mercantil. Nesse sentido, todo símbolo tem um lugar de produção, que circula no meio, que tem uma inserção econômica, mas também fazem parte do mercado, consubstanciando-se numa realidade simbólica, pois detém capital simbólico.

No capítulo *O ponto de vista do autor – Algumas propriedades gerais dos campos de produção cultural*, Bourdieu sintetiza suas idéias, que podem ser utilizadas nos demais campos artístico/literários: “A ciência das obras culturais supõe três operações tão necessárias e necessariamente ligadas quanto os três planos da realidade social que apreendem: primeiramente, a análise da posição do campo literário (...) no seio do campo do poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; em segundo lugar, a análise da estrutura interna do campo literário (...), universo que obedece as suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, à estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; enfim, a análise da gênese dos *habitus* dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo literário (...), encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se (a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo)”.²⁵

Sob essa ótica, podemos pensar o que a produção de Seth – com sua produção diversificadas entre charges, publicidade e produção oficial - significava para o mercado e como se tornou um produto simbólico respeitável; qual o seu lugar de produção e circulação na estrutura do campo artístico e como ela reflete uma maior ou menor autonomia criadora, se pensarmos, por exemplo, na passagem de sua trajetória como desenhista de imprensa e publicitário para o

²⁵ BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 243

artista colaborador do DIP, do Estado Novo, caracterizada na obra *O Brasil pela imagem*.

Nessa perspectiva, podemos pensar como a obra de Seth reflete uma nova inserção social e econômica de grupos sociais, como os negros, por intermédio das transformações das representações entre as décadas de 1920 e 1940. Assim, um dos objetivos desta tese é observar como o desenho de humor de Seth estabelece narrativas diferentes da vida no Rio de Janeiro a partir de um mesmo conjunto de personagens, situados num mesmo estrato social-racial. Sob essa ótica, obras como os *Flagrantes Cariocas*, suas charges e caricaturas de costumes, e a série de anúncios da Casa Mathias, ou ainda o trabalho “*O Brasil pela Imagem*”, publicado sob os auspícios do Departamento de Imprensa e Propaganda, são um fecundo material de pesquisa para as análises históricas da presente tese.

1.5 - METODOLOGIA:

Ao tratar da linguagem visual da obra de Seth é necessário contextualizar o processo criador do artista, percebendo quais autores que o influenciou e dialogam com a sua obra, e possíveis interlocutores para a análise de seu trabalho artístico. Nesse sentido, destacamos a importância de estudar as influências de determinados estilos e pensadores na obra do artista, importante se levarmos em conta o movimento do autor entre correntes ideológicas e estéticas em princípio antagônicas. No mesmo período em que se apropriava de recursos das imagens publicitárias, foi também capaz de criar obras como *O Brasil pela imagem*, que se aliou posteriormente ao projeto político vigente do DIP do Estado Novo. Uma das questões é perceber as mudanças estilísticas apresentadas na obra do autor, que discutiremos nas passagens biográficas. Outra questão central é perceber o pioneirismo do caricaturista na questão da valorização do negro, e para isso procuramos trabalhar com vários interlocutores - pensadores e escritores – que tratam do tema do negro no Brasil.

É oportuno assinalar que Seth partiu da síntese e mudou radicalmente seu estilo, a partir da década de 1920, rebuscando-o sob a influência de Gustave Doré. Sob essa ótica, é oportuno analisar as ambigüidades da passagem de Seth de chargista de imprensa e caricaturista publicitário para o artista colaborador do DIP da Era Vargas, como se apropriou de determinados estilos de linguagem para dialogar com a estética do Estado Novo e em que medida essa adesão pode ser vista como o reflexo da singularidade da relação do Estado nacional com a arte brasileira, pela absorção de inúmeros artistas e intelectuais pela ideologia do poder, onde o engajamento social na criação de uma imagem positiva do trabalhador brasileiro resultou em um maior comprometimento político. Como explica Carlos Zílio, em *A querela do Brasil*: “Se verificarmos a evolução da relação entre o Modernismo e o Estado, poderemos considerar que a penetração crescente de intelectuais e artistas no aparelho governamental equivale a um cálculo de absorção graduada feita pelo poder. Visto que, dentro de uma certa medida, a arte moderna brasileira, tal como era concebida nos anos 30, não representava para o Poder um questionamento ideológico, podendo mesmo servir

como um aval simbólico da sua modernização”.²⁶ Entretanto, se o Estado Novo conseguiu atrair vários intelectuais com o intuito de levar à cabo seu projeto da dignificação do homem brasileiro, perpassando assim um maior comprometimento nas obras dos artistas, é bem verdade que o estilo de Seth, na caricatura publicitária e de costumes, nunca se acha tolhido, como podemos apreciar no cartaz “Cocheiro e de Cartola!” (fig.9). Nesse sentido, essa série de trabalhos publicitários e de costumes evidenciam tendências modernizantes, particularmente sobre a ampliação da influência negra e da participação da mulher na sociedade. Nos indagamos se essas duas visões - caricatural e estadonovista – reveladas em sua obra, aparentemente antagônicas, estariam no bojo da complementariedade que aquele período político de 1930-45 suscita, pois essas questões, como a absorção do negro e de sua cultura na sociedade brasileira, seria o mote dos modernistas e do Estado nacional, preocupado com um programa de mudança da imagem do Brasil e do homem brasileiro, onde o combate ao ócio e a valorização do trabalho seriam o seu ícone maior.

Com este objetivo, utilizamos recursos metodológicos e a obra de vários autores. No capítulo “O Homem e a Obra: Nacionalismo e Universalismo na Obra de Seth”, objetivamos revelar o homem Seth, seu perfil nacionalista e universalista, utilizando-se de textos de autoria de Afrânio Coutinho e Antônio Cândido, respectivamente “A Tradição Afortunada” e o capítulo Literatura e Cultura de 1900 a 1945, contido no livro “Literatura e Sociedade”, sobre o caráter nacional e universal na cultura brasileira, e de outros autores na área da história da caricatura, como Herman Lima e Alvarus.

No capítulo “Seth e a Valorização da Cultura Negra”, apresentamos análises do pioneirismo de Seth em relação a valorização da representação dos negros na caricatura, fazendo um paralelo e retrospecto com as imagens dos negros na caricatura apresentados no livro de Carlos Moura, “A Travessia da Calunga Grande”, autor que discute essas questões. Outros livros, como “O Negro no Rio de Janeiro”, do historiador L.A.Costa Pinto, assim como, “A Integração do Negro na Sociedade de Classes”, de Florestan Fernandes, também são utilizados. O presente capítulo indaga quais as inovações que a obra de Seth trouxe na representação de personagens negros e problematiza algumas questões sobre o negro na sociedade brasileira.

²⁶ ZÍLIO, Carlos. **A querela do Brasil**. Rio Janeiro: Funarte, 1982. p. 113

Por conseguinte, damos continuidade no estudo da contribuição de Seth na valorização da cultura negra, no capítulo sobre a história da Casa Mathias e de suas campanhas publicitárias. Nesse capítulo, destacamos que a questão do sentido popular e do povo é uma questão central na obra de Seth, evidenciando sua sintonia com o povo carioca e brasileiro, não somente na temática das charges (carnaval, festa, multidão popular congregada), como no espírito festivo. É importante assinalar também o aspecto grotesco dos personagens, sobretudo das mulatas e negras desenhadas por Seth. Nessa perspectiva, uma das obras que usamos como fontes de análises metodológicas é o livro de Mikhail Bakhtin, intitulado “A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais”, possibilitando um estudo das manifestações da cultura popular marcadas pelo riso, principalmente da cultura carnavalesca, presente na obra de Seth. Análise fecunda da obra de Rabelais, esse trabalho é um estudo das manifestações da cultura popular e a visão de um mundo específico, marcado pelo riso, do legado do autor de “Gargantua e Pantagruel”. Para Bakhtin, Rabelais é o mais popular e o mais democrático dos grandes autores do renascimento, cuja obra é permeada pelo realismo grotesco. Por isso, as análises de Bakhtin são uma importante diretriz metodológica para a nossa tese, considerando que tais análises também são fecundas para o estudo de obras separadas no tempo e no espaço, particularmente o trabalho de outro mestre do risível como Seth.

No capítulo sobre “O Brasil pela Imagem”, apresentamos as questões que permeiam o aspecto arte e política na obra de Seth, sua relação com o Estado Novo. Nesse sentido, para a análise da inserção da obra de Seth, “O Brasil pela Imagem”, publicado sob os auspícios do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda – do Estado Novo, é importante levarmos em consideração metodológica e contextual o trabalho de Sérgio Miceli, “Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)”, que trata das relações entre os intelectuais e a classe dirigente no Brasil e das estratégias de que lançaram mão para se alçarem às posições criadas nos setores público e privado do mercado de postos entre 1920 e 1945. A obra de Sérgio Miceli torna-se também um fecundo referencial em decorrência de sua ligação com a obra de Pierre Bourdieu, como o próprio autor

admite.²⁷ Nesse sentido, a obra de Seth apresenta claramente esta ambigüidade quando percebemos a disparidade entre as representações dos habitantes da cidade em sua produção publicitária e em sua obra histórica patrocinada pelo DIP. Pretendemos explorar esta diversidade, o que pode ajudar a entender o percurso dessa geração de artistas que transitaram entre a liberdade criativa e o nacionalismo estadonovista. Com estas análises, a tese procura entender como as apropriações da publicidade, dos meios de comunicação ou do academicismo são operadas para expressar diferentes percepções sobre os tipos sociais que compunham a sociedade carioca e brasileira.

No capítulo “Seth – Percurso Intelectual”, pretendemos fazer aproximações para um estudo comparativo da obra de Seth e Manoel Bomfim, percebendo como Bomfim influenciou Seth, e como determinadas passagens de sua obra tem similaridade com os trabalhos históricos como “Meu Brasil...” e “O Brasil pela Imagem” do caricaturista. Nessa perspectiva, também aproveitamos para verificar a importância da educação, da pedagogia e da disciplina história para ambos os autores. Em “Seth e Manoel Bomfim – Outras Comparações”, vamos trazer novas considerações comparativas, sobretudo com duas obras de Bomfim: “O Brasil na América” (1929) e “O Brasil na História” (1930).

Em “Seth: Perfil Intelectual / Obras Filosóficas”, apesar de considerar a filiação intelectual histórica de Seth com a obra de Manoel Bomfim, acreditamos na importância de perceber a formação intelectual geral do artista, evidenciando a abrangência e profundidade de seu pensamento, o caráter filosófico de suas idéias, e seu reflexo em sua obra. Da leitura de Tostoi, Victor Hugo, Edgar Alan Poe, Castro Alves, Schopenhauer, Eça de Queirós, Balzac, Spencer, Jules Payot, Nietzsche, entre outros, vamos perceber como Seth era um dos mais intelectualizados caricaturistas de sua geração. Curiosa é a ilustração de sua

²⁷ Nota: “Este trabalho (o de Sérgio Miceli, segundo ele próprio) deve muito mais à leitura de estudos a respeito da vida intelectual em outras formações sociais do que ao projeto de por à prova um determinado modelo teórico. A rigor, a construção do argumento se obstina em detectar as peculiaridades da condição intelectual na sociedade brasileira, o que não deixa de ser uma resposta positiva às análises de Gramsci sobre a Itália, de Bourdieu sobre a França contemporânea, de Williams sobre os escritores ingleses, de Ringer sobre o Mandarinato alemão, para indicar apenas alguns dos autores que se colocam na raiz dos problemas aqui abordados. Assim, poder-se-ia filiar este trabalho à tradição de uma história social das classes encaradas do ângulo de sua dinâmica interna, vale dizer, dos processos que dão conta tanto dos padrões de identidade e do estilo de vida como das mudanças e clivagens que presidem sua diferenciação em grupos e frações especializados.” MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. Introdução, p. xv

autoria para o jornal anarquista “A Voz do Trabalhador”, que merece uma análise cuidadosa nesse capítulo.

No capítulo “Seth e Getúlio Vargas”, pretendemos traçar novas observações sobre Seth com essa personalidade histórica. Trabalhamos, quanto ao paralelo com Getúlio Vargas, com interlocutores como o cientista político Renato Lessa, a socióloga Lúcia Lippi de Oliveira, e os historiadores Francisco Carlos Teixeira da Silva, Marly Silva da Motta, Helena Maria Bomeny, Maria Celina de Araújo e Angela de Castro Gomes, para perceber o que pode ter significado a adesão de Seth a Vargas, e o que Vargas pode ter significado na história para os brasileiros. Utilizamos as obras “Não se Compra Entrada na História”, de Pandia Pires, e “O Brasil pela Imagem”, de Seth, como objetos dessa interlocução.

No capítulo “Seth e a História da Caricatura no Brasil”, pretendemos fazer um retrospecto mais pormenorizado da inserção de Seth na história da caricatura brasileira, analisando sua formação inicial, sua passagem de Macaé para o Rio de Janeiro, sua trajetória em O Malho e outras revistas e jornais como O Gato, A Noite, Fon-Fon!, Selecta e D.Quixote. Utilizamos, entre outras fontes, a reportagem auto-biográfica “Nas Asas da Memória – Viagem de um artista em torno de si mesmo”, reminiscências de Seth, publicada no jornal Gazeta de Notícias, no segundo semestre de 1947. O capítulo analisa ainda a fortuna crítica de sua obra na caricatura.

Nesse mesmo capítulo, em “A Caricatura a Serviço da Publicidade”, pretendemos evidenciar como a atividade publicitária tem importância capital na obra de Seth, percebendo ainda a inserção de Seth na publicidade brasileira, suas similaridades e singularidades com determinados tipos de campanhas publicitárias “românticas” de sua época, e seu pioneirismo em determinados aspectos, sobretudo na divulgação de personagens negros. Em “O Caricaturista e seu Ideário na Publicidade”, evidenciamos o ideário do publicista Seth em relação ao seu ofício de publicitário, questionando assim se a sua obra na publicidade comercial poderia chegar ao patamar de objeto artístico.

Por conseguinte, no capítulo “Seth: A Questão do Negro na Caricatura Brasileira”, abordamos os seguintes capítulos: “A Imagem Social do Negro no Oitocentos” e “A Imagem Social do Negro na Caricatura”, com sub-divisões intituladas “Tipos nacionais na caricatura”, “O negro na Caricatura dos Oitocentos” e “O negro na caricatura do início do séc. XX: Zé Povo e o negro”.

Nesse sentido, em “A Imagem Social do Negro no Oitocentos”, vamos trilhar o caminho da imagem do negro no Brasil, para situa-lo historicamente, aproveitando as teses de Boris Kossoy e Maria Luiza Tucci Carneiro, do livro “O Olhar Europeu: O Negro na Iconografia Brasileira do Século XIX”, que reconhece uma postura etnocentrista e preconceituosa do “olhar europeu” para com o negro. Artistas que trabalharam com a imagem da escravidão no século XIX, como Henry Chamberlain, Johan Moritz Rugendas e Debret serão citados e brevemente analisados. Já o capítulo “A Imagem Social do Negro na Caricatura” - “Tipos nacionais na caricatura”, pretende fazer uma contextualização teórica das questões que perpassam a criação de tipos nacionais na caricatura, sobretudo no que tange a tipos brasileiros, evidenciando a dificuldade do Brasil possuir um signo de nossa nacionalidade.

Em “O negro na Caricatura dos Oitocentos”, vamos citar brevemente o papel de caricaturistas como Augustus Earle, A.P.D.G, Henrique Fleiuss, e sobretudo Angelo Agostini, no registro da escravidão dos negros no Brasil. Por sua vez, no capítulo “O negro na caricatura do início do séc. XX: Zé Povo e o negro”, evidenciamos como o negro tornou-se o símbolo de nossa nacionalidade, com a representação urbana do Brasil moderno que ainda é o Rio de Janeiro, cidade do samba e do futebol, espaços de afirmação cultural do negro brasileiro.

Os capítulos finais “O Negro na Publicidade de Seth - Carnaval - Carnavalização/ Identidade Nacional”, e “O Negro na Caricatura de Seth”, tratam do eixo central de nosso estudo, quer seja o reconhecimento da valorização dos personagens negros e mestiços, a cultura da mestiçagem, com espírito festivo carnavalesco na obra de Seth.

Assim sendo, vamos trabalhar tendo como interlocutores no capítulo “O Negro na Publicidade de Seth – Carnaval – Carnavalização / Identidade Nacional”, com os pesquisadores Felipe Ferreira, em sua obra “O Livro de Ouro do Carnaval Brasileiro”; Isabel Lustosa, em “Traçaças da Sorte – Ensaio de história política e de história cultural”; Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite, em “Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas – A Caricatura na literatura paulista 1900-1920”, e novamente Mikhail Bakhtin. Em “O Negro na Caricatura de Seth”, temos como interlocutores Gilberto Freyre, Clóvis Moura, Florestan Fernandes, Octavio Ianni, Sílvio Romero, Darcy Ribeiro, Antônio Sérgio Alfredo Guimarães, Joel Rufino dos Santos, entre outros autores que, de um lado, revelam

a triste realidade do preconceito racial no Brasil, e, de outro, acreditam na tese da democracia racial brasileira.

Como Conclusão, vamos fazer um breve resumo de nossas observações, constituindo seu pioneirismo na publicidade e na caricatura no tocante a valorização de personagens negros. Afirmamos que a imagem que insere o negro é sobretudo a de Seth, com o negro cantando na rádio ou dançando na gafieira.

Por fim, há ainda como texto em separado, o capítulo “Anexos – Seth: Pioneiro do Desenho Animado”, com textos importantíssimos e inéditos sobre o incrível pioneirismo de Seth no campo do cinema de animação do Brasil. Colocamos esses textos em separado, mesmo fugindo do escopo da tese, por considerar que o seu registro é singular, até porque o caricaturista Seth considerava sua produção no desenho animado uma importante fase do seu trabalho artístico, e também porque, para nós brasileiros, seu pioneirismo é um feito histórico.