

A IMAGEM DE HUMOR EM O CRUZEIRO: AS ILUSTRAÇÕES DE J. CARLOS, PÉRICLES MAGALHÃES E ALCEU PENNA¹
THE IMAGE OF HUMOR ON "O CRUZEIRO" MAGAZINE: THE ILLUSTRATIONS OF J. CARLOS, PÉRICLES MAGALHÃES AND
ALCEU PENNA

Daniela Queiroz Campos*
camposdanielaqueiroz@gmail.com

RESUMO: A questão primeira deste artigo é problematiza a imagem, em especial a ilustração, como fator de relevância na mídia impressa periódica brasileira do século XX. O presente texto analisa as ilustrações da afamada revista brasileira O Cruzeiro. Nas páginas de tal periódico o humor constituía elemento de destaque. De tal feita, aqui analisamos três destacados personagens da arte gráfica nacional que compunham a secção de humor de O Cruzeiro, cada qual traçado por notórios ilustradores da época. As Garotas de Alceu Penna, o Amigo da onça de Péricles Magalhães e as Melindrosas de J. Carlos.

PALAVRAS-CHAVE: imagem, ilustração, humor.

ABSTRACT: The main issue of this article is to problematize the image, especially the illustration, as a factor of relevance in the Brazilian periodical printed media of the twentieth century. The present text analyzes the illustrations of the famous Brazilian magazine O Cruzeiro. In the pages of such a magazine, humor was an important element. So, here we analyze three prominent characters of the national graphic art that composed the humor section of O Cruzeiro, each one drawn by a notorious illustrator of the time. As Garotas of Alceu Penna, o Amigo da Onça of Pericles Magalhães and the Melindrosas of J. Carlos.

KEY-WORDS: humor, illustration, O Cruzeiro.

A imagem e a reprodutibilidade

A reprodutibilidade técnica da imagem inicia seu processo muito anteriormente a reprodutibilidade eficaz da palavra escrita (BENJAMIN, 2010). A significativa transformação provocada pelo advento da imprensa é bastante conhecida. Todavia, “[...] a imprensa representa apenas um caso especial [...]. À xilogravura, na Idade Média, seguem-se a estampa na chapa de cobre e a água-forte, assim como a litografia, no início do século XIX” (BENJAMIN, 2010, p. 166). Em pergaminho ou em papel, traçadas manualmente ou impressas, as ilustrações permearam e ainda continuam a permear o também o mundo dos textos.

Ilustrações e textos dividem as mesmas páginas há muito tempo. Na Idade Média, nos pergaminhos medievais, as iluminuras já se faziam presentes, ilustrando e colorindo as

¹O presente artigo apresenta-se como desmembramento de tese doutoral defendida junto ao Programa de Pós-graduação em História (PPGH) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), sob a orientação da Professora Doutora Bernardete Ramos Flores, tendo sido realizado estágio doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris, sob a supervisão do Professor Doutor Georges Didi-Huberman, ambos com bolsa CAPES.

*Professora Visitante junto ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e pós-doutoranda do Instituto de Estudos da Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), sob a supervisão do Professor Doutor Márcio Seligmann-Silva. Pós-doutora pelo Centre d’Histoire et de Théorie des Arts (CEHTA) da École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de Paris sob a supervisão do Professor Doutor Georges Didi-Huberman e com bolsa consentida pelo CNPq.

páginas manuscritas dos tempos de outrora. Elas eram cuidadosamente traçadas e coloridas uma a uma pelos ilustradores. “No ocidente, a época dos manuscritos medievais definiu a maneira de narrar histórias de forma sequencial em páginas, combinando textos e imagens. As coloridas iluminuras, ancestrais da moderna ilustração[...]” (ALARÇÃO, 2008. p.61). Ilustrações fizeram-se presentes nas páginas das antigas Bíblias manuscritas, nas laudas das revistas ilustradas, e sobrevivem nos atuais sites da Internet. De diversas maneiras, as ilustrações foram produzidas e reproduzidas e apresenta-se como instigante elemento calcado por inúmeras permanências e rupturas. Tais modificações e sobrevivências podem também ser notadas no que tange ao universo das revistas de variedades.

A primeira técnica de reprodução da imagem a chegar no Ocidente foi a xilogravura, que se disseminou na Europa durante o século XII (CATAFAL e OLIVIA, 2003). A xilogravura constitui técnica de reprodução gráfica que emprega uma matriz de madeira gravada em alto-relevo. No século XV, se desenvolveu o processo de gravura em metal. Diferentemente da xilogravura, a imagem passava a ser cavada em matriz metálica em baixo relevo (FERREIRA, 1994), através de algum instrumento metálico preciso – como o buril –, ou através de ácidos – como a água-forte. A litografia pode ser considerada uma das maiores alterações técnicas da gravura – já que ela passa a empregar uma matriz plana. No final do século XVIII, a litografia introduzira a imagem e sua reprodutibilidade as chamadas técnicas da planogravura. Técnicas estas que ainda imperam nas atuais gráficas por *offset*. O maquinário utilizado amplamente na impressão de periódicos e livros desde a primeira década do século XX tem técnica que advém da litográfica. A planogravura atingiu o grande público através de livros, revistas e jornais.

A revista *O Cruzeiro* circulou no Brasil em meados do século XX. Época em que a reprodução imagética de periódicos nos Brasil não era mais marcada nem pela xilogravura, nem pelo buril. Apesar dos *offsets* já configurarem o cenário da indústria gráfica nacional em meados do século XX, a revista *O Cruzeiro* foi impressa através da técnica e do maquinário da rotogravura, provavelmente em virtude de seu significativo número de exemplares.

Para Ana Luiza Martins (2001), o uso da ilustração pode ser percebido como um marco revolucionário na trajetória da revista. A partir do final do século XIX, os formidáveis avanços técnicos foram amplamente empregados pelos periódicos, “[...] enriquecendo ainda mais aquelas publicações, transformadas em objetos atraentes e acessíveis até mesmo ao

público menos afeito a leitura, senão à população analfabeta que recebia as mensagens através dos desenhos gravados de forma visualmente inteligível” (MARTINS, 2001, p.40).

É significativamente provável que a ilustração sejam o gênero imagético com a qual mais mantemos contato cotidianamente. Ela permeou e continua a permear a vida de homens e mulheres desde um longínquo tempo. Ela se interpenetra aos livros, às revistas, aos jornais e nossas às nossas modernas “telas de vidro”. “Apesar disso, no campo das artes visuais, a ilustração e as artes gráficas foram comumente vistas como uma forma de “arte menor”; sem contar que sendo produzidas para impressos de caráter popular e geralmente mundano, elas fogem do que se entende por *arte*” (RAMOS, 2007, p.4).

Grosso modo, a ilustração não pertence ao chamado mundo das “belas artes”. Esse mundo, por muito tempo foi restrito às chamadas “artes eruditas”, às “artes maiores” – cuja fronteira foi inicialmente edificada por Giorgio Vasari no século XVI, para quem as “grandes artes” eram: a pintura, a esculturas, a arquitetura (VASARI, 2011). A ilustração parece estar presa ao cotidiano, ao ordinário, os folhetos avulsos, as páginas de livros, jornais e revistas. Por muito tempo, considerou-se que as ilustrações não traziam inovações plásticas nem formais, não eram “originais”, nem “inéditas” – sendo assim, não traziam avanços para o mundo artístico.

Todavia, aos olhos de um pesquisador mais atento a ilustração traz sim avanços plásticos incalculáveis. Para Maria Lúcia Bastos Kern, “A história cultural não estabelece distinção entre arte maior e menor, valoriza os monumentos públicos, o design, a fotografia, a cultura de massa, que até então não eram focalizados pelo historiador da arte” (KERN, 2006, p.76). A abertura a uma pluralidade imagética vem sendo ensaiada pela história da arte a partir no século XIX. Alois Riegl (2006), professor universitário de história da arte e diretor do departamento de tecidos do Museu Austríaco de Artes Decorativas, fez um avanço da história da arte para uma história da cultura material. E Aby Warburg, ao longo de sua singular trajetória intelectual, acaba por questionar essas fronteiras principalmente no ensaio sobre o *Ritual da serpente* (WARBURG, 2005) e no seu *Atlas Mnemosyne*.

Atualmente, inúmeros historiadores da arte pronunciam a palavra imagem e defendem uma história da arte que não diferencie mais “arte maior” e “arte menor”. No famoso ensaio *O Fim da História da Arte. História e arqueologia de um gênero* de 1983 (2006), Hans Belting não defende o final de um fazer – datado do século XVI – ou de uma disciplina

que se iniciara no decorrer do século XVIII com Winckelmann (1975). O que Belting pronuncia é uma mudança no discurso, problematiza como a arte e a sua história modificaram-se principalmente a partir da segunda metade do século XX. A história da arte, como defendida por Hans Belting (2006), Georges Didi-Huberman (2014), Horst Bredekamp (2015), não mais se limita a analisar e a questionar unicamente os chamados objetos artísticos. Os historiadores da arte, cada vez mais, abrem-se a uma pluralidade imagética. A questão não será mais os limites entre as “artes maiores” e as “artes menores”. A imagem parece ter se tornado a questão.

A arte contemporânea é interpenetrada por influências do mundo ordinário das artes gráficas e das artes anteriormente tidas como “menores”. Atividades e produtos corriqueiros agora adentram ao mundo da história da arte e tornam-se objeto de estudo do historiador do artista. Enfim, pouco a pouco a história da arte parece liberar-se das antigas amarras das “belas artes” e percorre os caminhos e os rastros da imagem. Mesmo porque muitos pintores executaram seus traços e suas tintas em papel, traços que também foram impressos nas páginas corriqueiras de inúmeras revistas e livros. Capas de livros, cartazes, anúncios publicitários, colunas ilustradas, nos últimos anos vêm paulatinamente emergindo como objeto de estudos acadêmicos da história da arte.

Não é só a arte gráfica que vem adentrando o mundo das “belas artes”, mas também as “artes eruditas” vêm mostrando-se impregnadas de cotidianidades. Para Georges Roque (1995), a arte ocidental apresenta-se obcecada pelo cotidiano. Na Antiguidade, um estatuto de arte era inexistente, o mesmo será cunhado no Renascimento. Desde então, os laços da arte com o cotidiano são desfeitos. A arte inicia uma longa trajetória de sacralização e é dotada de um valor “elevado”, “sublime”. “Quando se fala das relações de arte com a vida cotidiana deve-se ter em mente o fato de que eles não estão situados no mesmo nível: a vida cotidiana é da ordem da realidade, do vivido, a arte da ordem da representação [...]” (ROQUE, 1995. p.313).

A vida cotidiana por vezes se dá a ver codificada, transposta em imagem, porém não se torna arte por tal motivo. Segundo Georges Roque (1995), devemos levar em consideração que sempre existe uma grande lacuna, uma fenda, entre a vida e sua apresentação imagética. Segundo o mesmo historiador, as fronteiras da arte e da vida cotidiana são fluídas, seus limites não são rígidos, tampouco imóveis. A fronteira entre o que é arte e o que não é mostra-se,

assim, também difusa. São vários os elementos que podem, ou não, estabelecer tais diferenças, como o suporte ou o lugar de circulação. O historiador da arte e filósofo francês Georges Didi-Huberman numa recente entrevista o afirmou não saber nem “[...] o que é uma definição nem o que é arte” (DIDI-HUBERMAN, 2014, p.8). Muitos pesquisadores ainda consideram a imagem traçada ou impressa sobre o papel inferior a imagem pintada em tela. A ilustração é ainda, por muitos, considerada “menor” do que a pintura. Tais considerações agarram-se a uma tradição secular de história da arte, que vem ensaiando significativas mudanças há mais de um século.

A imagem em *O Cruzeiro*

No Brasil, foram incontáveis as revistas que se sobressaíram por suas imagens. A ilustração consiste num dos elementos de grande relevância em inúmeras revistas brasileiras do século XX. Entre tais periódicos situamos a revista de variedade *O Cruzeiro*. Naquelas páginas a fotografia, em especial sob o formato das fotorreportagens (CARVALHO, 1999), recebera considerável enfoque. No entanto, a imagem ilustrada também se destacou no periódico (NETTO, 1998). Dentre seu corpo editorial, visualiza-se o nome de singulares ilustradores brasileiros do século XX, entre eles: Péricles Magalhães, Alceu Penna e J. Carlos.

No ano de 1928 iniciou-se a circulação da revista *Cruzeiro*. Aquela fora pensada e projetada com o intento de ser uma revista grandiosa (MORAES, 1994). Inicialmente, *O Cruzeiro* fora impressa em 4 cores em papel de alta qualidade (COELHO, RODRIGUES, 2002) no formato tabloide – de 34 por 50 centímetros. A revista contou com colaboradores de porte. Os textos da revista eram redigidos por Mario de Andrade e Humberto Campos, e suas ilustrações eram assinadas por Emilio Di Cavalcante, Anita Malfatti, Oswaldo Teixeira entre outros. O periódico conjugava ótimos ilustradores, farta documentação fotográfica, além de constar em seu sumário excelentes colunistas fixos.

O Cruzeiro no final da década de 1920 já havia se transformado num verdadeiro sucesso editorial (CARVALHO, 1999). Eram anos prósperos para a revista, então considerada a “melhor e mais moderna” revista brasileira. O sucesso não era restrito à sua cidade sede, o Rio de Janeiro, o periódico circulou de fato em todos os estados brasileiros, nos quais apresentava níveis bastante satisfatórios de vendas. Um ano após o início de sua circulação – em 1929 – a tiragem semanal do periódico chegou ao número de 80 mil exemplares (Moraes,

1994). A revista fizera parte do “império” de comunicação presidido por Assis Chateaubriand, denominado de *Diários Associados*².

No início da década de 1930, a tiragem da revista caiu abruptamente, alcançando menos de 20 mil exemplares por edição semanal. O jornalista Antônio Accioly Netto assumiu a secretaria de redação no intento de recuperar o periódico. As mudanças empreendidas por Accioly Netto não tardaram a apresentar eficiência. A revista passa então por uma fase de reestruturação. Em suas páginas são veiculadas reportagens elaboradas com as “sobras” fotográficas e com matérias dos jornais dos *Diários Associados*. *O Cruzeiro* também passa a explorar mais veementemente atualidades políticas, sociais e artísticas (NETTO, 1998). Em poucos anos a revista foi remodelada e os resultados não tardaram a surtir efeito na tiragem. Na década de 1940, a revista alcançou o número de 500 mil exemplares semanais, numa época em que a população brasileira não ultrapassava os 41,2 milhões de habitantes – sendo que 56,8% dessa população era analfabeta e apenas 31,3%, urbana³.

Um maior direcionamento ao público feminino também constituiu uma das modificações empreendidas por Accioly Netto. Segundo Leoni Serpa (2003), aproximadamente 30% das páginas de *O Cruzeiro* referiam-se ao imaginário da mulher, que não compunha apenas um, mas vários perfis femininos (BASSANEZI, 1995). As imagens de mulher, bem como um direcionamento ao público feminino, consistiam numa das marcas da revista. Em 47 anos de circulação, o periódico constava em seu sumário com um sem-número de colunas voltadas para a mulher, a exemplo da coluna *Da mulher para a mulher e Elegância e Beleza*.

Outra marcante característica das páginas da revista *O Cruzeiro* foram suas fotorreportagens – ao estilo gráfico das publicadas pela *Life* e *Paris Match*. Muitos assinaram as reportagens jornalísticas de *O Cruzeiro*. No entanto, um nome parece ter alcançado evidência mais relevante: David Nasser. Nasser, juntamente com o fotógrafo francês Manzon, produziu as mais conhecidas e rememoradas fotorreportagens do periódico (CARVALHO, 1999).

² No ano de 1930, em um artigo resposta ao então presidente da república Getúlio Vargas, Chatô utilizou pela primeira vez o termo nossos *diários associados*, nome que designaria sua rede nas décadas seguintes.

³ Dados retirados do Estudo relativo aos 60 anos de transformações sociais no país realizado pelo IBGE. Publicado em forma de Comunicação Social em 25 de maio de 2015. Retirado do site oficial do IBGE no dia 26 de maio de 2007.

As páginas dedicadas ao humor também podem ser apontadas como elemento característico daquele periódico. O humor estava presente, por vezes em pequeninos reclames, por outras em grandes laudas coloridas. De uma maneira, o humor estava impresso em cerca de 50% das páginas do periódico (SERPA, 2003).

A imagem de humor na imprensa periódica

Muitos foram os artistas gráficos responsáveis pelas páginas ilustradas de humor da revista *O Cruzeiro*. As imagens traçadas por estes transpassavam boa parte das páginas daquele periódico. Todavia, figuravam principal a *Secção de Humor*, secção na qual circularam as páginas assinadas por Alceu Penna, Vão Gogo, Péricles, J. Carlos, Carlos Estevão. As colunas de humor mais conhecidas – e que circularam por mais tempo – no periódico de Assis Chateaubriand, foram a *Pif-Paf*, o *Amigo da Onça* e as *Garotas do Alceu*.

No presente texto, a palavra humor é empregada com o intuito de indicar o sentido mais amplo e imparcial do termo. “[...]Entendemos o humor como qualquer mensagem – empresa por atos, palavras, escritos, imagens ou músicas – cuja intenção é a de provocar o riso ou um sorriso” (BREMER e ROODENBURG, 2000). Sublinhamos, ainda, que a palavra humor, no sentido escrito, é relativamente nova. Como analisam Bremmer e Roodenburg (2000), a palavra humor em sua acepção moderna – tal qual entendemos hoje – foi inicialmente utilizada no século XVIII na Inglaterra. Sendo assim, foi pela primeira vez identificado o termo com a nova significação num escrito de Lord Shaftesburg de 1708, *Sensus communis* – ensaio sobre a liberdade da graça e do humor.

No *Concise Oxford Dictionary* a significado da palavra humor está definido como “facécia comicidade”, “menos intelectual e mais agradável que o chiste”. Anteriormente, o termo, significava disposição mental ou temperamento, no entanto, a origem do termo é controversa. Voltaire sublinha que a nova acepção da palavra humor como “brincadeira natural” (*plaisanterie naturelle*) vinha do *humeur* das comédias francesas assinadas por Corneille. Para Bremer e Roodenburg o “humour” inglês originou-se da palavra em língua francesa, no entanto, a nova acepção do termo dificilmente originou-se do francês. Victor Hugo referiu-se a “essa coisa inglesa chamada humor”. Foi por volta de 1890 que os franceses passaram a pronunciar a palavra humor com o acento francês.

Segundo Bam-Bhú (1971), o desenho de humor pode ser considerado um elemento de suma importância para a circulação e, para a venda de magazines e diários. Já que, no mundo ocidentalizado grande parte das publicações periódicas trazem caricaturas, charges e divertidas historietas. Tais imagens e textos exercem no leitor das bancas de revistas uma atração, muitas vezes, superior as das informações e dos artigos. “A invenção da imprensa marca um amplo desenvolvimento da caricatura política, especialmente na França, país em que esta arte alcança um grau de desenvolvimento até a metade do século XVII” (BAM-BHU, 1971, p.6). Na França do século XVII, os caricaturistas desenhavam satirizando e ridicularizando os exageros das “modas” da época. Bam-Bhú, ainda pontua que os trajes e os mirabolantes penteados da corte de Luís XIV eram motivo de sátira para os desenhistas.

Joaquim Fonseca (1999) sublinha que a caricatura pode ser descrita como “representação plástica ou gráfica de uma pessoa, tipo, ação ou ideia voluntariamente de forma distorcida sob seu aspecto ridículo e grotesco” (FONSECA, 1999, p.17). Certos aspectos burlescos de pessoas ou fatos são destacados pelo traço do ilustrador – como o exagero ilustrativo de uma característica marcante. Certamente, a ilustração de caricatura almeja alcançar, pela publicação, um expectador preciso, que conheça o acontecimento ou a pessoa desenhada.

Para Sylvia Helena Leite, a caricatura é “[...] um recurso comumente empregado em produções de cunho satírico, dado o seu caráter demolidor e desmistificador” (LEITE, 1990, p.23). O gênero ilustrativo faz uso de elementos da política, da moda, do comportamento como matéria-prima para artistas gráficos de diversos lugares e tempos. Os desenhos de humor fazem parte do repertório de memórias do leitor dos periódicos. Fazem parte do cotidiano do leitor de hoje, como o fizeram do leitor da França do século XVII e do Rio de Janeiro da década de 1950.

O humor constitui um relevante atributo da imprensa periódica. No caso específico da imprensa brasileira o humor também se faz e se fez presente por meio de imagens e textos. As revistas semanais ilustradas concederam, particularmente, muitas de suas páginas às charges, caricatura e textos que pretendiam fazer rir o leitor. Desta maneira, deixavam sua singular contribuição na propagação do humor gráfico no país. Aquelas páginas tornavam o periódico e a sua leitura mais leves e agradáveis. O *Jornal do Comércio*, no Rio de Janeiro de 1837, foi o primeiro impresso brasileiro a trazer imagem de humor, uma caricatura, veiculada

as suas páginas (PIMENTEL, 2004). Para Pimentel, se as imagens de humor iniciam sua circulação no país ainda no século XIX, é nas décadas de 1950 e 1960 que se destacam os grandes cronistas, chargistas e caricaturistas brasileiros das páginas periódicas (PIMENTEL, 2004, p.16).

Pimentel assinala a importância que as páginas da revista *O Cruzeiro* têm para a compreensão do humor na imprensa brasileira. Uma vez que, nelas ficaram durante muito tempo concertadas as colaborações de destacados artistas gráfico que se concentravam na imagem de humor. Em *O Cruzeiro* brilharam Péricles – quem criou o personagem *Amigo da Onça* – e Carlos Estevão – quem deu continuidade ao personagem após a morte do primeiro. Outros destacados nomes da ilustração foram “[...]Alceu, Appe e Millôr Fernandes (que ali, deu os primeiros passos no texto e no desenho de humor, criou seu primeiro pseudônimo – Vão Gôgo foi o mais famoso – e perpetuou a coluna “Pif-Paf”)” (PIMENTEL, 2004, p.17-18).

Péricles Magalhães, Carlos Estevão, Alceu Penna, Millôr Fernandes ilustraram as páginas que recheavam a *Secção de Humor* de *O Cruzeiro*. De suas mãos foram incontáveis os desenhos de *Pif-Paf*, *Amigo da Onça*, *Garotas*. Das pontas de seus lápis foram muitas as colunas que pretendiam tirar um sorriso da boca de seus leitores.

Alceu Penna e as *pin-ups*

A coluna *Garotas*, assinada por Alceu Penna, foi editada por interruptos 26 anos – de 1938 a 1964 – na revista brasileira de variedades *O Cruzeiro*. Apesar de ter sido vinculada, durante boa parte de sua circulação a *Secção de Humor* as ilustrações da coluna *Garotas* não são consideradas ilustrações de humor – o gênero imagético em questão é o de *pin-ups*. A *pin-up* consiste em imagem de mulher jovem, fresca, simpática e sedutora. Fabres (2007) escreve que as bonecas de *pin-ups* veiculavam uma beleza quase simples, popular e universal – ideal. “A *pin-up* é uma menina simples, saudável, com o rosto quase infantil. Biquinho sedutor, grandes olhos arregalados, sex-appeal quase sem querer, poses sugestivas sem cair no deboche: a *pin-up* é sexy, mas casta” (FAVRE, 2012, p.240). Trata-se de uma apresentação idealizada de mulher com normas corporais bastante precisas: cintura fina, seios arredondados, longas pernas, bumbum empinado.

O gênero imagético *pin-ups* origina-se de ousados cartões-postais, editados a partir da segunda década do século XIX na Alemanha e na França. Os traços eróticos de tais cartões

postais começam a fazer-se presentes na ilustração de algum desenhista, como por exemplo nos traçados por Raphael Kirchner para o periódico francês *La vie Parisienne*. Características imagéticas do gênero de *pin-ups* fazem visíveis numa variável gama de suportes, como calendários, menus e cartazes. Os cartazes de Toulouse Lautrec são um dos primeiros exemplos de imagens de *pin-ups*. Os pôsteres assinados por Lautrec, no século XIX, eram impressos em litografia e já estampava a imagem de uma mulher em pose sensual. No findar daquele mesmo do século XIX, as *pin-ups* atravessaram o oceano e começaram a ser vinculadas na imprensa dos Estados Unidos da América. Transformaram-se num ícone do desenvolvimentismo norte-americano no século XX, época em que brilharam nas páginas de revistas estadunidenses (FAVRE, 2012). Notadamente, durante a Segunda Guerra Mundial se tornaram extremamente populares, podendo ser consideradas um marco na imprensa do século XX.

A coluna *Garotas* do Alceu foi justamente inspirada nas afamadas colunas estadunidenses de *pin-ups*. O então secretário da revista *O Cruzeiro* – Accioly Netto – encomendou à Alceu Penna uma coluna que se assemelhasse as *Gibson Girls* do periódico *The Saturday Evening Post* (BUSZEK, 2006). As *pin-ups Gibson Girls* eram traçadas pelo ilustrador inglês Charles Dana Gibson e foram publicadas em folhas periódicas entre o final do século XIX e o início do século XX – destacadamente no periódico norte-americano *The Saturday Evening Post*. As bonecas *Gibson* apresentavam mulheres modernas e personificavam um ideal feminino de beleza da época. Fora a partir das *Gibson Girls* que Alceu Penna esboçou sua coluna de *pin-ups*.

“Estávamos ainda no início dos anos 30 e eu, encantado com as figuras femininas de *The Saturday Evening Post*, chamadas *Gibson Girls*, fui certo dia procurá-lo [...]. Sugeri que ele fizesse alguma coisa semelhante” (NETTO, 1998, p.125). Netto (1998) relata que duas semanas depois de ter encomendado o projeto de uma coluna de *pin-ups* Alceu Penna o apresentou desenhos muito originais. Consistia numa coluna que articulava desenhos de belas mocinhas – vestidas segundo as últimas tendências de moda – a textos que narravam conversas sobre variados assuntos cotidianos. Os versos, que em forma de diálogo, davam voz as bonecas deveriam ser redigidos por um humorista malicioso.

É sabido que o próprio Alceu Penna assumiu, para além dos desenhos, também os versos da coluna durante muitos anos. Mesmo quando esteve a frente apenas das ilustrações,

a coluna sempre se manteve relacionada ao seu nome – as *Garotas* foram uma criação de Penna. A trajetória profissional de Alceu Penna é bastante próxima a de Péricles Magalhães. Nascido na cidade de Curvelo, Minas Gerais, Alceu Penna se muda para a cidade do Rio de Janeiro com o intuito de iniciar o curso de Arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes, curso o qual jamais finalizou – ele abandona a Arquitetura no ano de 1937. Na chegada à antiga capital federal Penna começou a procurar trabalho, realizou visita à muitas redações de jornais e revistas. Em *O Jornal* realizou seus primeiros trabalhos na imprensa carioca. *O Jornal* fazia parte do grupo *Diários Associados*, cujo proprietário era Assis Chateaubriand. Na redação daquele periódico Alceu Penna conheceu Accioly Netto, de quem se tornaria amigo pessoal e afilhado dentro do grupo liderado por Assis Chateaubriand (NETTO, 1998).

Dentre os vários trabalhos realizados por Alceu Penna o que alcançara maior destaque e o tornara um desenhista reconhecido pelo grande público foram as suas *Garotas*. As bonecas traçadas por ele circularam por décadas naquela que fora a grande revista nacional de outrora. Grosso modo, aquela coluna ilustrada abordava a vida cotidiana de mocinhas na cidade do Rio de Janeiro de meados de século XX. Os textos eram vinculados aos desenhos de Alceu Penna, estes foram assinados por mais de cinco diferentes escritores ao longo dos anos de edição da coluna.



Figura 1 - Coluna Garotas, Quem acaricia as Garotas. Revista O Cruzeiro de 13 de novembro de 1954, páginas 70 e 71. Acervo: Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

Inúmeros relatos sobre a coluna *Garotas* afirmam e tornam perceptíveis a sua popularidade na época em que circulara. “Em pouco tempo, “As garotas” se transformaram em verdadeira coqueluche, ditando modas e costumes para milhares e milhares de leitoras em todo o Brasil” (NETTO, 1998, p.126). Entre traços e letras aquelas páginas estampavam a vida cotidiana de uma jovem mulher urbana de classe média e alta, alfabetizadas. As bonecas traçadas por Penna frequentavam novos lugares de sociabilidade nas cidades brasileiras de meados do século XX, como as praias, os clubes, os bailes, os cinemas, as ruas comerciais. Aquelas grandes cidades brasileiras tiveram seus espaços de sociabilidades resignificados e transformados. O esporte, o lazer, o turismo possibilitou aos jovens um maior contato com o sexo oposto e com ele a maior prática do flerte. No Brasil um processo de urbanização e industrialização das grandes cidades acaba por produzir uma sensação de modernidade instaurada, ali, principalmente em meados do século XX.

Na coluna *Quem acaricia as Garotas* (figura 1), editada na revista *O Cruzeiro* no anos de 1954, podemos analisar a praia como novo cenário urbano de sociabilidade. Na diagramação da imagem assinalamos o título na parte superior das páginas, como o nome da coluna em destaque. Para além dos versos, que se concentram na página direita, vemos a ilustração de seis bonecas traçadas com bastante sensualidade, vestindo maiôs de banho. Os lábios das personagens são marcadamente pintados de vermelho carmim e os olhos bastante delineados e destacados na imagem.

A historieta narrava um ligeiro diálogo que tratavam da vida cotidiana daquelas *Garotas*. A questão era quem acariciava aquelas belas *Garota*, pelo cenário da coluna a resposta não poderia ser outras: era o mar, a areia e o vento. O texto trazia com um tom de humor que para além de vento, areia e mar, a seda e o veludo também acariciavam a pele daquelas belas *Garotas*. O pano de fundo da imagem em questão é a praia carioca, é visualidade aquela nova sociabilidade urbana moderna propagada pelas páginas da revista *O Cruzeiro*.

A imagem destaca um dos cenários primordiais das personagens da coluna: uma das praias do Rio de Janeiro. Ao longo da trajetória das *Garotas* do Alceu o Rio de Janeiro deixou de ser a capital da República brasileira – perdendo o posto para a cidade de Brasília – e o centro econômico do país – posto que passou a ser ocupado pela cidade de São Paulo. Mas, a Cidade Maravilhosa das *Garotas* do Alceu não deixou de ser a capital cultural do Brasil.

Ademais, as próprias personagens de Alceu Penna contribuíram para essa percepção da cidade. Já que, pelas imagens e pelos textos da coluna o Rio de Janeiro era, além disso tudo, a cidade das mais belas jovens mulheres do país, quiçá do mundo (JUNIOR, 2014).

“O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo, os sistemas de valores, o modo de vida, sensibilidade, estado de espírito e disposições funcionais que articulam a modernidade com uma experiência existencial e íntima” (SEVECENKO, 1998, p.522). Não era apenas a cidade do Rio a vitrine da modernidade; o homem e a mulher carioca também o eram. E “estas garotas cariocas serviram de modelo às *Garotas de revistas*” (BASSANEZI, 1995, p. 246). Na cidade do Rio de Janeiro fundiam-se as principais atividades culturais do país, no momento em que se consolidava a formação de um mercado cultural (ORTIZ, 1980).

J.Carlos e as bonecas de olhos arredondados

J. Carlos foi um dos mais destacados artistas gráfico brasileiro do século XX. Entre os muitos admiradores de seu exímio trabalho aqui destacamos o nome de Alceu Penna. Ao chegar a cidade do Rio de Janeiro Alceu Penna procurou pessoalmente J. Carlos, para o “mestre” mostrou seus desenhos e pediu recomendação de emprego. Fora J. Carlos que encaminhara Penna ao suplemento infantil de *O Jornal* (JUNIOR, 2010).

Como ilustrador, J. Carlos construí uma sólida carreira exercida por mais de meio século. O artista gráfico carioca, que iniciou sua trajetória profissional no começo do século XX, tomou sua cidade e os hábitos de sua gente como obra prima. Ele transformou a cidade do Rio de Janeiro numa espécie de laboratório gigante (LOREDANO, 2002). Seus traços immortalizaram os homens e as mulheres cariocas do início daquele século XX. Pelos desenhos de J.Carlos temos a imagem de um tempo que já se foi. Ele deixou suas linhas e cores impressas em páginas de jornais e de revistas. Todavia, faz-se perceptível que um dos principais legados de J. Carlos foi a bela influência que exerceu em inúmeros ilustradores brasileiros. E foi assim que ele também sobreviveu, da mais sublime maneira qualquer artista gostaria de encontrar uma pós vida. Ele deixou seus traços em outros traços.

José Carlos de Brito Cunha – J. Carlos – nascera na cidade do Rio de Janeiro no ano de 1884, numa ainda cidade do século XIX. Fora naquela cidade que viveu, trabalhou e morreu. No ano de 1902 ele iniciara sua longa e bela vida profissional nas páginas da revista *O Tagarela*.

Ao longo dos anos a lista de periódicos que continham a participação de J.Carlos só aumentava, ainda em 1902 *O Malho*, em 1907 *Fon-fon*, e *A Careta*. Para além de ilustrador ele também atuou como diretor artístico das mais famosas revistas ilustradas brasileiras da primeira metade do século XX. Fora o editor artístico de *O Malho* e *Fon-fon*. Entre seus muitos trabalhos de destaque, sublinhamos seus desenhos direcionados ao público infantil, como é o caso do periódico *Tico-tico*. Fizera inúmeras capas para destacadas revistas como: *O Cruzeiro*, *Revista Ilustrada* e *O Malho* (LOREDANO, 2002).

Publicou mais de 50 mil desenhos, entre caricaturas charges, cartuns, letras, logotipos, vinhetas. No decorrer de sua consolidada carreira ilustrou muito, e quase de tudo. No entanto, no conjunto de sua vasta obra é perceptível a existência de algumas temáticas centrais, fora a partir destas que foi desenvolvendo seu traço por mais de meio século. Suas linhas e cores deram imagem ao carnaval de rua, ao futebol de domingo, a economia que se erguia, ao autoritarismo marcante do século XX, as mulheres que se faziam mais presentes nas ruas daquela cidade (LOREDANO, 2007). Como desenhista retratou o “espírito” do povo brasileiro de forma constante e plena, seus traços o destacaram como o grande nome da caricatura do país.



Figura 2 - Capa da revista *O Cruzeiro* de 31 de março de 1934. Acervo: Biblioteca Mario de Andrade.

O Rio de Janeiro e o Brasil representados nas imagens do início da carreira de J. Carlos eram muito diferentes dos cenários desenhado por Alceu Penna – eram definitivamente

outros tempos. No início do século XX, a cidade do Rio de Janeiro, a então capital do país, ainda estava impregnada de império. A nossa Capital da República ainda era visivelmente uma cidade imperial. Em seu mais meio século de atuação profissional, J. Carlos traçou uma cidade e um país que se adaptavam aos novos tempos republicanos. Foram duas Grande Guerras Mundiais, a República Velha, o Estado Novo, a República Nova. Ele ilustrou e presenciou as inúmeras transformações ocorridas em sua cidade, em seu país e em seu mundo (LUSTOSA, 2006). Para além do mundo, do país e da cidade que se alteraram no decorrer de sua carreira a indústria gráfica, da qual também era parte integrante, também se modificou sobremaneira. Segundo Cássio Loredano (2002), J. Carlos participou das modificações ocorridas no parque gráfico brasileiro da segunda década do século XX. Época em boa parte das capas das principais revistas brasileiras traziam as imagens do ilustrador impressas em quadricomia.

As imagens traçadas por J. Carlos povoaram a imaginação de homens e mulheres de seus tempos. Dentre diversas temáticas, J. Carlos também ilustrou as belas mocinhas de sua época. Como Alceu Pennas o faria décadas depois, J. Carlos traçou as belas e jovens mulheres cariocas nas praias, no carnaval, fazendo compras, passeando e tomando um lanche com as amigas. Ele desenhou muitas mocinhas esperando o bonde, enlouquecendo vendedores de tecidos, brigando e enganando os namorados. “Suas figuras femininas, que nos anos 1920 e 30 encontraram a forma mais elaborada, têm uma sensualidade delicada e ingênua, francamente sedutora. A pouca roupa do verão carioca revelava corpinhos bem-proporcionados, formas bem desenhadas” (LUTOSA, 2006, p.162). Com seu leve traço conseguiu bem expressas pequenos detalhes das vestimentas daquelas mulheres, eram luvas, chapéus, lenços. Ele muito bem apresentou as tendências de moda de seu tempo.

Na capa da revista *O Cruzeiro* de 1934 (figura 2) podemos ver uma de suas bonecas com a boca vermelha, bochechas rosadas e olhos bem pintados. A delicada qualidade técnica do traço faz-se perceptível na imagem. A imagem de J. Carlos nos apresenta uma boneca surpresa, faceira, encantadora. Diante da imagem temos a impressão que conhecemos muito bem a personagem, é uma mocinha serelepe, agitada, movimentada que nos arranca leves sorrisos. Lutosa escreve que essa personagem feminina traçadas por J. Carlos “É a mulher encantadora e tolinha, quase uma libélula como a fada Sininho do desenho animado de Walt Disney, que povoava a imaginação dos homens de seu tempo (LUTOSA, 2006, p.162).

A personagem feminina que se destaca nas ilustrações de J. Carlos é a *melindrosa*. A personagem era essa mulher que pintava as unhas da mesma cor do batom que coloria seus lábios e se vestia segundo os últimos ditames da moda. Elas eram a mocinha de cabelos curtos, sempre muito bem penteados e arrumados. As *melindrosas* usavam meias, luvinhas, chapeuzinhos, lencinhos, eram cuidadosamente traçadas e enfeitadas por seu criador. “Em 1920 J. Carlos cria a melindrosa, de olhos redondos “sumido num sonho permanente” com seus cabelinhos cortados a *garçon* e o característico ‘pega-rapaz’ na testa e ao lado do rosto (ARESTIZABAL, 1984. p.36) ”.

Com as *melindrosas* J. Carlos ilustrou uma nova mulher que começava a habitar as cidades brasileiras no começo do século XX. Suas bonequinhas passeavam pelas avenidas do velho Rio, tomavam café na Confeitaria Colombo e encantavam a todos. “A melindrosa de J. Carlos encarnou – no desenho – esta mulher ‘envolta em bovarismo’ que ganha as ruas e coloca em prática a nova condição feminina” (OLIVEIRA, 2005, p.87). Claudia Oliveira (2005) problematiza que as revistas ilustradas do começo do século XX inauguram uma percepção visual da figura feminina, entre crônicas, fotografias e ilustrações, e as *melindrosas* não deixam de fazer isso.

Para além de leves e engraçadas mocinhas J.Carlos, ao contrário de Alceu Penna, também traçou mulheres velhas, gordas e feias. É perceptível a existência de dois tipos de apresentações femininas J. Carlos – em especial na *Revista Ilustrada*. As casadas, com vestimentas caracteristicamente caseiras – avental e camisola – geralmente em cenário doméstico e as “livres”, apresentadas e elegantemente vestidas – eram belas mulheres com cabelos curtos que vestiam-se seguindo uma estética sedutora e livre. Todavia, visivelmente foram as jovens, ingênuas e lindas mulheres que tanto influenciaram o traço de Alceu Penna, destacadamente nas suas *Garotas*.

A Alceu Penna foi creditada a primeira coluna de *pin-ups* brasileiras. Mas, Athos Eichler Cardoso (2005) atribui ao lápis de J. Carlos as primeiras imagens de *pin-ups* na imprensa brasileiras. “Além da criação de vários personagens de quadrinhos, acompanhando as tendências mundiais, foi o criador genial das primeiras “*pin-ups girls*” brasileiras, representadas nas figuras nacionalmente conhecidas das suas melindrosas” (CARDOSO, 2005, p.2).

Péricles Magalhães e o homenzinho de cabeça ovaloíde

Quiçá o personagem de humor, ainda hoje, mais conhecido no Brasil seja de autoria de Péricles Magalhães. Se ele ainda é ou não o mais afamado desses espirituosos personagens ele já o foi, e destacadamente. O *Amigo da onça* foi o mais famoso personagem de humor da imprensa periódica do século XX. O homenzinho mal-humorado criado por Péricles Magalhães que de tão teimoso e birrento, não abandonou as páginas da imprensa brasileira nem após o suicídio de seu pai e criador, nem mesmo depois da falência da revista em cujas páginas havia nascido.

O *Amigo da onça* foi publicado pela primeira vez na revista *O Cruzeiro* de 23 de outubro de 1943. Os traços de Péricles Magalhães deram vida à ideia diretor de *O Cruzeiro* na época – Leão Gondim de Oliveiras. O personagem era um homenzinho de cabeça ovaloíde e vestido elegantemente. O personagem cunhado por Péricles Magalhães tinha muitas vezes atitudes cruel, posicionamentos muito preconceituosos e era bastante conservador.

Seu mentor foi um exímio caricaturista, Péricles de Andrade Maranhão nasceu na cidade de São Luís do Maranhão e ainda jovem se mudou para a cidade do Rio de Janeiro. Naquela cidade, buscou Leão Gondim a quem entregou uma carta de recomendação. No ano de 1942 Péricles Magalhães já figurava o corpus de ilustradores de *O Cruzeiro* – a mais afamada revista brasileira da época.

O personagem *Amigo da Onça* fora inicialmente pensado para figurar as páginas de *O Cruzeiro* por Leão Gondim. Ele elaborou não apenas a estrutura psicológica ímpar do personagem, como também concebeu sua célebre personalidade. Tendo tais elementos em vista, pediu para vários artistas ilustrarem o referido personagem (SILVA, 1989). Os traços de Péricles Magalhães foram os escolhidos para dar forma ao personagem satírico, irônico e crítico. O *Amigo da Onça* fez tamanho sucesso, que se tornou uma coluna de circulação semanalmente da revista *O Cruzeiro*.

“Ele representa um anti-herói brasileiro, aquele que a todo momento fazia travessuras para comprometer o caráter dos demais personagens. Ora, ele é o próprio “amigo da onça”, aquele que mente, que trai, que expõe o outro ao ridículo [...]” (ZAMMATARO, GAWRYZEWSKI, 2009, p.3). Ao expor o outro, mantinha sempre uma postura de superioridade, conquistada tanto por seu porte físico, quanto pelo seu aporte psicológico. A pesar de suas atitudes condenáveis ele era verdadeiramente simpático pelo teor de suas

travessuras, o leitor torcia pelo *Amigo da Onça*. O personagem expressava pelo seu desenho e pelas suas falas a construção de uma personalidade contestável, mas ao mesmo tempo encanadora. Como elementos característicos podemos destacar uma ótima forma física, vestes impecáveis e inteligência e esperteza ímpar. Ao expor e ao criticar outro, comprometendo e fazendo mexericos na vida alheia, provocava gargalhadas ao leitor da revista.

Amigo da Onça era um anti-herói, mas pelo riso e pelas gargalhadas transformava os leitores e cúmplices e com isso se transformava num herói. Um herói ilustrado cujo caráter, personalidade e feitos muito se diferenciavam de *Super Homens* ou *Homens Arranhas*. Ele foi um herói completamente imperfeito, sem fantasias, sem superpoderes, sem heroínas. Um herói que não tentava salvar o planeta, nem seque vidas. A missão do *Amigo da Onça* era o riso, e talvez essa não fosse uma missão menos importante. Ele provocava risos por verdades geralmente escondidas, por situações públicas e privadas reveladas pelo personagem de Péricles. Divertia com traições conjugais, irritava a sogra, expunha os colegas de trabalho, brincava com situações ordinárias e cotidianas. O personagem era nada mais, nem nada a menos, do que um homem comum, vivia situações corriqueiras, situações possíveis de serem vividas por qualquer leitor. Talvez por tal motivo ele tenha se tornado tão popular. O personagem de humor foi construído livres das amarras sociais do bom-tom, ou melhor, fora delas. O seu humor estava concentrado justamente pelas normativas de civilidade existirem, mas não serem cumpridas. O homenzinho de cabeça ovalóide, provavelmente, dava fala e ação aos profundos desejos de seus leitores. Desejos estes que não podiam ser realizados em virtude daquela “vida civilizada” das normativas de comportamento e de conduta social vigentes.

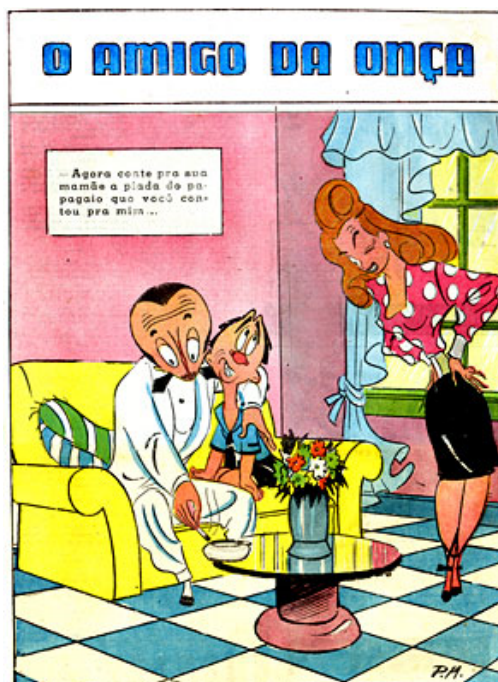


Figura 3 - Amigo da Onça. Revista O Cruzeiro de 23 de novembro de 1946. Acervo: Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

O *Amigo da Onça* era bastante caricatural (figura 3). A imagem do personagem o atrela ao gênero ilustrativo do cartum. A partir, do entendimento do cartum como gênero imagético que expressa conjunto de defeitos alheios e que tece crítica social que atrela o coletivo de forma particular. Assim, o cartum incorpora, ao mesmo tempo, o todo e o particular, na crítica dos costumes. Para Luís Guilherme Teixeira, “Cartum entre charge e caricatura é o mais característico dos traços e também o mais anárquico, porque é aquele que explora e vai fundo no delírio de ser, como fonte de consciência individual e como objeto de comportamento social” (TEIXEIRA, 2005, p.56).

Marcos Antônio da Silva não enquadra o caráter do personagem em “bom”, nem em o “mal”. Ele assina a particularidade bastante lacunar do caráter do *Amigo da Onça*. O historiador escreve que não procura “[...]a liquidação preliminar do debate sobre o personagem por meio da mera adesão ou rejeição, do simples “mau” ou “bom caráter” a lhe atribuir” (SILVA, 1989, p.17). Para Marcos Antônio da Silva a riqueza do personagem está no espaço de tensão aberto por suas atitudes. A “[...] riqueza maior do personagem reside exatamente no espaço de tensão que ele abre para as atitudes e avaliações, que vão da ética cotidiana (os bons sentimentos, por exemplo) até as reflexões mais gerais sobre poder e prazer, objetivos importantes para o *Amigo da Onça*” (SILVA, 1989, p.17).

Para além do *Amigo da Onça*, seu ilustrador apresenta-se como outro personagem bastante interessante dessa trama narrativa. Péricles Magalhães ao longo de sua vida teve inúmeros problemas com o alcoolismo e foi internado por várias vezes em clínicas de recuperação (CARVALHO, 1999). O personagem mais famoso criado pelo desenhista, o *Amigo da Onça*, foi apresentado como suicida na edição de 17 de dezembro de 1960. Ele pulava a sacada de um prédio e fazia piadas com um espectador da tragédia. E mais uma vez a vida imita a arte, no ano de 1962 Péricles suicidou-se em seu apartamento. João Martins assinou uma reportagem sobre o evento na edição da revista *O Cruzeiro* de 20 de janeiro de 1962. Na primeira página do periódico fora impressa um retrato do desenhista e na página seguinte o *Amigo da Onça* fora apresentado com o rosto repleto de lágrimas e o texto que lhe dava voz dizia: “A família *O Cruzeiro* está em luto”.

Três ilustradores, três personagens, uma revista

Nas presentes páginas abordamos três personagens ilustrados que figuraram e se afamaram nas páginas da revista *O Cruzeiro*. Com os três personagens abordamos dois diferentes gêneros ilustrativos: o de *pin-ups* e o de cartum. J. Carlos e Alceu Penna traçaram suas personagens como *pin-ups*. Para além do gênero ilustrativo, as *Melindrosas* e as *Garotas* do Alceu apresentavam temperamento característico bastante próximo. Ambas eram jovens mulheres, estavam num meio ponto entre uma mulher adulto e uma crianças, tratava-se de jovens brincalhonas. Mocinhas que apresentavam ao leitor de outra, como também apresentam aos leitores e pesquisadores do agora, um Rio de Janeiro do início e de meados do século XX. J. Carlos e Alceu Penna ilustraram com seus traços o cenário carioca daqueles “anos dourados”. De certa feita, seus desenhos ainda povoam o imaginário do que teria sido a antiga capital da república daquele outro tempo. Para além da cidade, criaram um imaginário acerca das jovens mulheres que ali viveram. As *Melindrosas* e as *Garotas* hoje também compõem a memória gráfica do país. Elas são uma marca daquela vigorosa imprensa de papel do século XX.

A imprensa periódica brasileira do século XX, entre as engrenagens de suas rotogravuras, fez surgir em papel famosos e queridos personagens que hoje fazem parte de uma memória coletiva. O *Amigo da onça* se difere consideravelmente tanto das *Melindrosas*, como das *Garotas*. Nossos personagens parecem percorre caminhos diversos. No entanto, se

em muito eles divergem em vários momentos eles também apresentam convergências, como a técnica gráfica utilizada para dar forma ao múltiplo e a personalidade dos personagens.

O caráter destes três personagens ilustrados os torna significativamente próximos, nos faz lembrar que no fundo são membros de uma mesma família – *O Cruzeiro*. As *Melindrosas*, as *Garotas* e o *Amigo da Onça* não seguiram uma linha rígida no que se refere a caráter e atitudes. As duas bonecas falam mal uma de suas amigas, roubavam namorados, traíam seus noivos, faziam fofoca, intrigas, mexericos e tudo aquilo que poderia ser feito por uma personagem ilustrada de humor. O homenzinho de Péricles Magalhães era terrivelmente mal-humorado e maldoso. Aprontava com os vizinhos, falava mal da sogra, enganava seus colegas. Os três personagens fazem suas pequenas maldades por diversos motivos – porque a colega era uma chata, porque o namorado da amiga era mais bonito, porque a sogra incomodava muito. No entanto, em seu âmago eles não eram maus, eles não agiam por pura e simples maldade ou desvio de caráter. Eles o faziam para se divertir, para arrancar gargalhadas do leitor da revista. E é justamente nesta fenda ética cotidiana, quase ingênua, que residia o humor dos nossos três personagens ilustrados. A perfeição é chata e eles estavam impressos naquelas páginas para serem engraçados. Para que o leitor entre uma fotorreportagem e uma notícia de guerra risse. Eles pretendiam ser tão humanos quanto aqueles três homens que os traçaram e tão possivelmente desperfeitos quanto aqueles a quem se dirigiam.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARESTIZABAL, Irma. *J. Carlos 100 anos*. Rio de Janeiro: FUNARTE – Instituto Nacional de Artes Plásticas e PUC/RJ, 1984.

BAM-BHU. *El dibujo humorístico*. Barcelona: Leda, 1971.

BASSANEZI, Carla Beozzo e URSINI, Lesley Bombonato. *O Cruzeiro e as Garotas*. *Cadernos Pagu*, São Paulo, v.5, n.1, p. 243-260. 1995.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cossac Naify, 2006.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2010.

BREDEKAMP, Horst. *Teoria do ato icônico*. Lisboa : KKYM, 2015.

BREMER, Jan e ROODENBURG, Herman. *Uma história cultural do humor*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

BUSZEK, Maria Elena. *Pin-ups Girls: Feminism, Sexuality, Popular Culture*. Durham: Duke University Press, 2006.

CARDOSO, Athos Eichler. J. Carlos e os Primeiros Personagens Infantis das HD Brasileiras. In: *Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Rio de Janeiro: 5 a 9 de setembro, realizado na Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ, 2005. Disponível pelo link: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1974-1.pdf>

CATAFAL, Jordi e OLIVA, Clara. *A Gravura*. Lisboa: Editora Estampas, 2003.

CARVALHO, Luiz Maklouf. *Cobras Criadas. David Nasser e o Cruzeiro*. São Paulo: Editora Senac, 1999.

COELHO, Andrea e RODRIGUES, Denise dos Santos. *Cadernos da Comunicação Série Memória. O Cruzeiro: a maior e melhor revista da América Latina*. Série Estudos, vol. 5, Rio de Janeiro, 2002.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Georges Didi-Huberman: “Yo no se lo que es arte”*. Entrevista realizada por Cecilia Macón. La Nación, ADN Cultura, 31 de outubro de 2014. Disponível pelo link: <http://www.lanacion.com.ar/1739946-georges-didi-huberman-yo-no-se-lo-que-es-el-arte>

FAVRE, Camille. *La pin-ups et ses filles : histoire d’un archétype érotique*. Master 2 des Civilisation modernes et contemporaines. Université Toulouse Le Mirail, 2007.

_____. La pin-up US, un exemple d’érotisme patriotique. In : *CLIO. Histoire, Femmes et Sociétés. Écrire au quotidien*. Numéro 35. Ano 2012.

FERREIRA, Orlando da Costa. *Imagem e letra: Introdução à bibliologia brasileira: Imagem gravada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

FONSECA, Joaquim. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Editora Artes e Ofícios, 1999

JUNIOR, Gonçalo. *Alceu Penna e as Garotas do Brasil*. Barueri: Editora Manoli, 2010.

KERN, Maria Lúcia Bastos. História da Arte e a construção do conhecimento. In: RIBEIRO, Marília Andrés e RIBEIRO, Maria Izabel Branco. *Anais do XXVI Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte*. Fundação Armando Álvares Penteado – FAAP – São Paulo, Outubro de 2006. Belo Horizonte: CI Editora, 2007.

LOREDANO, Cássio. *O Bonde e a Linha: um perfil de J. Carlos*. São Paulo: Editora Capivara, 2002.

_____. *O vidente míope: J. Carlos no O Malho (1922-1930)*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

LUSTOSA, Isabel. J. Carlos, o cronista do traço. In: LOPES, Antonio Herculano; MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em Revista: Imprensa e práticas culturais em tempos de república, São Paulo (1890 – 1922)*. São Paulo: Editoras da Universidade de São Paulo, Fapesp, Imprensa Oficial do Estado, 2001.

MORAIS, Fernando. *Chatô: O rei do Brasil, vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

NETTO, Alccioly. *O Império de Papel – Os bastidores de O Cruzeiro*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1998.

OLIVEIRA, Cláudia. *A Vênus Moderna: Mulher e Sexualidade nas Ilustradas Cariocas Fon-Fon! Selecta e Para Todos*, entre 1900-1930. In: Mneme – Revista Virtual de Humanidades, n.11, v.5, jul/set.2004. Disponível pelo link : <http://www.seol.com.br/mneme>. Acessado em 2 de fevereiro de 2016.

ORTIZ, Renato. *A Moderna tradição brasileira*. São Paulo: Editora Ática, 1980.

PIMENTEL, Luís. *Entre sem bater! O humor na Imprensa: do Barão de Itararé ao Pasquim 21*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

RAMOS, Paula Viviane. *Artistas Ilustradores: a Editora Globo e a construção de uma visualidade moderna pela ilustração*. Tese de doutoramento em Artes Visuais, Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, 2007.

RIEGL, Alois. *O culto moderno dos monumentos: sua essência e sua gênese*. Goiânia: Editora da Universidade Católica de Goiás, 2006.

ROQUE, Georges. Lo cotidiano transformado por el arte y la publicidad. In: GERLERO, Elena Estrada de. *El arte y la vida cotidiana*. XIX Coloquio Internacional de Historia del arte. México, UNAM, 1995.

SERPA, Leoní. *A máscara da modernidade: A mulher na revista O Cruzeiro (1928-1945)*. Passo Fundo: Editora UPF, 2003.

SEVECENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos. In_ *História da Vida Privada no Brasil vol. 3*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SILVA, Marcos Antônio da. *Prazer e poder do Amigo da Onça, 1943-1962*. Rio de Janeiro: Editora Terra e Paz, 1989.

TEIXEIRA, Luís Guilherme Sodré. *Sentidos do humor, trapaças da razão: a charge*. Rio de Janeiro, Fundação Casa Rui Barbosa, 2005.

VASARI, Giorgio. *Vidas dos artistas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

VELLOSO, Mônica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs.) *História e Linguagens: texto, imagem, oralidade e representações*. Rio de Janeiro: 7Lertas, 2006.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Impresos Cofás S.A. 2010.

_____. *Imagens da região dos índios pueblos na América do Norte. Revista Concinnitas: artes, cultura e pensamento*. Rio de Janeiro, a. 6, v. 1, n. 8, p. 110, 130. 2005.

WINCKEMANN, Johann Joachim. *Reflexões sobre arte antiga*. São Paulo: Movimento, 1975.

ZAMMATARO, Ana Flávia Dias e GAWRYSZEWSKI, Alberto. Entre o humor e a crítica: a abordagem de *O Amigo da Onça (1943-1974)*. In: *Anais do Seminário em Pesquisa de Ciências Humanas*. Universidade Estadual de Londrina. Disponível pelo link: <http://www2.uel.br/eventos/sepech/arqtxt/resumos-anais/AnaFDZammataro.pdf>.