PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA
DOUTORADO EM HISTÓRIA

MAITÊ PEIXOTO

IDENTIDADES FIGURADAS NA CULTURA DO TRABALHO: a partilha da experiência visual e a construção da identidade operária através da produção imagética vinculada à imprensa operária e sindical no Brasil (1910-1935)

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern
Orientadora

Porto Alegre
2016

Maitê Peixoto

IDENTIDADES FIGURADAS NA CULTURA DO TRABALHO: a partilha da experiência visual e a construção da identidade operária através da produção imagética vinculada à imprensa operária e sindical no Brasil (1910-1935)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em História na área de concentração de História das Sociedades Ibéricas e Americanas.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern

Porto Alegre
2016

Catalogação na Publicação

P379i Peixoto, Maitê

Identidades figuradas na cultura do trabalho : a partilha da experiência visual e a construção da identidade operária através da produção imagética vinculada à imprensa operária e sindical no Brasil (1910-1935) / Maitê Peixoto. – Porto Alegre, 2016.

Tese (Doutor em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.
Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern

1. História Social. 2. Trabalho. 3. Movimento Operário - Brasil. 4. Imagem – História. 5. História. I. Kern, Maria Lúcia Bastos. II. Título.

CDD 301.4442

Bibliotecária Responsável: Salete Maria Sartori, CRB 10/1363

Maitê Peixoto

IDENTIDADES FIGURADAS NA CULTURA DO TRABALHO: a partilha da experiência visual e a construção da identidade operária através da produção imagética vinculada à imprensa operária e sindical no Brasil (1910-1935)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Doutor em História na área de concentração de História das Sociedades Ibéricas e Americanas.

Aprovada em 21 de março de 2016

BANCA EXAMINADORA:

_____

Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern (orientadora)
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

_____

Prof. Dr. Charles Monteiro
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

_____

Profa. Dra. Gláucia Konrad
Universidade Federal de Santa Maria

_____

Prof. Dr. Alexandre Fortes
Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro

_____

Prof. Dr. Michel Pigenet
Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne

AGRADECIMENTOS

Para além dos desafios da escrita e da pesquisa, uma tese nos exige comprometimento com o projeto proposto, disciplina e responsabilidade. Ao longo dos meus quatro anos de curso penso ter cumprido com todos estes requisitos, retribuindo à sociedade o investimento que foi feito neste trabalho. Não obstante, é fundamental reconhecer a grande importância que teve o financiamento desta pesquisa em nível nacional com a bolsa CNPq que me foi concedida quando do meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), e internacional com a bolsa CAPES conferida através do Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior (PSDE) para que eu pudesse estender esse estudo para além do Atlântico. Agradeço ambas as instituições pela possibilidade que tive de vivenciar mais profundamente a pesquisa, bem como estabelecer um contato, até então inédito para mim, com fontes e arquivos estrangeiros, sem os quais certamente esta pesquisa perderia em qualidade.

Agradeço igualmente à PUCRS pela excelente estrutura física de trabalho que sempre me ofereceu desde que fui aluna da Graduação em História, assim como agradeço igualmente ao Programa de Pós-Graduação, em especial à equipe da secretaria: Carla Carvalho e Henriet Ilges Shinohara, pela atenção e compreensão que sempre tiveram comigo ao longo de todo o meu percurso acadêmico dentro do Programa, demonstrando que um bom trabalho também é construído pelo afeto que é dispensado nas relações humanas.

Destaco ainda a sorte que tive em ter cruzado, já na banca de seleção de doutorado, com as apuradas considerações da Profa. Dra. Maria Lúcia Bastos Kern, minha orientadora, cujas poucas, porém profundas, palavras, naquele momento, fizeram com que eu repensasse todo o objetivo desta tese. Mas não apenas isso, suas considerações me fizeram ir adiante e repensar minhas próprias concepções acerca dos rumos que gostaria de dar a minha pesquisa, alcançando realização pessoal e profissional naquilo que faço, o que me levou, em seguida, a reelaborar este projeto e, finalmente, me lançar ao campo da História da Arte, que tantas alegrias me trouxe. Meu muito obrigada igualmente, por ter aceito esta orientação, e

ter me deixado conduzir, conforme minhas escolhas, os rumos deste trabalho, me apresentando novas leituras que me faziam desejar aprender sempre um pouco mais. Agradeço também ao Prof. Dr. Charles Monteiro pelas excelentes sugestões de leituras, pelas palavras de incentivo e pela motivação e reconhecimento para com os avanços e as conquistas de seus alunos, características que sempre encontrei na maneira como conduzia as suas disciplinas.

Esta tese foi regada por momentos tão intensos e surpresas tão positivas que se torna difícil nesse momento resumir em poucas linhas a minha profunda gratidão pelas pessoas que cruzaram meu caminho e que contribuíram para a realização deste trabalho. É fundamental mencionar todo o apoio e afetuosa recepção que recebi no Centre d'histoire sociale du XXème siècle da Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne, junto ao qual trabalhei um ano. Agradeço a generosidade com a qual o Prof. Dr. Michel Pigenet me recebeu no seu seminário, a atenção destinada a minha pesquisa nas nossas reuniões de orientação, com sugestões sempre pertinentes e interessadas, além da constante comunicação para saber dos avanços e recuos deste estudo. Meu muito obrigada também ao Prof. Dr. Frank Eric Georgi que igualmente esteve atento as minhas indagações de pesquisadora, me sugerindo leituras e compreendendo os meus tropeços com a língua francesa.

Ao Prof. Dr. Bernard Richard, meu muito obrigada, por me receber na sua casa e me emprestar seus livros para que este trabalho ficasse ainda mais completo, me cobrando resultados tanto na pesquisa, quanto na fala e na escrita do francês. À Jeanne Menjoulet agradeço a paciência, a oportunidade e a confiança no meu trabalho, para a realização do documentário sobre a Comissão Nacional da Verdade, conduzido de forma incansável por ela e pela Profa. Dra. Angélica Müller, a quem também devo agradecer pela excelente chance de poder participar deste projeto que tanto me motivou e contribuiu para a minha formação durante minha estadia em Paris, quando do doutorado-sanduíche.

Desejo ainda mencionar o meu mais profundo agradecimento aos amigos que souberam se manter próximos, ainda que geograficamente estivéssemos distantes. Meu muito obrigada à Fernanda de Santos Nascimento, além de grande amiga, uma excelente historiadora, com a qual convivo há mais de 10 anos e muito aprendi, à

Michelle de Lara Ferraz, por sempre ter uma palavra de conforto a oferecer, à Camila Oliveira uma amiga fiel que sempre soube trazer alegria e conforto mesmo nos momentos mais complicados, à Daniela Garces de Oliveira que conheci durante o doutorado e que se tornou uma grande amiga e incentivadora constante, com a qual sempre pude contar nos tempos em que estive distante do Brasil e a Marcelo Abreu pela constante atenção e por tornar real o banco de dados relacional desta tese, a partir do seu conhecimento na área de informática. Agradeço ainda à Gislaine Borba pelo auxílio com as questões sobre África e à Anna Paula Boneberg pela disponibilidade constante para me ajudar com tudo o que se refere à arte sagrada. Meus agradecimentos também se endereçam aqui aos meus familiares que souberam compreender as constantes ausências e as consequentes escolhas de vida que fiz ao longo deste curso.

Por fim, agradeço especialmente ao meu marido Arnaud Dolci, minha maior e mais encantadora surpresa já no fim desses quatro anos de doutorado, o qual se dispôs a mergulhar nesse projeto comigo, compreendendo que a distância seria necessária para que eu concretizasse mais este sonho.

A imagem: aparição única, preciosa, é, apesar de tudo, muito pouca coisa, coisa que queima, coisa que cai. Tal é a "bola de fogo" evocada por Walter Benjamin: ela apenas "transpõe todo o horizonte" para cair sobre nós, nos atingir. Ela apenas raramente se ergue em direção ao céu imóvel das ideias eternas: em geral, ela desce, declina, se precipita e se danifica sobre nossa terra, em algum lugar diante ou atrás do horizonte. Como um vagalume, ela acaba por desaparecer de nossa vista e ir para um lugar onde será, talvez, percebida por outra pessoa, em outro lugar, lá onde sua sobrevivência poderá ser observada ainda.

Georges Didi-Huberman. **Sobrevivência dos vaga-lumes.**

RESUMO

O presente estudo propõe uma análise acerca das formas com as quais a visualidade crítica foi inserida no movimento operário brasileiro através da imprensa operária e sindical durante o início do século XX, atuando como um espaço de *partilha do sensível.* O objetivo central consiste em comprovar que o projeto de constituição de uma identidade classista no Brasil, esteve assentado também numa cultura visual diversificada detentora de uma historicidade que lhe é particular ao mesmo tempo em que traduziu um esforço no sentido de criar vínculos não apenas entre os sujeitos políticos envolvidos com o movimento, mas também com uma tradição figurativa, cujas origens remontam à experiência francesa moderna de produção e reprodução de desenhos políticos de perfil contestatório. A experiência visual produzida a partir do contato entre o desenho ou a caricatura e o expectador é entendida enquanto um intervalo de tempo no qual foram elaboradas concepções particulares e coletivas acerca do que consistia pertencer à classe operária. Nesse sentido foram examinadas um total de seis publicações nacionais produzidas no eixo Rio de Janeiro – São Paulo entre os anos de 1910 e 1935, duas de conteúdo libertário e anticlerical (*A Lanterna* e *A Plebe*), duas produzidas por um órgão sindical (*O Cosmopolita* e *Voz Cosmopolita*) e duas vinculadas ao Partido Communista do Brazil (*A Classe Operária* e *A Nação*). Metodologicamente optamos por trabalhar com a seriação temática das gravuras por entendermos que esta abordagem é a que melhor contempla o volume generoso de imagens que dispomos e que torna possível que estabeleçamos eixos temáticos capazes de responder aos nossos questionamentos em profundidade, sem perder de vista as especificidades dessas imagens. Em pesquisa desenvolvida junto aos arquivos franceses pudemos construir uma análise cruzada com imagens produzidas por publicações francesas de crítica social do final do século XIX e início do XX o que nos possibilitou uma investigação mais profunda concernente às ressignificações incorporadas aos desenhos brasileiros. Além disso, esse cruzamento também nos deu a oportunidade de traçar uma genealogia dessas manifestações simbólicas que se inserem aqui também como ferramenta para compreensão da múltiplas ressignificações e das próprias migrações simbólicas articuladas por essas imagens em relação às gravuras veiculadas nos periódicos brasileiros. Contudo, o que buscamos com esta tese é estudar a conformação do *fazer-se reconhecer* e do *reconhecer-se* dentro de um coletivo político com fins de representatividade, tomando a experiência visual como um importante lastro desse projeto identitário.

Palavras-chave: História Social; História da Imagem; Mundos do Trabalho; Identidade Operária; Partilha do Sensível;

RÉSUMÉ

Cette étude propose une analyse des façons dont la visualité critique a été insérée dans le mouvement ouvrier brésilien à travers la presse ouvrière et syndicale au début du XXème siècle, agissant comme un espace de *partage sensible*. L'objectif principal est de prouver que le projet de constitution d'une identité de classe au Brésil, s'est également assis sur une culture visuelle diversifiée détentrice d'une historicité particulière, en même temps qu'elle a traduit un effort pour créer des liens non seulement entre sujets politiques impliqués dans le mouvement, mais aussi avec une tradition figurative, dont les origines remontent à l'expérience française moderne de production et de reproduction de dessins politiques de profil contestataire. L'expérience visuelle produite par le contact entre le dessin ou la caricature et le spectateur est entendu comme un intervalle de temps dans lequel ont été préparées les conceptions particulières et collectives appartenant à la classe ouvrière. En ce sens, nous avons examiné un total de six publications nationales produites dans l'axe Rio de Janeiro - São Paulo entre les années 1910 et 1935, deux d'entre elles de contenu libertaire et anticlérical (*A Lanterna* et *A Plebe*), deux produites par un organisme syndical (*O Cosmopolita* et *Voz Cosmopolita*) et deux liés au Partido Communista do Brazil (*A Classe Operária* et *A Nação*). Méthodologiquement, nous avons décidé de travailler avec le classement thématique des gravures parce que nous pensons que cette approche est celle qui couvre le mieux le volume généreux d'images en notre possession et qui nous a permis d'établir des axes thématiques capables de mieux répondre à nos questions en profondeur, sans, simultanément, perdre de vue l'attention aux spécificités de ces images. À travers des recherches développées sur les archives françaises, nous avons pu construire une analyse croisée avec des images produites par les publications françaises de critique sociale de la fin du XIXème siècle et début du XXème siècle, ce qui nous a permis de poursuivre l'enquête concernant les nouvelles significations incorporées dans les dessins brésiliens. En outre, ce croisement a aussi fourni l'occasion de dresser une généalogie de ces manifestations symboliques qui apparaissent ici comme un outil pour comprendre les nouvelles et multiples significations et même les migrations symboliques articulées par ces images par rapport aux gravures véhiculées dans les journaux brésiliens. Cependant, ce que nous cherchons avec cette analyse est d'étudier la conformation du « se faire reconnaître » et « de se reconnaitre soi-même » dans une collectivité politique qui avait le but de la représentativité, en prenant l'expérience visuelle comme un ballast important pour ce projet identitaire.

Paroles-clés: Histoire Sociale; Histoire de l'image; Monde du Travail; Identité Ouvrière; Partage du Sensible;

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Autor desconhecido, **A Classe Operária**, Rio de Janeiro, nº 94, 28.07.1930. p.1. CEDEM, São Paulo ……..... 108

Figura 2 – Autor desconhecido, **Brasão de armas da URSS**, http://saber.sapo.pt/wiki/Brasão_de_armas_da_União_Soviética, ……..... 108

Figura 3 – Autor desconhecido, **A Nação***,* Rio de Janeiro, nº 270, 03.01.1927. p.1. CEDEM, São Paulo 112

Figura 4 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 5, nº 118, 21.05.1921. p. 1. CEDEM, São Paulo 185

Figura 5 – Autor não identificado, **O Cosmopolita**, Rio de Janeiro, nº 9, 01.05.1918, p. 1. CEDEM, São Paulo 186

Figura 6 – MARG., **La Bataille Syndicaliste**, ano 4, nº 1070, 01.04.1914. p. 1. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 186

Figura 7 – Sandro Botticelli, **La Naissance de Vénus**, 1489-1486. Tempera maigre (pigments liés à du gras) 172.5 X 278.5 cm. Galerie des Offices, Florence, Italie. 187

Figura 8 – Sandro Botticelli, **Le Printemps**, 1478-1482. Tempera sur panneau de bois 203 X 314 cm. Galerie des Offices, Florence, Italie. 187

Figura 9 – L.M., **A Lanterna**, São Paulo, nº 355, 20.07.1933. p. 4. CEDEM, São Paulo 188

Figura 10 – François Rude, **Le Départ de 1792, dit "La Marsellaise"**, 1835. Haut-relief 5,85 m. Arc du Triomphe, Paris. 188

Figura 11 – C.M., **Voz Cosmopolita**, Rio de Janeiro, nº 86, 31.07.1926. p. 1. CEDEM, São Paulo 189

Figura 12 – L.M., **La Bataille Syndicaliste**, ano 4, nº 1058, 19.03.1914. p. 1. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 189

Figura 13 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 289, 01.05.1916. p. 4. CEDEM, São Paulo 190

Figura 14 – Ranzon, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 2, nº 8, 12.04.1919. p. 1. CEDEM, São Paulo 190

Figura 15 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 212, 11.10.1913. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 191

Figura 16 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 279, 01.05.1915. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 191

Figura 17 – Robí, Igzz, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, nº 61, 28.04.1934. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 192

Figura 18 – Théophile-Alexandre Steinlen, **La Battaille Syndicaliste**, ano 4, nº 1110, 11.05.1914. p. 1. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 192

Figura 19 – Maximilien Luce, **La Bataille Syndicaliste**, ano 4, nº 1297, 14.11.1914, p. 1. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 193

Figura 20 – Maximilien Luce, **La Bataille Syndicaliste**, ano 4, nº 1300, 17.11.1914, p. 1. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 193

Figura 21 – Eugène Delacroix, **La Liberté Guidant le Peuple**, 1830. Peinture à huile 260 X 323 cm. Musée du Louvre, Paris 194

Figura 22 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 372, 22.02.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 194

Figura 23 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 111, 24.11.1911. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 195

Figura 24 – Cevem, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 51, 01.10.1910. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 195

Figura 25 – Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, nº 7, 16.05.1901. pp. 10-11. Bibliothèque nationale de France, Paris 196

Figura 26 – L.M., **La Bataille Syndicaliste**, ano 4, nº 1112, 13.05.1914. p. 2. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 196

Figura 27 – Raieter, **La Barricade**, ano 1, nº 16, 24.09.1910. p. 2. Bibliothèque nationale de France, Paris 197

Figura 28 – Autor não identificado, **O Cosmopolita**, Rio de Janeiro, ano 2, nº 23, 15.02.1917. p. 1. CEDEM, São Paulo 283

Figura 29 – Autor não identificado, **O Cosmopolita**, Rio de Janeiro, ano 2, nº 26, 01.02.1918. p. 1. CEDEM, São Paulo 283

Figura 30 – H., **Voz Cosmopolita**, Rio de Janeiro, nº 89, 15.09.1926. p. 2. CEDEM, São Paulo 284

Figura 31 – Autor não identificado, **O Cosmopolita**, Rio de Janeiro, nº 14, 15.07.1917. p. 1. CEDEM, São Paulo 284

Figura 32 – L.A., **A Plebe**, São Paulo, nº 2, 26.11.1932. p. 4. CEDEM, São Paulo 285

Figura 33 – Jules Grandjouan, **La Voix du Peuple**, nº 471, 03 a 10.10.1909. p. 2. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 285

Figura 34 – Raieter, **La Bataille Syndicaliste**, ano 4, nº 1072, 03.04.1914. p. 1. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 286

Figura 35 – Raieter, **La Bataille Syndicaliste**, ano 4, nº 1100, 01.05.1914. p. 2. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 286

Figura 36 – Frantisek Kupka, **Les Temps Nouveaux**, ano 32, nº 12, 08.12.1906. p. 8. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 287

Figura 37 – J. B. Pelanjo, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 1, nº 3, 23.06.1917. p. 1. CEDEM, São Paulo 287

Figura 38 – Autor não identificado, **A Plebe,** São Paulo, nº 40, 16.09.1933. p. 1. CEDEM, São Paulo 288

Figura 39 – Frans Masereel, **Die Stadt 32**, 1818-1920. http://www.stripelmagazine.be/125ste-verjaardag-frans-masereel/die-stadt-32/ ... 288

Figura 40 – Frans Masereel, **Die Stadt 59**, 1818-1920, http://www.stripelmagazine.be/125ste-verjaardag-frans-masereel/die-stadt-32/ ... 289

Figura 41 – Robí, **A Plebe**, São Paulo, nº 59, 31.03.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 289

Figura 42 – Maximilien Luce, **La Voix du Peuple**, ano 11, nº 552, 23 a 30.04.1911. p. 1. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 290

Figura 43 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 57, 03.03.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 290

Figura 44 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 71, 15.09.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 291

Figura 45 – Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, nº 159, 16.04.1904. p. 8. Bibliothèque nationale de France, Paris 291

Figura 46 – Autor não identificado, **La Voix du Peuple**, ano 13, nº 658, 04 a 11.05.1913. p. 2. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 292

Figura 47 – Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, nº 17, 25.07.1901. p. 12. Bibliothèque nationale de France, Paris 292

Figura 48 – Jules Grandjouan, **La Voix du Peuple**, nº 341, 01.05.1907. p. 1. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 293

Figura 49 – Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, nº 331, 03.08.1907. p. 3. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 293

Figura 50 – Rio27, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 275, 08.01.1927. p. 1. CEDEM, São Paulo 294

Figura 51 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 1, nº 9, 11.08.1917. p. 1. CEDEM, São Paulo 294

Figura 52 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 54, 27.01.1917. p. 1. CEDEM, São Paulo 295

Figura 53 – Autor não identificado, **Publicidade da Savonnerie des Travailleurs,** Revue de l'Association des Professeurs d'Histoire et de Géographie, nº 350, octobre 1995. p. 382 296

Figura 54 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 63, 09.06.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 297

Figura 55 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 3, 01.07.1947. p. 1. CEDEM, São Paulo 297

Figura 56 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 41, 23.09.1933. p. 1. CEDEM, São Paulo 298

Figura 57 – Autor não identificado, **Almanach Le Père Peinard**, 1898, p. 35. Bibliothèque nationale de France, Paris 298

Figura 58 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 4, 17.12.1932. p. 1. CEDEM, São Paulo 299

Figura 59 – L.A., **A Plebe**, São Paulo, nº 399, 10.08.1935. p. 1. CEDEM, São Paulo 299

Figura 60 – Jules Grandjouan, **La Voix du Peuple**, nº 417, 09.1908. p. 2. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 300

Figura 61 – Autor não identificado, **La Voix du Peuple**, nº 341, 01.05.1907. p. 2. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 300

Figura 62 – Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, nº 325, 22.06.1907. p. 8. Bibliothèque nationale de France, Paris 301

Figura 63 – L.A., **A Plebe**, São Paulo, ano 1, nº 1, 09.06.1917. p. 1. CEDEM, São Paulo 301

Figura 64 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 12, nº 187, 19.04.1913. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 302

Figura 65 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 1, nº 2, 16.06.1917. p. 1. CEDEM, São Paulo 302

Figura 66 – Théophile Alexandre Steinlen, **La Bataille Syndicaliste**, ano 4, nº 1114, 16.05.1914. p. 1. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 303

Figura 67 – Théophile Alexandre Steinlen, **A Lanterna**, São Paulo, ano 14, nº 283, 11.09.1915. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 303

Figura 68 – Théophile Alexandre Steinlen, **A Plebe**, São Paulo, nº 7, 28.07.1917. p. 1. CEDEM, São Paulo 304

Figura 69 – Théophile Alexandre Steinlen, **A Plebe**, São Paulo, ano 2, nº 14, 24.05.1919. p. 1. CEDEM, São Paulo 304

Figura 70 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, ano 2, nº 75, 10.11.1934. p. 4. CEDEM, São Paulo 305

Figura 71 – Autor não identificado, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 305, 12.02.1927. p. 1. CEDEM, São Paulo 305

Figura 72 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 246, 06.06.1914. p. 1. CEDEM, São Paulo 306

Figura 73 – Autor não identificado, **La Voix du Peuple**, ano 10, nº 501, 01.05.1910. p. 2. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 306

Figura 74 – Duccio di Buonisegna, **A Madona e o Menino**, 1290-1300. Têmpera e ouro sobre madeira 27.9 X 21 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York ... 307

Figura 75 – Giovanni Bellini, **A Madona e a criança**, 1480. Óleo sobre madeira 88.9 X 71.1 cm. The Metropolitan Museum of Art, New York 307

Figura 76 – Pelanjo, **A Plebe**, São Paulo, nº 37, 12.08.1933. p. 1. CEDEM, São Paulo 308

Figura 77 – Autor não identificado, **La Bataille Syndicaliste**, ano 4, nº 1100, 01.05.1914. p. 2. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 308

Figura 78 – Autor não identificado, **A Classe Operária**, Rio de Janeiro, 10.11.1931. p. 1. CEDEM, São Paulo 309

Figura 79 – Bilachi, **A Plebe**, São Paulo, ano 2, nº 56, 17.02.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 309

Figura 80 – Autor não identificado, **Les Temps Nouveaux**, ano 19, nº 35, 17.01.1914. p. 1. Bibliothèque nationale de France, Paris 310

Figura 81 – Autor não identificado, **Laocoonte e seus dois filhos**, aproximadamente 1 d.C. escultura em mármore 210 X 160 cm. Musei Vaticani, Roma 310

Figura 82 – Jesse, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 445, 28.07.1927. p. 1. CEDEM, São Paulo 311

Figura 83 – Luna, **A Plebe**, São Paulo, nº 38, 26.08.1933. p. 4. CEDEM, São Paulo 311

Figura 84 – RIP, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 274, 07.01.1927. p. 1. CEDEM, São Paulo 312

Figura 85 – Alwarus, Rio27, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 278, 12.01.1927. p. 1. CEDEM, São Paulo 312

Figura 86 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 2, nº 245, 12.02.1927. p. 1. CEDEM, São Paulo 313

Figura 87 – Maximilien Luce, **La Bataille Syndicaliste**, ano 4, nº 1027, 16.02.1914. p. 1. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 313

Figura 88 – Maximilien Luce, **La Bataille Syndicaliste**, ano 4, nº 1028, 17.02.1914. p. 1. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 314

Figura 89 - Maximilien Luce, **La Bataille Syndicaliste**, ano 4, nº 1029, 18.02.1914. p. 1. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 314

Figura 90 – Paul Signac, **Le démolisseur**, 1897-1899 Óleo sobre tela 255 X 154 cm. Musée d'Orsay, Paris 315

Figura 91 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 4, nº 56, 13.03.1920. p. 1. CEDEM, São Paulo 315

Figura 92 – R.R., **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 294, 31.01.1927. p. 1. CEDEM, São Paulo 316

Figura 93 – Maximilien Luce, **La Bataille Syndicaliste**, ano 4, nº 1033, 22.02.1914. p. 1. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 316

Figura 94 - Maximilien Luce, **La Bataille Syndicaliste**, ano 4, nº 1031, 20.02.1914. p. 1. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 317

Figura 95 - Maximilien Luce, **La Bataille Syndicaliste**, ano 4, nº 1017, 08.02.1914. p. 1. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 317

Figura 96 – Autor não identificado, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 399, 04.06.1927. p. 1. CEDEM, São Paulo 318

Figura 97 – Autor não identificado, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 452, 05.08.1927. p. 1. CEDEM, São Paulo 318

Figura 98 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 361, 14.09.1933. p. 1. CEDEM, São Paulo 319

Figura 99 – Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, nº 134, 24.10.1903. p. 14. Bibliothèque nationale de France, Paris 319

Figura 100 – R., **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 272, 05.01.1927. p. 6. CEDEM, São Paulo 320

Figura 101 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 36, 05.08.1933. p. 1. CEDEM, São Paulo 320

Figura 102 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 68, 04.08.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 321

Figura 103 – Ricardo Flores Magon, **La Bataille**, ano 3, nº 502, 18.03.1917. p. 1. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 322

Figura 104 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 5, nº 117, 14.05.1921. p. 1. CEDEM, São Paulo 322

Figura 105 – Cabello, **Voz Cosmopolita**, Rio de Janeiro, nº 127, 01.05. 1928. p. 1. CEDEM, São Paulo 323

Figura 106 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 5, nº 177, p. 1. CEDEM, São Paulo 323

Figura 107 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 46, 04.11.1933. p. 1. CEDEM, São Paulo 324

Figura 108 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 55, 10.02.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 324

Figura 109 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 13, nº 241, 01.05.1914. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 325

Figura 110 – Frantisek Kupka, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 5, nº 118, 21.05.1921. p. 2. CEDEM, São Paulo 325

Figura 111 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 373, 08.03.1934, p. 1. CEDEM, São Paulo 326

Figura 112 – Autor não identificado, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 347, 05.04.1927, p. 1. CEDEM, São Paulo 326

Figura 113 – Autor não identificado, **A Classe Operária**, Rio de Janeiro, nº 10, 04.07.1925. p. 5. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 327

Figura 114 - Autor não identificado, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 362, 23.04.1927. p. 1. CEDEM, São Paulo 327

Figura 115 – Autor não identificado, **A Classe Operária**, Rio de Janeiro, nº 1, 01.05.1928. p. 1. CEDEM, São Paulo 328

Figura 116 – Autor não identificado, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 422, 01.07.1927, p. 1. CEDEM, São Paulo 328

Figura 117 – Autor não identificado, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 314, 23.02.1927. p. 1. CEDEM, São Paulo 329

Figura 118 – Autor não identificado, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 325, 10.03.1927. p. 1. CEDEM, São Paulo 329

Figura 119 – Autor não identificado, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 360, 21.04.1927. p. 1. CEDEM, São Paulo 330

Figura 120 – Autor não identificado, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 410, 17.06.1927. p. 1. CEDEM, São Paulo 330

Figura 121 – Autor não identificado, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 397, 02.06.1927. p. 1. CEDEM, São Paulo 331

Figura 122 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 87, 27.04.1935. p. 1. CEDEM, São Paulo 331

Figura 123 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 140, 25.05.1912. p. 1. CEDEM, São Paulo 413

Figura 124 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 48, 10.09.1910. p. 1. CEDEM, São Paulo 413

Figura 125 – Georges d'Ostoya, **L'Assiette au Beurre**, nº 197, 07.01.1905. p. 17. Bibliothèque nationale de France, Paris 414

Figura 126 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 23, 19.03.1910. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 414

Figura 127 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 9, nº 117, 15.12.1911. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 415

Figura 128 – Robí, Igzz, **A Lanterna**, São Paulo, nº 394, 04.05.1935. p. 4. CEDEM, São Paulo 415

Figura 129 – Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, nº 172, 16.07.1904. p. 1. Bibliothèque nationale de France, Paris 416

Figura 130 - Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, nº 242, 18.11.1905. p. 4. Bibliothèque nationale de France, Paris 416

Figura 131 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 23, 19.03.1910. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 417

Figura 132 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 385, 06.09.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 417

Figura 133 – Juan Gris, **L'Assiette au Beurre**, nº 138, 21.11.1903. p. 1. Bibliothèque nationale de France, Paris 418

Figura 134 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 110, 28.10.1911. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 418

Figura 135 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 12, nº 115, 02.12.1911. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 419

Figura 136 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 371, 01.02.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 419

Figura 137 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 381, 12.07.1934. p. 2. CEDEM, São Paulo 420

Figura 138 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 395, 08.05.1935. p. 1. CEDEM, São Paulo 420

Figura 139 – Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, nº 59, 17.05.1902. p. 8. Bibliothèque nationale de France, Paris 421

Figura 140 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 11, nº 116, 09.12.1911. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 421

Figura 141 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 37, 25.06.1910. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 422

Figura 142 – Victor Meirelles, **Moema**,1866. Óleo sobre tela 129 X 190 cm. Museu de Arte de São Paulo, São Paulo 422

Figura 143 – Rodolfo de Amoedo, **O Último Tamoio**, 1883. Óleo sobre tela 180.3 X 261.3 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro 423

Figura 144 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 29, 30.04.1910. p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 423

Figura 145 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 13, nº 228, 31.01.1914. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 424

Figura 146 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 101, 29.08.1911. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 424

Figura 147 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 102, 02.09.1911. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 425

Figura 148 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 12, nº 169, 14.12.1912. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 425

Figura 149 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 358, 10.08.1933. p. 4. CEDEM, São Paulo 426

Figura 150 – Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, nº 64, 21.06.1902. p. 8. Bibliothèque nationale de France, Paris 426

Figura 151 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 92, 24.06.1911. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 427

Figura 152 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 386, 20.09.1934. p. 4. CEDEM, São Paulo 427

Figura 153 – Georges d'Ostoya, **L'Assiette au Beurre**, nº 283, 01.09.1906. p. 16. Bibliothèque nationale de France, Paris 428

Figura 154 – Georges d'Ostoya, **L'Assiette au Beurre**, nº 324, 15.06.1907. p. 11. Bibliothèque nationale de France, Paris 428

Figura 155 – Quentin Metsys, **O contrato de venda**, século XVI, Gemäldegalerie Staatliche Museen, Berlim 429

Figura 156 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 381, 12.07.1934. p. 3. CEDEM, São Paulo 429

Figura 157 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 390, 09.03.1935. p. 4. CEDEM, São Paulo 430

Figura 158 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 159, 05.10.1912. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 430

Figura 159 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 389, 23.02.1935. p. 4. CEDEM, São Paulo 431

Figura 160 – A.M., **A Plebe**, São Paulo, ano 1, nº 12, 01.09.1917. p. 1. CEDEM, São Paulo 431

Figura 161 – A.M., **A Lanterna**, São Paulo, ano 13, nº 236, 28.03.1914. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 432

Figura 162 – A.M., **A Lanterna**, São Paulo, nº 364, 26.10.1933. p. 4. CEDEM, São Paulo 432

Figura 163 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 11, nº 131, 23.03.1912. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 433

Figura 164 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 369, 04.01.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 433

Figura 165 – Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, nº 535, 01.07.1911. p. 12. Bibliothèque nationale de France, Paris 434

Figura 166 – Henri-Gabriel Ibels, **L'Assiette au Beurre**, nº 297, 08.12.1906. p. 7. Bibliothèque nationale de France, Paris 434

Figura 167 – Saint Fourier, **A Lanterna**, São Paulo, nº 362, 28.09.1933. p. 4. CEDEM, São Paulo 435

Figura 168 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 380, 28.06.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 435

Figura 169 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 401, 05.10.1935. p. 1. CEDEM, São Paulo 436

Figura 170 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 20, 26.02.1910. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 436

Figura 171 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 12, nº 186, 12.04.1913. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 437

Figura 172 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 15, 22.01.1910. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 437

Figura 173 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 389, 23.02.1935. p. 1. CEDEM, São Paulo 438

Figura 174 – Félix Vallotton, **L'Assiette au Beurre**, nº 48, 01.03.1902. p. 15. Bibliothèque nationale de France, Paris 438

Figura 175 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 22, 12.03.1910. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 439

Figura 176 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 380, 28.06.1934. p. 3. CEDEM, São Paulo 439

Figura 177 – Pioñoño, **A Lanterna**, São Paulo, ano 11, nº 136, 27.04.1912. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 440

Figura 178 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 21, 05.03.1910. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 440

Figura 179 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 11, nº 129, 09.03.1912. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 441

Figura 180 – Caona, **A Lanterna**, São Paulo, nº 384, 23.08.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 441

Figura 181 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 30, 07.05.1910. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 442

Figura 182 – Robí, **A Lanterna**, São Paulo, nº 374, 22.03.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 442

Figura 183 – Francisco de Goya, **Saturno devorando um filho**, 1820-1823. Óleo sobre muro passado à tela 146 X 83 cm. Museu Nacional do Prado, Madri 443

Figura 184 – Domingos Baagui, **A Lanterna**, São Paulo, nº 68, 28.01.1911. p. 2. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 443

Figura 185 – Sarmiento, **A Lanterna**, São Paulo, nº 69, 04.02.1911. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 444

Figura 186 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 95, 15.07.1911. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 444

Figura 187 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 17, 05.02.1910. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 445

Figura 188 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 93, 01.07.1911. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 445

Figura 189 – Michelângelo, **A Sagrada Família**, 1503. Têmpera sobre papel 120 cm. Galleria degli Uffizi, Florença 446

Figura 190 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 18, 12.02.1910. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 446

Figura 191 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 54, 22.10.1910. p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 447

Figura 192 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 70, 11.02.1911. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 447

Figura 193 – Serrak, **A Lanterna**, São Paulo, ano 13, nº 249, 27.06.1914. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 448

Figura 194 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 15, 22.01.1910. p. 2. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 448

Figura 195 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 90, 10.06.1911. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 449

Figura 196 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 392, 06.04.1935. p. 1. CEDEM, São Paulo 449

Figura 197 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 42, 30.07.1910. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 450

Figura 198 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 13, nº 230, 14.02.1914. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 450

Figura 199 – Thiollier, **A Lanterna**, São Paulo, nº 354, 13.07.1933. p. 1. CEDEM, São Paulo 451

Figura 200 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 378, 31.05.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 451

Figura 201 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 396, 01.06.1935. p. 1. CEDEM, São Paulo 452

Figura 202 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 397, 15.06.1935. p. 1. CEDEM, São Paulo 452

Figura 203 – Robí, Igzz, **A Lanterna**, São Paulo, nº 359, 17.08.1933. p. 4. CEDEM, São Paulo 453

Figura 204 – Juan Gris, **L'Assiette au Beurre**, nº 138, 21.11.1903. p. 9. Bibliothèque nationale de France, Paris 453

Figura 205 – Voltalino, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 40, 16.07.1910. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 454

Figura 206 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 83, 22.04.1911. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 454

Figura 207 – Foccin, **A Lanterna**, São Paulo, ano 12, nº 179, 22.02.1913. . 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 455

Figura 208 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 15, nº 290, 22.07.1916. p. 3. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 455

Figura 209 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 386, 20.09.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 456

Figura 210 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 12, nº 196, 21.06.1913. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 456

Figura 211 – Rato, **O capitalismo italiano adota o rosto de Mussolini**, fevereiro de 1923. Coleção Giovanni Galantara In: ECO, Umberto. (org.). História da Feiúra. p. 195 457

Figura 212 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 381, 12.07.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 457

Figura 213 – Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, suplemento, nº 364, 21.03.1908. p. 20. Bibliothèque nationale de France, Paris 458

Figura 214 – Autor não identificado, **A Lanterna**, ano 11, nº 153, 24.08.1912. p. 2. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 458

Figura 215 – Ricardo Flores Magón, **La Bataille**, ano 8, nº 624, 18.07.1917. p. 1. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 459

Figura 216 – Autor não identificado, **Almanach Le Père Peinard**, 1894. p. 32. Bibliothèque nationale de France, Paris 459

Figura 217 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 11, nº 141, 01.06.1912. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 460

Figura 218 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 357, 03.08.1933. p. 4. CEDEM, São Paulo 460

Figura 219 – Autor não identificado, **A Classe Operária**, Rio de Janeiro, nº 7, 13.06.1925. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 461

Figura 220 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 13, nº 241, 01.05.1914. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 461

Figura 221 – Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, nº 80, 11.10.1902. p. 12. Bibliothèque nationale de France, Paris 462

Figura 222 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 15, nº 287, 25.03.1916. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 462

Figura 223 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 381, 12.07.1934. p. 4. CEDEM, São Paulo 463

Figura 224 – Autor não identificado, **Almanach Le Père Peinard**, 1896, p. 5. Bibliothèque nationale de France, Paris 463

Figura 225 – Frantisek Kupka, **L'Assiette au Beurre**, nº 41, 11.01.1902. p. 3. Bibliothèque nationale de France, Paris 464

Figura 226 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 76, 24.11.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 464

Figura 227 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 62, 12.05.1934. p. 4. CEDEM, São Paulo 465

Figura 228 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 43, 07.10.1933. p. 1. CEDEM, São Paulo 465

Figura 229 – Gabriele Galantara, **L'Assiette au Beurre**, nº 325, 22.06.1907. p. 9. Bibliothèque nationale de France, Paris 466

Figura 230 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 3, 03.12.1932. p. 4 CEDEM, São Paulo 466

Figura 231 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 70, 01.09.1934. p. 1. CEDEM, São Paulo 467

Figura 232 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 387, 26.01.1935. p. 1. CEDEM, São Paulo 467

Figura 233 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 171, 28.12.1912. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional 468

Figura 234 – Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, nº 77, 20.09.1902. p. 8. Bibliothèque nationale de France, Paris 468

Figura 235 – Edouard Couturier, **A Lanterna**, São Paulo, ano 13, nº 254, 02.08.1914. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 469

Figura 236 – Edouard Couturier, **O Cosmopolita**, Rio de Janeiro, nº 15, 15.08.1917. p. 1. CEDEM, São Paulo 469

Figura 237 – Francisco de Goya, **Os Fuzilamentos de Três de Maio**, 1814. Óleo sobre tela 266 X 345 cm. Museu Nacional do Prado, Madri 470

Figura 238 – Edouard Couturier, **Les Temps Nouveaux**, ano 11, nº 47, 24.03.1906. p. 8. Bibliothèque nationale de France, Paris 470

Figura 239 – Frantisek Kupka, **L'Assiette au Beurre**, nº 177, 20.08.1904. p. 8. Bibliothèque nationale de France, Paris 471

Figura 240 – Jules Grandjouan, **La Voix du Peuple**, ano 10, nº 365, 10.1908. p. 2. Institut Cgt d'Histoire Sociale, Montreuil 471

Figura 241 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 13, nº 255, 08.08.1914. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 472

Figura 242 – Autor não identificado, **O Malho**, nº 829, 1918, p. 37. Fundação Casa de Rui Barbosa 472

Figura 243 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 258, 29.08.1914. p. 1. CEDEM, São Paulo 473

Figura 244 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 15, nº 286, 26.02.1916. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 473

Figura 245 – Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 15, nº 288, 15.04.1916. p. 1. Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional ... 474

Figura 246 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 1, nº 4, 30.06.1917. p. 1. CEDEM, São Paulo 474

Figura 247 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 3, nº 22, 19.07.1919. p. 1. CEDEM, São Paulo 475

Figura 248 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 1, nº 3, 23.06.1917. p. 1. CEDEM, São Paulo 475

Figura 249 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 3, nº 20, 05.07.1919. p. 1. CEDEM, São Paulo 476

Figura 250 – Maximilien Luce, **Les Temps Nouveaux**, ano 19, nº 39, 14.02.1914. p. 1. Bibliothèque nationale de France, Paris 476

Figura 251 – Autor não identificado, **O Cosmopolita**, Rio de Janeiro, nº 29, 25.03.1918. p. 1. CEDEM, São Paulo 477

Figura 252 – Autor não identificado, **O Cosmopolita**, Rio de Janeiro, nº 24, 01.01.1918. p. 3. CEDEM, São Paulo 477

Figura 253 – Autor não identificado, **A Plebe**, suplemento, São Paulo, 01.05.1924. p. 1. CEDEM, São Paulo 478

Figura 254 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 39, 09.09.1933. p. 1. CEDEM, São Paulo 478

Figura 255 – Domenico Ghirlandaio, **Nascimento de João Batista**, 1486-1490. Afresco 450 cm. Basilica di Santa Maria Novella, Firenze 479

Figura 256 – Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 90, 08.06.1935. p. 4. CEDEM, São Paulo 479

Figura 257 – Robí, **A Plebe**, São Paulo, nº 85, 31.03.1934. p. 4. CEDEM, São Paulo 480

Figura 258 – Käthe Kollwitz, **Morto em ação**, 1921, litografia. Alemanha 480

ARQUIVOS CONSULTADOS

BRASIL

AEL – Arquivo Edgard Leuenroth, Centro de Pesquisa e Documentação Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Campinas - UNICAMP, Campinas.

CEDEM – Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista - UNESP, São Paulo.

FCRB – Fundação Casa de Rui Barbosa, Rio de Janeiro.

HBD/FBN – Hemeroteca Digital Brasileira, Fundação Biblioteca Nacional, Brasília.

FRANÇA

Centre d'histoire sociale du XXème siècle – Le Maitron, Paris.

CEDIAS – Musée social, Centre d'études, de documentation, d'information et d'action sociales, Paris.

CGT/IHS – Institut Cgt d'Histoire Sociale Cgt, Montreuil.

BNF/FR – Bibliothèque nationale de France, Paris.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 30

PARTE I

1 A IMPRENSA OPERÁRIA EM QUESTÃO 49

1.1 O despontar da imprensa operária e sindical no Brasil 50

1.1.1 O axioma do *status* atribuído: visões do trabalhador engajado 57

1.1.2 Um período de profundas transformações: a partidarização em relevo 65

1.1.3 O *Prestismo* e a Internacional Comunista de Moscou: uma política de aproximações 76

1.2 A Lanterna: Folha Anticlerical e de Combate 84

1.3 A Plebe 90

1.4 O Cosmopolita 95

1.5 Voz Cosmopolita 99

1.6 A Classe Operária 105

1.7 A Nação 111

2. A EXPERIÊNCIA IMAGÉTICA NA IMPRENSA OPERÁRIA E SINDICAL 118

2.1 O modelo francês: um olhar mais profundo sobre a origem do desenho de imprensa 118

2.2 Técnicas de produção e reprodução imagéticas 133

2.3 O papel da imagem na cultura operária 150

PARTE II

3. REPRESENTAÇÕES MENTAIS: INTERSECÇÕES DO SOCIAL NO INDIVIDUAL 198

3.1 O Social: O Mundo do Trabalho em foco 199

3.2 O sistema: a violência e a exploração figuradas 221

3.3 O Individual: a visão valorativa do trabalhador, um histórico de lutas e celebrações 255

4. A VISÃO DO OUTRO: MECANISMO DE UMA ALTERIDADE ATRIBUÍDA ... 332

4.1 O anticlericalismo: entre feições atribuídas e seus múltiplos espaços de exibição 333

4.1.1 A animalização por transposição ou por aproximação figurativa 337
4.1.2 Os monstros clericais: a inserção do grotesco entre o cômico e o sombrio 345
4.1.3 A ingerência sobre o privado: o assédio que recai sobre mentes e corpos 359
4.1.4 A dominação: um projeto clerical que se estende pelo Brasil 375
4.2 O burguês e o patrão: a aproximação física e moral com o clero 382
4.3 O inimigo que se aproxima: o espectro sombrio das guerras 392

PARTE III

5. O SENSÍVEL, A MEMÓRIA E A PARTILHA 481
5.1 O relacionar-se com o sensível: mecanismos de interação visual 482
5.2 A visualidade como substrato memorativo 500
5.3 A partilha do sensível como ferramenta identitária 513

CONSIDERAÇÕES FINAIS 529

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 539

APÊNDICE A – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *A Lanterna* 554

APÊNDICE B – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *A Plebe* 562

APÊNDICE C – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *O Cosmopolita* 565

APÊNDICE D – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *Voz Cosmopolita* 566

APÊNDICE E – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *A Classe Operária* 568

APÊNDICE F – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *A Nação* 570

APÊNDICE G – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *Almanach le Père Peinard* 575

APÊNDICE H – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *L'Assiette au Beurre* 577

APÊNDICE I – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *Les Temps Nouveaux* 583

APÊNDICE J – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *La Voix du Peuple* 585

APÊNDICE K – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *La Barricade* 589

APÊNDICE L – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *La Bataille Syndicaliste* 590

APÊNDICE M – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *La Bataille* 599

ANEXO 1 – Estatutos do Partido Communista do Brazil, março de 1922 606

ANEXO 2 – Capital americano *versus* capital inglês, correspondência internacional do Partido Communista do Brazil, 11.04.1923 611

ANEXO 3 – Lista de imagens à venda no periódico *Les Temps Nouveaux,* ano 13, nº 22, 28.09.1907, p. 11 613

INTRODUÇÃO

> *Até recentemente, os estudiosos mal reconheciam o verdadeiro significado do jornalismo revolucionário ilustrado, e portanto não o estudaram sistematicamente. Os historiadores da arte raramente desceram dos cumes estéticos da grande pintura para estudar gravuras políticas para as massas, e os historiadores da Revolução contentaram-se em ilustrar seus artigos com umas poucas gravuras dos eventos, com uma caricatura "curiosa" ocasional para equilibrar. Só muito recentemente é que se começa a reconhecer que o valor genuíno e singular das estampas revolucionárias enquanto fontes históricas não está nos retratos que fazem dos indivíduos ou eventos, mas em sua interpretação simbólica, metafórica e alegórica das ideias coletivas e das questões da época.*
>
> Rolf Reichardt. In: **A Revolução Impressa.**

O ato de refletirmos acerca do processo de construção da identidade operária no Brasil do início do século XX, nos propõe um exercício multifocal de análise histórica. A identidade, compreendida enquanto projeto inacabado [1], deve ser percebida através da teia de relações que se estabelecem entre os sujeitos de uma comunidade de interesses e valores, que vão sendo reforçados através das práticas sociais. Nesse sentido, o historiador trabalha com um compêndio de vivências que se manifestam na esfera pública de formas variadas, tais como: padrões de comportamento, construção de idioletos, aproximação ou repulsão de estereótipos, construções simbólicas, etc.

São muitas as possibilidades que se apresentam ao estudo das identidades sociais. Estudos recentes e ainda pouco numéricos[2] inauguram uma abordagem, em termos de historiografia voltada aos Mundos do trabalho no Brasil, que visa

---

[1] Sobre o conceito de identidade enquanto projeto inacabado ver: BAUMAN, Zygmunt. **Identidade.** Rio de Janeiro: Zahar 2005 e HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

[2] Cf. BILHÃO, Isabel. **Identidade e Trabalho: Uma História de Operariado Porto-Alegrense (1898-1920).** Londrina: Eduel, 2008; BATALHA, Claudio H. M., SILVA, Fernando Terxeira da., FORTES, Alexandre (orgs.). **Culturas de Classe: identidade e diversidade na formação do operariado.** Campinas: Editora da Unicamp, 2004. POLETTO, Caroline. Tão **Perto ou Tan Lejos? Caricaturas e Contos na Imprensa Libertária e Anticlerical de Porto Alegre e Buenos Aires (1897-1916).** São Leopoldo, Unisinos, 2011. (dissertação de mestrado em História).

identificar e compreender os elementos discursivos e/ou imagéticos que ajudaram a conformar parte da identidade operária no Brasil, sem, no entanto estabelecer um ponto de partida que abarque as especificidades da própria imagem, a tomando não apenas como fonte, mas também como objeto. É justamente nessa lacuna historiográfica que inserimos esta pesquisa, nos concentrando mais no que a própria imagem tem a nos oferecer e não tanto naquilo que apresentam os textos que a circundam.

É notório que durante as três primeiras décadas do século XX não podemos afirmar sobre a existência de uma identidade de classe no Brasil. A bem da verdade, esse não é um projeto finito, visto que a identidade é um fenômeno em constante transformação; se retroalimenta de vivências, que ora reafirmam, ora enfraquecem certos elementos de sua composição, agrega e afasta conteúdos, é, sobretudo, uma construção social, não um constructo, e como tal se encontra em permanente movimento.

É lícito, no entanto, falarmos em uma cultura associativa[3], que começa a ser observada nas práticas dos inúmeros organismos sindicais, implementados através das mais variadas categorias de ofício do início do século. Da mesma forma, nos parece possível trabalhar com indícios da presença de alguns elementos que, num período posterior de nossa história culminam numa identidade classista propriamente dita. A experiência sensível vinculada ao jornal através das imagens propiciou outras formas de reflexão e interação entre os sujeitos que manipulavam esse veículo de informação com certa periodicidade.

A partir disso, a capacidade de comunicar já não pertencia apenas ao texto, mas também aos elementos imagéticos impressos nas páginas dessas publicações[4]. Pensar a integração entre essas duas formas de comunicação é igualmente importante visto que, não raras vezes, ambas se complementam numa espécie de narrativa que se completa apenas no leitor/espectador.

---

[3] Para maiores informações acerca da conformação de uma cultura associativa no Brasil ver: BATALHA, Claudio H. M. Cultura Associativa no Rio de Janeiro da Primeira República. In: BATALHA, Claudio H. M., SILVA, Fernando Terxeira da. e FORTES, Alexandre (orgs.). **Culturas de Classe: identidade e diversidade na formação do operariado.** pp. 95-119.

[4] Sobre a capacidade comunicativa das imagens ver: DOMÈNECH, Josep. M. Català. **A forma do real: introdução aos estudos visuais.** São Paulo: Summes, 2011. p. 25.

À luz do potencial duplamente comunicativo dessa fonte está inserida a problemática dos usos que se faziam dessas imagens. Não podemos renunciar ao fato de que essa visualidade tencionava fortalecer discursos e motivar práticas; nesse sentido identificamos, outrossim, a possibilidade de discutirmos um espaço de *partilha do sensível*[5], ou seja, uma fragmentação de experiências sensíveis que ao mesmo tempo cumprem a função da unidade dentro de uma perspectiva identitária. A visualidade, sobretudo, propicia um cruzamento entre o que é pessoal, íntimo, e que só o sujeito que experimenta pode descrever, e aquilo que é coletivo, que suscita reações (ainda que diferenciadas) num grupo, ou numa comunidade de interesses em comum.

Este estudo se concentra, portanto, sobre o desenho político de imprensa, cuja expressão maior nesse compêndio de imagens aqui inventariada é a caricatura, isto é, uma imagem que satiriza determinada realidade ou personagem. O fato de nos focarmos numa perspectiva de análise que privilegia o estudo de imagens que, via de regra comunicam, nos autoriza a pensar acerca de um objeto promotor de múltiplas interpretações, que vão muito além do discurso escrito. A imagem insere outra forma de reflexão, que não se limita à combinação de palavras ou sentenças, visto que não encerra impressões, conforme afirmou Régis Debray[6]".

As imagens veiculadas nos periódicos operários e sindicais funcionavam abrindo espaços de sociabilidade e interação inexistentes na vida desses trabalhadores. Geralmente, discurso falado e escrito constituíam os principais mecanismos de comunicação e troca de ideias, a imagem é, portanto, um elemento novo. Em meio às disputas políticas e ideológicas recorrentes estabelecidas dentro desse espaço que também agrega relações de poder, se almejava o fortalecimento das unidades associativas, como forma de se "fazer representar" na sociedade. Assim, era preciso criar vínculos entre os indivíduos inseridos na dinâmica do trabalho e as imagens são colocadas nos jornais, também com essa função, ainda

[5] A expressão *partilha do sensível* está inserida dentro da perspectiva filosófica de Jacques Rancière que a compreende enquanto uma relação onde fragmentação e unidade dialogam entre si num espaço de evidências sensíveis. Para maiores detalhes acerca da reflexão desenvolvida pelo autor ver: RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2009.
[6] Cf. DEBRAY, Régis. **Vida e muerte de la imagen.** Barcelona: Paidos, 1992. p. 43.

que, em verdade, sua “síntese simbólica” fosse capaz de ultrapassar as fronteiras da significação sindical.

Muitas imagens publicadas nesses jornais se colocam como referentes de uma determinada configuração social a partir do momento em que se inscrevem no imaginário desses sujeitos; identificar essas inscrições e trabalhar com aquilo que cruza o material e o mental situado dentro do que Walter Benjamin chama de “imagens dialéticas”[7] é fundamental no sentido de captarmos indícios identitários dessa comunidade de interesses.

Pensar a imagem e sua possível permanência simbólica no imaginário social dos trabalhadores insere este estudo numa perspectiva inovadora, que agrega à compreensão do processo de construção identitária desses sujeitos, o universo sensível presente na experiência visual e nos vínculos que ela estabelece com a memória. Além disso, nos revela as especificidades de uma abordagem pouco visitada pela historiografia voltada aos Mundos do Trabalho e que diz respeito à constituição de uma “iconosfera”, conforme entende Ulpiano Bezerra de Menezes[8]. Tal conceito compreende um conjunto de imagens-guia desses grupos a partir de suas idiossincrasias de mutação figurativa ao longo do tempo.

Por todas as possibilidades de análise já mencionadas acerca do potencial das imagens publicadas nos periódicos operários e sindicais produzidos e distribuídos no Brasil do início do século XX é que justificamos a importância deste estudo, enquanto problematizador de um questionamento atual referente a uma historiografia dos Mundos Trabalho no Brasil, que tenta reconhecer os indícios de uma identidade classista através da construção de uma cultura visual verdadeiramente operária, calcada, originariamente, num princípio associativo. Diante desse processo inserimos as imagens e a ideia de pensar a construção dessa identidade através da experiência visual, não restringindo tal processo à

[7] Para maiores informações acerca do processo de inscrição das imagens no imaginário social e o conceito de *imagens dialéticas* ver: CATALÀ, Josep M. Op. cit., p. 255.
[8] MENEZES, Ulpiano Bezerra de. Rumo a uma “História Visual”. In: MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornelia e NOVAES, Sylvia Caiuby. (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.** Bauru: EDUSC, 2005. p. 35.

dinâmica da visualidade, mas entendendo-a como força coexistente nesse fenômeno social.

À vista disso, esta pesquisa tem como objetivo comprovar que o projeto de constituição de uma identidade operária no Brasil esteve assentado também numa cultura visual diversificada, própria desses grupos políticos e que se afirmou ao longo dessas três primeiras décadas do século XX como um espaço de *partilha do sensível*, contribuindo para a elaboração das concepções particulares e coletivas e dos espaços dos sujeitos em meio a esse processo de identificação/reconhecimento individual e coletivo e de distinção diante do outro e/ou dos outros.

Para que fosse possível responder aos nossos questionamentos traçamos os seguintes objetivos específicos:

1.1 Compreender de que forma a experiência visual foi vivenciada por trabalhadores sindicalizados ou engajados em organizações operárias através da manipulação da imprensa periódica que lhes era representativa, bem como precisar a forma como se deu a inserção dessa nova ferramenta de comunicação numa tradição impressa basicamente escrita, sobretudo, no meio operário do início do século XX no Brasil;

1.2 Analisar as especificidades das imagens veiculadas nos periódicos operários, a fim de identificar os mecanismos simbólicos utilizados nesse processo comunicacional que, de alguma forma contribuíram para a construção de valores, identificações e afastamentos, sincronicamente suscitando rememorações acerca de um passado herdado ou vivido. Identificar as condições técnicas de produção desse compêndio imagético verificando, dentro das possibilidades que a historiografia e a documentação nos oferecem, as origens de parte desses *artistas*[9] e

[9] Utilizamos aqui a designação de “artistas” para identificar não somente todos os profissionais do desenho e da gravura, como também os colaboradores amadores que se dedicaram em algum momento de suas vidas ao desenho, ainda que não inseridos no campo profissional da arte. Esta escolha se deu pela ausência de um termo específico capaz de identificar os sujeitos que contribuíram (muitos anonimamente) com desenhos políticos, os quais estiveram presentes nas

suas vinculações com a publicação, ou com o grupo editorial dos respectivos periódicos em que as imagens são veiculadas;

1.3 Investigar as ressignificações incorporadas a essas imagens, haja vista a relação entre seus elementos simbólicos, seu entorno e as tentativas de construção de uma "narrativa visual" própria dessas fontes. Além disso, a busca por traçar uma genealogia dessas manifestações simbólicas se insere aqui também como ferramenta para compreensão dessas ressignificações e das próprias migrações simbólicas articuladas por essas imagens em relação a outras;

1.4 Estudar a conformação do *fazer-se reconhecer* e do *reconhecer-se* dentro de um coletivo político com fins de representatividade, tomando a experiência visual como um importante lastro desse projeto de *partilha do sensível*;

1.5 Por fim, tencionamos inserir a visualidade dentro dessa reflexão recente nos estudos voltados aos Mundos do Trabalho, que se direciona para uma perspectiva interna do movimento operário brasileiro, entendendo as imagens como substrato inerente à configuração de uma identidade classista móvel, que se constrói lentamente agregando elementos também presentes num passado referencial de práticas políticas coletivas.

Associada à ideia de uma identidade operária em construção, em meio às práticas sociais de trabalhadores do eixo Rio de Janeiro – São Paulo[10], se coloca a necessidade de pensarmos a problemática das fontes. Este estudo está assentado,

---

páginas da imprensa operária e sindical, sobretudo, brasileira e que se somaram à experiência visual proporcionada por essa mídia impressa.

[10] O recorte espacial desta pesquisa se baseia na concepção de que devido ao processo de industrialização do Brasil estar mais desenvolvido nessa região do país durante o início do século XX, a concentração de trabalhadores sindicalizados se dá em maior número. Além disso, a disponibilidade de se trabalhar com grande número de periódicos produzidos nessas localidades e o fato de existir uma produção vasta de trabalhos dentro do que chamamos de uma história política do trabalho no Brasil nos permite a inserção nessa nova perspectiva de análise, mais voltada para uma história social do trabalho, que reconhece aquilo que já foi produzido pela historiografia, particularmente, nas décadas de 1980 e 1990 sobre os Mundos do Trabalho no Brasil.

sobretudo, na mídia impressa operária e sindical do citado eixo interestadual e que corresponde a um total de seis periódicos, que circularam em território nacional durante as três primeiras décadas do século XX.

São periódicos de caráter ácrata e comunista que traduziam parte das experiências políticas vivenciadas por trabalhadores vinculados ou não a agremiações operários e/ou sindicais. Além do tradicional discurso escrito, sobre o qual muitos trabalhos já foram produzidos visando à construção de uma narrativa histórica que partisse da lógica interna do movimento, se inaugura nos estudos voltados aos Mundos do Trabalho uma perspectiva que visa compreender a comunicação impressa também através do compêndio imagético que acompanhou essas publicações.

Algumas reflexões, entretanto, são necessárias para tornar claro este objeto, ainda pouco visitado pela historiografia brasileira. Trabalhar com a imprensa operária e sindical nos possibilita estabelecer cruzamentos entre a abstração e a prática, pois essas duas atividades se encontram no olhar do leitor, ouvinte ou espectador[11], especialmente quando nos concentramos num horizonte de pesquisa que visa identificar conteúdos identitários. Sobretudo quando falamos em uma experiência visual, essa duplicidade expressa entre abstração e prática é corriqueira.

Contudo, alertamos para o fato de que as imagens, ainda hoje, são encaradas pelos pesquisadores voltados a esse campo de estudos como estritamente vinculadas ao discurso escrito, poucas são as interpretações que fogem dessa lógica de análise, compreendendo a imagem a partir de um mecanismo de funcionamento que lhe é próprio. Há uma necessidade constante em tentar encontrar a legitimação de uma ideia prévia do observador na imagem e não o contrário, ou seja, procurar na imagem, ideias que reivindicam legitimação e que abrem portas para novas reflexões.

[11] Falamos dessa tríplice de receptores da informação (leitores, ouvintes e espectadores), pois na dinâmica do movimento operário brasileiro trabalhamos com um grupo de leitores e observadores que não possuem educação formal, nesse sentido, muitos trabalhadores não conseguiam ter acesso à leitura do texto. A apreensão do conteúdo escrito por parte desses sujeitos era feita a partir das reuniões promovidas pelas associações sindicais, onde os jornais eram lidos em voz alta por representantes e alguns de seus temas debatidos de forma mais ampla. Por observadores, nos referimos àqueles que estabeleciam um vínculo visual com o jornal, particularmente no que concerne à produção imagética.

É nesse sentido, que inserimos nosso olhar acerca desse recorte histórico, tentando identificar e compreender nas especificidades dessas produções imagéticas e, a partir de um estatuto que lhes é próprio, vestígios de construções simbólicas apropriadas por uma cultura operária em formação e, possivelmente, ressignificadas na sua prática política para fins de construção de uma projeto identitário de caráter classista.

Metodologicamente, estendemos essa análise sobre um recorte temporal que contempla os anos de 1910 e 1935. Esta escolha se deu não apenas pelo grande volume de fontes primárias que dispomos para fins de análise e que abarcam este período, mas também pelo reconhecimento concedido pela historiografia brasileira à década de 1910, como sendo aquela em que melhor observamos o princípio de organização política dos trabalhadores brasileiros, particularmente no cenário urbano, através da sua atividade sindical e das suas mais variadas manifestações políticas impressas na mídia operária e sindical.

O período aqui delimitado abarca a conformação de dois Partidos Comunistas (de caráter libertário), fundados em 1919 nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, e a posterior fundação do Partido Communista do Brazil[12], em março de 1922. Igualmente importante será o ano de 1928, com a fundação do Bloco Operário e Camponês[13], cuja finalidade, além de fugir da repressão, foi erguer a bandeira da unidade entre trabalhadores do campo e da cidade; uma das primeiras manifestações teóricas, realmente efetivada na experiência política desses militantes, ainda que sua aplicação prática tenha sido pouco expressiva, se concentrando mais no espaço de discussões travadas pelas lideranças do Partido Communista do Brazil.

[12] Utilizaremos ao longo deste estudo a nomenclatura: Partido Communista do Brazil, conforme consta nos estatutos do Partido aprovados no Congresso Comunista reunido na cidade do Rio de Janeiro em março de 1922. Para maiores informações ver: ANEXO 1 – Estatutos do Partido Communista. p. 606

[13] Para maiores informações acerca da constituição e atuação do BOC, ver: KAREPOVS, Dainis. **A esquerda e o parlamento no Brasil: o Bloco Operário e Camponês (1924-1930).** São Paulo: USP, 2001. (Tese de doutorado em História).

No ano de 1935 identificamos na Insurreição Nacional Libertadora [14] as influências de um projeto classista mais assentado nessa experiência política. Temos a partir da fundação do PC do Brazil em 1922 a ideia de uma unidade classista que mascarou, mesmo que involuntariamente essa disputa, na medida em que os comunistas, organizados sob a égide do partido, se colocam nesse cenário enquanto "vanguarda" do proletariado brasileiro. Sabemos, contudo, que esta disputa permaneceu latente, mesmo no interior do lastro ideológico das principais lideranças da organização, entre as quais, muitas eram originárias do sindicalismo revolucionário brasileiro [15] , representado pelos inúmeros sindicatos libertários pulverizados pelo Brasil.

Entendemos que o projeto de constituição identitária é inacabado e fluido, por esta razão é que estabelecer um limite temporal claro se faz tão importante neste estudo, limitando o foco de nossa análise às vicissitudes concentradas na dinâmica política desses grupos durante as três primeiras décadas do século XX; período no qual a própria imprensa operária e sindical se estabelece no país inteiro dentro do que Maria Nazareth Ferreira chama de "primeira etapa", ou "etapa anarcossindicalista [16] " e que acompanha o processo de urbanização e

[14] Utilizamos aqui o termo: *Insurreição Nacional Libertadora*, baseada no estudo de George Konrad, que rompe com a perspectiva historiográfica que via nesse movimento a expressão única das forças comunistas, denominando tal qual *Intentona Comunista*, quando, em verdade, o movimento se construiu como uma coalização mista na qual convergiram forças políticas de diversas matrizes ideológicas. Ver: KONRAD, George Alceno. Lutas Políticas e Projetos Sociais Distintos dos Trabalhadores Brasileiros na Década de 1930: os Casos da Aliança Nacional Libertadora (ANL) e da Ação Integralista Brasileira (AIB). In: **AEDOS,** Revista do Corpo Discente do PPG-História da UFRGS, Porto Alegre, v. 7., nº 17, dezembro 2015, pp. 342-364, Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/61040. Acesso em: 20/10/2015.Também nos baseados aqui na perspectiva analítica de Anita Leocádia Prestes que entende o evento tal qual uma ordem de acontecimentos políticas que culminaram com a interpretação equivocada do Partido Communista do Brazil, e da ANL, de que o momento unia todas as características necessárias para o desencadeamento de lutas armadas parciais, tendo em vista, o grande repúdio que se deu diante decreto de Getúlio Vargas, em 11 de julho de 1935, determinando o fechamento da Aliança Nacional Libertadora (ANL). Sobre a Aliança Nacional Libertadora e os meandros da Insurreição Nacional Libertadora, trataremos adiante. Para maiores informações sobre a opção tomada neste estudo acerca da discussão terminológica sobre a questão, confira também: PRESTES, Anita Leocádia. 70 anos da Aliança Nacional Libertadora (ANL). In: **Estudos Ibero-Americanos,** PUCRS, Porto Alegre, v. 31, nº 1, pp. 101-120. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/memoria/1935/a_pdf/anita_leocadia_70_anos_anl.pdf Acesso em: 16/10/2015.

[15] Cf. TOLEDO, Edilene. **Anarquismo e sindicalismo revolucionário: trabalhadores e militantes em São Paulo na Primeira República.** São Paulo: Perseu Abramo, 2004 e DULLES, John W. Foster. **Anarquistas e Comunistas no Brasil (1900-1935).** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

[16] Cf. FERREIRA, Maria Nazareth. **Imprensa Operária no Brasil.** São Paulo: Ática, 1988. pp. 7-8.

industrialização do país, particularmente, no que se refere a cidades como São Paulo e Rio de Janeiro.

No concernente ao recorte espacial que diz respeito ao eixo de cidades da região sudeste já mencionado, entendemos que essa região se destacou em vários aspectos, tendo especial atenção neste estudo a questão da industrialização, que propiciou um terreno fértil para o surgimento de movimentos sociais e organismos políticos capazes de estabelecer contatos profícuos, ao longo de sua atividade com as demais organizações pulverizadas pelo Brasil. Nossa escolha se justifica também, pelo fato dos dois Partidos Comunistas de caráter libertário serem fundados, respectivamente nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro; além da questão logística amplamente exposta pela historiografia[17] acerca da concentração de congressos e assembleias operárias nessas localidades e das características do próprio fluxo migratório nessa região do país.

No que se refere ao *corpus documental* trabalhamos com um total de seis periódicos disponibilizados, majoritariamente, pelo Centro de Documentação e Memória da UNESP (CEDEM), correspondentes aos anos de nosso recorte temporal. Vale lembrar que todos os periódicos foram produzidos em São Paulo e Rio de Janeiro, foco espacial desta pesquisa. Foram agregados ainda ao longo deste estudo, uma quantidade relevante de exemplares que ajudaram a compor as lacunas das séries anteriores obtidas junto à UNESP, através da disponibilização desses números pela Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

Os jornais nacionais que compõem este estudo são: *A Lanterna*[18], *A Plebe*[19] e *O Cosmopolita*[20], *Voz Cosmopolita*[21], *A Nação*[22] e *A Classe Operária*[23]. No

[17] Cf. PINHEIRO, Paulo Sérgio e HALL, Michael., **A Classe Operária no Brasil: documentos (1889 a 1930).** Volume I, São Paulo: Alfa Ômega, 1979; PINHEIRO, Paulo Sérgio e HALL, Michael. **A Classe Operária no Brasil: condições de trabalho, relações com os empresários e o Estado: documentos (1889 a 1930).** Volume II. São Paulo: Brasiliense, 1981.

[18] *A Lanterna* foi uma publicação fundada em 1909 pelo Dr. Benjamin Motta, no entanto, só dispomos do material relativo a 1911 a 1916, referente ao período em que Edgard Leuenroth, jornalista e militante anarquista, esteve na coordenação dessa publicação que se denominava, sobretudo, um órgão de luta anticlerical. Atualmente o acervo se encontra integralmente digitalizado no Centro de Documentação e Memória da UNESP (CEDEM), no Fundo Edgard Leuenroth.

[19] *A Plebe* foi uma publicação fundada em 1917 por Edgard Leuenroth que dava continuidade ao trabalho que vinha sendo desenvolvido no jornal *A Lanterna,* enquanto esteve sob a coordenação de

concernente ao conteúdo textual, os periódicos dispostos foram lidos e fichados. Para trabalhar com esses textos utilizamos o sistema de catalogação que consiste numa ferramenta metodológica que nos possibilita otimizar o ordenamento e a análise da documentação, a utilizamos enquanto método de trabalho associado à *análise de conteúdo*[24]; nossa intenção é complementar, quando necessário, a análise da produção imagética vinculada a esses periódicos com cruzamentos de informações com os conteúdos textuais que as circundam na página do jornal, sem perder de vista a relação entre ambos, veiculados no mesmo suporte.

No que concerne à organização das fontes imagéticas para fins de análise, trabalhamos inicialmente com o *LibreOffice*, uma plataforma de dados que nos permitiu desenvolver um banco de imagens a partir do qual agregamos informações acerca das características técnicas das imagens nacionais, tais como: autoria, data, página em que são publicadas, dimensões, etc. Tal ferramenta possibilitou ainda a visualização da imagem junto com suas respectivas informações num formato de ficha eletrônica. Também através dessa plataforma de dados podemos cruzar as informações dispostas nas fichas através de um sistema de busca por palavras-chave, o que facilita em muito o acesso ao material, em se tratando do volume grande de imagens que dispúnhamos num primeiro momento e da própria necessidade de seriação do material.

Leuenroth publicou, entre outros fatos, a fundação dos PCs do Rio de Janeiro e São Paulo. O acervo se encontra, digitalizado, no CEDEM, no Fundo Edgard Leuenroth.

[20] *O Cosmopolita*: publicação que corresponde ao período de 1916 a 1918, implementada inicialmente por militantes anarquistas e que terá continuidade, depois da formação do PCB, no jornal *Voz Cosmopolita*, o segundo, de filiação "bolchevista". Acervo original está digitalizado e disponível no CEDEM, no Fundo Astrojildo Pereira.

[21] *Voz Cosmopolita*: jornal vinculado ao Centro Cosmopolita do Rio de Janeiro. Tal publicação corresponde à mídia impressa do Sindicato dos Trabalhadores em Hotéis, Bares e Restaurantes o qual filia-se, a partir de 1922, ao PCB sendo, seus editoriais, em virtude disso, voltados ao pensamento "bolchevista". O acervo corresponde ao período de 1922-1926 e encontra-se digitalizado no CEDEM, no Fundo Astrojildo Pereira.

[22] *A Nação:* periódico de circulação diária que sob a direção de Leônidas de Rezende foi órgão oficial do Partido Comunista do Brasil de 1922. Sua sede localizava-se na cidade do Rio de Janeiro. O acervo corresponde ao ano de 1927 e encontra-se digitalizado no CEDEM no Fundo Astrojildo Pereira.

[23] *A Classe Operária:* periódico de circulação semanal e órgão oficial do Partido Comunista Brasileiro de 1922. Sua sede localizava-se na cidade do Rio de Janeiro. O acervo corresponde ao período de 1928 a 1947, com algumas interrupções na série, e encontra-se integralmente digitalizado no CEDEM, no Fundo Astrojildo Pereira.

[24] O método é válido, sobretudo, para a análise do conteúdo escrito vinculado aos jornais, para a análise das imagens, que é o que propriamente nos interessa nesse estudo, outros aportes teóricos metodológicos serão elencados adiante. Para maiores informações acerca da metodologia da análise de conteúdo aqui utilizada, ver: BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo.** Lisboa: Edições 70, 2010.

É importante salientar que ao trabalharmos com imagens entre as quais muitas ensejam construir uma espécie de “narrativa visual”, se utilizando de elementos alegóricos; algumas categorias oriundas da semiótica foram assimiladas por esse estudo, no sentido de esclarecer acerca da construção de possíveis significados dessas imagens, ainda que este estudo não esteja guiado por essa perspectiva metodológica propriamente. Nessa direção, as obras de Roland Barthes[25] e as reflexões de Martine Joly[26] contribuem não apenas, no sentido de entender os significados latentes presentes nessas imagens, como também auxiliam na reflexão acerca do potencial comunicacional inerente à imagem vinculada à imprensa. Consideramos, sem embargo, a presença efetiva de um forte lastro pedagógico nessa visualidade associado à função comunicacional desenvolvida por essa visualidade.

Dentro do que chamamos de “especificidades da imagem”, há que se levar em conta a possibilidade que essa visualidade nos concede de trabalhar com uma reflexão bastante rica acerca das temporalidades. Muitas das gravuras publicadas nesses jornais estabelecem relações com o passado, o presente e o futuro. A memória de um passado, não raras vezes, é apresentada associada à figura do trabalhador no presente, mas que volta seu olhar para o futuro, para um devir sonhado; três tempos dialogam numa mesma imagem a partir de diferentes elementos postos na cena. Tal característica dessa produção se faz pertinente em nosso estudo, pois reitera a ideia de que a arte segue seus próprios princípios e que para compreendê-la não podemos nos guiar apenas pela sequência cronológica que a tradição historiográfica nos legou, pois a imagem atravessa a ordem cronológica em profundidade.

O funcionamento das imagens é bastante peculiar, mais de um tempo pode conviver junto numa mesma imagem, sem que ela perca com isso sentido ou se torne um objeto ininterpretável. Dentro dessa reflexão tão presente quando trabalhamos com esse objeto podemos inserir o estudo de Georges Didi-Huberman,

---

[25] BARTHES, Roland. **Aula.** São Paulo: Cultrix, 1978; BARTHES, Roland. **Mitologias.** Rio de Janeiro: Difel, 1975; BARTHES, Roland. **Escritores, Intelectuais, Professores e Outros Ensaios.** Lisboa: Editorial Presença, 1975 e BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua.** São Paulo: Brasiliense, 1988.
[26] JOLY, Martine. **La Imagen Fija.** Buenos Aires: La Marca, 2003.

que atenta sobre a própria permanência de memórias no que diz respeito também às variações de temporalidades[27].

Ainda no que concerne à presença de elementos figurativos numa imagem e aos limites da semiologia, também nos é possível inserir neste estudo o debate acerca do que Hans Belting chama de "presença-ausência[28]", muitos recursos figurativos utilizados nas imagens que compõem parte do *corpus documental* dessa pesquisa fazem menção a elementos que não são figurados. A presença de elementos que rememoram um passado e são representados no presente (ainda que não mais componham esse tempo) mobilizam uma matéria sensível que é capaz de transportar emoções. Logo, é possível relacionar uma circunstância presente à sensação de um passado que causa mal estar por meio de rememorações, conscientes ou não, que irrompem do jogo estabelecido entre o observador e a produção imagética. Tal estratégia tem uso corrente nessas gravuras.

Há uma tendência na historiografia recente voltada aos estudos imagéticos relacionados aos Mundos do Trabalho em compreender essas imagens veiculadas na imprensa operária e sindical como portadoras de um discurso pronto, que é transmitido pelo periódico através das imagens aos leitores e observadores; essa é, porém, uma concepção equivocada. A relação que se estabelece entre o observador e a imagem, também aqui, é mais complexa, pois ainda que o discurso estivesse conformado em sólidas bases ideológicas, esse discurso só se legitimaria se partisse dos dois polos de transmissão, sujeito-observador e produção imagética, caso contrário, essa relação não grassaria êxito.

De acordo com Hans Belting: "as imagens só podem legitimar um olhar que busque confirmar-se nelas, o olhar, que nunca descansa e nunca se repete, também transforma as imagens[29]". Levando-se em consideração os sujeitos históricos envolvidos com essas publicações, é impossível pressupormos que seus olhares estavam orientados à determinada compreensão visual do que era publicado.

---

[27] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006. p. 143.
[28] BELTING, Hans. **Antropologia de la imagen.** Madri: Katz, 2010. p. 264.
[29] Ibid., p. 281.

Nesta pesquisa, desejamos romper com a ideia tão banalmente apropriada acerca das imagens como representações do real. Tal ruptura se estende no sentido de compreender que ainda que carregada de impressões ou fragmentos do real a imagem não pretende representá-lo, a imagem cria um real que lhe é próprio e com ele estabelece seus jogos de significados. Segundo Etienne Samain "toda imagem é portadora de um pensamento, isto é, vincula pensamentos[30]"; isto quer dizer que "toda imagem leva consigo primeiramente algo do objeto representado[31]", mas não propriamente o objeto.

O tratamento dado por Samain às imagens, entendendo-as a partir de uma perspectiva antropológica, à qual se filia também Georges Didi-Huberman nos possibilita rigorosamente trabalhar a partir da imagem, sobre suas especificidades, as compreendendo pelo que nos oferecem não apenas no plano formal de sua composição, como também no concernente às relações que se fazem presentes entre a imagem e o contexto no qual foi criada, no qual circulou, no qual se fez reconhecer. Tal abordagem, igualmente nos autoriza a pensarmos em permanências simbólicas que se deslocam e se dinamizam ao longo do tempo.

Nessa direção, os estudos de Aby Warburg[32] acerca das reminiscências de formas e gestos presentificadas numa imagem capaz de dialogar com tempos que não o de sua produção dialogam com parte da ambição desta pesquisa, na medida em que as permanências simbólicas, e porque não dizer as migrações simbólicas, parecem ter desempenhado um papel de extrema relevância nas gravuras políticas vinculadas aos jornais operários e sindicais brasileiros a ponto de pensarmos numa espécie de genealogia dessas manifestações simbólicas que se deslocam ao longo do tempo adquirindo novos significados, sem que com isso percam a essência funcional que as vincula com parte da cultura popular de uma época.

Outrossim, nos interessa pensar sobre o próprio jogo de perdas e ganhos articulado entre observador e imagem, na medida em que ver movimenta aquilo que

---

[30] SAMAIN, Etienne. (org.). **Como pensam as imagens.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2012. p. 22.
[31] Idem.
[32] WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

pertence ao observador em termos de memórias e construções simbólicas e que de alguma forma se dilui a partir do momento em que contempla uma imagem, a qual lhe oferece uma visualidade "conformada". Segundo Georges Didi-Huberman, "a modalidade do visível torna-se inelutável – ou seja, votada a uma questão de *ser* – quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí[33]". Tal processo, adquire uma importância crucial quando falamos em identidade, mas, sobretudo, quando trabalhamos com o conceito de *partilha do sensível*[34], pois nos abre uma perspectiva que traduz uma troca prévia, calcada no particular, sem a qual nos seria impossível pensar numa partilha posterior entre sujeitos submetidos a experiência visual traçada nos jornais.

Outro conceito importante lançado por Didi-Huberman dentro desse processo em que ver é mais do que olhar, é viver, experimentar, diz respeito ao que chama de "aura", cuja problemática já havia sido levantada por Walter Benjamin[35] no seu reconhecido texto sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica, trabalhando mais precisamente com a fotografia, porém tecendo algumas considerações sobre a reprodução de gravuras e se questionando sobre a validade e preservação dessa magia contida na aparição única da imagem. Didi-Huberman, se apoia em Benjamin, para projetar a discussão sobre novos termos, lançando mão da dinâmica criada entre o olhante e olhado, ao mesmo tempo em que pensa sobre o espaço que subsiste entre ambos[36].

Desde o início da elaboração deste estudo pensamos em ancorá-lo sobre as especificidades das imagens que transitaram em periódicos operários e sindicais. Desde então, uma série de questões foram surgindo e aos poucos novas contribuições, não apenas da história, mas da sociologia política, da antropologia e da psicologia social passaram a ganhar espaço nesta análise, cuja interdisciplinaridade é indubitável.

---

[33] DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2010. p. 34.
[34] Cf. RANCIÈRE, Jacques. Op. cit.
[35] Cf. BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter; SCHOTTKER, Detlev; BUCK-MOSS, Susan; HANSEN, Miriam. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2010. p. 14-15; BENJAMIN, Walter. **Magia, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 165-196.
[36] DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha.** p.147.

O primeiro foco de tensão que recaiu sobre nós, dizia respeito às escassas referências quanto à autoria dessas imagens. No Brasil não há estudos que se debrucem sobre esta questão, particularmente, no concernente às gravuras que circularam na imprensa operária e sindical. Em geral se trabalha com a ideia corrente de que esses artistas se utilizavam de pseudônimos para driblar a perseguição policial, visto que os desenhos políticos carregavam, usualmente, uma forte crítica social, quando não política. Esta concepção, todavia, nos causou certo desconforto, pois nos obrigaria desprezar boa parte da investigação acerca da circularidade dessas gravuras, bem como da técnica e sobremaneira, nos submeteria a uma análise bastante estreita acerca das condições de produção dessas imagens e do contexto histórico do qual emergiram.

A acurada atenção dedicada ao exame dos textos inseridos juntamente com as gravuras nos levou de imediato à constatação de que muitas dessas imagens não foram produzidas no Brasil ou ainda de que muitas delas tomavam como inspiração fórmulas visuais desenvolvidas fora do Brasil. Além disso, a recente produção historiográfica que, de alguma forma, desenvolve suas análises utilizando esse tipo de produção imagética seja como fonte, seja como objeto, sobretudo, em jornais de países vizinhos[37], nos forneceu indícios de que a existência de um trânsito desse conteúdo imagético bastante amplo era efetiva no início do século XX. Nessa direção, imergimos na tentativa de buscar autorias e referências sobre esse histórico de circularidades.

Nesse momento, se impôs a necessidade de busca por literatura estrangeira capaz de fornecer indícios que corroborassem nossa suspeita. Não por acaso, alguns estudos produzidos por historiadores franceses se apresentaram de forma imperativa. Os jornais, sobre os quais nos concentramos, já demarcavam a

---

[37] Cf. POLETTO, Caroline. Op. cit.; SOUZA, Fábio da Silva. Dos e Para os Operários: Questões metodológicas de pesquisa em jornais comunistas (El Manchete e A Classe Operária). In: **Revista de História Comparada**, Dossiê América Latina: Identidades. Rio de Janeiro, vol. 6, n.2, dez. 2012, pp. 49-67. Disponível em: http://www.hcomparada.historia.ufrj.br/revistahc/artigos/volume006_Num002_artigo003.pdf Acesso em: 22/02/2014.

presença de certo intercâmbio de ideias, pois as referências à C.G.T.[38] francesa, juntamente às sugestões de leituras efetuadas pela equipe editorial dessas publicações já denunciavam uma troca profícua de informações. Somado a isso, a presença do ideário de lideranças anarquistas francesas, como é o caso de Elisée Reclus, Pierre Joseph Proudhon, Ravachol, Jean Grave, Louise Michel, Georges Sorel, etc., nas páginas das publicações anarquistas brasileiras mostrava mais um indício de que o intercâmbio de conteúdos entre França e Brasil era não apenas real, mas constante.

Restava-nos buscar, então, a extensão desse fenômeno, tentando construir uma genealogia desse processo. Desenvolvendo essa perspectiva da pesquisa, sob a orientação do Prof. Dr. Michel Pigenet durante um ano na Université Paris 1 – Panthéon Sorbonne entramos em contato com outros jornais sindicais e de crítica social[39] cujas imagens compunham seu conteúdo; desde então nos foi possível estender esse estudo para além das fronteiras nacionais, compreendendo que esse processo se deu também a partir de um contínuo contato com a tradição francesa do desenho político de imprensa, mais particularmente, sob o traço caricatural.

No que concerne às imagens, dispomos de um total de 258 desenhos políticos de imprensa efetivamente analisados. Esse número compreende as imagens nacionais e as internacionais. Obviamente que no desenvolvimento da pesquisa o volume de imagens coletadas foi muito maior, chegando mesmo a atingir um total de 656 imagens coletadas nos arquivos brasileiros contra 1.374 imagens coletadas no arquivos franceses. Em virtude desse vultoso número de imagens

[38] Confédération générale du travail, C.G.T.

[39] Trabalhamos neste estudo com longas séries de jornais franceses de origem sindical e/ou jornais de crítica social, cujo fato de contarem habitualmente com desenhos políticos estampados em suas páginas nos fez acreditar que pudéssemos ali encontrar as origens de certas recorrências figurativas no Brasil. Ao todo foram elencados para esta pesquisa um total de sete periódicos produzidos em Paris e concernentes a última década do século XIX e as duas primeiras décadas do século XX, são eles: *Almanach Le Père Peinard* semanário editado por Émile Pouget, cujas páginas abrigavam toda sorte de questões relacionadas ao pensamento libertário, *Les Temps Nouveaux*, semanário de perfil anarquista e crítica social fundado por Jean Grave, *La Barricade* jornal de perfil libertário dirigido por Victor Méric, *La Voix du Peuple,* jornal produzido pelo C.G.T. francesa a partir de 1901, *L'Assiette au Beurre*, semanário ilustrado de crítica social que acolhia também em suas páginas conteúdos socialistas e anarquistas, *La Bataille*, semanário socialista e *La Bataille Syndicaliste* semanário oficial da C.G.T. francesa, cujo conteúdo mesclava questões relacionadas ao sindicalismo revolucionário e ao anarquismo de maneira mais genérica.

coletadas, optamos por estabelecer séries temáticas[40] que foram criadas de acordo com os questionamentos propostos por este trabalho.

Nessa direção, a presente tese se divide em três partes: a primeira delas trata das questões contextuais buscando apresentar ao leitor um panorama histórico do surgimento dessa imprensa e do contexto no qual essas gravuras circulam no Brasil, seguido pelo segundo capítulo que visa explicar o surgimento desta categoria imagética, isto é, o desenho político de imprensa, e mais precisamente a caricatura, tão frequentemente utilizada nas páginas dessas publicações. Para tanto nos reportamos ao cenário francês, prevalentemente, no qual também contextualizados o surgimento da técnica, as evoluções do processo gráfico em meio a dinâmica política do próprio fazer-se do movimento operário internacional, destacando o papel da imagem nesse processo. Por fim tratamos das migrações simbólicas pelas quais essas imagens passaram ao longo do tempo, evidenciando um histórico de circularidade importante entre França e Brasil.

Na segunda parte concentramos a análise propriamente dita das fontes, momento em que trabalharemos com a ambivalência orgânica dessas gravuras, isto quer dizer, a constante dualidade manifesta na apresentação do eu e do outro, trabalhando com esse fenômeno a partir de uma perspectiva individual e coletiva que se manifesta usualmente nesses desenhos e compreendendo as variáveis pertinentes a esse processo a partir do histórico de circularidades de fórmulas visuais que atravessam contextos e grupos distintos.

A terceira parte, por fim, tem como objetivo estabelecer um fechamento a esse ciclo, se distanciando um pouco da análise das imagens e se concentrando nas

[40] A construção das séries temáticas, abordagem adotada para reunir em blocos as imagens a serem analisadas, foi desenvolvida a partir de um inventario iconográfico cujos temas evocados eram pertinentes ao aprofundamento das três partes constitutivas desta análise, isto é: o contexto de produção e reprodução dessas imagens e os recursos plásticos a partir dos quais foram desenvolvidas levando em conta a tradição que se criou a partir dessa cultura visual crítica, as questões de identidade coletiva concernente à política operária e sua história e, por fim as imagens que de alguma maneira ofereciam uma visão construída sobre o outro, traduzindo os limites dessa alteridade atribuída. Tal abordagem se situa numa tradição de estudos sobre o tema já em voga na França, cujo exemplo talvez mais notório seja o trabalho desenvolvido por Élisabeth et Michel Dixmier que se debruçaram sob um total de 9 600 desenhos para desenvolver a seriação temática. Cf. DIXMIER, Élisabeth et Michel. **L'Assiette au Beurre: revue satirique illustrée: revue satirique illustrée 1901-1912.** Paris: François Maspero, 1974. pp. 51-53.

questões teóricas que acompanham todos esse processo de construção identitária através da visualidade, tomando por eixos de análise fundamentalmente as discussões acerca do sensível, isto é, das relações desses sujeitos com a cultura visual que começa a se criar no meio operário e sindical brasileiro, a memória tal qual uma ferramenta indispensável nesse processo de estabilização de uma *iconosfera* representativa desses grupos políticos e por último o processo basilar no qual acreditamos se sustentar essa identidade: a partilha desse substrato comum, que, no caso, se aplica a imprensa operária e sindical e, mais precisamente, ao compêndio de imagens veiculado em suas páginas.

PARTE I

1. A IMPRENSA OPERÁRIA EM QUESTÃO

> *Antes de tudo, o que garante a disciplina do partido revolucionário do proletariado? O que o controla? O sustenta? É primeiramente a consciência de vanguarda proletária, sua devoção à revolução, seu auto conhecimento, seu espírito de sacrifício, seu heroísmo. Em segundo lugar, sua capacidade de se ligar, de se aproximar, ou de se fundir com a mais vasta massa de trabalhadores, principalmente, com a massa proletária, mas também com a massa de trabalhadores não proletários. Em terceiro lugar, é o rigor da direção política realizada por essa vanguarda, o rigor de sua estratégia e de sua tática política, convencendo as massas desse rigor por sua própria experiência. Se essas condições não estão reunidas em um partido revolucionário realmente capaz de ser o partido da classe vanguardista chamada a derrubar a burguesia e a transformar toda a sociedade, a disciplina é irrealizável; toda tentativa de criar essa disciplina se reduz fatalmente a frases vazias, palavras soltas, afetações. Por outro lado, essas condições não podem surgir de imediato. Elas se elaboram ao longo do trabalho, fruto de uma dura experiência; sua elaboração é facilitada por uma teoria revolucionária, que não é um dogma, mas que tece uma ligação estreita com a prática de um movimento realmente massivo e realmente revolucionário.*
>
> Vladimir Ilitch Lênin, **La Maladie infantile du communisme.** [Tradução da autora].

Este capítulo inaugural propõe discutir a imprensa operária e sindical brasileira enquanto fonte e, mormente, suporte nesta pesquisa, pelas múltiplas possibilidades analíticas que aprovisiona, não apenas acerca de seus conteúdos visíveis, como também no concernente aos seus conteúdos latentes, perceptíveis apenas ao olhar daquele que se debruça sobre o passado provido de aguçados sentidos. Compreender o “fazer-se” da imprensa operária e sindical nos exige imersão profunda nas raízes da própria história do movimento operário, pois sua composição se inscreve por entre os meandros do processo constitutivo da cultura operária militante.

Nessa direção, encetamos a presente análise tencionando contextualizar esses dois eixos principais dos quais irrompe nosso objeto, ou seja, o compêndio imagético que circulou nessas páginas. À rigor, concentraremos esforços no sentido de trilhar o percurso dessas aparições imagéticas, buscando contemplar o contexto no qual estão inseridos os produtores de seu suporte por entendermos o conjunto imagético em estudo, como fragmento indissociável do jornal. Somente à luz das escolhas editoriais que definem o espaço e as dimensões de cada imagem, seu entorno e sua função dentro da página é que concebemos a arquitetura de suas aparições e intermitências ao longo das seis publicações brasileiras aqui analisadas.

1.1 O despontar da imprensa operária e sindical no Brasil

A história da imprensa operária no Brasil surge em meio ao próprio fazer-se do operariado enquanto agente de transformação social. Ela foi, desde seu princípio, reveladora da dinâmica interna do movimento operário brasileiro, oferecendo à sociedade um circuito de inter-relações sociais promotoras de conteúdos múltiplos que se estendem pelos planos individual e coletivo.

Os artigos, matérias, crônicas, poesias, folhetins, canções, epígrafes e imagens que circularam nas páginas desses periódicos suscitaram iniciativas que devem ser examinadas para além da necessidade de expressão e comunicação. O conflito entre: aquilo que é vivido socialmente, fora do âmbito de engajamento associativo, aquilo que é experimentado no coletivo organizado por alguns interesses comuns e o universo particular de cada sujeito envolto a esse circuito, retroalimenta um exercício perpétuo em busca dos contornos de uma identidade social.

A negociação articulada entre essas três dimensões de existência desses trabalhadores se dá em maior ou menor grau de acordo com as suas próprias experiências no âmbito público e privado. Cada sujeito constrói seu próprio compêndio sensível acerca da sua existência enquanto membro de uma comunidade que pode se estabelecer com maior evidência em uma ou mais esferas do social.

Tratamos aqui, mais precisamente, da esfera do trabalho, justamente pelo fato de ser onde irrompem os fenômenos mais relevantes, no que diz respeito à construção de uma identidade social, e que se mostram impressos nas páginas dessas publicações, ora de forma velada, ora explícita, ora matizada pela intensidade sensível conferida ao vivido ou partilhado.

Ecos da luta política entabulada por homens e mulheres em busca de melhores condições de vida e de trabalho, reverberaram nas páginas da imprensa operária no início do século XX reforçando suas necessidades, angústias, dilemas, ofertando aos leitores todo um universo particular passível reconhecimento e identificação. As organizações operárias desse período no Brasil, responsáveis pela produção desses jornais, conservam a característica de incluir em suas atividades uma rede crescente de parceiros, expressa através da relação familiar que é construída em torno da manutenção e circulação dessas publicações.

A organização de festivais, piqueniques, campeonatos esportivos e de poesias tornavam o sindicato ou liga operária um centro de sociabilidade, em que as relações sociais eram reorganizadas dentro de uma espécie de “microcosmo” sob o olhar daqueles que vivenciavam essas atividades e interagiam com sujeitos que nem sempre estavam arregimentados numa organização de caráter político. Construía-se, em meio às manifestações, greves, piquetes, reuniões e assembleias, um espaço de emancipação, não apenas enquanto unidade associativa, mas também no que diz respeito à libertação do próprio cotidiano árido do mundo do trabalho urbano durante esse período, tendo em vista os grandes encontros promovidos em praças e parques públicos da cidade. Conforme assinala Francisco Foot Hardman:

> Parece não haver dúvida de que o processo de conquista dos espaços públicos e ao ar livre por este tipo de acontecimento foi um longo capítulo no processo de luta de classes e de posição da força do movimento operário. A época da exploração dos festivais (a partir de 1917) é a época do grande ascenso mobilizatório do movimento operário. Havia condições favoráveis, isto é, a presença de uma massa popular ativa, de um público capaz de preencher e se apropriar – provisoriamente – dos novos espaços: a força momentânea da classe e de seu movimento permitiam que os núcleos libertários de propaganda procurassem e identificassem esses

> novos espaços. A “alegria estuante” era condição de uma “propaganda fecunda” [42].

As atividades recreativas promovidas por essa associações compunham parte da práticas sociais que contribuíram na promoção de uma cultura genuinamente operária produzida no interior dessas entidades. O espaço público passa a fazer parte de um processo de ressignificação coletiva efetivada através dessas ocupações, manifestas também em atividades de caráter lúdico. Confluindo nessa direção, a imprensa oferece uma experiência dividida em três tempos: num primeiro momento outorga a promoção dessas atividades, em seguida constrói um narrativa em torno da experiência partilhada, para finalmente alcançar a atmosfera particular, através do acesso do leitor ao texto e da construção dos seus próprios significados acerca da narrativa, e da experiência vivida caso se tratasse de um participante.

Além disso, os periódicos operários atuavam como ferramentas de informação e formação. A circulação de ideias, os debates, denúncias, conflitos e parcerias compunham parte de seu conteúdo impresso. Ao leitor era concedida a oportunidade de participar ativamente na composição dos exemplares através do envio textos, críticas e sugestões; em alguns números podemos observar sua participação mesmo através do envio de desenhos que revelavam o talento do militante, ainda que anônimo. A participação do leitor era fundamental para a sobrevivência desses jornais.

Segundo John Foster Dulles[43], o contexto em que se inseriam as primeiras iniciativas de mobilização operária não era nada amistoso. Em geral, os trabalhadores ainda não pensavam em se vincularem ou criarem sindicatos; embora expostos a longas jornadas de trabalho, vivendo em condições de miséria e com remuneração exígua, não tinham consciência de sua real condição de

---

[42] HARDMAN, Francisco Foot. **Nem Pátria, nem Patrão: vida operária e cultura anarquista no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 42.
[43] DULLES, John W. Foster. **Anarquistas e Comunistas no Brasil (1900-1935).** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977. p. 23.

subordinação[44]. No sentido de mobilizar esforços em torno de iniciativas que pudessem converter essa atonia coletiva em ação é que se dá início aos trabalhos na imprensa operária[45].

Consideramos esse período inicial de associação entre sujeitos oriundos das camadas mais populares da sociedade, estando entre eles os imigrantes provenientes das mais diversas nacionalidades e que aqui desembarcaram para vender sua força de trabalho na incipiente indústria brasileira, dentro do processo de constituição daquilo que Cláudio Batalha entende por "cultura associativa[46]" ainda desprovida de contornos classistas. Conforme esclarece Batalha, essa cultura é entendida como:

> O conjunto de práticas culturais das organizações operárias, a visão de mundo expressa nos discursos, bem como os rituais que regem a vida das associações operárias. Essa cultura associativa, ainda que receba influências e influencie as culturas das diversas correntes atuantes no movimento operário – as culturas militantes - , é distinta dessas últimas. A cultura militante assume aspectos específicos a cada corrente ideológica, preservando, todavia, traços comuns a todas essas correntes. Nesse sentido, essa cultura militante não é específica ou exclusiva do anarquismo, ou de qualquer outra corrente ideológica presente no movimento operário. E, ainda, a cultura militante é posterior e bem mais restrita que a cultura associativa que cronologicamente a precedeu.
> Isso, evidentemente, não significa que a cultura associativa não seja atravessada e marcada pelas diferentes concepções ideológicas atuantes no movimento operário. Se a cultura associativa não pode ser reduzida às culturas anarquista, socialista, reformista, ou outra, essas concepções influenciam os contornos assumidos pela cultura associativa. Esse processo é particularmente claro no que diz respeito à concepção de organização das diferentes correntes, no que diz respeito ao tipo de atuação das associações e seu grau de formalização institucional, que exerce um inegável impacto na conformação da cultura associativa[47].

---

[44] Para maiores informações acerca das condições de vida e de trabalho da população pobre de São Paulo e Rio de Janeiro ver: PINHEIRO, Paulo Sérgio; HALL, Stuart Hall. **A Classe Operária no Brasil (1889-1930) condições de vida e de trabalho, relações com empresários e o Estado. Documentos**. Volume II. Op. cit.

[45] Uma vasta quantidade de periódicos surge nesse período inicial, sobretudo no eixo São Paulo – Rio de Janeiro, cidades em que o índice de desenvolvimento industrial era mais relevante, se comparado com o restante do país. Cf: DULLES. John W. Foster. Op. cit. pp. 23-26.

[46] BATALHA, Cláudio H. M. Cultura Associativa no Rio de Janeiro da Primeira República. In: BATALHA, Cláudio H. M.; SILVA, Fernando Teixeira da.; FORTES, Alexandre. (orgs.). **Culturas de Classe: identidade e diversidade na formação do operariado.** Campinas. São Paulo: Editora da UNICAMP, 2004. p. 95-119.

[47] Ibid. pp. 99-100.

Levando em conta as considerações de Batalha, apontamos a necessidade de sopesar que a cultura militante, posterior à associativa, se manifestou de forma pungente a partir dos anos 1920 em periódicos sindicais e partidários muito particularmente. Todavia, categorizar o movimento operário por etapas e eixos cronológicos demasiadamente fixos nos parece uma abordagem um tanto míope no sentido de compreender a dinâmica de suas transformações.

A própria periodização conferida, particularmente, à imprensa operária, não respeita rigorosamente limites temporais, tendo em vista o cruzamento entre as etapas. Há que se levar em consideração que, mesmo com mudanças na forma de distribuição ou diagramação desses periódicos, ou mesmo se pesarmos as transformações organizacionais de produção e reprodução desses conteúdos, ainda assim, não há rupturas consideráveis que possam estabelecer uma sequência de fases para essas publicações, exceto se nos voltarmos para o seu conteúdo ou para matrizes ideológicas. É justamente nessa direção que Maria Nazareth Ferreira divide a imprensa operária no Brasil a partir de três etapas:

> A primeira delas refere-se ao início do processo de urbanização do país, percorre grande parte do século XIX, acompanha toda a transformação ocorrida no país na virada do século, exaurindo-se entre 1922 e 30 com a mudança de orientação sofrida pelo operariado brasileiro. Pode-se defini-la como anarcossindicalista.
> A segunda etapa pode ser considerada desde a fundação do Partido Comunista Brasileiro (PCB) até o golpe de Estado ocorrido em 1964. Essa etapa sofre dois acontecimentos de grande importância para a compreensão da história do trabalhador brasileiro: o nascimento do PCB, que iria modificar a trajetória da influência anarquista, e o advento do getulismo, que, dando origem ao fenômeno do populismo no país, iria colocar sob o controle do Estado os sindicatos operários. Pode-se denominar essa fase como de uma imprensa sindical-partidária.
> A terceira etapa pode ser considerada a partir do momento em que o proletariado brasileiro se reorganiza – depois do total desbaratamento sofrido pela sociedade civil no pós-64 - , iniciando a luta contra o arrocho salarial e a falta de liberdades democráticas.[48]

Concentramos nossos esforços, mais precisamente, na compreensão dessa primeira etapa classificada por Ferreira como anarcossindicalista, tendo em vista o recorte espacial desta pesquisa, circunscrito ao eixo São Paulo – Rio de Janeiro e

[48] FERREIRA, Maria Nazareth. **Imprensa Operária no Brasil.** São Paulo: Ática, 1988. pp. 7-8.

mormente o recorte temporal definido entre as três primeiras décadas do século XX. De fato, durante esse período inicial, a atuação de anarquistas organizados não apenas inaugura um conjunto de práticas representativas do que Batalha chama de "cultura militante", como supera, socialistas e, ulteriormente, comunistas. Isto se deve igualmente, tanto ao fluxo migratório[49] que proveu o Brasil de trabalhadores oriundos, sobretudo, do continente Europeu, e que vivenciavam de alguma forma essas manifestações de ordem política em seus países de origem; quanto à própria organização do movimento operário em Ligas e Sindicatos que favoreceu a propagação do anarquismo.

A interação entre as necessidades desses imigrantes e dos trabalhadores brasileiros que começavam a participar das atividades promovidas por essas associações fez com que o caráter delas, à princípio, se concentrasse em princípios puramente reformistas[50]. Diferentes tendências ideológicas transitavam num mesmo sindicato ou liga operária indicando o peso das reivindicações oriundas de uma coletividade que ainda não se reconhecia enquanto classe[51].

Diferentemente das publicações que compunham a chamada "grande imprensa" e que eram editoradas por um grupo diretor composto por jornalistas que trabalhavam junto ao jornal, na imprensa operária este processo de dava de forma bastante peculiar. O leitor contribuía para o fortalecimento dos jornais de duas formas que poderiam e, preferencialmente deveriam, estar conjugadas: primeiro, através da colaboração financeira, segundo, pela criação de crônicas, artigos, poesias ou imagens que eram remetidas à sede do grupo editor, ou ao endereço indicado pelo próprio diretor do jornal, afim de constar no próximo exemplar que estivesse com espaço físico livre na página para tal. De acordo com Ferreira:

> Não existia a figura do repórter, do profissional da notícia. Ao invés do jornal procurar a notícia, essa é que procurava o jornal, numa autêntica forma de comunicação participativa, verdadeira integração

[49] Cf. TOLEDO, Edilene. **Anarquismo e sindicalismo revolucionário: trabalhadores e militantes em São Paulo na Primeira República.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004. pp. 119-121.
[50] Ibid. p.120.
[51] Sobre isso ver: BATALHA, Cláudio. Cultura Associativa no Rio de Janeiro da Primeira República. In: BATALHA, Cláudio H. M.; SILVA, Fernando Teixeira da.; FORTES, Alexandre. (orgs.). Op. cit. pp. 96-100.

> entre o emissor e o receptor, entre o jornal e o leitor. As salas de redação recebiam farto material sobre o movimento operário e notícias afins, transformando todo o proletariado em repórter de seu jornal. Esse material recebido pelos jornais era composto de relatórios dos sindicatos, cartas pessoais, denúncias, etc.[52]

A colaboração financeira, por sua vez, se dava de formas variadas. O leitor poderia comprar o jornal através dos seus exemplares avulsos, ou então poderia fazer uma assinatura comprometendo-se com a periodicidade dos pagamentos. Usualmente, as assinaturas eram estabelecidas dentro de três categorias: mensal, semestral ou anual. A diretoria da publicação tinha inteira liberdade para propor aos possíveis assinantes os intervalos que melhor lhe beneficiasse; por essa razão, nem todos os jornais ofereciam assinaturas nessas três modalidades, suprimindo, ocasionalmente, alguma delas. De acordo com Alexandre Fortes a preocupação com as questões financeiras eram constantes nesse início de atividade "o sindicato mantinha-se exclusivamente com a contribuição voluntária dos seus associados e enfrentava grandes dificuldades para assegurar sua regularidade"[53].

Por se tratar de um espaço diferenciado de sociabilidade, o jornal também servia, eventualmente, para expor as rusgas pessoais e intrigas originadas no interior dos sindicatos, ligas e, posteriormente, do partido. Os conflitos eram levados à cabo e discutidos através de textos que nem sempre contavam com a assinatura do autor, na maior parte das vezes a assinatura ostentava um pseudônimo. A contenda recebia, também por escrito, sugestões que visavam acalmar os ânimos e/ou solucionar o problema, de forma que o culpado fosse afastado do grupo em casos mais graves. Pendências financeiras, atrasos na devolução livros tomados por empréstimos na biblioteca[54] da sede do grupo responsável pela publicação, possíveis desvios de dinheiro da tesouraria ou ainda abandono das atividades no

---

[52] FERREIRA, Maria Nazareth. Op. cit. p. 22.

[53] FORTES, Alexandre, et al. **Na luta por direitos: estudos recentes em História social do Trabalho.** Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1999. p. 29.

[54] As chamadas bibliotecas operárias nem sempre correspondiam a algum espaço físico para a apreciação de obras literárias ou políticas, às vezes apenas remetiam a um conjunto de livros angariados pela associação e que serviam para estudo, disponíveis para empréstimos aos sócios mediante sua assinatura. O incentivo à leitura era comum nas associações operárias, por essa razão alguns núcleos operários, em geral com maior número de associados, fundavam uma espaço chamado "sala de leitura", onde os operários podiam ler e discutir com seus companheiros suas impressões. Alguns sindicatos, e mais tarde o próprio Partido Communista do Brazil, instituíram bibliotecas em suas sedes, obviamente, com tamanho e acervo reduzidos em relação às bibliotecas que conhecemos hoje.

grupo eram discutidas amplamente nesses periódicos, exceto pelas pendências financeiras e atrasos de livros em que se optava pela publicação de listas com os nomes e os valores correspondentes dos respectivos devedores. A questão da disciplina dentro do sindicato era muito discutida e fazia parte das preocupações que giravam em torno das finanças e da necessidade de comprometimento do militante para com o sindicato[55].

A composição do conteúdo dessas publicações evidencia a lógica de seu funcionamento. Concomitante à formação do próprio militante, ou ao engajamento do leitor nas causas movimentadas pelos textos do periódico é que se dava a construção do jornal. Era um circuito retroalimentado pela experiência vivida do sujeito leitor conjuntamente à experiência partilhada impressa, fosse anônima ou não, e, ainda que o leitor fosse autor, esse circuito não sofria qualquer prejuízo em seu funcionamento, ao contrário, a maturação de ideias daquele que vivenciava determinada experiência social ou mesmo associativa e a transformava em narrativa partilhada, atribuía ainda mais força ao texto, à narrativa e a própria tomada de consciência acerca do acontecido por parte do autor.

Em termos de funcionalidade dentro do movimento operário organizado, essa mídia possuía uma tarefa de essencial importância: unir o Brasil proletário de norte a sul. O território nacional era amplo, os problemas de deslocamento se colocavam como uma barreira quase que instransponível à população de baixa renda, a diversidade cultural era imensa, o espaço rural lentamente começava a dar lugar ao espaço urbano; não bastasse tudo isso, o fluxo migratório[56] lançava no mercado inúmeros trabalhadores oriundos das mais variadas nacionalidades, cuja pluralidade cultural e linguística era inquestionável.

Esse conjunto de fatores contribuiu para que surgissem nesse período inicial publicações em língua estrangeira, sobretudo italiana, tencionando alcançar aquela população pobre e trabalhadora proveniente de outros países e que ainda não

[55] FORTES, Alexandre, et al. Op. cit. p. 29.
[56] Para maiores informações acerca dos processos migratórios de trabalhadores para o Brasil e de seu ingresso no movimento operário ver: TOLEDO, Edilene. A trajetória anarquista no Brasil na Primeira República. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. (orgs.). **A formação das tradições (1889 – 1945).** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. pp. 67-68.

acessava completamente a língua portuguesa[57]; alguns periódicos eram criados pelos próprios imigrantes previamente pertencentes a uma cultura militante e que aos poucos definia seus contornos no Brasil.

A circulação desses jornais atingia um público que nem sempre estava circunscrito aos limites do território nacional, ainda que esse fosse seu foco. Muitos jornais eram remetidos a associações de outros países, em troca recebiam igualmente as publicações estrangeiras noticiando, é claro, as atividades e experiências vividas no outro contexto. Todavia, esse tipo de circulação se afirma com mais força após a década de 1920, ainda que alguns imigrantes editores de jornais tenham empreendido essa circulação antes mesmo desse período, isso se deu em menor escala, no entanto.

No Brasil a circulação desses jornais se deu através da venda por representantes voluntários que percorriam suas cidades ofertando exemplares para os funcionários de comércios, operários de fábricas, donas de casa, etc. As vendas também eram efetuadas através das chamadas listas de subscrição, em que o associado ou leitor assinava o pedido do exemplar se comprometendo a efetuar o pagamento ao representante que lhe entregaria o jornal. A subscrição também organizava as assinaturas, contratadas através desse mesmo sistema.

Os jornais operários costumavam ter uma diagramação tradicional, sofrendo poucas mudanças no decorrer do tempo. O modelo empregado em muito se

[57] Entre os jornais em língua estrangeira originados no início do século XX no eixo São Paulo - Rio de Janeiro, no qual concentra-se este estudo cito: La Bataglia (1901), de São Paulo, editado por Oresti Ristori e Gigi Damiani, La Cogna (1902), de São Paulo, editado por D. Bernardoni, Lucífero (1902), de São Paulo, editado por Angelo Bandoni, La Barricata (1903), de São Paulo, editado por Adolfo Felipe, A. Cerchiai e Gigi Damiani, La Nuova Gente (1903), de São Paulo, editado por Luigi Magrassi e Giulio Sorelli, La Rivette (1903), de São Paulo, editado por D. Bernardoni, La Voz Del Destierro (1903), do Rio de Janeiro, editores não identificados, Il Falegname (1905), de São Paulo, editores não identificados, L'Azione Anárchica (1905), de São Paulo, editada pelo Grupo Libertário; Il Pungolo (1905), de São Paulo, editado por G. Capacci e F. Susini; Il Libertario (1906), de São Paulo, editado por Giulio Sorelli; La Pacoladei Socialisti (1906), de São Paulo, editado por Circolo K. Marx; La Tribuna Espanhola (1906), de São Paulo, editores não identificados; La Lotta (1908), de São Paulo, editado pela União dos Sindicatos de São Paulo; Il Meridionale (1908), de São Paulo, editado por E. Burgacriello; Il Rebele (1909), de São Paulo, editado por Luigi Cagnetta; La Sucre (1910), do Rio de Janeiro e São Paulo, editado por Alceste de Ambrys. Para consulta em períodos posteriores e acesso à listagem de periódicos editados nesse período e em anos posteriores ver: FERREIRA, Maria Nazareth. Op. cit. pp. 63-85.

assemelhava ao francês[58], com longas colunas verticais de texto acompanhadas de uma chamada em fonte diferenciada e maior. A primeira página apresentava usualmente uma imagem, ainda que em alguns exemplares as imagens também apareçam nas páginas seguintes. De modo geral, o jornal trazia um volume considerável de texto, alguns de origem estrangeira, traduzidos para o português portanto. Pelos parcos recursos disponíveis para manter as publicações, bem como pela necessidade de rápida circulação, alguns textos longos eram resumidos ou recortados, afim de ocuparem um espaço limitado da página, seguidos de continuidade em poucos exemplares. Segundo Antônio Arnoni Prado:

> Ajustados à revista ou ao jornal de combate, o conto, poema, a burleta ou o monólogo, por exemplo, passam muitas vezes a circular num horizonte oposto ao de sua concepção de origem. E isso, mesmo quando amoldados ou transcritos para figurar como emblema literário ou mesmo paródia de uma verdade, princípio ou atitude. Adaptados à linguagem do jornal ou da revista, só funcionam se forem breves e diretos no recorte da imagem ou no contorno ideológico da mensagem. Sob esse aspecto, produzem efeitos muito mais velozes e instantâneos que os textos doutrinários do romance, da poesia ou do teatro libertário tais como os conceberam escritores-militantes como Jean Grave, Pietro Gori ou Luigi Damiani, na Europa, ou Fábio Luz, José Oiticica e Curvelo de Mendonça, no Brasil, por exemplo. Nessa perspectiva, um verso vale mais que uma epopeia, um *sketch* ou um recorte de cena muito mais que um ato inteiro, um relato-flagrante mais que o próprio conto, a fala de uma personagem, mais que o argumento de todo um romance. [...]
> A novidade vem da contribuição de massa de autores anônimos, apócrifos e de concepções coletivas que rompem com a forma tradicional e entram pela síntese das impressões instantâneas[59].

Alguns periódicos contavam ainda com um espaço nas páginas finais para publicidade. Os anúncios divulgavam estabelecimentos comerciais ou produtos entre o público leitor do jornal, logo, tratavam-se de produtos passíveis de consumo dessa população de origem mais humilde. Alguns produtos ou estabelecimentos recebiam,

[58] As semelhanças diagramáticas podem ser claramente confirmadas se consultarmos a imprensa operária e sindical francesa do final do século XIX e início do XX. A exemplo disso, citamos: *La Barricade*, publicado em Paris por volta de 1910 e dirigido por Victor Méric; *La Voix du Peuple*, publicado em Paris entre 1900 e 1946 e dirigido pela Confederação Geral do Trabalho (C.G.T.); *Les Temps Nouveaux* publicado em Paris a partir de 1895, cujo redator foi Jean Grave, etc. Para consulta online aos exemplares digitalizados ver: www.gallica.bnf.fr

[59] PRADO, Antonio Arnoni. Imprensa, cultura e anarquismo. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tânia Regina de. (orgs.). **História da Imprensa no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2012. p. 140.

inclusive, a recomendação de consumo ou frequência manifesta pelo grupo editor do jornal, essa não era uma prática corriqueira, porém ocorria ocasionalmente[60].

É necessário que compreendamos a construção dessa imprensa em meio ao próprio fazer-se dessa cultura operária. Durante a primeira década do século XX, a imprensa operária se caracteriza muito mais por jornais organizados e impressos por membros de pequenas associações, ligas, uniões e sindicatos; destarte, acentua-se a presença de uma imprensa sindical e combativa vinculada às mais diversas categorias profissionais, trazendo à tona suas reivindicações e suas conquistas. Conforme Cláudio Batalha:

> Existiam, fundamentalmente, três tipos de sindicatos ou sociedades de resistência durante a Primeira República: as associações pluriprofissionais, reunindo operários de diferentes ofícios e diferentes ramos industriais; as sociedades por ofício, reunindo unicamente operários de determinado ofício e, quando muito, de alguns ofícios similares; e, por último, os sindicatos de indústria e ramo de atividade. Havia ainda, casos de sindicatos de empresa, reunindo exclusivamente trabalhadores de uma empresa específica, mesmo que pertencentes a diferentes ofícios[61].

É importante esclarecer em que esfera nos colocamos para tratar dos sujeitos que conformam essas organizações e que podem ser vistos, precipitadamente, como uma massa homogênea de homens e mulheres que lutam pela realização de uma aurora igualitária posta acima de suas iniciativas. Inserimo-nos justamente em terreno oposto, tentando percebê-los a partir de suas especificidades, desde sua dinâmica interna de união. A própria constituição do movimento operário brasileiro se dá dentro desta perspectiva, ou seja, diferentes grupos elaboram suas narrativas, suas estratégias de militância, de ações reivindicatórias, sem falar na multiplicidade cultural que os configurou dentro de uma historicidade que lhes é completamente particular.

---

[60] A recomendação de uso ou frequência se dava da seguinte maneira: o apoiador do jornal publicava seu anúncio juntamente à imagem do produto ou do estabelecimento, porém a propaganda se estendia para além disso, em algum espaço da publicação, que poderia variar, o grupo editor recomendava o produto ou sugeria que determinado estabelecimento fosse frequentado pelos trabalhadores, pois tratava-se de um espaço de apoio à causa operária. O contrário, vale dizer, também acontecia, sobretudo, através de boicotes.

[61] BATALHA, Cláudio. **O movimento operário na Primeira República.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000. p. 16.

1.1.1 O axioma do *status* atribuído: visões do trabalhador engajado

Nas duas primeiras décadas do século XX no Brasil, a realidade desses grupos é reflexo das práticas e relações sociais que se estendem pela sociedade de um modo geral. Esses sujeitos se arriscam na tarefa de agregar a atividades que já existem, as suas próprias impressões, de forma que possam se sentir parte disso, sem a condição de marginalidade com que por tanto tempo foram vistos. Desenvolvem, em menor escala, micro sociedades que os enxerga e os inclui, sentem-se, portanto, parte desse projeto que contempla anseios que se estendem nos planos: individual e o coletivo. Portanto, é importante discutir a própria concepção de trabalho nesse período e suas posteriores mudanças, tentando buscar a origem de um status social metamorfoseado ao longo do tempo.

Resquício do Império e do longo período escravista vigente no Brasil, o trabalho foi visto por longa data enquanto uma atividade menor, relegada à população pobre pouco ou nada instruída formalmente. A escravidão conferiu ao trabalho uma característica humilhante que contribuía para a degradação do corpo. A relação patrão *versus* empregado ficou marcada na virada do século pelo temor, como um estigma dos contatos estabelecidos por tantos anos entre os escravos e seus donos. A imprensa operária do início no século não conseguia dar conta de traduzir as nuanças desse fenômeno e por isso simplificava quase sempre a questão inserindo-a dentro de um maniqueísmo primário expresso na relação: exploradores e explorados. Segundo Cláudio Batalha:

> Inconsciente de seus direitos, de sua dignidade e, porque não dizer, de sua “missão histórica”, o proletariado, na visão da imprensa operária, acaba sendo o principal culpado de sua própria situação. Desse modo, o “ambiente” e a “psicologia” das massas – para empregar dois termos correntes no período – parecem juntos concorrer para a dificuldade da constituição de um “verdadeiro proletariado típico” e para a falta de organização do movimento operário. Por vezes a passividade do proletariado no Brasil, ao ser comparada à “combatividade” do proletariado nos países industrializados, parece adquirir um caráter inato, configurando um traço psicológico. Não só os patrões eram encarados como

> detentores de uma mentalidade escravocrata, como os próprios trabalhadores[62].

A ética do trabalho alimentada no interior desses grupos vai lentamente se modificando e se complexificando. Duas propostas diferentes em relação a esse fenômeno convivem nesse período inicial: uma se volta para a dignificação do trabalhador honesto, sem vícios, cumpridor de seus deveres, enquanto a outra se desenvolve a partir do olhar enobrecedor conferido ao ofício desenvolvido. Enquanto a primeira parte de uma relação exógena, a segunda se dá a partir de um ponto de vista endógeno, mesmo que o trânsito subsequente de ambas percorra o olhar externo.

A conduta pública do trabalhador era medida publicamente pelo grau de comprometimento com o trabalho, com a família, Igreja e em casos mais específicos, com o sindicato, liga ou união na qual estivesse vinculado. Esse perfil foi sendo pouco a pouco conformado não apenas pelos trabalhadores, mas pelas próprias classes dominantes que precisavam ressignificar o trabalho a partir de valores positivos.

Igualmente devemos levar em conta a necessidade que os trabalhadores formalmente inseridos no mercado de trabalho encontravam de se diferenciar das chamadas "classes perigosas [63] ", compostas pelos setores ainda mais marginalizados na sociedade, tais como: indigentes, bandidos, jogadores, ambulantes, prostitutas, etc. Era uma fórmula comportamental que conferia virtudes ao trabalhador assalariado atribuindo a este prezada estima[64].

Não é raro encontrarmos nas páginas de jornais operários e sindicais textos que trazem à tona o drama enfrentado por famílias que convivem com o alcoolismo, ou o vício na jogatina. A destruição do lar é sempre rememorada como principal

---

[62] BATALHA, Cláudio H. M. Identidade da Classe Operária no Brasil (1880-1920): Atipicidade ou Legitimidade?. In: **Revista Brasileira de História.** São Paulo: v.12, n.23/24, pp.111-124, set./ago.1992. p. 115.

[63] Para maiores informações acerca das chamadas "classes perigosas" ver: CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *belle époque*.** Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2012.

[64] Para maiores informações sobre a necessidade de ressignificação do trabalho ver: BILHÃO, Isabel. **Identidade e trabalho: uma história do operariado porto-alegrense (1889 a 1920).** Londrina: EDUEL, 2008. pp. 33-34.

consequência da adoção desse tipo de postura por parte do trabalhador, mesmo considerando as razões sociais que possivelmente levariam esses sujeitos a se entregarem aos vícios.

Outra questão pertinente quando falamos em ética do trabalho é a distinção manifesta entre o trabalho do operário, ou do trabalhador manual em geral e do patrão. Segundo Bilhão, “a indignidade atribuída ao capitalista não está apenas no fato dele não trabalhar, mas principalmente, no fato dele explorar o trabalho alheio[65]”. A imprensa operária e sindical apresenta esse conflito através das mais variadas denúncias, ora fazendo menção às exigências arbitrárias impostas pelos patrões, ora relacionando à questão aos parcos salários pagos aos empregados. O fato é que não podemos determinar até que ponto esse conflito expresso entre “classes” não parte justamente do discurso militante impresso nesses jornais.

Conforme salientamos, o próprio fazer-se do movimento operário esbarrava numa cultura popular em constante transformação. Diferente das moradias populares que deixavam implícito o caráter ordeiro dos trabalhadores perante a sociedade, os cortiços, espaço onde a população de baixa renda se aglomerava, não raras vezes, em ambientes insalubres e de difícil acessibilidade e que surgem no decorrer das obras de urbanização das grandes cidades [66] conferem aos moradores um *status* diametralmente oposto. É exatamente no meio deles que se agitam as “classes perigosas” e é delas que o trabalhador assalariado deveria se diferenciar.

A ociosidade passa a ser considerada um vício moral e, portanto, condenada pela sociedade. No entanto, a origem dessa concepção está assentada no período de libertação dos escravos, momento no qual a ressignificação do trabalho passa a ser tema dos debates mais veementes entre os parlamentares. Segundo Chalhoub, eles compreendiam que a ociosidade deveria ser combatida:

---

[65] Ibid. p. 37.

[66] Para mais informações sobre as mudanças provocadas pelo processo de industrialização e urbanização do Brasil ver: SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil.** Vol III. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

> [...] não só porque negando-se ao trabalho o indivíduo deixa de pagar sua dívida para com a sociedade, mas também porque o ocioso é um pervertido, um viciado que representa uma ameaça à moral e aos bons costumes. Um indivíduo ocioso é um indivíduo sem educação moral, pois não tem noção de responsabilidade, não tem interesse em produzir o bem comum nem possui respeito pela propriedade. Sendo assim, a ociosidade é um estado de depravação de costumes que acaba levando o indivíduo a cometer verdadeiros crimes contra a propriedade e a segurança individual. Em outras palavras, a vadiagem é um ato preparatório do crime, daí a necessidade de sua repressão[67].

Mas a repressão não se dá apenas no que diz respeito à conduta ociosa ou à vadiagem propriamente dita, ela se alastra por todos os espaços que a população pobre ocupa. Há uma vigilância e controle por parte do Estado que se estende sobre todas as organizações operárias; as greves são violentamente reprimidas pelo governo por gerarem “desordem” no espaço público. Entre as ações de repressão mais violentas é possível citar aquela empreendida durante a greve geral de 1917 na cidade de São Paulo.

Iniciada pela categoria profissional dos tecelões e recebendo apoio por adesão de trabalhadores: das oficinas, das fábricas, dos transportes, etc., o movimento não tardou a reunir um grande número de manifestantes que protestavam ocupando as ruas do centro da cidade, onde grandes casas de comércio estavam instaladas. Os protestos se desenrolaram por volta de quatro dias, alguns manifestantes foram mortos, outros desaparecidos e muitos ficaram gravemente feridos. Segundo matéria publicada pelo jornal *A Plebe* em julho de 1917:

> A soldadesca que recebera ordens de atirar sem piedade, andou pela cidade como um bando de vândalos, disparando as carabinas e revólveres a esmo.
> Chegaram até a fazer funcionar as metralhadoras.
> A polícia apenas denunciou três mortes, entre as quais a de uma criança.
> Há outras, porém, muitas outras. Quantas? É o que o povo precisa saber.
> Afirma-se que muitos cadáveres foram sepultados clandestinamente, sendo transportados nas carroças de lixo.

[67] CHALHOUB, Sidney. Op. cit. pp. 74-75.

> Urge que tudo se esclareça. A população do Brasil deve saber quantas pessoas tombaram varadas pelas balas da polícia deste Estado-modelo[68].

Era comum a participação de famílias inteiras durante os protestos e grandes manifestações, pois através destas atividades vivenciavam a política nas ruas, junto a outros tantos trabalhadores que sentiam as agruras do cotidiano. Além disso, o encontro de um grande número de pessoas que entoam palavras de ordem, cantam melodias a plenos pulmões e caminham juntas numa mesma direção proporcionava ao militante uma experiência de agitação emocional única, a qual ele jamais encontraria por meio de outra prática social.

A repressão e o controle político empreendido pelo Estado, se alastrou pelas mais variadas esferas da vida popular. À vista disso, a imprensa operária não passou ilesa. As sedes dos jornais sofreram várias invasões ocasionando prejuízos materiais, em virtude da destruição de máquinas de impressão e confisco de jornais e imateriais, comprometendo assim a circulação dos jornais e consequentemente sua periodicidade.

Percebendo o avanço dessa imprensa, o potencial mobilizador contido na sua circulação mas, sobretudo, atento à crescente organização dos movimentos populares, o Congresso Nacional decide intervir na organização desses grupos; para tanto, qual seria a melhor forma de atingí-los? Através da suspensão dos direitos civis ou do afastamento de suas lideranças. Sabendo-se que grande parte das lideranças do movimento operário nessa época era composta por imigrantes, fica fácil compreendermos o potencial desmobilizador dos dois decretos sancionados pelo governo federal no ano de 1907, conforme esclarece John Foster Dulles:

> O Decreto 1637 exigia que os sindicatos depositassem em dia seus estatutos em cartório acompanhados de uma lista de nomes dos membros da diretoria, só podendo fazer parte da mesma brasileiros natos ou cidadãos naturalizados e residentes no país há mais de cinco anos. Conquanto fossem criados “sob o espírito da harmonia entre patrões e operários”, os sindicatos seriam considerados “representantes legais da classe dos trabalhadores e poderiam adquirir bens móveis e imóveis, assim como instituir fundos de

[68] Sem autor. Quantos são os mortos?, **A Plebe**, São Paulo, 21.07.1917. p.1.

> assistência para os seus membros. Gozando de personalidade civil, poderiam “estar em juízo como autores os réus”.
> O Decreto 1641 (a “lei Adolfo Gordo”) regularizava a expulsão, de parte ou de todo o território nacional, dos estrangeiros que comprometessem a “segurança nacional ou a tranquilidade pública”. Embora este decreto não atingisse os estrangeiros casados com brasileiras, os viúvos com filhos brasileiros ou os estrangeiros com dois anos de ininterruptos de residência no Brasil, sua promulgação suscitou violenta reação na imprensa proletária[69].

Ora, o que menos queriam os sindicatos era contribuir para a harmonia entre patrões e empregados. Pelo contrário, a ideia é que o conflito estabelecido entre as classes dominantes e classes dominadas suscitasse mais rapidamente nesses grupos a consciência de que seus interesses eram inconciliáveis e que, portanto, precisariam construir uma unidade em torno das bandeiras de luta mais cruciais que se lhes apresentavam no contexto de exploração profunda a que estavam submetidos.

Sabidamente essa onda de decretos e repressão não passou incólume. Os sindicatos, ligas e uniões se agitaram em torno da questão. Seguiu-se a isso um agudo período de greves em grande escala iniciadas em 1917 e que marcaram os anos seguintes. A imprensa operária ocupou muitas páginas discorrendo sobre as investidas violentas da polícia e incitando os trabalhadores a se manifestarem nas ruas.

Somado a esse contexto de ebulição grevista há que se levar com conta as conquistas do movimento operário internacionalmente compondo um cenário político diametralmente distinto. A imprensa nesse sentido, teve papel fundamental, pois foi a partir dela que circularam as notícias vindas da Europa ou ainda das Américas, não me refiro aqui apenas à imprensa operária, mas à grande imprensa de um modo geral e ao choque de informações contrastantes que circulavam nos periódicos durante esse período. Segundo relato Astrojildo Pereira, uma das lideranças políticas do operariado nesse período, o quadro político que se via era decorrência de uma série de fatores que atuavam injetando otimismo nesses grupos. Em suas palavras:

---

[69] DULLES, John Foster. Op. cit. pp.28-29.

> Cabe observar, também de um modo mais geral, que já o movimento revolucionário popular mexicano de 1910-1912, o advento da república portuguesa de 1910 e também a extraordinária revolução chinesa de 1911 repercutiram entre nós como um estímulo vivo ao espírito combativo do nosso povo, tantas vezes posto à prova no passado, e ainda num passado relativamente bem próximo, como foi o caso do movimento contra a vacina obrigatória em 1904 e o da revolta dos marinheiros da esquadra nacional em 1910[70].

Tendo em vista a ascensão dos movimentos populares e a crescente organização das associações operárias durante esse contexto de mobilizações surge a Confederação Operária brasileira (COB). Organizada em 1908, congregava em torno de 50 organizações operárias[71], sendo grande parte dos organismos provenientes de São Paulo e Rio de Janeiro. A COB concentrava as lideranças políticas do movimento e conclamava os respectivos representantes das associações para os Congressos Operários[72] onde se discutiam as questões mais urgentes para o movimento operário de um modo geral, entre elas, nesse ínterim: o desemprego e a carestia de vida.

Em síntese, a COB criou um espaço onde era possível reunir representantes sindicais das mais variadas categorias profissionais a fim de tirar resoluções conjuntas, mesmo que essas deliberações nem sempre fossem tiradas pacificamente. As disputas internas entre tendências políticas, marcaram a atuação política no interior dos congressos operários contribuindo, inclusive, para alterações

---

[70] PEREIRA, Astrojildo. **Ensaios Históricos e Políticos.** São Paulo: Alfa-Ômega, 1979. pp. 49-50.
[71] DULLES, John Foster. Op. cit. p.30.
[72] O Primeiro Congresso Operário organizado pela COB ocorre no Rio de Janeiro em 1908. Em 1912, no entanto, acontece aquele que ficou oficialmente conhecido como o Quarto Congresso Operário Brasileiro. A organização passara por uma fase de pouca atividade até 1910, sendo revigorada em 1912 e fazendo planos de realização do Segundo Congresso Operário Brasileiro no Rio de Janeiro. Porém, os Tenentes Palmiro Serra Pulquério e Mário Hermes da Fonseca (filho do presidente Hermes da Fonseca), contribuíram para a realização de um congresso trabalhista no intuito de formar um partido. Tratava-se de uma parceria entre uma parcela do movimento operário e o governo. Para tanto, o governo disponibilizou transporte para os participantes e o Palácio Monroe para a realização do evento, o qual foi denominado "quarto" congresso. Seus organizadores consideravam como "primeiro" o congresso socialista de 1892, como "segundo" o congresso socialista de 1902 e como "terceiro" o Primeiro Congresso Operário de 1906. As resoluções do "Quarto Congresso Operário Brasileiro" são articuladas no sentido de promover certa intervenção do Estado nas relações de trabalho, todavia, os protestos deveriam se dar dentro da "ordem e da legalidade". Cf. DULLES, John Foster. Op. cit. pp. 30-34 e PINHEIRO, Paulo Sérgio; HALL, Stuart Hall. **A Classe Operária no Brasil (1889-1930) condições de vida e de trabalho, relações com empresários e o Estado. Documentos**. Volume II. Op. cit. pp. 255-259.

no perfil de tais congressos, como é possível observar no ano de 1912 durante o polêmico “Quarto Congresso”.

Em 1913 a COB se reorganiza e emite notificações para os delegados das associações operárias para que enviem seus delegados para participarem do que seria o Segundo Congresso Operário[73]. Da recomposição da COB segue-se um ano longo período de intensas em atividades políticas. Em 1917 as agitações em torno dos preços de gêneros alimentícios se intensificaram de tal modo que começaram a eclodir greves nas fábricas. Não demorou muito para que o movimento atingisse os mais diversos setores da sociedade e o caos se instalasse.

As comemorações do 1º de Maio já indicavam a proporção que esses eventos atingiriam. Uma série de fatores contribuía para a agitação operária, entre eles a guerra que assombrava a Europa, sobre a qual muito se discutia em reuniões e assembleias operárias e da qual esperava-se que o Brasil não fizesse parte. A imprensa foi, em grande medida, uma ferramenta muito importante para divulgar informações, incitando a população a participar dos comícios, assembleias e desfiles.

O ano de 1917 ainda contou com um acontecimento que motivou e encorajou ainda mais o operariado brasileiro; tratava-se da Revolução Russa, conduzida pelo Partido Bolchevique. A imprensa operária noticiava em suas páginas a vitória da classe operária na Rússia, ainda que no início grande parte das lideranças acreditassem que se tratava de uma revolução libertária. De acordo com Marcos Del Roio:

> Lênin e os bolcheviques eram rotulados pelas agências noticiosas controladas pelo imperialismo ocidental como agentes que apenas pregavam a retirada da Rússia da guerra. No mais das vezes eram identificados com o nome de *maximalistas*, isto é, os defensores de um programa político máximo, e qualificados como anarquistas. Esse nome foi incorporado nos debates e informativos do movimento operário, talvez porque guardasse similaridade linguística com a vertente *massimalista* do socialismo italiano, conhecida de grande número de migrantes vindos daquele país peninsular, ou por algum problema na tradução inglesa, ou ainda porque a vertente social-

[73] DULLES, John Foster. Op. cit. pp. 32-33.

> revolucionária russa era também assim chamada. Mas como o objetivo maior era o de gerar confusão e desinformação, essas mesmas fontes noticiosas também identificavam a Rússia como tomada pelo caos e pela anarquia. [...]
> Como, para a vanguarda do movimento operário brasileiro daquele momento, *anarquia* tinha o significado de estado positivo e desejável, indicando uma ordem de livres e iguais, as notícias que chegavam eram motivo de júbilo e estímulo para atingir o mesmo objetivo e "fazer como na Rússia". Como a maior parte da imprensa operária havia sucumbido à repressão desencadeada pelo Estado liberal em estado de guerra, o operariado teve que se virar com aquilo que era noticiado na grande imprensa ou com o que pudesse inserir em seção de cartas ou artigos esparsos[74].

Mesmo em vista das notícias distorcidas ou pouco informativas acerca do caráter da Revolução de Outubro na Rússia, o movimento operário registra sua fase de maior atuação conjunta, sobretudo, no que concerne às iniciativas grevistas que se alastraram por várias localidades do país. Em decorrência disso, um nova onda de repressão atingiu o movimento operário resultando em: prisões, deportação de imigrantes acusados de "pregar a revolução no Brasil[75]" e invasão das oficinas dos jornais.

1.1.2 Um período de profundas transformações: a partidarização em relevo

O Brasil entra na guerra em outubro de 1917 e o clima de animosidade aumenta; todavia, com uma diferença essencial: as lideranças do movimento operário passam a ter discernimento do seu potencial de mobilização, somado a isso é preciso considerar que "entre 1907 e 1920, o proletariado brasileiro quase duplicou, e o número de estabelecimentos fabris quase triplicou, se elevando de 3.258 para 9.475[76]", o que indica uma alteração substancial no cenário urbano para um país, até então, profundamente rural e, mais ainda, dependente dessa estrutura econômica.

---

[74] ROIO, Marcos Del. O Impacto da Revolução Russa e da Internacional Comunista no Brasil. In: **História do Marxismo no Brasil: O impacto das revoluções.** Vol. I. MORAES, João Quartim de.; REIS, Daniel Aarão. (orgs.). Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007. pp. 64-65. [grifos do autor.].

[75] Para maiores informação acerca dos nomes dos deportados e das circunstâncias em que foram julgados ver: DULLES, John Foster. Op. cit. p. 60.

[76] KONDER, Leandro. **A derrota da dialética: recepção das ideias de Marx no Brasil até o começo dos anos trinta.** Rio de Janeiro: Campus, 1988. p. 124.

Na esfera internacional, outras iniciativas fornecem fôlego às agitações operárias brasileiras. No ano de "1919, é dada por fundada a Internacional Comunista com o objetivo estabelecido de defender a revolução na Rússia e contribuir para a difusão da revolução socialista[77]"; esse fato desencadearia uma série de desdobramentos na política operária brasileira.

Cientes das conquistas obtidas [78] através das greves e agitações desencadeadas em larga escala, os militantes desses organismos sindicais e operários também passam a compreender que suas estratégias de luta não dão conta de manter as conquistas alcançadas a tão duras penas[79]. Instala-se, então, no movimento operário brasileiro, aquilo que Cláudio Batalha entende como uma "crise ideológica[80]", pois de acordo com ele:

> As principais correntes ideológicas até então presentes no movimento passam por mudanças ao longo dos anos 1920: o socialismo, ideologicamente vinculado à Segunda Internacional – mesmo que não existisse qualquer ligação mais sólida –, praticamente desaparece no movimento operário; o sindicalismo reformista associa-se, cada vez mais, a reivindicações setoriais específicas, ao passo que politicamente torna-se mais conservador; já o anarquismo tende a assumir um caráter mais ideológico, inclusive dentro dos sindicatos, à medida que o sindicalismo revolucionário vai declinando[81].

Essa crise coloca em evidência a necessidade de reformulação das práticas políticas no interior do movimento operário brasileiro. Nesse contexto é que surge o primeiro "Partido Comunista do Brazil", fundado em março de 1919, na cidade do Rio de Janeiro. O caráter libertário de seu programa pode ser percebido através das

---

[77] Cf. ROIO, Marcos del. A gênese do Partido Comunista (1919-29). In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. (orgs.). **A formação das tradições (1889–1945).** Op. cit. p. 228.

[78] Entre essas conquistas está a jornada de oito horas de trabalho. Para maiores informações ver: DULLES, John Foster. Op. cit. pp. 73-75.

[79] O Ano de 1918 é emblemático nesse sentido, pois os anarquistas tencionavam provocar um processo revolucionário no Brasil, impulsionados pelos eventos transcorridos na Rússia. Uma série de movimentos grevistas e agitações populares ocorrem nesse período, sobretudo, em São Paulo. Porém tais iniciativas são duramente reprimidas e muitas de suas lideranças são deportadas. Para maiores informações ver: KAREPOVS, Dainis. **A Esquerda e o Parlamento no Brasil: O Bloco Operário e Camponês (1924-1930).** PPG História USP: São Paulo, 2002. (Tese de Doutorado). pp. 25-26

[80] BATALHA, Cláudio. **O movimento Operário na Primeira República.** Op. cit. p. 58

[81] Idem.

reivindicações de algumas de suas lideranças que propunham a abstenção eleitoral e se colocavam contra o sufrágio universal[82].

Na cidade de São Paulo, também no ano de 1919, foi fundado por um grupo de militantes anarquistas vinculados ao jornal *A Plebe*, outro Partido Comunista, também de caráter ácrata, apesar de tentar vincular-se à Revolução Russa. Durante esse período, uma série de outros pequenos partidos surgiram sob o forte entusiasmo provocado pela Revolução Russa afirmando-se comunistas; por esta razão, o Grupo Comunista do Rio de Janeiro convocou a Primeira Conferência Comunista em junho de 1919[83], nela os temas caros ao anarquismo continuavam ocupando o espaço central na pauta de discussões.

É importante pensarmos esses organismos não somente em relação à política interna brasileira, como também em relação à política internacional. Ainda que restrito, o acesso no Brasil a periódicos operários: Espanhóis, Portugueses, Franceses, etc., possibilitou a própria circulação de informações a respeito de organizações como a Internacional Comunista. Além disso, os contatos estabelecidos por algumas lideranças com organismos como a Internacional Comunista (IC) fez com que a concepção que se tinha sobre a Revolução Russa se alterasse. As notícias acerca da revolução passam a ficar mais densas e se espalham com maior facilidade, conferindo clareza ao seu caráter político-ideológico. As disputas no Brasil entre anarquistas e aqueles que se afirmavam “bolchevistas”, mais alinhados à política de Moscou se tornavam cada vez mais acirradas. Segundo Marcos Del Roio:

> Iniciada em tons cordiais, a polêmica foi assumindo tons sempre mais ríspidos, até que em novembro, nas horas finais do jornal *Voz do Povo*, já conhecidos os documentos do II Congresso da IC, a situação se precipitou, com a divisão aberta entre aqueles que continuavam apoiando a Revolução Russa e a IC, tendendo, portanto, a encaminhar-se para uma nova fundação do partido

[82] KAREPOVS, Dainis. **A Esquerda e o Parlamento no Brasil: O Bloco Operário e Camponês (1924-1930).** Op. cit. pp. 28-29.
[83] BARTZ, Frederico Duarte. Partido Comunista do Brazil (1919): lutas divergências e esquecimentos. In: **Aedos: Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS.** Porto Alegre: v.2, n.4. pp. 318-330, nov. 2009. p. 322. Disponível em: http://www.seer.ufrgs.br/aedos/article/view/10936 Acesso em: 17/04/2014.

> comunista, e aqueles que optaram por refluir no ideário anarcossindicalista, passando a criticar a revolução russa[84].

Dessa cisão que vai continuamente se agravando é que se dá a consequente fundação do Partido Communista do Brazil em março de 1922. O processo de fundação do PC do Brazil se deu a partir da aliança articulada entre o Grupo Comunista de Porto Alegre e o Grupo Comunista do Rio. Foi chamado um congresso nacional para deliberar acerca da fundação do partido, tencionando fundá-lo a tempo de ser representado no Quarto Congresso Mundial da Terceira Internacional[85].

Cotando com um total de nove fundadores [86] e inaugurado como a "vanguarda do proletariado brasileiro", o Partido Communista do Brazil – Seção Brasileira da Internacional Comunista[87], lança sua plataforma de lutas filiada ao "bolchevismo" e que consistia na vinculação político-ideológica à tradição revolucionária russa. Conforme considera Eliezer Pacheco, a fundação do PCB foi permeada por uma estrutura muito simples:

> O começo do PCB foi realmente, muito modesto, passando a ser constituído pelo conjunto dos grupos comunistas, agora transformados em organizações locais do Partido e submetidos a uma direção nacional e aos Estatutos. Eram ao todo 73 militantes, espalhados pelo país, sem grande ligação com as massas e com uma insuficiência teórica muito grande. Os estatutos, embora fossem uma adaptação bastante aproximada dos Estatutos do Partido Comunista Argentino, refletiam o alheamento dos comunistas brasileiros das grandes questões teóricas em debate no movimento comunista. Octávio Brandão, também um dos fundadores, chama a atenção para o fato de o mesmo estabelecer como únicas condições para o ingresso no PCB ter 18 anos, assinar a ficha de filiação e pertencer ao sindicato da categoria, quando este existisse. Como se vê, assumiam não a fórmula de Lênin, exigindo de cada militante do partido a sua participação em uma organização do partido, mas a

---

[84] ROIO, Marcos Del. O Impacto da Revolução Russa e da Internacional Comunista no Brasil. In: MORAES, João Quartim de.; REIS, Daniel Aarão. (orgs.). **História do Marxismo no Brasil: O impacto das revoluções.** Op. cit. p. 74.

[85] DULLES, John Foster. Op. cit. p.146.

[86] São eles: o jornalista carioca Astrojildo Pereira, Manuel Cendon, Joaquim Barbosa, João da Costa Pimenta, Luís Peres, José Elias da Silva, Hermogêneo Silva, o gaúcho Abílio de Nequete e Cristiano Cordeiro. Cf. PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Estratégias da Ilusão: a revolução mundial e o Brasil 1922-1935.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

[87] Mesmo tendo a filiação à Internacional Comunista homologada somente em 1924, o partido já se apresenta como vinculado à IC, no intuito de deixar clara sua posição de apoio à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

> fórmula do menchevique Martov, questão que dividiu os social-democratas russos em 1903[88].

As considerações de Pacheco acerca da estrutura inicial do PCB são pertinentes também no sentido de pensarmos as origens políticas de suas lideranças. É muito importante salientarmos que boa parte desses militantes vinha de uma trajetória política ácrata, portanto, suas percepções acerca das estratégias de luta ainda estavam muito "contaminadas" por parte do substrato ideológico libertário. Astrojildo Pereira, inclusive, reconhece em uma de suas autocríticas, o que considerou falhas teóricas incorporadas à sua atuação inicial dentro do Partido Communista do Brazil; conforme pontua, a sua "aceitação entusiástica da ideologia anarquista desde 1910" somada à "ausência de tradição marxista no país, constituía um lastro ideológico difícil de alijar[89]".

Em verdade, a vulgarização da obras teóricas de Marx e Engels era uma realidade; essas leituras só chegam ao Brasil em maior medida na década de 1920 pela inciativa dos próprios dirigentes do Partido em contato com as lideranças do Partido Comunista da Argentina, ou por influência da IC a partir de 1924 e, mesmo assim, com traduções simplificadoras. Além disso, a linguagem utilizada pelo filósofo alemão era rebuscada demais e continha muitas abstrações inacessíveis, muitas vezes, aos trabalhadores recém inseridos na política operária. A imprensa operária teve, nesse sentido, um papel fundamental, pois contribuiu para a incipiente compreensão dos temas mais caros ao movimento através da incorporação de imagens que, também, ilustravam os textos[90]. Segundo João Quartim de Moraes a consciência política desses militantes estava condicionada a um olhar dogmático acerca da realidade brasileira:

> Obviamente, durante esta fase iniciar de descoberta político-intelectual da teoria que havia encontrado na Revolução russa sua verificação histórica, o esforço para aplicá-la na compreensão do desenvolvimento histórico da sociedade brasileira não comportava

[88] PACHECO, Eliezer. **O Partido Comunista Brasileiro (1922-1964).** São Paulo: Alfa-Ômega, 1984. p. 88.
[89] INTERVENÇÃO de. Astrojildo Pereira ao prefácio de Silvio Romero em Obras Completas de Tobias Barreto. **Arquivo Astrojildo Pereira.** Centro de Documentação e Memória da UNESP. p. 23.
[90] Ainda que postas enquanto ilustrações, essas imagens adquirem muitas outras funções no interior dessas publicações, não restringindo-se apenas ao texto impresso no seu entorno. Sobre as múltiplas funcionalidades dessas imagens, falaremos mais detalhadamente adiante.

> nenhuma dimensão crítica. A teoria, ou mais exatamente, a doutrina, era concebida como estoque de preceitos, conceitos e critérios analíticos entesourados nas obras consagradas do socialismo científico. O que não excluía originalidade de pensamento e agudeza de análise a respeito da sociedade brasileira. A característica mais notável, com efeito, da fase de pioneirismo intelectual do comunismo em nosso país, é o contraste entre a concepção espessamente dogmática da teoria e a pertinência de muitas de suas observações e até previsões, sobre a dinâmica objetiva do processo histórica nacional. É ironia fácil argumentar que Otávio Brandão, Astrojildo Pereira e outros pioneiros do comunismo brasileiro conseguiam observar lucidamente a sociedade e a cultura que os cercavam quando, e somente quando, se esqueciam do arsenal doutrinário marxista-leninista para falar do que viam. O argumento verdadeiro é mais complexo. A fecundidade teórica do materialismo histórico, mesmo quando utilizado em sua vulgata, é tanta, mormente levando em conta a indigência intelectual das classes dominantes – e portanto da cultura dominante –, que as ideias políticas dos primeiros intelectuais marxistas brasileiros desvendaram a dinâmica da evolução nacional na crítica conjuntura do final dos anos de 1920 com *muito maior* lucidez (notadamente no que concerne aos efeitos catastróficos da crise mundial – que Brandão e Astrojildo, apoiados em seu marxismo rudimentar, previram com muita antecedência – sobre a monocultura cafeeira da exportação) do que os intelectuais das classes dominantes[91].

Os anos de 1920 em diante são para o Brasil um período conturbado, com agitações políticas que sacudiram o país, alguns desses eventos acabam por vir de encontro à história do Partido Communista do Brazil e à própria reformulação do movimento operário no país. É em meio a esse momento que eclode o tenentismo; o desacordo de interesses entre militares de médias e baixas patentes com a política oligárquica sedimentada no país fez com que estes passassem a questionar a representatividade das classes médias através do voto secreto e o contraste evidenciado pelo impulso modernizador do início do século, o movimento acaba alcançando tamanha amplitude que mesmo militares de patentes mais elevadas acabam aderindo. De acordo com Mário Cleber Martins Lanna Júnior:

> O tenentismo, como movimento de conspiração, pegou em armas para lutar contra as oligarquias dominantes. Nesse período, surgiu como única alternativa aos anseios das classes médias populares. As mudanças tinham que ser feitas pelas armas, o que teria transformado os militares rebeldes em vanguarda política da luta contra o domínio oligárquico da burguesia cafeeira e seus aliados.

[91] MORAES, João Quartim de. A Evolução da Consciência Política dos Marxistas Brasileiros. pp. 43-102. In: MORAES, João Quartim de. (org.). **História do Marxismo no Brasil: Os influxos teóricos.** Vol II. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007. pp. 55-56.

> Entretanto, esse foi um liberalismo de fachada. Fundamentalmente, o tenentismo se manteve fiel a defesa da ordem e das instituições. Não tinha uma proposta militarista no sentido de um governo militar, mas era elitista; propunha a moralização política contra as oligarquias cafeeiras. Os jovens oficiais seriam os responsáveis por essa moralização, através da Revolução e da entrega do poder para políticos considerados por eles como “honestos”[92].

Três foram os principais movimentos provocados pela onda de protestos tenentistas. O primeiro deles realizou-se a 05 de julho de 1922 na cidade do Rio de Janeiro, onde soldados e oficiais do exército bombardearam o Forte de Copacabana sob a liderança do tenente Antônio de Siqueira Campos. O bombardeio durou toda a madrugada do dia 05 de julho, no entanto, de acordo com Hermes da Fonseca, então comandante do Forte, Siqueira Campos autorizou o abandono àqueles que não desejassem permanecer no confronto com as tropas legalistas; a grande maioria dos militares desertou, restando apenas 18 combatentes. Estes saíram às ruas do Rio de Janeiro com armas em punho em direção ao Palácio do Catete. Durante o trajeto grande parte dos revoltosos morreu em virtude dos confrontos restando apenas dois deles, os tenentes Siqueira Campos e Eduardo Gomes[93].

O clima de agitação e revolta não cessou por aí. Em 05 de julho de 1924, um levante muito parecido teve início em São Paulo, liderado pelo general Isidoro Dias Lopes, o capitão Joaquim Távora e o major Miguel Costa. Contando com o apoio da polícia militar o grupo de revoltosos conseguiu expulsar o governo estadual paulista, entretanto, em virtude do pesado confronto, foram obrigados a se retirar da cidade para que não fossem derrotados, dirigindo-se para o sul no anseio de expansão do movimento onde se encontrariam mais tarde com os revoltosos do Rio Grande do Sul.

A onda de rebeliões se alastra para o interior do Rio Grande do Sul, as lideranças do movimento eram o capitão Luís Carlos Prestes e o capitão Juarez Távora. O processo foi muito parecido com o paulista: sublevações de militares que culminaram na ocupação de diversas localidades. Em confronto com as forças

---

[92] LANNA JÚNIOR, Mário Cléber Martins. Tenentismo e crises políticas na Primeira República. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano.** Vol I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. p. 316.
[93] Idem.

legalistas o grupo se desloca para São Luís, compondo a chamada Coluna Prestes, liderada pelo capitão gaúcho[94]. Acerca do vínculo entre essas agitações e a história do Partido Communista do Brazil, Sodré assinala:

> São processos paralelos, ao longo dos anos do terceiro decênio do século: o da evolução do Tenentismo de um lado, e o da evolução do PCB de outro. Nascidos no mesmo ano, o da sucessão presidencial, 1922, caminham separados. O PCB deve, de início, emergir da crise infantil proporcionada pela sua estria anarquista. Para isso, entretanto, defronta obstáculos consideráveis, decorrentes das medidas de repressão que visam o Tenentismo, particularmente o longo estado de sítio, que o coloca na clandestinidade. O retorno à vida legal, em março de 1927, abre perspectivas, logo encaradas. Já em 1923, entre os dois movimentos tenentistas, o de 1922 e o de 1924, o PCB atravessa a crise ligada à filiação à Internacional Comunista, só solucionada com a vinda ao Brasil do dirigente argentino Rodolfo Guioldi, que, em relatório de janeiro de 1924, recomenda à IC a aceitação da filiação do PCB[95].

A Coluna Prestes, como ficou conhecido o movimento liderado por Luís Carlos Prestes, andou por todo o interior do Brasil reivindicando uma espécie de "justiça política", mas não tinha como objetivo transformar a sociedade brasileira consideravelmente, pois segundo Anita Leocádia, Prestes é taxativo ao afirmar que "não existia noção de classe dentro do movimento[96]", o que existia era um pensamento relacionado ao ideário de "evolução política", no sentido de desvincular o Estado do poder oligárquico tão forte politicamente no Brasil de então.

As concepções políticas dessas lideranças ainda estavam muito embasadas em práticas reformistas de caráter pequeno-burguês, tanto é assim que a Coluna Prestes primava por evitar confrontos sempre que possível. A estratégia do grupo era muito semelhante à guerrilha, pois com o apoio da população local por onde passava angariavam contribuições, inclusive, provendo alimentos ao grupo. A simpatia alcançada pela Coluna chega a tal ponto que Prestes ganha o codinome de "Cavaleiro da Esperança". Criou-se uma aura mística em torno da figura do capitão

---

[94] Idem. pp. 327-329.
[95] SODRÉ, Nelson Werneck. **A Coluna Prestes.** São Paulo: Círculo do Livro, 1968. pp. 65-66.
[96] PRESTES, Anita Leocádia. **Uma Epopeia Brasileira: A Coluna Prestes.** São Paulo: Moderna, 1995. p. 82.

invicto que atravessou o Brasil levando consigo os ideais de justiça e liberdade e lutando contra o poder ilimitado do patronato brasileiro[97].

Em 1927, depois de longos anos de existência e contabilizando poucas perdas, a Coluna, sem êxito no fomento de revoltas locais contra os grupos dirigentes decide dirigir-se à Bolívia. É lá que Prestes irá reformular suas concepções político-ideológicas. Todavia, ocorre que durante o período em que a Coluna percorreu o país aumentou proporcionalmente a investida repressiva estatal contra os movimentos opositores do período; é justamente em meio a esse contexto que o Partido Communista é lançado na ilegalidade. Sobre isso, Astrojildo Pereira considera:

> Convém recordar que a formação do Partido se processou durante meses de extrema tensão política, motivada sobretudo pela campanha de sucessão presidencial. Realizada a eleição de 1º de março de 1922, a luta política, em vez de amainar, cresceu de intensidade e virulência. A 5 de julho, o Forte de Copacabana tomou a palavra. Foi vencido, mas continuou fumegando. O governo decretou estado de sítio. Com isso, viu-se o Partido jogado na ilegalidade três meses e pouco depois do congresso de fundação. Tudo se complicou enormemente daí por diante. Mas o fato mais significativo que devemos aqui salientar é que o Partido não desapareceu nem cessou sua atividade, nas novas e difíceis condições criadas pelo estado de sítio[98].

A fase de ilegalidade do Partido Communista do Brazil só será interrompida em 1925[99], no entanto, conforme assinala Pereira, as iniciativas do Partido não silenciaram durante a ilegalidade, ao contrário, o afinco em transformar o partido brasileiro em uma célula da IC de Moscou fez com que a atividade política de seus dirigentes redobrasse. O pedido de admissão foi impetrado por Antonio Bernardo Canellas, um dos dirigentes do Partido Communista do Brazil nesse momento, porém não foi bem recebido em Moscou. O próprio Canellas, em relatório da delegacia operária da Rússia, divulgado em 1923 pelo próprio Partido, afirma de

---

[97] Sobre o tema ver: SODRÉ, Nelson Werneck. **A Coluna Prestes.** Op. cit.
[98] PEREIRA, Astrojildo. Op. cit. p. 80.
[99] É fundamental pensarmos o histórico de lutas desses organismos dentro do contexto político brasileiro, pois o conteúdo dos seus periódicos estará intimamente vinculado às questões políticas em voga no momento. Também através de seus aparecimentos e desaparecimentos podemos compreender a dinâmica do fluxo de sua circulação. Analisaremos esse processo caso a caso mais adiante.

forma categórica sua inexperiência política em relação à participação em congressos da Internacional Comunista[100].

Canellas, que já estava há três anos no exterior[101], dirigiu-se à Moscou com a intenção de levar ao conhecimento dos bolcheviques a situação do Partido, ficando, entretanto, surpreso com o alto grau de distanciamento que lhe foi dirigido e com o protocolo que norteava as reuniões, o qual era totalmente desconhecido por ele. Tal estranheza é narrada por Canellas ao longo de seu relatório. Em sua palavras:

> Ignorando o protocolo, eu não conhecia bem as vias a seguir e os passos que cumpria para obter essa admissão oficial. Porém, pelo fato de o nosso Partido ter sido, como tal, convidado a participar do Congresso e, depois, receber eu um mandato com voto deliberativo, julguei que a nossa admissão de jure no seio da Internacional já estava conseguida. [...] Em todo caso, decidi que, se necessidade houvesse de fazer nesse sentido quaisquer representações junto ao Executivo, as deixaria para depois do Congresso[102].

A falta de informações dificultou muito a participação dos delegados nas discussões; ao que tudo indica, a própria participação de Canellas foi bastante limitada[103] e lhe valeu a negativa no pedido de admissão do Partido Communista do

---

[100] Sobre o assunto ver: CANELLAS, Antonio Bernardo. **Relatório da delegacia à Rússia.** Rio de Janeiro: s.e., 1923.

[101] Segundo Leandro Konder, a escolha de enviar Canellas ao congresso da IC se deu muito mais pelo fato que ele já estava na Europa. A candidatura do Partido Communista do Brazil não foi admitida entre os 408 delegados que representavam os 58 países presentes, no entanto, ele pôde fazer uso da palavra e participou ativamente dos debates. Cf. KONDER, Leandro. **A derrota da dialética: recepção das ideias de Marx no Brasil até o início dos anos trinta.** Op. cit. p.135.

[102] CANELLAS, Antonio Bernardo. Doc. cit. p. 25.

[103] "Os delegados ao Congresso da Internacional Comunista estão de fato divididos por três categorias principais: 1º a dos russos participantes do Executivo que – e o fazem com brilhantismo inexcedível – fazem as honras da casa. Esses falam quando e quanto quiserem e têm em mãos os meios de se atribuir a si mesmos as comissões que desejarem. A bem da verdade declaro que semelhante prática a ninguém causa engulhos porque, por sua dedicação, inteligência e experiência, tal posição lhes caberia mesmo que eles a evitassem; nem o comunismo, nem o brilhantismo do Congresso têm nada a perder com isso; pelo contrário, ganham bastante. Em 2º lugar estão os delegados dos Partidos mais importantes (seja pelo número, seja pelas circunstâncias históricas), os quais encontram muita facilidade em se manifestarem e podem, caso o queiram, fazer peso na balança. O *Congresso Soberano* para aí, porque a 3ª categoria é composta dos delegados de países pouco importantes, espécie de convidados cujo papel na assembleia é, por assim dizer, de simples efeito decorativo. A posição destes delegados é quase a de simples espectadores, sendo-lhes quase impossível obter a palavra, não lhes sendo dado intervir nos trabalhos do Congresso de uma maneira regular e eficiente. É por isso que o Congresso careceu de vivacidade. A presença às sessões era insignificante, salvo quando estava anunciado o discurso de um grande paredro. Sessões havia que se abriam com a presença de pouco mais de trinta – sobre cerca de quatrocentos – congressistas e se encerravam com a sala quase às moscas". Cf. CANELLAS, doc. cit. p. 26.

Brazil como membro da IC. Nas explanações sobre a participação de elementos da maçonaria no movimento comunista, Canellas interveio salientando a presença de quadros importantes dentro do Partido Communista do Brazil que eram maçons. À luz dessa e de outras observações adversas, a IC entendeu o Partido como uma organização que "conservava restos da ideologia burguesa[104]" e, portanto, não admitiu sua filiação.

A filiação do Partido Communista do Brazil à IC encaminhar-se-á até 1924, quando é enviado ao Brasil Rodolfo Ghioldi, um dos dirigentes do Partido Comunista da Argentina, desde 1921 filiado à IC. Guioldi envia um relatório à Moscou solicitando a admissão do Partido Communista do Brazil na IC, homologada somente em 1925. A legitimidade almejada pelos comunistas brasileiros, começa, enfim, a ser alcançada. Em contrapartida:

> O Partido Comunista do Brasil (PCB) vai se deparar com algumas importantes características da IC já consolidadas: a revolução projetada para o futuro, sendo mais uma referência utópica do que uma perspectiva concreta; a submissão organizativa das seções nacionais à direção centralizada em Moscou; a imposição do modelo bolchevique de partido[105].

Tais normativas resultavam da política de ampliação do campo de atividade da URSS, que tencionava atingir os imperialismos britânico e norte-americano, já que ambos mantinham investimentos e relações diplomáticas com os países latino-americanos e, nessa perspectiva, o Brasil atingia uma posição de destaque em relação aos interesses soviéticos. Ocorre que o vínculo entre o Partido Communista do Brazil e a IC se dava ainda de forma muito incipiente, conforme pontua Konder:

> A direção da Internacional Comunista, aliás, não dispunha, no começo dos anos 20, de condições materiais e técnicas para estabelecer um controle efetivo – exercido à distância – de partidos comunistas recém-formados e que atuavam em contextos tão remotos e obscuros como os contextos dos países latino-americanos[106].

---

[104] Cf. KONDER, Leandro. **A derrota da dialética: recepção das ideias de Marx no Brasil até o início dos anos trinta.** Op. cit. p. 26.
[105] PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Estratégias da Ilusão: a revolução mundial e o Brasil: 1922-1935.** Op. cit. p. 49.
[106] KONDER, Leandro. **A derrota da dialética: recepção das ideias de Marx no Brasil até o início dos anos trinta.** Op. cit. p.136.

Em razão do distanciamento e da inexperiência dos quadros políticos do Partido Communista do Brazil em relação à URSS, é que o cenário brasileiro inspirou movimentos insurrecionais sem sequer contar com o apoio do proletariado do qual se dizia representante. Justamente em virtude da inexpressividade em termos de lideranças é que o Partido irá recorrer a Luís Carlos Prestes sem, contudo, levar em consideração que grande parte da base de apoio de Prestes concentrava-se na pequena-burguesia.

1.1.3 O Prestismo e a Internacional Comunista de Moscou: uma política de aproximações

A chamada "crise dos anos 20[107]" persiste afligindo o Brasil e, em meio à agitação provocada pelo Tenentismo, o Partido Communista do Brazil tenta se afirmar gradualmente; era praticamente impossível dissociar o partido do ideal pequeno-burguês. Sua organização tímida, também pelo pequeno número de filiados dispersos pelo país, logo mostrou a necessidade de angariar apoio de partidos com uma tradição comunista anterior. A aproximação do PC do Brazil com o Partido Comunista da Argentina veio de encontro aos anseios dos dirigentes brasileiros.

Durante esse período, nas reuniões internas do Partido Communista do Brazil, incorre-se à discussão acerca da necessidade de ruptura com as plataformas reformistas embrenhadas historicamente na política operária brasileira, ao passo que ainda restava a dúvida à respeito da possibilidade ou não de manter o apoio ao movimento tenentista. A decisão vem de Moscou, através da IC, que opta por uma nova classificação do movimento, que passa a ser chamado de "movimento nacional-revolucionário[108]". A justificativa ao apoio fica expressa pela crença de que a maior parte do exército era composta por camponeses e trabalhadores humildes, sendo importante, uma aliança próxima com esses grupos[109].

---

[107] Para maiores informações sobre a crise econômica que abalou o país na década de 20 ver: VIZENTINI, Paulo Fagundes. **A crise dos anos 20: conflitos e transição.** Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1992.
[108] Cf. PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Estratégias da Ilusão: a revolução mundial e o Brasil 1922-1935.** Op. cit. p. 40.
[109] Ibid. p. 41.

Por esses anos Prestes saíra do exílio em que estava na Bolívia por intermédio de novos contatos políticos articulados após a retirada da Coluna Prestes do Brasil. Instalando-se em Buenos Aires, Prestes se aproxima de Rodolfo Guioldi, membro da direção do Partido Comunista da Argentina; lá Prestes funda a Liga de Ação Revolucionária (LAR), mantendo-se ainda contrário à ideia de filiar-se ao Partido Communista do Brazil. Sobre isso Anita Leocádia pondera:

> Na verdade, desde o exílio na Bolívia e depois na Argentina, Prestes começara a estudar o marxismo e estabelecera contato com os comunistas. A situação de miséria e abandono da maioria do povo brasileiro, constatada durante a marcha da Coluna, havia causado um grande impacto no Cavaleiro da Esperança, levando-o a busca no estudo da teoria a explicação para as causas dessa situação e a solução para a mesma. Ao cabo de um duro processo de revisão de suas concepções ideológicas e políticas, Prestes chegou a conclusão de que apenas no marxismo seria possível achar respostas racionais para os problemas que o preocupavam; e a resposta, em última instância, se resumia na necessidade de encontrar o caminho para a revolução socialista no Brasil[110].

No Brasil, a direção do PC do Brazil começa a perceber na figura de Prestes, amplamente conhecida em território nacional, a oportunidade de unificar e fortalecer o Partido em torno de uma liderança. Logo o nome de Prestes seria indicado para integrar a direção do Partido, não sem que antes se certificassem de que ele de fato, tornara-se um comunista. Incumbido dessa missão Astrojildo Pereira viaja à Argentina. Prestes, receptivo às informações que tratavam da situação política do operariado organizado no Brasil interessou-se pelo que Astrojildo Pereira trazia: eram livros de Lênin, Marx, artigos de intelectuais brasileiros envolvidos na teoria marxiana, material no qual gastaria boa parte do seu tempo a estudar[111].

Pereira logo expõe a Prestes as razões do encontro: obter bases de apoio ao Partido no Brasil através da aproximação com o exército e as classes médias, justo às quais o tenente adquiriu notória popularidade. A estratégia vinha de Moscou, estudava-se a ação dos partidos comunistas da América Latina como forma de ampliar o alcance da própria política Soviética. A iniciativa se configurava no

[110] PRESTES, Anita Leocádia. Op. cit. pp. 102-103.
[111] Idem.

sustentáculo da diplomacia soviética manifesta na direção da Terceira Internacional Comunista.

Lançado na ilegalidade, mas mesmo assim tentando vencer as adversidades, o Partido Communista do Brazil realiza em 1925 o II Congresso do Partido; a inciativa concentrou-se em torno da formação de um bloco único das organizações operárias que se fizesse combativo. Inicialmente a organização foi denominada Bloco Operário sendo, logo em seguida, renomeada, passando a se chamar Bloco Operário e Camponês[112]. O BOC representava a alternativa capaz de impulsionar a participação dos comunistas nas eleições através de alianças com os tenentes e o Partido Democrático Paulista[113]; a crença era a de que essa parceria assentaria as bases para a posterior revolução democrático-burguesa no Brasil. Segundo Tronca:

> Efetivamente lendo a história do período através das lentes da Internacional, O BOC identifica, em primeiro lugar, o início da revolução democrático-burguesa nos movimentos armados de julho de 1924. Para as oposições, esse é o momento gerador da luta contra as oligarquias.
> Em segundo lugar, os "revolucionários" de 1924 estariam cumprindo as tarefas da revolução agrária contra o feudalismo, tendo a Coluna Prestes como precursora das revoltas do campesinato. E finalmente, o BOC identifica na luta antioligárquica o esforço de criação da própria nação, até então inexistente, por causa do domínio imperialista[114].

De acordo com a interpretação de algumas lideranças do Partido Communista do Brazil, um novo levante de militares rebeldes era iminente, em virtude da crise que previa na agricultura cafeeira e os conflitos que se estabeleceriam no processo de sucessão presidencial[115]. Conforme assinala Ângela de Castro Gomes, "além de dispor do jornal *A Nação* – que circulava com a foice e o martelo – os comunistas realizaram inúmeros comícios em portas de fábricas nos

---

[112] Cf. ROIO, Marcos Del. A gênese do Partido Comunista. In: **A formação das tradições (1889–1945).** Op. cit. p. 239.
[113] Cf. TRONCA, Ítalo. **Revolução de 1930: a dominação oculta.** São Paulo: Brasiliense, 1982. pp. 62-63
[114] Ibid. p. 63.
[115] Astrojildo Pereira sustentava que essa seria a razão pela qual o movimento operário deveria se aliar à pequena burguesia, pois daí sairia o levante contra a oligarquia. Cabia ao partido, posteriormente, tomar a frente do movimento. Cf. ROIO, Marcos Del. A gênese do Partido Comunista. In: **A formação das tradições (1889–1945).** Op. cit. p. 242.

horários de entrada, saída e almoço[116]". O jornal, órgão oficial do Partido é colocado inteiramente à disposição do BOC[117], para fazer circular os informes e divulgar textos políticos pertinentes ao momento de intensa agitação.

Fomentando greves e frequentes manifestações, o Bloco Operário e Camponês logo é visto como uma ameaça à ordem. Consequentemente, o Estado elabora uma nova estratégia no intuito de dissolver o poder de alcance dessa organização. Foi então decretada em 1931 a chamada lei de sindicalização que, conforme esclarece Ângela de Castro Gomes:

> Vinha transformar e ao mesmo tempo concorrer com o padrão de associações até então inexistente no movimento operário. Consagrando o princípio da unidade e definindo o sindicato como órgão consultivo e de colaboração com o poder público, o decreto trazia as associações operárias para a órbita do Estado. Além disso, vedava aos sindicatos a propaganda de ideologias políticas ou religiosas, e, embora estabelecesse a sindicalização como facultativa, tornava-a na prática compulsória, já que apenas os elementos sindicalizados poderiam gozar dos benefícios da legislação social. Seu objetivo evidente era o combate a toda organização que permanecesse independente, bem como a todas as lideranças – socialistas, comunistas, anarquistas etc. – definidas como capazes de articular movimentos de protesto contra a nova ordem institucional[118].

Ainda que o decreto 19.770 evidenciasse ao Partido Communista do Brazil a necessidade de estabelecer alianças; essa posição era contrária às resoluções da IC, que percebiam um conflito de interesses entre o BOC e o PC do Brazil. Conforme salienta Karepovs "é preciso realçar o papel da direção do PCB, inexperiente e sem muita qualificação teórica, e que foi incapaz de fazer frente às imposições da Internacional Comunista e de seu Secretariado Sul-Americano[119]"; com isso o BOC aos poucos vai perdendo força.

---

[116] GOMES, Ângela de Castro. **A invenção do trabalhismo.** São Paulo: Vértice, 1988. p. 173. [grifo da autora].

[117] É importante salientar que o esforço do BOC também se dirigia às eleições. Em 1927 a organização lançou o nome de Azevedo Lima para concorrer pelo 2º Distrito à Câmara dos Deputados, sendo eleito. Pelo 2º Distrito concorreu João da costa Pimenta. Enquanto em 1928, o BOC lançou como candidatos para o Conselho Municipal do Rio de Janeiro: Octávio Brandão e Minervino de Oliveira. Cf. Ibid. pp. 172-173.

[118] Ibid. p. 176.

[119] KAREPOVS, Dainis. **A Esquerda e o Parlamento no Brasil: O Bloco Operário e Camponês (1924-1930).** Op. cit. p. 673.

A constante intervenção política empreendida pela IC, e a própria mudança de orientação da mesma[120], suscitou uma série de equívocos políticos no interior do Partido Communista do Brazil. A política de "proletarizar" o Partido culminou num projeto infeliz que conferiu espaço nas discussões mesmo àqueles elementos com pouco ou nenhum conhecimento político do que se passava no Partido[121].

Em contrapartida, a aproximação de Prestes das fileiras do Partido não parecia nada fácil, pois suas lideranças estavam receosas de integrá-lo enquanto força representativa dos setores da pequena-burguesia. O vínculo entre Prestes e o Partido foi articulado, sobretudo, por intermédio da IC; "em outubro de 1931, junto com a família e acompanhado pelo revolucionário alemão Arthur Ernst Ewert, Luís Carlos Prestes embarcou para a URSS, onde permaneceria por pouco mais de três anos"[122].

Durante o tempo em que esteve em Moscou, o "Cavaleiro da Esperança" denuncia o "prestismo" como ideologia de caráter pequeno-burguês e se define, objetivamente, como marxista, preparando-se para ingressar no Partido Communista do Brazil. Entretanto, ele só retorna ao Brasil, clandestinamente, em 1935, sendo admitido pelo Comitê Central do PC do Brazil somente em 1934, por determinação direta da IC. De acordo com Leandro Konder "a direção do PCB temia o que lhe parecia ser uma assustadora convergência de tendências contra revolucionárias externas (o trotskismo) e internas (o prestismo e a conciliação oportunista com a Aliança Liberal)[123]. A temeridade das lideranças do PCB não mais se ajustava ao posicionamento político adotado por Prestes que não demonstrava qualquer inclinação em relação à Aliança Liberal[124].

---

[120] A orientação política da IC sofre uma profunda alteração entre os anos de 1929 a 1932, que pregava o emprego de um marxismo vulgarizado em termos teóricos aplicável através da socialização forçada dos meios de produção ou pela restauração da economia privada. Foi precisamente este marxismo que chega até Luís Carlos Prestes. Cf. VIANNA, Marly de Almeida Gomes. O PCB: 1929-43. In: **A formação das tradições (1889–1945).** Op. cit. pp. 335-336.

[121] Ver: VIANNA, Marly de Almeida Gomes. Ibid. p. 336.

[122] Cf. ROIO, Marcos Del. O impacto da Revolução Russa e da Internacional Comunista no Brasil. In: MORAES, João Quartim de.; REIS, Daniel Aarão. (orgs.). **História do Marxismo no Brasil: O impacto das revoluções.** Op. cit. p. 91

[123] KONDER, Leandro. **A derrota da dialética: recepção das ideias de Marx no Brasil até o início dos anos trinta.** Op. cit. p. 173.

[124] A atitude de Prestes que poderia ser posta em dúvida pelos dirigentes do PC do Brazil se deu por intermédio de Oswaldo Aranha que, interessado em atrair Prestes para a Aliança Liberal, emprestou-lhe uma quantia em dinheiro para fundar a Liga da Ação Revolucionária, porém, Prestes,

Nacionalmente a repressão acaba atingindo o Partido, além disso, o período "obreirista[125]" lhe valeu igualmente uma série de perdas em termos de atuação política. No despontar da década de 1930 vários acontecimentos internacionais contribuíram para que o PC do Brazil inaugurasse uma nova fase. O primeiro deles foi o despontar do nazismo e do fascismo no cenário internacional que lançou os organismos de esquerda no centro de inúmeros ataques[126]. Na França, na Itália, na Áustria e na Espanha a aliança entre comunistas e socialistas contribuiu para o movimento de resistência ao avanço do fascismo, ao passo que lentamente foi se dando a aproximação entre a IC e a Internacional Operária Socialista[127].

No Brasil, a doutrina conservadora integralista, orientada pela liderança de Plínio Salgado parece se alinhar ao Governo Vargas no que diz respeito ao desbaratamento da classe operária organizada[128]; também em virtude disso, o Partido Communista do Brazil reavalia suas posições pensando em expandir suas alianças. Não obstante, a nova orientação do PC do Brazil se baseava também nas diretrizes da IC, que apoiava a "fórmula da frente única[129]".

Em 1934, voltando à legalidade o PCB organiza uma onda de comitês de luta contra a guerra, o fascismo e o integralismo; o objetivo principal era criar nas massas a necessidade de um levante contra o imperialismo crescente. A iniciativa se amparava nas previsões articuladas através das classificações "etapistas", contrárias a toda e qualquer teoria marxista ou leninista, mas profundamente características do stalinismo. De acordo com Pinheiro:

---

encontrando-se já alinhado ao marxismo, não leva adiante a LAR, tampouco participa da Aliança Liberal que coloca Getúlio Vargas no poder. Para maiores informações ver: KONDER, Leandro. **As ideias socialistas no Brasil.** São Paulo: Moderna,1995. pp. 37-40.

[125] O "obreirismo" consistiu na política implantada pelo Partido Communista do Brazil de construir o partido com quadros genuinamente oriundos das fileiras operárias e camponesas. A estratégia não grassou êxito e culminou num desvio "esquerdista" extremamente prejudicial ao Partido.

[126] ROIO, Marcos Del. O impacto da Revolução Russa e da Internacional Comunista no Brasil. In: MORAES, João Quartim de.; REIS, Daniel Aarão. (orgs.). **História do Marxismo no Brasil: O impacto das revoluções.** Op. cit. pp. 92-93.

[127] Ibid. p. 93.

[128] ROIO, Marcos Del. Os Comunistas, a Luta Social e o Marxismo (1920-1940). In: RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão. (orgs.). **História do Marxismo o Brasil: Partidos e Organizações dos Anos 1920 aos 1960.** Vol. V. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007. p. 56.

[129] ROIO, Marcos Del. O impacto da Revolução Russa e da Internacional Comunista no Brasil. In: MORAES, João Quartim de.; REIS, Daniel Aarão. (orgs.). **História do Marxismo no Brasil: O impacto das revoluções.** Op. cit. p. 93.

> O primeiro período, de 1919 a 1921, era aquele da ofensiva revolucionária e da crise do capital; o segundo, de 1921 a 1928, o da "frente única" na IC, da NEP na URSS e da reconstrução geral do capitalismo; o "terceiro período" se inicia em 1928 (um novo período, que não será classificado numericamente, se abrirá em 1935 com as "frentes populares")[130].

Tais avaliações sobre a situação política do Brasil e a necessidade imperiosa de se criarem ou não alianças, eram também consequência dos relatos levados ao conhecimento da IC através da participação das lideranças brasileiras e das interpretações que faziam acerca do cenário político brasileiro[131]. Acreditava-se já em 1934 que o Brasil se encontrava na iminência de um levante revolucionário e mais ainda, que o Partido Communista do Brazil estaria apto para liderá-lo. A percepção um tanto quanto prematura das lideranças do Partido chega à Moscou e, mais particularmente, a Prestes também[132].

À luz do cenário supostamente revolucionário, Prestes retorna ao Brasil[133] no intuito de liderar o movimento; somado a isso, a "IC resolveu ajudar o movimento revolucionário brasileiro, com a mudança do Secretariado Sul Americano para o Rio, o envio de assessores da IC e de dinheiro para financiá-los[134]". O ano de 1934 foi muito conturbado no Brasil; uma onda de greves, protestos e conflitos entre integralistas e antifascistas sacudiram o país. As diferenciações latentes na política sindical ganham contornos mais claros em que a distinção entre sindicatos atrelados ao Ministério do Trabalho e os sindicatos controlados por lideranças de esquerda se tornam evidentes[135]. A integração entre forças populares na luta contra o fascismo e o imperialismo foi o fator prevalecente para a formação da ANL[136] (Aliança Nacional

---

[130] PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Estratégias da ilusão: a revolução mundial e o Brasil 1922-1935.** Op. cit. p. 201.
[131] Cf. ROIO, Marcos Del. O impacto da Revolução Russa e da Internacional Comunista no Brasil. In: MORAES, João Quartim de.; REIS, Daniel Aarão. (orgs.). **História do Marxismo no Brasil: O impacto das revoluções.** Op. cit. pp. 94-95.
[132] VIANNA, Marly de Almeida Gomes. O PCB: 1929-43. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. **A formação das tradições (1889–1945).** Op. cit. pp. 341-342.
[133] Vale ressaltar que Luís Carlos Prestes retorna ao Brasil somente em abril de 1935 com passaporte falso e já acompanhado pela esposa Olga Benário. Cf. DULLES, John Foster. op. cit. p. 420.
[134] Ibid. p.342.
[135] Cf. GOMES, Ângela de Castro. **A invenção do trabalhismo.** Op. cit. p. 191.
[136] A ANL foi uma frente popular que conseguiu agregar várias setores sociais e por esta razão cresceu muito rapidamente. Inicialmente, contou entre seus dirigentes com militares que lutavam pela preservação das instituições democráticas com um viés bastante nacionalista afirmando um caráter apartidário. Inicialmente o Partido Communista do Brazil, apesar de prestar apoio, não adere ao movimento, somente após a participação de Prestes que logo se torna presidente de honra da

Libertadora); uma frente popular que conseguiu agregar vários setores sociais e por esta razão cresceu muito rapidamente.

Como era de se esperar o governo logo centrou esforços no sentido de reprimir as manifestações articuladas pela ANL. A Lei de Segurança Nacional promulgada no início de 1935, dando tratamento especial para crimes praticados contra a ordem política e social, acabou por lançar a ANL na ilegalidade. No interior da ANL, organização composta por variadas forças políticas, as cisões passam a distanciar os diferentes grupos; os comunistas, por sua vez, tomam a frente do movimento acreditando na associação de forças em direção de um movimento revolucionário a partir de movimentos grevistas ascendentes. De acordo com Ângela de Castro Gomes, o cenário que víamos no início do século nitidamente se transforma pois:

> Se em 1920 a questão social foi definida como questão policial – e os anarquistas foram apontados como o "inimigo objetivo" – em 1935 ela iria ser definida como uma questão de segurança nacional, e o mesmo tipo de discurso acusatório iria se voltar contra uma nova categoria: os comunistas[137].

A soma de forças que vinha sendo articulada dentro da ANL através da aproximação com elementos do exército concorreu para que as lideranças do Partido Communista do Brazil acreditassem no conjunto de forças que tinham construído ao longo da vida ativa da organização aliancista. O próprio Prestes convoca através de cartas seus antigos companheiros de Coluna, sem levar em conta que, muitos deles, já não lutavam nas mesmas trincheiras políticas[138]. Uma série de equívocos de interpretação do cenário político que se lhes apresentava, juntamente ao apoio concedido por Moscou, fizeram com que o movimento eclodisse prematuramente:

> Os acontecimentos se precipitaram, porém, em 23 de novembro, quando, em Natal, no Rio Grande do Norte, a iminência da desmobilização se somava ao arrogante retorno à cena das forças

---

organização é que o Partido adere à ANL. Cf. VIANNA, Marly de Almeida Gomes. O PCB: 1929-43. In: FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. **A formação das tradições (1889–1945).** Op. cit. pp. 343-344.

[137] GOMES, Ângela de Castro. Op. cit. p. 191.

[138] Para maiores informações ver: DULLES, John Foster. op. cit. p. 422.

> oligárquicas decaídas em 1930. Desencadeava a insurreição em nome da ANL e de Prestes, dois dias depois foi aclamado o Comitê Popular Revolucionário, quando estava já em andamento a insurreição no Recife, onde se localizava a coordenação do movimento para o inteiro Nordeste. Em ambos os casos, o apoio popular à insurreição desencadeada pelos militares aliancistas existiu, mas não foi suficiente para garantir uma resistência mais duradoura que permitisse a reorganização das forças. Quando a insurreição foi decidida, no Rio de Janeiro, para o dia 27, toda a base de sustentação sindical estava desmantelada, e os militares aliancistas ficaram isolados[139].

A insurreição pecou, sobretudo, por não levar em conta o apoio popular, com o qual deveria contar fundamentalmente. A repressão que se seguiu após o fracasso do movimento culminou em várias prisões, entre elas a do próprio Prestes. A história do movimento operário construída a partir do início do século XX até a década de 1930 assinala um longo período de intensas transformações, em que o próprio fazer-se da classe operária brasileira é discutido, e pensado também através das construções narrativas impressas nas páginas de seus jornais, mas não somente através delas; a ressignificação de símbolos e a circulação de ideias também se fizeram notar através das inúmeras criações imagéticas que transitaram pela cultura popular, e mais precisamente pela cultura operária, através da imprensa operária e sindical.

O fazer-se do movimento operário esteve intimamente relacionado ao próprio desenvolvimento da imprensa operária; entendendo-a como ferramenta imperiosa dentro do movimento e, portanto, inegavelmente vinculada a esse contexto carregado de transformações. Esse é o ponto de partida de onde vão emergir nossos atores sociais. Boa parte dessa história foi narrada pelos próprios sujeitos que a fizeram cruzando as fronteiras da cultura operária. Destarte, para contemplarmos esse processo internamente, é necessário que adentremos na dinâmica própria dessas publicações, compreendendo parte desse contexto a partir da sua lógica de sobrevivência.

1.2 A Lanterna: Folha Anticlerical e de Combate

[139] ROIO, Marcos Del. Os Comunistas, a Luta Social e o Marxismo (1920-1940). In: RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão. (orgs.). **História do Marxismo o Brasil: Partidos e Organizações dos Anos 1920 aos 1960.** Op. cit. p. 65.

A Lanterna (AL)[140] foi um semanário[141] que surge no ano de 1901, na cidade de São Paulo pela iniciativa das ligas anticlericais do estado de São Paulo. Sob a direção de Benjamin Mota[142], em sua primeira fase, o periódico demarcava sua posição anticlerical e combativa. Com tiragem equivalente a 10 mil exemplares[143], *A Lanterna* inicia suas atividades com a distribuição gratuita de alguns números, como era de praxe durante esse momento inicial de circulação do jornal, quando ele ainda não era conhecido entre os círculos que tencionava atingir, embora com o aumento de sua popularidade AL passasse a ser vendido através das listas de subscrição ou das assinaturas[144].

Embora recente, o surgimento da folha anticlerical e de combate já demarca um espaço de circulação de ideias de livres-pensadores, socialistas, anarquistas e opositores ao regime republicano[145]. Tanto a diagramação quanto a impressão de AL eram executadas junto ao Largo da Sé, número 05, provavelmente no interior de algum dos tantos sobrados típicos da região.

A publicação era diagramada num espaço de quatro páginas, sendo as três primeiras destinadas à publicação de artigos, crônicas, folhetins, poemas, ou seja,

---

[140] Todos os números de *A Lanterna* analisados nesta pesquisa, correspondentes aos anos de 1911 até 1935 exceto por algumas lacunas na série, encontram-se no Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista (CEDEM), armazenados no fundo: Archivio Storico Operaio Brasiliano (ASMOB) em propriedade do Instituto Astrojildo Pereira (AIP). Os exemplares que completam essa seriação foram coletados no banco de arquivos da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional.

[141] *A Lanterna* foi criada com o objetivo de se tornar uma mídia impressa semanal, embora nos seus primeiros anos de circulação a periodicidade não tenha correspondido exatamente ao desejado. Essas interrupções se devem, em muito, às dificuldades financeiras enfrentadas pela equipe no sentido de manter a publicação, bem como às investidas policiais que provocavam o fechamento das oficinas de impressão desses jornais e com isso a consequente suspensão de suas atividades.

[142] Benjamin Mota, advogado e jornalista, esteve à frente de *A Lanterna* até o ano de 1904. Em 1909 Edgard Leuenroth associa-se a ele provocando mudanças significativas no conteúdo do jornal. Se antes o periódico se expressava enquanto "anticlerical" e "liberal", após Leuenroth o apelo ao movimento operário ganha contornos matizados perceptíveis através das acentuadas mudanças editoriais promovidas novo conselho editorial. Cf. KHOURY, Iara Maria Aun. **Edgard Leuenroth: uma voz libertária; imprensa, memória e militância anarco-sindicalista.** São Paulo: USP, 1988. (Tese de doutorado em Sociologia). p. 39.

[143] Cf. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. (orgs.). **A imprensa confiscada pelo Deops: 1924-1954.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003. p. 74.

[144] As propostas de assinaturas eram disponibilizadas dentro de dois padrões: anual, correspondente a 10$000 ou semestral no valor de 6$000; o número avulso era vendido por $100.

[145] Cf. ANDRADE, Carlos Eduardo Frankiw de. **Blásfemos e sonhadores: Ideologia, utopia e sociabilidades nas Campanhas anarquistas de A Lanterna (1909-1916).** São Paulo: USP, 2009. (Dissertação de Mestrado em História Social). p. 21.

textos em geral, enquanto a última página reservava espaço para informes, convocações para assembleias, congressos ou manifestações, divulgação de obras e cartilhas colocadas à venda e, em alguns casos, também de *souvenirs* no intuito de angariar fundos para à organização, além da propaganda de alguns produtos ou estabelecimentos apoiadores da causa em questão.

Priorizando publicações de conteúdos fortemente anticlericais, AL não se eximiu de mergulhar na luta pela educação laica no Brasil. Com esse objetivo, concentrou esforços no sentido de investigar e denunciar possíveis abusos cometidos pelos clérigos envolvidos com a educação formal no país. O famoso caso Idalina[146], cujo desaparecimento da menina de 7 anos do Orfanato Christovam Colombo resultou numa longa investigação empreendida pelos advogados vinculados à *Lanterna*, e numa extensa campanha nas páginas do jornal em busca do paradeiro de Idalina, demonstrou o quão forte era a posição contrária dos diretores do jornal ao ensino religioso que vigorava no país.

O tom anticlerical da publicação esteve manifesto, inclusive, na concepção de seu título. O combate à Igreja Católica era recorrente não apenas nos textos que não poupavam críticas à instituição, como também nas sátiras ajustadas ao conteúdo imagético que compunha o jornal. Subsistia a ideia de que a Igreja era uma espécie mantenedora conservacionista da Idade das Trevas, embora adaptasse suas "estratégias" às condições políticas do momento. De acordo com Andrade:

> Na constituição desta atmosfera, Mota fazia uso de um discurso pautado por um jogo de luzes e sombras que remetia diretamente ao nome do jornal, *A Lanterna*, e seu programa. No combate à influência clerical e no trabalho visando à emancipação das consciências dos dogmatismos que obstruíam o usufruto pleno da liberdade de expressão, pensamento e crítica em solo brasileiro, *A Lanterna* encontrava sua especialidade. Próprio a este jogo de luzes e sombras, a simbologia de seu nome se referia a uma dualidade que remetia aos propósitos e aos raios de atuação que seriam singulares ao periódico e ao coletivo editorial encarregado de dirigi-lo entre a variada gama de publicações proletárias e libertárias circulantes no período. Como diz seu subtítulo, "Folha Anticlerical e de Combate", *A Lanterna* se empenhava diretamente no embate contra a Igreja, através da publicação de toda sorte de denúncia e

[146] Para maiores informações sobre o caso Idalina ver: Ibid.

> escândalo envolvendo o clero, na sugestiva simbologia oriunda de seu nome[147]

No princípio de suas atividades, sob a direção de Benjamin Mota, *A Lanterna* ainda carregava alguns traços liberais em seu conteúdo; somente a partir de 1909, quando Edgard Leuenroth assume o conselho editorial do periódico é que o caráter anarcossindicalista se manifesta com mais intensidade. Isso se deve igualmente à participação ativa de outros colaboradores como Neno Vasco, que contribuiu para a fundação de outras publicações anarquistas e que se destacou como grande liderança ácrata em São Paulo[148].

O fato é que ainda nessa primeira fase, AL conseguiu obter uma tiragem de 10 mil exemplares[149], um número bastante significativo se considerarmos o perfil dessas publicações e as dificuldades de circulação que enfrentavam. A partir de 1909, quando Edgard Leuenroth [150] associa-se ao conselho editorial de AL aumentam as publicações acerca do movimento operário, suas manifestações e assembleias, também cresce a publicação de notas relacionados à situação do operariado internacionalmente. Uma coluna fixa assinada por Neno Vasco e intitulada “Da Porta de Europa” mantém os leitores informados acerca dos mais recentes fatos transcorridos no exterior.

Apesar de ser uma publicação paulista, Leuenroth preocupou-se em ampliar o alcance dos conteúdos do jornal, atentando para denúncias feitas desde o interior de Minas Gerais até às pequenas cidades da Paraíba. O anticlericalismo servia como base para a construção de campanhas em defesa da liberdade de consciência e de expressão e delação da exploração da boa fé da população perpetuada pela Igreja com o aval do Estado. Conforme Carneiro e Kossoy:

---

[147] Ibid. p. 20.
[148] Cf. TOLEDO, Edilene. Op. cit. p. 63.
[149] Cf. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. (orgs.). op. cit. p. 74.
[150] Mesmo tendo ingressado na política operária filiando-se no Partido Socialista Brasileiro em 1894, Edgard Leuenroth: tipógrafo, jornalista, arquivista e editor, logo se vincula ao ideário anarcossindicalista pelo qual lutou durante toda a sua vida, falecendo em 1968 depois de ter se tornado uma das principais lideranças do movimento ácrata no Brasil. Para maiores informações ver: KHOURY, Iara Maria Aun. Op. cit. e BATALHA, Cláudio H. M. **Dicionário do movimento operário: Rio de Janeiro do século XIX aos anos 1920. Militantes e organizações.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009. pp. 88-89.

> Propondo a expulsão dos padres e a nacionalização dos bens da Igreja Católica no Brasil, os editores de A Lanterna sugeriam aos seus assinantes que levassem a frente a campanha em prol da difusão do jornal àqueles que estivessem submetidos “à influência nefasta dos padres”. Esta campanha poderia ser feita entregando jornais em residências, pessoalmente ou deixando exemplares em bancos de praças, bondes, trens, etc[151].

O trabalho desenvolvido em AL era participativo, a publicação funcionava, em larga medida, por meio da colaboração de seus leitores. A coluna “Vida Operária” era um retrato dessa prática, pois nela as notícias acerca da atividade sindical e das Ligas Operárias eram frequentemente renovadas, isso num período em que esses organismos constituíam as principais formas de arregimentação política dos trabalhadores no Brasil.

O esforço no sentido de projetar na sociedade brasileira a ideia de uma educação integral e racionalista representou uma das principais bandeiras de luta do grupo editor. A promoção da educação secular e científica sempre foi um dos pilares de sustentação do anarquismo; a luta pela separação de interesses entre Igreja e Estado era recorrente no Brasil por parte do movimento libertário.

A educação consistia na principal ferramenta de emancipação do indivíduo; nessa direção, as formas de apreensão do conhecimento deveriam estar em conformidade com as circunstâncias sociais em que o sujeito estivesse inserido. Exemplo disso, foram as Escolas Modernas criadas por lideranças do movimento anarquista em São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre. A Escola Moderna era vista como extensão dos organismos sindicais que congregavam anarquistas e socialistas do país inteiro. *A Lanterna* lançou em suas páginas uma batalha em defesa da educação integral e das Escolas Modernas, notificando frequentemente seus leitores da abertura de vagas e incentivando-os a se matricularem.

A influência de Francisco Ferrer y Guardia foi notória sobre a própria constituição das Escolas Modernas, mas não apenas sobre elas. Desde que Leuenroth assume a direção do jornal, os textos e imagens publicados em AL em memória ao aniversário da morte de Ferrer, não nos deixam dúvidas de que a

---

[151] Cf. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. (orgs.). Op. cit. p. 76.

lembrança do líder anarquista catalão servia de exemplo à luta política engendrada no Brasil por essas lideranças filiadas à Liga Anticlerical de São Paulo.

A Lanterna procurou ao longo de toda sua existência demonstrar que sua luta tinha raízes numa longa tradição política reconhecida mundialmente. Para tanto, o cruzamento de seu conteúdo nacional com o citações ao ideário ácrata e anticlerical internacional constituía uma constante nas páginas da publicação. As disputas entre tendências já se faziam notar nas assembleias promovidas pelas Ligas Anticlericais de São Paulo fornecendo indícios de que se tratava não apenas de uma mídia operária ou sindical, mas também de uma imprensa militante que reunia importantes lideranças no movimento operário brasileiro entre socialistas, anarquistas e sindicalistas. Segundo Andrade:

> Além de Edgard Leuenroth e de Benjamin Mota, que a partir de 1911 se declarou socialista, participaram ativamente do jornal, nesta segunda fase: o advogado, jornalista e militante anarco-sindicalista português Neno Vasco, escrevendo inicialmente do Rio de Janeiro e, após sua expulsão do Brasil em 1911, serviu de correspondente do periódico em Lisboa; o romancista, ator, dramaturgo, jornalista, farmacêutico e militante anarco-comunista mineiro Avelino Fóscolo, publicando nas páginas do jornal alguns de seus folhetins de romance social enviados da vila de Tabuleiro Grande, em Minas Gerais, onde residia, um dos redatores de *La Battaglia* e ativo colaborador na campanha iniciada por *A Lanterna* e seu periódico acerca do caso Idalina; o pedagogo, professor e militante libertário João Penteado, diretor da Escola Moderna nº 1 e ativo participante dos círculos de estudos de Florentino de Carvalho, militante anarquista de tendência individualista inspirada nos escritos de Max Stirner; a ensaísta, professora, tecelã e militante libertária Maria Angelina Soares, reconhecida por sua ativa militância no campo do feminismo brasileiro, que neste período de circulação do periódico contribuiu com sua leitura crítica acerca da Grande Guerra de 1914-1918, além de ter lecionado nas Escolas Modernas de São Paulo[152].

A variedade de colaboradores equivalia à multiplicidade de conteúdos publicados em AL; mesmo que às referências ao anarquismo fossem apresentadas com maior incidência é importante que tenhamos claro que esse fator não resulta em homogeneidade. Diferentes tendências divergiam, inclusive, acerca da política sindical. Enquanto alguns compactuavam do sindicalismo revolucionário, cujo norte era CGT francesa, afirmando que o sindicato deveria ser a manifestação da

[152] ANDRADE, Carlos Eduardo Frankiw de. Op. cit. pp. 21-22.

neutralidade entre as diferentes matrizes ideológicas, outros viam o sindicato como o espaço ideal para a disseminação de suas ideias[153].

Sob a direção de Leuenroth *A Lanterna* trilhou um caminho de destaque no movimento operário brasileiro. Com uma edição bastante criteriosa, o periódico se fez notar também pelo compêndio imagético que, via de regra, inaugurava o exemplar. Ocupando um lugar de destaque na página, ou pela sua dimensão ou pela posição em que eram inseridas em meio aos textos, as imagens integravam a experiência visual que o leitor estabelecia com o exemplar. Há que se considerar o esforço por parte do grupo editor em privilegiar o ensejo imagético através das edições comemorativas[154] que se diferenciavam das demais por oferecerem ao leitor uma página inteira de imagens. Exemplo disso foi o jornal do dia 1º de Maio de 1916, no qual podemos observar uma fotomontagem composta por um trabalho primoroso de gravação em pedra, cujo resultado foi bastante expressivo. A considerável expressividade de AL no meio operário lhe rendeu uma longa existência; o periódico circulou durante as três primeiras décadas do século XX enfrentando alguns períodos de interrupção.

Edgard Leuenroth, então à frente do conselho editorial de AL, lança em 1917, em paralelo à *Lanterna*, outra publicação, essa de caráter expressamente libertário, embora possamos perceber um esforço do editor no sentido de preservar o conteúdo anticlerical. Tratar-se-á de um dos mais emblemáticos semanários ácratas produzidos no Brasil nesse início de século, passemos a ele.

1.3 A Plebe

[153] Para maiores informações ver: TOLEDO, Edilene. Op. cit. pp. 62-63.

[154] Um bom exemplo disso é a edição comemorativa do 1º de Maio de 1916 cuja página final do exemplar traz uma fotomontagem com a imagem de 14 lideranças emblemáticas do movimento anarquista compondo uma grande moldura que circunda uma litografia de uma alegoria feminina que ergue na mão esquerda uma tocha de fogo que parece iluminar a cena. Essa litografia se fará presente em outros números do jornal, acompanhada de textos e dissociada do restante da montagem; sobre estas imagens falaremos mais adiante. Cf. **A Lanterna.** São Paulo, 01.05.1916. p. 4.

A Plebe (AP)[155] foi um semanário[156] que surgiu no ano de 1917 em meio ao cenário de agitações que acompanhou a greve geral na cidade de São Paulo. A partir da iniciativa de Edgard Leuenroth, *A Plebe* se transforma numa verdadeira ferramenta de disseminação de ideias do anarcossindicalismo no Brasil circulando mormente entre São Paulo e Rio de Janeiro.

Trabalhando no sentido de fomentar as greves e as manifestações operárias que transcorriam em São Paulo em 1917, o periódico acaba sendo empastelado pela polícia em setembro do mesmo ano, mas consegue manter, em parte, suas atividades através da impressão de exemplares nas oficinas de *O Combate*[157]. Em 1919 AP retoma suas atividades ainda que enfrentando muitas dificuldades[158]. A publicação afirmava dar continuidade ao trabalho desenvolvido em *A Lanterna*, fomentando em suas páginas a propaganda anticlerical. Sua distribuição era feita por intermédio de representantes que vendiam o jornal em diversas localidades do país e as assinaturas eram propostas anualmente correspondendo à 10$000 e semestralmente por 6$000[159].

A publicação de AP costumava se dar aos sábados; suspeitamos que o próprio Leuenroth é quem executava a seleção dos conteúdos que entrariam no jornal, pois identificamos, na maior parte dos exemplares, uma mensagem em destaque dizendo que toda a correspondência deveria ser enviada diretamente a ele, constando logo abaixo a caixa postal e a cidade do destinatário. A redação e a

---

[155] A maior parte dos números de *A Plebe* analisados nesta pesquisa, correspondentes aos anos de 1911 até 1935 exceto por algumas lacunas na série, encontram-se no Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista (CEDEM), armazenados no fundo: Archivio Storico Operaio Brasiliano (ASMOB) em propriedade do Instituto Astrojildo Pereira (AIP). Algumas lacunas da série foram preenchidas com os exemplares disponibilizados pela Hemeroteca Digital Brasileira. Mesmo com um número considerável de exemplares analisados neste estudo, ainda assim restam lacunas na série.

[156] Identificar a periodicidade dessas publicações é uma questão bastante problemática; em geral a previsão de circulação oficial determinada pelo conselho editorial acaba não coincidindo com a real circulação desses jornais, o que se deve ao fato da repressão e da censura, mas não apenas só a isso. As dificuldades financeiras de manter esses periódicos circulando no país é uma constante. No caso de *A Plebe* identificamos períodos de intensa circulação do jornal, em que ele era distribuído diariamente, todavia essa periodicidade oscilava entre exemplares semanais, quinzenais e com algumas interrupções, a depender do contexto vigente e das condições de impressão.

[157] Cf. KHOURY, Iara Maria Aun. Op. cit. pp. 40-41.

[158] Ibid. p. 41.

[159] 1$000 equivalem hoje à R$2,75, portanto uma assinatura anual equivaleria aproximadamente à R$27,50, enquanto a semestral custaria por volta de R$16,50.

administração do jornal ficavam localizadas na rua Cap. Salomão, também junto ao Largo da Sé no centro da cidade de São Paulo.

De acordo com Iara Maria Aun Khoury, *A Plebe* se constituía enquanto um veículo de uma "imprensa operária livre pensadora e independente[160]"; isto significa que embora Leuenroth assumisse claramente sua filiação ao anarco-sindicalismo, tal iniciativa não impedia que militantes socialistas, comunistas e articulistas não-anarquistas colaborassem com a publicação. De acordo com Carneiro e Kossoy:

> Graças a sua rede de colaboradores internacionais o jornal *A Plebe* trazia notícias de diversos países, principalmente da América Latina e da Espanha. Mantinha uma seção com notícias de sindicatos da capital e do interior de São Paulo. Eram constantes os anúncios de livros de autores libertários para a venda, além de uma coluna de livros recomendados pelo jornal; e da mesma forma publicava anúncios anticlericais. Durante os anos de 1930 *A Plebe* editou vários artigos de cunho antifascistas além de divulgar convites para conferências antifascistas promovidas pelo próprio jornal ou pelo Centro de Cultura Social. Intelectuais como Edgard Leuenroth, secretario do Comitê de Defesa Proletária, Hélio Negro (pseudônimo de Antonio Candeias) valeram-se das páginas de *A Plebe* para conceituar o comunismo, anarquismo e bolchevismo. Da mesma forma, o romancista Lima Barreto – autor da obra *Triste Fim de Policarpo Quaresma* – fascinado pela Revolução de Outubro na Rússia, protestou contra a apreensão de jornais anarquistas em São Paulo dentro os quais figurava *A Plebe*. Não obstante, em 15 de setembro de 1917, o jornal *O Debate* publicou um protesto do Comitê de Defesa dos Direitos Humanos acusando o governo paulista, dentro outros abusos, de ter mandado assaltar as oficinas de *A Plebe* e fazer prisões ilegais. [...] O jornal anarco-sindicalista *A Plebe*, devido ao seu discurso inflamado contra as instituições como o Estado e a Igreja, estava proibido de circular. Driblando a censura, era vendido clandestinamente na sede da FOSP – Federação Operária de São Paulo e em outros sindicatos[161].

A circulação do jornal enfrentou inúmeras adversidades; as diversas interrupções marcaram um esforço colaborativo maior por parte dos editores de outras publicações do gênero que cediam espaço para impressão de AP nas suas oficinas. O conselho editorial de *A Plebe* também sofre alterações. É presidido por Leuenroth durante os anos de 1917, 1922 a 1923 e 1947, sendo que a partir de

---

[160] KHOURY, Iara Maria Aun. Op. cit. p. 138.
[161] Cf. CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. (orgs.). op. cit. pp. 96-98.

1923 Rodolpho Felippe passa a fazer parte do conselho até 1923, retomando em 1927 até 1935. Também em 1923 Pedro A. Mota se junta ao conselho até 1924[162].

Essas mudanças frequentes na direção do jornal se devem, ao que tudo indica, também à perseguição empreendida pela polícia contra as lideranças operárias, exceto após 1935 quando a Lei de Segurança Nacional faz com que as atividades do jornal sejam suspensas[163]. O próprio Edgard Leuenroth é preso: em 1912 durante o longo processo que se estendeu sobre o "caso Idalina", em 1917 durante o movimento grevista, sendo solto em 1918, e em 1927 enquanto proferia um discurso inflamado em memória do assassinado de dois anarquistas italianos. Rodolpho Felippe, por sua vez não sofreu menos com a perseguição policial. De acordo com Rodrigo Rosa da Silva:

> Rodolfo Felipe foi preso diversas vezes por ser responsável pela *A Plebe*. Foi detido em 27 de fevereiro de 1933 por "propaganda anarquista", sem nenhuma acusação ou prova concreta, e remetido ao Presídio Político do Paraíso, segundo ordem do delegado do DEOPS Viriato Carneiro Lopes, "por motivo político e por ter declarado que é anarquista". Após sua detenção, que gerou os protestos, e sua posterior libertação no dia 16 de março, apenas duas semanas depois foi intimado para esclarecimentos. O redator-gerente havia sido preso em 1924, junto com outros companheiros, justamente por estar à frente de *A Plebe* e fazer críticas ao governo, desrespeitando a lei de imprensa vigente na época. Acabou detido outras vezes: em 06 de outubro de 1933, novamente por propaganda anarquista e em 12 de novembro de 1934 por publicar artigos censurados n'*A Plebe*.
> Foi preso em novembro de 1935 e solto em março seguinte. Acaba detido novamente à uma hora da manhã de 08 de maio de 1936 em sua própria residência, onde é encontrada uma grande quantidade de jornais e um livro contendo hinos "subversivos", o que lhe rendeu quatro dias de custódia no DEOPS. Posteriormente, viajou a passeio para a cidade de Santos e acabou preso, após um banho de mar, em 08 de junho de 1936, junto com Gusmão Soler. Permaneceu na cadeia até que, em 16 de junho de 1937, o processo levado ao Tribunal de Segurança Nacional no Rio de Janeiro contra Felipe e Soler foi arquivado e finalmente o editor d'*A Plebe*, já doente, foi posto em liberdade após quase uma ano de "prisão preventiva"[164].

---

[162] Ibid. p. 96.
[163] KHOURY, Iara Maria Aun. Op. cit. p. 44.
[164] SILVA, Rodrigo Rosa da. **Imprimindo a Resistência: A Imprensa Anarquista e a Repressão Política em São Paulo (1930-1945).** Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas: Campinas, São Paulo, 2005. (Dissertação de Mestrado). pp. 58-59.

A Plebe sem dúvida se destacou em meio às demais publicações operárias e sindicais também por sua primorosa organização. Ainda durante a sua primeira fase de circulação notamos um cuidado diferenciado com a publicidade. O grupo editor cobrava 800 réis por cada anúncio publicado no jornal. Usualmente concentrados na página final do exemplar, nem sempre esses anúncios diziam respeito a estabelecimentos de apoiadores ou produtos indicados pelos organizadores do jornal, trava-se muito mais de uma fonte de renda indispensável para a sobrevivência do periódico. Segundo Maria Nazareth Ferreira, as publicações operárias inseridas no período que compreende essa imprensa anarcossindicalista tinham "formato que variava de acordo com as condições do papel e máquinas disponíveis, predominando, entretanto, o tabloide[165]"; este foi o caso de *A Plebe*.

O periódico era diagramado da seguinte maneira: a primeira página era geralmente composta por duas colunas fixas, "Guanabarinas" assinada por "Astper[166]" e "Comentários de um Plebeu" assinada por "R.F.[167]" além de outros textos assinados pelos editores e colaboradores do jornal; a segunda página abrigava uma série de artigos e crônicas menores em meio a poucas epígrafes e parte de algum folhetim. A terceira página trazia os informes referentes às diversas organizações sindicais juntamente a enquetes e divulgação das atividades promovidas pelas Ligas Operárias numa coluna intitulada "Mundo Operário", enquanto a quarta e última página era constituída pela coluna "Correio Plebeu" com informes bastante sucintos acerca da distribuição do jornal, alguns textos curtos e publicidade.

As imagens eram usualmente dispostas na primeira página da publicação e se dividiam entre fotografias, gravuras e caricaturas nem sempre se vinculando ao texto publicado no seu entorno e, por isso, não podem (com raras exceções) ser consideradas meramente ilustrativas. Segundo Antonio Armoni Prado, um dos traços mais expressivos dessa imprensa ácrata foi a "vulgarização do veio anárquico de origem, que passa a amoldar a novidade dos recursos gráficos à quase oralidade do texto direto que assanha o humor e a sátira, envenena o deboche e instaura o

[165] FERREIRA, Maria Nazareth. op. cit. p. 21.
[166] "Astper" era um dos pseudônimos utilizados por Astrojildo Pereira.
[167] Autoria não identificada.

cinismo cruel e quase inapelável diante dos valores a destruir[168]"; essa característica também se fez notar no conteúdo imagético veiculado em AP, o humor ácido foi utilizado, sobretudo, nas caricaturas que circulavam no jornal.

É interessante pensarmos como essas imagens cruzavam fronteiras e de que forma eram apropriadas por esses periódicos. Nem todas as publicações operárias e sindicais se utilizavam deste recurso visual, tampouco dispunham de receita suficiente para manter a veiculação de imagens em suas páginas, entretanto, fica bastante claro que existia um esforço nesse sentido, o que nos leva a crer que os editores percebiam nessa ferramenta um diferencial positivo na aproximação com seu público leitor. Esse empenho foi percebido não apenas em jornais com maior destaque como os que acabamos de tratar, mas também naqueles vinculados à agremiações menores e, portanto, com menos recursos, como foi o caso de *O Cosmopolita* produzido no Rio de Janeiro.

1.4 O Cosmopolita

O Cosmopolita (OC)[169] órgão oficial dos trabalhadores em hotéis, cafés, bares, restaurantes e classes congêneres foi uma publicação quinzenal vinculada ao Centro Cosmopolita do Rio de Janeiro, entidade sindical e de assistência que se manteve ativa entre os anos de 1903 até 1931. Diferenciou-se profundamente dos casos que vimos até agora, pois não se tratava mais de um jornal vinculado aos interesses gerais dos trabalhadores ligados aos mais diversos ofícios, mas sim daqueles vinculados ao setor terciário de serviços, nesse sentido suas reivindicações também serão distintas, mesmo que algumas delas reflitam amplas bandeiras de luta do movimento operário como a redução da jornada de trabalho e o descanso semanal.

---

[168] PRADO, Antonio Armoni. Imprensa, cultura e anarquismo. In: MARTINS, Ana Luiza e LUCA, Tania Regina de. Op. cit. p. 142.

[169] Todos os números de *O Cosmopolita* analisados nesta pesquisa, correspondentes aos anos de 1916 até 1918, com algumas lacunas na série, encontram-se no Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista (CEDEM), armazenados no fundo: Archivio Storico Operaio Brasiliano (ASMOB) em propriedade do Instituto Astrojildo Pereira (AIP). Dispomos para fins de análise de um total de 39 exemplares do jornal *O Cosmopolita*, correspondente aos anos 1916 até 1918.

Apesar de se tratar de um periódico voltado a categorias profissionais específicas, *O Cosmopolita* não reivindica em suas páginas apenas questões próprias do sindicato, mas oferece espaço para discussões acerca do anarquismo e do marxismo, característica própria de um jornal que conta com colaboradores provenientes de matrizes ideológicas distintas, ainda que todos estivessem imersos nessa cultura militante da época.

Lideranças como: Astrojildo Pereira, Neno Vasco e Edgard Leuenroth, não só contribuíam com o jornal enviando seus textos regularmente para publicação, como tinham sua trajetória política acompanhada pelo periódico. No entanto, segundo informação concedida pelo próprio jornal, o grupo editor era composto por "um núcleo de empregados em hotéis, restaurantes, cafés e similares, cujo objetivo principal será propagar a cultura sindicalista, combatendo todos os sofismas políticos, religiosos e sociais e cooperar para o aperfeiçoamento moral, material e intelectual da classe[170]".

A partir destas informações compreendemos que a composição do Conselho Editorial de OC estava continuamente aberta à participação de militantes e simpatizantes do sindicalismo, todavia, a direção do jornal estava sob a responsabilidade de João da Costa Pimenta [171] que utilizava o pseudônimo "Odnumyar". Entre os editores estavam: Antonio Conde Garcia, José de Carvalho Perez e, provavelmente, Raymundo Rodriguez Martinez[172]. De acordo com Costa, os colaboradores mais assíduos podiam ser divididos em três grupos, cuja participação oscilava:

> Os sindicalistas revolucionários anarquistas, que não estavam na diretoria do Centro Cosmopolita, mas simpatizavam com a luta

[170] Sem autor, Bases de acordo do grupo editor do "Cosmopolita", **O Cosmopolita**, Rio de Janeiro, 28.10.1916, p. 2.
[171] João Jorge da Costa Pimenta, gráfico, anarquista e posteriormente comunista, atuou no Centro Cosmopolita, foi delegado do 2º Congresso Operário Brasileiro e dirigiu em 1917 *O Cosmopolita*. Além disso, foi um dos fundadores do Partido Communista do Brazil em 1922 e candidato a deputado federal pelo Bloco Operário em 1927, entretanto, não se elegeu. Cf. BATALHA, Cláudio H. M., (org.). **Dicionário do movimento operário: Rio de Janeiro do século XIX aos anos 1920, militantes e organizações.** Op. cit. pp. 128-129.
[172] COSTA, Adailton Pires. **A História dos Direitos Trabalhistas vista a partir de baixo (a luta por direitos (e leis) dos trabalhadores em hotéis, restaurantes, cafés e bares no Rio de Janeiro da1ª República (DF, 1917-18).** Programa de Pós Graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, 2013. (Dissertação de Mestrado). p. 147.

> sindical, como Albino Dias e o “diretor” do jornal João da costa Pimenta, que já participara com maior intensidade na associação em anos anteriores; o segundo grupo era de sindicalistas revolucionários que dialogavam com o anarquismo e que entraram na diretoria do Centro em 1917, como Raymundo Rodriguez Martinez, Francisco Cerdeira, Antônio Condes Garcia e Antônio José da Cunha; e por fim, o terceiro grupo, com pequena influência e pouco espaço no jornal, era o dos “anarquistas não sindicalistas” que criticavam a participação de operários em sindicatos, como Virgílio Korkeus e Waldemar Grace[173]

O jornal podia ser obtido através das listas de subscrição, da venda concedida a representantes nomeados em diversas localidades ou ainda por meio da distribuição gratuita, como se fazia necessário no princípio até mesmo para angariar associados ao sindicato. As assinaturas poderiam ser feitas anualmente pelo valor de 5$000 ou semestralmente por 3$000. A redação d’*O Cosmopolita* ficava localizada na rua do Senado, números 215 e 217, no centro da cidade do Rio de Janeiro, conforme informação publicada na primeira página do periódico.

O Centro Cosmopolita, ao qual o jornal estava vinculado, costumava promover assembleias e reuniões no sentido de aproximar os militantes e incentivar as discussões acerca situação de extrema exploração a que a categoria estava exposta. As denúncias são recorrentes no interior da publicação fazendo menção a cozinhas sujas de hotéis e restaurantes em geral, bem como ao reaproveitamento de restos de comida oferecidos aos clientes; além disso, os empregados reivindicavam melhor tratamento por parte dos patrões e melhores condições de trabalho.

Apesar do periódico se mostrar aberto à publicação de artigos cujos autores não estivessem filiados ao pensamento libertário, suas páginas registraram intensos combates ideológicos, sobretudo, contra os socialistas. Em texto extraído do diário anarquista argentino *La Protesta* e publicado em 1918 n’*O Cosmopolita* podemos constatar o conflito; com o sugestivo título “Somos Fortes”, o texto inicia afirmando de forma veemente que:

---

[173] Ibid. pp. 147-148.

> A psicologia do povo está compendiada no programa mínimo do partido socialista. O socialismo reflete fielmente a incapacidade do povo, pois que sua doutrina representativa está baseada na indolência do trabalhador, e na incapacidade da massa que não se incomoda ante a ideia da acefalia governamental. Se explica facilmente porque o socialismo tem ideias apesar de ser uma doutrina negativa que submete o indivíduo à sociedade, e anula a independência do cidadão, em benefício dos interesses da nação, como os partidos conservadores que reduzem a caprichosas interpretações da lei os distribuidores da justiça.
> O anarquismo não conta com zeros somados à unidade para fazer uma cifra considerável, porque sua força se baseia na qualidade e não na quantidade.
> Eis aí porque o anarquismo é uma força social superior ao socialismo, porque, o anarquismo é a força qualificativa e o socialismo a quantitativa. Quem pode negar que os anarquistas, são a única força efetiva capaz de dar uma racional solução ao problema social?[174].

O conteúdo de OC é bastante característico do contexto no qual se originou e desenvolveu suas atividades, ou seja, durante os eventos que surtiram maior impacto sobre a cultura militante no meio operário. Sua atividade perpassou a primazia dos libertários amplamente organizados em sindicatos e ligas operárias, os constantes embates com socialistas, as agitações grevistas que sacudiram o ano de 1917, as mobilizações contrárias à entrada do Brasil na Grande Guerra e por fim o impacto político provocado pela chegada das informações acerca da Revolução Russa. Todos esses eventos contribuíram para que *O Cosmopolita* – um dos poucos periódicos que sobrevive ao estado de sítio imposto em 1917 – trouxesse aos leitores um compêndio tão diversificado de textos e imagens.

O periódico era diagramado da seguinte maneira: as três primeiras páginas abrigavam crônicas e artigos de colaboradores e editores, enquanto a quarta e última página trazia a publicidade. As imagens, geralmente, eram veiculadas na página inicial do jornal, ainda que nem todos os exemplares contassem com alguma. A diferença entre elas era bastante visível, enquanto algumas tratavam de questões pontuais da categoria, outras abordavam temas mais abstratos tais como: a anarquia, a nova era que resultaria da luta operária pela sua emancipação, ou ainda a exploração imposta sobre os trabalhadores e as guerras.

---

[174] Sem autor, Somos os fortes, **O Cosmopolita**, Rio de Janeiro, 27.07.1918. p. 2.

Contando com algumas desenhos e caricaturas, o jornal não traz um número vultoso de imagens, o que também se deve a sua curta existência, porém fica claro o empenho do grupo editor em captar esses trabalhos e publicá-los juntamente aos textos. Vale salientar que n'*O Cosmopolita*, assim como em AP nem todas as imagens estabelecem algum vínculo com o texto do seu entorno, apesar de tratarem de assuntos pertinentes às discussões travadas na publicação, não ilustram textos. Outro ponto relevante é a elaboração de um suplemento ilustrado anexo ao exemplar composto por uma grande gravura acompanhada de título e legenda como é o caso do suplemento que circulou no exemplar do dia 1º de janeiro de 1918[175] e cujo trabalho meticuloso chama particular atenção.

O encerramento das atividades d'*O Cosmopolita* se deu em meio à greve geral seguida da chamada "insurreição anarquista" que ocorreu em 1918 e que contou com a participação de João da Costa Pimenta. Os revoltosos pretendiam provocar a tão desejada revolução social sob o efeitos distorcidos da Revolução Russa; porém, traídos por um militar infiltrado pela polícia, o movimento foi derrotado. Pimenta consegue fugir para São Paulo, entretanto, para isso, acaba tendo que findar as atividades do jornal[176].

É interessante pensarmos no Centro Cosmopolita, ou mesmo no jornal *O Cosmopolita,* tendo em vista que sua existência efêmera, porém intensa, durante os dois anos em que circulou, foi marcada pelo declínio do anarcossindicalismo e ascensão do comunismo; isso pode ser percebido através da mudança paulatina que acontece entre a primeira e a segunda fase do periódico quando o mesmo ressurge passando a se chamar *Voz Cosmopolita.*

1.5 Voz Cosmopolita

Voz Cosmopolita[177] (VC) surge em 1922 dando prosseguimento ao trabalho que vinha sendo desenvolvido em *O Cosmopolita* até 1918, vinculado ao Centro

[175] A imagem citada será analisada posteriormente neste estudo.
[176] Cf. COSTA, Adailton Pires. Op. cit. p. 223.
[177] Todos os números de *Voz Cosmopolita* analisados nesta pesquisa, correspondentes aos anos de 1922 até 1926, com algumas lacunas na série, encontram-se no Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista (CEDEM), armazenados no fundo: Archivio Storico Operaio

Cosmopolita do Rio de Janeiro. A publicação tinha periodicidade quinzenal (exceto por algumas interrupções), e era produzida pelo Sindicato dos Empregados em Hotéis e Similares[178] do Rio de Janeiro. Sua redação e administração ficavam localizadas junto ao mesmo endereço do antigo periódico (OC), e sua distribuição era feita através dos mesmos mecanismos pelos quais se fazia difundir, ou seja: listas de subscrição, venda por número avulso no valor de $100, distribuição gratuita (de acordo com as demandas do momento), e assinaturas semestral e anual nos valores de 3$000 e 5$000 respectivamente.

Voz Cosmopolita dá seguimento à mudança gradual de seu conteúdo o que, em termos políticos, já vinha sendo empreendido por *O Cosmopolita*, mas que fica ainda mais evidente nesta segunda fase da publicação. Outro fato relevante é o ano em que ressurge a folha do Sindicato dos Empregados em Hotéis e Similares, exatamente no ano de fundação do Partido Communista do Brazil, o que não nos parece uma mera casualidade, tendo em vista que João Jorge da Costa Pimenta, diretor do jornal, foi um dos fundadores do Partido. Além disso, data igualmente de 1922 a intensa campanha levada a cabo pelo Centro Cosmopolita que pretendia unificar os sindicatos atuantes na categoria; conforme assinala Batalha:

> Até abril daquele ano, haviam aderido ao Centro Cosmopolita, a Aliança dos Caixeiros de Hotéis e Restaurantes e a União dos Empregados em Cafés , Bares e Leiterias, faltando ao Sindicatos Culinário e a União dos Caixeiros em Casas de Pasto.
> Em 1923, era um dos sindicatos no campo de influência do PCB. Em 1931 cogitava seguir a nova lei de sindicalização, convidando **Agripino Nazaré** para, em nome do Departamento Nacional do Trabalho, dar explicações sobre alguns artigos da lei, particularmente o que dizia respeito à porcentagem de brasileiros natos nos quadros das associações. Isso teria conduzido o Centro a iniciar campanha para atrair um maior número de brasileiros[179].

Fica evidente as razões pelas quais o conteúdo do jornal vai sofrendo mudanças ao longo do tempo, a vinculação de alguns de seus principais colaboradores com o Partido Communista do Brazil altera o perfil do jornal. Todavia,

---

Brasiliano (ASMOB) em propriedade do Instituto Astrojildo Pereira (AIP). Dispomos para fins de análise de um total de 73 exemplares do jornal *Voz Cosmopolita*, correspondentes aos anos de 1922 a 1933.

[178] FERREIRA, Maria Nazareth. op. cit. p. 78.

[179] BATALHA, Cláudio H. M. (org.). **Dicionário do movimento operário: Rio de Janeiro do século XIX aos anos 1920, militantes e organizações.** Op. cit. p. 203. [Grifo do autor].

no ano inicial em que volta à ativa, VC se declara um periódico aberto às múltiplas manifestações da classe, conquanto estivessem em acordo com as orientações do grupo editor. Salientava ainda que entre as suas principais funções estavam:

> Promover conferências sociológicas, de propaganda associativa e meios de luta contra a exploração capitalista, batendo-se desta forma pela emancipação coletiva.
> Corresponder-se e manter assídua correspondência com todos os jornais de classes congêneres. [...]
> Empenhar seus esforços pelo congraçamento unilateral das classes congêneres de todo o país, criando um organismo máximo e forte.
> Criar e aprimorar em seu seio uma seção de debates sociais, afim de aprimorar e desenvolver os conhecimentos intelectuais de seus componentes[180].

Existia uma preocupação, por parte do grupo editor[181], em manter o leitor informado acerca da própria estrutura administrativa do jornal, fazendo com que este se sentisse parte dela. Portanto, *Voz Cosmopolita*, no uso de suas atribuições, esclarecia seus leitores acerca dos recursos financeiros responsáveis por sua manutenção e circulação, que dependia, sobremaneira, das quotas dos aderentes, das assinaturas e dos anúncios publicitários.

Uma comissão executiva composta por seis membros tinha a incumbência de realizar os trabalhos[182]; essa comissão era aclamada em reunião mensal de todo o grupo. Ao secretário geral caberia a tarefa de redigir um balancete minucioso de receitas e despesas, o qual deveria ser apresentado na reunião seguinte. Era mister a cada aderente o compromisso de conceder a quantia de 5$000 já no ato da

---

[180] Sem autor, Bases de acordo do grupo editor da Voz Cosmopolita, **Voz Cosmopolita**, Rio de Janeiro, 01.01.1922. p. 3.

[181] O Grupo Editor de *Voz Cosmopolita* era constituído por: José Moreira, Sergio Gonzalez Blanco, Eladio Cid, Anthero Corrêa, José Baptista Ferreira, Antonio J. Da Costa, Luiz do Nascimento, Francisco Bastos, José J. Da Costa Júnior, Argemiro Doval, Alexandre Rodrigues, Francisco Villar, José Gomes Pereira de Faria, Pedro Giotti, Augusto Moreira, Antonio Soares Valente, Angelo de Souza, Guilherme Saraiva, Antonio Pinto Moreira, Julio Moreno, Bento Alonso, José Ferreira Morgado, Manoel Solfo Aljam, Antonio Belmonte, Verissimo Solha Fernandes, Joaquim Ribeiro e Antonio Pontes. Cf. Sem autor, “Grupo Voz Cosmopolita”, **Voz Cosmopolita**, Rio de Janeiro, 01.02.1922. p. 3.

[182] A Comissão Executiva de *Voz Cosmopolita* no primeiro semestre de 1922 era composta por: José Moreira (secretário geral), Augusto Moreira (secretário de correspondência), José J. Da Costa Júnior (tesoureiro), Argemiro Doval (corpo de redação), José Baptista Ferreira (corpo de redação) e Antonio Pontes (corpo de redação). Cf. Ibid. p. 3.

inscrição, devendo pagar mensalmente, após adesão, o valor correspondente a 2$000[183].

O desrespeito às normas adotadas pelo jornal, bem como aos acordos firmados entre os aderentes em reuniões e assembleias, era devidamente punido, tão logo se identificasse a infração e seu autor; danos aos cofres da associação eram rigorosamente penalizados com multas ou a expulsão sumária do envolvido no delito, pois tais iniciativas feriam os princípios de solidariedade e respeito estabelecidos entre os membros do grupo. Além das sanções cabíveis nesses casos, também era de praxe publicar no exemplar o mau passo do filiado acompanhado pela identificação do infrator o que provavelmente lhe renderia a exclusão, quase que natural, em outra agremiação operária ou sindical. Astrojildo Pereira, em um texto publicado em 1923 no *Voz Cosmopolita*, se refere exatamente a casos como esses quando escreve que:

> Na passada diretoria, foram demitidos dos cargos respectivamente o 2º tesoureiro e 2º secretário, os sócios Coryntho de Souza e Antonio Gonçalves. Tal exemplo constitui uma demonstração de que de fato ainda há quem queira zelar e tomar a sério o desenvolvimento e a estabilidade de determinados princípios que são o ponto de partida e a razão da própria existência de uma associação de classe. Jamais se poderia permitir que, seja por ignorância ou seja por vaidade, consciente ou inconscientemente, se pratiquem e sejam tolerados quaisquer atentados de lesa solidariedade. [...]
> Lições e exemplos como este aproveitam sempre, e já que não livram de sermos atraiçoados ao menos servem para levar ao terreno pantanoso de onde jamais deviam ter saído, esta ou aquela lesma que, arrastando-se da base aos píncaros das montanhas, conseguem de tal forma, aproximar-se dos ninhos dos condores[184].

O cuidado em não macular a imagem da organização sempre foi uma prioridade, pois por si só já consistia numa maneira de atribuir legitimidade ao movimento e às reivindicações do grupo; também por essa postura imbuída de prudência é que a diretoria era renovada regularmente, evitando vícios e condutas duvidosas. As eleições ocorriam através de convenções em que duas ou mais

[183] Idem. p. 3.
[184] A. P., Exemplos, **Voz Cosmopolita**, Rio de Janeiro, 15.12.1923. p. 2.

chapas se candidatavam para que uma delas fosse eleita. Imediatamente após a vitória de determinada chapa, seu programa era publicado nas páginas do jornal[185].

Em 1926 foram publicadas duas estimativas de tiragem do jornal *Voz Cosmopolita*. Em 6 de fevereiro de 1912 a tiragem alcançou um total de quinze mil exemplares, enquanto em 22 de fevereiro esse número cai significativamente para cinco mil exemplares. Esses valores são publicados logo na página inicial do periódico, possivelmente no intuito de incentivar a aquisição e a venda por parte dos militantes ou, visto por outro lado, para expor aos leitores a oscilação constante desses números o que poderia transmitir uma mensagem de "transparência" e honestidade por parte do grupo editor, sobretudo, no que se refere às prestações de contas.

Em termos de diagramação os exemplares, usualmente, eram compostos por quatro páginas. Na primeira delas eram geralmente publicados os artigos e crônicas de colaboradores, além de informes sobre reuniões e assembleias. A segunda página, por sua vez, abrigava outros textos, alguns poemas e epígrafes de lideranças emblemáticas para o movimento, bem como parte de algum folhetim. Na terceira página constavam as prestações de contas, informes aos leitores e alguns anúncios, enquanto a quarta página era inteiramente preenchida com publicidade.

Percebemos nesta segunda fase de *Voz Cosmopolita* um afinco por parte do grupo editor em publicar textos que remontam à organização e, sobretudo, unidade da classe, algo que até então não observávamos com tanta ênfase em outras publicações operárias e sindicais. Tal iniciativa está ancorada precisamente nesse contexto de ebulição ideológica no qual se inseriam os sujeitos históricos aqui estudados, ou seja, lideranças que interagiam com as transformações pelas quais o mundo passava e que agregavam novas visões de mundo à luta política empreendida no Brasil.

No que se refere às imagens, elas eram geralmente publicadas na primeira página do exemplar, prática comum como já vimos, em outras publicações do

[185] Cf. Sem autor, Eleições administrativas para 1925-26: chapa aprovada na convenção do dia 7 de julho, **Voz Cosmopolita**, Rio de Janeiro, 15.07.1925. p. 2.

gênero. No *Voz Cosmopolita*, entretanto, observamos que o número de imagens cai em relação à sua primeira fase de circulação, quando se chamava *O Cosmopolita*. Temos aqui um total de apenas 9 imagens; se levarmos em consideração que esta segunda fase de circulação do jornal compreende um período mais longo, essa diminuição no conteúdo imagético fica ainda mais evidente.

Entre desenhos e caricaturas veiculadas no jornal, constatamos que além de algumas autorias serem recorrentes, se relacionam à uma produção imagética que já vinha sendo veiculada no periódico em sua primeira fase. Outro fator relevante diz respeito às características formais dessas imagens. Há um aumento de desenhos com traços mais rudimentares em relação às litografias mais rebuscadas circulantes na primeira fase da publicação, o que pode nos sugerir uma produção interna de imagens feita por colaboradores especialmente para veiculação no *Voz Cosmopolita*.

A retórica da unidade classista também insere no debate, mesmo que não diretamente, a ideia de classe trabalhadora como um todo. Em VC os conteúdos referentes à categoria profissional ainda se mesclam àqueles que tratam da questão da unidade do movimento operário como um todo, tendo em vista o forte potencial mobilizador do discurso sindical em voga no período e a política reformista de muitas dessas lideranças, algumas delas inseridas no próprio Centro Cosmopolita.

A partir do momento em que percebemos que ao longo da primeira e da segunda fase do jornal o número de imagens veiculadas em suas páginas sofreu uma diminuição (passando de 12 imagens em OC para 9 em VC) e levando em conta a grande circulação imagética observada nos jornais paulistas: *A Lanterna* e *A Plebe,* constatamos que existia uma profunda diferença entre as propostas editoriais construídas por cada publicação, o que reitera a ideia de que cada uma delas possuía suas próprias características.

O fato é que a diminuição da incidência de imagens nessas publicações foi significativa também na imprensa partidária como foi o caso dos periódicos oficiais do Partido Communista do Brazil, criados a partir do ato de sua fundação. A vinculação do Centro Cosmopolita ao próprio PC do Brazil pode ser um indício

dessa permanência. A mudança nas características formais observadas nessas imagens confirma outras formas de acesso e de produção dessas imagens, se antes muitas delas eram produzidas por artistas estrangeiros e tinham grande circularidade na imprensa operária não só brasileira[186], veremos que na imprensa partidária a participação de colaboradores profissionais começa e se delinear como prática constante. Passemos então ao surgimento da imprensa oficial do Partido Communista do Brazil.

1.6 A Classe Operária

A partir de agora, o olhar que destinamos às duas últimas publicações: *A Classe Operária* (ACO)[187] e *A Nação* (AN), muda um pouco de perspectiva, por se tratarem de publicações oficiais do Partido Communista do Brazil e que, portanto, carecem de atenção a alguns elementos diferenciados em relação aos periódicos analisados anteriormente vinculados, sobretudo, a sindicatos e ligas operárias compostas por uma cultura militante bastante diversificada se pensarmos em termos ideológicos.

O próprio surgimento do jornal *A Classe Operária* já coloca em evidência algumas dessas distinções, pois se dá mediante intervenção da Internacional Comunista como parte de um projeto político de amplo alcance das massas. O Partido Communista do Brazil já contava com a revista *Movimento Comunista* criada por Astrojildo Pereira e que circulou durante o ano de 1922 contendo uma série de textos acerca do Partido e suas filiações políticas. Não obstante, foi convocada pela Comissão Central Executiva (CCE) do Partido uma conferência dos delegados de células e núcleos em 1925, cuja pauta consistia em dois pontos centrais "1º) sobre o recrutamento de novos membros e sua organização em células de empresa; 2º) sobre a publicação de um jornal semanal de massas[188]", cujo objetivo era exercer

[186] Sobre os perfis de produção, circulação e autoria dessas imagens trataremos especificamente nos capítulos subsequentes.
[187] Todos os números de *A Classe Operária* analisados nesta pesquisa, correspondentes aos anos de 1928 até 1935, com algumas lacunas na série, encontram-se no Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista (CEDEM), armazenados no fundo: Archivio Storico Operaio Brasiliano (ASMOB) em propriedade do Instituto Astrojildo Pereira (AIP). Dispomos para fins de análise de um total de 57 exemplares do jornal *A Classe Operária*.
[188] PEREIRA, Astrojildo. Op. cit. p. 87.

um papel mais abrangente no movimento operário, diferente daquele que vinha sendo empreendido pela revista.

Dois meses depois da conferência surgia, no dia 1º de maio de 1925, o semanário *A Classe Operária*, sem que houvesse qualquer contrariedade à iniciativa[189]. Circulou, no entanto, apenas durante um curto espaço de tempo, sendo logo em seguida proibido. De acordo com Marcos Del Roio, o Partido se mobilizava no sentido de promover a "difusão de suas posições políticas por meio do periódico *A Classe Operária* que teve uma primeira fase curta (apenas 12 números)[190]". Conforme assinalam Carneiro e Kossoy, a publicação irregular d'A Classe Operária se deveu às circunstâncias descritas abaixo:

> Impressos em uma tipografia montada com maquinário de segunda mão, os exemplares eram empacotados e, em seguida, levados até as portas das fábricas onde eram vendidos por Octávio Brandão e outros militantes ao preço de dois mil réis, com direito a treze números. No entanto, mal concluía a primeira tiragem, a tipografia clandestina localizada à rua Frei Caneca teve que ser desativada e, com autorização do governo, transferiu-se para as oficina do jornal *O Paíz*, diário carioca.
> Ressurgiu em maio de 1928 para, mais tarde, entrar novamente na clandestinidade circulando de forma irregular. A partir de 6 de outubro de 1928 passou a ser impresso na tipografia de *O Jornal*, de Assis Chateaubriand, cuja infra-estrutura garantiu ampliar o tamanho da página. Com o reaparecimento de *A Classe Operária,* o PCB suspendeu a publicação de *O Jovem Proletário*, órgão porta-voz da Juventude Comunista lançado em 1927. Circulando como semanário até 1929, *A Classe Operária* ganhou popularidade chegando à tiragem de quinze mil exemplares. [...]
> O nº 9 alcançou venda de 9 500 exemplares, tiragem avaliada como "insignificante" considerados os dez milhões de trabalhadores do Brasil. [...]
> O sucesso alcançado pela *A Classe Operária* levou o governo a proibir a sua circulação em 1925, momento em que se preparava a impressão de 10 000 exemplares para o nº 10[191].

Apesar de efêmera em sua primeira fase[192], a publicação desponta como órgão central do PC do Brazil o que lhe garante legitimidade, pois é responsável

---

[189] Ibid. p. 89.
[190] ROIO, Marcos Del. Os comunistas, a luta social e o marxismo (1920-1940). In: RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão. (orgs.). **História do Marxismo no Brasil : Partidos e organizações dos nãos 1920 aos 1960.** Op. cit. p. 32.
[191] CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. (orgs.). op. cit. p. 68.

pela publicação de todos os informes do Partido, além das resoluções internas tiradas em conferências e reuniões promovidas pela diretoria. Entre diretores e colaboradores da equipe editorial estavam: Alcides Adett Brazil de Matos (alfaiate e diretor oficial do jornal), Octávio Brandão[193] e sua esposa Laura Brandão, Astrojildo Pereira que era o redator, Júlio Kengen e Hermenegildo Figueira (tecelões), João Borges Mendes (tecelão e posteriormente metalúrgico), Dalla, Déa e José Alfredo dos Santos (gráficos), Carlos Silva (gráfico e posteriormente ferroviário), José Cazini (metalúrgico), Abelardo Nogueira (empregado dos Correios), José Lago Molares (garçom), José Maria de Carvalho (trabalhador em padaria) e Hersch Schechter (estudante)[194].

Conforme podemos constatar a composição do grupo editorial reunia trabalhadores dos mais diversos ramos, o que reiterava a chamada do jornal que trazia a seguinte inscrição: “Jornal de trabalhadores, feito por trabalhadores, para trabalhadores”; frase essa que permaneceu sendo estampada no semanário mesmo após seu retorno à ativa, em sua segunda fase, quando o corpo editorial mudara, sendo composto por apenas cinco nomes[195].

A redação do jornal localizava-se à rua Marechal Floriano, número 172, no primeiro andar, embora esse sede se configurasse apenas num endereço formal do jornal, tendo em vista o cerco policial em torno da publicação. Em geral, as atividades eram divididas e espalhadas pela cidade e realizadas clandestinamente, mesmo no concernente à venda e distribuição do periódico, para desbaratar a perseguição da polícia[196]. De acordo com Astrojildo Pereira, durante os períodos de maior repressão o jornal travou uma luta árdua para tentar se manter em circulação, segundo ele:

---

[192] De acordo com Ronald H. Chilcote: “Em sua fase inicial *A Classe Operária* teve 12 números publicados no período de três meses, a partir de 1º de maio de 1925. Ressurgiu em 1928 e continuou até meados de 1929, quando foi reprimida pelo governo e dali em diante surgiu clandestinamente durante um breve período, em 1935, e, depois de 1945 até princípios da década de 50”. Cf. CHILCOTE, Ronald H. **Partido Comunista Brasileiro: conflito e integração.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982. p. 64.

[193] Octávio Brandão também foi um dos fundadores do jornal.

[194] BRANDÃO, Octávio. **Combates e Batalhas: memórias.** Vol. 1. Alfa-Ômega, 1978. pp. 301-318.

[195] Cf. Sem autor. Aqui estamos de novo. **A Classe Operária**, Rio de Janeiro, 01.05.1928, p. 1.

[196] Cf. BRANDÃO, Octávio. Op. cit. p. 305.

> Dezenas de tipografias, tanto pertencentes a amigos do Partido, como de propriedade do Partido, foram invadidas e empasteladas; muitas dezenas de camaradas, incumbidos de sua redação ou da sua administração, caíram nas garras da reação, submetidos às piores torturas; mas *A Classe Operária* reaparecia sempre, e já então como órgão central do Partido Comunista do Brasil. As condições criadas pela rigorosa clandestinidade levaram a essa mudança em sua feição primitiva[197].

Quando fala em “feição primitiva” Pereira se refere à mudança efetuada na diagramação no jornal que passa a apresentar um formato bastante rudimentar em alguns exemplares que circularam após 1930, nos quais percebemos que o texto era datilografado e diagramado em colunas largas. Além disso, o *layout* do título do periódico também sofre mudanças na fonte e nos símbolos que acompanham. A foice o martelo vão sendo reinterpretadas ao longo dos anos, ora compondo parte da letra “o” no título, ora separando as duas palavras “Classe Operária” e impressa no interior de uma coroa de louros, numa proposta visual muito semelhante ao brasão do utilizado pelo exército da URSS, conforme podemos observar nas figuras abaixo:

FIGURA 1



Autor não identificado. **A Classe Operária**, Rio de Janeiro, nº 94, 28.07.1930. p.1. CEDEM.

FIGURA 2



Autor não identificado, **Brasão de armas da URSS**.
Fonte: http://saber.sapo.pt/wiki/Brasão_de_armas_da_União_Soviética[198]

[197] PEREIRA, Astrojildo. Op. cit. p. 98.
[198] Brasão adotado pela URSS em 1923 e utilizado até 1991. Para maiores informações ver: http://saber.sapo.pt/wiki/Brasão_de_armas_da_União_Soviética. Acesso em: 28.02.2014.

No tocante à diagramação d' *A Classe Operária*, outro elemento importante é o perfil adotado pela publicação, sobretudo, no que diz respeito à funcionalidade do jornal. É perceptível a semelhança entre a proposta desses periódicos partidários em relação aos jornais produzidos na França no período pré-revolucionário que antecede o 1789. A tradição parece se manter através de uma série de elementos na imprensa operária e mormente partidária brasileira. No contexto em que é criado no Brasil, *A Classe Operária*, filia seu conteúdo às bandeiras de luta da União Soviética, publicando uma série de textos sobre o marxismo-leninismo em seus exemplares iniciais, com o objetivo claro de fomentar a consciência classista nas massas como degrau para a futura revolução comunista. Segundo Fábio da Silva Souza, "a maioria dos impressos comunistas foi editada em quatro páginas e tinha o formato tabloide", embora tal formato variasse, pois "alguns números de A Classe Operária saíram com seis, oito e até 16 páginas[199]".

O jornal, portanto, passa a ter papel central na vida da militância comunista, ele é um dos principais mecanismos de formação e informação política, tal característica se assemelha àquela suscitada na França às vésperas da revolução de 1789 quando, conforme salienta Popkin: "os jornais se tornaram a principal forma impressa na qual a luta revolucionária pela legitimidade política se articulou[200]". *A Classe Operária* está inserida num contexto de forte disputa ideológica, mas não apenas isso, se insere em meio à disputa pela própria legitimidade do movimento operário. O partido se coloca como a vanguarda do proletariado brasileiro e, nesse sentido, ao jornal caberia o papel de porta-voz das ideias revolucionárias.

É interessante também pensarmos na articulação histórica empreendida por essas tendências políticas dentro do movimento operário através de sua mídia impressa. A política da Partido visava a remodelação do próprio sistema sindical no país. De acordo com as prerrogativas da IC, o modelo sindical implementado deveria

---

[199] SOUSA, Fábio da Silva. Dos e Para os Operários: Questões metodológicas de pesquisa em jornais comunistas (*El Manchete* e *A Classe Operária*). In: **Revista de História Comparada, Dossiê América Latina: Identidades.** Rio de Janeiro, vol. 6, número 2, dezembro 2012. p. 57. Disponível em: http://www.hcomparada.historia.ufrj.br/revistahc/artigos/volume006_Num002_artigo003.pdf Acesso em: 22/02/2014.

[200] POPKIN, Jeremy D. Jornais, a nova face das notícias. In: DARNTON, Robert; ROCHE, Daniel (orgs.). **A Revolução Impressa: A Imprensa na França, 1775-1800.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996. p. 199.

compreender os sindicatos por indústria e não por ofício ou cooperativista[201], e essa política já vinha sendo articulada pelos comunistas através da imprensa, junto, inclusive, ao jornal *Voz Cosmopolita*, cujo papel fundamental, segundo Ângela de Castro Gomes seria justamente reorganizar e ativar os sindicatos no modelo proposto[202].

A Classe Operária acaba adquirindo um potencial de articulação política fortíssimo, na medida em que suas páginas incorporam o papel de "agentes" de determinada causa, a partir da atuação impressa dessas lideranças. Essa função se faz clara na própria narrativa de Pierre Broué quando escreve que "em 1929, *A Classe Operária* propõe a Prestes, que ela chama de 'o heroico general' , ser candidato do PCB à presidencial sob a bandeira da 'união da classe média e do proletariado'[203]". Broué se reporta ao próprio jornal, não ao Partido, tampouco a alguma liderança comunista, é *A Classe Operária*, o semanário, que confere a Prestes o título honorífico e que o convida a candidatar-se, pois a publicação é considerada "voz orgânica" do Partido.

Outra diferença considerável que percebemos em relação aos jornais anteriores, sobretudo aqueles de conteúdo ácrata, diz respeito às imagens veiculadas na publicação. Em *A Classe Operária* as imagens nem sempre são publicadas na página inicial do exemplar, tampouco possuem dimensões consideráveis, como podemos perceber em outros jornais. Elas eram veiculadas com menor incidência, se considerarmos o número de exemplares e o período de circulação do jornal, e várias estabeleciam uma relação direta com o texto do seu entorno, inseridas como ilustração da narrativa.

Contabilizamos um total de 24 imagens ao longo dos anos de 1928 a 1940 o que demonstra que o conteúdo imagético não era uma prioridade para ACO diferentemente do que ocorre com *A Nação,* periódico também oficial do Partido Communista do Brazil que veiculou em suas páginas imagens com incidência consideravelmente maior. No entanto, esse fato não é suficiente para que

[201] GOMES, Ângela de Castro, Op. cit. p. 29.
[202] Ibid. p. 169.
[203] BROUÉ, Pierre. **História da Internacional Comunista 1919-1943.** Tomo I. São Paulo: Sundermann, 2007. p. 557.

desprezemos o conteúdo imagético d'*A Classe Operária* tendo especialmente em vista, a importância de suas incidências temáticas.

Entrementes, devemos atentar particularmente ao perfil de cada publicação. *A Classe Operária* não foi o único periódico oficial do Partido Communista do Brazil, mas dividiu espaço com o jornal *A Nacão,* cuja presença de conteúdo imagético foi maior, não apenas no concernente às caricaturas, gravuras e ilustrações, como também no condizente às fotografias, que se destacam pelo grande volume em que são publicadas, ostensivamente mais presentes do que em *A Classe Operária.* As duas publicações dividiram espaço em determinados períodos e, apesar de serem dirigidas por membros do Partido apresentam diferenças sensíveis, inclusive naquilo que diz respeito à periodicidade de sua circulação. Passemos então ao sexto e último jornal selecionado para o presente estudo: *A Nação*.

1.7 A Nação

A Nação (AN)[204] foi o primeiro diário comunista publicado no Brasil; surge não como órgão oficial do Partido, mas se coloca a serviço dele, já que o título estava em propriedade do professor de Direito Leônidas de Resende, contando com Adalberto Coelho como secretário e Januario Pigliasco como gerente. A partir de 1927 o diário passa a circular sob a tutela do Partido Communista do Brazil, embora o diretor do diário continuasse sendo Resende. A redação e administração localizavam-se à rua 13 de Maio, no primeiro andar de um dos prédios do centro da cidade.

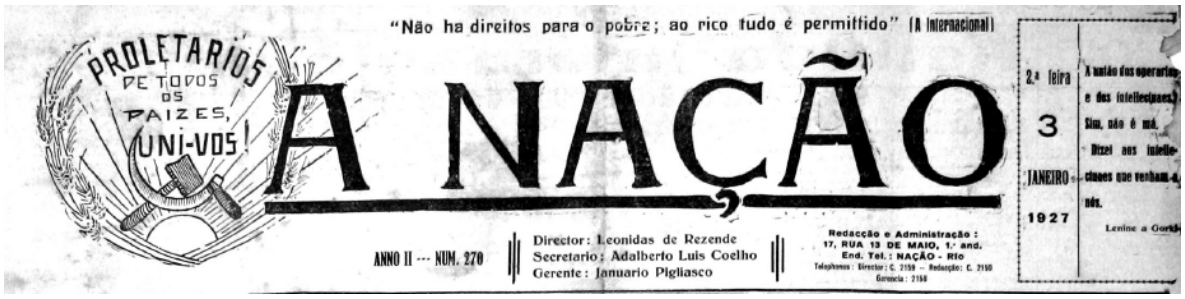
A passagem do jornal à influência do Partido se dá em meio à política da IC de frente única, desta maneira *A Nação* congrega através de suas páginas uma série de conteúdos acerca da política sindical no Brasil, relatando reuniões e conferências promovidas por sindicatos e registrando boa parte desses encontros através da fotografias que acompanhavam a narrativa acerca dos eventos. De

[204] Todos os números de *A Nação* analisados nesta pesquisa, correspondentes ao ano de 1917, com algumas lacunas na série, encontram-se no Centro de Documentação e Memória da Universidade Estadual Paulista (CEDEM), armazenados no fundo: Archivio Storico Operaio Brasiliano (ASMOB) em propriedade do Instituto Astrojildo Pereira (AIP). Dispomos para fins de análise de um total de 186 exemplares do jornal *A Nação.*

acordo com Marcos Del Roio, o jornal contava ainda com Astrojildo Pereira e Octávio Brandão na redação, teóricos comunistas, em contrapartida, Leônidas de Resende carregava consigo a bagagem positivista de ideias[205]; a associação de forças entre eles já denunciava por si só a política da frente única.

No que diz respeito à apresentação formal de *A Nação*, o jornal trazia no canto esquerdo, no cabeçalho, brasão muito semelhante àquele publicado por *A Classe Operária*, com a diferença que no primeiro a foice e o martelo voltavam-se para a direita, sobre o sol que com seus raios de luz funcionava como base para a frase do manifesto comunista de Marx e Engels: “proletários de todos os países, uni-vos!”, mesma inscrição presente em ACO, embora no período inicial de sua circulação o texto fosse disposto acima do título do jornal. Abaixo, podemos observar tais diferenças gráficas através da imagem do cabeçalho de *A Nação*:

FIGURA 3



Autor não identificado, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 270, 03.01.1927. p.1.

A Nação, usualmente, contava com um total de quatro páginas, todavia esse número costumava variar, sobretudo nas edições comemorativas, nas quais o volume de páginas aumentava. O jornal dispunha ainda de uma página inteira dedicada ao movimento sindical, publicando nesse espaço não apenas informes sobre reuniões e assembleias, como também denúncias referentes à exploração do trabalho dos empregados em diversos ramos de comércio e dos operários das fábricas. Nessa seção a chamada aos trabalhadores era incitada pelas palavras de ordem: “Nem mais um operário fora dos sindicatos!”, reforçando o trabalho do Partido pela organização dos sindicatos de indústrias.

[205] ROIO, Marcos Del. Os comunistas, a luta social e o marxismo (1920-1940). In: RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão. (orgs.). **História do Marxismo no Brasil: Partidos e organizações dos anos 1920 aos 1960.** Op. cit. p. 33.

Em geral a primeira página abrigava textos acerca da situação nacional do movimento operário, contando com fotografias que ora se apresentavam como registros das reuniões promovidas por sindicatos, ora agiam como elemento de legitimação das denúncias impetradas por trabalhadores acerca de suas penosas condições de trabalho. Na segunda página a seção “Hoje” trazia informes atualizados sobre as atividades que variavam de reuniões promovidas por ligas operárias e associações sindicais até peças teatrais, filmes em cartaz nos cinemas, aniversários, noivados e festas populares; ainda que uma seção especial chamada “Teatros e Cinemas” fosse dedicada apenas para a divulgação de tais atividades culturais e de lazer. A terceira página era dedicada ao movimento sindical e à coluna intitulada “Novas Assinaturas: a luta contra o capital precisa de capital”, cujo conteúdo vinha em forma de apelo emitido pelo grupo editor em busca de novas assinaturas [206] . A página final hospedava uma interessante seção chamada “Desportos”, cujos informes transitavam em torno dos campeonatos esportivos variados entre eles: futebol, remo e natação.

Entre as múltiplas atividades desenvolvidas pelo diário *A Nação*, enquanto órgão a serviço do Partido Communista do Brazil, a principal delas foi, inegavelmente, a articulação política, não se restringindo tão somente à reorganização sindical, mas cumprindo também o papel de promotor de alianças, condizente ao seu surgimento já que tratava-se, inicialmente, de uma publicação liberal, perfil esse que foi transformado após o PC do Brazil assumir o controle do jornal. Questões internas do Partido também ganhavam destaque nas páginas de AN, com destaque à arregimentação e ao apoio conferido à Juventude Comunista do Partido. De acordo com Dainis Karepovs, já nos primeiros anos em que o jornal circulou produziu-se em *A Nação* uma forte agitação em torno da organização da

[206] A Nação contava com assinaturas nacionais e internacionais. No Brasil, as assinaturas anuais custavam 33$, enquanto as semestrais custavam 20$. Ainda era possível contratar a assinatura por 9 meses no valor de 28$ ou por 3 meses custando 10$. O lembrete publicado abaixo desses valores atentava para o fato de que as assinaturas deveriam ser pagas adiantadas. Fora do Brasil a assinatura anual custava 60$, enquanto a semestral custava 33$.

Juventude Comunista[207], o diário ainda promovia em suas páginas o debate acerca das condições de trabalho dos jovens no Brasil, denunciando:

> As penosas e precárias condições de trabalho, os baixos salários ofertados pelas empresas, a péssima alimentação que consumiam, as extensas jornadas de trabalho, a sua condição de reserva de mão de obra para provocar o rebaixamento dos salários – e, em consequência, jogá-los contra os trabalhadores mais velhos -, as agressões e tratamentos desrespeitosos a que eram submetidos os jovens por parte das chefias. Além disso, chamava-se a atenção dos jovens trabalhadores para a importância da educação e do lazer. Estas matérias envolviam as mais variadas categorias profissionais: trabalhadores têxteis, vendedores de jornal, alfaiates, telefonistas, engraxates, aprendizes metalúrgicos, trabalhadores da construção civil, trabalhadores na indústria de fogos de artifício, trabalhadores em fábricas de bebida. Estes textos, de modo geral encerravam-se com apelos para que os jovens se organizassem, sendo que, por vezes, os apelos ora apontavam às suas organizações de classe, ora, posteriormente, à Juventude Comunista[208].

Associada ao zelo que o jornal mantinha para com as questões relacionadas à juventude militante, entravam em pauta os debates acerca do militarismo e, portanto, do serviço militar obrigatório[209], cuja posição contrária sustentada pelo grupo editor argumentava no sentido de que tal convocação consistia em mais uma dolorosa espécie de sanção imposta pelo Estado aos jovens brasileiros pobres. O diário comunista foi incansável na tarefa de chamar os jovens à política, os conclamando para que participassem do movimento estudantil nas escolas e universidades e também para que se juntassem às comemorações do 1º de Maio[210].

Além disso, *A Nação* atuou igualmente no comando da campanha a favor do Bloco Operário e Camponês, acolhendo em suas páginas boa parte do conteúdo narrativo e imagético referente às atividades públicas e internas do movimento, tais como: manifestações, cujos primorosos registros fotográficos nos fornecem indícios acerca da composição social desses atores políticos que se expunham à câmera não somente em meio à multidão das ruas, como também em reuniões internas do

---

[207] KAREPOVS, Dainis. A Nação e a Juventude Comunista do Brasil. In: **Cadernos AEL, Edição Comemorativa: Trabalho e Política.** vol. 17, número 29, 2010. p. 192. Disponível em: http://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20750_arquivo.pdf Acesso em: 28/07/2014.
[208] Ibid. pp. 193-194.
[209] Essa iniciativa do governo tinha como base a Lei nº 1.860 que estabelecia a convocação militar através de sorteio. *A Nação* argumentava que o serviço militar acabava recaindo sobre os jovens mais pobres da sociedade brasileira. Cf. Ibid. p. 196.
[210] Ibid. p. 200.

movimento e pleitos eleitorais. O jornal ainda veiculou em suas páginas o programa de 13 pontos do BOC, cujo objetivo como pontua Chilcote era “construir uma frente proletária para as eleições de fevereiro[211]” de 1927. *A Nação* se configurou como o verdadeiro baluarte das campanhas promovidas pelo Partido e, segundo Astrojildo Pereira, sustentou também grandes batalhas contra:

> O fascismo, contra o integralismo, contra a condenação de Sacco e Vanzetti, em defesa da Revolução Russa, que se consolidava, mas sempre ameaçada pela reação imperialista, e da Revolução Chinesa, que seguia um curso extremamente difícil, etc. A mesma coisa em relação a problemas nacionais e locais – através de denúncias políticas e econômicas, de apoio às greves operárias, de incentivo às lutas populares, de desmascaramento da imprensa reacionária. Mas a campanha sobre a qual concentrou *A Nação* suas melhores baterias foi aquela que teve de sustentar pela própria sobrevivência[212].

De fato, *A Nação* empreendeu uma luta árdua para se manter em circulação diante da incisiva reação do governo; luta essa que só teve fim quando entra em vigor no governo de Washington Luís a chamada “Lei Celerada[213]” em 1927. De acordo com Dulles, Octávio Brandão e Everardo Dias percorreram a cidade de São Paulo em busca de donativos tentando evitar o fechamento do jornal que sofria com os parcos recursos que tinha, o que ajudou apenas temporariamente[214]. A decisão de encerrar as atividades do diário comunista parte do próprio Partido que, vendo o cenário de repressão instalado, opta por encerrar as atividades sem prejuízo do maquinário e das sedes no receio de que pudessem ser invadidas e depredadas pela polícia. Segundo Pereira, houve quem julgasse prematura a decisão de encerrar as atividades da publicação, o que causou decepção em alguns membros do Partido, que viam a atitude como “um recuo desnecessário em dias de aguçamento de luta política[215]”.

---

[211] CHILCOTE, Ronald. H. Op. cit. p. 64.
[212] PEREIRA, Astrojildo, Op. cit. pp. 104-105.
[213] A Lei Aníbal de Toledo, popularmente conhecida como “Lei Celerada”, como é citada em *A Nação,* criminalizava os delitos de caráter ideológico e agitações que pudessem causar transtornos à ordem social, nesse sentido autorizava o governo o fechar qualquer organismo político que agisse promovendo “desordens”.
[214] Cf. DULLES, John W. Foster. Op. cit. pp. 255-256.
[215] PEREIRA, Astrojildo. Op. cit. p. 108.

O diário comunista AN tinha uma particularidade muito especial em relação *A Classe Operária* no tocante veiculação de imagens em suas páginas. Um verdadeiro duelo de retratos e caricaturas era lançado ao leitor através das imagens que apresentavam as feições de lideranças comunistas *versus* os chamados "inimigos da causa proletária", contribuindo para com essa cultura militante através do incentivo à construção dessas múltiplas concepções visuais que surgem acerca dos principais personagens citados pelo jornal em meio às disputas de caráter político-ideológico. Com humor ácido, as caricaturas inserem a temática da política nacional e dos conflitos internacionais, expondo ao leitor as mazelas sociais através do riso e da ironia.

Em *A Nação* percebemos uma diluição da composição formal desse conteúdo imagético na diagramação da página. As imagens variam suas dimensões e a localização nas páginas, falamos aqui no plural pois outra transformação efetuada em AN diz respeito à plena integração das imagens em meio ao conteúdo escrito do jornal. Não existe mais um espaço especialmente conferido à imagem no exemplar. As imagens transitam entre os vários números da publicação impondo ao nosso olhar uma sensação de organicidade entre textos e imagens, algo até então muito apartado se nos reportamos à diagramação praticamente padrão constatada até agora, tendo em vista os recursos utilizados pelos outros períodos operários e sindicais desse início de século no Brasil.

Há que se levar em conta também as evoluções técnicas produzidas no país no que se refere à impressão e integração entre textos e imagem, aprimoramentos que demoraram um pouco até se afirmarem no Brasil, sobretudo, por contarem com o trabalho de profissionais estrangeiros com conhecimentos mais profundos acerca dos novos processos de tipografia, nos quais a preocupação com a ordenação do espaço era mais evidente[216]. Essa relação é possível junto ao diário AN, graças à aproximação dela de grandes casas de impressão, durante a constante fuga da repressão. Nesses locais, o maquinário e o conhecimento acerca da composição

[216] Para maiores informações sobre os aprimoramentos dos processos técnicos de impressão ver: ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Do gráfico ao fotográfico: a presença da fotografia nos impressos. pp. 60-95. In: CARDOSO, Rafael (org.). **O design brasileiro antes do design – aspectos da história gráfica, 1870-1960.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

visual do impresso eram melhor empregados pelos profissionais, também em virtude disso é que acompanhamos ao longo do tempo tantas mudanças na apresentação de *A Nação.*

Há ainda outro recurso a ser considerado, a fotografia. Percebemos que nas décadas de 1910 e 1920 a incidência delas nos jornais operários e sindicais analisados é mínima, enquanto na década de 1930 a fotografia passa a acompanhar praticamente todos os exemplares de *A Nação*, com a publicação não somente de imagens importadas, como pode ser imaginado num primeiro momento, devido à tutela partidária do jornal e o intercâmbio de conteúdos empreendido pela diretoria da publicação. As fotografias apresentam também eventos e fatos locais pertinentes à cultura popular, tais como: reuniões, registros de pleitos eleitorais, manifestações de rua, imagens de fábricas, de cenários urbanos onde a população pobre vivia, etc.

É particularmente interessante pensarmos nessas diferenciações existentes entre ambas as publicações considerando, sobretudo, que, todas elas agiram no sentido de promover uma experiência no seu leitor que vai além da narrativa escrita. Em se tratando de um público em que o grau de analfabetismo não poderia ser desprezado, especialmente no que diz respeito à população pobre, a inserção da experiência visual que era inaugurada desde o cabeçalho do jornal, oferecia a oportunidade de vivenciar essas questões políticas de uma maneira muito particular àquele que manuseava o jornal. Sabe-se que as reuniões operárias promoviam a leitura em voz alta de alguns textos publicados no periódico, a fim de tornar acessível o conteúdo impresso àqueles trabalhadores que não possuíam educação formal, mas o fato é que as imagens eram universais, acessíveis a todos, ainda que a apreensão dos seus conteúdos se desse de maneira bastante particular.

2. A EXPERIÊNCIA IMAGÉTICA NAS IMPRENSA OPERÁRIA E SINDICAL

> *O acento colocado sobre o método crítico para todos os trabalhos ligados à epistemologia da história é um sinal irrefutável: ele é um aspecto chave. Por quê não existe história sem crítica? A resposta é sempre a mesma, a começar por Langlois e Seignobos até Bloch e Marrou: se referindo ao passado, a história é, por consequência, o conhecimento através de vestígios.*
>
> Antoine Prost. **Doze lições sobre História.**

A tradição do desenho de imprensa ligada ao movimento operário e sindical brasileiro deve ser pensada em relação ao surgimento de uma cultura de produção e de reprodução desse tipo de manifestação artística na França desde o século XVIII, quando esta tradição começa a se fazer marcante enquanto ferramenta verdadeiramente funcional no domínio público, capaz de proporcionar mais do que a simples compreensão de símbolos, a partir das múltiplas reações que ela tenciona atingir, seja no domínio de sensibilização particular, seja nos espaços onde existem redes de interação entre os sujeitos, ou, mais precisamente, num espaço de manifestações coletivas.

Partindo desse ponto de vista, nos propomos pensar os elementos conceituais relativos à imagética política, levando em conta o referencial francês, a fim de melhor limitar o foco desta análise a partir de uma abordagem comparativa que estará centrada sobre dois pontos principais implicados ao longo desse processo: as *variáveis*, isto quer dizer, os elementos que são necessariamente tocados pela dinâmica da história e que, portanto, sofrem mudanças em relação ao tempo e ao espaço, e as *invariáveis*, a saber os dados constitutivos do processo identitário, que são caracterizados justamente por uma lógica de funcionamento mais lenta e, consequentemente, menos alterada durante o curso da curta duração.

2.1 O modelo francês: um olhar mais aprofundado sobre o nascimento do desenho de imprensa

O desenho de imprensa de trato político, considerado como uma manifestação artística moderna, reivindica suas origens ao fim do século XIII, em paralelo à própria evolução técnica da imprensa, incluindo o processo de desenvolvimento dos recursos de impressão e de composição dos elementos na página. Isso nos reporta às discussões posteriores em torno da necessidade de integração entre imagem o texto, de maneira a promover uma unidade mais harmoniosa, não somente em termos estéticos, como também no que diz respeito à compreensão do conteúdo por parte do leitor, considerando sua capacidade de assimilação de apropriação desse substrato apresentado pelo jornal de maneira mais homogênea.

Além dos aprimoramentos técnicos, devemos também pensar acerca das particularidades de um período histórico que lança luz sobre uma série de acontecimentos promotores de série de mudanças na forma de compreender o papel da imprensa na sociedade, transformando o desenho político numa ferramenta de resistência. A modernização da imprensa esteve sempre associada às consideráveis inovações engendradas pelo efeito da Revolução Industrial, não somente em termos de maquinário, como também no que concerne à divisão do trabalho, embora essas mudanças não tenham se manifestado imediatamente.

No fim do século XVIII, os gráficos se encontravam bem diferentes daquilo que havia previsto a utopia funcional da *Encyclopédie* [217]; de acordo com Minard, “a gráfica é toda apertada, barulhenta e encardida, como os homens que nela trabalham[218]”, o que demonstra as dificuldades encontradas por esses profissionais ao longo de suas atividades. Depois de um século, essa estrutura de trabalho ainda não sofrera consideráveis mudanças: nesse ínterim “as tarefas eram distribuídas em acordo com as habilidades individuais, sabendo-se que não existia uma divisão clara de trabalho [219] ”. Todo esse sistema bastante improvisado nos leva a pensar numa irregularidade constante no fluxo de produção

[217] Cf. MINARD, Philippe. A Agitação da força de trabalho. In: DARTON, Robert; ROCHE, Daniel (orgs.). **Revolução Impressa: a imprensa na França 1775-1800.** São Paulo: Edusp, 1996. p.160.
[218] Ibid. p.160.
[219] Idem.

e circulação desses conteúdos elaborados pelos serviços gráficos durante esse período[220].

A Revolução Francesa não modificou muito esse espaço de trabalho, tampouco produziu um repertório técnico novo. Por outro lado, ela saiu vitoriosa no domínio da promoção de uma "nova atmosfera nos locais de trabalho", isto é, ela desenvolveu uma vontade reivindicatória que motivou uma parte dos empregados gráficos na luta pelo aumento de seus direitos e pela manutenção de sua capacidade de comercialização. Exatamente nesse momento é que começam a surgir os organismos representativos dos tipógrafos. Desta maneira, Minard assinala que:

> Só as circunstâncias excepcionais da Revolução podem explicar tal situação. Os operários participavam da agitação política em geral, e é possível encontra-los fazendo sua parte nas manifestações políticas. Várias vezes em 1970 os jornais noticiaram contingentes de impressores marchando sob uma bandeira proclamando "Liberdade de imprensa!" ou "A imprensa, a tocha da liberdade". São pronunciamentos políticos, mas que têm óbvias conotações sociais: uma imprensa livre significa uma abundância de trabalho para os gráficos.
> Os trabalhadores também se estavam organizando institucionalmente. Em 27 de julho de 1790, eles fundaram uma associação de ajuda mútua, cujos estatutos chegaram até nós com o título de "Regulamentos Gerais dos Impressores Tipográficos de Paris"[221].

Dito de outra forma, apesar do atraso nas inovações técnicas, a imprensa toma um papel importante num período em que a propaganda política revolucionária estava, sobretudo, alocada nas páginas da imprensa e dos mais variados panfletos; "a imprensa revolucionária esteve entre as principais instituições que contribuíram para a estruturação de uma nova dimensão da cultura política na França[222]". Essa reconfiguração de amplitude da imprensa revolucionária coloca em evidência a questão da censura, um ponto delicado si consideramos que "a monarquia tolerou muitas manifestações impressas, contanto que tratassem de um combate dos vícios ou dos inimigos da nação[223]".

---

[220] Ibid. p. 167
[221] Ibid. p. 171.
[222] POPKIN, Jeremy D. Jornais: a nova face das notícias. In: Op. cit. p. 199.
[223] Cf. FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica do humor.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999. p. 67.

Associada à expansão da liberdade de imprensa, devemos assinalar o crescimento da produção de gravuras políticas. Durante o primeiro quarto do século XVIII, a crise financeira pela qual passou o governo francês, no concernente às reivindicações do Parlamento ligadas à diminuição do poder do Rei, logo após a convocação dos "Estados Gerais", gerou uma abertura maior para o debate político, o mesmo ocorreu com os profissionais engajados no *métier* de produção de gravuras com base nos discursos políticos professados. Além disso, os temas sociais começam a ganhar um crescimento de igual magnitude. Em "1835 o rei coloca em votação uma lei restabelecendo uma censura específica sobre as caricaturas[224]", período no qual observamos mais largamente as incursões desses artistas pela chamada *caricatura de costumes*.

Não obstante, a censura continuou conectada ao fluxo dos acontecimentos, e, por isso mesmo, oscilou na promoção de períodos de maior ou menor espaço de efervescência da crítica política. É evidente que durante o período revolucionário a produção de gravuras políticas veiculada nos jornais é ostensivamente maior, como forma de transgredir uma ordem que se faz flutuante a todo o instante.

> Essas gravuras eram ao mesmo tempo um meio de educação política e um testemunho das ideias populares. Muitas delas fazem parte de uma cultura oral que, depois de ter sido silenciada pelo absolutismo e pelo iluminismo, reviveu com a Revolução e teve parte na sua ascensão[225].

Por outro lado, o desenho satírico, falando mais genericamente, nos reporta a um período mais distante da história, ele era produzido antes mesmo da monarquia, para fazer circular as imagens idealizadas da natureza, os retratos de personalidades importantes, as imagens religiosas e as cenas de família[226]. No entanto, há uma diferença importante a ser considerada, para que seja possível compreender com maior clareza porque nos centramos unicamente sobre o desenho

---

[224] THIVILLON, Séverine. **La caricature dans les médias.** Institut d'Études Politiques de Lyon. Université Lumière Lyon II. 2003. p. 11.
[225] REICHARDT, Rolf. Estampas: imagens da Bastilha. In: DARTON, Robert; ROCHE, Daniel (orgs). Op. cit. p. 311.
[226] Ibid. p. 309.

de imprensa[227]. Trabalhamos aqui, em cima de um conceito mais específico, que compreende a caricatura e a charge em relação ao seu suporte, como formas constitutivas de uma expressão artística caracterizada, notadamente, e particularmente na França, por uma tradição que produziu dois caminhos distintos onde esse tipo de gravura de conteúdo visual e textual vai se manifestar. Partimos então, da diferença existente entre a *caricatura de costumes*, a qual mencionamos anteriormente, e a *caricatura política*.

A *caricatura de costumes* (ou o desenho de costumes), mais antiga e portanto situada sobre o terreno da sátira que se projeta em direção às questões morais, tem por finalidade provocar o riso a partir de um desenho que coloca em evidência os costumes e as modos de diferentes grupos sociais, através da exploração do lado ridículo de seus gestos e atitudes que se manifestam, seja na vida privada, seja no domínio público. Se concentrado, fundamentalmente, sobre o meio burguês e a nobreza, esse tipo de expressão artística perdeu muito de sua popularidade no início do século XX, em razão da superexploração de temas pornográficos de uma aristocracia em decadência que suscitava pouco interesse de um público leitor inserido em um contexto de profundas mudanças sociais e políticas.

> No início do século XX, e, apesar do talento dos desenhistas, o pensamento dos jornais de costumes parece degenerar até o ponto de se refugiar em domínios discutíveis. Ora, esse é o momento onde a caricatura política vai alcançar uma violência extraordinária. Certamente, depois de alguns anos existiria uma imprensa satírica extremista. Ao menos podemos dizer que ela foi de qualidade medíocre ou de difusão limitada. Foi o caso, por exemplo, do *Père Peinard* que tinha retomado desde 1889 o tom popularesco inaugurado cem anos mais cedo pelo *Le Père Duschesne*: ele passou a abrigar caricaturas em suas páginas a partir de 25 de maio de 1890[228].

[227] Segundo Doizy, o desenho de imprensa nasceu em 1830 na França, através da combinação de dois fatores principais: a revolução política e social que levou a uma verdadeira ebulição no domínio das ideias e promoveu uma grande liberdade de expressão, e as inovações nas técnicas de impressão dos jornais, mas, sobretudo, de produção de imagens, notadamente com a emergência da litografia. Cf. DOIZY, Guilhaume. **Quel avenir pour le dessin de presse ?** Texte de la conférence donnée le 26 septembre 2008 à la BPI. p. 6. http://editionsdelabibliotheque.bpi.fr/livre/?GCOI=84240100382470&fa=complements. Acesso em: 14/03/2015.

[228] LETHÈVE, Jacques. **La Caricature sous la IIIe République.** Paris: Armand Colin Éditeur, 1986. p. 60. [Tradução da autora].

A caricatura política, aquela que obteve mais popularidade durante e depois do período revolucionário, e que está fortemente centrada na crítica política propriamente dita, utilizava recursos artísticos para criar uma imagem risível e deformada do personagem representado, invocando, por vezes, o sarcasmo e o ridículo para conceber uma série de desconstruções sobre aqueles que se fazia conhecer em seu produto final. Enquanto a caricatura de costumes se utilizava frequentemente de personagens imaginários para estabelecer uma conexão com a realidade, a caricatura política, contrariamente, fixa a identidade do personagem ou da cena representada. É como se ela quisesse mostrar que a imagem forjada corresponde à essência do fenômeno representado, o qual não somos capazes de perceber, senão a partir do momento em que o artista retira essa espécie de véu que *cobre e esconde a alma do real,* impedindo o espectador de ver aquilo que lhe parece essencial.

Sem embargo, há uma profunda relação entre esse tipo de criação artística e o tempo. *O real* tão visado pelo desenho satírico, é pontual e contextual. Esse *real* não existe, senão em função de um momento determinado, de um fato excepcional, de uma expressão significativa. É a partir do acontecimento que se dá o seu nascimento. Levando em conta esse ponto, podemos melhor refletir sobre a incapacidade de uma caricatura política de se fazer compreender por ela mesma, se completamente isolada. O espectador não será capaz de compreender um motivo satírico no desenho de imprensa se ele não conhece o contexto e mesmo a cultura de onde o mesmo provém[229]. Essas imagens políticas:

> Não se interessam, senão por aquilo que elas revelam sobre os fatos e as mentalidades políticas: o que conta não é sua qualidade estética eventual, mas o seu valor funcional de representação, assim como suas condições de criação, de difusão, de recepção ou de rejeição pela sociedade na qual elas tomam lugar, mesmo se o seu valor artístico pôde de alguma forma favorecer a sua acolhida[230].

O desenho de imprensa coloca em evidência um jogo de reciprocidade que se faz entre o artista e o jornal. Ele exprime uma dinâmica de presenças, a presença

[229] Essa premissa nos será essencial mais tarde para a compreensão das mudanças e do processo de ressignificação que cartas imagens vão sofrer no contexto brasileiro.
[230] RICHARD, Bernard. **Les emblèmes de la République.** Paris: CNRS Éditions, 2012. pp. 15-16. [Tradução da autora].

do desenho sobre a página de um veículo que circula em diferentes territórios em relação ao reforço de uma tomada de posição do jornal desde a escolha para a publicação da gravura. Segundo Lethève, “o caricaturista foi feliz ao confiar sua obra ao jornal, capaz de multiplicá-la e dotá-la da convivência do leitor e do jornal; por seu turno, ele ganha em aprovação e mesmo algumas vezes em influência, pois a caricatura confere clareza e habitualmente reforça sua ação e sua opinião[231]”. Existe ainda uma terceira presença, essa mais abstrata, porém, não menos importante. Ela se manifesta pelo desenho propriamente dito, a partir do momento em que os traços e as configurações de montagem do personagem ou da cena oferecem aos leitores os signos de um real que já é independente do artista quando de sua circulação.

Em todo caso, devemos notar que o desenho de imprensa é o resultado também do aumento do número de gráficas, resultante de uma demanda social pela informação; “durante toda a Revolução, a imprensa de Paris provavelmente consistiu em 25 ou 30 jornais políticos de sucesso, com talvez o dobro de projetos marginais, tentando entrar no mercado de trabalho independentemente do momento[232]”. Por outro lado, o progresso técnico não mudou significativamente a apresentação tradicional do conteúdo publicado na página. Os jornais franceses, na sua maioria, e mesmo após a revolução, vão preservar um estilo muito próximo dos livros, conservando a sua aparência[233].

Depois de um período de grave censura, que entrou em vigor durante o Segundo Império, a caricatura vai voltar seu olhar para outros temas, abandonando o desenho político, no momento marginalizado. Apesar das numerosas exposições artísticas em Paris e a efervescência cultural notável desse período visando mostrar ao resto do mundo a extraordinária evolução econômica e industrial da França, os artistas ligados ao desenho de imprensa preservaram o silêncio de sua arte.

Entre os temas mais privilegiados por esses artistas estavam aqueles que versavam sobre os valores do progresso e da modernidade, perfeitamente em acordo com as obras executadas na França, tais como a expansão das ferrovias e a

[231] LETHÈVE, Jacques. Op. cit. p. 5.
[232] POPKIN, Jeremy D. Op. cit. p. 207.
[233] Ibid. p. 212.

modernização e embelezamento de Paris sob a direção do Barão Georges Haussmann. De igual maneira, a atmosfera de progresso que a França conheceu durante esses anos não tocou na mesma medida o campesinato afetado pelos altos impostos. O mundo rural começa a mudar suas formas de organização, oscilando entre alguns elementos de uma ideologia individualista e o movimento associativo.

> O mundo rural toma parte na revolução para fazer valer o interesse dos pequenos proprietários que formam a massa do campesinato. O sentimento democrático se aprofundou no campo; os contemporâneos campesinos, compreendidos nesse processo, descobrem a necessidade de expressão doravante eleitoral das reivindicações de uma moral às vezes comunitária, às vezes individualista, expressa nas províncias. A tomada de consciência do descontentamento rural pelos republicanos de 1848 é tardia, mas decisiva para os fatos que seguem. Um novo tipo de porta-voz agrônomo e de origens modestas inventa o modelo de um possível campesinato republicano, emancipado da tutela dos notáveis[234].

Na cena urbana, o alargamento das avenidas lançou luz sobre o desejo manifesto de conter qualquer tipo de agitação ou revolta popular, facilitando o deslocamento das forças de repressão pela cidade. Os eventos de 1848 plantaram as sementes que fariam germinar as aspirações de autonomia popular. No mais, Napoleão III precisou encontrar no mundo operário os apoios destinados a compensar a deserção dos católicos conservadores e dos adversários do livre-comércio, assim as organizações operárias começaram a se movimentar no terreno político discretamente[235].

É a partir dessa configuração política que a França verá nascer a Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT), o primeiro organismo verdadeiramente capaz de superar as fronteiras geográficas e de aproximar os trabalhadores no seio de uma ideia de unidade. As lutas operárias na França para a obtenção do direito de voto contribuíram igualmente para a fundação da AIT[236]. Depois de perceber que a AIT começava a ganhar credibilidade, as autoridades vão tentar se impor contra a

---

[234] HINCKER, Louis. Figures et inconnus. In : PIGENET, Michel; TARTAKOWSKY, Danielle. (orgs.). **Histoire des mouvements sociaux en France : de 1814 à nos jours.** Paris : La Découverte, 2012. p. 106. [Tradução da autora].

[235] CORDILLOT, Michel. L'Association internationale des travailleurs et les origines du mouvement ouvrier moderne. In: Ibid. p. 90. [Tradução da autora].

[236] Para consulta acerca das particularidades concernentes à fundação da AIT, ver: BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do Pensamento Marxista.** Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2001. pp.195-196.

organização. Em vão, pois enquanto isso a AIT estabelecia seu espaço de intervenção em meio às greves às manifestações operárias, como mecanismo de resistência diante das autoridades e do patronato; o governo, a seu turno, hesitava em negociar com a AIT, posto que a considerava a mais radical das organizações, preferindo encorajar a Comissão Operária de 1867, sem se dar conta que dentro da Comissão estavam os membros mais radicalizados da AIT[237].

O resultado dessa negociação foi que a AIT se tornou ainda mais forte, capaz de legitimar seus dirigentes; “ela vai rapidamente se tornar uma verdadeira força social[238]”. Ao final do Segundo Império e no início da III República, uma nova cena se apresenta ao movimento operário, já conformada e organizada.

Os debates entre a direita e a esquerda dentro do regime republicano permitem a elaboração de um novo repertório de personagens, signos e discursos. Ora, desde a conformação do que Cordillot nominou como: “força social” é que nasceram, a partir do desenho de imprensa, os traços estereotipados da coletividade. Se no período do Segundo Império, pudemos observar uma efervescência cultural no domínio das artes, a manifestação criativa no terreno do desenho político de imprensa se fará notável, sobretudo, durante a III República.

> Entre 1876 e 1881, o sucesso dos republicanos nas eleições legislativas abriram uma nova era política: com a natureza do regime não estando mais em evidência, a liberdade republicana se institui no mesmo instante e transforma as condições sobre as quais trabalharam até então os caricaturistas. Uma dupla oposição, de esquerda e de direita, vai se afirmar, dividindo o grosso da opinião em três setores que os jornais satíricos vão sustentar de diferentes maneiras. O essencial, contudo, é o clima de segurança sobre o qual eles passam a trabalhar.
> Entre as reformas de maioria republicana, a lei do 29 de julho de 1881 foi, com efeito, capital: ela dá à imprensa um estatuto que, no conjunto, permanecerá seu até a queda da III República. Substituindo quarenta e duas leis, decretos e ordens anteriores, esse texto, teve primeiramente o mérito da simplicidade; ele suprimiu toda medida preventiva e todo delito de opinião. Os delitos visados caem doravante ao direito comum e são levados à júri; somente a difamação e as injúrias cometidas em torno de particulares permanecem passíveis de punições judiciais. Muitos bons espíritos teriam desejado à época, medidas ainda mais liberais. Infelizmente! Os acontecimentos que se

[237] Cf. CORDILLOT, Michel. Op. cit. p. 95.
[238] Ibid. p. 96.

> seguiram deveriam seguir em sentido contrário, isto é, novas restrições.
> Desamarrados das autorizações prévias e das autorizações da justiça, os jornais vão poder se multiplicar muito mais facilmente, a tal ponto que o financiamento de uma nova publicação está longe de representar o volume de capital proporcionalmente comparável a esse necessário nos dias de hoje. Os desenhistas, não tendo mais empecilhos em termos de acordos ou de censura, tampouco no que concerne aos personagens sobre os quais eles faziam suas charges, podem ceder sem inquietude às fantasias de sua imaginação e ao vigor de seu espírito satírico[239].

Esse período é marcado pela retomada do desenho de imprensa político e pela configuração de um espaço de reconhecimento do trabalho dos artistas caricaturistas pelos jornais de perfil mais atrevido. O *métier* desses artistas ganha valor nas publicações, cuja a maioria têm o hábito de consagrar cada número do jornal a um tema, o mesmo que compõe a página de abertura do jornal, a partir de um desenho assinado pelo artista que o produziu.

O sentido mais essencial da caricatura, percebida como desenho de imprensa, reside justamente na questão temporal. Ela vai sempre estabelecer um jogo entre o desenho e o espectador através dos signos de um contexto efêmero que pode, por outro lado, ser reconhecido pelo público ao qual se dirige. É, por isso, que o suporte não pode jamais ser negligenciado por uma análise que trate do desenho de imprensa. A relação entre o pensamento do artista e as escolhas editoriais formam um sistema que nos oferece certas vezes a chave para a compreensão da presença e/ou da ausência, ou ainda da frequência de um tema apresentado ao longo dos anos em que a publicação se faz circular.

A complexidade desse processo reside notadamente sobre o papel atribuído ao *real*. Ao mesmo tempo que a caricatura se permite refletir e satirizar um acontecimento conectado a determinado contexto, incluindo aí obviamente os personagens, ela cria um *real* que lhe é próprio, fazendo retoques e distorções de imagem ou de amplitude para mostrar os pontos que, a seu ver, estão escondidos ou dissimulados por estratégias ideológicas. Em paralelo, a caricatura política se propõe a anunciar, ampliar e intensificar todos os defeitos e fraquezas do sujeito

[239] LETHÈVE, Jacques. Op. cit. pp. 36-37. [Tradução da autora].

colocado em destaque na imagem, a partir de recursos plásticos do desenho; é como se através de uma lupa imaginária emprestada pelo artista ao espectador, a realidade pudesse ser vista no interior de uma retórica crítica já conformada.

No mais, o perfil do desenho de imprensa de caráter político não deve ser confundido com a caricatura genérica. Cada uma possui suas próprias especificidades. Menos preocupado com o sentido estético, por exemplo, o desenho de imprensa vai se inscrever menos na experimentação de estilos[240], isso não impede de maneira alguma que possamos observar a riqueza dos traços e dos cruzamentos de formas artísticas utilizadas pelos artistas no curso de sua produção. Mesmo se considerarmos que isso não configura o ponto central de suas criações, eles vão habitualmente se apropriar de certos movimentos artísticos que os auxiliam na escolha da melhor maneira de expressar sua tomada de posição através do desenho e que, em igual medida, podem assinalar a marca do traço do artista. Na passagem do século XIX para o XX no que se refere aos "artistas que seguiram sua carreira na imagem satírica, parece que muitos dificilmente abandonaram um ideal mais audacioso nas artes[241]". Isto quer dizer que o engajamento desses artistas com a pintura ou a estampa continuou em vigor, sobretudo, no começo da construção desse campo de trabalho.

Profundamente conectada à época da qual ela é originária, a caricatura política tem provocado um movimento de opinião pública, o que confere a ela um natureza essencialmente moderna; "numerosos contemporâneos, da época revolucionária, em particular, perceberam a força da imagem na construção da opinião pública[242]". Enquanto parte do social, e portanto do coletivo, nos parece ainda mais difícil analisar suas repercussões sobre o pensamento de um grupo social sem pensar a caricatura em função do tempo e das transformações dos símbolos e dos signos capazes de exprimir uma ideia, ainda que não aquela concebida pelo artista, mas precisamente aquelas engendradas pelo próprio jornal.

---

[240] Cf. DOIZY, Guilhaume. Op. cit. p. 2.
[241] LETHÈVE, Jacques. Op. cit. p. 40. [Tradução da autora].
[242] DUPRAT, Annie. Iconologie historique de la caricature politique en France (du XVI^{ème} au XX^{ème} siècle). In : **Hermès La Revue**, 2001/1, numéro 29. p. 25. Disponível em: http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2001-1-page-23.htm. Acesso em : 22/06/2015. [Tradução da autora].

O caminho desastroso de guerras seguido por Napoleão III conduziu à capitulação da França em face à Prússia em 1870. Enquanto Napoleão III era feito prisioneiro em Sedan, um governo provisório se instalara em Paris sob a direção de Louis Alphonse Thiers que começava a negociar a capitulação da França contrariando o desejo popular. Uma iniciativa estrategicamente desastrosa de Thiers, o desarmamento da Guarda Nacional, produziu uma convulsão popular que tomou o poder exigindo a convocação de eleições. Eleito por "275 mil parisienses em março[243]" de 1871, a Comuna de Paris se configurou no primeiro ensaio de um governo de caráter verdadeiramente popular.

> A Comuna de Paris, que durou dois meses, não resultou de qualquer ação planejada, e, em nenhum algum beneficiou-se da liderança de qualquer indivíduo ou organização que dispusesse de um programa coerente. É significativo, porém, que um terço dos membros eleitos da Comuna fossem trabalhadores manuais e em sua maioria estivessem entre a terça parte dos membros da Comuna que era constituída por ativistas do ramo francês da Primeira Internacional. Os membros desse governo foram escolhidos pelos eleitores parisiense numa eleição especial, organizada pelo Comitê Central da Guarda Nacional de Paris, uma semana depois que este se viu, inesperadamente, com o poder de Estado nas mãos, uma vez que o governo provisório francês se havia retirado apressadamente da capital depois que algumas de suas tropas se confraternizaram com o povo em 18 de março de 1871[244].

A Comuna fez emergir uma série de discussões entre os socialistas e os anarquistas, inaugurando uma cena política que agitou também o meio artístico; "Courbet foi nomeado Presidente das Artes durante a Comuna de Paris de 1871 e contou, entre seus colaboradores, com artistas como: Corot, Daumier, Milliet et Manet. Ele se portou como libertário[245]". Eles acreditavam notadamente na função social da arte, se indagando a propósito do ensino na Escola de Belas Artes, a qual denunciavam como um artifício de limitação da capacidade criativa individual[246]. No que diz respeito ao desenho político, esse período inspirou importantes mudanças na maneira de apresentar os temas a partir do desenho:

---

[243] ANTLIFF, Allan. **Anarquia e arte: da Comuna de Paris à queda do Muro de Berlim.** São Paulo: Madras, 2009. p. 33.
[244] SCHULKIND, Eugene. Comuna de Paris. In: BOTTOMORE, Tom. Op. cit. p. 70.
[245] Cf. FERRUA, Pietro. Intencionalidade, anarquismo e arte. In: RAGON, M.; FERRUA, P.; BETHET, D.; VALENTI, C.; MANFREDONIA, G. **Arte e anarquismo.** São Paulo: Editora Imaginário, 2001. p.13.
[246] Ibid. pp. 13-14.

> Durante os anos de 1870-1871, a irrupção da frenologia na caricatura política, traiu a necessidade de edificar uma morfopsicologia simbólica que permite que se rastreie através da eloquência das fisionomias faciais, a verdadeira e profunda natureza de suas vítimas. Se podemos aprender a dissimular os sentimentos passageiros, a fisionomia não pode enganar pois ela dá – no discurso da charge satírica – as certezas de um caráter. O rosto se torna uma ferramenta da alma que se inscreve numa necessidade de revelação da verdade humana e política. Silencioso sobre o que poderíamos esperar do indivíduo, o rosto se torna falastrão, como se o fosse pela intervenção de um ventríloquo. Procedimento da suspeita, a empresa fisionômica transforma o rosto num vazio – de vícios escondidos, de defeitos, de perfídias – e se coloca na posição da palavra verdadeira, onde o especialista afirma melhor conhecer seu objeto de estudo, que aquele que se conhece a si mesmo[247].

O engajamento de certos artistas, particularmente do movimento anarquista, dos anos 1870-1880, vai modificar seu espaço de intervenção na arte por duas razões principais: de um lado certos desenhistas de imprensa militantes tinham por objetivo a produção de uma espécie de arte utilitária capaz de "refletir as preocupações revolucionárias e sociais[248]", o que produziu uma restrição na circulação de suas obras nos jornais, desde a crítica de arte que as preocupações foram sempre mais concentradas sobre a pintura e a escultura, desprezando o desenho e o desenhista.

A falta de interesse pelos desenhos de imprensa continua ainda nos nossos dias a produzir uma lacuna viva no domínio das artes, considerando sempre o desenho de imprensa como uma arte menor e, portanto, menos interessante, ao olhar da história, quando, ao contrário, o que nos apresenta esse tipo de fonte é justamente uma riqueza de questões sem resposta em relação ao tempo, ao espaço, e principalmente em relação as suas especificidades, considerando que o desenho de imprensa, mais que uma fonte, se presta também ao papel de objeto na pesquisa científica.

> Essa abordagem nos parece muito característica no meio dos "críticos de arte": com tendência muito clara a desprezar o desenho de imprensa (o desenho político sobretudo), para lembrar de uma época era preciso cem pintores para cada um desenhista, e ainda somente

[247] TILLIER, Bertrand. **La Républicature: la caricature politique en France 1870-1914.** Paris: CNRS Éditions, 1997. p. 70. [Tradução da autora].
[248] Cf. MANFREDONIA, Gaetano. Arte e Anarquismo na França da Belle Époque 1880-1914. In: RAGON, M.; FERRUA, P.; BETHET, D.; VALENTI, C.; MANFREDONIA, G. Op. cit. p.37.

> na medida onde este último fosse "também" considerado como um artista!
> - A "recuperação artística" de Daumier quinze anos após sua morte é um exemplo disso;
> - Outro exemplo é o caso de Steinlen, depois de trinta anos de esquecimento, entre outros: o curto artigo necrológico publicado na *L'Art et les artistes* em outubro de 1923 supera inteiramente o aspecto "desenhista engajado" em relação àquele do artista, para não mais se lembrar tão somento dos "gatos" e das "cenas de rua";
> - Os artigos devotados à Naudin citando às vezes seus desenhos no *L'Assiette au Beurre*, mas não os reproduzindo.
>
> As consequências dessa atitude são às vezes passíveis de riso. Consagramos de boa vontade artigos e livros que analisam as caricaturas publicadas por Villon, Gris, Marcoussis, Galanis, Kupka, Valloton, nos extasiando acerca do que esses grandes pintores puderam fazer com a caricatura antes de se tornarem célebres por suas pinturas. Procuramos, e encontramos, nas caricaturas indícios anunciadores de suas obras futuras. Enquanto alguns desenhos de Valloton, de Kupka, por exemplo, são belos e muito eficazes. Mas eles realmente superam os de Jossot de Naudin? Et Gris, Marcoussis eles contribuíram tanto assim para a caricatura?
> Esse duplo fenômeno – "do esquecimento", frequente nos desenhistas políticos, de uma parte, destaca o que foi acordado por alguns críticos no que se refere aos grandes pintores, que não foram outra coisa senão artistas marginais dentro da caricatura, de outra parte – desnaturaliza a análise das caricaturas dos anos de 1900[249].

Ora, não se trata de uma necessidade de reivindicar um *status* diferenciado ao desenho político de imprensa, mas de não esquecê-lo em termos científicos no domínio da produção artística, nesse caso tão frequentemente marginalizado, mas que deixou também uma importante herança de trabalhos que portam neles mesmos um valor histórico, através das agitações sociais e do valor artístico gerado, considerando que as inquietações de muitos desses artistas estavam também ligadas às discussões de ordem artística realizadas, sobretudo, com base nas transformações formais artísticas. O desenho de imprensa não pode ser analisado sem que se faça o mesmo com o campo artístico do qual ele é originário.

A utilização do desenho de imprensa como tribuna política, ou como recurso pedagógico continua até os dias de hoje. Muito cedo, esses artistas compreenderam que a imprensa poderia ser um espaço de ressonância para os seus trabalhos. Os artistas, de igual maneira entenderam, "que os jornais forneciam: de um lado um rendimento financeiro não negligenciável para sua arte e sua reputação de artistas,

[249] DIXMIER, Élisabeth; DIXMIER, Michel. Op. cit. p. 267. [Tradução da autora].

um reconhecimento crescente, e de outro lado, uma melhora inscrita nas lutas políticas ou sociais e uma audiência alargada[250]".

Sob o ponto de vista estético, as disputas não eram menores. À época, a exasperação entre o naturalismo, fiel a uma apresentação mimética do personagem ou da natureza, num esforço para mostrar as forças primitivas que mobilizavam o ser humano, e o simbolismo, cujo foco estava justamente nas subjetividades da alma humana, do imaginário e do individual, repercutiram sobre o terreno dos artistas mobilizados. Essa ambivalência teórica no mundo das artes, somada ao contexto de efervescência ideológica do movimento anarquista, produziu o encontro de muitos artistas militantes com a doutrina libertária; embora sobre essa perspectiva, não possamos falar, de maneira nenhuma, em termos de unanimidade.

> Os artistas encontraram na reivindicação do anarquismo um eco político e social as suas reivindicações artísticas. Isso os parecia, com efeito, que dispunham assim de uma maneira nova de combater uma arte minada pelo gosto burguês, pelas leis da indústria, pelas convenções sociais e pelas codificações acadêmicas, ao benefício de uma liberdade de criação, de imaginação e de invenção – "liberdade absoluta sem entraves terríveis de senhores, os capitalistas-amadores-especuladores e *marchands*", escreve Pissarro. Contudo, se eles acreditam essencialmente no valor plástico intrínseco à obra de arte, certos artistas como: Signac, Luce, Pissarro, Naudin ou Delannoy se esforçam para projetar suas obras aos indivíduos engajados, nos quais eles viram a força educativa de uma iconografia com vocação propagandista[251].

Mesmo para os artistas engajados no movimento anarquista, existiam divergências claras, seja no terreno da atividade política em termos práticos, seja na compreensão dos termos sobre os quais uma arte anarquista deveria ser produzida. Esse debate compreendia três esferas: a primeira delas previa a elaboração da arte como um instrumento acessível a todos, a segunda considerava a promoção da arte no seio da classe operária ao passo que a terceira tinha por objetivo a valorização das produções artísticas populares. Assinalamos que essas três esferas não foram sempre conciliáveis entre si[252].

---

[250] TILLIER, Bertrand. La mobilisation sociale des artistes (1880-1914). In: PIGENET, Michel; TARTAKOWSKY, Danielle. (orgs.). Op. cit. p. 214. [Tradução da autora].
[251] Ibid. pp. 210-211. [Tradução da autora].
[252] MANFREDONIA, Gaetano. Op. cit. p. 51.

A concepção moderna da classe operária na França é também herdeira dos confrontos produzidos “na virada dos anos 1880, pela difusão de uma cultura de consumo específico, que permitiu à classe operária da segunda industrialização definir e afirmar uma identidade nova[253]”. As condições de lutas, a organização coletiva em torno de uma resistência e, em seguida, a identificação coletiva com um conjunto de ideias capazes de representar as vontades de um coletivo costumeiramente excluído das decisões políticas, contribuiu para a afirmação de uma consciência de classe. Apesar da derrota da Comuna de Paris pela burguesia republicana que retomou o poder dois meses depois com o apoio das tropas de Thiers, provocando o massacre dos *communards,* esse período pode ser considerado como uma etapa decisiva para a história da esquerda, em escala mundial.

A organização do movimento operário após a Comuna deve ser pensada em relação à herança política que ele recebeu da experiência dos *communards*. Os acontecimentos que a eles se seguiram traduziam o desejo de espaço, de visibilidade, de representação e de crítica dessa nova classe engendrada no curso do história. Tão abstrata quanto os contornos dessa nova formação social, foram as tentativas de produção de uma cultura específica, munida de um substrato que sempre absorveu os sentimentos de segregação, é por isso que:

> As obras produzidas pelos artistas e investidas de um aporte social visavam à constatar os fatos, para os denunciar, a fim de galvanizar os quais elas se endereçavam. Os regimes estéticos poderiam diferenciar, mas eles se associavam também, e, sobretudo, se combinavam. A descoberta social recorria ao realismo e propunha uma imagem documentária, concebida na economia do inventário ou do testemunho. A esse respeito, a representação era uma espécie de processo verbal que registrava friamente a realidade. Os artistas poderiam ter recorrido a essa estética que permanece, no entanto, marginal, tanto ela serviu como mola à economia da denunciação anterior a uma busca de expressividade. Adler, Steinlen, Naudin, Forain, Van Dongen, ou Delannoy multiplicaram as representações líricas, agressivas e provocantes onde o traço riscado afiava as formas e onde as cores escovadas com um cuidado vigoroso, vinham

[253] TARTAKOWSKY, Danielle. Les traditions identitaires du mouvement ouvrier français. In: **Historiens & Géographes,** Revue de l’Association des Professeurs d’Histoire et de Géographie. nº 350, séminaire du 09 octobre 1995. p. 327. [Tradução da autora].

> de bom grado bater, às vezes, até a dissonância, a sensibilidade do espectador[254].

A caricatura tão difundida na imprensa se prestava perfeitamente a exprimir o desejo de visibilidade dos artistas engajados. Efêmera por natureza, ela soube responder às necessidades pouco estáveis e imediatas de uma classe que vinha se construindo. O desenho da imprensa política, aqui representado pela caricatura, porta a rapidez necessária para acompanhar o ritmo da imprensa semanária "de grande formato, tirada a partir de máquinas rotativas como os jornais cotidianos[255]", onde ela ganhou sua verdadeira notoriedade.

2.2 As técnicas de produção e reprodução de imagens

Quando falamos do desenho político de imprensa, e mais particularmente, aquele consagrado na imprensa semanária francesa, se deve, primeiramente, esclarecer de onde nos propomos partir no que diz respeito à terminologias. Existe na esfera do desenho de imprensa uma série de ramificações que visam distinguir as modalidades mais variadas dessa expressão artística, a partir da maneira pela qual ela é apresentada pelo artista. Nessa classificação, também é considerada a proposição impressa no desenho pelo artista no momento da concepção, e o ponto de incidência sobre seu trabalho, que pode conferir ao tema apresentado um olhar mais estreito ou mais largo, dependendo mais das circunstâncias temporais e contextuais onde o desenho é construído, do que da inserção do artista numa ou noutra modalidade de desenho.

Uma vez que consideramos o desenho político de imprensa a partir de uma abordagem mais larga, devemos da mesma maneira nos debruçar sobre a terminologia que melhor se adapta a essa perspectiva, e é justamente o termo "caricatura" que expressa "uma designação mais genérica e mais ampla para uma forma de arte que se exprime através do desenho, da pintura, da escultura[256]". No entanto, isso não significa dizer que não há um fracionamento no interior do termo. A

---

[254] TILLIER, Bertrand. La mobilisation sociale des artistes (1880-1914). In: Op. cit. p. 215. [Tradução da autora].
[255] LETHÈVE, Jacques. Op. cit. p. 164. [Tradução da autora].
[256] FONSECA, Joaquim Manuel da. Op. cit. p.17.

caricatura pode se apresentar enquanto *caricatura pessoal*: quando ela utiliza a deformação física como metáfora de uma ideia[257]" ou como *caricatura de situação*, a partir do momento em que os eventos reais ou imaginários colocam em relevo os costumes e as tradições de certos grupos humanos[258]", mas sua riqueza configura uma expressão gráfica da arte que pode ter prolongamentos.

A charge, o *cartoon* e a *caricatura pessoal* compõem o gênero mais amplo do que chamamos de caricatura, entretanto, cada um porta suas próprias especificidades. A charge, termo francês que exprime o desejo de exagero, tem por objetivo criticar de maneira cômica um fato ou um acontecimento específico. Trazendo seu caráter efêmero, o *cartoon*, favorece a crítica de costumes, sendo mais genérico e, portanto, menos passageiro e pontual, a *caricatura pessoal*, por sua vez, privilegia o exagero dos traços fisionômicos de um indivíduo[259], se utilizando da deformação física do personagem como uma ferramenta de desconstrução e de construção da imagem. Contudo, por considerar as fronteiras entre essas técnicas muito frágeis, optamos por manter a referência à caricatura neste estudo.

A caricatura, enquanto manifestação artística originária da modernidade, deve seu reconhecimento à universalidade da imprensa, mas igualmente ao progresso técnico derivado da produção em série do desenho. Há dois principais processos de produção e reprodução desses desenhos que nos interessam nessa análise: a gravura e a estampa. A primeira, derivada de um processo de produção do desenho através de sua impressão sobre uma placa que pode ser de madeira (xilogravura), de metal (gravura em metal) ou de pedra (litogravura), produziu uma imagem (a matriz) considerada única, enquanto a segunda diz respeito aos processos fotomecânicos, isto é, de produção em série de imagens.

> Em 1809, Senefelder discorre num texto sobre sua recente invenção: "a litografia oferece um desenho extraordinariamente bom ao mercado". A litografia introduziu rapidamente uma revolução na imagem, até então dependente da gravura muito mais custosa e

[257] Ibid.
[258] Idem.
[259] PAGLIOSA, Elcemira Lúcia Balvedi. **Humor: um estudo sociolinguístico cognitivo da charge.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005. p. 115.

> passível de reprodução em menores quantidades. Rapidamente, falamos de “litografia social”, segundo uma terminologia plural. Pouco custosa, ela constituiu, primeiramente, uma revolução econômica. Por outro lado ela pode ser, por sua natureza técnica, uma ferramenta de conhecimento e de propaganda de grande e rápida difusão, a uma época na qual o público novo desperta sua consciência política e social e experimenta uma educação pelos sentidos. No momento em que ela surgiu, essa descoberta respondeu imediatamente à demanda sempre crescente de uma sociedade consumidora de imagens, enquanto uma classe burguesa se afirmava com uma cultura pobre [...] A técnica litográfica produz uma formidável avalanche de imagens crescentes pelo desenvolvimento ao longo do século, na sua esteira, de numerosas técnicas gráficas de reprodução: gravura sobre madeira, gilotipia, zincografia... Assim, graças à gravura sobre madeira de topo e ao molde de aço estereotipando tanto o texto quanto a imagem, a imprensa se torna o espaço de eleição da segunda que toma certas vezes mesmo o espaço da primeira, ao ponto de que na metade do século, quando Philipon e Hetzel criam um jornal satírico, eles partem em busca de desenhistas, ao mesmo tempo em que recrutam os redatores e os colunistas sociais[260].

A xilogravura é considerada como a técnica mais antiga, utilizada durante a Idade Média para multiplicar os textos escritos, e que no ocidente marcou uma posição de importância para a produção e reprodução de imagens[261]. A gravura em relevo produzida sobre a placa de madeira, ficou conhecida por não ser uma técnica muito cara, e também graças a isso ela ganhou a simpatia popular. Mais rudimentar que a gravura em metal e que a litografia em termos de recursos, ela conseguiu resistir às inovações técnicas que emergiram no curso do tempo, mesmo que o seu declínio tenha sido notado no século XVI[262]. Nós devemos ainda considerar que as escolhas técnicas no domínio da arte não dependem tão somente das condições econômicas, mas também dependem das identificações formais entre o artista, o material, e a maneira com a qual ele vai criar sua obra, é também em consequência dessa relação que se torna possível constatar, até os dias de hoje, a permanência da técnica, embora em menor escala.

Durante o século XX, a xilogravura foi renovada, notadamente pelo expressionismo alemão do qual ela bem soube se aproveitar, incorporando o desejo pela dramatização das cenas e as questões relacionadas à psicologia, onde o

---

[260] TILLIER, Bertrand. **La Républicature: la caricature politique en France 1870-1914.** Op. cit. pp.17-18. [Tradução da autora].
[261] HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura: arte e técnica.** Porto Alegre: Pomar Editorial, 2005. p. 99.
[262] Ibid. p. 106.

inconsciente é evocado de forma corrente. No contexto de destruição e de perdas que emergiu mais notadamente após a Primeira Guerra Mundial, o expressionismo soube jogar com os aspectos sensíveis de uma realidade regida pela violência, nesse ínterim "devemos assinalar a presença de artistas independentes como, por exemplo, Käthe Kollwitz, que se dedicou exclusivamente à gravura. Seu trabalho, de grande força expressiva porta uma atmosfera de realismo social[263]", centrado especialmente sobre o tema dos socialmente mais vulneráveis.

A gravura em metal, por outro lado, trouxe uma inovação marcante em relação à otimização do tempo no processo de produção de imagens, por ser mais rápida do que a xilogravura, assim como por conceder ao artista a possibilidade de observar os resultados de seu trabalho ao mesmo tempo em que são feitas as ranhuras sobre a placa de metal polido. Em paralelo a isso, o técnico poderia fazer a gravação, os testes de impressão e a marcação das legendas e dos diálogos, quando e se necessários[264].

A despeito desses avanços trazidos pela gravura em metal, a grande inovação foi desenvolvida pela litografia. Ao contrário das outras técnicas que vimos, a litografia não produz ranhuras ou fendas sobre as quais a tinta será absorvida. O artista trabalha sobre uma superfície plana da pedra usando o princípio de que óleo e água não se misturam, produzindo, assim, o desenho.

> Com a litografia, a técnica de reprodução chegou numa nova e essencial etapa. Esse processo, muito mais preciso, que se diferencia pela transposição do desenho sobre a pedra, ao invés de talhá-lo sobre a madeira ou de registrá-lo sobre a placa metálica, permitirá aos artistas gráficos, pela primeira vez de não apenas reproduzir as obras de uma maneira ampla, como o fez, mas de oferecer todos os dias novas criações para o mercado. Graças à litografia as artes gráficas puderem ilustrar a vida cotidiana e se situar no mesmo nível que a imprensa[265].

---

[263] FAJARDO, Elias; SUSSEKIND, Felipe; VALE, Marcio do. **Gravura.** Rio de Janeiro: Senac Nacional, 1999. p. 28.
[264] FONSECA, Joaquim da. Op. cit. pp. 36-37.
[265] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter; SCHÖTTKER, Detlev; BUCK-MORSS, Susan; HANSEN, Susan. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção.** Op. cit. p. 11.

A difusão da litografia abre muitas discussões em torno do tempo de produção, assim como sobre o tempo de permanência das imagens diante do olhar do espectador. Facilmente multiplicável, “a imagem é investida de novos campos sociais e de novas práticas ao mesmo tempo em que retornaria por todos os espaços[266]”. Ela estabelece cruzamentos entre a vida privada e a vida pública, por sua facilidade de acesso, de consumo e de circulação. Além disso, o progresso técnico associado à litografia forneceu numerosas oportunidades para o melhoramento da qualidade do desenho, que poderia ser feito de forma mais detalhada em termos de tons e texturas[267], o que, por conseguinte, lhe rendeu maior potencial atrativo aos olhos do público.

No caso brasileiro, a chegada das técnicas de impressão e reprodução de imagens relacionadas à imprensa, emergem no fim do século XIX driblando os problemas de falta de mão-de-obra qualificada (quase inexistente), e o número bastante reduzido de tipografias realmente equipadas. A influência principal residia no trabalho de litógrafos franceses que traziam ao Brasil os avanços do *design* gráfico. A primeira iniciativa no formato das revistas ilustradas se deu com a *Semana Ilustrada*, empreendimento de Carl Fleiuss, litógrafo e gravador alemão que integrou a missão científica conduzida por naturalistas alemães no Brasil. Por outro lado, esse conteúdo continuou concentrado sobre o espaço das elites brasileiras[268].

A caricatura política, a seu turno, aparece no Brasil durante esse mesmo contexto, herdeira de um período no qual o governo imperial brasileiro confere um pouco mais de liberdade à imprensa. Debochando dos políticos, dos costumes e das tradições, ela lentamente penetrou nas outras esferas sociais, graças às exposições e aos esforços desenvolvidos na difusão do gosto artístico: “a significação da caricatura brasileira, enquanto um elemento de divulgação das artes plásticas entre

---

[266] TILLIER, Bertrand. **La Républicature : la caricature politique en France 1870-1914.** Op. cit. p. 18. [Tradução da autora].
[267] FONSECA. Joaquim da. Op. cit. p. 39.
[268] ANDRADE. Joaquim Marçal Ferreira de. Do gráfico ao fotográfico: a presença da fotografia nos impressos. In: CARDOSO, Rafael (orgs.). **O design brasileiro antes do design, aspectos da história gráfica 1870-1960.** São Paulo: Cosac Naify, 2005. pp. 65-68.

nós, não pode ser desprezada, mesmo se alguém a queira restringir a um fim perturbador, pelo ridículo ao qual ela submerge suas vítimas[269]".

Os progressos técnicos contribuíram igualmente para o melhoramento dos recursos visuais incorporados à grande imprensa, e os profissionais começam a refletir sobre a integração da imagem e do texto na página. Mesmo se a impressão continuava independente entre eles "os artistas das palavras e da iconografia encontraram na imprensa oportunidades atrativas de profissionalização[270]". A amplificação do espaço de trabalho e a especialização técnica nesse *métier* permitiu a inserção do desenho de imprensa, mesmo nos jornais que dispunham de menos recursos financeiros para administrar o processo, o que, por consequência, nos conduzirá à reflexão da importância conferida à visualidade veiculada na imprensa moderna.

Difundida pelo mundo, a imagem começa a gerar novos debates. A reprodução muito mais fácil do desenho provocou igualmente os espíritos mais inquietos a refletirem sobre sua unicidade, de onde os debates de Walter Benjamin, e mais recentemente de Georges Didi-Huberman sobre a possível perda da unicidade da imagem surgem. Fruto de seu tempo, e bem alocado no seu contexto, Benjamin problematizou a maneira pela qual as obras de arte poderiam se fazer contemplar após o advento do que ele chamou de *era da reprodutibilidade técnica*; um período também muito marcado pela chegada da fotografia e de todas as questões que giravam em torno do papel do artista nesse processo. Segundo Benjamin:

> A cada dia torna-se mais irrecusável a necessidade de chegar o mais perto possível do objeto por meio de sua imagem, ou melhor ainda, por meio de sua cópia ou reprodução. E as reproduções publicadas nas revistas ilustradas e nos semanários se distinguem inconfundivelmente das imagens, pois a singularidade e a permanência estão tão estreitamente associadas a essas últimas quanto a fluidez e a repetição às primeiras. Despojar o objeto de seu invólucro, destruir a sua aura, esta é a característica de uma

[269] LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil.** Vol. I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. p. 96.
[270] LUCA, Tania Regina de. A grande imprensa na primeira metade do século XX. In: MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina. (orgs.). **História da Imprensa no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2012. p. 152.

> percepção cujo “sentido do semelhante no mundo” é tão forte que captura o singular por meio da reprodução. Manifesta-se assim, no plano sensível, o que se percebe no plano teórico como a importância crescente da estatística. A orientação da realidade em função das massas e destas em função da realidade é um processo de imenso alcance não só para o pensamento como para a intuição[271].

As imagens passam a se fazer presentes na vida das pessoas, menos pelo seu valor de culto e mais por sua capacidade de se fazerem próximas, mesmo sem a magia da aparição única, sem aquilo que foi denominado “aura”. A perda de sua unicidade foi pensada por Walter Benjamin em relação à concepção modernista que enxergava a aura como condutora de ilusões criadas sobre a imagem, ligadas à incapacidade da modernidade de preservar o fenômeno da experiência sensível, sucessivamente substituído pelas necessidades de consumo generalizadas[272].

A excentricidade moderna no seu desejo de multiplicar a imagem chegou ao centro das reflexões sobre a percepção do espectador. O debate sobre a permanência das imagens no pensamento do indivíduo através dos mecanismos de memória reduziu os novos elementos ao domínio da filosofia da arte, compreendendo o quadro da temporalidade e da historicidade das imagens, de sua utilização, mais também de sua interpretação. Uma multiplicidade de reproduções, de informações, e de mediações vão inscrever o homem num sistema de signos muito mais complexo[273] onde a ilusão de outrora parece dar lugar à construção de uma realidade bem particular.

O processo dialético descrito por Benjamin faz parte de um esforço para o entendimento das permanências presentes numa imagem durante o tempo. Vista como fator original da imagem, a aura não pode ser tomada pelo seu desaparecimento “na medida em que ela apresenta uma questão de sobrevivência[274]” seja uma sobrevivência (*naschleben*[275]) de gestos e formas,

---

[271] BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: BENJAMIN, Walter; SCHOTTKER, Detlev; BUCK-MOSS, Susan; HANSEN, Miriam. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção.** Op. cit. pp. 14-15.
[272] DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha.** Op. cit. pp. 153-154.
[273] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps: histoire de l’art et anachronisme des images.** Paris: Les Éditions Minuit, 2010. p. 235.
[274] Ibid. p. 237.
[275] WARBURG, Aby. Op. cit.

descrita por Warburg (*pathosformel*[276]), seja de ideias (l*ogosformel*[277]) no sentido empregado por Ginzburg. Em todo o caso, essa sobrevivência será sempre localizada no quadro das diversas temporalidades presentes, assim como, do eterno jogo de sensibilidades involuntariamente proposto pelo espectador quando as múltiplas memórias reivindicam seu espaço no ato da percepção da imagem.

As experiências ópticas e técnicas desenvolvidas no primeiro quarto do século XIX, somadas aos debates filosóficos que começam a propor novas indagações sobre a experiência sensorial, vêm a confirmar uma profunda modificação na maneira pela qual o espectador vai orquestrar seus recursos discursivos em relação ao que é visto. Não se trata de pensar a imagem enquanto produtora de um discurso ordenado e fechado, mas de compreendê-la a partir de seus próprios mecanismos de ação, muito distintos daqueles linguísticos ou discursivos, considerando que eles se manifestam, mais precisamente, no campo das simbologias.

O desenho político de imprensa, e de igual maneira a caricatura, enquanto manifestação artística de caráter moderno, está inscrito justamente sobre o terreno das simbologias; "de essência efêmera mais de expressão recorrente, opera deslocamentos, condensações, exageros, distorções, alterações e mutações, deslizando incessantemente em torno do anormal, por um processo de fratura da norma[278]". A caricatura política é fruto de uma manifestação de liberdade do artista que pode mudar seu traço deformador de um personagem ou de um contexto. Nesse momento, "os artistas acreditavam que tinham a missão de solucionar as crises do mundo moderno, diante da constatação de impotência da ciência para tal"[279]. No que concerne à caricatura política, esse desejo é ainda mais imperativo, considerando que o artista, não raramente, está engajado nas fileiras de uma militância efetiva.

---

[276] Idem.
[277] GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência e terror.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
[278] TILLIER, Bertrand. **La Républicature : la caricature politique en France 1870-1914.** Op. cit. p. 60. [Tradução da autora].
[279] KERN, Maria Lúcia Bastos. Tradição e Modernidade: a imagem e a questão da representação. In **Estudos Ibero Americanos.** PUCRS, vol. XXXI, n. 2, dezembro 2005. p.16.

> Devemos assinalar que os caricaturistas dos anos 1880-1914 pertenciam a três gerações diferentes. Os primeiros, como Gill, Bertall ou Le Petit, conheceram o Segundo Império e a Comuna. Os segundos, tais como Forain, Ibels e Caran d'Ache, desenvolvem sua atividade durante a Terceira República. Enquanto que os últimos – Jossot, Grandjouan e Radiguet – começaram a produzir no início do século XX nos meios libertários ou francamente anarquistas como *L'Assiette au Beurre* ou *Les Temps Nouveaux.* Se os caricaturistas dos primeiros anos da Terceira República se enquadram na direita alinhada dos anos de 1860-1870 e difundem os retratos-charge, os caricaturistas dos anos de 1900-1914 se orientam mais geralmente em torno da sátira de tipo social – o militar, o padre, o burguês, o operário... Isso explica em parte porque o retrato-charge aparece mais nos anos de 1875-1900 do que mais tarde[280].

Essa periodização traçada por Tillier, nos permite pensar nas especificidades das caricaturas em relação ao momento em que elas foram produzidas. A filiação política do artista pode nos fornecer mais elementos para que possamos melhor compreender suas preferências por determinado tema ou por certos acontecimentos. Partindo para o caso das fraturas dos corpos, Lefébure assinala que: "todos os artistas compõem a partir das mesmas categorias de percepção do corpo, mas o tratamento dos atributos indica, se necessário, que as propostas diferem de acordo com seu engajamento partidário ou seu olhar sobre a atualidade"[281]. Portanto, se deve observar que mesmo as escolhas artísticas, compreendidas aquelas concernentes à charge de modificações impressas sobre o desenho, se localizam entre as condições externas que influenciam o olhar que o artista tem da cena ou do personagem, de onde provêm sua inspiração.

Além disso, a caricatura coloca em jogo também certos recursos discursivos para chegar ao seu propósito, provocando certa agitação no espectador, mas isso não configura uma condição obrigatória para sua eficácia, uma vez que se o desenho não se propõe a ser didático, o texto que o complementa tampouco. A relação estabelecida entre a imagem e o texto numa caricatura lhe confere uma condição de indissociabilidade; imagem e texto vão se utilizar das propriedades que lhes são particulares para reforçar seu poder figurativo. Assim, é realmente muito difícil distinguir em uma caricatura o que se constitui enquanto elemento restrito ao

---

[280] TILLIER, Bertrand. **La Républicature : la caricature politique en France 1870-1914.** Op. cit. pp. 72-73. [Tradução da autora].
[281] LEFÉBURE, Pierre. Marc Blondel entre grotesque et allégorie dans le dessin de presse. In : **Sociétés et Représentations.** 2002/02, n.10. p. 359. [Tradução da autora].

repertório discursivo e o que pertence à propriedade exclusiva do desenho e, por esta razão, é indispensável analisar a caricatura sem desprezar as ferramentas fornecidas pela semiótica.

É inegável que a caricatura política visa portar ideias e que, contrariamente a isso, seu conteúdo não é sempre legível, isso porque "jamais existiu e jamais vai existir um espectador que apreenderá o mundo a partir de uma evidência transparente[282]", o espectador vai ser sempre tocado pelo contexto no qual ele se encontra. Assim, mesmo se a caricatura porta uma retórica pronta para convencer o indivíduo que a experimenta, ela teria que negociar com as percepções pré-estabelecidas por esse indivíduo no curso de sua vida. É justamente a dinâmica entre esses dois polos de interação que vai se produzir uma terceira versão do visível, já transformada numa experiência. Falamos aqui precisamente de um esquema de correlações notadamente dialético.

A constante mobilidade produzida pela modernidade modificou também a maneira pela qual o espectador a entendeu. Antes a visão estava relacionada a uma permanência transitória; a *era reprodutibilidade técnica* expôs um olhar empirista, ligado a um sistema de estímulos múltiplos:

> O observador ambulante, formado por uma convergência de novos espaços urbanos, novas tecnologias, novas funções econômicas e simbólicas das imagens e dos produtos – formas de iluminação artificial, novos usos de espelhos, arquitetura de vidro e aço, ferrovias, museus, jardins, fotografia, moda, multidões. [...] Para Benjamin, a percepção era nitidamente temporal e cinética; ele esclarece como a modernidade subverte até mesmo a possibilidade de uma percepção contemplativa. Jamais há acesso puro a um objeto em sua unicidade; a visão é sempre múltipla, contígua e sobreposta aos outros objetos, desejos e vetores. Mesmo o frio espaço do museu é incapaz de transcender um mundo em que tudo está em circulação[283].

A noção de um olhar que se transforma a partir da experiência visual é exatamente o ponto de partida para a compreensão das propriedades do desenho político de imprensa, herdeiro da modernidade. A caricatura política vai trabalhar os

---

[282] CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador. Visão da modernidade no século XIX.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 16.
[283] Ibid. p. 28.

sinais diretos, os estereótipos, as deformações oportunistas da linguagem para evocar um tema. Para fraturar a realidade durante sua criação, ela precisou estabelecer um repertório de referências capazes de incitar no espectador a sensação de que ela está baseada em sinais conhecidos, e é talvez por isso que ela vai procurar esses elementos no domínio do discurso.

A antítese, a hipérbole, a metáfora, a onomatopeia, são alguns dos recursos discursivos dos quais a caricatura usualmente se apropria. A oposição de contrários, o exagero e as analogias são essenciais nas figurações que visam extrapolar, debochar, ridicularizar ou dramatizar. Outro recurso visual bastante empregado na caricatura política é a alegoria, ligada também ao quadro discursivo e ao circuito do imaginário. De acordo com Camargo:

> A concepção de imaginário enquanto função criativa é construída pela via alegórica, que exprime a vontade de reconstrução do real num universo paralelo de signos. A alegoria se exprime através de uma imagem (que é seu componente de espaço) e um sentido, que se dirige a um significado que vai além da representação explícita. A partir da imaginação alegórica, ela se mostra uma coisa (ou uma ideia) através de outra. A alegoria é uma figura retórica[284].

O caricaturista pode também trabalhar o texto partindo de uma legenda que acompanha o desenho; nesse caso, o texto não causa interferência direta na cena, mas reforça ou tenta conduzir o olhar do espectador à determinada ideia. Em princípio, o recurso da legenda foi menos aplicado, talvez em virtude do alto nível de analfabetismo, o que diminuiria substancialmente o seu caráter utilitário. A legenda foi empregada também como um esforço para limitar o aspecto subjetivo do desenho[285] ou para anexar uma ideia que não está explicitamente dada pelo desenho. Contudo, esse fato sublinha a influência do gênero literário sobre o desenho de imprensa.

> Os antecedentes da caricatura devem ser procurados nas fantasias imaginativas dos antigos *grottesche*, nos líricos conceitos dos monstros romanescos e nas deformações científicas de Leonardo da

[284] CAMARGO, Dayse de. Bestiário da Autoridade: representação iconográfica do periódico anarquistas A Plebe. In: **Domínios da Imagem.** n.2, ano VI, maio 2013. p. 72. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/dominiosdaimagem/index.php/dominios/article/view/210 Aceso em: 19/09/2015.
[285] COLUMBA, Ramón. **Qué es la caricatura.** Buenos Aires: Editorial Columba, 1959. p. 31.

> Vinci; e quando, no século XVII, o termo “caricatura” apareceu, era associado com *givoco* (brincadeira), tanto quanto *scherno* (troça), com o efeitos *colpi caricati* (satíricos) dos desenhos de Bernini – ‘como resultado de sua retidão’ pelo contraste do branco contra a lâmina negra, produzindo ‘algumas caricaturas indefinivelmente graciosas e uma deliciosa vivacidade’. Pelo fim do século XVIII, observou-se que o conceito estava se aproximando cada vez mais do cômico, mas também se reconheceu que o motivo original era o ‘característico’; e que o mérito dos caricaturistas consistia em sua *sagacité fine à saisir les caracteres et les expressions’*. Quem lembra a importância assumida naquele tempo pelo choque entre o conceito do ‘característico’ e do ‘*beau idéal*’ pode compreender as influências estéticas da caricatura: era pode-se dizer, um meio de chegar a certos fins morais e políticos, mas era também um fim em si mesmo, com uma capacidade especial para cultivar o campo do característico, o único fecundo depois do campo da boniteza que tinha sido esterilizado pelos preconceitos desses excessivo ‘*beau idéal*’. A isso deve-se acrescentar a tradição integralmente espanhola da literatura picaresca[286].

A influência literária da qual Lima nos fala deve ser pensada dentro da modernidade do gênero satírico, desde o instinto de dramatizar teatralmente a injustiça contra a qual o caricaturista trava um embate no seu eterno ceticismo diante de tudo o que é justo e que vem dele mesmo. Isso configura a diferença essencial entre a caricatura política e o desenho satírico[287], a primeira não tem obrigação de suscitar o riso, enquanto o segundo se desenvolve em torno disso.

A dramatização do desenho e o desejo de expor o tema abordado aos julgamentos da sociedade, do grupo ao qual se dirige, a caricatura prova seu lado impulsivo e instintivo, um pensamento racional alocado no interior de uma espécie de espetacularização do fenômeno tratado pelo artista. A intenção aqui é de chocar, de provocar e de incitar o público seguramente pela construção dos julgamentos externos e pela interação entre o objeto e a coletividade; “a vítima do escândalo (e da caricatura) é assim forçada a repetir *ad libitum* suas ações e suas falhas[288]” como se ela estivesse no centro de uma peça de teatro produtora de uma síntese dos aspectos mais importantes, exposta a múltiplos veredictos.

---

[286] LIMA, Herman. Op. cit. p. 7.
[287] Ibid. p.17.
[288] TILLIER, Bertrand. **La Républicature : la caricature politique en France 1870-1914.** Op. cit. p. 119. [Tradução da autora].

A integração entre a caricatura e o texto pode ser ainda pensada com base nas inovações gráficas do século XIX. Não somente a legenda, mas também o texto das revistas ilustradas ou dos jornais, começam a apresentar uma organização diferente, que permitirá maior harmonia entre esses dois elementos na publicação. Essas modificações são consequências diretas das experimentações modernas produzidas em torno da fotografia.

O progresso da fotografia revolucionou o campo das artes gráficas, ela reforçou o debate em torno da objetividade e a credibilidade da imprensa; "a entrada da fotografia no campo da informação começou com a chegada da fotografia de imprensa, em conjunção com outras duas séries de transformações técnicas: uma na fotografia, ela mesma, e outra concernente à tipografia[289]". Os estudos em torno da litografia abriram as portas para reflexões acerca das possibilidades de reprodução de imagens, sem grandes alterações:

> O que se pretendia – especialmente no caso da imprensa periódica – era dar ainda mais veracidade, mais autenticidade, mais objetividade à narrativa visual dos fatos. No entanto, as imagens estampadas eram inevitavelmente alteradas, uma vez que não havia um processo de reprodução fotomecânica que fosse técnica e economicamente viável para aquele fim[290].

A fotografia se tornou possível, graças aos esforços empregados por Joseph-Nicéphore Niépce no século XIX, o qual concentrou seus estudos sobre as questões relativas à luz e aos processos químicos que tiveram como resultado a heliogravura, um processo eficaz, mesmo se lento, de produção de imagens. A invenção do *offset*, no início do século XIX, definitivamente resolveu o problema de tempo. A transferência de uma imagem da matriz para ao cilindro intermediário de borracha antes de sua transferência para o papel, reduziu consideravelmente o tempo de reprodução de imagens e aumentou a quantidade de cópias[291]. Embora o design da página não chegasse tecnicamente a integrar, simultaneamente, imagem e texto na

---

[289] ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: SENAC, 2009. p. 126.
[290] ANDRADE, Joaquim Marçal Ferreira de. Do gráfico ao fotográfico: a presença da fotografia nos impressos. In: CARDOSO, Rafael (orgs.). Op. cit. p. 61.
[291] ROUILLÉ, André. Op. cit. 127.

página, cada um era impresso a seu tempo: as imagens pelas técnicas litográficas e o texto pelos processos tipográficos.

Com o desejo de compatibilidade e de sincronia entre o texto e a imagem, o século XIX trouxe uma nova fratura. A fotomontagem engendrada no início do século promoveu a articulação entre diferentes imagens numa proposta audaciosa intimamente conectada aos princípios da arte moderna. As consequências da fotomontagem vão se fazer notar também no desenho político de imprensa, considerando que ele permitiu "encenações satíricas que não eram mais desenhadas[292]".

A fotomontagem vai alcançar seu apogeu após a primeira década do século XX, sobretudo na Rússia. Logo depois da revolução de 1917, a propaganda política da URSS jogou frequentemente com os recursos gráficos, notadamente para a produção de cartazes que "por volta de 1900, tinham um lugar de destaque nas escolhas dos *iconófilos,* a arte do cartaz está, nessa época, muito próxima daquela produzida no meio da caricatura e as análises transitam facilmente de um plano a outro[293]". O desenvolvimento do cinema no campo das artes gráficas dos anos 1920, contribuiu igualmente para o melhoramento dos recursos de fotomontagem.

> Em meados da década de 1910, os dadaístas de Berlim, ao aderirem os processos de montagem – combinação de imagens fotográficas de diferentes proveniências –, proclamam de uma só vez a morte da arte tradicional e a realidade do caos do mundo moderno, introduzindo em suas obras a experiência do choque. Derivada das caraterísticas fundamentais da metrópole capitalista, tal experiência permite transpor para o interior da obra a percepção de uma transformação cada vez mais veloz, de uma comunicação simultânea, de um hibridismo não alheio à confusão entre real e artístico. A forma, como lembra Manfredo Tarufi, não deve ser mais buscada além do caos, e sim em seu interior, pois é dele que brota uma nova técnica de comunicação, capaz de conferir um novo valor a um universo considerado antes "sem qualidades".
> Também Adorno detecta a experiência do choque da utilização da montagem, mas a resposta à vivencia urbana, e sim à ação empreendida pelos artistas contra a "unidade orgânica" da obra. A negação da unidade, da síntese e, logo, do princípio configurador coloca em xeque a aparência de reconciliação entre o homem e a natureza que estava na base da concepção orgânica anterior ao

[292] DOIZY, Guillaume. Op. cit. p. 8. [Tradução da autora].
[293] DIXMIER, Élisabeth; DIXMIER, Michel. Op. cit. p. 266. [Tradução da autora].

> Cubismo. Ao admitir em seu interior, as “ruínas literais” do mundo empírico, a arte, a partir das colagens cubistas, dá início ao processo contra a obra como “nexo lógico”, infligindo “vistosas cicatrizes” ao sentido, que acaba sendo negado no momento em que a unidade é questionada pelo uso de elementos díspares. Adorno encontra uma explicação política para o uso maciço das técnicas de montagem que reporta à consciência da “impotência” da arte diante da totalidade do capitalismo tardio e à vontade de abolir essa dimensão graças à negação da aparência de um *continuum*[294].

A concepção russa da arte como um vetor político combinou os elementos gráficos com os elementos fotográficos, tudo num plano secundário, uma vez que as imagens metaforizadas são o ponto principal da obra[295]. A presença constante dos recursos visuais simbólicos marca uma forma muito preocupada com a eficácia da significação do conjunto de elementos que ocupam a cena, e é por isso que a integração entre o texto e a imagem deve ser também gerada com o máximo de atenção, a propaganda do regime é sustentada também pelo poder do visível.

Nesse contexto o espectador é usualmente convidado a contribuir para a construção de um discurso, cuja maior parte dos elementos é fornecida pelo arranjo gráfico elaborado pelo artista. Em se tratando dos cartazes “o espectador completa as imagens, fazendo conexões, como se elas fossem sequências narrativas e contínuas de um filme[296]”. Não obstante, as revistas também trouxeram uma nova dinâmica de mudanças em relação ao leitor, que era convidado a completar o conteúdo visual apresentado pelo artista, com a sua imaginação[297]”. Em meio a esse novo cenário profundamente ideologizado, onde a integração entre arte e técnica se tornam uma necessidade:

> O público de massa, que havia surgido do processo revolucionário, não pedia à arte “as variações sem fim, a dispersão e a individualização”, próprias do quadro feito no ateliê. Ao contrário, “exige da arte formas que expressem as ideias das massas, da sociedade, do povo em seu conjunto:. Diante dessa nova realidade, o papel do artista modifica-se

[294] FABRIS, Annateresa. Entre a arte e a propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, Nova Série, vol. 13, n° 1, jan-jun, 2005, pp. 99-100. Dsponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142005000100004 Acesso em: 25/04/2014.
[295] HOLLIS, Richard. **Design Gráfico: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2010. p. 47.
[296] Ibid. p. 48.
[297] Idem.

> substancialmente, cabe-lhe produzir "objetos justificados socialmente por sua forma e utilidade"[298].

Devemos ainda observar que durante o curso do progresso técnico e das inovações engendradas em termos utilitários, o desenho de imprensa jamais perdeu seu caráter comunicacional. Desde sua origem, ele se apropria dos elementos próprios da literatura, mesmo no que diz respeito à estética, para desenvolver seu lado informativo. Ele está inegavelmente destinado a comunicar, e "mesmo se o número de estampas artísticas já é consideravelmente importante, é também importante o número de estampas que foram feitas para transmitir qualquer sorte de informação visual"[299]. Por outro lado, esse processo de "transmissão" não pode ser visto de uma maneira simplista, tendendo a descrever uma passagem mecânica do conteúdo da obra para o espectador, o procedimento é muito mais complexo e mesmo que não exista certezas a propósito da existência de regras e de princípios capazes de conduzir a isso - que preferimos ver como "transformações" -, podemos assegurar a manifestação de elementos invariavelmente presentes ao longo dessa dinâmica.

O símbolo e a alegoria são dois desses elementos e que merecem certa atenção por estarem no centro dessas "transformações", possíveis entre o desenho político de imprensa e o espectador. Esse é o momento em que nos perguntamos: será mesmo possível falar de uma manifestação artística ligada a um suporte midiático sem passar pelo domínio da linguagem? A resposta parece nos vir de forma imperativa numa negativa. Devemos, invariavelmente atravessar os domínios linguísticas para compreender essa modalidade de expressão, e, assim, a semiologia pode nos render bons resultados.

Devemos, primeiramente, compreender que o símbolo e a alegoria são dois elementos que têm funções provenientes de processos distintos: enquanto o primeiro se manifesta a partir de associações, o segundo imprime fraturas. O símbolo é mais direto em relação às presenças sensíveis, em contrapartida ele capta mais profundamente os pensamento, mas os dois se caracterizam a partir de

---

[298] FABRIS, Annateresa. Op. cit. p. 104.
[299] IVINS JR., William M. **Análises de la imagen prefotográfica.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980. p. 215.

uma reunião de contrários [300], é justamente em função disso que podemos frequentemente identificar a manifestação da antítese (uma construção originária do discurso) que compõe o desenho político de imprensa, porque o símbolo, como a alegoria, são elementares nesse tipo de expressão.

> A alegoria transforma o fenômeno em conceito, o conceito em imagem, mas o faz de tal maneira que o conceito permanecerá sempre na imagem de forma que podemos captá-lo integralmente, assim como retê-lo exprimi-lo na própria imagem. O símbolo transforma o fenômeno em ideia, a ideia em imagem, de tal forma que a ideia permanecerá sempre infinitamente mais ativa e inacessível numa imagem e que, mesmo dita em todas as línguas, ela restará indizível[301].

O símbolo, não será jamais inscrito num sistema onde não exista um indivíduo produtor; ele depende inegavelmente da intenção, do desejo de comunicar, independentemente da maneira pela qual o espectador (no caso específico desse estudo) vai interpretar o que ele experimenta. O regime das formas simbólicas pressupõe, mais a promoção de um espaço de interação direta múltipla em interpretações, do que a transmissão de uma mensagem ou de um discurso, considerando que o espectador não receberá, talvez jamais, essa mensagem hipoteticamente presumida pelo artista. No domínio da arte, não é possível falar em transmissão de significados, pois tratamos de um espaço suficientemente aberto para delimitar as direções, e muito mais em termos de apropriações.

> O 'significado' de uma forma simbólica, ou dos elementos constitutivos de uma forma simbólica, não é necessariamente idêntico àquilo que o sujeito-produtor 'tencionou' ou 'quis dizer' ao produzir a forma simbólica. Essa divergência potencial está presente na interação social diária, assim como está evidente na resposta indignada 'Isto pode ser o que você *quis dizer*, mas não é certamente aquilo que você *disse'.* Mas a divergência pode ser ainda mais comum no caso de formas simbólicas que não estejam ligadas a uma situação dialógica. Dessa forma, textos escritos, ações ritualizadas ou obras de arte podem ter ou adquirir um significado ou sentido que não pode ser completamente explicado pela determinação daquilo que o sujeito-produtor tencionou ou quis dizer ao produzir as formas simbólicas. O significado ou o sentido das formas simbólicas pode ser muito mais

[300] TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo.** Campinas, São Paulo: Papirus, 1996. pp. 275-276.
[301] Ibid. p. 259.

> complexo e ramificado do que o significado que poderia ser derivado daquilo que o sujeito-produtor originalmente tencionou[302].

Todas as imagens portam um inegável potencial comunicativo, mas esse "diálogo" não pode ser dirigido, senão pelos efeitos da obra, o produto final do trabalho do artista. Segundo Domenèch, a comunicação estabelecida pela imagem pode se inscrever em quatro modalidades diferentes, ou ainda nas quatro, dependendo de suas características, de seu suporte, da maneira pela qual ela se faz útil (se falamos do ponto de vista social); "a imagem pode portanto ser informativa quando ela detecta uma presença, comunicativa quando ela estabelece uma relação direta com o espectador, reflexiva quando ela propõe ideias ou emotiva quando ela cria emoções[303]". O desenho político de imprensa, representado pela caricatura neste estudo, deve ser sempre pensado a partir de seu engajamento nessas quatro modalidades, pelas suas propriedades específicas que o conferem uma larga gama de dispositivos que transitem, entre a linguagem e a visão.

2.3 O papel da imagem na cultura operária

Para que possamos compreender a real importância da imagética política referente à cultura operária, devemos inicialmente pensar no papel da imagem na sociedade em geral, nas múltiplas maneiras de compreendê-la, sublinhando suas especificidades em termos de apreensão, o que a diferencia enormemente de uma experiência vivida a partir de um texto ou de um objeto cujo conteúdo se coloca inteiramente no plano discursivo. Além disso, devemos assinalar que o objeto desse estudo são as imagens produzidas tencionando circular na imprensa operária, implicando nisso, sua relação com o texto que é apresentado nas páginas do jornal, seja em forma de legenda, seja como texto (artigo, crônica) em torno do qual a imagem é colocada como se fosse uma ilustração, mesmo se analiticamente nos recusemos aqui a tomá-la enquanto elemento acessório nos jornais.

Pensar a imagem é ao mesmo tempo estabelecer um olhar capaz de misturar os detalhes e a composição, os elementos figurativos, bem como os formais que não

---

[302] THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.** Petrópolis: Vozes, 2000. p. 185. [Grifo do autor].
[303] DOMÈNECH, Josep M. Català. **A forma do real: introdução aos estudos visuais.** Op. cit. p. 23.

são tão definidos. A imagem estabelece uma relação de trocas entre o indivíduo e o universo muito particular que ela cria. Se trata de um jogo de fechamento e abertura às possibilidades expressas pelo momento em que os mecanismos ópticos do sujeito observador transmitem um esquema visível ao cérebro, e esse último se ocupa do arranjo desses elementos numa ordem que lhe é própria, de acordo com seu repertório de experiências guardadas na memória e, portanto, inscritas no campo das sensibilidades. Sendo tão particular, a questão que nos colocamos gravita em torno disso e se dirige a uma reflexão sobre a capacidade desse jogo instável entre o visível e o sensível de mobilizar uma coletividade a ponto de lhe render um conjunto simbólico capaz de provocar uma identificação, ou ainda, de lhe inquietar a tal ponto que dessa inquietação nasceria um referencial, fértil em nível de ações, assim como de ideias.

Confrontada com o tempo, a imagem é renovada, não no sentido de estar em acordo com o presente, mas em relação ao que estará habilitada à suscitar no espectador ou nos espectadores. Compreender a imagem é também compreender a maneira pela qual nós contemplamos o mundo, considerando que "nossa visão é sustentada por certos estados mentais de caráter emocional, não porque resultam de acontecimentos extremos, mas porque a constituição cultural desse olhar implica já na existência de estados mentais conectados a ele, em acordo com certos elementos externos[304]". Existe ainda uma esfera a mais para examinarmos nesse jogo estabelecido entre a imagem e o espectador, a ocasião ou a experiência do visível gera reminiscências que se manifestam como pequenos clarões na cabeça do sujeito observador, mesmo na ausência do objeto contemplado. Trata-se da aparição dos vagalumes[305], esses pequenos seres que portam luz na escuridão, metaforicamente falando, sobre os quais Georges Didi-Huberman nos reporta, para fazer referência à maneira pela qual essas permanências visuais reaparecem sem cessar no pensamento do espectador.

[304] DOMÈNECH, Josep Català. **A forma do real: introdução aos estudos visuais.** Op. cit. p. 29.
[305] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

Mais do que invocar uma ideia no sujeito observador, as imagens produzem ideias independentes, elas “são formas que comunicam e dialogam entre si[306]”. Os elementos figurativos, os traços, a disposição das cores ou a demarcação dos contrastes no espaço cênico, tudo isso contribui para gerar ideias. A enorme gama de imagens que circulam e misturam diferentes territórios da sociedade ocidental, sobretudo após a modernidade e o processo de desmaterialização da imagem, tornou possível pensarmos em alguns “padrões visuais[307]”, isto quer dizer que podemos nos questionar sobre a maneira pela qual esses sujeitos se deixam tomar pela imagem através de certas recorrências. A arte não se presta a melhorar nossa relação com o mundo, ela complexifica essa relação, [308] associando novas realidades produzidas sobre o plano das sensibilidades.

> Ao mesmo tempo, devemos nos lembrar que a noção de imagem contem um duplo percurso, isto é, a reminiscência (mental e mnemônica) e o produto concreto (gravura, pintura, fotografia). Assim, toda a imagem pode ser geralmente pensada enquanto produto posto em circulação numa sociedade, elaborado segundo as motivações e as diretrizes concernentes a sua época de produção, comercializado, colecionado, exibido, consumido e ressignificado por determinado público. As imagens impregnam os sentidos e valores que são construídos justamente nessa dinâmica social, na qual toda a produção e consumo estético são profundamente imbricados às formas de aproximação social e política que são estabelecidas nos mais variados contextos culturais[309].

Para se fazer efetiva, a imagem precisa, em termos de trocas, de uma comunidade capaz de reverberar suas simbologias e, assim, sua capacidade de criar conexões entre os indivíduos[310]. A relação estabelecida entre o espectador e a imagem se dá sempre num espaço de encontro entre perdas e ganhos. A partir do momento em que o sujeito contempla a imagem, ele perde as outras referências sobre o objeto que se dá a ver; nesse momento, “ver é sentir que algo

---

[306] SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. Como pensam as imagens. In: SAMAIN, Etienne (org.). **Como pensam as imagens.** Op. cit. p. 23.
[307] MONTEIRO, Charles; SCHIAVINATO, Charles. A importância do olhar. In: **ArtCultura**, Uberlância, v.10, n.16, jan-jun. 2008. p. 7. Disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/3746 Acesso em: 05/10/2015.
[308] COLI, Jorge. **O que é arte.** São Paulo: brasiliense, 1995. p. 111.
[309] KERN, Maria Lúcia Bastos; KAMINSKI, Rosane. Apresentação. As imagens no tempo e os tempos da imagem. In: **História Questões & Debates.** v.6, n.2, 2014. p.7. Disponível em: http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/historia/article/view/39003 Acesso em: 17/09/2015.
[310] DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente.** Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993. p. 46.

inevitavelmente lhe escapa, tudo está dado[311]". Essa perda se articula e se reafirma, sobretudo, no espaço onde o texto acompanha a imagem circunscrevendo-a. Chamamos essa atividade de "tautologia[312]", a qual tem por finalidade promover no espectador a falsa noção de certeza visual.

O eterno paradoxo dessa relação reside no fato de que a imagem evoca e suscita simultaneamente um olhar mais profundo que aquele engendrado fisicamente pelos mecanismos ópticos humanos. Ver será sempre sentir e sentir estará sempre relacionado ao inconsciente, entendendo que cada experiência instaurada sobre o plano da imagem será também sustentada por ganhos, mesmo se a tautologia se impõe como um fator de fechamento.

Aqui, voltamos à questão do tempo na experiência visual, porque essa problemática será continuamente invocada em nossa análise. Existem muitas maneiras de pensar o tempo sobre as imagens, por exemplo: o tempo que é construído em torno do contato entre a imagem e o espectador, ou o "tempo de ausência" no qual a imagem, enquanto objeto, não mais se faz presente diante do olhar atento do espectador, porém preserva resíduos desse passado através das reminiscências que aparecem e desaparecem no pensamento do observador, conforme mencionamos anteriormente. Existe ainda uma teceria maneira de pensar o tempo da imagem, o tempo impuro capaz de criar um amálgama entre o passado, o presente e o futuro e que, na sua complexidade, pode se anunciar através de gestos, expressões, obsessões simbólicas anormais ou em termos de ideias.

As múltiplas temporalidades presentes numa imagem podem ser traduzidas por uma manifestação inconsciente centrada sobre o trabalho do artista com toda a carga de experiências e de impressões que ele porta e que se farão de qualquer maneira presentes, como vestígios de múltiplos passados. Além disso, devemos também olhar as imagens pelo cruzamento do tempo; elas têm a capacidade de rasgar o tempo, de cortar as regularidades estilísticas e, por causa disso, nos parece impossível analisá-las segundo certas categorizações de ordem formal.

---

311 DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Op. cit. p. 34.
312 Ibid. p. 57-58.

No caso do desenho de imprensa, isso é ainda mais notável. Existem, é claro, influências mais marcadas nas modalidades formais, tal qual: o primitivismo consagrado aos estudos sobre a África, América ou Oceania[313], alguns elementos da chamada *art nouveau*[314], influência do expressionismo alemão, já mencionado, mais ligado ao progresso das artes gráficas, do neoimpressionismo e de suas aproximações com os artistas engajados no movimento operário do fim do século XIX[315], do fauvismo que soube jogar com "as formas abreviadas e as faixas complementares de cor[316]" e, no início do século XX, as influências marcantes do surrealismo e do dadaísmo[317].

Essas influências, no entanto, não são puras e gravitam em torno de espaços temporais configurando uma "desterritorialização"[318] que se manifesta não apenas nessa mistura de formas artísticas, como também através das permanências traçadas que nos remetem a certos modelos formais, que não fazem mais parte da consagração vanguardista. As variações formais são também colocadas sobre as escolhas do artista, sobre sua identificação com determinadas maneiras de produzir uma obra, em paralelo às demandas sociais da época e à dimensão social e política na qual ele se encontra enquanto artista.

> Com Steinlen, Hermann-Paul, Grandjouan, Forain, por exemplo, a força do desenho nasce, principalmente, nas situações apresentadas, nos personagens, eventualmente nos símbolos utilizados, nas legendas. Para alguns outros, porém, como Roubille, Valloton, Jossot, a cor, a dinâmica das formas e suas ligações expressam um sentimento tão forte quanto o tema e a legenda.
> Roubille criou um estilo muito elegante e flexível. Seus personagens são traçados por arabescos. Visivelmente a *art nouveau* teve uma influência sobre a forma de duas criações.
> Valloton e Jossot podem ser considerados como pré-expressionistas. Eles utilizam todas as duas zonas planas de cores não moduladas. A significação dos desenhos, sua violência às vezes nascente mais das justaposições de cores contrastadas – ou mesmo, em Jossot, nas deformações das formas – do que nas situações apresentadas.

---

313 TILLIER, Bertrand. Du caricatural au XXe siècle. In: **Perspective.** n. 4, 2009. Disponível em: https://perspective.revues.org/1266. p. 545.
314 DIXMIER, Elisabeth; DIXMIER, Michel. Op. cit. p.166.
315 THOMPSON, Richard. Rhétoriques et Révolution : Paul Signac et l'anarchisme dans les années 1890. In : **Arts et Sociétés.** n. 35, 09 décembre 2010. p. 10. Disponível em: https://perspective.revues.org/1266 Acesso em: 30/09/2015.
316 Ibid. p. 544.
317 Ibid. pp. 548-554.
318 Ibid. p.544.

> Quanto a Villon, Galanis, Gris, Marcoussis... os historiadores da arte algumas vezes veem nas suas caricaturas os reflexos de suas pesquisas na pintura. É verdade que algumas páginas de Villon (por exemplo no *La Vie facile* de fevereiro de 1920), de Galanis (em 1910 e 1911) são reproduções de aquarelas; apenas em alguns (raros) desenhos de Gris (por exemplo no número do 9 de setembro de 1911) os curiosos rostos triangulares, podem levar a pensar em seus estudos cubistas do momento. Mas, em geral, nos parece que os desenhos de imprensa desses futuros pintores célebres, longe de serem audaciosos, eram caminhos distantes de sua pintura[319].

As fronteiras formais são muito fluidas considerando igualmente as rupturas sobre o tempo de classificação, de separação em série das imagens com base em seus elementos figurativos. No que diz respeito a imagética, o tempo será sempre um vetor de instabilidade para as regras, contra as classificações baseadas em convenções acadêmicas. O tempo das imagens não é o mesmo que o da história, ao contrário, ele pode se mostrar muito fecundo se nos propomos a fazer uma análise diacrônica apta a prestar atenção nas permanências. Estas, nos interessam em duplo sentido: pela sua relação com as especificidades figurativas e de composição, assim como pelas permanências reveladas no terreno das mentalidades, de uma história que se interroga sobre as razões pelas quais certos elementos se repetem ao longo do tempo e por qual razão são mais utilizados por determinados grupos sociais.

Há pelo menos duas maneiras de pensar esses questionamentos, a primeira toma como referência o trabalho de uma vida inteira desenvolvido pelo historiador da arte Aby Warburg, o qual abriu a porta àqueles que tinham a intenção de pensar as imagens a partir do tempo, e não o contrário. Warburg, historiador da arte de origem alemã, concentrou seus esforços na reflexão sobre as manifestações obsessivas, as sobrevivências, os reaparecimentos constantes de formas de uma maneira involuntária no curso do tempo[320], são os “fantasmas” de que fala Warburg e dos

---

[319] DIXMIER, Elisabeth; DIXMIER, Michel. Op. cit. pp. 171-172. [Tradução da autora].

[320] Aby Warburg teve a oportunidade de vivenciar a cultura de tribos pagãs para melhor conhecer a maneira pela qual eles elaboravam e se relacionavam com suas imagens religiosas. Sua longa trajetória de estudos no campo da psicologia, bem como no domínio da arte da renascença, o convenceu de que para compreender bem a imagética era preciso tomá-la em relação a outras manifestações artísticas, tais como a literatura, e de igual maneira a atmosfera social de onde provêm a obra, assim como sua finalidade na vida do grupo ao qual ela está destinada. Ele rompeu com os modelos abstratos que pensavam a imagem baseada em questões de ordem formal ou estética. A comparação entre diferentes imagens produzidas em contextos distintos o forneceu material

quais Didi-Huberman faz referência para problematizar a questão das múltiplas temporalidades presentes no interior de uma mesma imagem.

Os “fantasmas” ou as manifestações obsessivas não são senão formas do comportamento patético humano, que se repetem em diferentes temporalidades e que não podem ser compreendidas a partir da linearidade cronológica. Denominados metaforicamente como “fantasmas”, por sua capacidade de se esconder e reaparecer nos mais variados contextos, esses gestos se colocam em diálogo com o tempo e constituem o conceito de *pathosformel*[321] criado por Warburg, no qual o jogo de sobrevivências dessas formas fantasmagóricas configura o *nachleben*[322]*.* Dois conceitos somente possíveis graças à abordagem antropológica que Warburg lançou sobre as imagens e suas propriedades. Ele chegou a esse aporte metodológico depois de conceber quatro teses:

1. O manuseio de formas acidentais dinamizadoras se desenvolve dentro da “grande” arte autônoma a partir da imagem dinâmica de situações observadas na realidade em seus detalhes.
2. O abandono, pelo artista, do meio real do objeto facilita o acessório dinamizador; por isso este se manifesta nas obras de arte denominadas simbólicas (alegóricas), pois seu contexto real é dispensado, pela “comparação”, desde o princípio.
3. A imagem recordada de estados dinâmicos gerais, através da qual se apercebe a nova impressão, é depois projetada inconscientemente sobre a obra de arte como forma de um contorno idealizante.
4. O maneirismo ou idealismo artístico é apenas um caso especial do reflexo automático da imaginação artística[323].

O que nos interessa especialmente nessa abordagem antropológica construída por Warburg é a noção de confluência de memórias de maneira involuntária através do tempo. Sobretudo, porque acreditamos que as imagens, sobre as quais concentramos nossa análise, são portadoras de vestígios memorialísticos, e, mais do que comunicar, evocam sentimentos a partir de formas já consagradas na figuração. Assim, o conceito se faz apropriado à aplicação nesses casos, levando-se em conta que ele desterritorializa as obras de arte simbólicas,

---

necessário para a elaboração de uma nova fórmula conceitual aplicável à história da arte. Cf. WARBURG, Aby. Op. cit.

[321] Idem.

[322] Idem.

[323] Ibid. p. 55.

evocando uma característica essencial do desenho político de imprensa, que atravessa os territórios, bem como o tempo, desde o momento em que certas marcas figurativas restam independentes dos movimentos artísticos, se aproximando do que Didi-Huberman referencia quando trata de uma “genealogia das semelhanças[324]”.

Existe ainda outra maneira de pensar as imagens e o tempo, essa abordagem metodológica vem justamente reforçar as inovações epistemológicas desenvolvidas por Warburg ao longo de sua vida. Carlo Ginzburg se questionou sobre a validade desse esquema se baseando nas iconologias políticas modernas, onde o ponto de inflexão reside na maneira a partir da qual ele vai observar a emoção expressa numa forma figurativa, e na maneira pela qual ela pode se fazer útil para suscitar ou portar ideias em diferentes contextos políticos. Observando a emoção enquanto um fenômeno de evocação de ideias, Ginzburg concebeu o conceito de *logosformel*[325].

A concepção que percebe a circulação de ideias ao longo do tempo evocada por Ginzburg não impede que vejamos nesses dois conceitos: o *nachleben* e o *logosformel* certa complementaridade. Se sobre a base das sobrevivências de formas e de gestos figuradas podemos investigar a utilização de imagens por um público específico, da mesma maneira podemos nos interrogar sobre a utilização das ideias evocadas pelas imagens e o processo de ressignificação de uma imagem em relação ao seu tempo e ao seu espaço de circulação. A abordagem antropológica persiste nas duas esferas analíticas, pois as duas chamam nossa atenção para as práticas culturais de certos grupos e o papel da visualidade num determinado intervalo de tempo. Segundo Ginzburg, “Warburg reconheceu bem ao analisar a arte da renascença italiana que o significado das fórmulas antigas são algumas vezes invertidos na sua transmissão[326]”.

A temporalidade das imagens é bastante complexa, trabalhamos a partir da perspectiva antropológica. Desconectada do passado e do presente, quando o observador possui um papel fundamental no cerne desse regime memorialista. A

[324] DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013. p. 152.
[325] GINZBURG, Carlo. Op. cit. p. 12.
[326] Ibid. p. 95.

imagem possui uma vantagem temporal sobre o ser humano, ela o ultrapassa através do tempo, sobrevive a ele, e sai vitoriosa em termos de duração.

> Diante de uma imagem, quer seja recente ou contemporânea, - o passado ao mesmo tempo não cessa jamais de se reconfigurar, desde que essa imagem não se torna pensável, senão a partir de uma construção da memória, tal qual uma assombração. Diante de uma imagem, humildemente reconhecemos: ela nos sobreviverá, posto que somos diante dela o elemento frágil, o elemento de passagem, e ela é diante de nós o elemento do futuro, o elemento da duração. A imagem possui frequentemente mais memória e mais devir do que o ser que a contempla[327].

Por que razão seria tão importante para os historiadores que se dedicam ao estudo da imagética política produzida em determinada época a partir de demandas sociais de um grupo específico, pensar sobre os avanços e recuos de certas formulas figurativas ao longo do tempo? Além disso, seria realmente possível colocar a questão em termos de demandas sociais? Será possível compreender uma dinâmica social falando de inflexões figurativas? Primeiramente, partimos do princípio de que mais do que nos interrogarmos sobre as intenções dos sujeitos tratados nessa imagética política, devemos realizar o inverso, e tratar precisamente das formas a partir das quais surgem uma série de imagens que cruzam o tempo e o espaço.

Esses questionamentos nos levam a construir uma reflexão em torno das estratégias utilizadas pelos artistas, notadamente os desenhistas de imprensa, para criar uma dimensão simbólica poderosa para o movimento operário no mundo inteiro. A associação entre a crítica direta suscitada pela caricatura e os instrumentos de linguagem que ela se apropria são dois recursos essenciais para entendermos como o movimento operário lhe destinou tamanha atenção. O desenho político de imprensa recorre, muitas vezes, à inserção de estereótipos na cena figurada, um tipo de dimensão baseada sobre algum objeto ou situação real, cujo objetivo está completamente em acordo com o princípio de exagero da caricatura.

---

[327] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps : histoire de l'art et anachronisme des images.** Op. cit. p.10. [Tradução da autora].

A caricatura, por sua vez, tem o poder de atrair a atenção do espectador para algum acontecimento momentâneo, efêmero, a partir de uma figuração bastante simplificada e usualmente engraçada ou sarcástica; “autônomas, as ilustrações não duplicam quase nunca os artigos, elas não adquirem, no entanto, seu sentido verdadeiro, senão através das legendas, dos diálogos, das palavras de ordem que as apoiam[328]”. O mesmo acontece com as publicações brasileiras, existe uma escolha de temas que se fazem circular no periódico, porém a imagem permanece quase sempre independente do texto, mesmo no caso em que ela é apresentada como ilustração. Há, é claro, uma razão lógica para isso: a imagem ao invés de ser um recurso complementar aos leitores para facilitar a compreensão do conteúdo escrito na página, é também uma maneira de invocar a integração dos analfabetos ao universo da imprensa partidária e sindical, através de uma mobilização diferente e rica em termos simbólicos, com a capacidade se ser acessada por todos os militantes ou simpatizantes.

Os combates, as conquistas, as festas, as agruras do cotidiano, as injustiças, a fraqueza e a forca, são sempre temas presentes no desenho político da imprensa representativo dos movimentos políticos de esquerda. O desenho igualmente serviu para sublinhar os temas mais importantes do exemplar. Na França, não era raro que um jornal ou uma revista ilustrada colocasse em sua página de abertura uma imagem emblemática acerca de um problema que seria tratado no interior da publicação, como estratégia para gerar mais interesse por parte do leitor.

A presença de imagens no jornal é bastante representativa, no sentido de que ela convida o militante a participar da experiência ofertada pela publicação. No Brasil, não dispomos de dados para provar o aumento do número de pessoas que compram o jornal sindical ou partidário no início da veiculação de imagens, até o momento em que a imagem passa, definitivamente, a fazer parte da publicação. Porém, os contínuos esforços para manter o conteúdo visual nas páginas dessa imprensa, mesmo em se tratando de uma imprensa muito frágil e sem grandes

[328] PIGENET, Michel; ROBERT, Jean-Louis. Travailleurs, syndiqués et syndicats dans les dessins de la Voix du Peuple (1900-1914). In: **Sociétés et Représentations.** n.10, 2002/02. p. 316. Disponível em : https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2000-2-page-309.htm Acesso em: 24/03/2013. [Tradução da autora].

reservas financeiras – como o foi no caso brasileiro –, nos oferecem já alguns indícios da importância da perpetuação da imagética política no jornal.

> Se o tema escolhido envolve riscos, ele favorece também a mobilização militante. A promoção de números ilustrados, organizados com semanas de antecedência, garante a menção dos nomes dos colaboradores solicitados. As tiragens confirmam o esforço empregado e a existência de um público leitor específico. Entre 1905 e 1906, os números antimilitaristas saem a 30 000 exemplares, ou seja, cinco vezes mais do que os número ordinários. Para o Primeiro de Maio, o coeficiente multiplicador oscila entre 12 e 14. O sucesso dessa fórmula assegura a permanência da publicação. Positivo, o saldo obtido com os números especiais conforta o balanço financeiro do jornal[329].

Os números temáticos, porém, nunca foram efetivamente uma realidade no Brasil, talvez em virtude dos custos elevados para colocar em prática tal iniciativa, ou em virtude de um espaço muito restrito de produção desse tipo de imagem. A maior parte das imagens que circularam na imprensa operária e sindical brasileira é herdeira da grande repercussão que tinha o desenho político no exterior, notadamente na França, onde desde a época da Comuna de Paris a gravura política era recorrente, sem perder de vista o caso alemão, italiano, inglês e, em seguida, o norte-americano e o russo.

No Brasil, o exemplar do jornal militante poderia oferecer aos seus leitores uma espécie de ensaio, no que diz respeito à composição de um dossiê temático; em verdade, mesmo os textos não seguiam uma linha editorial tão rígida, isto é, num mesmo número existia uma forte concentração de textos sobre determinado tema, sobretudo na página de abertura e nas páginas centrais do exemplar, as demais portavam habitualmente outros conteúdos relativos à vida operária, à política, à economia e às questões sociais de maneira mais genérica. Além disso, devemos mencionar uma segunda diferença entre o cotidiano da imprensa operária e sindical brasileira em relação à francesa.

No início do século XX no Brasil, a periodicidade dos jornais é mais irregular; os semanários como *A Lanterna* ou *A Plebe* encontram muitas dificuldades para

[329] Ibid. p. 311. [Tradução da autora].

manter seus números em circulação semanalmente, em virtude dos problemas financeiros ou das restrições impostas pela censura, como abordamos no capítulo anterior. Essa realidade vai finalmente ser um pouco alterada nos anos de 1930, quando a organização operária já se encontra em outra dimensão, contando, inclusive, em parte, com recursos do Partido, como foi o caso do jornal *A Nação*, por exemplo.

Assim, quando falamos em imprensa operária no Brasil em relação à imprensa engajada francesa, devemos ter em mente que a primeira assume uma posição muito mais modesta que a segunda, o que altera consideravelmente a envergadura de sua repercussão em termos imagéticos. A imagética política ligada à imprensa é, desse modo, menos numerosa, mas o ponto que mais chama a nossa atenção é propriamente aquele no qual ela elabora constantes ressignificações veiculadas nos jornais, seja através da inserção de uma legenda tentando limitar as interpretações sobre a imagem, seja pela manipulação da imagem com pequenas alterações sobre o desenho, tal qual uma sigla disposta sobre algum dos personagens, por exemplo. As ressignificações se utiliza assim, dos efeitos da localização da imagem sobre a página; tratada às vezes como ilustração, ela pode aparecer no fim de um artigo ou logo abaixo de seu título, para “identificar” o objeto tratado pelo texto, mesmo que o resultado dessa iniciativa seja estreito.

Contudo, o processo de ressignificação das imagens ao longo do tempo não é uma novidade no domínio do desenho político. A história da França pode nos oferecer um repertório muito extenso de apropriações e ressignificações empreendidas no meio político, as quais continuam ainda hoje presentes no imaginário popular de uma maneira ou outra. O caso mais emblemático ao qual podemos recorrer nesse momento para elucidar tal afirmação é certamente aquela da alegoria da Liberdade.

> A Liberdade, noção abstrata e impessoal, mas também muito cedo a República, é em seguida a República francesa, instituição enraizada numa realidade política e num território preciso. A alegoria é uma constante na expressão artística desde a Antiguidade. Ela floresceu numa arte antiga com a figuração de diversos valores e virtudes, em seguida nas catedrais, como por exemplo a representação antropomórfica dos vícios e das virtudes, das artes liberais, dos meios

> ou das atividades humanas sobre os portais da Catedral de Chartres. Ela se desenvolve desde a Renascença com a redescoberta das imagens antigas, das associações de ideias que estavam em curso na Antiguidade; também com a redescoberta do corpo antigo masculino e feminino. Na França, a sua mais forte utilização, senão a mais bem sucedida, encontrará lugar nas primeiras décadas da Terceira República, onde a reencontraremos frequentemente dando forma humana à República, à Liberdade, à Justiça ou ao Comércio... Ela floresce e desnaturaliza um pouco o "nu 1900", quando não é mais do que um pretexto para a exibição dos corpos femininos, corpos reificados na representação erotizada da beleza[330].

A constância da figura da Liberdade no curso da história francesa é justificada pelas demandas políticas. A Liberdade, quase sempre enquanto uma mulher, representada pelos emblemas dos grilhões e correntes rompidas, é frequentemente acompanhada pelo sol, do qual provêm os raios de luz que vão clarear o caminho ou o futuro.

O comportamento da Liberdade é igualmente um fator de mobilidade; contra a Liberdade impetuosa, intrépida e enérgica, vemos a Liberdade centrada, maternal ou ainda austera. Seu vestido é outro fator que ajuda a definir o perfil da alegoria: quando curto e rasgado, confere a ela uma personalidade corajosa, guerreira; sua postura seria tão importante quanto a expressão de seu rosto ou a desordem de seus cabelos. A maneira pela qual ela porta o vestido, coloca em evidência uma postura mais agressiva da personagem, que projeta seu corpo para a frente deixando um ou ambos os seios à mostra. Em outros momentos podemos também observar a Liberdade portando um vestido mais longo, deixando o corpo mais coberto; ela posa impassível, sentada, alinhada. Em outras ocasiões o barrete frígio é substituído pelos raios solares, como veremos mais tarde com a estátua da liberdade[331].

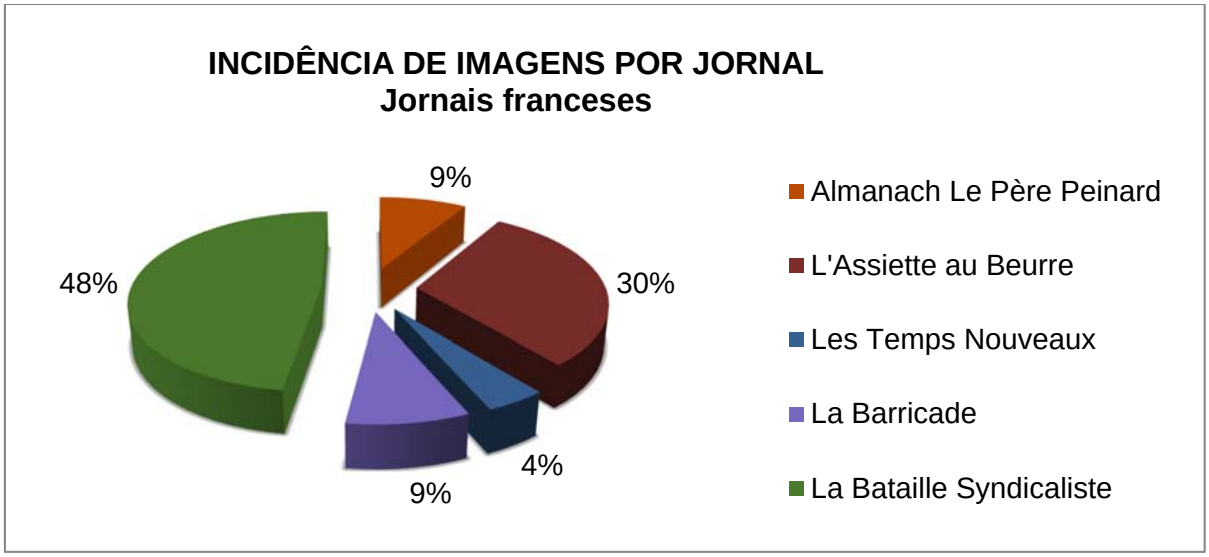
> A Liberdade é quase sempre representada por uma mulher. Quando a vemos como homem (talvez uma mulher vestida como homem?) isso é a "exceção que confirma a regra": pensamos nessa Liberdade, passível de reconhecimento pelo barrete frígio, que enviou Louis Philippe para a Inglaterra com um grande chute no traseiro que o fez voar sobre a Mancha. O gesto, muito viril, chama a atenção para a masculinidade do traje.

---

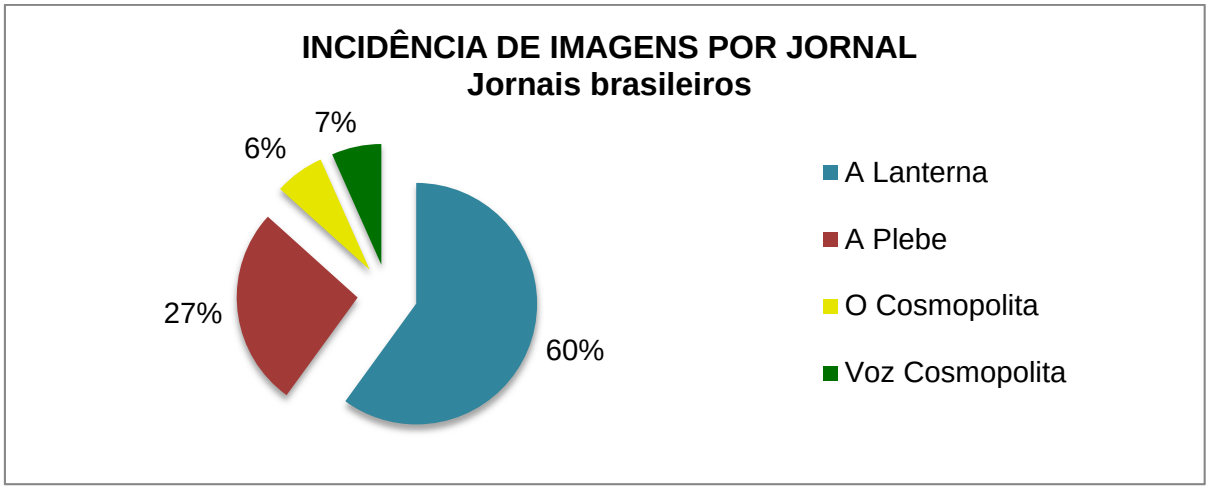
[330] RICHARD, Bernard. Op. cit. p. 17.
[331] CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas: O imaginário da República no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras: 1990. pp. 76-79.

> Normalmente, portanto, a Liberdade é uma mulher. É muito comum que junto com seu atributo clássico do barrete frígio, ela apresente traços da República. A versão refletida da República tem atributos complexos (um barrete, as mãos unidas, uma colmeia de abelhas, uma urna de votos, etc) existe, porém, uma versão simplificada da República-Liberdade que porta esses atributos com frequência. Quando o tema das duas Repúblicas é tratado, os atributos da Liberdade, notadamente o barrete frígio, são do lado da República-ardorosa, da República-rebelde, da República-popular e não do lado da República-sábia, ordenada e conciliadora[332].

Durante nossa pesquisa sobre a imprensa representativa dos grupos de esquerda que notadamente veiculavam em suas páginas gravuras políticas, optamos por trabalhar com base em sete jornais franceses e seis brasileiros. Num total de trinta e oito imagens encontramos nos dois grupos de jornais, no que diz respeito à alegoria da República ou da Liberdade, mesmo aquelas ligadas a uma abordagem já ressignificada, vinte e três imagens nas publicações francesas e quinze nas brasileiras em aproximadamente cinquenta anos de circulação. Os dados quantitativos são ainda mais expressivos do lado brasileiro, considerando que na imprensa operária e sindical brasileira a presença de imagens nos exemplares é menos eloquente em termos numéricos.



[332] AGULHON, Maurice. **Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880.** Paris: Flammarion, 1979. p.116. [Tradução da autora].



Essas imagens produzidas por diferentes artistas em contextos distintos, evocam a todo instante os elementos simbólicos de que falam Agulhon e Carvalho. Acentuamos anteriormente os dois movimentos simbólicos de apropriação e ressignificação da imagem da Liberdade, manifesta por uma clara oposição de papeis proclamados pela personagem; todavia há ainda um terceiro sentido impresso sobre essa alegoria que nos interessa mais profundamente, posto que se trata de uma apropriação lançada por socialistas e anarquistas na França, no fim do século XIX e início do século XX.

> De março até maio de 1871, Paris, revoltada contra a Assembleia nacional conservadora, nesse momento sediada em Versailles e sonhando com uma restauração monarquista, se cobre com bandeiras vermelhas, barretes frígios, efígies da República-mulher vestida de vermelho e penteada, mulher numa abordagem viva, toda em movimento, os cabelos ao vento e frequentemente o peito totalmente ou parcialmente desnudo, numa postura heroica e veementemente combatente. Assim, a chamamos frequentemente não por "Marianne" mas por "Marianne vermelha, a social" ou "a *Commune*", para diferenciá-la da "branca", *República dos Versaillais*. A *Commune* reativa, rejuvenesce poderosamente toda a carga revolucionária vermelha, sobre a bandeira, o barrete e as vestes tanto de Marianne quanto do Operário. Ela associa fortemente a cor aos emblemas. [...] O mundo operário, após 1871, restará muito tempo fiel às imagens exaltadas pela Comuna, mais aceita nas representações mais modernas. Somente os anarquistas denigrem a personagem de Marianne, enquanto as diversas correntes socialistas respeitam o emblema, utilizando de bom grado "a Marianne vermelha, a Emancipadora"[333].

[333] RICHARD, Bernard. Op. cit. p. 93.

As fronteiras figurativas entre essas três alegorias não são, de forma alguma, claras; sobretudo, quando voltamos os olhos às imagens que circulam na imprensa operária e sindical. Os símbolos são fluidos e passam de uma alegoria a outra facilmente, o que configura mais um caso onde as classificações iconológicas não resolvem o quadro de inquietações do pesquisador. No entanto, se pensarmos na abordagem que contempla uma historicidade das presenças, seja de símbolos, seja de gestos, é possível que possamos examinar o fenômeno a partir de outra perspectiva, mais profícua em nosso ponto de vista.

A imagem da Liberdade, associada ou confundida com a alegoria da República ocupou seu espaço na memória visual dos franceses[334], como admitiu Agulhon há uma grande dificuldade de chegar às primeiras manifestações figurativas que repercutiram até o século XX, no que concerne à imagem consagrada à República francesa; dado que existe uma série de símbolos que portam elementos da Antiguidade, por exemplo. A Liberdade-semeadora, remonta mais precisamente à deusa Ceres da mitologia romana, com atributos como o feixe de trigo sobre os braços e o seio desnudo denotando prosperidade, opulência, abundância. No entanto, a mesma alegoria descrita, se apresenta alada (figura 4) e emerge dos raios solares, contrariamente à imagem que temos da República maternal que não é impetuosa e não toma jamais o devir como um desafio.

A imagem em questão circulou no Brasil através do jornal de perfil anarquista *A Plebe*. De autoria não identificada, ela nos apresenta uma mulher “a Anarquia”, tal como a Liberdade, praticamente sempre representada como mulher. Ela aparece no centro da imagem, portando sobre o braço um feixe de trigos, simbolizando as riquezas da terra, enquanto com a mão direita puxa a corrente que aprisiona uma fileira de homens que a seguem numa linha tortuosa até o horizonte. Os cabelos longos indicam a feminilidade, característica igualmente representada pelo peito completamente desnudo. Disposta em primeiro plano, a Anarquia emerge na cena indiferente aos olhares intimidantes que lhe projetam os personagens ao seu redor. Além disso, ela é representada sob a forma de uma figura alada, alegoria que historicamente incarna os valores da vitória, suas asas são colocadas em evidência

[334] AGULHON, Maurice. **Marianne au combat. L’imagerie et la symbolique républicaines de 1780 à 1880.** Op. cit. p. 36.

graças aos raios solares que saem do plano de fundo, dos quais o ponto de emissão parece ser justamente a figura da Anarquia.

Acompanha de uma legenda que diz: “a despeito de todas as reações, fazendo face à cólera de seus inimigos, a anarquia continua imperturbável e serena no caminho do triunfo, distribuindo entre a plebe faminta de pão e sedenta de justiça, o grão abençoado da Revolução social”; a imagem acaba ultrapassando essa mensagem. Por mais que a legenda tenha a intenção de ordenar a narrativa visual, supostamente inerente à imagem, nós não podemos supor que ela efetivamente o faça. A legenda que segue a imagem é muito mais uma forma de experimentá-la. Essa imagem nos prova a que ponto as demandas sociais são importantes no domínio da ressignificação do desenho. O anarquismo apresentado pelo desenho de *A Lanterna*, não corresponde à Anarquia desenhada na França “tal qual uma megera, acentuando o furor dos crimes que ela daria origem[335]”. Contudo, é verdade que a Liberdade foi a figura a partir da qual outras significações emergiram:

> É, portanto, em torno da Liberdade que nascem os emblemas da República.
> Eis aqui o barrete da Liberdade rapidamente nomeado barrete frígio ou barrete vermelho; a Liberdade escolhida como figura alegórica incarnando a República, figura posteriormente denominada Marianne; a árvore da liberdade, que floresce na França e para além dela; enfim, a divisa Liberté, Égalité, Fraternité que aparece durante a Revolução mas não se impõe, senão com a Segunda República, para então não mais abandonar a França, salvo quando a República foi sufocada.
> A Liberdade é também presente, de uma maneira ou de outra, em outros emblemas como a Marselhaise com sua “Liberdade, Liberdade querida...” ou o 14 de Julho que comemora em particular o dia de nascimento do “ano I da Liberdade francesa”. Escolhemos, porém, ordená-los numa segunda parte, na categoria dos emblemas maiores, com a bandeira tricolor e a imagem do presidente da República[336].

Se na França as fronteiras que distinguem a alegoria da Liberdade da alegoria da República se encontram com frequência bastante fluidas; no Brasil, esse fenômeno será ainda mais acentuado. A figura da Liberdade semeadora aparece em 1918 nas páginas do jornal *O Cosmopolita* (figura 5), se tratava de uma homenagem póstuma aos mortos nas manifestações que tiveram como palco os Estados Unidos

[335] Ibid. p. 23. [Tradução da autora].
[336] RICHARD, Bernard. Op. cit. p. 39. [Tradução da autora].

e que reivindicavam a redução da jornada de trabalho e melhores condições de trabalho. O evento foi duramente reprimido pelo governo, tendo consequências desastrosas como a morte de vários manifestantes e a sentença de morte aos suspeitos de liderarem o grupo. Guiado, sobretudo, pelos anarquistas, o acontecimento ganhou a página de abertura completa do número especial dedicado ao Primeiro de Maio.

Tal qual uma janela tenebrosa aberta para o passado, as figuras dos enforcados cobrem o plano de fundo da cena. A imagem lúgubre é completada ainda por uma série de personagens que irrompem na linha do horizonte sobre uma espécie de fumaça, que por suas vez nos inspira a ideia de guerra e destruição. A silhueta dos personagens dispersos mais ao fundo nos indica que as representações colocam em evidência, principalmente, as figuras masculinas, o que chama mais a atenção do espectador para a única personagem feminina em cena, isto é: “a Liberdade”.

O potencial simbólico da imagem em questão é realmente surpreendente, todos os objetos que a acompanham revelam os sentimentos da personagem principal, apresentada em dimensões claramente maiores que os demais. O cenário que parece nos conduzir para um cemitério, com crâneos dispostos sobre o solo e uma tumba com a bandeira dos Estados Unidos, leva o espectador a dirigir seu olhar para os corpos por meio da seta que aponta em direção aos enforcados.

Do solo, falando da diagonal à esquerda, a figura da Liberdade surge como se fosse um fruto da terra, seu corpo se mistura ao solo pelos efeitos do tecido que cobre a parte inferior de seu ventre. Se trata inegavelmente de uma metáfora circular que é proposta aos espectadores, um círculo de esperança que se completa no manto da Liberdade; ela é eficaz, justamente, pelo efeito aglutinador que se desenvolve em torno da imagem. A bandeira com a inscrição “anarchia” depositada sobre o braço esquerdo, denota a completa integração entre o tecido que cobre uma parte do corpo da figura feminina e o solo. Em sua mão esquerda, podemos observar uma bala de canhão de onde ainda emana uma fumaça, enquanto com a mão direita ela distribui os grãos sobre o solo, que nesse momento é coberto por suas vestes.

Apesar disso, a metáfora visual se completa somente quando capturamos a expressão de profunda tristeza da Liberdade. As lágrimas que escorrem sobre o seu rosto complementam o olhar lânguido dirigido por ela aos enforcados. Atrás de sua cabeça, raios de luz lhe conferem um estatuto de divindade. A figura ocupa o papel principal da cena pois, é a ela que pertence a missão de dirigir a narrativa visual impressa na imagem. Sobre a base do desenho a frase: “os homens morrem, mas as ideias permanecem” pode ser considerada como um recurso tautológico, a partir do momento em que limita, de maneira conclusiva, as múltiplas interpretações possíveis por parte do espectador. O círculo interpretativo enunciado pelo artista se resume em uma fórmula simples, direta: a Liberdade chora os mortos, mas também chora a violência destruidora, no entanto, é justamente dela que virá a “nova era”, dela que virá igualmente a luz capaz de conduzir os homens até a anarquia, porque é ela que distribui “os grãos” de esperança sobre a terra.

O recurso da antítese é claramente utilizado para dramatizar a cena. Existe a presença constante da oposição entre contrários. Habitualmente utilizada na fotografia, mas também associada a essa modalidade de desenho, graças ao qual a simbologia ocupa uma posição que não pode ser negligenciada, essa estratégia figurativa evoca sempre “categorias universais baseadas em elementos antagônicos como: o branco e o preto, o adulto e a criança, o pequeno e o grande, o fraco e o fraco, os elementos que representam o confronto mítico entre o bem e o mal[337]”.

A gravura em questão apresenta, por sua vez, uma composição baseada na oposição de contrários: a Liberdade se opõe em linha diagonal aos prisioneiros mortos, a ideia de fertilidade expressa pela figura feminina com o torso desnudo e que semeia o solo, contrasta claramente com o cenário de morte e devastação da terra. Uma terceira oposição, bem mais discreta, é estabelecida entre as correntes de ferro que emolduram a base da imagem e a alegoria da Liberdade. O aprisionamento figurativo dessa parte da cena, quis, talvez, nos mostrar os limites da batalha política e ideológica imposta pela repressão e pelo aprisionamento dos

[337] VILCHES, Lorenzo. **Teoria de la imagen periodistica.** Barcelona: Paidós, 1997. p. 30. [Traduction de l’auteur].

militantes, uma metáfora suficientemente direta que também se dirige aos limites da liberdade propriamente dita.

Além disso, a gravura que encontramos nos jornais franceses e que porta a simbologia da Liberdade semeadora, se inscreve já numa outra proposta. Podemos claramente constatar que não se trata mais da Liberdade, mas de uma significação produzida a partir dessa alegoria que se dirige à figura da "República" (figura 6). A criação dessa alegoria remonta mais do a uma demanda social, a uma demanda política, considerando que desde a Primeira República Francesa a iconologia não fornecia uma linguagem precisa, assim como não se fazia necessário vestir a República com os símbolos emprestados da Vitória ou da Liberdade[338]. Por outro lado, a dinâmica dessa fórmula idealizada em termos figurativos pelos artistas, é muito mais complexa.

> A peça central do sistema republicano de valores políticos, sendo ela obviamente a Liberdade, tinha sido confundida um pouco pela primeira Revolução ou misturado as duas, tinha – sem se colocar muitos problemas – tendido a conferir à República a imagem da Liberdade com seu atributo essencial, o barrete frígio. A razão mais forte parece ter sido sua tradição popular, ou tradição artística democrática, aquela de um Daumier por exemplo. Para esse último, o ideal representado pela mulher que portava o barrete frígio, é o de impulsionadora popular que triunfa em 1830, que é bem cedo descontente com Louis-Philippe, que luta contra ele, que triunfa em 48; Revolução, Liberdade, República, tudo numa só. Mas os governantes de 48 conceberam uma República complexa, educadora, mais do que apaixonada, cuja Liberdade será um dos atributos mais também a Igualdade e a Fraternidade, o Trabalho e o Comércio, e a Guerra, e a Paz... Eis aqui uma primeira alternativa: rendição à intuição simplificadora imediata que identifica a República à clássica "deusa da Liberdade", ou elaborar inteligentemente um modelo *suis generis.* Essa última opção foi o partido oficial, muito conscientemente escolhida. Ela nos explica porque os juris de artistas e "homens de Estado" recompensaram com Repúblicas sem o barrete frígio, ou admitiram, mesmo com embaraço, a condição de outros atributos que completam a panóplia. O artista do 30 de abril publica assim uma carta curiosa que surgia do mesmo círculo do ministro, em resposta à demanda de precisão do pintor: sim, diziam alto, ela deve se exprimir como "homem de Estado" (diríamos hoje, como alguém responsável), o ensino político é o objetivo, a arte o meio. A República deve portanto ser livre, mais Igualdade, mais Fraternidade. Ela deve estar sentada (calma, ordenada), e nela devem dominar as três cores[339].

[338] AGULHON, Maurice. **Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1780 à 1880.** Op. cit. p. 99.
[339] Ibid. pp. 105-106.

A explicação de Agulhon nos obriga a pensar nas variações dessa alegoria. A imagem publicada em *La Bataille Syndicaliste* de abril de 1914 (figura 6) é fruto de um outro contexto, bem como de outras demandas sociais próprias do seu tempo. Nesse caso, podemos seguramente falar de uma caricatura, de um desenho de imprensa que tem por objetivo trabalhar com questões efêmeras. No que diz respeito à Semeadora, não se trata da deusa Ceres, da Liberdade como deusa, mas de uma Marianne já no poder[340], que incarna certos valores do regime republicano desviando de uma possível tendência à personificação do poder.

> Representar uma abstração ou uma instituição na forma humana, aqui feminina como indica o gênero gramatical da Liberdade ou da República, não é uma invenção da Primeira República, mas da Antiguidade greco-romana. Apesar da atribuição de tal pronome familiar, a representação do regime por uma alegoria antropomórfica impessoal, atemporal, encontra em parte suas raízes imediatas na refutação da personificação do poder, na negação da monarquia, num indivíduo identificado, que nasceu e que vai morrer. A Terceira República, que assenta definitivamente esse modelo de representação, é expressamente construída e definida contra o poder pessoal e personificado de Napoleão III: Marianne incarna a República, mas sem ser uma pessoa real, à diferença das monarquias anteriores: uma República impessoal mais personificada e nominada[341].

A gravura da Marianne semeadora, encontrada nas páginas de *La Bataille Syndicaliste* já é aquela que o movimento operário se apropria no início do século XX. Sendo assim, ela porta certos elementos típicos da figura tradicional para ser identificada na cena, tais como: o barrete frígio, os pés descalços e o vestido longo. Mas o artista de certa maneira utiliza uma simbologia já consagrada no meio popular para conduzir sua sátira visual.

Por outro lado, em termos de permanências, vemos a presença de um fragmento bastante significativo, em se tratando do vestido da Marianne. Trata-se de uma transparência declarada acompanhada por uma leveza do tecido e do movimento etéreo do corpo da personagem, o que nos permite estabelecer uma

---

[340] AGULHON, Maurice. **Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880.** Op. cit. [Tradução da autora].
[341] RICHARD, Bernard. Op. cit. p. 78. [Tradução da autora].

relação entre a figura feminina, que distribui pelo caminho várias cédulas de impostos, enquanto se desloca por um trajeto aparentemente protegido pela barreira de armas (uma referência clara ao exército), e as ninfas da mitologia clássica. Se trata de uma atração imperativa que a tradição da representação feminina impõe em termos de apropriação de deusas e ninfas para figurar a ideia da República ela mesma[342].

No entanto, a apropriação de uma fórmula figurativa remonta a outras épocas e contextos, mais precisamente, no que concerne às vestimentas, os acessórios e os cabelos em movimento[343]. Se olharmos atentamente a imagem em questão, será possível identificar que os movimentos circulares dos cabelos da figura feminina acompanham as mesmas ondas produzidas pelo tecido da saia, essa presença nos leva ao esquema descrito por Warburg acerca das permanências de formas que atravessam o tempo, sobrevivências figurativas presentes sucessivamente no universo dos artistas plásticos, assim como na literatura, como bem mostrou fazendo referência aos versos de Poliziano[344], assim como aos quadros de Botticelli como "O Nascimento da Vênus" (figura 7), e "A Primavera" (figura 8), a partir dos quais podemos sublinhar a presença de movimentos similares, seja nos cabelos, seja nas vestes da personagem. Segundo o autor "as alegorias da Antiguidade conferem às figuras mais humanidade"[345].

Veremos essa mesma fórmula se repetir na caricatura produzida por L.M.[346] a qual circulou nas páginas de *A Lanterna* em 1933 (figura 9). A alegoria apresenta uma mulher voluptuosa (a República), cujos cabelos apresentam as mesmas ondas, os pés aparecem igualmente descalços e o vestido apresenta uma movimento todo particular, se considerarmos que a figura parece estar em repouso. Segundo Didi-Huberman, essas recorrências completamente desterritorializadas expressam mais

---

[342] AGULHON, Maurice. **Marianne au Pouvoir : l'imagerie et la symbologie républicaine de 1880 à 1914.** Paris : Flammarion, 1989. p. 229. [Tradução da autora].
[343] WARBURG, Aby. Op. cit. p. 3.
[344] Ibid. pp. 35-36.
[345] Ibid. p. 85.
[346] L.M. ou [Leonin?] produziu muitos desenhos que circularam em página completa no semanário ilustrado de crítica social: *L'Assiette au Beurre*, assim como nas páginas do jornal anarquista *Les Temps Nouveaux*. Cf. . Cf. DARDEL, Aline. **Catalogue des dessins et publications illustrées du journal Anarchiste « Les Temps Nouveaux », 1985-1914.** Université Paris IV, 1980. [Thèse de Doctorat de troisième cycle en Histoire de l'art]. p. 134 et DIXMIER, Élisabeth ; DIXMIER, Michel. Op. cit. p. 15.

do que a permanência de formas e gestos, mas “a permanência da cultura, que não se exprime como essência, um traço global ou um arquétipo, mas, ao contrário, como um sintoma, um traço excepcional, uma coisa deslocada[347]”; é precisamente de uma cultura que falamos, uma cultura artística reproduzida no curso do tempo e que nos permite verificar as permanências a partir de um elemento que, em princípio, não corresponderia à época em que é apresentado.

Assim, a República em voga, não é aquela da figura francesa, mas essa da República brasileira. A sátira visual, por sua vez, tenta confrontar a figura idealizada à imagem de um padre feio e gordo que tenta capturá-la. Se trata claramente de uma critica dirigida contra o espaço ocupado pela Igreja na política do Estado brasileiro, através da oposição de contrários. Em consequência, os valores abstratos estão imbricados sobre uma figura absolutamente idealizada, posto que ela não é humana; porém, a metáfora visual se ocupa de lhe imputar um comportamento familiar. De acordo com Richard, na França, entre 1914-1918, a figura da *Marianne* possui uma polissemia particular, em termos de elementos figurativos:

> Ela é ainda República-Liberdade, República francesa, mas também França combatente, Pátria. E, em seguida, revelando seus encantos, uma mulher de sonhos, assombração feminina. Como imagem de uma França combatente, sua principal concorrente continua sendo a Marsellaise de Rude [figura 10], um emblema visual do hino, muito seguidamente reproduzida. Com seu andar, suas asas de Vitória, seu barrete frígio e um galo depositado sobre seu braço direito estendido, com uma costumeira legenda com as palavras do hino ou simplesmente a inscrição “Marsellaise”, ela figura sobre muitos cartazes de propaganda e sobre cartões postais patriotas na França ou na República de substituição. Ela é a Vitória, por suas asas, mas Liberdade por seu barrete frígio e assim, já República, República francesa vitoriosa[348].

A alegoria figurada no jornal *A Lanterna* não é ainda a mesma descrita por Richard, o que nos oferece uma ideia do fluxo tardio de circulação de algumas litografia produzidas na Europa e que passaram pelo Brasil. A República de L.M. representa outro tipo de arranjo figurativo, que está em acordo com uma demanda pontual do artista, no sentido de que ele provoca a inquietação do espectador a

---

[347] DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente. História da arte e tempo dos fantasmas segundo Warburg.** Op. cit. p. 47.
[348] RICHARD, Bernard. Op. cit. p. 110. [Tradução da autora].

partir de elementos visuais que lhe são naturais. O desenhista centrado sobre a imprensa vai sempre ajustar os elementos simbólicos bem conhecidos no intervalo de tempo do qual ele trata, é precisamente por causa disso que ele procura manipular as formulas visuais sobreviventes.

Contudo, a figura da Marsellaise mencionada por Richard, talvez em função de seus atributos muito nacionais, não será encontrada nas gravuras que circularam na imprensa operária e sindical brasileira. Apesar disso, podemos observar que as asas da alegoria da Vitória estão presentes em duas gravuras: figura 4, mencionada anteriormente, e no desenho veiculado no jornal *Voz Cosmopolita* em 1926 (figura 11); não se trata de forma alguma de uma Marianne combatente, mas de uma figura mais próxima das imagens idealizadas. Poderíamos então ainda falar de uma Marianne ou de uma Liberdade tal qual aquela do modelo francês?

Se considerarmos os atributos separadamente: sim. Mas, se por outro lado, buscarmos uma permanência de sentido dado pela figuração no seu conjunto, isso não será viável. A figura feminina, sentada sobre um bloco de pedra onde podemos ler a palavra “evolução” porta na mão direita um livro e na esquerda uma tocha de fogo que guia os trabalhadores dispostos no plano de fundo. Ela é apresentada como a personagem central da cena, num tamanho superior aos demais. Seu torso está desnudo e ela está vestida com cordas que ligam de um lado arbustos que enquadram a imagem e de outro um manto que cai sobre o braço que segura o livro. Numerosas rosas são dispostas sobre a escadaria onde a cena se desenvolve, contrariamente ao cenário de morte e destruição que vimos na figura 5, na qual nos é oferecida uma imagem viva, completada pelo grande sol que cobre o fundo do desenho.

A legenda nomeia a figura feminina, se trata de representação da *Voz Cosmopolita*, publicação do Centro Cosmopolita, que, de acordo com o texto, tinha a missão de orientar os trabalhadores da indústria no caminho do progresso. Em razão disso, podemos compreender melhor a presença do livro na mão da personagem, uma analogia clara à leitura, sempre tão necessária, mesmo para tornar acessível o conteúdo do próprio jornal. No lugar de uma combatente armada, vemos a imagem de uma combatente munida de ideias. As asas da Vitória se

desenvolvem a partir de seus cabelos, da cabeça da personagem, o que sugere metaforicamente uma conexão direta com o pensamento.

Vemos novamente o esquema circular de sentido na gravura, C.M. integrou os elementos figurativos através do personagem principal. A figura metaforizada da *Voz Cosmopolita* porta todos os valores importantes para um futuro vitorioso. Ela mostra o caminho aos trabalhadores tal qual uma guia, e estende suas asas sobre eles; porém, o conhecimento proposto pela figura do livro está bem guardado embaixo do tecido de sua saia. A ideia parece ser de que o Centro Cosmopolita não é nada sem o poder de seus militantes, assim como os trabalhadores perdem em força política sem a direção e as ferramentas de crescimento fornecidas pelo Centro, marcado pela figura feminina.

A combatente, pelas ideias vistas a partir da imagem trazida pela *Voz Cosmopolita*, teve muito pouco ou nada a ver com a Marsellaise combatente apresentada por *La Bataille Syndicaliste* em 1914 (figura 12). Claramente inspirada pelo modelo de Rude e adaptada à análise de Richard, a Marsellaise aparece na cena portando uma espada na mão esquerda e vestida com uma armadura, se trata de uma cenário de guerra, no qual a personagem principal feminina conduz as tropas contra o inimigo. A Marsellaise porta um barrete frígio e as asas da Vitória e aparece na composição como uma deusa, num plano superior, absolutamente suspensa em relação ao solo e desproporcional em relação aos demais personagens.

A parte da composição na qual a figura da Marsellaise emerge é clara e está em perfeita harmonia com o céu, de onde, aparentemente, surge a figura alada. Por outro lado, o plano caracterizado pela presença dos personagens inimigos é apresentado, principalmente, pela cor negra, que predomina nos trajes militares. A oposição de contrários se mostra como uma recorrência bastante fiel ao desenho político de imprensa, porque ela permite uma mobilidade mais convidativa ao espectador.

> O contraste é uma força que movimenta o estático, ele estimula e atrai a atenção do leitor por romper a inércia do ver, sem efetivamente

> olhar, e a preguiça mental. O princípio do “contraste” se manifesta já na repartição entre brancos e negros vistos pelo leitor quando estamos numa certa distância do objeto, sem poder assim claramente distinguir a forma exata do fundo. Quando o sol se põe sobre o mar, não podemos somente diferenciar os contornos das figuras sobre a base senão pelo contraste entre a luz e a sombra. Não há “semelhança” sem “contraste”, e ele é justamente a outra face de um mesmo processo de uma atividade simplificadora que utiliza o sujeito na sua conexão com o mundo[349].

O confronto entre as tonalidades e a oposição de personagens através do jogo do claro *versus* escuro é ainda mais importante para os processos de identificação que seguem, empreendidos precisamente pela identificação da tomada de posição dos personagens elaborados pelo artista e do papel de cada um deles.

No Brasil, podemos identificar dois tipos de alegorias femininas que se prestam ao papel de combatente, mas nem uma nem outra pega em armas. Elas continuam lutando por ideias, sobre um terreno mais ideológico do que efetivamente prático. A primeira imagem aparece nas páginas de *A Lanterna* em 1916 (figura 13), enquanto a segunda aparece em 1919 (figura 14). A guerra já é uma realidade de perdas humanas e materiais na Europa, por isso as imagens gravitam mais em torno da paz e da esperança projetadas no futuro.

A primeira imagem é uma fotomontagem de página inteira, em homenagem ao Primeiro de Maio. A gravura coloca em evidência muitos ícones políticos do movimento anarquista e compõe um arranjo entre os textos e as figuras que giram em torno do personagem principal. Em meio aos personagens reais, a figura alegórica parece incarnar os valores abstratos da luta empreendida pelos anarquistas. No que diz respeito aos elementos agregados ao personagem central, podemos observar a presença de um vestido longo e da tocha de fogo levantada, mas o olhar da figura se dirige de igual maneira ao horizonte. Sobre uma montanha de destroços, aparentemente acumulados pela guerra, a figura feminina incorpora a coragem necessária no cenário desolador.

A relação estabelecida pela imagem entre os personagens masculinos e femininos é outro ponto interessante. O enquadramento circular em torno do quadro

[349] VILCHES, Lorenzo. Op. cit. p. 29. [Tradução da autora].

central não é composto, senão por imagens masculinas; todavia, na base da composição, justamente embaixo da personagem alegórica, podemos observar a única figura feminina real. Louise Michel, a anarquista conhecida por sua participação na Comuna de Paris, bem como por seus trabalhos em torno da educação libertária, é colocada em evidência na imagem através da distinção feita na sua figuração em relação aos demais personagens, masculinos. A imagem de Louise não é apresentada no mesmo retângulo que confere às imagens masculinas uma aparência de “fotografia colocada no álbum”. Além disso, ela é cercada por duas faixas estendidas até os limites do enquadramento da imagem alegórica principal.

A imagem de Louise parece ser de maneira pertinente o elemento de ligação entre os dois lados da composição. À esquerda, o observador pode ver o que seriam os representantes das ideias relativas à evolução, ao progresso social, enquanto à direita é possível identificar os possíveis representantes do que seriam os princípios revolucionários condutores da militância. Nessa perspectiva, nessa espécie de “panteão ideológico” criado pelo artista, Louise, a única mulher terrena, ela conecta as duas bases da luta anarquista proposta pela publicação. Tal qual uma mãe, ela integra a família revolucionária no caminho da evolução social e política, uma metáfora provavelmente bem eficaz para os trabalhadores, se consideramos que a família é um fator sempre presente nos textos e mesmo na iconografia popular.

A figura alegórica disposta sobre os escombros porta somente a tocha de fogo como elemento distintivo, nesse sentido, seu valor simbólico é ainda mais difícil de ser identificado, buscando tratar a Liberdade, a partir de uma tentativa de figuração da própria ideia de anarquia, ou representando o futuro mesmo sobre a égide de uma nova organização social. Os arranjos simbólicos inscritos nessas imagens variam muito, o que nos permite discutir acerca de uma proposta visual impressa pelo artista no momento da criação da gravura. Da mesma forma, a recepção desse tipo de imagem nos interessa mais pelas recorrências figurativas, posto que nos baseando sobre elas podemos avaliar em termos quantitativos a exposição de certos elementos diante de um público específico, que nesse caso reside na esfera dos Mundos do trabalho.

Há ainda duas outras imagens que portam igualmente a tocha de fogo e que imprimem no personagem principal colocado na cena, a mesma postura de guia, o que varia são os elementos agregados à composição, aqueles aos quais ela se dirige. No primeiro caso, a alegoria veiculada nas páginas de *A Lanterna* em 1913 (figura 15), ilumina o ambiente permitindo que os personagens contemplem a imagem de Francisco Ferrer, que se levanta atrás da sua pedra tumular. Se trata de uma cena explicitamente inspirada em imagens religiosas; o que poderia parecer um anacronismo num primeiro momento, não toma de forma alguma esse papel se nos propomos a pensar acerca das funções pedagógicas de uma imagem como essa.

Ferrer, figura bastante importante para o movimento anarquista, sobretudo, no que se refere à educação libertária, emerge do cenário como um Santo que desce sobre a Terra para inspirar as gerações futuras, representadas pela presença das crianças, as quais o observam com atenção. A legenda completa a associação projetada pelo artista. Na base do desenho está escrito: “Glorificamos o nosso inesquecível mártir, trabalhando para a sua grande obra, pela qual ele foi sacrificado”. A utilização de referências figurativas conectadas ao universo católico fez seguramente parte de uma necessidade de trabalhar com um repertório visual conhecido pelo público ao qual se dirigia esse semanário. É justamente em função disso que um conteúdo ideologicamente laico se apresenta a partir de uma fórmula tipicamente católica, em que os mártires fazem aparições para os fiéis operando milagres. A fórmula está inegavelmente no centro desse movimento político que busca seu espaço na sociedade e que não possui ainda um repertório próprio, efetivo, e, sobretudo, amalgamado na cultura do grupo ao qual se dirige.

A segunda imagem que mencionamos (figura 16) apresenta ao espectador uma cena diferente, onde a alegoria feminina parece ser igualmente uma figura celestial. Ela flutua sobre um grupo de manifestantes dispostos à esquerda da composição, lhes guiando com a tocha de fogo que porta na mão direita. A inscrição em latim “Veritas”, contorna a parte superior de seu corpo, ela irrompe dos raios solares que clareiam o trajeto dos manifestantes em direção aos inimigos, os quais fogem da horda em cólera. Os inimigos são representados em duas categorias distintas: o exército ao fundo da cena, e o padre no primeiro plano, este último acompanhado por um personagem que escapa portando um saco repleto de

moedas, símbolo da riqueza e da opulência da Igreja. Além disso, a corrida desastrada do padre o faz pisar sobre o crucifixo caído no chão, profanando assim um símbolo da Igreja.

O elemento metaforizado é novamente a alegoria da Verdade, somente ela pode conduzir os manifestantes em direção aos inimigos. Por outro lado, a oposição de contrários é mais uma vez utilizada pelo jogo entre o claro e o escuro, assim como pela construção da unidade coletiva diante da individualização. Mais numerosos e unidos, os trabalhadores mostram seu poder contra seus adversários; sua unidade é revelada também pela bandeira, sobre a qual vemos a inscrição: “1º de Maio” e que é suspensa por um dos manifestantes reafirmando a simbologia do trabalho.

Existe ainda um outro guia das massas figurado no jornal *A Plebe* já nos anos 1930 (figura 17); se trata da figura da Liberdade, que mostra nos seus dois punhos correntes rompidas e porta na mão esquerda uma bandeira da Associação Internacional dos Trabalhadores (AIT), ou Primeira Internacional. A figura feminina emerge da concentração de manifestantes. Numa postura corajosa ela parece entoar palavras de ordem da multidão lançando seu corpo contra a força do vento, enquanto seu olhar se dirige aos personagens que a seguem, mas que não são contemplados pelo enquadramento da cena. A imagem é uma homenagem ao 1º de Maio, publicada como ilustração de um poema sobre a maneira pela qual os trabalhadores experimentam as agitações políticas e sobre a esperança deles depositada num futuro de mais igualdade entre os homens.

É muito interessante observar a integração da alegoria feminina com os demais personagens da cena, pois em geral a imagem da mulher que guia os trabalhadores ou militantes, não é integrada as suas iniciativas práticas, ou ela flutua sobre a massa indicando o caminho com a tocha de fogo, ou ela permanece distante da materialidade terrena. O único caso que encontramos nos qual a figura feminina compõe a cena com a massa se faz presente numa imagem publicada em maio de 1914, na página de abertura de *La Bataille Syndicaliste* (figura 18). Ela faz provavelmente ainda alusão ao 1º de Maio, no qual a maior parte das imagens propõe habitualmente mostrar a unidade da classe operária diante do inimigo que

poderia ser a guerra, os exploradores, ou mesmo a Igreja. Nesse caso, a imagem da República, representada pelo barrete frígio e disposta à frente da manifestação popular, parece ser mais uma figura humana inserida em meio aos operários e camponeses. A única coisa que a diferencia dos demais são suas vestimentas e a questão do gênero, considerando que ela é a única mulher figurada no grupo.

No entanto, em relação à classe operária, a figura feminina evocada alegoricamente é apresentada usualmente com atributos sobre-humanos, seja pelo tamanho dela em relação aos demais personagens (figuras 19 e 20), seja por algum poder espiritual que ela possui, um saber a mais que os personagens terrenos não dispõem, virtude muito valorizada no desenho político de imprensa. Essas caraterísticas são totalmente compreensíveis, levando em conta, primeiramente, que a figura alegórica é responsável, na maioria dos casos, pela integração da narrativa visual elaborada artista. O segundo ponto é que a alegoria feminina frequentemente porta a ideia do grupo, o pensamento da coletividade; por isso, a distinção de gênero, e, às vezes, a utilização de uma simbologia religiosa, constitui parte importante no domínio das estratégias figurativas impressas pelos artistas e veiculadas na imprensa, em acordo com a base de uma espécie de inventário de símbolos que de certa maneira poderiam ser sentidos pelo público ao qual ela se destina.

A circularidade de formas, gestos e ideias se faz evidente, porém não se trata de uma simples apropriação de imagens, mesmo que possamos identificar em algumas imagens reproduzidas no Brasil elementos muito similares àqueles presentes em imagens publicadas na imprensa estrangeira ou mesmo em outros suportes. O fato é que existia uma constante preocupação em agregar algum texto ou outro elemento simbólico já conhecido pelo publico local ao desenho. A alegoria mencionada anteriormente veiculada em *A Plebe* no ano de 1919 (figura 14), nos fornece um exemplo claro desse tipo de construção visual.

A imagem em questão parece fazer alusão a obra de Eugène Delacroix *La Liberté Guidant le Peuple* (figura 21), mencionando a personagem alegórica da Marianne, a qual incarna os valores da República francesa. Não obstante, enquanto na obra de Delacroix a personagem porta uma baioneta na mão esquerda, na

imagem de *A Plebe*, a mão esquerda serve apenas para dar impulso à personagem que salta sobre os obstáculos dispostos em seu caminho, tais como: os armamentos sobre os quais ela apoia seu pé, como se estivesse impondo seu triunfo sobre as guerras, graças à chegada da "Nova Era" que seria aquela na qual os trabalhadores tomariam as rédeas de seu destino. Determinados símbolos da alegoria republicana são substituídos por outros, com a intenção de reformular a representação alegórica na construção de uma coerência visual com os objetivos desejados. Por consequência, o personagem principal da cena substituiu o barrete frígio por uma coroa de flores, assim como a bandeira francesa cede lugar à tocha.

Dentro das possibilidades de análise dessa imagem, um outro fator que devemos considerar é aquilo que Hans Belting chama de "presença-ausência[350]" A gravura apresenta a figura da Anarquia se libertando de correntes. A antítese entre a prisão e a liberdade é uma recurso largamente utilizado. O simbolismo das correntes e grilhões faz parte do imaginário de uma sociedade que conviveu durante muito tempo com a escravidão. Não apenas os negros inseridos no movimento operário, como também os trabalhadores brancos carregavam ainda o estigma do cerceamento de suas liberdades individuais. A escravidão não era mais uma realidade presente no Brasil a essa época, porém, as imagens se utilizam desse passado para caracterizar o presente, associando a restrição da liberdade às emoções de um passado que causava ainda mal estar.

A figura da Marianne transita sobre o tempo, mas "ela não é atemporal, ela responde aos problemas de seu tempo, do tempo no qual ela está resolutamente inscrita[351]", em função do tempo ela muda seus atributos e seu papel na figuração, ela "não é outra coisa que um símbolo[352]". Eric Hobsbawm viu na figura da Marianne produzida por Delacroix, mais do que isso, ele percebeu a corporificação da personagem e a materialização de seus atos.

> Primeiramente, por sua natureza concreta ela rompe com o papel alegórico ordinariamente atribuído às figuras femininas, assim como

[350] BELTING. Hans. Op. cit. p. 264.
[351] PERROT, Michelle. Le genre de Marianne. In: AGULHON, Maurice ; BECKER, Annette ; COHEN, Evelyne. **La République en représentations. Autour de l'œuvre de Maurice Agulhon.** Paris : Publications de la Sorbonne, 2006. p. 240. [Tradução da autora].
[352] Ibid. p. 241.

> ela conserva a nudez que a pintura não procura dissimular e que os críticos notaram. Essa mulher não está lá para inspirar nem para representar; ela age. Em seguida, ela se distingue claramente da maneira como a iconografia tradicional a retrata, e portanto o melhor exemplo é Judite que, também frequentemente com Davi serve para representar a luta vitoriosa do fraco contra o forte. A diferença dessas duas heroínas, a Liberdade de Delacroix nãoé única e não possui fraquezas. Muito pelo contrário, ela incarna toda a força concentrada do povo invencível. Mas essa, enquanto um ser sexual, se diferencia da virginal Joana d'Arc, por exemplo. Se trata muito mais de uma jovem mulher, ainda não mãe nem esposa – ao menos é o que podemos supor[353].

Não podemos ignorar o fato de que a percepção de Hobsbawm pode ser inscrita no domínio da técnica de produção da pintura, no que concerne à teatralização da cena; mas no que diz respeito aos atributos descritos por ele, estes acabam por reafirmar o caráter simbólico da personagem em questão. Além disso, Hobsbawm não define exatamente no que consiste essa "natureza concreta", em relação à Marianne de Delacroix. A Liberdade renomada pela arte do pintor francês não é a única a figurar nesses termos e nessa época:

> Alexandre-Gabriel Decamps, numa litografia para a *Caricature*, denuncia retrospectivamente a Restauração mostrando um pelourinho onde é exposta, acorrentada, uma jovem mulher chamada Françoise Liberté (à notar o nome bem nacional) "nascida em Paris em 1789" e "culpada pelo crime de revolta nas jornadas do 27, 28 e 29 de julho de 1830". Ela porta um vestido branco, um barrete frígio, e um seio nu.
> O Salão de 1831 vê exposto, com a Liberdade... de Delacroix, três efígies rapidamente executadas em gesso, de mesma inspiração: um Triunfo da Liberdade, grupo de J.A. Barre, um Gênio da Liberdade quebrando a espada do despotismo, por Desboeufs, e ainda uma Liberdade de Grandfils. Notamos que depois da Liberdade pintada por Signol no Salão de 1832, a veia de julho secará e será necessário esperar o Salão de 1836 para ver exposto o modelo de bronze do Gênio da Liberdade concebido para a Bastilha, por Dumont[354].

Além disso, a atitude incorporada pela personagem criada por Delacroix está completamente em acordo com as demandas políticas de seu tempo, levando em conta que a obra em questão foi produzida para fazer alusão à revolução de 1830. A

---

[353] HOBSBAWM, Eric. Sexe, symboles, vêtements et socialisme. In: **Actes de la recherche en sciences sociales.** Vol. 23. Septembre 1978. Sur l'art et littérature. p. 5. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1978_num_23_1_2604 Acesso em: 02/06/2013. [Tradução da autora].

[354] AGULHON, Maurice. **Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880.** Op. cit. pp. 55-56.

figura da Liberdade de Delacroix, justamente por incorporar a força da coletividade não poderia ser figurada representando “a fraqueza contra a força”, mesmo se estivesse apresentada sozinha na cena o contraste visual buscado pelo artista não seria, de igual maneira, muito eficaz. O acúmulo de atributos se tornou uma recorrência quando falamos da Liberdade:

> Mais do que representar a República, começamos por multiplicar os sinais, os símbolos que a acompanhavam: as alegorias de valor como a Liberdade, a Igualdade ou a Justiça, o barrete frígio, o galo vigilante, o povo forte ou o leão, o faisão “republicano” lembrando a República romana, o medalhão, a bandeira tricolor e todas as divisas que floresciam para caracterizar a República. Se trata, portanto, de uma Liberdade, seja pela acumulação de símbolos, numa ornamentação cumulativa e elétrica que logo depois do Primeiro Império, da Restauração e mais tarde do Segundo Império era empregada para apagar da panóplia simbólica dos franceses; para, precisamente, apagar a lembrança da República[355].

No que concerne à representação alegórica da “Liberdade-República” em termos de atributos simbólicos, veremos no Brasil o mesmo processo. O último estereótipo que encontramos se refere ao que denominados: “República-terrena”, mais que, em verdade, não tem nada a ver com a figura alegórica que porta os habituais atributos como o barrete frígio e o vestido, ela aprece transposta ao universo cotidiano e popular pela encenação criada pelos artistas, sobretudo, no campo do desenho satírico.

As três imagens que encontramos na série que completa as figuras alegóricas da “República-terrena”, fazem alusão ao anticlericalismo. Nesse caso, a alegoria é comumente apresentada pelo artista como uma mulher real, seja pelas formas de seu corpo mais pesado e voluptuoso (figura 22), seja pela expressão de seu rosto (figuras 23 e 24), mais personalizado, e, portanto, menos estereotipado. A figura consegue ainda incorporar parte do papel social da mulher se apresentando em frente à casa; seu corpo é coberto e ela inspira um pouco mais de pudor, os gestos bem femininos conferem um espaço diferente daquele onde estava inscrita a Marianne combatente.

---

[355] RICHARD, Bernard. Op. Cit. p. 90. [Tradução da autora].

Outra particularidade interessante nesse caso da República se dá quando ela é cortejada pela Igreja, por homens (burocratas, políticos ou homens do povo em geral), ela guarda ainda certas distinções. Na imprensa operária do Brasil, essa personagem é sempre representada como uma mulher do povo, seja ela jovem (figura 23), ou madura (figuras 22 e 24). Contudo, na série de imagens coletadas sobre a imprensa francesa, essa figura é mais recorrente sob a forma de uma cortesã. Portanto, seus gestos são mais livres e o decote de seu vestido mais profundo, o que acaba por mostrar um pouco mais a forma dos seus seios (figuras 25 e 26). Além disso, ela esboça algumas vezes um olhar menos contemplativo e mais direto em direção ao personagem com o qual se relaciona na cena (figuras 25, 26 e 27).

As apropriações de símbolos e gestos, ou de gravuras prontas, pela imprensa brasileira, estiveram relacionados a um grande esforço dos organizadores dessas publicações de fazer circular essas imagens que portavam alguma familiaridade com a realidade do país. A alegoria da Liberdade, ou da República serviu, então, como base para a construção de referências visuais de um movimento social que se construía concomitantemente. Fora da cronologia tradicional, se tornam ainda mais claras as escolhas editoriais do repertório visual de caráter político que se lhes fazia disponível. A realidade de impressão e de reprodução desse tipo de imagem política no Brasil guarda um perfil muito mais modesto do que aquele empreendido na França[356]; a riqueza desses trabalhos está centrada na adaptação e na integração dessa imagética que reside, portanto, num contexto onde essa tradição é quase inexistente.

> As imagens, poesias, canções devem em regra geral a sua plasticidade, a sua virtude emocional e a sua autonomia relativa de dar sentido ao que ainda não possui, ao que não é sagrado, que não saberia se fazer traduzível. Essa modalidade do político se afirma mais especialmente nas fases de ruptura e de redefinição, quando se

[356] Em relação a isso, o caso de *L'Assiette au Beurre* é emblemático. Há registro de um total de 276 desenhistas que participaram da publicação, e mesmo a cifra real oscila em torno de um número pouco menos expressivo que este. No Brasil, não podemos falar em termos numéricos nesse domínio. As imagens veiculadas na imprensa operária e sindical brasileira são muito menos expressivas em termos numéricos; além disso, os desenhistas produziram um trabalho em cima de imagens já concebidas, o que não diminui em nada o seu valor criativo, se considerarmos os esforços feitos para transpor um conteúdo de valor também pedagógico dirigido a um público não habituado com isso, para o qual a experiência visual vinculada à imprensa é também uma atividade muito recente. Para maiores informações acerca dos números e dos dados correspondentes à *L'Assiette au Beurre* ver: DIXMIER, Élisabeth, DIXMIER, Michel. Op. cit. pp. 273-274.

> trata de riso e de significado do novo, o sentido ainda está por nascer em relação a iniciativa de regimes ou de coletividades que reivindicam um futuro à construir[357].

Este parece ser justamente o caso brasileiro, onde o movimento operário busca sua representatividade na sociedade. Devemos ter em mente que as figuras alegóricas não eram um recurso direto de transmissão de significações, era necessário alcançar o seu público, no qual existia uma taxa grande de analfabetismo, uma simbologia forte, motivadora ao mesmo tempo que eficaz na maneira pela qual apresentava as abstrações que careciam não apenas de materialidade no imaginário popular, como também na vida prática de uma classe pulverizada em um país de dimensões continentais.

A ideia de unidade foi, ela mesma, uma abstração, se considerarmos que os sindicatos, ainda na primeira década do século XX, estavam muito divididos em categorias profissionais e que a maioria de suas reinvindicações ainda eram marcadas por demandas imediatas, tais como: a insalubridade do ambiente de trabalho ou a regulamentação dos dias de folga semanal. Do mesmo modo, a liberdade fazia parte de uma luta constante para os operários brasileiros; uma liberdade que lentamente ganha o seu espaço e o seu reconhecimento numa sociedade com um passado de escravidão ainda bastante recente. Considerando o que foi mencionado, é ainda mais complicado pensar na apresentação ou na criação de figuras que trazem para o universo desses sujeitos a complexidade de uma ideologia também adaptada a uma cultura do trabalho em construção.

A circularidade de signos e símbolos através do trabalho de lideranças e militantes forneceu a base sobre a qual as experiências nacionais começaram a ganhar destaque no repertório imagético vinculado ao desenho de imprensa. Ao mesmo tempo, as iniciativas resultantes das trocas estabelecidas entre os trabalhadores e as imagens criaram um novo espaço de ação política, onde a experiência política poderia ser vivida dentro do campo das sensibilidades, mobilizando outras emoções e determinando um território de partilha inédito na vida

---

[357] TARTAKOWSKY, Danielle. Le 1er Mai. In : PIGENET, Michel ; TARTAKOWSKY, Danielle. (orgs.). Op. cit. p. 278.

desses sujeitos, manifesto no universo do visível, mas também do imaginário, do criativo, do humor bravamente lançado sobre uma realidade essencialmente árida.

FIGURE 4



Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 5, nº 118, 21.05.1921.p.1. CEDEM.

FIGURE 5



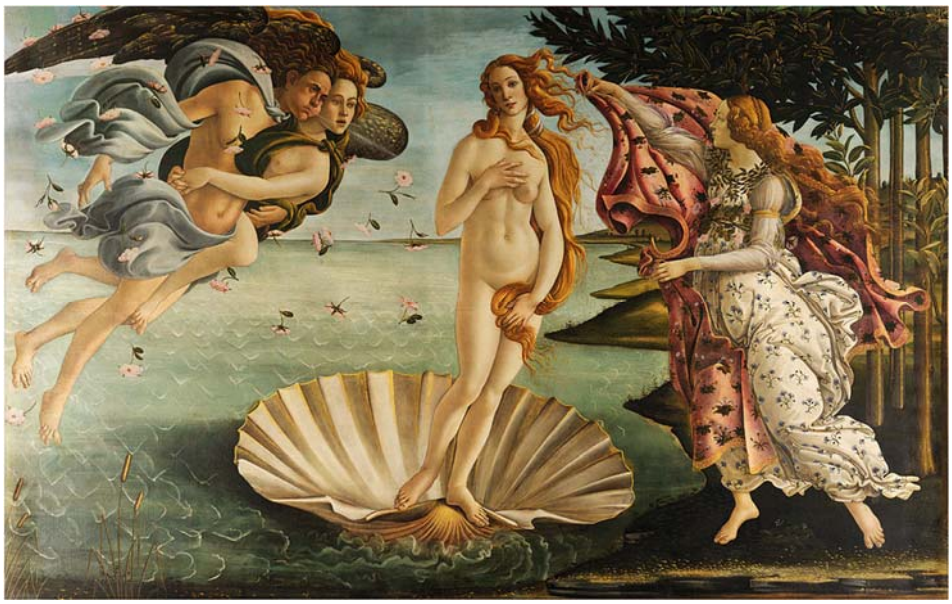
Autor não identificado, **O Cosmopolita**, Rio de Janeiro, nº 9, 01.05.1918. p.1. CEDEM.

FIGURE 6



MARG., **La Bataille Syndicaliste**, Montreuil, ano 4, nº 1070, 01.04.1914, p.1. ICGTHS.

FIGURE 7



Sandro Botticelli, **La Naissance de Vénus**, 1489-1486. Tempera maigre (pigments liés à du gras 172.5 X 278.5 cm. Galerie des Offices, Florence, Italie. http://www.uffizi.com.

FIGURE 8



Sandro Botticelli, **Le Printemps**, 1478-1482. Tempera sur panneau de bois 203 X 314 cm. Galerie des Offices, Florence, Italie. http://www.uffizi.com.

FIGURE 9



L.M., **A Lanterna**, São Paulo, nº 355, 20.07.1933. p.4. CEDEM.

FIGURE 10



François Rude, **Le Départ de 1792, dit « La Marseillaise »**, 1835. Arc du Triomphe, haut-relief 5,85m. Paris. http://www.nella-buscot.com/sculpteurs.php?idsculpteur=scu0033

FIGURE 11



C.M., **Voz Cosmopolita**, Rio de Janeiro, nº 86, 31.07.1926. p.1. CEDEM.

FIGURE 12



L.M., **La Bataille Syndicaliste**, Montreuil, ano 4, nº 1058, 19.03.1914, p.1. ICGTHS.

FIGURE 13



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 289, 01.05.1916. p.4. CEDEM.

FIGURE 14



Ranzon, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 2, nº 8, 12.04.1919. p.1. CEDEM.

FIGURE 15



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 212, 11.10.1913. p.1. HDB.

FIGURE 16



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 279, 01.05.1915. p.1. HDB.

FIGURE 17



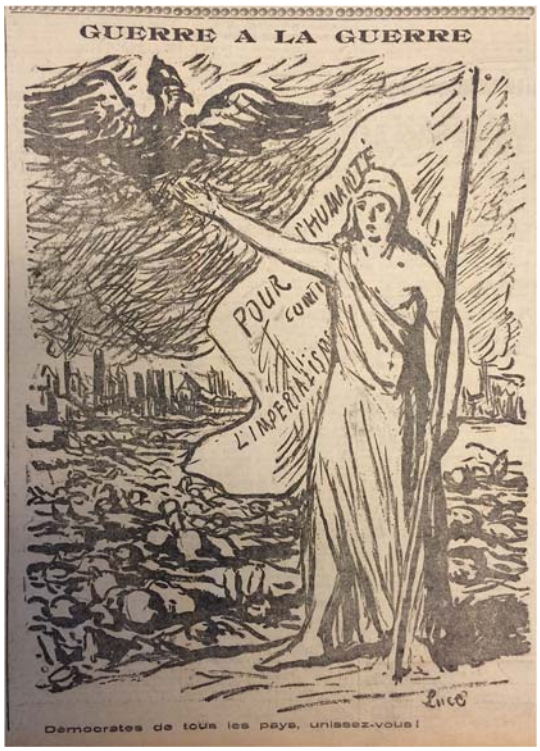
Robí, Igzz, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, nº 61, 28.04.1934. p.1. HDB.

FIGURE 18



Théophile-Alexandre Steinlen, **La Bataille Syndicaliste**, Montreuil, ano 4, nº 1110, 11.05.1914, p.1. ICGTHS.

FIGURE 19



Maximilien Luce, **La Bataille Syndicaliste**, Montreuil, ano 4, nº 1297, 14.11.1914, p.1. ICGTHS.

FIGURE 20



Maximilien Luce, **La Bataille Syndicaliste**, Montreuil, ano 4, nº 1300, 17.11.1914, p.1. ICGTHS.

FIGURE 21



Eugène Delacroix, **La Liberté Guidant le Peuple**, 1830. Peinture à huile 260 X 323 cm. Musée du Louvre, Paris. http://www.louvre.fr

FIGURE 22



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 372, 22.02.1934. p.1. CEDEM.

FIGURE 23



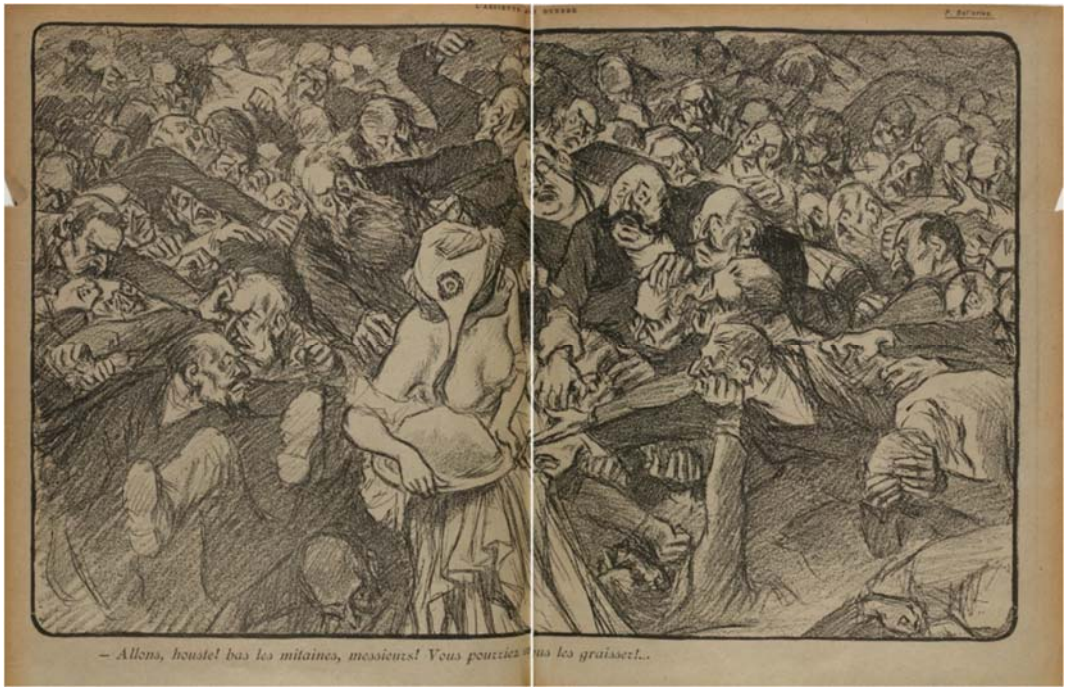
Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 111, 24.11.1911. p.1. HDB.

FIGURE 24



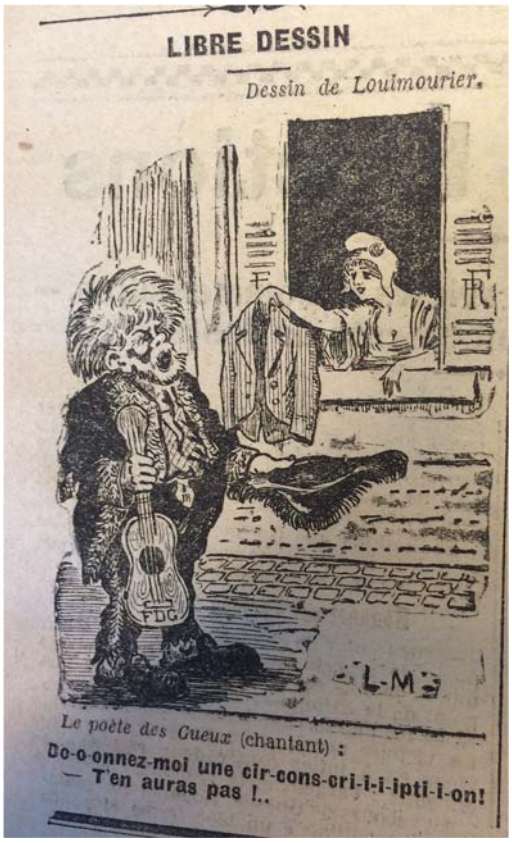
Cevem, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 51, 01.10.1910. p.1. HDB.

FIGURE 25



Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 7, 16.05.1901, p.10-11. BNF.

FIGURE 26



L.M., **La Bataille Syndicaliste**, Montreuil, ano 4, nº 1112, 13.05.1914, p.2. ICGTHS.

FIGURE 27



Raieter, **La Barricade**, Paris, ano 1, nº 16, 24.09.1910, p. 2. BNF.

PARTE II

3. REPRESENTAÇÕES MENTAIS: INTERSECÇÕES DO SOCIAL NO INDIVIDUAL

> *Antes de tudo, o trabalho é um processo de que participam o homem e a natureza, processo em que o ser humano, com sua própria ação, impulsiona, regula e controla seu intercâmbio material com a natureza. Defrontando-se com a natureza como uma de suas forças. Põe em movimento as forças naturais de seu corpo – braços e pernas, cabeça e mãos –, a fim de apropriar-se dos recursos da natureza, imprimindo-lhes forma útil à vida humana. Atuando assim, sobre a natureza externa e modificando-a, ao mesmo tempo modifica sua própria natureza. Desenvolve as potencialidades nela adormecidas e submete ao seu domínio o jogo das forças naturais.*
>
> Karl Marx. **O capital, livro I.**

Durante o início do século XX, o processo de fazer-se do movimento operário, muito mais ligado a uma cultura associativa [358] e não propriamente classista, nos leva a pensar sobre as formas pelas quais esse movimento, ainda um tanto quanto pulverizado pelo país, se apropriou de certos recursos visuais, conferindo novos formatos e ressignificando determinadas possibilidades de apresentação desse conteúdo, a fim de tocar uma realidade tão distante daquilo que seria a unidade desejada e, concomitantemente, múltipla em cenários, personagens, deslocamentos, e desterritorializações simbólicas.

De imediato, duas perspectivas de análise contrárias, porém complementares, nos parecem fundamentais para uma compreensão mais profunda desse fenômeno, o qual passa, inevitavelmente, pelas instâncias do particular e do universal, e que diz respeito não apenas ao ver, contemplar, refletir sobre o que se apresenta diante do sujeito em questão, mas ao dar-se a ver, às maneiras pelas quais esse sujeito será visto por artistas conhecidos no meio e gravadores amadores ao longo do tempo, em papéis sociais os mais variados.

---

[358] BATALHA, Cláudio. Cultura Associativa no Rio de Janeiro da Primeira República. In: BATALHA, Cláudio H.M.; DA SILVA, Fernando Teixeira; FORTES, Alexandre. (orgs.). **Culturas de Classe: identidade e diversidade na formação do operariado.** Op. cit. p. 115.

A primeira dessas esferas está relacionada ao meio, à dinâmica social e política que cerca esses personagens reais no Mundo do Trabalho e, em decorrência disso, é imperativo pensá-los a partir das imagens que remetem ao universo associativo. Enquanto a segunda, diz respeito à dimensão particular, às maneiras pelas quais o trabalhador, o operário, ou ainda o camponês são apresentados na imprensa operária e sindical brasileira, sem perder de vista a circularidade de formas, gestos, atributos, em suma, a sua historicidade.

Buscando alcançar o entendimento sobre a particularização de certas práticas dentro da visualidade proposta por esse conjunto de gravuras, analisaremos uma série de imagens que tocam com mais agudeza nas questões referentes à luta classista e à própria violência figurada na presença do Estado ou da polícia. Ainda no fluxo das práticas particularizadas vamos explorar o universo figurativo das vitórias, das conquistas e das celebrações, considerando que esse percurso analítico é orientado também pelo desejo de compreender a partir de qual arranjo de elementos visuais foi produzida a mudança de status do trabalhador engajado e qual a real dimensão dessa proposta no movimento operário brasileiro.

3.1 O Social: O Mundo do Trabalho em foco

Quando pensamos em movimento operário e no repertório visual utilizado pelos grupos políticos nele envolvidos, dois elementos nos vêm imediatamente à mente: a foice e o martelo. Uma associação binária bem recorrente no repertório de recursos utilizados pelos artistas que voltaram seus olhos para o Mundo do Trabalho e seus sujeitos. A simbologia capaz de integrar o campo e a cidade parecia satisfazer uma retórica bastante clara de unidade para além das diferenças de ofício, no entanto, esses dois símbolos não acompanham a produção inicial de gravuras produzidas ou apropriadas pela imprensa sindical no Brasil.

Falamos de uma imprensa sindical, tendo em vista que a imprensa oficial do Partido Communista do Brazil, surge apenas a partir dos anos de 1920 e que, portanto, o que temos até então, são jornais de associações sindicais e ligas de trabalhadores urbanos. Todavia, isto não significa dizer que tratamos aqui de um

compêndio de símbolos genuinamente desenvolvidos no Brasil e completamente de acordo com a realidade do país e dos próprios trabalhadores aqui estabelecidos.

Impulsionado também pelo processo de industrialização que se manifestou com mais força em São Paulo e Rio de Janeiro, o movimento libertário, na dianteira do processo desde o fim do século XIX e início do XX, lançará as próprias bases dessa imprensa que tentava dar voz àqueles que não dispunham de ferramentas políticas para serem ouvidos. O fluxo migratório é um segundo fator importante na avaliação deste processo, mas não tanto no concernente à concentração de trabalhadores estrangeiros nas indústrias urbanas, tendo em vista que o perfil desse projeto era alocar trabalhadores para o setor agrícola. No entanto, com a chegada dessa nova população a indústria acabou se fortalecendo, haja vista as novas demandas levantadas por essa população. Segundo Hall, no que se refere à São Paulo:

> Os argumentos que atribuem o crescimento industrial de São Paulo, pelo menos em parte, à "elevação do nível de capital humano" trazida pela imigração não apresentam muitos dados convincentes. Ninguém no começo do século XX, estava especialmente impressionado com o nível de experiência industrial dos imigrantes, o que não surpreende no caso de uma imigração estimulada com o objetivo de fornecer braços para a agricultura. Os poucos dados disponíveis levantam dúvidas em relação ao suposto nível de preparação para a sociedade industrial. No recenseamento de 1920, por exemplo, na população acima de 14 anos na Capital, 80% dos brasileiros sabiam ler e escrever em comparação com 62% dos estrangeiros.[359]

Somava-se ainda a esse cenário, a migração interna do país, desencadeada pelo fim da escravidão e pela chegada de parte dessa população negra recém liberta, à cena urbana[360]. De maneira distinta, no Rio de Janeiro a imigração assumia contornos mais particulares, nos quais a concentração de imigrantes em determinadas regiões ou bairros não era recorrente como o foi em São Paulo[361], configurando uma cultura distinta muito mais vinculada às classes subalternas, do que propriamente com a tradicional matriz camponesa[362].

---

[359] HALL, Michael. Imigrantes na Cidade de São Paulo. In: PORTA, Paula. (org.). **História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX.** Vol. 3. São Paulo: Paz e Terra, 2004. pp. 150-151.
[360] Cf. MARTINS, José de Souza. Ibid. pp. 153-155.
[361] BATALHA, Cláudio. Cultura Associativa no Rio de Janeiro da Primeira República. In: Op. cit. p. 98.
[362] Idem.

Essas distinções são fundamentais para pensarmos a relação estabelecida entre os sujeitos e seu meio, o entorno no qual estão inseridos; pois, uma parcela considerável do conjunto de imagens que circulou na imprensa operária e sindical brasileira durante os primeiros anos do século XX, tentava criar elementos que auxiliassem no processo de identificação dessas pessoas com causas ou eventos que lhes pudessem, de alguma forma, atingir, em termos materiais ou morais.

É imperativo que lancemos mão, novamente, das imagens afirmativamente produzidas pelo movimento operário internacional pois, além das trocas efetuadas em termos figurativos serem profícuas em determinadas circunstâncias, em outras esse conteúdo rompe com a ideia tradicionalmente concebida de transmissão direta de símbolos. É inegável que, filiados a determinados grupos políticos, certos elementos já arraigados numa história de lutas e conquistas e, sobretudo, de fortalecimento de uma identidade classista serão absorvidos, mas de que forma o são? E quando o são, é possível dizer que esse processo é de alguma forma ideologicamente conduzido? É preciso termos em mente que falar em recorrências não é o mesmo que falar em permanências, especialmente numa cena em que a imagética política é lançada sobre um terreno instável.

Nesse período inicial de organização de uma cultura operária no Brasil, as gravuras presentes na imprensa sindical reiteram a mescla de uma série de elementos que transitam entre o universo particular da vida desses trabalhadores e suas interações sociais dentro do ambiente de trabalho. A referência ao meio, por sua vez, nos indicam uma incidência muito maior da imagem construída a partir do trabalho urbano, do que do rural. A fábrica, o ateliê e o restaurante, são os únicos espaços em que efetivamente podemos ver o empregado em plena atividade. Muito mais do que tornar visível o exercício de determinado ofício, o que as gravuras buscam é expor as relações díspares de trabalho. Além disso, o aspecto bastante específico de certos desenhos revela uma preocupação com questões centradas na rotina da categoria profissional, a qual o sindicato representa, como é o caso do Centro Cosmopolita do Rio de Janeiro.

Dos três desenhos que circularam nas páginas tanto do jornal *O Cosmopolita* quanto do *Voz Cosmopolita*, a totalidade apresenta o ambiente do restaurante como

cenário onde se desenvolve a cena. Na gravura veiculada em *O Cosmopolita* em 1917, por exemplo, (figura 28) a hierarquia das relações de trabalho se invertem, o empregado bem alinhado é quem interpela o patrão pelo possível atraso. Bem apresentado e mais alto que a figura do chefe, o empregado se projeta de forma incisiva, enquanto o patrão, cabisbaixo, parece se resignar à posição que ocupa na cena. As legendas complementam a ideia, com o ditado popular que reitera a inversão de papeis na composição. A imagem se utiliza tanto em termos figurativos quanto textuais de elementos bastante familiares para que o leitor do jornal identifique os personagens e compreenda a ironia lançada pelo desenho.

Além disso, a gravura em questão, inaugura um texto sobre a regulamentação do trabalho dos empregados no ramo hoteleiro e em bares, restaurantes, cafés e congêneres através da reivindicação levantada pelo Centro Cosmopolita. A página de abertura da publicação é dominada pelo tema, exceto por uma matéria que trata sobre o percurso político do revolucionário Leon Trotsky, no que parece ser uma coluna fixa, que procura trazer informações sobre algumas lideranças emblemáticas do movimento operário internacional. Uma denúncia que cobre o pé da página relata as péssimas condições de trabalho a que estão expostos os empregados de um hotel:

> Raquíticos e magricelas, apesar de bem novatos, um já está corcunda e o outro desdentado...
> Jungidos à terrível carga de um trabalho extenuante, assim os vejo, coitadinhos, quer à tarde ou de manhã, num vai e vem ininterrupto para atenderem os fregueses no hotel aonde como.[363]

É interessante pensarmos também na forma como este conteúdo é organizado na página. Ao lado da denúncia de Máujor, uma epígrafe de Élisée Reclus, ex *communard* e anarquista francês, discorre acerca das necessidades dos trabalhadores para viverem dignamente, carências essas colocadas para além da conquista do alimento diário, mas também estendidas à satisfação dos prazeres menos elementares da vida.

---

[363] MÁUJOR, Joaquim. Cenas do meu hotel... In: **O Cosmopolita: Órgão dos Empregados em Hotéis, Restaurantes , Cafés, Bares e classes congêneres.** Rio de Janeiro, 15 de dezembro de 1917, ano 2, nº 23. p. 1.

Os conteúdos estabelecem um diálogo entre si; a inversão de papéis figurada na gravura oferece ao leitor uma imagem bem distinta do estereótipo do trabalhador, como veremos adiante. Bem alinhado e limpo, ele, apesar de estar dentro do restaurante e no exercício da sua função, não apresenta marcas da rotina extenuante a que está submetido, sua aparência é, inclusive, melhor do que a do patrão, e o que o identifica enquanto empregado do estabelecimento é apenas o traje característico da cozinha e a faca que porta na mão esquerda. A imagem está em completa sincronia com a ideia da inversão de papéis, a figura do empregado configura exatamente uma idealização de uma outra relação de trabalho, cuja ressonância no observador não seria a mesma se o empregado fosse figurado, cansado e sujo, no entanto, os textos que circundam a imagem, não se furtam a rememorar as agruras da rotina de trabalho desses trabalhadores.

A conquista da regulamentação do trabalho da categoria, não é motivo suficiente para celebrações, tendo em vista a necessidade imperiosa de organização e luta contínua por parte desses sindicalizados para melhorar sua realidade. Ao mesmo tempo, a luta local é intimamente relacionada a um desejo mais amplo, quando o cronista diz: “são os movimentos de rebeldia, surdindo de quando em quando do seio do proletariado, fazendo oscilar a ordem burguesa, que põe os governos na contingência inexorável de fazer, a seu tempo, certas concessões”[364]. A realidade e a dimensão das conquistas alcançadas pela categoria acompanham a consciência de uma política ainda muito guiada por práticas reformistas. Mesmo que a longo prazo a negociação com o Estado possa vir a ser suplantada pela ordem revolucionária, essa não é a pauta do momento para o grupo.

O tema continua em pauta na publicação do ano seguinte, no entanto, não ocupa a página inteira do jornal com crônicas e artigos sobre a questão. Quem reclama o tema é a imagem que encabeça ao conteúdo textual do exemplar (figura 29). A gravura apresenta dois garçons dentro do restaurante conversando, a legenda anuncia o diálogo que faz referência à Ernesto Garcez, o Intendente que teria formulado o projeto de regulamentação das horas de trabalho desta categoria profissional no Conselho Municipal. Os personagens não se dão por satisfeitos com

[364] S. A., O Começo da luta. In: **O Cosmopolita: Órgão dos Empregados em Hotéis, Restaurantes , Cafés, Bares e classes congêneres.** Ibid. p. 1

a iniciativa de Garcez, eles satirizam a questão higienista recorrente em relação ao ambiente de trabalho da categoria, através de uma metáfora sobre a consciência "limpa" dos proprietários.

Este é um claro exemplo de como a imagem não é capaz de transmitir um discurso. Inserida no universo particular desses sujeitos, tanto a questão discutida pelos personagens quanto a menção ao Intendente não seriam compreendidas, não fosse o conhecimento do leitor acerca dos eventos transcorridos, seja pela vivência prática ou pelas informações ofertadas pelos textos de exemplares anteriores. No entanto, a gravura chama atenção do leitor para um assunto que não é central no exemplar, mas que não pode ser esquecido, mesmo porque é a partir dele que novas questões vêm à tona. A crônica, estrategicamente alocada ao lado da imagem, retoma o tema, lembrando o filiado ao sindicato que este é apenas o início de uma luta, da qual uma série de outras demandas sociais e políticas advêm. Segundo Odnumyar:

> O ato benevolente de um patrão, um jeito mais ou menos equitativo, não pode, de forma nenhuma, modificar a nossa atitude, afrouxar a nossa constância na defesa dos nossos interesses econômicos e morais.
> Privados de satisfazer as mais prementes necessidades da vida, que aumentam de acordo com a marcha da civilização, precisamos lutar, seguirmos paralelamente a evolução das sociedades humanas.
> Não podemos nos iludir ante a realidade dos fatos. Entre duas classes rivais, de interesses diametralmente opostos, só pode existir um entendimento momentâneo, que jamais poderá consolidar-se, sem que desapareça a exploração do homem pelo homem, causa geratriz de tremenda luta em que a humanidade vem digladiando desde tempos imemoriais.
> A nossa classe, sujeita às invioláveis leis da evolução humana, é impelida a seguir as forças do progresso, as quais vão demolindo a secular tirania capitalista, e sobre as ruinas, afirmando as bases da liberdade, justiça e da fraternidade universal[365].

O tom do discurso do cronista é notadamente menos localista que a pauta trazida pela imagem, são duas demandas do mesmo movimento postas lado a lado, mas que se estendem em dimensões distintas. A menção à "liberdade, justiça e

[365] Odnumyar. Os primeiros embates. In: **O Cosmopolita: Órgão dos Empregados em Hotéis, Restaurantes , Cafés, Bares e classes congêneres.** Rio de Janeiro, 1 de fevereiro de 1918, ano 2, nº 26. p. 1.

fraternidade universal", lançada pelo autor do texto, parece-nos uma nítida apropriação dos ideais da revolução francesa, enquanto o caráter universalista da crônica mencionando a luta de classes é mais um elemento de inserção desse movimento, ainda embrionário, dentro da proposta de internacionalização. Mas como internacionalizar algo que ainda não está posto em bases sólidas? Como se apropriar de símbolos e valores que não reverberam imediatamente na realidade desses sujeitos?

A ideia implementada pelos editores dessa imprensa, parece ter sido partir de questões caras e concretas na vida dessas pessoas para, posteriormente, incitá-las a sentirem-se parte de algo maior, através de conflitos que poderiam se repetir, em maior ou menor escala, com trabalhadores do mundo todo. É igualmente necessário que não esqueçamos que tratamos aqui de uma imprensa ainda não partidária e que, portanto, está vinculada aos interesses dos seus editores, dentro de uma prática associativa que gradualmente busca se integrar ao cenário internacional.

Apesar de não configurar a maior parte das gravuras presentes na publicação, é pertinente sublinhar a permanência de pautas mais pontuais, referentes às questões internas da categoria, mesmo após o ressurgimento da publicação, sob o título de *Voz Cosmopolita* e direção de um dos fundadores do Partido Communista do Brazil. A possível influência do Partido, não delimita rigidamente, ao menos num primeiro momento, a linha editorial do jornal, que segue prestando serviços à categoria.

Em setembro de 1926, quatro anos após a fundação do PC do Brazil, *Voz Cosmopolita* traz em suas páginas uma série de denúncias contra a postura de alguns ex militantes. O mais interessante, todavia, é que a gravura apresentada ao pé da segunda página faz alusão justamente ao caso que coloca em evidência os "irreconciliáveis conflitos classistas" (figura 30). Antigo militante anarquista no Centro Cosmopolita, Raymundo, personagem evocado pelo desenho, teria se tornado proprietário de um bar e membro de uma entidade, supostamente vinculada aos interesses patronais, a partir de então ele seria acusado de ser "membro e agente

da associação de magnatas da indústria hoteleira, é quem dirige os amarelos que combatem a orientação sólida, honesta e progressiva do Centro Cosmopolita"[366].

A imagem por sua vez, apresenta Raymundo através de um balão que surge de dentro de uma das panelas dispostas sobre o fogão. Ele aparece bem alinhado, escrevendo algo num papel e dentro de um cenário que já não corresponde mais a uma cozinha. Atrás dele, um quadro com um cifrão ironiza a nova condição social de Raymundo, agora proprietário de um estabelecimento. Apesar de aparecer na cena de forma secundária, ele é figurado em maior escala e acima do trabalhador, também denunciado pelos cronistas da *Voz Cosmopolita*, reforçando a hierarquia de papeis, a qual habitualmente o jornal recorre para tratar da luta de classes.

O conflito classista também foi incorporado às páginas de *O Cosmopolita*, ainda no ano de 1917 através de uma outra proposta visual, cuja identificação dos personagens se dá a partir da sua inserção no Mundo do Trabalho. De uma fábrica sombria que ocupa toda a parte superior do desenho (figura 31), fumaças negras tomam conta do céu, enquanto a sua base, três quadros de personagens completam a montagem. A simetria dos quadros sugere uma equivalência de forças, os dois retângulos nos quais estão dispostos os dois trabalhadores juntos equivalem ao quadrado central, no qual é apresentado o patrão.

O jogo de forças é expresso até mesmo na forma de dispor os quadros, o peso da fábrica e da jornada de trabalho extenuante (indiretamente mencionada pela legenda), recai sobre a cabeça de todos os personagens. À figura do patrão fumando e vestindo um terno negro, se soma à paisagem escura acima, tomada pela fumaça que sai das chaminés da indústria. Dispostos um de cada lado do patrão, os operários afadigados e cabisbaixos ocupam juntos o mesmo espaço na cena conferido ao patrão. A caricatura, utilizando-se da legenda, ironiza a longa jornada de trabalho imposta pelo patrão aos empregados, como se tal conduta afastasse os trabalhadores do vício do alcoolismo, um tema recorrente na imprensa operária.

---

[366] S. A. Os derrotistas do Centro Cosmopolita. In: **O Cosmopolita: Órgão dos Empregados em Hotéis, Restaurantes , Cafés, Bares e classes congêneres.** Rio de Janeiro, 15 de setembro de 1926, ano 5, nº 89. p. 1.

Neste caso, a indústria aparece ocupando a maior parte da cena, pois é a partir dela que se desenrola toda a composição. O patrão opressor, e os trabalhadores desgastados são fruto de uma relação lúgubre que nasce justamente dentro da fábrica. É no ambiente soturno da fábrica que se dão as agruras da vida cotidiana destes sujeitos, logo, a relação desses empregados com o trabalho é regulada também por este sentimento de esgotamento. A sátira visual sugere uma dupla ironia: por parte do patrão, que justifica a exploração do trabalho de seus empregados como forma de afastá-los do vício, assim como pela própria condição desses empregados que, diante de um cotidiano extenuante e opressor, poderiam recorrer ao álcool como forma de amenizar tal sofrimento, uma realidade que não poderia ser ignorada pelo jornal.

A relação do operário com o trabalho, considerando o meio no qual essa atividade se desenvolve, é comumente apresentada a partir da narrativa visual, um recurso que se apropria muito mais de estereótipos já bastante utilizados, se valendo de códigos já conhecidos. Tal prática pode ser identificada pela analogia bastante aparente apresentada entre as figuras 32 e 33.

As duas imagens apresentam uma cena praticamente idêntica, que se desenvolve dentro do escritório do patrão (na fábrica ou indústria). Na imagem veiculada em *A Plebe* no ano de 1932 (figura 32), dois quadros oferecem ao leitor um pequeno roteiro. No primeiro, o operário, com postura submissa e cansada, tenta negociar algum benefício com o patrão que, bem confortável, parece ironizá-lo; a legenda diz: “o operário desorganizado mendiga favores”. Enquanto isso, o segundo quadro mostra a mesma situação, porém, nesta ocasião não se trata de um operário apenas, e sua postura é completamente distinta, é impositiva e aguerrida, o que altera, inclusive, a atitude do patrão, que parece temer as consequências da negociação; a legenda agora diz: “o operário organizado reclama direitos”. O próprio cenário é transformado entre os dois quadros, ao passo que no primeiro o operário se apresenta completamente isolado, e da janela do escritório vemos apenas as paredes da fábrica, no segundo quadro a mesma janela parece se abrir para os demais trabalhadores que assistem em grade número a negociação.

Os empregados não são identificados, seus nomes não constam na legenda, aqui a particularização cede espaço ao personagem estereotipado. Vestidos de maneira semelhante e fisicamente equiparados, fica claro ao leitor que se trata de personagens que desenvolvem um mesmo papel na cena, enquanto o patrão, de porte avantajado e traje mais refinado, ocupa sempre a posição contrária, sozinho.

A relação dos personagens com o ambiente de trabalho nunca é apresentada de forma prazerosa, tendo em vista estar permeada pela exploração e pelos desmandos patronais. A antítese visual é frequente tanto no jogo entre o claro e o escuro que define os personagens e os conecta a determinados elementos da cena, quanto em termos de forças. Aqui o ambiente de trabalho - o meio - é também um local de luta e de integração. A fábrica é, do mesmo modo, o espaço no qual o operário organizado se dá a ver enquanto agente de transformação social, como fica evidente pelo efeito criado pelo artista no sentido de produzir certa espetacularização da cena no segundo quadro; é dessa forma, através da coletividade, que o trabalhador se faz valoroso para o movimento.

A narrativa visual, composta por 5 quadros dispostos em 3 tiras, apresentada no jornal sindical *La Voix du Peuple* em 1909 (figura 33), aponta um jogo de forças semelhante, no entanto, o recorte da primeira tira, no qual podemos observar mais especificamente um modelo de figuração, possivelmente apropriado pela publicação brasileira nos anos 30, define o conteúdo da cena em termos distintos. Apesar do escritório do patrão ser apresentando como o mesmo espaço de negociação, os empregados não aparecem de outra forma, senão em grupo. A legenda, tenta conduzir o sentido da narrativa visual através da inserção de um diálogo. O patrão, autoritário e colérico, grita com os empregados, dentre os quais podemos ver a figura de uma mulher, flexão de gênero que não encontramos em nenhuma imagem sobre este mesmo tema publicada nas publicações analisadas e concernentes ao início do século no Brasil.

A imagem em questão lança a reivindicação de um possível aumento de salário, negado peremptoriamente pelo patrão sob ameaça de deixá-los todos morrer de fome. No segundo quadro, que é inclusive numerado indicando a direção com que o espectador deve conduzir não apenas o olhar, mas também a leitura, é

ainda mais emblemático. Os operários ganham voz ativa e se projetam sobre a mesa do patrão ameaçando ocuparem a usina, que sem eles não poderia manter o funcionamento. Diante disso, o patrão acuado resolve chamar a polícia.

Se observarmos com atenção, veremos que no segundo quadro o número de trabalhadores é maior que no primeiro. Além disso, há na cena a presença de não apenas uma, mas duas mulheres, que, apesar de estarem em menor número, ocupam ambas a frente da demanda diante da mesa do patrão. O cofre, antes aberto, agora está de portas fechadas, reforçando o receio do patrão com a revolta dos seus empregados. Apesar de lançada com códigos um pouco distintos, a imagem, acompanhada do texto, tem o mesmo objetivo, evocar a unidade e a organização dos trabalhadores em torno dos seus direitos, pois são justamente esses dois fatores que lhes conferem força. E qual seria a forma mais apropriada para alcançarem a organização necessária na luta pela conquista de seus direitos? A resposta, ainda que não figurada, parece clara, o sindicato no caso francês, tendo em vista que *La Voix du Peuple* foi uma publicação representativa da CGT; enquanto no Brasil, as ligas anticlericais se prestariam ao mesmo fim, se considerarmos que *A Plebe* era uma publicação de caráter anticlerical, com organizadores bastante significativos do movimento anarquista brasileiro.

É pertinente atentarmos para o fato de que essa relação entre o operário e a fábrica, enquanto um espaço soturno no qual são hauridas as forças dos trabalhadores, é evocada através de elementos recorrentes. A *Bataille Syndicaliste*, publicação filiada também à CGT francesa, por exemplo, publicou em suas páginas a mesma gravura em duas datas diferentes, uma prática bastante comum nesse tipo de imprensa. Ambas as gravuras figuram a fábrica como um cenário desolador de onde os operários saem esgotados (figuras 34 e 35).

De autoria de Gaston Raieter, conhecido pela produção de gravuras com temas políticos destinadas a periódicos de esquerda tais como: *Les Temps Nouveaux* e *La Bataille Syndicaliste*, a imagem expõe justamente o drama dos trabalhadores vivido dentro das fábricas, a apatia e a falta de organização política entre eles. A imagem da fábrica oprime o físico bastante frágil dos operários ao término da jornada de trabalho. A legenda, no entanto, lança luz sobre a esperança

no devir, quando declara em tom de alerta que: a passividade do presente há de se tornar a revolta do futuro.

Outra imagem igualmente simbólica e que evoca a relação do operário com a fábrica foi produzida pelo artista tcheco Frantisek Kupka e circulou nas páginas de *Les Temps Nouveaux* em 1906 (figura 36)[367]. A gravura apresenta um operário aparentemente já sem forças, amarrado nas engrenagens de uma fábrica. É inevitável pensarmos no conceito de *logosformel* quando visualizamos uma imagem como essa. A postura do personagem, aparentemente desfalecido, amarrado pelos punhos na engrenagem, nos inspira imediatamente à memória da imagética religiosa do Cristo crucificado. O personagem incorpora a figura do mártir, suspenso do solo sem esboçar sofrimento, o próprio signo da auréola é substituído pelo grande parafuso que movimenta a engrenagem.

Frantisek Kupka não era um dos caricaturistas pouco conhecidos no meio, ao contrário. Ele produziu não apenas desenhos cuja temática do trabalho se fazia presente, como também cartazes. Além disso, Kupka fornecia regularmente desenhos para jornais como *L'Assiette au Beurre*. Segundo Dixmier, o artista produzia vários trabalhos de conteúdo anticlerical, criticando especialmente os ritos do catolicismo, evidenciando o caráter grotesco e bárbaro de cada religião, tendo produzido, inclusive, uma série de desenhos cuja influência barroca é bastante forte e que deixam claro o perfil ateu do artista[368].

Na gravura em questão, Kupka parece ter feito o inverso do que estava habituado, ao invés de refutar a linguagem religiosa através de sua arte, ele se utiliza de uma fórmula visual bastante conhecida pelo catolicismo para criar a cena do trabalhador amarrado à máquina. A ideia de figurar um "mártir" operário, também não se distancia dessa mesma lógica, no momento em que incarna o sofrimento necessário para tornar visível a injustiça. Seu aprisionamento é igualmente uma metáfora referente à liberdade individual tão cara ao movimento ácrata. Refém das máquinas, o operário perde sua energia, torna-se parte da engrenagem, coisifica-se,

[367] Aline Dardel menciona essa mesma ocorrência no catálogo de sua tese, salientando a ausência de título e de legendas acompanhando a imagem. Cf. DARDEL, Aline. Op. cit. p. 251.
[368] DIXMIER, Élisabeth; DIXMIER, Michel. Op. cit. p. 91

pois sua lógica de funcionamento não é mais humana, é mecânica. A antítese entre a vida e a morte, entre a rigidez da máquina e a flexibilidade do corpo humano é tão forte que permaneceu sendo uma recorrência mesmo no cinema anos mais tarde. De acordo com Giovanni Alves:

> Em *Tempos Modernos,* os operários são apenas apêndices do sistema de máquinas, uma mera engrenagem, representada na cena clássica do operário sendo engolido pela máquina. É a dimensão da objetividade estranhada e fetichizada, pois a máquina, ou mais propriamente, o sistema de máquina, é a própria representação do fetiche que se impõe sob o comando do capitalista como *persona* do capital[369].

Contudo, essa relação do operário com a fábrica, ainda não é figurada nos mesmos termos na imprensa operária e sindical brasileira. A justificativa para essa ausência pode ser revelada a partir do próprio contexto embrionário da indústria em São Paulo e no Rio de Janeiro, somado, provavelmente, ao fato de que o próprio movimento associativo ainda está muito mais preocupado em angariar novos filiados e de auxiliá-los na conscientização de sua condição similar enquanto classe, algo que lhes seria vago no momento, considerando que suas demandas ainda giram em torno das divisões por ofício, numa dimensão mais particularizada e imediatista.

A insistência na figuração da luta de classes, parece, neste contexto, mais consonante a um cenário no qual a desigualdade social atinge diretamente esses sujeitos e lhes é aparente, mesmo no ambiente de trabalho. A gravura publicada em *A Plebe* no ano de 1917 e produzida por JB Pelanjo (figura 37), dá conta justamente desse contraste que se dá a ver no cotidiano do trabalhador brasileiro. O cenário, não é a fábrica, a indústria, ou o escritório do patrão, mas o ateliê. Os trabalhadores estão submersos num cenário soturno, aparentemente uma oficina de forja de metal e fabricação de ferramentas em ferro, algo mais comum antes da revolução industrial, tendo em vista que posteriormente essas oficinas são substituídas pela indústria metalúrgica.

---

[369] ALVES, Giovanni. A batalha de Carlitos: trabalho e estranhamento em Tempos Modernos, de Charles Chaplin. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v.7, nº 10, jan.-jun. 2005, p. 70. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF%2010/2_alves.pdf Acesso em: 23/05/2015.

Desconhecemos a procedência desta imagem ou do artista que a produziu, o que não nos permite identificar o contexto no qual ela foi criada. O fato é que ela circulou no Brasil no início do século XX, o que evidencia a presença de diferentes sistemas de trabalho concomitantes, e o que, por sua vez, dificulta ainda mais essa identificação coletiva enquanto classe buscada pelo movimento operário. Era preciso tornar visível a pluralidade do Mundo do Trabalho, para que os empregados dos mais diferentes ofícios também se sentissem parte de um discurso impresso que lhes alcançava através das páginas dos jornais que lhes eram representativos.

A fórmula visual aqui sublinhada, apesar de trazer esse referencial de ofício, não perde de vista a correspondência constante e necessária com a desigualdade social. Uma vez que os ofícios se tornam visíveis dentro do mesmo circuito antitético e discrepante, torna-se possível a construção visual de um ponto de intersecção capaz de unir o que se realiza de forma diversa. Em síntese, uma recorrência (no caso a desigualdade social) frequentemente figurada, se utiliza de variáveis (os diferentes ofícios) para criar um sentimento de semelhança entre os diferentes. O que há em comum entre o ferreiro e o operário é a sua condição manifesta no Mundo do Trabalho e, sobretudo, em relação ao patrão, ao burguês, ou seja, ao detentor dos meios que regulam essa lógica desumanizada e desumanizadora.

O contraste entre os dois quadros apresentados na figura 37, revelam exatamente esse processo, ao apresentar os trabalhadores mergulhados na produção das peças na oficina ou no ateliê, contra o burguês, que desfruta do seu tempo de descanso com a mulher no que parece ser um restaurante. A antítese é novamente evocada também através dos diferentes trajes dos personagens que os diferenciam socialmente nas cenas. O conjunto de quadros somado, determina qual é o ambiente frequentado por cada um dos personagens, a partir de suas funções no Mundo do Trabalho. Tal condição, se manifesta de forma opressiva até mesmo na forma dos corpos e dos rostos dos personagens que se afrontam na composição, atentando-se para o fato de que tanto o burguês, quanto o trabalhador (em maior destaque no quadro 1) são apresentados ao espectador praticamente de maneira frontal, quase em tom de denúncia.

A opressão imposta pelo sistema aparece, contudo, de forma metaforizada na figura 38, publicada já na década de 1930 no jornal *A Plebe*. O cenário urbano repleto de arranha-céus e concreto contrasta com as figuras humanas dispostas no primeiro plano. O personagem central da cena, fixa o olhar na direção do horizonte, seu semblante é envelhecido e triste, ao seu lado esquerdo há uma criança sentada no chão. A legenda sugere que o operário que construiu a cidade é o mesmo a se encontrar na rua, sem ter sequer um cortiço para morar. O drama da falta de moradia é revisitado pelo artista através do desespero do trabalhador, que parece se instalar na rua com a família. A riqueza dos prédios é confrontada com as trouxas de roupas que figuram às costas do personagem central, a organização da cena ao fundo é igualmente outro elemento confrontado pelo cenário bastante confuso figurado em primeiro plano.

A gravura lança sobre o observador o peso do drama pessoal do personagem, na medida em que o mesmo estende as mãos como se perguntasse ao espectador o que fazer, esse sentimento é reforçado pelo contraste entre os dois mundos presentes na mesma cena: o de ordenação do espaço contra o de completa desordem. Apesar de não sabermos a autoria desta gravura, é bem provável que caso não tenha sido produzida por Franz Masereel, artista belga que trabalhou por muito tempo em Paris produzindo imagens críticas ao capitalismo cuja influência expressionista é bastante significativa. O desenho provavelmente foi inspirado na série *A cidade* composta por 100 gravuras produzidas pelo artista na década de 1920[370] (figuras 39 e 40), cujo ambiente urbano é o pano de fundo das composições.

A semelhança do traço gravado, considerando que possivelmente falamos de uma xilogravura, é nítida. O tema, por sua vez, revela o sentimento de angústia e desolação do personagem como um dos elementos principais da composição, algo bem característico no movimento expressionista. O deslocamento da realidade também é outro fator que merece ser mencionado nesta imagem, tendo em vista o contraste bastante agressivo provocado pela oposição dos dois planos que constroem a cena.

[370] Cf. HERSKOVITS, Anico. Op. cit. p. 149.

A urbanidade parece tomar conta de grande parte das gravuras que vemos publicadas na década de 1930 na imprensa operária e que tratam do operário ou dos trabalhadores em relação em ambiente de trabalho. Em março de 1933 o jornal *A Plebe*, inaugura sua página com um desenho que se ocupa exatamente desse tema. A imagem produzida por Robí, declaradamente uma adaptação de outra, nos oferece três elementos cuja tautologia do texto impressa sobre eles acaba por conduzir o olhar do espectador sobre a cena (figura 41).

Na pesada base de concreto levantada pela força dos operários vemos a inscrição da palavra capitalismo, ao passo que na ferramenta que impunham e que os auxilia na obra lemos a palavra sindicalismo - não sem antes atentarmos para o fato que de se trata originalmente de uma palavra composta, rasurada pelo gravador brasileiro - , à base figurada pela pedra foi conferida a palavra anarquia. Há um recurso visual que evoca novamente a circularidade entre os objetos figurados e os personagens em cena. A base de toda a ação é a pedra, o elemento de sustentação: a anarquia. A partir dessa base os operários se organizam, se unem e imprimem seus esforços sob a tutela do sindicato, para transpor o pesado fardo que lhes é o sistema capitalista. Toda ação se desenrola próxima à fábrica, que ocupa praticamente todo o pano de fundo da cena, e que reforça a convergência dos elementos figurados para o interior do Mundo do Trabalho, tendo em vista ser justamente o trabalho o elo entre todos os elementos e personagens dispostos na composição.

Da mesma forma é interessante observarmos como essa junção de elementos se tornou um estereótipo dentro desse tipo de composição. Temos somadas a essa gravura, mais duas recorrências de mesmo perfil simbólico com a utilização do mesmo recurso tautológico. Segundo Michel Pigenet e Jean-Louis Robert, uma imagem análoga é apresentada na página de abertura do jornal *A.B.C. syndicaliste* de Georges Yvetot, publicada em 1911 pela *Union des Syndicat de la Seine*, enquanto outra é apresentada em 1º de maio 1909 nas páginas de *La Voix du Peuple*[371] (figure 42). O sindicato, enquanto elemento figurativo, segue no Brasil a

[371] PIGENET, Michel; ROBERT, Jean Louis. Travailleurs, syndiqués et syndicats dans les dessins de La Voix du Peuple (1900-1914). In: **Sociétés & Représentations**. Op. cit. p. 321.

mesma lógica traçada na França, ou seja, ele dificilmente aparece em cena, senão metaforizado, ou através da inscrição textual que lhe define:

> O sindicato pode ser também representado como uma ferramenta eficaz da Revolução. Somente o sindicato pode abater o capital-polvo. A imagem do sindicato como alavanca e ponto de apoio para levantar o cofre forte [...] a partir de um único esforço é apresentada no exemplar do 1º de maio de 1911. No entanto, nós não encontramos praticamente nenhuma imagem do "sindicato-futuro", à exceção da representação da sigla da C.G.T. inscrita sobre o nascer do sol em uma paisagem de usina e de campo[372].

A hipótese de que a ausência do desenho acompanhasse talvez uma instituição ainda abstrata para os militantes, bem como a falta de um repertório simbólico capaz de evocar o sindicato antes de 1914 na França levantada pelos autores ao longo de seu trabalho, parece até certo ponto aplicável ao Brasil, considerando que o projeto associativo brasileiro é uma experiência bem instável no início do século XX. Todavia, nos parece mais apropriada a segunda hipótese, de que a ausência de um elemento unificador da experiência sindical, talvez desse conta de uma necessidade de reforçar um sindicalismo descentralizado no caso francês, algo que poderia ser muito bem aplicado ao caso brasileiro, tendo em vista que a imagem circula na década de 1930 quando a luta sindical já se coloca em outros termos no Brasil.

O debate político na década de 1930, no que concerne à política sindical muda radicalmente de perfil. De acordo com Ângela de Castro Gomes, as interpretações mais tradicionais sobre a sindicalização no pós 30, tendem a ver o sindicalismo corporativista quase como uma unanimidade na cena política brasileira, considerando os benefícios concedidos pelos Ministério do Trabalho através das leis de regulação do mercado de trabalho bastante sedutoras e capazes de deslegitimar sua luta política, embasando seus argumentos no fato de que esse entrelaçamento com o Ministério do Trabalho fazia com que o movimento sindical perdesse muito de sua autonomia. No entanto, ainda segundo a autora é necessário relativizar essas

[372] Idem.

interpretações, pois elas não atentam à complexidade do processo político da época[373].

> É importante, observar o momento deste esforço do legislativo. Ele se deu concentradamente durante o ministério de Salgado Filho, continuando com menor intensidade durante o ministério de Agamenon Magalhães. Ou seja, ele ocorreu no período que vai de 1932 a 1937, antes do Estado Novo e coincidindo, em larga escala, com um período em que parte da classe trabalhadora reagia à proposta sindicalista governamental consubstanciada na lei de 1931, Recuperando este espaço de tempo anteriormente analisado, o que fica claro é que o Estado, desde 1933/34, com a carteira de trabalho e as exigências para a participação na representação classista da Assembléia Nacional Constituinte, atrelou incondicionalmente o gozo dos benefícios sociais à condição de trabalhador sindicalizado. Só "*quem tem ofício*" – quem é trabalhador com carteira assinada e membro de um sindicato legal – "*tem benefício*".
> A reação das lideranças independentes na época, uma vez reconhecendo a impossibilidade de desprezar os benefícios sociais e manter associações estáveis, foi entrar nos sindicatos legais para toma-los. Desta forma, por exemplo, era fundamental lutar nas Juntas de Conciliação e Julgamento e na Constituinte pela extensão e pelo cumprimento dos novos direitos do trabalho. Mas era também fundamental continuar resistindo à proposta corporativa tanto na Constituinte, como nos sindicatos e nas ruas. Ou seja, se os benefícios produzidos pelo Estado sob a forma de leis estavam tendo aplicação e estavam sendo reconhecidos pela classe trabalhadora, ela não deixava de existir politicamente[374].

Boa parte dos sindicatos, de fato, esteve entrelaçada ao Ministério do Trabalho, entretanto, a resistência perante a sua crescente perda de independência não foi aplacada. A pluralidade continuava sendo uma bandeira de luta forte, sobretudo, para os anarquistas, os quais se concentravam mormente nos sindicatos. Em vista disso, não apenas a aproximação de ideias pode ser vista como uma constante na utilização da figura 41, quanto à própria construção figurativa, como bem vimos.

Outra imagem publicada em *A Plebe*, essa no ano de 1934, evoca a mesma questão, e é a única dentre todas as gravuras que compõem nossas séries a apresentar a fachada de um sindicato, ainda que o aspecto do prédio seja bastante genérico (figura 43). A gravura em questão, apresenta um homem bem vestido,

---

[373] GOMES, Ângela de Castro. **A invenção do trabalhismo.** Op. cit. p. 193.
[374] Ibid. p. 194.

portando uma faixa no braço esquerdo com a inscrição M.T., sendo chutado pelo que parece ser um trabalhador humilde (conforme podemos identificar pelo remendo na calça do mesmo), porta afora da sede do sindicato.

A alusão à resistência dos sindicalizados contra a política do Ministério do Trabalho parece clara. De mesmo modo, a generalização do sindicato figurado, que não apresenta nenhuma discriminação da ou das categorias de ofício à ele atreladas é outro fato importante, pois lança mão de um espaço de crítica ampliado, na medida em que não restringe a insatisfação a determinado ramo profissional, mas a coloca à serviço da classe trabalhadora.

Este é um exemplo de gravura produzida certamente aqui no Brasil e que recorre a um contexto efêmero para inquietar o público ao qual se dirige sobre um processo político que deveria lhe causar interesse, pelo bem do próprio movimento operário. É igualmente um caso em que a imagem não pode ser categorizada pelo seu referencial simbólico, ou pelo didatismo que oferta descontextualizada, pois ela só atinge os fins aos quais foi destinada pela publicação que a veiculou, se inserida dentro de um debate que exponha os fatos ao público. Apartada de sua época, e de sua efemeridade, enquanto ferramenta irônica, ela perde o vínculo com a mensagem propagada pelo editorial.

A relação do trabalhador com o meio também foi apresentada, ainda que de maneira muito menos frequente no Brasil, através de uma gravura que evoca o cenário rural e o camponês. É interessante considerarmos que, ao longo de toda essa série, apenas uma imagem, publicada já na década de 1930 nas páginas de *A Plebe* (figura 44), faz menção a essa outra dimensão do Mundo do Trabalho que não se restringe à cena urbana.

Apesar do movimento sindical fomentar a unidade classista através do discurso impresso em seus jornais e da própria política de integração entre as ligas operárias e os sindicatos, o fato é que essa representatividade se expressa muito mais na cidade do que no campo. A própria fundação do BOC passou por esse debate, considerando que o mesmo se chama inicialmente Bloco Operário, passando a se chamar, em seguida, Bloco Operário e Camponês. A Coluna Prestes,

por sua vez, foi outro fator que certamente lançou luz a essa população do campo, atentando à necessidade de organização política desses trabalhadores contra os desmandos das grandes oligarquias, sobretudo a cafeeira, emblemática na década de 1920.

Em contrapartida, não há como desconsiderarmos que tal contexto de mobilizações não se faz presente nas imagens vinculadas à imprensa operária e sindical brasileira. Podemos compreender essa ausência a partir de dois eixos, um primeiro centrado na questão dos interesses sindicais propriamente ditos e que são maiormente relacionados às grandes cidades no início do século, como vimos. Não obstante, também nos é possível pensar sobre o distanciamento ideológico existente entre o BOC, a Coluna Prestes e o movimento sindical, muito mais alinhado ao anarquismo. Soma-se a isso o fato de que a imprensa propriamente comunista, vinculada oficialmente ao Partido Communista do Brazil, não tinha o hábito de veicular tantas gravuras em suas publicações, como o fez a imprensa sindical de caráter libertário, essa é uma característica que não pode ser desprezada.

A gravura não assinada que circulou em 1934 na página de abertura do jornal *A Plebe*, apresenta uma cena bastante interessante no que concerne aos recursos visuais utilizados pelo artista. É perceptível o interesse que tem o artista, em mostrar o trabalho no campo, no entanto, a vida do trabalhador parece estar dividida (pelo efeito dos dois quadros que cortam a cena) entre a “lida” no campo e a família. As duas esferas da vida do sujeito figurado, ao mesmo tempo cortadas, parecem se integrar perfeitamente pela paisagem; o público e o privado convivem na mesma composição, ainda que os símbolos do trabalho atravessem os dois quadros.

À esquerda, um homem adulto ampara no ombro a enxada de cabo longo ao lado do filho, uma criança que igualmente porta uma enxada em tamanho menor. A mãe, disposta justamente na intersecção dos dois quadros, aparece sentada amamentando o bebê, enquanto ao seu lado, o filho menor parece estar lendo uma pequena brochura. Ao fundo, dois homens caminham lado a lado pelo campo, cada um com uma enxada no ombro, indicando, possivelmente o final de mais um dia de trabalho.

Nenhum dos personagens é figurado desenvolvendo sua atividade, o que é bastante significativo se comparado com as imagens publicadas em jornais franceses, nos quais o trabalho no campo é apresentado através do esforço dos corpos (figura 45), do movimento dos braços e da inclinação dos ombros dos personagens (figura 46), posturas vinculadas ao próprio ato de arar ou capinar a terra (figura 47), algo que não encontramos no Brasil. As ferramentas de trabalho figuradas também se distinguem, se adequando à realidade do país, de acordo com Gawryszewski "a foice de cabo curto era muito pouco utilizada nos campos brasileiros, sendo mais comum o uso da foice de cabo longo, ou a enxada[375]".

A gravura publicada em *A Plebe*, é inserida em meio a um texto que rememora os piqueniques organizados por grupos anarquistas em parques, tratando do direito ao lazer dos trabalhadores. A autora, que assina a crônica com um pseudônimo, se declara nostálgica dos momentos de convívio com os colegas e amigos fora da fábrica e longe dos barulhentos teares, ela fala da esperança num futuro sem tanta miséria e desigualdade social[376]. A gravura, apesar de cortar o texto da cronista em duas partes, não mantêm um vínculo direto com a narrativa. Exceto pela questão do trabalho, a imagem parece completamente independente do texto.

Outro elemento importante é a presença da mulher na cena e o papel que ela incorpora na figuração. A mulher ainda ocupa o papel da esposa e mãe, enquanto ao homem é atribuído o papel de provedor da família, tanto é assim que o menino mais velho já se encontra ao lado do pai segurando a própria enxada. Além disso, a cena se desenvolve praticamente toda em primeiro plano, onde vemos ao lado esquerdo uma parte da casa. Mesmo fora dela, a mulher continua se ocupando dos afazeres domésticos e familiares como a tutela dos filhos, enquanto aos homens caberia as tarefas efetivamente externas, outro fator em desacordo com o texto, escrito por uma mulher operária e militante.

Apesar da tristeza impressa no olhar do homem dirigido à família, provavelmente advinda da condição bastante modesta em que vivem, a exploração

---

[375] GAWRYSZEWSKI, Alberto. **Arte visual comunista: imprensa comunista brasileira, 1945-1958.** Londrina: Universidade Estadual de Londrina/LEDI, 2010. p. 37.
[376] Cf. TECELA, Maria. Florada anárquica. In: **A Plebe**, ano 2, nº 71, 15.09.1934. p. 1.

do trabalho no campo, não é claramente evocada pelo artista. Enquanto na imagem publicada no jornal *L'Assiette au Beurre* em 1904 (figura 45), o patrão é apresentado em tamanho bastante reduzido, mas no alto da cena, o mesmo não acontece em *A Plebe*. Isso talvez possa ter se dado, pela dificuldade em criar um estereótipo do grande fazendeiro, proprietário de terras, um clichê também muito difícil de ser transposto de uma realidade a outra, considerando que no Brasil a figura do chefe ou do burguês urbano, não poderia ser figurada da mesma forma que a figura dos antigos senhores do café, por exemplo, na medida em que não encontraria ressonância no público, pois não seria identificada por ele.

Como podemos ver, a relação do trabalhador com o Mundo do Trabalho não se estabelece, figurativamente, dentro de limites rígidos. Tão instável quanto os primeiros anos de organização do movimento sindical no Brasil foi a criação de um repertório figurativo intimamente relacionado com uma realidade um tanto quanto abstrata. A passagem de gravuras genuinamente nacionais, trazendo questões relativas ao sindicato aponta justamente para essa tentativa de inserir a visualidade nas páginas de publicações que continham um conteúdo textual relativamente extenso, se pensado em relação ao público ao qual se dirigia. A busca por questões conectadas a uma realidade concreta e visível no cotidiano desses trabalhadores foi o primeiro passo, ao menos no Brasil, para a inserção de um universo figurativo estereotipado, imbuído de toda uma carga simbólica que lentamente seria assimilada ao movimento.

Deve-se pontuar, ainda, o quão forte foi a imagem da indústria no Brasil, considerando a força visual que tem a imagem da fábrica, presente em mais de uma gravura da série, mesmo que se trate muito mais de um referencial para a composição do que propriamente um elemento-chave da cena. Tal afirmação, diz respeito ao fato de que as gravuras não mostram o interior da fábrica, nem o que acontece no cotidiano dos operários na rotina do seu ofício, o que, aliás, não vemos em nenhuma das imagens estereotipadas. Muito pelo contrário, são justamente as gravuras iniciais, de temática localista que mostram os problemas cotidianos da categoria, aproximando a experiência do leitor do jornal que, inserido, ou simpatizante do sindicato, provavelmente acumulava vivências semelhantes e com

essas memórias podia partilhar uma identificação, por menor que fosse, junto ao fato figurado.

Contudo, temos que ter em mente que a relação de construção desse espaço de partilha e de trocas entre esses sujeitos históricos esteve imbricada numa malha de experiências que se estenderam para além da relação com o meio, ou seja, com a fábrica, a indústria, o restaurante, o campo, o sindicato, etc. Trata-se de uma vivência fragmentada entre as várias instâncias que compõem o fazer-se no Mundo do Trabalho e mesmo o fazer-se enquanto classe.

3.2 O sistema: a violência e a exploração figuradas

Um elemento norteador de todo esse projeto de construção de uma cultura classista esboçada para além da realidade associativa do início do século XX no Brasil, passou por uma espécie de materialização do sentimento de injustiça. Injustiça figurada através da oposição de forças entre os trabalhadores unidos contra o patrão. Todavia, não podemos perder de vista que essa relação só se realizaria, nos termos em que é combatida, dentro do sistema político contra o qual se dá a luta do movimento operário: o capitalismo. Mas como figurar uma ideia? Como tornar visível uma abstração? A primeira série de gravuras que trataremos aqui, lança luz justamente sobre as estratégias de figuração dessa abstração, o sistema capitalista.

É bastante curioso como ao longo do tempo, e em diferentes contextos, alguns recursos visuais permanecem no imaginário popular, seja pela repetição exaustiva de fórmulas que combinam determinada ordenação do espaço no qual se desenvolve a ação dos personagens, seja pela capacidade que o desenho político de imprensa possui de prestar-se a uma comunicação bastante direta, com o compromisso de alcançar o leitor ao qual se dirige sobre determinado assunto. Contudo, acreditamos que sua natureza marcante deva ser, afinal, atribuída à capacidade de trazer para o visível um conjunto de impressões sensíveis, sentidas das mais variadas formas pelos sujeitos inseridos nesse jogo de trocas.

O grande desafio dessa imprensa combativa, do início do século XX no Brasil foi, sem dúvida, criar um elemento capaz de evocar o sistema no qual estavam

fixadas as relações de trabalho, seja no campo ou na cidade. Era do trabalho que advinham todas as causas que, de alguma forma, justificavam a necessidade de unidade da classe trabalhadora. Posto que o trabalho, nos moldes em que era empreendido, extraía do operário ou do camponês sua força de trabalho ao máximo, o desvinculando do produto final de sua atividade produtiva. Consistia, portanto, numa gama bastante complexa de associações que nada tinham de concreto, exceto pelas consequências (também essas sentidas) pela classe trabalhadora.

É, portanto, interessante ver como a figura do “polvo” incorpora um conjunto de atributos imateriais ocupando nas figurações o papel de “inimigo da classe operária”. Já em 1907, encontramos nas páginas de *La Voix du Peuple* e *L’Assiette au Beurre* o animal marítimo lançando seus tentáculos sob a terra, apanhando um conjunto de homens que tentam desesperadamente se desvencilhar de sua sanha por vidas humanas. Em ambas as gravuras (figuras 48 e 49) consta sob a coroa do polvo a inscrição: capital, ainda que as imagens estabeleçam relações distintas com outros elementos da cena.

Na gravura publicada em 1907 na página de abertura de *La Voix du Peuple* (figura 48), Clemenceau aparece na cena de costas ao espectador e de frente para os trabalhadores sindicalizados, que em número expressivo portam bandeiras e bradam contra a metáfora do sistema expressa na figura do polvo. A caricatura é bem persuasiva e comunica uma série de questões, porém aos que têm algum conhecimento sobre a vinculação do jornal com a CGT francesa, e da figura emblemática que foi Georges Clemenceau para o movimento operário francês. O diálogo, na barra inferior da imagem insere uma sátira entre o personagem de Clemenceau e os manifestantes. Enquanto o primeiro diz colocar a máscara sobre a figura do capital, o povo responde que a máscara já não seria mais necessária, pois a besta devoradora de homens não enganaria mais ninguém.

Na composição criada por Grandjouan, o que vemos são dois planos bem divididos, enquanto ao fundo os manifestantes ocupam em massa a cena, se projetando em direção ao enorme polvo. Em primeiro plano, o que vemos são cadáveres dispostos no chão e algumas vítimas ainda tentando se desvencilhar dos tentáculos do polvo. Clemenceau, sob a montanha de corpos, insere uma cabeça da

República Francesa, sugerindo que a grande besta chamada “capital” se dissimula sob a máscara da pátria. É justamente Clemenceau, o Ministro do Interior francês de posição socialista revolucionária e sindicalista, quem revela a verdadeira face do capital. Contudo, a figura do polvo é o elemento de maior destaque na cena, é ele o grande inimigo do povo, se projetando contra este e não revelando sua face ao espectador.

No mesmo ano, o jornal de crítica social *L’Assiette au Beurre* (figura 48), publica uma imagem com o mesmo personagem central: o polvo. Ele porta, outrossim, a inscrição “capital’ sob a coroa, porém dessa vez é figurado quase que frontalmente, em relação ao observador da cena. A legenda, insere a mensagem desejada pela artista[377] e se inscreve, precisamente, na pauta da unidade classista, ao sugerir que isolados os trabalhadores não teriam força para vencer o capital.

A gravura, por sua vez, é dividida em dois planos: o superior e o inferior. No plano superior, sob o penhasco, um grupo de homens se esforça para mover um enorme rochedo com o objetivo de ceifar a vida do grande polvo. Enquanto isso, no plano inferior, o polvo abraça com seus tentáculos um número considerável de vítimas. Alguns homens tentam se salvar e montar no penhasco, talvez compreendendo que a sua vitória sobre o monstro dependesse do apoio dos companheiros, porém muitos já são figurados estendidos no chão sem vida.

Duas imagens distintas que evocam questões igualmente distintas, nos chamam a atenção pela recorrência na utilização do polvo como elemento símbolo do sistema capitalista. Historicamente a figura do polvo é utilizada como referência de predicados negativos. Já no Sermão do Padre Antônio Vieira, o polvo, talvez pela flexibilidade de seu corpo e a capacidade de se camuflar quando libera no mar uma substância escura de autodefesa, é tomado como símbolo da hipocrisia e da dissimulação[378]. Desta forma, podemos sublinhar que, novamente, uma imagem já

[377] Falamos aqui da mensagem desejada pelo artista, tendo em vista que o texto não foi inserido posteriormente por efeitos de montagem pela publicação, neste caso a legenda reproduziria muito mais o discurso do próprio jornal que, nem sempre, está em completo acordo com a posição política do artista, ainda que ele esteja de alguma forma inserido no movimento operário.

[378] A analogia está presente de forma metafórica no Sermão de Santo Antônio aos peixes, do Padre Antônio Vieira. Cf. VEIRA, Antônio Pe. **Sermão de St. Antônio aos Peixes.** BD, Biblioteca Digital, Coleção: Clássicos da Literatura Portuguesa, Porto Editora. p. 26.

familiar ao imaginário popular é apropriada pelo repertório do desenho político de imprensa e ressignificada pelos artistas, ganhando novos atributos, porém permanece como infausto nas ocasiões em que ensaia parte de uma narrativa visual de contornos caricaturais.

Este mesmo personagem foi utilizado em gravura criada por Rio27 e que circulou no periódico comunista *A Nação* em 1927 (figura 50). Na imagem em questão, o artista apresenta apenas dois personagens: o trabalhador e o polvo negro. Neste caso, a postura abatida do personagem, evidente pela leve curvatura dos ombros e pelas feições carregadas de seu rosto, estabelece um vínculo bastante forte com a legenda que acompanha a gravura e diz: “o grande polvo sugador”, se referindo ao monstro que ocupa a parte esquerda da cena e que lança seus tentáculos em direção ao trabalhador. A simbologia do polvo concorre para a afirmação da conotação negativa conferida ao sistema, já que o animal é um grande predador marinho e, portanto, por analogia, o sistema seria a manifestação predatória das forças do trabalhador, na medida em que sorveria suas energias numa lógica bastante perversa.

A oposição binária novamente se faz presente, seja através da disposição dos personagens na cena, seja pelo jogo estabelecido entre o claro e o escuro que não apenas opõe o polvo e o trabalhador, mas confere a cor negra ao animal monstruoso, enquanto o homem porta uma vestimenta completamente clara ainda que realize um trabalho braçal na terra, a considerar pela enxada que porta na mão direita. A variação entre o preto e o branco também é empreendida no pano de fundo da composição, que parece simbolizar o fundo do mar, cenário próprio do animal marítimo, ou seja, é o próprio trabalhador que está deslocado de sua real posição espacial, posto que se encontra completamente imerso no universo do monstro, isto é, no sistema capitalista, se considerarmos a relação simbólica estabelecida com a legenda.

Ao sistema capitalista, em geral, são atribuídas duas estratégias figuração próximas: ou ele aparece sob a forma de seres da natureza, ou através das relações intraclassistas. No primeiro caso, podemos ver a apropriação clara de uma metáfora religiosa do século XVII direcionada para fins políticos. Não obstante, o que é mais

interessante, é que não se trata de uma ressignificação propriamente do elemento em cena, mas de uma permanência de ideias a ele vinculadas utilizadas para finalidades completamente distintas. É também legítimo afirmarmos a presença de um histórico de circularidade da ideia central evocada pelo personagem. O mesmo animal, evocado pela literatura religiosa do Pe. Antônio Vieira, figura em jornais franceses do século XX mantendo os mesmos atributos simbólicos. Mais do que uma permanência figurativa, o que vemos é a permanência de uma ideia, direcionada ao contexto e ao público o qual tenciona atingir. Estamos diante de uma ideia que atravessa o tempo, cujo objetivo é mobilizar a emoção, estamos diante, portanto, do *logosformel* enunciado por Ginzburg[379].

Esse mesmo fenômeno pode ser identificado em outras gravuras, buscando sua base figurativa não apenas nos elementos da fornecidos pela literatura. Em 1917 e 1934 o jornal *A Plebe*, veiculou em suas páginas duas imagens equivalentes (figuras 51 e 52), o que as diferencia são pequenas variações de tons, alguns detalhes de contorno das figuras e a legenda. No entanto, ambas trazem de forma metaforizada a questão da luta contra o sistema capitalista. É igualmente interessante atentar para o fato de que a ideologia de contestação, colocada na cena como o vetor de corte do sistema, parece um elemento acessório em relação aos demais. De fato, a árvore seca, mas repleta de galhos com inscrições que sugerem um conjunto de temas caros à luta operária, é o elemento central da cena. À sua esquerda, um homem completamente nu, portando grilhões com elos de correntes rompidos nos dois pulsos se projeta contra a base da árvore imprimindo força em um machado no intuito de ceifá-la.

Não podemos afirmar que se trate da figura de um trabalhador liberto do jugo do sistema, tentando pôr fim às relações nefastas produzidas no seu interior. O homem parece se assemelhar a uma figura mitológica portadora de certa pureza e, portanto, bastante distanciada do mundo real. Além disso, o próprio estereótipo criado para representar a figura do trabalhador do campo ou da cidade nas gravuras políticas não está em consonância com esse exemplo, ainda que o mesmo porte uma ferramenta de trabalho e com ela desenvolva a ação principal da cena.

[379] Cf. GINZBURG, Carlo. Op. cit. p. 12.

Somado a isso, as gravuras em questão inserem o recurso textual de forma bastante significativa. A imagem orienta o observador a olhá-la de baixo para cima, acompanhando o curso das palavras, sendo a primeira, e, portanto, maior, a palavra autoridade, seguida por iniquidade moral. Do lado direito, visualizamos um conjunto de termos que se articulam nas ramificações da árvore, são eles: prostituição, capitalismo, sofisticação, comércio, falência, fraude, parasitismo, iniquidade econômica, concorrência, roubo, agiotagem, centralização capitalista, despovoação (despovoamento), mendicidade (mendicância), miséria, exploração, desocupação, salariadoria (salário), vadiagem, religião, hipocrisia, ignorância, superstição, ciúme, compressão das paixões e opinião pública corrompida. Do lado esquerdo da árvore o bloco de palavras é composto por: política, insurreição, prisões, militarismo, ódio, guerra, espionagem, polícia, gendarmeria, iniquidade política, magistratura, parlamentarismo, irresponsabilidade, absolutismo, legislação, mentira, venalidade, injustiça, funcionalismo, corrupção, opressão, ensino viciado, preconceitos, família escravizada, crimes e imprensa mercenária.

A composição desses dois blocos de palavras, conformando uma unidade de significados através da base imagética, nos referencia diretamente a fundamentação discursiva desse artista e evidencia um vínculo estabelecido entre essa produção visual e os recursos midiáticos. Essa imagem inegavelmente recorre a uma mensagem que necessita ser transmitida ao espectador e ao leitor do periódico, ela ganha um novo tempo de apreciação. Por esta razão, lançamos mão aqui dos referenciais analíticos propostos pela semiótica.

A composição inscrita na gravura de *A Plebe* por esse artista anônimo fulgura a presença de *formas simbólicas* na acepção Thompsoniana, tendo em vista que, para o autor, esse termo faz referência “a uma ampla variedade de gestos e rituais até manifestações verbais, textos, programas de televisão e obras de arte[380]”; ou seja, a interação entre texto e imagem compõe uma *forma simbólica* que tem um sentido discursivo, que intencionalmente produz uma mensagem repleta de valores latentes, suscitados na consciência daquele que experimenta a obra, e que estabelece uma reflexão individual sobre a oposição de termos. Em outras palavras,

[380] THOMPSON, John B. Op. cit. p. 222.

tudo o que é ceifado pelo machado do personagem representado, remete, em sentido contrário, aos valores e significados que devem permanecer na ordem estabelecida, ou ainda, àqueles que necessitam criação e sedimentação no contexto sociopolítico em questão.

Outro fator importante diz respeito ao conceito de "presença/ausência[381]" de Régis Debray. Nem tudo o que é apresentado imageticamente, compõe o todo de significações alcançado pelo receptor; este pode (e certamente o fará), lançar mão das suas próprias referências visuais e discursivas tecendo associações entre o que é visível e o que não o é, numa mesma imagem. No caso em questão, vemos que o artista trabalha uma série de valores que devem ser negados, reprimidos, destruídos, mas esses valores se impõem a uma concepção específica: o anarquismo. Todavia, com a inscrição *anarquismo* não encontramos ramificações com referências textuais, fica a cargo do espectador construir essa reflexão, o que não impede a sua existência, mesmo enquanto a*usência*, na gravura. (figuras 51 e 52).

Também se torna pertinente considerarmos a construção, por parte do artista, de uma unidade fechada que teria por fim definir a ordem estabelecida. Todos os valores associados a ela são de ordem negativa, concepções que não foram criadas nesta composição, mas sim apropriadas para um fim político-ideológico. Nesse sentido, cria-se um *estereótipo* na acepção Barthesiana do que seria a sociedade capitalista, pois de acordo como autor:

> O estereótipo é no fundo um oportunismo: conforma-se com a linguagem reinante, ou antes com o que, na linguagem, parece **dirigir** (uma situação, um direito, um combate, uma instituição, um movimento, uma ciência, uma teoria, etc); falar por estereótipos é colocar-se do lado da força da linguagem.[382]

É justamente nesse sentido que reverberam os recursos da gravura em questão, conduzindo a percepção do espectador para um conjunto de valores que

---

[381] Para um estudo mais aprofundado sobre a discussão acerca da presença/ausência na imagem ver: DEBRAY, Régis. **Vida y Muerte de la Imagen.** Op. cit. . pp. 19-40.
[382] BARTHES, Roland. **Escritores, intelectuais, professores e outros ensaios.** Op. cit. p. 38. [grifo do autor].

conforma uma imagem distorcida da realidade, não só por não possuir a capacidade de representar todos os valores que comporiam essa ordem sociopolítica vigente, como também por apresentar uma visão maniqueísta e, portanto, bastante simplista da realidade a qual se dirige.

Neste caso, fica tacitamente expressa uma relação de *poder* estabelecida entre o sujeito-produtor da imagem (não apenas ele, como também aqueles que a fazem circular) e o espectador. O artista e o grupo editor se colocam na tutela de um monopólio da “verdade”, eles conhecem a realidade, reconhecem todos os axiomas do sistema e, por essa razão podem apresentá-los imageticamente e textualmente, conduzindo o observador a uma reflexão que lhe é própria e que está sendo compartilhada como alternativa de “salvação” àqueles que estão submersos no sistema, mas não estão ainda capacitados à compreensão da dominação a qual se submetem.

É possível perceber no interior dessa fundamentação, a construção de um *socioleto,* um conjunto de formas simbólicas que são organizadas no interior de uma mensagem de forma a conformar uma linguagem própria desses sujeitos; no caso, pautada pela negação de uma série de valores associados ao sistema capitalista. Na acepção adotada pelo desenho há o pressuposto de que na mentalidade dos trabalhadores engajados, os valores negativos vinculados ao sistema econômico vigente estariam naturalizados, por um conjunto de práticas ideologizantes, entre as quais, se faz presente, a composição imagética. Logo, falar de capitalismo seria falar de corrupção, guerra, fraude, falência, prisões, concorrência, mentira, e de todo conjunto de termos utilizados nessa gravura.

A construção de um estereótipo do sistema, o estabelecimento de uma relação de poder entre aquele que cria e/ou faz a imagem circular na mídia, e aquele que a observa, a construção de um *socioleto* próprio, dirigido à determinado público, bem como a utilização de *formas simbólicas* na composição desse discurso (que se apropria dos recursos fornecidos pela imagem), confluem na necessidade de implementação de uma cultura particular voltada exclusivamente aos trabalhadores, com valores e experiências que suscitem certa identificação com aquilo que convivem no cotidiano do Mundo do Trabalho. Roland Barthes atenta para o fato de

que cada grupo desenvolve uma linguagem própria, capaz de produzir eco da mensagem desenvolvida naqueles que tenciona atingir, seja através de códigos escritos ou visuais. A esse discurso próprio de um grupo se dá o nome de *socioleto.* O *socioleto* pode se manifestar como discurso encrático (dentro do poder) ou discurso acrático (fora do poder), ainda segundo ele:

> Os socioletos não se ligam a uma **techné** de persuasão, mas todos comportam figuras de intimidação (ainda que o discurso acrático pareça mais brutalmente terrorista): fruto da divisão social, testemunha da guerra dos sentidos, todo socioleto (encrático ou acrático) visa a impedir o outro de falar (isso também se dá com o socioleto liberal). Assim a divisão e dois grandes tipos de socioletos não faz mais do que opor tipos de intimidação, ou, se preferirem, modos de pressão.[383]

O *socioleto* conformado a partir da imagem em questão se configura justamente por uma combinação uniforme de elementos. Todos os elementos dispostos na imagem estabelecem um discurso de libertação (acrático) perante o sistema vigente e sua lógica perversa de dominação. O discurso construído não abre espaço para a fala da oposição; todos os elementos visuais, que remetem ao capitalismo e à ordem estabelecida, são vinculados a questões negativas. Nesse sentido, só há uma possibilidade de mensagem admitida, aquela que diz representar os trabalhadores, o discurso da força e da ação em busca da libertação.

A grande questão aqui seria fomentar nesse grupo a ideia de que esses valores e experiências deveriam os unir em prol da busca por melhorias na qualidade de vida. A consciência de classe volta a ser um dos principais objetivos dessas construções imagéticas que se apropriam de recursos retóricos ideologizantes. A classe não está dada, posta desde sempre, ela precisa ser construída, alimentada e fundamentada, e neste caso a visualidade parece se prestar diretamente a esse fim, aliando-se a um discurso já assentado em outros territórios.

A historicidade dessas fórmulas simbólicas pode novamente ser pensada através da circularidade de recursos incorporados a essas duas gravuras veiculadas

---

[383] BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua.** Op. cit. p.120. [grifo do autor].

em *A Plebe*. Em uma publicidade da *Savonnerie des Travailleurs*, localizada em Montmartre, Paris, encontramos uma gravura análoga àquelas publicadas no semanário brasileiro. A *Savonnerie des Travailleurs* foi, em verdade, uma iniciativa de alguns dos socialistas franceses para gerar fundos destinados à propaganda do movimento. O texto de divulgação dos produtos diz:

> Para que todos os trabalhadores saibam o que é coletivismo, existe a necessidade de jornais, revistas e brochuras.
> A *Savonnerie des Travailleurs,* fundada com o objetivo de ajudar o desenvolvimento desses três elementos essenciais, portanto, todos os recursos obtidos com ela serão aplicados na propaganda socialista.
> Por isso Camaradas, comprem preferencialmente em mercearias, cabeleireiros, lojas de ervas e bazares o sabão dos *Trois Huit* e o sabão *Chambard.*
> O *Trois Huit* está a venda por 40 centavos de pão, e dentro do envelope encontra-se o retrato de um deputado militante socialista numa magnífica fotogravura.
> O *Chambard* está a venda por 20 centavos, seu rótulo representa um lenhador derrubando a árvore do capitalismo.
> Pelo sabão socialista, combatamos todos, sem trégua, os burgueses, o capitalismo: Proteção ao *Trois Huit*! Proteção ao *Chambard!*[384]

Além dos produtos vendidos pela *Savonnerie*, também eram adicionados retratos dos líderes do movimento, como podemos identificar logo abaixo do anúncio publicitário figura 53. No entanto, o que de fato nos interessa aqui, é a imagem que representa uma espécie de emblema do *Le Chambard*, ela apresenta a figura de um trabalhador – neste caso, muito mais próxima dos estereótipos utilizados pelo desenho político – portando um machado de cabo curto; personagem que desfere golpes sob o tronco da árvore que representa o sistema capitalista.

Também nesta gravura o olhar do espectador é conduzido pelos elementos textuais dispostos na ramificação da árvore, sendo que, aqui, o tronco de sustentação da mesma porta unicamente a inscrição: capitalismo, mesmo que nos galhos nós possamos identificar outras palavras. O registro, entretanto, dá conta de esclarecer a possível origem destas associações feitas pelos artistas entre o sistema capitalista e a figura da árvore.

---

[384] S.A. Camarades. In: JAURÈS, Jean. Patriotisme et Internationalisme au bureau du Socialiste et Internationalisme, discours de Jean Jaurès précédé du Manifeste du Conseil national du Parti Ouvrier. Paris, 1895, p. 9. [Tradução da autora].

A árvore seca, sem folhas nem frutos, que já não produz, tampouco demonstra sinais de vida, é abatida pelos braços daquele que alimenta o sistema com o seu trabalho, uma nova incidência do movimento circular tão presente nesse tipo de gravura que trabalha com questões bastante abstratas. A metáfora parece se prestar de um todo à imagem do sistema capitalista evocado pelo movimento operário como uma “entidade” que cresce contrariando a vida, a saúde e a realização do trabalhador e que estende seus galhos, como outrora também estendera seus tentáculos, sobre a classe operária, lhe sorvendo as energias.

A violência empreendida pelo sistema capitalista também é apresentada através da relação com a Igreja. Em gravura sem autoria publicada em *A Plebe* no ano de 1934 (figura 54), imagem essa que se repete em 1947 no mesmo jornal portando uma legenda completamente distinta (figura 55), indica justamente o trânsito de conteúdos lançados sobre esses desenhos. A gravura em questão, apesar de definitivamente trazer à tona a pauta do anticlericalismo, da qual falaremos adiante, nos interessa neste momento muito mais pela abordagem que oferece ao público acerca do sistema, tomando por base uma máquina de tortura.

A gravura, portanto, apresenta um padre em tamanho desproporcional de traços grotescos e semblante perverso comandando e imprimindo força sobre a ferramenta enorme que comprime o corpo de um homem. As inscrições postas sobre o objeto e a figura humana vitimada pela ação do padre é que determinam o papel de cada um na cena. Nesse sentido, a máquina representaria o capitalismo que espreme ao limite o corpo do homem (metáfora do povo). Neste caso, é interessante verificar como o jogo de forças entre o opressor e o oprimido é levado a cabo pelo artista. O padre se utiliza do sistema para nutrir sua perversão, ao mesmo tempo que o sistema “funciona” pela força impressa pelo padre, enquanto o povo, isolado na figura de um único indivíduo, não só aparece diminuto na cena, como não aparenta ter chances de reagir à tamanha violência.

A obesidade do clérigo em contraste à magreza do homem prensado na máquina é também um recurso visual efetivo na apresentação do jogo de forças entre os personagens não apenas no plano físico, como também no plano social se referindo, metaforicamente, à opulência da Igreja obtida às custas da miséria do

povo, conforme indica a própria hierarquização dos personagens em cena. Publicada exatamente no ano da constituinte, em 1934, a imagem evoca a questão através da legenda, ao dizer que a mesma imporia uma verdadeira monstruosidade sobre o povo que seria vítima da exploração sem fim, originária da associação de forças entre a burguesia e a Igreja.

A década de 1930 nos oferece ainda uma outra abordagem do sistema, a partir da qual só podemos alcançá-lo através das relações de classe nele inscritas. Dessa maneira, dois estereótipos vão se enfrentar para levar a cabo a difícil tarefa de trazer à tona o desequilíbrio social imposto pelo favorecimento de uma classe em detrimento de outra. *A Plebe*, portanto, no ano de 1933, insere na página de abertura uma gravura sem assinatura, que traz justamente essa inversão de forças expressa na relação entre o trabalhador e o capitalista (figura 56).

O Título da imagem diz: capital e trabalho, enquanto a legenda insere a seguinte questão: “será possível haver conciliação?”. A resposta parece nos vir através da encenação dos personagens, que provoca o espectador por meio de duas figuras antitéticas apresentadas numa inversão. No alto da cena, o capitalista gordo, bem trajado e sorridente (símbolo da opulência e da fartura) figura sobre o operário de semblante sisudo, de feições magras e que encara o espectador como se mostrasse os bolsos vazios. Além disso, o capitalista é figurado de perfil, indiferente ao olhar do público, contrariamente ao operário. A metáfora parece rigorosamente respeitar as formas das figuras, admitindo que o sujeito mais fraco sustenta o mais forte (figurado no alto, as suas costas).

O elemento tautológico impresso no título, indica que a representação binária dos personagens corresponde exatamente às duas palavras que inauguram a gravura: capital e trabalho. À inversão de forças físicas dos personagens, se soma à contrariedade expressa na relação que se cria entre eles no seio do sistema, uma relação desigual e injusta. O operário, elemento de sustentação e alavancagem do sistema, não dispõe de capital, pois é o capitalista que acumula e desfruta da sua força empregada no trabalho.

Essa relação é bastante recorrente no desenho político de imprensa e aparece de forma semelhante no final do século XIX na França, por exemplo. O almanaque *Le Père Peinard*, publica em 1898 em um de seus exemplares, uma gravura que aborda rigorosamente a relação entre capital e trabalho através dos mesmos recursos visuais (figura 57). A relação entre o esforço e o descanso, o trabalho e o ócio, a dor e o prazer, o forte e o fraco, fica bastante evidente na gravura em questão, na qual o homem que representa o trabalho despeja gotas de suor pelo esforço despendido na ação de carregar o burguês obeso na dianteira da bicicleta.

Além da constante recorrência à antítese visual, há que se sublinhar igualmente a antítese evocada metaforicamente, sugerida para além que se faz visível. O burguês aparece em repouso sobre a cadeira que o sustenta fumando um charuto e com um mesa bem a sua frente na qual vemos uma taça e uma pequena flâmula com a inscrição: capital. Ele está acima da figura do trabalho, em uma posição de soberba, enquanto o outro se curva sobre o guidom da bicicleta deixando em cada movimento um pouco mais da sua energia. Essa cena persiste afora do que é figurado pelo artista; ela continua a se desenvolver para além do enquadramento, pois simboliza um circuito não findado, uma lógica que não é interrompida.

A fórmula visual que apresenta o capital sendo sustentado pelo trabalho foi também utilizada a partir de uma base coletiva. Em 1932, *A Plebe* publica uma gravura na qual o burguês (representante do capital) é sustentado por um grupo de trabalhadores (figura 58). Neste caso, há uma tentativa de equilibrar a inversão de forças, na medida em que os trabalhadores estão todos posicionados de maneira a sustentar sobre as costas o peso do agigantado burguês. O título da gravura repete a tautologia binária, enquanto a legenda ironiza qualquer possibilidade de conciliação entre as classes. O contraste entre os personagens é novamente apresentado; desta feita, também sob a diferença de detalhamentos dos personagens e de seus acessórios e vestimentas. Enquanto os trabalhadores aparecem praticamente uniformizados, o burguês se distingue pelos signos de riqueza como os anéis que brilham nas suas duas mãos e o traje refinado.

A temática da completa incompatibilidade classista expressa nas condições de desigualdade impostas pelo sistema também se faz valer da condição de miséria da população marginalizada e, portanto, fora do mercado de trabalho. Na década de 1930 *A Lanterna* propõe através da gravura produzida por L.A. uma cena que só se constrói através da relação contrastante empregada pelos personagens, e pela própria definição espacial que ocupam na composição (figura 59). Enquanto a esquerda só vemos a escuridão para além da janela que se projeta à rua, na parte interna da casa vemos a opulência sob a forma de mobiliário, comidas, bebidas e elementos decorativos. O título indica: “sobressaltos da atualidade”, e nos propõe três figuras estereotipadas excessivamente amedrontadas pela presença do magro, triste e solitário pedinte que estende o chapéu para dentro do ambiente pedindo comida.

Nota-se que todos os personagens inseridos dentro do recinto estão bem trajados e têm porte avantajado: o burguês, com sua célebre cartola reluzente acompanhada de um belo fraque, a dama a sua esquerda, portando um vestindo longo e uma bela tiara nos cabelos, enquanto o padre a sua direita, porta até mesmo o crucifixo (sobre o guardanapo), elementos postos para dar a impressão de solenidade ao jantar. Ao contrário, além de muito franzino, o pedinte ainda estende um chapéu bastante simples e um casaco que mal lhe cobre os punhos.

A relação entre a opulência e a fartura expressa nos corpos avantajados, em oposição à miséria e ao infortúnio lançadas sob os corpos magros e frágeis, pode também ser buscada na literatura como bem nos sugeriu Warburg. O romance de Émile Zola *Le Ventre de Paris*[385] escrito no final do século XIX nos sugere através da relação de determinados personagens com o meio em que vivem certa definição de suas características físicas, e uma crítica arguta sobre os exacerbados hábitos de consumo da burguesia da época.

Ora, na gravura de L.A. o que vemos é exatamente a mesma relação, os corpos gordos ou exageradamente obesos dispostos dentro da casa estão em completo acordo com o meio, ou seja, a mesa farta. Enquanto o miserável, disposto

[385] A trama se desenvolve no curso do Segundo Império de Napoleão III. Cf. ZOLA, Émile. **Le Ventre de Paris.** Paris: Le Livre de Poche, 1997.

fora da sala é o retrato do infortúnio e da desgraça. A indiferença dos burgueses diante da classe operária narrada por Zola em seu romance, aparece na gravura sob a expressão de susto dos personagens ricos que, conforme complementa a legenda, clamam por socorro diante do sujeito que definem como “extremista”. A fórmula impressa na gravura parece justamente se construir como uma paráfrase da obra de Zola, recurso levantado por Aby Warburg na ocasião de sua análise sobre duas pinturas de Botticelli que teriam sido construídas como paráfrase do canto homérico, mas também com elementos da poesia de Poliziano, argumentando sobre a influência literária sobre as artes plásticas e a permanência de certas fórmulas visuais. Assim como a poesia de Poliziano ou o canto homérico que precederam as pinturas de Botticelli, o romance de Zola precede igualmente a legitimação e a permanência da fórmula visual em questão sobre o imaginário popular; ainda que, como admitiu Warburg, a versão posterior seja mais livre que aquela que lhe antecede[386].

Vale acrescentar que à designação de “extremista” conferida ao mendigo, o artista ironiza a presença de duas figuras emblemáticas do período no concernente às políticas radicais e perversas. Tanto Benito Mussolini quanto Adolf Hitler compõem os dois quadros que adornam o ambiente, nesse sentido a caricatura joga com o recurso da ironia, que convoca o observador a prestar atenção em todos os detalhes da composição.

A fórmula binária e o jogo de forças construído para tornar visível a relação expressa entre opressores e oprimidos, dentro da concepção ideologicamente atribuída ao capitalismo, se faz presente nas páginas de *La Voix du Peuple*, já no início do século XX, utilizando-se do recurso tautológico da inscrição de texto sob o personagem para definir o papel de cada sujeito na cena (figura 60), uma abordagem que permaneceu nas imagens veiculadas na imprensa operária brasileira, ainda que as gravuras não sejam produzidas pelos mesmos artistas. A imagem em questão, por exemplo, foi produzida por Grandjouan que no início do século era um militante anarquista fervoroso, cuja luta política se expressava para

[386] WARBURG, Aby. Op. cit. pp. 8-9.

além do desenho, mas também a partir de contribuições textuais enviadas a jornais cotidianos de crítica social como *L'Assiette au Beurre* e *La Guerre Sociale*[387].

> Grandjouan coloca claramente o problema do exército em termos de luta de classes. Além disso, o simbolismo da imagem emerge completamente do concreto. A imagem já não está localizada no espaço ou no tempo, uma vez que a questão se resume no confronto entre o capitalismo e o proletariado[388].

O universalismo de questões como a luta de classes, ou a exploração impetrada pelo sistema contra o proletariado aparece em grande parte dessas gravuras políticas. Esta foi provavelmente a forma encontrada pelo movimento operário internacional de estender as questões que lhes eram mais caras para além das fronteiras nacionais, propondo ao mesmo tempo uma identificação comum entre os trabalhadores do mundo inteiro, submetidos à mesma lógica de sobrevivência, ou às mesmas relações de trabalho.

Na gravura veiculada em *La Voix du Peuple*, Grandjouan trabalha justamente com a figura do sistema que viemos acompanhando ao longo da análise através de certas recorrências. O agigantado homem de ventre farto está posto sob um trono, ostenta um anel brilhante na mão esquerda e uma fechadura na altura do que seria o umbigo. A metáfora é clara, do grande ventre, símbolo da fartura e da ganância emerge a inscrição "capital". A riqueza do sistema é posta sobre o ventre do colossal personagem. Na mão direita, ele porta um revólver e, pela primeira vez ao longo desta série que evoca o sistema capitalista, vemos a presença de elementos representativos da repressão seja por parte do Estado, através das tropas que vemos no lado direito da cena acompanhando o personagem que simboliza o sistema.

À esquerda, em contrapartida, do lado inverso da barricada numerosos trabalhadores fazem frente à violência que lhes é projetada pelas forças repressivas do Estado e pelo gigante capitalista que parece pronto para apertar o gatilho de seu revólver. A dicotomia expressa entre direita *versus* esquerda dirige, também no domínio da linguagem, a percepção do espectador sobre a posição de cada grupo

[387] DIXMIER, Élisabeth e DIXMIER, Michel. Op. cit. p. 294.
[388] Ibid. pp. 58-59. [Tradução da autora].

de personagens no espaço cênico. Se observamos com atenção redobrada, a mesma dinâmica também se faz notar pela oposição entre armamento e desarmamento, pois enquanto o lado direito está munido de mosquetes e baionetas, o lado esquerdo se encontra completamente desarmado, projetando-se sobre o inimigo apenas com a força de seus corpos.

A desigualdade do sistema é evocada na luta que se assevera entre direita e esquerda, entre oprimidos e opressores, entre patrão e empregado. A fórmula é repetida à exaustão nos jornais, com pequenas variações na posição dos personagens e nos elementos que compõem a cena, conforme podemos observar nas duas gravuras que circularam nos periódicos *La Voix du Peuple* (figura 61) e *L'Assiette au Beurre* (figura 62). O que diferencia ambas é justamente a posição do sistema capitalista; enquanto na primeira ele aparece em tamanho menor, e fora do estereótipo que costumamos encontrar - tendo em vista que neste caso o que vemos é uma figura andrógina portando o barrete frígio da República -, na segunda imagem, o sistema é novamente evocado através da figura agigantada do burguês[389].

Os dois personagens de ambas as gravuras apresentam traços grotescos, monstruosos, algo que não encontramos com tanta frequência nos desenhos políticos que circularam no Brasil, esse recurso é bem mais empregado nas imagens que tratam do anticlericalismo, como veremos adiante. O fato é que a recorrência do capital continua presente na representação do sistema, seja na forma dos sacos de dinheiro que o capitalista segura junto ao corpo, demonstrando uma enorme satisfação, seja através da montanha de moedas de ouro sob a qual a figura monstruosa do sistema parece sem forças contra a barreira de operários ao seu redor que se refusam a trabalhar e alimentar o apetite insaciável do sistema.

No Brasil, *A Plebe* faz circular em 1917 (figura 63) uma gravura que provavelmente foi ressignificada pelos responsáveis da editoração das imagens, ou se trata de um clichê reproduzido no Brasil, cuja legenda possivelmente tenha sido traduzida e inserida aos pés da imagem posteriormente, por efeitos de montagem. A

[389] Neste caso a inscrição tautológica sobre o ventre do personagem não é utilizada. No entanto, a legenda se encarrega de inserir essa definição.

legenda traz a inscrição: “igualdade e fraternidade”, como sabemos parte do lema da Revolução Francesa. Ela, diferentemente do que costumamos observar, não aponta nem reitera o que é figurado em cena, ao contrário, neste caso clama para o que está ausente na composição, o que confere uma grande carga de ironia ao conjunto da obra.

A cena se divide em dois planos distintos, como habitualmente costumamos notar: de um lado opressores, de outro oprimidos. Contra o imenso burguês que repousa fumando um charuto sobre uma montanha de sacos de dinheiro, há uma fila de homens e mulheres que se estendem até a linha do horizonte. Alguns bradam contra o burguês que parece completamente indiferente à demanda coletiva. É igualmente interessante sublinhar que a ganância, a fartura, a opulência do burguês estão associadas à morte e ao sofrimento, como podemos ver pela figura dos corpos dispostos entre a montanha de sacos de dinheiro sobre a qual a metáfora do sistema se resfolga. Além disso, o sofrimento é o elo entre os dois lados da cena, na medida em que os personagens dispostos à direita, esboçam uma fisionomia sofrida e cansada.

A senhora, apresentada à frente do grupo, em primeiro plano, parece mostrar ao burguês o filho desfalecido nos braços, num gesto de desespero. A violência do sistema para com os trabalhadores não é expressa apenas dentro da fábrica, ou na presença dela, é também apresentada pelo contraste das condições miseráveis de vida destes, diante da fartura do sistema. A imagem da enorme cruz de malta que o capitalista ostenta no peito sugere uma aliança do sistema com a Igreja Católica. É interessante notarmos como a violência empreendida pelo sistema, não se resume apenas à figura do burguês ou do agigantado capitalista, mas também pela presença do Estado, sustentando e apoiando a exploração lançada sobre os trabalhadores.

Tanto o jornal *A Lanterna* (figura 64), quanto *A Plebe* (figura 65), fizeram circular em suas páginas uma imagem que representa exatamente essa questão, o que nos leva a pensar também na hierarquia de forças empregadas sobre os personagens dispostos na cena. Nas gravuras, um capitalista novamente representado pelo porte desproporcional em relação aos demais espreme o corpo

franzino de um trabalhador sobre uma imensa vasilha. Ao fundo, três soldados figuram sob seus cavalos como que se aprovassem e assegurassem o intento; ou seja, o Estado, e com ele as forças de repressão, consentem e apoiam a exploração capitalista. Nota-se ainda, que os soldados figuram em tamanho menor que o capitalista, logo, o sistema é posto hierarquicamente acima do Estado, no que concerne ao seu poder, neste caso, detendo e gerenciando o monopólio da violência, o Estado apenas assegura que ela se efetive.

A presença da violência empreendida pelo Estado parece estar sempre associada às demandas do sistema, à manutenção do mesmo. A construção de uma espécie de narrativa visual à respeito disso, é notória e bem trabalhada pelo traço de Steinlen. De origem suíça, mas instalado na França, Théophite Alexandre Steinlen, trabalhou para várias revistas e jornais franceses[390], contribuindo com vários desenhos políticos que traziam à tona uma luta universalista entre opressores e oprimidos. Nessa direção, de acordo com Lethève:

> A "esquerda" socialista, e na maior parte das vezes anarquista quando se manifesta através de seus desenhistas, sonha com uma revolução que traria um mundo melhor. Caricaturistas sentem prazer em flagrantes fáceis, mas às vezes impressionantes entre ricos e pobres, o patrão e os empregados, inquilinos e "proprietários". Encontramos desenhos inspirados e generosos sob o lápis de Steinlen, principalmente no *Le Chambard socialiste* e em *La Feuille*[391].

Também encontramos desenhos de Steinlen em *La Bataille Syndicaliste*, no ano de 1914. A gravura assinada por Steinlen e que circulou na página de abertura desta publicação em maio de 1914 (figura 66), parece ter gerado uma forte atração também nos militantes brasileiros, que a fizeram circular no Brasil tanto em *A Lanterna*[392] (figura 67), quanto em *A Plebe*[393] (figuras 68 e 69). Não há elementos que nos surpreendam pelo ineditismo na maneira pela qual o aparato repressivo do Estado é utilizado para sustentar a vigência do sistema capitalista, entretanto, há

[390] DIXMIER, Élisabeth; DIXMIER, Michel. Op. cit. pp. 277-279.
[391] LETHEVE, Jacques. Op. cit. p. 91. [Tradução da autora].
[392] A imagem foi veiculada em *A Lanterna* em setembro de 1915.
[393] A imagem foi veiculada por duas ocasiões em *A Plebe* com alterações na legenda: em maio de 1915 e julho de 1919.

que se admitir que o artista constrói uma cena cuja força da repartição espacial é um dos elementos essenciais para sua interpretação.

À direita, o barão (na gravura de Steinlen), é saudado por dois oficiais da guarda, enquanto à esquerda o trabalhador, de semblante cabisbaixo e triste, é conduzido por dois guardas provavelmente ao cárcere, como sugere a legenda. Segundo a mesma, o homem teria roubado pão e por isso estaria sendo preso. O contraponto vem por meio da ironia, que sugere que o burguês teria roubado milhões e a ele os guardas prestam reverência.

Vemos, assim, uma série de elementos diretamente evocados pela imagem, de um lado o sistema e, portanto, opressores, respeito, dignidade, fartura, liberdade; enquanto de outro, as consequências desse sistema, ou seja: fome, miséria, humilhação, desemprego, repressão e cárcere. A gravura apresenta um conjunto de antíteses que se articulam como se houvesse um embate entre os dois lados da composição, ao mesmo tempo em que, em termos figurativos, apresenta elementos que podem ser associados a uma série de problemáticas próprias da luta do movimento operário. Talvez por isto é que a imagem tenha sido tão utilizada por essa mídia impressa.

Nos parece igualmente importante sublinhar, à respeito dessa gravura, a questão da variação ou não da legenda. A imagem é veiculada em 1914 na França e em 1915 no Brasil pela primeira vez; nessa primeira incidência o grupo editor preserva o conteúdo da legenda francesa, numa tradução bem próxima do significado original. Enquanto em 1917 e em 1919, no jornal *A Plebe,* a legenda ganha conteúdos diferentes. Em 1917 ela traz uma linguagem bem mais genérica e atribui a possível prisão do trabalhador ao movimento grevista, ou seja, a imagem está bem deslocada de sua primeira acepção francesa. Ocorre um processo de ressignificação, que apesar de se concentrar nos elementos textuais que complementam a gravura, acaba por os ultrapassá-los e atribuir um novo sentido ao que se vê. Já em 1919, apesar de não se tratar de uma tradução tal qual a gravura francesa, nota-se uma permanência de sentido, na medida em que a questão evocada ainda é a diferença de tratamento dada pelo sistema a classes sociais antagônicas.

O encarceramento e a repressão são pautas caras ao movimento operário brasileiro. Como vimos ao longo do primeiro capítulo, a própria construção de um projeto associativo entre os trabalhadores esteve muito ligada às sucessivas intervenções Estatais, seja pelas forças de repressão que atuavam sobre as sedes nas quais eram produzidos jornais de organizações sindicais e ligas operárias, seja pela prisão de militantes ao atos públicos, manifestações, cortejos, etc. Nesse sentido, eram organizadas iniciativas em torno da causa, como conferências e festivais que promoviam a arrecadação de fundos para libertação de companheiros de luta, ou ainda, para a conscientização da necessidade de união entre aqueles que reivindicavam melhores condições de vida e de trabalho.

A experiência imagética era também uma presença na publicidade destes eventos (figura 70). Já na década de 1930, o semanário *A Plebe* faz circular o anúncio do "Grande Festival Pró Presos" promovido pela Federação Operária de São Paulo. Além das informações relativas à organização do evento e à obtenção de convites, a imagem dá conta de anunciar um pedido de ajuda. Encarcerado, o operário clama por socorro, o rosto magro e sofrido é mais uma estratégia de apelo emocional para que os companheiros se juntem à causa. De acordo com Hardmann:

> A época da exploração dos festivais proletários (a partir de 1917) é a época do grande ascenso mobilizatório do movimento operário. Havia condições favoráveis, isto é, a presença de uma massa popular ativa, de um público capaz de preencher e de se apropriar – provisoriamente – dos novos espaços: a força momentânea da classe e de seu movimento permitiam que os núcleos libertários de propaganda procurassem e identificassem esses novos espaços[394].

Em vista disso, a propaganda em prol da classe operária passa a ser mais efetiva, pois encontra ressonância no público leitor dessas publicações. Em 1927, o jornal comunista *A Nação*, lança um apelo forte para que os operários se associem aos sindicatos de forma que consigam se fazer representar politicamente e lutar para alterar as péssimas condições de trabalho a que estão submetidos. Essa política de unidade ampla entre a classe trabalhadora caminha no ritmo da construção do Bloco Operário e Camponês (BOC), já que em 1927 o próprio Partido

[394] HARDMAN, Francisco Foot. Op. cit. p. 42.

Communista do Brazil se encontra num período tumultuado que oscila intervalos curtos de legalidade com períodos mais longos na ilegalidade[395].

A Nação, insere então na sua página de abertura uma espécie de publicidade (figura 71) que alerta sobre a insalubridade das fábricas sobre a vida do proletariado. Segundo o anúncio, as doenças atentam cada vez mais sobre a vida dos trabalhadores inseridos nas fábricas, o que acarretaria na morte de inúmeros deles. A solução proposta vem justamente de encontro ao associativismo. A imagem ao lado do texto, apesar de não assinada, parece se tratar de um recorte de uma cena maior. O homem, de feições magras e semblante cansado, encara o espectador como se lhe fosse possível transmitir parte de seu sofrimento. A dor e a fraqueza, impulsionada pela doença, são os elementos que de alguma forma aproximam o leitor do anúncio.

O sistema é evocado não apenas pela exploração do trabalhador física e emocionalmente, como também pelas consequências sociais que dele advêm tais como: a miséria e o desemprego. Nessa direção, a família passa a fazer parte das cenas figuradas e as mulheres acabam por assumir um protagonismo considerável no desenho político dirigido a essa imprensa operária e sindical.

Em 1914 o periódico anticlerical *A Lanterna* retrata o drama da miséria e da desigualdade social (figura 72). À direita, junto à uma mesa, provavelmente posta no jardim de uma casa ou de um parque público, um casal burguês (a notar pelas vestes que portam), desfruta de um chá ou café acompanhados pelo cão, que ao lado da mesa recebe um prato farto de comida para alimentá-lo. Tanto o homem quanto a mulher possuem um porte avantajado o que sugere que ambos estão bem providos, enquanto à esquerda uma senhora bastante magra se põe a pedir comida acompanhada pela filha pequena descalça ao seu lado, e pelo bebê que carrega no braço esquerdo.

A postura da pedinte diz muito sobre a situação miserável a que está submetida. De cabeça baixa e sem encarar o casal ela se resigna a uma condição

[395] Cf. CHILCOTE, Ronald. H. Op. cit. pp. 62-64.

de inferioridade. A legenda insere o que seria a sua fala, suplicando para que os restos da comida do cão lhes sejam ofertados; a condição que a imagem impõe ao espectador é aviltante. A mulher que se põe a mendigar, obrigada pelas contingências de miséria extrema a que está submetida é completamente desumanizada pelo drama da cena.

O que nos chama a atenção nessas cenas é a carga emocional evocada pelas imagens em que a miséria é figurada pela condição de desespero ou de desesperança da mãe que não consegue alimentar os filhos. A presença do homem, parece secundária quando é a mulher que se encarrega, na maior parte dos casos, dos filhos. No despontar da década de 1910, o cotidiano *La Voix du Peuple*, publica uma gravura (figura 73) na qual o que vemos é exatamente essa distinção entre o homem e a mulher em situação de miséria extrema.

Na gravura de *La Voix du Peuple*, o homem se faz presente em cena, no entanto, seu papel parece ser secundário. O drama da composição está concentrado sob a parte direita da cena, na qual a mãe com o filho nos braços, serve de apoio as outras duas crianças. A menina maior porta roupas masculinas que lhes são completamente desproporcionais, propondo talvez uma síntese visual do processo de amadurecimento precoce das crianças sob a égide da miséria e a necessidade de buscar o sustento diário, já que a mesma encara o espectador diretamente, transmitindo o desconforto gerado pela cena.

Novamente o cão é disposto junto à cena de miséria, numa clara metáfora ao embrutecimento da vida e à desumanização causada pelo desemprego e pela miséria, como bem indica a legenda. É interessante vermos como essa rudeza da condição aviltante gerada pela falta de perspectiva no devir assola mais os personagens masculinos do que os femininos. A mulher é o elemento terno da cena, o que demonstra a emoção e o que expressa o lamento dos filhos, seja pela expressão de profunda tristeza demonstrada nas feições do seu rosto, seja pela postura corporal com a qual é representada. Michelle Perrot lança mão de uma série de fatores quando nos fala que o papel da mulher, tanto na política quanto no seio familiar já é definido em termos extremados no século XIX, segundo ela:

> Inexistente no nível político, forte mas contido dentro da família, o lugar das mulheres no século XIX, é extremo, quase delirante no imaginário público e privado, seja no nível político, religioso ou poético. A Igreja celebra o culto da Virgem Maria, cujas aparições geram grandes peregrinações. Os saint-simonianos sonham com a salvação por obra da Mãe, vinda do Oriente. A República encarna-se numa mulher, a Marianne. Poetas e pintores cantam a mulher, na mesma proporção de sua misoginia cotidiana. Tal é Baudelaire, figura exemplar, que teme sua mãe, a terrível e deplorável Madame Aupick, despreza a tolice das mulheres de sua época e exalta "a Musa e a Madona".
> A mãe é o ponto geométrico desses cultos diversos que acabam por criar uma saturação insuportável, e alimentam o velho medo que os homens sentem pelas mulheres, e particularmente pela potência materna. Darien, Mauriac, André Breton são os intérpretes modernos desse terror ancestral[396].

A conjunção de elementos dispostos nestas imagens que evocam, ainda que subjetivamente, o papel da mulher parece conformar aquele momento privilegiado a um historiador de que fala Jorge Coli, quando diz que "um dos grandes prazeres dos historiadores das artes é descobrir as imagens renascendo dentro de outras imagens, tomando novos sentidos, ressuscitando o mesmo para se transformar em outro[397]". Se atentarmos para a mãe disposta na cena da figura 73, veremos que ela encarna uma série de atributos que podem não ser imediatamente captados pelo espectador, mas que se fazem inevitavelmente presentes.

Primeiramente, o olhar da mãe não transmite sua revolta, tampouco sua indignação perante a condição ultrajante a qual se encontra com seus filhos, portanto, a mãe não é uma militante, ela não ocupa um espaço político dentro do contexto ideológico no qual a imagem se insere, papel que talvez ela possa desempenhar junto à família. Em segundo lugar, é interessante que percebamos a extensão do manto que cobre a criança envolta em seus braços, o mesmo manto que lhe cobre a cabeça, sugerindo uma integração física entre ambos, uma relação que visualmente evoca de maneira resoluta, em parte, algumas imagens produzidas em outras temporalidades e em outros contextos, tais como aquelas que retratavam a Madona com o menino Jesus nos braços, seja através da obra de Duccio di Buoninsegna "A Madona e o Menino" (figura 74), ou ainda pelas tintas de Giovanni

---

[396] PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988. pp. 182-183.
[397] COLI, Jorge. A obra ausente. In: SAMAIN, Etienne (org.). Op. cit. p. 46.

Bellini que durante o Renascimento italiano pintou “A Madona e a criança” (figura 75).

É bastante interessante ver como uma representação voltada ao culto e ao sagrado, pôde ser apropriada e ressignificada dentro de uma intencionalidade diametralmente oposta. Todavia, é igualmente pertinente pensarmos nos atributos simbólicos que permaneceram presentes no imaginário desses artistas que foram buscar na arte sagrada os elementos necessários para construir a imagem da mulher/mãe lançada com sua família à própria sorte.

A miséria produzida pelo sistema é retratada na maior parte dos casos através da mulher que sofre acompanhada dos filhos ou ainda pela representação da família que se encontra desabrigada. Em 1933 *A Plebe*, publica uma gravura cuja incidência da carga dramática sobre a mãe permanece em evidência (figura 76). Sem comida e sem moradia (conforme indica a legenda) a família é posta na rua com seus pertences. A mãe, acolhe nos braços o bebê na intenção de protegê-lo de tal infortúnio; cabisbaixa, ela parece lamentar tamanho sofrimento. O homem, apesar de segurar nos braços uma criança pequena, dirige seu olhar às perdas, volta-se ao que deixou para trás, o título, por sua vez, indica que estas são as consequências impostas pelo sistema.

O drama das famílias não é expresso apenas, pela condição imposta pelo desemprego, mas também pelo ciclo vicioso da exploração aplicada sobre os operários. Em *La Bataille Syndicaliste*, a gravura publicada em 1914 apresenta justamente essa questão, quando mostra uma família em condição de extrema miséria posta em primeiro plano, enquanto ao fundo vemos a silhueta e as fumaças que emanam das chaminés da fábrica (figura 77). O homem estende os braços como se protegesse a família de todo o infortúnio, à frente do seu corpo encolhem-se os filhos enquanto a mãe se curva protegendo o bebê que segura nos braços. Também é bastante interessante ver como a mãe, materializa de certa maneira o sofrimento da família, seja pela magreza extrema de seu corpo, manifesta, sobretudo, na aparência do braço que conforta a criança, seja pela representação dos grandes pés descalços.

As formas rudes com que são definidos os corpos reiteram a intencionalidade do artista de oferecer ao espectador uma cena bruta, ao mesmo tempo em que o próprio cenário é definido pela ausência de vida. A fumaça que brota no plano de fundo e que parece atingir de ambos os lados à figura do pai, é o que estabelece a ligação entre o operário e a fábrica, ao mesmo tempo em que ele abre os braços como que protegendo sua família de uma realidade imperiosamente agressiva. Contra a fumaça acinzentada que se projeta sobre a família, o pai estende seu corpo, como se fosse uma muralha a proteger-lhes.

A retórica do embrutecimento da classe operária ou da população pobre dentro do sistema capitalista, como reflexo das relações de trabalho, da exploração extremada e das péssimas condições de vida e de trabalho a que estavam submetidas essas pessoas no início do século é transformada pela literatura política (e porque não dizer panfletária), de Máximo Gorki, no início do século XX. Apropriando-se do papel da mãe dentro da estrutura familiar e em contato direto com o mundo e com os dilemas sociais que a cercam, a personagem criada por Gorki experimenta ao longo da narrativa uma inversão de postura que a faz sair da condição inicial de submissão e resignação para se mover contra a lógica que a mantinha presa a comportamentos regidos por uma sociedade patriarcal e que determinavam a vida de gente como ela ao longo de penosos séculos. A figura materna criada por Gorki (Pelagea) pode ser claramente identificada nas gravuras que viemos analisando, quando ele a descreve como uma mulher:

> Alta, ligeiramente curvada; o seu corpo, quebrado pela labuta incessante e os murros do homem, movia-se sem ruído, um pouco de lado, como se temesse sempre chocar com qualquer coisa. O seu largo rosto oval, burilado de rugas, ligeiramente inchado, era iluminado por olhos escuros, tristes e inquietos, como os da maior parte das mulheres do bairro. Uma cicatriz profunda na sobrancelha direita fazia esta se elevar um pouco e parecia que a orelha do mesmo lado também estava mais alta que a outra; tinha o ar de estar sempre à espera, temerosa. Mechas cinzentas cruzavam-se no seu cabelo preto. Toda ela era doçura, tristeza, resignação...[398]

A mãe elaborada por Gorki parece ser uma personagem catalisadora das ações que se desenvolvem na trama, tudo passa por ela. Além disso ela incorpora a

[398] GORKI, Máximo. **A Mãe.** São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 22.

metáfora da revolução, que parte do sujeito mais frágil não consciente da sua submissão e oprimido e que ganha força na própria trama da vida. Ao mesmo tempo, de acordo com Elisabeth Kitamura, "Gorki idealiza a figura feminina revolucionária oposta aos ideais de família burguesa. A mãe não está restrita à sua unidade familiar. Corajosa, ela é capaz de superar os limites que transgridem a sua própria condição materna de proteção para ser a Mãe de todos os jovens revolucionários[399]". A isso talvez se deva, a presença constante de crianças nas cenas em que a mãe figura no desenho político de imprensa, ao mesmo tempo em que as relações familiares passam por ela, também a ela se integram as esperanças no devir, pela capacidade de gerar novas vidas e, considerando, igualmente, que a educação dos filhos de famílias pobres também esteve muito centrada na figura materna.

Há na presença da mulher uma ambivalência de sentidos. Ao mesmo tempo em que ela encarna a materialidade da vida, e incorpora boa parte da carga emocional dessas cenas, coexiste nessa combinação de atributos que lhes são conferidos uma aura mágica, advinda da maternidade, que atravessa e toca a fronteira que aparta essa realidade profana do universo sagrado. Isso explica até certo ponto a razão pela qual em muitas gravuras a mulher aparece cobrindo a cabeça com um manto, segurando o bebê nos braços com um olhar de resignação que muito lhe aproxima das figuras sagradas, cujo caso da Virgem e o Menino é emblemático e foi tão utilizado que, segundo Jean-Claude Schimitt "inspirou até mesmo a representação de muitos outros santos[400]".

A miséria foi ainda evocada com a presença de elementos femininos em duas outras imagens (figuras 78 e 79). Em ambas, a mulher aparece ainda na condição de resignação e desesperança, próprias da situação deplorável a qual estão submetidas. Enquanto na primeira gravura ela aparece novamente amparando a criança com olhar triste, ombros curvados e rosto vincado pela magreza excessiva, na segunda gravura a carga de dramaticidade da cena incide sob os pratos vazios

[399] KITAMURA, Elisabeth Kimie. A Mãe de Gorki. A Mediação do Panfleto para a Ação Social. In: **Interdisciplinar.** Ano 5, vol. 10, jan-jun de 2010. p. 62. Disponível em: http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1254 Acesso em: 06/10/2013.
[400] SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média.** Bauru, SP: EDUSC, 2007. p. 85.

que são dispostos sob a mesa e os olhares de desolação dos personagens. No segundo caso, o homem encara o espectador com olhar cansado e profundo, enquanto a mulher, figurada em tamanho menor lhe dirige um olhar preocupado e estende sob a mesa o prato vazio, uma cena que parece ter forte influência do expressionismo, a notar pelos traços fortes e carregados e pelos olhares profundos dos personagens, carregados de drama, uma agitação interior que não se faz perceptível nos elementos dispostos na cena, tendo em vista que a composição oferece apenas dois personagens, uma mesa e dois pratos, uma provável metáfora do vazio existencial vivido dentro sistema capitalista.

Há que se considerar ainda uma outra forma a partir da qual o sistema é figurado e neste caso recorremos aquilo que Didi-Huberman chamou de "busca das fórmulas primitivas[401]", para tratar da série de imagens que evocam a luta do homem contra o sistema através do embate físico bestializado, imagens que circularam na imprensa operária e sindical brasileira, mas que tiveram um precedente notável no desenho político francês.

Em janeiro de 1914 *Le Temps Nouveaux*, publicou em sua página de abertura uma gravura produzida por Pierre Larivière[402], cujo título era "O Novo Laocoonte" (figura 80). Nela vemos um operário em luta corporal contra um grupo de serpentes que se enroscam pelo seu corpo e que bem podem ser entendidas como hidras, criaturas mitológicas cujo hálito venenoso era mortífero. Além disso, suas múltiplas cabeças tinham a capacidade de regeneração o que dificultava o seu abate. Ao fundo, a silhueta da fábrica e as fumaças que saem de suas chaminés atuam no sentido de reforçar que o personagem central da cena, de fato, estaria relacionado com o Mundo do Trabalho, um recurso visual que se presta sem dúvidas à tautologia, comprovando que a mesma nem sempre se dá através de texto.

A gravura em questão importa uma série de gestos e expressões que podem ser claramente buscados na escultura antiga "Laocoonte e seus filhos" (figura 81),

[401] DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Op. cit. p. 177.
[402] A autoria da obra encontra-se praticamente ilegível na gravura captada no original, entretanto, a autoria foi identificada por Aline Dardel em seu catálogo, a autora ainda alerta para o fato de que Honoré Daumier produzira anteriormente uma gravura para o jornal satírico ilustrado *Le Charavari* datada em 06.04.1868 e intitulada "imité du groupe de Laocoon". Cf. DARDEL, Aline. Op. cit. p. 293.

que retratou a luta do pai para salvar os dois filhos da besta enviada por Apolo, uma passagem mitológica emblemática que cruzou o tempo, segundo Didi-Huberman pela presença forte de um *páthos,* a fórmula do excesso, do sofrimento e da compaixão, que se manifesta imperativamente na tragédia para que racionalidade possa atuar[403].

A permanência do embrutecimento é tão incisiva sobre as gravuras que evocam de alguma forma o sistema, que essa característica atua em diversas frentes. Seja na expressão da família que se aproxima da mesma condição animalesca dos cães de rua como vimos, seja pelo amálgama axiomático de formas, produzido pela fusão dos corpos do homem e da besta. Revisitada na figura 80, a *fórmula patética*[404] impressa na gravura sublinha aquilo que tanto Warburg, a partir de sua experiência antropológica na tribo de índios hopi, quanto Didi-Huberman consideraram como uma busca ao primitivo contido no ser humano, que rasga as mais diversas temporalidades e se repete em contextos diametralmente distintos.

> Percebe-se que a *proximidade entre o humano e o animal* constitui um tema essencial em Laocoonte, bem como do ritual indígena estudado por Warburg: nos dois casos, o homem *enfrenta* o animal como um perigo mortal por excelência. Também nos dois casos, o homem *incorpora* ou se reveste do animal, fazendo de sua própria morte – ou melhor – do instrumento dela – uma espécie de segunda pele: na estátua helênica [figura 78], as serpentes mostram-se quase como uma "sobremusculatura" dos três personagens, ou suas vísceras tornam-se visíveis por uma espécie de inversão fantasmática do dentro e do fora[405].

As sobrevivências de certos *engramas*[406] como Warburg definiu a partir das feições que expressam continuamente o pavor, por exemplo, se fazem presentes também na gravura veiculada em *Les Temps Nouveaux*. A boca aberta e escura, o franzir da testa do personagem, as sobrancelhas arqueadas, configuram-se "resíduos simbólicos de reações corporais primitivas[407]" das quais nos fala Didi-

---

[403] DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: História da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Op. cit. p. 180.
[404] Também chamada de *Pathosformel*. Cf. Ibid. p. 193.
[405] Ibid. pp. 195-196.
[406] Ibid. p. 201.
[407] Idem.

Huberman, sobrevivências nas palavras de Warburg que permanecem no inconsciente coletivo ao longo do tempo.

Essas *fórmulas do patético*, nos interessam aqui, sobretudo, por sua capacidade de incorporarem novos elementos a uma presença de gestos tão forte. Em 1927, o jornal comunista *A Nação*, publica uma gravura de Jese (figura 82) na qual podemos encontrar a permanência dessa luta do homem com a besta corporificada na serpente e no movimento curvilíneo que envolve o corpo dos personagens. A inspiração deve ter vindo do desenho político francês, pela conotação que ganha a gravura quando no corpo da serpente encontramos a inscrição “imperialismo”. Nesta imagem, não vemos o plano de fundo coberto pela fábrica, tampouco a fumaça que produz o cenário acinzentado, pois a cena se desenrola toda em primeiro plano.

A fim de extirpar a vida da enorme serpente que já lhe cobre boa parte do corpo, o operário luta contra ela imprimindo sobre o animal toda sua força. Os contornos das figuras se confundem, como se confundiam também na imagem de Laocoonte, mas ambos são representados de perfil, sem desvelar por completo as expressões de dor ao espectador. À permanência das *fórmulas patéticas* se confunde o processo de circularidade desses desenhos que cruzam fronteiras continentais. Não restam dúvidas de que o trânsito desses jornais de crítica social ou vinculados a tradicionais sindicatos – como foi o caso da CGT Francesa - se configurou numa forma de partilha de uma série de ferramentas capazes de fortalecer e delimitar o campo de atuação desses movimentos políticos.

Nesse sentido, é igualmente pertinente pensarmos nas mudanças que acontecem nesse trânsito simbólico articulado dentro do desenho político de imprensa. Em agosto de 1933 *A Plebe* veicula em um de seus números uma gravura assinada por Luna (figura 83). Trata-se ainda de uma permanência de vestígios de um *pathosformel* que já não é reconhecido imediatamente pelo espectador, mas que continua presente em alguns elementos, ao passo que outros sofrem transformações.

A gravura, cujo título afirma se tratar dos “inimigos do povo”, traz uma metáfora que continua incidindo sobre a figura da serpente como materialização de um sistema político, através de elementos que lhe dão sustentação e de instituições que de alguma forma se fortalecem ou subsistem dentro dele. A serpente, a qual o trabalhador projeta o arpão sobre sua cabeça, possui ao longo do corpo algumas inscrições tais como: clero, militarismo e capital, enquanto o homem possui apenas a inscrição “povo” sobre a perna esquerda que se dá a ver na cena.

O réptil projeta ao espectador a síntese de três elementos habitualmente presentes nas gravuras brasileiras que evocam o sistema capitalista tal como o inimigo da classe trabalhadora, a começar pelo poder da Igreja, cuja magnitude analisaremos no próximo capítulo, e que é posto mais próximo da cabeça do animal, sobre a qual também podemos ver o chapéu que faz alusão ao clérigo, seguido pelo militarismo, manifesto pelas forças opressivas a cargo do Estado, responsáveis por manter a ordem vigente tal como está dada, reprimindo as revoltas e manifestações populares. Por fim, vemos o capital, elemento aglutinador de todos os outros sem o qual o sistema não se sustenta. A legenda ainda insere ao pé da imagem a seguinte frase: “três entidades distintas em um só corpo”, indicando justamente essa associação de forças dentro de um sistema nefasto à vida do povo.

A imagem em questão é uma das poucas em que o operário é figurado no embate contra o sistema, portando uma arma que não é nem uma ferramenta de trabalho nem a própria força física caracterizada frequentemente pelo esforço muscular e pela curvatura firme do corpo sobre o elemento inimigo. Nesse cena, ainda que a cobra esteja, pouco emaranhada sobre o corpo do homem, podemos ver claramente um embate entre ambos. A composição, porém, aparta um personagem do outro pela projeção do arpão sobre o animal, o que acaba por definir o espaço de cada um, ao mesmo tempo em que sugere a vitória do “povo” sobre o sistema, na medida em que o homem aparentemente consegue se defender da investida do animal, provavelmente por não se tratar de “um homem”, no singular, mas da metáfora de uma coletividade impressa naquele corpo.

A última série de gravuras a tratar das atrocidades cometidas sob égide do capitalismo diz respeito a questões mais localistas, produzidas e veiculadas com

relação direta a eventos transcorridos no Brasil. Em janeiro de 1927 *A Nação* publica uma imagem que traz o Presidente Arthur Bernardes contemplando aos seus pés um agrupamentos de cadáveres, cujos corpos são devorados por abutres (figura 84). Ao fundo figuram no mar os navios que conduziam os prisioneiros para colônia de trabalhos agrícolas da Clevelândia, na qual muitos padeceram.

A imagem associa a figura da morte ao personagem de Arthur Bernardes, cuja sombra personifica a figura de um esqueleto cinza. É igualmente simbólica a imagem de correntes que prendem os punhos de alguns dos mortos, associando ao desfecho trágico dessa passagem, um histórico de torturas e muito sofrimento. A colônia da Clevelândia fez parte de um projeto de detenção de presos políticos na qual três grandes levas de prisioneiros foram transportadas em navios para a região do Oiapoque no Amapá, onde trabalhariam numa espécie de colônia penal agrícola. Ocorre que, segundo depoimentos, o local foi palco de um verdadeiro massacre, com torturas praticadas por autoridades que controlavam o local, contra os apenados. Segundo John Foster Dulles:

> Os documentos anarquistas mostram que, dos 15 militantes mandados para a colônia do Centro Agrícola Clevelândia, no rio Oiapoque, que separa o Brasil da Guiana Francesa, seis pereceram. Os comunistas, que não sofreram reveses de tal espécie, ao anunciar que o inferno da Clevelândia não fora pior do que o de Carneiro da Fontoura estavam completamente equivocados.
> Em 1924 e 1925, um total de mais 900 prisioneiros embarcaram em três levas para o Centro Agrícola Clevelândia. Um dos degradados, Lauro Nicácio, rebelde militar sob o comando de Isidoro Dias Lopes, recordou-se dos nomes de 401 presos enterrados na Clevelândia. Nicácio e outros inimigos abertos de Bernardes asseveraram que esta lista estava longe de ser completa. Um porta-voz do governo Bernardes atestou que a "mortalidade" entre os prisioneiros de Clevelândia fora de "aproximadamente 43 por cento". De acordo com Octávio Brandão e Everardo Dias, a tragédia não se completara com os falecimentos na região do Oiapoque. Brandão, que viu alguns dos que retornaram ao Rio de Janeiro em 1927, relata que tinham "uma cor terrosa, o fígado enfermo e os pés inchados. Inteiramente depauperados. Morreram logo..." Everardo Dias conheceu diversos dos sobreviventes, que voltaram "curvados, magros, amarelados, sem coragem, sem ânimo e sem vitalidade... De seus rotos escaveirados e cor de cera apenas os olhos sobressaíam, denotando alguma vivacidade. No mais, pareciam múmias, que animasse um débil sopro de vida"[408].

[408] Cf. DULLES, John Foster. **Anarquistas e Comunistas no Brasil (1900-1935).** Op. cit. p. 211.

As memórias tétricas trazidas por Dulles através de documentos e dos depoimentos de Octávio Brandão e Everardo Dias nos dão a dimensão do que significou esse projeto de aprisionamento encabeçado por Bernardes. É interessante notarmos que as imagens relativas a esses acontecimentos circulam na imprensa operária e sindical no ano de 1927, exatamente o ano em que os militantes narram suas impressões sobre o retorno de alguns dos apenados, o que talvez signifique que essas imagens foram construídas através de relatos de vítimas da violência e da tortura na Clevelândia e que, portanto, esses artistas, tinham contato com essa militância, talvez por integrarem-na; uma prática comum, como vimos, no desenho político de imprensa produzido na França.

Ainda em janeiro de 1927 o jornal *A Nação*, lança na sua página de abertura uma nova imagem que ainda dá conta da mortandade praticada na região do Oiapoque (figura 85). Bernardes aparece na imagem sob a figura de uma espécie de animal predador, que muito se assemelha a um morcego, não fosse a ausência de asas do personagem. Ele é figurado no topo de montanha de crânios, sobre a qual o seu longo braço é estendido e cujas garras abertas propõem uma relação de posse. A animalização e a hibridização do corpo é um recurso muito utilizado por caricaturistas, sobretudo no desenho político, que conforme considera Tillier se constituiu numa:

> Regressão animal que combina o humano e o animal, para suscitar uma hibridização, segundo a qual dois modos gráficos: quer o corpo seja animalizado, enquanto a face seria ligeiramente alterada. Mas, em ambos os casos, o caricaturista procede dentro de uma mesma ótica. Ele procura no rosto humano, as características físicas de um animal particular dotado de um "temperamento" particular. Mas esta fratura feita sobre a norma humana está submetida a um certo equilíbrio entre a humanidade e a animalidade. De modo que o indivíduo sinta-se fustigado pela caricatura, deve-se engendrar, portanto, uma hibridação - o próprio animal, enquanto tal, raramente é cômico, salvo o macaco/homem - e causa uma procrastinação, uma indecisão.
>
> Essa hibridização implica, acima de tudo, uma quebra na unidade orgânica e um desequilíbrio físico que são já portadores do cômico em si mesmos. O jogo dos caricaturistas consiste, portanto, no ato de marcar figuras políticas conhecidas por um traço ou uma memória do animal, que trai o indivíduo em um ressurgimento da animalidade como verdadeira personalidade. Que, *a priori*, poderia ser

> considerado como um disfarce do corpo ou uma máscara facial, que na verdade torna-se uma revelação[409].

De fato, como considera Tillier, nos é possível identificar a figura de Bernardes, mesmo no corpo da figura animalesca, esse recurso será utilizado também nas figuras que traduzirão a crítica ao clericalismo. A gravura em questão, circulou como forma de chamar a atenção para as mortes de “indesejáveis”, como eram chamados os presos políticos, conforme consta na crônica que acompanha a imagem, a qual clama para que as autoridades diplomáticas intercedam energicamente para frear o avanço deste projeto que já causara tantas mortes[410].

A questão ganha tamanha proporção que não se limita às páginas da imprensa comunista, mas alcança também o conteúdo do semanário anarquista *A Plebe*, que em 1927 veicula uma gravura bastante rústica que evoca o sofrimento, e as perdas de companheiros no Oiapoque (figura 86). A cena apresentada se desenvolve num cenário rural, conforme podemos identificar através da presença das montanhas e árvores que cobrem o plano de fundo, ao passo que, em primeiro plano, a visão que se tem é de um pântano sobre o qual vemos à esquerda um crânio. No centro da imagem emerge um homem, cujo corpo maltratado pela extrema subnutrição parece metaforizar a morte como um pedido de socorro. Seu olhar profundo se projeta no alto, como se suplicasse pela salvação diante de tamanho sofrimento.

A legenda presta uma homenagem aos mortos, sugerindo que a memória dos mesmos se traduziria no símbolo da luta do proletariado contra a tirania burguesa. É pertinente pensarmos nessa dualidade expressa sobre a figura do operário e do militante que, em alguns momentos aparece representado através da força física e da grandeza sobre o inimigo, e, em outros, surge como vitimado pela fúria do sistema. Este tipo de representação binária se fez presente em boa parte das gravuras que trouxeram a figura do trabalhador, e no caso brasileiro esteve fortemente ligada a um movimento que precisava valorizar essa figura produtiva dessa categoria social e afastá-la de todo um estigma de inferioridade fortalecido

---

[409] TILLIER, Bertrand. **La Republicature : la caricature politique en France 1870-1914.** Op. cit. p. 84. [Tradução da autora].
[410] S. A. A Nação na Clevelândia. In: **A Nação**, 12.01.1917, ano 2, nº 278. pp. 1-2.

pelo longo histórico de escravidão vigente no país e pela própria associação da classe trabalhadora ao alcoolismo e a vadiagem, estereótipos que incidiam sobre a população pobre dos grandes centros urbanos.

Nesse sentido, torna-se importante pensarmos na maneira a partir da qual a mídia imprensa, através do desenho político, se apropriou dessa figura do trabalhador para inverter uma herança atribuída e estereotipada de submissão e passividade incrustada na identidade e no imaginário desses sujeitos que pouco a pouco vão se integrando a um projeto classista.

3.3 O individual: a visão valorativa do trabalhador, um histórico de lutas e celebrações

A valorização da imagem do trabalhador dentro do movimento operário brasileiro esteve desde o início muito ligada à prática política, ou seja, à militância. Como vimos ao longo do primeiro capítulo, os sujeitos inseridos Mundo do Trabalho no Brasil – particularmente no plano simbólico – viram por um bom tempo sua identidade, enquanto produtores de riqueza, ser estigmatizada, confundida e atrelada à conotações negativas tais como: o alcoolismo, a vadiagem, a jogatina, etc. O longo histórico de exploração e falta de liberdade individual promovido pela escravidão, fortaleceu ainda mais uma condição de submissão e apatia, contra o qual o movimento associativo já nos seus primeiros anos teve que lutar ativamente.

A construção da imagem do trabalhador em escala maior, ou do operário como representante da base produtiva da sociedade, foi forjada em gravuras no Brasil e na prática que esteve atrelada ao fluxo dos acontecimentos e ao próprio processo de construção de um projeto de classe num país tão plural, no qual não apenas as indústrias, mas os grandes centros urbanos eram ocupados por imigrantes de origens diversas, assim como por ex escravos que buscavam inserção no mercado de trabalho. Além disso, há que se levar em conta todo um repertório de referências visuais que passavam pelas mãos de muitos desses artistas brasileiros e que davam conta de trazer à tona uma série de estereótipos já construídos em nível internacional, tendo por base um movimento operário organizado, no qual a sedimentação de uma classe já atuante na cena política – também a partir da

visualidade – era mais necessária do que a própria construção de uma identidade visual para esses sujeitos.

No caso brasileiro, assim como no cenário internacional, a construção da imagem do trabalhador foi forjada a partir do habitual recurso binário e antitético, isto quer dizer que, se de um lado o operário é visto como vítima da exploração capitalista, de outro é preciso retirá-lo desse círculo vicioso, segundo o qual o trabalho se torna um vetor para a miséria e para a indignidade. É preciso dar a ver o operário da fábrica ou o homem do campo como um sujeito bravio, íntegro, honesto e forte, capaz de vencer não apenas o preconceito por sua condição social pouco favorecida economicamente dentro da sociedade, como também o estigma da preguiça, da vadiagem e do descaso com a família.

Nessa direção devemos, então, considerar duas fórmulas bastante simples, e porque não dizer maniqueístas, porém usualmente apropriadas por esse movimento que visa delinear a imagem do trabalhador. A primeira que dá conta da vítima, ainda presa e pouco consciente do seu papel na sociedade, e a segunda diz respeito ao herói, aquele que se liberta de uma condição de inferioridade para se lançar nas trincheiras da luta contra a permanência de uma lógica perversa de sobrevivência. Vemos nesta dualidade a apropriação do *mito* dos mocinhos e dos heróis tão presente na literatura e que porta, sem sombra de dúvidas, um didatismo ímpar, completamente deslocado do real, conforme pondera Barthes:

> Pois o objetivo preciso dos mitos é imobilizar o mundo: é necessário que os mitos sugiram e imitem uma economia universal, que fixou de uma vez por todas a hierarquia das posses. Assim, a cada instante e seja onde for, o homem é bloqueado pelos mitos; este reenviam-no ao protótipo imóvel que vive por ele, no seu lugar, que o sufoca como um imenso parasita interno e determina os limites estreitos da sua atividade, onde lhe é permitido sofrer sem modificar o mundo: a *pseudo-physis* burguesa proíbe radicalmente ao homem de inventar-se. Os mitos não são nada mais do que essa solicitação incessante, infatigável, essa exigência insidiosa e inflexível que obriga os homens a se reconhecerem nessa imagem de si próprios, eterna e no entanto datada, que um dia se constrói como se fora para todo o sempre. Pois a Natureza, na qual foram enclausurados, sob o pretexto de uma eternização, não é mais do que um uso.[411].

[411] BARTHES, Roland. **Mitologias.** Rio de Janeiro: Difel, 1975. p. 175.

Há que se considerar ainda a intenção dessas gravuras presentes na mídia impressa desses grupos, a qual não esteve realmente debruçada sobre produção de referenciais que evocassem verdadeiramente o mundo real, sobretudo, quando falamos do operário herói, vitorioso. De acordo com Eric Hobsbawm "As imagens puramente simbólicas e alegóricas tinham, obviamente, menos necessidade de tal correspondência com a realidade. Ao mesmo tempo, elas nunca estiveram totalmente desprovidas de realismo[412]".

A construção da imagem representativa do trabalhador explorado e apático se dá em meio a uma série de estudos desenvolvidos por alguns artistas de destaque dentro do desenho político de imprensa, como foi o caso de Maximilien Luce por exemplo. Os desenhos de Luce, de trato bastante realista, estamparam as páginas de várias publicações sindicais e de crítica social, sobretudo, na França. Segundo Aline Dardel, os contatos próximos de Luce com Jean Grave (diretor de *Les Temps Nouveaux*) e com Émile Pouget (diretor do *Père Peinard*) tornou o artista um fiel colaborador das publicações, sendo que, para a primeira, produziu em torno de 40 gravuras que ilustravam em certas ocasiões também campanhas de opinião produzidas pelo jornal[413].

Além disso, os desenhos de Luce produzidos sobre a temática dos Mundos do Trabalho compunham exposições, que eram divulgadas nas páginas das publicações (figura 87) e que chamavam o público leitor a conhecer o trabalho do artista, o qual dedicou parte de seus estudos nas artes plásticas à construção de tipos sociais presentes neste universo, como foi o caso dos mineiros (personagens muito presentes no desenho político de imprensa francês), do trabalhador rural, e do operário urbano. Alguns estudos de Luce também circularam nas páginas de *La Bataille Syndicaliste* (figuras 88 e 89), demonstrando seu esforço em trabalhar com as questões relacionadas à postura e aos gestos comuns desses personagens que lentamente vão sendo tipificados pelo traço do artista.

---

[412] HOBSBAWM, Eric. Sexe, symboles, vêtements et socialisme. In: **Actes de la recherche en sciences sociales.** Op. cit. p. 3 [Tradução da autora].
[413] DARDEL, Aline. Op. cit. p. 258.

Maximilien Luce contribuiu ainda com *L'Assiette au Beurre*, criando composições que versavam sobre cenas populares. Nessa publicação, segundo apontam Élisabeth e Michel Dixmier o artista compunha o grupo dos "inovadores", como eram chamados os que trabalhavam com a inserção de cor nos desenhos, assim como os impressionistas e neoimpressionistas[414]. Assim como Luce, Paul Signac, cuja obra Le Démolisseur (figura 90) constituiu um divisor de águas na representação do trabalhador braçal, estiveram envolvidos com o movimento anarquista do início do século XX. Richard Thompson assinala, inclusive, que Signac deixou registros escritos sobre a maneira como o anarquismo influenciara parte de sua produção, os quais foram publicados anonimamente nas páginas de *La Révolte* em 1891:

> Ele [Signac] avança dizendo que a França estava num período de transição. Ele denigre os quadros encomendados para a promoção das virtudes civis e para decoração de prédios públicos – quadros como os que vimos em Cazin ou Prouvé. Para ele [Signac], eles eram hipócritas: debochavam da República e do povo. Para ele, eram as obras dos neoimpressionistas "puros estetas, revolucionários pelo temperamento" para as quais ele deveria se concentrar, em direção à retórica da destruição, podendo dar um sólido golpe de picareta sobre o velho edifício social que se racha. O trabalho de Signac evoluiu rapidamente no início dos anos 1890, para um violento pano de fundo da emergência do terrorismo anarquista. Ainda que sua posição fosse, de maneira quase absoluta, contra essa violência, seus amigos próximos partilhavam outras posições[415].

Tanto os estudos quanto as exposições de arte nas quais esses artistas expunham parte de seu trabalho nos interessam nesta análise por constituírem referências fortes na promoção de uma cultura visual voltada aos Mundos do Trabalho. Essas iniciativas contribuíram, também, de forma notável, para a própria construção da classe operária, entendendo este processo dentro da perspectiva Thompsoniana, na qual uma série de experiências, vividas ou herdadas, por homens e mulheres, são articuladas entre esses sujeitos de maneira que realizam uma aproximação, a qual se traduz em termos identitários, cujo processo real de construção dessa identidade coletiva não é apartado da própria consciência

[414] DIXMIER, Élisabeth et Michel. Op. cit. p. 168.
[415] THOMPSON, Richard. Op. cit. p.10.

classista[416]. Essa, de acordo com o historiador inglês: “é a forma como essas experiências são tratadas em termos culturais: encarnadas em tradições, sistemas de valores, ideias e formas institucionais[417]”.

No Brasil, o primeiro elemento norteador evocado pelas imagens foi a apatia de uma coletividade que ainda não possuía a consciência de sua própria sujeição, tampouco se via como parte de um projeto que visava extirpar um sistema de regras e valores, que na maior parte dos casos, correspondia à única referência de vida que esses sujeitos conheciam, seja na lógica que permeava o trabalho, a vida familiar ou o convívio em sociedade. Era preciso não apenas apresentá-los aos fatores que lhes eram comuns, como fazê-los compreender que muitos desses fatores eram responsáveis pela insatisfação e pela desesperança que permeavam suas vidas e o desenho político de imprensa, especialmente a caricatura, teve uma importância fundamental neste processo.

Em março de 1920 o semanário *A Plebe*, publica em sua página de abertura uma pequena caricatura (figura 91), na qual o sistema é evocado justamente na forma com que o trabalhador é figurado[418]. O homem esquálido aparece entre os dois personagens que representam o círculo vicioso da sociedade burguesa (conforme indica o título), ambos apresentados com um farto ventre e boas vestes. De um lado o trabalhador recebe o aumento de seu salário, enquanto de outro o perde pelo aumento do preço dos alimentos. Não obstante, é interessante observarmos que o personagem é apresentado dos dois lados cabisbaixo e franzino, sugerindo nas duas situações, a mesma apatia através do olhar e da mão estendida, como se fosse um pedinte. A metáfora da fome e da miséria, se faz presente tanto na mão que recebe as poucas moedas, quanto na mão vazia que implora pelo alimento. Segundo Jacy Alves de Seixas, o proletariado é representado como apático posto que:

> Ele se reconhece nessa imagem, porque o que esperamos dele é que ele fundamentalmente rompa com essa apatia. Mas ele não o

[416] THOMPSON, Edward Palmer. **A Formação da Classe Operária Inglesa.** Volume 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. p. 10.
[417] Idem.
[418] O clichê parece ter sido importado do jornal *Avanti*, produzido em Milão, na Itália, pelo Partido Socialista Italiano.

> pode fazer que por um único meio: lançando-se nas ações autônomas. Os discursos militantes, apenas sublinham esse duplo aspecto que impregna a imagética política e que vem trazer uma identidade (tanto social, quanto política) ao proletariado brasileiro[419].

Em 1927, *A Nação* abre um de seus exemplares com outra gravura, esta produzida por R.R. e que lança luz, novamente, sobre a questão da apatia e da submissão do proletariado diante da exploração capitalista (figura 92). Embora cansado e com feições faciais que denunciam seu sofrimento, o personagem é figurado em tamanho superior ao homem que representa a burguesia, conforme expresso no texto que acompanha a imagem. Tal escolha visa possivelmente demonstrar a força contida no proletariado enquanto classe, ainda que não tivessem consciência de seu potencial de ação conjunta. Ao mesmo tempo em que sofriam nesse estado de inércia e alienação eram explorados pela astúcia burguesa, que violentamente sugaria suas energias sem que os mesmos sequer percebessem a iniciativa ardilosa, conforme sugere o desenho.

A imagem enseja a percepção da força do proletariado através do tamanho em que o personagem é simbolicamente apresentado, visivelmente maior que a representação da burguesia, muito embora essa força lhe estivesse sendo extraída paulatinamente. A legenda questiona a razão de tamanha inércia por parte dele, indicando que o proletariado seria o grande "construtor" da sociedade e que, portanto, contra a sua força em unidade, a burguesia nada poderia fazer.

Um ponto importante nesse tipo de figuração diz respeito à maneira como esse trabalhador aparece em cena, desvinculado do contexto no qual está inserido dentro da composição, chamando a atenção simplesmente para aquilo que o define formalmente. Nos podemos desprezar o fato de que a figura em questão parece, notadamente, evocar a imagem de um trabalhador de traços negros, o formato do rosto assim como as formas que o definem nos dão a impressão de se tratar de um homem negro, apesar do personagem ser figurado na cor branca, o que talvez possa ter se dado simplesmente para efeitos de contraste com a sombra que

---

[419] SEIXAS, Jacy Alves de. **L'oubli de l'anarchisme au Brésil: la problématique de la (re) construction de l'identité ouvrière.** In: L'Homme et la Société. nº 130, 1998, p. 83. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1998_num_130_4_2978 Acesso em: 15/06/2013. [Tradução da autora].

emerge agigantada na lateral esquerda do personagem. A cabeça raspada do homem também é um código que parece nos desvelar a origem do personagem, tendo em vista que muitos negros escravos tinham os cabelos raspados antes de serem postos à venda no Brasil[420].

O corpo definido do personagem é outro elemento que nos chama a atenção, a saber que muitos escravos faziam exercícios para evitar a atrofia dos músculos[421]. Sabemos da preocupação existente por parte de artistas estrangeiros com os estudos que versavam sobre o corpo dos trabalhadores seja em repouso (figura 93 e 94) ou na própria execução do seu ofício (figura 95), no entanto, há uma diferença entre os traços dos personagens se nos pusermos a compará-los. Acreditamos que o mais provável é que os artistas brasileiros tenham se valido desses estudos para a construção dos corpos e para a definição dos contornos musculares desses personagens, adaptando-os através das feições do rosto e mesmo das características do cabelo para associar, em alguns, momentos a imagem do trabalhador explorado à memória do escravo.

O mesmo recurso parece ser utilizado na composição da imagem que circulou nas páginas de *A Nação* em dois exemplares de meses consecutivos (figuras 96 e 97). Todavia, nestes dois casos, o trabalhador, apesar de ter novamente os músculos bem contornados, aparece visivelmente mais magro e abatido. A posição de sujeição na qual se coloca na cena em relação ao inglês que porta o saco de libras, ou em relação ao norte-americano que porta o chicote com o qual o personagem parece ser violentamente açoitado, também estabelece uma analogia com os castigos provenientes da escravidão.

Preso por grilhões e correntes ao chão, sem camisa, abatido e com traços faciais que sugerem se tratar de um homem negro, o personagem remete ao observador a clara referência a um escravo. Todavia, juntamente às placas de metal presas ao chão, vemos as inscrições: exploração (à direita) e miséria (a esquerda) denunciando as causas do sofrimento do personagem, que vão além da dor física

[420] Para maiores informações sobre a venda de escravos e as condições a que eram dispostos ver: ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul: séculos XVI e XVII.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
[421] Idem.

provocada pelo chicote do seu algoz. A associação entre texto e imagem é um recurso visual, como vimos, muito utilizado, que carrega a capacidade de mobilizar no observador diferentes competências, pois "o comentário e a emoção não mobilizam os mesmos neurônios. Símbolo e índice – cada um na sua. Tanto é verdade que a emoção começa onde acaba o discurso[422]".

Há que se levar em conta a dificuldade que esse movimento operário, ainda um tanto quanto fragmentário, encontrou para construir uma imagem que desse conta de representar a classe operária no Brasil, seja o operário urbano da indústria, seja o trabalhador do campo, tendo em vista o contexto histórico no qual esse projeto associativo foi concebido. A presença de uma imigração diversificada e o afluxo de ex escravos para os grandes centros, conferiu inegavelmente características próprias às cenas do trabalho urbano e rural no Brasil. Além disso, era preciso, inevitavelmente, integrar essa população a esse projeto de representatividade política, considerando que se expunham à mesma lógica de exploração, opressão e miséria.

Apesar disso, o que nos chama mais a atenção é ver a permanência da imagem do negro no desenho político de imprensa brasileiro não apenas nas primeiras décadas do século XX, quando esse contexto de inserção no mercado de trabalho por parte deles é mais pungente, como também na década de 1930. Nesse período, inclusive, o movimento operário já contava com a experiência de ter um partido comunista e uma vivência sindical muito mais próxima, tanto no que concerne ao diálogo e as trocas efetuadas entre os organismos sindicais, como no sistema de representação forjado pelos mesmos diante do poder Estatal.

A Lanterna, publica em 1933 (figura 98) uma montagem de gravuras na sua página de abertura que, apesar de lançar luz especialmente à crítica ao clérigo e suas práticas, consegue também alcançar a crítica ao próprio sistema, por entender que a Igreja é uma instituição de apoio ao sistema capitalista. Nessa direção, é construída uma espécie de teatralização das relações articuladas entre a Igreja, a burguesia e o capitalismo, na qual o trabalhador figura apenas no último quadro,

[422] DEBRAY, Régis. Op. cit. p. 50.

sintetizando a narrativa visual construída pela montagem.

A legenda diz: “a isto pretendem os padres reduzir os homens do Brasil”, e a imagem que vemos é de um homem, claramente representado com feições negras, que se põe de joelhos e sem camisa a olhar para cima segurando em cada uma das mãos um chicote, instrumento que sintetiza de maneira simbólica os castigos físicos empregados durante a escravidão. O personagem final é uma metáfora da submissão, da desesperança e do desespero de inúmeros trabalhadores diante da aliança entre a Igreja e o Estado, e tal relação é que ganha ainda mais destaque em publicações anticlericais, como foi o caso do *A Lanterna*.

Outro elemento que nos chama a atenção no perfil do trabalhador apático apresentado no Brasil é que ele se encontra sempre isolado. A submissão, e a exploração são associadas à falta de organização e articulação entre os trabalhadores. Não encontramos em nossas séries nenhuma imagem em que esse trabalhador explorado, fora das Ligas Operárias, Sindicatos ou do Partido, e desprovido de consciência classista é figurado ao lado de iguais, como é o caso da gravura publicada em *L’Assiette au Beurre* no ano de 1903 (figura 99). Neste desenho homens e mulheres são dispostos em cena caminhando juntos na mesma direção, porém visivelmente extenuados. A curvatura dos corpos e os rostos magros e vincados indicam justamente se tratar de uma população miserável e apática, acostumada com o embrutecimento de suas vidas.

Paralelamente à imagem que evoca o enfraquecimento do trabalhador não organizado diante do sistema, vemos surgir seu oposto, a imagem do operário que toma consciência da sua importância na sociedade e que luta para se livrar do julgo do sistema. *A Nação*, publicou durante algum tempo no cabeçalho do jornal justamente essa imagem da qual falamos (figura 100). Se tratava de um trabalhador com punhos presos por grilhões e correntes e que tentava delas se desvencilhar com algum esforço dos elementos que lhe aprisionavam. A postura do personagem, no entanto, muda radicalmente; agora, vemos um homem forte, cujo olhar se dirige de forma enérgica para o horizonte e cuja postura ereta lhe confere confiança em sua ação.

A permanência de códigos consiste ainda na associação de grilhões e correntes aos punhos do trabalhador, cujo corpo com contornos musculares definidos incorre claramente a uma analogia com o trabalho braçal e, portanto, ainda relacionada ao trabalho escravo. Somado a isso, o vínculo visual criado acerca de um passado que causa mal estar sofre uma ressignificação para que possa igualmente caracterizar o presente, carregando numa mesma imagem a associação de tempos impuros, sem limites definidos, porém com simbologias reminiscentes. O trabalhador que nos é apresentado não tem as feições negras, tratando-se provavelmente de um homem branco, mas que se utiliza de um código que rememora a escravidão.

Há ainda um elemento que merece uma atenção especial e que não se faz presente tão somente no desenho político de imprensa brasileiro, mas que possui uma historicidade que parece lhe vincular tanto ao próprio contexto de surgimento e construção da identidade operária mundial quanto às discussões mais ligadas ao próprio universo das artes e com isso, aos dilemas vividos por esses artistas engajados ao movimento e que, de alguma forma, se punham a trabalhar esse diálogo entre movimentos artísticos que, neste caso, segundo Eric Hobsbawm, parece ter se concentrado sobre o impasse entre os compromissos firmados entre simbolismo e realismo[423]. De acordo com o autor essas escolhas remetem:

> À linguagem da representação simbólica e idealizada e à necessidade experimentada pelo movimento socialista revolucionário de se dotar de uma linguagem como essa. Não há dúvida de que a estética do século XVIII ligada a nudez do corpo para a idealização do ser humano, por isso, muitas vezes consciente assim como o foi em Winckelmann. Trata-se de uma pessoa idealizada (para distingui-la de um personagem alegórico) não pode se revestir da vida cotidiana, daí a necessidade de o desnudá-lo tanto quanto possível (ver estátuas nuas de Napoleão). Portanto, não se tratava de realismo neste caso. E quando David Stendhal criticava com o argumento de que nunca seriam antigos guerreiros, posto que andavam nus para a batalha, armados apenas com um capacete, uma espada e um escudo, a menos que quisessem cometer suicídio, ele só estava mantendo seu papel provocador de costume, chamando a atenção para a incompatibilidade dos tratamentos de arte realistas e simbólicos. Por seu turno, o movimento socialista, apesar de seu profundo apego ao princípio de realismo artístico - compromisso que remonta à Saint-Simon - precisava de uma

[423] HOBSBAWM, Eric. Sexe, symboles, vêtements et socialisme. Op. cit. p. 11.

> linguagem simbólica na qual afirmasse seus ideais. Na qual já vimos, emblemas e banners de sindicatos britânicos da época - assim como descrito por Klingender como “verdadeira arte popular do século XIX, a Grã-Bretanha” - consistem em uma mistura de realismo, de alegoria e símbolo. Eles representam, provavelmente, a última eflorescência da linguagem alegórica-simbólica, exceto pelos monumentos esculpidos. Como resultado, a figuração idealizada do movimento, do sujeito - a classe trabalhadora na luta – deve mais cedo ou mais tarde caminhar para a figura nua, como evidenciado em 1890 na bandeira da *Export Branch*, sindicato dos estivadores, na qual um atleta quase nu, com os rins levemente cobertos, ajoelhava-se em uma rocha e lutava com uma grande serpente verde, cercado pelas palavras de ordem apropriadas. Dito em outras palavras, apesar da tensão persistente entre o realismo e o simbolismo, ainda era difícil estabelecer um vocabulário abrangente de símbolos e ideais ultrapassando o nu. Mas, por outro lado, a nudez total, não era mais aceita[424].

De fato, a utilização do torso nu é uma recorrência frequente no desenho político de imprensa, e está vinculada à condição social de classe, caracterizada nas gravuras pela má remuneração e pelo trabalho braçal. A própria vestimenta ajuda a construir esse perfil, na medida em que o burguês aparece sempre bem vestido, portando, na maior parte das vezes o traje ou o fraque, enquanto o operário porta calças remendadas e, quando muito, uma camisa que se abre na altura do peito, desnudando parte do torso. Não é atoa que em 1933 *A Plebe* publica na página de abertura uma caricatura que satiriza justamente essa questão (figura 101).

O ferreiro, figurado com as ferramentas de trabalho na mão, aparece indiferente à fala do patrão de ventre farto. Sua postura é altiva, o que acaba por valorizar seu ofício, ao passo que o patrão é figurado de maneira ridícula, cujo chapéu de abas curtas (utilizado pelas classes populares) e o nariz de palhaço contribuem para lhe conferir um ar galhofeiro, apesar do semblante carregado. Ao mesmo tempo, as suas mãos são figuradas no formato de garras associando o perfil do personagem a alguma criatura não humana. A legenda complementa: “só quem trabalha é que terá camisa”, propondo ao observador uma inversão de papeis própria da composição dos personagens.

Sem embargo, a análise de Hobsbawm acerca da negação do corpo completamente nu por parte do movimento operário, parece se aplicar também ao

[424] Ibid. pp. 10-11. [Tradução da autora].

caso brasileiro, exceto pela gravura publicada em *A Plebe* em 1934 (figura 102). É bem verdade que o trabalhador jamais aparece completamente desnudo nas gravuras que analisamos, entretanto, nos deparamos na página de abertura de *A Plebe* com um caso especial que merece nossa atenção. Trata-se de um homem que se liberta de correntes, seu aspecto parece ser agigantado ao passo que ele se encontra completamente desnudo, ainda que seu sexo não seja figurado pelo artista.

O corpo está lá, posto, escancarado, ainda que bastante idealizado, diante do observador, com a definição muscular e o gestual que expressam não apenas um instinto de libertação, mas o próprio prazer advindo dela, a notar pelos braços erguidos e pelo olhar que se dirige aos raios de sol, que podiam evocar "tanto a entrada numa nova era, quanto um futuro radioso esboçado pelos contornos da utopia, o que de modo mais sistemático, se constituiu num elemento essencial na abordagem construída sobre as oposições: ontem/hoje ou o que é/o que deve ser[425]". Todavia, apesar de completamente nu, a imagem não retrata um homem, um trabalhador ou um operário, se trata muito mais de uma metáfora ao poder de uma classe que se liberta de suas amarras. Logo, o personagem é apresentado tal qual uma figura mitológica, cujo modelo parece ter sido o próprio Laocoonte, do qual falamos anteriormente.

Assim, o que se dá a ver não é mais a figura de um trabalhador ou de um operário, todos os elementos que habitualmente lhe cobrem o corpo estão ausentes na imagem. Além disso, se trata de um homem mais velho, quando, em verdade, sabemos que as gravuras que abordam a questão da libertação classista têm por premissa apresentar homens mais jovens, até mesmo porque os retratam a partir da força física que é associada simbolicamente ao poder da tomada de consciência por parte do sujeito explorado e antes submisso.

A luta pela libertação é um processo vivido dentro da própria construção diária do movimento operário em si. A presença vultosa de imagens que de alguma maneira evocam essa luta, é uma característica peculiar da imprensa brasileira, sobretudo, se considerarmos os códigos com os quais ela trabalha. É

[425] PIGENET, Michel; ROBERT, Jean-Louis. Travailleurs, syndiqués et syndicats dans les dessins de la voix du peuple (1900-1914). Op. cit. p. 314.

particularmente importante sublinharmos que nas longas séries de imagens com as quais trabalhamos, tomando por base a imprensa de crítica social ou a imprensa sindical francesa, encontramos apenas uma gravura na qual essa ideia da libertação evocada pelo desenho se traduz na presença da corrente rompida. É claro que seria possível a existência de outras imagens construídas sob a mesma base figurativa na França, porém o que nos parece mais sensível nesse caso, é a constância desse tipo de desenho político nas páginas das publicações brasileiras.

De qualquer maneira, em ambos os casos, tanto no Brasil quanto na França a gravura recorre ao passado escravagista para fazer valer sua força simbólica, para inquietar o olhar de quem a observa. No início de 1917, *La Bataille* publica um desenho político assinado por FLO (figura 103). Com o título de “Germinal” a imagem parece fazer alusão ao romance de Émile Zola, cuja trama se passava na França, em meio a um cenário de greves dos mineiros. Novamente a literatura serve inspiração para o desenho político. O personagem apresentado por FLO, se lança contra o vento, posto que é figurado em movimento, e desfere um grito que aparenta ecoar no vazio. A mão direita segura parte de uma corrente rompida, enquanto a esquerda apresenta o punho fechado (símbolo da energia e da ação contra a apatia), seu olhar se projeta para o mesmo vazio no qual ecoa sua voz. É um grito desesperado que o personagem emite a um sistema que não mais lhe percebe enquanto ser humano. Ao lado do impulso de vida, do grito pela sobrevivência há ainda a desesperança, representada pelo vazio no qual o personagem é colocado na composição.

Não obstante, a imagem é endereçada aos antigos escravos russos, denominados “mujiques”, considerando a legenda que diz: “Audacioso mujique, a colheita é para você”. Por colheita devemos pensar não literalmente, no ato de colher os frutos, outrora sementes, pois o que se propõe nesta imagem é uma metáfora visual a partir da colheita das glórias de uma luta classista que se espargia para além das fronteiras nacionais. Tanto é assim, que praticamente toda a página de abertura desse exemplar traz textos que falam sobre o processo revolucionário iniciado na Rússia. Ao lado da gravura em questão há, inclusive, um poema de autoria de Maurice Bouchor que se dirige ao povo russo, retrabalhando a simbologia presente nessa “colheita”, conforme segue:

C’est maintenant qu’il faut dire : Sainte Russie !
De quel l’espoir le cœur du monde a palpité !
Quiconque est digne du nom d’homme remercie
Ceux qui font jaillir, dans l’atmosphère obscurcie,
La splendeur de la liberté.

Irrésistible élan malgré tout pacifique !
O grand peuple, que rien ne détournera plus
De ton âpre chemin vers le but magnifique,
Puisse le vent d’ouest t’apporter la musique
De nos clairs et joyeux saluts !

Cette heure est terrible ? Oui, mais ta force est immense.
Ardent, fier, tout vibrant de colère et d’amour,
Va, marche à la victoire, et que le jour commence
Où, dans la paix du droit, fleurira la semence
Que tu jetas sur ton labour[426].

É significativo que a mesma metáfora evocada por Bouchor, encerre o romance de Zola, quando o autor associa o florescimento produzido na terra através da semeadura à nova geração de homens que viria ao mundo para lutar por uma nova era, que não tardaria a explodir sobre a terra[427], e é ainda mais significativo perceber como são mantidas certas associações dentro de uma composição visual, mesmo que ressignificadas. Por tudo isso é que nos parece tão importante desvincular a noção de recorrências e permanências. Neste caso, vemos uma recorrência em termos figurais, que não se manifesta numa permanência simbólica, posto que o desenho serve a outro contexto e, portanto, se presta a outras associações, distintas daquelas que puderam se articular numa aparição anterior.

---

[426] Este é o momento de dizer: Santa Rússia!
Por essa esperança o coração do mundo palpitou!
Qualquer um que é digno de ser chamado homem agradece
Àqueles que se atiram na atmosfera obscura
O esplendor da liberdade.

Impulso irrefreável apesar de pacífico!
O grande povo, que nada mais irá desviar
Do teu amargo caminho para o objetivo magnífico,
Que possa o vento oeste trazer-lhe a música
Dos nossos cumprimentos brilhantes e alegres!

Este momento é terrível? Sim, mas sua força é imensa.
Ardente, orgulhoso, vibrante de raiva e amor,
Vá, caminhe para a vitória, e que o dia comece
Onde, na paz do direito, florescerá a semente
Que tu lançaras sobre o teu trabalho!
Cf. BOUCHOR, Maurice. Au Peuple Russe. In: **La Bataille,** 18.03.1917, ano 4, nº 502. p. 1.
[427] Cf. ZOLA, Émile. **Germinal.** Paris, Fasquelle, 1959. [Tradução da autora].

Para além dos recursos metafóricos há sempre a associação com um passado de escravidão, quando se trata de retratar a tomada de consciência e a ação do proletariado. Segundo Jacy Alves de Seixas a ligação entre a ação expressa no ato de se libertar de amarras ou correntes e a antiga apatia do trabalhador subserviente fez parte, no Brasil, justamente desse projeto identitário que foi aos poucos sendo construído pela prática política da classe operária brasileira e que se estabeleceu, primeiro a partir do entendimento de que esses sujeitos eram produtores, e depois a partir da ação direta e da iniciativa individual, dentro de um conceito de autonomia bem próprio ao movimento anarquista[428].

Em maio de 1921, *A Plebe veicula* uma gravura bastante representativa dessas associações estabelecidas entre ação/apatia e prisão/liberdade (figura 104). Trata-se da imagem de um homem cujos dois braços se erguem ao céu mostrando em cada punho pedaços da corrente rompida. O que mais nos interessa neste caso é o título e a legenda, pois ambos reiteram o vínculo criado pela imagem entre o regime de escravidão que por tantos anos vigorou no Brasil e a libertação. O título diz: “13 de maio”, fazendo referência à Lei Áurea assinada em 13 de maio de 1888 pela Princesa Isabel. Vale assinalar que a gravura circula no jornal no dia 14 de maio, ou seja, há uma conexão direta com a data do acontecimento.

A legenda, por sua vez, se ocupa de articular o apelo à associação histórica da imagem ao presente quando indaga: “quando brilhará para a multidão oprimida dos escravos brancos, o sol de um 13 de maio de fato?” Ora, ainda que findado em 1888, o regime de escravidão continuava presente no imaginário dessa população. As imagens, portanto, se utilizam desse passado para caracterizar o presente, associando a restrição da liberdade às emoções de um passado que causa mal-estar, num jogo sensível de percepções e rememorações criado entre a imagem e o observador. O olhar do personagem direcionado ao horizonte agrega também a ideia de futuro à gravura, de esperança no devir, logo, três tempos caminham juntos numa mesma imagem.

[428] SEIXAS, Jacy Alves de. Op. cit. pp. 84-85.

A discussão acerca da variação de temporalidades presentes na mesma gravura se faz pertinente, pois confirma a ideia de que a arte segue seus próprios princípios e para compreendê-la não podemos nos guiar pela sequência cronológica que a tradição historiográfica nos legou. A lógica das imagens é peculiar; diferentes temporalidades convivem numa mesma imagem sem que, com isso, ela perca sentido, ou impossibilite interpretações. Didi-Huberman insere esse debate em seus estudos alertando para essas variações de temporalidades; na sua concepção a própria sobrevivência da imagem influi sobre a temporalidade. A arte que é produzida no presente, direciona-se ao futuro, sobrevive, se mantém através da memória que encerra em si mesma, e daquela que suscita no observador a partir do momento em que ele interage com a obra[429]. A partir do momento em que o espectador se deixa envolver pela experiência visual, contemplando a imagem, o conteúdo múltiplo dessa imagem já não pertence mais a ela, é exterior. A imagem é "reconstruída" mentalmente pelo espectador, ele agrega elementos à obra, e mesmo quando uma gravura se utiliza de textos, o significado dessas palavras já não está mais encerrado dentro da configuração linguística.

A utilização desse tipo de recurso por parte dos artistas será vista não apenas no jornal *A Plebe*, como também no *Voz Cosmopolita*, que veicula em 1928 uma imagem que recorre a este mesmo tipo de estratégia figurativa (figura 105). Nela, porém, vemos um homem de traços negros, torso desnudo e olhar que parece transmitir um pensamento. Atrás de sua cabeça uma grande estrela ocupa boa parte da cena e dela emergem os raios luminosos. A legenda, por sua vez, fala da necessidade de filiação dos trabalhadores a associações de classe tais como: a Federação Sindical e o Bloco Operário e Camponês, chamando ainda o leitor a acompanhar o jornal *A Classe Operária*, produzido pelo Partido Communista do Brazil, pois esta seria a única maneira de se "desvencilharem dos grilhões" que os prendiam.

A ação prática da luta e da construção da classe em si, parte da consciência da luta voltada para si, essas duas dimensões se mesclam na própria concepção evocada pelo desenho político. A expressão corporal desses personagens que se

[429] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Devant le temps.** Op. cit. pp. 102-104.

libertam de grilhões e correntes também é um elemento a ser considerado. Na figura 105, o homem parece mostrar ao espectador sua força física, os punhos fechados novamente sugerem a ação enérgica, a firmeza, a decisão, enquanto da sua cabeça, ou seja, das ideias despertas pela tomada de consciência, é que se produzem todas as iniciativas vitoriosas, representadas pelos fachos de luz que convergem todos para a estrela.

Em 1922, em 1933 e em 1934, *A Plebe* fez circular em suas páginas esse mesmo apelo à luta através de três gravuras, sendo que duas delas (figuras 106 e 107) eram idênticas, exceto pela legenda e pelo título que as acompanhava, enquanto a terceira (figura 108) oferece ao espectador um personagem distinto, porém nas mesmas condições, acorrentado, em esforço para se libertar. Conquanto, as duas primeiras gravuras, apresentam um trabalhador agigantado, com o torso nu imprimindo um grande esforço para se libertar de inúmeras correntes que o aprisionam, as legendas, apesar de diferentes, alertam para a iminência de sua vitória. Por outro lado, a figura 108 apresenta um homem cujos atributos físicos não parecem desproporcionais diante dos outros elementos presentes na cena. Ele, ainda preso pelos punhos e pelos tornozelos, tenta igualmente se libertar. Essa imagem ilustra uma crônica que narra a dinâmica das forças sociais que estariam se mobilizando na sociedade brasileira para produzir a “renovação dos tempos” a partir da via revolucionária. Nas palavras do autor:

> Verás o sábio passar por cima das suas retortas e alambiques e atirar-se impetuoso à refrega, porque compreenderá que sem o triunfo do esforço de tal ação, a sua ciência nunca poderia ser útil à humanidade inteira, porque o velho sistema social limita a divulgação e tergiversa as suas consequências.
> Em revolução, o bilioso velhote, impotente para sair à rua, se transforma em terrível guerrilheiro que desde a sua janela metralha sem cessar os versailhêses [sic.].
> Em revolução, o obreiro servil ô clarim de rebeldias e braço de atividade revolucionária.
> Todos, enfim, novos e velhos, homens e mulheres, incultos e doutos, ativos e passivos, tomam parte na luta que os atira à conquista de nova convivência.
> Para que a revolução consiga interessar a todos os indivíduos, é preciso que atropele a estabilidade da constituição econômica de todos; derrubar-lhe a pouca ou muita fortuna que possuam e obriga-

> los a tomar parte de pró ou contra a renovação que intentam os revolucionários[430].

A manifestação da luta dentro da proposta de libertação da classe operária do jugo capitalista nem sempre foi apresentada de forma pacífica. Ainda na década de 1910, *A Lanterna* veicula uma gravura que mostra precisamente esse viés da prática política de um movimento que ainda se afirmava dentro de um projeto de ação direta e de iniciativas individualizadas (figura 109). Na gravura em questão um trabalhador, arregaça as mangas de sua camisa e parece emitir algumas palavras contra o inimigo, o qual não é figurado na cena. Na mão direita, o trabalhador empunha um bastão, como se estivesse se preparando para desferir um golpe. Trata-se de um homem jovem que é representado numa condição de isolamento diante de um cenário no qual não constam outros elementos a não ser a silhueta de uma paisagem pobre e o movimento do vento que encobre o plano de fundo e que ajuda a conferir um efeito de jogo de forças. O homem parece se ensaiar na projeção de seu corpo contra o adversário, justamente no momento em que se prepara para a ação.

Seu olhar se projeta para a frente, enquanto todo o movimento de ondas figurado no plano de fundo converge para trás. A legenda estabelece uma unidade textual com o título quando assevera: “oxalá...”, “... tenha ele logo consciência da sua força!...”. A iniciativa do personagem, portanto, simboliza a tomada de posição, a consciência da necessidade de agir, e mais precisamente o momento exato em que essa ação começa a se produzir. Apesar disso, a figuração solitária do mesmo lança para o futuro a esperança de que ele lute para mudar aquilo que lhe impede de se realizar enquanto um sujeito valoroso à sociedade.

A iniciativa de produção e de fomento de uma tomada de consciência por parte da classe operária no Brasil passou, sem dúvida, por um processo de trocas e cruzamentos entre o individual e o coletivo, o que é próximo, mas também o diferente. Para que esse movimento constante de ideias pudesse de alguma forma sair do plano abstrato para se estabelecer naquilo que é possível ver e identificar, o espaço de celebrações, de lutas e de conquistas desse movimento, foi um terreno

[430] C. N. T. Dinamismo e revolução. In: **A Plebe**, 10.02.1934, ano 2, nº 55. p. 1.

fértil para a valorização da ideia de unidade entre diferentes que mantêm interesses de classe em comum.

Não é por acaso que, exceto por uma imagem produzida fora do Brasil e ressignificada por *A Plebe* em 1921 (figura 110), todas as demais que tratavam dessa integração entre os trabalhadores, para além do que lhes distinguia se fizeram circular na imprensa operária e sindical brasileira em meados da década de 1920 ou ainda na década de 1930, coincidindo com o avanço do imperialismo mundial e com a própria burocratização de parte do sindicalismo brasileiro, "o capitalismo monopolista e o advento do imperialismo liquidaram, com efeito, os últimos resquícios de sindicatos democráticos típicos de um capitalismo concorrencial[431]".

Para fazer frente a esta nova realidade o movimento operário lançou mão daquilo que já lhe assegurava certa identificação, para além das fronteiras geográficas. A espetacularização da luta classista frente aos olhos da sociedade foi sem dúvidas marcada pelo vigor das comemorações do 1º de Maio, data na qual todos os jornais tinham hábito de estampar suas páginas de abertura com imagens emblemáticas, ou da história do movimento (mais propriamente nos primeiros anos do século XX), ou imagens que se prestariam a metaforizar a classe através da expressão de figuras masculinas idealizadas, altivas e bravias. Segundo Perrot o 1º de Maio remonta:

> Ao nascimento da Segunda Internacional, cujo primeiro congresso se realiza em Paris em julho d e1889. Em 20 de julho, sábado, ao cabo de um debate bastante confuso, onde se discutiu principalmente a escolha da data, é votada, por proposta de Raymond Lavigne, um militante guesdista de Bordeaux, a seguinte moção: "Será organizada uma grande manifestação internacional com data fixa, de modo que, em todos os países e em todas as cidades ao mesmo tempo, no mesmo dia marcado, os trabalhadores intimem os poderes públicos a reduzir legalmente a jornada de trabalho a oito horas e aplicar as outras resoluções do Congresso Internacional de Paris. Considerando que uma manifestação semelhante já foi decidida para o Primeiro de Maio de 1890 pela *American Federation of Labor*, em seu Congresso de dezembro de 1888, realizado em Saint Louis, adota-se esta data data para a manifestação".
> Vários traços surpreendem nesta resolução. Em primeiro lugar, a vontade de mostrar a força do proletariado pela simultaneidade da demonstração ("data fixa..., ao mesmo tempo, ... encenação e de uso

[431] HARDMAN, Francisco Foot. Op. cit. p. 34.

> da mídia típico de uma psicologia das multidões em pleno desenvolvimento[432].

Na França a definição do 1º de Maio como data circunscrita às manifestações de ordem política da classe operária foi marcada também pelos embates ideológicos expressos entre anarquistas e socialistas, que enxergavam de forma diferente a iniciativa na prática. Enquanto os anarquistas denunciavam o pacifismo das manifestações, os guesdistas[433], vinculados ao Comitê Revolucionário Central da Federação Nacional dos Sindicatos, incentivam as manifestações pacíficas, que se amplificam no fim do século XIX e início do XX[434]. De acordo com Tartakowsky:

> As imagens, poesias e canções devem em regra geral a sua plasticidade, a sua virtude emocional e à sua autonomia relativa de dar sentido ao que ainda não o tinha, ao que não é sagrado ou traduzível. Essa modalidade do político se afirma mais especialmente em fases de ruptura ou de definição, quando se trata de dizer e de significar o novo, o que ainda não nasceu, à iniciativa de regimes ou de coletivos que reclamam um futuro a ser construído[435].

Há, no entanto, questões que merecem maior atenção no concernente as suas especificidades. Perrot pontua que na França os guesdistas se dirigiam mais aos trabalhadores do sexo masculino, enquanto os anarquistas preferiam se dirigir a um público mais diversificado, composto também por mulheres e jovens[436]. No Brasil, entretanto, essa lógica se inverte quando falamos no desenho político de imprensa. *A Lanterna* publica já na década de 1930 uma única imagem em que a coletividade é apresentada portando bandeiras e se manifestando no espaço público contra, principalmente, a Igreja católica, como podemos observar na figura 111. Na cena figurada não vemos a presença de mulheres, por exemplo, ainda que uma

---

[432] PERROT, Michelle. Op. cit. pp. 129-130.
[433] Para maiores informações sobre Jules Guesde e o que consistiu o guesdismo na França, sobretudo, através das alianças empreendidas entre socialistas e anarquistas ver: MORAES, João Quartim de. Apresentação: o socialismo francês em 1900: o grande debate entre Jean-Jaurès e Jules Guesde. In: **Crítica Marxista**, São Paulo, Ed. Revan, vol. 1, nº 24, 2007, pp. 139-141. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/documento8documento1.pdf Acesso em: 22/11/2015.
[434] TARTAKOWSKY, Danielle. Le 1er Mai. In: PIGENET, Michel; TARTAKOWSKY, Danielle. (orgs.). **Histoire des mouvements sociaux en France.** Op. cit. p. 275.
[435] Ibid. p. 278. [Tradução da autora].
[436] PERROT, Michelle. Op. cit. p. 148.

criança faça parte da composição e esteja disposta à esquerda, ao lado de um personagem do sexo masculino.

Essa ausência de mulheres desenhadas em meio aos companheiros num espaço de luta política pública é uma recorrência que se faz notar também na figura 110. A imagem, assinada por Frantisek Kupka, não possui título, todavia, inaugura um pequeno poema sem autoria que desenvolve em três estrofes a temática da revolução social[437], é posta para que não se explique por si só, ela se relaciona com o texto; ambos se complementam não necessariamente numa relação de ordenamento visual, são sentidos diferentes e, portanto, vivências diferentes para aquele que os experimenta enquanto unidade.

Há que se levar em conta que Kupka criou uma gravura repleta de elementos simbólicos. Numa estrutura piramidal, cuja base é composta por uma horda de homens, a maior parte dos quais portando armas, a obra desvenda o momento em que o grupo de personagens levanta um homem cuja mão direita ergue uma tocha que ilumina o plano escuro posto às suas costas. A imagem apresenta uma cena teatral onde o personagem principal se coloca acima dos demais, seu olhar se volta para trás, como que seguindo a fumaça emanada da tocha, enquanto sua mão esquerda pousa sobre o coração, conferindo dramaticidade à cena.

A presença de um personagem descalço em meio aos demais demonstra a existência de um amálgama social no grupo, o que é reiterado pelas diferenças de vestes que portam. Acreditamos que essa foi, possivelmente, uma imagem construída num contexto de mobilizações transcorridas na França, pois além das vestes características de alguns personagens, se sabe que Kupka imprimiu, também em outros de seus trabalhos, a encarnação estereotipada de personagens que simbolizam a luta contra os princípios republicanos e a defesa dos valores anarquistas[438].

---

[437] Segue o poema: “Não tarda que chegue o instante. Em que a turba se levante. Sedenta, faminta e rôta./ E quando começar a luta. Quando explodir a tormenta. A sociedade corrupta. Exe Ravel e violenta./ Iníqua, vil e criminosa. Há de cair aos pedaços. Há de voar em estilhaços. Numa ruína espantosa!”. Cf. **A Plebe***,* São Paulo, 21.05.1921, p. 2.

[438] BOUCHARD, Anne-Marie. Les midinettes révolutionnaires: prostitution et Grand soir dans la presse subversive, 1890-1910. In: **Médias 19, Entre l’image et le texte***,* Presse, prostitution, bas-

Essas manifestações públicas, bem como suas representações, entram na lógica da espetacularização do movimento através de dois tipos de identificação fundamentalmente: a do próprio militante engajado ao ato, e o reconhecimento deste, por parte dos sujeitos não engajados, como membro dessa coletividade que protesta[439]. Nesse sentido, a imagem também faz pensar acerca de uma proposta de identificação social, engendrada pela atuação do militante nesse espaço público de protestos e exibição[440].

Nesse ínterim, *A Nação*, publica em três datas distintas uma mesma gravura que pode ter servido também como cartaz para divulgação das manifestações do 1º de Maio no Brasil. Todas as imagens (figuras 112, 113 e 114) circularam no ano de 1927, no mês de abril, antecedendo o comício a ser realizado na praça Mauá da cidade do Rio de Janeiro. As imagens trazem um grupo de trabalhadores unidos pelos braços e que marcham projetando seus passos e seus olhares frontalmente, se dirigindo ao espectador da imagem. Neste caso, existe a presença de uma mulher que é posta à esquerda da cena, na primeira fileira de personagens e que marcha junto aos homens, de braço dado ao personagem negro.

É, particularmente interessante, observarmos como as necessidades do movimento operário são evocadas pelas gravuras. A construção de um bloco único de lutas, no fim da década de 1920 necessitava da unidade da classe para se fazer representar institucionalmente, ao mesmo tempo o afluxo do imperialismo e os contatos profícuos já estabelecidos entre o Partido Communista do Brazil e a URSS, sabendo-se que a mesma o reconhece em 1924, confluem para a necessidade do movimento operário no Brasil romper as fronteiras nacionais, não sem antes se certificar de que o projeto de internacionalização desse intento político conta com representantes que lhes são próximos e a gravura em questão, evoca justamente isso.

---

fonds (1930-1930). 29.05.2013. Disponível em: http://www.medias19.org/index.php?id=13389 Acesso em: 08/06/2014.

[439] PERROT, Michelle. Op. cit. p. 130.

[440] Por exibição queremos nos referir ao ato de se dar a ver, o que, num processo de arregimentação política, nos parece de suma importância, pois se articula dentro de um espaço cujo montante de membros que se dispõem a se exporem publicamente implicam em conferir ao movimento uma série de adjetivações tais como: coragem, audácia, força, etc., o que, por sua vez, tem um apelo muito forte sobre o público que lhe assiste.

Ao mesmo tempo em que vemos o trabalhador negro, com os pés descalços, torso nu e apenas um pano lhe cobrindo a parte inferior do corpo (lembrando um escravo), vemos ao seu lado trabalhador forte, musculoso, o símbolo da força física empregada na indústria e na construção civil que aparece altivo no centro do grupo, de braços dados com o trabalhador asiático evocando a China, onde o primeiro ciclo revolucionário acontece precisamente na década de 1930 e por fim, para completar a primeira fileira de personagens, podemos identificar o típico operário dos centros urbanos portanto o capacete de segurança. Ao fundo, os demais personagens, parecem fazer alusão maior às categorias profissionais e não tanto a essa diversidade que se propunha rasgar as fronteiras nacionais.

A imagem do operário forte e imbatível da década de 1930, por sua vez, esteve profundamente ligada ao Stalinismo e à política econômica implantada por ele após a coletivização do campo e o processo de industrialização forçada, conforme assinala Ferreira:

> Para cumprir as metas do plano qüinqüenal, o partido impunha aos trabalhadores índices drásticos de produção e prazos exíguos para executá-los. Stakhanov, um operário que ganhou fama por ter, em 31 de agosto de 1935, extraído 102 toneladas de carvão em 5 horas e 45 minutos, serviu de modelo para o regime institucionalizar um novo método de trabalho: o stakhanovismo. Mobilizando os trabalhadores e utilizando o recurso da "emulação socialista", o partido lançava desafios de produtividade, tensionando-os e extenuando-os até o limite [...]
> A radical transformação da paisagem soviética permitiu que milhões de pessoas melhorassem seu nível de vida e que outros milhões mergulhassem na degradação. No fim dos anos 30, os resultados da industrialização acelerada eram visíveis. Apesar de ineficiente e onerosa, a capacidade produtiva da indústria russa aproximava-se da alemã. Iniciava-se, assim, a disseminação de um dos mais vigorosos mitos políticos modernos: a construção de um mundo novo, diferente de tudo que a humanidade conheceu. Por mais parcial que fosse a narrativa de uma utopia soviética, ela exprimia uma percepção racionalizada do presente e do futuro da coletividade[441].

O discurso que chegava por meio da imprensa comunista ao Brasil era o da “máquina invencível” que se tornara a URSS, onde os trabalhadores poderiam ver o reconhecimento pelo seu trabalho como esteio da sociedade do futuro, um país onde a classe operária era valorizada e valorosa, mas não apenas isso, ela era o

[441] FERREIRA, Jorge. URSS: mito, utopia e história. In: **Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 3, nº 5, 1998, p. 6. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg5-3.pdf Acesso em: 16/02/2014.

símbolo nacional e se instalara dentro de um projeto de mundialização, na qual se tornaria um símbolo universal dos esforços humanos confluídos para o desejo de justiça social. Não é atoa que em 1928 *A Classe Operária* abre um dos seus exemplares com a imagens de três trabalhadores que de braços dados abraçam um imenso globo terrestre, o título, por sua vez, evoca a máxima do manifesto comunista "trabalhadores, uni-vos", ao passo que a legenda complementa: "sem distinção de línguas ou de raças, suprimindo a estreiteza odiosa das fronteiras" (figura 115).

Ainda nesse projeto de integração da classe e supressão das fronteiras, com vias ao internacionalismo proletário é que *A Nação* publica em julho de 1927 mais uma imagem de protestos públicos, desta vez chamando pela presença da juventude proletária (figura 116). É sabido que o Partido Communista do Brazil tinha, inclusive, uma célula jovem bem organizada no Brasil que contava com uma publicação intitulada *O Jovem Proletário*, que trabalhava para a formação ideológica dos militantes estendendo seu apelo aos jovens de segmentos variados tais como: estudantes, operários, militares e camponeses[442]. A juventude era chamada a participar de manifestações que contribuíram para o fortalecimento da luta contra o sistema, de acordo com Karepovs:

> A partir de março de 1927, ao longo das páginas de *A Nação*, durante aquele período de semilegalidade do PCB, passaram a ocorrer explicitamente manifestações de atuação da juventude Comunista: transcrição de atas de reunião da sua Comissão Executiva, convocatórias para reuniões de várias instâncias, cursos para a juventude, publicação de manifestos de suas instâncias nacionais (como a Juventude Comunista das escolas aos estudantes universitários pela participação nas comemorações do 1º de Maio) e internacionais (como a do 1º de Maio, de autoria do Secretariado Sul-Americano da IJC).[443]

[442] SANTANA, Márcio Santos de. A juventude comunista na construção da legitimidade política. In: **Anais do XX Encontro Regional de História, história e liberdade**, ANPUH-SP, UNESP-Franca, 06 a 10.12.2010, p. 4. Disponível em: http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/M%E1rcio%20Santos%20de%20Santana.pdf Acesso em: 11/02/2015.

[443] KAREPOVS, Dainis. A Nação e a juventude comunista no Brasil. In: **Cadernos AEL**, vol. 17, nº 29, 2010, p. 200. Disponível em: http://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20750_arquivo.pdf Acesso em: 28/07/2014.

Ainda que existisse, como de fato existiu, uma circulação das imagens veiculadas na imprensa operária e sindical brasileira[444], considerando que esse trânsito nunca se limitou às fronteiras nacionais, os desenhos políticos eram sempre publicados seguindo um certo cuidado com a pauta do exemplar ou com o contexto no qual essas imagens seriam inseridas. Nessa direção o apelo feito aos jovens pelo diário *A Nação* em 1927, possivelmente explique a publicação, no mesmo ano, de uma imagem enviada por um estudante – conforme consta na legenda – na qual uma figura alegórica empunha uma enorme bandeira com a inscrição: “uni-vos” e um grande sol, do qual emergem luminosos raios que contornam a foice e o martelo (figura 117).

O desenho é construído dentro de uma moldura que se assemelha muito aos cartazes que eram produzidos e publicados nesses jornais. No plano de fundo vemos um cenário urbano, caracterizado pela silhueta escura da fábrica e das fumaças que emanam das grandes chaminés. No primeiro plano, figura o personagem, que veste uma espécie de traje de guerra e apoia sob o chão com a mão esquerda um escudo no qual está figurada uma grande estrela cujo núcleo é preenchido novamente pela foice e pelo martelo. O texto que complementa a imagem chama a atenção para a necessidade de união no dia 24 de fevereiro, precisamente o dia das eleições para deputados federais na qual o Bloco Operário e Camponês dispunha de candidatos representantes dessa frente única também arregimentada pelo Partido Communista do Brazil.

Entre as bandeiras de luta do BOC, esteve a luta contra o imperialismo considerando a leitura que vinha sendo feita por intelectuais do Partido de que no Brasil vigorava uma estratégia de vinculação das lutas políticas nacionais às disputas entre os imperialismos inglês e norte-americano[445], sendo que cada um representaria uma fração da burguesia nacional: “agraristas” e “industrialistas”. Nesta interpretação, os trabalhadores do campo não eram considerados politicamente relevantes, enquanto os trabalhadores industriais eram pouco

[444] De acordo com Gawryszewski, tratando-se especificamente da mídia impressa comunista, ele assinala através de pesquisa na documentação do Partido Communista do Brazil que o mesmo possuía duas casas editoriais e uma agência noticiosa, a *Interpress,* sendo esta a distribuidora de desenhos políticos produzidos no mundo inteiro, particularmente na imprensa comunistas estrangeira, para jornais e revistas comunistas brasileiras. Cf. GAWRYSZEWSKI, Alberto. Op. cit. p. 12.
[445] Ver anexo 2. p. 611

organizados, a isso os comunistas culpavam a preeminência anarquista no Brasil ao longo de décadas de atividade política, cabendo então ao Partido Communista do Brazil organizar o “caos” guiando as massas[446].

A luta contra o imperialismo ultrapassava, logicamente, as fronteiras nacionais, ainda que se manifestasse – de acordo com a interpretação do BOC – também no Brasil. Nesse sentido *A Nação* faz circular em suas páginas ainda no ano de 1927 três gravuras idênticas, publicadas em datas distintas (figuras 118, 119 e 120), sendo que todas elas evocam a luta contra o imperialismo norte-americano. inglês e japonês na ingerência sobre a China. De acordo com a legenda que acompanha a primeira gravura, trata-se de um cartaz de propaganda anti-imperialista que se fazia circular também no Brasil, a julgar pela necessidade de integração na luta internacional, mas também pela necessidade se sentir-se parte desse processo, conforme consideravam os intelectuais do Partido nesse período.

Os três desenhos apresentam um trabalhador, em feições claramente asiáticas que com os punhos fechados e os braços estendidos e rígidos executa movimentos para se libertar das cordas que o amarram. Ao redor do personagem vemos junto às cordas rompidas, voarem as pequenas bandeiras dos Estados Unidos, da Inglaterra e do Japão. Todas as três legendas, apesar de distintas, alertam para a necessidade da classe operária brasileira atentar para o caso chinês e tomá-lo como exemplo, também no sentido de agir contra o imperialismo que se alastra pelo mundo. Um desenho bastante semelhante, em termos simbólicos também é veiculado em *A Nação* no ano de 1927 (figura 121). Nele um agigantado trabalhador chinês articula um movimento de braço que tem por objetivo lançar um imenso golpe de chicote na tropa de soldados que se afigura a sua dianteira em tamanho menor; a legenda complementa: “o povo chinês levanta-se contra o imperialismo!”. Os códigos visuais são muito semelhantes aos da imagem anterior e continuam a reiterar a integração entre povos distintos, apartados pela barreira geográfica na luta contra o sistema.

---

[446] Cf. KAREPOVS, Dainis. **A esquerda e o parlamento no Brasil: O Bloco Operário e Camponês, 1924-1930.** Op. cit. pp. 150-151.

De mesmo modo é interessante pensarmos na maneira como as conquistas da classe operária brasileira eram celebradas em meio à prática política e sindical e de que forma eram elaboradas visualmente e apresentadas na mídia impressa representativa desses grupos. Se por um lado os jornais anunciam a contínua realização de festas, piqueniques, festivais em prol de sindicatos, ligas operárias ou do próprio Partido, por outro é sugestiva a ausência completa de desenhos que tratam dessa outra dimensão política experimentada pelos militantes.

De fato, a partir da década de 1920, sobretudo, a fotografia começa a ganhar mais espaço nas páginas dessa imprensa e talvez isso justifique a ausência de desenhos que de alguma forma evoquem essas atividades, quando na verdade, nessa época a fotografia passa a receber um estatuto de registro do real, daquilo que é vivido. A imprensa operária, também é lançada nesse processo e acaba utilizando a fotografia com certa regularidade para cobrir cortejos, manifestações, registros de greves[447], reuniões, bailes e tantas outras atividades que tinham por objetivo não apenas a visibilidade da luta política nas ruas, mas a própria integração das famílias dos militantes na vida política em si. Nessa direção o grande símbolo da luta operária no Brasil, evocada através do desenho político e que de alguma forma se conecta ao espírito de celebração continuou sendo o 1º de Maio.

Nessa confluência, em abril de 1935 *A Plebe* ainda lança em sua página de abertura uma imagem de celebração do 1º de Maio (figura 122). Trata-se de um operário que apoia com a mão esquerda um machado de cabo longo no chão, enquanto com direita segura uma gigante bandeira da Associação Internacional do trabalhadores. A composição sugere que o personagem tenha derrubado com golpes de machado a grande árvore da autoridade, enquanto no plano de fundo vemos o sol cobrir com raios luminosos toda a cena, constando no seu núcleo a inscrição 1º de Maio que é “cortada” justamente pelo mastro da bandeira da AIT. Algumas recorrências permaneceram em relação às imagens que analisamos anteriormente, com especial atenção ao torso desnudo do personagem e a definição

[447] Para mais detalhes sobre a presença da fotografia na imprensa operária brasileira a partir de um estudo de caso ver: PEIXOTO, Maitê. A fotografia na imprensa operária: breve análise da série fotográfica sobre a greve de 1917 publicada nas páginas do jornal *A Plebe.* In: **Anais do II Encontro História, Imagem e Cultura Visual**, Porto Alegre, 2013.

muscular claramente elaborada pelo artista através dos efeitos de luz e sombra. De acordo com Tartakowski:

> Essa figura viril do operário ou do trabalhador antecede àquela do povo pluriclassista e da greve em ato, no presente, assim como das figuras que simbolizam o futuro, como se a luta comprometida diminuísse a espera necessária e inscrevesse ou a alegria ou a derrota, o bem-estar dentro de um presente possível[448].

Contudo, o que vemos se efetivar através do desenho político de imprensa no Brasil, em termos de prática figurativa, são uma série de recorrências que, na maior parte das vezes, se conectam a um histórico de produção e de circulação internacional. No entanto, no caso da "construção" da figura do operário brasileiro foi preciso mais do que adaptações, foi preciso respeitar as especificidades históricas de integração e afluência de uma diversidade imensa de tipos urbanos no Mundo do Trabalho nos grandes centros tais como São Paulo e Rio de Janeiro. Para além dos imigrantes, que se instalavam nessas cidades, e de forma mais consistente no campo, mas que ajudaram também a erguer parte de um projeto associativo urbano, vimos também a cooptação do trabalhador negro. Os comunistas brasileiros, parecem ter compreendido e sabido jogar muito bem com esses novos personagens que integravam a luta política, pois foram os que mais os evocaram através da imagem.

[448] TARTAKOWSKY, Danielle. Le 1er Mai. In: PIGENET, Michel; TARTAKOWSKY, Danielle. (orgs.). **Histoire des mouvements sociaux en France.** Op. cit. p. 280. [Tradução da autora].

FIGURA 28



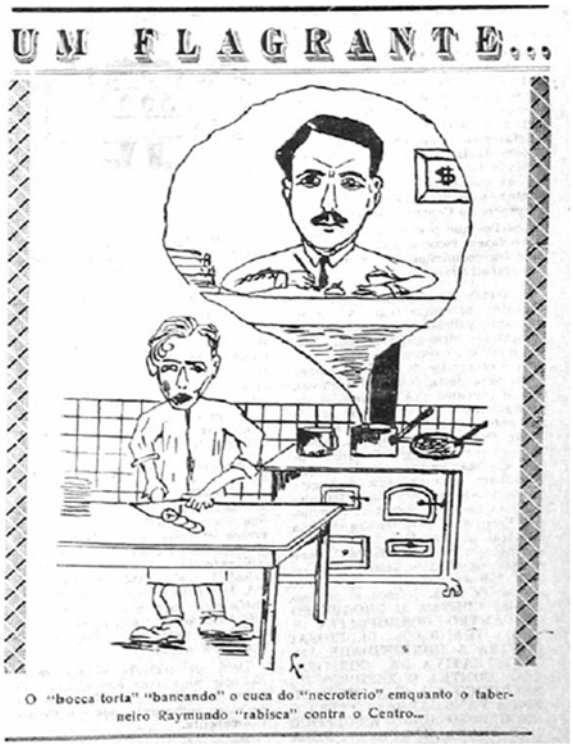
Autor não identificado, **O Cosmopolita**, Rio de Janeiro, ano 2, nº 23, 15.12.1917. p.1. CEDEM.

FIGURA 29



Autor, não identificado, **Voz Cosmopolita**, Rio de Janeiro, ano 2, nº 26, 01.02.1918. p. 1. CEDEM.

FIGURA 30



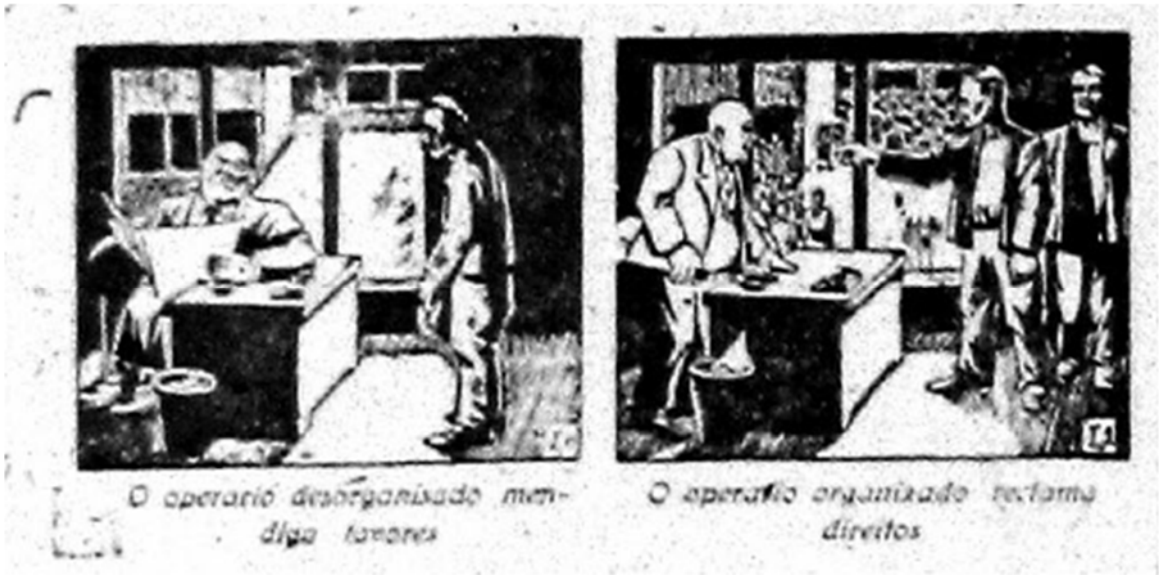
H., **Voz Cosmopolita**, Rio de Janeiro, ano 5, nº 89, 15.09.1926. p. 2. CEDEM.

FIGURA 31



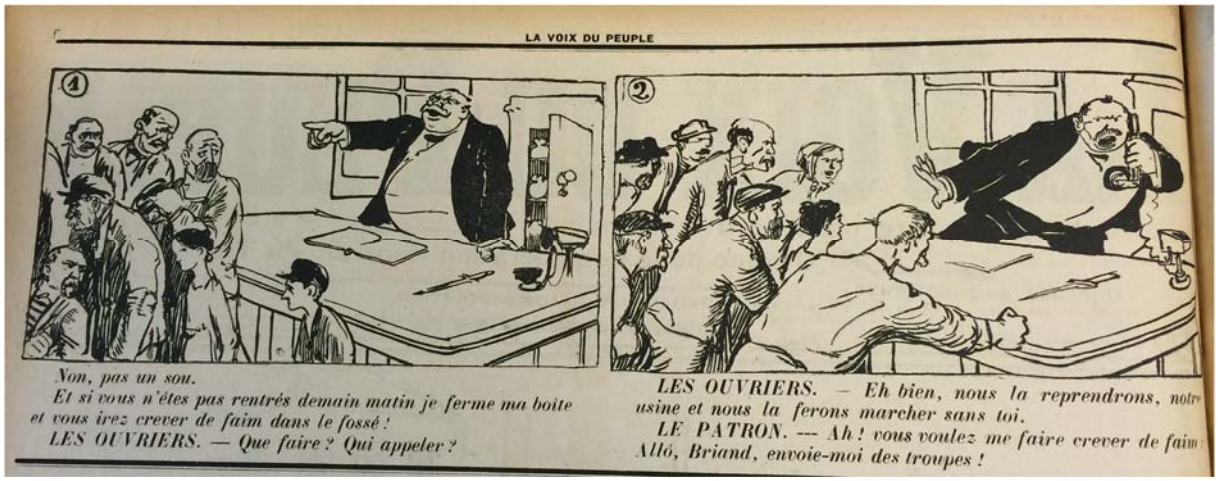
Autor não identificado, **O Cosmopolita**, Rio de Janeiro, ano 2, nº 14, 15.07.1917. p.1. CEDEM.

FIGURA 32



L.A., **A Plebe**, São Paulo, nº 02, 26.11.1932. p.4. CEDEM.

FIGURA 33



Jules Grandjouan, **La Voix du Peuple**, Montreuil, nº 471, 03 a 10.10.1909. p. 2. ICGTHS.

FIGURA 34



Raieter, **La Bataille Syndicaliste**, Montreuil, ano 4, nº 1072, 03.04.1914. p. 1. ICGTHS.

FIGURA 35



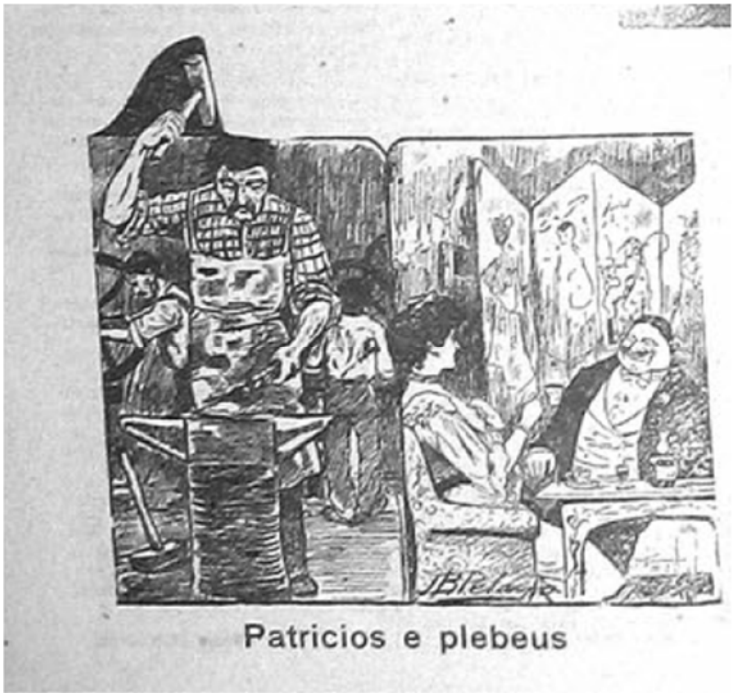
Raieter, **La Bataille Syndicaliste**, Montreuil, ano 4, nº 1100, 01.05.1914. p. 2. ICGTHS.

FIGURA 36



Frantisek Kupka, **Les Temps Nouveaux**, Montreuil, ano 32, nº 12, 08.12.1906. p. 8. ICGTHS.

FIGURA 37



J.B. Pelanjo, **A Plebe,** São Paulo, fase 1, ano 1, nº 03, 23.06.1917. p. 1. CEDEM.

FIGURA 38



Autor não identificado, **A Plebe,** São Paulo, nº 40, 16.09.1933. p.1. CEDEM.

FIGURA 39



Frans Masereeel, **Die Stadt 32,** 1818-1920, http://www.stripelmagazine.be/125ste-verjaardag-frans-masereel/die-stadt-32/

FIGURA 40



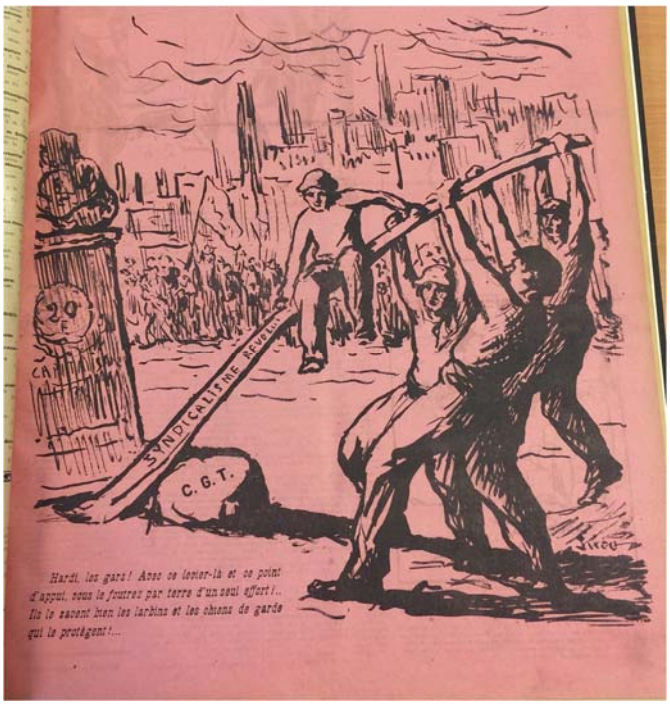
Frans Masereeel, **Die Stadt 59,** 1818-1920, http://www.stripelmagazine.be/125ste-verjaardag-frans-masereel/die-stadt-32/

FIGURA 41



Robí, **A Plebe,** São Paulo, nº 59, 31.03.1934. p. 1. CEDEM.

FIGURA 42



Maximilien Luce, **La Voix du Peuple**, Montreuil, ano 11, nº 552, 23 a 30.04.1911. p. 1. ICGTHS.

FIGURA 43



Autor não identificado, **A Plebe,** São Paulo, nº 57, 03.03.1934. p. 1. CEDEM.

FIGURA 44



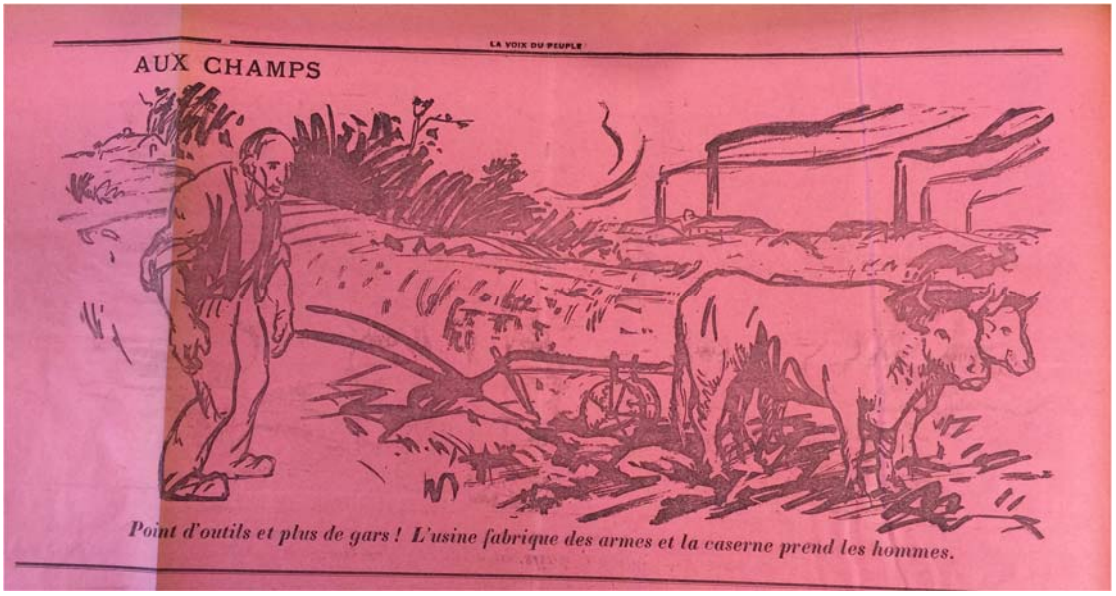
Autor não identificado, **A Plebe,** São Paulo, nº 71, 15.09.1934. p.1. CEDEM.

FIGURA 45



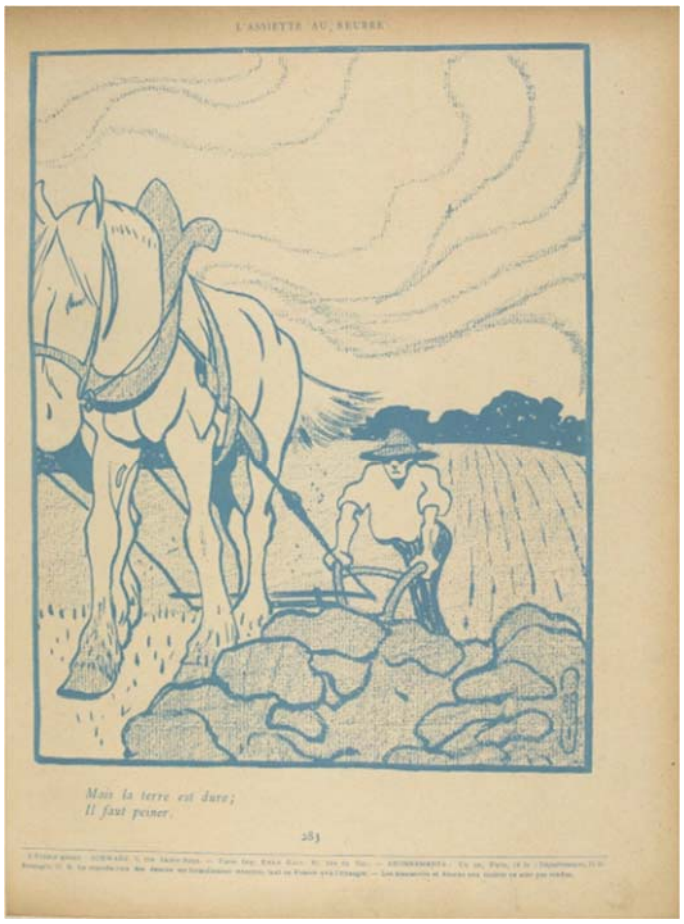
Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 159, 16.04.1904. p. 8. BNF.

FIGURA 46



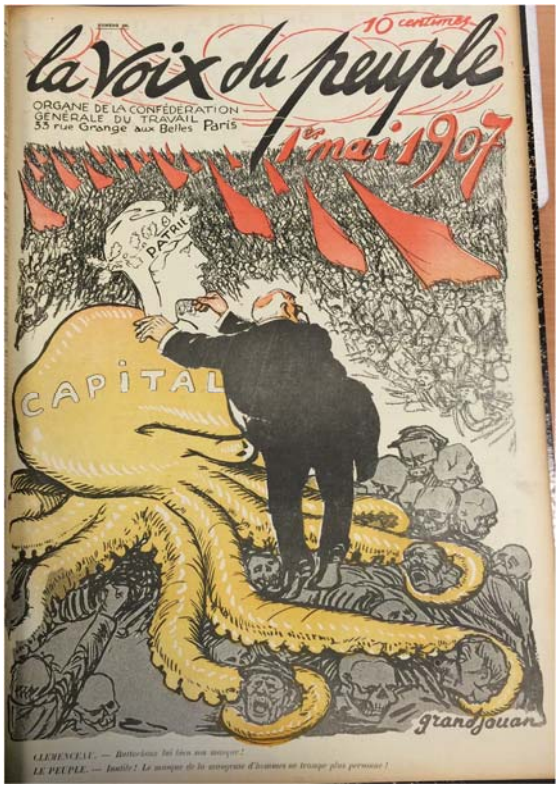
Autor não identificado, **La Voix du Peuple**, Montreuil, ano 13, nº 658, 04 a 11.05.1913. p. 2. ICGTHS.

FIGURA 47



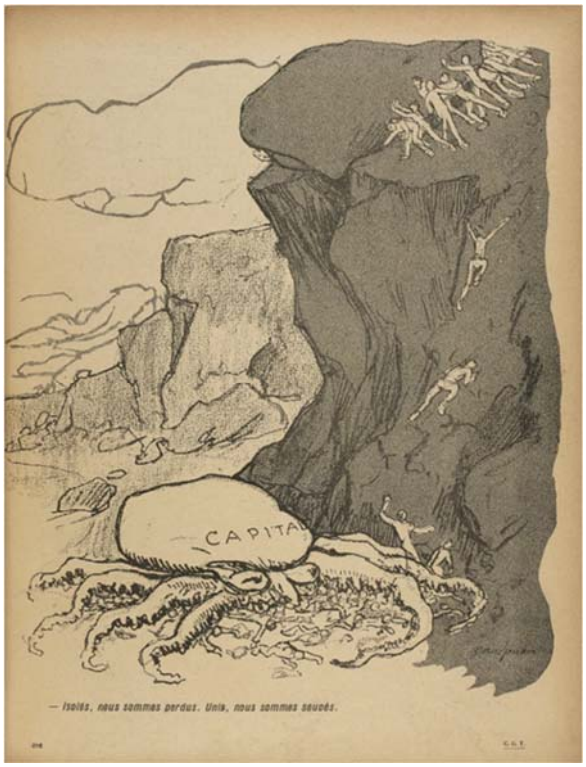
Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 17, 25.07.1901. p. 12. BNF.

FIGURA 48



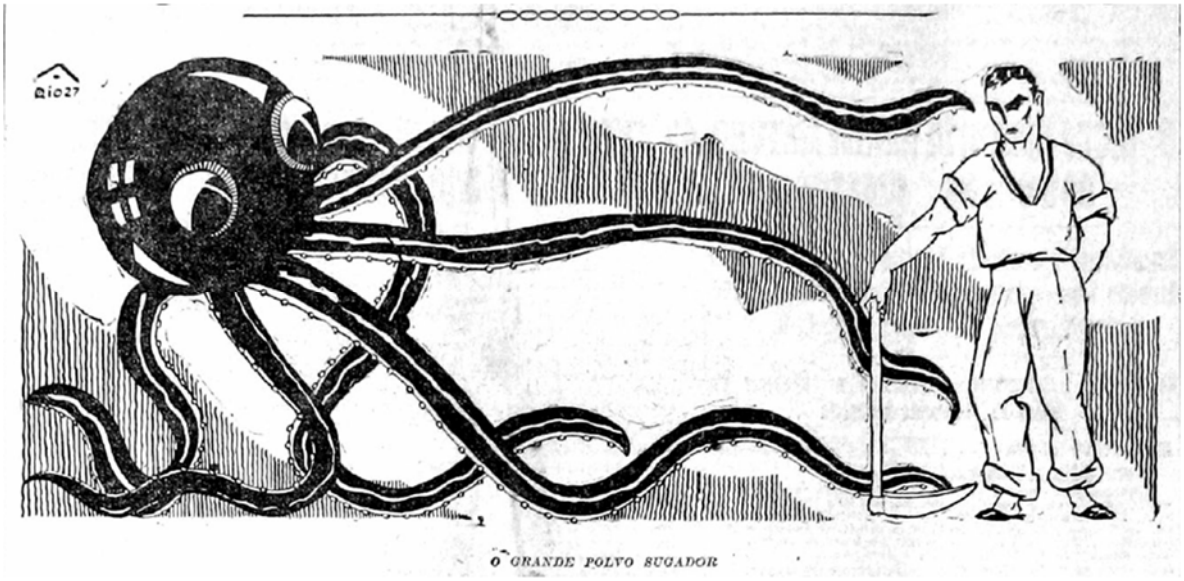
Jules Grandjouan, **La Voix du Peuple**, Montreuil, nº 341, 01.05.1907. p.1. ICGTHS.

FIGURA 49



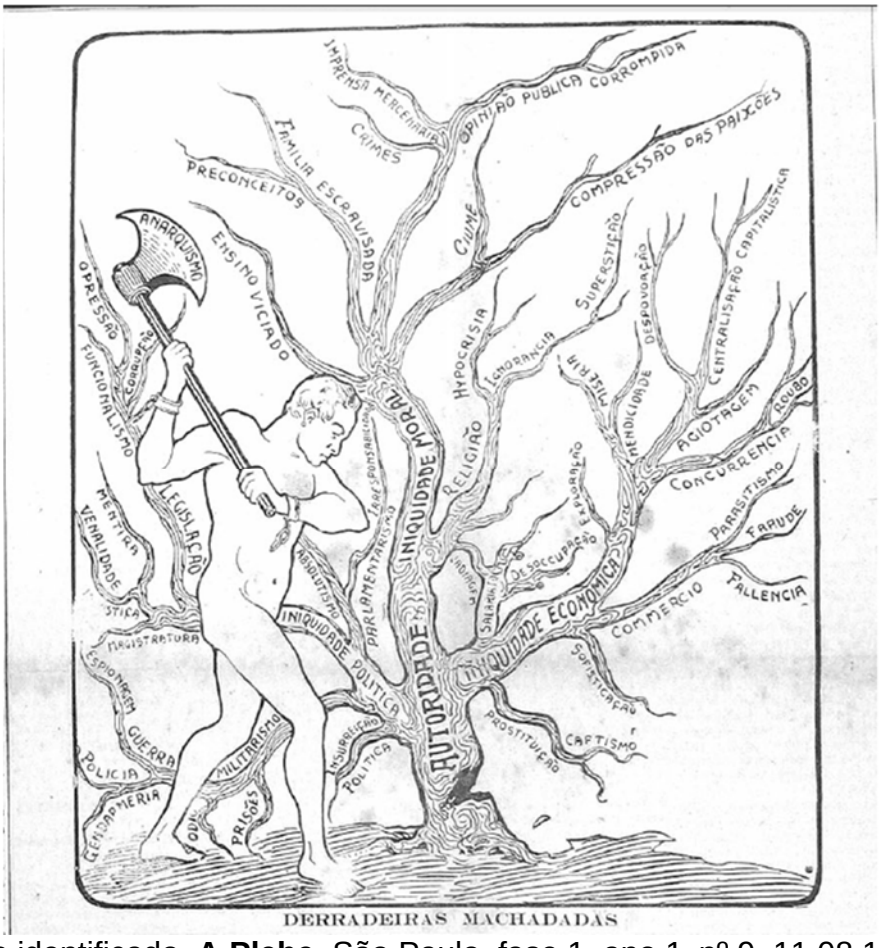
Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, Montreuil, nº 331, 03.08.1907. p. 13. ICGTHS.

FIGURA 50



Rio27, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 275, 08.01.1927. p. 1. CEDEM.

FIGURA 51



Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 1, nº 9, 11.08.1917. p. 1. CEDEM.

FIGURA 52



Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 54, 27.01.1917. p. 1. CEDEM.

FIGURA 53



Autor não identificado, Publicidadade da Savonnerie des Travailleurs, **Revue de l'Association des Professeurs d'Histoire et de Géographie**, nº 350, outubro de 1995. p. 382.

FIGURA 54



Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 63, 09.06.1934. p. 1. CEDEM.

FIGURA 55



Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 3, 01.07.1947. p. 1. CEDEM.

FIGURA 56



Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 41, 23.09.1933. p.1. CEDEM.

FIGURA 57



Autor não identificado, **Almanach Le Père Peinard**, Paris, 1898, p. 35. BNF.

FIGURA 58



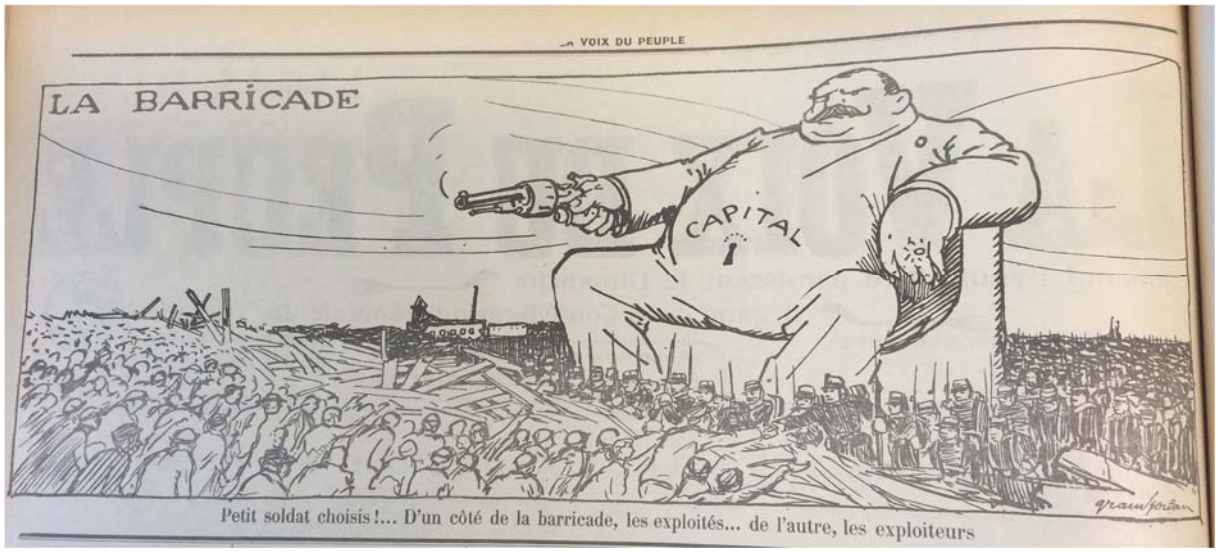
Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 4, 17.12.1932. p.1. CEDEM.

FIGURA 59



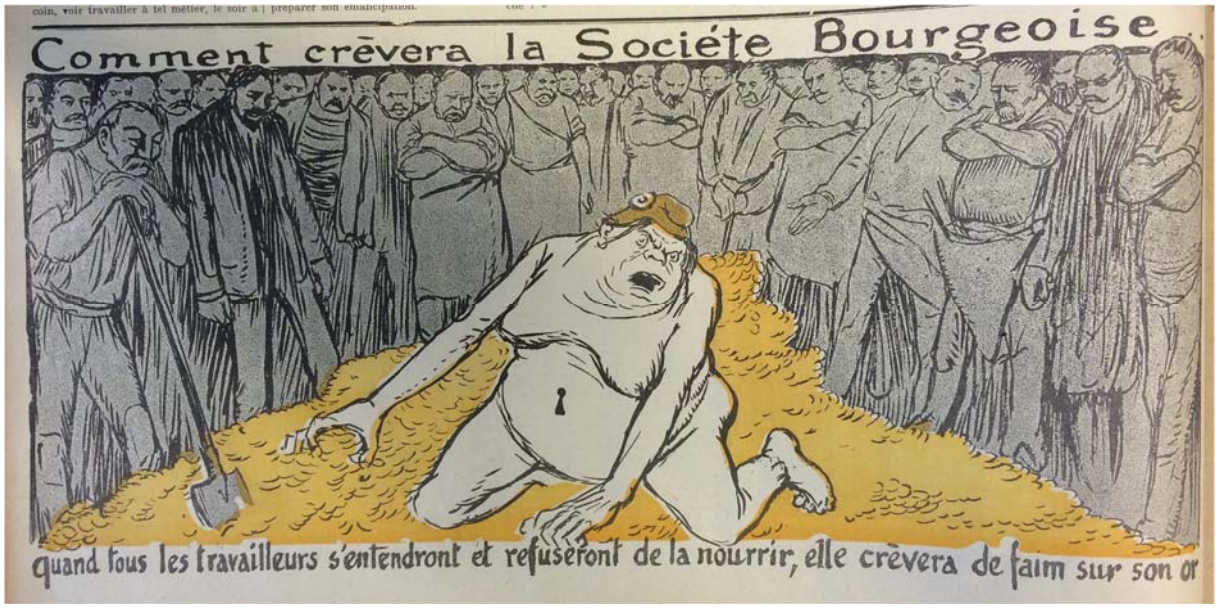
LA, **A Plebe**, São Paulo, nº 399, 10.08.1935. p. 1. CEDEM.

FIGURA 60



Jules Grandjouan, **La Voix du Peuple**, Montreuil, nº 417, 09.1908. p. 2. ICGTHS.

FIGURA 61



Autor não identificado, **La Voix du Peuple**, Montreuil, nº 341, 01.05.1907. p. 2. ICGTHS.

FIGURA 62



Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 325, 22.06.1907. p. 8. BNF.

FIGURA 63



LA, **A Plebe**, São Paulo, ano 1, nº 1, 09.06.1917. p. 1. CEDEM.

FIGURA 64



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 12, nº 187, 19.04.1913. p. 1. HDB.

FIGURA 65



Autor não identificado, **A Plebe**, Sã Paulo, fase 1, ano 1, nº 2, 16.06.1917. p. 1. CEDEM.

FIGURA 66



Théophile Alexandre Steinlen, **La Bataille Syndicaliste**, Montreuil, ano 4, nº 1114, 16.05.1914. p. 1. ICGTHS.

FIGURA 67



Théophile Alexandre Steinlen, **A Lanterna**, São Paulo, ano 14, nº 283, 11.09.1915. p.1. HDB.

FIGURA 68



Théophile Alexandre Steinlen, **A Plebe**, São Paulo, ano 1, nº 7, 28.07.1917. p. 1. CEDEM.

FIGURA 69



Théophile Alexandre Steinlen, **A Plebe**, São Paulo, ano 2, nº 14, 24.05.1919. p. 1. CEDEM.

FIGURA 70



Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, ano 2, nº 75, 10.11.1934. p. 4. CEDEM.

FIGURA 71



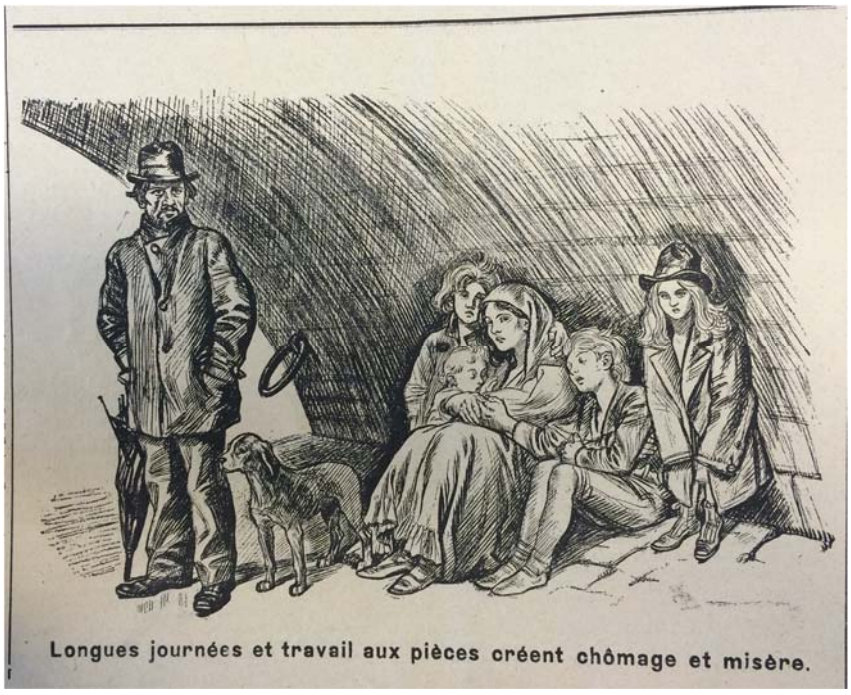
Autor não identificado, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 305,12.02.1927. p. 1. CEDEM.

FIGURA 72



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 246, 06.06.1914. p. 1. CEDEM.

FIGURA 73



Autor não identificado, **La Voix du Peuple**, Montreuil, ano 10, nº 501, 01.05.1910. p. 2. ICGTHS.

FIGURA 74



Duccio di Buonisegna, **A Madona e o Menino**, 1290-1300. Têmpera e ouro sobre madeira 27.9 x 21 cm. The Metropolitan Museum of Art. New York. http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/438754

FIGURA 75



Giovanni Bellini, **A Madona e a criança**, 1480. Óleo sobre madeira 88.9 x 71.1 cm. The Metropolitan Museum of Art. New York http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/435641

FIGURA 76



Pelanjo, **A Plebe**, São Paulo, nº 37, 12.08.1933. p. 1. CEDEM.

FIGURA 77



Autor não identificado, **La Bataille Syndicaliste**, Montreuil, ano 4, nº 1100, 01.05.1914. p. 2. ICGTHS.

FIGURA 78



Autor não identificado, **A Classe Operária**, Rio de Janeiro, 10.11.1931. p. 1. CEDEM.

FIGURA 79



Bilachi, **A Plebe**, São Paulo, ano 2, nº 56, 17.02.1934. p. 1. CEDEM.

FIGURA 80



Autor não identificado, **Les Temps Nouveaux**, Paris, ano 19, nº 35, 17.01.1914. p. 1. BNF.

FIGURA 81



Autor não identificado, **Laocoonte e seus dois filhos**, aproximdamente I d.C. escultura em mármore 210 x 160 cm. Musei Vaticani. Roma. http://www.museivaticani.va/5_FR/pages/MV_Home.html

FIGURA 82



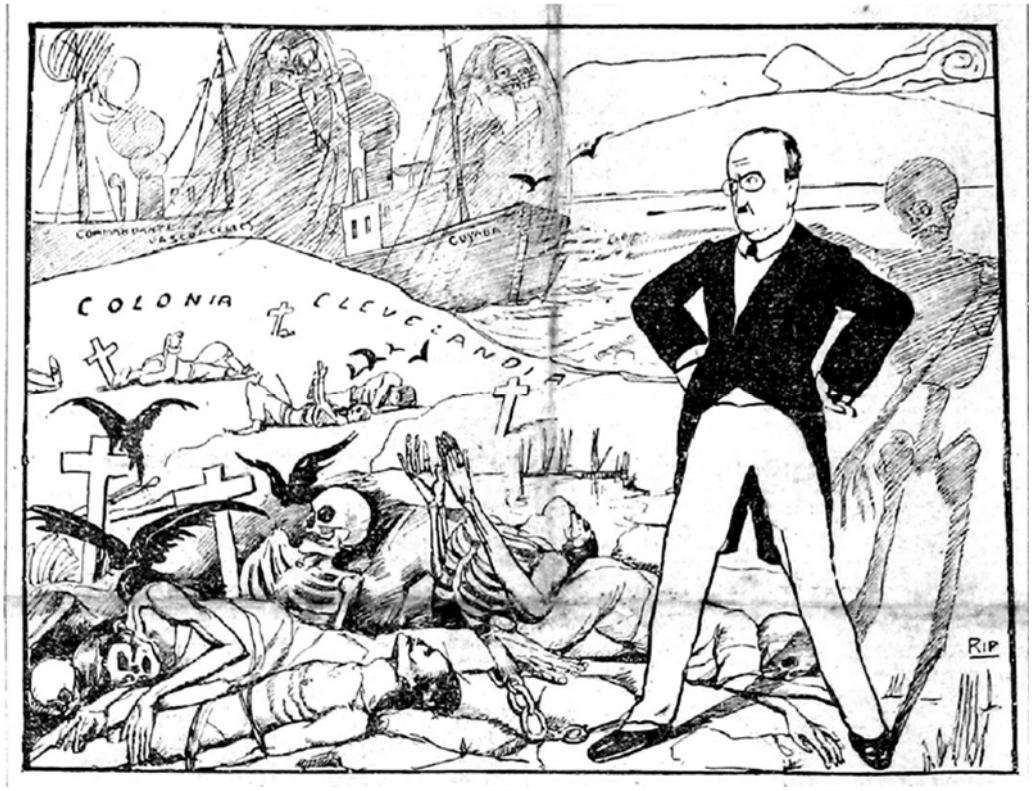
Jese, **A Nação**, Rio de Janeiro, nº 445, 28.07.1927. p. 1. CEDEM.

FIGURA 83



Luna, **A Plebe**, São Paulo, nº 38, 26.08.1933. p. 4. CEDEM.

FIGURA 84



RIP, **A Nação,** Rio de Janeiro, nº 274, 07.01.1927. p. 1. CEDEM.

FIGURA 85



Alwarus, Rio27, **A Nação,** Rio de Janeiro, nº 278, 12.01.1927. p. 1. CEDEM.

FIGURA 86



Autor não identificado, **A Plebe,** São Paulo, fase 1, ano 2, nº 245, 12.02.1927. p. 1. CEDEM.

FIGURA 87



Maximilien Luce, **La Bataille Syndicaliste**, Montreuil, ano 4, nº 1027, 16.02.1914. p. 1. ICGTHS.

FIGURA 88



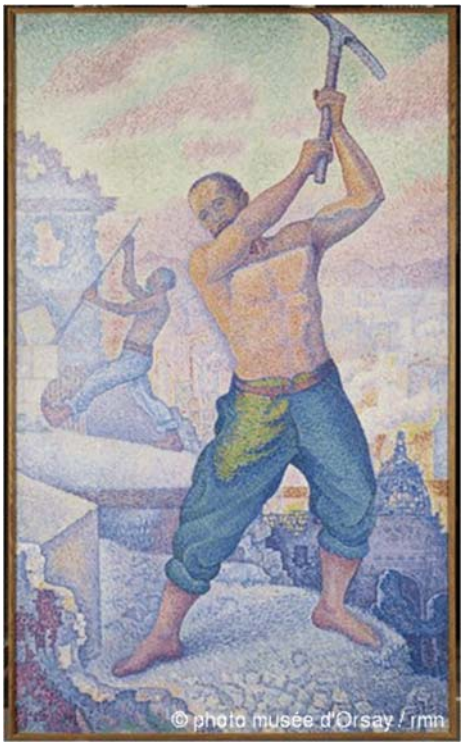
Maximilien Luce, **La Bataille Syndicaliste**, Montreuil, ano 4, nº 1028, 17.02.1914. p.1. ICGTHS.

FIGURA 89



Maximilien Luce, **La Bataille Syndicaliste**, Montreuil, ano 4, nº 1029, 18.02.1914. p. 1. ICGTHS.

FIGURA 90



Paul Signac, **Le démolisseur**, 1897-1899 óleo sobre tela 255 x 154 cm. Musée d'Orsay. Paris. http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&zoom=1&tx_damzoom_pi1%5Bzoom%5D=0&tx_damzoom_pi1%5BxmlId%5D=078255&tx_damzoom_pi1%5Bback%5D=%2Ffr%2Fcollections%2Fcatalogue-des-oeuvres%2Fnotice.html%3Fno_cache%3D1%26nnumid%3D078255%26cHash%3D8dc6cd0b83

FIGURA 91



Autor não identificado, **A Plebe,** São Paulo, fase 1, ano 4, nº 56, 13.03.1920, p. 1. CEDEM.

FIGURA 92



R.R., **A Nação,** Rio de Janeiro, nº 294, 31.01.1927, p. 1. CEDEM.

FIGURA 93



Maximilien Luce, **La Bataille Syndicaliste**, Montreuil, ano 4, nº 1033, 22.02.1914. p. 1. ICGTHS.

FIGURA 94



Maximilien Luce, **La Bataille Syndicaliste**, ano 4, nº 1031, 20.02.1914. p. 1. ICGTHS.

FIGURA 95



Maximilien Luce, **La Bataille Syndicaliste**, Montreuil, ano 4, nº 1017, 08.02.1914. p. 1. ICGTHS.

FIGURA 96



A Inglaterra, estado-maior do imperialismo, desencadeia a reacção contra o proletariado! Washington ou obedece aos seus patrões, ou não terá o emprestimo para a grossa negociata do "cru zeiro"!

Autor não identificado, **A Nação,** Rio de Janeiro, nº 399, 04.06.1927. p. 1. CEDEM.

FIGURA 97



Cumprindo ordens dos banqueiros de Londres e Nova York o governo pretende garrotear o proletariado

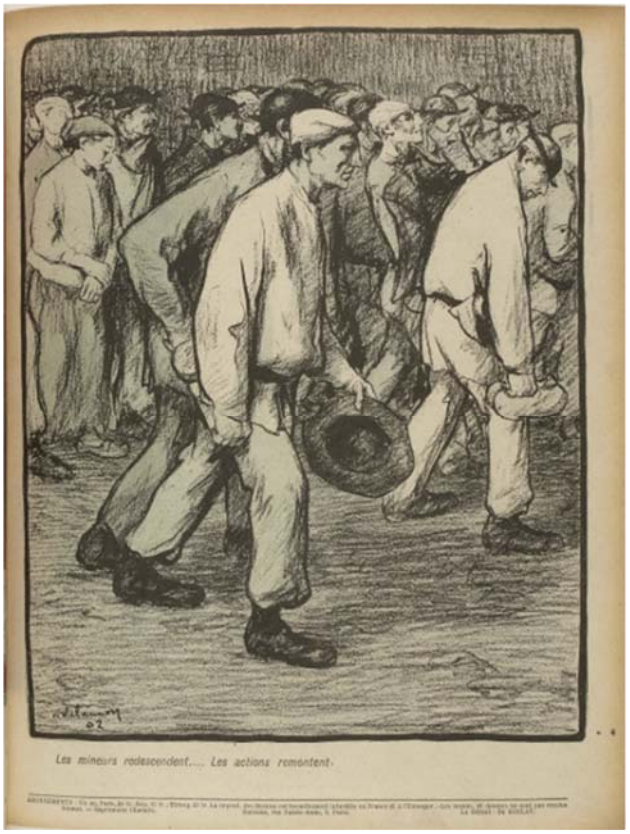
Autor não identificado, **A Nação,** Rio de Janeiro, nº 452, 05.08.1927. p. 1. CEDEM.

FIGURA 98



Autor não identificado, **A Lanterna,** São Paulo, nº 361, 14.09.1933. p. 1. CEDEM.

FIGURA 99



Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 134, 24.10.1903. p. 14. BNF.

FIGURA 100



R., **A Nação,** Rio de Janeiro, nº 272, 05.01.1927. p. 6. CEDEM.

FIGURA 101



Autor não identificado, **A Plebe,** São Paulo, nº 36, 05.08.1933. p. 1. CEDEM.

FIGURA 102



Autor não identificado, **A Plebe,** São Paulo, nº 68, 04.08.1934. p. 1. CEDEM.

FIGURA 103



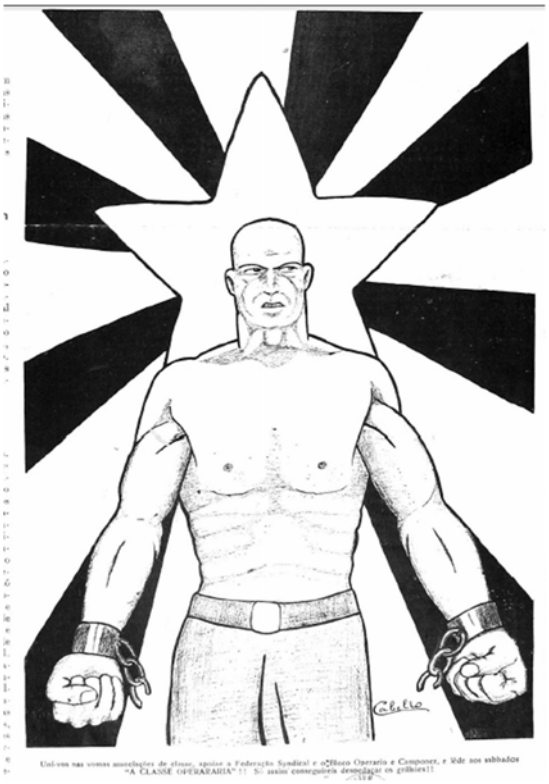
Ricardo Flores Magon, **La Bataille**, Montreuil, ano 3, nº 502, 18.03.1917. p. 1. ICGTHS.

FIGURA 104



Autor não identificado, **A Plebe,** São Paulo, fase 1, ano 5, nº 117, 14.05.1921, p. 1. CEDEM.

FIGURA 105



Cabello, **Voz Cosmopolita,** Rio de Janeiro, nº 127, 01.05.1928, p. 1. CEDEM.

FIGURA 106



Autor não identificado, **A Plebe,** São Paulo, fase 1, ano 5, nº 177, 18.03.1922, p. 1. CEDEM.

FIGURA 107



Autor não identificado, **A Plebe,** São Paulo, nº 46, 04.11.1933, p. 1. CEDEM.

FIGURA 108



Autor não identificado, **A Plebe,** São Paulo, nº 55, 10.02.1934, p. 1. CEDEM.

FIGURA 109



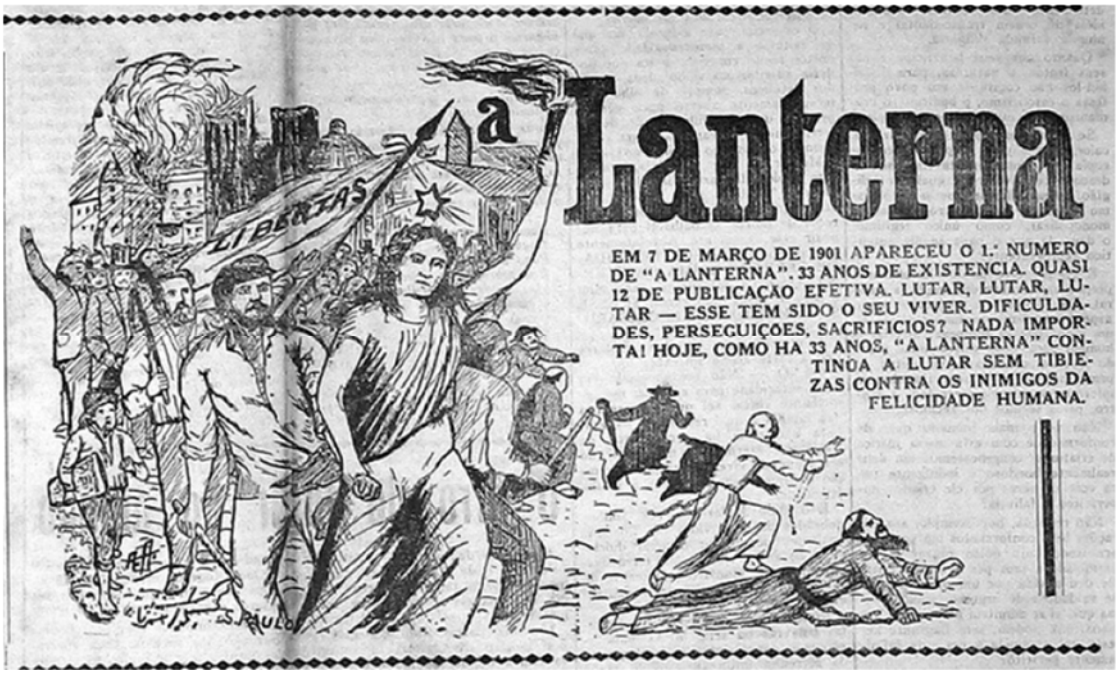
Autor não identificado, **A Lanterna,** São Paulo, ano 13, nº 241, 01.05.1914, p. 1. HDB.

FIGURA 110



Frantisek Kupka, **A Plebe,** São Paulo, fase 1, ano 5, nº 118, 21.05.1921, p. 2. CEDEM.

FIGURA 111



Autor não identificado, **A Lanterna,** São Paulo, nº 373, 08.03.1934, p. 1. CEDEM.

FIGURA 112



Autor não identificado, **A Nação,** Rio de Janeiro, nº 347, 05.04.1927, p. 1. CEDEM.

FIGURA 113



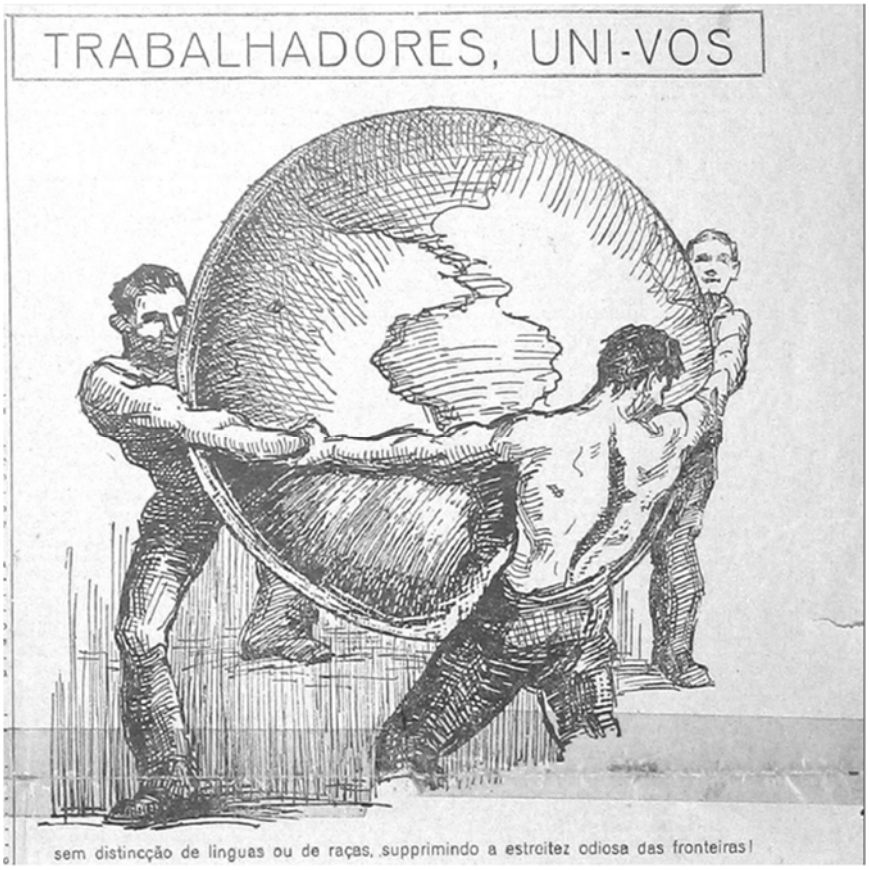
Autor não identificado, **A Classe Operária,** Rio de Janeiro, nº 10, 04.07.1925, p. 5. HDB.

FIGURA 114



Autor não identificado, **A Nação,** Rio de Janeiro, nº 362, 23.04.1927, p. 1. CEDEM.

FIGURA 115



Autor não identificado, **A Classe Operária,** Rio de Janeiro, nº 1, 01.05.1928, p. 1. CEDEM.

FIGURA 116



Autor não identificado, **A Nação,** Rio de Janeiro, nº 422, 01.07.1927, p. 1. CEDEM.

FIGURA 117



Suggestiva allegoria, trabalho de um joven estudante communista

Autor não identificado, **A Nação,** Rio de Janeiro, nº 314, 23.02.1927, p. 1. CEDEM.

FIGURA 118



O CHINEZ: Irra! E' tempo já de me libertar dessa tyrania que me opprime ha seculos
(Reproducção de um cartaz de propaganda anti-imperialista contra a Inglaterra, Japão e E. Unidos

Autor não identificado, **A Nação,** Rio de Janeiro, nº 325, 10.03.1927, p. 1. CEDEM.

FIGURA 119



Autor não identificado, **A Nação,** Rio de Janeiro, nº 360, 21.04.1927, p. 1. CEDEM.

FIGURA 120



Autor não identificado, **A Nação,** Rio de Janeiro, nº 410, 17.06.1927, p. 1. CEDEM.

FIGURA 121



Autor não identificado, **A Nação,** Rio de Janeiro, nº 397, 02.06.1927, p. 1. CEDEM.

FIGURA 122



Autor não identificado, **A Plebe,** São Paulo, nº 87, 27.04.1935, p. 1. CEDEM.

4. A VISÃO DO OUTRO: MECANISMO DE UMA ALTERIDADE ATRIBUÍDA

> *O que se entendia por consciência, religião, por representação religiosa, recebeu, posteriormente, determinações diversas. O progresso consistia em subordinar também à esfera das representações religiosas ou teológicas as representações metafísicas, políticas, jurídicas, morais e outras, supostamente predominantes; ao mesmo tempo, proclamava-se a consciência política, jurídica e moral como consciência religiosa ou teológica, e o homem político, jurídico e moral, "o homem" em última instância, como religioso. Postulou-se o domínio da religião. E, pouco a pouco, toda relação dominante foi declarada como relação religiosa e transformada em culto: culto do direito, culto do Estado etc. Por toda a parte só importavam os dogmas e a fé nos dogmas.*
>
> Karl Marx e Friedrich Engels. **A ideologia alemã.**

Até o presente momento nos dedicamos a analisar as formas pelas quais o movimento operário brasileiro se deu a ver através de gravuras que evocavam personagens alegóricos, o meio urbano e rural, o universo familiar e a passagem simbólica que se manifestou na criação artística referente à construção da imagem do trabalhador. Essa idealização se deu a partir de duas expressões figurativas fundamentalmente caracterizadas por um jogo visual estabelecido entre: a apatia e a ação, a fraqueza e a força, a prisão e a liberdade, inscrito, continuamente, numa escala binária conformada num conjunto de associações antitéticas.

Apesar disso, entendemos que todo o processo identitário se dá, não apenas pela definição do "eu" ou do "nós" a partir de características intrínsecas à existência desses sujeitos por si só, ou ainda por meio de imagens que evocam traços que lhes são particularmente comuns física e emocionalmente. A identidade se dá, também, através do jogo social engendrado nas relações criadas com o "outro" ou com os "outros", pela capacidade humana de se perceber diferente e, portanto, não relacionada à determinada visão de mundo, crença ou conjunto de práticas, pela capacidade de se sentir afastado, desconectado, apartado de tudo aquilo com o qual não "me reconheço".

Tal alteridade pode se manifestar de inúmeras formas, e através de um repertório vasto de recursos psíquicos, visuais, sociais, políticos. Nesse sentido analisaremos neste capítulo, os recursos que se fizeram presentes no desenho político de imprensa no Brasil, no sentido de identificar aqueles que foram designados como “inimigos” do movimento operário brasileiro. Sabemos que o embate entre ambos retardava tanto o projeto associativo dos trabalhadores quanto o próprio fortalecimento da consciência de classe, tendo em vista os interesses irreconciliáveis entre ambos.

Assim, esta parte da pesquisa visa identificar de que forma esses sujeitos sociais foram evocados pelas caricaturas e a partir de que ferramentas visuais foram atribuídas a eles predicados negativos. Também nos interessa aqui entender de que maneira os artistas vinculados ao desenho político de imprensa trabalharam para definir visualmente o espaço onde esses personagens se constroem e que lhes é particular, os tornando visíveis e, em muitos casos, risíveis. Para tanto, se faz necessária uma reflexão que esclareça as conexões articuladas com o cômico e as particularidades dessas formas de expressão no desenho de imprensa, assim como as especificidades do grotesco; duas perspectivas visuais que atravessam essas gravuras ao longo do tempo e que tecem diferentes relações com o observador a partir da maneira como são trabalhadas pelo artista.

Por fim, para além dos personagens denominados “inimigos” da classe operária brasileira, há que se considerar também aquilo que não se enquadrava dentro dessa visão de mundo e que não se constituía propriamente uma personagem da cena urbana ou rural, mas sim um acontecimento. No Brasil, as guerras e o chamado “militarismo” ocuparam esse espaço, e foram figurados em diversas ocasiões associados aos “inimigos da classe” e ao sistema capitalista, evocando, sobretudo, o terror e a morte a partir do desenho político.

4.1 O anticlericalismo: entre feições atribuídas e seus múltiplos espaços de exibição

A série de gravuras que compõem o anticlericalismo, tendo por base as seis publicações aqui analisadas é consideravelmente maior que as demais, o que pode

ser entendido de várias formas. Primeiramente, podemos assinalar a grande quantidade de gravuras que circularam na imprensa anarquista se comparada ao número de pouco significativo de incidências na mídia impressa comunista. Em segundo lugar, há que se levar em conta o fato de que tanto *A Lanterna*, quanto *A Plebe* tinham perfis editoriais que se definiam claramente como anticlericais, sendo natural, portanto, que suas gravuras acompanhassem a pauta dos exemplares que se faziam circular.

No entanto, percebemos que a apresentação dos personagens que representam o clero na sociedade é estruturada a partir de três espaços de atuação principais: o espaço social, no qual suas ações podem ser vistas e reconhecidas mesmo pelas pessoas que não frequentam a Igreja, o espaço privado no qual conspiram, executam iniciativas execráveis e descumprem as regras que impõem aos outros, e um terceiro espaço, este último concebido a partir da desvinculação completa para com a realidade, através da alusão a criaturas monstruosas e um universo imaginário sempre pensado a partir de uma feroz crítica social e política. Nessa direção, precisamos ter em mente que esses desenhos não têm por finalidade única o denuncismo, eles se pautam igualmente na construção de uma relação de estremecimento, cólera e ironia entre o espectador e aquilo que o desenho apresenta.

Apesar da prevalência de gravuras que apelam para o cômico, nem sempre o conteúdo visual apresentado por essas imagens fomentava o riso, ao contrário, muitos suscitavam indignação. Além disso, por se tratarem, em vários casos, de iniciativas tomadas pelos personagens, cujas consequências incidem sobre a vida do povo, a zombaria tende a não se alinhar tanto à comédia, mas aquilo que Lawrence Pereira identifica como uma intenção de "moralização [449]". É preciso, todavia, que não se confunda a quem se dirige essa moralização dentro desse conjunto de imagens. Sabemos que a intenção nunca foi corrigir desvios morais de religiosos, ao contrário, o que se desejava era desvelar uma falta moral sobre a qual supostamente se amparavam os clérigos, sobretudo, católicos.

[449] PEREIRA, Lawrence Flores. O cômico: comentários sobre as concepções de Propp, Freud e Bergson. In: **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 32., nº 3, setembro 1997. p. 26. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15280 Acesso em: 18/02/2015.

A estratégia para tal feito, parece ter sido a apropriação de todo um repertório calcado no universo do ridículo, do grotesco, do feio e do exagerado no sentido de suscitar no observador um distanciamento por parte do público, em relação à própria esfera religiosa no país. De acordo com Umberto Eco a representação do inimigo religioso na modernidade esteve sempre vinculada às feições grotescas ou malignas, um processo que ganhou força na época da Reforma, mas que se estendeu com Revolução Francesa e no século XIX e XX se manifestando de maneira mais enérgica na caricatura anticlerical[450], pois em todas as épocas nas quais há um grande embate ou uma guerra o "adversário é sempre representado como monstruoso[451]".

Nesse sentido há uma clara justificativa para a convergência de elementos figurativos que incidem sobre as gravuras que circularam na imprensa operária e sindical brasileira, e mesmo francesa, no que diz respeito às imagens de padres, bispos, Papas, burgueses, patrões e, por fim, à imagem catastrófica e aterrorizante das guerras. Há ainda um segundo fator que sugestiona essa aproximação figurativa, especialmente entre os personagens que evocam o clérigo e os burgueses, trata-se da opulência.

O desenho político de imprensa ao longo do séculos XIX e XX jogou com os códigos visuais que faziam menção à fartura manifesta através da comida, do pecado da gula e da avareza, para evocar as elites. Enquanto isso, o povo e a classe operária, mais propriamente, eram evocados através dos códigos visuais que rememoravam a fome, a miséria, a partilha do pouco e a magreza excessiva dos corpos. O exagero esteve presente na construção dos personagens que representavam ambos os lados e, como vimos no capítulo anterior, essas referências não eram restritas apenas ao universo imagético, mas dialogavam com a literatura.

O anticlericalismo no Brasil, especialmente por tratarmos aqui de jornais anarquistas de perfil anticlerical, se utilizou dessa dicotomia visual, se lançando ao extremo num combate intrépido contra a Igreja Católica, fundamentalmente. Para

[450] ECO, Umberto. **História da Feiúra.** Rio de Janeiro: Record, 2007. p. 190.
[451] Idem.

tanto, era preciso apresentar tal instituição para além das fronteiras nacionais, tendo em vista que o grande poder católico residiria no Vaticano, e para lá seriam supostamente mandados os dividendos arrecadados nos países em que a Igreja se instalava ostensivamente, como era considerado, por parte dessas publicações, o caso brasileiro.

Nessa direção, já em 1912, pouco tempo depois do início das atividades de *A Lanterna,* o periódico lança em sua página de abertura uma imagem que faz uma alusão irônica ao consórcio entre a Igreja Católica e os chefes de Estado dos países nos quais se instala (figura 123). No desenho em questão, o Papa acomodado no seu trono recebe autoridades que depositam aos seus pés sacos de dinheiro. O primeiro personagem, inclusive, de joelhos lambe o pé do Pontífice, enquanto os demais parecem se movimentar na intenção de executar o mesmo "rito". O complemento textual inserido acima e abaixo da imagem sugere ironicamente se tratar de uma cerimônia tocante, realizada pelos que vão a Roma ver o Papa.

A fartura da Igreja está igualmente relacionada no desenho político com as liberdades que gozam os clérigos no país no qual desenvolvem suas atividades. Nesse ínterim, *A Lanterna* lança em 1910 uma gravura que se divide em dois quadros: um primeiro, acima, que mostra um grupo de padres curvados de tão magros, ao passo que a cena inferior mostra justamente o contrário, padres obesos e galhofeiros, o texto insere a causa de tamanha discrepância entre as duas cenas. Trata-se, primeiramente, da chegada dos religiosos no Brasil, ao passo que no quadro seguinte a imagem diz respeito a estada deles no país, regada pelo que denominam de "boa vida" (figura 124).

A crítica visual também articulada nas páginas de *A Lanterna* recorreu igualmente à dessacralização corriqueira desses personagens; através de seus desenhos políticos o lado profano da vida desses sujeitos é evidenciado. Tal intento era uma constante, não somente nas imagens, como também em boa parte do conteúdo textual que era veiculado nas páginas da publicação. Em se tratando do custo para produzir e publicar as imagens no início do século XX no Brasil, é relevante considerarmos que os jornais estabeleciam contatos com outros periódicos

do exterior[452] dos quais provavelmente importavam algumas das imagens que circularam aqui. O que nos parece ainda mais evidente é que muitos dos desenhos produzidos no Brasil, sofreram influência de obras de artistas estrangeiros.

Em janeiro de 1905 *L'Assiette au Beurre* veicula uma caricatura que trata justamente da fartura expressa na simbologia do banquete, do qual dois padres desfrutam sem qualquer constrangimento (figura 125), algo muito próximo do que se vê em *A Lanterna* em março de 1910 (figura 126) quando um padre obeso parece se refestelar com o banquete que lhe é ofertado. A legenda menciona a incompatibilidade entre o discurso que é proferido na quaresma, e toda a reflexão que o acompanha acerca do sofrimento de Cristo, e, portanto, do comedimento necessário ao fiel durante este período como homenagem a sua memória, o que se opõe radicalmente à falta de moderação do padre na cena.

A falta de moderação e o pecado da gula são frequentemente trazidos à tona pelas caricaturas, ironizando a deformação do corpo dos padres pelo excesso de gordura em relação a miserabilidade das famílias humildes. A imagem de um padre obeso que atravessa as ruas da cidade empurrando uma espécie de carrinho de mão que sustenta a sua vasta barriga (figura 127), nada mais é do que a expressão de tal distanciamento entre o clérigo e o povo. Tanto é assim, que ao fundo, uma família assiste perplexa as passadas pesadas do padre, que ocupa quase todo o espaço figurativo da cena, em primeiro plano.

Diante da fartura expressa nos ventres largos do clérigo católico vemos paralelamente os signos da avareza. A figura do clérigo desponta nas sátiras que evocam sua mesquinhez já munido de traços grotescos. É dessa maneira que o padre de sorriso largo e assustador dialoga com o coroinha na sacristia da Igreja na figura 128. Rispidamente, ele responde ao auxiliar que a brevidade da missa se deve ao fato de ter sido celebrada por uma quantia irrisória, deixando transparecer seu verdadeiro interesse, que estaria longe de ser o exercício do sacerdócio sem ambições financeiras.

[452] Cf. ANDRADE, Carlos Eduardo Frankiw de. Op. cit. p. 33.

É interessante percebermos o vínculo que é criado pelo desenho político entre os religiosos e a imagem do dinheiro, ou dos cofres, uma aproximação bastante frequente também nas gravuras que se reportavam ao burguês ou ao patrão. Em 1904 *L'Assiette au Beurre* estampa em sua página de abertura uma gravura que associa a figura do clérigo bufão ao cofre de dinheiro (figura 129). À frente do cofre aberto repleto de barras de ouro e sacos de dinheiro, o religioso se satisfaz. A pequena inserção textual que se inscreve aos pés da imagem agrega ainda mais ironiza à cena. Trata-se da fala do personagem que, apontando para pecúlio, em êxtase, diz: "eis aqui a verdadeira luz!", numa clara inversão de valores.

O mesmo ocorre em 1905, quando o jornal de crítica social veicula em suas páginas novamente o mesmo tipo de construção imagética (figura 130). Nela, o padre obeso se projeta para dentro do cofre, se debruçando sobre as moedas de ouro, deixando cair, no seu lado direito, o crucifixo com a imagem do Cristo. É uma troca simbólica que é engendrada através da composição, haja vista a presença de apenas três elementos inanimados: o cofre, o ouro e o crucifixo; fora isso, o único personagem vivo que compõe a cena é o próprio religioso. A legenda evoca novamente o profano, quando sugere através da ironia se tratar de um novo tipo de oração, segundo a qual o padre se ajoelha e reza jurando adorar a um só Deus, que como vemos não é o Deus católico, o qual é simbolicamente desprezado no chão, mais sim o "Deus do capital".

Esses são apenas dois exemplos que ilustram a presença desse tipo de composição antes de sua incidência nos periódicos anticlericais brasileiros. *L'Assiette au Beuure* se consagrou por destinar um espaço verdadeiramente grande ao anticlericalismo, cujos desenhos mais agressivos circularam exatamente entre os anos de 1901 e 1910, conforme pontuam Élisabeth e Michel Dixmier. De acordo com eles:

> 571 caricaturas foram consagradas ao anticlericalismo em *L'Assiette au Beurre,* o que representa em torno de 6% do total dos desenhos, essa proporção é enorme. É bem verdade que o tema foi levantado numa era de paixões incomparáveis; isso nos leva a pensar que o público da revista era particularmente receptivo a estas questões. No entanto, apesar do grande número de desenhos, observou-se que os temas debatidos não eram muito variados: giravam em torno da ode

> à vida do clero; o caráter do sacerdote é completamente estereotipado: gordo, escorregadio, manhoso, escondendo sob suas boas maneiras uma ganância sem limites. O mesmo ocorre com o monge, um fanático de rosto contorcido e irritado (uma reminiscência talvez dos monges da Inquisição) ou ainda no caso das freiras, sempre rabugentas e sádicas.
> Esses estereótipos, vamos encontrá-los em todos os jornais anticlericais da época, a diferença, no entanto, em *L'Assiette au Beurre* é que ele parece colocar um freio aos excessos anticlericais no que diz respeito à vida íntima do clero[453].

No Brasil, o mesmo tipo de composição foi publicada em *A Lanterna* na década de 1910 (figura 131). A imagem traz, no entanto, a referência de que foi inspirada em outra gravura, veiculada, primeiramente, na revista italiana de sátira política *L'Asino,* produzida pelo Partido Socialista Italiano. Isto significa dizer que o trânsito efetuado entre essas imagens não esteve concentrado apenas na França, ele se deu também a partir dos clichês produzidos na Itália, em Portugal, na Espanha, etc. Identificamos essa circularidade através de dois fatores principais: a referência à fonte (quando é feita pelo periódico brasileiro), ou a temática evocada pelo desenho, bem como os seus personagens e a maneira como são apresentados ao público.

No caso em questão, nós vemos novamente a figura do padre obeso, de feições grotescas que parece se satisfazer diante do cofre repleto de sacos de dinheiro. No entanto, nesta gravura, os sacos de dinheiro ao invés de contarem com inscrições que denunciam o montante, apresentam nomes, possivelmente dos fiéis que contribuíam regularmente com o dízimo. Na legenda, encontramos o complemento da sátira, quando a mesma diz: "o ensino da pobreza... dos outros", sugerindo ao leitor que os dividendos obtidos pelos padres são utilizados em benefício próprio, a notar pelo aspecto faustoso do mesmo na imagem.

Em 1934, novamente essa composição é evocada em *A Lanterna*, contando, entrementes, com outros elementos que conferem novos sentidos à cena figurada (figura 132). Nesta feita, a cena parece se desenrolar no Vaticano e não no Brasil, como se dá a entender na maior parte das imagens reproduzidas em periódicos de caráter anticlerical brasileiros. O plano de fundo conta apenas com a imagem do

[453] DIXMIER, Élisabeth et Michel. Op. cit. pp. 97-98. [Tradução da autora].

Cristo crucificado, ao passo que uma pequena porta se afigura às costas do religioso. Este parece contabilizar, acompanhado por uma ajudante (possivelmente uma freira), a quantia de moedas de ouro contida no pequeno cofre aberto em suas mãos.

A fartura expressa pelos corpos de ambos os personagens dispostos em primeiro plano, assim como pelo ouro que não cabe no cofre e se espalha sobre a mesa, contrasta com o fundo negro do qual emerge apenas a figura magra do Cristo na cruz. A imagem suscita através desse jogo de antíteses visuais, um confronto entre o passado e o presente da Igreja Católica, entre o discurso e a prática, entre o que é professado e o que é mantido em sigilo na suposta penumbra do Vaticano. Ao mesmo tempo, a tristeza da imagem ao fundo, também se choca à satisfação da figura feminina que enche as mãos de dinheiro logo à frente. O complemento textual, por sua vez, sugere que tal “balanço” promovido dentro do Vaticano não gera estranhamento algum diante da realidade da Igreja que se projeta na América.

A suntuosidade que vemos, na figura dos corpos bem nutridos e no ouro derramado sobre a mesa e que transborda entre as mãos dos personagens, em oposição à figura do Cristo magro e cabisbaixo na cruz (uma imagem de sofrimento), também é evocada no desenho político de imprensa através da oposição entre a suntuosidade da figura do Papa e a condição de miséria e desespero do povo, como bem podemos observar na gravura publicada no *L’Assiette au Beurre* no início do século (figura 133).

O Papa, figurado com feições magras e bastante envelhecido, parece representar Leão XIII, morto em 1903, exatamente o ano no qual a imagem é publicada na página de abertura do jornal de crítica social francês. À direita da cena, vemos uma gigantesca imagem do Pontífice, que parece estar fazendo um sermão ao povo. Além da luxuosa coroa ornada com pedras preciosas e ouro, o Papa porta ainda um anel majestoso cujo brilho se projeta em direção ao céu sob a cabeça da multidão de desvalidos apresentada em tamanho bem menor que o religioso, e que cobre toda a base da composição.

A gravura em questão é assinada por Juan Gris, um pintor, escultor e ilustrador espanhol que viveu e desenvolveu boa parte de seu trabalho na França e que, após alguns anos de atividade como ilustrador, se lançou profundamente na pintura, tendo seu trabalho reconhecido mais precisamente pela forte influência cubista alguns anos mais tarde[454]. O desenho, para além dos aspectos formais, parece se apropriar de uma composição, outrora utilizada em sentido inverso. Os raios de luz que não raras vezes figuravam o plano de fundo das cenas, antes simbolizando a aurora de um novo tempo para a classe trabalhadora, aparecem aqui como a luz falsa, que guia a multidão para uma saga alienante. Lançados ao chão, com expressão de melancolia e aflição, a multidão que escuta o Papa e que se coloca sob sua "condução" parece compor um exército de almas já sem vida. A luz que deveria guiá-los em direção aos novo tempos, aqui se apresenta com efeito contrário, ela parece cegar a multidão, que se esquiva dos seus raios.

A metáfora é clara, faz alusão à cegueira política e social fomentada pelo discurso da Igreja Católica, cuja opulência de poucos se opõe à miséria, à degradação e ao sofrimento de muitos. Esta gravura publicada em 1903, sintetiza o conjunto de elementos e as estratégias figurativas utilizadas pela imprensa de viés anticlerical para desmantelar o discurso da Igreja que pregava a igualdade entre os homens e a recompensa ao trabalho árduo efetuado na Terra por homens e mulheres humildes no Reino do Céu. Em contrapartida, as gravuras evocam o tempo inteiro a relação de desacordo a essa promessa através da aproximação de padres e religiosos, de elementos que remetem à fartura, a opulência, mas, especialmente, à hipocrisia.

4.1.1. A animalização por transposição ou por aproximação figurativa

[454] Juan Gris é o pseudônimo adotado por Jose Victorio Gonzalez, que deixa Madri em 1906 com destino a Paris, onde se instala num ateliê próximo do compatriota Picasso. Durante esse período inicial, o artista vive, principalmente, das ilustrações produzidas para jornais. Em janeiro de 1912 ocorre em Paris (Montmartre), a primeira exposição de suas pinturas, que já se inscrevem numa perspectiva cubista, a qual lhe rendeu maior reconhecimento. Cf. **Catalogue Les Années Cubistes**, Collections du Centre Georges Pompidou, Musée national de l'art moderne et du Musée d'art moderne de Lille Métropole, 18 mars – 18 juillet 1999. Dossier de Presse: Centre Georges Pompidou. 05.02.1999. p. 10. Disponível em: https://www.centrepompidou.fr/media/document/f4/5c/f45c98efb5c4adb3b0edf71526edd37f/normal.pdf

O segundo recurso, próprio da caricatura, que é usualmente utilizado por esses artistas é a animalização, ela pode atuar a partir de duas formas distintas. A primeira delas ocorre quando o artista fragmenta o personagem fisicamente, retirando dele alguns atributos e conferindo outros, de forma que partes do corpo desse personagem sejam transpostas para o corpo de um animal. Nesse sentido, a figura – antes humana – têm parte de sua identidade visual vinculada ao próprio animal ao qual tem características atribuídas. A segunda forma é a aproximação, nesta opção o artista aproxima por afinidade de gestos, ações ou instintos, a figura humana do animal ao qual deseja criar uma afinidade visual.

> A analogia animalesca constitui, portanto, no espaço da charge, um discurso violento, que suscita o cômico pelo desenvolvimento de uma simbologia contida na combinação de uma figura política precisa e de um determinado animal. Além disso, em geral, esta associação e esta regressão referem-se à bestialidade, à selvageria e à brutalidade instintiva. Se trata igualmente de um desejo exacerbado de reduzir um político, um ato, uma decisão ou atitude à meros comportamentos "animalescos, bestializados" desenvolvidos em virtude de determinismos biológicos. A caricatura tenta, assim, estabelecer a supremacia do instinto, pela hereditariedade entre homem e animal, para justificar certas realizações na política. Por esta razão, não é mais necessário, evidentemente, buscar uma explicação racional e lógica para certos atos, já que a razão aqui não nos basta. A convicção de que proclama a caricatura, passa por uma fratura do corpo, do indivíduo e de sua alma[455].

Ambos os casos foram utilizados com frequência na construção da imagem do clérigo enquanto inimigo. Neste aspecto, podemos ainda considerar uma terceira estratégia utilizada para criar a aproximação do personagem com o animal; trata-se da incorporação à cena de elementos externos aos personagens, que dizem respeito ao espaço figurativo, ao cenário no qual a cena se desenvolve. Nessa direção, um espaço socialmente conferido a um animal, poderá abrigar um religioso, causando no observador uma analogia visual que recorre a uma construção social de espaços humanos e não humanos.

A animalização pode ser identificada já em 1911 nas páginas de *A Lanterna* (figura 134). Nesta primeira aparição, entretanto, a figura do padre não é

[455] TILLIER, Bertrand. **La Republicature : la caricature politique en France 1870-1914.** Op. cit. p. 88. [Tradução da autora].

rigorosamente associada a um animal determinado. Trata-se de uma figura de feições deformadas, que mescla características que podem remontar às definições inseridas no complemento textual que acompanha a imagem, mas que não são claramente identificadas num primeiro olhar. O texto faz menção a um “bicho, que a zoologia ainda não definiu e que é aparentado com as famílias de paquidermes, dos répteis e dos antropófagos”.

De fato, a criatura figurada tem porte agigantado e pelo próprio peso do corpo aparenta não ter grande destreza, o que o aproximaria dos seres descritos na primeira categoria: os paquidermes; todavia, não há elementos que o aproximem fisicamente de um réptil. A antropofagia, por sua vez, é claramente identificada pela enorme boca que se abre e pelos olhos que fitam os pequenos seres humanos que se colocam em movimento aos seus pés, tentando fugir de suas enormes mãos, que alcançam alguns desses personagens, sugerindo que as figuras humanas seriam devoradas pela criatura animalesca.

É interessante, percebermos como, apesar de todas as deformações e fragmentações corporais associadas ao personagem, ainda é possível lhe identificar como sendo um padre. A caricatura trabalha justamente com essa quebra em meio a permanências visuais, as quais transformam o personagem sem que com isso ele se torne irreconhecível pelo espectador.

Esta primeira incidência, no entanto, se diferencia da segunda, veiculada na mesma publicação, também no ano de 1911 (figura 135). Este desenho, traz justamente a fragmentação dos corpos dos padres, através da transposição de partes do corpo de um macaco. A imagem ainda age por aproximação, na medida em que insere um macaco entre dois padres, dando a ver ao espectador os atributos que lhes são equivalentes. A imagem recorre a uma série de ações por parte dos personagens para desnudar a semelhança entre ambos. Ao mesmo tempo em que o macaco encara um dos religiosos nos olhos, este retira o chapéu que poderia lhe esconder parte do rosto, ficando evidente a semelhança entre ele e o animal.

As feições faciais entre os três personagens figurados na cena são idênticas, embora a transposição se inscreva também no domínio da sátira, como

constantemente o faz a caricatura política. A atenção do olhar do espectador não se dirige apenas ao rosto dos personagens, mas também ao traseiro do macaco, cujos traços são exatamente iguais à falha de cabelos revelada na cabeça dos clérigos. Há ainda uma analogia entre a cabeça (o pensamento), e à própria capacidade de gerar ideias dos seres humanos – particularmente no que concerne aos religiosos – e a parte pouco nobre do corpo do animal, da qual nada de útil se produziria. A aproximação do desenho político de imprensa à sátira que se vale de conteúdos relacionados à escatologia, nutre uma relação muito próxima com a censura da linguagem, na medida em que a imagem sugere ao observador aquilo que não pode ser dito.

> As situações escatológicas de caráter íntimo nas quais os personagens visados são desnudados, se tornam cômicas a partir do momento em que são expostas publicamente. Ao mesmo tempo, metáforas escatológicas e que evocam excrementos, pela sua virulência e pela sua violência, são substitutos verbais para a defecação, uma vez que podem cobrir o inimigo com insultos e assimilar ao seu corpo à matéria fecal ou fazê-lo desaparecer sob os excrementos[456].

No exemplo analisado, todavia, a abordagem imposta pelo artista insinua, mais do que de fato apresenta, sem que com isso a sátira esteja desprovida de acidez e violência. Há ainda um outro elemento que deve ser analisado nessa imagem: a legenda. É ela que complementa e que projeta no desenho mais um debate quando inscreve a seguinte observação: “os que negam a paternidade do macaco”. O pequeno conteúdo textual discorre acerca da teoria creacionista defendida pela Igreja *versus* o evolucionismo sustentado pelo pensamento racionalista e científico. A imagem, portanto, se auto proclama a reveladora da “verdade” contida no seio desse embate existencial, na medida em que apresenta de forma cômica as semelhanças entre o homem e o animal, justificando uma possível descendência do primeiro em relação ao segundo. Ao mesmo tempo, ela zomba da evolução do homem, quando associa as cabeças dos personagens ao traseiro do animal, sugerindo uma “evolução” não muito positiva.

[456] Ibid. p. 113. [Tradução da autora].

Essa mesma imagem circulou nas páginas de *A Lanterna* também na década de 1930 (figura 136); a única diferença entre ambas é o complemento textual, que nessa segunda aparição, apesar de evocar ainda a contenda entre creacionismo *verus* evolucionismo, inverte o sentido da oração, ironizando a posição da Igreja, a qual negaria a descendência do homem em relação aos símios. É interessante ver como essa mesma imagem, é capaz de inverter, de transpor, não apenas os atributos físicos dos personagens, mas suas atitudes.

Os três personagens da cena se encontram sobre a mesa. O macaco, por sua vez, se instala sobre os livros e o chapéu de um dos padres, ele parece sorrir para o religioso ao reconhecer parte de seus traços físicos no homem, ao mesmo tempo em que apoia a mão no ombro do mesmo como se fosse iniciar um diálogo e o solicitasse um momento de atenção. O religioso figurado à esquerda, parece indiferente à cena, completamente alienado ao que se passa; assim, é justamente o macaco que une os três personagens, através do apoio que projeta sobre o braço esquerdo em contato com o braço direito do padre, ou seja, é o ser “pouco evoluído” que cria a unidade da composição. A escolha pelo macaco não é atoa, na medida em que:

> A escolha do animal está sugestionada por múltiplas motivações: o macaco é um animal próximo ao homem, a origem geográfica do primata faz referência direta ao escândalo; a denominação corrente do animal se refere ao vocabulário do antissemitismo, bem como a agilidade do dito macaco e sua faculdade de escapar de maus passos. A fisionomia mesma do indivíduo, é frequentemente a origem da escolha pelo animal[457].

A aproximação de corpos humanos e animais não esteve apenas restrita à imagem dos símios, ela atuou também a partir da figura do porco. Em imagem publicada nas páginas de *A Lanterna* em 1934 (figura 137), o padre é apresentado em posição idêntica ao animal. O desenho parece articular um comparativo de formas e de gestos entre os dois, na medida em que o religioso gordo, projeta seu rosto para frente como se fosse fuçar na lama, tal qual um porco. As pernas e braços curtos complementam o conjunto de atributos aproximativos entre ambos os

[457] Ibid. p. 86. [Tradução da autora].

personagens. O movimento dos pés do padre é figurado de maneira idêntica ao movimento do pequeno rabo do animal que bate no solo.

Para além dos elementos físicos que os aproximam na gravura em questão, há que se levar conta também os atributos simbólicos que se colocam como ausências figurativas, mas que são constantemente evocados por esse tipo de sátira. O porco é um animal que vive em meio à sujeira e que, portanto, emana um odor bastante desagradável. O ambiente fétido no qual se desenvolve, somado a sua condição de completa irracionalidade o torna um personagem com uma forte conotação negativa associada. Assim, a aproximação com o porco não pode, senão, evocar a presença do desagradável, do desconfortável, do excesso. A apropriação do porco pelo universo imagético remonta à Idade Média e se inscreve, justamente, nessa conjuntura de afinidade com aquilo que é desprezível:

> Desde o medievo, no conjunto referente ao bestiário animal ou monstruoso, o porco é uma figura permanente, sempre evocado em texto e fábulas, em panfletos e imagens. Muito cedo, por volta do século XIII, na Europa Central, o porco é um insulto usado pelos textos. Reduzido à categoria de um animal medíocre, vil, brutal e desagradável ganancioso, frequentemente envolvido em testes com animais na Idade Média, o porco é o animal mais próximo do ser humano, de um ponto de vista biológico. É um objeto de estudo em anatomia quando a dissecação humana era ainda proibida. Poderíamos, portanto, pensar, tendo em conta esta situação, sobre as razões que incitam o uso de nomes de animais conhecidos, como injúrias. Claude Lévi-Strauss e Edmund Leach trouxeram algumas respostas. O primeiro demonstrou que os nomes próprios e a denominação familiar, conhecida, surgem sensivelmente no mesmo momento que os nomes de espécies (animais, vegetais...) em uma preocupação com a classificação. É, portanto, uma manifestação da consciência coletiva, dentro de uma determinada sociedade humana. O segundo colocou em voga a hipótese cativante, segundo a qual a escolha de nomes de animais conhecidos, familiares, tais como insultos teria sido motivada por um desejo de rejeição, exclusão e distanciamento[458].

É interessante observarmos como a sátira política contida nessas imagens se apodera até mesmo da sistematização utilizada pelas artes plásticas nos estudos desenvolvidos acerca dos corpos, feições, gestos dos seres vivos para criar as suas próprias associações e lançá-las ao olhar crítico do espectador. A figura 137 é um

[458] Ibid. p. 98. [Tradução da autora].

exemplo disto. Dispostos em meio a um fundo branco as duas imagens nos propõem nada além do que um exercício de comparação entre si. Os recursos utilizados para a apresentação dos dois personagens é visivelmente aquele em que os dois elementos são deslocados do tempo e do espaço e lançados no “vazio” para a análise detalhada daquilo que os compõe, através de um contínuo fracionamento[459].

A associação entre clérigos e porcos ganha evidência em outro desenho político, esse veiculado em *A Lanterna* no ano de 1935 (figura 138). A imagem apresenta uma espécie de engenhoca que parece funcionar através de um grande forno. O padre insere, no imenso duto disposto à esquerda da construção, os porcos; o que vemos então sair pela porta dianteira do engenho é um préstito de padres com expressão galhofeira. À esquerda da composição, quase fora do enquadramento da cena, vemos um dos porcos olhando o resultado de tal mecanismo transformador, aguardando a sua vez de ser lançado ao “forno de metamorfoses”.

O complemento textual explica, de certa maneira, o funcionamento do sistema, quando sugere que o mesmo oferece uma grande vantagem: ele pode ser aplicado em sentido contrário, transformando padres em porcos. Aqui a fragmentação dos corpos não se faz aparente, o caricaturista não trabalha com a transposição física dos personagens de forma direta. O que vemos é muito mais uma proposição que sugere uma aproximação entre ambos. A transposição de uma figura sobre a outra através da assimilação de atributos animalescos que recaem sobre a estrutura física dos padres, não é apresentada. A lógica do desenho se inscreve muito mais numa metamorfose que tem como objetivo aproximar simbolicamente os clérigos dos suínos.

Atentando para os detalhes podemos observar que o porco disposto à esquerda tem um olhar, que se projeta sobre o séquito de padres, muito mais

[459] Um exemplo recente desse tipo de estudo é a dissertação de mestrado em anatomia artística de Elias, na qual o autor analisa exatamente a construção de gestos e expressões faciais, sobretudo, na arte pública portuguesa. Cf. ELIAS, Frederico Reis. **A mímica do rosto na arte: a sua importância na representação e interpretação artística.** Universidade de Lisboa, 2014. (Dissertação de mestrado em Anatomia Artística).

humanizado. Os religiosos saem da máquina como se constituíssem uma vara acéfala, na qual não se distinguem entre si em termos de gestos ou postura, na medida em que todos parecem muito alegres com o processo forjado pela engenhoca fantástica.

Esse tipo de composição, que sugere a completa uniformidade de posturas dos personagens entre si os destituindo de racionalidade e lhes atribuindo o impulso coletivo dos seres irracionais, já estava presente em 1902 nas páginas de *L'Assiette au Beurre* (figura 139). Nesta gravura, o artista dispõe em duas fileiras paralelas padres e patos, ambos caminham na mesma direção em linha reta, sendo que o mais interessante é perceber como a aproximação entre ambos também se estabelece na vontade impressa pelo artista em não detalhar as fisionomias dos personagens, o que nos é apresentado nos dois casos são as silhuetas dos personagens.

A síntese visual dessas duas associações figurativas que transitavam no imaginário popular, tendo em vista a difusão dessas fórmulas visuais parece ter sido aplicada na gravura veiculada em *A Lanterna* e 1911 (figura 140). A imagem insere o padre obeso entre um porco, um pato e um burro, no que parece ser o jardim de uma casa. A legenda diz: "Deus os cria e eles se juntam..." sugerindo ao leitor uma integração metafórica entre as três espécies de animais e o religioso, que se encontra no centro da composição e que parece bem confortável na cenário no qual está inserido.

A associação de clérigos as mais diversas espécies animais – haja vista a preferência notória por alguns – se inscreve ainda no terreno da violência, da falta de amabilidade e na agressividade, instintos que precisariam ser contidos. A irracionalidade animalesca é outra característica invertida para trazer à tona a necessidade de contenção dessa Instituição representada nas imagens pela presença usual dos religiosos. À vista disso, a caricatura veiculada em 1910 nas páginas de *A Lanterna* (figura 141), inicia a incorporação gradual do grotesco à figura do clérigo. A imagem apresenta uma cena fantástica na qual o padre, enjaulado e acorrentado no que nos parece ser um zoológico, brada raivoso contra as grades que o cercam. A inscrição: "perigoso", indica se tratar de uma criatura

violenta, ao passo que os demais animais assistem libertos a cena bizarra arranjada pela figura do padre colérico.

Um pequeno macaco desenvolve o papel de “mestre de cerimônias”, na medida em que apresenta o “espetáculo” de fúria executado pelo padre dentro da jaula. A girafa, o elefante, o canguru, o hipopótamo, e os outros animais assistem de forma comedida, sentados no banco disposto à frente da jaula, a apresentação da criatura ameaçadora. O padre, descabelado e com olhos e dentes proeminentes, se distancia da figura humana pela forma com que é representado, se assemelhando, em parte, a uma criatura monstruosa. A legenda acrescenta o que seria a fala do macaco perguntando aos leitores da publicação se estes estariam verdadeiramente certos de que aquela criatura presa, de fato, seria um animal. Com isso, a inserção do grotesco na perspectiva de figuração dos representantes da Igreja anuncia uma outra categoria na qual esses artistas trabalham para construir as deformações necessárias, no sentido de projetar sobre esses personagens um outro repertório de códigos negativos e sombrios.

4.1.2. Os monstros clericais: a inserção do grotesco entre o cômico e o sombrio

O processo de animalização e fragmentação dos corpos foi, sem dúvida, um forte recurso utilizado pela caricatura anticlerical no sentido de construir a imagem do inimigo, seu uso foi tão profundamente explorado por esses artistas que nos parece praticamente impossível identificar até que ponto a animalização abre espaço para a inserção do grotesco no desenho político de imprensa. Assim, preferimos pensar em termos de associações e permanências, deixando de lado as rupturas determinantes de espaços e limites nos quais esses recursos artísticos se faziam visíveis.

O primeiro movimento no qual identificamos mais propriamente a presença do grotesco na caricatura anticlerical brasileira se dá justamente através da animalização do personagem tomado pela caricatura como alvo de críticas ferinas. Mas não apenas isso, há nessa primeira incidência uma espécie de abertura inaugural que enseja as subsequentes. Se trata de uma imagem que toma como

inspiração as pinturas icônicas do indianismo brasileiro tais como: Moema, de Victor Meirelles (figura 142) e O Último Tamoio de Rodolfo Amoedo (figura 143) cujo vínculo estreito com a literatura, notadamente através do mito do “bom selvagem”, ganhou destaque no romantismo do século XIX no Brasil, quando a independência do país se avultou como o grande referencial nacionalista para as artes.

A caricatura veiculada em *A Lanterna* em 1910 (figura 144), se apropria do conjunto de elementos que evocam o caráter nacional das obras para os lançar ao espectador, ressignificados e ancorados numa abordagem inversa. A gravura se apodera do conteúdo visual das duas pinturas e lança para o espectador uma adaptação que mistura elementos de ambas as obras. No desenho político, sem autoria identificada, vemos a imagem de uma índia desfalecida sobre os rochedos à beira do mar. A personagem disposta em primeiro plano em escala grande, apresenta características andróginas, a notar pela estrutura muscular de seu corpo acentuada, os ombros largos e os braços bem definidos, bem como pelas mãos bastante masculinizadas.

Com o sexo coberto por um cinto de penas, o elemento que mais fortemente denuncia o gênero da personagem são os seios fartos e desnudos. Os cabelos, aparentemente curtos se misturam às penas do cocar que a personagem ostenta na cabeça, a mão direita descansa sob o seio direito como que o escondendo, ao passo que o esquerdo alimenta uma criatura bestial gigantesca, cujo corpo se assemelha ao de um morcego. O adereço da cabeça, a cor negra e as feições do rosto, esta evocada por inúmeros estereótipos, acabam por identificar a fisionomia de um clérigo. O complemento textual chama a atenção do leitor para o fato de que o país se encontra adormecido diante da atuação da Igreja e que o mesmo deve despertar antes que seja demasiadamente tarde.

Não é apenas pelos atributos andróginos da personagem que identificamos um vínculo estreito entre a gravura e as pinturas de Meirelles e Amoedo, no sentido de que a síntese visual pelo desenho possivelmente uniu os corpos de Moema e do Último Tamoio para a construção desta alegoria do Brasil. Há também uma semelhança muito grande acerca da construção da silhueta da paisagem desenhada a partir das imensas asas de morcego que a cobrem parcialmente, assim como a

relação do religioso com a alegoria, que certamente foi inspirada na obra de Amoedo. De acordo com a análise de Batista, a personagem Moema incarna os valores de um corpo estético-político, no qual o corpo idealizado da indígena se transforma num monumento histórico[460]. Assim a autora descreve a personagem:

> Deitada de costas na praia, numa baía larga e curvilínea com vegetação em volta. O sinuoso corpo nu monumental na areia ainda é circunscrito por leves ondas do mar, o quadril e as pernas elevadas acima de um rochedo provocando uma leve torsão do corpo numa forma que lembra a sinuosa "linha da beleza". Um braço está no raso da água e o outro em cima da barriga e um cinto de plumas sobre seu sexo. Lançada à terra os cabelos estão espalhados cenograficamente e se misturam com a água e a areia formando uma auréola preta. [...] Com os olhos fechados, o rosto de Moema com suave impressão ilumina e realça os traços exóticos da boca. O corpo igual a estátua clássica de Vênus recebe luzes nos seios, na barriga e nas coxas, enfatizando os atributos da feminilidade[461].

No concernente à obra de Amoedo, a autora estende sua análise para a relação de afeto que o artista imprimiu sobre o encontro do monge com o tamoio, descrevendo o último a partir da paisagem na qual foi representado pictoricamente. Em suas palavras:

> O tamoio diante de uma paisagem de rochedos é sustentado e levemente levantado por um monge de hábito franciscano. Observa-se um corpo forte e musculoso, o torso robusto e as coxas grossas, as pernas abertas, vestido com uma araçoia que lhe cobre ao mesmo tempo que contorna a genitália. O monge olha atenciosamente o rosto do índio que de boca semiaberta, olhos fechados e cabelos molhados parece ter dado seu último suspiro[462]

A figura cordial e afetuosa do monge presente na obra de Amoedo parece ter sido substituída pela figura bestial do "padre-morcego", cuja imagem do corpo indígena desfalecido pode ser também atribuída à falta de energia física da personagem, na medida em que a besta lhe suga pelo seio a força. A sátira política explora o caráter parasitário da instituição religiosa no Brasil, questão levantada em inúmeras caricaturas da época. A associação do padre à figura monstruosa do

---

[460] BATISTA, Stephanie Dahn. **O corpo falante: as inscrições discursivas do corpo na pintura acadêmica brasileira do século XIX.** Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2011. p. 202. (Tese de doutorado em História).
[461] Ibid. pp. 200-201.
[462] Ibid. pp. 218-219.

morcego também é evocada através da vinculação do personagem a doenças, como foi o caso da gravura veiculada em *A Lanterna* no ano de 1914 (figura 145).

Na imagem em questão, uma criatura monstruosa construída através do hibridismo entre o padre e o morcego sobrevoa o que parece ser um pequeno vilarejo. Sobre a Igreja que figura ao fundo da cena podemos observar mais três personagens iguais ao que aparece em primeiro plano. O complemento textual da gravura atribui às criaturas monstruosas o que chamam de “peste negra”, estabelecendo uma relação com a peste amarela, causadora de mortes. Segundo o texto, enquanto a peste amarela mata, a “peste negra” envenena o espírito. Ou seja, a imagem dos padres é associada a uma patologia social, não é atoa que a mensagem pede a atenção do governo, no sentido de conter o avanço de tal “espécie”.

O morcego parece ser um animal bastante adaptável a esse tipo de analogia metafórica, na medida em que é uma espécie de mamífero bastante peculiar, já que tem a capacidade de voar. Isso o confere uma simbologia bastante forte referente à facilidade de se fazer presente, mesmo nos pontos mais longínquos e de difícil acesso. Além disso, o morcego se alimenta de sangue, vive num ambiente sombrio e seu corpo possui uma coloração bastante escurecida que é facilmente associável ao hábito dos clérigos, já que através dos movimentos dos braços a vestimenta se abre acompanhando os membros; a sátira anticlerical soube muito bem se utilizar de tal semelhança.

A inserção do grotesco no desenho de imprensa anticlerical alcança ainda a criação de monstros que misturam características de figuras mitológicas, tal como a hidra, já presentes no imaginário popular. Tal criatura é geralmente associada aos personagens que a sátira tenciona atingir. Um exemplo disso, é o chamado “monstro clerical” que compõe parte da cena presente na gravura veiculada em *A Lanterna* no ano de 1911 (figura 146). Uma criatura de aspecto negro, cuja base do corpo se assemelha a de um grande escorpião apresenta em sua cauda uma ramificação de quatro cabeças, todas de clérigos. O personagem ocupa o canto direito do espaço cênico, ao passo que à esquerda vemos uma mãe abraçada ao casal de filhos pequenos apontando para a fera e alertando sobre o perigo da mesma. As crianças,

assustadas, parecem se esconder entre o colo da mãe no desejo de se proteger da besta que lhes desfere olhares perturbadores.

Há na imagem em questão novamente a utilização da antítese visual para intensificar a diferença entre os dois grupos de personagens e que não se restringe apenas à definição de espaços contrários. Nota-se a presença de uma oposição clara entre o belo e o feio, na medida em que a família esbelta e bem alinhada se vê diante da criatura horripilante, de cuja boca escorre uma baba espessa e repulsiva. Todavia, precisamos considerar que o feio não se constrói apenas em oposição aos cânones que definem o belo, na medida em que "se retiramos do belo um traço positivo que o constitui como tal (por exemplo a proporção e a harmonia), não produzimos automaticamente o feio[463]". Portanto, quando falamos de tal oposição entre os dois grupos de personagens, nos referimos mais propriamente à evidência do grotesco na cena; esse "tipo de criação que às vezes se confunde com as manifestações fantasiosas da imaginação e que quase sempre nos faz rir[464]".

Outro ponto importante e que diz respeito a essa gravura especificamente, é o histórico de sua circulação no Brasil. A mesma foi veiculada nas páginas do jornal anticlerical *Lúcifer* em setembro de 1907, o qual circulou em Porto Alegre até 1911 e cuja redação recebia exemplares de *A Lanterna*, conforme pontuou Poletto[465]. Com isso, é valido salientar que esse trânsito de imagens não se deu apenas para além das fronteiras nacionais, mas também dentro do próprio Brasil, através dos contatos efetuados a partir de militantes ou de editores dessas publicações. A legenda que acompanha as imagens, apesar de sofrer algumas alterações em *A Lanterna*, preserva, em síntese, a mesma mensagem: o alerta às crianças quanto ao perigo do monstro que se avizinha.

É interessante percebermos novamente o papel da mulher, próxima aos filhos, prevendo o perigo da aproximação com a criatura assombrosa. Como discutimos anteriormente, no concernente ao perfil figurativo atribuído à família, à

---

[463] SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco.** Rio de Janeiro: Mauad, 2002. p. 19.
[464] Idem.
[465] POLETTO, Caroline. **Tão perto ou tan lejos? Caricaturas e contos na imprensa libertária e anticlerical de Porto Alegre e de Buenos Aires, 1897-1916.** São Leopoldo, Unisinos, 2001. (Dissertação de mestrado em História). p. 173.

mulher, o homem e às crianças em relação o Mundo do Trabalho, vemos aqui a persistência dessa presença da mulher como a "porta de entrada da influência religiosa na família[466]", tendo em vista que ela ocupa a proeminência dentro do lar ensinando as primeiras lições aos filhos.

O monstro clerical, assume ainda uma outra imagem recorrente no desenho político de imprensa, a árvore (figura 147). Porém, a árvore apresentada difere bastante daquela que vimos até o momento. Nessa, encontramos uma fisionomia grotesca, olhos proeminentes, uma boca desproporcional com grandes dentes e orelhas pontudas. Além disso, a criatura possui uma cauda o que denuncia o caráter híbrido entre o humano, o vegetal e o animal, em termos de composição física do personagem. Há, apesar disso, a presença das inscrições textuais que cobrem os galhos e as ramificações do corpo do personagem e que lançam sob o observador uma série de valores negativos misturados a instituições que acabam sendo associadas a esses valores por fazerem parte do mesmo "corpo".

Outra relação bastante pertinente é a que se inscreve no âmbito da linguagem presente no complemento textual. A gravura é seguida por um poema assinado por Raymundo Reis, nele o autor descreve o personagem figurado, alertando sobre seu potencial de destruição e seu caráter parasitário, quando diz se tratar de "uma árvore peçonhenta, que suga toda a seiva à pobre humanidade, de seus frutos de sangue e lodo se alimenta, a hidra da perversão, do roubo e da falsidade" [467]. É possível perceber que, apesar de se tratar de uma criatura completamente diferente das que vimos até agora, no que diz respeito, sobretudo, às referências animalescas ou grotescas ao clero, o texto evoca ainda a presença de características de outros personagens já evocados pela caricatura política como o morcego, por exemplo, além da aproximação com o parasita, recorrente, principalmente, quando o anticlericalismo opta por trabalhar com a opulência da Instituição clerical em face à miséria generalizada do povo.

Há que se considerar ainda que não apenas as fórmulas visuais, como também as inscrições textuais que complementam as imagens jogam com a opinião

[466] Ibid. p. 172.
[467] REIS, Raymundo. Sem título, In: **A Lanterna**, ano 10, nº 102, 02.09.1911. p. 1.

pública a todo o instante, já que esta é uma característica essencial da caricatura política, cujo vigor de sua efemeridade também é construído na reverberação sobre público e na relação que com ele é criada no momento de sua circulação. De acordo com Lethève:

> A caricatura é um espelho bastante seguro das reações da opinião pública, que são dirigidas pelo governo ou sistematicamente hostis a ele. Com diferentes graus de habilidade, de acordo com o talento do artista, uma caricatura resume o que pensa, num dado momento, pelo menos, uma minoria ativa. Pois um cartunista satírico não pode estar isolado[468].

Não há um limite claro aos recursos e fórmulas utilizadas para construção desses personagens grotescos, pois essa é uma característica essencial da própria maneira com a qual ele se expressa, na medida em que ele funciona por uma catástrofe que se realiza por meio de uma mutação brusca, da quebra de uma forma canônica, uma deformação inesperada na qual não há conciliação, o que explica o predomínio do horror e do nojo sobre o espanto e o riso[469].

Os personagens grotescos não ficaram restritos ao uso de referências visuais que remetiam a animais; o sombrio foi igualmente evocado pelas imagens críticas ao clero. Duas imagens idênticas com legendas diferenciadas circularam respectivamente em 1912 e 1933 em *A Lanterna* (figuras 148 e 149), trazendo à luz essa espécie de criatura que parece ter saído de um pesadelo. Com o rosto claramente distorcido, garras afiadas, dentes pontiagudos e um olhar disforme, tal criatura encara o observador sob um caixão onde encontramos a inscrição “verdade”. O monstro, veste nas duas imagens o hábito negro fazendo referência ao traje tradicional dos religiosos e identificando o personagem. Ambas as legendas tratam das mentiras e tramoias que permeariam a Igreja, apresentando os personagens como guardiões fúnebres das “verdades” encobertas pela Igreja.

O universo sombrio de onde advém a morte, particularmente no desenho político de imprensa, e que dialoga de alguma forma com o feio e o grotesco, evoca corriqueiramente elementos que expõem ao espectador a deterioração, a

[468] LETHÈVE, Jacques. **La Caricature Sous la IIIe République.** Op. cit. p. 65.
[469] SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. Op. cit. p. 25.

decomposição dos corpos humanos. São frequentes na caricatura política, principalmente na anticlerical, a presença de personagens que participam da cena sem vida, imagens da morte que atuam sobre o mundo dos vivos. Segundo Umberto Eco:

> Este tema era particularmente sensível nos séculos medievais (mas também depois) porque, em épocas nas quais a vida era mais breve que a nossa, em que se morria mais facilmente, vítima de pestilências e da escassez, e se vivia em um estado de guerra quase permanente, a morte aparecia como uma presença ineliminável – muito mais do que acontece em nossos dias, quando, vendendo modelos de juventude e formosura, fazemos todos os esforços para esquecê-la, ocultá-la, relegá-la aos cemitérios, nomeá-la apenas através de perífrases ou exorcizá-la reduzindo-a a um simples elemento de espetáculo, graças ao qual é possível esquecer a própria morte para divertir-se com a dos outros[470].

Não é sem razão que a caricatura anticlerical associou, não raras vezes, a imagem desses corpos já sem vida a doenças graves que marcavam o imaginário popular, como foi o caso da peste amarela, por exemplo. *L'Assiette au Beurre*, se utilizou nitidamente desse mesmo recurso, que consistiu em representar padres sob a forma de figuras macabras, esqueléticas verdadeiros esqueletos que se escondiam sob o hábito negro. Em 1902 (figura 150), o desenho aproxima a criatura horripilante de duas crianças que parecem estar recebendo a "benção" do personagem, ao passo que a cena não se desenvolve num cenário sombrio, mas num vilarejo com grande incidência de luz. Ao mesmo tempo, as crianças não demonstram qualquer reação de medo ou estranhamento diante do ser abominável que lhes fala, o que nos leva a crer que a verdadeira imagem, a essência do padre, é revelada ao espectador, mas não é desvelada às duas crianças.

No Brasil, *A Lanterna* publica em 1911 (figura 151), uma gravura que traz dois seres esqueléticos se encarando, como se travassem um diálogo, ambos vestem o hábito negro. Porém, aqui, o que vemos é a vinculação da imagem dos personagens à doença, a peste. A legenda cria a metáfora necessária para que a cena se complete, na medida em que relaciona os dois personagens a um problema social,

[470] ECO, Umberto. Op. cit. p. 62.

ao dizer que a presença da Igreja em toda parte e de forma constante é o mal que assusta a população.

A ausência de vida também pode ser observada na imagem publicada em 1934 no jornal *A Lanterna* (figura 152). Nela, vemos um imenso espantalho sem rosto que ostenta no braço esquerdo um longo terço, enquanto na sua base um livro aberto parece fazer referência à Bíblia. Da paisagem sinistra na qual vemos a relva negra crescente, emerge a figura do espantalho clerical que, apesar de encarnar a miserabilidade, não deixa de ostentar a coroa. A cena é toda composta por objetos, criaturas inanimadas que brotam de um fundo completamente branco, provocando a sensação de completo vazio.

Kayser, ao citar Friedrich Theodor Vischer[471], pontua a mistura de reinos no grotesco, na medida em que mecanismos, plantas, animais, se convertem em homens e vice-versa[472]. A imagem do espantalho, objeto desprovido de vida, ganha força, sobretudo, através do complemento textual que acompanha a gravura, na medida em que o texto o coloca enquanto símbolo do retrocesso. O espantalho, boneco de palha que encena a presença humana na plantação para afastar os pássaros, em geral é feio, justamente por ser confeccionado com restos de tecidos de forma bastante rústica, tendo em vista que fica exposto às intempéries e sua deterioração é apenas uma questão de tempo, ele sem dúvidas evoca o sombrio. A legenda trata do seu papel na cena, na medida em que considera que o personagem é o grande responsável pelo atraso da humanidade, impedindo que o progresso a alcance. Nessa direção, a paisagem abandonada e desprovida de vida parece complementar a mensagem evocada pela legenda, mostrando ao observador uma terra completamente infrutífera, dominada pelo grande espantalho.

Em 1906 *L'Assiette au Beurre* publicara um desenho (figura 153) - assinado por Georges D'Ostoya, artista polonês que trabalhou produzindo imagens para o jornal de crítica social citado, assim como para o *Le Rire*[473] - na qual podemos encontrar uma semelhança muito grande com a gravura veiculada em *A Lanterna*

[471] Novelista, poeta, e filósofo da arte de origem alemã.
[472] KAYSER, Wolfgang. **Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura.** Buenos Aires: Editorial Nova, 1964. p. 124.
[473] DIXMIER, Élisabeth; DIXMIER, Michel. Op. cit. p. 274.

(figura 152), esta última provavelmente inspirada no trabalho de D'Ostoya. O desenho criado pelo artista nos apresenta um gigantesco espantalho feito com mastros de madeira, sobre o qual podemos ver a presença da luxuosa coroa Papal e do terço posto sobre o colo do personagem, elementos que contrastam com o hábito esfarrapado que veste a figura sem rosto.

O personagem parece brotar da galáxia estrelada e se equilibra sobre o grande globo representativo do planeta Terra. Seu tamanho agigantado se equipara à imensidão do globo terrestre, evocando metaforicamente a dominação imposta pela Igreja Católica através da ampliação do seu alcance no mundo. A legenda apresentada em latim e em francês, reitera a perspectiva de dominação evocada pela imagem, ao passo que o esquema bastante simples de cores utilizadas pelo artista criam uma unidade entre os adereços suntuosos do personagem e a cor dos continentes dispostos no imenso globo.

O movimento de fraturas promovido pelo grotesco atravessa ainda os limites do sombrio atingindo o universo do cômico. As distorções, os exageros e os gestos conformam o conjunto de recursos visuais pelos quais os artistas exprimem o desejo pelo ridículo escancarado, mas esse ridículo não é apartado do sombrio, ele dialoga constantemente com os atributos da violência, da morte e do sadismo. Em 1907 *L'Assiette au Beurre* estampa em um de seus exemplares uma caricatura produzida por Gabriele Galantara[474] que ilustra muito bem a perspectiva na qual atua o grotesco no desenho político de imprensa, tendo como foco o anticlericalismo.

Na gravura em questão (figura 154) Galantara nos apresenta uma criatura monstruosa, cujas extremidades descobertas do corpo - pés e mãos -, confirmam o caráter bruto do personagem. Seu corpo, coberto com o hábito negro, se confunde ao pano de fundo da cena, o que faz com que não possamos definir os limites de volume do mesmo. A falta de harmonia e proporção nos traços do personagem, acabam por acentuar seu caráter repugnante. Além disso, o trabalho com as cores

[474] Gabriele Galantara foi um artista plástico e jornalista italiano que trabalhou também com a produção de caricaturas junto a jornais satíricos italianos e franceses. O trato com as cores era uma característica marcante de seus desenhos. Cf. DIXMIER, Élisabeth; DIXMIER, Michel. Op. cit. p. 277 e MARTIM, Isabelle Saint. La caricature anticléricale sous la IIIe République. In: **Archives de sciences sociales des religions**, avril-juin 2006. p. 119. Disponível em: https://assr.revues.org/3442 Acesso em: 13/04/2014.

executado pelo artista torna a cena ainda mais repulsiva, na medida em que os pés e mãos amarelados do personagem, somados ao fundo negro que se confunde ao corpo do mesmo, contrastam com o vermelho do sangue que transborda do vaso no qual é regada a "árvore do dinheiro". Para completar, ao fundo, na pequena janela que projeta um pouco de luz ao ambiente, vemos a figura da morte com a foice que parece contemplar a cena macabra.

O clérigo, visivelmente, satisfeito com sua ação - sobretudo com o resultado dela, na medida em que a árvore parece crescer repleta de moedas de ouro - esboça um grande sorriso que revela ao espectador uma boca disforme com dentes proeminentes e um olhar deletério. Abaixo da imagem, a legenda, traduzida em quatro línguas distintas diz: "Precisa-se algumas vezes de sangue para regar a planta de ouro", associando o esforço do clérigo para enriquecimento próprio figurado na gravura, possivelmente, ao apoio da Igreja em promover guerras e sustentar regimes políticos extremistas.

A vinculação do clérigo ao sadismo e à violência fez parte da construção desse personagem monstruoso, o qual vemos tomar boa parte das páginas de *A Lanterna*. Umberto Eco nos lembra que essas distorções fisionômicas a partir das quais a caricatura trabalha já estavam presentes na obra de artistas como Quentin Metsys (figura 155) no século XVI. Ainda de acordo com Eco, a boa caricatura faz com que o elemento de desorganização formal, se torne orgânico no personagem figurado[475]. É particularmente interessante, neste caso, a semelhança entre a fisionomia das figuras criadas por Metsys em *O contrato de venda* e as caricaturas de clérigos presentes nas páginas de *A Lanterna* (figuras 156 e 157).

O olhar escurecido e excessivamente expressivo, a boca proeminente ora aberta, ora fechada, a projeção do corpo, o nariz avantajado (figura 158), o ar zombeteiro, são características corriqueiramente empregadas nesses desenhos acentuando tanto o caráter ridículo, como também maldoso desses personagens. O padre que tortura o "povo" (figura 157) não se diferencia muito daquele que discursa aos seus pares os aconselhando a não lerem a publicação anticlerical sob pena de

[475] ECO, Umberto. Op. cit. p. 152.

irem parar no inferno (figura 156). A tautologia se constrói através do jogo estabelecido entre a imagem e a legenda, na medida em que a segunda invoca uma situação tétrica, quando em verdade os próprios personagens que atuam na cena são criaturas monstruosas.

A hipocrisia e a ingerência sobre a vida privada das pessoas presente na figura 156, é apenas mais uma das facetas dessa instituição gigantesca que arrematava novos espaços na sociedade brasileira, conforme denunciam esses jornais. A crítica construída através da caricatura não se concentra na figura do clérigo, ela se apodera desse personagem para evocar uma instituição, uma crença, um conjunto de valores, que são projetados e desconstruídos a partir, justamente, da construção dessas criaturas grotescas, repletas de atributos negativos. Além disso, a característica de agigantamento de boa parte desses personagens se inscreve numa perspectiva acusatória e ao mesmo tempo delatora. Ela tenciona revelar para o espectador o peso e a força impressa na figura do monge, do padre ou ainda do bispo encarado como algoz da escravização do espírito humano, na medida em que os malfeitos dessa Instituição não recairiam apenas sobre o físico, mas também sobre o emocional (figura 159).

Ainda assim, as figuras que de alguma forma evocam o caráter sombrio e violento escondido na suposta hipocrisia institucional da Igreja Católica são bastante recorrentes nas páginas da imprensa anticlerical e, se reportam, sobretudo, às práticas de tortura e brutalidade perpetradas pela inquisição. As imagens recorrem a cenas de extrema bestialidade para comunicar ao leitor uma crítica feroz ao suposto discurso pacifista da Igreja Católica.

Tanto *A Plebe* (figura 160), quanto *A Lanterna* (figuras 161 e 162), fizeram circular em suas páginas uma gravura assinada por R.M. na qual um homem, desnudo, portanto apenas um pedaço de pano que lhe envolve o sexo, aparece amarrado pelos tornozelos e punhos numa espécie mecanismo que, posto em movimento, provocaria o esquartejamento de seu corpo. Suas feições demonstram o completo desespero, enquanto do seu lado esquerdo um carrasco ensaia um movimento de golpe com um bastão em punho contra a vítima aprisionada. Um clérigo apresentado de perfil ao espectador prefigura uma cena de interrogatório,

tendo em vista que a sua frente, sobre a mesa, vemos instrumentos de escrita e um crucifixo; ele projeta seu olhar à vítima, como se estivesse a interrogá-la.

A incidência de tais gravuras parecem conformar uma série que trata dos crimes cometidos pelos Tribunais da Inquisição. Em grandes porões de sólidas paredes, as atividades mais perversas se desenvolvem tendo como atores principais os carrascos e os clérigos que empreendem as piores fórmulas de violência contra as suas vítimas, supostos hereges. A figura 163, publicada em *A Lanterna* em 1912 apresenta ao espectador um misto de práticas de tortura a partir do qual podemos contemplar o que existe de mais perverso.

A prática do “cavalete” na qual a vítima é amarrada nua sobre um cavalete de madeira bem próxima ao fogo e agredida constantemente pelo carrasco a fim de que confesse seus possíveis crimes, acompanha, ao fundo, o “pêndulo” no qual o suposto herege é levantado pelos braços através das amarrações de cordas. Podemos ver ainda, mais ao fundo, um prisioneiro de ponta cabeça, amarrado num mastro, com um carrasco sentado ao seu lado e outra vítima mais à frente tendo a língua cortada por outro carrasco. À direita, um bispo parece dar o aval para o início das práticas e coordenar as atividades impiedosamente. Uma imagem do Cristo crucificado é figurada à sua frente, suspensa no balcão no qual vemos o pão e o vinho, símbolos da liturgia cristã.

A gravura de mesma temática veiculada em 1934, também em *A Lanterna* (figura 164) parece ter sido elaborada pelo mesmo artista. Apesar de não ser assinada, ela elabora um ciclo de ações perversas desenroladas todas num mesmo ambiente, bastante semelhante ao anterior. Novamente vemos a presença dos clérigos e dos carrascos, cercados por instrumentos de tortura. No desenho vemos uma vítima em processo de esquartejamento, amarrada pelas extremidades de seu corpo em vigas no teto do câmara, que parece se tratar de uma masmorra, a notar a falta de luz natural e as grades reforçadas que cobrem a pequena janela, na qual vemos apenas a escuridão.

Todas essas gravuras alertam os leitores para o perigo do avanço da Igreja Católica no mundo, a qual seria fundada por um projeto de dominação. Portanto, a

imagem evoca aquilo que provoca pavor, nojo, medo, insegurança, para instigar o observador a negar qualquer investida da Instituição de forma veemente. *L'Assiette au Beurre*, já veiculara em suas páginas desenhos de perfil semelhante. Em desenho publicado em 1911, vemos a prática de tortura ser efetuada por um carrasco na presença do clérigo, na mesma sala na qual uma vítima já se encontra em sofrimento (figura 165).

Em 1906, Henri-Gabriel Ibels[476], assina um desenho no qual vemos um grupo de mulheres sendo torturadas por carrascos (figura 166), enquanto um clérigo se põe a assistir o sofrimento das mesmas. A violência impressa nas cenas é repugnante e as legendas trazem apenas poucas palavras, deixando toda a carga dramática e reflexão recair sobre os elementos figurativos da composição. Ibels também realça o contraste entre os personagens através do claro e do escuro. Enquanto as mulheres todas estão nuas, seus corpos pálidos se opõem aos trajes negros dos carrascos e do religioso em cena, o que acaba por conduzir o olhar do observador a uma divisão moral dos personagens, pré-concebida pelo artista. Desta feita, a prática se desenrola a céu aberto, não nos habituais calabouços ou porões apresentados nas demais gravuras.

A violência impressa nessas cenas, incita o medo acerca de um passado real (ainda que caricatural nas gravuras), e alerta sobre o futuro especulando acerca de um possível avanço da Igreja pelo mundo, ou ainda, no concernente à associação política articulada entre a Instituição e os Estados. Nesse sentido, a retomada de imagens como a do carrasco, cuja identidade não vemos, servidor fiel de um sistema censor, punitivo e arbitrário reafirma a dissolução da justiça e, por consequência, a própria supressão das liberdades coletivas e individuais.

---

[476] Ibels, como ficou conhecido, foi um artista e ilustrador libertário francês que a partir de 1893 começou a se dedicar a produção regular de desenhos políticos para jornais como *Le Père Peinard*. Apesar de não frequentar os grandes círculos de artistas, Ibels mantinha um contato profícuo com o grupo de caricaturistas de Montmartre. Colaborou também para a fundação de revistas simbolistas e tinha grande admiração por Édouard Vuillard, Paul Cézanne e Paul Gauguin, assim como pelas inovações estéticas provenientes das estampas japonesas. Para maiores informações ver: BEYSSAT, Claire Dupin de. Henri-Gabriel Ibels (1867-1936). Un promeneur engagé. In: MÉNEUX, Catherine, PERNOUD, Emmanuel, WAT, Pierre (orgs.). **Actes de la Journée d'études Actualité de la recherche en XIXème siècle.** Janvier 2014. Disponível em: http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/2-Dupin-Ibels(1).pdf Acesso em: 16/12/2015.

As imagens da *A Lanterna* que dão sequência a essa série extremamente violenta (figuras 167, 168 e 169), nada mais são do que um constante chamado ao medo, ao mesmo tempo em que asseveram a necessidade de vigilância e cautela por parte do leitor desses jornais, estabelecendo uma relação com uma memória que - ainda que não fizesse parte da História do Brasil mais largamente como o fez na Europa e na Península Ibérica – remonta a uma série de questões sensíveis ao público brasileiro, por conta de um passado recente de escravidão, e de um presente ainda imerso num contingente grande de limitações políticas e de exigências sociais relacionadas a postura que o cidadão dito “de bem” deveria ter tanto na vida pública, quanto na privada.

4.1.3 A ingerência sobre o privado: o assédio que recai sobre mentes e corpos

A maior parte dos editoriais da imprensa ácrata e anticlerical trazia uma atenção redobrada com os temas relacionados à educação formal. A laicidade, bandeira de luta do movimento anarquista brasileiro, esteve presente em muitas das gravuras que se fizeram circular no Brasil. A preocupação com as novas gerações, e com a influência ilimitada da religião, sobretudo católica, sobre a formação das crianças preocupava os libertários do início do século demasiadamente. Não devemos perder de vista o famoso “caso Idalina”, que ocupou um número considerável de exemplares de *A Lanterna*, e que denunciava o desaparecimento de uma menina dentro de um internato católico. O assunto tomou tal proporção que até mesmo um processo judicial tentava dar conta de solucionar o problema, tendo em vista a comoção da *opinião pública*[477] gerada em torno do fato[478].

Apesar da extrema seriedade em que foi conduzido o processo de busca da menina, bem como as investigações que se sucederam às denúncias aprovisionadas de testemunhos das arbitrariedades promovidas pelo Orfanato administrado por padres, o caso Idalina acabou incitando a opinião pública a uma reflexão mais abrangente sobre as práticas e a permanência da Igreja à frente da

[477] Por *opinião pública* nos referimos aqui àquela que se inscreve dentro da curta duração. De caráter dinâmico ela é construída a partir do confronto com determinado acontecimento e se configura numa força política. Cf. BECKER, Jean-Jacques. A opinião pública. In: RÉMOND, René. **Por uma história política.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003. pp. 185-205.

[478] Para maiores informações sobre o escândalo do sumiço da menina Idalina no Orfanato de Artes e Ofícios Christóvam Colombo em São Paulo, ver: ANDRADE, Carlos Eduardo Frankiw. Op. cit.

educação de jovens e crianças no Brasil. Para tanto, a produção e circulação de imagens teve um papel fundamental, ora desvelando uma série de comportamentos abusivos por parte dos padres, ora denunciando os maus tratos sofridos pelos alunos, sem contudo, perder de vista o caráter cômico, cuja incidência sobre essa temática parece ter atingido o seu ápice. Nesse ínterim, Andrade sustenta o papel da iconoclastia humorística como parte da identidade própria do jornal, quando diz:

> Na transcrição destas anônimas manifestações carnavalescas, fica patente que as mesmas se tornaram outra modalidade de disseminar um tom característico da cobertura do periódico sobre o caso [Idalina], pautado por uma ironia ferina e ácida na construção narrativa de seus eventos em que a iconoclastia tinha um papel fundamental[479].

O desaparecimento da criança de 7 anos entre 1907 e 1908 começa a ganhar amplitude quando iniciam as especulações, dentro da colônia italiana, acerca de um possível estupro da menina, tais rumores têm como porta-voz o periódico dirigido pelo coletivo editorial *La Battaglia* que começa a questionar o paradeiro da criança de forma mais veemente[480]. O “caso Idalina” foi, sem dúvidas, a porta de entrada para uma série de discussões caras ao movimento anarquista, tais como: a separação entre o Estado e a Igreja, a educação laica, a liberdade de pensamento, etc. Não é atoa que a partir da 1910 encontramos em *A Lanterna* uma quantidade considerável de gravuras que evocam a temática educacional estabelecendo uma crítica bastante incisiva à doutrinação religiosa imposta por muitas escolas.

Todavia, não se trata apenas da negação dos anarquistas diante de um projeto respaldado pelo Estado, mas de um movimento em direção a um projeto educativo próprio, que tinha como pilares o racionalismo e a laicidade e manifesto na aplicação concentrada de esforços na fundação e manutenção das chamadas Escolas Modernas, as quais:

> Inspiravam-se no ideário do grande pedagogo espanhol Francisco Ferrer e pautavam-se numa filosofia educacional que privilegiava a educação integral; a transmissão de uma entivisão [sic.] de mundo baseada nos parâmetros das ciências modernas; a coeducação e o

[479] Ibid. p. 18.
[480] Ibid. p. 24.

> questionamento de todas as formas de opressão e de cerceamento da liberdade.
> Os imigrantes italianos, apoiados pelo jornal *O Amigo do Povo*, envolveram-se na criação da Escola Libertária Germinal, que funcionou no bairro Bom Retiro (1902-1904). Na década seguinte, nesse mesmo bairro seria fundada a Escola Moderna nº. 2, organizada nos moldes da Escola Moderna nº. 1, instalada em 1912 no Belenzinho, sob a direção do educador João Penteado.
> O capítulo das Escolas Modernas tese seu desfecho, pelo menos em São Paulo e São Caetano do Sul, em 1919, devido à fortes tensões que marcaram as relações entre as vanguardas do movimento operário-sindical e as classes dominantes[481].

A preocupação com a educação como instrumento de conscientização política era outro fator importante nessa dinâmica que se inicia no Brasil no início do século XX, mas que tinha raízes mais profundas, nos expoentes do movimento ácrata internacional. As teorizações sobre o tema desde o século XIX já demarcavam o próprio desenvolvimento do movimento operário para além das fronteiras nacionais. De acordo com Kátia Paranhos:

> A educação sempre mereceu atenção especial dos anarquistas, em parte porque lhes pareceu ser essa uma das áreas em que poderiam dar início ao processo de transformação social, enquanto esperavam as transformações gerais da sociedade. Reconhecem, como fez Willian Godwin, quão poderoso instrumento a educação poderia ser nas mãos de governantes inteligentes e decididos. Reconhecem também até onde ela é capaz de estimular a livre conscientização, sem a qual é impossível esperar que ocorra qualquer mudança básica na sociedade.
> O movimento anarquista desenvolveu-se em torno de três grandes temas: a) o questionamento da ordem social existente; b) o projeto de uma nova ordem social; e c) o processo capaz de fundar essa nova ordem social. As atividades de natureza educacional promovidas pelo movimento, tanto no plano da teoria (a educação libertária) quanto no plano da prática (fundação e manutenção de escolas, centros de estudos e universidades populares), referem-se, sobretudo, a esse último grande tema. Em outras palavras, a educação ocupava uma importante posição estratégica no processo de revolução social, tal como a desejavam promover os anarquistas[482].

---

[481] MANFREDI, Sílvia Maria. **Formação Sindical: História de um prática cultural no Brasil.** São Paulo: Escrituras Editora, 1996. pp. 24-25.
[482] PARANHOS, Kátia Rodrigues. Formação operária: arte de ligar política e cultura. In: **Educação e Sociedade**, Campinas, vol. 26, nº 90, Jan-Abr. 2005. p. 273. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/es/v26n90/a12v2690.pdf Acesso em: 29/11/2013.

Em vista da pertinência do tema para o movimento libertário, assim como a necessidade de se falar nas questões que o circundam, é que *A Lanterna,* desde a década de 1910, já publicara desenhos políticos bastante críticos em relação ao sistema de ensino administrado pela Igreja. As gravuras, ora se apropriam de fraturas advindas da animalização para referenciar o clérigo educador, ora fazem incidir sobre o personagem elementos do grotesco apelando de forma mais notória ao cômico. Em 1910 encontramos um exemplo disso, nas páginas de *A Lanterna* que publica a imagem do chamado “padre bicéfalo” (figura 170).

Inteiramente coberto pelo hábito, seu corpo é segmentado pelas duas cabeças animalescas que misturam as feições de um porco e de um jumento. A criatura anômala ainda apresenta um par de chifres, cada qual acompanhando uma cabeça. Caminhando com as mãos unidas como se fizesse uma prece, o ser esboça em ambos os rostos um sorriso sarcástico, ao passo que vemos mais propriamente na cabeça que se projeta à direita (o burro) o óculos, acessório que lhe confere, simbolicamente, a característica que lhe define como sendo um professor. Ao fundo, um grupo de crianças andam perfiladas como se executassem um passeio, uma aula prática fora da escola. Novamente, as crianças parecem não se assustar com a figura macabra, posto que a caricatura revela tal “realidade” apenas ao espectador. O artista é aqui, como em tantos outros desenhos iguais a esse, o grande observador do real, aquele que está capacitado para executar a exegese do que se esconde maliciosamente dos olhos do homem comum, é ele quem desnuda a hipocrisia da sociedade.

A presença da animalização como um elemento capaz de evocar a sátira também foi utilizada em sentido inverso, não para suscitar a desconfiança acerca da malícia do personagem, mas para o definir a partir da ingenuidade e da subserviência. Nesse sentido, a cabeça, na qual se localiza o grande órgão pensante, agora é alocada sob o corpo do aluno, a vítima das investidas do padre ladino (figura 171). A figura é lançada ao ridículo para que a sátira possa executar seu papel, ou seja, inquietar o espectador acerca da enganação que se projeta na investida do inimigo, que esconde sob a batina os interesses insidiosos. Tal fratura dos corpos parece ainda se inscrever dentro da tendência abstrata de que fala

Bakhtin ao tratar da deformação da imagem grotesca que enfatiza um conteúdo moral.

> A tendência abstrata não penetra a imagem até o fundo, não se torna o seu princípio organizador efetivo. O próprio riso não se transforma ainda completamente em uma ridicularização pura e simples: seu caráter está ainda suficientemente íntegro, ele diz respeito à *totalidade* do processo vital, os dois polos e as tonalidades triunfantes do nascimento e da renovação aí ressoam. Em resumo, na tradução de Fischart, a tendência abstrata não dominou completamente todas as imagens.
> No entanto, ela já se infiltrara na obra e, até um certo ponto, transformada as imagens em uma espécie de apêndice divertido dos sermões abstratos e moralizantes. O processo de reinterpretação do riso só se completa posteriormente, como consequência direta da instauração da hierarquia dos gêneros e do lugar que o riso ocupará dentro dessa hierarquia[483].

A referência de Bakhtin a Fischart, diz respeito ao realismo grotesco alemão de natureza moralista, na qual os exageros eram vistos de forma positiva, as imagens nele inscritas eram provenientes da cultura de festas populares vinculadas a São Grobianus, através do qual tais imagens, encaradas sobre uma perspectiva positiva, são submetidas a uma função negativa de ridicularizar através da reprovação moral dirigida à nobreza feudal pelos burgueses e protestantes[484]. Assim, o que Bakhtin nos apresenta em sua obra nos esclarece acerca da presença de um espaço de culto e comemoração engendrado sobre a dinâmica cultural de estratos sociais distintos, mas que esteve muito ligada à religiosidade. É, portanto, importante, pontuar como essas práticas se transformam ao longo do tempo, ainda que sua dissolução deixe vestígios incorporados por outras temporalidades e contextos, preservando, contudo, a ênfase que recai sobre a moral da fartura, do desperdício e do exagero, tantas vezes levantada pelo anticlericalismo.

Ainda em 1910 *A Lanterna* veicula a imagem de um padre glutão, faminto, cuja boca imensa se abre para engolir o grupo de crianças que se encaminham em direção a ele (figura 172). O título da imagem é exatamente o mesmo da anterior: “A Escola clerical” e alerta sobre os riscos da educação formal conduzida pela Igreja. O exagero é utilizado aqui como metáfora da dominação, na medida em que a

[483] BAKTHIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: HUCITEC, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993. p. 55.
[484] Ibid. pp. 54-55.

passagem das crianças pela boca do religioso poderia simbolizar a porta de entrada para uma realidade limitadora do livre pensamento, na qual as novas gerações perderiam a capacidade de refletir criticamente sobre a vida e as contingências políticas por ela abarcadas.

O grande padre, com sua bocarra negra, simboliza ainda um projeto de alienação política e social, não é sem razão as associações criadas pelas gravuras entre os personagens e o jumento, indicando a ingenuidade e a credulidade cega dos fiéis. Contra o caráter sagrado da figura do religioso, o caricaturista lança o perfil demoníaco, transgredindo os valores morais atribuídos à figura pública, através do exagero cômico, que corresponde às exigências do grupo que o constrói, às demandas sociais desse movimento de caráter político, pois como assevera Bergson "o riso deve ter uma significação social[485]". De acordo com ele:

> A arte do caricaturista consiste em captar esse movimento, às vezes imperceptível, e em torna-lo visível a todos os olhos mediante ampliação dele. Ele faz com que os seus modelos careteiem como se fossem ao extremo de sua careta. Ele adivinha, sob as harmonias superficiais da forma, as revoltas profundas da matéria. Efetua desproporções e deformações que poderiam existir na natureza se ela pudesse ter vontade, mas que não puderam concretizar-se, reprimidas que foram por uma força melhor. A caricatura, que tem algo de diabólico, ressalta o demônio que venceu o anjo[486].

A acepção de Bergson parece estar em conformidade com a imagem em questão. Além disso, a inserção textual complementar ao desenho faz uso de uma suposta fala do personagem em destaque para provocar no leitor o impacto do contraditório, haja vista que a ação na qual a cena se desenvolve nada tem de ingênua, enquanto a fala articula um texto afável. A boca negra do clérigo, simboliza ainda a desorientação, a entrada para um caminho temerário, que se constrói pela astúcia da fala e pelas artimanhas do discurso.

A fratura dos corpos é um recurso em permanente uso pelo desenho político de imprensa, sobretudo, quando deseja referenciar determinada ação só possível dentro da abstração figurativa. O alerta sobre as possíveis consequências de uma

[485] BERGSON, Henri. **O riso, ensaio sobre a significação do cômico.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983. p. 5.
[486] Ibid. p. 13.

educação religiosa formal e obrigatória dentro do país é, portanto, ampliado para o domínio da violência, para conferir à mesma um caráter simbólico ou mais realista. A imagem de um clérigo que deposita sobre a fenda desenhada na cabeça de uma criança o livro do catecismo (figura 173), reúne um potencial comunicativo muito forte. A criança, figurada de olhos fechados, cabisbaixa, cujos traços parecem aludir à inocência e à candura, tem sua "mente aberta" por uma fenda negra em formato de crucifixo por onde o livro do catecismo é inserido, não sem alguma violência.

A figura gigantesca do clérigo, identificada apenas pelo terço que pende sobre sua batina, insere ainda a relação de forças entre os dois personagens. A criança, bem menor e inerte, é mesmo assim segurada pelo pescoço, pela mão esquerda do padre, enquanto a direita executa a ação principal da cena. Não existe nada além da ação que vemos em primeiro plano, posto que o fundo da cena é composto pelo vazio, o que também poderia nos dar a ideia da "tábula rasa", do ser humano que inicia sua formação pronto a receber as primeiras lições, por isso também a postura longânime.

A investida violenta contra as crianças é figurada ainda a partir dos maus tratos praticados por padres. Tal experiência já vinha sendo evocada no início do século XX em *L'Assiette au Beurre.* Félix Vallotton[487], artista suíço que segundo Lethève: "renova a xilogravura na imprensa, trazendo seus contrastes de cores, sem meios-tons e cenas da banalidade gravadas a partir de uma perspectiva inesperada[488]", nos chama a atenção em 1902 para a violência envolvida no processo de aprendizagem do catecismo, no qual uma criança é espancada pelo padre obeso a ponto de perder o caderno em meio ao arroubo colérico do religioso (figura 174).

---

[487] Félix Vallotton foi um gravador, desenhista, pintor, ilustrador, crítico de arte e escritor de origem suíça, que trouxe aperfeiçoamentos e renovações à técnica da gravação em madeira, o que lhe gerou um grande reconhecimento nos círculos literários e artísticos parisienses. Trabalhou durante um considerável período de sua vida com o desenho de imprensa evocando temas históricos e sociais. Ele ainda desenvolveu algumas obras com base na observação das ruas, das multidões e dos *fait divers,* construindo cenas de perfil anedótico. Cf. FÉLIX Vallotton illustrateur. **Catalogue raisonné en ligne, ouvrage critique**, Fondation Félix Vallotton et L'Institut Suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA). Destinée à l'exposition prévue par le Musée cantonal de beaux-arts de Lausanne. 2015. Disponível em: http://data.over-blog-kiwi.com/0/94/72/48/20151015/ob_93ebb5_fe-lix-vallotton-illustrateur.pdf e ALBERA, François. Félix Vallotton, cinématique de la gravure. In: 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, nº 62, décembre 2010. Disponível em: https://1895.revues.org/3801 Acesso em: 09/07/2015.

[488] LETHÈVE, Jacques. Op. cit. p. 46.

Em 1910, *A Lanterna* publica uma gravura cuja semelhança expressa no gestual dos personagens é irrefutável (figura 175). Ainda que o padre apareça muito mais magro neste desenho, a criança se agita contra sua fúria como na gravura francesa, ao passo que o religioso segura o menino com uma mão, enquanto levanta a outra para desferir os golpes. Enquanto na imagem de Vallotton o padre é apresentado tal qual o estereótipo obeso, na gravura cuja circulação se dá no Brasil, ele aparece magro com feições que remetem claramente à figura do palhaço, como bem se pode notar pelo nariz redondo de tonalidade acentuada, pela boca que esboça um largo sorriso e pelo desenho dos olhos grandes com sobrancelhas arqueadas e bem marcadas.

De acordo com Fernandes: "o corpo grotesco do palhaço satiriza o sublime[489]"; nessa direção, o caráter respeitoso e austero da figura que encarna os valores da Igreja Católica é transgredido pela inserção do ridículo, do risível, da imagem do *trickster*[490], o herói trapaceiro. A figura do palhaço aparece ainda como uma forma de combater o medo, o terror, o inimigo no caso em questão[491]. O personagem circense propriamente dito, provoca a partir de uma encenação de trapalhadas e confusões a transformação do corpo, na qual seus movimentos suscitam a impressão de que o que vemos não é mais uma figura humana, conforme Bergson pontuou através da análise de suas impressões acerca dos espetáculos circenses nos quais o palhaço aparece em evidência [492]. Tal desumanização, apesar de evocar elementos do cômico na figura 175, também se constrói na relação com o grotesco que faz "descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais[493]".

A desmistificação da figura do clérigo não se articula apenas em relação as suas funções litúrgicas, mas à própria deturpação do caráter individual daqueles optam pelo sacerdócio. Tanto é assim, que a figura do padre varia de acordo com a situação na qual ele é figurado. Há uma conjunção de estereótipos usualmente

[489] FERNANDES, Fernanda Moreto. **Levando a sério a palhaçada: um estudo da natureza ambivalente do riso.** Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social). p. 42.
[490] Ibid. p. 48.
[491] CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo.** Rio de Janeiro: Família Bastos Editora, 2005. p.17
[492] BERGSON, Henri. Op. cit. p. 27.
[493] SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. Op. cit. p. 39

utilizados para conferir atributos negativos aos personagens, entretanto, os mesmos aparecem de maneira diferenciada. O padre que agride o aluno (figura 176), não é o mesmo que aborda a menina (figura 177), tampouco se parece com o glutão que sacode a criança (figura 178), temos, portanto, três exemplos distintos de como essa alteridade centrada na figura do clérigo é representada pelo desenho político de imprensa.

O esquálido religioso, malvado e agressivo divide espaço no imaginário popular com a criatura animalesca e repulsiva que por sua vez se difere consideravelmente do obeso capuchinho. Todas essas figuras, no entanto, descontroem moralmente a figura do religioso, lhe atribuindo desde feições ridículas, até violações do próprio discurso da instituição que representa. A contradição entre o discurso e a prática é corriqueiramente lembrada como estratégia de dissolução da idealização dessas figuras públicas, cuja vida privada parece ser mantida sempre em sigilo, suscitando assim a curiosidade popular e a especulação.

Seja através dos braços longos abertos que se projetam sobre a turma abatida de alunos (figura 179) ou ainda pelas asas gigantescas do abutre, que se abrem sobre a classe escolar provocando certa resistência de algumas crianças (figura 180), a ideia parece ser trazer à tona um grande alerta acerca de uma dominação que atravessa o âmbito político, que se sustenta no domínio do social e que invade a vida privada de muitas famílias. A República brasileira é evocada, nesse sentido, ora como vencida, capitulada diante do avanço da Igreja Católica que criaria um séquito de jovens alienados, na previsão futura da figura 181, ora aparece como uma espécie de justiceira, suscitando no representante da Igreja o temor pelos limites de sua ação (figura 182).

A figura 182, publicada em 1934 nas páginas de *A Lanterna*, parece também fazer menção a conhecida obra de Francisco de Goya *Saturno devorando um filho* (figura 183). Evidentemente as equivalências não se dão pela maneira com a qual os personagens são figurados, mas pela carga simbólica que as imagens possuem. A gravura anticlerical assinada como uma adaptação de Robí, apresenta um agigantado clérigo glutão, cujos braços ostentam um grupo de crianças diminutas

desesperadas, provavelmente movidas pelo propósito de se libertarem da sanha do padre, de cuja bocarra escorre a saliva que denuncia seu desejo devorador.

Todavia o que nos chama atenção aqui, é a expressão de medo que ele projeta à figura da República brasileira. Os olhos desorbitados e a respiração ofegante denunciam a tensão da figura grotesca, expressão essa pintada por Goya no olhar do Cronos ou Saturno, a figura mitológica que devora os filhos para não ser destronado. Além disso a legenda que acompanha a gravura brasileira, menciona que as crianças figuradas na cena representariam os “filhos do Brasil”, e ainda “filhos espirituais de padres”, confirmando a referência ao enredo antropofágico desenvolvido pelo artista espanhol.

De acordo com Ziech, a obra de Goya concentra grande esforço no embate psicológico da luta pelo poder através de um Saturno horrível e ao mesmo tempo preocupado, cuja melancolia parece ocupar um lugar de destaque na composição[494]. Tal luta pelo poder é outra particularidade que se faz presente na gravura anticlerical de *A Lanterna,* na medida em que a imagem do clérigo, representante da Igreja Católica, teme a figura austera da República que poderia limitar o seu poder, impedindo o ensino religioso nas escolas e, com isso, criando obstáculos para o suposto projeto de dominação denunciado pela publicação libertária.

O assédio dos padres para com as crianças, inscrito, sobretudo, no acesso e proximidade entre ambos no contexto de educação formal, esteve limitado no desenho político de imprensa pela conquista de corações de mentes através da doutrinação religiosa imposta pela Igreja. No entanto, tal postura ostensiva se estenderia para além da ingerência educacional, alcançando outra categoria social: as mulheres. A aproximação delas com o clérigo era usual e mais frequente, tendo em vista que a igreja, as liturgias e o próprio confessionário constituíam espaços de interação, refúgio e sociabilidade para as mulheres, fora dos limites do lar. Segundo Michelle Perrot, com o próprio retraimento da mulher *real* as imagens ocupam

[494] ZIECH, Kristin Ann. **Goya and the grotesque: a study of themes of witchcraft and monstrous bodies.** University of Missouri-Kansas City, Kansas City, Missouri. 2012. p. 67. (Dissertação de mestrado em História da Arte).

historicamente um lugar de destaque na sociedade, ampliando sua aparição idealizada em diferentes espaços:

> A mulher *enfeita* a cidade, como enfeita a casa (retratos de mulheres, quadros de mulheres, fotos de mulheres), as Igrejas (culto da Virgem Maria). Visualmente, a mulher está tanto mais presente quanto existe a tendência de limitar seu papel e sua presença por outras vias. Essa compensação pela imagem, tão marcada na estatuária e na iconografia da 3ª República, atinge seu apogeu na *art nouveau (modern style),* literalmente obcecado pelo rosto e corpo femininos. Na idade do século XIX, a mulher é o espetáculo do homem[495].

A sátira visual, portanto, se aproveitará dessa conjunção de fatores históricos para desenvolver suas críticas. Não é sem razão que vimos ao longo desta análise, que os desenhos recorrem às imagens sagradas para enfatizar o papel quase sagrado da mãe, ou ainda da mulher dita "mundana", a profissional dos cabarés no sentido de salientar o furor e a audácia dos femininos alegóricos. O desenho anticlerical, todavia, tratará da mulher que desperta o desejo do homem, da religiosa hipócrita e dissimulada e, em terceiro lugar, da mulher ingênua, presa fácil das investidas ardilosas dos clérigos assediadores.

As três primeiras imagens dessa série trazem mulheres esbeltas e sedutoras, bem distintas do estereótipo da mãe que vimos até o momento, o papel delas na composição é despertar o olhar masculino através da sedução, contestando moralmente o voto de celibato dos padres. A gravura de fevereiro de 1911, publicada em *A Lanterna* (figura 184), não apresenta legenda ou complemento textual, ela evidencia o olhar malicioso do padre para com a dama voluptuosa, ela o encara nos olhos aparentando não se sentir muito lisonjeada com a postura do religioso, ao mesmo tempo ambos parecem caminhar de braços dados pela rua, demonstrando uma intimidade já existente entre ambos. A cena tem características bastante teatrais e desperta o riso pela contrariedade moral que evoca, posto que "uma situação será sempre cômica quando pertencer ao mesmo tempo a duas séries de fatos absolutamente independentes, e que possa ser interpretada simultaneamente em dois sentidos inteiramente diversos" [496] . Ora a postura

[495] PERROT, Michelle. Op. cit. p. 219.
[496] BERGSON, Henri. Op. cit. pp. 43-44.

exageradamente galanteadora do padre, nada tem a ver com a retidão moral proferida pelo sacerdócio que lhe exige o celibato.

A imagem ainda atenta, como o faz a seguinte publicada em fevereiro de 1911 (figura 185), para mulheres que portam trajes refinados, provavelmente pertencentes à elite. Logo, a crítica moral se amplia e não se restringe apenas a imoralidade do padre, mas a postura permissiva e insinuante da dama que circula nas altas rodas sociais, alcançando, portanto, um perfil social e político, na medida em que as sátiras põem em evidência apenas um estereótipo do feminino ao denunciarem os supostos deslizes de comportamento.

A terceira imagem da série, veiculada em julho de 1911, também nas páginas de *A Lanterna* (figura 186), atenta essencialmente para falsa moralidade do personagem, e associa a liturgia praticada pelo personagem ao culto religioso durante o dia, ao passo que à noite o mesmo personagem é relacionado comicamente às práticas pagãs. A dualidade presente nos dois quadros que compõem uma espécie de narrativa visual, também opõe o público e o privado. De dia, quando profere a missa, diante dos fiéis na Igreja, um espaço considerado público, o personagem mantêm a postura em acordo com as normas da Igreja, ao passo que à noite, na sacristia, espaço associado à dinâmica do privado na vida dos clérigos a ação se inverte e o vinho, simbolicamente tomado como sangue de Cristo, passa a ganhar um caráter profano, associado a orgias.

A própria legenda insere tal contradição ao afirmar que de dia o ritual se dá em torno da imagem de Cristo e da Virgem Maria, enquanto à noite se desenrolam os sacrifícios a Baco (menção ao vinho que o personagem levanta com a mão direita) e à Vênus (referência à mulher que tem o seio esquerdo acariciado pelo religioso). O traje do religioso também varia, ainda que o mesmo não perca as insígnias religiosas em nenhum dos quadros; sem embargo, a própria vestimenta reafirma o trânsito e a variação de atitudes do personagem através das distinções entre a sua apresentação no espaço público e no privado.

O apelo ao paganismo se constrói em termos imagéticos também através da associação de figuras religiosas aos festejos do carnaval (figura 187). A gravura que

ridiculariza a figura do padre que carrega nos braços a freira brincando o carnaval parece fazer parte daquilo que Bakhtin aponta como a realização livre da vida, a segunda vida do povo, baseada no princípio do riso[497]. A saia da freira que levanta através do movimento descuidado, acompanha o ritmo da festa na medida em que suas pernas parecem esboçar um movimento agitado, como se fizesse algum gracejo amparada pelos braços do religioso. Ainda de acordo com Bakhtin:

> Todas essas formas apresentavam um elo exterior com as festas religiosas. Mesmo o carnaval, que não coincidia com nenhum fato da história sagrada, com nenhuma festa de santo, realizava-se nos últimos dias que precediam a grande quaresma (daí os nomes franceses de *Mardi gras* ou *Carême-prenant* e, nos países germânicos, de *Fastnacht*). O elo genético que une essas formas aos festejos pagãos agrícolas da Antiguidade, e que incluem no seu ritual o elemento cômico, é mais essencial ainda[498].

Talvez esteja aí presente a razão pela qual a sátira opta por inserir um complemento textual que menciona o que chama de folga “na santa paz do senhor”, inserindo a suposta pausa nas atividades clericais em virtude do feriado de carnaval. Há ainda a antítese expressa na presença desse festejo justamente antecedendo a quaresma, período de recolhimento no qual se rememora o sofrimento de Cristo anterior a sua ressureição. A sátira visual, portanto, apesar de apresentar um conteúdo que recorre diretamente ao paganismo, provoca outras reflexões mais profundas acerca da própria relação do personagem em discordância aos ritos e celebrações do catolicismo, dentro de uma nova estratégia visual de confronto moral.

A sátira construída a partir das mudanças de postura pública e privada dos clérigos também pode ser vista na figura 188, na qual a dualidade é novamente evocada até mesmo na legenda. A imagem é construída a partir de dois quadros, no primeiro deles o religioso se põe a rezar diante da imagem do Cristo crucificado acompanhado, ao que tudo indica, de uma freira. No segundo quadro, em contrapartida, vemos um padre diferente, muito mais gordo, fumando um cachimbo que emana uma fumaça forte, numa postura descontraída. O personagem parece também estar acompanhado de uma freira, que tem a cabeça coberta, no entanto,

[497] BAKHTIN, Mikhail. Op. cit. p. 7.
[498] Idem.

esta se encontra jogada na cadeira, ostentando um cigarro na mão esquerda. A mesa, em torno da qual os personagens estão, ostenta ainda cálices, indicando um cenário de vícios e depravação, a notar-se pelas feições do padre e da freira que é representada como se estivesse visivelmente embriagada.

O repertório de recursos utilizados pela caricatura de forma a criar uma imagem completamente libidinosa do clero, insiste na sátira que se destina à contestação do celibato, talvez porque os artistas enxergassem nessas composições uma maneira de desmistificar a imagem do sagrado, não raras vezes, associada a esses personagens. A prática sexual constituída pela própria conjunção dos corpos, a partir da qual se pode gerar descendência de sangue, constitui um vetor simbólico importante na caricatura que se propõe desmistificadora de um discurso que se coloca distante do erotismo dos corpos, negado até mesmo pelas vestes que cobrem padres e freiras com cores essencialmente escuras. Não é atoa que quando a religiosa é figurada como sedutora, sua saia é levantada (por descuido ou intencionalmente); o fato é que a insinuação sexual passa, nessas imagens, pela exposição de parte do corpo feminino.

Os laços familiares construídos prática religiosa e pela própria vocação para a vida religiosa propagada metaforicamente e popularmente pela Igreja é também contestada pelo desenho político de imprensa, que se utilizou de uma pintura sacra icônica e conhecida para tal finalidade. Apesar da semelhança formal quase inexistente entre “A Sagrada Família” de Michelângelo (figura 189) e a gravura veiculada por duas vezes em *A Lanterna* em 1910 (figuras 190 e 191), ambas trazem a tríade de personagens. Além disso, a cena caricatural veiculada na publicação anticlerical apresenta nas suas duas incidências, um complemento textual que menciona a pintura religiosa. No ano seguinte, em 1911, tal temática ainda persiste no jornal, quando de forma bastante simplificada, e rompendo com a tríade dos personagens, vemos o apelo à pintura de Michelângelo no complemento textual que acompanha a gravura (figura 192).

Distante do esquema piramidal que integra os três personagens na unidade visual da obra de Michelângelo, as caricaturas satirizam a figura do padre que assedia as freiras dentro dos conventos. A segunda imagem da série (figura 191),

alerta ainda para o que parece ter sido um escândalo em Portugal, descrevendo interrogatórios feitos com freiras grávidas em conventos de Lisboa. Novamente o espaço privado da vida desses religiosos é evocado para os lançar ao ridículo, quando tais eventos são figurados em ambientes fechados, apartado do olhar do público. A figura 192, apesar de não representar os personagens dentro de um ambiente que evoca a vida privada, também não define exatamente se tratar de uma exposição do "núcleo familiar" representado, tendo em vista que a sátira se concentra mais na prática indecorosa do relacionamento amoroso entre padres e freiras.

A hipocrisia, a devassidão, e uma vida repleta de vícios, é o que vemos também na imagem veiculada em *A Lanterna* em 1914 (figura 193). Na gravura em questão, novamente encontramos o religioso dentro de um ambiente privado no qual ele desfruta de um belo banquete em plena sexta-feira santa, conforme vemos o calendário disposto na parede do recinto, à direita da cena. Duas mulheres completam a sátira, na medida em que uma parece caminhar bebendo vinho, enquanto a outra carrega nos braços um bebê. O padre se delicia com o banquete sentado à mesa, de frente para o calendário que lembra a data sagrada, entretanto, seus olhos são figurados fechados, o que poderia simbolizar tanto o deleite com o prazer da comida farta, quanto a negação do que vê a sua frente.

Por fim, há ainda a figura do padre assediador que faz uso de sua posição na comunidade para promover uma aproximação desonrosa junto às mulheres. Neste último caso, as personagens femininas são figuradas como inocentes e ingênuas, elas aparecem nas três gravuras que compõem a série de maneiras distintas, mesmo que todas, de alguma forma, suscitem no observador a impressão de que são vítimas de um abuso.

Na primeira caricatura, a pureza da moça se faz evidente também pela forma com que é representada pelo artista. Trata-se de uma mulher jovem e bela, mas que tem o corpo todo coberto, inclusive, com um lenço que lhe esconde os cabelos (figura 194). O padre, evocado novamente pela figura do glutão, exprime em suas feições uma falsa autoridade denunciada pelo diálogo que acompanha a cena. O personagem exige que a moça lhe conte no confessionário tudo o que se passou na

noite de núpcias, enquanto o título da gravura alerta para a veemente negação da pornografia feita pela Igreja.

Na segunda gravura, vemos que a cena parece se desenrolar no ateliê onde trabalha o marido da dama que amamenta de forma inocente e natural o bebê que ampara nos braços (figura 195). O padre, que se coloca muito próximo à mulher, fita diretamente os seios que alimentam a criança, esboçando uma perversão no rosto que contraste com as feições ternas da mãe. O marido, enquanto isso, trabalha na oficina, alheio à cena que se coloca as suas costas. A legenda atenta para o mandamento bíblico que reprova a cobiça sobre a mulher do próximo.

A terceira e última imagem desta série traz novamente o confessionário como referência para a cena (figura 196). De joelhos diante da pequena janela disposta na divisória do confessionário, uma dama jovem e esbelta parece contar segredos de sua vida ao padre. Este, por sua vez, se deleita com o que vê pela pequena fresta e com o que ouve da moça, a notar por seu olhar matreiro e pelo sorriso que esboça nos lábios. A legenda acrescenta o perigo que considera existir nessa relação que se dá a ver no desenho, na medida em que a mulher ao contar ao padre os detalhes de sua vida privada, abre espaço para a intrusão do mesmo na família.

É bastante significativo que todas as imagens que tratam da ingerência do padre na vida familiar, atentem contra a mulher, ela é vista como a figura que “abre as portas da casa” para a entrada da Igreja. A intrusão do clérigo também apresenta certa recorrência, pois o desenho utiliza o livre trânsito do padre na sociedade para criticar o domínio da Igreja Católica. O objetivo é claramente romper, dissolver, certa autoridade que a presença religiosa ainda mantinha diante das famílias mais humildes e sem grande instrução. O padre era representado como o personagem que gravita tanto em espaços públicos e privados da vida das pessoas, quanto na própria consciência individual. Quando vemos a imagem do confessionário, e refletimos um pouco sobre sua função, do aconselhamento e das possíveis penitências, compreendemos o quanto este espaço é simbólico para o desenho político de caráter anticlerical, pois ele sintetiza fundamentalmente a contrariedade ao livre pensamento.

4.1.4 A dominação: um projeto clerical que se estende pelo Brasil

A luta contra a expansão do clericalismo no Brasil, manifesta nas páginas da imprensa libertária fez uso - no desenho político em especial - de praticamente todos os recursos visuais que vimos até o momento. Ela se apropriou da animalização, recorreu a símbolos já utilizados para caracterizar outros personagens, ridicularizou, adicionou comicidade às cenas e não se furtou a apelar para o grotesco. *A Lanterna*, publicação de caráter anticlerical na qual encontramos todas as imagens aqui seriadas, pontua em julho de 1933 em um de seus editoriais a inscrição da luta anticlerical num projeto político mais amplo que condena todas as formas de supremacia limitadoras da emancipação social. Em três pontos principais são apresentados os termos do que denominam “anticlericalismo integral”, são eles:

> a) Luta contra os padres para mostrar as contradições de sua vida com a sua doutrina, o seu sacerdócio como profissão, tendo o interesse material por base, etc., o que é importante para as camadas mais simples da população, que veem o padre como e não os dogmas e mitos, como importante foi, para o povo que não lia os enciclopedistas, a propaganda pelo libelo, pelo panfleto, contra a realeza, a nobreza e o clero.
> b) Luta contra a influência política da Igreja - pela ação direta, pela propaganda extraparlamentar.
> c) Propaganda para mostrar o poder econômico da Igreja, a Igreja como empresa, como auxiliar da exploração capitalista, como divisora do proletariado, fautora de crumirismo. Este ponto é importantíssimo.
>
> Esse é o nosso anticlericalismo e por ele orientamos a nossa atividade, como sempre o fizemos[499].

O programa descrito no editorial traduz exatamente aquilo que vemos em imagens. Nesse ponto, o anticlericalismo parece ser mais um componente da estratégia política articulada pela imprensa operária e sindical no embate contra o sistema capitalista. Desta maneira, não nos parece anacrônica a similitude entre as metáforas visuais que criam um cenário de avanço do clericalismo, muito próximas daquelas que vimos quando se tratou do sistema capitalista ou ainda do próprio imperialismo. Não obstante, o anticlericalismo manifesto em gravuras alerta para o problema social encerrado nos contornos de uma desigualdade que não está expressa apenas nas relações de trabalho, mas na própria vivência religiosa das

[499] A Lanterna, O nosso anticlericalismo, **A Lanterna**, ano 11, nº 354, 13.07.1933. p. 1.

comunidades, nas quais o clérigo goza de liberdades e prestígio por parte dos poderes públicos o que lhe garante uma distinção vista como arbitrária por esses grupos.

Quando vemos, por consequência, a imagem do padre grotesco e agigantado cuja boca se abre como se fosse uma caverna sombria, engolindo o mapa do Brasil (figuras 197 e 198), devemos pensar acerca de uma crítica que não se concentra tão somente à figura que simbolicamente ocupa o espaço da Instituição religiosa, mas sim do personagem que sintetiza uma série de valores basilares de uma sociedade que são refutados de forma cabal por esse movimento político de caráter ácrata, valores esses que cruzam os limites da própria religião, que atravessam o social e que se inscrevem dentro da perspectiva política.

A própria utilização do grotesco para tal finalidade não pode ser facilmente categorizada, na medida em que não se limita às fronteiras que determinam o caráter de sua manifestação visual, aquilo que Sodré e Paiva chamaram de "modalidades expressivas[500]". É comum encontrarmos uma mesma imagem, na qual essas modalidades se encontram na composição da cena, esse cruzamento amplia, inclusive, o potencial comunicativo dessas caricaturas, que ainda que prezem pelo efêmero acontecimental, acabam por incorporar elementos que são atemporais, cuja recorrência nos chama a atenção também para a montagem de tempos que incide sobre aquilo que se vê.

A imagem publicada na década de 1930 em *A Lanterna* (figura 199), nos oferece novamente o mapa do Brasil, porém, desta feita, ele não é devorado, mas ocupado e trabalhado pelo clero que aparece na forma de numerosas formigas. O Papa, bispos, monges, padres, todos esses personagens ocupam um espaço dentro do território nacional. Seus corpos sofrem novas fraturas para compor personagens híbridos que misturam o corpo da formiga com cabeças humanas, o revestimento rígido e negro que cobre o corpo dos pequenos animais é associado ao traje negro

[500] Segundo os autores tais modalidades se dividem em quatro categorias distintas: 1) escatológico: referindo-se a fruídos e dejetos humanos, 2) teratológico: caracterizado pelas criaturas monstruosas e deformadas, 3) chocante: quando a imagem provoca o choque perceptivo no espectador e 4) crítico, quando há o desvelamento público de supostas características veladas do personagem promovendo a reflexão do espectador sobre o que se dá a ver e aquilo que é escondido. Cf. SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. Op. cit. p. 68.

dos religiosos, reafirmando a própria sistemática de aplicação do recurso visual, pois tanto a vegetalização quanto a animalização:

> São particularmente ativas numa proposta de caricatura violenta e partidária, porque permitem desestabilizar as personalidades dotadas de uma autoridade política reconhecida, as condenando a um estado que só a imagem torna possível. Além do principio mesmo da metamorfose, a escolha do vegetal ou do animal não é gratuita. Às vezes motivada por uma semelhança física, ela é sobretudo a ocasião para significar uma simbologia precisa e raramente detentora de uma valorização positiva[501].

No caso em questão, a própria acepção do trabalho é desvirtuada para se adaptar à sátira. Assim, as formigas que poderiam simbolizar a produtividade, recebem uma valoração negativa, quando o trabalho que desenvolvem – estando representadas pelas figuras híbridas – não é produzido para o crescimento e fortalecimento do país. Apesar de não conter legendas, a imagem aparece na página de abertura da publicação coberta por um grande título que a integra ao restante do conteúdo da página e que reitera tal valoração negativa, quando diz: “Se o Brasil não acabar com a influência do padre, o padre acabará com o Brasil”.

O mapa do Brasil aparece ainda em duas outras imagens da série, uma publicada em 1934 (figura 200) e outra em 1935 (figura 201). Na primeira, a sátira visual inscreve o mapa no corpo de um cordeiro que se curva diante da figura do Papa. Este, em pé, faz um sinal dúbio com o braço esquerdo, pois pode ser interpretado tanto como uma benção proferida pelo Pontífice, quanto como a manifestação de adestramento do animal sob seu comando. Na segunda imagem, o mapa do Brasil é tomado pela figura do Papa, uma criatura monstruosa que esboça uma fisionomia perversa acompanhada pela gargalhada que parece emitir. Seu corpo é composto pelos braços de um grande polvo que aprisiona uma série de espaços importantes para a sociedade e que estão dispostos sobre o mapa, são eles: a escola, o lar, a fábrica, a assistência social, o quartel e a política.

É interessante observamos como todos esses espaços são figurados em pé de igualdade, na medida em que têm mais ou menos as mesmas dimensões. Outro

[501] TILLIER, Bertrand. Op. cit. p. 81. [Tradução da autora].

ponto importante é novamente a atenção dada pelo desenho aos espaços nos quais a atuação da Igreja pode ser vista, enfatizando uma vez mais o livre trânsito desses representantes da Instituição religiosa pelos espaços públicos e privado da vida das pessoas. No canto esquerdo da imagem, vemos um quadro no qual um complemento textual alerta sobre a necessidade de reação contra o avanço do que denomina o “imperialismo do Vaticano”.

Se nos recordamos do capítulo anterior[502], a imagem do polvo é associada ao sistema capitalista ou ao próprio capital, aqui a figura do polvo híbrido e bestializado recorre novamente à metáfora visual destinada a representação do imperialismo. A utilização de um mesmo recurso simbólico parece ser outra vez associada a uma ideia abstrata. A recorrência desses elementos fez, provavelmente, parte do desejo de fixar no imaginário popular a figura do inimigo que não tinha forma definida, logo, sua eficácia reside nessa espécie de permanência de um referencial concreto para retratar uma alteridade sem forma, sem contornos, real, porém muito mais imaginada do que visível.

A figura do “polvo Papal” de longos braços que aprisiona a sociedade foi também o tema evocado pela gravura de 1935 veiculada em *A Lanterna* (figura 202). Aqui a criatura bestial é associada através da legenda ao fascismo, sistema político de perfil acentuadamente autoritário, contra o qual o movimento operário travou um grande embate político-ideológico e que aparece no desenho político de imprensa no Brasil, sobretudo, a partir dos anos de 1930. A imagem em questão é interessante, especialmente porque opta por representar o que chama de “todas as instituições sociais” através de figuras humanas. Nesse sentido, exceto por um braço do polvo, todos os demais capturam um personagem humano representativo dessas instituições sociais.

As figuras humanas, para além dos traços distintivos da fisionomia, idade, flexão de gênero, corpo, gestual e indumentária, apresentam inscrições sobre o corpo que as definem. Cada personagem parece simular o jogo de forças exercido pela própria “instituição social” que representa. A política, figura andrógina de longos

[502] Ver: capítulo 3, figuras 48, 49 e 50.

cabelos, cujo corpo não podemos definir como masculino ou feminino, parece estar em completo desespero, já sem forças, capitulada de joelhos sobre a tinta negra que banha o imenso mar chamado Brasil. Ao seu lado esquerdo, o exército, figurado por um personagem masculino fardado, estende os braços tentando lutar contra a força do polvo que se enrosca pelas suas costas. O operário, por sua vez, a figura de maior tamanho do grupo, aparece em acordo com o estereótipo que conhecemos, torso nu e calça, cuja barra dobrada evidencia o possível contato dos pés com a terra. Com a força muscular mais definida que os demais personagens, ele parece ser o que imprime maior força para se livrar da criatura animalesca. Aliás, é para ele que o “polvo Papal” parece destinar seu olhar de fúria. A família, representada pela figura da mulher, se entrega não sem esboçar grande sofrimento diante da investida do polvo; com a mão direita ela cobre o seio direito, ao passo que o esquerdo permanece desnudo, talvez para mostrar ao espectador de fato se tratar de uma figura feminina, também definida pela saia. A assistência social, por sua vez, projeta um olhar odioso para o monstro, tentando se libertar de seu ataque, ao passo que a criança disposta do lado oposto parece já estar desfalecida. O último personagem do grupo, o estudante, é figurado como se emitisse um alto grito de fúria acompanhado pelo movimento dos braços e pernas em busca da libertação.

A imagem cria um movimento de reação de boa parte dos personagens dispostos na cena, uma reação que veremos pela primeira vez se esboçar contra o clericalismo, nesta série de gravuras que evocam a dominação. Na figura 203, encontramos, todavia, ainda a presença do povo resignado através da imagem do grande cordeiro, já anteriormente mencionada. A figura jocosa do religioso, em repouso sobre as costas do animal, contrasta com os crânios e a ossada de mortos dispostos aos pés do que a legenda chama de “monumento símbolo da Igreja no Brasil”. Um machado de cabo longo, no qual consta a inscrição “inquisição”, identifica nas ossadas um passado nada amistoso referente à Igreja. O povo, por sua vez, apesar de ser representado pelo cordeiro (animal do campo) é figurado no monumento que se situa, aparentemente, no centro de uma cidade bem urbana, como se faz notar pela quantidade de prédios que cobrem o plano de fundo e pelo movimento da ampla fumaça que alcança o céu e que parece ter origem em alguma fábrica que não aparece na composição.

A associação do religioso, seja ele bispo ou Papa como o grande pastor de um rebanho fora utilizada anteriormente em *L'Assiette au Beurre*, no ano de 1903 (figura 204). O desenho, assinado por Juan Gris, apresenta um cenário sombrio; num céu bastante escurecido abutres sobrevoam o grande rebanho de cabras que são tocadas adiante pelo "pastor", o Pontífice. É interessante observar como todos os personagens são tomados pela atmosfera soturna da composição, afora o cenário desolador e sem vida no qual são representados, todos os personagens possuem uma coloração acinzentada, salvo o Papa cuja veste é completamente negra, o único elemento de cor que quebra o esquema de tons escuros é o barrete com palas vermelho que todo o rebanho de cabras ostenta, se diferenciando hierarquicamente do próprio Papa que ostenta a grande mitra preta. O traço marcante da fisionomia de todos os personagens em cena é, sem dúvidas, o olhar; dele brota uma luz que contrasta com o próprio cenário, conformando a feição diabólica das figuras.

Contra o projeto de dominação denunciado pelo desenho político de imprensa, assim como pelos próprios editoriais de *A Lanterna*, vemos a veiculação dos primeiros movimentos de reação a tal investida. Uma série de três imagens mencionam a própria publicação como ferramenta de luta contra o avanço do clericalismo. A primeira gravura, veiculada em 1910 (figura 205), traz um grupo de religiosos que experimenta os óculos escuros oferecidos por um dos personagens. Até mesmo o pequeno coroinha veste um dos acessórios; a razão para a distribuição das peças se relaciona a necessidade de cobrir os olhos da luz insistente e perturbadora que brota de *A Lanterna*.

A segunda imagem (figura 206), por sua vez, apresenta um capuchinho com as feições de um palhaço de circo, tal como a simbologia do personagem indica, ele tenta de forma atrapalhada tapar a luz do sol que incide sobre os seus olhos com uma grande peneira; como a ideia não funciona, ele esboça um olhar de medo. Nesta gravura, é interessante observarmos que os três elementos principais da cena são identificados com inscrições textuais, declarando ao espectador se tratar de uma representação simbólica que teria por fim sintetizar algumas ideias. O sol, representaria *A Lanterna*, enquanto a grande peneira que não consegue barrar seus

raios, seria a religião católica e o capuchinho travestido de palhaço, representaria o clero.

Por fim, a terceira imagem da série (figura 207), apresenta uma horda de padres (chamados de abutres pela legenda), em disparada contra o avanço do “livre pensamento”, simbolizado pela grande bandeira branca que cobre parte do imenso sol projetado no céu, no canto esquerdo da composição. A bandeira é carregada por um trabalhador do sexo masculino, como podemos ver pela camisa de manga dobrada, tão presente na construção estereotipada do personagem que representa o Mundo do Trabalho. O Papa é o primeiro personagem do grupo a correr, o medo que lhe causa o “livre pensamento” é tão forte que ele parece cair em meio ao desejo ávido de fugir, os demais religiosos ostentam olhares de pânico e suas bocarras negras parecem emitir gritos de pavor. Em todas as três gravuras, a antítese entre a claridade - manifesta pela investida simbólica do livre pensamento ou da própria publicação anticlerical – e o obscurantismo presente na imagem do clérigo, se faz presente sinalizando a permanência do recurso da oposição, articulada tanto pelos elementos figurativos da cena, como pelas inserções textuais que ajudam a construir a disposição dos contrários.

A segunda maneira como vemos a reação contra o clericalismo se manifestar em imagens, trata da descoberta da suposta imoralidade que encobre os clérigos. Já no leito de morte, o personagem moribundo trava um breve diálogo com os dois padres que cercam sua cama, possivelmente para dar seguimento à extrema-unção, (figura 208). O acamado pede para que os religiosos se mantenham um da cada lado do seu leito, ao que um deles retruca: “porquê?” E o homem responde: “porque quero morrer como Jesus, entre dois ladrões”, fazendo alusão à disposição de Cristo na crucificação, a sua época, entre bandidos. Um dos padres estão esboça uma feição de desagrado e repulsão diante do último pedido do homem.

A imagem publicada em *A Lanterna* já em 1934 (figura 209), por sua vez, apresenta a reação contra o clericalismo através do caráter “higienista”, na medida em que um grupo de monges é expulso por golpes rasteiros da grande vassoura de palha. Os religiosos partem em desespero, gritando e tropeçando uns sobre os outros, tentando escapar dos golpes violentos que lhes tocam para fora da cena. A

legenda acrescenta: “uma vassourada que se impõe com urgência”, atentando para a necessidade de que se promovam, de imediato, ações para expulsar a Igreja da sociedade.

Por fim, a última imagem da série em questão se divide em dois quadros, um claro e um escuro (figura 210). No primeiro, um grupo de religiosos festeja e dança junto com soldados, burgueses, uma dama da elite, etc. Trata-se de uma grande integração entre todos os elementos contra os quais o movimento libertário lutava. O avanço do Igreja sobre a sociedade, a desigualdade social, as guerras, e o próprio sistema capitalista. Em contrapartida, o segundo quadro, logo abaixo, traz dois trabalhadores sérios e sós inflamando uma grande fogueira em meio à escuridão. A legenda complementa o sentido da montagem de imagens claramente opostas quando diz: “diverti-vos, diverti-vos! Enquanto não vos atingem as chamas da fogueira purificadora que os povos oprimidos acendem...”.

Há, contudo, a inserção da dinâmica da luta de classes, cujo clérigo, o exército e a burguesia compõem o bloco contrário aos interesses do povo. Nessa direção, a figura do padre, do bispo ou do Papa, vai sendo associada à imagem do burguês, do patrão, do capitalista explorador do trabalho de seus empregados. Contra a vida de opulência, júbilo e fartura se coloca a vida de abnegações compulsórias, de pobreza, miséria e sofrimento. Entretanto, as imagens não trazem apenas o explorado, elas começam a inserir elementos que remetem a tomada de consciência e a necessidade de ação. A lógica binária das criações do desenho político de imprensa, parece criar uma barreira na qual a alteridade é construída através de personagens similares, com características morais também idênticas cuja caricatura tem por finalidade desnudar.

4.2 O burguês e o patrão: a aproximação física e moral com o clero

Como vimos até agora a figura do clero no desenho político da imprensa anticlerical esteve associada a uma série de características morais negativas, cujo julgamento público de suas ações passou, não raras vezes, pela exposição ridícula dos personagens ao olhar do leitor. A maior arte dos artistas optou por trabalhar tal associação através da caricatura, tentando desnudar o caráter dos personagens em

questão, se utilizando de elementos que vinham, muitas vezes, do universo grotesco. O que veremos neste conjunto de imagens é um trânsito frequente de elementos que de alguma forma ajudaram esses artistas a traçar um perfil caricato do burguês, do capitalista, do patrão, o grande inimigo da classe operária.

Umberto Eco traz em *A História da Feiúra*[503] uma imagem caricata do capitalista (figura 211), muito próxima daquela que acompanhamos na sátira anticlerical de *A Lanterna*. A gravura, de origem italiana, apresenta a figura do burguês obeso, vestido com um belo fraque preto e esboçando um movimento a partir do qual parece se esconder atrás da grande máscara com o rosto de Benito Mussolini. É exatamente este movimento que podemos observador na caricatura que desvela o caráter do padre ludibriador de fiéis na imagem que circulou em 1934 no Brasil (figura 212). A obesidade evidenciada pelo ventre farto, a fisionomia grotesca, o sorriso zombeteiro e o ar de impostor conferem a ambos os personagens uma série de atributos semelhantes que de alguma forma os aproximam, sobretudo, moralmente. Tal recurso aparece também no *L'Assiette au Beurre,* em 1908 (figura 213), quando um padre obeso e alado, vestindo a batina escura, sobrevoa a cidade com uma garrafa de vinho em punho, ostentando a máscara de anjo atrás da qual tenta se esconder.

A máscara parece ser um duplo da própria caricatura, a partir do momento em que atua revelando ao espectador aquilo que o artista tenta fazer no curso de toda a composição, desde a performance executada pelo personagem, até sua fisionomia, modo de vestir, etc. Ela é a falsa fachada que cobre de moralidade o imoral, é o artifício para esconder aquilo que o observador capta com o olhar, ela encobre o visível num jogo teatralizado, numa trama que o observador assiste de fora, mas que dentro da caricatura interage, de forma que o espectador tem a sensação de saber o desfecho da cena, antes mesmo que ela aconteça. A caricatura é a arte de dar a ver aquilo que se esconde, ou o que se manifesta apenas clandestinamente.

[503] ECO, Umberto. Op. cit. p. 195.

A forma com a qual o burguês foi representado ao longo dos anos na mídia operária e sindical brasileira, mas não apenas nela, é a prova de que certas fórmulas visuais foram repetidas à exaustão, confirmando um desejo de radicar determinadas adjetivações a um grupo de personagens que ocupam em todos os desenhos o papel inimigo. Não é atoa que, não apenas a sua fisionomia tem atributos que se cruzam com os do clero, como também os seus gestos e até mesmo parte da posição que ocupa na sociedade. A prova disso, são as imagens que trazem a máquina de tortura sobre o corpo espremido do trabalhador. O mesmo instrumento utilizado pelo sistema para causar sofrimento e extinguir lentamente a vida do operário (figuras 54 e 55), foi usado pelo clero para expressar um desejo perverso de sacrificar o povo (figura 157).

Tal fórmula é repetida na figura 214 veiculada em *A Lanterna* em 1912. O capitalista obeso segura em cada uma das mãos grandes sacos de dinheiro, ele aparece sentado sobre o instrumento de tortura fumando um charuto. Na base do aparelho vemos um trabalhador magro sendo espremido, ao mesmo tempo em que tenta se livrar do mecanismo que lhe aprisiona. *La Bataille Syndicaliste,* publica em 1917 uma sátira semelhante assinada por FLO [504] (figura 215), na qual dois burgueses, representados como homens gordos e denominados pelo título da imagem como “aproveitadores”, comprimem, através do mesmo tipo de instrumento de tortura o corpo de um trabalhador. Este parece implorar para que o movimento cesse, porém os dois burgueses esboçam em suas fisionomias certo deleite em executar a vítima.

O jogo de forças impresso pelo personagem obeso, quase sempre acima ou sobre as costas do trabalhador magro e sofrido, ou de um grupo deles, como vimos na figura 58 veiculada em *A Plebe,* e originalmente publicada no *Almanach Le Père Peinard* em 1894 (figura 216), é praticamente o mesmo apresentado nas gravuras de *A Lanterna* (figuras 217 e 218); inclusive, ambos os personagens figurados como

[504] Ricardo Flores Magón foi uma importante liderança política na revolução mexicana. Esteve vinculado ao Partido Liberal Mexicano (PLM) entre 1910 e 1917. Teve sua trajetória ligada aos ideais republicanos e, posteriormente, ao comunismo anárquico. Já nos primeiros anos do século XX, no México, colaborou ainda com alguns periódicos produzindo desenhos políticos, também por isto foi considerado o grande propagandista contrário a Porfírio Díaz. Para maiores informações ver: SANTILLÁN, Diego Abad de., **Ricardo Flores Magón: el Apóstol de la Revolución.** Buenos Aires: Libros de Anarres; La Plata: Terramar, 2001.

o grande fardo que pesa sobre os ombros dos trabalhadores, portam símbolos da opulência. O burguês bem vestido ostenta os anéis de ouro, enquanto o padre apoia no braço o saco de dinheiro.

Outra recorrência frequente entre as representações do capitalista e do clérigo diz respeito à hipocrisia contida em seus discursos, desvelada pelo desenho político. *A Classe Operária* veicula em suas páginas uma imagem que se reparte em dois quadros definidos pela legenda como “deveres e direitos” (figura 219). No primeiro quadro (deveres) o trabalhador aparece carregando sobre os ombros um imenso bloco, cujo peso faz com que o mesmo se curve; ao fundo o capitalista observa impassível a cena com as mãos nos bolsos. No segundo quadro (direitos), é o capitalista que a aparece em primeiro plano, fumando seu charuto e ostentando o belo traje; ao fundo, quem aparece na cena é o trabalhador magro, acompanhado pela família: a mulher e as duas crianças, uma delas chora. A narrativa visual é clara, ao trabalhador só são atribuídos deveres, dos direitos quem usufrui é o capitalista; tanto é assim que o título da imagem é “igualdade...” uma igualdade acompanhada de reticências, convocando o espectador/leitor a pensar sobre o que vê e sobre o que vive.

O tema transita pela publicação anticlerical *A Lanterna,* que apresenta uma gravura cuja família em sofrimento e o trabalhador exaurido pelo esforço diário, aparecem em contraste diante da figura do capitalista (figura 220). A temática do mundo do trabalho é evocada duplamente na imagem, ela incide sobre o personagem do ferreiro que desenvolve sua atividade e no plano de fundo, coberto pela silhueta da indústria. A pobreza da cena está toda concentrada do lado esquerdo, ao passo que a riqueza se concentra no direito. A família parece nada possuir, além do trabalho que o pai executa, é, portanto, para ele que se dirigem os olhares da mãe e do filho, o capitalista, por sua vez, ostenta a cartola reluzente, os belos sapatos, o fraque vistoso e parece se preparar para entrar no seu carro, no momento em que desfere as palavras irônicas: “trabalhei meus irmãos, que o trabalho...”. Tal fala é complementada pela legenda pela inscrição: “é riqueza, é virtude, é vigor”.

O discurso hipócrita do personagem é claramente próximo daquele que vimos tantas vezes ser relacionado ao clero católico. Para além disso, a fala do personagem contradiz com aquilo que ele mesmo apresenta, tendo em vista que todas as benesses que enumera em seu discurso, são as mesmas que ele desfruta, ao passo que o trabalhador, não possui absolutamente nada do que lhe seria justo conferir pelo esforço que empreende usualmente, conforme podemos observar no desenho.

O capitalista jocoso fora também evocado em 1902 em *L'Assiette au Beurre* (figura 221). Ele aparece num quadro superior, apartado do trabalhador braçal. Bem vestido, portando o típico charuto e a cartola de fino trato, o capitalista esboça ainda um sorriso debochado, enquanto na base do desenho, o trabalhador puxa com a força do corpo e auxiliado por um cão, uma carroça com mercadorias à venda. Vemos nesta imagem a presença da animalização moral, já mencionada no capítulo 3 quando tratamos da percepção do "eu". Não se trata de uma animalização física, como aquela que vimos ser efetuada nos personagens que representavam padres, bispos e Papas, mas de uma animalização moral, na medida em que o homem executa o mesmo trabalho que o animal, lado a lado, perdendo com isso a própria humanidade, se brutalizando na atividade diária do trabalho.

No Brasil, essa metáfora visual foi utilizada também, entretanto, ela aparece sempre associada ao anticlericalismo, como podemos observar pelas figuras 222 e 223 veiculadas em *A Lanterna*. Nas duas gravuras o elemento opressor é o padre que dirige a carroça açoitando o "povo", conforme sugerido na primeira gravura – ou o trabalhador esquálido - na segunda imagem. O fato é que ambas atentam para a animalização moral do proletariado que executa exatamente a mesma função que um animal, se consumindo fisicamente numa rotina árdua, na qual é claramente explorado, já que é do seu esforço diário que surge o descanso e a riqueza do opressor.

A figura do burguês obeso e em repouso provêm ainda da associação da opulência representada pelo ventre farto com a própria mais-valia, obtida através da exploração do trabalho operário; não obstante, ele se diferencia do empregado não apenas pela postura, mas também pelas vestes. A referência ao traje remonta

usualmente aos *lord* inglês, figura que afirmava sua formalidade "consolidando um velho esquema formado por colete, casaco e calças e que estabeleceu como novo parâmetro estético o corte, base da alfaiataria moderna[505]", assinalando, por conseguinte, a ruptura com a tradição mais ornamentada e colorida do *Ancien Régime* e impondo, de certa maneira, o perfil do burguês da *Belle Époque,* na medida em que a "imagem social se representava pelos gestos, pelos objetos e pelo vestuário adequado"[506].

Na sátira caricatural, portanto, o capitalista, longe de ser o personagem proativo da modernidade, inserido dentro da lógica do trabalho e que ajuda a construir a riqueza da nova sociedade, fruto de uma classe em plena ascensão, tem suas características físicas associadas à antiga aristocracia, pois imagem dos grandes banquetes, festas e luxo ainda permanece no imaginário popular como uma referência icônica verdadeiramente contrastante à pobreza e a miséria das camadas mais humildes. Sendo assim, não são raras as imagens produzidas no final do século XIX e início do XX em que o capitalista aparece como o grande aristocrata, explorador, aquele que usufrui da riqueza produzida pelo esforço da classe operária.

Em 1896 o *Almanach Le Père Peinard*, publica uma imagem que é representativa do que acabamos descrever (figura 224). Na gravura em questão, o burguês obeso, aparece sentado com a boca aberta sendo alimentado por dois homens, ambos magros e que portam grandes tigelas nos braços. O homem da direita parece ser um aristocrata, ao passo que o da esquerda parece ser um homem de origem mais humilde, o que notamos pela diferença nas roupas que portam. O burguês passa a substituir simbolicamente o antigo aristocrata, numa metáfora visual que diz muito acerca da posição do explorador e do explorado, mas não só isso, alerta sobre o próprio movimento histórico das forças sociais que mudam ao longo do tempo de posições dentro da sociedade, sem que, contanto, o esforço de uns seja usado em benefício de outros; essa parece ser a crítica central do desenho.

---

[505] NACIF, Maria Cristina Volpi. A aparência vestida; estudo da influência do dandismo no vestuário masculino da *Belle Époque* carioca. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, julho 2011. p. 3. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1299617775_ARQUIVO_Aaparenciavestida_semimagens.pdf Acesso em: 11/07/2015.

[506] Ibid. p. 4.

Em 1902 *L'Assiette au Beurre,* também veicula em duas páginas um desenho bastante sugestivo sobre o assunto (figura 225). No desenho assinado por Kupka, o gigantesco capitalista está disposto sobre um grande trono, ele ostenta nas mãos grandes anéis e veste o traje tradicional. Aqui o que realmente chama a atenção pela inserção de cor é o ventre do personagem, que aparece dourado e reluzente, talvez fazendo alusão ao ouro. Aos seus pés vemos todo o aparato repressivo do Estado, um grande grupo de militares com seus canhões, todos eles apontados na direção contrária, protegendo o capitalista.

Em primeiro plano, na mira dos canhões, vemos um séquito de trabalhadores se encaminhando para a fábrica figurada no plano de fundo da imagem. Os operários, demonstram, a partir da postura curvada de muitos, a exaustão e a falta de ânimo que acompanha a caminhada; eles são magros e portam vestes bastante simples e surradas. É também interessante observar como a fumaça que sai das chaminés da fábrica de alguma forma se desloca na direção o capitalista cobrindo suas costas pela nuvem cinza. A fumaça que lhe cobre as costas, também parece fazer sentido se associada à habitual nuvem que acompanha o personagem do burguês, ou do capitalista, de forma mais genérica quando o mesmo porta o charuto. A fumaça em si, é mais uma elemento de identificação, não apenas do personagem, mas da cruel integração dele com a exploração dos operários, já que a fábrica também emite a nuvem cinzenta.

Apesar da baixa qualidade da imagem resultante de uma série de microfilmes danificados, podemos observar na gravura publicada em *A Plebe* em 1934 uma junção dos elementos que vimos na imagem anterior, exceto pela ausência dos oprimidos, ou seja, o séquito de trabalhadores desenhados por Kupka. Na gravura em questão (figura 226), um burguês cujo corpo aparece deformado pela obesidade é representado em repouso sobre uma grande poltrona fumando um charuto, do qual a fumaça se projeta no ar do ambiente. À sua frente, um soldado parece se curvar, sugerindo uma hierarquia entre ambos, na qual o capitalista tem o poder maior.

A crítica a exploração capitalista empreendida pela figura do burguês também pode ser vista no desenho veiculado em *A Plebe* em 1934 (figura 227). Na imagem

vemos uma paisagem urbana, na qual a fábrica cobre todo o plano de fundo. Em contrapartida, no primeiro plano, vemos os dois personagens: o capitalista e o operário. O primeiro, toma das mãos do trabalhador o grande saco de dinheiro. Se trata novamente de um homem gordo, cujo traje preto que simula uma espécie de capa e o olhar escurecido parece se aproximar da figura de um ladrão. O trabalhador, de estatura maior, porém mais magro, lhe entrega o saco de dinheiro, sugerindo se tratar do fruto de seu trabalho.

O contraste entre a produção gerada pelo proletariado em relação aquilo que lhe é destinado pelo detentor dos meios de produção, também fica claro na gravura publicada em *A Plebe* em 1933 (figura 228). Nela, um quadro escuro novamente se opõe ao quadro mais claro à esquerda. Enquanto o trabalhador magro mostra à família a montanha de sacos de alimentos, a qual cobre todo o espaço onde estão, à direita, o patrão fumando seu charuto, deposita no imenso cofre uma pilha de notas de dinheiro, o cofre ainda abriga vários sacos de dinheiro. A legenda se ocupa de unir os dois quadros, comunicando a crítica feroz ao sistema quando diz: “enquanto o parasita contempla os seus milhões o pobre, que tudo produz, contempla a sua miséria acumulada”.

Ora, o que vemos se reproduzir nas imagens caricatas que relevam as artimanhas do sistema capitalista, seja através da figura do proletário esquálido ou do capitalista obeso – farto de tanta riqueza excedente – não se distancia daquilo que Karl Marx descreveu no livro 1 do Capital, ao se referir ao processo de obtenção da mais valia sobre a jornada de trabalho. Vemos na linguagem utilizada por Marx muitos dos personagens aqui figurados, tais como a criatura bestializada que suga a energia do trabalhador, ou ainda o agigantado burguês, cuja fechadura do cofre é desenhada sobre seu ventre, sugerindo que ele se alimenta da riqueza produzida pelo outro tal qual um parasita e que foi tantas vezes mencionado nas legendas complementares às gravuras. O trabalhador é desumanizado pela imagem, como foi coisificado pelo sistema capitalista descrito no texto de Marx, quando ele afirma:

> O capitalista compra a força de trabalho pelo valor diário. Seu valor-de-uso lhe pertence durante a jornada de trabalho. Obtém, portanto, o direito de fazer o trabalhador trabalhar para ele durante um dia de trabalho. Mas que é um dia de trabalho? Será menor do que um dia

> natural da vida. Menor de quanto? O capitalista tem seu próprio ponto de vista sobre esse extremo, a fronteira necessária da jornada de trabalho. Como capitalista, apenas personifica o capital. Sua alma é a alma do capital. Mas o capital tem seu próprio impulso vital, o impulso de valorizar-se, de criar mais-valia, de absorver com sua parte constante, com os meios de produção, a maior quantidade possível de trabalho excedente. O capital é trabalho morto que, como um vampiro, se reanima sugando o trabalho vivo, e, quanto mais o suga, mais forte se torna. O tempo em que o trabalhador trabalha é o tempo durante o qual o capitalista consome a forca de trabalho que comprou. Se o trabalhador consome em seu proveito o tempo que tem disponível, furta o capitalista. O capitalista apoia-se na lei da troca de mercadorias. Como qualquer outro comprador, procura extrair o maior proveito possível do valor-de-uso de sua mercadoria. Mas, subitamente, levanta-se a voz do trabalhador que estava emudecida no turbilhão do processo produtivo: “a mercadoria que te vendo se distingue da multidão das outras, porque ser consumo cria valor, e valor maior que seu custo. Este foi o motivo porque a compraste. O que, do teu lado, aparece como aumento de valor do capital é, do meu lado, dispêndio excedente de força de trabalho”[507].

Logo, a reação ao sistema empreendida pela classe operária, em termos figurativos, não poderia ser outra senão a vitória sobre a criatura bestial detentora do capital. Gabriele Galantara tem um de seus desenhos publicados no *L’Assiette au Beurre* em 1907, tratando justamente dessa simbologia da vitória (figura 229). Na imagem, o gigante capitalista aparece desfalecido sobre uma montanha de moedas de ouro. Seu ventre é rasgado por uma imenso facão, e da fenda negra jorram ainda mais moedas, as quais parecem ter alimentado a criatura por um longo tempo. Sobre seu ventre vemos um grupo de populares marcharem, conduzidos por uma figura feminina que ostenta uma grande bandeira vermelha na mão esquerda e, ao que tudo indica, uma coroa de louros na cabeça. A cena é toda construída por gradações de vermelho e preto, o próprio vestido da figura feminina acompanha a cor da bandeira que ela empunha, assim como o cabo do facão que atravessa o ventre do capitalista.

Não obstante, a legenda que complementa a imagem acrescenta: “Somente quando matarmos essa besta é que se levantará, no horizonte, a verdadeira paz social”. A criatura bestial que recebe atributos humanos e que tantas vezes vemos como o patrão, ou o próprio capital é, na realidade, uma metáfora do sistema, assim

---

[507] MARX, Karl. **O Capital, crítica da economia política: livro 1.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006. pp. 271-272.

como o é o trabalhador de músculos definidos e braços descobertos que imprime força física sobre as ações que desenvolve. Este segundo personagem não é apenas o operário ou o trabalhador isolado, um exemplo figurado, mas sim a figura que retoma uma abstração coletiva, um personagem que representa o espírito de um grupo, e a própria força humana nele concentrada, uma força exagerada, posto que não provêm de um homem, mas de uma ideia de unidade.

A última forma com a qual vemos o burguês ou o capitalista sendo figurados pelo desenho político de imprensa, diz respeito ao personagem corrupto. A primeira gravura publicada no ano de 1932 em *A Plebe* (figura 230) mostra o burguês em tamanho diminuto, porém vestindo o traje tradicional que lhe define. Ele é segurado por uma mão imensa que o captura pela cauda de seu fraque, visto que ele está em disparada. Tanto o título quanto a legenda alertam para o fato de que é preciso o deter, caso contrário ele irá fugir para não cumprir a lei de férias. A sátira põe em evidência as artimanhas do patrão para escapar das obrigações trabalhistas que deveria cumprir perante seus funcionários, pois, desta forma, o mesmo lucraria mais. Apesar de se tratar de uma questão de perfil mais localista, o problema central evocado pela gravura ainda é a tentativa sem trégua nem limites de exploração do trabalho do proletariado. A mão grande que segura o patrão é a representação da coletividade sugerida pelo título, posto que é na unidade e na associação de esforços que o movimento operário ganha força para mudar sua realidade.

O questionamento moral imposto sobre a figura do burguês parece se aproximar bastante daquele que vimos nas figuras clericais, no entanto, a corrupção parece sempre bastante próxima da realidade brasileira. A gravura publicada em *A Plebe* em 1934, trata justamente dessa questão (figura 231), o trabalhador, aparentemente do meio rural, recebe a proposta indecorosa do burguês (conforme indica a legenda), personagem cuja imagem poderia facilmente ser associada também à figura do coronel. Ele diz: “com o voto me farás deputado; com a carabina defenderás os meus interesses...”. O burguês gordo porta numa mão a carabina e na outra a cédula eleitoral, ambos os objetos são ofertados ao trabalhador de físico magro; este, por sua vez, segura com as duas mãos seu instrumento de trabalho, prestando atenção na fala daquele que parece ser seu patrão.

A presença do elemento que sugere o vínculo entre os personagens, ou seja, o trabalho, faz com que a proposta do burguês seja tomada pelo espectador como compulsória, na medida em que ela não é posta em tom de pergunta, mas não apenas isso. O trabalhador diante do patrão, vê seu sustento ser ameaçado, caso se negue a servir aos interesses daquele que lhe emprega. A prática parece remontar claramente ao coronelismo e aos jogos de poder que se criaram no seio dessa prática política que perdurou em larga escala por longa data no Brasil, tendo como expoente a política oligárquica.

De outro lado, o ato de compelir o trabalhador não apenas a votar, como também a prestar lealdade ao patrão, expõe a relação de dependência econômica e também moral do empregado. Nesse sentido, é interessante vermos como a figura do burguês que intimida o trabalhador pode também ser encontrado na figura do padre que explora a boa fé do fiel. A figura 232 veiculada em *A Lanterna* traz exatamente o mesmo tipo de relação engendrada pelo representante da Igreja Católica. O clérigo aparece pedindo dinheiro à dama - que sofre pela morte do esposo - para realizar a missa, não sem antes a ameaçar dizendo que, caso não pagasse adiantado a missa não seria realizada e o finado marido iria para o inferno. Há aqui uma relação de dependência e exploração manifesta também, porém o personagem se utiliza da fé da mulher para realizar sua ação, enquanto o burguês se utiliza do vínculo empregatício.

4.3 O inimigo que se aproxima: o espectro sombrio das guerras

O último inimigo da classe operária que podermos ver tomar forma através do desenho político de imprensa são as guerras. A Primeira Guerra Mundial abalou não apenas as grandes potências em sua capacidade econômica e bélica, mas também se firmou na história da humanidade como um divisor de águas na própria mentalidade do que significava viver em paz, tamanha foi a devastação material e psicológica que promoveu na vida das pessoas. Nas palavras de Eric Hobsbawm:

> Sem dúvida, a própria experiência ajudou a brutalizar tanto a guerra, como a política: se uma podia ser feita sem contar os custos humanos ou quaisquer outros, por que não a outra? Quase todos os que serviram na Primeira Guerra Mundial – em sua esmagadora

> maioria soldados rasos saíram dela inimigos convictos da guerra. Contudo, os ex soldados que haviam passado por aquele tipo de guerra sem se voltaram contra ela às vezes extraíam da experiência partilhada de viver com a morte e a coragem um sentimento de incomunicável e bárbara superioridade – inclusive em relação a mulheres e não combatentes – que viria a formar as primeiras fileiras da ultradireita do pós-guerra[508].

O relato de Hobsbawm descreve um pouco daquilo que vemos nas gravuras, a angústia, a morte, a devastação, o desespero das famílias que perdem seus entes queridos e até mesmo a miséria promovida por um contexto de guerra. Além disso, as imagens também atuam no sentido de tornar visível a unidade de várias forças inimigas do proletariado, tais como: o sistema capitalista, a Igreja Católica e a violência militarista. Assim, também vamos observar que a guerra reúne a maior parte dos personagens já vistos anteriormente; ela trata do operário injustiçado, da dor da mulher que perde algum ente querido, dos clérigos que apoiam os grandes Estados em seus militarismo, e chega mesmo a transformar o evento em si sob a forma de personagens.

Já em 1912, *A Lanterna* veicula em suas páginas uma gravura de perfil anticlerical cujo tema central evoca o apoio da Igreja Católica às guerras em geral (figura 233). Três clérigos agigantados se põem a orar, enquanto aos seus pés vemos um grande exército perfilado tal qual um desfile militar. A legenda indica que em nome da religião e de Deus, a Igreja abençoa as chacinas promovidas pelas guerras.

A mesma fórmula visual parece ter sido utilizada em 1902 pela publicação francesa *L'Assiette Au Beurre* (figura 234). No desenho em questão, dois religiosos aparecem em primeiro plano, rezando diante de um cenário de guerra, no qual podemos ver corpos já sem vida dispostos pelo terreno bastante acidentado. Ao fundo, uma fumaça avermelhada cobre a maior parte do céu, dando a impressão de que no horizonte ocorreu uma batalha sangrenta. A legenda sugere uma fala de um dos clérigos, ele diz que se os desafortunados - cujos corpos estão estendidos no chão - tivessem se interessado pela "boa palavra", nada disso teria acontecido. O

[508] HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 34.

título que acompanha a fala: “pela fé”, parece ironizar a presença dos religiosos no cenários de guerra.

A imagem parece de alguma forma fundir o cenário de devastação da guerra com elementos que vimos por diversas ocasiões compor o plano de fundo de gravuras que evocavam o cenário urbano das fábricas e indústrias e que, de igual maneira, lançavam sobre o horizonte uma fuligem acinzentada que cobria boa parte da cena e acompanhava a rotina do trabalhador. A névoa que cobre o céu de cinza ou de preto, e que acompanha as guerras e a fábrica, pode também ser interpretada como uma unidade visual do sombrio, visando provocar certa inquietação no espectador acerca da fragilidade da vida e das condições penosas nas quais ambas as situações expõem o ser humano, seja na rotina árida circunscrita aos limites estreitos e deletérios da fábrica, seja na violência, destruição e desalento das guerras.

As guerras são frequentemente associadas a personagens representativos da Igreja Católica; tais imagens passam a ganhar as páginas das publicações operárias e sindicais no Brasil, sobretudo, após o prelúdio da Primeira Guerra Mundial. *A Lanterna* foi umas das publicações que intensificou, a partir de 1914, o volume de gravuras sobre o tema, ainda que algumas delas se repetissem, considerando que a maioria destas não foi produzida aqui no Brasil. Muito mais do que representar o visível, esses desenhos buscavam construir uma reflexão emocional sobre ele. Portanto, é indiscutível o caráter reflexivo e emocional [509] presente nessas composições.

A primeira imagem publicada no jornal anticlerical, cuja temática remonta à guerra circulou na página de abertura da publicação em agosto de 1914 (figura 235). A mesma gravura, entretanto, circulou em *O Cosmopolita* em agosto de 1917, acompanhada de uma legenda distinta (figura 236). Na primeira incidência, havia dois textos complementares que compunham a gravura, um posicionado no canto superior à direita, e outro na parte inferior da imagem; ambos discorriam sobre a contrariedade à guerra manifesta pela população europeia. A seguinte frase,

[509] Sobre as modalidades funcionais primárias das imagens ver: DOMÈNECH, Josep M. Català. **A forma do real.** Op. cit. pp. 23-30.

atribuída a um telegrama, inaugurava a cena de terror figurada, enquanto dizia: “as forças têm atirado sobre o povo que em muitas cidades da Europa realiza manifestações de protesto contra a guerra”.

O fato de possivelmente se tratar de um telegrama remetido por algum correspondente que estaria vivenciando os fatos *in loco* confere ainda mais credibilidade à proposta do jornal, embora não provoque a mesma agitação sensível motivada pelo olhar de desespero do personagem da cena, que irrompe na página logo abaixo desse texto. Um homem, posicionado no centro da imagem dirige um olhar aflitivo às armas que se colocam todas apontadas na sua direção, das quais só vemos a ponta dos canos. Descalço e portando vestes que deixam evidente se tratar de um cidadão humilde, o homem puxa com a mão esquerda parte da camisa branca que se abre na altura do peito, enquanto o braço direito, com punho fechado, se estende, conferindo ao personagem um alinhamento do corpo na forma de cruz.

Martirizado pela condição indefesa frente aos carrascos que lhe apontam armas, o personagem se encontra completamente só, enfrentando a superioridade indiscutível dos seus algozes, sem perder a tenacidade. Com bravura ele enfrenta o destino mortal, aparentemente inexorável, o que fica claro através da posição bastante simbólica da mão que se fecha com força e é figurada em tamanho maior que a mão esquerda que puxa a camisa, ao mesmo tempo em que contrasta fortemente com o espaço claro e o escuro da cena.

Aos pés da figura 235, uma espécie de fala do personagem é inserida, dirigida àqueles que o encurralaram pelo poder das armas; a mensagem de contestação diz: “Abaixo a guerra! Viva a confraternização dos povos! E agora podeis atirar!... Mas não vos esqueceis de que sois nossos irmãos, pois do nosso meio saístes e para ele voltareis. Atirai, Cains modernos!”. Apesar de *A Lanterna* ser um veículo de propaganda anticlerical, é interessante observarmos, sobretudo, nessa passagem, o forte apelo articulado a partir do texto bíblico. Existe, entre o conteúdo do texto e a composição da imagem, uma complementaridade evidente; ambas chamam a atenção do espectador para o personagem que entrega a sua vida propagando uma mensagem em prol da humanidade e se tornando, por consequência, um mártir da causa pacifista.

A referência a Caim – aquele que matou o próprio irmão por motivo torpe – talvez fosse aqui utilizada para despertar, em relação aos algozes, o sentimento de mesquinharia, torpeza, simbolizado no assassinato do homem indefeso, que representaria a encarnação dos valores funestos suscitados pelo terror da guerra, e que, com suas manifestações de insanidade entre os homens, faria com que estes esquecessem que, em verdade, são todos iguais, “todos irmãos”. A imagem de homens que ferem mortalmente uns aos outros em combate (ou embate), é também associada à passagem bíblica pela desequilíbrio emocional que persegue esses “homens de guerra” que vivem sob a mira do armamento, pisando sob o sangue de outros seres humanos. Não é sem razão, que a passagem bíblica retomada é encontrada em Gênesis 4:10-14, pois ela recorre justamente à maldição da morte humana, quando Deus pune Caim:

> Disse o Senhor: "O que foi que você fez? Escute! Da terra o sangue do seu irmão está clamando.
> Agora amaldiçoado é você pela terra, que abriu a boca para receber da sua mão o sangue do seu irmão.
> Quando você cultivar a terra, esta não lhe dará mais da sua força. Você será um fugitivo errante pelo mundo".
> Disse Caim ao Senhor: "Meu castigo é maior do que posso suportar.
> Hoje me expulsas desta terra, e terei que me esconder da tua face; serei um fugitivo errante pelo mundo, e qualquer que me encontrar me matará".[510]

Há ainda uma identificação de classe, de associação de forças, na medida em que a polícia e o poder repressivo do Estado, de forma mais generalizada, são, usualmente, vistos pelo movimento operário como uma categoria social também explorada à serviço da Superestrutura[511]. Outro ponto importante, quando concentra o foco nas especificidades dessa imagem é pensarmos nas permanências visuais expressas, particularmente, na ordenação espacial da cena e na própria postura do personagem em relação àqueles que portam as armas.

---

[510] **BÍBLIA sagrada.** São Paulo: Ave Maria, 1989.

[511] De acordo com Althusser, o aparelho repressivo do Estado funciona apenas secundariamente através da ideologia, já que seu primeiro movimento se dá em torno da repressão, mesmo a física. Tal fato o diferencia dos Aparelhos Ideológicos do Estado que atuam de forma unificada, apesar das contradições e diversidade, sob a égide da ideologia da classe dominante. Cf. ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado: nota sobre os Aparelhos Ideológicos de Estado.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985. pp. 70-71.

Neste ponto, não seria exagero pensarmos na influência que pode ter exercido a obra *Os Fuzilamentos de Três de Maio* de Francisco Goya (figura 237), pintada em 1814. Enquanto a pintura de Goya buscava desenvolver o drama da resistência espanhola contra a invasão das tropas francesas de Napoleão Bonaparte, o artista da gravura em questão parece trabalhar com uma espécie de recorte da obra do artista espanhol, que sofre uma ressignificação, também por parte dos editores do jornal brasileiro. Estes últimos acrescentaram textos, como é possível verificar pelos efeitos de montagem entre texto e imagem, visíveis também pelo recorte que separa a base da imagem do texto subsequente e pela diferença de fontes entre o texto inferior e o superior na figura 235.

A gravura em questão, traz, nitidamente, um recorte de uma cena que se estenderia para além dos limites da imagem que vemos. Das armas, só vemos a ponta dos canos, mas o alinhamento das mesmas denuncia a possível inspiração em Goya, cujas armas representadas na obra, se encontram alinhadas em sentido inverso. Não obstante, todas elas apontam na direção do personagem que ostenta a camisa clara, cuja abertura deixa desnudar parte do peito do personagem, sugerindo a completa entrega ao destino, ou seja, a morte pelo tiro certeiro que poderia ferir o coração. Outro elemento semelhante é o olhar do personagem que se dirige frontalmente àqueles que o ameaçam ferir.

A própria organização da composição, que apresenta apenas um personagem desarmado contra uma fileira de armas que lhes são apontadas, suscita no espectador um senso de injustiça inegável diante da cena pelo jogo de forças que se projetam entre os dois lados. A oposição binária de contrários, paz *versus* guerra, vítima *versus* algoz, pacifismo *versus* violência, constitui aqui uma *antítese visual*[512] bastante eficaz. A imagem, utilizada pelo jornal *A Lanterna,* para contestar os valores daqueles que guerreiam, carrega na forma com que foi utilizada a noção de injustiça, de medo, de violência, mas sobretudo, a ideia de resistência contra a guerra e contra todos aqueles que a sustentam.

[512] JOLY, Martine. Op. cit. p. 183.

O trabalho com a luz parece ser mais um elemento que aproxima o desenho em questão da obra de Goya. Ainda que não seja possível ver na gravura o exército que se projeta com armas contra o homem solitário, se percebe a incidência de luz sobre o personagem, que parece ser descoberto em meio ao cenário no qual está. Tanto é assim, que é justamente o lado com o qual ele vira o corpo diante do inimigo que é iluminado, enquanto a parte contrária permanece escura. Tal efeito de cor e luz foi empregado por Goya, na medida em que "uma grande lanterna, posta nos pés dos soldados, ilumina, sobretudo, o condenado de camisa branca, que num gesto desesperado protesta, levanta os braços para o céu. A figura do homem de camisa branca, a mais forte e incisiva de todo quadro é o centro significativo da ação[513]".

A gravura foi produzida originalmente no ano de 1901 por Edouard Couturier, e intitulada "Le Calvaire du mineur" (figura 238), publicada na página 8 do jornal *Les Temps Nouveaux*. De acordo com Aline Dardel, o desenho reaparece no jornal na ocasião da grande catástrofe das minas de carvão de Courrières em 1906, a qual matou 1100 vítimas. Ainda de acordo com a pesquisadora, o mesmo personagem que abre o peito ao fogo inimigo foi retratado em uma litografia de Daumier para o *Le Charivari* em 1870[514]. Ou seja, a imagem que vemos circular na mídia impressa brasileira sofreu, de fato, uma grande ressignificação de conteúdo em *A Lanterna.* O mais próximo que chegou do conteúdo original da obra produzida por Couturier, talvez tenha sido aquele com a qual foi veiculada em *O Cosmopolita* (figura 236), na qual a legenda parece fazer alusão a um grevista que em um ato de bravura e desespero se lança contra o fogo inimigo gritando: "disparai, canalhas! Assim não morreremos de fome...". A legenda original do desenho, todavia, dizia: "Atireis bastardos, isso me poupará da explosão de gás".

Esta composição tem uma importância singular, pois utiliza uma fórmula visual de grande recorrência nos desenhos políticos, mesmo fora do Brasil. Ela evoca ao mesmo tempo uma série de elementos e personagens que são caros ao movimento operário e sindical, e consegue criar uma oposição bastante clara entre

[513] DE PAZ, Alfredo. **La revolución romântica: poéticas, estéticas, ideologias.** Madrid: Tecnos, 2003. p. 398.
[514] DARDEL, Aline. Op. cit. p. 180.

eles; além de lançar luz sobre um jogo de forças simbólico com um apelo forte. Ao longo da pesquisa nos periódicos franceses, encontramos ao menos duas imagens nas quais podemos ver a utilização da mesma fórmula visual por artistas conhecidos no campo da produção e reprodução de gravuras políticas para a imprensa de crítica social, tais como: Frantisek Kupka e Jules Grandjouan.

A primeira imagem, assinada por Kupka (figura 239) e veiculada no *L'Assiette au Beurre*, traz um trabalhador que, completamente desarmado, estende o braço direito com a mão aberta como se propusesse uma trégua ao contingente militar que se encontra diante dele. Sua fisionomia, todavia, não é de desespero, mas sim de serenidade, enquanto os adversários são figurados com feições grotescas ou animalizadas. Ao fundo da imagem a fábrica cobre o cenário, indicando se tratar de um trabalhar, possivelmente um grevista, como era comum vermos representado nesse tipo de desenho. Sua camisa, bastante simples, apesar de não ser branca, se abre igualmente na altura do peito e, contra o braço estendido que propõe a paz, vemos a extensão dos canos dos canhões projetados sobre a vítima indefesa, reafirmando ainda com mais força a impressão de injustiça.

A segunda imagem da série, publicada em *La Voix du Peuple* em 1908 e assinada por Jules Grandjouan (figura 240) apresenta uma situação já um pouco distinta. Nela, um grupo de grevistas de uma usina parece estar se manifestando contra o patrão; no entanto, para defender o mesmo, o exército, fortemente armado, se dispõe perfilado diante do prédio apontando as baionetas contra os trabalhadores desarmados. O patrão, de braços cruzados, apoiado sobre o balcão da janela, observa toda a movimentação de cima, fumando um cachimbo.

Apesar de os trabalhadores estarem em grupo, alguns elementos, para além da antítese guerra *versus* paz, se fazem igualmente presentes nesta imagem. O gesto do punho fechado do trabalhador em luta, simbolizando a bravura e a ação, continua presente, assim como o alinhamento do exército, bem organizado e impassível. Aqui as forças repressivas tomam a frente da ação em defesa do patrimônio do burguês, de forma que a legenda a descreve como o "cão de guarda do patronato", mantendo, portanto, também uma referência à luta classista. Grandjouan se notabilizou como um grande produtor de desenhos representativos

da extrema-esquerda para jornais sindicais e de crítica social francesa. De acordo com Élisabeth e Michel Dixmier:

> A partir de 1903-1904, Grandjouan se torna, junto com seu camarada Delannoy, um dos principais desenhistas da extrema esquerda. Em todo caso, certamente o mais produtivo. Além de sua participação no *Le Rire*, no *L'Assiette au Beurre*, no *Canard sauvage*, ela colabora com *La Voix du Peuple* (números do 1º de Maio), no *Conscrit* (jornal antimilitarista), no *La Vie ouvrière*, no *Temps nouveaux*. Ele fez parte de uma equipe de *La Guerre sociale* desde a fundação desse jornal em dezembro de 1906. Também ilustrou páginas de abertura de cartas brochuras de *Bibliothèque syndicaliste* de Émile Pouget.
> Grandjouan é, nessa época, antes de tudo um militante. Pelo desenho, mais também pela pena: ele escreverá numerosos artigos para *La Guerre sociale* ("Os operários de 13 anos", "A arte e a miséria", "a arte e a rua", etc.) e a introdução de vários números de *L'Assiette au Beurre*. Politicamente ele parecia próximo do anarquismo bem sindicalista de Pouget[515].

Se refletirmos sobre a série de imagens que utilizam a mesma fórmula visual de antíteses que vimos até o momento, vamos perceber que todas elas de alguma forma remetem à pintura de Goya (figura 237). O alinhamento das armas, o peito desnudo pela camisa que se abre, os braços abertos, as vítimas desarmadas contra os algozes, todos esses elementos parecem estar conectados dentro da lógica de uma "esperança traída, da história que parecia progredir no sentido da liberdade, e que perde seu eixo positivo, se tornando uma cena insensata[516]", tal qual se refere Jean Starobinski ao analisar a pintura do artista espanhol, construída em um contexto distinto, mas alicerçada por uma carga emocional que continuou presente nessas representações, justamente pelo apelo sensível que desperta no espectador.

A temática da guerra é ainda tratada através da tentativa de personalizar o evento sob a forma de um monstro, uma criatura que deve ser temida e aprisionada antes que acometa a sociedade. Assim, em 8 de agosto de 1914, *A Lanterna* veicula uma imagem de autoria não identificada (figura 241), na qual ostenta um grande monstro espinhoso, cuja boca se assemelha a de um imenso crocodilo, o qual se encontra enjaulado. Na porta da jaula, onde uma pequena escada se apoia, vemos uma mulher, que, de costas, coloca o peso contra a porta e se segura com as duas

---

[515] DIXMIER, Élisabeth; DIXMIER, Michel. Op. cit. p. 294. [Tradução da autora].
[516] STAROBINSKI, Jean. **1789 Les emblèmes de la raison.** Paris: Flammarion, 1979. p. 133.

mãos nas grades da jaula, tentando impedir que a porta se abra e que o monstro se liberte. Dois homens, provavelmente soldados, identificados pelas vestes que ostentam, provocam a besta com chicotes quando esta que abre a imensa boca por trás das grades. Ao fundo, um homem gordo parece rir daquilo que vê, sem temer uma possível fuga da criatura monstruosa.

Aos pés da gravura, é inserido um texto que diz: “A guerra, o monstro de faces hiantes, espicaçado, na famosa jaula da paz armada, pelo militarismo sangue sedento, inicia sua obra de destruição, causando imenso desespero à humanidade consciente e grande gáudio aos potentes argentários que fornecem às forças internacionais”. O texto faz menção ao período chamado de “paz armada”, referente ao intervalo entre o fim da guerra franco-prussiana e a eclosão da Primeira Grande Guerra. Diz respeito ainda, à corrida armamentista empreendida pelas grandes potências europeias, e à formação dos grandes exércitos, o que também concorreu para a eclosão e a extensão da Grande Guerra em 1914.

Ainda que caricata, a gravura em questão expressa a posição do jornal, contrária a essa ampliação desenfreada da capacidade bélica e da consequente concorrência entre as potências europeias. O terror da guerra, apresentado simbolicamente sob a forma de um monstro em tamanho muito superior que os demais personagens da cena, também transmite a ideia de que, se liberto, seria incontrolável, tamanha sua força.

É interessante observarmos que essa gravura se refere, particularmente, ao período que antecede a guerra, tratando do perigo que se coloca no horizonte, embora o clima de animosidade entre os países beligerantes já estivesse instalado há algum tempo. Nesse sentido, é interessante pensarmos no processo de circulação dessas gravuras, esta, por exemplo, provavelmente não foi produzida no Brasil, a notar pelo atraso na circulação da mesma nas páginas de *A Lanterna*, especialmente se consideramos a relação com o ritmo dos acontecimentos na Europa. Publicada em agosto de 1914, a imagem alerta sobre o perigo de uma guerra que teve seu estopim em julho do mesmo ano.

Outro ponto a ser considerado são, novamente, as recorrências de fórmulas visuais na imprensa ilustrada, neste caso, mesmo na imprensa ilustrada brasileira. Em 1918, sob a direção de Álvaro Moreira e J. Carlos[517] a revista ilustrada *O Malho* veicula na página 37 uma imagem cuja temática é a guerra (figura 242). Representantes de várias nações contemplam a fera enjaulada promotora da guerra que parece ser o general Erich Friedrich Wilhelm Ludendorff, o qual atuou à frente do exército alemão durante a Primeira Guerra Mundial, a notar pelas feições do rosto e pela simbologia do poderio militar que se faz enjaulado em 1918, já que é ele quem negocia a paz no mesmo ano. Neste caso, a circulação da gravura se faz concomitante ao andamento dos acontecimentos internacionais, considerando que *O Malho* contava com uma estrutura melhor, mesmo em termos financeiros do que os modestos jornais operários e sindicais, esta simultaneidade entre os eventos e a produção da sátira visual não nos causa grande estranheza. Apesar de desconhecermos a autoria da imagem, Herman Lima assinala que a publicação:

> A partir de 1904, constituiu-se a maior força política de combate, mercê de suas famosas *charges* assinadas por todos os grandes nomes da caricatura nacional, a partir de Agostini até o grupo que se revelou e firmou em suas páginas, em 1930, sob a influência do paraguaio Andres Guevara. Seus principais colaboradores, em três gerações de artistas do lápis, durante meio século, além de K. Lixto e J. Carlos, foram Crispim do Amaral, seu primeiro diretor artístico; J. Ramos Lobão, Leônidas Freire, Gil (Carlos Lenoir), Alfredo Storni, Alfredo Cândido, Vasco Lima, Seth, Augusto Rocha, Yantok, Loureiro, Luís Peixoto, Nássara, Theo, Enrique Figueroa, Del Pino, Di Cavalcanti, Andres Guevara[518].

Assim, constatamos que o trânsito de referências visuais e de temáticas evocadas pelo desenho político de imprensa se deu, mesmo no interior das publicações nacionais, cruzando até mesmo as barreiras ideológicas que poderiam apartá-las. Del Piño, por exemplo, um dos artistas citados por Lima, teve algumas de suas imagens estampadas, inclusive, nas páginas do diário comunista *A Nação*[519].

Em 29 de agosto de 1914 *A Lanterna* publica em sua primeira página mais uma imagem que faz alusão à guerra (figura 243). A gravura traz uma cena bastante

[517] LIMA, Herman. Op. cit. p. 149.
[518] Ibid. pp. 144-146.
[519] Trata-se de uma série de caricaturas que ridicularizam a imagem do Presidente Arthur Bernardes em 1927 e que foram publicadas em *A Nação*.

contrastante. Jesus Cristo aparece parcialmente de costas para o observador, contemplando um grande arsenal bélico cujos limites parecem se restringir apenas diante da linha do horizonte. Ao fundo, tanques de guerra e canhões completam a cena, enquanto, em primeiro plano, inúmeras séries de bombas estão dispostas de forma alinhada em torno da figura de Cristo.

A antítese é novamente utilizada, desta vez opondo paz e liberdade, para conferir maior carga emocional à cena. Cristo, que simbolizaria a paz ocupa um pequeno espaço da composição, enquanto o arsenal bélico ocupa praticamente todo o espaço de figuração. Além disso, o personagem é disposto em diagonal ao canhão representado ao fundo, conferindo um contraste ainda mais forte entre as duas figuras. Também podemos observar o trabalho efetuado através do jogo entre o claro e o escuro, pois, enquanto Cristo aparece portando uma vestimenta clara em primeiro plano, o canhão que se destaca ao fundo exibe a cor negra, que ganha ainda mais força pelas claras montanhas desertas figuradas no horizonte e que servem como pano de fundo para a imagem.

A gravura é acompanhada por dois textos, um acima que diz: “Não matarás...”, e um abaixo, composto pela seguinte frase: “Mas os instrumentos de destruição recebem a benção dos padres de todas as religiões”. A diferença de fontes entre ambas as inscrições fica bastante perceptível, denunciando a montagem feita entre texto e imagem. Ademais, a proximidade do texto superior da imagem, e a harmonia visual entre ambos, nos faz crer que o mesmo pudesse estar presente no desenho original, ao contrário do inferior.

Novamente percebemos que o texto bíblico foi utilizado pela publicação no sentido de gerar um significante contrário, ou de contestação, diante daquilo que se vê na imagem. O mandamento bíblico “Não matarás...” parece se fazer presente apenas para lembrar à humanidade o ideal de paz, enquanto o texto que complementa as reticências, e que aparece ao pé da imagem, insere justamente a ideia contrária, ou seja, sinaliza ao leitor o apoio conferido pela Igreja, enquanto instituição, à promoção da guerra, através de um possível consentimento à venda e produção de instrumentos de destruição. Aqui, no entanto, o anticlericalismo de *A Lanterna*, não se restringe apenas à Igreja Católica - como vimos ao longo de toda a

série de imagens que tratavam desta questão - ainda que a imagem seja construída com base em elementos que remetem, mais propriamente, ao catolicismo.

O mesmo periódico publica em 26 de fevereiro de 1916 (figura 244) outra imagem que faz referência à guerra; trata-se de uma composição bastante dramática acerca dos efeitos da mesma. Uma mulher vestindo luto se curva sobre um imenso canhão escondendo o rosto e estendendo os braços sobre o cano da peça, de forma a demonstrar sua desolação através da postura lânguida e curvada do seu corpo, que parece desfalecer em contato com o objeto. O cenário claro e o próprio contraste efetuado pelo jogo de claro e escuro entre o vestido da mulher e o cano do canhão chamam ainda mais a atenção para a cor negra do vestido, cuja barra parece se fundir ao chão.

A arma de guerra aponta para o observador, enquanto a mulher esconde o rosto entre os braços estendidos. Ao fundo, o cenário deserto e desolador confere ainda mais destaque aos elementos dispostos em primeiro plano e em tamanho maior na composição. Aos pés da imagem a frase: “E foram os meus que o fundiram!...” atribui uma espécie de fala à personagem, que parece lamentar a morte de algum ente querido.

A ideia dessa montagem entre texto e imagem sugere uma identificação entre os que trabalham nas indústrias de armamentos e os resultados de suas ações. As desastrosas consequências da guerra poderiam ser medidas pelo desalento da personagem, ao passo que o cenário completamente deserto poderia simbolizar a solidão e a desesperança advinda do conflito, da destruição e das inúmeras mortes. Igualmente interessante é que essa mesma imagem circulou num panfleto italiano contrário à guerra, acompanhada por um texto cujo significado parece coincidir com essa interpretação, quando diz:

> A Guerra.
> Abaixo a guerra!
> Um fogo que arde lá fora. Um canhão que disparava em seguida.
> Uma mãe que foi abandonada em agonia e em sua angústia se decompõe como os que caíram, abatidos pelo canhão.
> Quantos mortos, quantas ruínas, muitas dores!

> Meu resumo é maior do que aquele da mãe, que com tanto cuidado e tantas preocupações criou seus filhos e os vê arrancados do seu lado para o matadouro, pela vontade de alguns pequenos grupos de empresários e governantes de todas as nações[520].

Em abril de 1916 é veiculada nas páginas de A Lanterna uma outra imagem sobre o tema, essa mais desconcertante (figura 245). Trata-se de uma composição profundamente marcada pela presença do macabro. Novamente o que vemos figurado é um cenário de guerra. Do centro da imagem irrompem duas grandes caveiras, uma voltada para a esquerda, enquanto a outra se volta para a direita, porém ambas compartilham a mesma base, configurada numa montanha sobre um grande terreno relativamente acidentado. As caveiras, de tamanho grandioso, abrem cada qual sua boca por onde entra um grande exército de combatentes portando canhões e armas.

Do lado esquerdo da composição uma bandeira se destaca, como que indicando a que país as tropas pertencem; acreditamos se tratar da bandeira alemã. Ao passo que do lado direito, vemos o que provavelmente seria a bandeira francesa. A ordenação da imagem e do trajeto dos personagens indica que ambos fazem o mesmo percurso e que ao final se encontrariam no interior da grande caveira, símbolo da morte e do terror.

Uma pequena inscrição inserida aos pés da montanha, de onde irrompem as imagens macabras, define completamente o cenário em que se passa toda a cena figurada. A palavra “Verdun” nos reporta, imediatamente, à batalha empreendida entre as tropas francesas e alemãs e que culminou em inúmeras mortes[521]. O conflito também se faz identificar na imagem pelo terreno repleto de elevações, típico da região, da qual, na gravura em questão, irrompe uma grande montanha por onde passam as duas tropas. A imagem é veiculada nas páginas da publicação

---

[520] La Guerra. Abasso la Guerra! Un incêndio che fiammeggia lontano. Un cannone che ha sparato allora, allora. Una madre che, abbandonata dallo spasimo della sua angosia, si abbatte, come schiantata, sul cannone micidiale. Quanti morti, quanti rovine, quanti dolori! Ma ressumo è più grande di quello della madre, cha ha con tante cure e tanti affanni allevati i suoi figli, e li vede strappati dal suo fianco, condotti al macello per la volontà di pochi regnanti e dei gruppetti degli affaristi di tutte le nazioni. Cf. STORIA d’Italia del XX secolo. **L’Italia in Guerra.** Il giornale, Dvdteca Storica. Regia di: Folco Quilici. Instituto Luce S.p.A. Durata: 54’. [Tradução da autora].

[521] BERTONHA, João Fábio. **A Primeira Guerra Mundial: o conflito que mudou o mundo (1914-1916).** Maringá, Eduem, 2011. p. 45.

anticlerical brasileira em abril de 1916, ou seja, concomitantemente ao desenrolar dos fatos, tendo em vista que a Batalha de Verdun se estende até dezembro desse mesmo ano.

Outro elemento importante diz respeito novamente à inserção de texto na base da gravura através de uma montagem. Na gravura em questão é inserida a seguinte frase: “A única vencedora será a morte, que, de faces hiantes, sacrifica toda uma geração robusta em holocausto à ganância burguesa”. O texto sugere a derrota de ambos os lados do conflito, tendo em vista as perdas materiais e imateriais causadas pela guerra, e levanta a questão dos possíveis interesses políticos envolvidos na disputa.

A Plebe faz circular em sua primeira fase uma imagem que se repete por duas vezes em suas páginas, trazendo à tona o desastre da guerra e as consequências nefastas do conflito caso o Brasil nele se inserisse efetivamente (figuras 246 e 247). Com legendas distintas, ambas as gravuras apresentam o guerreiro gigantesco de feições grotescas que entra na casa da família e, armado, faz menção de levar embora o último pedaço de pão que alimenta o casal e as duas crianças. O gigante da guerra traz a simbologia do desalento e da miséria. Artigos sobre a carestia de vida e manifestações em torno da questão já se faziam presentes nas páginas de *A Plebe* em 1917, ocorre, que a imagem em questão, em sua primeira incidência, é cercada por textos que discorrem sobre os eventos da guerra, um falando sobre as relação entre o Japão e a Rússia[522] enquanto outro, assinado por Astrogildo Pereira, tece elogios aos desertores os qualificando como verdadeiros heróis, quando assevera:

> O heroísmo das batalhas é um heroísmo secundário, de matar para não morrer, de matar e morrer porque lhe ordenam matar e morrer.
> O desertor é um homem infinitamente mais heroico que o soldado, ex-homem fardado, que a neblina da guerra transforma, aniquila, absorve. Veja-se a diferenciação essencial e absoluta que separa o operário do soldado. O operário, diante da maquina da indústria, é o mestre, é o musculo consciente, é o cérebro, domina-a, guia-a, subjuga-a, com o fim criador da produção que é a vida. O soldado, diante do canhão, é por este empolgado, assimilado, automatizado, desumanizado, com o fim guerreiro da destruição, que é a morte.

[522] FEIJÓ, Roberto. **Cortezia Oriental**, A Plebe, fase 1, ano 1, nº 4, 30.06.1917. p. 1.

> Ora, o desertor é um homem que não quer ser soldado, que não quer desumanizar-se, que quer continuar a ser homem. É o mais heroico do que o soldado, porque não quer deixar de ser o que é, defendendo a sua personalidade, a sua qualidade de homem, contra a sociedade inteira, que o condena do seu preconcebido e feroz ponto de vista legal[523].

A campanha contra a guerra empreendida por *A Plebe* ainda teve como personagem a figura do cavaleiro alado da morte, o qual ajudou a compor a cena de terror que circulou nas páginas da publicação libertária nos anos de 1917 (figura 248) e 1919 (figura 249). O desenho em questão traz uma cena de destruição e mortes; no chão vemos corpos desfalecidos e outros ainda em sofrimento, feridos pelo confronto. Sobre um cavalo, surge a figura da morte, uma criatura macabra, lembrando um esqueleto vestido com uma armadura e munido de uma longa foice. Ambas as imagens trazem um complemento textual que assegura o triunfo da morte sobre a vida daqueles que se lançam na guerra, e que ela é a única vitoriosa em meio ao conflito.

A figura do cavaleiro da morte, fora utilizada anteriormente em 1914, nas páginas do semanário anarquista *Les Temps Nouveaux* (figura 250). Assinada por Maximilien Luce, a gravura apresenta o personagem encarando o espectador sob um cavalo branco, ele empunha na mão direita um grande crucifixo, na cabeça a luxuosa coroa e sobre as costas o manto Papal. O cavaleiro da morte, travestido de Pontífice, marcha sobre uma grande quantidade de corpos e ossadas que estão distribuídos sobre o solo, num cenário de destruição completa. A imagem propõe uma associação visual da desolação causada pelas guerras e do apoio da Igreja Católica aos conflitos, contribuindo para ceifar a vida de uma grande quantidade de pessoas. Segundo Lethève, o anticlericalismo francês não era algo recente, ele podia ser encontrado mesmo na Idade Média, mas o desaparecimento da censura através da lei de 1870, deu novo fôlego para que esses artistas produzissem novos desenhos sobre o tema[524].

É interessante observarmos como a figura do cavaleiro da morte transita por entre as cenas de terror produzidas pela guerra adquirindo novas formas ou sendo

---

[523] PEREIRA, Astrogildo. **O Desertor**, A Plebe, ano 1, fase 1, nº 4, 30.06.1917. p. 1.
[524] LETHÈVE, Jacques. **La Caricature Sous la IIIe République.** Op. cit. p. 80.

associada a mais de um inimigo do movimento operário. Em 1918, *O Cosmopolita* publica em sua página de abertura um desenho bastante emblemático dessa questão (figura 251). A imagem é inaugurada com uma questão: “civilização?!”, enquanto abaixo vemos uma série de elementos que remetem a tudo o que é contrário à civilidade. Um grande canhão ocupa boa parte do canto superior direito da cena atrás da figura da morte que veste uma capa negra que lhe cobre o corpo todo, deixando aparente apenas o rosto, de uma caveira. A criatura macabra se apoia sobre a foice de cabo longo, em torno da qual vemos dispostos uma grande quantidade de corpos de soldados ainda fardados e ossadas. A fumaça negra que cobre o fundo da cena se mistura a explosão de pólvora dos disparos efetuados pelo armamento pesado, e no céu abutres sobrevoam o local, assim como morcegos figuram sobre os corpos já sem vida.

No canto esquerdo, aos pés da imagem, vemos a figura de um homem robusto, que segura contra o corpo uma bala de canhão recém disparada, a notar pela fumaça que dela sai. Com o braço esquerdo estendido e o punho fechado ele encara a morte com semblante bravio, como se sua intenção fosse frear o avanço da guerra e, consequentemente, o derramamento de sangue provocado pelo conflito. Trata-se seguramente da representação alegórica de um campo de batalha, considerando que ao fundo, à esquerda na cena, em escala bastante diminuta, vemos pessoas fugindo da explosão que estoura no solo, provavelmente um bombardeio aéreo. A legenda, aos pés das imagem diz: “espera que os teus ‘fornecedores’ te mandem mais carniça; algum dia nós lhes pediremos contas de tanta vida imolada”. Acreditamos que a figura de peito desnudo figurada em tamanho maior e segurando a bala do canhão se trate da representação de um operário, evocando simbolicamente a unidade da classe contra o conflito e em favor da paz. Tal hipótese se deve ao fato do personagem apresentar elementos frequentes na construção do estereótipo imagético do trabalhador tais como: músculos definidos, peito desnudo, punho fechado denotando a resistência e a ação, além da força física.

A guerra, embora figurada como inimiga pela presença do armamento pesado, dos corpos sem vida, da destruição e da atmosfera sombria foi, no entanto, também utilizada como instrumento de libertação pelo desenho político de imprensa

no Brasil. Obviamente, não se tratava da guerra em si, mas da revolução. A gravura publicada em 1918 em *O Cosmopolita* (figura 252) apresenta justamente o que chama de “era nova”, em contraposição ao militarismo das guerras. Uma janela para o horizonte se abre, repartida ao meio por um imenso rochedo no qual estavam aprisionadas algumas nações, tais como: Portugal e Rússia. Ambas são libertas pela figura andrógina figurada no topo do rochedo e que segura com a mão esquerda uma corrente rompida, ao passo que a direita levanta a tocha de fogo que emana uma fumaça escurecida.

A composição se divide entre guerra à direita e paz à esquerda. Do lado da guerra uma lama absorve os mortos, sobre ela sobrevoam abutres e ao fundo há apenas fogo, fumaça e destruição, enquanto do lado esquerdo, um imenso sol ilumina com seus raios a linha do horizonte, da qual marcham perfiladas uma multidão, extasiada com o brilho e o esplendor da paisagem. Em primeiro plano, aos pés do grande rochedo, escombros da guerra ocupam todo o solo. A imagem alegórica parece representar a esperança num novo tempo; a legenda, inclusive, assinala que se trata do “etna da revolução” que “desmantela o aparelho da tirania hedionda”. O Etna, grande vulcão europeu, é simbolicamente representado pelo rochedo e pela figura andrógina que sustenta a tocha de fogo sobre o cume libertando os povos.

Também sobre os escombros da guerra veremos nas páginas de *A Plebe* em 1924 e 1933 (figuras 253 e 254) a alegoria feminina da civilização, que levanta com a força de seus braços as ferramentas de trabalho do campo e da cidade. A imagem é publicada primeiramente num suplemento ilustrado da publicação e depois o clichê é reproduzido como bem explica o complemento textual, por se tratar de uma gravura que teve sua publicação censurada. Logo, ela aparece também como forma de protesto. Bradando um forte grito que parece ecoar num cenário vazio de vida, a alegoria da civilização (por portar uma faixa na cabeça que a identifica), tem seu vestido em movimento, bem como seus cabelos, ainda que os objetos que sustenta com a força dos braços e aqueles dispostos no chão, não sofram a ação do mesmo fenômeno. Tal fórmula visual nos remete, quase que de imediato, à imagem da ninfa, a qual exploramos no capítulo 2. Aqui, no entanto, nos parece que existe uma

proximidade muito grande com o afresco de Domenico Ghirlandaio “O Nascimento de João Baptista” (figura 255).

Produzida no século XV, a pintura dá conta de trazer à cena a presença da ninfa, criatura etérea na qual podemos encontrar a mesma ação de um vento, que se projeta sobre as suas vestes e cabelos como se fizesse parte do seu próprio movimento, tendo em vista que os demais personagens em cena não sofrem a mesma reação. De outra parte, há também certa analogia ao movimento estendido do braço para o alto, que na obra de Ghirlandaio a ninfa efetua no momento em que carrega o cesto com as frutas, e que, na gravura em questão, a personagem executa com os dois braços, destreza e ímpeto, para carregar o conjunto de ferramentas de trabalho. A figura da ninfa, criatura mitológica, parece, em parte, estar presente na alegoria criada para simbolizar a expressão mais terrena possível de força e coragem e, nesse ponto, a fisionomia das duas se distanciam enormemente uma da outra. De acordo com Didi-Huberman a figura da ninfa remete:

> A heroína do encontro movente/comovente: uma “causa externa” suscita um “movimento efêmero” nas bordas do corpo, mas um movimento tão organicamente soberano, tão necessário e destinal quanto transitório. A Ninfa encarna-se na mulher-vento, na Aura, na deusa Fortuna que Warburg descrevia como a “estilização de uma energia concreta”. [...] A Ninfa se encarna, ou seja, é tanto mulher quanto deusa, Judite castradora e Anjo feminino. [...]
> Aérea, mas essencialmente encarnada, esquiva, mas essencialmente tátil. Assim é o belo paradoxo da Ninfa, cujo emprego técnico é muito bem revelado, aliás, pelo texto de *De pictura:* basta, explica Alberti, fazer soprar um vento sobre uma bela figura envolta em drapeados. Na parte do corpo que recebe o sopro, o tecido cola-se à pele, e desse contato surge algo como o modelo do corpo nu. Do outro lado, o pano se agita e se desdobra livremente no ar, de forma quase abstrata. É a magia das dobras: tanto as Graças de Botticelli quanto as mênades antigas reúnem essas duas modalidades antitéticas do figurável: o ar e a carne, o tecido volátil e a textura orgânica. De um lado o drapeado lança-se sozinho, criando suas próprias morfologias em volutas; de outro, ele revela a própria intimidade – a intimidade movente/comovente – da massa corporal. Não poderíamos dizer que qualquer coreografia cabe inteira entre esses dois extremos?[525]

[525] DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente.** Op. cit. p. 220.

Tanto cabe que a referência à ninfa se faz presente numa imagem bastante popular, mas que tem por finalidade, justamente, alcançar esses dois níveis distintos e coetâneos dentro da figuração, o movente e o comovente. A figura feminina da gravura em questão não é uma figura genuinamente humana, ainda que tenha formas humanas e que seu corpo seja moldado pelo movimento dos tecidos. Ao mesmo tempo ela não é o elemento inimigo na composição, mas a personagem que inaugura uma nova era, pisando - sem impor qualquer força nos pés – sob os escombros da velha ordem, na qual o militarismo se faz representado pelos armamentos de guerra. Nesse sentido ela é a vitória sobre o inimigo, que está posto abaixo dos seus pés.

A imagem da grande montanha de escombros também aparece em *A Plebe* no ano de 1935 (figura 256). A composição em formato piramidal apresenta uma montanha de escombros de armamentos de guerra e munições amontoados uns sobre os outros, enquanto no topo um burguês segura uma saco de dinheiro. Aqui, a imagem não coloca o personagem como símbolo de superação do conflito, mas como causador de toda a destruição, como aquele que financia a guerra através do capital. A gravura em questão é a síntese visual de dois grandes inimigos empregados no discurso operário e sindical, aquele que ocupa das página de seus jornais: o capitalismo e o militarismo.

Por fim, a última imagem da série que retoma a questão da guerra é uma adaptação feita por Robí (figura 257) de uma gravura original de Käthe Kollwitz (figura 258). O desenho apresenta o desespero de uma mãe que cobre com as mãos o rosto aflito, enquanto ao seu redor vê os filhos igualmente atormentados pelo drama da guerra. A própria imagem de Kollwitz faz parte de uma série de gravuras[526] que a artista produziu cuja temática central é o horror provocado pela guerra, o qual se estende para além dos campos de batalhas, atravessando a vida das famílias com a dor da perda e a aflição futura pelo sustento dos filhos. Segundo Araújo:

[526] A série de gravuras a qual fazemos referência aqui se intitulou “Os desastres da guerra” e foi criada por Kollwitz entre 1810 e 1829. Há ainda a série de xilogravuras intitulada “Guerra” produzida pela mesma artista entre os anos de 1922 e 1923. Cf. ARAÚJO, Rafael de Paula Aguiar. O horror à guerra: uma análise a partir de Käthe Kollwitz e Goya. In: **Ponto-e-Vírgula, revista de Ciências Sociais**, nº 6, 2009. pp. 64-77. Disponível em: http://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/viewFile/14022/10335 Acesso em: 12/09/2014.

> Käthe Kollwitz representa o abandono e a angústia dos civis, que aguardam o desfecho da batalha. A artista apresenta o fato histórico a partir do ponto de vista dos homens comuns, especialmente, mulheres. A guerra será vista como causa do sofrimento das mães e esposas, que veem seus filhos e maridos na frente de batalha sem que possam fazer alguma coisa para protege-los[527].

A adaptação de Robí, apesar de suprimir o bebê que uma das crianças carrega no colo, como que protegendo do desespero da própria mãe e dos irmãos diante de uma realidade tão dura que é a da notícia da perda de um ente querido. Como indica o título da xilogravura original (Morto em Ação), ela traz, no entanto, impregnada, a mesma carga de dramaticidade que a imagem de Robí, conforme podemos ver pelas feições dos rostos e gestos exasperados da mãe e das crianças, que parecem todos pronunciar um lamento doloroso e lancinante.

A construção da composição original (a qual permeia a adaptação de Robí), tem raízes no expressionismo alemão, cuja presença se faz notória em toda a obra da artista, dentro daquilo que Lynton assinala como “a atribuição de um significado espiritual a toda e qualquer ação[528]”. De fato, a artista lança sobre o espectador toda a carga dramática que sofre a personagem, não apenas na construção da figura da mãe, incapaz de proteger os filhos no momento de dor, mas das próprias crianças que clamam por um movimento de conforto.

A legenda da imagem brasileira diz: “as mães e filhos proletários são as maiores vítimas dessa guerra criminosa pela conquista de zonas petrolíferas desencadeada pelos capitalistas ingleses e ianques”. Nesse sentido, o conteúdo textual agregado à imagem, parece dela se utilizar para abrir espaço a outras discussões, que não apenas a dor da família que perde uma vida, mas também as grandes questões econômicas que circundam o majestoso e sombrio inimigo abstrato: a guerra.

---

[527] Ibid. p. 72.
[528] LYNTON, Norbert. Expressionismo. In: STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna, com 123 ilustrações.** Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1991. p. 27.

FIGURA 123



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 140, 25.05.1912, p. 1. CEDEM.

FIGURA 124



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 48, 10.09.1910, p. 1. CEDEM.

FIGURA 125



Georges d'Ostoya, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 197, 07.01.1905, p. 17. BNF.

FIGURA 126



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 23, 19.03.1910, p. 1. HDB.

FIGURA 127



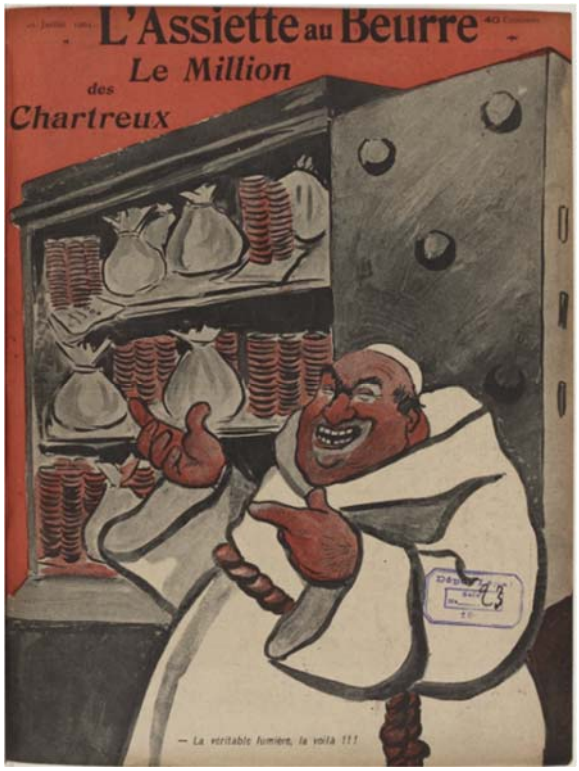
Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 9, nº 117, 15.12.1911, p.1. HDB.

FIGURA 128



Robí/Iggz, **A Lanterna**, São Paulo, nº 394, 04.05.1935, p. 4. CEDEM.

FIGURA 129



Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 172, 16.07.1904, p. 1. BNF.

FIGURA 130



Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 242, 18.11.1905, p. 4. BNF.

FIGURA 131



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 23, 19.03.1910, p. 1. HDB.

FIGURA 132



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 385, 06.09.1934, p. 1. CEDEM.

FIGURA 133



Juan Gris, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 138, 21.11.1903, p. 1. BNF.

FIGURA 134



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 110, 28.10.1911, p. 1. HDB.

FIGURA 135



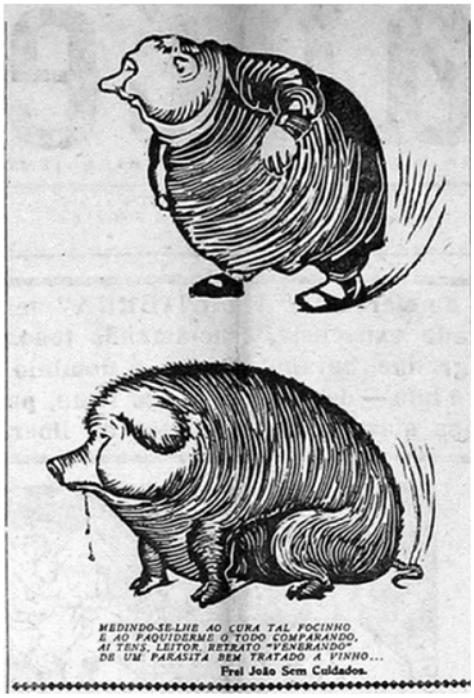
Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 12, nº 115, 02.12.1911, p. 1. HDB.

FIGURA 136



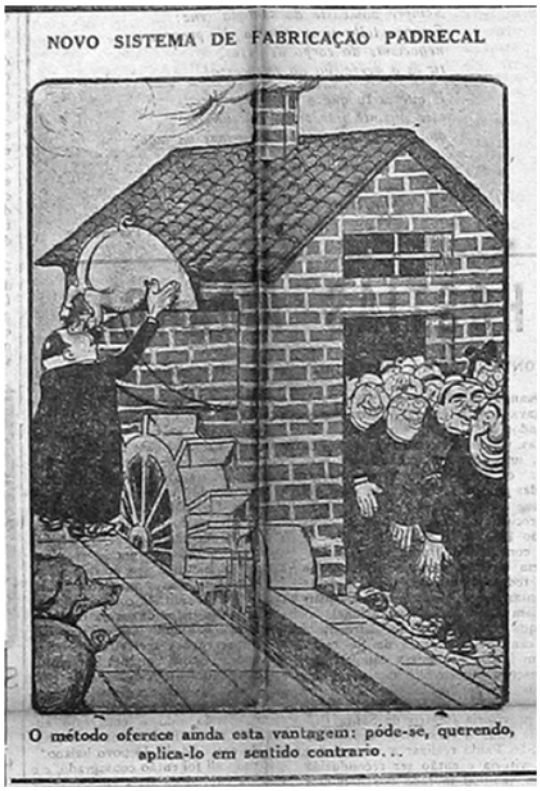
Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 371, 01.02.1934, p. 1. CEDEM.

FIGURA 137



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 381, 12.07.1934, p. 2. CEDEM.

FIGURA 138



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 395, 08.05.1935, p. 1. CEDEM.

FIGURA 139



Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 59, 17.05.1902, p. 8. BNF.

FIGURA 140



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 11, nº 116, 09.12.1911, p. 1. HDB.

FIGURA 141



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 37, 25.06.1910, p. 1. HDB.

FIGURA 142



Victor Meirelles, **Moema**, 1866. Óleo sobre tela 129 x 190 cm. Museu de Arte de São Paulo. São Paulo. http://masp.art.br/masp2010/acervo_detalheobra.php?id=357

FIGURA 143



Rodolfo de Amoedo, **O Último Tamoio**, 1883. Óleo sobre tela 180,3 x 261,3 cm. Museu Nacional de Belas Artes. Rio de Janeiro. http://mnba.gov.br/portal/

FIGURA 144



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 29, 30.04.1910, p. 3. HDB.

FIGURA 145



A peste negra, muito peor do que a amarela, já anda ameaçando as povoações! Se a amarela mata, esta envenena o espirito. Chamamos sobre o assunto a atenção do governo. (E' atôa, mas não faz mal).

(De um numero de 1884 da «Revista Illustrada», de Angelo Agostini).

Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 13, nº 228, 31.01.1914, p. 1. HDB.

FIGURA 146



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 101, 29.08.1911, p. 1. HDB.

FIGURA 147



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 102, 02.09.1911, p. 1. HDB.

FIGURA 148



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 12, nº 169, 14.12.1912, p. 1. HDB.

FIGURA 149



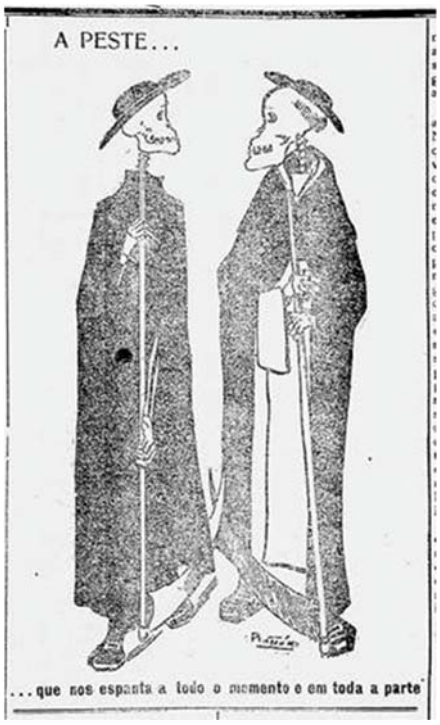
Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 358, 10.08.1933, p. 4. CEDEM.

FIGURA 150



Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 64, 21.06.1902, p. 8. BNF.

FIGURA 151



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 92, 24.06.1911, p. 1. HDB.

FIGURA 152



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 386, 20.09.1934, p. 4. CEDEM.

FIGURA 153



Georges d'Ostoya, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 283, 01.09.1906, p. 16. BNF.

FIGURA 154



Georges d'Ostoya, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 324, 15.06.1907, p. 11. BNF.

FIGURA 155



Quentin Metsys, **O contrato de venda**, século XVI, Gemäldegalerie Staatliche Museen. Berlim. http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/gemaeldegalerie/home.html

FIGURA 156



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 381, 12.07.1934, p. 3. CEDEM.

FIGURA 157



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 390, 09.03.1935, p. 4. CEDEM.

FIGURA 158



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 159, 05.10.1912, p. 1. HDB.

FIGURA 159



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 389, 23.02.1935, p. 4. CEDEM.

FIGURA 160



A.M., **A Plebe**, São Paulo, ano 1, nº 12, 01.09.1917, p. 1. CEDEM.

FIGURA 161



A.M., **A Lanterna**, São Paulo, ano 13, nº 236, 28.03.1914, p. 1. HDB.

FIGURA 162



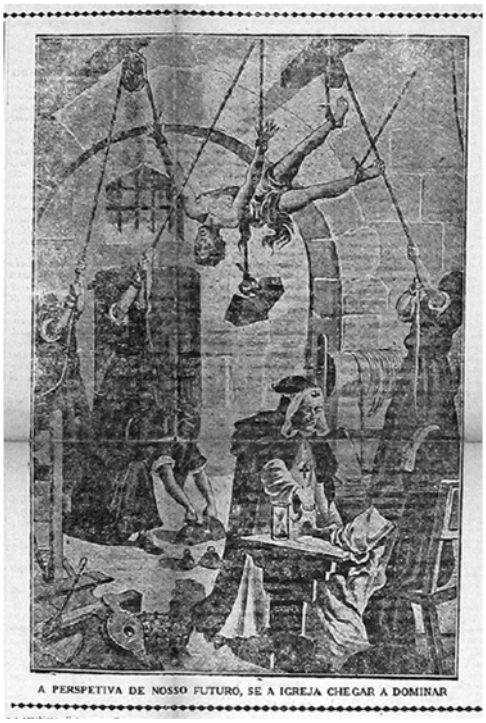
A.M., **A Lanterna**, São Paulo, nº 364, 26.10.1933, p. 4. CEDEM.

FIGURA 163



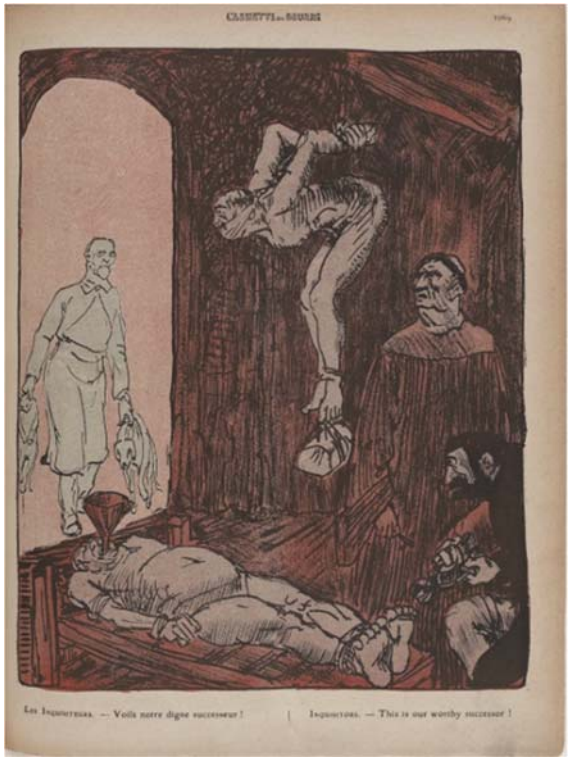
Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 11, nº 131, 23.03.1912, p. 1. HDB.

FIGURA 164



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 369, 04.01.1934, p. 1. CEDEM.

FIGURA 165



Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 535, 01.07.1911, p. 12. BNF.

FIGURA 166



Henri-Gabriel Ibels, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 297, 08.12.1906, p. 7. BNF.

FIGURA 167



Saint Fourier, **A Lanterna**, São Paulo, nº 362, 28.09.1933, p. 4. CEDEM.

FIGURA 168



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 380, 28.06.1934, p. 1. CEDEM.

FIGURA 169



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 401, 05.10.1935, p. 1. CEDEM.

FIGURA 170



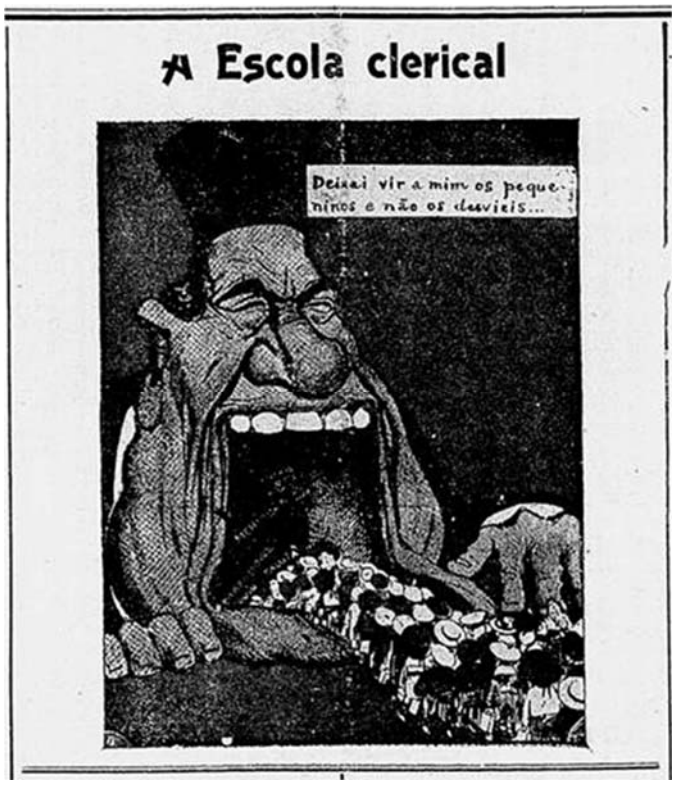
Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 20, 26.02.1910, p. 1. HDB.

FIGURA 171



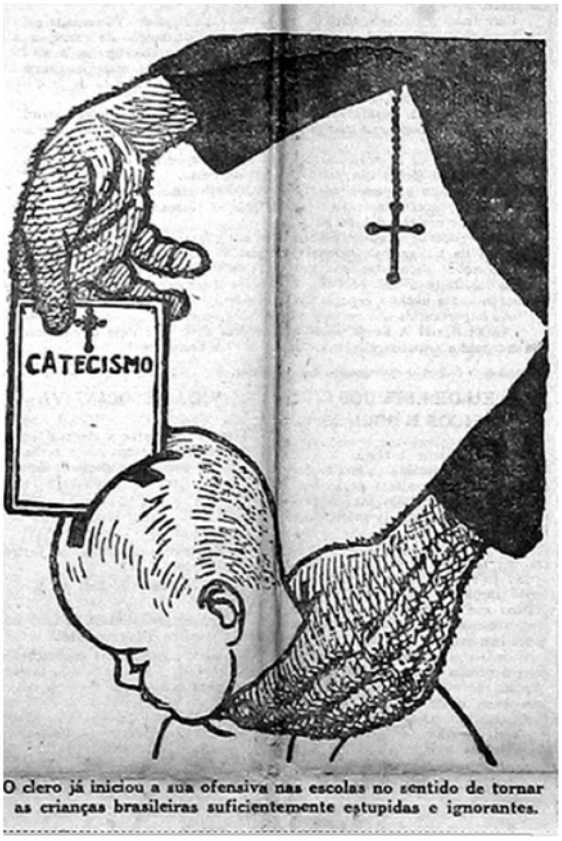
Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 12, nº 186, 12.04.1913, p. 1. HDB.

FIGURA 172



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 15, 22.01.1910, p. 1. HDB.

FIGURA 173



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 389, 23.02.1935, p. 1. CEDEM.

FIGURA 174



Félix Vallotton, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 48, 01.03.1902, p. 15. BNF.

FIGURA 175



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 22, 12.03.1910, p.1. HDB.

FIGURA 176



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 380, 28.06.1934, p. 3. CEDEM.

FIGURA 177



Pioñoño, **A Lanterna**, São Paulo, ano 11, nº 136, 27.04.1912, p. 1. HDB.

FIGURA 178



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 21, 05.03.1910, p.1. HDB.

FIGURA 179



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 11, nº 129, 09.03.1912, p.1. HDB.

FIGURA 180



Caona, **A Lanterna**, São Paulo, nº 384, 23.08.1934, p. 1. CEDEM.

FIGURA 181



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 30, 07.05.1910, p. 1. HDB.

FIGURA 182



Robí, **A Lanterna**, São Paulo, nº 374, 22.03.1934, p. 1. CEDEM.

FIGURA 183



Francisco de Goya, **Saturno devorando um filho**, 1820-1823. Óleo sobre muro passado à tela 146 x 83 cm. Museu Nacional do Prado. Madri. https://www.museodelprado.es

FIGURA 184



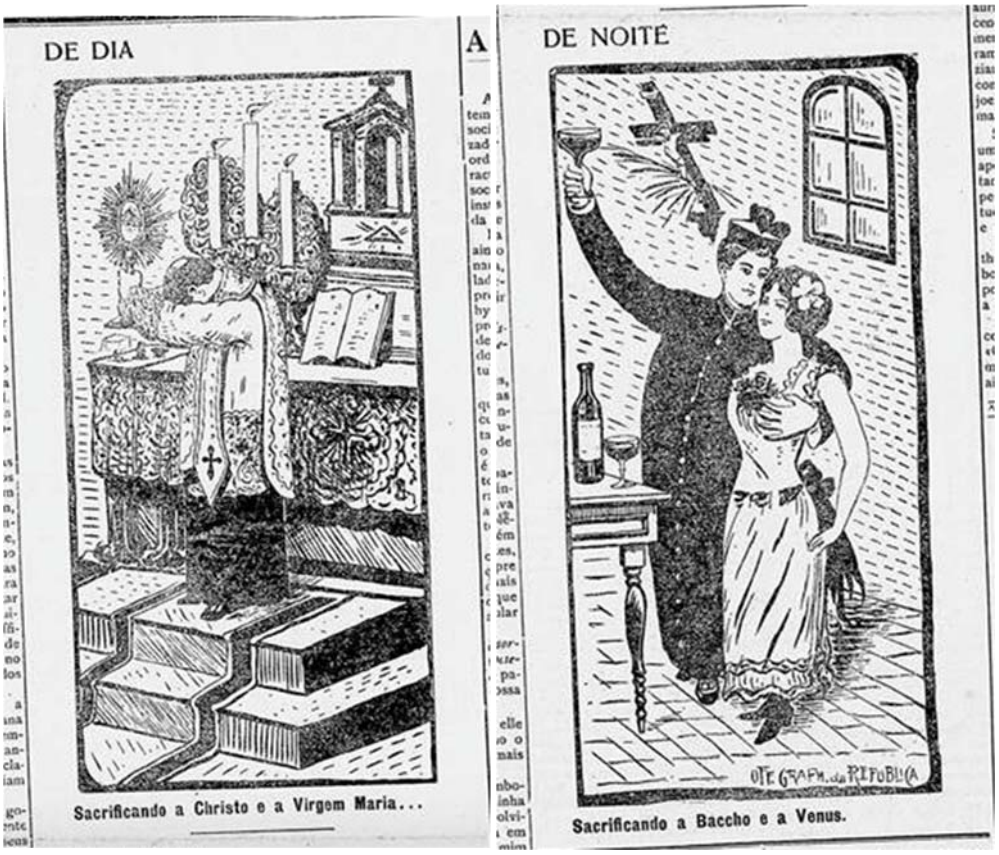
Domingos Baagui, **A Lanterna**, São Paulo, nº 68, 28.01.1911, p. 2. HDB.

FIGURA 185



Sarmiento, **A Lanterna**, São Paulo, nº 69, 04.02.1911, p. 1. HDB.

FIGURA 186



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 95, 15.07.1911, p. 1. HDB.

FIGURA 187



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 17, 05.02.1910, p.1. HDB.

FIGURA 188



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 93, 01.07.1911, p. 1. HDB.

FIGURA 189



Michelângelo, **A Sagrada Família**, 1503. Têmpera sobre papel 120 cm. Galleria degli Uffizi. Florença. http://www.uffizi.com/galeria-dos-uffizi/

FIGURA 190



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 18, 12.02.1910, p. 1. HDB.

FIGURA 191



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 54, 22.10.1910, p. 3. HDB.

FIGURA 192



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 70, 11.02.1911, p. 1. HDB.

FIGURA 193



Serrak, **A Lanterna**, São Paulo, ano 13, nº 249, 27.06.1914, p. 1. HDB.

FIGURA 194



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 15, 22.01.1910, p. 2. HDB.

FIGURA 195



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 90, 10.06.1911, p. 1. HDB.

FIGURA 196



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 392, 06.04.1935, p. 1. CEDEM.

FIGURA 197



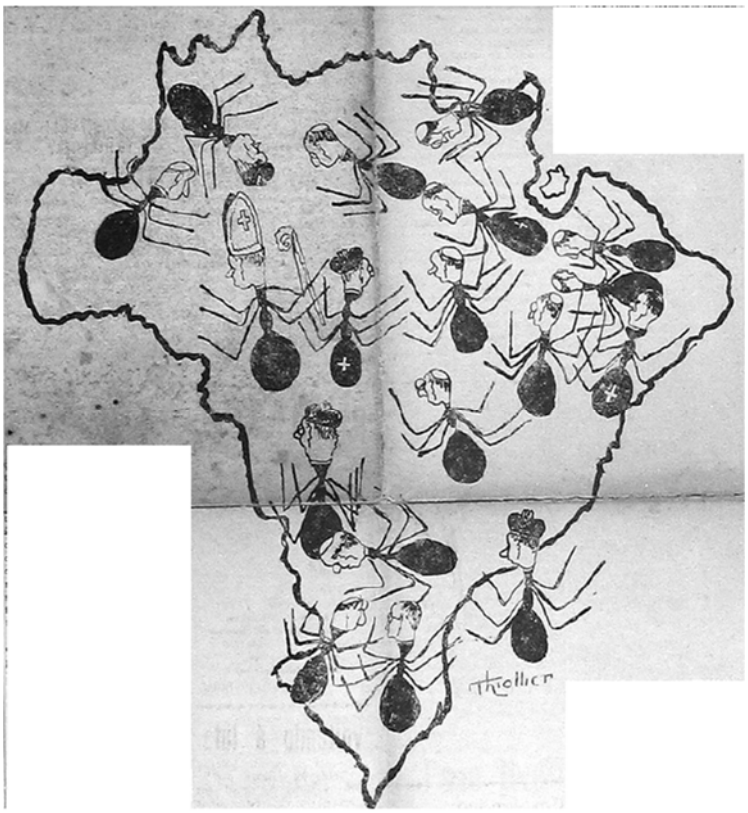
Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 42, 30.07.1910, p. 1. HDB.

FIGURA 198



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 13, nº 230, 14.02.1914, p. 1. HDB.

FIGURA 199



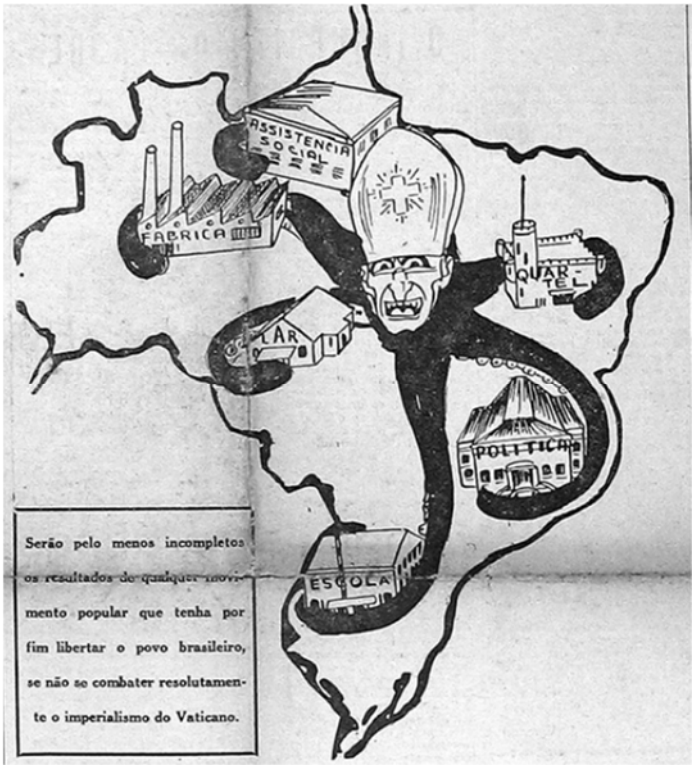
Thiollier, **A Lanterna**, São Paulo, nº 354, 13.07.1933, p. 1. CEDEM.

FIGURA 200



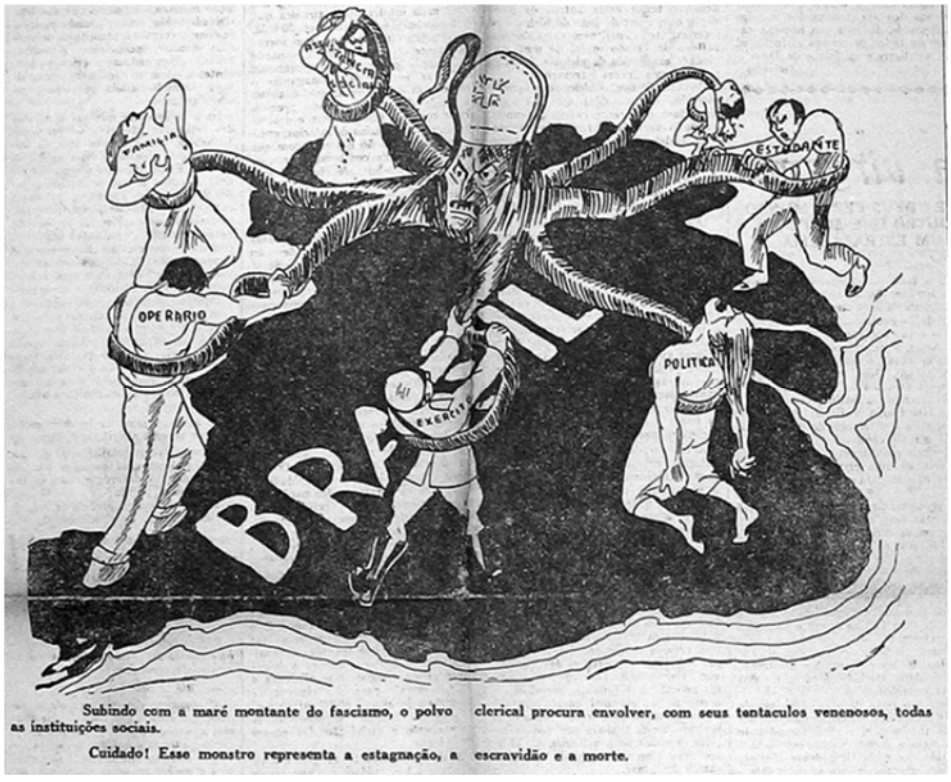
Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 378, 31.05.1934, p. 1. CEDEM.

FIGURA 201



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 396, 01.06.1935, p. 1. CEDEM.

FIGURA 202



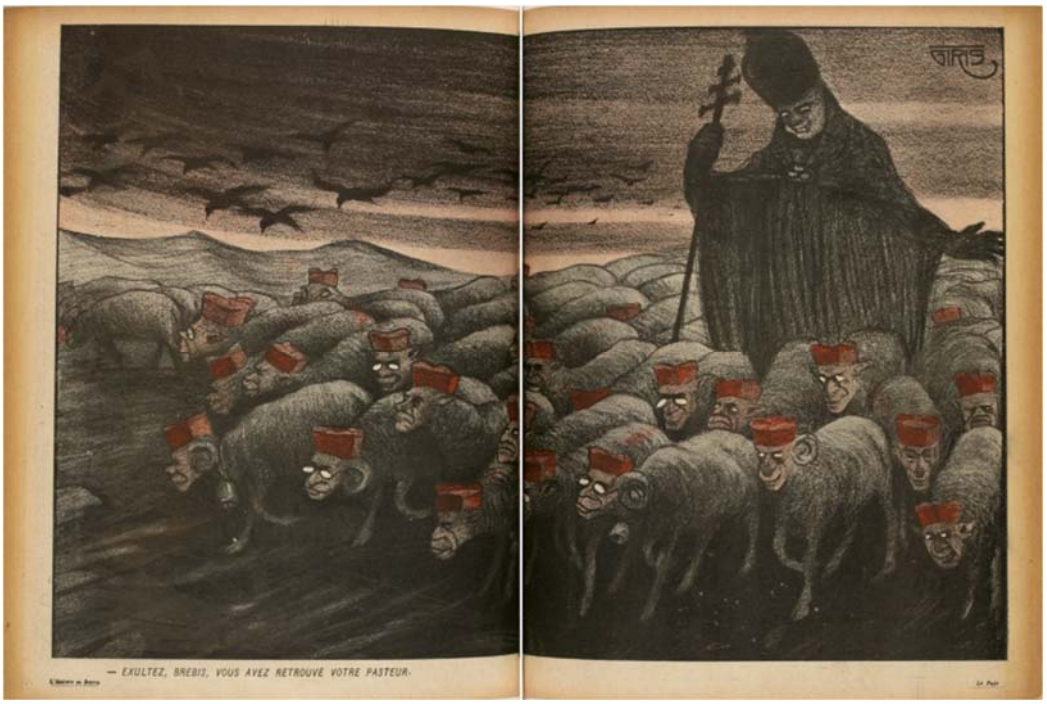
Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 397, 15.06.1935, p. 1. CEDEM.

FIGURA 203



Robí/Iggz, **A Lanterna**, São Paulo, nº 359, 17.08.1933, p. 4. CEDEM.

FIGURA 204



Juan Gris, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 138, 21.11.1903, p. 9. BNF.

FIGURA 205



Voltalino, **A Lanterna**, São Paulo, ano 4, nº 40, 16.07.1910, p. 1. HDB.

FIGURA 206



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 10, nº 83, ano X, 22.04.1911, p. 1. HDB.

FIGURA 207



Foccin, **A Lanterna**, São Paulo, ano 12, nº 179, 22.02.1913, p. 1. HDB.

FIGURA 208



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 15, nº 290, 22.07.1916, p. 3. HDB.

FIGURA 209



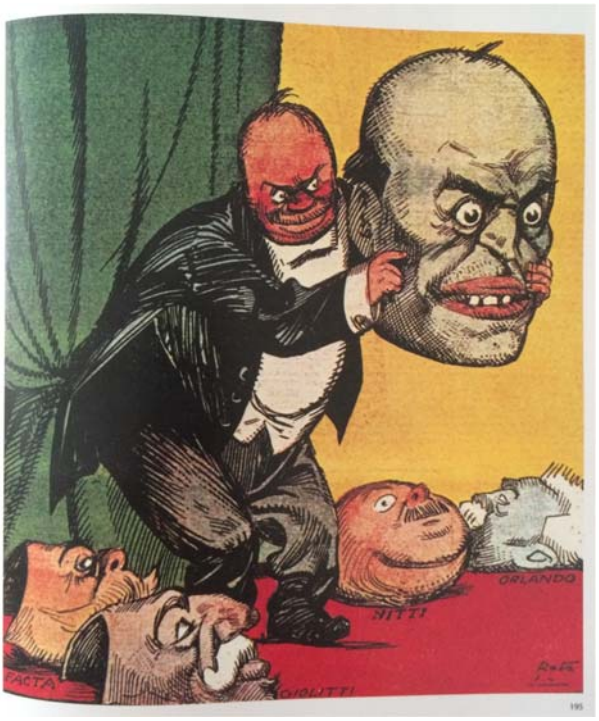
Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 386, 20.09.1934, p.1. CEDEM.

FIGURA 210



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 12, nº 196, 21.06.1913, p. 1. HDB.

FIGURA 211



Rato, **O capitalismo italiano adota o rosto de Mussolini**, fevereiro de 1923, Coleção Giovanni Galantara. In: ECO, Umberto. (org.). A História da Feiúra. Op. cit. p. 195.

FIGURA 212



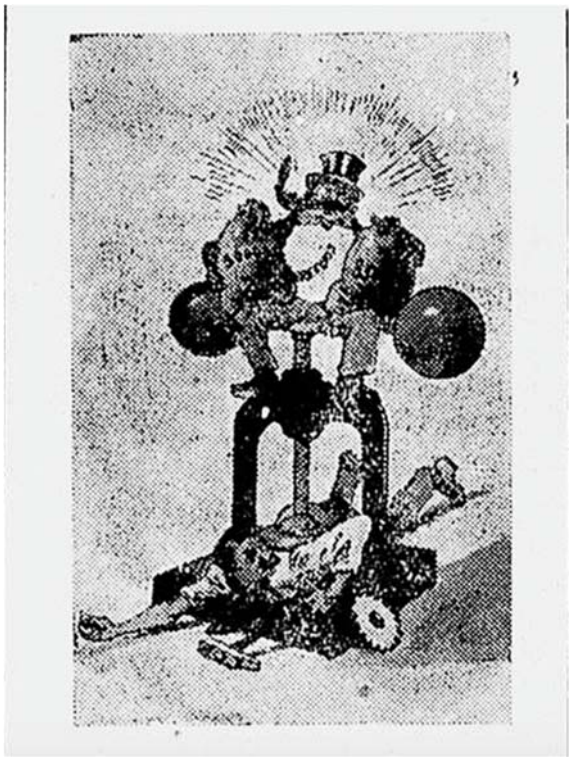
Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 381, 12.07.1934, p. 1. CEDEM.

FIGURA 213



Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, Paris, suplemento, nº 364, 21.03.1908, p. 20. BNF.

FIGURA 214



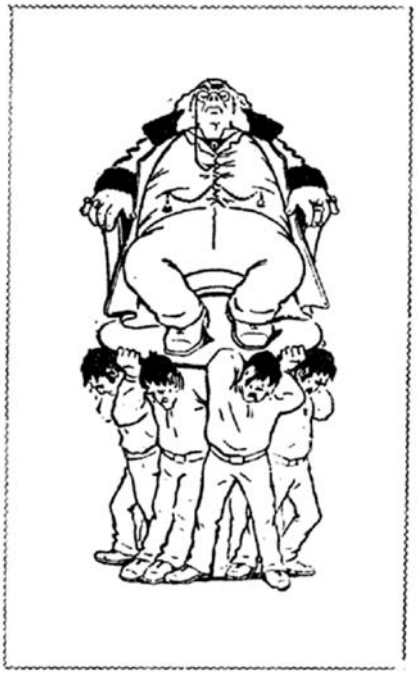
Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 11, nº 153, 24.08.1912, p. 2. HDB.

FIGURA 215



Ricardo Flores Magón, **La Bataille**, Montreuil, ano 8, nº 624, 18.07.1917, p. 1. ICGTHS.

FIGURA 216



CAPITAL ET TRAVAIL

Richement frusqué, n'en foutant jamais un coup, le capitalo se fait charrier sur les épaules des peinards.

Autor não identificado, **Almanach le Père Peinard**, Paris, 1894, p. 32. BNF.

FIGURA 217



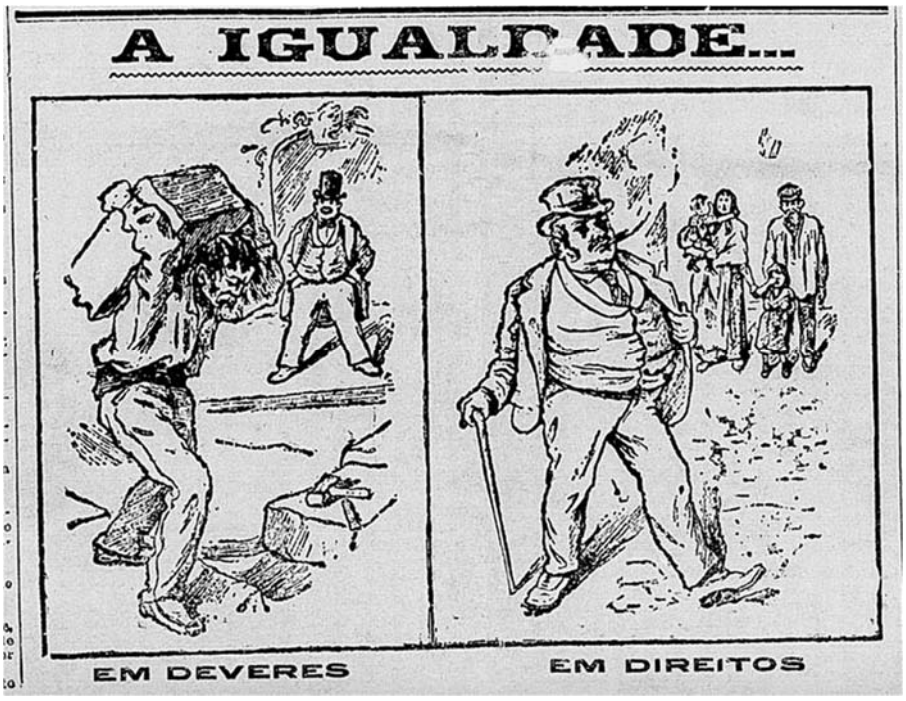
Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 11, nº 141, 01.06.1912, p. 1. HDB.

FIGURA 218



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 357, 03.08.1933, p. 4. CEDEM.

FIGURA 219



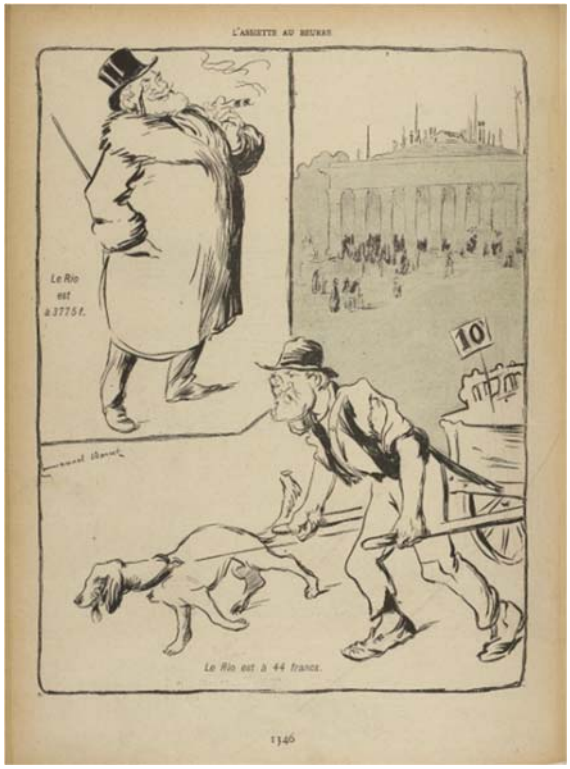
Autor não identificado, **A Classe Operária**, Rio de Janeiro, nº 7, 13.06.1925, p. 1. HDB.

FIGURA 220



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 13, nº 241, 01.05.1914, p. 1. HDB.

FIGURA 221



Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 80, 11.10.1902, p. 12. BNF.

FIGURA 222



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 15, nº 287, 25.03.1916, p. 1. HDB.

FIGURA 223



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 381, 12.07.1934, p. 4. CEDEM.

FIGURA 224



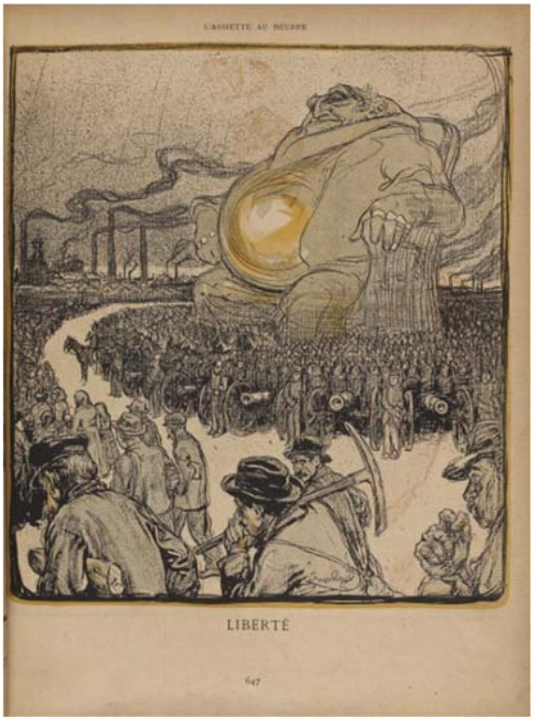
Le Bourgeois (l'Homme du Milieu)

Dessin de [illegible]

Cynique est le nom que s'est donné un riche bougre d'Angleterre qui, à Londres, s'est mis à cracher sur tout le monde des dessins galbeux. Le gaz a de la patte et il crosse de riche façon, gouvernants, capitalos, jugeurs et [illegible]

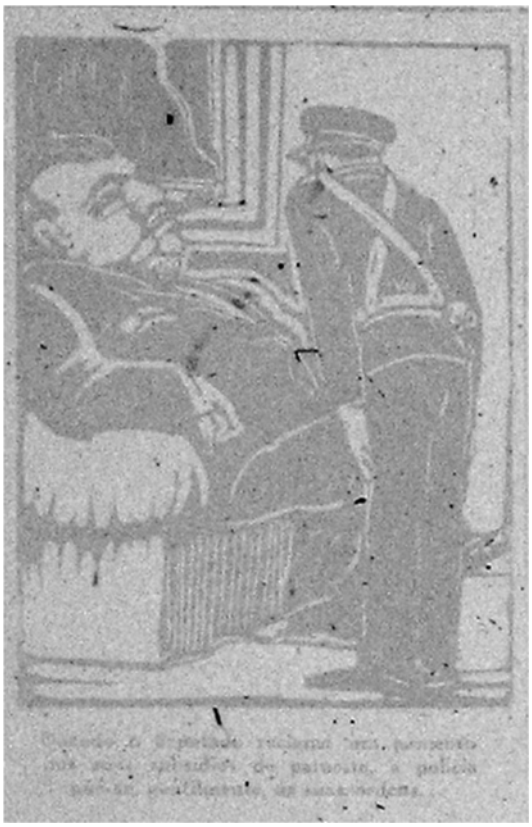
Autor não identificado, **Almanach le Père Peinard**, Paris, 1896, p. 5. BNF.

FIGURA 225



Frantisek Kupka, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 41, 11.01.1902, p. 3. BNF.

FIGURA 226



Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 76, 24.11.1934, p. 1. CEDEM.

FIGURA 227



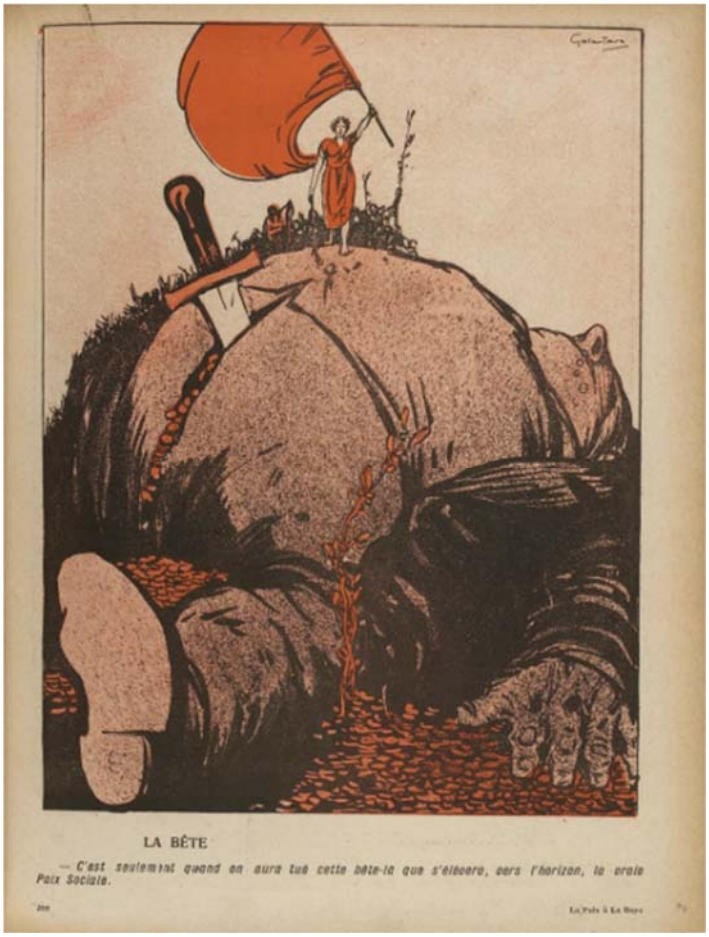
Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 62, 12.05.1934, p. 4. CEDEM.

FIGURA 228



Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 43, 07.10.1933, p. 1. CEDEM.

FIGURA 229



Gabriele Galantara, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 325, 22.06.1907, p. 9. BNF.

FIGURA 230



Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 3, 03.12.1932, p. 4. CEDEM.

FIGURA 231



Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 70, 01.09.1934, p. 1. CEDEM.

FIGURA 232



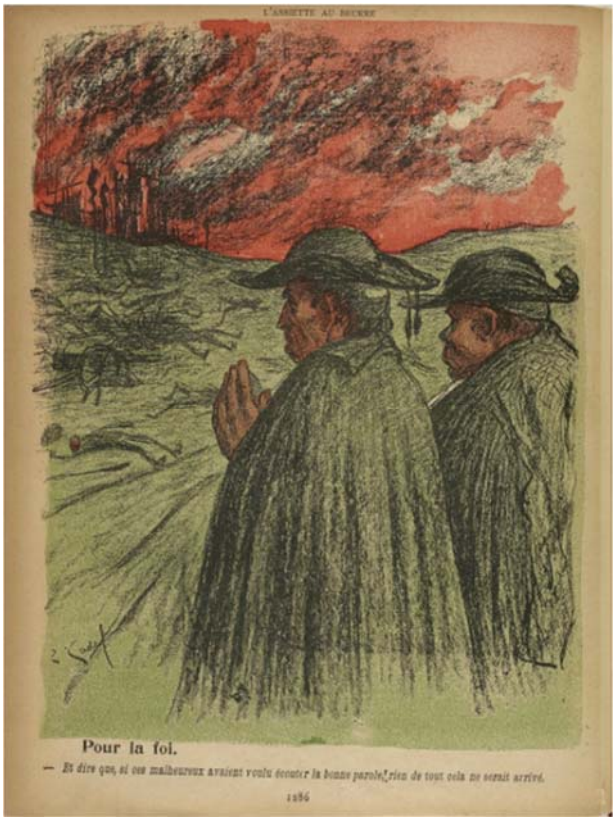
Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 387, 26.01.1935, p. 1. CEDEM.

FIGURA 233



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 171, 28.12.1912, p. 1. HDB.

FIGURA 234



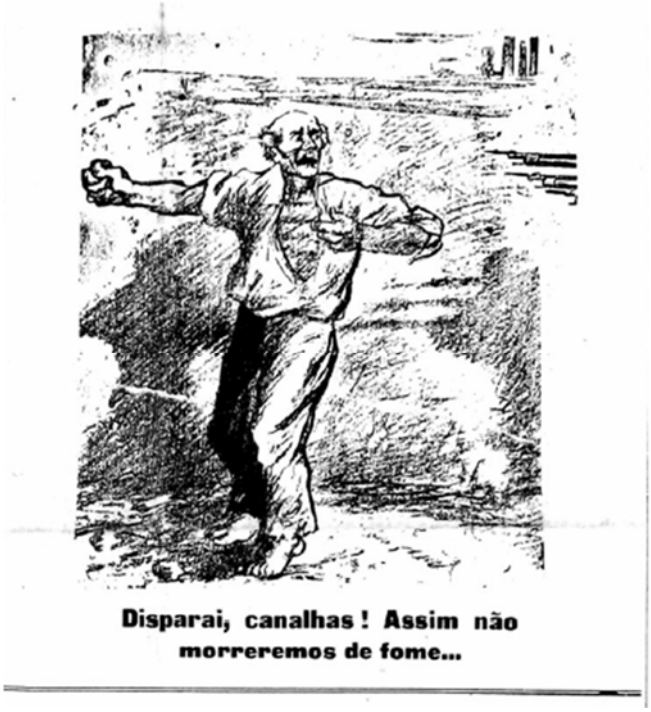
Autor não identificado, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 77, 20.09.1902, p. 8. BNF.

FIGURA 235



Edouard Couturier, **A Lanterna**, São Paulo, nº 254, ano XIII, 02.08.1914, p. 1. HDB.

FIGURA 236



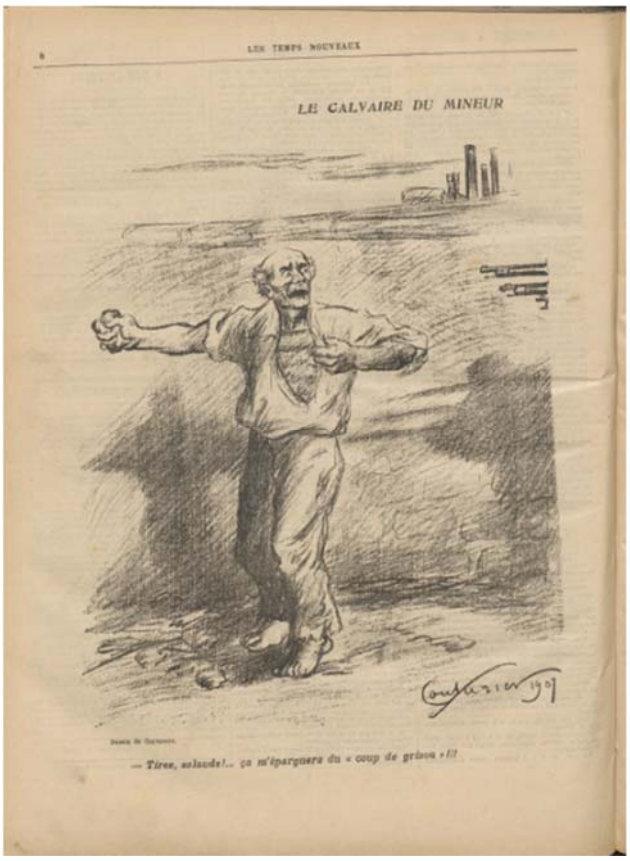
Edouard Couturier, **O Cosmopolita**, Rio de Janeiro, nº 15, 15.08.1917, p. 1. CEDEM.

FIGURA 237



Francisco de Goya, **Os Fuzilamentos de Três de Maio**, 1814. Óleo sobre tela 266 x 345 cm. Museu Nacional do Prado. Madri. https://www.museodelprado.es

FIGURA 238



Edouard Couturier, **Les Temps Nouveaux**, Paris, ano 11, nº 47, 24.03.1906, p. 8. BNF.

FIGURA 239



Frantisek Kupka, **L'Assiette au Beurre**, Paris, nº 177, 20.08.1904, p. 8. BNF.

FIGURA 240



Jules Grandjouan, **La Voix du Peuple**, Montreuil, nº 365, ano 10, 10.1908, p. 2. ICGTHS.

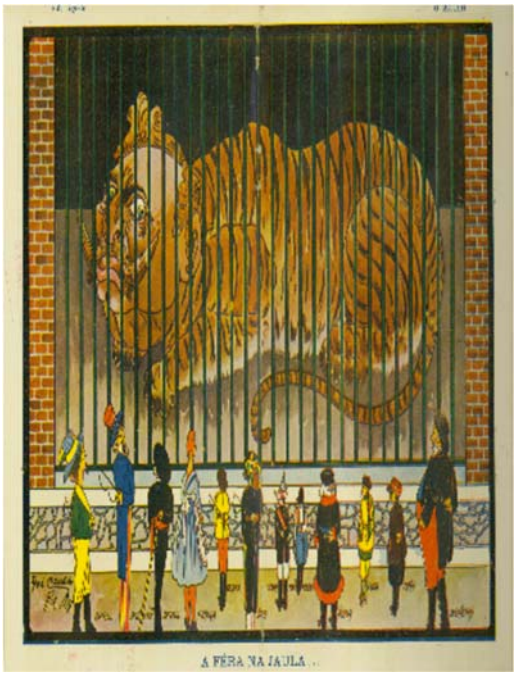
FIGURA 241



A guerra, o monstro de fauces hiantes, espicaçado, na famosa jaula da paz armada, pelo militarismo sanguisedento, inicia a sua obra de destruição, causando imenso desespero á humanidade consciente e grande gaudio aos potentes argentarios que fornecem as forças internacionais.

Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 13, nº 255, 08.08.1914, p. 1. HDB.

FIGURA 242



A FÉRA NA JAULA

Autor não identificado, **O Malho**, nº 829, 1918, p. 37. Fundação Casa de Rui Barbosa. http://www.casaruibarbosa.gov.br/omalho/index.asp?lk=14&pagina=1427&qry=

FIGURA 243



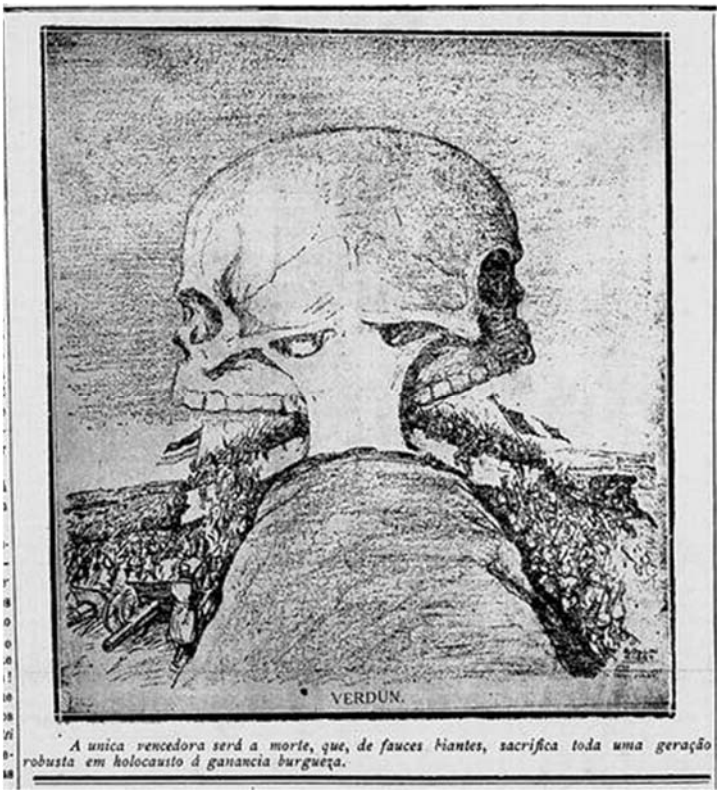
Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, nº 258, 29.08.1914, p. 1. CEDEM.

FIGURA 244



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 15, nº 286, 26.02.1916, p. 1. HDB.

FIGURA 245



Autor não identificado, **A Lanterna**, São Paulo, ano 15, nº 288, 15.04.1916, p. 1. HDB.

FIGURA 246



Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 1, nº 4, 30.06.1917, p. 1. CEDEM.

FIGURA 247



Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 3, nº 22, 19.07.1919, p. 1. CEDEM.

FIGURA 248



Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 1, nº 3, 23.06.1917, p. 1. CEDEM.

FIGURA 249



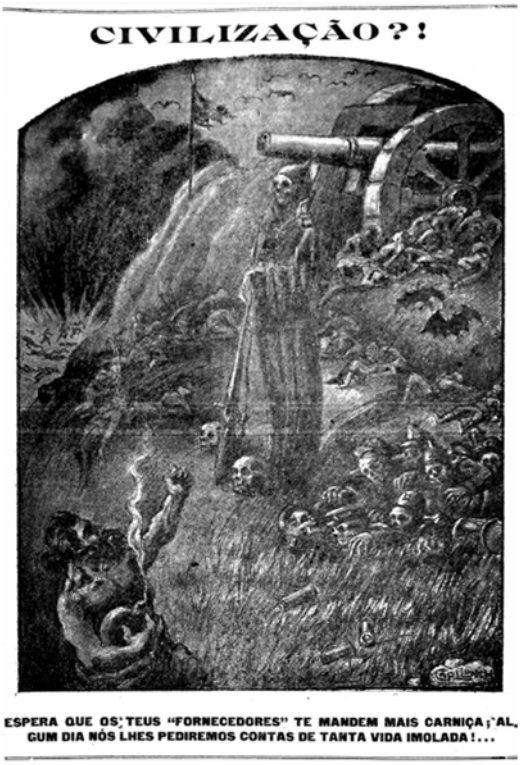
Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, fase 1, ano 3, nº 20, 05.07.1919, p. 1. CEDEM.

FIGURA 250



Maximilien Luce, **Les Temps Nouveaux**, Paris, ano 19, nº 39, 14.02.1914, p. 1. BNF.

FIGURA 251



Autor não identificado, **O Cosmopolita**, Rio de Janeiro, nº 29, 25.03.1918, p. 1. CEDEM.

FIGURA 252



Autor não identificado, **O Cosmopolita**, Rio de Janeiro, nº 24, 01.01.1918, p. 3. CEDEM.

FIGURA 253



Autor não identificado, **A Plebe**, suplemento, São Paulo, 01.05.1924, p.1. CEDEM.

FIGURA 254



Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 39, 09.09.1933, p. 1. CEDEM.

FIGURA 255



Domenico Ghirlandaio, Nascimento de João Batista, 1486-1490. Afresco 450 cm. Basilica di Santa Maria Novella. Firenze. http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/10922

FIGURA 256



Autor não identificado, **A Plebe**, São Paulo, nº 90, 08.06.1935, p. 4. CEDEM.

FIGURA 257



Robí, **A Plebe**, São Paulo, nº 85, 31.03.1934, p. 4. CEDEM.

FIGURA 258



Käthe Kollwitz, **Morto em ação**, litografia,1921. Alemanha, http://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/7857/

PARTE III

5. O SENSÍVEL, A MEMÓRIA E A PARTILHA

> *Tal é, portanto, o não-saber que a imagem nos propõe. Ele é duplo: diz respeito primeiro à evidência frágil de uma fenomenologia do olhar, com a qual o historiador não sabe bem o que fazer, pois ela só é apreensível através do olhar dele, do seu próprio olhar que o desnuda. Diz respeito em seguida a um uso esquecido, perdido, dos saberes do passado.*
>
> Georges Didi-Huberman. **Devant l'image.**

Ao longo de todo este estudo analisamos séries temáticas de gravuras que circularam na imprensa operária e sindical brasileira - mas não apenas nela -, buscando compreender de que maneira essa visualidade contribuiu para a construção de uma identidade classista. No curso dessa imersão sobre as fontes, compreendendo suas especificidades e suas características figurativas, descobrimos também a forma com a qual essas incidências se manifestaram sobre a vida desses sujeitos. A arte crítica da caricatura construiu junto à imprensa representativa dos trabalhadores brasileiros, fossem eles sindicalizados ou não, uma nova forma de experimentar a vida, sobretudo nas suas dimensões: social e política. Nesse sentido, o que desejamos neste último capítulo é pensar um pouco mais profundamente sobre essa inovação, buscando entender até que ponto essa vivência teve força ou recursos para se firmar no imaginário popular e de que forma ela contribuiu para a constituição de um projeto identitário de caráter classista.

Para além dos objetivos a que se dispunham esses jornais ao associarem imagens as suas páginas repletas de textos, eles procuravam chamar a atenção para outra esfera de compreensão do que buscavam comunicar. O humor, a tensão, a esperança, o medo, o passado, o presente e o devir: todos se fizeram visíveis, e nunca antes estiveram tão livres de limites, se considerarmos os mecanismos que englobam a prática de olhar afora do que se lê. Há nessa teia de atividades sensíveis, todavia, um momento que gostaríamos de privilegiar neste estudo, acreditando que dele provém uma série de desdobramentos capazes de

consubstanciar esse processo de reconhecimento daquilo que “me faz pertencer” a determinado grupo, contrariamente àquilo que “não pertenço”. Para além da analogia matemática dos conjuntos de pertencimento ou não-pertencimento, há ainda a necessidade de pensarmos na memória visual engendrada sobre aquilo que se torna cotidianamente visível nesses desenhos, sobre essas referências que surgem como *lampejos* [529] na vida dessas pessoas e que de alguma forma conformam um jogo de recorrências e permanências.

Pensar o movimento operário dentro de sua própria *práxis,* em seu cotidiano de realizações, disputas e acomodações, avanços e recuos é fundamental e muito já foi feito em relação à história construída nos Mundos do Trabalho, entretanto, nos dedicamos aqui, a pensar essa experiência dentro de uma outra dinâmica, capaz de lançar luz sobre aquilo que até hoje permanece escondido quando se fala em política operária; falaremos, portanto, sobre o sensível e sua partilha.

5.1 O relacionar-se com o sensível: mecanismos de interação visual

A imagem, em todas as suas formas, tem uma capacidade de comunicação que lhe é completamente singular, ela amplia a capacidade do que se dá a ver através da relação que estabelece com o espectador. Todo olhar que se dedica a contemplar uma imagem é duplo, porque não provém apenas do ato de ver aquilo que se faz disposto diante dos olhos, mas de pensá-lo. Ver consiste também em refletir, em ampliar internamente todas as formas (ainda que disformes) daquilo que está posto no papel, na tela. Pensar a imagem não é tarefa simples por si só, pensá-la em relação aquilo que se torna possível vivenciar a partir dela é ainda mais difícil, mas é exatamente isso o que nos propomos aqui.

Desde o momento em que essas gravuras se fizeram circular na imprensa sindical ou de crítica social, elas tinham um propósito claro: instigar tanto quanto fosse possível no observador o desejo de pensar sobre aquilo que é figurado e mais,

[529] Nos utilizamos aqui da expressão cunhada por Georges Didi-Huberman quando se refere às aparições e aos desaparecimentos constantes das imagens. Cf. DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Op. cit.

de associar esse conteúdo a todo o seu conjunto de experiências reais originadas no cotidiano social. Dentro dessa perspectiva essa categoria imagética que aqui nos dedicamos a analisar nunca esteve restrita ao papel secundário de mera ilustração, mesmo que em determinadas ocasiões constasse na página do jornal como tal. Essas gravuras continham elementos vivos, não se montavam diante dos olhos pela associações de traços, volumes e cores, elas continham vida; porque faziam parte da vida, mas, acima de tudo, porque contribuíam para o movimento dela.

Jacques Rancière, discorrendo acerca do *métier* cinematográfico em *O destino das imagens* afirmou de forma categórica que: "as imagens não remetem a nada além delas mesmas[530]". Sem embargo, não deveríamos antes nos questionar acerca do são feitas elas mesmas? Quais são suas propriedades sensíveis, e até que ponto esse suposto limite, de fato, se impõe tal qual uma fronteira que nos impede de enxergar além da imagem?

De certa maneira Rancière está correto ao afirmar que existe um limite, Didi-Huberman afirmou praticamente a mesma coisa em *O que vemos, o que nos olha*[531], quando desenrola as questões relacionadas ao potencial tautológico de uma imagem. Entretanto, o que se coloca como matéria a se pensar, vai além daquilo que os olhos encontram na imagem. Quando observamos uma gravura de um operário forte, de punho serrado, que projeta seu corpo contra o inimigo, por exemplo, vemos apenas os traços que definem seu corpo? As feições de seu olhar? A maneira como porta suas vestimentas? A resposta a essas questões não pode ser outra que a negativa. Nós vemos além, porque pensamos além. A partir do momento em que lançamos nosso olhar sobre esse personagem todos os elementos que o constituem nos suscitam um fluxo contínuo de pensamentos, sejam eles de ordem denotativa, num aporte mais técnico que tenta nos fazer compreender a razão de todos esses elementos estarem juntos numa mesma figura, ou ainda conotativa, na medida em que buscamos atribuir um sentido ao que é visto.

A imagem, contanto, não deixa de oferecer o mesmo, ou seja, o personagem acima referenciado como exemplo poderia estar construído com base nas poucas

[530] RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 11.
[531]DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha.** Op. cit. pp. 37-48.

características mencionadas, nele, entretanto, sempre veríamos mais. Os poucos elementos visuais que, de certa maneira, definem o perfil deste personagem, são imediatamente relacionados a uma série de impressões, adjetivações, sensações que a imagem em si não nos oferece, quem articula esse enredo somos nós. É claro que algumas fórmulas visuais que permanecem desde a antiguidade até os nossos dias facilitam determinadas associações, como vimos com as expressões de medo presentes no personagem que evoca Laocoonte. Ainda assim, apesar de imensa carga emocional que carregam pela permanência que atravessa múltiplas temporalidades, essas imagens não se sustentam sozinhas e são, em cada época, associadas a instantes, propósitos e culturas diferentes, como bem nos mostrou Aby Warburg ao longo de seu estudo[532].

Se relacionar com uma imagem é acima de tudo assumir que ela abrirá um campo abstrato de buscas dentro de nós mesmos acerca do que é visto. No caso em questão, tratamos de imagens figurativas, cujas formas simples se inscrevem dentro de um universo tangível do visível. O que vemos nas gravuras, apesar de não ser real, será facilmente associado àquilo que já foi visto, experimentado, sentido. Todavia, é importante que se faça uma ressalva: não há, nem nunca houve, um único sentido nessas gravuras quando encaramos a outra ponta do processo, aquela que se relaciona à recepção. Apesar da intenção do produtor ou do artista, partícipe de um movimento de caráter político-ideológico (na maior parte dos casos analisados neste estudo), o resultado de sua crítica, a combinação de personagens, gestos e formas, tudo isso, nunca estará restrito ao instante de sua produção, quando diante dos olhos daquele que observa.

Ver uma imagem é, antes de tudo, senti-la, assim como pensar uma imagem também o é, por isso é que se torna tão frágil a percepção de que é possível ler um sentido naquilo que se coloca diante dos olhos. Não se encontra jamais um sentido, se encontram muitos. Logicamente que, em se tratando de imagens caricaturais cujos recursos de linguagem se fazem presentes habitualmente na composição das cenas, há que se levar em conta as especificidades discursivas. Também devemos considerar o fato de que o suporte dessas imagens, isto quer dizer, o jornal, sugere

[532] WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã.** Op. cit.

por si mesmo a importância das sentenças diretas, da linguagem acessível e, no caso em questão, fez ainda o uso constante da ironia. Por tudo isso é que, apesar de não poder ser lida, tal qual um texto, esses desenhos também não nos propõem que ignoremos por completo a narrativa. Inscritos num campo distinto daquele do discurso, eles souberam fazer uso de algumas de suas estratégias. Martine Joly nos alerta acerca dos perigos de nos lançarmos à análise imagética, a encarando como uma "linguagem universal", de acordo com ela:

> Muitas razões explicam essa impressão de leitura "natural" da imagem, pelo menos a imagem figurativa. Em particular, a rapidez da percepção visual, assim como a aparente simultaneidade do reconhecimento de seu conteúdo e de sua interpretação.
> Outra razão é a universalidade efetiva da imagem, o fato de o homem ter produzido imagens no mundo inteiro, desde a pré-história até os nossos dias, de nos acreditarmos capazes de reconhecer uma imagem figurativa em qualquer contexto histórico e cultural. Foi esse tipo de constatação e de crença que fez com que se pensasse que o cinema "mudo" era uma linguagem universal e que o surgimento do cinema falado poderia particularizá-lo e isolá-lo.
> Decerto existem, para a humanidade inteira, esquemas mentais e representativos universais, arquétipos ligados à experiência comum a todos os homens. No entanto, deduzir que a leitura da imagem é universal revela confusão e desconhecimento[533].

Isto quer dizer, em termos práticos que, ainda que um personagem seja apresentado numa cena com traços sofridos, cabisbaixo, magro, em contraposição a um homem poderoso e forte, por exemplo, o arquétipo da injustiça ao qual provavelmente seremos remetidos quase que imediatamente não se contentará em permanecer isolado. Este arquétipo estará constantemente sendo associado a outras impressões, ideias, experiências. O personagem não será apenas o injustiçado, poderá ser o trabalhador, o pai de família, o humilde, ou ainda, o alcóolatra rendido ao vício pela desesperança, ou o jogador igualmente miserável. Todas essas associações mentais são possibilidades reais que se estendem para além de um arquétipo sedimentado.

Todas as imagens com as quais os sujeitos históricos que aqui nos interessam em termos analíticos – isto quer dizer, a classe operária em si –, ajudaram a criar uma nova relação sensível que foi construída no espaço que existe

[533] JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas, São Paulo: Papirus, 1996. p. 42.

entre a arte e a vida e mesmo no choque entre ambas. O desenho político de imprensa serviu não apenas para evocar o real, fazer menção a ele, mas recriá-lo, dentro de uma perspectiva na qual um não existe sem o outro. Há uma relação de dependência, não figurativa, tampouco formal, entre esta arte e o real; uma relação que se cria a partir do efêmero realizado. De acordo com Rancière, é preciso que entendamos que em arte não existe um compromisso de representação fiel do real, para que possamos alcançar a propriedade essencial do seu funcionamento:

> Assim, imagem designa duas coisas diferentes. Existe a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente sua cópia fiel, mas apenas o que é suficiente para tomar seu lugar. E há o jogo de operações que produz o que chamamos de arte: ou seja, uma alteração da semelhança. Essa alteração pode assumir mil formas: pode ser a visibilidade conferida a pinceladas inúteis para nos fazer saber o que é representado num retrato; um alongamento dos corpos que expressa seu movimento a despeito de suas proporções; uma locução que exacerba a expressão de uma ideia; uma palavra ou um plano no lugar daqueles que pareciam inevitáveis...
> É nesse sentido que a arte é feita de imagens, seja ela figurativa ou não, quer reconheçamos ou não a forma de personagens e espetáculos identificáveis. As imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança. Palavras descrevem o que o olho poderia ver ou expressam o que jamais verá, esclarecem ou obscurecem propositalmente uma ideia. Formas visíveis propõem uma significação a ser compreendida ou a subtraem[534].

Além das formas conscientes de captação e reflexão acerca de uma imagem, devemos ainda considerar os mecanismos que independem da consciência. Ao tratar de manifestações oníricas e, portanto, dos mecanismos que conduzem a experiência inconsciente Freud assevera que os sonhos, enquanto expressões do inconsciente surgem como lembranças fragmentadas, tal qual um misto de impressões sensoriais, sobretudo, visuais que reproduzem uma experiência, na maior parte das vezes, de maneira confusa e/ou ilógica[535]. Não obstante, Régis Debray acrescenta acerca da recorrência desse mesmo tipo de percepção inconsciente onírica para além dos sonhos, quando considera o mutismo daquele que observa uma obra num instante de admiração, no qual qualquer tentativa de

[534] RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens.** Op. cit. p. 15.
[535] FREUD, Sigmund. **Obras completas.** Rio de Janeiro: Imago, 1987. pp. 151-152.

traduzir tal pulsão sensível em linguagem se torna nula. Ele afirma ainda que se a imagem nada produzisse sobre o espectador este não se fixaria nela, estático[536].

À vista disso, é preciso que pensemos na relação criada entre espectador e imagem a partir de uma abordagem dupla que parte num primeiro momento de uma manifestação sensorial singular e particular, mas que pode não se restringir a ela. Tal fenômeno se esboça a partir de um aprofundamento daquilo que virá à luz, tal qual os *lampejos* de que fala Didi-Huberman[537], através de uma atividade exclusiva e intraduzível em linguagem, posto que se expressa também com base no inconsciente. Nas palavras de Debray: “o inconsciente funciona por imagens, em associações livres, transmite bem melhor do que a consciência que escolhe suas palavras”; isto quer dizer, ele atua de forma mais enérgica sobre o sujeito, porque movimenta aquilo que lhe é sensível num instante, e que se associa livremente ao que se vê.

Tratamos aqui, de um fenômeno essencialmente moderno, no qual a imagem e mais propriamente o desenho político de imprensa, acabou por criar um novo espaço de atuação dentro da imprensa representativa de organismos sindicais, anticlericais e partidários. A visualidade impressa inaugura na vida desses sujeitos históricos, inseridos nessas associações políticas, uma realidade completamente nova, na qual era preciso aprender a ver e a pensar sobre o visível. Estes sujeitos eram convocados pelo jornal, não apenas a ler seus textos, os discutir nas assembleias e reuniões, como também a experimentar a produção de um novo conteúdo proveniente das caricaturas políticas, a partir do qual eles precisavam se *alfabetizar,* no sentido proposto por Domènech, quando afirma que: “aprender a ver implica tornar visível a materialidade do figurado para construir sobre ele uma nova simbologia. Dizem respeito a dois mecanismos cognitivos antagônicos, embora ambos confluam para um processo de conhecimento parecido[538]”.

Embora o funcionamento desses dois mecanismos sejam divergentes, ambos possuem pontos de contato e é importante que reflitamos sobre esses cruzamentos

[536] DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente.** Op. cit. pp. 48-49.
[537] DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes.** Op. cit.
[538] DOMÈNECH, Josep M. Català. **A forma do real.** Op. cit. p. 15.

tendo em vista a presença, não rara, da literatura na construção de algumas das imagens que analisamos neste estudo. Não nos referimos aqui à presença lógica ou de sentido que poderia tentar fazer com que uma imagem "conte" de alguma forma aquilo que foi escrito, mas sim a presença de um imaginário fruto do conteúdo literário que se mantém ao longo do tempo, que sobrevive, melhor dizendo, às variações de cultura, reaparecendo - ainda que em fragmentos - nas gravuras. De acordo com Louis Marin: "a imagem é um quadro *gravado*, enquanto que o texto escrito é um quadro falante[539]", pois ambos suscitam no espectador/leitor uma interação que se estende para além dos limites de sentido daquele que produziu a obra.

Quando mencionamos a presença da literatura e a interação que existiu entre a cultura visual produzida, mesmo fora do Brasil, fundamentalmente para se fazer circular na mídia impressa, desejamos pensar muito mais a partir de uma perspectiva de construção de uma tradição desses grupos. Como vimos ao longo do segundo capítulo deste estudo, a torrente de acontecimentos políticos que marcou o fim do século XIX na França e que se estendeu para o século XX, além de plantar os fundamentos para uma história da cultura operária mundial, compreendida pelas divergências e amálgamas ideológicos que a permeou desde sua origem, esteve vinculada aos dilemas da modernidade, às novas formas de produção e reprodução de imagens, mas, sobretudo, a dessacralização do visível levantada por Walter Benjamin.

No Brasil essa onda de inovações chegou, não sem algum atraso. A própria literatura política de esquerda, se considerarmos os escritos de Marx, Engels e mesmo dos revolucionários russos chega em terras brasileiras mais tarde, se somando ao fato de que se tratava de uma literatura complexa, nem sempre acessível às lideranças políticas do movimento, tampouco aos militantes, como bem pontuou Leandro Konder ao se referir à impressão que tais obras causavam nesses leitores, de acordo com ele: "a imagem de Marx era a de um pensador profundo porém confuso, um político radical, que não se distinguia muito nitidamente dos

[539] MARIN, Louis. Ler um quadro. Uma carta de Poussin em 1639. In: CHARTIER, Roger. **Práticas de Leitura.** São Paulo: Estação Liberdade, 2009. pp. 122-123.

anarquistas [540] ". Konder ainda assinala o interesse que algumas lideranças brasileiras nutriam no início do século XX em relação às obras de Enrico Ferri e Jean Jaurès, considerados como teóricos socialistas "menos truculentos[541]"; seria este um dos fatores que contribuiria para essas trocas, claramente efetuadas, entre publicações francesas e brasileiras a fim de que junto com o conteúdo textual, fosse também agregada à mídia impressa operária brasileira a experiência imagética?

Não podemos afirmar tacitamente que isto de fato culminou com a iniciativa de veicular nas páginas dessa imprensa imagens de caráter satírico ou desenhos estereotipados. O fato é que tal tradição se afirma em solo francês e se alastra pelo mundo. A Alemanha, a Itália, Portugal, Espanha, Inglaterra e Estados Unidos, a URSS e aqui na América Latina: México, Argentina e Brasil, são apenas alguns dos exemplos que temos de que essa prática, de fato, foi adotada pelas publicações de esquerda, fossem elas sindicais, partidárias ou ainda, em princípio, vinculadas à pequenas ligas operárias de caráter anticlerical e perfil libertário.

Lançada nas páginas desses jornais, a imagem ocupava um espaço até então reservado ao discurso escrito. Diferentemente da França, onde Michel Pigenet e Jean Louis Robert nos provaram que as imagens promoveram um aumento substancial na venda e com isso, na própria tiragem dos jornais[542], aqui no Brasil nós não dispomos dos mesmos dados para chegar ou não as mesmas conclusões. Improvisadas num primeiro momento, e sem vínculo com grandes sindicatos ou partidos, essas publicações não nos oferecem estimativas de tiragem para que possamos acompanhar o fluxo de vendas ou mesmo de oferta dessas publicações com o aumento da presença de gravuras em suas páginas.

O que podemos, sim, afirmar dentro dessa linha de análise até o momento, e com base nas publicações que acompanhamos ao longo deste estudo, é que a presença do desenho político nas páginas dos jornais brasileiros aqui referenciados aumenta gradativamente ao longo dos anos. Mesmo as publicações anticlericais,

---

[540] KONDER, Leandro. **A derrota de dialética: recepção das ideias de Marx no Brasil até o começo dos anos trinta.** Op. cit. p. 78
[541] Ibid. pp. 111-113.
[542] PIGENET, Michel; ROBERT, Jean-Louis. Travailleurs, syndiqués et syndicats dans les dessins de la Voix du Peuple (1900-1914). In: **Sociétés et Représentations.** Op. cit. p. 310.

que tinham aqui uma tradição mais enfática no sentido de veicular em suas páginas gravuras, passam a disponibilizar além das caricaturas, ilustrações que acompanham o cabeçalho de suas crónicas e, de outra parte, desenhos mais rebuscados como foi o caso de *O Cosmopolita*, que publicou alguns desenhos realmente ricos em detalhes, sobretudo, no concernente à temática da guerra, mas que infelizmente não nos foi possível alcançar a autoria.

O fato é que não apenas a presença, mas a recorrência e, sobretudo, a permanência dessas imagens nas páginas de jornais que sobreviviam às custas de parcos recursos, sendo impressos em sedes improvisadas e repetidamente violadas pelas forças de repressão do Estado, já denunciam um forte interesse em promover essa relação do leitor com uma outra forma de conteúdo. Assim como na França, muitas dessas gravuras serviam como *souvenirs* oferecidos pelo jornal em formato *standart,* para, possivelmente, comporem as paredes das casas desses trabalhadores.

A tradição de pendurar imagens de santos nas paredes parece ter sido gradualmente substituída, ou ao menos houve essa tentativa, pelas imagens de lideranças do movimento operário internacional. Tal fato, aliás, não deveria causar estranheza alguma, tendo em vista que a própria construção figurativa de vários desses desenhos políticos, como vimos, se fez com base na literatura religiosa ou ainda em imagens sagradas, cujo culto associado à magia desses personagens encarnada numa presença pintada, estampada, gravada ou esculpida, trazia para o olhar e para o presente um outro tempo, e substituía uma ausência real. De acordo com Régis Debray:

> A imagem – primeiramente esculpida; em seguida, pintada – é, na origem e por função, mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses; entre uma comunidade e uma cosmologia; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade de forças invisíveis que os subjugam. Essa imagem não é um fim em si, mas um meio de adivinhação, defesa, enfeitiçamento, cura, iniciação. Integra a Cidadela na ordem natural, ou o indivíduo na hierarquia cósmica, “alma do mundo” ou “harmonia do universo”. De forma mais sucinta: um verdadeiro *meio de sobrevivência.* A virtude metafísica

> que a faz condutora dos poderes divinos os sobrenaturais torna-a utilitária. Operatória. O contrário de um luxo[543].

Não estamos com isso tentando dizer que as imagens produzidas e veiculadas na imprensa operária e sindical brasileira (ou parte delas), tenha assumido na vida desses sujeitos históricos a mesma função de culto que tinham as imagens religiosas. O processo nos parece um pouco mais complexo que isso, para ser resumido numa lógica tão estreita. O fato é que, se observarmos com atenção, veremos que os jornais de perfil anticlerical tinham uma necessidade maior de veicular em suas páginas gravuras políticas, diferentemente dos jornais comunistas cuja incidência, apesar de aumentar durante os anos, jamais chegou ao mesmo índice de circulação que os primeiros. Além disso, é válido também pontuar que a imprensa anticlerical tinha menos recursos para realizar a produção, reprodução e circulação desses jornais, o que é facilmente comprovado pela periodicidade irregular e não tão frequente dessas publicações. Enquanto o Partido Comunista tinha um diário, como o foi *A Nação*, o mesmo, até onde se sabe, não aconteceu com publicações anticlericais.

Sem embargo, a incidência em maior número de imagens em jornais anticlericais pode sim ter assumido um papel de “substituição” de um repertório visual tão arraigado na mentalidade popular. A Igreja Católica com seu “panteão de santos”, mas não apenas isso, contando também com as narrativas visuais em vitrais de Igrejas e figuras religiosas nos livros de catecismo tinha uma tradição de visualidade já bastante arraigada. Ademais, combater o clericalismo, não seria também combater o seu poder de persuasão? Os seus mecanismos de comunicação e de acesso ao público? Nos parece que o anticlericalismo, abraçado por boa parte dos libertários envolvidos nessas publicações soube se valer das mesmas ferramentas, não somente para ensaiar um combate a tal visualidade, mas para transgredi-la.

A imagética anticlerical, aqui representada pelo desenho político de imprensa, particularmente de perfil caricatural, criava no espectador um sentimento de repulsa, indignação e hostilidade diante da temática religiosa evocada por essas figuras. A

[543] DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem.** Op. cit. p. 33.

transformação do clérigo numa criatura monstruosa, num animal, num palhaço ou ainda num corruptor, se conectava a uma intenção de produzir certa aversão a essa tradição, dessacralizando o sagrado e ridicularizando os representantes da Igreja no sentido de criar uma fratura no respeito e na reverência conferida habitualmente a esses sujeitos.

Ora, a própria Igreja nos ensinou que a imagem era um recurso importantíssimo para a educação e a profissão da fé. A ritualística do sangue e do corpo de Cristo presente até os dias de hoje nas missas e celebrações religiosas é prova disso. Jean-Claude Schmitt, se referindo à carta de Gregório Magno endereçada ao bispo iconoclasta Serenus de Marselha a fim de asseverar as funções positivas conferidas às imagens cristãs, nos revela que essas imagens tinham, primeiramente:

> Uma função de instrução (*aedificatio, instructio, addiscere*) especialmente para os iletrados; vendo as imagens, eles poderiam compreender (*intendere*) a História sacra (*história*). Segundo a fórmula de Gregório, com justiça famosa e repetida muitas vezes a pintura é para os iletrados – os laicos próximos ainda do paganismo (*idiotae, imperitus populus,* e mesmo *gentes*) – o que a escrita é para os clérigos, únicos capazes de lê-la. Para os iletrados, decifrar a pintura é como uma operação de leitura: *In ipsa legunt qui litteras nesciunt*.
> Em segundo lugar, Gregório nota que nela está representada uma história (*historia, res gestae)* e que a imagem tem, também, por função fixar a memória, ela remete ao passado – o da vida e morte de Cristo dos santos mártires – para tornar presente.
> A história representada deve ensinar aos iletrados a adorar apenas a Deus: “Uma coisa é adorar a pintura, outra é aprender graças à história que está pintada o que se deve adorar”. Eles aprendem, desse modo, a se “transportar na adoração” de Deus e só dele (*transisse in adorationem*). [...]
> Enfim, a visão da imagem deve suscitar um sentimento de “compunção” que leve à adoração da Trindade e inspire os gestos da prece cristã. [...] A compunção é uma noção importante da teologia moral de Gregório: ela designa o sentimento de humildade dolorosa da alma que se descobre pecadora. Mas o que importa, sobretudo, é que ela acrescenta às funções da imagem uma dimensão afetiva[544].

Diferentemente de Gregório Magno não acreditamos que a imagem seja para os iletrados o mesmo que é a leitura para os que sabem ler. Apesar de tratarmos

[544] SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: ensaios sobre a cultura visual na Idade Média.** Op. cit. pp. 60-61.

aqui de uma parcela da população pouco abonada, sem, portanto, um alargado acesso à educação formal, não consideramos o analfabetismo formal um elemento decisivo na escolha de vincular imagens à imprensa. É certo que também não podemos desprezar o caráter pedagógico de muitas imagens, tampouco a inclusão que elas possivelmente lançaram sob o olhar desses trabalhadores engajados no sindicato ou no partido. No entanto, as reuniões promovidas por esses organismos com leituras em voz alta do conteúdo textual dos jornais, somadas aos ciclos de conferências e as discussões efetuadas por esses sujeitos dentro do sindicato, da liga operária ou do Partido, cumpriam de maneira mais intensa esse possível déficit de compreensão advindo do analfabetismo.

Assim como Pigenet e Robert, acreditamos que o conteúdo imagético foi inserido nesses jornais, muito mais para produzir sobre os leitores essa nova experiência de sentidos que só a visualidade é capaz de fazer. Obviamente que essa decisão, provavelmente não passou pelas esferas epistemológicas que compreendem o potencial expressivo desse recurso. Porém, o despertar do interesse pela leitura talvez pudesse ser complementado pelo prazer do olhar, do riso, pela indignação diante do visível que toca o individual. Ademais, há também, porque não dizer, um espaço de culto inscrito em muitas dessas gravuras políticas, não um culto religioso, é claro, mas um culto à laicidade, à expressão do livre pensamento, da valorização do homem, do trabalhador, do operário.

Quando vemos a figura do operariado agigantado, com uma força assombrosa que o faz romper correntes e grilhões ou quando nos defrontamos com a imagem do operário que segura em seus braços a bomba do canhão fervente, não é um homem que se faz figurado, mas a expressão de uma série de valores tais como: bravura, retidão moral, rebeldia, vivacidade, etc.; enfim, o que deseja a imagem é tornar o personagem um receptáculo de projeções positivas dentro do contexto no qual ele é inserido ou mesmo contra o qual está em luta.

Diante do panteão de heróis e mártires da causa operária espalhados pelo mundo inteiro, era preciso, no caso do Brasil, transformar o trabalhador comum, justamente nessa figura ascendente e corajosa. O movimento operário, ainda embrionário em termos classistas, precisava desenvolver afinidades de uma classe

que ainda se construía, se encontrando bastante pulverizada pelo país. É preciso que tenhamos em mente a realidade da qual fala Leandro Konder, nesse período inicial do movimento operário brasileiro, no qual ele assume uma forma completamente diferente daquele do movimento socialista europeu, por exemplo, segundo Konder:

> Na Europa, as ideias socialistas ganharam espaço depois que as ideias liberais começaram a ser consideradas insatisfatórias por setores cada vez mais amplos da sociedade. No Brasil, o aparecimento das ideias socialistas se deu de outra forma e por outros caminhos. A sociedade brasileira se baseava, de fato, na exploração dos escravos negros, trazidos da África à força. Outra característica da sociedade brasileira: além de não ser industrializada, ela estava instalada numa superfície bem mais vasta do que a das sociedades europeias mais avançadas; e, nessa superfície imensa, os meios de transporte e comunicação eram extremamente precários. Essas diferenças entre a sociedade brasileira e as sociedades europeias industrializadas se manifestavam em *tempos históricos distintos:* as pessoas viviam realidade diversas e que se transformavam em ritmos bastante desiguais. No auge da atividade dos socialistas utópicos lá na Europa, aqui se lutava para que a terra deixasse de ser colônia de Portugal e se afirmasse como um país independente.[545]

Tal dinâmica desigual em termos de tempo faz com que no Brasil, não houvesse ainda nomes representativos de uma vanguarda política do proletariado nacional. Recém organizado no início do século XX em torno de ligas operárias e sindicatos, ou mesmo após 1922 sob o estatuto do Partido Comunista do Brazil, o movimento operário não dispunha de lideranças emblemáticas, “mártires” da causa proletária. A tentativa mais próxima disso se deu com a figura de Luís Carlos Prestes, “O Cavaleiro da Esperança” que acabou tendo associada a sua figura essa espécie de “aura mágica” atribuída aos heróis dos contos, pelo fato de ter cruzado o país de norte a sul lutando contra as forças nacionais invicto, mas Prestes não podia ser considerado uma liderança do movimento operário, pois ele mesmo não se reconhecia como tal na época da Coluna, tampouco alguns anos depois.

Mesmo que existisse uma tentativa, após 1924, sobretudo, de associar a figura do “Cavaleiro da Esperança” ao PC do Brazil, esses processo se amplia e ganha maior evidência depois de 1930 e com a tentativa de insurreição comunista,

[545] KONDER, Leandro. **As ideias socialistas no Brasil.** Op. cit. pp. 19-20.

antes disso é bastante temerário tomá-lo como uma liderança popular da esquerda, ou mesmo comunista. Também por isso, sua imagem não aparece nas páginas das publicações do Partido durante esse período, o contrário do que se passou com Lênin e mesmo com Stálin.

O movimento operário brasileiro carecia desse imaginário, como carecia também de unidade, por estas razões é que nos parece que a produção e reprodução constante de imagens que transformavam o trabalhador comum num herói libertador ou justiceiro foi tão utilizada no Brasil. Isso permitiu não somente criar um elemento de representatividade coletiva, como de unidade, ao mesmo tempo em que tinha um papel importante no sentido de convocar, todos os que se sentissem próximos das situações nas quais essas figuras se faziam retratar, para se engajar à cultura associativa. As lideranças desses grupos, ainda que sem contar com um apelo popular tão forte, sabiam que era dentro da associação que o trabalhador se construiria enquanto militante, era a partir da prática política que se conscientizaria da sua condição enquanto classe.

As imagens portanto, ocuparam um papel essencial nessa dinâmica, na medida em que contribuíram com uma nova forma de reflexão acerca de conteúdos abstratos e de cunho ideológico tão caros a esse movimento de ordem política. A imagem da anarquia reproduzida no Brasil tal qual a República Francesa, a *Marianne*, trazia consigo o espírito revolucionário, mesmo que não fosse figurada tal qual uma combatente. E aqui, novamente a ideia de culto nos parece pertinente, na medida em que a figura feminina, muitas vezes, transformada formalmente numa personagem mitológica que, embora não fosse vista como uma deusa, importava um conjunto de valores que mereciam por parte do espectador (militante), certa deferência, não era a figura feminina da liberdade ou da anarquia que se cultuava no “panteão operário”, mas o conjunto de valores a ela vinculados. O processo de representação visual de valores abstratos a partir de figuras femininas, segundo Burke, parece remontar mesmo à Antiguidade, segundo ele:

> Conceitos abstratos têm sido representados através da personificação desde a época da Grécia antiga, se não antes. As figuras da Justiça, da Vitória, da Liberdade, etc. são usualmente femininas. Num famoso dicionário renascentista de imagens,

> *Iconologia* (1593), de Cesare Ripa, até mesmo a 'Virilidade' era representada por uma mulher. Na tradição ocidental, o número dessas personificações tem crescido gradualmente[546].

O processo de ressignificação constantemente efetuado por essas publicações quando da veiculação das gravuras nos periódicos nacionais, também deve ser considerado a partir do desejo que alimentavam de aproximar esse repertório de ideias revolucionárias libertárias ou comunistas do movimento internacional. Afinal de contas, o internacionalismo proletário surge com a II Internacional Comunista, isto quer dizer, no final do século XIX, rompendo com as barreiras nacionais que apartavam os trabalhadores do mundo e professando o discurso da unidade para além das fronteiras geográficas.

Ao mesmo tempo em que era preciso aproximar esse movimento das questões políticas mais abrangentes e de cunho classista propriamente dito, era igualmente necessário criar uma unidade de classe no Brasil. Salvo as iniciativas grevistas, os boicotes e piquetes o movimento operário brasileiro desconhecia o processo revolucionário. Recém saído de um histórico de profundo atraso em relação à Europa, no que concerne ao longo período pelo qual perdurou o sistema escravista no país, os problemas aqui se apresentavam com características diferentes. Nessa direção, esse projeto político identitário, ainda que não planejado, trilhava um caminho que se dividia em duas frentes: a política nacional de reconhecimento e auto reconhecimento de uma classe operária – com inclusão da população negra ex cativa – bem como a integração ao cenário de lutas e conquistas do movimento operário internacional. Esse repertório imagético que colheu na sociedade brasileira elementos que tornassem reconhecíveis tais ressignificações figurativas acabou, por conseguinte, criando aquilo que Ulpiano Bezerra de Meneses chamou de *iconosfera*, ou seja:

> O conjunto de imagens-guia de um grupo social ou de uma sociedade num dado momento e com o qual ela interage. Não se pode tomar a iconosfera, obviamente, apenas como o elenco de imagens disponíveis. [...] Trata-se, sim, de identificar as imagens de referência, recorrentes, catalisadoras, identitárias – ou aquelas que,

[546] BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem.** Bauru: EDUSC, 2004. p. 76.

> em linguagem não técnica, são conhecidas como emblemáticas ou ícones e integram aquelas *redes de imagens*[547].

Ao longo da análise serial que viemos desenvolvendo neste estudo, as recorrências visuais se fizeram frequentes, demonstrando a necessidade que essa cultura visual tinha de se fazer presente no imaginário popular. Nesse sentido a presença constante dos estereótipos para além do caráter redutor que parecem ter, se pensarmos num critério estritamente formal e plástico da figura, acaba por ampliar o sentimento de identificação com aquilo que o personagem fazia em cena, ou a maneira com a qual se portava em relação ao Mundo do Trabalho. Sobre isso Burke ainda nos lembra acerca da manifestação desse recurso visual, sobretudo, quando há um encontro entre culturas, na medida em que lhe parece claro que a própria imagem que uma cultura tem da outra é, em si, um estereótipo nesse momento de colisão primeiro[548].

Além disso, é preciso que se considere que essas imagens, mesmo as que sofreram ressignificação para serem adaptadas ao contexto brasileiro, não foram criadas alheias ou externamente aos fatos, os quais evocavam. Como vimos, muitos desses artistas eram também militantes. No Brasil, o diário *A Nação* chegava mesmo a receber desenhos de leitores, os quais, se pertinentes, poderiam ser publicados em suas páginas, isto é, existia uma afinidade ideológica entre o produtor da imagem e o público ao qual se dirigia. Logo, como pontuou Etienne Samain, é primordial que consideremos o fato de que: "toda imagem é *portadora de um pensamento, isto é, veicula* pensamentos. O que se pretende dizer com isso? Que toda imagem leva consigo primeiramente algo do objeto representado"[549].

Outro elemento interessante a ser considerado é a ausência da imagem da revolução, tal qual uma alegoria feminina ou uma batalha. A revolução é diluída, na força do militante, na bandeira que ostenta o operário, na bravura da libertação, nas figuras mitológicas que encarnam valores abstratos, na manifestação coletiva, na

---

[547] MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Rumo a uma "História Visual". In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornelia; NOVAES, Sylvia Caiuby. (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.** Op. cit. p. 35.
[548] BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem.** Op. cit. pp. 155-156.
[549] SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens.** Op. cit. p. 22.

greve, mas em momento algum ela toma uma forma própria capaz de realiza-la figurativamente; isto talvez se deva a alguns fatores principais.

Primeiramente, o processo revolucionário em si, quer seja tomado como inspiração o modelo francês do século XVIII, ou o modelo russo do século XX, são ambos expressão da violência. Desde a formação das barricadas, até a organização de um exército de trabalhadores, nada escapa ao temor da morte, das perdas materiais e emocionais pelas quais certamente passavam os envolvidos ainda que o desfecho do evento pudesse ser vitorioso. A revolução trabalha justamente com a ideia de sacrifício, assim como também o faz a política operária. Uma e outra ascendem a um patamar quase que de elevação pessoal, no qual todos os esforços devem ser empregados, pois, para além da vitória coletiva, há a verdadeira realização moral daquele que se faz partícipe. Ademais, tudo isso é ideológico e, consequentemente não parte do militante, mas dos dirigentes do movimento e da própria literatura política que o rege.

Em segundo lugar, a partir do momento em que é criada uma alteridade em termos figurativos, na qual praticamente tudo o que se dirige como força inimiga parte da violência em si, ou se coloca como instrumento de aplicação dela, fica muito difícil criar fronteiras entre o que poderia ser uma violência justificada, endossada pelo movimento para fins “nobres” e o que seria uma violência empregada pela “vilania” essencialmente torpe em si mesa. Na medida em que todas as guerras e o militarismo são associados ao que não define o modelo do “bom militante”, como trabalhar em termos visuais com essa ideia? Como lançar ao olhar desse sujeito que estabelece vínculos ainda tênues com uma ideologia, ela mesma pouco definida, um antagonismo fundamentalmente ideológico?

Nesse ponto, devemos ainda considerar a sociedade da qual falamos, vale lembrar que tratamos aqui de um país cuja religiosidade era muito forte, sobretudo, nas camadas populares e que assim como já pontuamos anteriormente, nos referindo ao estudo de Cláudio Batalha, a cultura operária do início do século emerge, essencialmente de uma cultura popular. Ora, como nos alertou Thompson, tratando da classe operária inglesa em sua formação cultural é necessário que compreendamos até que ponto esses sujeitos realmente se interessavam por um

ideário revoltoso, por assim dizer; já que, segundo o historiador inglês: “as revoltas não são necessariamente prestigiadas na cultura dos pobres. Podem provocar os deuses (que já mandaram a escassez como ‘castigo’) e podem certamente indispor os governantes ou os ricos, os únicos de quem poderia vir algum auxílio”[550].

O que pode parecer confuso num primeiro momento, se explica pelo fato de que ao longo desta análise estabelecemos um recorte que compreende ao menos duas fases bastante interessantes desse período constitutivo do movimento operário brasileiro. Um primeiro, referente aos anos 1910 e 1920 no qual a ascendência do movimento ácrata é preponderante e acaba por definir muito das práticas representativas desses grupos, organismos sindicais e ligas operárias, e um segundo momento, no qual já falando dos anos 1930, um novo cenário se apresenta para esse movimento, com a presença do PCB já bem estruturado e com representatividade, inclusive, eleitoral, sem contar a própria atuação do Estado em relação aos movimentos de esquerda que muda igualmente de faceta.

Falamos primeiramente, portanto, numa cultura associativa na qual a consciência classista ainda não se fazia presente e que, à vista disso, a própria prática política precisava ser construída. Por se calcar numa cultura popular, é natural que a religião ou fórmulas visuais provenientes dela, no caso, fossem de alguma forma apropriadas para serem apreendidos por esses sujeitos, na medida em que conformavam, até certo ponto, algo reconhecível, familiar. Não é atoa que o anticlericalismo é o tema no qual encontramos o maior número de incidências de gravuras publicadas. Segundo Castoríades, há duas maneiras pelas quais a teoria marxista, não vulgar, entende o proletariado enquanto classe, a primeira delas vem de Marx quando ele considera que o proletariado se define:

> Mediante um estatuto “objetivamente” definido por referência às relações de produção capitalistas – classe “em si”, como depois dirá Trotsky. E ele é, ao mesmo tempo, classe definida por seu “papel”, “função” ou “missão” histórica: a supressão da sociedade de classes e a construção de uma sociedade comunista; classe, portanto, que

[550] THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 206.

> se tornará classe “para si”, suprimindo-se ao mesmo tempo como classe[551].

Há aqui a presença de três momentos distintos a partir dos quais essa classe se realiza enquanto tal, essa é a dialética. Dentro desse processo o segundo movimento (classe em si) só existe a partir do momento em que o primeiro se realiza, isto quer dizer, a partir do momento em que existem condições materiais para que essa categoria se desenvolva (sociedade industrializada). Por conseguinte, o segundo movimento dessa espiral se dá quando da tomada de consciência, e este é propriamente o momento que mais nos interessa aqui, pois é quando irrompe o conjunto de símbolos e de “imagens guia” do movimento, até o momento em que se supunha realizar a revolução, com a tomada do poder e, por fim a supressão da classe, na medida em que o comunismo consiste justamente nisso e é a porta que fecha a dialética marxista. Por esta razão, portanto, é que este estudo se encerra em 1935, ano no qual se construiu a insurreição comunista no Brasil, ainda que sem sucesso.

O conceito de classe, mas sobretudo de *classe para si,* nos interessa demasiadamente para fins analíticos neste estudo, pois ele é nosso ponto de partida para a compreensão de uma identidade classista que se construiu através desse constante intercâmbio entre o individual e o coletivo, entre o “eu” e o “não eu”, cuja visualidade parece ter tomado uma posição importante, não apenas na “manutenção” dessa identidade, como também na sua elaboração. De acordo com Samain:

> A arte (e todas as suas expressões figurativas) representa o espaço *privilegiado* de diálogo e de compreensão desses *movimentos* da vida ao longo da história humana, sempre em estado de recomeço, de retomada e de recomposição. As obras artísticas são, assim, “formas”, condensações ou granulações de movimentos que se apelam e conversam. A arte permanecerá o espaço de uma mediação necessária entre as paixões e as razões[552].

---

[551] CASTORÍADES, Cornelius. **A experiência do movimento operário.** São Paulo: Brasiliense. p. 48.
[552] SAMAIN, Etienne. Op. cit. p. 78.

A arte, nesse sentido, especialmente o desenho político de imprensa, assumiu um papel interessante nesse movimento de conformação identitária, na medida em que lançava sob o olhar do leitor a crítica aberta ao inimigo da *classe em si*, ao mesmo tempo em que criticava sua inércia. A repetição de fórmulas visuais antitéticas que opunham uma desigualdade de forças constante, não era a própria expressão do chamado à "derrubada violenta de toda ordem social passada[553]" de que falava Marx? A imagética evocava um discurso datado, ainda que as imagens não o fossem, as ressignificações se ocuparam de relacioná-las ao momento, ao contexto e direcioná-las ao adversário político.

As gravuras tinham o poder de cobrir o ímpeto revolucionário genuinamente violento com o véu frágil da esperança na paz futura, lançando ao terreno oposto todas as qualidades negativas associadas às ações violentas, seja na prática cotidiana do Mundo do Trabalho associada à figura do explorador, do capitalista, do patrão, seja posteriormente, na imanência das iniciativas de dominação associadas figurativamente ao imperialismo.

5.2 A visualidade como substrato memorativo

A construção e a manutenção de um repertório visual representativo do classe operária brasileira esteve associada à demanda de unidade. Esse processo se relacionou intimamente com as alterações do papel social e econômico desses sujeitos dentro do Mundo Trabalho. A início da industrialização no país reverberou na vida desses personagens de forma que eles se viram obrigados a lidar com uma série de outras questões referentes a maneira como realizavam suas atividades tais como: o tempo, as novas condições trabalho compreendendo a própria indústria ou a fábrica, a demanda de produtividade, além da associação de esforços individuais para a produção coletiva de algo. Tratando, dessa realidade em Porto Alegre, Isabel Bilhão assinala que:

> Um crescente números deles [trabalhadores] estava deixando de ser artesão para tornar-se operário, e em decorrência disso, o antigo orgulho do ofício começava a ceder lugar a uma nova conduta: a de

[553] MARX, Karl e ENGELS, Friedrich. **O manifesto do Partido Comunista 1848.** Porto Alegre: L&PM, 2002. p. 83.

> pensar-se coletivamente, postulando progressivamente não mais a valorização da técnica e do saber individuais, mas de seu pertencimento ao operariado. Essa, portanto, seria uma nova identidade coletiva[554].

A identidade operária surge, portanto, como fundamento primeiro da identidade classista, na medida em que expostos a condições semelhantes de vida e de trabalho esses homens e mulheres passavam lentamente a se reconhecerem enquanto coletividade; havia ainda, no entanto, todo o estigma da escravidão a ser superado. A fábrica, como instrumento de regulamentação do serviço entrava na vida desses sujeitos também como um instrumento de ordem, na medida em que os horários normatizados de trabalho afastavam o indivíduo da imagem estereotipada do "vadio", descompromissado com a família e com a sociedade. Ao mesmo tempo, ela também lançava sobre a vida dessas pessoas limitações de tempo, de espaço e demandas de ritmo da produção que também atuavam como mecanismos de controle social. As relações de trabalho passam a ser amplamente associadas a dinâmicas de poder.

A identidade coletiva de caráter classista passou primeiramente pelo reconhecimento individual de pertença a essa nova realidade que se lhes era apresentada e a qual esses trabalhadores agora faziam parte. Trabalhamos, ao longo deste estudo com duas publicações sindicais que não representavam propriamente os operários da fábrica ou da indústria, mas os empregados no comércio, o que nos mostrou que no início de século XX as reivindicações e reclamações próprias de determinada categoria profissional ainda se faziam bastante presentes. Todavia, como alerta Thompson, por mais forte que fosse o sentimento de solidariedade de ofício, não se pode supor que essa fraternidade de ofício de fato constituísse um obstáculo ou conflito com objetivos e solidariedades mais amplos[555]. Assim sendo, nos permitimos pensar na conformação de uma identidade classista, ainda embrionária, em paralelo a esses laços de ofício que lentamente cedem lugar a expressões mais amplas de representatividade coletiva de perfil político e econômico.

---

[554] BILHÃO, Isabel Aparecida. Op. cit. p. 44.
[555] THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional.** Op. cit. p. 61.

A pergunta que se impõe nesse momento diz respeito ao fato de como a imagética política se inscreve nessa dinâmica e tomando como base que dispositivos para se firmar nessa esfera de atuação social? Como vimos nas páginas anteriores, os desenhos contribuíram tornando visível uma luta classista que se desejava fomentar. Foi necessário, portanto, uma boa dose de imaginação por parte desses produtores de gravuras brasileiros, para transpor à realidade brasileira algo que já tinha contornos definidos na França, por exemplo, país que tomamos como referencial neste estudo, tendo em vista a comprovação do grande trânsito de fórmulas figurativas entre as publicações francesas e brasileiras.

O processo de ressignificação dessas imagens, não se restringiu apenas à soma de elementos portadores de sentido, isto é, reconhecíveis pelos trabalhadores brasileiros, fosse assim, um homem, uma fábrica e uma bandeira (cambiável de acordo com a matriz ideológica do grupo) dariam por encerrada a questão. O desejo de criar um repertório visual que gerasse interesse e ao mesmo tempo despertasse os leitores para a ação precisava estar calcado em suas experiências, numa vivência concreta, cuja experiência revolucionária não era uma realidade, mas outras iniciativas de cunho reivindicatório o foram. Foi preciso buscar na memória dessa sociedade a expressão máxima da exploração para suscitar o desejo de liberdade, ou seja, na escravidão.

A memória portanto, foi utilizada por esse projeto identitário de cunho classista através de duas maneiras. Primeiro, trazendo ao presente as lembranças de uma passado punitivo de dor, sofrimento, censura e violência. Em segundo lugar, a memória foi utilizada para a construção plástica desse projeto, em um espaço distinto de atuação. A arte produzida em outras sociedades, as imagens ícones de outras culturas e os desenhos cujo apelo sensível se fez reconhecer em outros territórios, foram todos elementos dos quais a apropriação política efetuada pela imprensa operária e sindical brasileira fez uso. A ressignificação figurativa soube efetuar a passagem de uma cultura a outra, através da mistura de elementos, ao mesmo tempo que soube aproveitar aquilo que lhe podia ser útil como parte de um programa de inserção desse movimento, cujas especificidades iniciais o definiam nacionalmente com características próprias, ao movimento internacional. Não nos esqueçamos que o internacionalismo fez parte desse projeto identitário.

As imagens ocupam um papel de destaque não apenas no processo de reconhecimento ou dissociação entre aquilo que definia o grupo ou o indivíduo recém filiado ao movimento político. Elas tiveram uma função igualmente importante na medida em que realizavam no imaginário popular os valores, alguns deles genuinamente utópicos, da sociedade futura, tão sonhada por aqueles que conduziam essas agremiações. De acordo com Baczko, a associação entre poder e imaginação não se inscreve apenas dentro do terreno estritamente ideológico, mas na própria conjunção de forças que se realizam num projeto concreto, pois:

> Em qualquer conflito social grave – uma guerra, uma revolução – não serão as imagens exaltantes e magnificentes dos objetivos a atingir e dos frutos da vitória procurada uma condição de possibilidade da própria ação das forças em presença? Como é que se podem separar, neste tipo de conflitos, os agentes e os seus atos das imagens que aqueles têm de si próprios e dos inimigos, sejam estes inimigos de classe, religião, raça, nacionalidade, etc.? Não são as ações efetivamente guiadas por estas representações; não modelam elas os comportamentos; não mobilizam elas as energias; não legitimam elas as violências? Evoquemos sumariamente outro exemplo. Não será que o imaginário coletivo intervém em qualquer exercício do poder e, designadamente, do poder político? Exercer um poder simbólico não consiste meramente em acrescentar o ilusório a um potencial "real", mas sim em duplicar e reforçar a dominação efetiva pela apropriação dos símbolos e garantir a obediência pela conjugação das relações de sentido e poderio. Os bens simbólicos, que qualquer sociedade fabrica, nada tem de irrisório e não existem, efetivamente, em quantidade ilimitada. Alguns deles são particularmente raros e preciosos. A prova disso é que constituem o objeto de lutas e conflitos encarniçados e que qualquer poder impõe uma hierarquia entre eles, procurando monopolizar certas categorias de símbolos e controlar as outras[556].

Baczko com isso, nos obriga a lançar os olhos também sobre as disputas internas inerentes a esse movimento de caráter político-ideológico. Desde o início, deixamos claro que não tratamos aqui de um movimento homogêneo e harmônico. As disputas entre anarquistas e comunistas[557] não se efetuaram circunscritas à dinâmica da *práxis* política, na qual os conflitos ideológicos poderiam mesmo apartar esses militantes. Essas disputas também se efetuaram no plano simbólico, na luta por aquilo que atribuiria a determinado movimento político o monopólio da

---

[556] BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: LEACH, Edmund et Alii. **Anthropos-Homem.** Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985. pp. 298-299.

[557] Também poderíamos incluir nessa disputa os socialistas, entretanto, com base nas fontes que dispomos e no recorte desta pesquisa, nos concentramos nos conflitos entre libertários e comunistas.

representatividade da classe. Não é sem razão que nós observamos que a própria incidência imagética varia consideravelmente entre os periódicos de perfil libertário e comunista, assim como também variam os conteúdos veiculados nessas imagens.

O desenho político de imprensa, e particularmente a caricatura, se prestou a esse papel de militância na luta pelo que deveria representar o proletariado brasileiro. O desenho, não raras vezes, assumiu o próprio papel do militante, portando um discurso textual, palavras de ordem e construindo o programa político de um ou outro grupo através também da visualidade. Houve, não raras vezes, a adoção de uma visualidade bastante sedutora quanto aos resultados herdeiros da revolução social.

A imagem do éden iluminado pelos raios solares, para o qual caminhava a humanidade num percurso de paz e liberdade, incorpora justamente todo um imaginário criado acerca daquilo que poderia se tornar a sociedade guiada pelo "livre-pensamento". A utopia de um futuro libertário vitorioso se fazia visível a partir dessas fórmulas, porque que era construída através de uma fantasia, a realização concreta dessa experiência não trazia modelos concretos a serem evocados ainda que pela memória em fragmentos de uma experiência vivida por outros, posto que nunca se concretizou tal qual sonhada.

O mesmo, no entanto, não ocorre com a imprensa comunista, pois ela faz uso de uma memória real, calcada numa vivência concreta, num modelo de revolucionário, de revolução, de sociedade e de lideranças cuja imaginação se torna um elemento acessório, mas não completamente desprezado. É sabido, até mesmo pelos textos que circulavam nessa imprensa, que as informações chegadas no Brasil a respeito da revolução russa e, após 1917, da própria realidade soviética eram desencontradas. Além disso, as publicações anarquistas lançavam aos leitores textos que denunciavam a perseguição e a censura aos libertários, ao passo que a imprensa comunista vibrava e enaltecia os feitos da URSS, sob a liderança de Lênin. A esquerda criava, nesse contexto, uma rivalidade política calcada na divergência ideológica em meio a essa luta pela liderança do movimento. Embora, a União das Repúblicas Socialistas Soviéticas fosse uma realidade a partir de 1922, no Brasil, a

imagem que se fazia do período pós revolucionário continuava muito fantasiada por parte de seus militantes.

Há, segundo Paul Ricoeur, um ponto de cruzamento entre a imaginação e a memória, que nos permite esclarecer uma possível confusão conceitual. De acordo com o filósofo francês "imaginação e memória tinham como traço comum a presença do ausente[558]", isto é, ambas se utilizam de algo que não está dado no presente, que não é concreto; ambas fazem uso de uma atividade sensível para evocar algo que de alguma forma nos escapa e que se define por contornos fluidos e fugidios. Ainda segundo Ricouer, se por um lado a imaginação sobrevive pela suspensão de toda a posição de realidade optando pela visão de um irreal, de outro a memória busca incessantemente a posição de um real anterior[559].

Tratamos aqui de imagens cuja função reflexiva se destaca desde a construção figurativa até a vinculação com o suporte dessas gravuras e, em muitos casos, ela está manifesta na própria concepção criativa do artista. Nesse sentido, não podemos negar a forte presença de uma matriz ideológica ligada a essa visualidade. Quando Domènech sugere que podemos rastrear estruturas ideológicas em determinadas imagens, nos parece que o desenho político de imprensa se inscreve justamente nessa categoria imagética, na medida em que por estar intimamente relacionado com determinados setores sociais e culturais, conforme pontua o historiador, são mais suscetíveis que outros em gerar significados sociais, fazendo ainda a ressalva de que não se tratam de processos reflexivos racionais, mas de pulsões. Em escala ampliada, Nicos Hadjinicolaou chega mesmo a afirmar que:

> Qualquer imagem, independentemente da sua "qualidade" é uma obra "ideológica". Neste sentido, *o mundo que ela revela* é o de uma ideologia, seja qual for o ser "realismo". [...] Para já, basta insistir no fato de que a ideologia da imagem é uma ideologia propriamente "imagética" e não política ou literária, um tipo de ideologia que não existe, como tal, senão sob a forma das suas dimensões da imagem, mantendo relações específicas com os outros tipos de ideologias (literária, política, filosófica, etc.)[560].

[558] RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007. p. 61.
[559] Idem.
[560] HADJINICOLAOU, Nicos. **História da arte e movimentos sociais.** Op. cit. p. 29.

Diferentemente da memória individual, e memória coletiva se fundamenta em torno de questões de poder. Nesse ínterim é que entram em voga as manipulações da memória coletiva, que, não raras vezes, elevam a uma categoria nobre, fatos e eventos com a finalidade de sustentar um projeto político-ideológico. Essas manipulações se inscrevem ainda dentro da esfera do sensível, posto que movimentam emoções e provocam inquietações. Segundo Jurandir Malerba, essas manipulações transitam, igualmente, entre o individual e o coletivo, pois se manifestam consciente ou inconscientemente através do interesse, da afetividade, do desejo, da inibição e da censura, por exemplo[561].

"A memória é razão", escreveu Jacques Le Goff fazendo referência aos quatro postulados elaborados por Tomás de Aquino acerca da doutrina clássica dos lugares e das imagens[562]. Dito isto, fica claro que a memória tem muito mais a vez com a retomada racional de uma lembrança que interessa em determinado momento, do que com uma pulsão, uma ação instintiva. Por outro lado, as manipulações da memória se apropriam de lembranças reais fazendo uma seleção daquilo que interessa ser lembrado, ao mesmo tempo em que silenciam aquilo que não convêm lançar luz. A memória coletiva, portanto, aparece neste estudo, tal qual refém de um projeto identitário, manipulada e, "como uma imaginação, ela é refeita pelos contextos sociais nos quais é resgatada[563]", isto quer dizer que, "quanto mais poderoso o contexto, mais impositivas serão as memórias[564]".

Se nos concentrarmos no conjunto de imagens analisadas nesta pesquisa veremos que todas se relacionam de alguma forma com contextos políticos bastante tumultuados. O fazer-se do operariado enquanto classe, mesmo em âmbito internacional - uma experiência da modernidade - passou por momentos de violência e sofrimentos profundos. Somado a isso, é preciso que levemos em conta a existência desde sua origem da dualidade entre o "eu" e o "outro". A classe operária, não existe, em sua manifestação consciente, sem a oposição, sem a antítese, sem o reconhecimento das disparidades que a diferencia de outros grupos sociais.

---

561 Cf. MALERBA, Jurandir. **Ensaios: teoria, história e ciências sociais.** Londrina: Eduel, 2011. p. 41.
562 LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1996. p. 455.
563 MALERBA, Jurandir. Op. cit. p. 43.
564 Idem.

Também em virtude desse fator é que a maior parte destas gravuras se construía com base numa constante oposição de contrários, repetindo a fórmula da própria concepção da classe operária.

A seleção e a manipulação daquilo que interessava ser figurado e comunicado através da visualidade, passou igualmente pelo crivo das ideologias que disputavam esse espaço de representatividade; este, aliás, foi um fenômeno cuja constância pode ser encontrada já nas primeiras experiências revolucionárias francesas dos *Communards*. A ideia de unidade, tão almejada por esses grupos, faz parte de um imaginário, ainda que a experiência realizada na URSS tenha tentado, através de grandes esforços empregados em sua propaganda política, torna-la real.

A unidade real, esta sim visível, parece ter sido aquela construída através da experiência concreta de realização do trabalho. Assim, quanto mais a indústria se fortalece e quanto mais se amplia, no início do século XX, particularmente no Brasil, maior é também a chance de que pessoas envolvidas nesse mesmo *métier* passem por experiências semelhantes e se reconheçam como parte dessa estrutura. Ao mesmo tempo, isso não era suficiente para criar o desejo de luta contra aquilo que lhes parecia injusto nas relações de trabalho. A constituição de sindicatos, ligas operárias, partidos e agremiações de mesma ordem, tentavam congregar esforços (cada qual filiada a suas próprias matrizes ideológicas), no sentido de criar um espaço de reflexão no qual a visualidade entra também com essa função.

As manifestações, greves, piquetes, boicotes, ou ainda as comemorações acerca das conquistas obtidas no terreno da luta política fazia parte desse projeto de construção de uma memória nacional representativa desses sujeitos. Apesar disso, ela nunca foi empregada na mídia impressa operária e sindical brasileira de forma isolada; ela sempre esteve associada aos grandes feitos realizados para além do Atlântico. O sofrimento de tantos e a morte de muitos nas trincheiras da luta pela sociedade livre da exploração capitalista, era elevada a categoria da idealização e associada às demandas de uma utopia. Os líderes da causa operária, se tornaram mártires da classe tanto através do discurso falado e escrito, como através do panteão de figuras que evocavam o sentimento de desprendimento de necessidades individuais em prol da coletividade. Elevados à categoria de líderes quase que

espirituais, esses personagens ganhavam as páginas dessas publicações, ocupando, até certo ponto, o espaço que era atribuído ao sagrado.

Ao mesmo tempo, o espaço público de lutas, o qual vimos pouco representado nos desenhos brasileiros, com uma incidência maior na imprensa comunista, era também algo que precisava de elaboração dentro dessa cultura operária que tentava se construir através da associação de forças. As imagens de exploração, na sua maioria detentoras de uma carga dramática bastante forte, serviam como incentivo para que esses sujeitos anônimos se lançassem às ruas buscando romper com esse ciclo nocivo. A divisão do espaço cênico nas gravuras, de igual maneira, tinha como objetivo provocar o observador acerca dessa oposição irreconciliável de interesses. Porém, há na prática política, questões que precisam ser pensadas fora da construção simbólica.

O simbólico acaba por realizar aquilo que nem sempre se fazia realizável na ação prática. A própria aparição pública do sujeito militante, em meio à repressão e a censura indiscriminadas e que se aprofundavam em determinados momentos, o expunha a um dilema duplo: sua identificação em meio ao espaço de manifestação ou greve, ou ainda a possibilidade em meio a multidão de se fazer um elemento numérico, sem portanto, despertar o interesse da polícia. Nem todas as ações se desenrolavam da mesma maneira, ou tinham o mesmo resultado o que conferia ao militante a incerteza sobre qual seriam as consequências de seus atos. De acordo com Thompson:

> Se algumas ações da multidão podem ser vistas como contrateatro, não se pode dizer o mesmo de todas. Pois uma terceira característica da ação popular era sua capacidade de ação direta rápida. Juntar-se a uma multidão ou a uma turba era outra maneira de ser anônimo, enquanto participar de uma organização continuada era estar fadado a se expor, podendo ser detectado e vitimado[565].

Nas gravuras todos eram anônimos, exceto as lideranças, o panteão memorialístico dos “heróis” da causa operária. O estereótipo, ao mesmo tempo em

[565] THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional.** Op. cit. p. 66.

que criava a unidade utópica e numérica da classe em ação, reforçava esse anonimato. Essa constância não se reproduz mais tarde com o advento da fotografia e a presença amiudada de registros fotográficos de manifestações públicas, greves, cortejos fúnebres ou comemorações do 1º de Maio, nas quais a imagem dos militantes passa a estampar as páginas desses jornais, associando a esses rostos o sentimento de coragem e bravura. As tomadas tiradas do alto nos parecem muito mais eficazes, nesse contexto, no sentido de ampliar numericamente a extensão do ato político, dando a impressão de que mais manifestantes se faziam presentes, do que propriamente um recurso visual para esconder a identidade de uns e outros.

Em pleno acordo com Vovelle, acreditamos que a "revolução é um movimento[566]" e como tal deve ser interpretada. Não há memória coletiva, assim como não há, especialmente, memória particular de um processo revolucionário que não eclodiu. Ainda que as apropriações tentem dar conta de ocupar esse vácuo, trabalhando figurativamente com alegorias que corporificam ideias e anseios a esse movimento genuinamente construído numa perspectiva plural, ele não dispõe de lembranças. Ainda de acordo com o historiador francês, a revolução, mais especificamente a Revolução Francesa, sobre a qual se apoia seu estudo:

> Pretendeu narrar-se a si mesma, fixar dia adia os episódios de sua própria história. Ao longo do tempo, emergem do relato pontos de referência que se impõem por si, como as grandes jornadas fundadoras, aquelas cujos aniversários foram quase imediatamente celebrados: o juramento do Jeu de Paume, o 14 de julho, a festa da Federação de 14 de julho de 1790 ou o 10 de agosto de 1792, a morte do rei em 21 de janeiro de 1793, a festa do Ser Supremo no 20 do Prairial, ano II, depois o 9 do Termidor, passando, em salto significativo, ao golpe de Estado do 18 do Brumário, ano VIII. Nossa relação coincide apenas em parte com as festas "obrigatórias", por assim dizer, consolidadas pela Revolução diretorial após o 9 do Termidor. Isso se explica facilmente em relação ao 18 de Brumário. Em outros casos, porém foi em função das marcas deixadas por esses acontecimentos no imaginário coletivo, avaliado a partir das imagens, que estabelecemos essa série de tempos fortes, escandindo o desenvolvimento da obra, assim como da própria imagem da Revolução[567].

---

[566] VOVELLE, Michel. **Imagens e imaginário na História: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX.** São Paulo: Ática, 1997. p. 175.
[567] Idem.

A memória da revolução se faz em paralelo a ela mesma. O processo revolucionário, melhor dizendo, é construído justamente pelos avanços e recuos de sua trajetória, pelas conquistas de um grupo determinado diante da capitulação do outro, pela memória das lideranças abatidas em confronto, ou que morreram após uma vida dedicada a promoção de mudanças no *statos quo*, em busca da realização da “nova era” tão almejada, seja através de sua prática política e/ou a partir do legado teórico que deixa às gerações futuras, engajadas no mesmo projeto político. No Brasil tudo isso era muito recente. No início de todo o processo de constituição do movimento operário brasileiro nem mesmo é possível considerar a revolução como um projeto revolucionário em grande escala. As políticas sindicais e das ligas operárias se voltavam muito mais para iniciativas de caráter reformista do que efetivamente para uma mudança considerável da ordem estabelecida.

Logo, essa memória sobre a qual trabalha Vovelle, não nos é possível evocar no caso brasileiro. As imagens serviam para transpor de um território a outro referenciais ideológicos e, certamente, se acreditou que essa simbologia seria assimilada como o foi na Europa, ainda que aqui não se vivesse o mesmo que se vivia lá. Com isso, não queremos dizer que o movimento operário brasileiro se construiu sem experiências que lhe valessem um repertório memorialístico a ser celebrado ou vivenciado a partir de suas agremiações, apenas dizemos que este conjunto de memórias se estabeleceu a partir de uma dinâmica diferente, com base, sobretudo, num tempo diferenciado. O que nos parece mais importante, já que nos concentramos aqui sobre a produção e circulação de imagens que contribuíram para a elaboração dessa memória é que, ainda que permeadas pelas discrepâncias de tempo e espaço, as imagens produzidas em realidades distintas, de fato, serviram de inspiração em inúmeros casos, para a criação de figuras que traziam à tona conflitos e personagens nacionais.

O caso do campo de trabalho forçado de Oiapoque, nos parece aqui o exemplo mais adequado para ilustrar essa constatação. A figura da morte acompanhada de toda a atmosfera sepulcral, associada à imagem de um personagem que emerge de uma espécie de lama movediça, nos remete imediatamente aos referenciais imagéticos que tentavam dar forma à ideia do que seria o inferno, berço dos infiéis, algo que se estende para muito antes das

revoluções modernas. Ao mesmo tempo, a imagem do homem esquálido, cujos olhos são cobertos por um orifício negro parece se constituir num verdadeiro estereótipo da fome e da desgraça humana.

A memória também foi construída a partir desses "intercâmbios" figurativos, a partir dos quais a repetição, a reprodução e o reconhecimento de elementos comuns entre um projeto político e outro – na maior parte dos casos produzidos através da inserção de novos elementos visuais ou textuais – tornaram possível que essa experiência sensível pouco a pouco se cristalizasse na realidade desses sujeitos. É uma memória que se constrói a partir do registro impresso, gravado e reincidente no olhar e na leitura, e que se inscreve na longa duração, na mentalidade coletiva.

Vale a ressalva de que não trabalhamos neste recorte com a longa duração, assim como entendemos que a identidade construída durante essas três primeiras décadas não se encerra em si mesma, posto que está em constante movimento. O que nos interessou desde o início foi encontrar os mecanismos de inclusão dessa visualidade na *práxis* política desses sujeitos, contribuindo para a tomada de consciência classista. A antítese, recurso tão frequente nessas fórmulas figurativas que visavam tornar visível a irreconciliável coexistência entre burgueses e proletários, é fruto de seu tempo e do próprio discurso que lhe deu origem, conforme ressaltam Casaqui e Hoff:

> O imaginário moderno é caracterizado pela ambivalência: esse sistema de ideias em torno do poder do homem e da máquina, do progresso e da domesticação da natureza, da formação de um mundo novo a partir da produção, traz consigo a sua crítica, os seus paradoxos. [...] Nitidamente, o imaginário de um projeto coletivo de sociedade é o que está no cerne da modernidade, na sua exaltação e na sua crítica, em suas formas de adesão e em suas manifestações de resistência. É dessa maneira que a imagem do ser humano na fábrica serve tanto à apoteose quanto à desconstrução dos valores e práticas dessa sociedade[568].

[568] CASAQUI, Vander; HOFF, Tânia. Imagens do trabalho nos séculos XX e XXI: movimentos do sentido nas representações do corpo associadas à esfera produtiva. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, nº 20, dezembro de 2010. p. 46. Disponível em: http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/4716/3281 Acesso em: 23/09/2015.

Não é exatamente isso o que as imagens que tratavam da concepção do “eu” ou do “nós” evidenciavam? Isto é, a fábrica como palco da destruição do corpo, da brutalização do espírito através das relações de trabalho deturpadas. Tal qual um purgatório terreno, ela se apresentava com suas fumaças cinzas e suas paredes opressoras de concreto, cuja figura do capitalista servia para comunicar que o sistema se personificava no personagem do opressor. Ao mesmo tempo, a fábrica, era o espaço de realização do trabalho, era o ambiente no qual o homem transformava sua força física em produto, era a imagem síntese definidora do personagem como agente social e político.

Para além do desejo de unidade e das especificidades intrínsecas a esse projeto de construção identitária de caráter classista e, tomando por base a visualidade, há ainda uma outra curva nessa trajetória que precisa ser pensada: o divisionismo. Será mesmo que podemos pensar esse conjunto de imagens como uma visualidade sempre unificadora? Não creio que esta seja a melhor forma de examinar o assunto, tendo em vista que lidamos com uma pluralidade ideológica nem tão simples de ser destrinchada, além do mais há nesse estudo a presença de jornais que eram coordenados por agremiações de caráter distinto. Os sindicatos não exerciam o mesmo papel, e não tinham as mesmas regras e exigências que tinha o Partido, por exemplo. Apesar disso, seria injusto diminuir a aspiração dos editores dessas publicações (todos eles militantes da causa operária), do reconhecimento coletivo de um lastro social e político que unia os trabalhadores do campo e da cidade a partir da maneira como eram utilizados pelo sistema.

É claro que nessas divergências, a memória manipulada ou a memória evocada de uns não é exatamente a mesma rememorada por outros, o que é completamente compreensível e pode ser percebido a partir da perspectiva mencionada anteriormente de exposição e culto a lideranças distintas representativas desses grupos, por exemplo. Contudo, em se tratando de identidade classista, esses fatores não configuram uma real barreira ao propósito, é algo que atravessa as ideologias de esquerda, justamente porque é sobre essa base que se desenvolvem todas as suas ações, quer falemos de libertários, quer falemos de comunistas.

5.3 A partilha do sensível como ferramenta identitária

Ao longo de todo este estudo estendemos nossa análise sobre os principais eixos sobre os quais a identidade classista pôde se alicerçar, tomando como premissa básica, o pressuposto de que o desenho político de imprensa tivera um papel fundamental nesse processo. Para tanto, nos concentramos sobre a manifestações da expressão visual do "eu", do "nós" e, por conseguinte, na compreensão dos recursos plásticos utilizados para a construção de uma alteridade cuja matriz criativa deveria ser fundamentalmente política. A visão do outro, portanto, ocupou um espaço tão ou mais importante que a própria visualidade a propósito do referencial de identificação própria, o que se comprova pela maior incidência temática concernente ao "outro".

Sem embargo, toda essa análise teve como pano de fundo "um regime específico de identificação de pensamento das artes[569]" que compreende: "um modo de articulação entre as maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento[570]". Tal regime estético, conforme define Rancière, nos interessou pelo fato de que todos os elementos que o compõem, de alguma forma nos auxiliam na compreensão de nossa problemática. Eles definem os contornos daquilo que nos interessa para fins de análise, se comportando, ao mesmo tempo, como um referencial teórico básico da questão, e como instrumento de recorte epistemológico.

A identidade operária foi engendrada a partir de práticas e ideologias que se misturaram e, por vezes, definiram espaços e mecanismos de ação distintos. A visualidade entra, portanto, nesse circuito, como um dos elementos entusiásticos desse projeto, não é sem razão que ela transita entre comunistas e anarquistas sob o formato estereotipado sem grandes empecilhos. Essas imagens funcionaram dentro de forma a se criar uma dinâmica dialética entre o imaginário social[571] e a

[569] RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível: estética e política.** Op. cit. p. 13.
[570] Idem.
[571] Cf. DOMÈNECH, Josep M. Català. **A forma do real.** Op. cit. p. 253.

memória, que culminou com a experiência sensível da identidade classista através da visualidade.

Quando falamos, no entanto, dessa identidade classista, antes devemos lembrar, de que não encerramos a questão. A identidade é um processo em aberto e em constante movimento, ainda que os contornos classistas imbuídos de substratos ideológicos melhor sustentados pelos pressupostos políticos que os gerem se esforcem para diminuir a flutuação desse fenômeno, o fato é que a identidade é um eterno jogo entre o "ser" e o "não ser". De acordo com Stuart Hall, a modernidade lança sobre os sujeitos uma consciência diferente sobre o seu papel na sociedade, rompendo com a auto suficiência e estabelecendo uma relação constante com o outro; em suas palavras:

> A noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com 'outras pessoas importantes para ele', que mediavam para o sujeito os valores, sentidos e símbolos – a cultura – dos mundos que ele/ela habitava. G.H. Mead, C.H. Cooley e os interacionistas simbólicos são as figuras-chave na sociologia que elaboraram esta concepção 'interativa' da identidade e do eu. De acordo com essa visão, que se tornou a concepção sociológica clássica da questão, a identidade é formada na 'interação' entre o eu e a sociedade. O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o 'eu real', mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais 'exteriores' e as identidades que esses mundos oferecem.
> A identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o "interior" e o "exterior" – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a "nós próprios" nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os "parte de nós", contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, 'sutura') o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis[572].

São os cruzamentos que se estabelecem entre os territórios do sensível que articulam esse fenômeno. A ideologia classista age, nesse sentido, como impulsionadora dessas trocas. A concepção de um jogo de contrários sempre

[572] HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006. pp. 11-12.

recorrente na visualidade desses grupos contribuiu em muito, para a distinção e o reconhecimento de condições de pertencimento a determinado grupo social. Há que se levar em conta ainda, que a identidade classista não sobrevive sem a sua partilha, coletivização e, sobretudo, sem sua constante reprodução. A sistemática empregada pelo desenho político, e pelas caricaturas mais especialmente, parece duplicar essa tríade de necessidades através da multiplicação de fórmulas visuais popularizadas pela imprensa de crítica social europeia.

Ao mesmo tempo, enquanto construção prática, as imagens ocuparam ainda um outro espaço nesse projeto identitário que consistiu na sua elaboração, considerando aqui a arte também como um espaço de elaboração sensível essencial nesse processo, na medida em que oferece ao movimento elementos para partilhar, e que propicia um território de construção individual e coletiva, no qual homens e mulheres puderam negociar impressões e sentimentos acerca do que era vivido no Mundo do Trabalho e que a visualidade de alguma forma evocava pelo signo do riso, do confronto, da ameada, do rechaço, da coragem, do temor, sentimentos universalizados e que agora podiam ser sentidos através do olhar e partilhados através da imprensa.

O suporte, isto quer dizer, a imprensa, tem aqui, portanto, uma importância cabal, pois ela não apenas se presta a acolher essa experiência visual em suas páginas como se transforma num veículo de reprodução e disseminação. Ela torna acessível o desenho, aos olhos e às mãos, pois é um instrumento de baixo custo para o consumidor. A imprensa operária, sobretudo, tornou acessível a seu público o contato direto com a experiência visual, a reprodutibilidade técnica de que tanto falou Benjamin tem aqui a expressão inaudita de sua significação no social, na medida em que corrobora a ideia de que a aura não se perde, ao contrário, ela ganha força nas mãos daqueles que não outrora não viveriam essa mesma experiência sensível, caso não se efetuasse essa “popularização” do conteúdo visual.

A organização, o ordenamento, a repetição, a disposição na página, a aproximação do signo discursivo, são todos elementos próprios desse suporte que contribuem para aquilo que Batalha chama de “a vontade de estabelecer uma

identidade coletiva[573]" e que se expressa no próprio fazer-se do movimento associativo. Ainda de acordo com o autor, a identidade pode surgir desconectada da consciência de classe ou da consciência política de determinada categoria, ela precede esses agrupamentos associativos; porém, é na ordenação racional desses grupos – ou das ideias que os acompanham – que se vê mais claramente e que ganha destaque esse desejo de se identificar coletivamente[574]. A identidade classista, por suas vez, deriva da identidade política e como tal é fruto de uma série de clivagens, conforma ponderam Sophie Duchesne e Vanessa Scherrer. De acordo com as autoras, essas clivagens partem de uma dinâmica de conflito e consistem:

> Numa mistura de diferenças de origens diversas que presidem a separação subjetiva e transversal do corpo social em duas categorias opostas de indivíduos. Essa mutação da diferença em clivagem é, ela mesma, propriamente política, na medida em que o local onde ela coloca o sujeito em posição de confrontar essas diferenças umas contras as outras, de as hierarquizar e de arbitrar entre elas, até escolher um campo e o assumir em relação aos que estariam potencialmente do outro lado da clivagem. Assim, a identidade política dos indivíduos seria o princípio de organização que, especificamente, modela a configuração de suas adesões sociais em clivagens: a identidade política é o princípio organizador das clivagens, pertinentes a cada indivíduos. Ela teria, então, duas características. Ela contribuiria para a construção, sobre um modo conflitivo, de cada uma das identificações do sujeito, isto quer dizer, garantindo que ele represente cada um dos seus grupos de pertencimento como potencialmente em oposição aos que não fazem parte dele[575].

Nas circunstâncias analisadas, sobre as quais se baseiam os artistas para a construção de seus desenhos políticos, o elemento a partir do qual se articulam essas clivagens é justamente o trabalho e, mais precisamente, as relações de trabalho, tendo em vista que são fundamentalmente elas que definem as diferenciações de classe, que estabelecem as hierarquias, e que definem os espaços de atuação de cada sujeito no processo produtivo. Novamente encontramos aqui a presença de Marx, na medida em que ele mesmo, segundo

---

[573] BATALHA, Cláudio H. M. Identidade da Classe Operária no Brasil (1880-1920): Atipicidade ou Legitimidade?. In: **Revista Brasileira de História**, Op. cit. p. 123.
[574] Idem.
[575] DUCHESNE, Sophie; SCHERRER, Vanessa. L'identité politique comme force de conflictualisation et de hiérarchisation des appartenances sociales: justification théorique d'une définition empirique. In: **Identité(s), Actes du Colloque de la MSHS de Poitiers**, Presses Universitaires de Rennes, 2003. pp. 5-6. Disponível em: http://spire.sciencespo.fr/hdl:/2441/5l6uh8ogmqildh09giko334q2/resources/sd-scherrer-identite-politique-ch.-2003.pdf Acesso em: 15/05/2014.

Bendassolli, considerava “o trabalho como condição *sine qua non* para a definição do humano[576]”. Ainda de acordo com o autor “o sujeito do trabalho apresentado por Marx é uma espécie de ponto de apoio para descrever quem somos: indivíduos que trabalham e cujo sentido da existência é em grande parte extraído deste[577]”.

É preciso lembrar que o substrato presente desde o início desse processo de construção de laços de identificação entre os sujeitos envolvidos na dinâmica do trabalho, não é um substrato neutro, mas um compêndio ideológico com objetivos políticos. Muitas das gravuras que analisamos neste estudo tratam de maneira fantástica de uma “nova era”, de outra realidade advinda das transformações sociais; uma nova sociedade construída sob o signo da liberdade, da igualdade e da fraternidade entre os povos, o que tem origem claramente nos ideais da Revolução Francesa, mas não apenas isso. Essas imagens também tratam da prosperidade, do direito a usufruir daquilo que se produz, na medida em que põem em evidência a necessidade de ruptura com as injustiças constantes pelas quais passam as classes laboriosas. Elas se utilizam de uma figuração utópica para estabelecer uma conexão mais emocional com os sujeitos que tencionam atingir. De acordo com Rancière:

> A utopia é o não-lugar, o ponto extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível, que rompe com as categorias da evidência. Mas também é a configuração de um bom lugar, de uma partilha não polêmica do universo sensível, onde o que se faz, se vê e se diz se ajustam exatamente. As utopias e os socialismos utópicos funcionaram com base nessa ambiguidade: por um lado, como revogação das evidências sensíveis nas quais se enraíza a normalidade da dominação; por outro, como proposição de um estado de coisas no qual a ideia da comunidade encontraria suas formas adequadas de incorporação, no qual seria portanto suprimida a contestação a respeito das relações das palavras com as coisas, que constitui o núcleo da política[578].

A extensão das utopias para o campo da arte, transformando em visível aquilo que antes só poderia ser imaginado abre espaço para uma partilha entre o espectador e a gravura, que projeta na imagem suas inquietações, questionamentos, seus anseios e sensações acerca daquilo que continua sendo

---

[576] BENDASSOLI, Pedro Fernando. **Trabalho e identidade em tempos sombrios: insegurança ontológica na experiência atual com o trabalho.** Aparecida: Ideias e Letras, 2007. p. 112.
[577] Ibid. p. 113.
[578] RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível: estética e política.** Op. cit. Pp. 61-62.

imaginado. A visualidade se inscreve portanto, nessa relação, não como um elemento de corte, mas como um recurso de aproximação entre aquele ou aqueles que observam e que pensam sobre o que é visto. A partilha dessa experiência sensível não cessa ainda, ela prossegue na *práxis* política, a partir do momento em que essa visualidade reverbera no coletivo, posto que sua elaboração tem esse fim em si mesma.

As imagens alocadas nas páginas da imprensa operária e sindical acompanham a rotina de seus leitores, elas passam a ocupar outros espaços para além daquele no qual se concentra sua abordagem. Embora trate do Mundo do Trabalho, essa visualidade rasga as fronteiras dele, ela ocupa o espaço da família, dos amigos, se estende para o campo de atuação política e se desloca para as celebrações, para a reordenação de um espaço futuro de memória coletiva, arrolada naquilo que Pollak vai definir como "memória coletiva herdada[579]", fruto de disputas, acomodações e reorganizações. Citando o exemplo do artesão, Rancière assevera que a partilha do sensível, a qual se estabelece assentada nessa transitoriedade de espaços, faz do trabalhador um ser duplo, o retirando do "seu lugar", isto quer dizer nesse caso, o espaço doméstico, dando a ele "tempo" para estar no espaço público de discussões, na qual ele toma a identidade de cidadão deliberante.

Essa proposição pode ser igualmente pensada em termos de organização política, se atentamos para o fato de que os sindicatos, as ligas operárias ou o Partido executaram praticamente o mesmo papel na vida desses sujeitos, no sentido de que também ali podiam tomar essa identidade de cidadão beligerante. Podemos ir ainda mais longe e ampliar o raio de ação desse "duplo" de que fala Rancière, alcançando a dimensão social proporcionada pelo jornal e a experiência sensível fruto da negociação impressa entre texto e imagem. Segundo o filósofo francês "qualquer que seja a especificidade dos circuitos econômicos nos quais se inserem, as práticas artísticas não constituem *uma exceção* às outras práticas. Elas representam e reconfiguram as partilhas dessas atividades[580]".

---

[579] POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992. p. 204. Disponível em: http://www.pgedf.ufpr.br/downloads/Artigos%20PS%20Mest%202014/Andre%20Capraro/memoria_e_identidade_social.pdf Acesso em: 19/07/2013.

[580] RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível: estética e política.** Op. cit. p. 69.

A visualidade entra então na vida desses sujeitos como um catalisador das demais formas de partilha. A partilha do sensível engendrada a partir dos cruzamentos entre as idealizações e/ou reminiscências leva em conta ainda a constante negociação desses dois fatores entre o individual e o coletivo, embora sua manifestação inclua também outro dualismo, considerando que as próprias idealizações ou reminiscências não são processos mentais puros e se alimentam, ademais, daquilo que é produzido também em sociedade, ou em grupo, não se restringindo tão somente a uma lógica centrada no indivíduo isolado[581].

Se analisarmos atentamente veremos que a maior parte dos desenhos presentes neste estudo desenvolvem através da distribuição dos personagens no espaço figurativo, ou do confronto entre operários e patrão, ou trabalhadores contra o sistema, paz contra guerra, etc., uma recorrente relação de oposição. Há nessas imagens a necessidade constante de distinguir aquilo que suscita uma aproximação do leitor ao qual o jornal se dirige fomentando um sentimento de pertencimento por afinidade de interesses daquilo que o distancia, tanto ele (o leitor/espectador) em relação à gravura, quanto ele em relação aos seus pares, aos indivíduos expostos a mesma situação evocada pelo desenho. Essa dinâmica corrobora a ideia de que a identidade se afirmava também a partir dessa negociação sensível. Zygmunt Bauman, evocando o exemplo das guerras, nos traz exatamente a síntese desse processo, quando explica que:

> As guerras pelo reconhecimento, quer travadas individual ou coletivamente, em geral se desenrolam em duas frentes, embora tropas e armas se desloquem entre as linhas de fronteira, dependendo da posição conquistada ou atribuída segundo a hierarquia de poder. Numa das frentes, a identidade escolhida e preferida é contraposta, principalmente, às obstinadas sobras das identidades antigas, abandonadas e abominadas, escolhidas ou impostas no passado. Na outra frente, as pressões de outras identidades, maquinadas e impostas (estereótipos, estigmas, rótulos), promovidas por “forças inimigas”, são enfrentadas e – caso se vença a batalha – repelidas[582].

Ora isto corresponde exatamente ao que vimos ao longo da série de imagens cujo inimigo, corporificado nas guerras, é sempre disposto em meio à destruição, à

[581] Cf. DOMÈNECH, Josep M. Català. **A forma do real.** Op. cit. p. 19.
[582] BAUMAN, Zygmunt. Op. cit. p. 45.

desolação, à tristeza, à miséria. A guerra incorpora justamente o contrário do que pertence ao movimento operário organizado, posto que ela é figurada tal qual a síntese da destruição física e moral. Por outro lado, os trabalhadores, organizados politicamente, ordenados e unidos simbolizam rigorosamente o desejo de construção, de criação, de edificação da nova sociedade fundada sob os pilares da justiça social e econômica. Enquanto um desconstrói o outro edifica. O enfrentamento constante dessas duas forças vitais que mobilizam a humanidade servem sem sombra de dúvida como sedimentos desse processo identitário, no qual os contornos dessa classe aparecem também desenhados.

A própria ideologia política em si, se alimenta desse circuito binário, antitético, sem o qual não se afirma na prática. Tal característica está em acordo com a maneira pela qual os artistas desenvolveram suas composições. Logo, é válido pensarmos na articulação entre as estratégias de criação desses desenhos e a própria função a qual estavam destinados. Há um vínculo estreito entre a prática política e a visualidade produzida por esses desenhistas ou reproduzida por esses gravadores.

Ainda que as imagens não tencionassem reproduzir (o que seria impossível) a realidade evocada, elas parecem extrair seus temas em dois referentes principais: a *práxis* e a ideologia que a conduz. A maior parte dos desenhos sequer existiria sem a mobilização desses sujeitos, tendo em vista que todo o seu desenvolvimento parece depender de uma memória herdada, que transitou pelo discurso da ideologia libertária ou comunista, mas que soube também gozar do poder do imaginário. Herbert Waltzer as ideologias políticas, elas mesmas, possuem a dualidade como característica, pois seus criadores e defensores buscam:

> Comprometimento com a ideologia e suas consequências: adeptos que identifiquem suas vidas com ela, aceitem seus conceitos e trabalhem lealmente para ela. Ideologia geralmente exerce forte atração (ou repulsão) emocional para aqueles que a aceitam (ou se opõem a ela)[583].

[583] WALTZER, Herbert. Ideologia Política: Crença e Ação nas Arenas Políticas. In: CHRISTENSON, Reo M.; ENGEL, Alan S.; JACOBS, Dan N.; REJAI, Mostafa e WALTZER, Herbet (orgs.). **Ideologias e Política Moderna.** São Paulo: IBRASA, 1974. p. 17

Há na própria construção ideológica o princípio da inclusão e da exclusão, da aproximação e da repulsão, da antítese irreconciliável de interesses – especialmente os classistas, no caso – algo que acompanhou a produção dessas imagens desde o seu surgimento. Mesmo as apropriações e as posteriores ressignificações primavam pela exposição desse contraste. A necessidade de fortalecimento dessa ideologia passa invariavelmente pelo incentivo a determinadas escolhas que deveriam culminar na construção de uma "comunidade" regulada por ideias e princípios. De acordo com Bauman a identidade só aparece a partir de sua constante exposição a outras comunidades, ela só ganha contornos mais claros, porque é exibida a essa contínua negociação[584].

As imagens entram nessa dinâmica com grande potencial de ação posto que são formas que pensam e que têm o poder de comunicação não apenas relacionado ao espectador, como também entre elas mesmas[585]. Assim, quando vemos uma fórmula visual repetidamente veiculada nas páginas de uma mesma publicação, e mais, quando essa mesma fórmula corta o tempo, o espaço e transita entre diferentes contextos se fazendo recorrente, é necessário que a tomemos a partir de sua capacidade de produzir "ideações, isto é, movimentos de ideias[586]".

As imagens se inserem no movimento operário como parte de sua prática política, como ferramentas indispensáveis para a constituição de uma identidade coletiva calcada nos interesses de classe. Segundo Cláudio Batalha, no início de todo esse processo de construção do movimento operário brasileiro, havia uma interpretação, por parte de muitos dos dirigentes desses grupos, de que o próprio proletariado era o grande responsável por sua condição de submissão e apatia, o que era sempre comparado ao "proletariado típico" europeu combativo, fruto dos países industrializados[587]. Isso se torna ainda mais claro quando nos deparamos com a presença expressiva de imagens que recorrem à representação de um trabalhador apático, que apanha e se vê "amarrado" ao domínio do patrão.

---

[584] BAUMAN, Zygmunt. Op. cit. p. 17.
[585] SAMAIN, Etienne. **Como pensam as imagens.** Op. cit. p. 23.
[586] Idem.
[587] BATALHA, Cláudio. H. M. Identidade da Classe Operária no Brasil (1880-1920): Atipicidade ou Legitimidade?. In: **Revista Brasileira de História**, Op. cit. p. 115.

Por outro lado, essas gravuras, apesar de trazerem (muito raramente) a presença da oficina, já incluem a fábrica e a indústria como se não fossem algo recente na vida desses sujeitos. Isto pode ser talvez explicado pela necessidade política de organização; logo, ainda que a industrialização não estivesse bem fixada como pedra angular desse processo, essas imagens se adiantam no sentido de promover essa impressão, também porque são baseadas usualmente em modelos externos de desenhos produzidos em sociedades já amplamente industrializadas e com proletariado ativo politicamente. Nesses casos, o proletariado, geralmente já é apresentado em meio ao grupo, ou se isolado, tentando libertar-se do jugo ao qual está submetido num ímpeto que denuncia o desejo pela mudança.

No Brasil, no entanto, a presença da representação do trabalhador isolado ou na presença da família é, contudo, mais frequente, pois a mobilização coletiva nos primeiros anos é uma realidade difícil, tendo em vista que o amálgama entre os trabalhadores é ainda intangível em grande escala. Com raras exceções é a apatia que toma corpo na figuração do trabalhador no Brasil nos primeiros anos de atuação dessa imprensa, que se utiliza, para isso, do estereótipo do homem fatigado. A imagem do trabalhador que se liberta de grilhões e correntes e que passa para o campo da ação direta atua nas páginas desses periódicos muito mais através da construção de um personagem cujas características são sobre humanas, à notar pela força física exagerada e pela proporção do corpo. Isolado ele atua como herói, porque não representa o homem, mas o espírito da coletividade e portanto, não se inscreve na mesma estratégia de comunicação.

Como bem podemos observar, há nesse projeto de construção identitária uma série de cruzamentos que se projetam para os campos da psicologia social, da política e da experiência sensível, aqui delimitada pela visualidade, ainda que saibamos que este processo incluiu também a poesia, a literatura, o teatro e a música. Cruzar essas perspectivas significa pensá-las a partir daquilo que resiste, mas também daquilo que se transforma, conforme pontuam Werner e Zimmermann:

> No sentido literal cruzar significa “dispor duas coisas uma sobre a outra em forma de cruz”. Isso resulta num ponto de intersecção onde podem se produzir os eventos que podem afetar em graus variados os elementos presentes, em função de sua resistência,

> permeabilidade, maleabilidade, e de seu ambiente. Essa ideia de intersecção é o próprio princípio da história cruzada[588].

Até agora, muito nos centramos na maneira pela qual a partilha do sensível se utiliza do pensamento, da abstração, dos mecanismos de memória, das emoções pensamento esse processo em paralelo à história das mentalidades, na medida em que envolve igualmente o imaginário e as lutas ideológicas internas e externas ao movimento. Entretanto, a partilha do sensível tal qual é concebida por Rancière, tem por princípio a articulação desses elementos através da prática, entendida a partir da própria criação da obra ou ainda segundo a ordem de ações advindas dessa experiência, desse contato com a arte. De acordo com o autor:

> A partilha do sensível faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela "ocupação" define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. Existe portanto, na base da política, uma "estética" que não tem nada a ver com a "estetização" da política" própria à "era das massas", de que fala Benjamin. Essa estética não deve ser entendida no sentido de uma captura perversa da política por uma vontade de arte, pelo pensamento do povo como obra de arte. Insistindo na analogia, pode-se entendê-la num sentido Kantiano – eventualmente revisitado por Foucault – como o sistema das formas *a priori* determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo[589].

Mais do que o produtor da imagem, tem um papel fundamental nesse processo também aqueles que a fazem circular (em se tratando da imprensa), o que Rancière chama atenção é para o fato de que uma série de relações criadas a partir do visível participam dessa partilha. Na medida em que uma mesma imagem cruza espaços, fronteiras ou mesmo o tempo, ela mesma é uma elemento de partilha de experiências, assim como o é aquele que a vivencia, que fala sobre ela e que age

---

[588] WERNER, Michael; ZIMMERMANN, Bénédicte. Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexibilité. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales, 58e année, 2003/1, p. 15. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-annales-2003-1-page-7.htm Acesso em: 07/11/2015.

[589] RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível: estética e política.** Op. cit. pp. 16-17.

também contaminado por aquilo que sentiu ao se deixar levar pelo olhar. Insistimos aqui, para a especificidade desta fonte que não pode ser pensada fora de um sistema discursivo, na medida em que ela fez parte de um veículo de informação, e mais do que isso, um instrumento da mobilização política, cujo texto escrito teve papel fundamental e mesmo antecessor à imagem, nestes casos.

Embora em sua maioria elas fossem bastante independentes em relação aos textos que as cercavam, assim como o eram na França, muitos desses desenhos só podiam ser experimentados se combinados com o conteúdo textual que os compunha, fosse em forma de um diálogo inserido, ou de uma inscrição sob algum elemento figurativo. Nesse ínterim, não há aqui um distanciamento notório entre imagem e texto, e é por esta razão que também nos parece bastante frágil a interpretação de que essas imagens ocupavam um espaço substituto do texto num contexto de iletrados.

Em história refutamos o maniqueísmo, sobretudo, numa história que se preste a refletir sobre o subjetivo, como aqui nos propomos fazer; logo, é claro que a inserção de imagens teve um papel importante para aqueles que não detinham o conhecimento formal necessário para ler as quatro ou cinco páginas desses exemplares, ocorre, no entanto, que este nunca nos pareceu o propósito dessas incidências. A visualidade não era um instrumento de acessibilidade ao conteúdo escrito, ou à política do grupo em questão, era uma possibilidade a mais ofertada ao leitor de desfrutar da política para além do discurso escrito ou falado. Tanto é assim que em edições comemorativas, especialmente aquelas do 1º de Maio, o exemplar costumava contar com um suplemento, ou uma página inteira tomada por completo por um grande desenho, que podia ser desmembrado do restante do jornal e utilizado para adornar uma parede por exemplo.

Na França, o periódico *Les Temps Nouveaux*, publicava uma lista de desenhos, com as suas respectivas autorias e o preço individual de cada litografia que poderia ser adquirida separadamente pelo leitor por preços que variavam de acordo com o tipo de trabalho e provavelmente o reconhecimento do artista e o tamanho do desenho. O jornal ainda alertava para o fato de que muitos dos

desenhos já estariam esgotados e que era necessária uma demanda prévia para que os mesmos fossem disponibilizados para venda[590].

No Brasil essa mesma prática não parece ter grassado êxito, talvez pelo custo de produção e reprodução dessas imagens, um serviço dispendioso, sobretudo, para jornais que não dispunham de profissionais altamente especializados na gravação, conforme vimos. Somado a isso há a diferença cultural entre os dois países que deve ser levada em consideração. Na França essas imagens eram amplamente difundidas, alguns desses artistas, já bastante conhecidos, participavam de concursos, salões, e mantinham um trabalho constante de produção desses desenhos recebendo regularmente por esse trabalho. Além disso, o contato com a experiência visual na página do jornal através da inserção de desenhos políticos e de caricaturas é uma tradição francesa e portanto, já no final do século XIX e início do século XX não era uma inovação, como o era, contrariamente, no Brasil, no concernente aos periódicos operários e sindicais evidentemente.

Por isso, não existia essa demanda por obter o desenho assinado, o expor, ou ainda presentear alguém com algum desses desenhos, era algo que não fazia parte do cotidiano da vida dos membros dessas associações brasileiras. Acreditamos que talvez a presença insistente, ainda que pouco numérica, desses desenhos em formato *standart* nos suplementos ilustrados ou nas edições comemorativas pudesse fazer parte de um esforço nesse sentido, porém essa presença parece pouco substancial e lentamente diminui ainda mais sua incidência, mantendo-se, portanto, as imagens menores que ocupavam um espaço na página, rompendo com a sequência das colunas de textos dispostas uma ao lado da outra.

Pensar a partilha do sensível a partir dos contatos estabelecidos ou não entre os leitores e o jornal, ou mesmo entre os espectadores e as imagens que ajudavam a compor esses exemplares e a própria necessidade, em maior ou menor grau, de vivenciar essas gravuras, se torna imperativo se quisermos compreender a constituição de um *pensamento social*[591]. Lidamos aqui com uma dinâmica histórica

[590] Para maiores detalhes sobre a listagem publicada pelo jornal e a maneira como era feito esse anuncio ver: Anexo 3. p. 613.
[591] DOMÈNECH, Josep M. Català. **A forma do real.** Op. cit. p. 27.

complexa, pois, ainda que essas imagens evocassem questões de ordem efêmera, conforme assinalamos em capítulos anteriores, por outro lado elas se inscrevem dentro de um fenômeno social – no campo das identidades coletivas – cuja permanência se projeta no tempo dentro da longa duração. De acordo com Vovelle:

> A imagem reflete as agitações do tempo curto, em certos casos reforçando-lhes o traço, mas o faz dentro de um quadro determinado, no qual se insere o peso de uma herança de longa duração.
> Quer se coloque na perspectiva de uma história de longa duração, registrando as mudanças das mentalidades coletivas e das criações do imaginário dentro da comunidade dos derivados plurisseculares, quer se coloque no tempo curto de uma dessas crises, com ou sem forma de revolução, que escandem e ao mesmo tempo quebram o ritmo dessa aventura[592].

A longa duração de que falamos pode ser vista na recorrência do *pathosformel* que se manifesta não apenas nas figuras alegóricas, como também nas imagens caricatas e acabam se apropriando de elementos de outras culturas e de outros tempos para construir o desenho presente, e do *logosformel* através da permanência de ideias que, embora sejam apresentadas ao espectador de maneiras distintas ao longo de tempo, preservam algo de essencial dentro da fórmula visual, sobretudo, quando falamos da elaboração de componentes visuais de alteridade, seja pela presença constante do cômico e do ridículo (nem sempre evocando o riso), seja pela revelação produzida pelo grotesco ou pelo sombrio.

Sendo assim, esse fenômeno resulta de seu tempo: a modernidade, porém se alimentou de símbolos, gestos e ideias que, em vários casos, tinham uma temporalidade bem mais antiga. Viemos falando até aqui sobre a partilha do sensível, através dessa experiência visual, enquanto um fenômeno de acordo, de negociação pacífica, de integração, porém não há como conceber esse processo linearmente a partir de uma única perspectiva de observação. Tratamos precisamente de grupos heterogêneos entre si, não apenas ideologicamente, mas materialmente, no concernente à vida real; é portanto bem provável que nem todos tivessem os mesmos interesses. O que essa visualidade realizou, apesar disso, foi a retomada de alguns elementos e exibição desses a sentidos humanos comuns, não

[592] VOVELLE, Michel. Op. cit. p. 31.

a emoções semelhantes. Dito de outra maneira, a visualidade criada ou difundida pelo movimento operário brasileiro, não se restringiu a ele.

Para além dos sindicatos, das fábricas, dos ateliers, do Partido, há uma sociedade diversificada que, guardadas as devidas proporções, também podia acessar essas publicações. Esta constatação é importante, pois nos permite pensar na partilha do sensível através do cruzamento de setores sociais, numa perspectiva de conflito e não apenas de integração. Um panorama mais amplo, sobre o qual a identidade também flutuou, pois toda a hostilidade, a negação e o combate também contribuíram para a divisão desses espaços políticos. O conceito de partilha do sensível de Rancière é muito claro, quanto aos recortes de espaços e de posições dos sujeitos que se articulam em meio a esse fenômeno, ele diz:

> Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um *comum* e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível, fixa portanto, ao mesmo tempo, um *comum* partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempo e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um *comum* se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha[593].

Por esta razão é que nos concentramos até aqui muito mais no entendimento de como esse *comum* se deu a ver, isto é, de como esse substrato de ordem sensível permeou a vida desses sujeitos, criando ou aproximando uma série de símbolos, assim como delimitando o espaço de lutas e conquistas através daquilo que se fazia ver, muitas vezes de forma lúdica. A partilha desse *comum*, que pode ser aqui entendida pelo suporte (jornal) ou, mais especificamente pelas gravuras, foi de fundamental importância para a constituição da cultura operária no Brasil, ainda que esta não se restringisse a isso.

O esforço de elaboração ou de transposição desses modelos figurativos, para além de trazer uma história de tantas outras lutas sociais em contextos distintos, propiciou com que aqui se criasse um desejo por ver algo da realidade do Mundo do Trabalho representada, visível, atuante, no sentido de se fazer sentir. É claro que

[593] RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do sensível: estética e política.** Op. cit.15.

essas imagens não traduzem uma identidade, ainda que classista, tampouco sintetizam uma cultura, no entanto, elas nos ajudam a compreender como a visualidade teve parte nesse processo de identificação do “eu”, do “nós” e dos “outros”, e dos espaços que cada um deveria ocupar dentro dessa luta política.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> *As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos de corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. E a autonomia de que podem gozar ou a subversão que podem se atribuir repousam sobre a mesma base.*
>
> Jacques Rancière. **A partilha do sensível.**

Ao longo deste estudo tínhamos como objetivo central: demonstrar através da análise de séries temáticas de desenhos políticos de imprensa, que a constituição de uma identidade de classe operária no Brasil esteve consubstanciada também na experiência visual vivenciada através das páginas da imprensa. Acreditamos que esse processo se deu como parte orgânica de um espaço de *partilha do sensível,* em conformidade à acepção do filósofo Jacques Rancière. Para tanto buscamos ao longo de toda a análise traçar três principais eixos de análise sobre os quais poderíamos nos interrogar acerca de uma série de questões, todas elas convergindo na direção de um aprofundamento de cada elemento que poderia ter contribuído para a conformação de uma identidade de classe operária no Brasil, já no início do século XX.

Nessa direção nosso primeiro movimento se deu no sentido de traçar um contexto de como a política operária se desenvolvia nos primeiros anos do século XX. Vimos com isso, que o projeto de identidade de classe no início da década de 1910 era ainda algo muito abstrato e permeado por subjetividades, na medida em que o movimento operário brasileiro se apresentava pulverizado e calcado muito mais numa cultura popular do que propriamente numa cultura operária. A imprensa operária, foi, portanto, um instrumento importantíssimo na difícil tarefa de mobilização dos trabalhadores em torno de causas que lhes eram caras, tais como: a redução das longas e extenuantes jornadas de trabalho e a melhoria das próprias condições de trabalho a que estavam expostos diariamente esses sujeitos.

Após esse período inicial de constituição de uma cultura associativa sobre a qual nas falou Cláudio Batalha, existia ainda uma gama bastante variada de ideologias que competiam sobre o monopólio da representatividade do movimento operário brasileiro, cujos influxos políticos delimitavam espaços de negociação, de rupturas ao mesmo tempo em que mantinham elementos em comum. Esse conjunto de práticas, posteriores foi chamado por Batalha de cultura militante e é o que mais propriamente nos interessou em termos práticos, pois é a partir dessas disputas que vemos despontar a imprensa operária, e com ela uma multiplicidade de formas de contato e de comunicação se propagam e alcançam o militante, tais como: o desenho político de imprensa, a fotografia, a poesia, a literatura, etc.

Durante esse período de sedimentação dessa cultura militante a atuação anarquista despontou como força política no movimento operário organizado brasileiro superando em expressividade política socialistas e mesmo comunistas, posteriormente. Tal fato nos ajuda a compreender também as razões pelas quais a imprensa libertária se firma no território brasileiro com muita vivacidade, reforçando o esforço na manutenção da periodicidade de seus jornais e na variedade de recursos visuais presentes em suas páginas; isso num período em que a censura e a repressão recaiam energicamente sobre as sedes dessas publicações, sobretudo, aquelas vinculadas ao movimento libertário.

A incidência de imagens sobre as páginas dessas publicações no entanto, parece estar muito mais vinculada a uma tradição de inserção de desenhos políticos nas páginas dos jornais, do que propriamente um desdobramento das condições práticas de atuação do movimento libertário no Brasil. Tal tradição remonta, muito possivelmente à prática francesa desenvolvida pela imprensa sindical, de crítica social e de perfil libertário, àquela que mais acolheu em suas páginas a experiência visual através da veiculação, valorização e aprimoramento do desenho político, sobretudo, de traço caricatural. Tal prática, como vimos se estendeu na história do movimento operário como um lastro de identificação visual permanente e que atuou nas fronteiras da mobilização política e da crítica social desde os tempos da Comuna da Paris, se considerarmos o vínculo com o movimento social de caráter popular.

Outro ponto importante quando falamos em imprensa operária como mola propulsora desse projeto identitário é a compreensão de que ela possui suas próprias características que, por sua vez, as diferem substancialmente da chamada grande imprensa, ou imprensa burguesa. A imprensa operária atuou desde seu surgimento, através da participação do militante ou do leitor, com isso queremos dizer que sua sobrevivência e sua abrangência dependeram e muito do vínculo criado entre a publicação e o seu público. Ao longo do primeiro capítulo deste trabalho, trouxemos a contribuição do leitor não apenas através da cota financeira, isto é, das assinaturas periódicas ou do dinheiro arrecadado com a compra do exemplar, mas também o subsídio intelectual, na medida em que essas publicações contavam, em muitos casos, com textos de autoria do seu público. De forma menos expressiva quantitativamente, mas igualmente importante, a visualidade também fez parte desse processo de construção partilhada do jornal, na medida em que esses jornais recebiam e publicavam desenhos de leitores.

Diferente do cenário francês, no qual a experiência visual ofertada pelo jornal era uma realidade já integrada à vida dos leitores, contando com a parceria de artistas que produziam desenhos destinados justamente a essa finalidade; no Brasil, essa era uma experiência nova. Enquanto na França a própria produção e reprodução de gravuras sofreu uma grande evolução técnica no começo do século XX, se afirmando enquanto parte da cultura militante de anarquistas, socialistas e em menos escala também dos comunistas, no Brasil esse processo apenas começava a ensaiar seus contornos no mesmo período. Em meio ao desconhecimento, sem um repertório próprio de símbolos, sem muitos recursos financeiros para manter a produção e a reprodução desses clichês, sem profissionais especializados, mas acima de tudo, sem uma cultura voltada à produção de imagens, esses sujeitos claramente foram buscar fora do Brasil as referências necessárias para construção de um repertório visual que lhes fizesse algum sentido em termos de comunicação política.

Não é sem razão, que a figura da República Francesa foi apresentada em tantas oportunidades, nas páginas dessas publicações nacionais, enquanto uma alegoria predisposta a incarnar os mais variados sentimentos e valores: ora relacionados à “nova era”, expressão do livre pensamento e da luta contra a

exploração, ora a “Anarquia”, figura alegórica feminina, cujo torso nu e os raios solares denunciavam a inspiração em um dos modelos franceses de construção da alegoria da Liberdade, derivada da República.

Por outro lado, quando tomada pelo sentido literal, isto é, enquanto República, e lançada ao terreno político, a imagem se manteve fiel à incidência francesa, e assumiu um tom crítico e forma humana, despertando o desejo lascivo de clérigos e de burgueses. A mesma alegoria ainda serviu como modelo de revolucionária, tal qual a *Marseilhaise*, bravia e impetuosa ou mesmo como a corporificação da coragem rebelde, que emerge nas cenas como se fosse detentora de poderes sobre humanos, conduzindo as massas pelo facho de luz que ilumina também os pensamentos das massas.

Através da análise dessa primeira série de imagens nos foi possível perceber o grau de influência das representações alegóricas francesas nas páginas das publicações, não somente porque foram associadas às imagens, variações típicas da figura alegórica da Marianne*,* como também porque a própria maneira de construir o personagem se deu com base nesses modelos. As ressignificações, atuaram, então, no sentido de trazer para a realidade nacional um repertório de gestos e expressões tão fortemente arraigados na mentalidade popular francesa. Ora, a utilização de figuras tão amplamente difundidas e cujo potencial comunicativo, de fato, se mostrara efetivo em outros contextos por si só justifica a sua reprodução, ainda que com modificações; no Brasil, considerando que era exatamente dessa cultura de símbolos e emblemas representativos dessa cultura militante que o movimento operário organizado carecia, tal trânsito de imagens se tornou ainda mais necessário e influente.

Somado a isso, devemos levar em conta o fato de que existia em meio à cultura militante uma série de disputas ideológicas que lutavam pelo monopólio da representatividade da classe operária ao mesmo tempo em que precisavam se vincular ao movimento operário internacional, pois a unidade e o apelo popular sempre foi uma ferramenta de grande utilidade para todo e qualquer movimento de caráter político. Entretanto, como bem pontuou Hobsbawm “os elos de *solidariedade internacional* entre os trabalhadores franceses e britânicos, ou mesmo entre seus

respectivos movimentos socialistas, são bem mais tênues do que os laços que ligam os trabalhadores britânicos entre si" [594], portanto, as ressignificações e os esforços constantes em trazer essa visualidade para o contexto brasileiro não podiam ser desprezadas, tendo em vista o desejo de aglutinar os trabalhadores em torno dessa cultura militante local, inscrita dentro desse projeto identitário.

Tanto na consciência classista quanto na identidade política coletiva poderemos encontrar elementos atribuídos e elementos criados; em se tratando de organismos onde preexiste uma hierarquia de poder, como foi o caso do Partido Communista do Brazil, a tendência é a conjunção desses dois mecanismos com maior afluxo de elementos atribuídos pelas principais lideranças do organismo que, por sua vez, buscam referência em organismos "coirmãos" com maior vivência política. Por isso talvez o desejo de criar uma simbologia própria nunca foi tão forte nos jornais comunistas, quanto o foi nos periódicos libertários, considerando que os primeiros estavam diretamente vinculados à Internacional Comunista e aos demais partidos comunistas à ela filiados e se utilizavam portanto, de um conjunto de símbolos, personagens e formas de se dar a ver no desenho político, já instituídas dentro dessas organizações, cuja mobilidade figurativa era, assim, muito menor.

Contrariamente, os anarquistas por mais que buscassem um vínculo com o movimento internacional, tinham maior liberdade para criar e para pôr em evidência aquilo que lhes era mais conveniente no momento, referenciando o efêmero de suas pautas caricaturais com maior frequência. Além disso, a negociação de imagens e sua circularidade parece ter sido igualmente menos limitada nas publicações libertárias e anticlericais, o que também poderia justificar a maior incidência de imagens nesses jornais.

De acordo com a premissa apresentada por Hobsbawm os elementos "criados[595]" pelo movimento constituem lastros aglutinadores muito mais efetivos; ainda nessa linha de raciocínio podemos concluir que todas as características

[594] HOBSBAWM, Eric J. **Mundos do Trabalho.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000. p.41 [grifo do autor].
[595] A esses elementos "criados" preferimos denominar *elementos orgânicos nacionais*.

particulares de um organismo, ou seja, tudo o que o diferencia de outro enquanto expressão coletiva o torna mais coeso, e, portanto, mais forte. Essas questões, contudo, estão inter-relacionadas, de forma que no interior desse sentimento de diferenciação e de coesão também podemos identificar expressões manifestas de uma identidade que vai sendo criada e moldada de acordo com a vivência dos sujeitos no interior desses organismos.

Se como aponta Hobsbawm, esses elementos internos são lastros mais coesos e fortes, a experiência visual expressa no interior de uma relação comunicacional proporcionada pela imprensa operária e sindical no Brasil foi peça-chave na conformação da identidade de classe no Brasil, o que nos permite, ainda hoje, olhar o fenômeno identitário através de uma perspectiva interna multifacetada. A partir disso, percebemos os esforços empregados nesse processo, no sentido de produzir uma simbologia nacional da classe operária em constante negociação com uma tradição figurativa mais antiga e tão amplamente difundida, um esforço que se traduziu na riqueza das ressignificações e das transposições de complementos imagéticos, já que em se tratando de desenho político de imprensa, o texto nunca deixou efetivamente de se fazer presente, atuando ora como ferramenta tautológica, ora como uma espécie de guia do olhar.

A presença de fórmulas patéticas ou *pathosformel*, cujas permanências se fazem notar desde a Antiguidade, fazem parte desse histórico de circulação de modelos de apresentação de determinados sentimentos, gestos, expressões, que buscavam numa memória coletiva herdada uma reação comum por parte do espectador ao estabelecer contato com a imagem. As ressignificações, atuaram portanto, como vetores dessas fórmulas patéticas em direção aquilo que a proposta crítica do desenho de perfil crítico ou caricatural tencionava comunicar.

De igual maneira, a permanência de ideias ao longo de tempo através da visualidade se colocou neste estudo como a outra face desse fenômeno, na medida em que essas ressignificações também intervieram nessa experiência sensível através da variação de elementos visuais aproximando-as de referências nacionais – personagens ou estruturas de poder e dominação – mas mantendo uma maneira muito semelhante de apresentação da composição, seja pelos elementos que

adornavam os personagens, ou pela disposição deles no espaço figurativo. Tais modificações mantinham o potencial comunicativo acerca de uma ideia que usualmente se fazia representar de determinada maneira e que já detinha certo apelo diante do imaginário popular.

Nesse sentido, pudemos ao longo da análise das séries temáticas, também encontrar elementos que determinavam a presença constante do *logosformel*, isto é, da permanência de certas ideias ao longo do tempo que, ainda que transpostas para outros contextos, apareciam nos desenhos com uma maneira de se dar a ver recorrente. Neste caso, poderíamos citar aqui não apenas as figuras alegóricas já mencionadas, como também lançar mão de elementos mais pontuais e não menos importantes como: a antítese visual na construção da alteridade, ou a presença recorrente do grotesco como característica quase que permanente na figuração de clérigos e burgueses, ou mesmo, em sentido contrário, a própria ruptura de correntes e grilhões como símbolo da liberdade ou apelo à libertação coletiva.

Ao longo de toda esta análise tomamos a imprensa operária não apenas enquanto mecanismo comunicacional, ainda que esta função lhe fosse essencial, mas também como espaço de sociabilidade, já que essa mídia impressa representava, além de um veículo de circulação de ideias, um instrumento pedagógico, de formação política, de informação, mas também um espaço fomentador de sociabilidades. As agremiações proletárias do início do século XX no Brasil são caracterizadas pela capacidade de incluir num movimento, eminentemente político, além do próprio militante, sua família e amigos. As festas, quermesses, os campeonatos esportivos e de poesias tornavam o sindicato um espaço de interação social, onde as pessoas se encontravam não apenas para discutir política, e todas essas atividades estavam presentes no jornal.

Há nesse sentido, uma relação de negociação constante entre o jornal e o leitor, visto que o público precisa se identificar com aquilo que é publicado. Destarte, a imprensa periódica operária e sindical foi encarada neste estudo, como fonte, pois o que nos interessava não era construir parte de uma história da imprensa operária no Brasil, mas sim compreender parte do seu conteúdo como indício de um lastro identitário integrador de um grupo social, logo, foi na visualidade manifesta nessa

imprensa e no conjunto de relações latentes despertas no seu público leitor que encontramos o nosso objeto de pesquisa[596]. A partir dessa abordagem, centrada nas especificidades dessas imagens, dividimos a segunda parte da análise das séries temáticas em dois grandes grupos contrários, buscando entender de que forma essa oposição figurativa constante contribuiu para definição desses espaços políticos de atuação, ao mesmo tempo em que se constituía nesse "comum" partilhado de que fala Rancière.

A primeira grande série dessas imagens, arrolada no capítulo três, nos ofereceu, então, alguns indícios de como o desenho político de imprensa (e a caricatura em especial) atuaram na elaboração de cenas que evocavam um desejo de construção de uma reflexão acerca do "eu" e/ou do "nós". A partir da análise percebemos que os recursos visuais aplicados pela imagética não apresentaram claramente as fronteiras que delimitavam a realidade vivida pelos trabalhadores em relação ao meio, isto é, o ambiente de trabalho, no qual se desenvolviam as relações intra-classe e interclassistas. A particularização evocada por desenhos que se esforçavam no sentido de trazer à tona questões do cotidiano vividas por determinados personagens reais do sindicato, nos pareceu muito mais um estímulo fornecido pela sátira visual de conteúdo ácido, presente nesses casos, de aproximar a visualidade do leitor a partir de uma abordagem que lhe trouxesse aos olhos um evento familiar, próximo, tendo como referencial determinado fato vivido por ele ou por algum de seus companheiros.

O amálgama produzido entre os desenhos de temas particularizados dentro da vivência de militantes de uma ou outra associação e aqueles cujo conteúdo era mais abstrato e universalista, produzia no leitor uma sensação de menor distanciamento, ao mesmo tempo em que intimava o espectador a relacionar os últimos com a realidade a qual estavam inseridos, trazendo essas imagens mais abstratas e alegóricas também para junto da cultura militante. Outro elemento importante foi a forte presença da figura da fábrica nas imagens que remetiam ambiente de trabalho, todavia, a fábrica é sempre tomada como referencial da cena,

[596] Para uma discussão mais aprofundada acerca das nuances manifestadas entre imprensa como fonte e imprensa como objeto ver: CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Imprensa e História do Brasil.** São Paulo: Contexto, 1988; LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi. (org.). **Fontes Históricas.** São Paulo: Contexto, 2006. pp. 11-151.

como o ponto de definição de um espaço urbano ou enquanto um elemento que determina o foco da ação dos personagens.

A fábrica ou a indústria nunca aparecem internamente, elas são apenas elementos norteadores do olhar que se dirige à composição. Isso talvez possa ser explicado pela necessidade evocar no leitor o desejo pela luta política, pela tomada do espaço público como campo de contestação, de atuação reivindicatória. A fábrica é usualmente figurada como um cenário de opressão e tortura, seja pela fumaça acinzentada que sempre lhe cobre, seja pela ausência de vida ao seu redor. À vista disso, é na rua que a vida deveria ser construída, através da soma de esforços na luta pela melhoria da qualidade de vida e de trabalho.

O desenho político de imprensa, parece também ter vencido do desafio de lançar sob o olhar dos espectadores dessa visualidade crítica a imagem do sistema capitalista que acabou ganhando forma e corpo, tendo na figura do polvo, ao que tudo indica a sua maior expressão. A apresentação monstruosa do sistema fazia uso de um recurso visual que já vinha sendo utilizado pela imprensa francesa conforme vimos, e cuja conotação negativa (em termos simbólicos) parece remontar a uma metáfora religiosa do século XVII.

Enquanto o sistema toma forma e se corporifica através de figuras abomináveis, o operário surge isolado como uma personagem icônico, cujos traços estereotipados, apesar de revelarem se tratar de um homem do trabalho, sugere, em contrapartida, um corpo idealizado, um rosto sem traços distintivos. São raros os casos em que esses trabalhadores foram figurados coletivamente nas gravuras brasileiras. As publicações comunistas parecem ter sido as que mais se empenharam em veicular em suas páginas a imagem da integração da classe operária, sobretudo internacionalmente, já num período posterior em acordo com a política de alinhamento do Partido Communista do Brazil com as diretrizes da Internacional Comunista. A imprensa libertária, no entanto, se manteve fiel ao estereótipo isolado que oscilava, ora apresentava o operário apático, exaurido, e sobrecarregado, ora imprimia sobre figura uma força descomunal de um gigante que se libertava num único ímpeto de todas as amarras que ainda lhe prendiam à rotina de exploração e miséria.

A figura da mulher é mais um ponto a ser elencado nesse projeto de construção identitária que começa a ser engendrado no interior da cultura militante. Na maior parte das vezes ela aparece enquanto a protetora da prole, não atuando no espaço de lutas políticas sem que seja pela presença feminino alegorizado. A militante demora até ser assimilada pelo desenho político de imprensa no Brasil, aparecendo tão somente no espaço de lutas na imprensa internacional ou na imprensa comunista somente no final da década de 1920 e início dos anos 1930, quando já existe uma assimilação da militante, inclusive, dentro do Partido. Fora isso e, antes disso, ela permanece relegada às tarefas do lar como as lidas com a casa e a educação dos filhos, tanto é assim que em alguns momentos toma atributos simbólicos de imagens religiosas relacionadas à Virgem Maria, assumindo uma postura de castidade e resignação.

A mulher só sai às ruas quando da falta do homem enquanto provedor da família nas primeiras imagens sobre o tema; ainda que Louise Michel figure no panteão dos grandes líderes da causa libertária, quase que anacronicamente. Não fosse o fato de que as lideranças figuradas no panteão parecem atuar nas imagens, a partir de um prisma bastante próximo, mas não igual, àquele onde atuam as figuras alegóricas, isto é, no imaginário popular. É bastante interessante observarmos como esse papel da mulher vai mudando ao longo do tempo de acordo com o próprio fazer-se dessa cultura militante multifacetada ideologicamente.

Algumas recorrências se estabelecem, no entanto, tal qual permanências simbólicas mesmo, no sentido de que pouco modificam sua forma de apresentação ou de inserção no espaço cênico da composição. Enquanto a figura do operário ou do trabalhador – majoritariamente urbano, no Brasil – foi tomada como por uma constante negociação entre a apatia real e a tomada de consciência e impulso revolucionário ideal, perpassando pela necessidade de valorização do trabalho capaz de romper com o estigma das “classes perigosas” ou ainda com a tradição de rebaixamento do trabalho braçal em virtude de um passado bastante recente de escravidão, a alteridade parece ter sido desenvolvida em termos imagéticos dentro de uma perspectiva mais linear do que se poderia prever num primeiro momento.

Primeiramente é importante salientar a partir de quais escolhas de personagens foram levadas a cabo essas figurações. Em se tratando do conjunto de publicações de perfil libertário e anticlerical analisadas, é natural que a Igreja Católica fosse tomada como um dos referentes comumente evocado para a construção dessa alteridade, ou seja, do repertório de símbolos e personagens que definem o espaço contrário àquele atribuído à cultura militante. Tendo a Igreja Católica um peso grande no Brasil, sobretudo, no concernente a educação formal das crianças e sendo a educação uma questão bastante cara ao movimento libertário é compreensível que a figura dos clérigos fosse alvo da investida caricatural.

O mais interessante, todavia, nos parece o alinhamento de recursos traçados para construção desses personagens “inimigos da classe operária”, tais como os clérigos e os burgueses. Ambos foram usualmente evocados pelo desenho político de imprensa, através de elementos que os lançavam ao escárnio popular, seja através da ruptura com a moralidade impressa na figura de religiosos e capitalistas assediadores ou ainda pela presença do grotesco, que trazia para o olhar a repulsa acerca de gestos, feições e comportamentos. Outro elemento importante é a constância da crítica ferrenha concentrada na falsa moralidade desses personagens, o que pareceu se traduzir num contraponto eficiente também para rebater o estigma das classes perigosas. Contra a ideia criada acerca do trabalhador alcóolatra, jogador, irresponsável para com as atribuições familiares, faltoso e moroso nas atribuições do trabalho, se coloca a figura do clérigo charlatão, hipócrita, que se utilizava da boa fé dos fiéis para desfrutar dos prazeres de vida, tais como: a fartura de alimentos e bebidas e o sexo.

Aliás, a fartura parece ter sido o grande norte dessas gravuras, na medida em que praticamente todos os personagens que compunham o “lado inimigo” foram apresentados pelos desenhos através do ventre farto. A literatura entra em voga aqui também, como *comum partilhado*, pois essas imagens se utilizavam de textos conhecidos (como foi o caso de Zola) para a construção desses estereótipos visuais. A fartura física, revelada pela robustez dos corpos, somava-se a fartura econômica, e a avareza, na medida em que os personagens portavam, na maior parte das

vezes, joias e boas vestes, contrastando à miséria econômica das classes populares e a miséria física dos corpos minguados e exauridos pelo trabalho dos operários.

A animalização foi outra fonte de inspiração para o elaboração dessa alteridade atribuída. A utilização deste recurso associando, sobretudo, clérigos a porcos, morcegos, macacos, etc., se inscreve ainda dentro da concepção reveladora que acompanha a caricatura desde a modernidade, tendo em vista que o desenho procura revelar a suposta “essência moral do personagem”, através da mistura dos traços humanos característicos do representado com elementos animalescos, estabelecendo associações entre o personagem e o animal, de forma que a figura humana acaba incorporando, na imagem caricatural, um série de atributos irracionais, instintivos, por vezes, bastante negativos, numa estratégia clara de ataque através do lúdico. O mesmo ocorre com a bestialização dessas figuras, na medida em que a fratura dos corpos do representado revela um caráter monstruoso de sua personalidade, até então supostamente encoberto, através da associação de gestos ou feições repulsivas ou aterrorizantes.

Como vimos, o desenho político de imprensa, e mais precisamente a caricatura, atuaram na imprensa operária e sindical brasileira, mas não apenas nela, como um convite ofertado ao espectador para vivenciar essa visualidade crítica e contribuir para a sua construção. Apesar de agir tal qual reveladora de um lado obscuro da personalidade de figuras públicas, a caricatura, ao mesmo tempo, chamava à composição a impressão do olhar alheio, sem o qual a mesma não se difunde. A crítica política manifesta sobre o desenho gravado, agiu na dependência dessa negociação constante com o público, embora sua ferramenta principal seja o ataque, é preciso que haja um espaço de partilha desse visível, portanto, ela não se faz jamais, completamente desconectada da realidade, ainda que do contrário, em momento algum deseje representar sua pauta tal qual um ensaio mimético o real.

Prova disso, é a corporificação das guerras dentro do espaço opositor. A violência, a injustiça, o ódio, a dor, a destruição e a miséria foram elementos que se fizeram presentes na construção da imagem da guerra, que emergiu no desenho político como paisagem sombria ou como monstro aprisionado. Por outro lado, é bastante peculiar a forma como a destruição produzida pelo capitalismo e traduzida

nas montanhas de escombros – símbolo das guerras – adquire novos significados a partir do momento em que é apresentada em tamanho menor abaixo dos pés da alegoria feminina da “nova era”, por exemplo. A partir daí, a violência passa a tomar um outro espaço nessa disputa simbólica, posto que a revolução seria supostamente o elemento de fechamento desse circuito de destruição. O vulcão revolucionário que corta o passado e o futuro opera na figuração como catalisador dessa violência, sugerindo o momento no qual ela passa a ser necessária, na medida em que ela não faria mais parte do futuro, ao passo que era parte orgânica de um passado “superado” de vivências sob a égide do capitalismo e das disputas por ele impetradas.

Estabelecidos e determinados esse jogo constante de contrários entre a acepção do “nós” e do “eles” através da visualidade política, nos interessava mostrar como toda essa construção se articulou com o plano sensível, para além das especificidades das próprias imagens que por si só, se somam a essa perspectiva. Para tanto, lançamos mão dos mecanismos de memória a partir dos quais percebemos a relação íntima entre a constituição de um ou mais referentes de identidade e a transmissão ao longo do tempo dessa visualidade.

A necessidade de unidade em torno desse cultura militante que buscava se afirmar deu ainda mais força para que a memória se unisse ao processo de elaboração de um repertório visual que contribuísse com a definição de espaços de atuação desses sujeitos na sociedade e no interior do próprio movimento operário. As lembranças de um passado escravista foram retomadas para transmitir os sentimentos de dor e cerceamento das liberdades, de igual maneira se lançou luz sobre um imaginário lúdico acerca do um futuro incerto, que simbolizava os novos tempos de transformação social, no qual as utopias tomavam forma e ocupavam seu espaço no desenho. A memória e o imaginário ambos foram utilizados para apresentar ao espectador o ausente associado ao presente ou ao futuro, através do apelo afetivo.

Os desenhos evocavam a esperança ao mesmo tempo em que eram ferramentas motivacionais de reflexões acerca do real. Ao mesmo tempo em que suscitavam lembranças acerca do sofrimento diário, o desenho acolhia o olhar

daqueles se faziam tocar pela temática evocada. Contra a brutalização dos corpos e das mentes gravada na interior daqueles que sofriam com as agruras da rotina extenuante de trabalho e da exploração do produto de seu esforço diário, a visualidade parece irromper como um espaço de refúgio e abrigo, um *comum* mudo que se fazia circular por entre o público e o privado, que rasgava as fronteiras da moralidade no qual era permitido ver e viver tudo o que nem sempre era possível contemplar na vida real, a qual se construía a despeito do riso partilhado, do sofrimento gritado e da ação realizada, por exemplo.

Por fim, é necessário lembrar que há ainda na teia dessas relações estabelecidas entre os sujeitos e as imagens, uma série de outros desdobramentos que podem e devem ser explorados por pesquisadores que desejam contribuir para o conhecimento acerca desse universo sensível ofertado pela experiência visual. Questões de gênero, o próprio diálogo entre o sagrado e o profano tão recorrente nessas gravuras e a mutação simbólica articulada pela imprensa operária e sindical brasileira, são apenas alguns exemplos que demonstram o quanto esse tema ainda pode ser explorado. É possível ainda se construir estudos com base em outras publicações, em cartazes, com a experiência vivida e construída em outras regiões do país, inclusive. Este estudo se coloca, portanto, como um ponto de partida, na esperança de fomentar o interesse e a pesquisa sobre essa perspectiva ainda pouco visitada pela historiografia que se dedica aos Mundos do Trabalho no Brasil.

Não temos aqui a pretensão de encerrar a questão, de estabelecer os limites dessa conformação identitária, mesmo porque, ao longo de todo este estudo viemos pontuando a característica de longa duração desse processo que se estende sob o plano das mentalidades coletivas. O que desejamos, no entanto, é mostrar que a experiência visual contribuiu, a sua maneira, para a constituição dessa cultura militante; e mais, foi parte importante no processo de reconhecimento desses grupos, ideologicamente falando, assim como foi uma ferramenta indispensável na construção e na manutenção desse espaço de alteridade, alimentado também com a constante liberdade do traço que se desenhou sobre a madeira, que riscou o metal ou que arranhou a pedra e que se disseminou sem perder a magia pelas páginas da imprensa, num espaço de fecunda e constante partilha do sensível.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGULHON, Maurice. **Marianne au combat. L'imagerie et la symbolique républicaines de 1789 à 1880.** Paris: Flammarion, 1979.

_____. **Marianne au Pouvoir : l'imagerie et la symbologie républicaine de 1880 à 1914.** Paris : Flammarion, 1989.

AGULHON, Maurice; BECKER, Annette; COHEN, Evelyne. **La République en représentations. Autour de l'œuvre de Maurice Agulhon.** Paris: Publications de la Sorbonne, 2006.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. **O trato dos viventes: formação do Brasil no Atlântico Sul: séculos XVI e XVII.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos de Estado: nota sobre os Aparelhos Ideológicos de Estado.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

ANTLIFF, Allan. **Anarquia e arte: da Comuna de Paris à queda do Muro de Berlim.** São Paulo: Madras, 2009.

BAKTHIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais.** São Paulo: HUCITEC, Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BARDIN, Laurence. **Análise de Conteúdo.** Lisboa: Edições 70, 2010.

BATALHA, Claudio H. M., SILVA, Fernando Terxeira da., FORTES, Alexandre (orgs.). **Culturas de Classe: identidade e diversidade na formação do operariado.** Campinas: Editora da Unicamp, 2004.

BATALHA, Cláudio H. M. **Dicionário do movimento operário: Rio de Janeiro do século XIX aos anos 1920. Militantes e organizações.** São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2009.

_____. **O movimento operário na Primeira República.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2000.

BARTHES, Roland. **Aula.** São Paulo: Cultrix, 1978.

_____. **Escritores, Intelectuais, Professores e Outros Ensaios.** Lisboa: Editorial Presença, 1975.

_____. **Mitologias.** Rio de Janeiro: Difel, 1975.

_____. **O Rumor da Língua.** São Paulo: Brasiliense, 1988.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade.** Rio de Janeiro: Zahar 2005 e HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

BENDASSOLI, Pedro Fernando. **Trabalho e identidade em tempos sombrios: insegurança ontológica na experiência atual com o trabalho.** Aparecida: Ideias e Letras, 2007.

BELTING, Hans. **Antropologia de la imagen.** Madri: Katz, 2010.

BENJAMIN, Walter; SCHOTTKER, Detlev; BUCK-MOSS, Susan; HANSEN, Miriam. **Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem, percepção.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Magia, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGSON, Henri. **O riso, ensaio sobre a significação do cômico.** Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

BERTONHA, João Fábio. **A Primeira Guerra Mundial: o conflito que mudou o mundo (1914-1916).** Maringá, Eduem, 2011.

BÍBLIA sagrada. São Paulo: Ave Maria, 1989.

BILHÃO, Isabel. **Identidade e Trabalho: Uma História de Operariado Porto-Alegrense (1898-1920).** Londrina: Eduel, 2008.

BOTTOMORE, Tom. **Dicionário do Pensamento Marxista.** Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2001.

BRANDÃO, Octávio. **Combates e Batalhas: memórias.** Vol. 1. Alfa-Ômega, 1978.

BROUÉ, Pierre. **História da Internacional Comunista 1919-1943.** Tomo I. São Paulo: Sundermann, 2007.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e Imagem.** Bauru: EDUSC, 2004.

CARDOSO, Rafael (orgs.). **O design brasileiro antes do design, aspectos da história gráfica 1870-1960.** São Paulo: Cosac Naify, 2005.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; KOSSOY, Boris. (orgs.). **A imprensa confiscada pelo Deops: 1924-1954.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

CARVALHO, José Murilo de. **A Formação das Almas: O imaginário da República no Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras: 1990.

CASTORÍADES, Cornelius. **A experiência do movimento operário.** São Paulo: Brasiliense.

CASTRO, Alice Viveiros de. **O elogio da bobagem: palhaços no Brasil e no mundo.** Rio de Janeiro: Família Bastos Editora, 2005.

CHALHOUB, Sidney. **Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da *belle époque*.** Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2012.

CHARTIER, Roger. **Práticas de Leitura.** São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

CHILCOTE, Ronald H. **Partido Comunista Brasileiro: conflito e integração.** Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

COLI, Jorge. **O que é arte.** São Paulo: brasiliense, 1995.

COLUMBA, Ramón. **Qué es la caricatura.** Buenos Aires: Editorial Columba, 1959.

CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador. Visão da modernidade no século XIX.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CHRISTENSON, Reo M.; ENGEL, Alan S.; JACOBS, Dan N.; REJAI, Mostafa e WALTZER, Herbet (orgs.). **Ideologias e Política Moderna.** São Paulo: IBRASA, 1974.

DARTON, Robert; ROCHE, Daniel (orgs.). **Revolução Impressa: a imprensa na França 1775-1800.** São Paulo: Edusp, 1996.

DEBRAY, Régis. **Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente.** Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.

_____. **Vida e muerte de la image.** Barcelona: Paidos, 1992.

DE PAZ, Alfredo. **La revolución romântica: poéticas, estéticas, ideologias.** Madrid: Tecnos, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

_____. **Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes.** Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2006.

_____. **Devant le temps: histoire de l'art et anachronisme des images.** Paris: Les Éditions Minuit, 2010.

_____. **O que vemos o que nos olha.** São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. **Sobrevivência dos vagalumes.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

DIXMIER, Élisabeth et Michel. **L'Assiette au Beurre: revue satirique illustrée: revue satirique illustrée 1901-1912.** Paris: François Maspero, 1974.

DOMÈNECH, Josep. M. Català. **A forma do real: introdução aos estudos visuais.** São Paulo: Summes, 2011.

DULLES, John W. Foster. **Anarquistas e Comunistas no Brasil (1900-1935).** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

ECO, Umberto. **História da Feiúra.** Rio de Janeiro: Record, 2007.

FAJARDO, Elias; SUSSEKIND, Felipe; VALE, Marcio do. **Gravura.** Rio de Janeiro: Senac Nacional, 1999.

FERREIRA, Jorge; REIS, Daniel Aarão. (orgs.). **A formação das tradições (1889 – 1945).** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (orgs.). **O Brasil Republicano.** Vol I. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

FERREIRA, Maria Nazareth. **Imprensa Operária no Brasil.** São Paulo: Ática, 1988.

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica do humor.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FORTES, Alexandre, et al. **Na luta por direitos: estudos recentes em História social do Trabalho.** Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1999.

FREUD, Sigmund. **Obras completas.** Rio de Janeiro: Imago, 1987.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. **Arte visual comunista: imprensa comunista brasileira, 1945-1958.** Londrina: Universidade Estadual de Londrina/LEDI, 2010.

GORKI, Máximo. **A Mãe.** São Paulo: Paz e Terra, 2000.

GINZBURG, Carlo. **Medo, reverência e terror.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HARDMAN, Francisco Foot. **Nem Pátria, nem Patrão: vida operária e cultura anarquista no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

HERSKOVITS, Anico. **Xilogravura: arte e técnica.** Porto Alegre: Pomar Editorial, 2005.

HOBSBAWM, Eric. **Era dos Extremos: O breve século XX 1914-1991.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLIS, Richard. **Design Gráfico: uma história concisa.** São Paulo: Martins Fontes, 2010.

IVINS JR., William M. **Análises de la imagen prefotográfica.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem.** Campinas, São Paulo: Papirus, 1996.

_____. **La Imagen Fija.** Buenos Aires: La Marca, 2003.

KAYSER, Wolfgang. **Lo grotesco, su configuración en pintura y literatura.** Buenos Aires: Editorial Nova, 1964.

KONDER, Leandro. **A derrota da dialética: recepção das ideias de Marx no Brasil até o começo dos anos trinta.** Rio de Janeiro: Campus, 1988.

_____. **As ideias socialistas no Brasil.** São Paulo: Moderna,1995.

LEACH, Edmund et Alii. **Anthropos-Homem.** Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985.

LE GOFF, Jacques. **História e memória.** Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

LÊNIN, Vladimir Ilitch, **La Maladie infantile du communisme.** Paris: Le Monde en 10/18, 1963.

LETHÈVE, Jacques. **La Caricature sous la IIIe République.** Paris: Armand Colin Éditeur, 1986.

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

MALERBA, Jurandir. **Ensaios: teoria, história e ciências sociais.** Londrina: Eduel, 2011.

MANFREDI, Sílvia Maria. **Formação Sindical: História de um prática cultural no Brasil.** São Paulo: Escrituras Editora, 1996.

MARTINS, Ana Luiza; LUCA, Tania Regina. (orgs.). **História da Imprensa no Brasil.** São Paulo: Contexto, 2012.

MARTINS, José de Souza, ECKERT, Cornelia e NOVAES, Sylvia Caiuby. (orgs.). **O imaginário e o poético nas Ciências Sociais.** Bauru: EDUSC, 2005.

MARX, Karl. **O Capital: crítica da Economia Política, Livro I.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

MARX, Karl.; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã.** São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **O manifesto do Partido Comunista 1848.** Porto Alegre: L&PM, 2002.

MORAES, João Quartim de.; REIS, Daniel Aarão. (orgs.). **História do Marxismo no Brasil: O impacto das revoluções.** Vol. I. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.

MORAES, João Quartim de. (org.). **História do Marxismo no Brasil: Os influxos teóricos.** Vol II. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.

PACHECO, Eliezer. **O Partido Comunista Brasileiro (1922-1964).** São Paulo: Alfa-Ômega, 1984.

PAGLIOSA, Elcemira Lúcia Balvedi. **Humor: um estudo sociolinguístico cognitivo da charge.** Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

PEREIRA, Astrojildo. **Ensaios Históricos e Políticos.** São Paulo: Alfa-Ômega, 1979.

PERROT, Michelle. **Os excluídos da história: operários, mulheres e prisioneiros.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

PIGENET, Michel; TARTAKOWSKY, Danielle. (orgs.). **Histoire des mouvements sociaux en France : de 1814 à nos jours.** Paris : La Découverte, 2012.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. **Estratégias da Ilusão: a revolução mundial e o Brasil 1922-1935.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

PINHEIRO, Paulo Sérgio e HALL, Michael., **A Classe Operária no Brasil: documentos (1889 a 1930).** Volume I. São Paulo: Alfa Ômega, 1979.

_____. **A Classe Operária no Brasil: condições de trabalho, relações com os empresários e o Estado: documentos (1889 a 1930).** Volume II. São Paulo: Brasiliense, 1981.

PORTA, Paula. (org.). **História da cidade de São Paulo: a cidade na primeira metade do século XX.** Vol. 3. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

PRESTES, Anita Leocádia. **Uma Epopeia Brasileira: A Coluna Prestes.** São Paulo: Moderna, 1995.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre História.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

RAGON, M.; FERRUA, P.; BETHET, D.; VALENTI, C.; MANFREDONIA, G. **Arte e anarquismo.** São Paulo: Editora Imaginário, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política.** São Paulo: Editora 34, 2009.

_____. **O destino das imagens.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RÉMOND, René. **Por uma história política.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2003.

RICHARD, Bernard. **Les emblèmes de la République.** Paris: CNRS Éditions, 2012.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp, 2007.

RIDENTI, Marcelo; REIS, Daniel Aarão. (orgs.). **História do Marxismo o Brasil: Partidos e Organizações dos Anos 1920 aos 1960.** Vol. V. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 2007.

ROUILLÉ, André. **A fotografia entre documento e arte contemporânea.** São Paulo: SENAC, 2009.

SAMAIN, Etienne. (org.). **Como pensam as imagens.** Campinas: Editora da UNICAMP, 2012.

SANTILLÁN, Diego Abad de., **Ricardo Flores Magón: el Apóstol de la Revolución.** Buenos Aires: Libros de Anarres; La Plata: Terramar, 2001.

SCHMITT, Jean-Claude. **O corpo das imagens: Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média.** Bauru, SP: EDUSC, 2007.

SEVCENKO, Nicolau (org.). **História da vida privada no Brasil.** Vol III. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco.** Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. **A Coluna Prestes.** São Paulo: Círculo do Livro, 1968.

STANGOS, Nikos. **Conceitos da Arte Moderna, com 123 ilustrações.** Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1991.

STAROBINSKI, Jean. **1789 Les emblèmes de la raison.** Paris: Flammarion, 1979.

THIVILLON, Séverine. **La caricature dans les médias.** Institut d'Études Politiques de Lyon. Université Lumière Lyon II. 2003.

THOMPSON, Edward Palmer. **A Formação da Classe Operária Inglesa.** Volume 1. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987

_____. **Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

THOMPSON, John B. **Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa.** Petrópolis: Vozes, 2000.

TILLIER, Bertrand. **La Républicature: la caricature politique en France 1870-1914.** Paris: CNRS Éditions, 1997.

TODOROV, Tzvetan. **Teorias do símbolo.** Campinas, São Paulo: Papirus, 1996.

TOLEDO, Edilene. **Anarquismo e sindicalismo revolucionário: trabalhadores e militantes em São Paulo na Primeira República.** São Paulo: Perseu Abramo, 2004.

TRONCA, Ítalo. **Revolução de 1930: a dominação oculta.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

VEIRA, Antônio Pe. **Sermão de St. Antônio aos Peixes.** BD, Biblioteca Digital, Coleção: Clássicos da Literatura Portuguesa, Porto Editora.

VILCHES, Lorenzo. **Teoria de la imagen periodistica.** Barcelona: Paidós, 1997.

VIZENTINI, Paulo Fagundes. **A crise dos anos 20: conflitos e transição.** Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS, 1992.

VOVELLE, Michel. **Imagens e imaginário na História: fantasmas e certezas nas mentalidades desde a Idade Média até o século XX.** São Paulo: Ática, 1997.

WARBURG, Aby. **A renovação da Antiguidade pagã: contribuições científico-culturais para a história do Renascimento europeu.** Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

ZOLA, Émile. **Germinal.** Paris, Fasquelle, 1959.

_____. **Le Ventre de Paris.** Paris: Le Livre de Poche, 1997.

ARTIGOS CIENTÍFICOS

ALBERA, François. Félix Vallotton, cinématique de la gravure. In: 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, nº 62, décembre 2010. Disponível em: https://1895.revues.org/3801 Acesso em: 09/07/2015.

ALVES, Giovanni. A batalha de Carlitos: trabalho e estranhamento em Tempos Modernos, de Charles Chaplin. In: **ArtCultura**, Uberlândia, v.7, nº 10, jan.-jun. 2005. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF%2010/2_alves.pdf Acesso em: 23/05/2015.

ARAÚJO, Rafael de Paula Aguiar. O horror à guerra: uma análise a partir de Käthe Kollwitz e Goya. In: **Ponto-e-Vírgula, revista de Ciências Sociais**, nº 6, 2009. Disponível em: http://revistas.pucsp.br/index.php/pontoevirgula/article/viewFile/14022/10335 Acesso em: 12/09/2014.

BATALHA, Cláudio H. M. Identidade da Classe Operária no Brasil (1880-1920): Atipicidade ou Legitimidade?. In: **Revista Brasileira de História.** São Paulo: v.12, n.23/24, set./ago.1992.

BARTZ, Frederico Duarte. Partido Comunista do Brazil (1919): lutas divergências e esquecimentos. In: **Aedos: Revista do Corpo Discente do Programa de Pós-Graduação em História da UFRGS.** Porto Alegre: v.2, n.4. pp. 318-330, nov. 2009. Disponível em: http://www.seer.ufrgs.br/aedos/article/view/10936 Acesso em: 17/04/2014.

BEYSSAT, Claire Dupin de. Henri-Gabriel Ibels (1867-1936). Un promeneur engagé. In: MÉNEUX, Catherine ; PERNOUD, Emmanuel ; WAT, Pierre (orgs.). **Actes de la Journée d'études Actualité de la recherche en XIXème siècle.** Janvier 2014. Disponível em: http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/2-Dupin-Ibels(1).pdf Acesso em: 05/11/2015.

BOUCHARD, Anne-Marie. Les midinettes révolutionnaires: prostitution et Grand soir dans la presse subversive, 1890-1910. In: **Médias 19, Entre l'image et le texte***,* Presse, prostitution, bas-fonds (1930-1930). 29.05.2013 Disponível em: http://www.medias19.org/index.php?id=13389 Acesso em: 08/06/2014.

CAMARGO, Dayse de. Bestiário da Autoridade: representação iconográfica do periódico anarquistas A Plebe. In: **Domínios da Imagem.** n.2, ano VI, maio 2013. Disponível em: http://www.uel.br/revistas/dominiosdaimagem/index.php/dominios/article/view/210 Aceso em: 19/09/2015.

CASAQUI, Vander; HOFF, Tânia. Imagens do trabalho nos séculos XX e XXI: movimentos do sentido nas representações do corpo associadas à esfera produtiva. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, nº 20, dezembro de 2010. Disponível em: http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/4716/3281 Acesso em: 23/09/2015

DOIZY, Guilhaume. **Quel avenir pour le dessin de presse ?** Texte de la conférence donnée le 26 septembre 2008 à la BPI. Disponível em : http://editionsdelabibliotheque.bpi.fr/livre/?GCOI=84240100382470&fa=complements Acesso em: 14/03/2015.

DUCHESNE, Sophie; SCHERRER, Vanessa. L'identité politique comme force de conflictualisation et de hiérarchisation des appartenances sociales: justification théorique d'une définition empirique. In: **Identité(s), Actes du Colloque de la MSHS de Poitiers**, Presses Universitaires de Rennes, 2003. Disponível em: http://spire.sciencespo.fr/hdl:/2441/5l6uh8ogmqildh09giko334q2/resources/sd-scherrer-identite-politique-ch.-2003.pdf Acesso em: 15/05/2014

DUPRAT, Annie. Iconologie historique de la caricature politique en France (du XVI^{ème} au XX^{ème} siècle). In : **Hermès La Revue**, 2001/1, numéro 29. p. 25. Disponível em: http://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2001-1-page-23.htm. Acesso em : 22/06/2015.

FABRIS, Annateresa. Entre a arte e a propaganda: fotografia e fotomontagem na vanguarda soviética. In: **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, Nova Série, vol. 13, n° 1, jan-jun, 2005. Dsponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142005000100004 Acesso em: 25/04/2014.

FERREIRA, Jorge. URSS: mito, utopia e história. In: **Tempo**, Rio de Janeiro, vol. 3, nº 5, 1998, p. 6. Disponível em: http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg5-3.pdf Acesso em: 16/02/2014.

HOBSBAWM, Eric. Sexe, symboles, vêtements et socialisme. In: **Actes de la recherche en sciences sociales.** Vol. 23. Septembre 1978. Sur l'art et littérature. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/arss_0335-5322_1978_num_23_1_2604 Acesso em: 02/06/2013.

KAREPOVS, Dainis. A Nação e a juventude comunista no Brasil. In: **Cadernos AEL**, vol. 17, nº 29, 2010. Disponível em: http://www.al.sp.gov.br/repositorio/bibliotecaDigital/20750_arquivo.pdf Acesso em: 28/07/2014.

KERN, Maria Lúcia Bastos. Tradição e Modernidade: a imagem e a questão da representação. In **Estudos Ibero Americanos.** PUCRS, vol. XXXI, n. 2, dezembro 2005.

KERN, Maria Lúcia Bastos; KAMINSKI, Rosane. Apresentação. As imagens no tempo e os tempos da imagem. In: **História Questões & Debates.** v.6, n.2, 2014. Disponível em: http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs/index.php/historia/article/view/39003 Acesso em: 17/09/2015.

KITAMURA, Elisabeth Kimie. A Mãe de Gorki. A Mediação do Panfleto para a Ação Social. In: **Interdisciplinar.** Ano 5, vol. 10, jan-jun de 2010. Disponível em: http://www.seer.ufs.br/index.php/interdisciplinar/article/view/1254 Acesso em: 06/10/2013.

KONRAD, George Alceno. A Historiografia do trabalho no Rio Grande do Sul. In: In: **AEDOS,** Revista do Corpo Discente do PPG-História da UFRGS, Porto Alegre, v. 7., nº 17, dezembro 2015, pp. 342-364. Disponível em: http://seer.ufrgs.br/index.php/aedos/article/view/61040 Acesso em: 20/10/2015.

LEFÉBURE, Pierre. Marc Blondel entre grotesque et allégorie dans le dessin de presse. In : **Sociétés et Représentations.** n.10, 2002/02. Disponível em : https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2000-2-page-353.htm Acesso em: 26/03/2013.

MARTIN, Isabelle Saint. La caricature anticléricale sous la IIIe République. In: **Archives de sciences sociales des religions**, avril-juin 2006. Disponível em: https://assr.revues.org/3442 Acesso em: 13/04/2014.

MÉNEUX, Catherine, PERNOUD, Emmanuel, WAT, Pierre (orgs.). **Actes de la Journée d'études Actualité de la recherche en XIXème siècle.** Janvier 2014.

Disponível em: http://hicsa.univ-paris1.fr/documents/file/2-Dupin-Ibels(1).pdf Acesso em: 16/12/2015.

MONTEIRO, Charles; SCHIAVINATO, Charles. A importância do olhar. In: **ArtCultura**, Uberlância, v.10, n.16, jan-jun. 2008. Disponível em: http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/3746 Acesso em: 05/10/2015.

MORAES, João Quartim de. Apresentação: o socialismo francês em 1900: o grande debate entre Jean-Jaurès e Jules Guesde. In: **Crítica Marxista**, São Paulo, Ed. Revan, vol. 1, nº 24, 2007. Disponível em: http://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/documento8documento1.pdf Acesso em: 22/11/2015.

NACIF, Maria Cristina Volpi. A aparência vestida; estudo da influência do dandismo no vestuário masculino da *Belle Époque* carioca. In: **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**, São Paulo, julho 2011. Disponível em: http://www.snh2011.anpuh.org/resources/anais/14/1299617775_ARQUIVO_Aaparenciavestida_semimagens.pdf Acesso em: 11/07/2015.

PARANHOS, Kátia Rodrigues. Formação operária: arte de ligar política e cultura. In: **Educação e Sociedade**, Campinas, vol. 26, nº 90, Jan-Abr. 2005. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/es/v26n90/a12v2690.pdf Acesso em: 29/11/2013.

PEREIRA, Lawrence Flores. O cômico: comentários sobre as concepções de Propp, Freud e Bergson. In: **Letras de Hoje**, Porto Alegre, v. 32., nº 3, setembro 1997. Disponível em: http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/15280 Acesso em: 18/02/2015.

PEIXOTO, Maitê. A fotografia na imprensa operária: breve análise da série fotográfica sobre a greve de 1917 publicada nas páginas do jornal *A Plebe.* In: **Anais do II Encontro História, Imagem e Cultura Visual**, Porto Alegre, 2013.

PIGENET, Michel; ROBERT, Jean-Louis. Travailleurs, syndiqués et syndicats dans les dessins de la Voix du Peuple (1900-1914). In: **Sociétés et Représentations.** n.10, 2002/02. Disponível em : https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2000-2-page-309.htm Acesso em: 24/03/2013.

POLLAK, Michael. Memória e identidade social. In: **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, 1992. Disponível em: http://www.pgedf.ufpr.br/downloads/Artigos%20PS%20Mest%202014/Andre%20Capraro/memoria_e_identidade_social.pdf Acesso em: 19/07/2013.

PRESTES, Anita Leocádia. 70 anos da Aliança Nacional Libertadora (ANL). In: **Estudos Ibero-Americanos,** PUCRS, Porto Alegre, v. 31, nº 1, pp. 101-120. Disponível em: http://www.dhnet.org.br/memoria/1935/a_pdf/anita_leocadia_70_anos_anl.pdf Acesso em: 16/10/2015.

SANTANA, Márcio Santos de. A juventude comunista na construção da legitimidade política. In: **Anais do XX Encontro Regional de História, história e liberdade**, ANPUH-SP, UNESP-Franca, 06 a 10.12.2010. Disponível em: http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XX%20Encontro/PDF/Autores%20e%20Artigos/M%E1rcio%20Santos%20de%20Santana.pdf Acesso em: 11/02/2015.

SEIXAS, Jacy Alves de. **L'oubli de l'anarchisme au Brésil: la problématique de la (re) construction de l'identité ouvrière.** In: L'Homme et la Société. nº 130, 1998. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/homso_0018-4306_1998_num_130_4_2978 Acesso em: 15/06/2013.

SOUZA, Fábio da Silva. Dos e Para os Operários: Questões metodológicas de pesquisa em jornais comunistas (El Manchete e A Classe Operária). In: **Revista de História Comparada**, Dossiê América Latina: Identidades. Rio de Janeiro, vol. 6, n.2, dez. 2012. Disponível em: http://www.hcomparada.historia.ufrj.br/revistahc/artigos/volume006_Num002_artigo003.pdf Acesso em: 22/02/2014.

TARTAKOWSKY, Danielle. Les traditions identitaires du mouvement ouvrier français. In: **Historiens & Géographes,** Revue de l'Association des Professeurs d'Histoire et de Géographie. nº 350, séminaire du 09 octobre 1995.

THOMPSON, Richard. Rhétoriques et Révolution : Paul Signac et l'anarchisme dans les années 1890. In : **Arts et Sociétés.** n. 35, 09 décembre 2010. Disponível em: http://www.artsetsocietes.org/f/f-thomson2.html Acesso em: 10/08/2014.

TILLIER, Bertrand. Du caricatural au XXe siècle. In: **Perspective.** n. 4, 2009. Disponível em: https://perspective.revues.org/1266 Acesso em: 30/09/2015.

WERNER, Michael; ZIMMERMANN, Bénédicte. Penser l'histoire croisée: entre empirie et réflexibilité. In: Annales. Histoire, Sciences Sociales, 58e année, 2003/1. Disponível em: https://www.cairn.info/revue-annales-2003-1-page-7.htm Acesso em: 07/11/2015.

TESES E DISSERTAÇÕES

ANDRADE, Carlos Eduardo Frankiw de. **Blásfemos e sonhadores: Ideologia, utopia e sociabilidades nas Campanhas anarquistas de A Lanterna (1909-1916).** São Paulo: USP, 2009. (Dissertação de Mestrado em História Social).

BATISTA, Stephanie Dahn. **O corpo falante: as inscrições discursivas do corpo na pintura acadêmica brasileira do século XIX.** Curitiba, Universidade Federal do Paraná, 2011. p. 202. (Tese de doutorado em História).

COSTA, Adailton Pires. **A História dos Direitos Trabalhistas vista a partir de baixo (a luta por direitos (e leis) dos trabalhadores em hotéis, restaurantes,**

cafés e bares no Rio de Janeiro da1ª República (DF, 1917-18). Programa de Pós Graduação em Direito da Universidade Federal de Santa Catarina: Florianópolis, 2013. (Dissertação de Mestrado).

DARDEL, Aline. **Catalogue des dessins et publications illustrées du journal Anarchiste « Les Temps Nouveaux », 1985-1914.** Paris : Université Paris IV, 1980. (Tese de doutorado em História da Arte).

ELIAS, Frederico Reis. **A mímica do rosto na arte: a sua importância na representação e interpretação artística.** Universidade de Lisboa, 2014. (Dissertação de mestrado em Anatomia Artística). Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/18161/2/ULFBA_TES805.pdf

FERNANDES, Fernanda Moreto. **Levando a sério a palhaçada: um estudo da natureza ambivalente do riso.** Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2012. (Dissertação de Mestrado em Antropologia Social).

KAREPOVS, Dainis. **A esquerda e o parlamento no Brasil: o Bloco Operário e Camponês (1924-1930).** São Paulo: USP, 2001. (Tese de doutorado em História).

KHOURY, Iara Maria Aun. **Edgard Leuenroth: uma voz libertária; imprensa, memória e militância anarco-sindicalista.** São Paulo: USP, 1988. (Tese de doutorado em Sociologia).

POLETTO, Caroline. Tão **Perto ou Tan Lejos? Caricaturas e Contos na Imprensa Libertária e Anticlerical de Porto Alegre e Buenos Aires (1897-1916).** São Leopoldo, Unisinos, 2011. (dissertação de mestrado em História).

SILVA, Rodrigo Rosa da. **Imprimindo a Resistência: A Imprensa Anarquista e a Repressão Política em São Paulo (1930-1945).** Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas: Campinas, São Paulo, 2005. (Dissertação de Mestrado).

ZIECH, Kristin Ann. **Goya and the grotesque: a study of themes of witchcraft and monstrous bodies.** University of Missouri-Kansas City, Kansas City, Missouri. 2012. (Dissertação de mestrado em História da Arte). p. 67. Disponível em: https://mospace.umsystem.edu/xmlui/bitstream/handle/10355/14492/ZiechGoyGroStu.pdf?sequence=1

DOCUMENTOS

ALBERA, François. Félix Vallotton, cinématique de la gravure. In: 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, nº 62, décembre 2010. Disponível em: https://1895.revues.org/3801

CANELLAS, Antonio Bernardo. **Relatório da delegacia à Rússia.** Rio de Janeiro: s.e., 1923.

CATALOGUE Les Années Cubistes, Collections du Centre Georges Pompidou, Musée national de l'art moderne et du Musée d'art moderne de Lille Métropole, 18 mars – 18 juillet 1999. Dossier de Presse: Centre Georges Pompidou. 05.02.1999. https://www.centrepompidou.fr/media/document/f4/5c/f45c98efb5c4adb3b0edf71526edd37f/normal.pdf

FÉLIX Vallotton illustrateur. **Catalogue raisonné en ligne, ouvrage critique**, Fondation Félix Vallotton et L'Institut Suisse pour l'étude de l'art (SIK-ISEA). Destinée à l'exposition prévue par le Musée cantonal de beaux-arts de Lausanne. 2015. Disponível em: http://data.over-blog-kiwi.com/0/94/72/48/20151015/ob_93ebb5_fe-lix-vallotton-illustrateur.pdf

INTERVENÇÃO de. Astrojildo Pereira ao prefácio de Silvio Romero em Obras Completas de Tobias Barreto. **Arquivo Astrojildo Pereira.** Centro de Documentação e Memória da UNESP.

S.A. CAMARADES. In: JAURÈS, Jean. Patriotisme et Internationalisme au bureau du Socialiste et Internationalisme, discours de Jean Jaurès précédé du Manifeste du Conseil national du Parti Ouvrier. Paris, 1895. Disponível em: https://fr.wikisource.org/w/index.php?title=Spécial:Livre&bookcmd=download&collection_id=3cc73b3c1b665a8fa5b807c8b908e2d9e5019de4&writer=rdf2latex&return_to=Patriotisme+et+internationalisme

DOCUMENTÁRIOS

STORIA d'Italia del XX secolo. **L'Italia in Guerra.** Il giornale, Dvdteca Storica. Regia di: Folco Quilici. Instituto Luce S.p.A. Durata: 54'.

JORNAIS

A CLASSE OPERÁRIA, Rio de Janeiro, 1925 a 1940.

A LANTERNA, São Paulo, 1911 a 1935.

A NAÇÃO, Rio de Janeiro, 1927.

A PLEBE, São Paulo, 1918 a 1949.

O COSMOPOLITA, Rio de Janeiro, 1916 a 1918.

VOZ COSMOPOLITA, Rio de Janeiro, 1922 a 1933.

ALMANACH LE PÈRE PEINARD, Paris, 1894 a 1898.

L’ASSIETTE AU BEURRE, Paris, 1901 a 1911.

LES TEMPS NOUVEAUX, Paris, 1903 a 1914.

LA VOIX DU PEUPLE, Paris, 1907 a 1913.

LA BARRICADE, Paris, 1910 a 1913.

LA BATAILLE SYNDICALISTE, Paris, 1912 a 1915.

LA BATAILLE, Paris, 1915 a 1918.

APÊNDICE A – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *A Lanterna*.

A LANTERNA: Folha anticlerical e de combate		
DATA	**NÚMERO**	**PÁGINA**
HBN		
01/01/1910	12	01/01
08/01/1910	13	01/01/01/03
15/01/1910	14	01/02
22/01/1910	15	01/02/02
29/01/1910	16	01/01
05/02/1910	17	01
12/02/1910	18	01
19/02/1910	19	01
26/02/1910	20	01
05/03/1910	21	01
12/03/1910	22	01
19/03/1910	23	01/01/01
26/03/1910	24	01
02/04/1910	25	01
09/04/1910	26	01
16/04/1910	27	01/02/03
23/04/1910	28	01
30/04/1910	29	01/03
07/05/1910	30	01
14/05/1910	31	01
21/05/1910	32	01/02/02
28/05/1910	33	02
04/06/1910	34	01
11/06/1910	35	01
18/06/1910	36	01/01
25/06/1910	37	01/02
02/07/1910	38	01
09/07/1910	39	01
16/07/1910	40	01/03
23/07/1910	41	01
30/07/1910	42	01
06/08/1910	43	01
13/08/1910	44	01
20/08/1910	45	01
27/08/1910	47A	01
03/09/1910	47B	01
10/09/1910	48	01
17/09/1910	49	01
24/09/1910	50	01/02
01/10/1910	51	01
08/10/1910	52	01

13/10/1910	53	01/03
22/10/1910	54	01/02/03/03
29/10/1910	55	01/02
05/11/1910	56	-
12/11/1910	57	01/02
17/11/1910	58	02
26/11/1910	59	01
03/12/1910	60	01
10/12/1910	61	01
17/12/1910	62	01
24/12/1910	63	01/02
31/12/1910	64	01
07/01/1911	65	01
14/01/1911	66	01
21/01/1911	67	01
28/01/1911	68	01/02
04/02/1911	69	01
11/02/1911	70	01
15/02/1911	71	-
16/02/1911	72	-
18/02/1911	73	02
21/02/1911	74	-
25/02/1911	75	-
04/03/1911	76	01
11/03/1911	77	01
17/03/1911	78	-
24/03/1911	79	-
01/04/1911	80	01
08/04/1911	81	01
14/04/1911	82	01
22/04/1911	83	01
29/04/1911	84	02
06/05/1911	85	01
13/05/1911	86	01
10/06/1911	90	01
17/06/1911	91	01
24/06/1911	92	01
01/07/1911	93	01
03/07/1911	94	01
15/07/1911	95	01/01
22/07/1911	96	01
29/07/1911	97	01
05/08/1911	98	01
12/08/1911	99	01
19/08/1911	100	01
29/08/1911	101	01
02/09/1911	102	01

09/09/1911	103	01
16/09/1911	104	01
23/09/1911	105	01
30/09/1911	106	01
08/10/1911	107	01
13/10/1911	108	01/07
21/10/1911	109	01
28/10/1911	110	01
24/11/1911	111	01/02
11/11/1911	112	01
18/11/1911	113	01
25/11/1911	114	01
02/12/1911	115	01
09/12/1911	116	01
15/12/1911	117	01
23/12/1911	118	01
30/12/1911	119	-
06/01/1912	120	01
13/01/1912	121	-
20/01/1912	122	01
27/01/1912	123	-
03/02/1912	124	01
10/02/1912	125	-
17/02/1912	126	03
24/02/1912	127	01
02/03/1912	128	01
09/03/1912	129	01
18/03/1912	130	01
23/03/1912	131	01
30/03/1912	132	01
05/04/1912	133	01
19/04/1912	134	01
20/04/1912	135	01
27/04/1912	136	01
06/05/1912	137	01
11/05/1912	138	01
18/05/1912	139	01
25/05/1912	140	01
01/06/1912	141	01
CEDEM		
09.06.1912	142	01
HBN		
15/06/1912	143	01
22/06/1912	144	01
29/06/1912	145	01
06/07/1912	146	01
13/07/1912	147	01

20/07/1912	148	01
27/07/1912	149	01
03/08/1912	150	01
10/08/1912	151	01
17/08/1912	152	01
24/08/1912	153	01/02
31/08/1912	154	01
07/09/1912	155	01
14/09/1912	156	01
21/09/1912	157	01
28/09/1912	158	01
05/10/1912	159	01
12/10/1912	160	01/01
19/10/1912	161	01
26/10/1912	162	01
02/11/1912	163	01
09/11/1912	164	01
16/11/1912	165	01
23/11/1912	166	01
30/11/1912	167	01
07/12/1912	168	01
14/12/1912	169	01
CEDEM		
21.12.1912	170	01
HBN		
28/12/1912	171	01
04/01/1913	172	01
11/01/1913	173	01
18/01/1913	174	01
25/01/1913	175	01
01/02/1913	176	01
08/02/1913	177	01
15/02/1913	178	01
22/02/1913	179	01
01/03/1913	180	01/02
CEDEM		
08.03.1913	181	01
HBN		
15/03/1913	182	01
22/03/1913	183	01
29/03/1913	184	01
05/04/1913	185	01
12/04/1913	186	01
19/04/1913	187	01
26/04/1913	188	01
01/05/1913	189	01
16/05/1913	190	01

17/05/1913	191	01
24/05/1913	192	01
31/05/1913	193	01
07/06/1913	194	01
14/06/1913	195	01
21/06/1913	196	01
26/06/1913	197	01
05/07/1913	198	01
12/07/1913	199	01
19/07/1913	200	01
26/07/1913	201	01
02/08/1913	202	01
09/08/1913	203	01
16/08/1913	204	01
23/08/1913	205	01
30/08/1913	206	01
06/09/1913	207	01
19/09/1913	208	01
20/09/1913	209	01
27/09/1913	210	01
04/10/1913	211	01
11/10/1913	212	01
18/10/1913	213	01
CEDEM		
25.10.1913	214	-
HBN		
01/11/1913	215	-
08/11/1913	216	01
15/11/1913	217	01
22/11/1913	218	01
29/11/1913	219	01
06/12/1913	220	01
13/12/1913	221	01
20/12/1913	222	01
27/12/1913	223	-
03/01/1914	224	01
10/01/1914	225	01
17/01/1914	226	01
24/01/1914	227	01
31/01/1914	228	01
07/02/1914	229	-
14/02/1914	230	01
21/02/1914	231	-
28/02/1914	232	-
07/03/1914	233	01
14/03/1914	234	01
21/03/1914	235	01

28/03/1914	236	01
04/04/1914	237	01
11/04/1914	238	-
18/04/1914	239	-
25/04/1914	240	01
01/05/1914	241	01/01
09/05/1914	242	-
16/05/1914	243	-
CEDEM		
18.05.1914	243	-
HBN		
23/05/1914	244	01
30/05/1914	245	01
06/06/1914	246	01
18/06/1914	247	01
20/06/1914	248	01
27/06/1914	249	01
04/07/1914	250	01
11/07/1914	251	02
18/07/1914	252	-
25/07/1914	253	-
02/08/1914	254	01
08/08/1914	255	01
15/08/1914	256	-
CEDEM		
22.08.1914	257	-
29.08.1914	258	01
05.09.1914	259	-
12.09.1914	260	03
19.09.1914	261	02
26.09.1914	262	-
03.10.1914	263	-
HBN		
10/10/1914	264	01
17/10/1914	265	-
24/10/1914	266	-
07/11/1914	267	-
21/11/1914	268	-
05/12/1914	269	-
19/12/1914	270	-
22/01/1915	271	-
16/01/1915	272	-
30/01/1915	273	-
13/02/1915	274	-
27/02/1915	295	-
13/03/1915	276	-
27/03/1915	277	-

10/04/1915	278	-
01/05/1915	279	01
15/05/1915	280	01
10/07/1915	281	-
14/08/1915	282	-
11/09/1915	283	01
29/01/1916	284	01
12/02/1916	285	01
26/02/1916	286	01
25/03/1916	287	01
CEDEM		
15.04.1916	288	01
01.05.1916	289	04
HBN		
22/07/1916	290	01/03
02/09/1916	291	01
28/10/1916	292	01
19/11/1916	293	01
CEDEM		
13.07.1933	354	01/04
20.07.1933	355	01/03/04
27.07.1933	356	01/04
03.08.1933	357	01
10.08.1933	358	01/03/04/04
17.08.1933	359	01/04
31.08.1933	360	01/04
14.09.1933	361	01/04
28.09.1933	362	01/04
12.10.1933	363	-
26.10.1933	364	01/04
09.11.1933	365	01/04
21.11.1933	-	01
23.11.1933	366	03
07.12.1933	367	01/04/04
21.12.1933	368	01
04.01.1934	369	01/03/04
18.01.1934	370	01/04
01.02.1934	371	01
22.02.1934	372	01/04
08.03.1934	373	01
22.03.1934	374	01/04
05.04.1934	375	01/04
19.04.1934	376	01/04
17.05.1934	377	01/04
31.05.1934	378	01
14.06.1934	379	01
28.06.1934	380	01/03

12.07.1934	381	01/02/03/04
26.07.1934	382	03
09.08.1934	383	01/02/03
23.08.1934	384	01
06.09.1934	385	01/03/04
20.09.1934	386	01/02/03/04
26.01.1935	387	01/02/03
09.02.1935	388	01/04
23.02.1935	389	01/03/04
09.03.1935	390	01/04
23.03.1935	391	01/04
06.04.1935	392	01/04/04
20.04.1935	393	01/03/04
04.05.1935	394	01/04
08.05.1935	395	01
01.06.1935	396	01/04
15.06.1935	397	01
13.07.1935	398	01/04
10.08.1935	399	01/04
05.10.1935	401	01/04
02.11.1935	402	04

APÊNDICE B – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *A Plebe*.

A PLEBE				
FASE	**ANO**	**DATA**	**NÚMERO**	**PÁGINA**
CEDEM				
01	01	27.01.1917	54	01
01	01	09.06.1917	01	01
01	01	16.06.1917	02	01
01	01	23.06.1917	03	01/01
01	01	30.06.1917	04	01
01	01	09.07.1917	05	01
01	01	21.07.1917	06	-
01	01	28.07.1917	07	01
01	01	04.08.1917	08	01
01	01	11.08.1917	09	01
01	01	18.08.1917	10	01
01	01	25.08.1917	11	-
01	01	01.09.1917	12	01
01	01	08.09.1917	13	01
01	01	22.09.1917	14	01
01	01	30.09.1917	15	-
01	01	07.10.1917	16	-
01	01	14.10.1917	17	01/03
01	01	21.10.1917	18	-
01	01	30.10.1917	19	-
01	01	15.09.1917	suplemento	-
01	02	29.03.1919	06	-
01	02	05.04.1919	07	01
01	02	12.04.1919	08	01
01	02	19.04.1919	09	-
01	02	26.04.1919	10	01
01	02	24.05.1919	14	01
01	02	14.06.1919	17	-
01	03	05.07.1919	20	01
01	03	19.07.1919	22	01
01	03	31.10.1919	42	02
01	03	22.11.1919	número extraordinário	-
01	04	29.11.1919	44	-
01	04	28.02.1920	54	-
01	04	13.03.1920	56	01/01
01	04	20.03.1920	57	-
01	04	24.04.1920	62	-
01	04	05.1920	64	-
01	04	07.08.1920	76	-
01	05	26.03.1921	110	-

01	05	02.04.1921	111	-
01	05	09.04.1921	112	-
01	05	16.04.1921	113	-
01	05	23.04.1921	114	-
01	05	30.04.1921	115	-
01	05	06.05.1921	116	-
01	05	14.05.1921	117	01
01	05	21.05.1921	118	01/02
01	05	28.05.1921	119	01
01	05	11.06.1921	121	-
01	05	18.06.1921	122	-
01	05	25.06.1921	123	-
01	05	30.07.1921	124	-
01	05	15.10.1921	125	-
01	05	05.11.1921	126	-
01	05	18.03.1922	177	01
01	05	07.10.1922	192	-
01		01.05.1924	suplemento	01
01	02	12.02.1927	245	01
01		19.11.1932	01	01/02
01		26.11.1932	02	01/04
01		03.12.1932	03	01/04
01		17.12.1932	04	01
01		24.06.1933	30	04/04
01		22.07.1933	34	01/03
01		05.08.1933	36	01
01		12.08.1933	37	01
01		26.08.1933	38	01/04
01		09.09.1933	39	01
01		16.09.1933	40	01/01
01		23.09.1933	41	01
01		30.09.1933	42	01
01		07.10.1933	43	01
01		14.10.1933	44	01
01		21.10.1933	45	01
01		04.11.1933	46	01
01		02.12.1933	48	01
01		16.12.1933	50	01
01		27.01.1934	54	01
01		10.02.1934	55	01
01		17.02.1934	56	01
01		03.03.1934	57	01
01		17.03.1934	58	01
01		31.03.1934	59	01
01		28.04.1934	61	01/04/05/05/06/08
01		12.05.1934	62	01/04
01		26.05.1934	63	01

01		09.06.1934	64	01/04
01		23.06.1934	65	01/04
01		07.07.1934	66	01/04
01		04.08.1934	68	01/04
01		01.09.1934	70	01/04
01		15.09.1934	71	01/01
01		29.09.1934	72	01
01		13.10.1934	73	01
01		27.10.1934	74	04
01		10.11.1934	75	01/04
01		24.11.1934	76	01/01
01		03.12.1934	77	04
01		16.03.1935	84	01
01		31.03.1934	85	04
01		23/06/1934	-	01
01		01.08.1935	399	01
01		13.04.1935	86	02
01		27.04.1935	87	01
01		25.05.1935	89	01
01		08.06.1935	90	04
01		22.06.1935	91	04
01	30	01.05.1947	01	01/01/03/03/04/04/05/07
01		25.06.1947	02	01/04
01		01.07.1947	03	01/02/02/03/04
01		15.07.1947	04	01/03/04/04
01		15.08.1947	06	02/04
01	31	15.09.1947	08	01/04
01	31	01.10.1947	09	01/04
01	31	21.02.1948	13	04
01	33	24.10.1949	25	04

APÊNDICE C – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *O Cosmopolita*.

O COSMOPOLITA Órgão dos empregados em hotéis, restaurantes, cafés, bares e classes congêneres		
DATA	**NÚMERO**	**PÁGINA**
28.10.1916	01	-
20.11.1916	02	-
01.12.1916	03	-
15.12.1916	04	-
01.01.1917	05	-
15.01.1917	06	-
01.02.1917	07	-
07.03.1917	08	-
01.05.1917	09	01/cabeçalho
15.05.1917	10	-
01.06.1917	11	-
15.06.1917	12	-
01.07.1917	13	-
15.07.1917	14	01
15.08.1917	15	01
01.09.1917	16	-
15.09.1917	17	-
01.10.1917	18	-
15.10.1917	19	-
01.11.1917	20	-
15.11.1917	21	-
01.12.1917	22	01
15.12.1917	23	01
01.01.1918	24	03
15.01.1918	25	-
01.02.1918	26	01
15.02.1918	27	-
01.03.1918	28	01
25.03.1918	29	01
23.04.1918	30	-
01.05.1918	31	01
22.05.1918	32	-
15.06.1918	33	-
06.07.1918	34	01
13.07.1918	35	-
20.07.1918	36	-
27.07.1918	37	-
03.08.1918	38	-
10.08.1918	39	-

APÊNDICE D – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *Voz Cosmopolita*.

VOZ COSMOPOLITA Órgão dos empregados em hotéis, restaurantes, cafés, bares e classes congêneres		
DATA	**NÚMERO**	**PÁGINA**
01.01.1922	01	01
15.01.1922	02	Cabeçalho
01.02.1922	03	-
18.02.1922	04	-
04.03.1922	05	-
01.04.1922	07	-
15.04.1922	08	-
15.06.1922	12	-
01.07.1922	13	-
15.07.1922	14	-
01.02.1923	15	Cabeçalho
15.02.1923	16	-
20.03.1923	18	-
15.06.1923	24	-
31.07.1923	27	-
15.08.1923	28	-
15.10.1923	32	-
01.12.1923	35	-
15.12.1923	36	-
01.03.1924	41	-
01.06.1924	47	-
15.01.1925	50	-
01.02.1925	51	-
15.02.1925	52	-
01.03.1925	53	-
15.03.1925	54	-
01.04.1925	55	-
15.04.1925	56	-
01.05.1925	57	-
15.05.1925	58	-
01.06.1925	59	-
15.06.1925	60	-
01.07.1925	61	-
15.07.1925	62	-
15.08.1925	63	-
05.09.1925	64	-
19.09.1925	65	-
03.10.1925	66	-
20.10.1925	67	-
04.11.1925	68	-

19.11.1925	69	-
15.12.1925	71	-
01.01.1926	72	-
19.01.1926	73	-
06.02.1926	74	-
22.02.1926	75	-
01.03.1926	76	-
15.03.1926	77	-
01.04.1926	78	-
15.04.1926	79	-
01.05.1926	80	-
15.05.1926	81	-
01.06.1926	82	-
15.06.1926	83	-
01.07.1926	84	-
10.07.1926	85	-
15.07.1926	suplemento	-
31.07.1926	86	01
20.08.1926	87	-
04.09.1926	88	-
15.09.1926	89	01/01/02/03
01.10.1926	90	-
15.10.1926	91	-
01.11.1926	92	-
15.11.1926	93	-
01.12.1926	94	-
15.12.1926	95	-
01.01.1927	96	-
15.01.1927	97	-
05.02.1927	98	-
18.03.1927	101	-
01.05.1928	127	01
01.06.1933	194	-

APÊNDICE E – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *A Classe Operária*.

A CLASSE OPERÁRIA Jornal de trabalhadores, feito por trabalhadores, para trabalhadores		
DATA	**NÚMERO**	**PÁGINA**
HBN		
30/05/1925	05	04
13/06/1925	07	01/04
27/06/1925	09	04
04/07/1925	10	05/08
CEDEM		
01.05.1928	01	01
05.05.1928	02	-
12.05.1928	03	-
19.05.1928	04	-
06.07.1929	63	01
20.07.1929	65	-
15.02.1930	85	cabeçalho
22.02.1930	86	-
17.04.1930	89	-
03.07.1930	92	-
19.07.1930	93	-
28.07.1930	94	cabeçalho
27.08.1930	97	-
10.11.1931	07	01
15.12.1931	132	-
00.11.1932	145	cabeçalho
01.08.1934	164	cabeçalho/02/08
23.08.1934	167	-
01.09.1934	01 boletim	cabeçalho
12.09.1934	169	02/03
03.10.1934	170	-
11.03.1935	174	-
16.03.1935	175	-
23.03.1935	176	-
10.04.1935	178	-
01.05.1935	180	cabeçalho/11/16
20.06.1935	184	01
00.09.1935	189	cabeçalho
19.10.1935	192	07
25.12.1935	196	-
00.02.1936	-	-
00.04.1936	194	03/03
00.04.1936	199	-
00.07.1936	196	05
00.08.1936	197	-

00.10.1936	201	-
00.11.1936	198	-
05.12.1936	205	04
27.12.1936	206	01
10.01.1937	207	-
00.02.1937	199	-
02.02.1937	208	01/01
16.02.1937	209	-
00.03.1937	200	-
16.03.1937	211	01
00.06.1937	305	-
00.08.1937	206	-
00.11.1937	207	-
00.01.1938	208	-
00.02.1938	209	-
00.03.1938	210	-
15.03.1938	214	01
00.04.1938	207	-
00.07.1938	215	-
07.09.1939	217	01/02/04/04
26.10.1939	218	-
01.03.1940	219	01

APÊNDICE F – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *A Nação*.

A NAÇÃO		
DATA	**NÚMERO**	**PÁGINA**
03.01.1927	270	cabeçalho
04.01.1927	271	01
05.01.1927	272	01/06
06.01.1927	273	01/05
07.01.1927	274	01
08.01.1927	275	01/01
10.01.1927	276	01/01
11.01.1927	277	01
12.01.1927	278	01
13.01.1927	279	01
14.01.1927	280	01
15.01.1927	281	01
17.01.1927	282	01
18.01.1927	283	01
19.01.1927	284	01/06
20.01.1927	285	01
21.01.1927	286	01
22.01.1927	287	01
24.01.1927	288	-
25.01.1927	289	01
26.01.1927	290	-
27.01.1927	291	-
28.01.1927	292	-
29.01.1927	293	06
31.01.1927	294	01
01.02.1927	295	-
02.02.1927	296	01
03.02.1927	297	01/01
04.02.1927	298	01
05.02.1927	299	01
07.02.1927	300	-
03.02.1927	301	01/01
09.02.1927	302	-
10.02.1927	303	-
11.02.1927	304	-
12.02.1927	305	01
14.02.1927	306	01
15.02.1927	307	-
16.02.1927	308	-
17.02.1927	309	-
18.02.1927	310	01
19.02.1927	311	-

21.02.1927	312	01
22.02.1927	313	01
23.02.1927	314	01
24.02.1927	315	-
25.02.1927	316	01
26.02.1927	317	-
02.03.1927	318	-
03.03.1927	319	-
04.03.1927	320	-
05.03.1927	321	-
07.03.1927	322	-
08.03.1927	323	-
09.03.1927	324	-
10.03.1927	325	01
11.03.1927	326	-
12.03.1927	327	-
14.03.1927	328	01/01/04
15.03.1927	329	01
16.03.1927	330	-
17.03.1927	331	-
18.03.1927	332	01/01
19.03.1927	333	-
21.03.1927	334	-
22.03.1927	335	-
23.03.1927	336	-
24.03.1927	337	-
25.03.1927	338	-
26.03.1927	339	01
28.03.1927	340	-
29.03.1927	341	-
30.03.1927	342	-
31.03.1927	343	-
01.04.1927	344	01/01
02.04.1927	345	-
04.04.1927	346	-
05.04.1927	347	01
06.04.1927	348	-
07.04.1927	349	01
08.04.1927	350	-
09.04.1927	351	-
11.04.1927	352	-
12.04.1927	353	-
13.04.1927	354	-
14.04.1927	355	-
16.04.1927	356	01
18.04.1927	357	01
19.04.1927	358	-

20.04.1927	359	-
21.04.1927	360	01/01
22.04.1927	361	-
23.04.1927	362	01
25.04.1927	363	-
26.04.1927	364	-
27.04.1927	365	01
28.04.1927	366	-
29.04.1927	367	-
30.04.1927	368	-
01.05.1927	369	01/03
02.05.1927	370	-
03.05.1927	371	01
04.05.1927	372	-
05.05.1927	373	-
06.05.1927	374	-
07.05.1927	375	-
08.05.1927	376	-
10.05.1927	377	01/01
11.05.1927	378	-
12.05.1927	379	01
13.05.1927	380	01
14.05.1927	381	-
16.05.1927	382	-
17.05.1927	383	-
18.05.1927	384	-
19.05.1927	385	-
20.05.1927	386	01
21.05.1927	387	01
23.05.1927	388	-
24.05.1927	389	-
25.05.1927	390	-
26.05.1927	391	-
27.05.1927	392	-
28.05.1927	393	-
30.05.1927	394	01
31.05.1927	395	01
02.06.1927	397	01
03.06.1927	398	-
04.06.1927	399	01
05.06.1927	400	-
07.06.1927	401	-
08.06.1927	402	-
09.06.1927	403	01
10.06.1927	404	01
11.06.1927	405	01
13.06.1927	406	01

14.06.1927	407	-
15.06.1927	408	-
16.06.1927	409	01/01
17.06.1927	410	01
18.06.1927	411	-
20.06.1927	412	-
21.06.1927	413	-
22.06.1927	414	-
23.06.1927	415	-
24.06.1927	416	01/01
25.06.1927	417	-
27.06.1927	418	04
28.06.1927	419	-
29.06.1927	420	-
30.06.1927	421	01/01
01.07.1927	422	01
02.07.1927	423	01
04.07.1927	424	01
05.07.1927	425	-
06.07.1927	426	-
07.07.1927	427	01
08.07.1927	428	-
09.07.1927	429	01
11.07.1927	430	01/01
12.07.1927	431	01
13.07.1927	432	-
14.07.1927	433	-
15.07.1927	434	-
16.07.1927	435	01
18.07.1927	436	-
19.07.1927	437	01
20.07.1927	438	01
21.07.1927	439	-
22.07.1927	440	04
23.07.1927	441	-
25.07.1927	442	-
26.07.1927	443	-
27.07.1927	444	01/04/04
28.07.1927	445	01
29.07.1927	446	-
30.07.1927	447	-
01.08.1927	448	-
02.08.1927	449	-
03.08.1927	450	-
04.08.1927	451	01/04
05.08.1927	452	01/02
06.08.1927	453	-

08.08.1927	454	-
09.08.1927	455	-
11.08.1927	457	04

APÊNDICE G – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *Almanach le Père Peinard*.

ALMANACH LE PÈRE PEINARD	
BNF	
BNF	PÁGINA
1894	7
1894	9
1894	11
1894	13 (i1)
1894	13 (i2)
1894	15
1894	17
1894	19 (i1)
1894	19 (i2)
1894	21
1894	23
1894	25 (i1)
1894	25 (i2)
1894	27
1894	29 (i1)
1894	29 (i2)
1894	31
1894	32
1894	35
1894	39
1894	45
1894	49
1894	53
1894	56 (i1)
1894	56 (i2)
1896	2
1896	5
1896	6
1896	7
1896	8
1896	9
1896	10
1896	11
1896	12
1896	13
1896	14
1896	15
1896	16
1896	17
1896	20
1896	21
1896	27
1896	33
1896	35
1896	37

1896	42
1896	43
1896	45
1896	46
1896	47
1896	49
1896	55
1896	58
1897	6
1897	10
1897	14
1897	18
1897	24
1897	29
1897	32
1897	33
1897	36
1897	37
1897	38
1897	43
1897	45
1897	47
1897	57
1897	60
1897	65
1898	2
1898	20
1898	21
1898	22
1898	23
1898	27
1898	29
1898	35
1898	38
1898	39
1898	40
1898	41
1898	43
1898	45
1898	50
1898	53
1898	55
1898	59
1898	61

APÊNDICE H – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *L'Assiette au Beurre*.

L'ASSIETTE AU BEURRE		
BNF		
DATA	NÚMERO	PÁGINA
05/09/1901	23	4
1901 /fora de série	-	1
1901 /fora de série	-	2
1901 /fora de série	-	3
1901 /fora de série	-	4-5
1901 /fora de série	-	6
1901 /fora de série	-	7
1901 /fora de série	-	8
1901 /fora de série	-	9
1901 /fora de série	-	10
1901 /fora de série	-	11
1901 /fora de série	-	12
1901 /fora de série	-	13
1901 /fora de série	-	14
1901 /fora de série	-	15
1901 /fora de série	-	16
1901 /fora de série	-	17
1901 /fora de série	-	18-19
1901 /fora de série	-	20
1901 /fora de série	-	21
1901 /fora de série	-	22
1901 /fora de série	-	23
1901 /fora de série	-	24
1901 /fora de série	-	25
1901 /fora de série	-	26
1901 /fora de série	-	27
1901 /fora de série	-	28
1901 /fora de série	-	29
1901 /fora de série	-	30
1901 /fora de série	-	31.1/31.2
1901 /fora de série	-	32
1901 /fora de série	-	33.1/33.2
1901 /fora de série	-	37
1901 /fora de série	-	38
1901 /fora de série	-	40
1901 /fora de série	-	45
1901	1	1
1901	1	4-5
1901	1	6
1901	1	8-9
1901	1	10
1901	1	11
1901	1	12-13
1901	1	14
1901	1	15

1901	1	16-17
1901	1	18
1901	1	19
1901	1	20
1901	4	12-13
1901	11	1
1901	11	6
1901	21	2
11/04/1901	2	7
11/04/1901	2	13
18/04/1901	3	6
02/05/1901	5	1
02/05/1901	5	4-5
02/05/1901	5	7-8
02/05/1901	5	12
09/05/1901	6	4-5
09/05/1901	6	6
09/05/1901	6	9
16/05/1901	7	6
16/05/1901	7	8
16/05/1901	7	10-11
21/05/1901	7 bis	6
23/05/1901	8	2
23/05/1901	8	3
23/05/1901	8	4-5
23/05/1901	8	10-11
30/05/1901	9	2
06/06/1901	10	11
27/06/1901	13	3
27/06/1901	13	7
27/06/1901	13	12
04/07/1901	14	10-11
04/07/1901	14	11
04/07/1901	14	12
11/07/1901	15	10-11
18/07/1901	16	1
18/07/1901	16	2-3
25/07/1901	17	10-11
25/07/1901	17	12
25/07/1901	17	14
01/08/1901	18	8-9
08/08/1901	19	18
05/09/1901	-	2
19/09/1901	-	2
28/09/1901	26	1
28/09/1901	26	2
28/09/1901	26	5
28/09/1901	26	7
28/09/1901	26	10
28/09/1901	26	14
28/09/1901	26	15

28/09/1901	26	16-17
28/09/1901	26	19
26/10/1910	30	14
01/11/1901	31	1
23/11/1901	34	1
23/11/1901	34	5
28/12/1901	39	6
28/12/1901	39	7
28/12/1901	39	12
1902/ fora de série	-	25
11/01/1902	41	3
11/01/1902	41	4
11/01/1902	41	5
11/01/1902	41	6
11/01/1902	41	7
11/01/1902	41	8
11/01/1902	41	9
11/01/1902	41	10
11/01/1902	41	11
26/02/1902	47	2
26/02/1902	47	7
26/02/1902	47	8
26/02/1902	47	9
01/03/1902	48	15
01/03/1902	48	21
01/03/1902	48	35
03/05/1902	57	11
03/05/1902	57	11
03/05/1902	57	14
17/05/1902	59	7
17/05/1902	59	8
17/05/1902	59	14
14/06/1902	63	24
21/06/1902	64	8
21/06/1902	64	12
05/07/1902	66	1
05/07/1902	66	8
09/08/1902	71	8
20/09/1902	77	4
20/09/1902	77	8
11/10/1902	80	12
01/11/1902	83	1
01/11/1902	83	8
20/12/1902	90	5
06/01/1903	93	10
14/02/1903	98	1
06/06/1903	114	6
25/07/1903	121	4.1/4.2
25/07/1903	121	8
25/07/1903	121	14
22/08/1903	125	5

22/08/1903	125	14
19/09/1903	129	13.1/13.2
24/10/1903	134	9
24/10/1903	134	14
31/10/1903	135	7
31/10/1903	135	10
21/11/1903	138	1
21/11/1903	138	4
21/22/1903	138	5
21/11/1903	138	6
21/11/1903	138	9
21/11/1903	138	10
26/12/1903	143	7
30/01/1904	148	10-11
05/03/1904	153	8-9
19/03/1904	155	8-9
19/03/1904	155	15
16/04/1904	159	4
16/04/1904	159	5
16/04/1904	159	6
16/04/1904	159	8-9
11/06/1904	167	3
16/07/1904	172	1
23/07/1904	173	9
13/08/1904	176	2
20/08/1904	177	8-9
20/08/1904	177	14
10/09/1904	180	9
08/10/1904	184	6
19/11/1904	190	7
19/11/1904	190	8
19/11/1904	190	12
03/12/1904	192	2
03/12/1904	192	3
03/12/1904	192	4
03/12/1904	192	7
03/12/1904	192	8
03/12/1904	192	9
03/12/1904	192	10
03/12/1904	192	11
03/12/1904	192	12
03/12/1904	192	17
07/01/1905	197	17
08/04/1905	210	2
22/04/1905	212	7
05/08/1905	227	10
11/11/1905	241	13
18/11/1905	242	4
18/11/1905	242	7
18/11/1905	242	11
18/11/1905	242	13

09/12/1905	245	14
16/12/1905	246	2
20/01/1906	251	13
27/01/1906	252	14
10/02/1906	254	14
10/02/1906	254	15
03/03/1906	257	8
24/03/1906	260	1
24/03/1906	260	23
31/03/1906	261	2
14/04/1906	263	8-9
14/04/1906	263	14
28/04/1906	265	3
02/06/1906	270	3
30/06/1906	274	14
04/08/1906	279	4
11/08/1906	280	2
01/09/1906	283	7
01/09/1906	283	10
01/09/1906	283	16
08/09/1906	284	11
29/09/1906	287	10
08/12/1906	297	7
15/12/1906	298	19
29/12/1906	300	1
29/12/1906	300	5.1/5.2
02/03/1907	309	5
02/03/1907	309	12
09/03/1907	310	7
09/03/1907	310	14
30/03/1907	313	2
11/05/1907	319	6
15/06/1907	324	11
15/06/1907	324	21
22/06/1907	325	8
22/06/1907	325	9
22/06/1907	325	10
03/08/1907	331	2
03/08/1907	331	3
03/08/1907	331	9
25/01/1908	356 suplemento	10-11
08/02/1908	358	2
14/03/1908	363	2
21/03/1908	364	18
21/03/1908	364 suplemento	20
22/08/1908	386	2
22/08/1908	386	3
29/08/1908	387	6
19/09/1908	390 suplemento	3
05/12/1908	401	14.1/14.2/14.3
27/03/1909	417	6

17/04/1909	420	16
14/08/1909	437	4
20/11/1909	451	6
20/11/1909	451	7
08/01/1910	458	14
22/10/1910	499	7
18/03/1911	520	2
01/07/1911	535	12
30/12/1911	2	3

APÊNDICE I – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *Les Temps Nouveaux*.

LES TEMPS NOUVEAUX			
BNF			
DATA	NÚMERO	ANO	PÁGINA
17/03/1903	46	11	8
16/06/1906	7	12	8
23/06/1906	8	12	8
13/04/1907	50	12	12
24/03/1906	47	11	8
31/03/1906	48	11	8
26/05/1906	4	12	8
30/07/1904	13	10	1.1/1.2/3/4
17/03/1906	46	11	8
24/03/1906	47	11	8
31/03/1906	48	11	8.1/8.2
26/05/1906	4	12	8
02/06/1906	5	12	8
09/06/1906	6	12	8
30/06/1906	9	12	8
07/07/1906	10	12	8
14/07/1906	11	12	8
21/07/1906	12	12	8
28/07/1906	13	12	8
04/08/1906	14	12	8
11/08/1906	15	12	8
18/08/1906	16	12	8
01/09/1906	18	12	8
08/09/1906	19	12	8
15/09/1906	20	12	8
22/09/1906	21	12	8
29/09/1906	12	22	8
06/10/1906	12	23	8
13/10/1906	12	24	8
20/10/1906	12	25	8
27/10/1906	12	26	8
03/01/1906	12	27	8
10/11/1906	12	28	8
17/11/1906	12	29	8
24/11/1906	12	30	12
01/12/1906	12	31	8
08/12/1906	12	32	8
15/12/1906	12	33	8
22/12/1906	12	34	12.1/12.2
29/12/1906	12	35	8
05/01/1906	12	36	8
12/01/1907	12	37	8
19/01/1907	12	38	8
26/01/1907	12	39	8
02/02/1907	12	40	8

09/02/1907	12	41	8
16/02/1907	12	42	8
23/02/1907	12	43	8
02/03/1907	12	44	8
09/03/1907	12	45	8
16/03/1907	12	46	8
23/03/1907	12	47	8
30/03/1907	12	48	8
20/04/1907	12	51	8
04/05/1907	12	1	12
11/05/1907	13	2	8
18/05/1907	13	3	8
25/05/1907	13	4	8
01/06/1907	13	5	8
08/06/1907	13	6	8
06/07/1907	13	10	12
13/07/1907	13	11	8
24/08/1907	13	17	12
14/09/1907	13	20	12
21/09/1907	13	21	8
28/09/1907	13	22	12
05/10/1907	13	23	8
05/07/1910	16	3 bis	3/5/6/7/9/11/12
09/07/1910	16	4	8
23/07/1910	16	5	12
20/07/1912	18	12	3
20/07/1912	18	12	6
24/08/1912	18	17	4
24/08/1912	18	17	8
12/07/1913	19	11	8
25/10/1913	19	23	1
08/11/1913	19	25	1
22/11/1913	19	27	1
13/12/1913	19	30	1
20/12/1913	19	31	1
03/01/1914	19	33	1
17/01/1914	19	35	1
31/01/1914	19	37	1
14/02/1914	19	39	1
28/02/1914	19	41	1
14/03/1914	19	43	1
28/03/1914	19	45	1
18/04/1914	19	48	1
25/04/1914	19	49	1
09/05/1915	20	2	1
23/05/1914	20	4	1
27/06/1914	20	9	1
01/08/1914	20	14	1

APÊNDICE J – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *La Voix du Peuple*.

LA VOIX DU PEUPLE				
CGT				
IDENTIFICAÇÃO	**ANO**	**DATA**	**NÚMERO**	**PAGINA**
3798	7	02/1907	330	1
3800	7	02/1907	330	2 (i1)
3801	7	02/1907	330	2 (i2)
3803	7	02/1907	330	3 (i1)
3804	7	02/1907	330	3 (i2)
3806	7	02/1907	330	4 (i1)
3807	7	02/1907	330	4 (i2)
3808	7	01/05/1907	341	1
3810	7	01/05/1907	341	2 (i1)
3811	7	01/05/1907	341	2 (i2)
3812	7	01/05/1907	341	2 (i3)
3814	7	01/05/1907	341	3 (i1)
3815	7	01/05/1907	341	3 (i2)
3816	7	01/05/1907	341	3 (i3)
3818	7	01/05/1907	341	4 (i1)
3819	7	01/05/1907	341	4 (i2)
CGT				
3702	8	19/01/1908	380	1 (i1)
3703	8	19/01/1908	380	1 (i2)
3704	8	02/1908	383	1
3706	8	02/1908	383	2 (i1)
3707	8	02/1908	383	2 (i2)
3709	8	02/1908	383	3 (i1)
3710	8	02/1908	383	3 (i2)
3717	8	02/1908	383	3 (i1)
3718	8	02/1908	383	3 (i2)
3720	8	02/1908	383	4
3722	8	12/04/1908	392	1
3723	8	01/05/1908	395	1
3725	8	01/05/1908	395	2 (i1)
3726	8	01/05/1908	395	2 (i2)
3728	8	01/05/1908	395	3 (i1)
3729	8	01/05/1908	395	3 (i2)
3732	8	01/05/1908	395	4
3734	8	09/1908	417	1 (i1)
3735	8	09/1908	417	1 (i2)
3737	8	09/1908	417	2 (i1)
3738	8	09/1908	417	2 (i2)
3739	8	09/1908	417	3 (i1)
3741	8	09/1908	417	3 (i2)
3743	8	09/1908	417	4 (i1)
3744	8	09/1908	417	4 (i2)
3746	8	09/1908	417	5
3820	7	10/1908	365	1
3822	7	10/1908	365	2 (i1)

3823	7	10/1908	365	2 (i2)
3825	7	10/1908	365	3 (i1)
3826	7	10/1908	365	3 (i2)
3829	7	10/1908	365	4 (i1)
3831	7	10/1908	365	4 (i2)
3832	7	10/1908	365	4 (i3)
CGT				
3658	9	02/1909	439	1
3660	9	02/1909	439	2 (i1)
3661	9	02/1909	439	2 (i2)
3662	9	02/1909	439	2 (i3)
3663	9	02/1909	439	2 (i4)
3665	9	02/1909	439	3 (i1)
3666	9	02/1909	439	3 (i2)
3667	9	02/1909	439	3 (i3)
3668	9	02/1909	439	3 (i4)
3670	9	02/1909	439	4 (i1)
3671	9	02/1909	439	4 (i2)
3672	9	01/05/1909	449	1
3675	9	01/05/1909	449	2 (i1)
3676	9	01/05/1909	449	2 (i2)
3677	9	01/05/1909	449	2 (i3)
3679	9	01/05/1909	449	3 (i1)
3680	9	01/05/1909	449	3 (i2)
3681	9	01/05/1909	449	3 (i3)
3683	9	01/05/1909	449	4 (i1)
3684	9	01/05/1909	449	4 (i2)
3685	9	01/05/1909	449	4 (i3)
3687	9	01/08/1909	462	1
3688	9	10/10/1909	471	1
3690	9	10/10/1909	471	2 (i1)
3691	9	10/10/1909	471	2 (i2)
3692	9	10/10/1909	471	2 (i3)
3694	9	10/10/1909	471	3 (i1)
3695	9	10/10/1909	471	3 (i2)
3696	9	10/10/1909	471	3 (i3)
3697	9	10/10/1909	471	3 (i4)
3699	9	10/10/1909	471	4
CGT				
3750	10	06 a 13/03/1910	493	1
3752	10	06 a 13/03/1910	493	2 (i1)
3753	10	06 a 13/03/1910	493	2 (i2)
3754	10	06 a 13/03/1910	493	2 (i3)
3756	10	06 a 13/03/1910	493	3 (i1)
3757	10	06 a 13/03/1910	493	3 (i2)
3758	10	06 a 13/03/1910	493	3 (i3)
3760	10	06 a 13/03/1910	493	4
3762	10	27/03/1910	496	1
3764	10	27/03/1910	496	2
3766	10	27/03/1910	496	3
3768	10	01/05/1910	501	1

3770	10	01/05/1910	501	2 (i1)
3771	10	01/05/1910	501	2 (i2)
3773	10	01/05/1910	501	3 (i1)
3774	10	01/05/1910	501	3 (i2)
3776	10	01/05/1910	501	4
3778	10	15 a 22/05/1010	503	1
3779	10	26/06 a 03/07/1910	509	1
3781	10	26/06 a 03/07/1910	509	2 (i1)
3782	10	26/06 a 03/07/1910	509	2 (i2)
3784	10	26/06 a 03/07/1910	509	3 (i1)
3785	10	26/06 a 03/07/1910	509	3 (i2)
3786	10	25/09 a 02/10/1910	522	1
3788	10	25/09 a 02/10/1910	522	2 (i1)
3787	10	25/09 a 02/10/1910	522	2 (i2)
3790	10	25/09 a 02/10/1910	522	2 (i3)
3792	10	25/09 a 02/10/1910	522	3 (i1)
3793	10	25/09 a 02/10/1910	522	3 (i2)
3794	10	25/09 a 02/10/1910	522	3 (i3)
3796	10	25/09 a 02/10/1910	522	4
3834	11	05 a 12/03/1911	545	1
3836	11	05 a 12/03/1911	545	2
3838	11	05 a 12/03/1911	545	3
3840	11	05 a 12/03/1911	545	4
3842	11	05 a 12/03/1911	545	5
3843	11	23 a 30/04/1911	552	1
3845	11	23 a 30/04/1911	552	2 (i2)
3846	11	23 a 30/04/1911	552	2 (i1)
3848	11	23 a 30/04/1911	552	3 (i1)
3849	11	23 a 30/04/1911	552	3 (i2)
3850	11	23 a 30/04/1911	552	3 (i3)
3852	11	23 a 30/04/1911	552	4
3854	11	11 a 18/06/1911	559	1
3857	11	11 a 18/06/1911	559	2
3858	11	01 a 08/10/1911	575	1
3860	11	01 a 08/10/1911	575	2 (i1)
3861	11	01 a 08/10/1911	575	2 (i2)
3862	11	01 a 08/10/1911	575	3
3864	11	01 a 08/10/1911	575	4
3866	11	01 a 08/10/1911	575	5
3868	11	01 a 08/10/1911	575	6
3870	11	01 a 08/10/1911	575	7
3873	13	16 a 23/02/1913	647	1
3875	13	16 a 23/02/1913	647	2
3877	13	16 a 23/02/1913	647	3
3879	13	16 a 23/02/1913	647	4
3881	13	16 a 23/02/1913	647	5
3822	13	04 a 11/05/1913	658	1
3884	13	04 a 11/05/1913	658	2 (i1)
3885	13	04 a 11/05/1913	658	2 (i2)
3887	13	04 a 11/05/1913	658	3 (i1)
3888	13	04 a 11/05/1913	658	3 (i2)

3890	13	04 a 11/05/1913	658	4
3892	13	04 a 11/05/1913	658	5
3894	13	04 a 11/05/1913	658	6
3897	13	04 a 11/05/1913	658	7
3898	13	02 a 09/11/1913	684	1
3900	13	02 a 09/11/1913	684	2
3902	13	02 a 09/11/1913	684	3
3904	13	02 a 09/11/1913	684	4
3906	13	02 a 09/11/1913	684	5

APÊNDICE K – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *La Barricade*.

LA BARRICADE			
BNF			
DATA	ANO	NÚMERO	PÁGINA
30/04/1910	1	9	1
04/06/1910	1	1	1
11/06/1910	1	2	1
11/06/1910	1	2	8
18/06/1910	1	3	1
25/06/1910	1	4	1
02/07/1910	1	5	1
09/07/1910	1	6	1
09/07/1910	1	6	8
16/07/1910	1	7	1
06/08/1910	1	10	1
20/08/1910	1	11	1
27/08/1910	1	12	1
03/09/1910	1	13	1
10/09/1910	1	14	1
17/09/1910	1	15	1
24/09/1910	1	16	2
01/10/1910	1	17	1
11/06/1913	-	2	1
18/06/1913	-	3	1
25/06/1913	-	4	1
02/07/1913	-	5	1
23/07/1913	-	8	1
15/10/1913	-	16	1
22/10/1913	-	17	1

APÊNDICE L – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *La Bataille Syndicaliste*.

LA BATAILLE SYNDICALISTE				
IDENTIFICAÇÃO	**ANO**	**DATA**	**NÚMERO**	**PÁGINA**
CGT 2				
4906	2	14/07/1912	445	1
4908	2	15/07/1912	446	1
4911	2	31/07/1912	462	2
4913	2	06/08/1912	468	1
4915	2	12/08/1912	474	1
4917	2	21/08/1912	483	1
4919	2	28/08/1912	490	1
4921	2	31/08/1912	493	1
4924	2	19/09/1912	512	2
4927	2	20/09/1912	513	2
4929	2	28/09/1912	519	1
4931	2	04/10/1912	530	1
4933	2	05/10/1912	531	1
4935	2	13/10/1912	539	1
4938	2	18/10/1912	541	2 (i1)
4939	2	18/10/1912	541	2 (i2)
4940	2	18/10/1912	541	2 (i3)
4943	2	30/10/1912	553	2 (i1)
4944	2	30/10/1912	553	2 (i2)
4946	2	31/10/1912	554	2
4948	2	01/11/1912	555	2
4951	2	03/11/1912	557	2
4954	2	04/11/1912	558	2
4957	2	05/11/1912	559	2 (i1)
4958	2	05/11/1912	559	2 (i2)
4962	2	06/11/1912	560	2
4965	2	07/11/1912	561	2
4967	2	08/11/1912	562	2
4970	2	11/11/1912	565	2
4973	2	12/11/1912	586	2
4976	2	15/11/1912	589	2
4979	2	16/11/1912	570	2
4982	2	18/11/1912	572	2
4985	2	21/11/1912	575	2
4988	2	22/11/1912	578	2
CGT 4				
4991	2	25/11/1912	579	1
4993	2	25/11/1912	579	2 (i1)
4996	2	28/11/1912	582	2
4998	2	30/11/1912	584	1
5001	2	30/11/1912	584	2
5003	2	01/12/1912	585	2
5005	2	02/12/1912	588	1
5007	2	02/12/1912	588	2
5009	2	05/12/1912	589	2

5011	2	16/12/1912	600	1
5013	4	01/01/1914	981	1
5015	4	01/01/1914	981	2
5017	4	02/01/1914	982	1
5019	4	08/01/1914	988	1
5021	4	16/01/1914	990	1
5023	4	12/01/1914	992	1
5025	4	13/01/1914	993	1 (i1)
5026	4	13/01/1914	993	1 (i2)
5027	4	13/01/1914	993	1 (i3)
5029	4	13/01/1914	993	2 (i1)
5030	4	13/01/1914	993	2 (i2)
5032	4	14/01/1914	994	1
5035	4	15/01/1914	995	2 (i1)
5036	4	15/01/1914	995	2 (i2)
5038	4	15/01/1914	995	3 (i1)
5039	4	15/01/1914	995	3 (i2)
5041	4	15/01/1914	995	4 (i1)
5042	4	15/01/1914	995	4 (i2)
5046	4	16/01/1914	996	2 (i1)
5047	4	16/01/1914	996	2 (i2)
5049	4	17/01/1914	997	1 (i1)
5050	4	17/01/1914	997	1 (i2)
5052	4	17/01/1914	997	2 (i1)
5053	4	17/01/1914	997	2 (i2)
5054	4	17/01/1914	997	2 (i3)
5057	4	18/01/1914	998	2
5059	4	19/01/1914	999	1 (i1)
5060	4	19/01/1914	999	1 (i2)
5062	4	19/01/1914	999	2 (i1)
5063	4	19/01/1914	999	2 (i2)
5065	4	20/01/1914	1000	1
5067	4	20/01/1914	1000	2
5069	4	21/01/1914	1001	2
5071	4	22/01/1914	1002	1
5073	4	22/01/1914	1002	2
5075	4	23/01/1915	1003	2
5078	4	24/01/1914	1004	2
5081	4	25/01/1914	1005	2
5083	4	28/01/1914	1006	1
5085	4	28/01/1914	1006	2
5088	4	28/01/1914	1008	2
5090	4	01/02/1914	1012	1
5092	4	01/02/1914	1012	2
5095	4	02/02/1914	1013	2 (i1)
5096	4	02/02/1914	1013	2 (i2)
5099	4	03/02/1914	1014	2
5102	4	04/02/1914	1015	2
5105	4	05/02/1914	1016	2
5107	4	08/02/1914	1017	1
5109	4	08/02/1914	1017	2

5112	4	07/02/1914	1018	2
5114	4	08/02/1914	1019	1
5117	4	08/02/1914	1019	2 (i2)
5120	4	09/02/1914	1020	2 (i1)
5121	4	09/02/1914	1020	2 (i2)
5124	4	10/02/1914	1021	2
5127	4	11/02/1914	1022	2 (i1)
5128	4	11/02/1914	1022	2 (i2)
5131	4	12/02/1914	1023	2 (i1)
5132	4	12/02/1914	1023	2 (i2)
5133	4	12/02/1914	1023	2 (i3)
5135	4	13/02/1914	1024	1
5137	4	13/02/1914	1024	2
5141	4	16/02/1914	1027	1
5143	4	16/02/1914	1027	2
5144	4	17/02/1914	1028	1
5145	4	18/02/1914	1029	1
5148	4	18/02/1914	1029	2
5150	4	20/02/1914	1031	1
5152	4	21/02/1914	1032	1
5154	4	21/02/1914	1032	2 (i1)
5155	4	21/02/1914	1032	2 (i2)
5157	4	22/02/1914	1033	1
5159	4	22/02/1914	1033	2
5161	4	23/02/1914	1034	1
5163	4	23/02/1914	1034	2 (i1)
5164	4	23/02/1914	1034	2 (i2)
5166	4	24/02/1914	1035	1
5168	4	24/02/1914	1035	3
5170	4	25/02/1914	1038	1
5173	4	25/02/1914	1038	2
5175	4	26/02/1914	1037	1
5177	4	26/02/1914	1037	2 (i1)
5179	4	26/02/1914	1037	2 (i2)
5182	4	27/02/1914	1038	3 (i1)
5183	4	27/02/1914	1038	3 (i2)
5185	4	28/02/1914	1039	1
5187	4	28/02/1914	1039	2 (i1)
5188	4	28/02/1914	1039	2 (i2)
5190	4	01/03/1914	1040	1
5192	4	02/03/1914	1041	1
5194	4	02/03/1914	1041	2 (i1)
5195	4	02/03/1914	1041	2 (i2)
5197	4	03/03/1914	1042	1
5199	4	03/03/1914	1042	2 (i1)
5200	4	03/03/1914	1042	2 (i2)
5203	4	05/03/1914	1044	2 (i1)
5204	4	05/03/1914	1044	2 (i2)
5205	4	05/03/1914	1044	2 (i3)
5207	4	06/03/1914	1045	1
5209	4	06/03/1914	1045	2 (i1)

5210	4	06/03/1914	1045	2 (i2)
5211	4	06/03/1914	1045	2 (i3)
5214	4	07/03/1914	1046	2 (i1)
5215	4	07/03/1914	1046	2 (i2)
5217	4	08/03/1914	1047	1
5219	4	08/03/1914	1047	2 (i1)
5220	4	08/03/1914	1047	2 (i2)
5221	4	08/03/1914	1047	2 (i3)
5323	4	09/03/1914	1047	2
5225	4	09/03/1914	1047	3 (i1)
5226	4	09/03/1914	1047	3 (i2)
5228	4	09/03/1914	1048	1
5230	4	09/03/1914	1048	3
5232	4	10/03/1914	1049	1
5234	4	10/03/1914	1049	2 (i1)
5235	4	10/03/1914	1049	2 (i2)
5237	4	11/03/1914	1050	1
5239	4	11/03/1914	1050	2
5241	4	12/03/1914	1051	1
5243	4	12/03/1914	1051	2 (i1)
5244	4	12/03/1914	1051	2 (i2)
5246	4	13/03/1914	1052	1
5248	4	13/03/1914	1052	2 (i1)
5249	4	13/03/1914	1052	2 (i2)
5250	4	13/03/1914	1052	2 (i3)
5252	4	15/03/1914	1054	1
5254	4	16/03/1914	1055	1
5256	4	18/03/1914	1057	1
5258	4	18/03/1914	1057	2 (i1)
5259	4	18/03/1914	1057	2 (i2)
5261	4	19/03/1914	1058	1
5263	4	20/03/1914	1059	1 (i1)
5264	4	20/03/1914	1059	1 (i2)
5266	4	20/03/1914	1059	2
5268	4	21/03/1914	1060	1
5270	4	22/03/1914	1061	1
5272	4	23/03/1914	1062	1 (i1)
5274	4	23/03/1914	1062	1 (i2)
5276	4	23/03/1914	1062	2 (i1)
5277	4	23/03/1914	1062	2 (i2)
5279	4	24/03/1914	1063	1 (i1)
5280	4	24/03/1914	1063	1 (i2)
5281	4	24/03/1914	1063	1 (i3)
5283	4	25/03/1914	1063	1
5285	4	26/03/1914	1064	1 (i1)
5286	4	26/03/1914	1064	1 (i2)
5288	4	26/03/1914	1064	2
5290	4	27/03/1914	1065	1
5292	4	28/03/1914	1066	1
5294	4	29/03/1914	1067	1
5296	4	30/03/1914	1068	1

5298	4	31/03/1914	1069	1 (i1)
5299	4	31/03/1914	1069	1 (i2)
5300	4	31/03/1914	1069	1 (i3)
5302	4	01/04/1914	1070	1
5304	4	02/04/1914	1071	1
5306	4	02/04/1914	1071	2
5308	4	03/04/1914	1072	1
5310	4	04/04/1914	1073	1
5313	4	05/04/1914	1074	1 (i1)
5312	4	05/04/1914	1074	1 (i2)
5316	4	06/04/1914	1075	1
5318	4	16/04/1914	1085	1
5320	4	16/04/1914	1085	2
5322	4	22/04/1914	1091	1
5324	4	23/04/1914	1092	1 (i1)
5325	4	23/04/1914	1092	1 (i2)
5327	4	23/04/1914	1092	2
5329	4	23/04/1914	1092	4
5331	4	24/04/1914	1093	1
5333	4	25/04/1914	1094	1
5335	4	27/04/1914	1096	1
5337	4	27/04/1914	1096	3
5339	4	28/04/1914	1097	1
5341	4	29/04/1914	1098	1
5343	4	30/04/1914	1099	1
5345	4	01/05/1914	1100	1
5346	4	01/05/1914	1100	2
5347	4	01/05/1914	1100	3
5349	4	01/05/1914	1100	4 (i1)
5350	4	01/05/1914	1100	4 (i2)
5351	4	01/05/1914	1100	4 (i3)
5352	4	01/05/1914	1100	4 (i4)
5354	4	01/05/1914	1100	1 (i1)
5355	4	01/05/1914	1100	1 (i2)
5357	4	01/05/1914	1100	2
5359	4	01/05/1914	1100	4
5361	4	04/05/1914	1103	1
5363	4	05/05/1914	1104	1
5365	4	06/05/1914	1105	1
5367	4	10/05/1914	1109	1
5369	4	11/05/1914	1110	1 (i1)
5370	4	11/05/1914	1110	1 (i2)
5374	4	13/05/1914	1112	2
5376	4	14/05/1914	1113	1 (i1)
5377	4	14/05/1914	1113	1 (i2)
5379	4	16/05/1914	1114	1
5381	4	17/05/1914	1116	1
5383	4	18/05/1914	1117	1
5385	4	19/05/1914	1118	1
5387	4	24/05/1914	1123	1 (i1)
5388	4	24/05/1914	1123	1 (i2)

5390	4	26/05/1914	1125	1
5392	4	28/05/1914	1127	1
5394	4	31/05/1914	1136	1
5396	4	10/06/1914	1140	1
5398	4	12/06/1914	1142	1
5400	4	13/06/1914	1143	1
5402	4	23/06/1914	1153	1
CGT 4				
3909	4	03/07/1914	1163	1
3911	4	04/07/1914	1164	1
3913	4	05/07/1914	1165	1
3915	4	06/071914	1166	1 (i1)
3916	4	06/071914	1166	1 (i2)
3918	4	07/07/1914	1167	1
3920	4	08/07/1914	1168	1
3922	4	10/07/1914	1170	1
CGT				
3924	4	12/07/1914	1172	1
CGT 4				
3926	4	13/07/1914	1173	1
3928	4	14/07/1914	1174	1
3930	4	15/07/1914	1175	1
5425	4	16/07/1914	1176	1
3932	4	17/07/1914	1177	1
5429	4	18/07/1914	1178	1
CGT				
3934	4	24/07/1914	1184	1
CGT 4				
3936	4	25/07/1914	1185	1
5433	4	26/07/1914	1186	1
3938	4	28/07/1914	1186	1
3940	4	27/071914	1187	1
3942	4	30/07/1914	1190	1
CGT				
3944	4	30/07/1914	1190	2 (i1)
3946	4	30/07/1914	1190	2 (i2)
CGT 4				
5440	4	31/07/1914	1191	2
5441	4	31/07/1914	1191	2 (i2)
CGT				
3948	4	02/08/1914	1193	1
CGT 4				
5443	4	14/08/1914	1235	1
3950	4	04/10/1914	1256	1
3952	4	22/10/1914	1274	1
3954	4	25/10/1914	1277	1
3956	4	28/10/1914	1280	1
3958	4	29/10/1914	1281	1
3960	4	31/10/1914	1283	1
3962	4	03/11/1914	1260	1
3964	4	05/11/1914	1288	1

3966	4	07/11/1914	1290	1
3968	4	09/11/1914	1292	1
3970	4	10/11/1914	1293	1
3972	4	12/11/1914	1295	1
3974	4	14/11/1914	1297	1
3976	4	15/11/1914	1298	1
3978	4	17/11/1914	1300	1
CGT				
3980	4	19/11/1914	1302	1
CGT 4				
5475	4	20/11/1914	1303	1
3982	4	21/11/1914	1304	1
3984	4	22/11/1914	1305	1
3986	4	26/11/1914	1309	1
3988	4	29/11/1914	1312	1
3990	4	30/11/1914	1313	1
3992	4	02/12/1914	1315	1
3994	4	05/12/1914	1316	1
3996	4	07/12/1914	1320	1
3998	4	09/02/1914	1322	1
4001	4	12/12/1914	1325	1
CGT				
4003	4	10/12/1914	1329	1
CGT 4				
5498	4	16/12/1914	1329	1
4005	4	18/12/1914	1331	1
4007	4	21/12/1914	1334	1
CGT				
4009	4	23/12/1914	1336	1
CGT 4				
4011	4	25/12/1914	1338	1
4013	4	25/12/1914	1338	2
4015	4	27/12/1914	1346	1
4017	4	29/12/1914	1342	1
4019	4	30/12/1914	1.343	1
CGT				
4165	5	02/01/1915	1.346	1
4167	5	03/01/1915	1.347	1
4169	5	05/01/1915	1.349	1
4171	5	06/01/1915	1.350	1
4173	5	09/01/1915	1.353	1
4175	5	10/01/1915	1.354	1
4177	5	13/01/1915	1.357	1
4179	5	14/01/1915	1.358	1
4181	5	16/01/1915	1.360	1
4183	5	17/01/1915	1.361	1
4185	5	17/01/1915	1.361	2
4187	5	21/01/1915	1.365	1
4189	5	22/01/1915	1.366	1
4191	5	24/01/1915	1.368	1
4193	5	26/01/1915	1.370	1

4195	5	28/01/1915	1.372	1
4197	5	31/01/1915	1.375	1
4199	5	04/02/1915	1.379	1
4201	5	05/02/1915	1.380	1
4203	5	07/02/1915	1.382	1
4205	5	12/02/1915	1.387	1
4207	5	14/02/1915	1.389	1
4209	5	17/02/1915	1.392	1
4211	5	18/02/1915	1.393	1
4213	5	19/02/1915	1.394	1
4215	5	21/02/1915	1.396	1
4217	5	22/02/1915	1.397	1
4219	5	23/02/1915	1.398	1
4221	5	24/02/1915	1.399	1
4224	5	25/02/1915	1.400	1
4226	5	26/02/1915	1.401	1
4228	5	27/02/1915	1.402	1
4230	5	28/02/1915	1.403	1
4232	5	02/03/1915	1.405	1
4234	5	03/03/1915	1.406	1
4236	5	04/03/1915	1.407	1
4238	5	06/03/1915	1.409	1
4240	5	07/03/1915	1.410	1
4242	5	09/03/1915	1.412	1
4244	5	10/03/1915	1.413	1
4246	5	13/03/1915	1.416	1
4248	5	16/03/1915	1.418	1
4250	5	17/03/1915	1.420	1
4252	5	18/03/1915	1.420	1
4254	5	19/03/1915	1.421	1
4256	5	21/03/1915	1.423	1
4259	5	23/03/1915	1.425	1
4261	5	24/03/1915	1.428	1
4263	5	24/03/1915	1.428	2
4266	5	28/03/1915	1.430	1
4268	5	29/03/1915	1.431	1
4270	5	30/03/1915	1.432	1
4272	5	31/03/1915	1.433	1
4274	5	01/04/1915	1.434	1
4276	5	02/04/1915	1.435	1
4278	5	03/04/1915	1.436	1
4280	5	04/04/1915	1.437	1
4282	5	07/04/1915	1.440	1
4284	5	11/04/1915	1.444	1
4286	5	04/1915	?	1
4288	5	15/04/1915	1.448	1
4290	5	17/04/1915	1.150	1
4292	5	18/04/1915	1.151	1
4294	5	22/04/1915	1.155	1
4296	5	23/04/1915	1.159	1
4298	5	24/04/1915	1.157	1

4300	5	25/04/1915	1.158	1
4303	5	27/04/1915	1.160	1
4305	5	28/04/1915	1.161	1
4307	5	29/04/1915	1.162	1
4309	5	30/04/1915	1.163	1
4311	5	01/05/1915	1.164	1
4313	5	12/05/1915	1.165	1
4315	5	09/05/1915	1.172	1
4317	5	16/05/1915	1.179	1
4319	5	18/05/1915	1.181	1
4321	5	20/05/1915	1.483	1
4323	5	21/05/1915	1.484	1
4325	5	23/05/1915	1.485	1
4327	5	27/05/1915	1.489	1
4329	5	28/05/1915	1.490	1
4331	5	29/05/1915	1.491	1
4333	5	30/05/1915	1.492	1
4335	5	04/06/1915	1.497	1
4337	5	06/06/1915	1.499	1
4339	5	09/06/1915	1.502	1
4341	5	10/06/1915	1.503	1
4343	5	13/06/1915	1.506	1
4345	5	17/06/1915	1.510	1
4347	5	19/05/1915	1.512	1
4349	5	20/06/1915	1.513	1
4352	5	22/06/1915	1.515	1
4354	5	25/06/1915	1.518	1
4356	5	26/06/1915	1.519	1
4358	5	27/06/1915	1.520	1
4360	5	03/07/1915	1.526	1
4362	5	04/07/1915	1.527	1
4364	5	06/07/1915	1.529	1
4366	5	08/07/1915	1.531	1
4368	5	10/07/1915	1.533	1
4370	5	11/07/1915	1.534	1
4372	5	15/07/1915	1.538	1
4374	5	18/07/1915	1.541	1
4376	5	24/07/1915	1.547	1
4378	5	25/07/1915	1.548	1
4380	5	29/07/1915	1.552	1
4382	5	01/08/1915	1.555	1
4384	5	01/08/1915	1.555	3
4386	5	08/08/1915	1.562	1
4388	5	15/08/1915	1.589	1
4390	5	22/08/1915	1.276	1
4392	5	29/08/1915	1.283	1
4394	5	05/09/1915	1.290	1
4396	5	12/09/1915	1.507	1
4398	5	19/09/1915	1.565	1
4400	5	29/09/1915	1.611	1
4402	5	03/10/1915	1.615	1

APÊNDICE M – Tabela de dados referente ao total de imagens coletadas no periódico *La Bataille*.

LA BATAILLE				
IDENTIFICAÇÃO	**ANO**	**DATA**	**NÚMERO**	**PÁGINA**
CGT				
4406	1	17/11/1915	15	1
4408	1	21/11/1915	19	1
4410	1	21/11/1915	19	2
4412	1	21/11/1915	19	4
4414	1	07/12/1915	35	1
4416	1	03/12/1915	36	1
4418	1	17/12/1915	45	1
4420	1	26/12/1915	48	1
4422	1	25/12/1915	53	1
4425	1	28/12/1915	54	1
4427	5	27/12/1915	55	1
CGT				
4022	4	01/01/1916	701	1
4024	4	01/01/1916	701	2
4431	2	02/01/1916	61	1
4433	2	04/01/1916	63	1
4435	2	07/12/1916	35	1
4437	2	09/01/1916	63	1
4439	2	11/01/1916	70	1
4441	2	12/01/1916	76	1
4443	2	15/01/1916	77	1
4445	2	20/01/1915	79	1
4447	2	23/01/1915	82	1
4449	2	24/01/1916	83	1
4451	2	25/01/1916	84	1
4453	2	26/01/1916	85	1
4455	2	27/01/1916	86	1
4457	2	28/01/1916	87	1
4459	2	29/01/1916	88	1
4461	2	30/01/1916	89	1
CGT				
4026	4	01/02/1916	822	1
4463	2	03/02/1916	93	1
4465	2	04/02/1916	94	1
4467	2	05/04/1916	95	1
4470	2	06/02/1916	96	1
4472	2	07/02/1916	97	1
4474	2	08/02/1916	98	1
4476	2	09/02/1916	99	1
4478	2	10/02/1916	100	1
4480	2	11/02/1916	101	1
4482	2	13/02/1916	103	1
4484	2	14/02/1916	104	1
4486	2	14/02/1916	104	2
4488	2	18/02/1916	108	1

4490	2	20/02/1916	110	1
4492	2	21/02/1916	111	1
4494	2	22/02/1916	112	1
4496	2	24/02/1916	114	1
4498	2	25/02/1916	115	1
4500	2	27/02/1916	117	1
4502	2	01/03/1916	120	1
4504	2	03/03/1916	122	1
4506	2	05/03/1916	124	1
4508	2	07/03/1916	126	1
4510	2	09/03/1916	128	1
4512	2	10/03/1916	129	1
4514	2	12/03/1916	131	1
4516	2	13/03/1916	132	1
4518	2	15/03/1916	134	1
4520	2	19/03/1916	138	1
4522	2	20/03/1916	139	1
4524	2	22/03/1916	141	1
4526	2	03/1916	?	1
4528	2	29/03/1916	145	1
4530	2	28/03/1916	147	1
4532	2	30/03/1916	149	1
4534	2	02/04/1916	152	1
4536	2	02/04/1916	152	3
4538	2	03/04/1916	153	1
4540	2	04/04/1916	154	1
4542	2	04/04/1916	154	2
4544	2	06/04/1916	156	1
4546	2	07/04/1916	157	1
4548	2	09/04/1916	159	1
4550	2	11/04/1916	161	1
4552	2	12/04/1916	162	1
4554	2	04/1916	165	1
4556	2	16/04/1916	166	1
4558	2	16/04/1916	166	2
4560	2	18/04/1916	168	1
4562	2	19/04/1916	169	1
4564	2	21/04/1916	171	1
4566	2	22/04/1916	172	1
4568	2	22/04/1916	172	2
4570	2	25/04/1916	175	1
4572	2	27/04/1916	177	1
4574	2	26/04/1916	178	1
4576	2	29/04/1916	179	1
4578	2	30/04/1916	180	1
4580	2	30/04/1916	180	2
4582	2	30/04/1916	180	3 (i1)
4583	2	30/04/1916	180	3 (i2)
4585	2	01/05/1916	181	1
4587	2	04/05/1916	184	1
4589	2	04/05/1916	184	2 (i1)

4590	2	04/05/1916	184	2 (i2)
4592	2	08/05/1916	188	1
4594	2	10/05/1916	190	1
4596	2	13/05/1916	193	1
4598	2	14/05/1916	194	1
4600	2	17/05/1916	197	1
4602	2	20/05/1916	200	1
4604	2	21/05/1916	201	1
4606	2	23/05/1916	203	1
4608	2	25/05/1916	205	1
4610	2	20/05/1916	208	1
4612	2	28/05/1916	209	1
4614	2	31/05/1916	211	1
4616	2	02/06/1916	213	1
CGT 1				
4618	2	02/06/1916	213	1 (i2)
4620	2	02/06/1916	213	2
4622	2	04/06/1916	216	1
4624	2	06/06/1916	217	1
4626	2	09/06/1916	220	1
4628	2	11/06/1916	222	1
4630	2	12/06/1916	223	1
CGT 3				
4632	2	13/06/1916	224	1
4660	2	13/06/1916	224	1
4662	2	14/06/1916	225	1
4664	2	16/06/1916	227	1
4666	2	20/06/1916	231	1
4668	2	22/06/1916	233	1
4670	2	24/06/1916	235	1
4672	2	25/06/1916	236	1
4674	2	27/06/1916	238	1
4676	2	28/06/1916	240	1
4678	2	02/07/1916	243	1
4680	2	03/07/1916	245	1
4683	2	05/07/1916	246	1
4685	2	07/07/1916	248	1
4687	2	12/07/1916	253	1
4689	2	14/07/1916	255	1
4691	2	15/07/1916	256	1
4693	2	16/07/1916	257	1
4695	2	17/07/1916	258	1
4697	2	19/07/1916	260	1
4699	2	23/07/1916	264	1
4701	2	25/07/1916	269	1
4703	2	27/07/1916	271	1
4705	2	31/07/1916	272	1
4707	2	01/08/1916	273	1
4709	2	02/08/1916	274	1
4711	2	04/08/1916	276	1
4713	2	05/08/1916	277	1

4715	2	06/08/1916	280	1
4717	2	10/08/1916	282	1
4719	2	12/08/1916	284	1
4721	2	13/08/1916	285	1
4723	2	16/08/1916	288	1
4725	2	17/08/1916	289	1
4727	2	20/08/1916	292	1
4729	2	23/08/1916	295	1
4731	2	24/08/1916	296	1
4733	2	27/08/1916	299	1
4735	2	29/08/1916	301	1
4737	2	31/08/1916	303	1
4739	2	01/09/1916	304	1
4741	2	04/09/1916	307	1
4743	2	08/09/1916	311	1
4745	2	12/09/1916	315	1
4747	2	15/09/1916	318	1
4749	2	17/09/1916	320	1
4751	2	20/09/1916	323	1
4753	2	22/09/1916	325	1
4755	2	24/09/1916	327	1
4757	2	26/09/1916	329	1
4759	2	28/09/1916	331	1
4761	2	03/10/1916	336	1
4763	2	06/10/1916	339	1
4765	2	07/10/1916	340	1
4767	2	09/10/1916	342	1
4769	2	17/10/1916	350	1
4771	2	22/10/1916	355	1
4773	2	28/10/1916	361	1
4775	2	01/11/1916	365	1
4777	2	03/11/1916	367	1
4779	2	07/11/1916	371	1
4781	2	10/11/1916	382	1
4783	2	25/11/1916	388	1
4786	2	28/11/1916	392	2 (i1)
4787	2	28/11/1916	392	2 (i2)
4789	2	02/12/1916	396	1
4791	2	07/12/1916	401	1
CGT 2				
4816	2	12/12/1916	406	1
4819	2	21/12/1916	415	2 (i1)
4820	2	21/12/1916	415	2 (i2)
4819	2	21/12/1916	416	2 (i1)
4820	2	21/12/1916	416	2 (i2)
4822	2	28/12/1916	422	1
4822	2	28/12/1916	422	1
4824	3	02/01/1917	425	1
4827	3	21/02/1917	477	2
4829	3	22/02/1917	478	1
4831	3	27/02/1917	483	1

4833	3	03/03/1917	489	1
4835	3	14/03/1917	498	1
4837	3	15/03/1917	500	1
4839	3	18/03/1917	502	1
4841	3	22/03/1917	506	1
4843	3	29/03/1917	513	1
4845	3	03/04/1917	518	1
4847	3	08/04/1917	523	1
4849	3	10/04/1917	525	1
4851	3	01/05/1917	546	1
4853	3	20/05/1917	565	1
4855	3	09/06/1917	585	1
4857	3	12/06/1917	588	1
4859	3	14/06/1917	590	1
4861	3	21/06/1917	597	1
4863	3	14/07/1917	620	1
4865	3	14/07/1917	620	2 (i1)
4866	3	14/07/1917	620	2 (i2)
4867	3	14/07/1917	620	2 (i3)
4868	3	14/07/1917	620	2 (i4)
4869	3	14/07/1917	620	2 (i5)
4871	3	16/07/1917	622	1
4873	3	18/07/1917	624	1
4875	3	30/07/1917	636	1
4877	3	06/08/1917	643	1
4879	3	14/08/1917	651	1
4881	3	20/08/1917	657	1
4883	3	20/09/1917	688	1
4885	3	24/09/1917	692	1
4888	3	16/10/1917	714	2
4890	3	01/11/1917	730	2
4892	3	12/11/1917	741	2
4896	3	27/11/1917	756	2
4898	3	03/12/1917	762	1
4900	3	06/12/1917	765	1
4902	3	15/12/1917	778	1
4904	3	27/12/1917	788	1
CGT				
4036	5	15/03/1918	884	1
4038	5	02/04/1918	882	1
4040	5	03/04/1918	883	1
4042	5	20/04/1918	900	1
4044	5	05/05/1918	915	1 (i1)
4045	5	05/05/1918	915	1 (i2)
4047	5	07/05/1918	917	1
4049	5	08/05/1918	918	1
4051	4	09/05/1918	919	1 (i1)
4052	4	09/05/1918	919	1 (i2)
4053	4	09/05/1918	919	1 (i3)
4055	4	09/05/1918	919	2
4057	4	11/05/1918	921	1 (i1)

4058	4	11/05/1918	921	1 (i2)
4060	4	12/05/1918	922	1 (i1)
4061	4	12/05/1918	922	1 (i2)
4063	4	14/05/1918	924	1
4065	4	15/05/1918	925	1 (i1)
4066	4	15/05/1918	925	1 (i2)
4067	4	15/05/1918	925	1 (i3)
4069	4	16/05/1918	926	1 (i1)
4070	4	16/05/1918	926	1 (i2)
4072	4	04/06/1918	945	1 (i1)
4073	4	04/06/1918	945	1 (i2)
4075	4	04/06/1918	945	2
4077	4	09/06/1918	947	1
4079	4	03/07/1918	974	1
4081	4	07/1918	?	1
4085	4	07/1918	?	2
4087	4	12/07/1918	978	1
4089	4	13/07/1918	984	1
4092	4	13/07/1918	984	2 (i1)
4093	4	13/07/1918	984	2 (i2)
4094	4	13/07/1918	984	2 (i3)
4096	4	14/07/1918	935	1
4098	4	14/07/1918	935	2 (i1)
4099	4	14/07/1918	935	2 (i2)
4100	4	14/07/1918	935	2 (i3)
4101	4	14/07/1918	935	2 (i4)
4102	4	14/07/1918	935	2 (i5)
4104	4	15/07/1918	986	1
4106	4	15/07/1918	986	2
4108	4	17/07/1918	988	1
4110	4	17/07/1918	988	2
4113	4	18/07/1918	989	1 (i1)
4114	4	18/07/1918	989	1 (i2)
4116	4	19/07/1918	990	1
4118	4	19/07/1918	990	2 (i1)
4119	4	19/07/1918	990	2 (i2)
4120	4	19/07/1918	990	2 (i3)
4121	4	19/07/1918	990	2 (i4)
4122	4	19/07/1918	990	2 (i5)
4123	4	19/07/1918	990	3
4125	4	21/07/1918	992	1
4127	4	22/07/1918	993	1
4129	4	25/07/1918	998	1
4131	4	25/07/1918	998	2
4133	4	31/07/1918	1002	1
4135	4	31/07/1918	1002	1 (i2)
4136	4	31/07/1918	1002	1 (i3)
4139	4	21/10/1918	1075	1
4141	4	28/10/1918	1082	1
4143	4	08/11/1918	1092	1
4145	4	03/11/1918	1094	1

4147	4	12/11/1918	1097	1
4150	4	12/11/1918	1097	2
4152	4	15/11/1918	1100	1
4154	4	19/11/1918	1104	1
4156	4	19/11/1918	1104	2
4158	4	19/11/1918	1104	4
4162	4	19/11/1918	1104	6

ANEXO 1 – Estatutos do Partido Communista do Brazil, março de 1922.



Partido Communista

(S. B. I. C.)

ESTATUTOS

Approvados no Congresso Communista reunido no Rio de Janeiro a 25, 26 e 27 de março de 1922.

ARQUIVO ASTROJILDO — FUNDAÇÃO 1890-1965

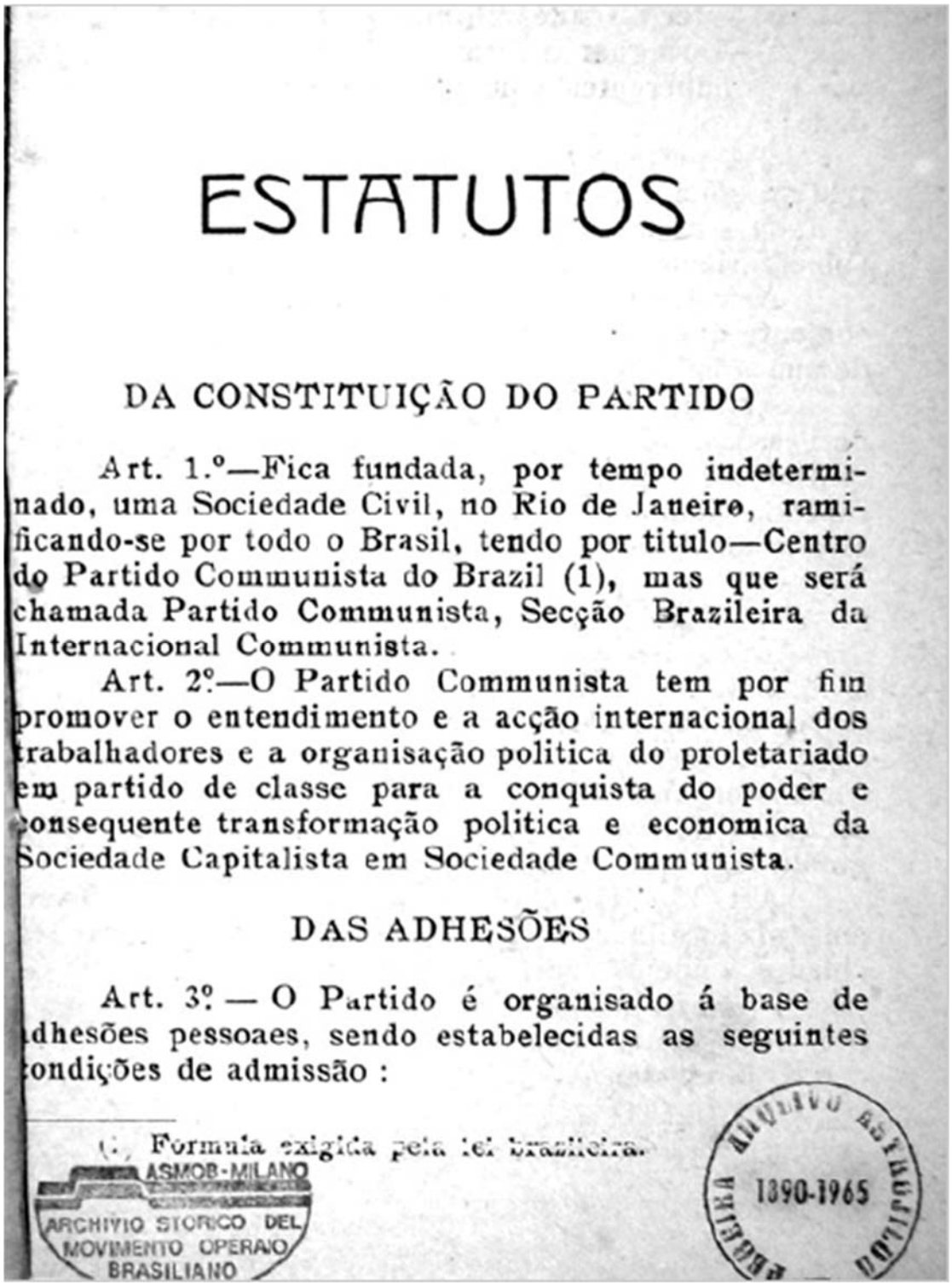
ASMOB-MILANO
ARCHIVIO STORICO DEL MOVIMENTO OPERAIO BRASILIANO

EDIÇÃO DA COMMISSÃO CENTRAL EXECUTIVA

RIO DE JANEIRO

1922

ANEXO 1 – Estatutos do Partido Communista do Brazil, março de 1922.



ESTATUTOS

DA CONSTITUIÇÃO DO PARTIDO

Art. 1.º—Fica fundada, por tempo indeterminado, uma Sociedade Civil, no Rio de Janeiro, ramificando-se por todo o Brasil, tendo por titulo—Centro do Partido Communista do Brazil (1), mas que será chamada Partido Communista, Secção Brazileira da Internacional Communista.

Art. 2º—O Partido Communista tem por fim promover o entendimento e a acção internacional dos trabalhadores e a organisação politica do proletariado em partido de classe para a conquista do poder e consequente transformação politica e economica da Sociedade Capitalista em Sociedade Communista.

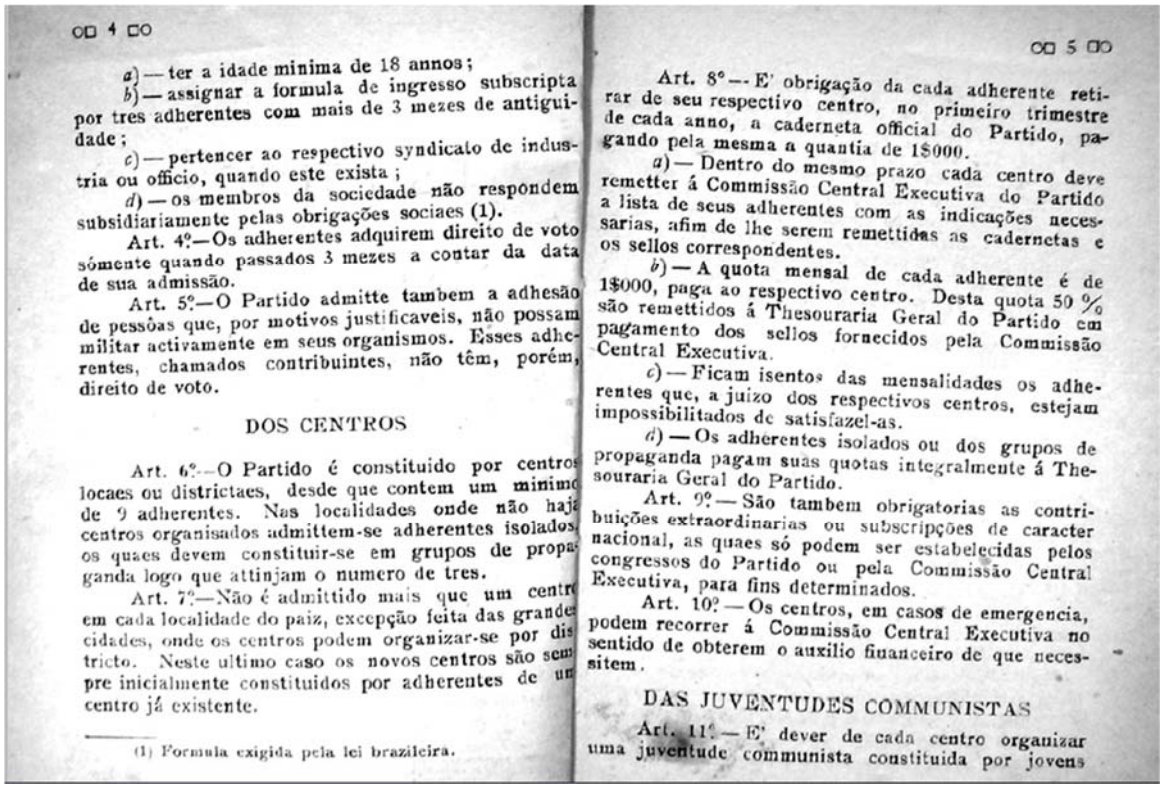
DAS ADHESÕES

Art. 3º — O Partido é organisado á base de adhesões pessoaes, sendo estabelecidas as seguintes condições de admissão :

(1) Formula exigida pela lei brazileira.

ASMOB-MILANO
ARCHIVIO STORICO DEL MOVIMENTO OPERAIO BRASILIANO
1890-1965

ANEXO 1 – Estatutos do Partido Communista do Brazil, março de 1922.



a) — ter a idade minima de 18 annos;
b) — assignar a formula de ingresso subscripta por tres adherentes com mais de 3 mezes de antiguidade;
c) — pertencer ao respectivo syndicato de industria ou officio, quando este exista;
d) — os membros da sociedade não respondem subsidiariamente pelas obrigações sociaes (1).

Art. 4º — Os adherentes adquirem direito de voto sómente quando passados 3 mezes a contar da data de sua admissão.

Art. 5º — O Partido admitte tambem a adhesão de pessôas que, por motivos justificaveis, não possam militar activamente em seus organismos. Esses adherentes, chamados contribuintes, não têm, porém, direito de voto.

DOS CENTROS

Art. 6º — O Partido é constituido por centros locaes ou districtaes, desde que contem um minimo de 9 adherentes. Nas localidades onde não haja centros organisados admittem-se adherentes isolados, os quaes devem constituir-se em grupos de propaganda logo que attinjam o numero de tres.

Art. 7º — Não é admittido mais que um centro em cada localidade do paiz, excepção feita das grandes cidades, onde os centros podem organizar-se por districto. Neste ultimo caso os novos centros são sempre inicialmente constituidos por adherentes de um centro já existente.

(1) Formula exigida pela lei brazileira.

Art. 8º — E' obrigação da cada adherente retirar de seu respectivo centro, no primeiro trimestre de cada anno, a caderneta official do Partido, pagando pela mesma a quantia de 1$000.

a) — Dentro do mesmo prazo cada centro deve remetter á Commissão Central Executiva do Partido a lista de seus adherentes com as indicações necessarias, afim de lhe serem remettidas as cadernetas e os sellos correspondentes.

b) — A quota mensal de cada adherente é de 1$000, paga ao respectivo centro. Desta quota 50 % são remettidos á Thesouraria Geral do Partido em pagamento dos sellos fornecidos pela Commissão Central Executiva.

c) — Ficam isentos das mensalidades os adherentes que, a juizo dos respectivos centros, estejam impossibilitados de satisfazel-as.

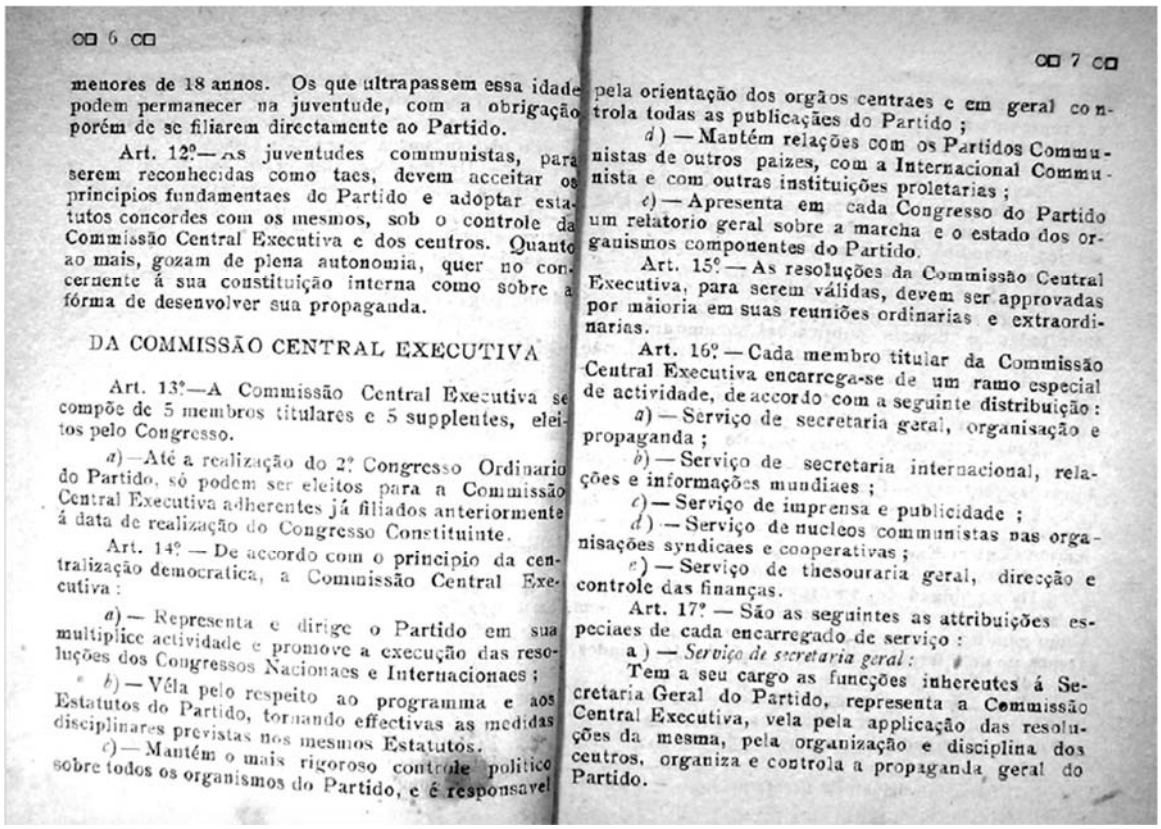
d) — Os adherentes isolados ou dos grupos de propaganda pagam suas quotas integralmente á Thesouraria Geral do Partido.

Art. 9º — São tambem obrigatorias as contribuições extraordinarias ou subscripções de caracter nacional, as quaes só podem ser estabelecidas pelos congressos do Partido ou pela Commissão Central Executiva, para fins determinados.

Art. 10º — Os centros, em casos de emergencia, podem recorrer á Commissão Central Executiva no sentido de obterem o auxilio financeiro de que necessitem.

DAS JUVENTUDES COMMUNISTAS

Art. 11º — E' dever de cada centro organizar uma juventude communista constituida por jovens



menores de 18 annos. Os que ultrapassem essa idade podem permanecer na juventude, com a obrigação, porém de se filiarem directamente ao Partido.

Art. 12º — As juventudes communistas, para serem reconhecidas como taes, devem acceitar os principios fundamentaes do Partido e adoptar estatutos concordes com os mesmos, sob o controle da Commissão Central Executiva e dos centros. Quanto ao mais, gozam de plena autonomia, quer no concernente á sua constituição interna como sobre a fórma de desenvolver sua propaganda.

DA COMMISSÃO CENTRAL EXECUTIVA

Art. 13º — A Commissão Central Executiva se compõe de 5 membros titulares e 5 supplentes, eleitos pelo Congresso.

a) — Até a realização do 2º Congresso Ordinario do Partido, só podem ser eleitos para a Commissão Central Executiva adherentes já filiados anteriormente á data de realização do Congresso Constituinte.

Art. 14º — De accordo com o principio da centralização democratica, a Commissão Central Executiva:

a) — Representa e dirige o Partido em sua multiplice actividade e promove a execução das resoluções dos Congressos Nacionaes e Internacionaes;

b) — Véla pelo respeito ao programma e aos Estatutos do Partido, tornando effectivas as medidas disciplinares previstas nos mesmos Estatutos.

c) — Mantém o mais rigoroso controle politico sobre todos os organismos do Partido, e é responsavel

pela orientação dos orgãos centraes e em geral controla todas as publicações do Partido;

d) — Mantém relações com os Partidos Communistas de outros paizes, com a Internacional Communista e com outras instituições proletarias;

e) — Apresenta em cada Congresso do Partido um relatorio geral sobre a marcha e o estado dos organismos componentes do Partido.

Art. 15º — As resoluções da Commissão Central Executiva, para serem válidas, devem ser approvadas por maioria em suas reuniões ordinarias e extraordinarias.

Art. 16º — Cada membro titular da Commissão Central Executiva encarrega-se de um ramo especial de actividade, de accordo com a seguinte distribuição:

a) — Serviço de secretaria geral, organisação e propaganda;

b) — Serviço de secretaria internacional, relações e informações mundiaes;

c) — Serviço de imprensa e publicidade;

d) — Serviço de nucleos communistas nas organisações syndicaes e cooperativas;

e) — Serviço de thesouraria geral, direcção e controle das finanças.

Art. 17º — São as seguintes as attribuições especiaes de cada encarregado de serviço:

a) — *Serviço de secretaria geral:*

Tem a seu cargo as funcções inherentes á Secretaria Geral do Partido, representa a Commissão Central Executiva, vela pela applicação das resoluções da mesma, pela organização e disciplina dos centros, organiza e controla a propaganda geral do Partido.

ANEXO 1 – Estatutos do Partido Communista do Brazil, março de 1922.

O membro titular que exerce a Secretaria Geral é o representante da Sociedade activa e passivamente, judicial e extra-judicialmente. (1)

b) — *Serviço de secretaria internacional* :

Mantém relações continuas com o Comité Executivo da Internacional Communista e com os Partidos Communistas de outros paizes, e organiza um serviço methodico de informações sobre o movimento communista internacional.

c) — *Serviço de imprensa e publicidade* :

Dirige as publicações centraes do Partido e controla todas as demais publicações communistas do paiz, sejam de iniciativa collectiva ou individual, não se admittindo, de maneira alguma, que a pretexto de autonomia se possam fazer quaesquer publicações contrarias á orientação politica geral do Partido.

Tem a responsabilidade, perante a Commissão Central Executiva, das doutrinas sustentadas nas publicações centraes do Partido.

Faz publicar no orgão central do Partido, ou em boletim especial, os actos e resoluções da Commissão Central Executiva, os balanços da thesouraria e das diversas emprezas do Partido.

Dá á publicidade, no orgam central do Partido, todas as resoluções das assembléas dos centros, bem como admitte as observações que sobre assumptos internos ou de interesse geral sejam feitas pelos filiados.

d) — *Serviço de nucleos* :

Tem a seu cargo a organização, direcção e controle dos nucleos communistas nos syndicatos e cooperativas, mantendo um contacto directo e disciplinado entre os nucleos e a Commissão Central Executiva.

(1) Formula exigida pela lei brazileira.

e) — *Serviço de thesouraria geral* :

O encarregado da Thesouraria Geral, responsavel pelas finanças do Partido, tem a seu cargo a administração directa da caixa central do Partido, dirigindo ou controlando todos os demais serviços financeiros e administrativos dos jornaes, edições e caixas diversas do Partido em geral, como dos centros.

Art. 18. — Cada membro titular aggrega a si, em conselho sob sua immediata direcção, os adherentes indicados pela Commissão Central Executiva com a approvação dos respectivos centros e segundo as necessidades de serviço e as habilitações ou cargos de cada um, a juizo da Commissão Central Executiva. Estes conselhos estudam e organizam os projectos, planos e trabalhos attinentes ao respectivo ramo de actividade, sendo porém o encarregado de serviço, membro titular da Commissão Central Executiva, o unico responsavel perante esta, de quem depende, em ultima instancia, a approvação e adopção dos referidos projectos, planos e trabalhos.

Art. 19º—Os membros da Commissão Central Executiva se reunem em sessão ordinaria uma vez por semana. São validas somente as reuniões a que compareçam pelo menos 3 titulares, sendo as faltas preenchidas pelos supplentes. Estes devem assistir a todas as reuniões da Commissão Central Executiva, só tendo voto, porém, quando funccionam em substituição dos titulares.

Art. 20º—São considerados demittidos os membros da Commissão Central Executiva que faltem ás sessões da mesma sem a necessaria justificação.

DO CONGRESSO

Art. 21º—O Partido se reune em congresso ordinario annualmente, em lugar e data determinados a criterio da Commissão Central Executiva. Podem reunir-se congressos extraordinarios por convocação da Commissão Central Executiva ou por iniciativa de dois terços dos centros.

Art. 22º—Cada centro envia ao congresso um delegado por 30 quotizantes ou fracção maior de 15, sendo porém os votos das delegações contados pelo numero de quotizantes representados.

Art. 23º—Não podem concorrer ao congresso os centros que não estejam em dia com a Thesouraria Geral do Partido ou não tenham pelo menos 3 mezes de antiguidade.

Art. 24º—A ordem do dia e as theses a serem discutidas no congresso são preparadas pela Commissão Central Executiva e enviadas com antecedencia de 60 dias a todos os centros. Estes, com antecedencia de 90 dias, podem apresentar á Commissão Central Executiva theses ou proposições sobre questões importantes e de interesse geral, a serem discutidas no congresso.

Art. 25º—Cada centro envia á Commissão Central Executiva, com antecedencia de 30 dias, um relatorio geral sobre o estado e a marcha de seu movimento annual.

Art. 26º—Cada membro da Commissão Central Executiva lê perante o congresso um relatorio sobre o movimento do serviço a seu cargo. O congresso julga esses relatorios.

Art. 27º—A mesa provisoria do congresso é formada pela Commissão Central Executiva até que se effectue a verificação de poderes por uma commissão nomeada para tal fim.

Art. 28º—O congresso pode modificar a ordem do dia proposta pela Commissão Central Executiva e incluir na mesma questões novas si assim o resolvem dois terços dos delegados.

Art. 29º— Cada delegado ao congresso não pode representar mais de um centro local.

DA ADMINISTRAÇÃO

Art. 30º—A caixa central do Partido é constituida pela contribuição mensal dos centros á razão do 500 réis por adherente quites; pela dos filiados directos á razão de 1$000 por adherente quites e pelas demais entradas extraordinarias e rendas eventuaes.

Art. 31º—O thesoureiro geral do Partido informa mensalmente á Commissão Central Executiva sobre o movimento geral da caixa central, sendo os balanços examinados pela commissão de contas.

Art. 32º—A commissão de contas, composta de 3 membros eleitos pelo congresso, tem a seu cargo a fiscalisação mensal dos balanços da Thesouraria Geral, tanto no que se refere ás quotizações dos centros como á administração dos serviços de publicidade e demais entradas extraordinarias.

Art. 33º—Dissolvido um centro, seus haveres passam á Commissão Central Executiva.

ANEXO 1 – Estatutos do Partido Communista do Brazil, março de 1922.

DOS ESTATUTOS DOS CENTROS, NUCLEOS E JUVENTUDES

Art. 34º—Os estatutos dos centros, nucleos e juventudes communistas são redigidos sobre modelo apresentado pela Commissão Central Executiva, dependendo sua redacção final da approvação da mesma Commissão Central Executiva.

DA DISCIPLINA

Art. 35º—Em defeza do programma, da moralidade e da harmonia do Partido, os centros podem resolver, por dois terços de seus membros, em assembléa especial, a suspensão, não maior de seis mezes, e a exclusão de um de seus membros, com appellação perante a Commisão Central Executiva e o congresso do Partido. O adherente suspenso ou excluido pode reingressar no Partido sempre que hajam desapparecido as causas que motivaram sua exclusão ou suspensão.

Art. 36º — Pelas mesmas razões, a Commissão Central Executiva pode, por unanimidade de votos, suspender ou excluir um centro local ou districtal ou grupo local de propaganda, com appellação para o Congresso.

Art. 37º — Os adherentes que faltem, sem causa justificada, a 3 assembléas consecutivas de seus respectivos centros, têm suspensos seus direitos de voto durante as 3 assembléas seguintes. Em caso de reincidencia são considerados excluidos do Partido.

Art. 38º — Os adherentes que faltem, durante 2 mezes consecutivos, ao pagamento das quotizações estabelecidas, têm suspensos seus direitos de voto

durante as 3 assembléas seguintes dos respectivos centros. Em caso de reincidencia são considerados excluidos do Partido.

a) Escapam ás condições impostas por este artigo os casos previstos no letra *c*) do art. 8º.

Art. 39º — Os centros, grupos e juventudes communistas não podem realizar actos em collaboração com agrupações alheias ao Partido sem prévia approvação da Commissão Central Executiva.

Art. 40º — Unicamente os congressos do Partido têm capacidade de realizar reformas e modificações nos presentes Estatutos, uma vez que sejam baseadas nos principios e resoluções da Internacional Communista, bem como só um congresso, especialmente convocado, pode resolver a extincção da sociedade e determinar o destino de seu patrimonio. (1)

Art. 41º — Os casos não previstos nestes Estatutos são solucionados pela Commissão Central Executiva.

ASMOB-MILANO
ARCHIVIO STORICO DEL MOVIMENTO OPERAIO BRASILIANO
1890-1965

(1) O texto do ultimo periodo deste artigo obedece ás formulas exigidas pela lei brazileira.

Livraria Communista

Christiano Cordeiro — Doutrina contra doutrina	1$400
Affonso Schmidt — Evangelho dos Livres	1$200
N. Lénine — El Radicalismo	3$000
K. Radek — La Internacional Segunda y Media	1$500
K. Radek — El Desarrollo de la Revolucion Mundial	1$500
L. Trotsky — Advenimiento del Bolchevismo	3$000
I. C. — Tesis sobre la estructura y organización de los Partidos Comunistas	$300
I. C. — La Internacional Comunista y la Organizacion Internacional de los Sindicatos	$300
I. C. — Tesis sobre Táctica	$300

Pedidos a Ferreira de Souza — Rua Tobias Barreto, 142 (sobr.)
RIO DE JANEIRO

EM BREVE:

Programma Communista

Obra doutrinaria primordial, por N. BUKHARINE

Acaba de apparecer:

Doutrina contra Doutrina

por Christiano Cordeiro

Uma brochura de 32 paginas, em bem cuidada edição, 400 rs.

Pedidos a Ferreira de Souza

Rua Tobias Barreto, 142 (sob.) — Rio de Janeiro

Movimento Communista

Mensario de doutrina e informação internacional

ASSIGNATURAS: 12 mezes..... 10$000
6 mezes..... 5$000

Numero avulso 300 réis

000489

ANEXO 2 – Capital americano *versus* capital inglês, correspondência internacional do Partido Communista do Brazil, 11.04.1923. p. 1.

A CORRESPONDÊNCIA INTERNACIONAL

N. 29- Ano III- 11 de abril de 1923.

A Vida Econômica

A CONCORRÊNCIA ANGLO-AMERICANA NO BRASIL

Depois da guerra, o capital americano suplanta, no Brasil, seu concorrente inglês.

por Astrojildo Pereira (do Rio de Janeiro)

O imperialismo americano procura na América do Sul os mercados que a Europa não pode mais lhe assegurar. Será interessante ilustrar êste fato com os exemplos que a estatística nos fornece.

Até a guerra, a Grã Bretanha era o país europeu que tinha no Brasil os maiores interêsses financeiros e comerciais. Êstes interêsses eram, por assim dizer, históricos, tradicionais, datando do início do século XIX.

O primeiro empréstimo contraido pelo Brasil no estrangeiro (759.200 libras esterlinas) data de 1824 e foi concedido pelos capitalistas ingleses. A última estatística (incompleta) dá um total de 138.955.814 libras esterlinas para os empréstimos ingleses contraidos pelos governos federais, estaduais e municipais do Brasil. Os capitais ingleses empregados na indústria brasileira são, pois, consideráveis. Segundo as estimativas mais recentes, êles montam a 100.963.188 libras. Há mais de 50 anos que funcionam no Brasil os bancos ingleses: The London and River Plate Bank, The London and Brazilian Bank, The British Bank of South America.

Durante e depois da guerra os Estados Unidos surgiram no Brasil como um concorrente perigoso - e já vitorioso em certos setôres - da Grã Bretanha. No que diz respeito aos empréstimos, os Estados Unidos só tinham colocado no Brasil um empréstimo de

ANEXO 2 – Capital americano *versus* capital inglês, correspondência internacional do Partido Communista do Brazil, 11.04.1923. p. 2.

5.500.000 dólares, feito em 1918 à prefeitura de São Paulo. Em 1921, o Brasil devia aos reis de Wall Street nada menos que 155.500.000 dólares. É um progresso... Antes da guerra não havia no Brasil um único banco americano; hoje há muitos, e poderosos. Mas é principalmente no setor das trocas comerciais que a hegemonia econômica da América do Norte sôbre o Brasil se mostra mais evidente. O movimento comercial do Brasil com os Estados Unidos representa, hoje em dia, cêrca de 50% do valor total do comércio exterior brasileiro. Os Estados Unidos fornecem ao mercado brasileiro 3/4 do carvão que êle consome, 50% do cimento e 95% de chapas de ferro.

O quadro abaixo mostra como os Estados Unidos superaram a Grã Bretanha nas importações brasileiras (em libras esterlinas).

	Grã Bretanha	Estados Unidos
de 1910 a 1914	67.862.532	39.848.276
de 1915 a 1919	46.325.887	102.964.377
de 1920 a 1921	39.612.115	71.087.138

Naturalmente, os exportadores ingleses, alarmados, tomaram enérgicas medidas para reconquistar seu antigo lugar no comércio com o Brasil. Em setembro último, por ocasião das comemorações do centenário da independência brasileira, visitou o país uma comissão parlamentar inglesa. De volta à Inglaterra, em suas declarações à Câmara dos Comuns, de 25 de novembro último, deplorou a redução do comércio entre o Brasil e a Grã Bretanha. Um telegrama publicado no Rio, a 22 de janeiro, nos informa da constituição, no Parlamento Inglês, de um "Grupo Sul-Americano", do qual fazem parte cêrca de cem parlamentares "que têm interêsse no desenvolvimento econômico dos países sul-americanos". A América do Sul é, assim, um dos pontos estratégicos do campo de batalha econômica onde se chocam os interêsses dos poderosos rivais anglo-saxônicos.

ARQUIVO HISTÓRICO DO MOVIMENTO OPERÁRIO BRASILEIRO

ANEXO 3 – Lista de imagens à venda no periódico *Les Temps Nouveaux,* ano 13, nº 22, 28.09.1907, p. 11.

NOS LITHOS

Voici ce qui nous reste au prix d'édition :

Capitalisme, par Comin'Ache. — **Education chrétienne,** par Roubille. — **Provocation,** par Lebasque. — **La Débâcle,** dessin de Vallotton, gravé par Berger. — **Le dernier gîte du Trimardeur,** par Daumont. — **L'Assassiné,** par C. L. — **Souteneurs sociaux,** par Delannoy. — **Les Défricheurs,** par Agar. — **Le Calvaire du mineur,** par Couturier. — **Ceux qui mangent le pain noir,** par Lebasque. — **Les Bienheureux,** par Heindbrinck. — **La jeune Proie,** par Lochard. — **Le Missionnaire,** par Willaume. — **Frontispice,** par Roubille.

Ces lithographies sont vendues **1** fr. **25** l'exemplaire sur papier de Hollande, franco, **1** fr. **40**.

Il ne reste qu'un nombre très limité de collections complètes. Elles sont vendues **75** francs l'édition ordinaire, **150** francs celle d'amateur.

Nous avons, en dehors de la série :

Aux petits des oiseaux il donne la pâture..., lithographie de Willette, **2** francs, **3** francs et **5** francs. — Réduction des **Errants,** de Rysselberghe, **1** fr. **40** et **3** fr. **25**.

Il nous reste en petit nombre

Épouvantail, par Chevalier. — **La Libératrice,** Steinlen. — **L'Homme mourant,** L. Pissaro. — **Les Sans Gîte,** par C. Pissaro. — **Sa Majesté la Famine,** par Luce. — **On ne marche pas sur l'herbe,** par Hermann-Paul. — **La Vérité au conseil de guerre,** par Luce. — **Mineurs belges,** par Constantin Meunier. — **Ah! les sales corbeaux,** par J. Hénault. — **La Guerre,** par Maurin.

Nous les mettons à **2** francs.

L'Incendiaire, par Luce. — **Porteuses de bois,** par C. Pissaro. — **L'Errant,** par X. — **Le Démolisseur,** par Signac. — **L'Aurore,** par Willaume.

Elles sont en vente au prix de **3** francs.

Pour le tirage d'amateurs, écrire auparavant, plusieurs sont épuisées.