

## Capítulo Segundo

### VISÕES BEM HUMORADAS DA TECNOLOGIA E DA MODERNIDADE

*Marilda Pinheiro Queluz  
Gilson Leandro Queluz*

*When we do not succeed in changing whoever governs, we satirize him or her in Carnival dances, journalistic humor, and graffiti. Against the impossibility of constructing a different order, we establish masked challenges in myths, literature, and comic strips. The struggle between classes or ethnic groups is, most of the time, a metaphorical struggle. Sometimes, starting from metaphors, new transformative practices slowly or unexpectedly invade the picture.*

Nestor Garcia Canclini.

#### 1. Introdução

Em nossa era tecnológica devemos estar atentos aos determinismos. Era tecnológica? Será que os nossos comportamentos são mais determinados pelos objetos e processos de sobrevivência que inventamos do que o eram os nossos antepassados? Terão as novas tecnologias transformado-se em forças inexoráveis, dirigindo a sociedade? Parece-nos que não, pois, como nos alerta David Nye, as máquinas, assim como os sistemas tecnológicos são socialmente construídos. São “extensões da vida humana: alguém faz seus componentes, alguém os comercializa, alguns se opõem a eles, muitos os usam, e todos os interpretam”. Os seres humanos é que dão “forma e significado” às máquinas.(NYE, 1998, p. 5) <sup>51</sup>

Os significados culturais que certas tecnologias podem ter para os diferentes indivíduos são múltiplos. E, algumas vezes, segundo Ruth Cowan, podem ser “mais potentes para as pessoas que as funções sociais e econômicas que os objetos/tecnologia/sistemas tecnológicos foram projetados para realizar” (COWAN, 1998, p.218).

Os efeitos de uma determinada tecnologia sobre a sociedade são indeterminados. Se percebermos a tecnologia como experiência vivida, talvez sejamos capazes de vislumbrar as sutis formas de criação, inserção, apropriação e transformação das mesmas pelos diversos atores sociais. É graças a esta posição metodológica, que procura deixar de lado o espelho que reflete e se deixa fascinar pelo prisma multicolorido, que é possível desafiar visões padronizadas sobre os efeitos das mudanças tecnológicas sobre a força de trabalho.

---

<sup>51</sup> Sobre a questão dos determinismos tecnológicos ver: Merrit Roe Smith & Leo Marx, *Does Technology Drive History?: The Dilemma of Technological Determinism*, Cambridge, MIT, 1994.

Ruth Cowan, por exemplo, contesta as noções padrões sobre o que acontece a uma força de trabalho sob o efeito das pressões da mudança tecnológica. “Quando as indústrias tornam-se mecanizadas e racionalizadas, esperamos que ocorram certas mudanças gerais na força de trabalho: sua estrutura torna-se altamente diferenciada, os trabalhadores individuais tornam-se mais especializados, as funções gerenciais crescem, e o contexto emocional do trabalho desaparece. Em todos estes quatro aspectos, nossas expectativas são revertidas com relação ao trabalho doméstico. A força de trabalho tornou-se menos diferenciada ao invés de mais diferenciada”, com a saída de membros da família para o mercado de trabalho e com a concentração de tarefas anteriormente realizadas por empresas, ou outros auxiliares, na figura da dona de casa “os trabalhadores individuais ficaram menos especializados”, com a dona de casa sendo responsável desde a limpeza do banheiro até a leitura e aplicação das últimas novidades em psicologia infantil. Ruth Cowan ainda ressalta a proletarização da dona de casa, pois ela que era “idealizada como gerenciadora de outros trabalhadores subordinados, passou a ser idealizada como gerente e trabalhadora ao mesmo tempo” e, por fim, ao em vez de diminuir “as emoções que estavam conectadas ao trabalho doméstico, a revolução industrial na casa parece ter elevado o contexto emocional do trabalho, até que o sentimento de amor-próprio da mulher, torna-se função do seu sucesso em arranjar pedaços de frutas para formar a face de um palhaço em uma salada de frutas e gelatina”(COWAN, 1985, p.197-198)

Claude Fischer, por sua vez, ao procurar descrever como as tecnologias afetam a vida das pessoas, abandona a visão determinista de que um objeto possui uma racionalidade que exige seu uso da forma mais eficiente pelo usuário. Mostra como a apropriação do telefone pelo público, inicialmente concebido como um aparelho voltado para atividades comerciais, transformou-o também em uma tecnologia da sociabilidade.(FISCHER, 1992)

O que nos interessa nesse artigo, é essa afirmação da pluralidade de percepções e vivências das tecnologias. Procuraremos perceber de que forma o discurso modernizador das elites locais, que se pretendia homogêneo e vinculava progresso técnico à civilização, dialoga com as muitas vozes do “Zé Povo”.<sup>52</sup> Para isso, optamos por estudar algumas caricaturas presentes nas revistas de humor de Curitiba, do início deste século.

## 2. Horizontes Urbanos

Durante a República Velha, setores das elites dominantes igualavam em seu discurso modernidade à adoção dos valores da sociedade do trabalho e, especialmente, à formação do mercado de mão-de-obra livre, em um momento de transição do sistema escravista; ao desenvolvimento econômico; ao progresso técnico-científico. (PESAVENTO, 1997.p.141).

Para concretizar-se a modernização conservadora do país - o progresso da ordem - era necessário civilizar-se, estar em ligação direta com o mercado internacional. É neste contexto que se compreende a ênfase da participação do Brasil nas Exposições Universais,

---

<sup>52</sup> Zé Povo era um personagem muito recorrente nas revistas de humor brasileiras do início do século, cuja inspiração parece ter sido o “Zé Povinho” criado pelo caricaturista português Rafael Bordalo Pinheiro. Ver Marco Antonio Silva. *Caricata República. Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 1987; e RAFAEL BORDALO PINHEIRO – *o português tal e qual: Da caricatura à cerâmica*. Curadoria de Emanuel Araújo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

as reformas urbanas facilitadoras da circulação de mercadorias, e a necessidade de estar atualizado com as inovações técnicas do período (ferrovias, telégrafos, telefones, gramofones, luz elétrica, bondes elétricos, cinematógrafos).

O início do século é um momento de crise, provocado por esta modernização conservadora. Constituem-se novas percepções espaço-temporais, marcadas pelos ritmos da fábrica, da uniformidade e padronização das máquinas. Procura-se criar um novo equilíbrio - sempre transitório - na vertigem da mudança, na dinâmica das alterações na tradição.

As elites, ou parte delas, desejavam uma sociedade onde a imagem chave fosse a do *motor humano*, o homem submetido à análise e esquadrinhamento de seus movimentos e de sua potência energética, à procura da máxima eficiência e produtividade, como na análise científica de um motor termodinâmico. Desejava-se uma sociedade onde, de preferência, se superasse a fadiga, este mal sempre presente da entropia, através do estudo ideologicamente desinteressado dos movimentos. Idealmente procurava-se uma vacina contra a fadiga que possibilitasse ao homem tornar-se um *moto perpetuo*. (RABINBACH, 1992)

Tanto fazia se o homem deveria ser considerado como passível de felicidade ao adentrar no sistema produtivo, como na ciência do trabalho europeia, ou fadado à tristeza, como na visão taylorista, onde o incentivo material era apenas um paliativo. O que importava eram os níveis de produtividade e a adequação dos trabalhadores livres à visão de mundo baseada na eficiência.<sup>53</sup>

Procurava-se difundir uma nova cultura tecnológica, sendo instrumentos centrais na difusão desta visão de mundo, as escolas, as novas tecnologias, as próprias cidades, as exposições, as mídias (revistas, jornais, propagandas).

Robert Rydell apresenta-nos as exposições universais como “triumfos da hegemonia” nas quais as elites tentavam reafirmar seu prestígio, buscando arquitetar um “consenso espontâneo, dado pela grande massa da população, para a direção geral que a elite impunha sobre a vida social” (NYE, 1990, p.33).

Procuravam, assim como os outros instrumentos de difusão acima apontados, transmitir ao público um “conjunto coerente de símbolos que ligasse passado, presente e futuro” na idealização da sociedade urbano-industrial em formação.<sup>54</sup>

É este horizonte de imagens que habitava o discurso hegemônico das elites, que envolvia as reformas urbanas e o aparelhamento técnico de cidades como Curitiba. Porém, nesta linha do horizonte, o que via o Zé Povo e os demais personagens das revistas de humor?

Esse momento histórico de transformações foi revisitado pelos traços zombeteiros dos caricaturistas. Como lembra-nos Flora Sussekind, “o mesmo desejo de modernização, que impulsiona reformas urbanas e sanitárias, dirige-se para o aparelhamento técnico da sociedade brasileira. E para essa paisagem-segunda, povoada por cartazes, fotos, fitas e charges. Para um horizonte de imagens”.(SUSSEKIND, p.105)

---

<sup>53</sup> Sobre as diferenças e semelhanças entre ciência do trabalho e taylorismo, ver Anson Rabinbach. *The Human Motor*. Berkeley: University of Califórnia Press, 1992, especialmente o capítulo 9.

<sup>54</sup> Sobre exposições universais ver Sandra Jatay Pesavento, *Exposições Universais*. Espetáculos da Modernidade no Século XIX. São Paulo: Hucitec, 1997, e Francisco Foot Hardman. *Trem Fantasma*. Modernidade na Selva. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

Mas, de que maneira a caricatura está ligada à construção de uma cultura tecnológica? De que forma ela insere-se nas “paisagens de imagens técnicas” com a qual se começa a conviver com mais intensidade no Brasil daquela época?

### 3. Humor visual

O horizonte das revistas de humor é urbano. O sucesso das revistas curitubanas como *O Olho da Rua* e *A Bomba*<sup>55</sup>, nas primeiras décadas deste século, apresenta-se como uma das formas pelas quais “os temas da vida pública são reapropriados pela ótica desconcertante da perspectiva privada, que embaralha o que se pretendia rigorosamente categorizado e dissolve pelo riso o que fora previsto para organizar a mente e metodizar os gestos.” (SEVCENKO, p.46)

É como se a “representação da vida privada brasileira” ficasse mais visível pela “via da constatação da falta de sentido ou da imperiosa necessidade de recriar os significados”. (SALIBA, p.291).

As charges presentes nestes periódicos humorísticos contribuíram, em meio a tantas outras manifestações culturais, para compreender esse mundo às avessas que zomba de suas próprias mazelas, redirecionando olhares e revendo posicionamentos. A tradição do cômico já vinha do Império, dos pasquins, dos préstitos carnavalescos, fora reapropriada pelo teatro de revista, entre outros, transitando entre a ordem e a desordem, construindo, pela ambiguidade e pela ironia, a complexidade das relações entre o povo e as instâncias de poder da Primeira República. Estabelecia-se, desse modo, um “jogo dialógico entre a realidade movediça da vida brasileira e a sua representação burlesca”. (SALIBA, p.307).

A própria caricatura encontrava-se num momento de renovação, pois as novas técnicas de impressão, trouxeram uma nova linguagem para a imprensa, permitindo o aumento das tiragens, a possibilidade de se usar as cores – bicromia ou tricromia – e a liberdade de atuação do caricaturista que não mais dependeria das limitações da litografia e da xilogravura.<sup>56</sup>

Além disso, as caricaturas podem ser consideradas como um gênero híbrido por definição. “Elas são práticas que desde o seu nascimento ignoraram o conceito de coleção patrimonial. Lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, elas trazem o artesanal para perto da produção industrial e da circulação em massa”. (CANCLINI, 1995.p.249).

As revistas de humor investiram na construção do público leitor: comentavam os grandes acontecimentos nacionais e regionais, as decisões das autoridades locais, os gestos dos políticos e das pessoas influentes, as impressões do povo, oferecendo um espetáculo ao qual sentia-se convidado, pois, através do riso e do estranhamento, percebia-se como parte

---

<sup>55</sup> *O Olho da Rua* – 1907-1909 e 1911; *A Bomba* – 1913. Todas as charges aqui analisadas, foram obtidas a partir de cópias de microfilmes pertencentes ao acervo da Biblioteca Pública do Paraná.

<sup>56</sup> Alguns exemplos: 1895 – Primeiro prelo Derriey, italiano, para impressão de cinco mil exemplares por hora. 1896- *Gazeta de Noticias* usa a fotogravura; clichês por zincografia. 1907 – Clichês a cores, possibilitando o uso da tricromia. Sobre essas questões ver Joaquim da Fonseca. *Caricatura. Imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999. p.219.

desse quadro. Estabelece-se um contrato entre o leitor e a revista, uma relação de cumplicidade<sup>57</sup>

Mostravam situações inusitadas, engraçadas, que seduziam pelo cômico e pelo prazer de rir *do outro*. Mas era um riso que passava ao desconforto, à reflexão e à amargura, pois, ao ver o que acontecia na cidade, via-se a si próprio, ria *de si mesmo*, criando impasses e discussões entre a cidade que se queria e a cidade em que se vivia, invertendo o discurso da imprensa oficial.

A dessacralização é um dos elementos característicos da charge.<sup>58</sup> Os comentários sobre a modernização da cidade, sobre o convívio cotidiano com as novas técnicas, traçam um progresso carregado de ambigüidades e de ironia. O uso da ironia “como uma estratégia de carnavalização do discurso antecipa, de forma teórica e literária a possibilidade oficial do alegre e democrático mundo às avessas” (BRAIT, p.158). A ironia trabalha com um desacordo entre o enunciado e a enunciação. Mas para que haja uma ou mais leituras para um mesmo texto, é preciso que o enunciatário saiba que não há apenas um sentido literal, mas é necessário que ele *veja* as marcas deixadas pelo enunciador, para poder participar deste jogo. Trata-se de uma “convivência estabelecida entre o enunciador” do discurso e o “leitor capaz de transcender a literalidade para vislumbrar, justamente por meio das marcas aí instauradas, as significações ao mesmo tempo sugeridas e escondidas por esse espaço significante.”(BRAIT, p.31) Essa participação remete à intersubjetividade, “pressupondo não apenas conhecimentos partilhados, mas também pontos de vista, valores pessoais ou cultural e socialmente comungados ou, ainda, constitutivos de um imaginário coletivo”. (BRAIT, p. 105)

Os leitores são, portanto, convidados a repensar a experiência urbana, repleta de expectativas, medos, questionamentos, silêncios e ausências, reordenando essa admiração pela cidade. Ela aparece nas revistas não só como pano de fundo ou cenário, mas como personagem atuante, que interfere e interage com seus habitantes. O hibridismo do espaço urbano denuncia as diferenças e semelhanças, constrói e reconstrói os limites entre o público e o privado. A cidade é o lugar de uma cultura marcada pela heterogeneidade, onde perseguimos “os fantasmas da modernidade”, pois ela é a “mais poderosa máquina simbólica do mundo moderno”.(SARLO, p.37). Aí concretizam-se as novas experiências de temporalidade e espacialidade, velocidade/iluminação, produzindo um corte vigoroso com os ritmos da natureza, estabelecendo uma nova percepção sensorial.

#### 4. A revista-vitrine

Ver vitrines tornava-se uma prática urbana cotidiana, “ver em movimento, associada aos vários ritmos que percorrem as cidades, com o objetivo de *fazer desejar*. A vitrina surgia como “uma armadilha de sedução, muito mais do que arma persuasiva ou simplesmente informativa”(OLIVEIRA, p.43). O jogo de reflexos e transparências, criava novas estratégias de venda, novos percursos do olhar, pontuando o caminhar pela rua, ela

---

<sup>57</sup> Sobre essa construção do público leitor, ver Eric LANDOWSKI. *A Sociedade Refletida*. São Paulo: Educ/Pontes, 1992. p.118-124.

<sup>58</sup> A charge é uma das formas da caricatura. Vem do termo francês *charger*, que significa carregar, exagerar. “É um cartum em que se satiriza um fato específico, tal como uma idéia, um acontecimento, situação ou pessoa, em geral de caráter político, que seja do conhecimento público. Seu caráter é temporal, pois trata do fato do dia.” É datado. Ver Joaquim Fonseca, op. cit. p.26.

própria eleita como vitrine da modernidade e da tecnologia, “no entrecruzamento entre técnica e comércio”. Eram “janelas de contemplação, arte de fazer ver”.(OLIVEIRA, p.15-16)

O fascínio da vitrine, enquanto difusora das novidades, do desejo de consumo estava presente nos anúncios ilustrados pelos caricaturistas.

As revistas colocavam-se como se fossem, elas próprias, uma vitrina da rua, onde se expõem as mercadorias, as novidades, o acontecimentos e o público alvo a ser atingido. Num primeiro exemplo, num anúncio da Casa de Novidades (fig.1), vemos o espetáculo do inusitado, marcada pela aglomeração frente à loja, não apenas para ouvir a música e a sonoridade, mas para *ver* como os sons estão sendo reproduzidos pelo gramofone, para entender o processo técnico. O espanto e a admiração mesclam-se na tentativa de compreender como funciona aquele aparelho, como é possível fazer o registro fonográfico, como se dá o milagre da presença da voz, da repetição. Na calçada reúnem-se representantes de várias classes sociais, marcadas pelas roupas, tipos de chapéus, uso de bengalas ou não, sapatos ou não. A perspectiva abre-se de frente para o público da revista, deixando-nos na posição de mais um curioso, observadores da vitrine, a alguns passos de nos reunir ao grupo, atravessar a rua e alcançar a calçada. Somos todos convidados a partilhar das maravilhas do mundo moderno. Entretanto, a presença estratégica do vendedor, o responsável pela mediação entre o consumidor e o objeto de desejo, aquele que sabe fazer funcionar, estabelece a divisão entre os que podem obtê-lo, e os que permanecerão apenas do lado de fora. Há uma outra divisão possível, pois trata-se de um grupo masculino, com a exclusão das mulheres, presentes na rua, mas sem se envolverem, sugerindo-nos os diferentes papéis a serem assumidos por elas, das divisões entre as novidades masculinas e femininas. Vemos duas cabeças em destaque, que se aproximam, tentando encostar o ouvido para escutar melhor, destacando a necessidade de chegar mais perto. O leitor, assim como o pedestre, é atraído pelas notas musicais, envolvido pelas novas impressões sensoriais que estão na rua, passando do ouvir ao ver, para ser capaz de desvendar os mistérios deste artefato.

# CASA DE NÓVIAS

OLHO DE OLHO

Nacar Correia

Grande sortimento de discos nacionaes e estrangeiros das principaes fabricas, — cantados pelos mais celebres artistas do mundo

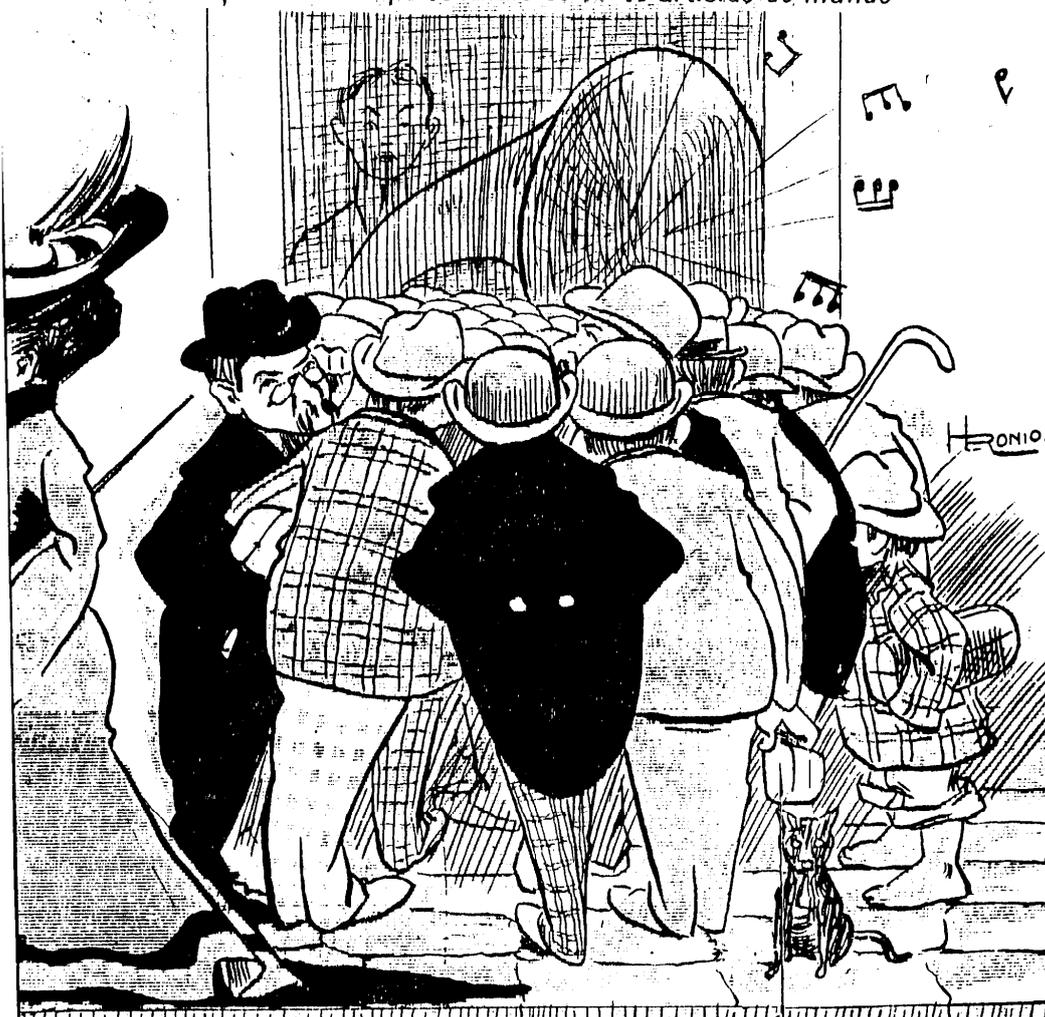


Figura 1. Herônio, *O Olho da Rua*, n.1, 13/04/1907.

Num outro anúncio da mesma loja (fig.2), há uma mudança de perspectiva, onde o enfoque não é mais a vitrine, mas a rua, caracterizada na postura de dois transeuntes, como o guri que se encosta à parede para acompanhar o ritmo, a música, e o senhor em atitude de

observador atento, alguém que parece mais preocupado em ver, do que ouvir. Há um destaque para a interrupção do andar, dos afazeres. Entre os muitos tempos da cidade, instaura-se a pausa para ouvir/ver. Os olhares convergem para o gramofone, de onde saem novos ritmos também. *Fazer parar*, quebrar o ritmo da circulação de pessoas e mercadorias, apresenta-se como estratégia do próprio mercado, assim pode-se contemplar os gramofones para todos os gostos, todas as idades e tamanhos, com o prazer necessário para levar o *voyeur*-consumidor ao ato de compra. A linha circular que envolve a cena, criando um outro olhar, através de uma lente, talvez, recortando nosso campo de visão, tornando o leitor, também aquele que para e se debruça sobre a revista/vitrine, para contemplar a mercadoria.

**CASA DE NOVIDADES**  
 de Nacar Correia  
 Rua 15 de Novembro n. 49 A  
 Curitiba

Acaba de receber directamente grande e variado sortimento de  
**GRAMOPHONES**  
 Desde GURY de 20 mil réis, até OBERON IV (com corneta flor) por 200 mi

Variado sortimento de peças nacionaes e estrangeiras  
 - CATALOGO A PEDIDO -

The illustration shows a man with a beard and a hat, and a young child, both looking into a shop window. Inside the window, several gramophones are displayed on shelves. Musical notes are floating in the air around the gramophones, suggesting they are playing music. The scene is framed by a large, stylized archway.

Figura 2. O Olho da Rua, n.35, 22/08/1908.

## 5. As tecnologias do bem-estar

No início do século, Curitiba procurou civilizar-se, queria-se metrópole. Para isso, tentou implantar as técnicas que eram marcos da modernidade como: a diversificação das áreas de lazer, criando a industrialização dos prazeres, com a construção de parques de diversão, estas “máquinas da ilusão, contraponto lógico à nova ordem industrial”(NYE, 1990, p.130), teatros, cinematógrafos. Além disso, promoveu o aprimoramento do saneamento, a iluminação pública, o calçamento. As elites cidadinas importaram as últimas inovações técnicas como o telefone, o gramofone, os automóveis. Procurou-se adequar a estrutura urbana e as consciências à velocidade condizente com aquela da circulação de produtos do mercado mundial. Constituiu-se uma nova paisagem técnica na tentativa de “validação simbólica da ordem urbana industrial emergente”(NYE, 1990, p. 73). Buscou-se comprovar que as tecnologias significavam, de forma incontestável, a garantia de progressivo bem estar social e de um futuro onde a natureza estaria sobre o controle humano.

A validade do discurso modernizador foi, muitas vezes, medida pela eficiência dos serviços públicos. Por exemplo, as modernas técnicas de saneamento, foram ainda mais valorizadas por estarem relacionadas no discurso das elites à higiene purificadora da sociedade e ao desenvolvimento moral. A difusão do saneamento básico, porém, parece ter seguido o padrão apontado por Daniel Headrick, de primeiramente beneficiarem as elites locais, servindo posteriormente como instrumento simbólico de afirmação, status e hierarquia social em relação às classes subalternas. (HEADRICK, 1988)

As críticas presentes nas revistas de humor às obras de extensão dos serviços de saneamento, e o questionamento quanto ao destino dos empréstimos realizados para esse fim, tornaram-se um protesto contra a promessa, não cumprida, de moralidade trazida pela República e uma reivindicação da cidadania. Transformou-se em um desejo de saneamento da própria República. As críticas do público ao novo regime republicano geralmente não eram dirigidas às questões ideológicas, mas sim à ineficiência dos serviços públicos prestados aos cidadãos. (PESAVENTO, 1995, p. 44-45).

As obras do saneamento apareceram em diversas charges como um monumento (fig.3) que contém a descrença e a falta de esperança da população. Os elementos do saneamento foram reelaborados no imaginário. É o caso do monumento/lápide indicando e guardando, apenas na memória, o destino dos esforços e das grandes somas em dinheiro emprestados e investidos para um dos projetos de modernização urbana. A gota tão esperada transforma-se em lágrima. O monumento é composto pelas próprias ferramentas de trabalho, numa inversão de seus usos, pois não se voltam para a terra e para os buracos à serem feitos, mas para cima, como cruz, símbolo do calvário dos canos. Na medida em que as tecnologias deixam de ser “conhecimento e atividade”(NYE, 1990), tornam-se meros símbolos estáticos da modernidade republicana, ironizando a proliferação dos monumentos patrióticos na época.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> Sobre a utilização dos monumentos patrióticos para a consolidação do regime republicano, ver José Murilo de Carvalho. *A Formação das Almas*. O imaginário da República no Brasil. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.

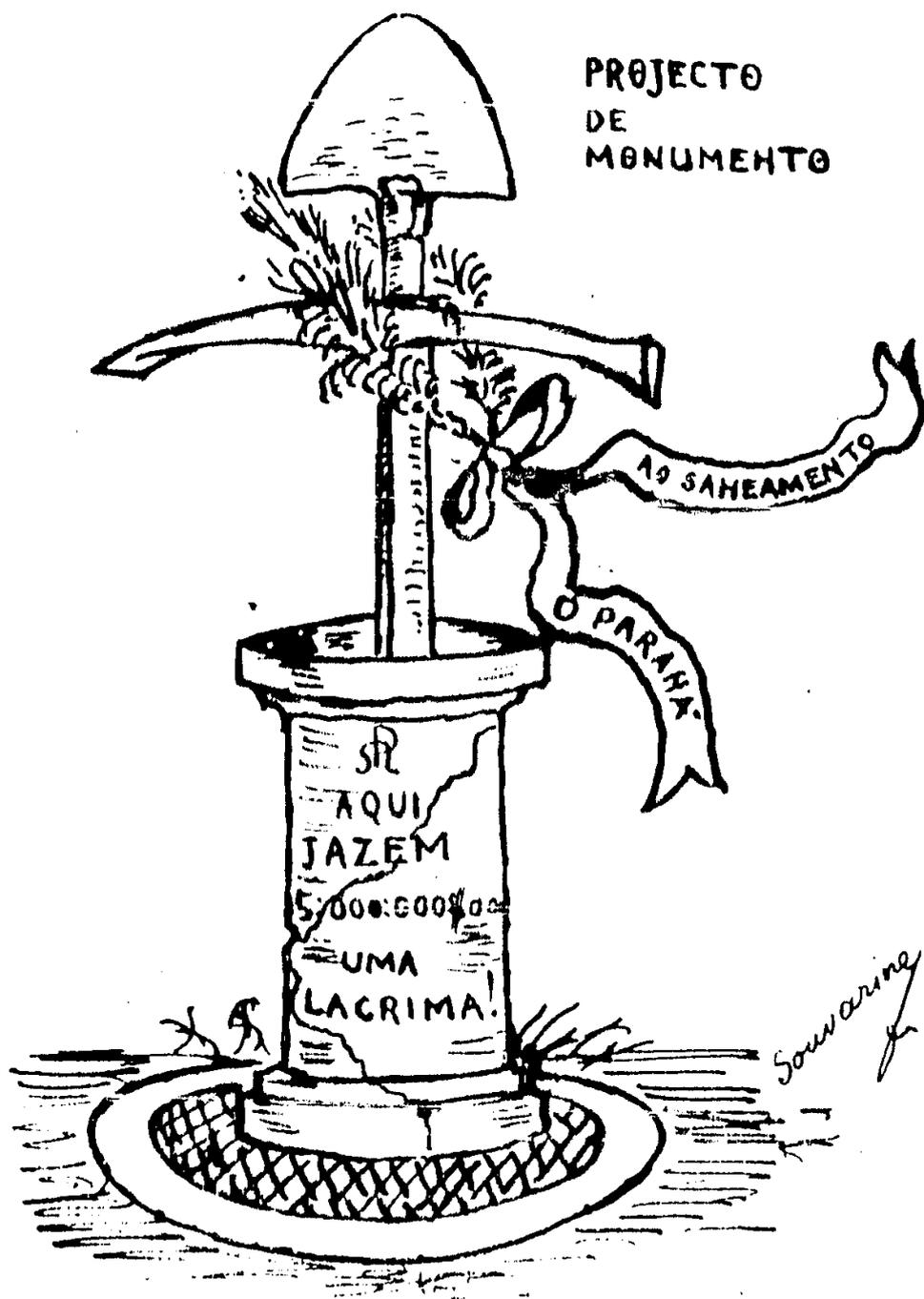
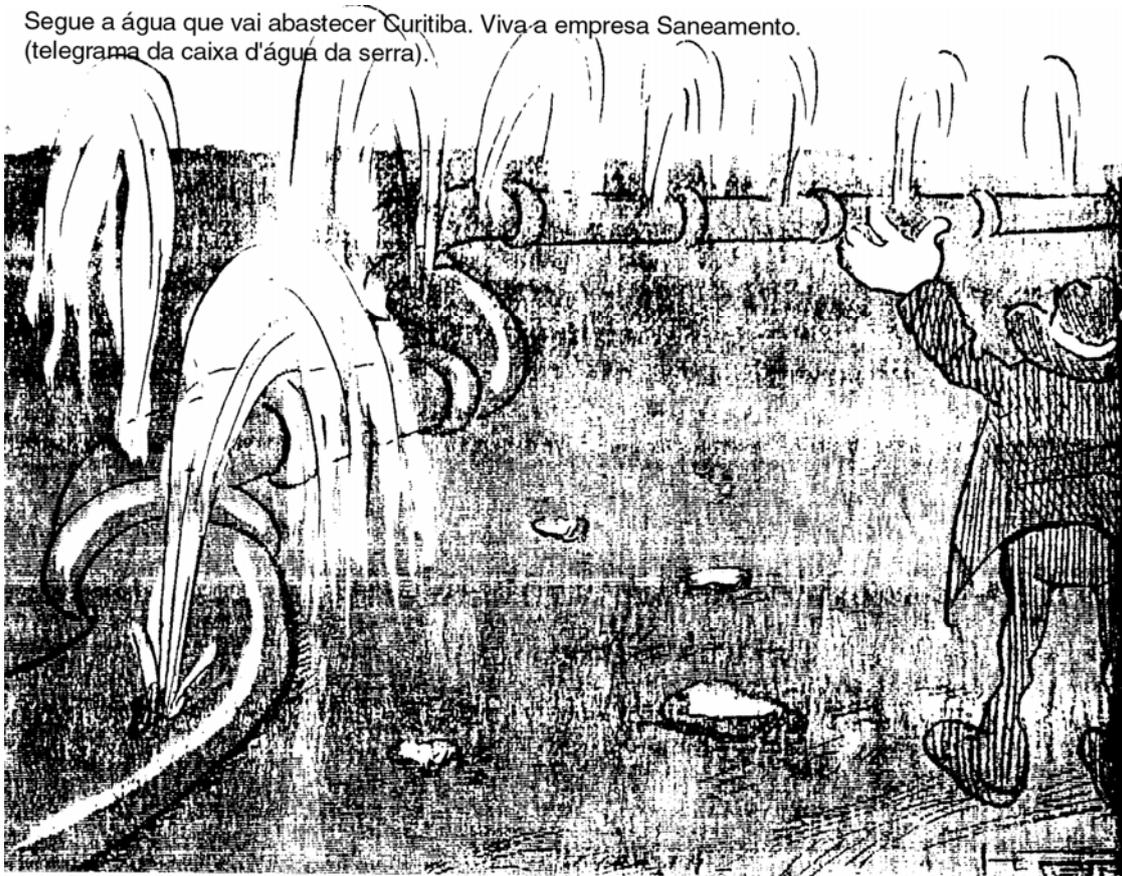


Figura 3. Souvarine, *O Olho da Rua*, n.15, 15/11/1907.

A rachadura deixa entrever o provável futuro das obras e a qualidade dos serviços. Sepultar os projetos de melhorias municipais pode ser vista como uma metáfora para o enterro das próprias expectativas da população.

Aquele serviço que era nomeado como “alta engenharia” apresenta-se como seu oposto, mostrando como a comemoração das obras de encanamento só poderia dar-se pela sátira.(fig.4) A linha sinuosa que atravessa a cena, sem indicar onde começa ou onde termina, indo de nada a lugar nenhum, aproxima-nos do encanamento, por onde a água jorra, desperdiçada nos inúmeros furos – no orçamento público, buracos abertos nas ruas e abandonados – distanciando-se do Zé. O espaço vazio da área central da composição sugere uma ausência, reforça a perda – de espaço, tempo, água, dinheiro – uma verdadeira imagem do deserto. O que sobra, ao centro, são pedras. Há uma ambigüidade nos gestos de Zé, que, com as mãos para o alto clama/reclama pelo encanamento. O texto dialoga com a imagem, contrapondo a rapidez da mensagem telegráfica à demora da chegada da água aos domicílios. Brinca com a linguagem jornalística, pondo em questão a distância entre as notícias e a realidade.

Segue a água que vai abastecer Curitiba. Viva a empresa Saneamento.  
(telegrama da caixa d'água da serra).



- Graças à alta engenharia do Álvaro, jorrou a água! Viva a empresa do eterno engano.

*Figura 4. Herônio, O Olho da Rua, n.34, 08/08/1908.*

Em outro momento (fig.5), Zé observa, através da luneta, o objeto de seu desejo: a infinita linha do encanamento, passando lá longe, lá na serra. Utiliza-se de um recurso que amenize a distância, o tempo, que o ajude a superar seus próprios limites. A sinuosidade do corpo, dobrando-se/curvando-se como um cano e a desproporção da perspectiva, reiteram

graficamente o esforço, o desdobrar-se na tentativa de ver além da realidade que o cerca. A contemplação do objeto interage com o sujeito, transformando-o na coisa observada. No desvio do olhar, insere-se o desvio do dinheiro para as obras. A espera resulta em esperança e em vaga exclamação – Quanto ainda falta? O jeito é esperar sentado.



Zé: - Da serra veio, não tem dúvida, mas para chegar em casa, quanto dinheiro ainda.

Figura 5. Gil, *O Olho da Rua*, n.35, 22/08/1908.

Outro signo da modernidade técnica, a luz elétrica interferiu na paisagem urbana e no cotidiano, prolongando o tempo, ampliando o dia e as horas úteis.(fig.6) As cidades adotavam a iluminação elétrica como um “símbolo do progresso e avanço cultural”(NYE, 1990, p.54). A energia elétrica era fundamental para a reorganização da produção e das sensibilidades, tornando-se a escuridão um sinal do passado e da barbárie. O personagem de Ponta Grossa, perdido entre a busca da luz elétrica e a permanência do escuro, mostra como velhos hábitos, velhos métodos, convivem com os novos espaços a serem percorridos, com as diferenças bruscas dos tempos modernos. Pega em flagrante, como nesta charge, a população hesita em como portar-se diante da novidade da luz elétrica, como romper com costumes e crenças. Em meio a promessas que não se cumprem, prefere curvar-se ao antigo, precaver-se com a lamparina. O espetáculo das luzes parecia ainda demorar a irradiar fora dos grandes centros e longe da capital.

## Em Ponta Grossa



Primeiro transeunte: - O que fazes aí, camarada, com essa lanterna?

Segundo: - C'os diabos, há duas horas que ando a procurar o foco de luz elétrica e não encontro.

*Figura 6. Columero, O Olho da Rua, n.06, 22/06/1907.*

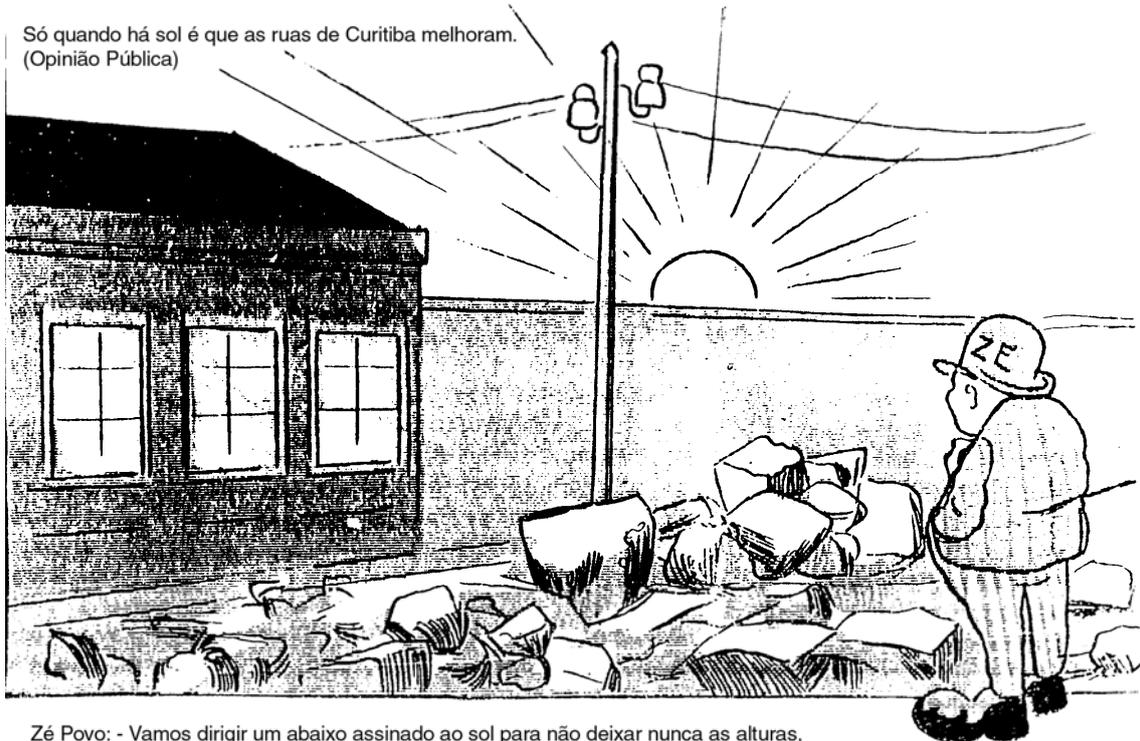
Ao referir-se ao Rio de Janeiro, Nicolau Sevckenko chama a atenção para a importância do andar na cidade. “A avenida, como se vê, operava como o principal índice simbólico da cidade, irradiando com suas fachadas de cristal e mármore, suas vitrines cintilantes, os modernos globos elétricos da iluminação pública, os faróis dos carros e o vestuário suntuoso dos transeuntes, mudanças profundas na estrutura da sociedade e da cultura.”(SEVCENKO, p.545)

O calçamento da cidade era uma peça importante dessa modernização, pois marcaria o fim das ruas enlameadas, esburacadas, impossíveis de transitar nos dias outrora chuvosos de Curitiba. Andar era fundamental para ver o desfile da burguesia confiante no progresso e a concretização das novas tecnologias.

Em uma das charges sobre o calçamento (fig.7), o cidadão é mostrado na sua inteira dependência da natureza, sendo mais fácil dirigir-se ao sol do que às autoridades municipais. Zé está fora da cena, observando o estado lastimável em que a rua se encontra, colocado como aquele que zela, que vigia a cidade, nem tão passivo e, extremamente atento. Situa-se à margem, com o pé no limite, as mãos nos bolsos, ligeiramente voltado aos leitores, compartilhando conosco esse espetáculo desolador. A luz do sol e a luz elétrica contrapõem-se, sobrepondo natureza e urbanização, reunindo forças que fazem clarear/ver a cidade. O contraste do brilho do sol, da beleza do poente e a paisagem tumultuada da cidade, compõem o desenho poluído do progresso, interferindo na natureza. A linha do poste encontra-se perpendicularmente com a linha do muro, na definição do espaço urbano, nos limites entre técnica e natureza. É uma cruz sobre ruínas. O calçamento mostra-se no empilhamento das pedras, em desalinho, na inversão de sua função que é padronizar e planificar a cidade. Zé não consegue enxergar o horizonte de superação da natureza pelo artificial. O calçamento torna-se um obstáculo a ser vencido diariamente no caminho da casa. A exclusão gráfica do povo é reiterada pela ironia feroz do texto à ineficiência dos instrumentos de participação democrática, como o abaixo-assinado. Há também uma referência irônica à *Opinião Pública*, essa autoridade construída, um sujeito oculto que remete à maioria da população, à imprensa e a ninguém ao mesmo tempo. É uma “instância testemunha que assiste ao espetáculo e interpreta a sua significação, seja por conta própria, seja, mais geralmente, para um público situado num terceiro plano. (LANDOWSKI, p.22). A opinião pública carrega uma competência persuasiva. Já o Zé situa-se como um porta-voz, um “sujeito-falante”, encarregado de interpretar as angústias da população, destituído de poder. “O público, simples instância receptora, encontra-se desqualificado enquanto emissor, não podendo a diversidade das vozes individuais de que ele se compõe produzir, senão, no máximo, uma espécie de rumor inarticulado”. (LANDOWSKI. p.26)

Zelador de Curitiba.

Só quando há sol é que as ruas de Curitiba melhoram.  
(Opinião Pública)

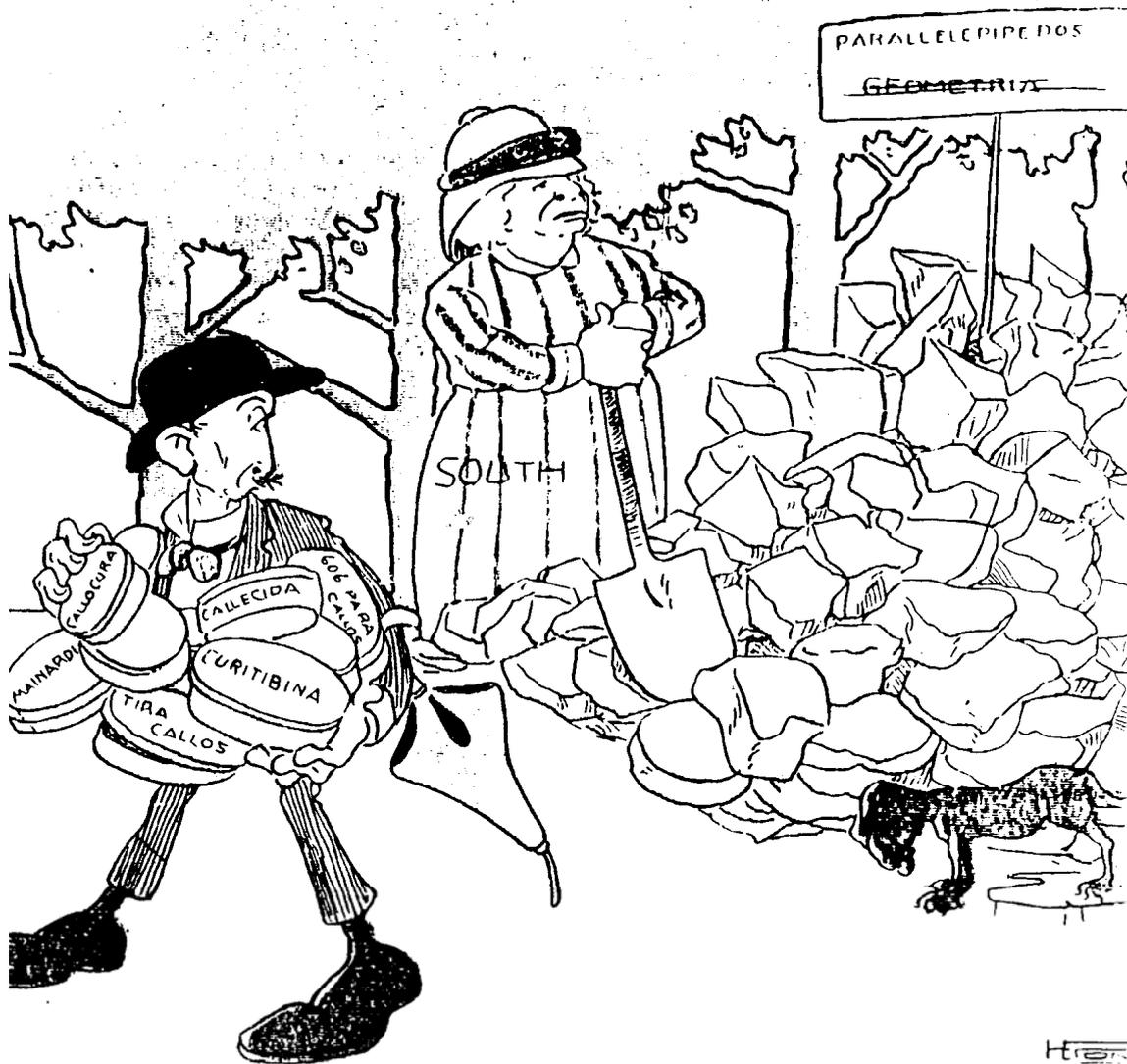


Zé Povo: - Vamos dirigir um abaixo assinado ao sol para não deixar nunca as alturas, a fim de que as ruas permaneçam sempre em bom estado.

*Figura 7. O Olho da Rua, n.09, 14/10/1911.*

A aventura de andar pela cidade era vista pelas charges como a arte de vencer obstáculos (fig.8). Zé procurava defender-se como podia, prevenindo-se dos calos criados pelas andanças, feridas criadas pelo caminhar na modernidade, passos doloridos do progresso. Constrói-se uma equivalência entre a pilha de latinhas de pomadas para calos e a pilha de pedras, ficando para Zé o peso para carregá-las. Zé está de costas para o calçamento, seguindo em direção oposta, deixando o espaço para o cachorro fazer xixi. O representante da South<sup>60</sup> é visto quase como uma estátua, numa posição formal, rígida, outra vez um monumento, criando um efeito de sentido de que o calçamento é só para ver/admirar. O inseparável guarda-chuva pode até protegê-lo das tempestades, mas não da lama, das poças e dos buracos. Os paralelepípedos deformados são colocados em contraponto à natureza, destacada pelo fundo das árvores, reforçando o impasse entre o natural e o artificial. Realizar o calçamento aparece como a criação do distúrbio, da confusão, ao invés da reforma racionalizadora das ruas, geometrizar o espaço urbano. Numa atitude conservadora, aparentemente, Zé arranja-se como pode, pois, não tendo a quem apelar, mantém-se arreado, desconfiado em relação ao progresso, ao futuro prometido. A cidade transformou-se em “espetáculo apreciado sem envolvimento pessoal” (NYE, 1990, p.108)

<sup>60</sup> A South Railways era a empresa responsável pelo fornecimento de energia elétrica.No caso curitibano, a South Railways era, coincidentemente, a proprietária das primeiras linhas de bondes elétricos.



Zé: - Antes que South realize o calçamento da nossa capital, com esses escandalosos paralelepípedos, eu (que não tenho para quem apelar) trato de acautelar-me.

*Figura 8. O Olho da Rua, 07/08/1911.*

## 6. Entre carros e bondes

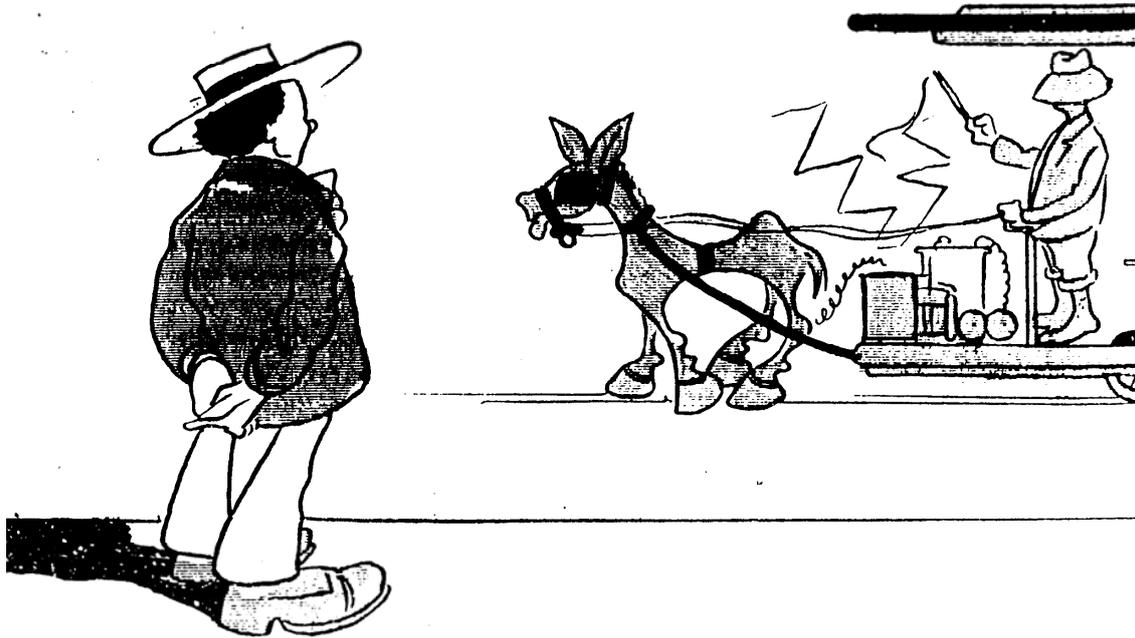
Algumas dessas atitudes reaparecem também em relação aos transportes. Os bondes eram estratégicos como instrumentos de transformação da paisagem urbana, através da quebra da estrutura tradicional, incorporando as áreas distantes ao mercado, facilitando o fluxo de trabalhadores e a organização da população para o consumo, para uma sociedade de massa. Era fundamental também, na consolidação de um sistema tecnológico mais

amplo, como o sistema elétrico, pois os bondes elétricos auxiliavam o incremento do consumo das usinas elétricas locais. No entanto, para além deste papel de estímulo à consolidação de um sistema tecnológico e da sociedade de consumo, os bondes agiam como um “texto móvel”, possibilitando para os passageiros novas visões da cidade, estabelecendo diferentes laços comunitários através dos encontros casuais que se davam no seu interior, e da visão do seu exterior pelos vários Zé Povinhos.(NYE, 1990, p.104).

A chegada dos bondes elétricos reforçaram as queixas que já eram grandes em relação àqueles puxados por burros. O bonde torna-se um “índice de urbanização, transformação tecnológica e ampliação do espaço público”. Trata-se de uma “presença maciça, ruidosa e perturbadora”.(SEVCENKO, p.527).

Numa charge sobre esse tema (fig.9), Zé observa o bonde como um espectador, com sua sombra projetada no espaço do leitor, sem atravessar a linha do desenho do espaço urbano, num jogo de limites entre a revista e a rua, a representação e a realidade. A descrença, fundada na incompreensão das novas tecnologias, na suspeita de que não será o maior beneficiado com tudo isso, reitera-se continuamente no texto e na imagem. Ela está presente na colocação do burro e do motor elétrico lado a lado, conjugando tempos antigos e modernos, energia elétrica e energia animal. A linha quebrada do chicote, desafia o movimento natural, rompendo o percurso que seria curvo e não em zig-zag, criando o efeito gráfico da falta de sentido para o Zé. A linha como um raio, símbolo da energia elétrica (artificial) nasce a partir de um gesto humano (energia animal), do esforço do condutor (motor humano), reforçando a precariedade da infra-estrutura urbana. O que põe o bonde em movimento é o burro e o pobre descalço. A falta de elementos para se compreender o funcionamento do sistema está claro no desenho do motor e na ausência de detalhes como a conexão aos cabos. A venda no olho do burro e o chapéu afundado do condutor, faz com que estejam na mesma condição, a de estarem sem ver para onde ir, alienados do que se passa em torno.

Bondes elétricos. O povo não acredita na eletrificação dos bondes. (dos jornais).

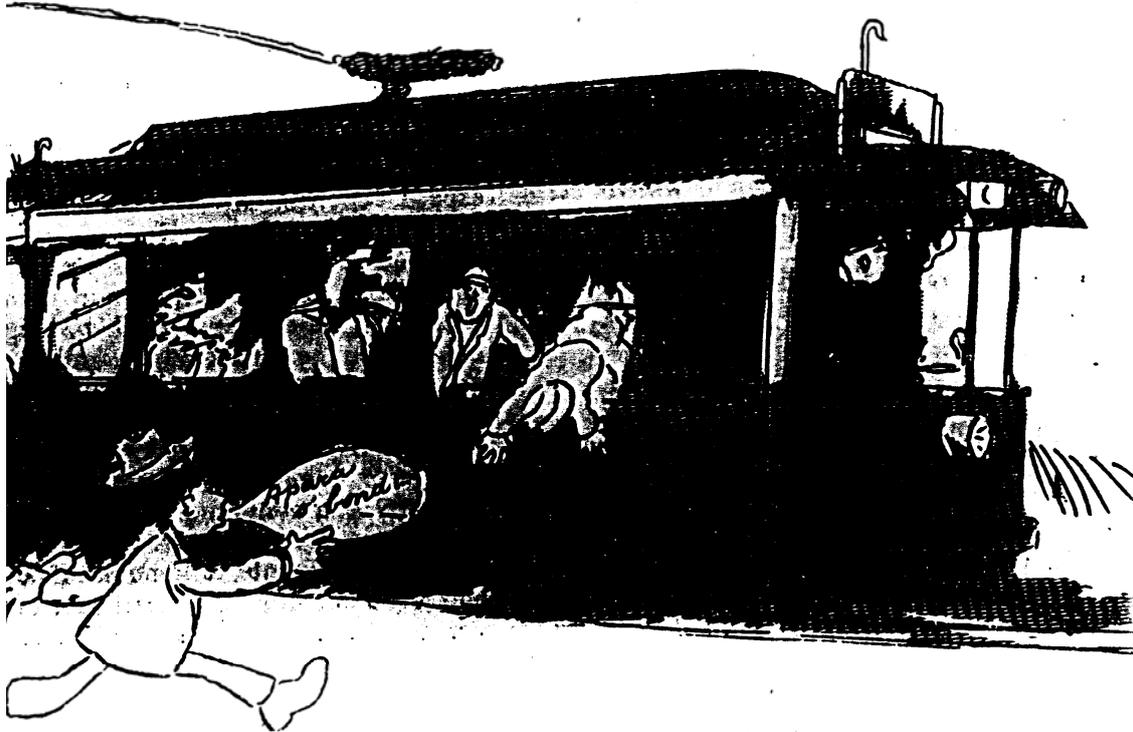


Zé Povo: - Só acho possível a eletrificação dos bondes desse jeito...

Figura 9. *O Olho da Rua*, n.09, 14/10/1911.

Para aqueles que se arriscaram a entrar em cena, a vertigem é ainda maior (fig.10). Esta charge trabalha com o desespero de quem está dentro e de quem está fora. O personagem que quer pegar o bonde encontra-se suspenso no ar, tentando adaptar-se ao ritmo e à velocidade do bonde, com braços e pernas fora de compasso. Pegar um bonde torna-se uma experiência de pequenos dramas e confrontos. O bonde torna-se um novo palco para as relações humanas.(NYE, 1990, p.104). O conflito é percebido também na diferença de tratamento dado aos passageiros e ao pedestre, mostrados apenas pela linha de contorno, vazados, contrastando com a realidade preenchida e concreta do bonde, caracterizado pelo volume e pelos vários detalhes técnicos. Além disso, a solidez e o equilíbrio do bonde contrapõe-se ao tumulto e desequilíbrio das pessoas. Os passageiros são carregados como animais, tratados como animais, nomeados como burros. O bonde parece ser mais uma carga a ser levada pela população, interferindo em seus hábitos, em seu percurso. Se pensarmos no sentido etimológico da palavra, do apelido *catatao*, é possível imaginar o andar de bonde como um castigo, uma pancada, em meio a muito barulho e velocidade.

Os motoristas da South.



Passageiros: - Pára! Pára!  
Motorista: - Calem-se seus burros, o catatau só pára na estação.

Figura 10. *A Bomba*, n.01, 12/06/1913.

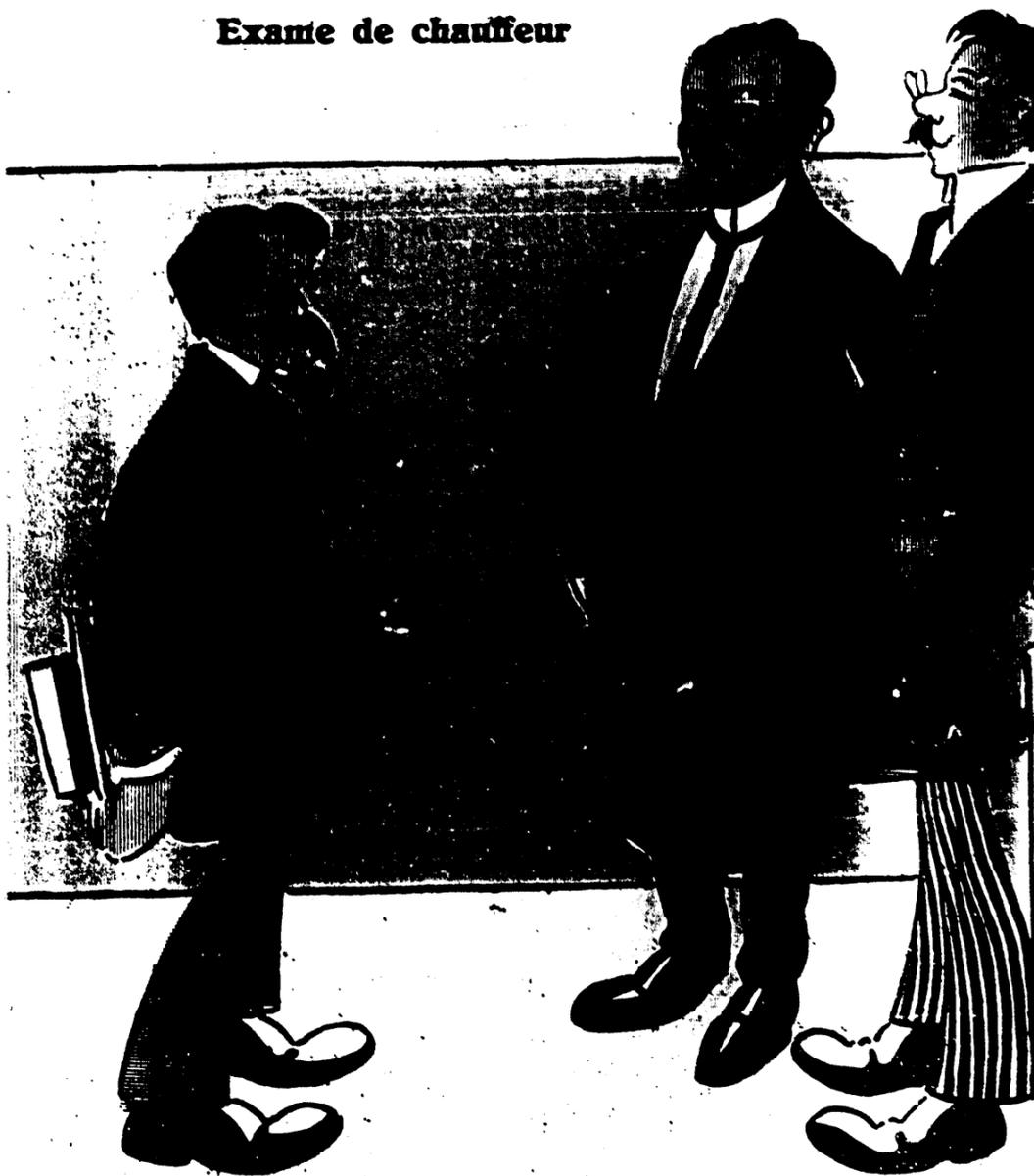
De acordo com Nicolau Sevcenko, “esse espírito de quem sai a rua entre cauteloso e alarmado, imaginando que estará sempre na iminência de cortar o caminho para o necrotério, tornou-se uma espécie de segunda natureza do transeunte moderno, indefeso nas suas negociações com um trânsito urbano cada vez mais complicado, maciço e acelerado”. (SEVCENKO, p.549-550).

A velocidade das máquinas, ao mesmo tempo que, traz o medo e a insegurança, a necessidade de precaução, incorpora-se ao subconsciente, tecendo-se, assim, uma trama perturbadora de descompassos, uma realidade regida por vários ritmos.

Se os condutores de bondes já eram tidos com desconfiança, o chofer, o motorista do carro era visto como um verdadeiro criminoso, cujo poder estava no saber conduzir e compreender a grande arma da modernidade.(fig.11) A ironia do diálogo é acentuada pela atitude de respeito, pela humildade, pelos olhos fechados do motorista, pela pose solene, pela seriedade dessas pessoas tão distintamente vestidas, as autoridades que investem-no com o poder de dirigir.<sup>61</sup> A desproporção entre a altura do motorista e de seus examinadores, acentua a hierarquia social. Os pedestres e os cachorros sem dono são tratados como iguais, os marginalizados que perambulam pelas ruas. Os olhos fechados brincam também com a idéia de não ver para onde estão indo, de não ver a direção.

<sup>61</sup> Sobre as relações de poder entre motoristas e proprietários de automóveis ver Kevin Borg. The “Chauffeur Problem” in the Early Auto Era: Structuration Theory and the Users of Technology, *Technology and Culture*, out.1999, v. 40, n.4.

## Exame de chauffeur

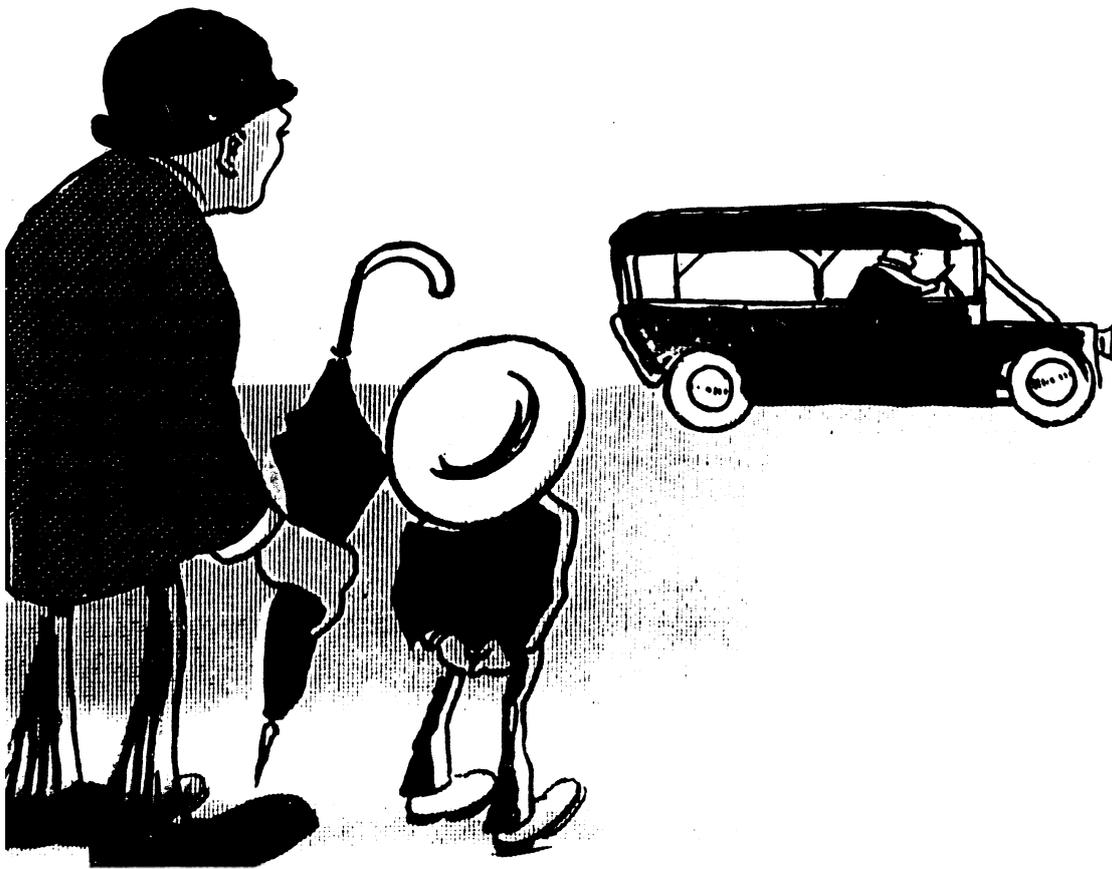


- O que é automóvel?
- Uma máquina de matar animais.
- Quais as velocidades permitidas?
- A velocidade para matar cães e a velocidade para matar gente.
- Muito bem. Está aprovado com distinção.

*Figura 11. A Bomba, n.10, 10/10/1913.*

Já na contemplação do novo, por duas gerações, mesclam-se, a curiosidade, a tentativa de entender como o carro funciona, e o receio de ser atropelado.(fig.12) Ressalta-se o medo de algo sobre o qual não se tem controle, algo que não se pode parar. Na

comparação do bonde com o carro, define-se o espaço do povo, a divisão entre os que são espertos, capazes de compreender as implicações das novas tecnologias, e os que são burros, incapazes do mesmo e, portanto, passíveis de exclusão. Burro é quem tenta impedir o progresso, o futuro. Pai e filho ficam perplexos com a possibilidade de encurtar, paralisar o tempo nos modernos meios de locomoção (trens, bondes com tração elétrica, automóveis) porque estes, “de certo modo, ofereciam o espetáculo de superação de distâncias, antes aparentemente enormes, graças ao movimento mecânico. E, também, de um controle possível sobre o tempo, que parecia possível alargar ou comprimir, de acordo com o uso ou não de tais maquinismos.” (SUSSEKIND, p. 49)



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

*Figura 12. A Bomba, n.16, 10/11/1913.*

Instauram-se diferentes temporalidades. Há o tempo da tradição, que segue o ritmo lento dos bondes puxados por burros; o tempo da modernidade, regido pelo ritmo veloz do carro. A comparação entre as novas gerações de máquinas está presente não apenas no diálogo, mas na própria presença de pai e filho. As diferenças de tempo e velocidade entre o antigo e o moderno deixam suas marcas na enunciação. Ocorre uma série de isotopias

que constroem paralelos ao longo do texto visual. Esse paralelismo está inscrito verbalmente (no diálogo), na temática (relação homem/máquina) e nos formandos eidéticos e topológicos.<sup>62</sup> É possível ver que a linha que une o chapéu do pai, o cabo do guarda-chuva e o chapéu do garoto, é paralela à linha do volante e à linha inclinada da frente do carro. Também paralela é a linha onde se encontram os personagens em relação à linha da rua por onde segue o carro.

Por fim, nesta última charge (fig.13), o carro é visto sob uma outra perspectiva, como uma nova sonoridade, um som perturbador, desconhecido, ou, pelo menos, ainda não identificável facilmente. A confusão entre o toque de recolher e o toque da buzina, falamos do estado de alerta em que vive a população, da presença dos novos ruídos que compõem a paisagem urbana, impondo a mudança de hábitos. Ambos são sons que fazem correr – a corneta do quartel ou buzina do automóvel - toques que fazem a população se recolher à calçada, se recolher à casa. Vemos o espaço da rua sendo ocupado como se não existissem automóveis ou trânsito. Ainda mantém-se o hábito de conversar no meio da rua, despreocupadamente. A ingenuidade do guarda coloca em questão o problema das mudanças de referenciais e os efeitos sinestésicos que a cidade proporciona aos indivíduos.



<sup>62</sup> Os formandos constitutivos são um conjunto de traços distintivos e pertinentes, feixes de traços visuais, seja da dimensão cromática, eidética, topológica ou matéria. A dimensão do eidético trabalha com as linhas e os entrecruzamentos que configuram a imagem a ser vista. O topológico trabalha com as formas, as linhas de organização, de composição, a distribuição no espaço e as formas criadas. Ver Algirdas-Julien Greimas. *Semiótica plástica e semiótica figurativa*, Trad. I. A. Silva, in *Significação*, n.4, Araraquara, 1984; e Ana Claudia Mei de Oliveira. *Semioses pictóricas in FACE*, São Paulo, 4(2):104-145, jul./dez. 1995

*Os Toques de Buzina. - Ouvi tocar a recolher e corri imediatamente ao quartel. - E chegaste a tempo?- Não, não era corneta...era um automóvel.*

Figura 13. *A Bomba n.13, 10/10/1913*

## 7. Comentários à margem da conclusão

A caricatura traz a possibilidade da ressemantização das práticas corriqueiras, da reconstrução dos sentidos nas relações com o mundo<sup>63</sup>. Zé Povo vislumbra como o quadro da modernidade, vinculado ao progresso técnico, está sendo construído. Entretanto, enxerga também os reversos desse discurso, oscilando entre a sedução do bem estar prometido pelas inovações tecnológicas, e a frustração de sentir-se à margem de um processo modernizador conservador. Através de um diálogo constante com as imagens difundidas pelas elites, acaba por desconstruí-las, estabelecendo cortes e rupturas, invertendo a perspectiva oficial, descobrindo novas faces da experiência urbana, reinventando o cotidiano.

É preciso pensar a modernidade não como um quadro único, mas com perspectivas pluralistas, que possam abranger a fragmentação e a interação entre o tradicional e o moderno.

As caricaturas reelaboram os efeitos sinestésicos da modernidade, ampliando a percepção, colocando seus leitores em meio às novas sonoridades, novos campos visuais, novos movimentos e contatos com o ambiente – caminhar, sentindo as pedras do calçamento, saltar ou pegar o bonde, correr para atravessar as ruas.

A tecnologia é vista pelo prisma daqueles que não têm acesso aos seus benefícios. O caminhar do Zé Povo dá-se no imaginário, na virtualidade de um progresso do qual estava isolado, apropriando-se, recriando e sendo criado pelos usos e desusos das novas técnicas, mídias, tempos e espaços. Se, por um lado, as novas tecnologias auxiliam na criação de um novo texto visual para os habitantes de uma cidade, por outro, este texto também é fruto das múltiplas interações culturais com os mesmos. As caricaturas aqui analisadas são apenas uma expressão bem humorada, dentre tantas outras possíveis, de uma luta metafórica que vai corroendo, neste caso através do riso, qualquer determinismo, incluindo o tecnológico.

## 8. Referências Bibliográficas:

BRAIT, Beth. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

CANCLINI, Nestor Garcia. La modernidad Después de la Posmodernidad in BELLUZZO, A. M. de Moraes, org. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990, p.201-237.

---

<sup>63</sup> Essa idéia de busca de construção de sentidos na cotidianidade está presente em Algirdas-Julien Greimas. *De la imperfección*. Trad. Raúl Dorra. México, Universidad Autónoma de Puebla/Fondo de Cultura Económica, 1990

- \_\_\_\_\_. . Hybrid Cultures. Strategies for Entering and Leaving Modernity, trad. Christopher L. Chiappari and Silvia L. Lopez, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- COWAN, Ruth Schwartz. The industrial revolution in the home, in: Mackenzie, Donald(org) *The Social Shaping of Technology*, Buckingham, Open University Press, 1985, p. 181-201.
- \_\_\_\_\_. *A Social History of American Technology*, Oxford University Press, New York, 1997.
- FISCHER, Claude S. *America Calling: A Social History of the Telephone to 1940*, Berkeley, University of California Press, 1992.
- FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- GREIMAS, Algirdas-Julien. *De la imperfección*. Trad. Raúl Dorra. México: Universidad Autónoma de Puebla/Fondo de Cultura Económica, 1990.
- HEADRICK, Daniel. R. *The Tentacles of Progress. Technology Transfer in the Age of Imperialism, 1850-1940*. New York: Oxford University Press, 1998.
- LANDOWSKI, Eric. *A Sociedade Refletida: Ensaio de sociossemiótica*. Trad. por Eduardo Brandão. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.
- NYE, David. *Electrifying America*, Cambridge, MIT Press, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Consuming Power*, Cambridge, MIT Press, 1998
- OLIVEIRA, Ana Claudia M. de. *Vitrinas: acidentes estéticos na cotidianidade*. São Paulo: EDUC, 1997
- PESAVENTO, Sandra Jathay. *O Cotidiano da República*, Porto Alegre, Editora da Universidade, 1990.
- \_\_\_\_\_. *Exposições Universais: Espetáculos da Modernidade do Século XIX*, São Paulo, Hucitec, 1997.
- QUELUZ, M. L. P. *O Olho da Rua: O humor visual em Curitiba*. Curitiba: UFPR,
- RABINBACH, Anson. *The Human Motor: Energy, Fatigue and the Origins of Modernity*, University of California Press, Berkeley, 1992.
- SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República, in SEVCENKO, N, org. *História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Epoque a Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.289-365.
- SARLO, Beatriz. Modernidad y mezcla cultural. El caso de Buenos Aires in BELLUZZO, A. M. de Moraes, org. *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo: Memorial: UNESP, 1990, p.31-43.
- SEVCENKO, N, org. *História da Vida Privada no Brasil. República: da Belle Epoque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SILVA, M. A. *Caricata República: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 1987.
- SMITH, Merrit Roe & MARX, Leo. *Does Technology Drive History? The Dilemma of Technological Determinism*, Cambridge, MIT Press, 1996.
- SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987