

2 SETH: O HOMEM E A SUA OBRA

2.1 NACIONALISMO E UNIVERSALISMO NA OBRA DE SETH

No presente capítulo, “O Homem e a Obra – Nacionalismo e Universalismo na Obra de Seth”, procuramos dar subsídios para um perfil do homem e do artista Seth, sua trajetória biográfica, correlacionada com a sua respectiva obra. Pretendemos assim analisar sua postura nacionalista, de par com a universalidade de seu caráter, pois nacionalismo e universalismo em Seth não são fenômenos antagônicos. Para tal análise, utilizamos como textos de referências as obras de Afrânio Coutinho e Antônio Cândido, respectivamente “A Tradição Afortunada” e “Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária”²⁸, sobre o caráter nacional e universal na cultura brasileira. No entanto, vamos iniciar o presente capítulo com as referências biográficas necessárias, além daquelas que já foram explicitadas na introdução, para um maior entendimento da obra do autor.

Álvaro Marins, que adotará com o passar do tempo o pseudônimo de Seth, nasceu em Macaé a 18 de janeiro de 1891, e aos quatorze anos transferiu-se para a cidade de Campos, porque segundo ele próprio era uma cidade mais adiantada, e lá começou muito jovem a trabalhar em revistas e jornais. O seu pai, que era um negociante, queria que ele fosse farmacêutico. Quando criança pintava em papel de pão e fazia bonecos com miolo de pão.²⁹

Aos 17 anos ele viria para o Rio de Janeiro, onde teria muito mais oportunidades. Entretanto, já em Campos o jovem desenhista enviaria para a revista “O Malho”, onde trabalhavam expoentes da caricatura brasileira como Raul Pederneiras e K.Lixto (Calixto Cordeiro), uma bisonha ilustração, sob o pseudônimo de Junqueira, informando ainda o desenho ser originário da cidade de Campos. O caricaturista Alvarus lembra esse importante fato na vida do jovem desenhista: “Fácil aquilatar-se o deslumbramento e satisfação do *novel* pintamos ao vê-la publicada no número 127, de 10 de novembro de 1906. Era a

²⁸ Tais textos tratam do caráter nacional e universal na literatura brasileira, mas podem ser estendidos a outras linguagens artísticas.

²⁹ **ALMEIDA, Lucy Marins de.** Em depoimento ao autor, em 19 de junho de 2002. Nota: Seth veio a falecer em 28 de janeiro de 1949, aos 58 anos de idade.

glória e o prenúncio de um rumo, de um destino!”³⁰ Ainda em Campos trabalharia numa revista de vida efêmera, “O Cutelo”.

Em 1908, já no Rio de Janeiro, Álvaro Marins passa a colaborar de maneira efetiva em *O Malho* e *O Tico-Tico*, adotando o pseudônimo de Guido. Mas foi sobretudo a partir de 1911 que se daria sua verdadeira afirmação profissional, ao fundar, com seu colega caricaturista Vasco Lima (que assinaria com o pseudônimo de Hugo Leal), a revista “*Álbum de Caricaturas*”, passando a adotar então seu nome artístico definitivo, Seth.³¹

O “*Álbum de Caricaturas*”, hoje raridade bibliográfica, era quinzenal e logo a partir de seu sexto número passa a ser semanal, intitulando-se “*O Gato*”, porém mantendo como sub-título o nome anterior, “*Álbum de Caricaturas*”. Foi em “*O Gato*” que Seth evidenciou inicialmente a potência de seu desenho, retratando com graça e inteligência os políticos da época, como Marechal Hermes (fig. 10), Nilo Peçanha, Ruy Barbosa (fig. 11), Pinheiro Machado retratado na charge *O Festim de Baltasar* (fig. 12), em caricaturas até hoje lembradas, num estilo que o aproximava dos expressionistas que publicavam na revista de humor alemã *Simplicissimus*. A revista “*O Gato*” seria extinta em 1913, e Seth passaria então a publicar seus trabalhos nas revistas “*Figuras e Figurões*” (1913), “*Fon-Fon!*” (1917-1920), “*Seleta*” (1917-1920) e “*D.Quixote*” (1920-1927), e nos jornais “*A Notícia*” e “*A Noite*”, também no mesmo período, porém, nesses dois últimos periódicos o artista permaneceria nas décadas seguintes. Na revista “*Fon-Fon!*”, Seth realizaria capas na forma de charges aquareladas (fig. 13).

Álvaro Cotrim, o caricaturista Alvarus, destaca ainda: “O homem Seth, ou Álvaro Marins, era modesto, caladão, de uma honestidade artística a toda prova e que com serenidade olímpica respondia a presumidos críticos com aquela lapidar

³⁰ COTRIM, Álvaro. **Flagrantes Cariocas** - A obra gráfica do caricaturista Seth. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa. Catálogo Comemorativo, 8/11 ago 1984. p. 3

³¹ Lucy Marins de Almeida em depoimento ao autor, em 19 de junho de 2002: “Eu vou falar sobre um fato importante - a origem do nome Seth. Havia na França um caricaturista de nome Sem. E Seth, na modéstia dele, dizia que jamais chegaria a um Sem. Quando muito chegaria a um Seth. E adotou esse pseudônimo de Seth.” “Ele era um homem quieto, cauteloso, muito observador. Era sério, compenetrado nos deveres dele. Mas tinha uma veia humorística muito acentuada, tanto que ele andava com um caderninho na mão para registrar todos esses momentos dos flagrantes cariocas, que foram ocorrências que ele gravou na hora. E na verdade o roteiro dele na vida foi sempre a arte, pela arte e para a arte. Ele lia muito, era um homem que lia em quatro línguas.”

frase de Chamfort: “Mau, mas meu”.³² Para Álvaro Cotrim, Seth teve esmerada participação política nesse momento na revista D.Quixote. “Ainda em D.Quixote realizaria admiráveis páginas duplas no comentário gráfico e sutil dos acontecimentos principais ocorridos nos sete dias anteriores. De não menor interesse como documento histórico, o engajamento dessa publicação na campanha feroz que movia ao então candidato à presidência da República, Artur Bernardes, flagrado de forma nada generosa pelo lápis do satirista nascido em Macaé.”³³ (fig. 14)

É bem verdade que o período do Presidente Artur Bernardes trouxe alguns problemas para Seth e outros caricaturistas, pois Bernardes governou com Estado de Sítio, sob grande repressão. Mas a imprensa não perdoava o Presidente, e Seth era um dos caricaturistas mais ferinos. Lucy Marins, filha de Seth, refere-se ao período do Presidente Artur Bernardes, em que Seth teve seu atelier, no Centro da Cidade, empastelado. Seth só não foi preso porque, avisado que a polícia estava empastelando seu atelier, por um dentista amigo seu, conseguiu fugir, refugiando-se na casa de Storni, outro caricaturista que morava em Niterói. Lucy Marins lembra: “Eles pensavam que havia documentos e dinheiro no arquivo dele, que eles abriram a machadadas. E ele teve que fechar o atelier que foi empastelado, porque as caricaturas eram bem críticas. Mas Seth tinha os intelectuais todos da época ao lado dele, Heckel Tavares, Storni, Raul Pederneiras, K. Lixto, que davam apoio, porque também eram caricaturistas, artistas.”³⁴

Seth também foi pioneiro do cinema de animação brasileiro ao realizar, em 1917, o primeiro desenho animado no país. Seu desenho animado “O Kaiser” foi levado aos cinemas Pathé e Odeon, e foi realizado com o apoio do fotógrafo Marc Ferrez. “O Kaiser” era um curta-metragem, e não obstante sua fugaz passagem no cinema, obteve sucesso de público e crítica, como se pode observar nos registros da imprensa na época, como na matéria “As Novidades do Écran” (fig. 15).

Seth realizaria de 1929 a 1936 os desenhos para o álbum que intitulou “Exposição - Desenhos à bico-de-pena de Seth (1929-1936)”, publicado em 1937, pelo Atelier Seth, sob suas despesas, trabalho esse que inclui a magnífica série

³² COTRIM, Álvaro. **Flagrantes Cariocas** - A obra gráfica do caricaturista Seth. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa. Catálogo Comemorativo, 8/11 ago 1984. p. 3

³³ COTRIM, Álvaro. **Flagrantes Cariocas** - A obra gráfica do caricaturista Seth. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa. Catálogo Comemorativo, 8/11 ago 1984. p. 3

³⁴ ALMEIDA, Lucy Marins de. Em depoimento ao autor, em 19 de junho de 2002.

intitulada “Flagrantes Cariocas”. Segundo Lucy Marins esse álbum era para Seth “o trabalho mais artístico e do coração dele. E a publicação desse Álbum representava um sonho para o artista”.³⁵ Depois da publicação do álbum “Exposição”, Seth começaria em 1937 um outro trabalho artístico sobre a história do Brasil, que terminou em 1943 e culminou com a publicação da obra intitulada “O Brasil pela Imagem”, editada naquele ano. Ao mesmo tempo, nas décadas de 1930/40, Seth tornaria-se cada vez mais popular com as caricaturas e desenhos publicitários para a Casa Mathias, retratando o casal Mathias e Virgulina, o português e a mulata sestrosa que animava as propagandas comerciais daquele famoso armário situado no coração do Rio de Janeiro, à Avenida Marechal Floriano. Também nas mesmas décadas de 1930/40, Seth destacaria-se com a “Coleção Seth”, publicações que visavam o intuito da educação infantil. Tais facetas do artista, como a obra “O Brasil pela Imagem” e as campanhas publicitárias da Casa Mathias serão analisadas com maior rigor nos capítulos a seguir.

Sobre o Álbum “Exposição - Desenhos à bico-de-pena de Seth (1929-1936)”, na qual o artista criaria obras-primas da caricatura brasileira, como “Fazendo Chorar o Pinho”, “O Democrático Bonde”, “Quando a Morena Passa”, “Dois Desejos”, o crítico e caricaturista Alvarus assim definiu a iniciativa de Seth:

“Veio então a publicar dois curiosíssimos álbuns – Exposição (1929-1936), dividido em duas partes: na primeira, composições alegóricas de fundo filosófico e na segunda, que nos parece mais despojada, sem desdenhar a fatura que adotara, o feliz retorno à sua *vis comica* e que tem por título “Flagrantes Cariocas. Caricaturas de Costumes”, irresistível de comicidade e aguda observação de fatos e personagens da então capital da República. O outro álbum, O Brasil pela Imagem (1943), traz um certo caráter didático, aquele mesmo que exploraria nos seus divulgadíssimos cadernos rotulados Coleção Seth, para o ensino de disciplinas fundamentais de Aritmética, História do Brasil, Geografia, etc., de amplo êxito editorial.”³⁶

Faz-se necessário assinalar que Seth mudou radicalmente seu estilo, a partir da década de 1920, sob a influência de Gustave Doré. O estilo, outrora

³⁵ ALMEIDA, Lucy Marins de. Em depoimento ao autor, em 19 de junho de 2002.

³⁶ COTRIM, Álvaro. **Flagrantes Cariocas** - A obra gráfica do caricaturista Seth. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa. Catálogo Comemorativo, 8/11 ago 1984. p. 3

sintético, passa a um rebuscamento cada vez maior. O próprio Seth analisa essa passagem de sua carreira artística:

“Quando comecei a sentir o estilo de Charles Dana Gibson, admirável no paradoxo de sua forma áspera, traduzindo sutilezas e nuances suavíssimas – já o meu caminho de artista foi-se tornando outro. Comecei a afastar-me do humorismo exagerado da forma, o qual só depois passei a usar nos desenhos gaiatos da Casa Mathias, e outros, que a necessidade impunha aplicar. Quando lancei o meu álbum *Exposição*, vivia eu maravilhado com o ‘grandioso’ de Gustave Doré, esse excepcional Doré que assombrou as gerações futuras com as suas extraordinárias ilustrações das obras-primas da humanidade”.³⁷

A influência de Gustave Doré sobre Seth, que aparece em trabalhos como “Dois Desejos”, “E.F.C.B – Direto a Cascadura e vice-versa”, e que constitui, ao nosso ver, um dos pontos altos da caricatura brasileira, pela maestria do traço, também seria relatada por Alvarus:

“A mesma destreza com que empunhara o lápis litográfico nos seus inícios, passaria a conseguir de maneira muito elaborada com o claro-escuro a bico-de-pena, numa troca de fatura que, se o afastava da influência do caricaturista norueguês Olav Gulbranson, bebida nas páginas do *Simplicissimus* e transportas por ele n’O Gato, levava-o mais próximo à *la manière* de Gustavé Doré, por quem nutria desmedida admiração.”³⁸

E não somente o estilo de Seth sofreria influências universais, como também na temática o álbum “Exposição” revelaria o seu universalismo. Numa análise cuidadosa, faz-se necessário citar que o album de Seth é constituído de cinquenta e quatro desenhos, dos quais vinte e um são as caricaturas de costumes que o artista intitulou “Flagrantes Cariocas”, e trinta e três desenhos de perfil alegórico, onde a expressão dramática de certas idéias revelam certos problemas fundamentais da consciência universal, como podemos notar em seus próprios títulos: Dinheiro, A Escalada do Amor, Sedução, Tântalo, O Homem da Cidade (as cidades modernas, tóxicas e ofuscantes, ciclópicas e sinistras), Visão Sinistra,

³⁷ LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1963. p. 1338

³⁸ COTRIM, Álvaro. **Flagrantes Cariocas** - A obra gráfica do caricaturista Seth. Rio de Janeiro. Fundação Casa de Rui Barbosa. Catálogo Comemorativo, 8/11 ago 1984. p. 3

O Progresso e as Suas Sombras (o progresso projetando sobre uma luminosa metrópole as sombras do arcanjo e do demônio), O Homem e a Máquina, O Homem e a Natureza, Infinito (o sentimento da insignificância humana referida à imensidade do espaço e do tempo).

Por conseguinte, a questão do nacionalismo na trajetória de Seth, tão presente em obras como “O Brasil pela Imagem”, a Casa Mathias e os Flagrantes Cariocas, e a universalidade de sua veia cômica e o perfil universal das suas obras alegóricas, constitui fértil terreno para se compreender a complexidade de seu trabalho artístico, antes complementar do que paradoxal, pois, numa releitura de sua obra através de textos de Afrânio Coutinho ou Antônio Cândido, percebemos sua contribuição para a caricatura, a cultura brasileira e a cultura universal. Afrânio Coutinho e Antônio Cândido, já apontados como base teórica para esse trabalho de pesquisa no presente capítulo, mesmo se referindo a literatura (e não à caricatura), são importantíssimos para a reflexão sobre essas questões levantadas e um resgate do aspecto nacional/universal da obra de um autor como Seth.

Afrânio Coutinho, assim como Machado de Assis no passado, defende a tese de que literatura nacional (e o mesmo vale para qualquer outro setor artístico que queira nacionalizar-se, incluindo a caricatura) é nacional quando exprime um “sentimento íntimo” de nacionalidade. Machado de Assis defendeu sua idéia central sobre a questão da nacionalidade na literatura no ensaio “Instinto de Nacionalidade - Notícia da Atual Literatura Brasileira”, publicado em 1873, preconizando que “os assuntos e paisagens locais são o alimento normal do escritor, mas o sentimento íntimo é o que torna representante autêntico de sua nacionalidade.”³⁹ Para ele:

“Não há dúvida que uma literatura brasileira, sobretudo uma literatura nascente, deve principalmente alimentar-se dos assuntos que lhe oferece a sua região; mas não estabeleçamos doutrinas tão absolutas que a empobreçam. O que se deve exigir do escritor, antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço.”⁴⁰

³⁹ ASSIS, Machado de. **Instinto de Nacionalidade**. 1873. In: Afrânio Coutinho – org. (1980) Caminhos do Pensamento Crítico. RJ: Pallas/Mec, 1º volume, p. 355-365.

⁴⁰ ASSIS, Machado de. **Instinto de Nacionalidade**. 1873. In: Afrânio Coutinho – org. (1980) Caminhos do Pensamento Crítico. RJ: Pallas/Mec, 1º volume, p. 357

Em Machado de Assis, é preciso que a imaginação lhe dê os seus toques, que estes sejam naturais, que o instinto de nacionalidade como “sentimento íntimo” aflore; que o escritor, mesmo influenciado por temáticas externas, dê um tratamento peculiar, molde-o dentro de uma perspectiva psicológica própria, brasileira.

Santiago Nunes Ribeiro, outro a defender a autonomia da literatura brasileira, predecessor de Machado de Assis e de concepções semelhantes, afirmou também: “Outra divisão talvez mais filosófica seria a que atendesse ao espírito, que anima, à idéia que preside aos trabalhos intelectuais de um povo, isto é, de um sistema, de um centro, de um foco de vida social.”⁴¹ Esse princípio literário é resultado das influências, do sentimento, das crenças, dos costumes e hábitos peculiares a um certo número de homens, que estão em determinadas relações, e que podem ser muitos diferentes entre alguns povos, embora falem a mesma língua. Para o autor, as condições sociais e o clima do novo mundo necessariamente devem modificar as obras nele escritas nesta ou naquela língua da velha Europa.

Por sua vez, Afrânio Coutinho, em seu texto “A Tradição Afortunada”, afirma que o processo de desenvolvimento desse ideal nacional foi lento e complexo, atuando fatores diversos: religiosos, políticos, étnicos, culturais, econômicos, os quais operaram desde os primeiros tempos, no sentido de constituir algo novo, diferente do padrão europeu aqui transplantado.⁴² Ele cita tanto o escritor português José Osório de Oliveira como Mário de Andrade, ambos defendendo a idéia de que a literatura só adquire seu caráter nacional quando adquire um caráter específico e original. Para o autor: “É a aquisição desse ‘estilo de vida nacional ou social’ na expressão de José Osório de Oliveira, ou caráter psicológico, como quer Mário de Andrade, que forma o eixo do pensamento brasileiro.”⁴³

⁴¹ RIBEIRO, Santiago Nunes. **Da Nacionalidade da Literatura Brasileira**. In: Afrânio Coutinho – org. (1980) Caminhos do Pensamento Crítico. RJ: Pallas/Mec, 1º volume. p. 46

⁴² COUTINHO, Afrânio. **A Tradição Afortunada**. RJ: Livraria José Olympio Editora. 1968. p. 160

⁴³ COUTINHO, Afrânio. **A Tradição Afortunada**. RJ: Livraria José Olympio Editora. 1968. p. 161.

Entretanto, a vertente do pensamento sobre o nacionalismo na literatura que recebe a adesão de Afrânio Coutinho em seu trabalho “A Tradição Afortunada” e que constituiria para ele o “autêntico” nacionalismo é o exemplo ideal formulado por Machado de Assis no texto “Instinto de Nacionalidade”. Para ele, em conjunto com as características descritas acima, muitas das quais meramente exteriores, foi juntando-se, de maneira inconsciente e espontânea na intimidade da alma um elemento decisivo, que o pensamento crítico se esforçou durante todo o século XIX, acabando por defini-lo. “E o momento em que ele chegou a ser identificado foi a década de 1870, com José de Alencar e Machado de Assis”⁴⁴ – avalia. Uma citação de José de Alencar, de um artigo de 1872, dava uma definição de como ele entendia o caráter brasileiro da literatura, preconizando que não bastava apenas a reprodução de paisagens, tipos e linguagens locais, mas a presença daquele “sentimento íntimo” que orienta os atos, palavras, reações, comportamento, dos personagens, próprios de um determinado tempo e lugar.

Por outro lado, o aspecto universalista, ou melhor dizendo, de um internacionalismo na obra de Seth, devido a influência do estilo de Gustave Doré, sobretudo em desenhos como “Dois Desejos” (fig. 4) e “E.F.C.B. - Direto a Cascadura ou vice-versa” (fig. 16), onde o caricaturista chega ao clímax de sua criação artística, configura que Seth, parafraseando as palavras de Antônio Cândido, em “Literatura e Cultura de 1900 a 1945”, regeu parte de sua obra pela dialética da tensão entre o dado local (que se expressa como substância da expressão) e os moldes herdados da tradição européia (que se apresentam como forma da expressão), confluência que resulta num compromisso com a qualidade universal, o que, na avaliação de Antônio Cândido, temos realizado de mais perfeito como obra e personalidade artística. Nas palavras de Antônio Cândido:

“Se fosse possível estabelecer uma lei de evolução da nossa vida espiritual, poderíamos talvez dizer que toda ela se rege pela dialética do localismo e do cosmopolitismo, manifestada pelos modos mais diversos: ora a afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora o declarado conformismo, a

⁴⁴ *Ibid.*, p. 168.

imitação consciente dos padrões europeus. Isto se dá no plano dos programas, porque no plano psicológico profundo, que rege com maior eficácia a produção das obras, vemos quase sempre um âmbito menor de oscilação, definindo afastamento mais reduzido entre os dois extremos.”⁴⁵

Em sua análise, essa confluência representa os momentos de equilíbrio ideal entre as duas tendências e o melhor realizado como padrão universal na cultura brasileira (um Gonçalves Dias, um Machado de Assis, um Joaquim Nabuco, um Mário de Andrade). Antônio Cândido afirma então que pode-se chamar dialético a este processo porque ele tem realmente consistido numa integração progressiva de experiência literária e espiritual, por meio da tensão entre o dado local – classificada por ele como substância da expressão - e os moldes herdados da tradição européia - para ele forma da expressão, como já mencionado -, entretanto Cândido explicita que essa forma da expressão tem um cunho cosmopolita. Porém, esse aspecto cosmopolita na obra de Seth é notório sobretudo no período inicial, onde a influência de um estilo europeu de caricatura, franceza, no refinamento, e alemã, na forma, fazia-se sentir em sua obra, como podemos observar em alguns trabalhos em “O Gato”, como a charge que mostra Ruy Barbosa e a constituição (fig. 17) e nos cartões que Seth dedicou a sua esposa América. No entanto, essa influência cosmopolita vai continuar, seja na busca de seu estilo pessoal, como na charge “Lastimável Situação – (A propósito da última derrota naval alemã)” (fig. 18), dos anos 1910, evidenciando que o artista já naquela década tinha chegado a soluções do estilo gráfico que seria sua marca, seja na influência posterior de Gustave Doré no álbum “Exposição”, apesar de, com o passar dos anos, o caricaturista possuir a autonomia de seu estilo próprio.

Contudo, uma influência da tradição européia, a forma da expressão, como aponta Cândido, transparece no álbum *Exposição*, por exemplo, nos dois trabalhos “Dois Desejos” e “E.F.C.B. - Direto a Cascadura ou vice-versa”, assim como, nos desenhos alegóricos, seja pela transubstanciação do estilo de Gustavé Doré, seja pela universalidade do tema e da percepção que Seth expressa em sua obra, cuja fruição pelo espectador pode ser sentida em ampla escala, atemporal e universalmente. O caráter da originalidade da obra “Dois Desejos” ou do desenho

⁴⁵ CÂNDIDO, Antônio: **Literatura e Cultura de 1900 a 1945**. In: “Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária”. SP: Publifolha, 2000. p. 101

“O Democrático Bonde” (fig. 19), por exemplo, colabora com essa universalidade, pois o artista revela também a força criativa do gênio brasileiro. A temática tem uma abordagem universal, pela largueza de sua contribuição, mas também revela os traços de uma nacionalidade ao colocar brancos e negros num Bonde evidenciando uma atmosfera de convivência difícil mas possível. Essa singularidade, única e original, também é uma marca da universalidade, posto que a capacidade criadora do artista consiste em transcender o que é particular, regional, e erigi-lo em expressão universal. Para esse processo de elaboração colabora a personalidade do artista e sua capacidade de expressar o atual. E mesmo nas obras alegóricas, em que, se na aparência não há uma marca nacional, territorial, o gênio brasileiro revela-se na psiquê de um artista que sente e trabalha com profundidade filosófica os mais variados temas da vida universal, e de sua vida biográfica, pessoal, portanto, também local. É importante pensar nas referências de Seth na realização dessas obras alegóricas, tanto nas legendas de sua autoria, quanto na de inúmeros pensadores: um Goethe (“E quando o homem na sua dor se cala...”), referência a obra “Tântalo” (fig. 20), na qual Seth colocou um homem preso ao preconceito dele, e as mulheres em atitudes provocantes; um Tolstói, cuja efígie desenhada traça um retrato psicológico penetrante e misterioso (fig. 21); “Ave-Maria ” (fig. 22), cuja legenda - “Nenhuma emoção, como a da música, nos afasta tanto de nossa personalidade terrena. E a Religião tem no misticismo de suas melodias o melhor caminho para a contemplação e para a fé” – instiga, e revela o homem Seth apreciador da música elevada, de par com o belo desenho e tracejado de nanquim numa atmosfera de ascendente musicalidade. Aqui, ressalta da obra as linhas ascensionais e a figura do músico – que tanto pode ser Beethoven, Chopin ou outro mestre – encarnando um musicalidade divina; “Tentação” (fig. 23), na qual ele reproduz uma citação da Gênese: “Viu pois a mulher que a árvore era boa para comer, e formosa aos olhos, e deleitável à vista...”, e evidencia uma linda mulher próxima a cometer um pecado; em “*Quo Vadis*, Máquina ?” (fig. 24), Seth mostra o homem escravo da máquina, sendo levado para um abismo, e uma cidade em chamas ao fundo, evidenciando que a tecnologia quando mal usada pelo homem é capaz de causar tragédias horríveis. Aqui também uma querela universal e uma obra que nada deixa a dever aos melhores artistas visuais de ficção científica; em “Livros de Pedra” (fig. 25), cuja legenda: “Desde a caverna ao cimento armado, a pedra tem escrito a história do

homem”, evidencia um desenho mostrando a evolução do habitat humano da caverna aos dias de hoje; em “Infinito” (fig. 26), cujo desenho, por si só, não sente a necessidade de texto, Seth apresenta outra legenda filosófica: “Abismo insondável que causa medo à Inteligência Humana.”.

Por sua vez, Afrânio Coutinho também aponta esse caráter universalista na arte brasileira, não voltando “suas costas para a Europa e os países estrangeiros em geral, tampouco às tendências universais, que continuam a repercutir na mente brasileira.”⁴⁶ Entretanto, em sua análise, o fato é que o resultado desse esforço foi o estabelecimento de uma tradição brasileira (tradição afortunada), que exprime a nacionalidade porque ela traduz as experiências, idéias e aspirações da sociedade que a gerou, consolidada através de numerosas gerações, os quais se caracterizam pela fidelidade a certo número de temas, critérios e estilo de composição semelhantes. O caráter mestiço da cultura e da civilização brasileira – já dizia Sílvio Romero - faz com que a temática traduza esse caráter, a incorporação das temáticas negra e índia à cultura ‘brasileira’, aspecto também componentes na obra de Seth, como podemos observar no “O Brasil pela Imagem”, na série Casa Mathias, ou nos Flagrantes Cariocas, onde desponta a valorização da cultura negra, sua inserção na música e na miscigenação, em diversos desenhos, tais como “Um Choro Alegre”, “Rádio – Programa de Estúdio” (fig.27), “Quando a Morena Passa”, “Fazendo Chorar o Pinho”, entre outros já citados. Daí a importância da síntese racial, também vislumbrada na obra de Seth, preconizando não uma identidade negra, indígena ou portuguesa, mas um amálgama produzido através dos séculos. Para Afrânio Coutinho uma arte é nacional na medida em que exprime os traços de caráter do povo e da civilização em que surge.

Assim sendo, Afrânio Coutinho formula ainda que o problema da nacionalidade é paralelo ao da originalidade, pois sem originalidade não há nacionalidade, e sem esta aquela não ocorre. A Tradição Afortunada, de Afrânio Coutinho, preconiza que a construção da Nação não se faz pela ausência (“aqui não temos isso, mas sim aquilo”), mas pela afirmação de características culturais e nacionais próprias, peculiares. Em seu pensamento, o princípio básico desse nacionalismo é o reconhecimento da autonomia e maturidade culturais, artísticas e

⁴⁶ COUTINHO, Afrânio. **A Tradição Afortunada**. RJ: Livraria José Olympio Editora. 1968. p. 185

literárias de todas as manifestações da inteligência e da alma nacionais. Ele as coloca em relação de independência a todas as culturas, sem, no entanto, deixar o espírito brasileiro isolado ou de costas para as demais, de todas as quais pretende receber nutrição fecundante e enriquecedora para as suas faculdades criativas.⁴⁷ Afrânio Coutinho ressalta que o processo de diferenciação e nacionalização foi efetivado graças a grandes estilos estéticos, e que nada significa o fato de terem sido de importação, visto que passaram por um processo de adaptação ao meio brasileiro, como o Aleijadinho teve que adaptar às condições da pedra-sabão os critérios artísticos do barroco. O barroco brasileiro torna-se um barroco diferente em muitos aspectos se comparado com o da metrópole.

Nesse sentido, na mesma linha de raciocínio da Tradição Afortunada de Afrânio Coutinho, que reconhece a adaptação que sofreu algumas estéticas importadas, podemos destacar o aspecto da originalidade da obra de Seth, pois o artista, na série de trabalhos da Casa Mathias, criaria um estilo de desenho grotesco, revelando uma singular originalidade e expressando em chistes e brincadeiras os traços de caráter do nosso povo. E mesmo nos *Flagrantes Cariocas*, apesar das influências de Gustave Doré (fig. 28) e da obra de Charles Dana Gibson (fig. 29), percebe-se uma diferenciação de sua obra se comparado aos estilos dos mestres pelos quais Seth nutria desmedida admiração, visto que a própria presença dos personagens negros, a ausência de um refinamento francês na atmosfera das obras, a marca gráfica pessoal do artista, possuidor de um desenho arrojado, tornam o seu estilo original.

Por outro lado, discordamos aqui das palavras emitidas por Herman Lima, autor do livro “História da Caricatura no Brasil”, que afirmou que as soluções mais elaboradas de Seth são as menos artísticas: “O caso desse caricaturista, que o foi inegavelmente no sentido mais alto, num largo período de sua carreira, constitui uma curiosa parábola invertida: partindo do mais simples e do mais sintético, veio, ao fim da vida, às soluções mais elaboradas e minudentes e por isso mesmo menos artísticas.”⁴⁸ Para Herman Lima, a primeira fase de trabalhos

⁴⁷ COUTINHO, Afrânio. **A Tradição Afortunada**. RJ: Livraria José Olympio Editora. 1968. p. 183

⁴⁸ LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1963. p. 1330

de Seth publicada na revista O Gato constituiriam a presença de um caricaturista excepcional, ao contrário de sua fase posterior:

“No entanto, muito embora seja, de fato, evidente o predomínio da linha vibrátil e harmoniosa de Gulbransson, em grande parte de suas composições d’O Gato, nem por isso deixam elas de assinalar também nessa fase a presença de um caricaturista excepcional, principalmente pela instantaneidade do traço e pela agudeza de interpretação psicológica de suas criações. Manejando de preferência o desenho de contorno, numa leveza que ia muitas vezes a um simples arabesco, a caricatura de Seth se caracteriza então por uma grande originalidade entre nós, mormente ao lado do sólido desenho a *crayon* de sebo de carneiro em que se fundava a arte de seu companheiro Vasco Lima.”⁴⁹

O próprio Seth, numa série de depoimentos que veio ao público em 1947, reconhece influências externas no seu trabalho artístico:

“A influência dos grandes mestres não pode deixar de afetar a personalidade de outros artistas, ainda mesmo que estes já tenham passado o período indeciso de sua formação. De minha parte já confessei o influxo recebido de grandes mestres durante as minhas primeiras atividades de arte, e ainda agora, se já olho uma grande obra com olhos de quem já se julga mais capaz e presume conhecer certos ‘porquês’ de uma obra de arte, nem por isso deixo de sentir o fascínio e o encanto do estilo de um mestre de qualidade.”⁵⁰

Também é notório que Seth manteve seu estilo fiel a si mesmo, não fazendo concessões de natureza artística e ideológica aos movimentos vigentes em seu tempo. Tal fato pode ser verificado quando o álbum “Exposição” recebeu os seguintes comentários do escritor português Julio Dantas, publicadas no “Correio da Manhã, em 1937”:

“Acabo de folhear o album de Seth, intitulado EXPOSIÇÃO. Recebi uma impressão de tal maneira agradável especialmente no que respeita à primeira parte da obra, que não quero deixar de transmitir aos meus leitores brasileiros. Estamos em presença de um verdadeiro artista conhecedor profundo da técnica, do desenho à pena; de um ilustrador admirável, dotado de qualidades especiais de expressão, de composição e de crítica; e, sobretudo, de um homem

⁴⁹ LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1963 p. 1338

⁵⁰ LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1963 p. 138

que teve a difícil coragem, só possível aos autênticos valores, de não se deixar contaminar pela ação deformadora e deléteria das correntes estéticas modernistas .

(...) No domínio puramente estético, a impressão que se recebe ao folhear o álbum é, na verdade, consoladora. Seth, que se declara ‘Alheio à preocupação de novas fórmulas estéticas ou de preconceitos em voga’, e que confessa ‘a influência que sobre o seu espírito exerceu a mentalidade sadia do passado’, aparece-nos como um artista para quem o mundo real existe; para quem a beleza tem a força indiscutível de um dogma; e que não se permite o direito de deformar a natureza magnífica e a imagem quase-divina do homem, em holocausto aos mitos que implantaram o bolchevismo no domínio da arte.”⁵¹

Lucy Marins de Almeida também lembra o caráter universalista das predileções artísticas de seu pai:

“Ele gostava de música erudita, Chopin, Schubert, Mozart, mas ele reconhecia o chorinho como expressão cultural, como podemos observar em sua obra. A admiração dele por música erudita era grande. Autores clássicos como Schopenhauer e Ibsen tinham a sua admiração. Ele admirava o que ele considerava o melhor da cultura européia. Mas buscava apesar das influências moldá-las no nosso ambiente. Seth sempre teve preocupação com a cultura do brasileiro, que ele achava pobre, muito influenciado pela do estrangeiro, mas não procurando a leitura exata, do que ele considerava o melhor da cultura européia, como Charles Dickens, todos esses escritores que ele queria ver divulgados em quadros a bicos de pena.”⁵²

⁵¹ DANTAS, Julio. **O Álbum de Seth**. Correio da Manhã, 15 de agosto de 1937

⁵² ALMEIDA, Lucy Marins de. Em depoimento ao autor, em 19 de junho de 2002.

2.2 SETH E A VALORIZAÇÃO DA CULTURA NEGRA

O presente capítulo se indaga quais as inovações que a obra de Seth trouxe na representação de personagens negros em relação a história da caricatura brasileira. Ou seja, qual singularidade apresenta sua obra em relação a própria história da representação do negro na caricatura brasileira. Apresentaria a obra de Seth uma visão estereotipada, um clichê, uma visão tradicional sobre o negro ? Ou, ao contrário, sua obra teria um caráter de vanguarda na valorização da cultura dos negros brasileiros ?. Para alcançar tal objetivo, contudo, faz-se necessário fazer uma introdução da história da representação do negro nas artes visuais brasileiras, e a obra de Carlos Moura, “A Travessia da Calunga Grande”, torna-se obra de referência fundamental para ponto de partida dessa análise.

Carlos Eugênio Marcondes de Moura, em “A Travessia da Calunga Grande – Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899)” refere-se a três momentos distintos na história brasileira até o final do séc. XIX, na qual os negros são retratados na visualidade brasileira: a invasão holandesa, no século XVII, quando surgem os registros pioneiros sobre o afro-negro, registros esses dos artistas que vieram com Maurício de Nassau; a iconografia parca do séc. XVIII, em decorrência da dificuldade de acesso do interior da colônia ao estrangeiro, sobretudo das regiões de mineração de ouro e outros minérios; a multiplicidade de imagens do século XIX, resultante da abertura dos portos, e da vinda de expedições científicas, viajantes, e sobretudo, artistas talentosos. A estes estrangeiros viriam se juntar dois caricaturistas importantes, o alemão Henrique Fleiuss e o italiano Angelo Agostini.

Sobre a tradição da caricatura no Brasil no tocante a iconografia sobre o afro-negro e seus descendentes no século XIX, em relação a sua tipologia, Carlos Moura caracteriza cinco tipos de representação:

- 1- o retrato, feito a partir do modelo vivo ou da fotografia, relativo a personalidades de destaque no mundo das artes ou da política. Convencional, comemorativo, e, em alguns casos, publicado por ocasião do falecimento do homenageado;

- 2- O *portrait-charge*, ou seja, o retrato caricatural, onde se enfatizam certos aspectos das particularidades anatômicas dos retratados;
- 3- A alegoria, que festeja personalidades ou fatos (*Ventre Livre, à Abolição*) divulgadas com relevo, e que podem ter também um caráter humorístico (políticos do Império travestidos de Deuses do Olimpo, por exemplo);
- 4- A caricatura, em que se recorre a representações jocosas, satíricas, ora grotescas, sobretudo ao negro escravizado e ao negro livre finalmente, ao tentar ocupar o espaço da cidadania e participar da vida social;
- 5- O registro de fatos diversos (cenas da vida cotidiana, festas como o entrudo e o carnaval, o engajamento do negro na Guerra do Paraguai, ocorrências policiais, as campanhas abolicionistas, etc).

Carlos Moura relata dificuldades nas análises das caricaturas: “Através da caricatura penetramos no plano da ambiguidade e da contradição. Ela, por sua própria natureza, é circunstancial, localizada, datada, seu desvendamento e fruição só se realizam plenamente pelos contemporâneos que as contemplam...”.⁵³ Em seu estudo, Moura vê posturas pejorativas aos negros em muitos desenhos de Fleiuss, Agostini, e outros desenhistas, mas também reconhece que para a mentalidade da época não haveria contradição entre a recusa de incorporar o negro à cidadania e o caráter moral, e a defesa humanitária, das campanhas abolicionistas, que encontraram nas páginas da *Revista Ilustrada* de Agostini, nos editoriais e nas imagens, a mais irrestrita acolhida, através das denúncias de maus-tratos, da exploração do trabalho servil, do incentivo ao clube e manifestações abolicionistas.⁵⁴ Ele finaliza o capítulo: “Numa sociedade como a brasileira, que se vem estruturando na base das mais aberrantes contradições, esta cisão ainda aguarda melhores e mais convincentes análises.”⁵⁵

Por outro lado, muitas caricaturas que Moura aponta como depreciativas em relação ao negro, podem ser antes a constatação social do espaço adquirido

⁵³ MOURA, Carlos. *A Travessia da Calunga Grande – Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899)*. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. 29

⁵⁴ *Idem*, p. 33

⁵⁵ *Ibid*, p. 33

pelo negro à época do que propriamente a visão preconceituosa do caricaturista. Quer dizer, é importante separar a charge editorialista – que expressa a opinião do autor -, à do chargista cronista - que muitas vezes apresenta a opinião de uma parcela da sociedade, buscando evidenciar um momento. É oportuno citar que ocorre nas charges apresentadas no livro de Carlos Moura um certo preconceito estético, não somente aos negros, mas também aos orientais, chineses, vendo-se de forma negativa sua inserção na vida econômica nacional pelas caricaturas. Porém, acreditamos que tais imagens teriam que ser mais bem pesquisadas, olhando-se o contexto.

Por isso, se Moura afirma a predominância de uma visão estereotipada e pejorativa em relação aos negros, também é oportuno dizer que a representação de tipos e personagens negros na publicidade foi secularmente ofuscada, seja por sua ausência ou eventual visão preconceituosa. Nesse particular, o pioneirismo de Seth tem suma importância, se constarmos por exemplo, que na apresentação do álbum “100 Anos de Propaganda”, o editor afirma sobre esse arianismo na propaganda brasileira ainda nos anos 1930 e 1940: “O sabonete Lever era preferido por ‘9 entre 10 estrelas do cinema’. As fotos de modelos provinham dos Estados Unidos: mulheres lindas, sem dúvida, mas quase todas louras.”⁵⁶

É importante lembrar, conforme já salientamos, que, só por volta de 1860, começaram a aparecer os primeiros painéis de rua, bulas de remédios e panfletos de propaganda. Quinze anos depois, em 1875, os jornais “O Mequetrefe” e “O Mosquito” inauguravam os reclames ilustrados. Doravante, desenhos e caricaturas passaram a ocupar um espaço cada vez maior na publicidade, sobretudo depois de 1898, com o surgimento do jornal “O Mercúrio”, impresso em duas cores e contando com a participação de caricaturistas como Julião Machado, Bambino e Belmiro de Almeida.

Percebemos que até os anos 1950 na publicidade impressa brasileira predominava a ausência de elementos e personagens negros. Como bem classifica ainda a resenha do capítulo 1900/1910 do livro “100 anos de Propaganda”:

“Os anúncios ganham cores, maior bom gosto, é a nossa fase art-nouveau. Artistas conhecidos passam a desenhar para a publicidade (K.Lixto, Gil, Julião Machado, Luiz Peixoto, Raul e Vasco Lima), poetas famosos são os nossos primeiros *copywriters* (Olavo Bilac,

⁵⁶ **100 Anos de Propaganda**. São Paulo: Editora Abril, 1980. p. 1

Emilio de Menezes, Hermes Fontes, Basilio Vianna e, pouco mais tarde, Bastos Tigre). É o tempo da sátira política na propaganda, que se iria prolongar por toda a década seguinte.”⁵⁷

Em 1900/1910, estamos em plena *Belle Époque*, e a figura da mulher é bela, sensual, sedutora e sobretudo europeia, e a estilização das obras dos artistas com influência francesa. Outro artista que também terá papel de destaque na caricatura publicitária nessa época é J.Carlos. Porém, numa análise desse álbum “100 anos de Propaganda”, constatamos que Seth seria um dos poucos artistas a retratar personagens negros nos idos de 1910, como na propaganda de motores para motocicletas dos Agentes Castro D’Almeida & Cia, na qual um homem gordo fala para a mulata que está sendo transportada num assento anexo: “Não tenhas medo, mulata! Isto é ‘REX’ de 2 cilindros e 6 cavalos!” (fig. 30) Esse trabalho foi publicado na revista *Careta* em julho de 1913. Além dessa obra de Seth há apenas mais um registro de propaganda com personagens negros, até o capítulo dos anos 1930, publicada na revista “A Cigarra” em 1916 por outro desenhista. Decerto, em todos os capítulos até os anos 1980 (o final do livro) há absoluta ausência de personagens negros na obra, com a exceção de um anúncio com Pelé, de 1966, das bicicletas Monark.

Assim, é importante destacarmos o papel de Seth como valorizador da cultura do negro. Alvarus, famoso caricaturista contemporâneo de Seth, e também historiador da nossa caricatura, lembra com entusiasmo a importância que a obra publicitária teve para o artista:

“Não poderia deixar passar sem referência a carga de popularidade que Seth adquiriria, por volta dos anos 40, através de suas grandes composições humorísticas publicitárias, reproduzidas, geralmente, em páginas inteiras nos mais categorizados jornais diários do Rio, de um estabelecimento comercial, um armarinho, localizado na Avenida Passos, a Casa Mathias, cujo dono, o português Mathias, com a sestrota mulata Virgulina, eram os principais personagens das insólitas charges.”⁵⁸

Essa produção da Casa Mathias, popularizada na imprensa carioca, caracterizou-se por uma estética extravagante, onde nem sempre o “belo” tinha

⁵⁷ **Idem**, p. 15

⁵⁸ COTRIM, Álvaro. **Flagrantes Cariocas** - A obra gráfica do caricaturista Seth. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Catálogo Comemorativo, 8/11 ago 1984. p. 3

importância, e representou um marco para a história da publicidade. Por conseguinte, a contribuição de Seth no campo da publicidade foi apontada por vários autores, inclusive no recente ensaio “Publicidade em revistas”, do livro “A Revista no Brasil”, com a supervisão editorial do crítico Leonel Kaz:

“No início do século XX, a publicidade passou a aproveitar-se dos avanços técnicos da imprensa, responsáveis pela qualidade gráfica das ilustrações e fotografias, além da exuberante novidade que foi a impressão em cores. Grandes nomes da caricatura e da ilustração, como Julião Machado, J.Carlos, Raul Pederneiras, K.Lixto, Seth e Luiz Peixoto, foram então chamados para conceber anúncios.”⁵⁹

Por outro lado, cabe dizer que a utilização contínua de imagens grotescas e a presença maior de negros indica a singularidade do artista entre outros caricaturistas, conforme podemos ver sobretudo pela ausência no trato da contribuição do negro na publicidade, verificando-se as obras criadas por outros desenhistas nos poucos estudos sobre a história da publicidade brasileira. Esse traço da representação em sua obra, entre outros, possibilitou uma nova percepção sobre os personagens e hábitos urbanos, incluindo a valorização do negro, que se desenvolve concomitantemente com a ampliação do mercado para produtos originados nesse setor.

Por outro lado, na série *Flagrantes Cariocas*, apresentadas no álbum “Exposição”, Seth publicou sua primorosa série de sátiras sobre os costumes populares, com imagens em que se evidenciaria um arguto observador dos hábitos e costumes do Rio de Janeiro da época, e também valorizador na representação que incorpora a cultura dos negros na sociedade, como podemos avaliar em várias obras como “Fazendo ‘chorar’ o pinho”, “Rádios - Programas de Estúdio”, “E.F.C.B. – Direto a Cascadura ou vice-versa”, entre outras, cuja originalidade e força expressiva fazem dessa série de trabalhos um dos pontos altos da caricatura brasileira.

Lucy Marins de Almeida, filha do artista, lembra: “Seth tinha essa posição a favor da mistura, da miscigenação, da incorporação do negro na cultura, e da cultura do negro na sociedade. Ele próprio era moreno. E aproveitava sempre o mote que estava acontecendo no país para poder tornar o assunto em caricatura. E

⁵⁹ KAZ, Leonel. *A Revista no Brasil*. São Paulo: Editora Abril, 2000. p. 203

as caricaturas eram muito visadas, procuradas pelos leitores, logo de manhã.”⁶⁰ Ela complementa ainda, e faz uma leitura do quadro “E.F.C.B. – Direto a Cascadura ou vice-versa” (fig. 16):

“Ele inseriu o negro em todas as caricaturas, porque a Virgulina era uma mulata sestrosa. Ele foi criticado na época por causa da inclusão do negro, que vinha da escravidão, e a elite nunca aprovou essa série de trabalhos com o negro participando da vida pública nacional. No desenho “E.F.C.B. – Direto a Cascadura ou vice-versa” destacaríamos a atualidade. Este era o trem da Central do Brasil da época. Porque o trem era usado pela população. E é bastante atual, pois os ônibus e trens se enchem bastante de pessoas, porque ainda hoje há dificuldade no trânsito devido ao problema da superpopulação nas metrópoles. Esse quadro reflete também a variedade, e também ressalta a figura do negro. E aqui também vemos o negro fumando charuto, uma moça encostada em um rapaz, mostrando interesse, um velhinho achando ruim da presença da criança endiabrada, evidenciando a participação do negro muito realista na vida carioca. O desenho tem uma ambientação muito bem desenhada, com a preocupação de registrar os embrulhos, o suporte da bagagem, para dar um certo conforto à população. E quase todos eles com chapéus, que hoje saiu de moda.”⁶¹

Por conseguinte, em outro famoso quadro, “Quando a ‘morena’ Passa” (fig. 2), Seth retrata um homem cobiçando uma negra. Lucy Marins considera que esse “era o típico do português que veio aqui para o Brasil. Os brasileiros tinham muita preocupação em copiar os estrangeiros. E ele não. A posição dele era já bem típica na época de um malandro brasileiro, carioca, apoiado na árvore, fumando. A negra está bem vestida, de brincos, bem valorizada, achando seu lugar na sociedade.”⁶² Assim, tal representação é uma contrapartida ao que podemos chamar de clichê, com a presença dos negros em cenas pejorativas, convencionais. Outro caricaturista contemporâneo, o argentino-brasileiro Trimano, ao ver esse trabalho, certa vez comentou: “Esse homem que corteja a negra deve ser brasileiro ou português, italiano ou espanhol, dificilmente um norte-americano ou inglês.”⁶³

⁶⁰ ALMEIDA, Lucy Marins de. Em depoimento ao autor, em 19 de junho de 2002.

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ TRIMANO., Luiz Rodolfo. Em depoimento ao autor, em 14 de maio de 2001.

Na obra “Um ‘Choro’ Alegre” (fig. 3), Lucy Marins considera a valorização da gafeira e do choro como gênero musical na obra de Seth:

“Seth retrata essa obra dessa forma porque a gafeira era uma coisa de negros, onde brancos não entrava, não tinham vez, diferentemente de hoje quando todos são aceitos. Mas retratava com muita acuidade a cara alegre das pessoas, o que está hoje muito em moda nas novelas. E a gafeira é ponto de encontro até hoje daqueles que gostam de ouvir boa música brasileira e mostrar seus passos, porque o chorinho era uma das músicas mais elaboradas, porque os passos tinham regras muito rígidas. Essa obra era uma homenagem a gafeira, e ninguém nunca tinha pensado nessa homenagem, porque naquela época a gafeira era uma coisa menor, popular, que a elite não participava. E que tinha popularidade junto aos negros, pois não tem nenhum branco nesse desenho. Nem os músicos, nem a orquestra tem a presença de brancos. Mas a preocupação dele na valorização da cultura dos negros era evidente, podemos perceber no tratamento das roupas. Uma singularidade dessa obra é que a personagem de foco principal, a mulata que está dançando, tem uma similaridade com a Virgulina da série Casa Mathias, outra mulata sestrosa.”⁶⁴

Na obra “Rádio – Programa de Estúdio” (fig. 27), Seth representou um artista negro tocando pandeiro e seu grupo musical cantando dentro de uma vitrine. Aqui uma representação típica da Rádio Nacional, onde ficava a redação do jornal “Noite Ilustrada”, onde Seth trabalhava. Seth representou de um lado o patrocinador, o dono da rádio, que só quer saber do horário, não está preocupado com a música em si, e por outro lado, os músicos se esforçando, tocando samba ou chorinho.

Uma comparação entre a descrição de Moura sobre a abordagem do negro por um caricaturista do Império e a obra de Seth torna-se uma comparação singular. Moura cita como exemplo uma caricatura de J. Mill, intitulada “O Beijo de Arditi” (fig. 31), publicada na revista Bazar Volante, em 25 de março de 1866, que para nós também serve como contraponto comparativo à obra de Seth. Sem

⁶⁴ ALMEIDA, Lucy Marins de. Em depoimento ao autor, em 19 de junho de 2002.

concordar com todos os apontamentos de posturas racistas dos nossos caricaturistas do Império levantadas por Carlos Moura⁶⁵, essa caricatura torna-se um exemplo singular por apresentar uma marca pejorativa aos negros, pois nessa caricatura de J. Mill se vêem bela e elegante mulher branca e um casal de negros beijando-se na boca. “As duas imagens se opõem: a mulher, em atitude muito hierática, rígida, distanciada, e o casal vestido com extrema simplicidade, descalço (...) Que beijo é este, quem é esta mulher ?”⁶⁶ – indaga Carlos Moura. Moura complementa que a leitura dos comentários do articulista anônimo da revista permite entender melhor a intenção do caricaturista:

Mlle Lovato, cantora, apresenta-se no *Alcazar Lyrique*, e sua interpretação da conhecida ária *Il Baccio* (O Beijo), do compositor italiano Ardit, provoca uma crítica arrasadora: ... A Música é brilhante. Mlle. Lovato torna-a plangente. D’um beijo inebriante faz um beijo de... A primeira qualidade do artista é o gênio. Onde ele se encontra em Mlle. Lovato ?.⁶⁷

Moura formula então: “Este beijo de..., que deveria ser inebriante, produzido pelo talento rarefeito de Mlle. Lovato, tem sua contrapartida no beijo trocado pelo casal de negros, cujas características físicas são, aliás, representadas grotescamente. Além do mais, o escravo equilibra na cabeça um ‘tigre’, barril em que é carregado o excremento e outros dejetos de seus senhores, para serem lançados nas águas do mar, dos rios ou em terrenos baldios.”⁶⁸

Por outro lado, podemos ver enorme diferença no tratamento do tema se comparamos essa obra de J. Mill com, por exemplo, a obra “O Democrático Bonde” (fig. 19) de Seth. Assim, se por um lado há a crítica aos negros na visão

⁶⁵ Carlos Moura em **A Travessia da Calunga Grande**: “Avançou nosso entendimento sobre a intenção pejorativa da caricatura e avançará muito mais, quando tivermos sob nossos olhos as imagens do negro nas revistas ilustradas.” (p. 29/30). “Alusão nada sutil às origens negras de alguns políticos do Segundo Reinado é o fato de os representar com características simiescas. Vemos, por exemplo, o Visconde de Inhomirim, cujo pseudônimo literário era Timandro, em caricatura de Henrique Fleiuss, acompanhada dos seguintes versos: “Toda gente se admira / do macaco fazer renda! / quanto mais de ver Cupido / ser caixeiro de uma venda!! / quanto mais de vêr Timandro / andar hoje de commenda!!!. O barão de Cotegipe, em caricatura de Agostini, contempla-se num espelho e vê nele refletida não sua imagem, mas a de um macaco ou, segundo a legenda, de um macacão.” (p. 31) No entanto, colocamos em dúvida a alegação do autor, pois a representação da fisionomia humana de forma antropomorfizada como animais é uma característica da caricatura desde seus primórdios, na Grécia, e já presente na caricatura brasileira do século XIX.

⁶⁶ MOURA, Carlos. **A Travessia da Calunga Grande – Três Séculos de Imagens sobre o Negro no Brasil (1637-1899)**. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial do Estado, 2000. p. 29/30

⁶⁷ **Idem**, p. 30.

⁶⁸ **Idem**, p. 30

de J. Mill, vistos numa visão estereotipada e negativa, por outro, temos que reconhecer que a obra “O Democrático Bonde” de Seth apresenta uma defesa da condição democrática do bem-estar público de dois negros enamorados -- que agarrados um ao outro em plena condução de um transporte parecem nem se preocupar com seus arredores –, pois estão sendo vistos de forma furiosa por uma senhora preconceituosa, e ao mesmo tempo, também por um olhar complacente e generoso de uma jovem. Essa charge de Seth parece nos dizer que o olhar furibundo dessa senhora, com uma fisionomia arrogante, representa algo velho, uma atitude arcaica e ultrapassada, e concomitantemente, o olhar jovem da moça representaria um olhar moderno, democrático, livre de amarras preconceituosas, portanto atualizado e crítico em relação a eventuais preconceitos. Percebe-se positividade no olhar da moça, e uma crítica ao temperamento da velha senhora, aqui figurada um tanto quanto ridícula em seu traje bonachão. Por conseguinte, a charge apresenta-se atual até hoje, mesmo tendo sido realizada nos anos 1930, pois Seth não esconde a triste realidade do preconceito racial, mas o identifica e o critica. Sua diferença em relação a charge anteriormente citada consiste em Seth vislumbrar a positividade da democracia racial, ao contrário de J. Mill, que caracterizou o casal de negros de forma torpe, portanto, com uma visão racista e preconceituosa.

Reconhecemos, por outro lado, que há um diferencial de tempo entre uma comparação analítica da obra de dois caricaturistas tão separados pelo espaço de tempo, cerca de 70 anos, pois Seth criaria seus cartazes publicitários e suas caricaturas de costumes sobre o negro sobretudo a partir dos anos 1920 e 1930, não obstante já no seu início de carreira, anos 1910, apresentar os primeiros lampejos da incorporação de personagens negros. Mas é notório que mesmo entre os caricaturistas de sua geração será Seth aquele que mais vai absorver e representar com vigor a cultura e a presença de personagens negros na caricatura brasileira, sendo por isso mesmo, um dos caricaturistas brasileiros a contribuir com o esforço de modernidade que outros artistas, ligados a pintura, a música e a literatura, estavam buscando no êxito de se ensejar as bases de uma fisionomia cultural brasileira, multifaceta, rica e original.

Nessa perspectiva, poderíamos dizer que a obra de Seth não coloca em relevo apenas a valorização da contribuição negra à cultura, mas também destaca o aspecto da cultura da miscigenação como traço do perfil e da identidade

nacional de nosso povo, pois Mathias e Virgulina, branco e negro, representam esse caráter de miscigenação racial. Nesse sentido, é importante ressaltar que Seth coloca os personagens dessa série publicitária em condições de igualdade racial, pois ambos são protagonistas nas mesmas condições, e os personagens coadjuvantes – brancos e negros – participam com a mesma atmosfera festiva, coletiva, evidenciando uma democracia racial em suas atitudes e cenas. Entre a percepção e realidade, Seth capta a realidade através de sua singular visão, na qual os negros tem papel de destaque junto com os brancos, evidenciando uma visão de país mestiço, miscigenado, misturado, onde as idéias arianistas não tem vez. Assim constitui a sua visão de Brasil, o que pode ser constatado em inúmeras obras da série *Flagrantes Cariocas*, já mencionadas, como “Fazendo ‘chorar’ o pinho”, “Um ‘choro’ alegre”, “Quando a ‘morena’ Passa”, “Rádios - Programas de Estúdio”, “E.F.C.B. – Direto a Cascadura ou vice-versa”, e também na série *Casa Mathias*. Nas palavras de Gilberto Freyre, em “*Sobrados e Mucambos*”, autor que Seth conhecia a obra e poderia muito bem parafrasear:

“O encontro de culturas, como o de raças, em condições que não sacrifiquem a expressão dos desejos, dos gostos, dos interesses de uma ao domínio exclusivo de outra, parece ser particularmente favorável ao desenvolvimento de culturas novas e mais ricas que as chamadas ou consideradas puras. (...) Por isto, Lars Ringbom vê no mestiço a melhor solução para os extremos de individualismo ou de coletivismo, nas grandes raças e nas grandes culturas, que ele considera puras. O Professor Hooton, por sua vez, lembra que o Egito chegou à sua riqueza extraordinária de civilização pela miscigenação profunda: sobre o fundo de raça mediterrânea, o elemento negro, o armenóide e possivelmente o nórdico. A Grécia também... À formação de Roma concorreram mediterrâneos, nórdicos e alpinos. (...) No Brasil, uma coisa é certa: as regiões ou áreas de mestiçamento mais intenso se apresentam as mais fecundas em grandes homens.”⁶⁹

Por outro lado, já que falamos que a obra de Seth não obedece aos conceitos preconcebidos dos estereótipos padrões atribuídos aos tipos negros, é importante definirmos o conceito de estereótipo. O historiador L. A. Costa Pinto, autor de

⁶⁹ FREYRE, Gilberto. **Sobrados e Mucambos**: Introdução à História da Sociedade Patriarcal no Brasil – Decadência do Patriarcado Rural e Desenvolvimento do Urbano”. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1968. 4a ed., 2º Tomo, p. 659/660.

“O Negro no Rio de Janeiro”, livro clássico na sociologia brasileira publicado em 1952 que discute as relações de raça no Brasil, exemplifica esse conceito:

“As opiniões correntes que temos sobre as coisas são, em regra, apenas parcialmente verdadeiras e resultantes de experiências concretas: a outra parte, não demonstrada, não lógica, é representada pelo estereótipo que temos em mente à respeito do que imaginamos que as coisas são. A expressão estereótipo – *pictures in our heads* – usada por Lippmann, quer indicar precisamente essas idéias e imagens que temos em mente, em grande parte não comprovadas nem demonstradas, que constituem a parte sub-inteligente de nossas opiniões e julgamentos sobre pessoas, coisas e situações sociais com as quais entramos em relações e a respeito das quais agimos. (...) Julgamentos e ações, imagens e explicações que tendem a se fixar e permanecer, resistindo à revisão crítica e racional.”⁷⁰

Para Costa Pinto, as situações típicas nas quais os estereótipos passam a se integrar ao sistema de valores de um grupo e às pautas individuais de conduta de seus membros – são as situações de conflito social e de antagonismos e tensões inter-grupais, refletindo principalmente as diferenças de classe, relações de raças e conflitos religiosos e internacionais.⁷¹ Ele sublinha:

“De fato, se pronunciarmos, na conversa comum com um grupo de pessoas, palavras como “senador”, “poeta”, “capitalista”, “selvagem”, “protestante” – para citar exemplos corriqueiros – logo se desenha o quadro, o retrato, a imagem, ou seja, o estereótipo correspondente – que, por sua vez, varia em relação à posição de cada um em face às expressões concretas do que aquelas palavras exprimem no mecanismo das relações sociais. Assim, quando falamos do “negro”, do “mulato”, ou de “pessoas de cor”, a diferentes interlocutores – a imagem que se forma na mente de uns pode ser a do *mártir*, na de outros pode ser a de ser *inferior*, na de terceiros pode ser a de *uma pessoa igual às demais diferindo apenas pela cor da pele*. O negro, ou mestiço, ou pessoa de cor, de fato a que estivermos nos referindo pode ser uma coisa ou outra, ou uma terceira, já que estereótipos diferentes podem existir em torno de uma mesma situação, coisa ou pessoa.”⁷²

Para ele, uma vez formados e consolidados os estereótipos eles como se interpõem entre a percepção e a realidade, fazendo o indivíduo ver, ao invés de

⁷⁰ PINTO, L. A Costa. **O Negro no Rio de Janeiro**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1952. p.195

⁷¹ **Idem**, p. 196

⁷² **Ibid**, p. 196

cada tipo, o estereótipo correspondente. “As situações e pessoas passam a ser apreciadas à luz dos estereótipos existentes, que, conforme o caso, dificultam ou facilitam o estabelecimento de contatos e experiências novas, pela força estabilizadora que tem e pela fixidez que os caracteriza.”⁷³ – formula. Costa Pinto complementa:

“A *inferiorização circular* do negro na sociedade brasileira tem sido, entre nós, um fecundo filão de estereótipos raciais. Ela consiste no seguinte: o negro, historicamente colocado em posição econômica e social inferior, tem essa posição social explicada e justificada, pelos portadores do preconceito, como sendo um produto da inferioridade racial; essa opinião, por outro lado, gera e mantém estereótipos que funcionam como barreiras, quer de ordem objetiva, quer de ordem subjetiva, que impedem ou dificultam a ascensão social do negro, fazendo com que produtos do preconceito e da desigualdade de oportunidades sejam utilizados para a sua própria justificação.”⁷⁴

Para ele, o estereótipo tem largo papel na economia do esforço de pensar e se fundamenta, grandemente, na inércia mental e na falta de espírito crítico. Por outro lado, “o estereótipo nunca é neutro”, “eles são forjados e estão sempre refletindo situações de conflito social”; “agem como força estabilizadora e, neste sentido, são a negação do pensamento crítico.”⁷⁵ A problemática vai mais além:

“Os sistemas de estereótipos dos grupos socialmente dominantes, a respeito dos que estão inferiormente colocados, sempre representam mecanismos de defesa do que existe, do que está estabelecido, defesa que se torna mais evidente e mais cerrada precisamente no momento em que se começa a discutir, duvidar ou ameaçar a sua validade como explicação e julgamento do mundo. (...) O estereótipo sanciona a “nossa” conduta em face dos outros. Se se põe em dúvida o estereótipo que temos e cultivamos isto representa uma ameaça ao ‘nosso mundo’; e como o ‘nosso mundo’, para nós, é ‘o mundo’, a defesa dos nossos estereótipos sempre nos afigura como a defesa de algo necessário à permanência do ‘mundo’.”⁷⁶

⁷³ **Ibid**, p. 196/197

⁷⁴ **Ibid**, p. 198.

⁷⁵ **Ibid**, p. 198

⁷⁶ **Ibid**, p. 199

Costa Pinto realizou um questionário com alunos de 13 a 22 anos, brancos, de três escolas públicas do ensino médio e de um colégio particular da cidade do Rio de Janeiro, para saber como pensavam os jovens brasileiros no final dos anos 1940.

Nos questionários, houve grande dificuldade em aceitar o casamento inter-racial entre pessoas de cor. Mas isso não torna contraditório as relações entre o homem branco brasileiro e a negra. Para ele, “uma das concepções dominantes, é a de que, para relações extra-conjugais, a mulher de cor, ou, mais especificamente, a mulata, é mulher de eleição. Não tem outro significado, nem outra possível interpretação, o estereótipo corrente de que a mulata é sexualmente mais compensadora: *branca para casar, negra para trabalhar, mulata para f...* – diz a frase feita”.⁷⁷ “Desta desigualdade resultava, para o homem branco, uma situação de domínio absoluto sobre a mulher de cor e, para esta, uma condição de absoluta acessibilidade ao assalto sexual daquele.”⁷⁸ Em decorrência, Costa Pinto considera que, do ponto de vista jurídico, os frutos dessas uniões são geralmente ilegítimos, daí o status marginal – no plano sociológico – do mulato carioca em seu nascedouro. Por outro lado, sublinha que o mulato sofre menos do que o negro de certa ordem de preconceitos de marca, ou de cor, devido a sua própria miscigenação.

Por conseguinte, numa sociedade em mudança como a dos anos 1940/50, as respostas dos questionários indicam maior hostilidade para com os mulatos do que aos negros, visto que o mestiço – híbrido de branco e negro – tornavam-se na escala social aqueles que poderiam acender e conquistar os postos de trabalho do branco. Por outro lado, a maior simpatia para com os negros poderia significar também um maior laço patriarcalista, de solidariedade quase piedosa em relação aos negros, remanescente do tipo tradicional de relações de raça no Brasil entre senhores e escravos, e que nos idos de 1950 já estavam superadas pelas relações contratuais, de empregado e patrão, que predominam nas comunidades urbanas.

Outro item importante a destacar é que os alunos fizeram uma série de classificações na qual os negros e mulatos foram abordados, o que redundou nos seguintes termos: inteligente, brigão, hipócrita, traidor, inferior, pouco inteligente, trabalhador, fala muito, valente, corajoso, humilde, gosta de mandar, preguiçoso,

⁷⁷ **Ibid**, p. 203

⁷⁸ **Ibid**, p. 214

negocista, esportivo.⁷⁹ Expressões como humilde, e outras desta ordem, também foram frequentes na caracterização do negro. Para Costa Pinto, além da condição de humilde propriamente dita, tal adjetivo pode indicar também: ignorante, rude, deseducado, inconveniente, analfabeto, ridículo, mal vestido, habitante do morro, etc:

“Não raro, esse estado ou condição que se designa com a palavra humilde, é utilizado como matéria prima para a configuração de tipos cômicos com que, através do folclore ou da literatura escrita, a criança brasileira cedo se familiariza; neste caso, da humildade de condição e da rusticidade de espírito – resulta a comicidade, o papel desastrado que o estereótipo associa a essas figuras pigmentadas de lendas e historietas infantis.”⁸⁰

Podemos aqui lembrar, em contrapartida à imagem dos negros apresentada por Seth, não estereotipada, colocando-os em igualdade com os personagens brancos, a alegação de Costa Pinto: a figura do personagem negro Benjamim, personagem do início do século XX da revista infantil “O Tico-Tico”, leitura tradicional da infância brasileira, e que para ele, é um paradigma original por servir de modelo a muitos outros personagens que constituem leitura habitual das crianças brasileiras.⁸¹

Por outro lado, Florestan Fernandes defende a tese no livro “A Integração do Negro na Sociedade de Classes”, clássico de 1965, que houve na sociedade brasileira um abrandamento indireto das relações entre “negro” e “branco”, na esfera da acomodação racial. Assim, nos anos 1950/60, ele transcreve passagem de um entrevistado que admite que seria impraticável impedir o casamento da filha ou da irmã com um “negro”. Entretanto, Florestan Fernandes afirma: “Nem sempre (para não dizer raramente), a aceitação de comportamentos aparentemente mais tolerantes contém uma mudança qualitativa da mentalidade dos agentes. O ‘preconceito de cor’ pode ficar mais sufocado e escondido. Nem por isso ele cede lugar à simpatia e à comunhão.”⁸²

⁷⁹ **Ibid**, p. 204

⁸⁰ **Ibid**, p. 211/212

⁸¹ **Ibid**, p. 212

⁸² FERNANDES, Florestan. **A Integração do Negro na Sociedade de Classes**. São Paulo: Dominus Editora / Editora da Universidade de São Paulo, 1965. p. 328-329.

Assim, podemos afirmar que, se no plano social as questões que envolvem as relações inter-raciais entre o “branco” e o “negro” colocam-se numa problemática complexa, torna-se mais característico o fato de Seth ter escolhido como tema principal de sua obra publicitária justamente o aspecto de inter-afecção racial como marco, fazendo dos personagens Mathias e Virgulina o foco de suas obras, como poderemos ver em detalhes no capítulo sobre a história da Casa Mathias. Ciente de que tal fato reproduzia um caso verídico, pois Mathias e sua esposa mulata realmente existiram, e que tal modelo reproduz o padrão tradicional homem branco (brasileiro ou português...) e mulher negra, destacado historicamente na antropologia brasileira, nem por isso não poderemos deixar de reconhecer seu pioneirismo e vanguarda nas centenas de propagandas publicitárias em que Seth evidencia a contribuição e o universo da cultura negra despontando como singular na cultura brasileira. Ademais, como já apontado, tais campanhas sofreram o peso do preconceito na época.

Entretanto, Costa Pinto lembra que, o *facies* estereotipado do malandro carioca, que o senso comum configurou e é à base do qual julga e interpreta os homens e os fatos da *mala vita* da metrópole, encarna-o na figura a) de um negro ou mestiço; b) que vive num morro, numa favela; c) “negro”, ou “mulato”, e “morro” – são elementos essenciais do estereótipo do malandro e nisso refletem, de modo primário e parcialmente verdadeiro, a associação real e objetiva que existe entre os elementos: a) classe social b) condição étnica, c) situação ecológica, e, principalmente, d) desajustamento social e econômico, que estão à origem do tipo social do malandro.⁸³ A função mistificadora do estereótipo consiste, neste caso, mais uma vez, em interpretar como fatalidade biológica o que é produto da organização social. Costa Pinto considera que é uma falácia o jargão que “no Brasil não existe preconceito racial”, formulando que este é o supremo estereótipo que os autores nacionais e estrangeiros o tem repetido como verdade pacífica.⁸⁴

No entanto, para Roberto da Matta, antropólogo autor do livro “O que faz o Brasil Brasil”, ensaio moderno de antropologia social, publicado nos anos 1980, o conceito de malandragem torna-se mais abrangente, independente do item cor:

⁸³ PINTO, L.A Costa. **O Negro no Rio de Janeiro**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1952 p.210-211

⁸⁴ **Idem.** p. 225

“Não há no Brasil quem não conheça a malandragem, que não é só um tipo de ação concreta situada entre a lei e a plena desonestidade, mas também, e sobretudo, é uma possibilidade de proceder socialmente, um modo tipicamente brasileiro de cumprir ordens absurdas, uma forma ou estilo de conciliar ordens impossíveis de serem cumpridas com situações específicas, e - também - um modo ambíguo de burlar as leis e as normas sociais mais gerais. A possibilidade de agir como malandro se dá em todos os lugares. Mas há uma área onde certamente ela é privilegiada. Quero referir-me à região do prazer e da sensualidade, zona onde o malandro é o concretizador da boêmia e o sujeito especial da boa vida. Aquela existência que permite desejar o máximo de prazer e bem-estar, com um mínimo de trabalho e esforço. O malandro, então, conforme tenho acentuado em meus estudos, é um personagem nacional. É um papel social que está à nossa disposição para ser vivido no momento em que acharmos que a lei pode ser esquecida ou até mesmo burlada com certa classe ou jeito.”⁸⁵

Desse modo, Roberto da Matta formula que a malandragem não é simplesmente uma singularidade inconsequente de todos nós, brasileiros: “Trata-se mesmo de um modo, jeito ou estilo, profundamente original e brasileiro de viver, e às vezes sobreviver, num sistema em que a casa nem sempre fala com a rua e as leis formais da vida pública nada tem a ver com as boas regras da moralidade costumeira que governam a nossa honra, o respeito e, sobretudo, a lealdade que devemos aos amigos (...)”⁸⁶ Entretanto, consideramos que as representações dos negros na obra de Seth é uma contrapartida ao estereótipo de inferiorização secular dos negros e ao estereótipo do malandro, não somente ao conceito de malandro estudado por Costa Pinto, quanto também a concepção de malandro e malandragem exposta por Roberto da Matta. Seth apresenta os negros sempre bem valorizados através das roupas, da música, da dança, já inseridos num contexto de igualdade e democracia racial em relação aos brancos, apresentando sua contribuição e presença de forma positiva. Nessa perspectiva, é importante notar a representação dos boêmios que Seth cria no desenho “Fazendo ‘chorar’ o Pinho” (fig. 5), no qual eles se vestem bem: camisa de seda, calça boquinha, sapato tricet com salto carrapeta, e um vistoso lenço de seda no pescoço. Ao tentar registrar o Rio noturno, seus sambistas e sua batucada, Seth, em desenhos como “Fazendo ‘chorar’ o pinho”, se aproximava da visão que, posteriormente, o crítico Brito Broca descreveria com nostalgia: “à noite, era difícil conseguir cadeira num

⁸⁵ MATTA, Roberto da. **O Que faz o Brasil Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1987. p. 103

⁸⁶ **Idem**, p. 104

café. O largo (da Lapa), quase intransitável, fervilhava. Os cabarés cheios. O vozerio era ouvido a distância – todo mundo bebendo e cantando, feliz. Uma beleza!".⁸⁷

Por conseguinte, em nenhum momento há na obra de Seth uma representação que evidencia seus personagens - negros ou brancos - numa ótica de um desajustamento social, na tentativa de burlar as leis e as normas sociais jurídicas mais gerais, sendo por isso a contribuição do autor dos *Flagrantes Cariocas* uma contrapartida ao conceito de malandragem visto como traço de nossa identidade, como preconiza Roberto da Matta. Por outro lado, se há na série *Casa Mathias*, como iremos aprofundar adiante, um aspecto burlador e sarcástico, uma visão cômica do mundo, essas características colocam-se de forma legítima na quebra dos padrões de *status quo* racial e social, visto que a própria mistura de raças apresentada por Seth em inúmeras cenas hilariantes constitui a idealização de uma democracia racial, na qual o aspecto do popular e do povo tem fundamental importância. Nessa ótica, há a valorização não somente da cultura do negro mas também a valorização do traço da cultura da miscigenação inerente a sociedade brasileira.

⁸⁷ BROCA, Brito. **Nosso Século**. In: *A Era de Vargas – Coisas Nossas*. São Paulo: Editora Abril, 1980. 2v (1930-1945). p. 150.

2.3 CASA MATHIAS:

2.3.1 MATHIAS E VIRGULINA

No presente capítulo, daremos início ao estudo sobre a obra publicitária de Seth, no qual ele faz uso da linguagem da caricatura, analisando as inovações que Seth trouxe para a publicidade e para a própria arte da caricatura publicitária. Empreenderemos no entanto breve introdução sobre a história da Casa Comercial Mathias, seus atores sociais, sua ligação com a caricatura, e como essa produção de imagens caricaturais publicitárias teve impacto na sociedade carioca de então.

O personagem Mathias é uma representação gráfica do Sr. Mathias Joaquim da Silva, dono da Casa Mathias. A assimilação do personagem Mathias foi tamanha que numa foto, onde ele aparece com o seu sócio principal, José Mendes Mano, o próprio Sr. Mathias aparenta ser o alter-ego em carne e osso do personagem, numa pose hilariante e debochada, tal como na sua caricatura. É interessante notar que Mathias Joaquim da Silva, português de nascimento, sorri, e percebemos a semelhança física com o sorriso do personagem gráfico criado por Seth. Aliás, é importante destacar não somente a semelhança da caricatura de Mathias mas também sua evolução, ou melhor, as variações da efigie do personagem conforme o passar do tempo, pois a série, ao durar décadas, registra o personagem Mathias numa aparência jovial e depois numa aparência mais robusta, adulta. A mulata Virgulina também vai sofrer uma alteração gráfica, porém, mais de estilo do que propriamente envelhecimento. Na foto acima citada, Mathias aparece sorrindo com todos os seus gerentes, que eram quatorze, ao todo. Homem empreendedor, que mostrou seu amor pela arte da caricatura, ele foi também um empresário pioneiro, ao fazer sociedade com vários sócios e inclusive, nos anos 1940, com alguns de seus funcionários, como comprova a reportagem do jornal A Vanguarda, de 8 de novembro de 1942:

“Demonstrando o seu reconhecimento por aqueles que colaboram no seu prestígio, a firma resolveu neste aniversário, premiar os antigos e esforçados auxiliares, elevando-os a sócios da firma. Além, de Mathias e José Mendes Mano, Vanguarda estende as suas felicitações aos sócios Srs. Francisco Augusto Mendes, Attila da Costa e Antônio Gomes da Fonseca, dignos de todo elogio pelo

seu trabalho em prol do grande estabelecimento e mesmo do progresso comercial da nossa terra.”⁸⁸

É oportuno assinalar que a caricatura, no Brasil, já vinha sendo utilizada na publicidade comercial desde o século XIX, por outras empresas e outros caricaturistas, como K.Lixto, Raul, Julião Machado, J.Carlos. Mas, a obra empreendida por Seth, através da iniciativa de Mathias da Silva, traz um pioneirismo e uma marca pessoal, pela coragem de retratar os tipos populares, simbolizando a sua casa comercial na figura da negra Virgulina, numa mensagem tipicamente brasileira.

Esse pioneirismo rompeu com o feitio de publicidade, de estilo inglês, em voga na época, como noticiou uma matéria jornalística:

“Em vez de anúncios circunspectos, moldados em fórmulas inglesas, Mathias da Silva, seu proprietário, preferiu a publicidade revolucionária, utilizando-se do sã humorismo. Com essa publicidade, conseguiu a “Casa Mathias” uma popularidade sem precedentes, tendo clientes em todas as classes sociais da Metrópole”.⁸⁹ “Apareceram, então, os popularíssimos bonecos, representando o Mathias e a Virgulina, em “charges” espalhafatosas e hilariantes, entre vários outros, em geral, disputando em versos de bom humor os artigos da casa. Eram páginas cheias, berrantes, atrativas, que circulavam em toda a cidade e pelo interior, levando a mais original propaganda do estabelecimento que, em consequência, foi crescendo, crescendo.”⁹⁰

José Mendes Mano, outro gerente-geral da loja, também teve um papel importante na incursão desses trabalhos publicitários, como podemos observar na matéria publicada no jornal *A Vanguarda*, de 8 de novembro de 1943: “Foi então aí que igualmente se revelou a sabedoria comercial do Sr. José Mendes Mano, sócio e gerente-geral do estabelecimento, incentivando pelos jornais a campanha de propaganda, feita com alto sentido psicológico.”⁹¹

⁸⁸ *A Vanguarda*, 8 de novembro de 1942.

⁸⁹ *O Aniversário da Casa Mathias*, jornal não identificado, 8/11/1945.

⁹⁰ *Diário da Noite*. “29 anos de grande Sucesso – A ‘Casa Mathias’ festeja a sua data magna”, 8/11/1943.

⁹¹ *A Vanguarda*, 8 de novembro de 1943. Nota do autor: É bem capaz do acervo que ora pesquisamos, uma das fontes para a pesquisa da série Casa Mathias, ter sido guardado pelo Sr. José Mendes Mano, pois até o seu prontuário médico, datado de 1 de agosto de 1942, está anexado. Veio com as anotações: “Serviço Médico na assistência quando quebrei a cabeça na mudança da Casa Mathias.”

Uma questão interessante que deve ser estudada é saber -- assim como o personagem Mathias era uma representação gráfico-caricatural do Sr. Mathias da Silva --, quem era na vida real a mulata Virgulina. Na documentação que possuímos para pesquisa, em nenhum momento aparece o nome real de Virgulina, tampouco uma foto. Mas muitas matérias falam do casamento entre os dois personagens, provavelmente um comentário do sucesso da dupla. Nesse particular, é importante destacar a não separação entre o caráter privado e o público, pois o conhecimento público dessa união foi importantíssima para o sucesso comercial da casa, até porque, Virgulina, mulata e representante da raça negra, significa os laços com o povo.

Porém, há também relatos orais de que os dois eram casados, na vida real, a começar pelo depoimento da própria filha do caricaturista Seth. Entretanto, pelo menos um documento, uma carta datada de 15 de outubro de 1942, de autoria de uma freguesa chamada Mariana Serpa de Almeida e remetida ao Sr. Mathias, fala da união de Mathias com Virgulina:

“Rio, 15 de outubro de 1942.

Ilmo. Sr. Mathias

Como brasileira sincera, freguesa e admiradora que sou, da Querida Casa da Virgulina, venho apresentar o meu protesto pela tolice da Rádio Guanabara estar anunciando um teatro para Domingo à noite, como sendo da Casa Mathias.

Ora, para mim isso não passa de mais uma tapeação da Estação odiada, pois não creio que à querida Virgulina, como legítima brasileira que é, e casada com um filho da gloriosa terra de Camões, vá trair os nossos princípios democráticos deixando que o seu nome seja confundido com os telegramas da Alemanha e as nojentas crônicas totalitárias que marcaram a Rádio Guanabara como a estação inimiga dos brasileiros. Ademais, o Sr. Mathias não será tão tolo de incorrer na antipatia dos brasileiros, dos filhos desta boa terra que acolhe os portugueses como filhos, permitindo tal abuso com o nome da sua casa. Será possível que a Virgulina, que por sinal tem o V da vitória até no nome, vá permitir tal abuso com o seu nome e vá ainda ajudar os facínoras que mataram os brasileiros que estavam a bordo dos navios torpedeados? Espero que o Sr. Mathias de uma prova de que é de fato um amigo do Brasil, não permitindo que o nome da Virgulina seja confundido com os telegramas do Raiche. (...) Sua freguesa assídua e admiradora,

Mariana Serpa de Almeida.”⁹²

⁹² Carta de Mariana Serpa de Almeida remetida ao Sr. Mathias da Silva em 15 de outubro de 1942.

2.3.2 A CASA MATHIAS

Antes de passarmos ao estudo da série de imagens propriamente dita, é importante evidenciarmos a trajetória dessa casa comercial, que teve uma história singular na Cidade do Rio de Janeiro devido a sua produção publicitária, datando alguns momentos importantes da evolução de ambas.

Nesse sentido, faz-se necessário destacar que a obra de Seth e da Casa Mathias inauguram um novo estilo de publicidade, com uma linguagem grotesca e popular. Esse sentido popular foi ressaltado na imprensa, sempre quando do aniversário de casa comercial, em 8 de novembro de cada ano:

“Introduzindo um gênero diferente da publicidade, orientando a sua propaganda no sentido verdadeiramente popular, criando as caricaturas de Mathias e Virgulina, hoje conhecidas de norte a sul e de leste a oeste, a Casa Mathias se assegurava uma trajetória feliz e brilhante. Um profundo senso psicológico favoreceu a simpatia geral pela Casa Mathias”.⁹³

Tais desenhos publicitários que levantamos para pesquisa datam dos anos 1930, mas temos uma referência de uma obra publicada no *Jornal do Brasil*, em 1926. Apesar de inúmeras matérias jornalísticas sobre essa casa comercial relatar que desde o início de sua fundação, em 1914, já havia a propaganda da Casa Mathias, porém, somente a partir do final dos anos 1920 que Seth começaria a fazer seus disparatados anúncios. Matérias que noticiam a fundação da Casa Mathias traziam o seguinte texto (reportagem “O 29^a aniversário da Casa Mathias”):

“No ano de mil novecentos e quatorze, em que explodiu a Grande Guerra, fundou-se nesta Cidade a Casa Mathias. (...) Encarou a luta com inteligência e bom humor, realizando, então, uma ruidosa campanha de publicidade pela imprensa, a mais original que se conhece, popularizando em todo o país as engraçadíssimas caricaturas que são o Mathias e a Virgulina. Aí o maior segredo do seu grande, retumbante êxito comercial –

⁹³ **Comércio Carioca a Casa Mathias – Comemora amanhã o seu 31^o aniversário**, jornal não identificado, 8 de novembro de 2003.

a propaganda bem lançada, com bom senso e, sobretudo, com um alto sentido psicológico.”⁹⁴

Outra matéria reforça que a publicidade comercial com os personagens Mathias e Virgulina obteve sucesso por causa do seu humorismo:

“(…) A ‘Casa Mathias’, fugindo à regra geral dos anúncios circunspectos, traçou logo um programa diferente, revolucionário mesmo, para a sua publicidade. Abandonando os velhos métodos, Mathias da Silva, proprietário do querido estabelecimento, resolveu utilizar-se do humorismo para seus anúncios, surgindo daí a famosa ‘Virgulina’ e os ‘preços a la Mathias’.”⁹⁵

Nessas matérias, há um reconhecimento que a campanha publicitária com as caricaturas teve um papel preponderante no sucesso da Casa Mathias, como registra “A Vanguarda”, no 29^a aniversário do estabelecimento: “Essa ruidosa campanha de publicidade através engraçadíssimas caricaturas, como ainda hoje todos gostam, garantiu-lhe o êxito completo nos negócios, e estes aumentaram a tal ponto que a “Casa Mathias” duplicou o número dos seus caixeiros”.⁹⁶ A questão do impacto popular e do povo também é realçado nas reportagens da época, como na matéria “A Tradicional Casa Mathias e o seu aniversário”:

“Em oito de novembro último festejou a Casa Mathias, por entre júbilo geral, mais um aniversário de existência proveitosa e útil à cidade e à economia do seu povo. E quando falamos “povo” estamos como que vendo aquele aluvião de pessoas de todas as classes sociais e de todos os pontos da cidade, que tem na antiga e tradicional casa a sua preferida inigualável. Hoje na Avenida Marechal Floriano, com seus amplos armazéns, como ontem no antigo local em que se encontrava: Avenida Passos, o seu prestígio continua aumentando cada vez mais. Vendendo de tudo e para todos, os preços à Mathias parecem mesmo conseguidos à custa de um lema que já se tornou tradicional: o Mathias quer é servir ao povo, de quem ele é amigo incondicional. O mais não importa.”⁹⁷

⁹⁴ **O 29^a aniversário da Casa Mathias**, jornal não identificado, 8 de novembro de 1933.

⁹⁵ **“O Aniversário da ‘Casa Mathias’ - Em festas o famoso “Palacio da Virgulina”** – Jornal dos Sports, 8 de novembro de 1948.

⁹⁶ **A Vanguarda**, 8 de novembro de 1943.

⁹⁷ **A Tradicional Casa Mathias e o seu aniversário**, jornal não identificado, 9 de novembro de 1943.

Era justamente no carnaval, no natal e na passagem do ano novo que a Cada Mathias tinha sucesso de vendas. O jornal A Vanguarda, de 8 de novembro de 1942, coloca em relevo a relação natal e carnaval como datas clímax de consumo e da relação do público com a loja, na matéria “O aniversário da Tradicional Casa Mathias”: “Uma das épocas em que o conhecido ‘Palácio da Virgulina’, com seus anúncios espalhafatosos vai demonstrar flagrantemente o seu prestígio entre a massa do nosso povo, é agora, na festividade religiosa do Natal e, depois, esse de retumbante movimento que é o Carnaval, épocas em que a Casa Mathias regorgitará de fregueses.”⁹⁸ Inclusive, é significativo sublinhar a utilização das caricaturas de Mathias e Virgulina nos tapumes e fachadas da própria Casa Mathias, tanto na Avenida Passos, seu primeiro endereço, como na Av. Marechal Floriano, fazendo um elo, para o público consumidor da cidade, com as propagandas nos jornais.

É oportuno assinalar quais os produtos que a Casa Mathias dispunha para o seu público consumidor. Em uma caricatura da série, aparece Mathias e Virgulina cozinhando (fig. 32), e os objetos do lar - panelas, facas, e outros utensílios que essa casa comercial vendia - possibilitam uma visão de fartura e dão idéia de alguns produtos da casa. Em outra charge intitulada Cocheiro e de Cartola (fig. 9), podemos perceber outros produtos, pois a legenda é a seguinte: “Senhoras Donas de Casa, chegou a hora das Louças, Alumínios, Fogões, Geladeiras, e todo o stock, tudo por preços de ‘Ora toma Mariquinhas’.” Entre os artigos vendidos, destacavam-se também: artigos de cama e mesa, vestidos, louças, bijuterias, artigos completos para o carnaval, sub-divididas em 38 seções de mercadorias diversas.⁹⁹ Em outra obra, Mathias folheia um calendário com a data de 1º de janeiro de 1938. Virgulina está se vestindo. Uma interpretação possível é o significado de que no próximo ano (de 1938), os artigos e roupas da Casa Mathias representam o novo, a última moda, o vestuário mais elegante.

A estratégia comercial da Casa Mathias era conhecida: “Seu lema era vender barato para vender muito”¹⁰⁰ “E outro fator igualmente importante, tem sido a sua publicidade, humorística e sadia bem ao gosto do povo, sem qualquer preocupação de competir com seus congêneres: na verdade, os anúncios da Casa

⁹⁸ **O aniversário da Tradicional Casa Mathias.** A Vanguarda, de 8 de novembro de 1942

⁹⁹ **Vanguarda**, 31/7/1942.

¹⁰⁰ **Diário da Noite**, 8 de novembro de 1946

Mathias não tomam conhecimento de outras casas: tratam somente do que o povo gosta.”¹⁰¹

Em uma foto da Casa Mathias, situada a Av. Marechal Floriano, vemos o uso de expressões do cotidiano, como “Brinquedos aos ponta pés”, “Louças aos trambolhões”. E o apelo ao povo foi feito não somente na fachada da loja mas em inúmeras charges e matérias jornalísticas da Casa Mathias. A Charge “Cocheiro e de Cartola!” (fig. 9), de 8 de novembro de 1947, evidencia isso e traz o seguinte sub-título: “Casa Mathias. A Casa Mais Querida do Povo Carioca”.

Na reportagem intitulada “Cada vez mais sólida a popularidade da Casa Mathias”, acompanhada de uma foto desse estabelecimento comercial, com a legenda “As vendas colossais da ‘Casa Mathias’, quase param o tráfego, tal a afluência de fregueses”, ressaltamos a assimilação do vocabulário popular e transgressor, com a assimilação da palavra “macumbeiro”:

“A Casa Mathias fez verdadeiros milagres no Natal e promete novamente revolucionar o comércio varejista no Ano. (...) Isso aconteceu no Natal e será repetido no Ano Novo. Porque ? Influência de algum ‘trabalho’ de *macumbeiro* ? Nada disso. O fenômeno pode ser explicado com a expressão geométrica: mercadorias boas – preços baratos – simpatia popular”.¹⁰²

O caráter de tradição na cidade também é reforçado, em outra matéria jornalística intitulada “O 24º aniversário da Casa Mathias- Uma Tradição na Vida Comercial da Metrópole”:

“Sendo uma das mais legítimas tradições da Cidade, a Casa Mathias, pelo modo inteligente de negociar, pela excelência dos seus artigos, pela barateza com que os oferece ao público e, sobretudo, pela lisura das suas transações, tornou-se, em pouco, a casa preferida do povo, que a procura sempre, quando tem necessidade do bom e do barato. Utilizando-se de processos modernos de publicidade, os anúncios da Casa Mathias, em que se conjugam o bom humor e o pitoresco, são lidos com agrado por centenas de milhares de leitores, que se deliciam com a sátira dos seus versos e com a verve dos seus desenhos.”¹⁰³

¹⁰¹ Manhã, 8/11/1948

¹⁰² Cada vez mais sólida a popularidade da Casa Mathias, jornal não identificado, 8 de novembro de 1940

¹⁰³ O 24º aniversário da Casa Mathias - Uma Tradição na Vida Comercial da Metrópole, jornal não identificado, 8 de novembro de 1938.

A mudança de endereço da Casa Mathias da Av. Passos para à Av. Marechal Floriano, 106/110, mereceu uma caricatura de Seth onde ele desenhou trabalhadores e pedreiros demolindo o prédio onde ficava a Casa Mathias, e caricaturou Mathias e Virgulina, no telhado, apreensivos. Há uma foto que registra essa passagem, mostrando uma visão panorâmica da loja ainda na Av. Passos, rua quase vazia, tendo na porta do estabelecimento comercial a presença de um dos sócios mais importantes de Mathias, o Sr. José Mendes Mano, e acima uma faixa gigante com os dizeres: “Adeus Praça 11! Adeus Casa Mathias. Povo! Precisamos torrar tudo de qualquer forma. A famosa dupla Mathias e Virgulina muito agradece e abençoa esperando a sua visita.”

A Casa Mathias deixou o local da Avenida Passos, na Praça 11, para dar lugar a abertura da Avenida Getúlio Vargas. A matéria do jornal “Diário de Notícias”, intitulada “Transfere-se para a Avenida Marechal Floriano a Casa Mathias”, de 31/7/1942, informa:

“Muda-se hoje para a Avenida Marechal Floriano a ‘Casa Mathias’: Essa transferência resultou de uma resolução da firma proprietária do popular estabelecimento, que se antecipou às demolições necessárias à abertura da ‘Avenida Getúlio Vargas’, deixando desde já livre uma ampla área compreendida no traçado da nova e importante artéria.” O novo endereço era maior e mais amplo, ocupando os números 106, 108, 110 da Av. Marechal Floriano. A julgar pela foto da reportagem, com a presença do Sr. José Mendes Mano, sócio e auxiliares, a Casa Mathias contava com mais de 60 empregados.”¹⁰⁴

A Casa Mathias também foi pioneira no que hoje chamamos de publicidade institucional, mecenato social e filantrópico, responsabilidade social, pois foi a primeira casa comercial a ser escolhida para a campanha a favor dos soldados brasileiros combatentes na Segunda Guerra, como evidencia a matéria publicada no jornal “Diário Carioca”, em 18/10/1943:

“Cigarros para o Soldado Combatente - A Liga de Defesa Nacional, que vem prestando relevantes serviços para o esforço de guerra no Brasil, entre os inúmeros empreendimentos que encetou, merece, sem dúvida, registro especial a ‘Campanha de Cigarros para o

¹⁰⁴ **Transfere-se para a Avenida Marechal Floriano a Casa Mathias**, Diário de Notícias, 31/7 / 1942.

Soldado Combatente', a qual é patrocinada pelo embaixador J.C. de Macedo Soares. (...) A L.D.N., que colocou em diversas instituições urnas para coleta de cigarros acaba de inaugurar uma na Casa Mathias, sendo essa a primeira instalada num estabelecimento comercial.¹⁰⁵

A Casa Mathias encerrou suas atividades no final da década de 1960, devido a um incêndio, acidente que foi fatídico para as atividades comerciais da empresa e que resultou no fechamento desse estabelecimento.

¹⁰⁵ **Cigarros para o Soldado Combatente.** Diário Carioca, 18 de outubro de 1943

2.3.3 A PRAÇA PÚBLICA E O CARNAVALESCO NA OBRA DE SETH

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; na chamada dos textos das charges: “Mas aqui entre nós não se esqueçam de trazer o mimoso baú com as vossas economias ao vosso gostoso macumbeiro Mathias”; nas reportagens, “Casa Mathias – A Casa do Povo Carioca”, revelando o uso das expressões do cotidiano, apontando que a cultura popular está no cerne de sua obra publicitária. É importante assinalar também o aspecto grotesco dos personagens, sobretudo das mulatas e negras desenhadas por Seth. “Com que roupa, sim, com que roupa. Mas, Mathias, eu pergunto: Com que roupa eu vou ao samba que você me convidou?”, é um diálogo entre Virgulina e Mathias num anúncio da Casa Mathias dos anos 1930 em que Seth faz uso de uma expressão de época, particularmente a música popular de Noel Rosa. (fig. 33)

Nessa perspectiva, uma das obras que usaremos 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”. 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, certas análises de Bakhtin -- mesmo sobre obras separadas no tempo e no espaço, como o trabalho de um caricaturista como Seth -- são uma importante diretriz metodológica para o nosso estudo.

Para Bakhtin, a amplitude e importância da cultura cômica popular na Idade Média e no renascimento eram consideráveis.

“O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações – as festas públicas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos especiais, os bufões e tolos, gigantes, anões e monstros, palhaços de diversos estilos e categorias, a literatura paródica, vasta e

multiforme, etc. – possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível.”¹⁰⁶

Na sua ótica, as múltiplas manifestações dessa cultura podem subdividir-se em tres grandes categorias:

1. as formas dos ritos e espetáculos (festejos carnavalescos, obras cômicas representadas nas praças públicas, etc.);
2. obras cômicas verbais (inclusive as paródicas) de diversa natureza: orais e escritas, em latim ou em língua vulgar;
3. Diversas formas e gêneros do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos, blasões populares, etc.)

Por sua vez, também na obra do caricaturista Seth, algumas dessas categorias que, na sua heterogeneidade, refletem um mesmo aspecto cômico do mundo, estão estreitamente inter-relacionadas e combinam-se de diferentes maneiras. Na série de desenhos sobre a Casa Mathias, é importante destacar as formas de ritos e espetáculos, como as festas de carnaval, o futebol, as danças de gafeira, multidões de populares com o desejo de comprar artefatos nessa casa comercial – o aspecto da praça pública aí incluso.

As paródias da dupla Virgulina e Mathias também tem papel de destaque, sobretudo em cenas cômicas no circo, no teatro, na tourada. O uso do vocabulário popular, expressões como “Bloco dos Lanfranhudos da Zona” e “Moamba”, e mesmo na série dos cartazes em tamanho de posters publicados pelo artista na imprensa da época, onde aparece a expressão “macumbeiro Mathias” e “Povo Virgulina”, são características dessa sensação popular.

É interessante notar que a presença da multidão e dos seus personagens, em lugares públicos, é uma constante na produção dessa série de trabalhos, sobretudo porque o tema tem haver com a publicidade comercial, a relação de uma casa de comércio com o seu público consumidor. Seth intercalava vários planos de perspectiva, destacando o tamanho dos personagens e da multidão conforme o seu desejo e intenção do impacto da cena.

¹⁰⁶ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987. p. 3-4

Na charge em que aparece Mathias no telhado do seu estabelecimento comercial, falando “Espera ahi! Cuidado com as Vitruinas!... A moamba chega para todos...” (fig. 34), percebemos o caráter de destaque que Seth dá a multidão, realçando o aspecto popular da Casa Mathias. É interessante destacar a balburdia, a confusão da multidão disparatada que tenta invadir o estabelecimento, personagens tropeçando uns aos outros, carros subindo pelas paredes, mulheres caindo e aparecendo suas pernas de fora e mil contratemplos. Ainda nessa charge, em plano destacado, aparece um personagem negro, dentro da característica inter-racial já apontada nos estudos sobre a obra de Seth. Em parte de sua produção, o caráter da multidão aparece na temática do carnaval, e há também o caráter da carnavalização da obra, do riso festivo, como apontaremos nos exemplos a seguir, ao analisarmos a noção do riso carnavalesco.

Mikhail Bakhtin ressalta ainda que uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores, pois todos os que riem estão incluídos, o povo não se exclui do mundo em evolução. Bakhtin explica previamente a natureza complexa do riso carnavalesco:

“É, antes de mais nada, um riso *festivo*. Não é, portanto, uma reação individual diante de um ou outro fato “cômico” isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio *do povo* (esse caráter popular, como dissemos, é inerente a própria natureza do carnaval); todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas (inclusive as que participam no carnaval), o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente.”¹⁰⁷

Bakhtin inicialmente faz um estudo do quadro evolutivo histórico do riso popular, ressaltando que a dualidade na percepção do mundo e da vida humana, o “riso ritual”, já existia no estágio anterior da civilização primitiva. Entretanto, nas etapas primitivas, os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem eram, segundo todos os indícios, igualmente sagrados e poderíamos dizer,

¹⁰⁷ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais**. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987. p. 10

“oficiais”.¹⁰⁸ Ele acrescenta que as formas cômicas se transformaram numa sensação popular do mundo, da cultura popular:

“Mas quando se estabelece o regime de classes e de Estado, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos, de modo que as formas cômicas – algumas mais cedo, outras mais tarde – adquirem um caráter não-oficial, seu sentido modifica-se, elas complicam-se e aprofundam-se, para transformarem-se finalmente nas formas fundamentais de expressão da sensação popular do mundo, da cultura popular. É o caso dos festejos carnavalescos no mundo antigo, sobretudo as saturnais romanas, assim como os carnavais da Idade Média que estão evidentemente muito distantes do riso ritual que a comunidade primitiva conhecia.”¹⁰⁹

Na ótica de Bakhtin, o princípio cômico que preside aos ritos do carnaval liberta-se de qualquer dogmatismo religioso, místico, da piedade, de caráter mágico (não pedem nem exigem nada). “Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de jogo, elas estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral. (...) Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação”¹¹⁰ – analisa. Em sua concepção, o carnaval ignora toda distinção entre atores e espectadores e também ignora o palco. Os espectadores não assistem ao carnaval, eles o *vivem*, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para *todo o povo*. Durante a realização da festa, só se pode viver de acordo com as suas leis, isto é, as leis da *liberdade*.¹¹¹ Durante o carnaval é a própria vida que representa e interpreta (sem cenário, sem palco, sem atores, sem espectadores, ou seja, sem os atributos específicos de todo espetáculo teatral) uma outra forma livre da sua realização, ou seja, o seu próprio renascimento e renovação sobre melhores princípios.

Nesse sentido, em outro desenho intitulado “Rancho da Virgulina 1936” (fig. 35), a temática é o carnaval. O desenho apresenta um multidão em bloco, um grupo de populares de todas as raças, sobretudo negros, apertados, comprimidos uns aos outros, num grafismo grotesco e nervoso, limitados pelo letreiro da Casa

¹⁰⁸ **Idem**, p. 5

¹⁰⁹ **Ibid**, p. 5

¹¹⁰ **Ibid**, p. 6

¹¹¹ **Ibid**, p. 6

Mathias em destaque. Charge que deve ter sido publicada no carnaval, pois traz a legenda ao alto “Sortimento Ultra Chic para o Carnaval só na Casa Mathias”. O aspecto da carnavalização é reforçada em outra charge, sobre um baile de carnaval, em que os personagens se vestem a maneira de outros personagens históricos. Ao fundo Seth desenhou o “Grupo dos Lanfranhudos da Zona”. Aqui, a própria introdução da palavra “zona” tem o caráter do grotesco destacado em Bakhtin e revela o teor popular desses músicos e compositores. A palavra ‘zona’ ressoa como algo à margem da sociedade, mas também brincalhão e engraçado, lúdico. Por sua vez, há uma charge (fig. 36) em aparece um grupo de mulatas e negras sendo levadas nas costas de Mathias e outros homens, numa cena de alegria dançante, onde é evidente a mensagem de democracia racial, espírito festivo e carnavalesco. Desse modo, Bakhtin formula:

“O carnaval é a Segunda vida do povo, baseada no princípio do riso. É a sua *vida festiva*. (...) As festividades (qualquer que seja o seu tipo) são uma *forma primordial*, marcante, da civilização humana. Não é preciso considerá-las nem explicá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo essencial, um sentido profundo, exprimiram sempre uma concepção do mundo.”¹¹² “A sua sanção deve emanar não do mundo dos meios e condições indispensáveis, mas daquele dos fins superiores da existência humana”¹¹³

Para Bakhtin, as festividades tem sempre uma relação marcada com o tempo. Na sua base, encontra-se constantemente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Diferentemente das festas oficiais, no carnaval, o indivíduo parecia dotado de uma segunda vida que lhe permitia estabelecer relações novas, verdadeiramente humanas, com os seus semelhantes, experimentada concretamente nesse contato vivo, material e sensível. Ele complementa:

“Em consequência, essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os

¹¹² **Ibid**, p. 7

¹¹³ **Ibid**, p. 8

indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência.”¹¹⁴

Nessa perspectiva, na obra de Seth sobre a Casa Mathias, outras expressões populares aparecem: “Grupo dos Moambeiros da Casa Mathias”, “Macumbeiro Mathias”, “Povo Virgulina”. Numa charge, o próprio Mathias diz: “Ainda não morri gente meu osso é duro”; e outro personagem fala: “Mathias não é sopa cabôco”. Em outra charge, uma multidão, querendo invadir a Casa Mathias, para comprar seus artefatos, Mathias grita: “Espera ahi! Cuidado com as Vitrinas!... A moamba chega para todos...”. (fig. 34) Nessa charge, assim como em outras de Seth, como a do futebol (fig. 37), e que merecem um estudo caso a caso, há o aspecto da presença da multiplicidade de tipos na multidão, um caráter público, da reunião e do encontro na praça pública, na cidade, uma sofreguidão de personagens nas mais variadas e hilariantes cenas.

Essa congregação de populares na praça pública, presente na obra de Seth da Casa Mathias, pode ser estudada através das análises de Bakhtin, no capítulo “O vocabulário da praça pública na obra de Rabelais”, onde ele ressalta que certos fenômenos da linguagem familiar: grosserias, juramentos, maldições, e em seguida os gêneros verbais da praça pública -- os pregões de Paris, os reclames dos saltimbancos de feira e dos comerciantes de drogas, o sistema do realismo grotesco e das formas da festa popular, representam para nós tudo o que é *diretamente* ligado à vida da praça pública, que traz a marca do caráter não-oficial e da liberdade da praça pública.” Bakhtin formula:

“Esses fenômenos não estão isolados por uma muralha da China dos gêneros literários e espetaculares das festas populares, eles são parte deles e neles desempenham aliás com frequência um papel estilístico importante; são as mesmas expressões que encontramos nos ditos e debates, nas diabruras, nas soties, nas farsas, etc. Os gêneros artísticos e burgueses da praça pública estão frequentemente tão estreitamente misturados, que é por vezes difícil traçar um limite preciso entre eles. Os camelôs que vendiam drogas eram também comediantes de feira: os “pregões de paris” eram colocados em veresos e cantados com diversas

¹¹⁴ *Ibid*, p. 9

melodias. A praça pública no fim da Idade Média e no Renascimento formava um mundo único e coeso onde todas as “tomadas de palavra” (desde as interpelações em altos brados até os espetáculos organizados) possuíam alguma coisa em comum, pois estavam impregnadas do mesmo ambiente de liberdade, franqueza e familiaridade.”¹¹⁵

Bakhtin ressalta ainda que os elementos da linguagem popular, tais como os juramentos, as grosserias, perfeitamente legalizadas na praça pública, infiltravam-se facilmente em todos os gêneros festivos que gravitavam em torno dela. A praça pública era o ponto de convergência de tudo que não era oficial, gozando de um direito de “exterritorialidade” no mundo da ordem e da ideologia oficiais, e o povo aí tinha sempre a última palavra. Ele destaca o caráter ritualístico, pois estes aspectos só se revelavam intensamente nos *dias de festa*, e aqui esse tópico é revelador para o estudo de caso sobre a Casa Mathias, pois justamente nas datas comemorativas do aniversário da Casa e do Ano Novo, assim como, na revelação de temas como o carnaval e outras festas, na visão das desventuras dos cidadãos amontoando-se e disputando os produtos -- como nas gags do cinema -- é que a obra de Seth moldava os seus disparatados anúncios.

Na charge “1944 – Inverno – 1944” (fig. 37), sobre futebol, com a legenda: “Entra craquina Virgulina! Entra cração Mathias! Estes craques devem meter inveja - Ao tal de Isaías...”, é importante destacar que Seth apresenta a cena do futebol (o futebol é uma festa) como se fosse um campo de batalha. Vêm-se dois times, o de camisa com bolinha – o da Casa Mathias – e o time rival, que podemos interpretar sendo o time de outra casa comercial ou o povo. Porém, o mais importante é destacar o caráter de guerra comercial, sendo que se Mathias e Virgulina levam vantagem nessa partida (observe a legenda: “Estes craques devem meter inveja ao tal de Isaías...”) os verdadeiros vencedores são o povo (o povo consumidor da Casa Mathias). Na charge o juiz está preso, impotente, e o povo briga, com a participação de dezenas de personagens, como se cada qual estivesse lutando por seus interesses. O time de Seth (Casa Mathias) leva um gol, mas aparenta ser circunstancial, já que Virgulina aparece sorrindo. O gol também pode representar o povo conseguindo seus objetivos, melhores preços, e a Casa Mathias cedendo a esses objetivos, ou seja, oferecendo preços baixos. Outra

¹¹⁵ **Ibid**, p. 132

charge sobre guerra e a luta é de uma tourada, sendo que Mathias e Virgulina são saudados pelos populares.

Em outra caricatura, onde vemos Mathias e Virgulina representados de escoiteiros, Mathias segura um livro chamado “Lex Commercial”, o que também pode significar a defesa do comércio, o uso de leis comerciais em benefício do povo. Ao fundo, em outro plano, uma multidão de meninos e meninas. E é notório nessa charge o caráter de civismo que impregna a atitude dos personagens, a começar pelos dois personagens principais.

O caráter festivo, do riso festivo, e a noção de praça pública, também aparecem em charges em que o civismo é reforçado e enaltecido. O caráter de civismo e patriotismo também será um tema recorrente na obra de Seth, não somente nas obras de cunho oficial, como no trabalho “O Brasil pela Imagem”, mas também em inúmeros desenhos da Casa Mathias. Acreditamos que também é possível fazer um paralelo dessa questão cívica e também do aspecto do popular apresentados nesses trabalhos com a época da política populista a partir de 1930. Assim, num deles temos o casal Mathias e Virgulina, em continência, vestidos de soldado (fig.1) Em outro, que tem uma semelhança formal com este desenho citado, o casal desenhado por Seth é acompanhado por dois personagens representando seus filhos com a mesma silhueta fisionômica do Mathias e da mulata Virgulina (fig. 38), reforçando os laços da noção de família, incentivando o caráter de civismo – a pátria é uma grande família. Essa obra lembra noções de família, união, progresso e pátria. Em outros dois desenhos a mesma noção cívica transparece, entretanto, há o aspecto da presença da mobilização da massa, da multidão popular, do riso festivo do povo, carnalizado, aspecto apontado nas análises de Bakhtin para se compreender o espírito da obra. Numa delas vemos Mathias e Virgulina marchando junto com soldados. Em outra, Mathias e Virgulina estão em cima da asa de um avião que sobrevoa a Casa Mathias. (fig. 39) É interessante ressaltar que na cauda do avião e embaixo, na rua, há a presença de uma multidão de pessoas, também em atitude de comemoração cívica. Nessa obra, como em outras do artista, aparece a utilização dos ícones da modernidade, da mesclagem dos veículos surgidos na modernidade, o avião (em plano de destaque), mas também o trem, o automóvel, os seus personagens a fazer um malabarismo em cena.

Parafrazeando Bakhtin, o ambiente carnavalesco reina sempre nessas ocasiões. Dessa forma, a cultura popular não oficial (Bakhtin especifica esse tempo e lugar na Idade Média e no renascimento, mas vale para o nosso estudo de caso) dispunha de um território próprio: a praça pública, e de uma data própria: os dias de festa e de feira. Nesse particular, já assinalamos que as datas escolhidas para a publicação da série eram justamente as festas do natal, ano novo e carnaval, mas sobretudo as festas comemorativas do aniversário de seu próprio estabelecimento, sempre em 8 de novembro, quando eram publicados os desenhos (antecedendo e ficando próximos das datas já referidas). Numa das obras, o aniversário de vinte anos da casa comercial, ocorrido em 8 de novembro de 1934, Seth apresenta esse aniversário como se fosse um grande espetáculo. Mathias e Virgulina aparecem abraçados, bem arrumados, ele de casaca, fraque e cartola e ela com um vestido de listras, encima de um número vinte, grande. Aparentam estar apresentando algo especial.

Sobre a questão ainda da praça pública, Bakhtin ressalta: “Um tipo especial de comunicação humana dominava então: o comércio livre e familiar. (...) Discursos especiais ressoavam na praça pública: a linguagem familiar, que formava quase uma língua especial, inutilizável em outro lugar, nitidamente diferenciada da usada pela Igreja, pela corte, tribunais, instituições públicas, pela literatura oficial, da língua falada das classes dominantes (...), embora o vocabulário da praça pública aí irrompesse de vez em quando, sob certas condições.”¹¹⁶ Como resultado, a nova forma de comunicação produziu novas formas linguísticas: gêneros inéditos, mudanças de sentido ou eliminação de certas formas desusadas, etc. É muito conhecida a existência de fenômenos similares na época atual. Por exemplo, quando duas pessoas criam vínculos de amizade, a distância que as separa diminui (estão em “pé de igualdade”). Daí porque na série Casa Mathias ocorre a democratização da participação dos personagens oriundos de origens sociais e raciais diversas, convivendo mutuamente, entrelaçando-se socialmente. Numa charge um grupo de senhoras negras aparentam reivindicar algo, e Mathias aparece suando, pensativo, tentando atendê-las. (fig. 40) Em outra, publicada em “A Manhã” (fig. 8), em 1949, várias negras participam de um banquete com vários homens brancos, incluindo Mathias e Virgulina. Esse aspecto de destaque aos tipos negros e a democracia racial

¹¹⁶ **Ibid**, p. 133.

transparece inclusive nas legendas publicitárias da Casa Mathias, como bem evidencia o anúncio “Cocheiro e de Cartola”, de 1947: “Mathias e Virgulina cá vos esperam para dar uns beijos nos vossos lábios mimosos, seja branca, seja mulata, seja morena ou creoula, todas levarão uma beijoca”. (fig. 9) Essa democratização racial e o elogio à miscigenação tem seu ápice na caricatura em que Virgulina é carregada nas costas de Mathias, e ela segura um bouquet de flores, reforçando a imagem do romantismo do casal e a sua popularidade perante o público. (fig. 41)

Mas, não só cenas festivas, em que o aspecto da multidão na praça pública, em estado de uma confusão caótica ou cívica, aparecem no trabalho publicitário de Seth. A fama do casal e o desenvolvimento da série da Casa Mathias foi tamanha, que até em cenas de caráter privado, na casa, seus personagens foram representados, como se tivessem vida própria. Numa das obras, o casal está prestes a dormir e a casa tem aparência de uma zona, onde mesclam-se objetos tão díspares como um quadro com a figura do São Jorge e o Dragão, um papagaio, um gato preto, um macaco, uma coruja, um garoto com uma bola de futebol, vários amuletos da sorte e até de macumba. (fig. 42) É uma representação de uma casa com objetos e elementos populares, pois está intrínseco o caráter de casa popular que a propaganda quer passar. A privacidade do casal é vista ainda em outra cena, em que os dois estão em ressaca, talvez devido ao cansaço depois da venda. É notório que o enaltecimento ao caráter popular aqui também é encontrado.

Assim, se falamos na questão do popular na obra de Seth, é importante destacar que num dos desenhos os personagens Mathias e Virgulina estão figurados numa representação teatral, a exhibir um texto clássico e por isso mesmo o público joga ovos, demonstrando um desagrado com seu afastamento do popular. (fig. 43)

Outra questão a observar é que, se Mathias e Virgulina eram personagens na vida real e imaginária, representavam, de certo modo, os veículos permanentes e consagrados do princípio carnavalesco na vida cotidiana (aquela que se desenrolava fora do carnaval). Como tais, situando-se na fronteira entre a vida e a arte (numa esfera intermediária), encarnavam uma forma especial da vida, ao mesmo tempo real e ideal. Bakhtin realça que os bufões e bobos, na vida real, são as personagens características da cultura cômica da Idade Média e que

desempenhavam esse papel.¹¹⁷ Assim, o carnaval é a própria vida representada, e por um certo tempo o jogo se transforma em vida real.

Seth realizou a série Casa Mathias tendo como referência os costumes cariocas. Nessa série, entretanto, ele dá vazão a um estilo de par com o grotesco, enquanto que os desenhos de outra série, os “Flagrantes Cariocas”, revelam um arcabouço mais contido em sua criação, reconhecendo ainda que seus flagrantes também são verdadeiras crônicas da vida carioca na virada dos anos 1920 para a década de 1930.

Nas caricaturas da Casa Mathias, o ofício de voar, o malabarismo, o movimento, característicos da modernidade, também faz-se notório, por exemplo, na temática do circo, onde aparecem Virgulina e Mathias num trapézio, ou fazendo malabarismo em cima de um burro. O circo é um espetáculo popular, evidenciando o gosto popular em que gravita a obra de Seth. É uma constante nesses desenhos a presença do público popular, do cidadão comum. Essa questão da modernidade e do popular também aparecem em conjunto, num desenho em que Mathias e Virgulina estão na praia de Copacabana, acompanhados do bloco carnavalesco “Virgulina não usa Calças”. (fig. 44) A modernização é aqui representada pelas roupas de praia, o popular pelo aspecto carnavalesco da cena. Ao fundo vêem-se prédios da praia de Copacabana e na praia outros populares mais refinados observam o bloco passar.

Outro desenho que também lembra o ofício de voar é o salto de paraquedas da mulata Virgulina em direção a Casa Mathias, sendo que ele está de braços abertos esperando-a, e a multidão abaixo sorridente e alegre. Nesse desenho chama atenção o macaco com a luneta em cima do paraquedista e a caveira como emblema, uma lapela no peito de Virgulina, que nos faz pensar mais uma vez na possível influência do cinema em sua obra (a caveira apareceu nos filmes de Hollywood no início do século XX, o macaco com a luneta lembra o clássico desenho animado de Méliès da lua com a luneta).

Essas charges, assim como outras de Seth, onde a multidão aparece em disparatadas confusões, muito lembram a utilização da gags cinematográficas, dos filmes de humor das primeiras décadas do século XX, característica que deve ter sido a influência do cinema, marcante em sua obra, pois Seth foi o precursor do desenho animado brasileiro e deu continuidade ao seu trabalho como criador de

¹¹⁷ **Ibid**, p. 7

alguns desenhos animados publicitários. Charles Baudelaire, o grande crítico da modernidade, disse certa vez:

“A modernidade é o transitório, o efêmero, o contingente, é a metade da arte, sendo a outra metade o eterno e o imutável. Houve uma modernidade para cada pintor antigo: a maior parte dos belos retratos que nos provêm das épocas passadas está revestida de costumes da própria época. São perfeitamente harmoniosos; assim, a indumentária, o penteado e mesmo o gesto, o olhar e o sorriso (cada época tem seu porte, seu olhar e seu sorriso) formam um todo de completa vitalidade. Não temos o direito de desprezar ou de prescindir desse elemento transitório, fugidio, cujas metamorfoses são tão frequentes. Suprimindo-os, caímos forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado. (...) Anteriormente afirmei que cada época tinha seu porte, seu olhar e seu gesto. Tal nariz, tal boca, tal fronte correspondem ao intervalo de uma duração que não pretendo determinar aqui, mas que certamente pode ser submetida a um cálculo.”¹¹⁸

(...) “Ai daquele que estuda no antigo outra coisa que não a arte pura, a lógica e o método geral. De tanto se enfronhar nele, perde a memória do presente; abdica do valor dos privilégios fornecidos pelas circunstâncias, pois quase toda nossa originalidade vem da inscrição que o tempo imprime às nossas sensações.”¹¹⁹

A questão da multidão que leva a um teor anárquico na configuração dos personagens, visto na obra de Seth, também é um aspecto apontado nos escritos de Baudelaire, sobre outro grande caricaturista, Daumier, mas que vale para o criador da série Casa Mathias:

“Quanto mais o artista se curva com imparcialidade sobre o detalhe, mais aumenta a anarquia. Se for míope ou presbita, toda hierarquia e toda subordinação desaparecem. É um acidente que aparece constantemente nas obras de um de nossos pintores mais em voga, cujos defeitos, aliás, são tão bem apropriados aos da multidão que contribuíram singularmente para sua popularidade.”¹²⁰

¹¹⁸ BAUDELAIRE, Charles. Para que serve a crítica. In: COELHO, Teixeira, org. **A Modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p 175

¹¹⁹ **Idem**, p. 175-176

¹²⁰ **Ibid**, p. 179

O caráter de criação imaginativa da série da Casa Mathias encontra eco ainda em outra análise interesse do autor das “Flores do Mal”: “Um artista que tem o sentimento perfeito da forma, mas acostumado a exercitar sobretudo a memória e a imaginação, encontra-se então como que assaltado por uma turba de detalhes, todos reclamando justiça com a mesma fúria de uma multidão ávida por igualdade absoluta.”¹²¹

Também Mikhail Bakhtin fala dessa linguagem anárquica e detalhista, de igual modo presentes na obra de Seth quando este desenha a multidão:

“Ao longo dos séculos, o carnaval originou uma linguagem própria de grande riqueza, capaz de expressar as formas e símbolos do carnaval e de transmitir a percepção carnavalesca do mundo, peculiar, porém complexa, do povo: Essa visão, oposta a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmica e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnadas do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas ‘ao avesso’, ‘ao contrário’, das permutações constantes do alto e do baixo.”¹²²

Sobre os veículos modernos, bem que poderíamos parafrasear Baudelaire sobre outro grande desenhista, sublinhando que Seth: “desenha e pinta uma viatura, e todas as espécies de viaturas, com o mesmo cuidado e a mesma facilidade que um consumado pintor de marinhas pinta todas as espécies de navios. Toda a sua carroçaria é perfeitamente ortodoxa; cada parte está no seu devido lugar e não há nada a corrigir.”¹²³ Complementando ainda: “Seja qual for a posição ou a velocidade em que ela for lançada, uma viatura, como um navio, recebe do movimento uma graça misteriosa e complexa, difícilíssima de registrar. O prazer que o olhar do artista dela recebe decorre, ao que parece, da série de figuras geométricas que esse objeto, já tão complicado – navio ou carruagem -, engendra de forma rápida e sucessiva no espaço.”¹²⁴

¹²¹ *Ibid*, p. 179

¹²² BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento - O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: Ed. Hucitec, 1987 p. 9-10

¹²³ BAUDELAIRE, Charles. Para que serve a crítica. In: COELHO, Teixeira, org. *A Modernidade de Baudelaire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. p. 212

¹²⁴ *Idem*, p. 212

Sobre essa particularidade, é importante ressaltar que tanto em obras como a série da Casa Mathias, em que aparece bondes, carros, aviões planando no céu, e um espírito de anarquia intrínseco, como o cartaz que apresenta um sarau de gaffeira encima de um avião, mas também em obras da série “Flagrantes Cariocas”, como nos desenhos “O Democrático Bonde” (fig. 19), “E.F.C.B. - Estrada de Ferro Central do Brasil” (fig. 16), Seth evidencia-se um profundo registrador desses ícones da modernidade que estavam surgindo e se transformando, com riqueza de detalhe significativa. Baudelaire fala dos artistas “excelentes que, por terem pintado somente o familiar e o belo, não deixam de ser, a seu modo, sérios historiadores” (...). Em suma, artistas que desempenham “voluntariamente uma função que outros artistas desdenharam e que cabia sobretudo a um homem do mundo preencher”, que buscam “por toda a parte a beleza passageira e fugaz da vida presente, o caráter daquilo que o leitor nos permitiu chamar de Modernidade”.¹²⁵ Frequentemente grotesco, mas também clássico e anárquico, o espírito de Seth soube captar a evolução dos costumes, a evolução dos veículos e sua modernização, a evolução dos hábitos de várias camadas sociais brasileiras, sua especificidade, realizando um trabalho de historiador que poderíamos chamar criador de um estilo de desenho realista brasileiro, de par com o grotesco.

¹²⁵ **Ibid**, p. 212

2.4 O BRASIL PELA IMAGEM

No presente capítulo procuraremos entender como Seth encontrou na participação na política de propaganda cívica do regime Vargas, um caminho para a expressão de suas crenças nacionalistas.

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 da arte e sua relação com a política, características que marcaram esta geração. Assim, pretendemos analisar a passagem de Seth de chargista de imprensa e caricaturista publicitário para o artista colaborador do DIP na Era Vargas, observando sua relação com a estética e os valores do Estado Novo.

A política cultural do Estado Novo procurou apropriar-se das representações do povo brasileiro produzidas pelo movimento modernista e por artistas e intelectuais das mais diversas clivagens ideológicas, instrumentalizando-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, com uma estética fincada num estilo de realismo grotesco, extravagante, Seth não deixou de colaborar também para a propaganda cívica do regime -- que exercia intenso controle sobre os meios de comunicação, sobretudo a partir de 1937 -- com a obra “O Brasil pela Imagem”, já mencionada, de caráter estético mais formal.

Assim sendo, na mesma época em que criava obras não alinhadas com o projeto político vigente, o artista 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).

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 nos anos 1930 apresentavam uma visão

positiva e patriótica de Vargas. 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 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.”¹²⁶ Antes, porém, é importante transcrevermos a introdução “Motivos desta Obra”, feita por Seth, contida no álbum “O Brasil pela Imagem”, na qual o autor explicita suas razões e motivos da realização do livro:

“Depois de alguns anos de preocupação do assunto e dos necessários estudos e ensaios, decidi compor este Álbum, e comecei os seus desenhos em 1937. Apesar de todo esse tempo de preparo, estou certo de que a Crítica, considerando a multiplicidade da tarefa, desculpará as suas falhas e defeitos. (...) O tempo, a paciência e a dedicação dispendidos e facilmente verificáveis neste trabalho dirão, melhor do que quaisquer jatanciosas palavras, que só um justo amor à nossa gente e mais ampla compreensão de seu espírito, me levariam a realizar obra de tal natureza, onde a pesquisa, por si só, já é exaustiva.

Sem intuits de historiógrafo ou de escritor, aqui não passo do simples artista que aliou à sua índole, 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.

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 e do que ele tem feito, procurando assim, também, contribuir para que se desvie, desde cedo, um hábito, felizmente em vias de desaparecer, de não se dar a devida atenção ao que é nosso, de desprezar sem razão o que é

¹²⁶ O trabalho de Sérgio Miceli aborda o período desde a época dos primeiros movimentos de contestação ao regime oligárquico, passando pela crise de hegemonia dos anos 1930, até o final do regime Vargas que inaugura a supremacia política da elite burocrática. Miceli ressalta que a nova coalizão de forças a frente do estado procura, de um lado, guardar distância em relação aos antigos grupos dirigentes e, de outro, imprimir suas marcas em todos os domínios de atividade ligados ao trabalho de dominação, quer seja no sistema de ensino e no campo da produção e difusão cultural. MICELI, Sérgio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979. Introdução p. xviii .

brasileiro – como se o determinismo da espécie não tornasse os homens semelhantes em toda a parte e os não provesse de reservas capazes de ajustá-los à época e ao meio em que vivem. (...) E a nossa história está cheia de episódios da mais alta dignidade, que não invejam os de outros países.

(...) Ser romântico e evocar quadros pitorescos do Passado, coisas tão próprias da sensibilidade dos artistas e da saudade brasileira, não quer, porém, dizer desinteresse pelo Presente ou pelo Futuro. Por isso, quem considerar devidamente o conjunto desta obra, há de reconhecer-lhe, com justiça, o sentido de fé e confiança que aqui exprimo num Brasil que seja sempre grande, forte e generoso, moderno e irmão de todos os povos no verdadeiro ideal da paz e do trabalho, da justiça e da liberdade, mas que, com todos os proveitos do progresso humano, 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.

Álvaro Marins (SETH)¹²⁷

Assim sendo, Seth finaliza na introdução “Motivos desta Obra” com um agradecimento ao DIP do Estado Novo. Por conseguinte, no capítulo “Os Intelectuais e o Estado” da obra de Sérgio Miceli, já mencionada como referencial para entendermos o momento político e social que a trajetória de Seth perpassou, possibilitando algumas correlações de seu trabalho “O Brasil pela Imagem” com o Estado, ou seja, com o Governo Vargas, é transcrito um juízo de Carlos Drummond de Andrade sobre o papel do Estado em relação aos intelectuais que são funcionários públicos: “A organização burocrática situa-o, protege-o, melancoliza-o e inspira-o. Observe-se que quase toda a literatura brasileira, no passado como no presente, é uma literatura de funcionários públicos.”¹²⁸ Nessa ótica, Miceli destaca o sentido particular da contribuição dos intelectuais ao trabalho de dominação desde fins do Império até o fim do período populista (1945-1964). Sobre esse largo período, Miceli complementa:

¹²⁷ MARINS, Álvaro. (Seth). **O Brasil pela Imagem** - Quadros Expressivos da Formação e do Progresso da Pátria Brasileira desenhados a bico de pena. Rio de Janeiro: Editora Indústria do Livro Ltd/ DIP, 1943

¹²⁸ MICELI, Sérgio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979. p. 129

“se os anatólios eram polígrafos que se esforçavam por satisfazer a todo tipo de demandas que lhes faziam a grande imprensa, as revistas mundanas, os dirigentes e mandatários políticos da oligarquia, sob a forma de críticas, (...), elogios, artigos de fundo, editoriais, etc., os intelectuais recrutados pelo regime Vargas assumiram as diversas tarefas políticas e ideológicas determinadas pela crescente intervenção do Estado nos mais diferentes domínios de atividade.¹²⁹

Miceli formula ainda, no que diz respeito às relações entre os intelectuais e o Estado, que o regime Vargas se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um “negócio oficial”, implicando um orçamento próprio, a criação de uma “intelligentzia” e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico.¹³⁰ Miceli ressalta que o próprio Estado foi se tornando uma instância decisiva de difusão e consagração de obras produzidas em tais circunstâncias. Ele avalia o bojo em que foi criado o DIP:

“Entre 1930 e 1945, o processo de centralização autoritária, bem como a redefinição dos canais de acesso e influência para expressão dos interesses econômicos regionais junto ao poder central, esteve ancorado na constituição de um aparato burocrático que prestou uma contribuição própria ao sistema então vigente de poder.”¹³¹

Para Miceli, esse trabalho de “construção institucional” determinou a abertura de ministérios e de organismos vinculados à Presidência da República, entre os quais, Departamento Administrativo do Serviço Público (1938), Conselho Nacional do Petróleo (1938), Departamento de Imprensa e Propaganda (1939), Conselho de Segurança Nacional, etc.¹³² Tais instâncias operavam como frente de legitimação para a crescente ingerência do Estado na vida nacional, seja através de atribuições fundamentalmente consultivas ou como novos espaços de negociação entre os diversos setores econômicos.

Em decorrência do inchaço do aparelho burocrático, surge uma nova categoria social, o pessoal burocrático civil e militar, destacando-se ainda pela

¹²⁹ **Idem**, p. 131

¹³⁰ **Ibid**, p. 131

¹³¹ **Ibid**, p. 133

¹³² **Ibid**, p. 133

participação direta dos intelectuais em diversas frentes, inclusive, tornando-se alguns desses intelectuais em ministros de Estado. Miceli ressalta:

“Diante dos dilemas de toda ordem com que se debatiam por força de sua filiação ao regime autoritário que remunerava seus serviços, buscaram minimizar os favores da cooptação se lhes contrapondo uma produção intelectual fundada em àlibis nacionalistas. Pelo que diziam, o fato de serem servidores do Estado lhes concedia melhores condições para a feitura de obras que tomassem o pulso da Nação e cuja validade se embebia dos anseios de expressão da coletividade e não das demandas feitas por qualquer grupo dirigente. Dando sequência à postura inaugurada pelos modernistas, esses intelectuais cooptados se autodefinem como porta-vozes do conjunto da sociedade, passando a empregar como crivos de avaliação de suas obras os indicadores capazes de atestar a voltagem de seus laços com as primícias da nacionalidade.”¹³³

O livro “O Brasil pela Imagem - Quadros Expressivos da Formação e do Progresso da Pátria Brasileira desenhados a bico de pena”, com o sub-título “Desenhos e Legendas de Seth com citações de numerosos autores”, foi uma obra que o artista iniciou em 1937 e terminou em 1943, e teve a formatação de sua edição realizada pela Editora Indústria do Livro Ltd., sob os auspícios do DIP, contendo 188 páginas. Os exemplares distribuídos pelo governo vinham com um carimbo “Oferta do Departamento de Imprensa e Propaganda” e ao centro o selo nacional da República, logo na página de rosto do livro. (fig. 45)

A filha de Seth, Lucy Marins de Almeida, em depoimento que ora transcrevemos, nos lembra de que modo foi publicada a obra “O Brasil pela Imagem”, evidenciando que ela causou interesse -- aos intelectuais-políticos inseridos no que Sérgio Miceli classificou com estamento burocrático -- pelo seu caráter nacionalista:

“Foi um ministro ou embaixador que, ao saber da existência da obra “O Brasil pela Imagem”, a comentou e mostrou a Getúlio Vargas, insistindo que o governo publicasse aquela obra. Getúlio apoiou, o livro foi publicado e teve rápida saída, logo se esgotou. Não foi Seth que apresentou o livro ao Ministro, pois Seth era muito modesto, jamais forçaria uma situação para fazer valer seus projetos. Assim, esse Ministro insistiu que o Ministério fizesse a obra. Porque essa obra perpassava o Brasil nativo – dos índios --, dos colonizadores, até aquele período dos anos 1940. Tudo isso

¹³³ **Ibid**, p. 159

em imagens muito instrutivas. Porque ele era um pesquisador inato também. Tinha uma biblioteca grande e ele pesquisava qualquer coisa que fizesse. Getúlio era nacionalista e o papai também era”.¹³⁴

Tal passagem, que é ilustrativa da trajetória de Seth em relação àquele momento histórico, bem explica o interesse do ministério Vargas por uma obra de natureza histórica como “O Brasil pela Imagem”, que vislumbrava a história e o passado da nação. Sérgio Miceli lembra sobre o pessoal recrutado no estamento burocrático: “Vendo-se a si próprios como responsáveis pela gestão do espólio cultural da nação, se dispõem a assumir o trabalho de conservação, difusão e manipulação dessa herança, aferrando-se à celebração de autores e obras que possam ser de alguma utilidade para o êxito dessa empreitada.”¹³⁵ “É nesse contexto, sem dúvida, que tomou corpo a concepção de “cultura brasileira” sob cuja chancela, desde então, se constitui uma rede de instâncias de produção, distribuição e consagração de bens simbólicos, às custas das dotações oficiais.”¹³⁶ – formula Miceli. Nesse sentido, é notório que a obra de Seth chamou atenção do ministério Vargas, considerando que os integrantes do Governo estavam a procura de obras históricas sobre o passado e a herança da Nação e cuja validade se embestia dos anseios de expressão da coletividade.

A exemplo do que vinha ocorrendo em outras esferas da máquina federal, a cooptação desses intelectuais não obedeceu a requisitos de ordem doutrinária, mas sim ao recrutamento pelo predomínio do estamento burocrático.¹³⁷ Lucy Marins lembra que a ligação de Seth com Getúlio Vargas não foi inicialmente direta:

“Deve-se registrar que Seth, sendo um homem politizado, um caricaturista, também não tinha grande entusiasmo por certas atitudes do governo Getúlio Vargas, sobretudo em decorrência da implantação do Estado Novo, em 1937, que censurou a caricatura política. O regime Vargas enviou um censor, o General Costa Neto, à redação do jornal A Noite, onde Seth trabalhava. Seth tinha um verdadeiro horror àquele espírito de censura que estavam implementando na redação, com ordens de demissão de

¹³⁴ ALMEIDA, Lucy Marins de. Em depoimento ao autor, em 19 de junho de 2002.

¹³⁵ MICELI, Sérgio. *Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo: Difel, 1979. p. 159

¹³⁶ *Idem*, p. 159

¹³⁷ *Idem*, p. 162

vários jornalistas, entre os quais ele próprio, que só não foi demitido porque alegou uma série de motivos para continuar a trabalhar na redação. Entretanto, com o patrocínio do DIP à obra “O Brasil pela Imagem”, Seth percebeu a postura nacionalista de Getúlio Vargas, ‘a vontade do Presidente em apoiar as coisas brasileiras’, tanto é que fez um retrato de Vargas para presentear-lo. Eu me lembro do que Seth disse naquela ocasião: ‘Eu hoje vou me encontrar com o Presidente para agradecer pessoalmente’. E ele foi a esse encontro levando o retrato que tinha feito.”¹³⁸

Nesse sentido, é importante também lembrar que, ao mesmo tempo que Seth não teve admiração inicial pelo regime Vargas, tornando-se depois admirador do Presidente, outros intelectuais não adeptos do regime, em determinado momento, passam a colaborar com o mesmo, pois, nas palavras de Sérgio Miceli, fazendo-se um retrospecto das principais clivagens ideológicas vigentes nas décadas de 1920 e 1930, podemos constatar que elementos de praticamente todos os matizes foram pinçados pelo aparelho estatal: militantes de organizações de esquerda, intelectuais tradicionais, quadros integralistas e praticantes das novas especialidades, entretanto, nenhum deles logrando a conversão de seus pontos de vista em ortodoxia doutrinária.¹³⁹

Para Darcy Ribeiro, o Estado Novo foi um “Autogolpe”: “uma ditadura fascista que extingue o sistema representativo e anula as liberdades públicas, para impor um governo de estilo autoritário e centralizador, que confiava expressamente no Estado para a função de reger e tutelar a sociedade, a fim de forçá-la a se desenvolver. Nos anos seguintes, perderia a rigidez e o pendor fascista, passando ao neutralismo e, em seguida, ao alinhamento com as democracias, na guerra contra as potências do Eixo.”¹⁴⁰ Ele formula ainda:

¹³⁸ ALMEIDA, Lucy Marins de. Em depoimento ao autor, em 15 de agosto de 2003. (A filha de Seth, Lucy Marins, não sabe se o caricaturista conseguiu entregar pessoalmente o retrato).

¹³⁹ MICELI, Sérgio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979. p. 162 Miceli sublinha ainda que o desfecho da Revolução de 1930 e, sobretudo, o fato de a própria dissidência “democrática” que apoiara a coalizão de forças vitoriosa ter sido alijada do mando político no plano estadual, tornaram irreversível a derrota política da oligarquia paulista. (p. 19) Entretanto, os dirigentes da oligarquia paulista, cientes de sua situação, passam a condicionar suas pretensões de mando no plano federal à criação de novos instrumentos de luta: a Escola de Sociologia e Política, a Faculdade de Filosofia da nova USP, o Departamento Municipal de Cultura. Ou seja, intelectuais de clivagens e ideologias diferentes, em maior ou menor grau, partidários ou oponentes do Governo Vargas, participaram ativamente dos diversos empreendimentos culturais suscitados no início dos anos 1930. (p. 23)

¹⁴⁰ RIBEIRO, Darcy. **Aos Trancos e Barrancos**. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1986. s/n.pág

“O Estado Novo recruta também, para seu aparato político, o sistema escolar, através da revisão dos programas, da obrigatoriedade do ensino cívico, dos desportos, do canto coral e de desfiles majestosos, além da edição maciça de livros didáticos, que eram manuais de propaganda do regime e de culto a Getúlio Vargas.”¹⁴¹

Na cartilha “Estado Novo”, com o sub-título “Catecismo Cívico do Brasil Novo”, de 10 de novembro de 1937, publicada sob a chancela do D.N.P. (Departamento Nacional de Propaganda, depois DIP), e que serviu para divulgar os princípios que serviram de base ideológica e constitucional ao Estado Novo, no capítulo I, da “Nacionalidade”, podemos apreender o espírito daquele momento político e estabelecer pontos que ligam ideologicamente o governo ao patrocínio, por exemplo, de uma obra como “O Brasil pela Imagem”: A primeira indagação do capítulo da “Nacionalidade”, contida na cartilha “Estado Novo – Catecismo Cívico do Brasil Novo”, é a seguinte:

“Que é Pátria e que significação deve ter ela para cada um de nós ?
Resposta: - A Pátria é formada pelo território do Brasil e pela reunião de todos os brasileiros. A idéia de Pátria exprime a associação do povo com a terra que lhe pertence. Quando falamos de Pátria, não devemos pensar apenas no momento presente, mas lembrar os nossos antepassados, que pelo heroísmo e pelo trabalho prepararam a grandeza do Brasil. (...) A Pátria vem do passado e continuará perpetuamente a sua existência.”¹⁴²

A cartilha apresenta um tom ufanista em vários momentos: “As riquezas com que a Natureza encheu o nosso país, enriquecendo, assim, o nosso patrimônio, justificam os sentimentos de amor e de gratidão ao solo em que nascemos.”¹⁴³ Em outro momento, a cartilha sublinha: “O Estado Novo está criando um Brasil forte e será o cenário de uma grande e pujante civilização, cujas esplêndidas manifestações se estenderão do nosso litoral Atlântico até os extremos do oeste da terra brasileira.”¹⁴⁴ De igual modo, esse espírito ufanista foi sentido na obra “O Brasil pela Imagem” por outro caricaturista e pesquisador, Álvaro Cotrim, contemporâneo de Seth. Segundo Alvarus: “O outro álbum, “O Brasil

¹⁴¹ **Idem.**

¹⁴² **Estado Novo - Catecismo Cívico do Brasil Novo.** Distrito Federal: DNP, 10 de novembro de 1937. p. 3

¹⁴³ **Idem.**, p. 7

¹⁴⁴ **Ibid.**

pela Imagem”, possui verdadeiro caráter didático, um tanto ufanista, sem prejuízo de permanente mestria do traço.”¹⁴⁵

Numa análise da obra “O Brasil pela Imagem” mais pormenorizada, percebemos que o livro aborda inicialmente os aspectos naturais da terra brasileira, acompanhado de trechos literários de outros autores, o que será uma constante em todo o trabalho. O capítulo “A Terra – Aspectos Naturais” é subdividido em temas e desenhos como “A Floresta” (trechos de Pedro Vaz de Caminha e Canaan de Graça Aranha); “O Rio” (versos de Visconde de Araguaia e Euclides da Cunha); “A Caatinga” (Euclides da Cunha); “Palmares” (Visconde de Taunay); “O Pântano” (Melo Moraes Filho); “Montanhas”; “O Mar”; “Paisagem de Verão”; “A Planície” (José de Alencar), etc. Esses desenhos iniciais datam de 1937.

Por conseguinte, o segundo capítulo, intitulado “Brasil Indígena”, com o sub-título “Vida e Costumes do Aborígenes”, apresenta os tópicos “Os Primeiros Donos da Terra” (Jean de Lery); “A Alimentação Indígena – Frutos” (Gilberto Freyre, Anchieta); “O Uso do Banho” (Jean de Lery); “Os Perigos da Selva” (Anchieta); “A Guerra” (Gonçalves Dias); “Matança do Prisioneiro” (Gonçalves Dias); “O Sacerdote da Tribo” (Nóbrega); “Noite da Oca” (Nóbrega); “O Despertar de Nova Era” (Gonçalves Dias). No entanto, percebemos em determinados tópicos alguns erros de natureza antropológica, etnocêntrica, pois os índios são vistos desprovidos de civilização, ao contrário do elemento europeu, como no capítulo “Os Primeiros Donos da Terra”, na qual Seth destaca: “Ao Descobrirem o Brasil, os europeus encontraram no país um povo de baixa civilização: os índios. (...) Como crianças grandes, simples e ingênuas, não pensavam no futuro. A terra, rica e fértil, lhes provia de tudo. (...) A sua religião consistia em superstições grosseiras. As populações aborígenes mais adiantadas – os tupis, viviam no litoral do país. As mais atrasadas – os tapuias, localizavam-se mais para o interior.”¹⁴⁶ Em outro trecho, Seth relata:

“Sentado à sombra de suas sussurantes palmeiras, o Aborígene descobre, de súbito, um ponto vago que aparece na superfície

¹⁴⁵ COTRIM, Álvaro. **Flagrantes Cariocas** - A obra gráfica do caricaturista Seth. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. Catálogo Comemorativo, 8/11 ago 1984. p. 5

¹⁴⁶ MARINS, Álvaro. (Seth). **O Brasil pela Imagem** - Quadros Expressivos da Formação e do Progresso da Pátria Brasileira desenhados a bico de pena. Rio de Janeiro: Editora Indústria do Livro Ltd/ DIP, 1943 p. 23

longínqua das águas verdes. Que será ? Teriam sido estes os primeiros pensamentos do Senhor das Selvas a aproximação do Branco ? O mar trouxe-nos a Civilização. A caravela abre a primeira página de nossa História. Duas raças vão defrontar-se, fundir-se, lutar para a criação dos primeiros alicerces de uma nova nacionalidade.”¹⁴⁷

Tal necessidade de revisão já era previsto por Seth, ciente da dificuldade da realização de obra tão abrangente. Sobre isso, Seth disserta:

“Imperfeito e incompleto que seja este trabalho, pus-lhe mãos à obra, espontaneamente, como artista e como brasileiro, sendo já grande a minha satisfação em tê-lo terminado com o mesmo entusiasmo e a mesma fé com que comecei. (...) Tratando-se de matéria tão sujeita a controvérsias como é a história, e abrangendo o conjunto destes quadros todo o largo período de nossa existência, eu não podia encarar os assuntos senão de modo geral, como o fiz; mesmo porque fugia-me à competência tratá-los com pormenores de especialista.

Como, porém, o meu objetivo é mais de interesse geral, não será a minha vaidade que há-de impedir quaisquer justas correções que a Crítica apontar, quando porventura houver de fazer-se alguma outra edição.”¹⁴⁸

Em sua continuidade, o livro “O Brasil pela Imagem” apresenta o capítulo “Brasil Colônia” (séc. XVI), assim sub-dividido: O Adventício, Fusão de Raças, O Colono, o Jesuíta, o Concorrente. Neste capítulo destacam-se trechos das obras dos seguintes autores: Manoel Bonfim, José de Alencar, João Ribeiro, Padre Luiz Gonzaga Cabral Nóbrega, Gilberto Freyre, Anchieta, Vieira, P. Simão de Vasconcelos. São esses os títulos dos tópicos: “Branços e Vermelhos”; “O Branco e a Índia”; “Os Primeiros Povoadores”; “Os Primeiros Mestres” (o primeiro desenho de Seth datado de 1938); “A Pregação na Taba”; “O Batismo na Selva”; “As Primeiras Festas da Igreja”; “Operários”; “Socorrendo os Necessitados” (Anchieta); “Médicos e Cirurgiões”; “Mártires” (sobre a ação dos Jesuítas); “A Povoação Primitiva” (João Ribeiro); “Os Franceses no Brasil – Comércio como Índigena” (M. Bonfim); “Os Franceses no Brasil – Baía de Guanabara” (Anchieta).

¹⁴⁷ **Idem**

¹⁴⁸ **Ibid.**

Por conseguinte, no capítulo “O Batismo na Sela”, há recorrência na visão preconceituosa, relacionando os índios à barbárie, pois Seth escreve:

“Pregando o Evangelho, clamando contra a antropofagia e os maus costumes do colono, ía o jesuíta estendendo a sua ação refreadora aos instintos brutais da nova sociedade. Respeitado desde logo pelo índio, em cada aldeia que visitava ía ele colhendo novos louros. Homens e mulheres, velhos e crianças, a todos procuravam os jesuítas arrancar da barbárie e encaminhar aos princípios de Cristo.”¹⁴⁹

No tópico “As Primeiras Festas de Igreja”, Seth nos relata: “A música foi o melhor elemento que os jesuítas encontraram para cristianizar o selvagem. Na verdade, o ritual católico, com as suas cerimônias e a sua música, atraía o índio.”¹⁵⁰

O terceiro capítulo do livro é intitulado “Brasil Colônia” (Séc. XVII), e no tópico “As Riquezas do Açúcar”, Seth destaca o papel e a contribuição do negro pela primeira vez: “Iniciada a produção açucareira no Brasil, verificou-se logo a deficiência do indígena como trabalhador regular. (...) Foi preciso recorrer ao escravo negro, cuja importação, diz-se, começou no segundo quartel do século XVI. (...) O sangue africano multiplicava-se, ao contrário, em meio as mesmas durezas que destruíam o americano.”¹⁵¹ Neste capítulo, destacam-se ainda os seguintes tópicos: “A Casa-Grande – Os Senhores de Engenho” (trechos de Casa-Grande e Senzala de Gilberto Freyre); “Ataque de índios a um Engenho” (Oliveira Vianna); e curiosamente na página “A Vila do Litoral”, há uma citação ao livro “No Tempo dos Bandeirantes”, de autoria do também caricaturista e historiador Belmonte, assim transcrita por Seth: “Depois, surgem outras igrejas, armam-se taipais e chega mais gente... Pelos declives das colinas esboçam-se ruelas, diante das igrejas delineiam-se terreiros, sobre os rios lançam-se pontes...”¹⁵²

Em “A Expansão Pastoral”, Seth destaca que a criação do gado foi fator de alta relevância na conquista da grandeza territorial do Brasil antigo; e em “A Conquista Holandesa – Combate naval”, refere-se a cobiça e invasão que outras potências marítimas perpetraram na conquista do nosso território. Seth dedica

¹⁴⁹ **Ibid**, p. 44

¹⁵⁰ **Ibid**, p. 45

¹⁵¹ **Ibid**, p. 56

¹⁵² **Ibid**, p. 59

ainda três páginas ao Brasil Holandês, com destaque para a importância de Maurício de Nassau. No capítulo “A Revolta do Escravo – Os Palmares”, há um verso elogioso de Castro Alves aos negros de Palmares. Seth destacou ainda a importância dos Bandeirantes na descoberta do interior do país: “Alargando os limites do Brasil, devassando o mistério dos sertões, os bandeirantes abriram estradas, fixaram populações e quando, de fato, descobriram jazidas preciosas, canalizaram para o interior um extraordinário surto de energias humanas em proveito da civilização, não obstante as lutas e o sangue derramado pela ambição e o egoísmo.”¹⁵³

Em “A Vila Abandonada” Seth refere-se novamente a obra de Belmonte: “É que nesta idade ‘o paulista do seiscentismo’ diz Belmonte No Tempo dos Bandeirantes, ‘já se não considera um menino. Embora sem o mais leve indício de barba, mal podendo carregar os pesados mosquetes de seis palmos... embrenham-se pelos sertões, na ajuda de seus pais ou no serviço de sua Majestade.”¹⁵⁴ O primeiro desenho datado de 1939 é no capítulo “A Descoberta do Ouro”, sobre a mineração do Ouro em Minas Gerais.

Por outro lado, no capítulo “Brasil Colônia (Século XVIII)”, Seth destaca as transformações da sociedade colonial naquele século, sua vida cultural e os prenúncios da Independência brasileira. Em “A Cidade do Século XVIII – Vila Rica”, ele sublinhou: “A fama do nome de Vila Rica gravou-se nos anais de nossa história como um foco de primeira grandeza, de cultura e arte do Brasil colonial do nosso terceiro século.”¹⁵⁵

Destaque ao capítulo “O ‘Aleijadinho’ Esculpindo em Pedra-Sabão”, em que Seth faz um elogio a Aleijadinho, definido por ele como um “mestiço genial”, assim transcrito: “Qualquer um pode ainda admirar e compreender a ânsia de beleza e a força de expansão criadora desse mestiço genial na majestade das igrejas que construiu e na riqueza das decorações de estilo religioso que esculpiu em pedra-sabão, - relíquias que são hoje guardadas com o maior carinho.”¹⁵⁶ Esse capítulo do Brasil colônia termina com “O Suplício de Tiradentes”, desenho realizado em 1943, o que evidencia que Seth a partir daí não fez necessariamente os desenhos em ordem cronológica.

¹⁵³ **Ibid**, p. 67

¹⁵⁴ **Ibid**, p. 68

¹⁵⁵ **Ibid**, p. 73

¹⁵⁶ **Ibid**, p. 76

Seth intitula a continuação da obra em “O Brasil Reino” (Séc. XIX), descrevendo a Família Real no Brasil, a vida social, política, religiosa e passagens sobre a escravidão africana. Os capítulos são os seguintes: “A Imprensa – O Primeiro Jornal”; “D. João VI no Rio de Janeiro – Encantos da Terra”; “Um Beija-mão de D. João VI”; “Ouvindo o Padre-Músico José Maurício”; “Revolucionários do Norte”; “A Oração”; “A Procissão”; “A Festa do Espírito Santo”; “O Entrudo Precursor do Carnaval”; “As Cavalhadas”. Nesses capítulos sobre a vida cultural brasileira no século XIX, Seth enaltece o papel e a contribuição cultural dos negros na formação da sociedade brasileira.

Outra propensão elogiosa é a referência ao culto católico, como na passagem: “Ladainhas, quermesses e leilão de prendas no adro das igrejas, até os jogos finais – tudo isso enchia a alma do povo, numa exaltação de fé e regosijo, que alicerçava o domínio da Igreja Católica na sociedade brasileira. Quando a Colônia já possuía uma vida própria, quando o Império foi uma realidade, e mesmo nos primeiros dias da República, as festas mais populares eram precisamente as que o culto católico sabia realizar.”¹⁵⁷

No capítulo “O Navio Negreiro”, que é acompanhado de um poema de Castro Alves, de mesmo nome, Seth sublinhará:

“A História da civilização brasileira não escapou à mancha da escravidão, que já toldara a vida moral de tantos povos antigos. No Brasil, onde logo se verificou a inaptidão do índio para o trabalho regular, o escravo negro foi introduzido pouco depois do Descobrimento, e a escravidão africana foi tolerada durante quase três séculos porque se tornou base da economia do país. (...) Marcadas a ferro em brasa e ligadas por pesadas corrente, eram as miseráveis vítimas da cobiça humana trazidas de suas aldeias ao porto de embarque. Os que não morriam de fome e cansaço, eram atirados como estrume ao porão já imundo dos tumbeiros, para ser levados a destino que ignoravam.”¹⁵⁸

No capítulo “No Interior Doméstico”, Seth afirmou: “Sem querer disfarçar a nódoa da escravidão, é geral o conceito de que a maioria dos senhores, entre nós, tratou os seus escravos com humanidade.”¹⁵⁹ Complementando:

¹⁵⁷ **Ibid**, p. 92

¹⁵⁸ **Ibid**, p. 97

¹⁵⁹ **Ibid**, p. 99

“Aliás, os numerosos escritos de estrangeiros que visitaram o Brasil escravista, estão aí para afirmá-lo. Por hereditariedade ou sentimento de povo jovem sempre fomos pouco afeitos aos preconceitos raciais; e a natural bondade do brasileiro justifica o trato humano e cristão que sempre se dispensou ao preto escravo, razão por que, mesmo depois da Abolição, não se desfizeram o afeto e o apego de muitos desses humildes servidores aos seus ex-senhores. No interior doméstico, o preto misturava-se ao branco. A mãe-preta alimentava o sinhôzinho desde que este nascia. Os meninos brancos tinham nos pretinhos os seus companheiros de brinquedos.”¹⁶⁰

Seth considera que os escravos tinham no Brasil uma situação melhor que a dos seus irmãos da América do Norte.¹⁶¹ Em “Dança numa Fazenda”, Seth sublinha que a miscigenação cultural dos negros à cultura e à vida cultural brasileira obteve êxito:

“Já o clima do Brasil, igual ao da África, era propício ao escravo, e o ambiente, sem excessivos zelos raciais, dera-lhe facilidades que lhe permitiram imiscuir-se na vida de família das populações brasileiras. A fecundidade do africano, tão do agrado dos senhores, somada à intensidade do tráfico, resultou na abundância do elemento negro, daí provindo, como é natural, facilidades de mistura e penetração, maior ainda do que a do índio, na vida social brasileira, trazendo a influência de seus costumes nativos, suas crenças, suas cantigas e danças, e inundando o nosso folclore de tradições africanas, que ainda hoje prevalecem até em sobrevivências coreográficas e musicais que o gosto moderno estilizou.”¹⁶²

Em “O Branco e a Preta”, Seth formula que os brancos obtiveram mais facilidades sexuais com a negra do que os primeiros europeus com a índia. E em “Capitão do Mato”, lembra a triste figura dos homens adestrados na caça aos escravos que fugiam. “Em Castigo Público” e “Escravo no Tronco”, Seth lembra os horrores da escravatura no Brasil, com castigos em praças públicas ou o aprisionamento ao tronco, relatando que os negros no Brasil Império: “Não era considerado gente e sim coisa, peça da África, da qual podia o senhor dispor irrestritamente, e a lei estava aí para garantir a propriedade.”¹⁶³ Tudo isso, entretanto, são fatos históricos que o autor representa ainda antes do capítulo da

¹⁶⁰ **Ibid**, p. 99

¹⁶¹ **Ibid**, p. 99

¹⁶² **Ibid**, p. 100

¹⁶³ **Ibid**, p. 104

Independência do Brasil, em 1822, mas que continuaram, com atenuantes históricos e legais, até 1888, quando da abolição da escravatura.

Em “A Marinha Brasileira nas Guerras do Sul”, Seth lembra o papel de relevância da nossa Marinha de Guerra, que defendeu com heroísmo as fronteiras ao sul do país dos inimigos externos. Outro capítulo interessante é sobre a guerra dos Farrapos: “A Cavalaria Gaúcha na Guerra dos Farrapos – 1835-1945”, seguido de “O Transporte dos Lanchões” e “Anita Garibaldi”, cujos desenhos foram realizados pelo autor em 1941. Segue os capítulos do “Brasil Império”, Segundo Reinado, até os prenúncios da República (desenhos de 1941 e 1942). Os desenhos da “Retirada de Laguna”, “A Passagem de Humaitá – 1868”, e “Caxias, O Grande Herói Tranquilo” são trabalhos que exaltam a coragem e heroísmo do homem brasileiro.

Em “O Enforcamento de Mota Coqueiro”, Seth trata de um caso ocorrido em Macaé, sua cidade natal, envolvendo o enforcamento de Manoel Mota Coqueiro, que ajudou para que a pena de morte fosse extinta no Brasil, no século XIX. Os capítulos seguintes tratam do desenvolvimento econômico e da infraestrutura do país, portos, transportes - a primeira locomotiva - , a cidade imperial, cenas de costumes, como no capítulo “Um Baile em 1880” (fig. 46), o telefone, terminando o Brasil Império no capítulo “A Assinatura da Lei Auréa – 1888”, onde Seth registra: “Quando todo o mundo civilizado já havia abolido a escravidão, o Brasil, até 13 de maio de 1888 achava-se ainda humilhado sob o peso da odiosa instituição”.¹⁶⁴ Decerto, a continuidade da obra só vem confirmar, como no desenho “Um Baile em 1880”, o estilo formal fincado num maior rigor realista.

Nos capítulos finais, “Brasil República – Séculos XIX e XX”, Seth destaca os aspectos políticos e sociais, regionais, o progresso da nação, e o Estado Nacional. Os tópicos iniciais são: “A Revolta da Armada - 1893”, “Os Primeiros Bondes Elétricos”, “Guerra de Canudos – 1897” (na qual ele crítica o fanatismo de Antônio Conselheiro), “Santos Dumont voa a 2 metros do solo em seu 14-Bis – Paris, 1906”. Percebemos também a largueza de uma obra de referência nacional, pois Seth trata, antes de chegar ao fim do livro - o Governo Vargas -, de temas como “As linhas de Tiro – 1917” (o Brasil na 1ª Grande Guerra); “Os Dezoito do Forte de Copacabana”; “Flagelos do Nordeste – Retirantes Fugindo à Seca”;

¹⁶⁴ **Ibid.**

“Flagelos Sertanejos – O Cangaceiro” (vistos de forma negativa por Seth, como bandidos); “O Seringueiro da Amazônia” (“homens dignos de todos os encômios e das loas mais sublimes”); “O Jangadeiro do Nordeste” (“O jangadeiro cearense é um herói anônimo”, diz Seth); “O Vaqueiro do Nordeste” (“Impossível idear-se cavaleiro mais descuidado e deselegante”); “Garimpeiros do Araguáia”; “Colonos numa Fazenda de Café”; “O Gaúcho do Sul” (“Misto de justo e mau, tismado em mil guerrilhas”).

Os quatros últimos desenhos e capítulos tratam do Governo Vargas e intitulam-se: “A Revolução de 1930 – O Presidente Vargas, Chefe da Revolução, Aclamado pelo Povo diante do Palácio do Catete”; “10 de Novembro de 1937 – Proclamação do Presidente Vargas ao Povo”; “A Queima das Bandeiras, realizada no Rio de Janeiro, em 27 de novembro de 1937”; “O Brasil Industrial – Preparação da Grande Usina Siderúrgica de Volta Redonda – 1943” (sendo os dois primeiros desenhos realizados em 1941 e os dois últimos em 1943).

Seth procurou nesses capítulos transcrever discursos então consagrados. No capítulo sobre A Revolução de 1930, expõe o discurso: “A Nova Política do Brasil, 1º volume – Do Discurso de 3 de Novembro de 1930”, de Getúlio Vargas:

“O Movimento revolucionário, iniciado vitoriosamente, a 3 de outubro, no sul, centro e norte do país, e triunfante a 24, nesta capital, foi a afirmação mais positiva que, até hoje, tivemos da nossa existência como nacionalidade. (...) Realizamos, pois, um movimento eminentemente nacional.”¹⁶⁵

No desenho sobre a instauração do novo regime em 1937, capítulo “10 de Novembro de 1937 – Proclamação do Presidente Vargas ao Povo” (fig. 7), desenho este que ressalta de forma patriótica a figura do Presidente Vargas, e que foi baseado em famosa foto veiculada à época, embora o artista não tenha em nenhum momento citado o termo “Estado Novo”, Seth transcreve o “Discurso à Nação, pronunciado do Palácio Guanabara, em 10 de Novembro de 1937”:

“O Homem de Estado, quando as circunstâncias impõem uma decisão excepcional, de amplas repercussões e profundos efeitos na vida do país, acima das deliberações ordinárias da atividade governamental, não pode fugir ao dever de tomá-la...”¹⁶⁶

¹⁶⁵ **Ibid**

¹⁶⁶ **Ibid**

Em “A Queima das Bandeiras...”, Seth sacraliza uma das representações ideológicas do Estado Novo, ao desenhar e relatar: “As bandeiras que até agora tinham representado porções do território do Brasil foram queimadas numa pira imensa.... (...) Esta cerimônia simbólica, significa que d’ora em diante o Brasil terá uma única bandeira – a Bandeira nacional, representativa da Unidade da Pátria. (Transcrito do jornal “A Noite”, 27 de novembro de 1937)”.¹⁶⁷ Por fim, o último desenho é acompanhado do discurso pronunciado pelo Presidente Getúlio Vargas, em Volta Redonda, de 7 de maio de 1943.

Nessa ótica, se o Departamento de Imprensa e Propaganda do Estado Novo apoiou a iniciativa da publicação do livro desde o princípio do corrente ano de 1943, significa que os dois últimos desenhos, também datados do mesmo ano, foram feitos por Seth já sabendo do aval do Presidente Vargas. Decerto, se a Revolução de 1930 e a implantação do regime de 1937 foram fatos nacionais, páginas importantes da história, o desenho de Seth que representa a queima das bandeiras poderia ser uma exceção na medida em que tal fato já estava vinculado ao anterior, tornando-se redundante e reafirmando o agradecimento de Seth ao Presidente Vargas. De fato, esse desenho estava dentro do espírito do Governo da época, como podemos perceber na Cartilha “Estado Novo – 10 de Novembro de 1937”, com o sub-título “Catecismo Cívico do Brasil Novo”, capítulo da “Nacionalidade”: “O Brasil é um só, e pertence a todos os brasileiros, que só tem uma bandeira, um escudo e um hino, símbolos da unidade nacional.”¹⁶⁸

Também percebemos uma visão elogiosa e patriótica ao Presidente Vargas, consubstanciando a apresentação dessa obra uma visão bem ao gosto do Estado Novo, em virtude do teor de heroísmo atribuído aos homens do nosso passado, assim como, o enaltecimento de certas passagens da história brasileira. Como bem explicita a cartilha “Estado Novo – 10 de novembro de 1937”:

“O nosso passado histórico, brilhantemente marcado por todas as formas de heroísmo e pelo desenvolvimento rápido de uma esplêndida civilização, mostra a cada brasileiro que lhe cumpre tornar-se digno dos seus antepassados, daqueles que foram os primeiros de cada família brasileira. Há, portanto, razões que explicam o nosso exaltado patriotismo e que nos devem estimular a amar acima de tudo o Brasil e a servi-lo com todas as forças do

¹⁶⁷ **Ibid**

¹⁶⁸ **Estado Novo.** Catecismo Cívico do Brasil Novo. Distrito Federal: DNP, 10 de novembro de 1937

nosso ser. Com todos os entusiasmos do nosso coração e do nosso espírito!”¹⁶⁹.

Tal heroísmo é lembrado por Seth também em determinadas figuras históricas brasileiras. É importante lembrar que Santos Dumont, Oswaldo Cruz, Perreira Passos, Rui Barbosa, são personalidades de suma importância histórica apontados por Seth em “O Brasil pela Imagem”, na qual “os brasileiros não podem esquecer”.

Mas a largueza da obra “O Brasil pela Imagem” resulta, de igual modo, no enaltecimento da terra brasileira – em seus aspectos naturais – e do homem brasileiro, que vive em várias regiões do país. E também é sintomática a concepção que Seth dá a efígie de um índio (fig. 47), simbolizando a marca de seu livro, tal como um ex-líbris, logo no início do trabalho, não obstante os comentários do artista antropológicamente discutíveis sobre a figura do índio.

Para Afrânio Coutinho, em “A Tradição Afortunada”, “a valorização da terra corresponderia a do homem brasileiro”.¹⁷⁰ Segundo ele, consubstanciou-se uma tradição da cultura brasileira a indagação e a idéia de qual o tipo de homem fosse melhor representante do brasileiro, e no século XVIII o indígena veio corporificar esse ideal. No arcadismo o índio começou a ser encarado como símbolo do Brasil, e já no romantismo o ideal de literatura nacional identificou-se com o indianismo, sua cosmogonia, seus ideais, costumes, lendas, o motivo central. Afrânio Coutinho complementa: “É também verdade que o indianismo não resistiu a morte do período romântico. Mas permaneceu uma atração em todos os tempos, a ponto de ser revivido no modernismo.”¹⁷¹ E aponta que essa abertura possibilitou a incorporação de novas variedades de tipos brasileiros, como o sertanejo, o caboclo, o cangaceiro, etc, alargando-se o âmbito dos assuntos e da área brasileira. Tais características ao evidenciar a variedade de tipos nacionais também são encontradas no trabalho historiográfico de Seth. Certamente esse sentido de nacionalismo na obra de Seth, onde a nação é vista de

¹⁶⁹ **Estado Novo.** Catecismo Cívico do Brasil Novo. Distrito Federal: DNP, 10 de novembro de 1937

¹⁷⁰ COUTINHO, Afrânio. **A Tradição Afortunada.** RJ: Livraria José Olympio Editora. 1968. p. 166

¹⁷¹ **Idem,** p. 166

forma total, foi um atrativo para os feitores do regime de 1937, pois esses visavam a consolidação da unidade nacional, de forma centralizada, não esquecendo de alinhar aos seus interesses os aspectos regionais.

É importante lembrar também que a obra de Seth, “O Brasil pela Imagem”, caracteriza-se mais por uma visão ufanista sobre a história brasileira, pois em nenhum momento o Estado-Nação é questionado, sendo sintomática a ausência, por exemplo, de um capítulo sobre a Revolta da Chibata, que forçadamente teria que mostrar os erros cometidos pelo governo brasileiro na República (período do Presidente Marechal Hermes da Fonseca, 1910-1911).

E se falamos em centralismo versus regionalismo, é importante destacar que a obra “No Tempo dos Bandeirantes” de Belmonte, citada por Seth, de perfil historiográfico estadual, ou seja, ligado a história de São Paulo, foi publicada pela editora paulista Melhoramentos, enquanto que a obra de Seth, de perfil nacional, foi patrocinada pelo Estado Novo. Também o fato da obra de Seth ter como tema a história brasileira muito ajudou para que ela obtivesse o patrocínio do Estado.

Por outro lado, sobre a situação do mercado do livro no Brasil nos anos 1930, Sérgio Miceli afirma que, apesar de ser uma estatística aproximada, que pode conter falhas, a porcentagem das edições financiadas por entidades religiosas, as publicações de iniciativa oficial e aquelas patrocinadas por órgãos da grande imprensa, correspondem a 11% do mercado.¹⁷² As obras que obtinham a preferência no gênero temático de edições financiadas pelo Estado, eram respectivamente, as obras de Direito (15%), de História (14%), obras militares (11%). Faz-se necessário sublinhar também que Seth e Belmonte, inclusive, serão os dois únicos caricaturistas brasileiros do século XX a realizar obras de natureza histórica, embora com as diferenciações já demarcadas.

E independentemente de questões de alinhamento político com o Estado Novo, que se configuram no livro “O Brasil pela Imagem” nos capítulos finais, a postura nacionalista de Seth pode ser avaliada quando o artista argamassa, em sua

¹⁷² MICELI, Sérgio. **Intelectuais e Classe Dirigente no Brasil (1920-1945)**. São Paulo: Difel, 1979. p. 83

obra, o sentimento da natureza americana (brasileira), a cor local, os assuntos históricos e populares, os costumes tradicionais, regionais, as tradições folclóricas, ensejando as bases para o esforço de nacionalidade se colocar com êxito. Mas acreditamos também que o objetivo principal do artista, que era sobretudo o ensino da história para as novas gerações, ensejando confiança no presente e no futuro do Brasil, foi bem sucedido.

Reconhecemos, por outro lado, que os desenhos de Seth, em “O Brasil pela Imagem”, caracterizam-se por uma estética formal (fig. 46), e alguns trabalhos evidenciam-se toscamente, não obstante alguns capítulos que apresentam desenhos de inegável beleza, como àqueles em que Seth retrata a força da natureza brasileira, e mesmo em outros, como “A Revolta da Armada - 1893”, em que temos mais uma vez o artista desenhando veículos, particularmente um navio, ou ainda a obra que retrata “A Proclamação do Presidente Vargas ao Povo”, na qual Seth baseou-se em famosa foto publicada à época na imprensa e pelo DIP, dando um cunho xilográfico a figura do Presidente Vargas. Devemos ressaltar, entretanto, que esse estilo formal, fincado num maior rigor realista, já havia sido apresentado em outro livro (fig. 48) ilustrado por Seth, intitulado “Ruy Barbosa – In Memoriam (1849-1923)”, em homenagem ao jurista baiano, quando do seu falecimento.

Assim, é oportuno ressaltar que no livro “O Brasil pela Imagem” o traço do artista apresenta-se contido, sem a liberdade criativa tão marcante de suas charges e campanhas publicitárias, revelando uma menor autonomia criadora.

Por outro lado, é importante destacar que a visão de Seth sobre o Brasil aproxima-se muito mais de uma visão atualizada, apresentada na série publicitária Casa Mathias e nos Flagrantes Cariocas - da época de Seth, e do seu irônico e singular olhar já prevendo as mudanças sociais e a crescente miscigenação que as futuras décadas iriam confirmar -- do que a sua visão de país apresentada no “O Brasil pela Imagem”. Esse ponto de vista apontado nessas duas séries, portanto, evidencia uma visão de país mestiço, onde o papel da miscigenação é fundamental, onde negros e brancos constroem uma nação em pé de igualdade, diferentemente da visão oficial Estado-Novista de “O Brasil pela Imagem”, obra

que está muito mais ligada aos aspectos do passado do que do presente, e embora reconheça também a contribuição negra à cultura brasileira, não a apresenta com a fluidez necessária, remetendo essa contribuição vinculada apenas as passagens históricas contidas no século XIX, sem a qual não teríamos a compreensão da história brasileira.