

Modernidade e Modernização às Avessas: o Discurso das Charges de *A Bomba* sobre o Automóvel em Curitiba (1913)

Naiara Krachenski

Resumo: Falar hoje em dia sobre automóveis é algo que faz parte do cotidiano das pessoas e eles são, na maioria das vezes, produtos de desejos e cobiças de homens e mulheres que sonham sempre com um elemento de *status* de última geração. No início do século XX, também os automóveis ocupavam o imaginário e as conversas das pessoas daquela época. Contudo, se hoje se fala deles com naturalidade, naquele tempo não era bem isso o que ocorria. Neste trabalho, nosso objetivo principal é entender as maneiras pelas quais algumas charges da revista curitibana *A Bomba*, de 1913, apresentavam este novo elemento do cotidiano moderno em uma cidade e em uma sociedade que ainda não estavam acostumadas às mudanças de comportamento e de percepções que acompanhavam o processo de modernização. Podemos perceber a partir da análise das fontes visuais que o discurso sobre a modernidade no Brasil e em Curitiba não se deu de uma forma homogênea. Dentre os diversos signos do “moderno”, destacamos nesse texto o automóvel e suas representações visuais, em especial as charges. Ora visto como algo maravilhoso, ora percebido como algo amedrontador, o automóvel era apresentado pelo discurso do humor como um símbolo ambíguo e cheio de contradições. Além disso, o próprio conceito de modernidade trabalhado aqui, apresentado por Ben Singer, postula que as transformações ocorridas no meio urbano na virada do século XIX para o século XX afetaram os indivíduos de formas diversas e contraditórias. Nesse sentido, nossas análises privilegiam três etapas metodológicas: o entendimento de como a modernidade e a modernização eram vistas pelos ilustradores das charges; o papel da visualidade de humor no contexto das revistas ilustradas; e a própria lógica de produção e distribuição das revistas ilustradas como um processo vinculado aos projetos de modernização do país e da cidade de Curitiba. Além destas etapas, este texto também procura discorrer brevemente acerca da utilização de fontes visuais como fontes para o estudo da História e as possíveis conexões existentes entre o estudo de charges e as discussões sobre este tipo de expressão dentro da História da Arte. É importante salientar que este trabalho faz parte de uma pesquisa de conclusão de curso que tem por objetivo entender como os discursos visuais das charges e também da publicidade construíam e recriavam as percepções acerca das mudanças sofridas na cidade de Curitiba dentro da lógica da modernização. A partir da análise de nossa fonte principal, a revista *A Bomba*, podemos verificar a presença simultânea de anúncios de automóveis que procuravam vender não só o objeto, mas também e, sobretudo, ideias acerca da modernidade nascente e de charges que satirizavam os impactos da presença do automóvel no ambiente urbano.

Palavras-Chave: *Fontes Visuais; Charges; Revistas Ilustradas; Modernização.*

Pretendemos neste trabalho entender algumas maneiras pelas quais as charges da revista curitibana *A Bomba*, de 1913, apresentavam o automóvel - um novo elemento do cotidiano moderno - em uma cidade e em uma sociedade que ainda não estavam acostumadas às mudanças de comportamento e de percepções que acompanhavam o processo de modernização. Podemos perceber a partir da análise das fontes visuais que o discurso sobre a modernidade no Brasil e em Curitiba não se deu de uma forma homogênea. Ora visto como algo maravilhoso, ora percebido como algo amedrontador, o automóvel era apresentado pelo discurso do humor como um símbolo ambíguo e cheio de contradições. Como veremos, o próprio conceito de modernidade trabalhado aqui, apresentado por Ben Singer, postula que as transformações ocorridas no meio urbano na virada do século XIX para o século XX afetaram os indivíduos de formas diversas e contraditórias.

1. Charges para se fazer uma História

Antes de iniciarmos nossas análises acerca de como os ilustradores das charges interpretavam a presença do automóvel no ambiente urbano de Curitiba nas primeiras décadas do século XX, convém fazermos uma breve explanação sobre nosso entendimento deste tipo de expressão gráfica, bem como discutirmos sobre a utilização deste tipo de fonte para os trabalhos historiográficos enquanto um outro tipo de percepção sobre o fazer artístico de determinado período.

Há uma frequente confusão entre os termos *caricatura*, *charge* e *cartum*. Joaquim Fonseca afirma que o termo caricatura abrange formas de desenho como a charge, o cartum, a tira cômica e a história em quadrinhos de humor¹, sendo, portanto, uma expressão bem genérica que engloba vários tipos de expressões gráficas de humor cujo objetivo é a sátira e/ou a ridicularização de alguém ou de alguma situação. A historiadora Marilda Queluz afirma, por sua vez, que podemos distinguir estes três termos em, pelo menos, duas formas de explicação: a temporal e a espacial. Segundo a autora, considerando-se o fator *tempo*, a charge é aquela expressão que dá ênfase às temporalidades de um contexto específico². Nessa mesma linha, Michele Petry considera que tanto na caricatura como na charge a dimensão presente estaria bem delimitada, enquanto no cartum haveria uma fusão entre passado e presente³. Se levarmos em conta, por outro lado, o fator *espaço*, Queluz, a partir de uma leitura de Chico Caruso, afirma que um cartum teria uma cena de horizonte amplo, enquanto a charge estaria centrada em uma situação ou em um personagem e a caricatura estaria focada exclusivamente em uma pessoa⁴, ou, em outros termos, o cartum se referiria a uma narrativa histórica, a charge a uma situação e a caricatura a um sujeito⁵.

No entanto, apesar de haver várias interpretações sobre estes termos, podemos dizer que o que é essencial para o entendimento destas expressões gráficas é a centralidade que o *traço* possui em suas definições. Apesar de serem diferenciadas por tais ou tais características, a caricatura (em um sentido amplo do termo, como o utilizado por Fonseca) se define pelo modo pelo qual representa a pessoa ou a situação em destaque. Sempre prevalece a deformação, a distorção e o exagero nos traços que compõem estes desenhos humorísticos. Além desta característica formal, podemos afirmar que outra particularidade de tais expressões é a efemeridade de sua existência, ou seja, seu caráter repentino, explosivo, imediato de se apresentar ao leitor – não só pela maneira como a imagem é construída, mas também pelo meio em que tal imagem circula, geralmente jornais ou revistas que são, por si só, meios efêmeros. Dessa forma, a charge é entendida aqui como uma expressão que constrói o outro a partir da desconstrução do caricaturado, ou seja, o que Sylvia Leite afirma ser uma reprodução às avessas⁶ e de foco momentâneo⁷. Além disso, é importante considerarmos o caráter híbrido da charge, uma vez que alia linguagem textual e linguagem visual e justapõe o culto e o popular⁸.

É graças a estas características apontadas acima que charges e caricaturas são, muitas vezes, esquecidas dos manuais de História da Arte. São tratadas como um outro tipo de arte, uma arte menor. Contudo, quando se pensa em História da Arte se pensa em História das Artes Plásticas e Esculturas e tais expressões humorísticas são caracterizadas como artes gráficas. Sinais dos tempos em que nasceram. As primeiras aparições das caricaturas enquanto desenhos de zombaria remontam ao século XVII nas expressões dos irmãos Carracci em Bolonha, na Itália. Gombrich afirma que a invenção da caricatura foi possível somente porque houve a “descoberta teórica da diferença entre a verossimilhança e a equivalência”⁹. O teórico Kenneth Rivers vai mais além e afirma que tal descoberta não foi algo exclusivo dos irmãos Carracci, mas sim algo implícito à obsessão em discriminar do século XVII. Dessa forma, o fato de que “semelhança poderia existir sem similaridade”¹⁰ trouxe novos ares ao entendimento da arte unicamente enquanto *mimesis* do real e do belo e ampliou, portanto as “fronteiras do real na pintura”¹¹.

Se Ernest Gombrich reclamou na década de 1960 de que os historiadores da Arte não davam valor às expressões gráficas mais cotidianas e preferiam se voltar para documentos que consideravam mais importantes ou pertinentes para o estudo da História, Petry, por sua vez, declarou em fins da primeira década do século XXI que ainda não existe uma metodologia apurada para o estudo das charges. É notável, portanto, que, se ao menos ainda não há um caminho metodológico concreto para os estudos de tais fontes, há um número considerável de trabalhos contemporâneos que exploram as charges e caricaturas em seus estudos sobre a História. Ainda que este “caminho metodológico” do qual sente falta Petry não seja tão sólido quanto ela gostaria, buscamos seguir algumas de suas orientações e também de outros autores que consideramos pertinentes e apropriadas para as nossas análises.

2. A visualidade do humor nas revistas ilustradas

O início do século XX foi um período no qual o Brasil passava por significativas mudanças políticas e sociais. Com a República nascente também entravam no país os ideais tecnológicos que provinham, sobretudo, da Europa. Dessa forma, em oposição ao passado imperial e ‘atrasado’ do país, a nova elite republicana proclamava uma nova era de modernização tanto na administração pública, como na própria cultura, a fim de diminuir a distância existente entre o Brasil e os países europeus. Contudo, tal discurso aparentemente homogêneo de superação das mazelas nacionais rumo ao progresso tecnológico ficava restrito a uma pequena parcela da população. Elias Thomé Saliba afirma que “a vida privada do brasileiro apresentava-se distante [...] dos ideais liberais”¹² propostos para construir uma nova nação. Nesse sentido, a partir de vários estudos sobre o período, é possível perceber uma multiplicidade nos discursos em relação a esta nova nação pretendida pela elite republicana. Para Saliba, uma das características mais notáveis desta época é a paradoxal definição do que é ser brasileiro e do que é o Brasil neste momento. Para o autor, um dos meios pelos quais foi possível representar as formas de sociabilidades e o cotidiano das experiências vividas pelos indivíduos foram os *registros cômicos*¹³. Sejam eles em forma de literatura, em crônicas de jornais e revistas ou em representações visuais, o humor foi um elemento que possibilitou simbolizar a vida privada e individual que tanto diferia dos modelos propostos.

De fato, a comicidade é um componente privilegiado para se representar situações em que há uma distância entre “os elementos mecânicos e os elementos vividos”¹⁴. Ainda segundo Saliba,

“perante a vida individual e íntima de cada brasileiro, os eventos públicos apareciam como mecânicos e rituais, estranhos e paradoxais, invertidos ou equívocos, mas sempre distantes e parecidos com sonhos murchos”¹⁵.

Nesse sentido, encontramos nas charges uma expressão cultural que tem como objetivo justamente a sátira e, na maioria das vezes, a denúncia de alguma situação social ou de algum personagem público que não condiz com o esperado.

Segundo Sylvia Leite, o efeito cômico é provocado pela charge em grande medida pelo seu potencial de síntese, ou seja, a partir da tipificação do personagem apresentado se concentram e se cristalizam certos atributos que, ao serem exacerbados, levam o leitor a caracterizá-lo como ridículo¹⁶. No entanto, como nos lembra Queluz, para que o efeito da representação ao avesso obtenha sucesso junto ao leitor, se faz necessário que o receptor da mensagem visual e/ou verbal conheça a imagem não distorcida do personagem ou situação apresentada, a fim de que seja possível perceber o exagero e a característica ridícula e, dessa forma, se completar o sentido final da comunicação, qual seja, o riso¹⁷. A partir da comédia e da paródia revelam-se situações óbvias porém difíceis de se expressar de outra maneira. As charges das revistas ilustradas mostravam situações inusitadas e proporcionavam o prazer em rir do outro. Contudo, como afirmam Marilda e Gilson Queluz, o que se via na realidade era a própria situação em que o leitor vivia, ou seja, ria-se de si mesmo¹⁸.

Assim sendo, as revistas ilustradas constituíram um meio importante de divulgação e propagação das insatisfações dos atores históricos com as novas tecnologias e comportamentos. Como afirma Marilda Queluz,

“As revistas de humor permitiram um conhecimento/reconhecimento das mudanças e da heterogeneidade da população urbana pelo viés do cômico, ao mesmo tempo em que contribuíram para aumentar a complexidade visual que já existia entre os brasileiros”¹⁹.

Contudo, não podemos nos enganar e acreditar que somente de críticas tais revistas se constituíam. Em absoluto. A maior parte do conteúdo das revistas ilustradas fazia parte, aliás, da lógica da produção em série típica do capitalismo industrial e reiterava formas de comportamento cosmopolitas e ideais de consumo a partir de propagandas de estabelecimentos comerciais e também de novos produtos, dos textos que eram publicados pela revista que exaltavam esses valores e até mesmo através das próprias charges, que apesar de possuírem um caráter de crítica, também deixavam explícitas algumas marcas destes novos ideais. É interessante notar, pois, que o próprio meio de comunicação aqui estudado trazia em si ambiguidades e paradoxos sobre a vida cotidiana do país e de Curitiba naquele momento. Como veremos a seguir, o próprio conceito de modernidade aqui trabalhado se define pela justaposição de contradições.

3. As revistas ilustradas e o processo de modernização de Curitiba

É certo que o início do século XX foi um período em que Curitiba queria civilizar-se e entrar na era do progresso. Podemos incluir Curitiba no processo de modernização brasileiro por algumas características que são definidas como modernas²⁰, como por exemplo, o rápido crescimento urbano após a sua emancipação política da província de São Paulo em 1853 e, sobretudo, no final do século XIX, o incremento do consumo e da publicidade na capital, a introdução de objetos modernos como o cinematógrafo, o bonde elétrico e o automóvel e os novos espaços de lazer e de entretenimento que ganhavam destaque no cotidiano curitibano. Para além das características físicas e materiais que mudavam o cenário da cidade, apontamos também para a existência de características psicológicas dos sujeitos que se alteravam com a sua interação neste novo ambiente urbano.

Dentre os diversos elementos que caracterizam a modernidade urbana em Curitiba, enfocamos nesta pesquisa a presença das revistas ilustradas nesse contexto. Segundo a historiadora Márcia Padilha, em uma pesquisa acerca da vida urbana em São Paulo no começo do século XX, a imprensa teve um papel social importante nas primeiras décadas daquele século, pois corporificava a existência do choque nas metrópoles modernas em um momento

que as individualidades estavam ameaçadas pelo coletivo, pela multidão²¹. A autora faz uma diferenciação entre o tom dos jornais e das revistas. Segundo Padilha, enquanto os primeiros possuíam um enfoque mais político, as revistas davam maior ênfase ao cenário urbano em transformação, seus novos comportamentos e lugares de lazer²². Dessa forma, podemos afirmar que as revistas ilustradas que proliferavam também em Curitiba naquele momento auxiliavam na construção de um ideário moderno, pois, segundo Rosane Kaminski, além de elas reforçarem padrões de gosto e comportamentos que se viam nas grandes metrópoles, elas também criavam novas percepções de mundo a partir dos esquemas gráficos e das inovações técnicas que apresentavam. Podemos dizer que as revistas ilustradas eram uma vitrine da vida moderna, pois elas ofereciam um espetáculo para os leitores com as novas técnicas de reprodução de imagens. Nesse sentido, é interessante notar que não só os assuntos e as formas que apareciam nos periódicos podem ser considerados modernos, mas também, e sobretudo, a existência do próprio meio pelo qual esta visualidade moderna era difundida, as revistas ilustradas, eram um ícone da modernidade que se construía aos poucos na capital paranaense²³.

Sobre o processo de modernização da própria imprensa paranaense, é interessante mencionar a tese de doutoramento de Luís Fernando Lopes Pereira, que dedica uma parte de um capítulo sobre as transformações e inovações nas impressões na virada do século XIX para o século XX. Segundo este autor, em 1887 surgiu a primeira revista ilustrada do Estado – *Revista do Paraná* – que procurava aprimorar a arte gráfica e foi o primeiro periódico a utilizar o processo da litografia²⁴. Já no ano de 1888, surgia a revista *Galeria Ilustrada* que possuía uma litografia mais especializada e trazia em suas páginas forte inspiração dos modelos gráficos europeus²⁵. Estes anos marcaram, para Pereira, uma revolução gráfica na imprensa paranaense com a introdução da litografia por Naciso Figueiras²⁶. A partir daí, as máquinas tipográficas e litográficas foram cada vez mais constantes na produção de periódicos e jornais. Segundo o autor “da proclamação da República até o ano de 1907, mais de 200 periódicos apareceram na capital paranaense, a maioria de vida curta”²⁷. Ainda segundo Pereira,

“as significativas tiragens desses periódicos [que veiculavam charges e críticas] demonstram a vitalidade da imprensa ilustrada e a força da resistência ao projeto modernizante das elites locais”²⁸.

A revista *A Bomba*, por sua vez, surgiu no ano de 1913 – e circulou de junho a dezembro -, quando o processo de impressão em cores já estava bem desenvolvido em Curitiba. Apresentava-se como um periódico de humor que tinha o “pacato burguês” como o alvo principal de suas zombarias, fossem elas pelas charges ou pelos textos que a revista veiculava. *A Bomba* foi uma das revistas ilustradas desse período que mais deu ênfase à imagem. A revista, apesar de se dizer um periódico acessível, era, na realidade, uma das mais caras se compararmos às outras desse mesmo ano. Apesar de *A Bomba* veicular inúmeras charges e caricaturas e ter a zombaria da “burguesia” curitibana como principal foco, a revista dedicava um grande espaço aos anúncios e à publicidade. Tal característica, como já mencionado anteriormente, pode parecer contraditória, uma vez que o mesmo meio de comunicação que se propunha crítico reforçava valores da modernidade que se queria construir no Brasil. No entanto, Ben Singer afirma que um dos traços característicos da modernidade é a *relação ambígua* dos indivíduos com as novas tecnologias que apareciam no cenário urbano. Queluz também afirma que

“Nas discussões sobre as novas tecnologias costuma-se oscilar entre dois caminhos: de um lado a ode a máquina, o fascínio acrítico aos progressos técnicos e, de outro, o apocalipse da criatividade humana, a desumanização, pessimismo e o medo do impacto das inovações e das consequências que ela pode trazer/causar”²⁹.

Tal característica de relação ambígua com as transformações do meio urbano também é perceptível na própria construção da identidade da revista *A Bomba*.

4. Milagroso ou desastroso: o automóvel na cena urbana através dos discursos das charges

Como já dito na introdução deste trabalho, o objeto que destacamos para nossas análises é o automóvel. Essa escolha se deu pelo fato de que os carros eram um dos símbolos por excelência da modernidade que se queria construir e a sua entrada no país anunciava que a modernização havia chegado de fato. Em Curitiba, o primeiro automóvel foi trazido por Francisco Fido Fontana em 1903. Fontana era um importante empresário do ramo da ervamate e circulava entre a alta sociedade curitibana da época. Nesse texto, trabalharemos somente com as charges da revista *A Bomba*, porém devemos mencionar a existência de inúmeras outras representações humorísticas em outras revistas do mesmo período ou até mesmo um pouco anterior que tinham o automóvel como foco de suas zombarias ou exaltações.

Tendo o humor como um instrumento de crítica às novas tecnologias, as charges veiculadas em *A Bomba* souberam utilizar tal espaço. Na figura 1, vemos uma situação de exame de chofer. No texto que segue a imagem, há uma definição do que é o automóvel, “uma máquina de matar animais” e que possui duas velocidades *permitidas*, a de matar cães e a de matar gente. Contudo, apesar de o texto revelar que os automóveis são um perigo para os transeuntes, quando analisamos a imagem que compõe a charge não há uma relação explícita com o texto. Vemos na imagem somente três homens, um à esquerda e dois à direita que entrevistam aquele. Contudo, se não há a representação de um carro na imagem, os traços do desenho se relacionam com o texto pelo fato de que possuem um tom exagerado e cômico. Os senhores apresentados têm sua forma distorcida e retorcida que combinam com o tom sarrista da conversa sobre os perigos do automóvel.

Na figura 2 também o chofer é comparado a um criminoso. Quando o homem mais à esquerda é questionado sobre sua profissão se confunde ao responder “assassino” ao invés de “chofer”. Também nesta imagem não há a representação do automóvel e o ilustrador, Euclides Chichorro, o Félix, conjuga a linguagem cômica à imagem caricaturesca. Marilda Queluz, afirma que o que se questionava em muitas charges não era a máquina, o automóvel em si, mas o poder de vida ou morte que era atribuído ao seu condutor³⁰. Nesse sentido, a historiadora afirma que havia uma caracterização deste personagem pelas linhas curvas utilizadas em sua construção, bem como pela apresentação de um padrão nos desenhos.



Figura 1. Folha de rosto *A Bomba* nº10 set/1913.

Ilustrador: Felix (Euclides Chichorro)

Exame de Chauffeur

- Que é automóvel?
- Uma máquina de matar animais.
- Quais as velocidades permitidas?
- A velocidade para matar cães e a velocidade para matar gente.
- Muito bem. Está aprovado com distinção.



Figura 2. Folha de rosto *A Bomba* nº07 ago/1913.

Ilustrador: Felix (Euclides Chichorro)

Os nossos chauffeurs

Comissário: - Qual é a sua profissão?

Chauffeur (distráido): - Assassino.

Comissário: -Assassino?!

Chauffeur (caíndo em si): - Quero dizer, chauffeur.

Marilda Queluz afirma ainda que a imagem do automóvel era construída em muitas charges pela sua ausência³¹, ou seja, como observamos nas figuras acima, apesar de o automóvel não estar representado nos desenhos, sua imagem de um objeto destruidor e perigoso era assim constituída.

Na figura 3, há a representação de um pai com seu filho contemplando um automóvel que passa pela rua. Ao observarmos apenas a imagem, podemos presumir que se trata de um diálogo tanto a favor do automóvel como contrário a ele. No entanto, como observa Queluz, o que é interessante notar nesta imagem é a justaposição de temporalidades que é feita a partir da presença de duas gerações. Segundo a autora, está presente o tempo da tradição, representado pelo pai à esquerda e o tempo da modernidade, representado pelo automóvel ao fundo³². Podemos dizer, nesse sentido, que o menino representa o tempo presente vivido na capital paranaense, um tempo que está entre a tradição e a modernidade, um tempo ainda indefinido. Ao lermos o texto que segue a imagem, isso também fica claro. O menino tem dúvidas sobre o funcionamento do automóvel quando o compara aos bondes puxados por burros. Na resposta do pai, vemos o posicionamento do ilustrador sobre as mudanças na relação entre os pedestres e o novo objeto, mais uma vez utilizando-se de um tom satírico para denunciar os problemas do tráfego.

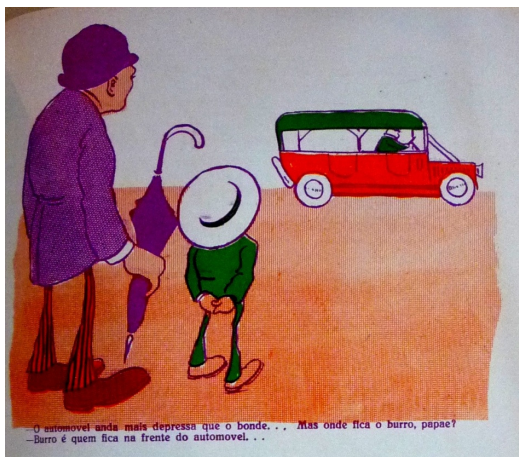


Figura 3. Humor visual A *Bomba* n°16 nov/1913.

- O automóvel anda mais depressa que o bonde... mas onde fica o burro, papai?
- Burro é quem fica na frente do automóvel...

semelhante ao Passeio Público – local recém inaugurado de Curitiba que era o lugar por excelência da atividade do “ver e ser visto”.

Sylvia Leite afirma que a manifestação física do efeito cômico é o riso e que este pode ser de dois tipos: o *riso de acolhida* (cômico) e o *riso de exclusão* (ridículo)³³. Apesar de, em um primeiro momento, tentarmos definir uma caricatura com um potencial x ou y, esta diferenciação de um caráter duplo do riso não deve ser entendida como dois extremos. Em nossas análises, verificamos que estas duas facetas do riso se justapõem e se sobrepõem uma à outra. Não podemos afirmar que uma charge gera somente o riso de acolhida ou de exclusão, ainda que, em alguns casos, um se manifesta mais agudamente que o outro.

Como observado anteriormente, o conceito de modernidade trabalhado aqui sugere uma justaposição de sentimentos e experiências em relação às novas tecnologias e aos novos comportamentos do ambiente urbano. Apesar de as nossas fontes tenderem para um discurso mais apocalíptico em relação ao automóvel – o entendendo como uma “máquina de matar animais” -, também fica claro que tal objeto possuía seus benefícios – que não eram poucos – e transformavam as relações entre os indivíduos.

Referências Bibliográficas:

- BELTING, Hans. “Por uma antropologia da imagem” In *CONCINNITAS*, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.
- GOMBRICH, Ernest. *O arsenal do cartunista. In: Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a Teoria da Arte*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- KAMINSKI, Rosane. *O belo efêmero, o gosto brejeiro: imagens da vida fugidia nas revistas curitubanas (1900-1920)*. Texto apresentado no seminário da Linha de Pesquisa

Entretanto, as charges não apresentavam somente críticas em relação aos descompassos dos automóveis em relação à sociedade curitubana. Elas também mostravam de forma irônica como um sujeito era valorizado socialmente pelo fato de possuir um carro. A figura 4 apresenta a aceitação por parte da mãe da moça se o seu pretendente mostrar que tem condições financeiras boas o suficiente que lhe permitam desfilar com um dos símbolos da alta burguesia da era moderna. Na imagem vemos novamente os traços característicos de Félix com seus desenhos retorcidos. Aqui porém, a situação da conversa entre o rapaz e a moça se passa em um ambiente público mais delimitado que as imagens anteriores. Eles passeiam em meio a outras pessoas e em um espaço físico



Figura 4. Humor visual A *Bomba* n°6 jul/1913.

Ilustrador: Félix (Euclides Chichorro)

Os milagres do automóvel

- Tua mãe é que é o diabo, minha flor, não simpatiza comigo... como há de deixar que nos casemos?

- O sr. nos convida para passear de automóvel que ela deixa.

Intersubjetividade e Pluralidade: reflexão e sentimento na História da Universidade Federal do Paraná, no dia 05 de maio de 2010.

LEITE, Sylvia Helena T. A. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: EDUSP, 1996.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

PADILHA, Márcia. *A Cidade como Espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*. São Paulo: Annablume, 2001.

PEREIRA, Luís Fernando Lopes. *O espetáculo dos maquinismos modernos – Curitiba na virada do século XIX ao XX*. Tese de Doutorado. História Social, USP: São Paulo, 2002.

PETRY, Michele B. *As expressões gráficas de humor na História: uma metodologia de leitura para as fontes texto-visuais*. In Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem. Londrina, 2009.

QUELUZ, Marilda L. P. *Traços Urbanos: a caricatura em Curitiba no início do século XX*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. São Paulo, 2002.

_____. *Releitura do cotidiano: as estratégias da caricatura*. In Anais do III Fórum de pesquisa científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2005.

QUELUZ, Marilda & QUELUZ, Gilson. *Visões bem humoradas da tecnologia e da modernidade*. In BASTOS, João Augusto (Org.) *Memória e Modernidade*. Curitiba: CEFET-Pr, 2000.

SALIBA, Elias Thomé. *A dimensão cômica da vida privada na República* In SEVCENKO, Nicolau (Org.) *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SINGER, Ben. *Modernidade, hiper-estímulo e o início do sensacionalismo popular* In CHARNEY, Leo & SCHWARTZ, Vanessa. *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

TOURRAINE, Alain. *Crítica da Modernidade*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

¹ FONSECA *apud* QUELUZ, M. L. P. *Traços Urbanos: a caricatura em Curitiba no início do século XX*. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. São Paulo, 2002. p. 7.

² QUELUZ, M. L. P. *Releitura do cotidiano: as estratégias da caricatura*. In *Anais do III Fórum de pesquisa científica em Arte*. Escola de Música e Belas Artes do Paraná, Curitiba, 2005. p. 237.

³ PETRY, M. B. *As expressões gráficas de humor na História: uma metodologia de leitura para as fontes texto-visuais*. In *Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem*. Londrina, 2009. p. 847.

⁴ QUELUZ, M. *Releitura do cotidiano...*, *op. cit.*, p. 237.

⁵ PETRY, M. *op. cit.*, p. 847.

⁶ LEITE, S. H. T. A. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: EDUSP, 1996. p. 20.

⁷ GOMBRICH, E. *O arsenal do cartunista*. In *Meditações sobre um cavaleiro de pau e outros ensaios sobre a Teoria da Arte*. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 131.

⁸ CANCLINI *apud* QUELUZ, M. *Traços urbanos ...*, *op.cit.*, p. 9.

⁹ QUELUZ, M. *Traços urbanos...*, *op.cit.*, p. 9.

¹⁰ RIVERS *apud* QUELUZ. *Idem*, p. 10.

¹¹ QUELUZ, M. *Releituras do cotidiano...*, *op.cit.*, p. 240.

¹² SALIBA, E. T. “A dimensão cômica da vida privada na República” In SEVCENKO, Nicolau (Org.) *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. p. 294.

¹³ *Idem*, p. 297.

¹⁴ BERGSON *apud* SALIBA, E. T. *Idem*, p. 305.

¹⁵ SALIBA, *Idem, ibidem*.

¹⁶ LEITE, S. *op.cit.*, p. 27.

¹⁷ QUELUZ, M. *Traços urbanos...*, *op.cit.*, p. 14.

¹⁸ QUELUZ, M. & QUELUZ, G. “Visões bem humoradas da tecnologia e da modernidade”. In BASTOS, J. A. (Org.) *Memória e Modernidade*. Curitiba: CEFET-Pr, 2000. p. 49.

¹⁹ QUELUZ, M. Traços urbanos..., *op.cit.*, p. 26.

²⁰ Aqui é importante lembrar, conforme aponta Renato Ortiz, que no Brasil a idéia de moderno se associa a valores como progresso e civilização. Tal ideia sobre a modernidade deve-se ao fato de há uma associação freqüente de que uma sociedade moderna é uma sociedade racional. A partir dessa afirmação, estabelece-se o paradigma de que a razão determina a ação humana em seu agir no mundo e, conseqüentemente, o triunfo da razão e da ordem científica. Sob esta perspectiva, ciência e técnica seriam os instrumentos por excelência da modernização. Ver TOURRAINE, A. *Crítica da Modernidade*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994 e ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

²¹ PADILHA, M. *A Cidade como Espetáculo: publicidade e vida urbana na São Paulo dos anos 20*. São Paulo: Annablume, 2001. p. 22.

²² *Idem, Ibidem.*

²³ Sobre a questão da interação entre meio, corpo humano e imagem ver BELTING, H. "Por uma antropologia da imagem" In *CONCINNITAS*, ano 6, volume 1, número 8, julho 2005.

²⁴ Litografia:

²⁵ PEREIRA, L. F. *O espetáculo dos maquinismos modernos – Curitiba na virada do século XIX ao XX*. Tese de Doutorado. História Social, USP: São Paulo, 2002. p. 49.

²⁶ *Idem*, p. 56.

²⁷ *Idem*, p. 63.

²⁸ *Idem*, p. 54.

²⁹ QUELUZ, M. Traços urbanos..., *op.cit.*, p. 63.

³⁰ *Idem*, p. 74.

³¹ *Idem*, p. 77.

³² *Idem*, p.p. 75-76.

³³ LEITE, S., *op.cit.*, p. 24.