

Sheila do Nascimento Garcia

**REVISTA *CARETA*:**

UM ESTUDO SOBRE HUMOR VISUAL NO ESTADO NOVO (1937 – 1945)

Sheila do Nascimento Garcia

**REVISTA *CARETA*:**

UM ESTUDO SOBRE HUMOR VISUAL NO ESTADO NOVO (1937 – 1945)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, campus de Assis, para a obtenção do título de Mestre em História. Área de Concentração: História e sociedade. Linha de Pesquisa: Identidades culturais, etnicidades, migrações.

Orientadora: **Dr<sup>a</sup> Tania Regina de Luca**

Assis – 2005

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G216r Garcia, Sheila do Nascimento

Revista Careta : um estudo sobre humor visual no Estado Novo ( 1937 – 1945 ) / Sheila do Nascimento Garcia. Assis, 2005.  
239 f. : il.

Orientador : Tania Regina de Luca.

Dissertação ( Mestrado ) – Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2005.

Bibliografia : 228 a 239 f.

1. Humor visual – Estado Novo . 2. Revista Careta. 3. Imprensa.  
4. Caráter pedagógico - Humor . 5. Charge – Caricatura política. I.  
Luca, Tania Regina de. II. Universidade Estadual Paulista Júlio de  
Mesquita Filho. Faculdade de Ciências e Letras de Assis. III. Título.

CDU 741.5:32(091)

Sheila do Nascimento Garcia

**REVISTA CARETA: UM ESTUDO SOBRE HUMOR VISUAL NO  
ESTADO NOVO (1937-1945)**

DATA DA APROVAÇÃO: 25/08/2005

BANCA EXAMINADORA

---

Presidente: Dr<sup>a</sup> Tania Regina de Luca – UNESP/Assis

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Zélia Lopes da Silva – UNESP/ Assis

---

Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Maria Helena Capelato – USP/SP

## DADOS CURRICULARES

SHEILA DO NASCIMENTO GARCIA

DATA DE NASCIMENTO: 11/09/1979

FILIAÇÃO: Manoel Reis Garcia

Maristela do Nascimento Garcia

1998-2001 Curso de Graduação em História

Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Assis

2000-2002: Estagiária do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa – CEDAP

2003-2005 Curso de Mestrado em História

Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Assis

Aos meus pais Manoel e Maristela, com amor e gratidão.

## AGRADECIMENTOS

A leitura de dedicatórias e agradecimentos contidos nas dissertações e teses sempre me despertou um questionamento: como mencionar devidamente, em escassas linhas, tantas pessoas e instituições que fizeram parte da trajetória do trabalho? Desprovida de respostas, mas não de reconhecimento devido, elenco meus principais agradecimentos:

A Deus, por permitir que mais essa etapa de minha vida fosse cumprida.

Aos meus familiares, pelo carinho e, sobretudo, pela compreensão nas horas difíceis. Em especial meus pais, Manoel e Maristela, por todo o sacrifício empenhado para a formação, em nível superior, do primeiro membro da família; aos meus irmãos, Priscila e Diego, pelo incentivo e pela torcida constante; aos meus avós Manoel, Alcida e Judith que, mesmo sem a compreensão desta empreitada, acompanharam com afeição seu percurso, oferecendo-me, entre uma leitura e outra, um saboroso cafezinho acompanhado de boas conversas.

À Tania Regina de Luca, pela orientação precisa e, não raro, instigante, a ponto de um só questionamento seu causar-me algumas noites de insônia, certamente frutíferas. Meus sinceros agradecimentos pela dedicação, paciência e, sobretudo, por acreditar neste trabalho desde sua concepção inicial. A ela dedico os méritos que este possa ter.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – e ao CNPq – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – pelos recursos financeiros fornecidos para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos membros da Banca de Qualificação - Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Zélia Lopes da Silva e Prof<sup>o</sup>. Carlos Alberto Sampaio Barbosa – pelos apontamentos e sugestões que enriqueceram o texto.

Além dessas, o percurso pelas instituições em busca de “pistas” sobre a *Careta* proporcionou-me o encontro com outras pessoas dedicadas e sempre dispostas a auxiliarem no trabalho de pesquisa. Por isso, agradeço aos funcionários do setor de Obras Raras da

Biblioteca Mário de Andrade e do Arquivo do Estado, em São Paulo, bem como aos da Biblioteca Nacional e do Arquivo Nacional, no Rio de Janeiro. Em especial a Johenir, do Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, pela acolhida carioca.

Aos funcionários do CEDAP – Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa – por todo o apoio recebido. Agradeço a Izabel, Maria e toda a equipe de estagiários, por tornarem a pesquisa nos microfilmes momentos menos áridos. Um agradecimento especial à Marlene que, com seu sorriso franco e sua presteza, acompanhou meu processo de “transição” de estagiária para pesquisadora.

Aos amigos que, desde a graduação, compartilharam de minhas expectativas, dúvidas e projetos, sempre dispostos ao diálogo: Ana Paula, Franciele, Celso, Camila, Karina, Priscila, Rodolfo, Klayton, Hivana. E tantos outros que, mesmo não sendo mencionados, estão presentes em cada página – deste trabalho e da minha vida.

E, finalmente, ao Márcio, pelo amor e companheirismo ímpares.



*O Humor é uma forma criativa de analisar criticamente, descobrir e revelar o homem e a vida. É uma forma de “desmontar”, através da imaginação, um falso equilíbrio anteriormente criado (...) o Humor é um caminho!*

Ziraldo

## SUMÁRIO

Resumo	xi
Abstract	xii
<b>Introdução</b>	<b>13</b>
<b>Capítulo I. Revista <i>Careta</i>: do surgimento à atuação durante o Estado Novo</b>	<b>29</b>
1.1. Caricaturistas e demais colaboradores: <i>Careta</i> como espaço de sociabilidade intelectual	45
1.2. <i>O humor é um caminho</i> : Humor visual como estratégia crítica	69
1.3 Fazendo <i>Careta(s)</i> : o contra discurso do humor	75
<b>Capítulo II. Retratos do Estado Novo: construindo leituras pela lente do humor</b>	<b>82</b>
2.1. Construção da imagem getuliana	82
2.2. <i>Careta</i> e a censura institucionalizada: enfrentando o DIP	119
2.3. Noticiando a Segunda Guerra: deboche ao “inimigo externo” visando o “inimigo interno”	143
<b>Capítulo III. O cotidiano como mote para a crítica ao Estado Novo</b>	<b>167</b>
3.1. Silêncio imposto e o protesto velado	173
3.2. Os problemas cotidianos no trânsito carioca e a questão da crise nos transportes	181
3.3. Carestia de alimentos	191

<b>Considerações Finais</b>	206
Apêndice A – Gráficos (1937-1945)	211
Apêndice B – Relação de imagens utilizadas	221
Apêndice C – Lista de Tabelas	226
Arquivos Pesquisados	227
Referências Bibliográficas	228

## RESUMO

Durante o período correspondente ao Estado Novo (1937 a 1945) uma série de aparatos institucionais de controle e repressão – já esboçados desde o início da década de trinta – foram aperfeiçoados, sendo a imprensa um dos principais alvos do novo regime. Ao reconhecer o caráter pedagógico das imagens de humor, bem como suas potencialidades para veiculação de posicionamentos críticos, o discurso oficial chegou a decretar a “morte” da caricatura política no período, sob a justificativa de identificação plena entre as propostas estatais e os anseios da população. Em meio ao cerco estabelecido à produção humorística brasileira, a revista carioca *Careta* representou a sobrevivência da verve crítica na imprensa, pois retratava diversas cenas da vida política e social por meio de boa dose de irreverência e criatividade. Discutir as estratégias adotadas pelo semanário para burlar as proibições impostas, assim como compreender quais leituras sobre o período foram engendradas pelas charges – rastreando as principais temáticas abordadas e sua respectiva forma de representação na revista – são as principais questões abordadas na presente dissertação.

Palavras-chave: Estado Novo, imprensa, revista, humor visual, charge.

## ABSTRACT

During the Estado Novo period (1937 to 1945) an institutional apparatuses of control and repression - already sketched since the beginning of the decade of 1930- was improved, and the press remained as one of the main targets of the new political system. Recognizing the pedagogical character of the humor images, as well as their potentialities for dissemination of critical positions, the official speech came to decree the "death" of the political caricature, based on the justification of complete identification between the state proposals and the longings of the population. Amid the established surrounding to the Brazilian humorous production, the magazine *Careta*, from Rio de Janeiro, represented the survival of the criticism in the press, portraying several scenes of the political and social life through a considerable dose of irreverence and creativity. To discuss the strategies adopted by the weekly publication to outwit the imposed prohibitions, as well as to understand which readings on the period were originated by the political cartoons - tracking the main approached themes and their respective layout in the magazine - are the main subjects tackled in these dissertation.

keywords: Estado Novo, press, magazine, visual humor, political cartoon.

## Introdução

O presente trabalho tem como principal objetivo a realização de uma leitura crítica e sistematizada das charges e caricaturas veiculadas pela revista carioca de variedades *Careta*, durante o Estado Novo (1937-1945), a fim de compreender o papel desempenhado pelo humor visual na construção de uma determinada interpretação da política e da sociedade do período. Devido ao contexto de intensa censura institucionalizada pelo governo de Getúlio Vargas, intentou-se verificar como as imagens de humor foram articuladas pela revista e como se organizaram as relações existentes entre seu projeto editorial, ancorado na sátira crítica, e os aparatos político-ideológicos do citado regime.

Tal problemática de pesquisa surgiu durante o curso de graduação, após a realização de estudos sobre a imprensa brasileira. Ao adentrar esse universo, notamos constantes referências à revista *Careta*, sobretudo em relação a seu conteúdo visual – as charges. Entretanto, o vasto material localizado restringia-se a compêndios temáticos produzidos por especialistas da área<sup>1</sup> bem como a utilização das imagens de humor geralmente como recurso ilustrativo ou complementação para temáticas variadas desenvolvidas pela produção historiográfica.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> As publicações do caricaturista Cássio Loredano sobre a trajetória do também chargista J. Carlos, fornecem importantes informações sobre a revista *Careta*. Pode-se citar LOREDANO, C. (Org.). *Lábaro estrelado*. Nação e pátria em J. Carlos. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000. \_\_\_\_\_. (Org.). *J. Carlos contra a Guerra*. As grandes tragédias do século XX na visão de um caricaturista brasileiro. Texto de Arthur Dapieve. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000. \_\_\_\_\_. *O bonde e a linha*. Um perfil de J. Carlos. São Paulo: Editora Capivara, 2002. Pode-se ainda mencionar a publicação organizada por Renato Lemos, na qual são utilizadas diversas charges publicadas por *Careta*: LEMOS, R. (Org.). *Uma História do Brasil através da caricatura* (1840-2001). Rio de Janeiro: Bom Texto Editora/Editora Letras e Expressões, 2001. Outras referências são mencionadas ao longo do texto.

<sup>2</sup> CARNEIRO, M. L. T. *O anti-semitismo na Era Vargas* (1930-1945). Fantasmas de uma geração. São Paulo: Brasiliense, 1988. A autora destina um tópico específico sobre a representação do judeu nas caricaturas, utilizando como fonte a revista *Careta*, entre as décadas de 1930 e 1940. Além disso, foi possível coletar alguns dados em obras sobre a imprensa em geral, como BAHIA, J. *Jornal, História e Técnica*. História da imprensa brasileira. São Paulo: Ática, 1990 e SODRÉ, N. W. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

Apesar da ausência de estudos específicos sobre a fonte, observou-se sua longa e ininterrupta trajetória<sup>3</sup>, comprovada pelos mais de cinquenta anos de veiculação de *Careta* no Rio de Janeiro e em outros estados, bem como a permanência de sua proposta de cunho crítico e irônico, mesmo sob a ação da censura estadonovista. A constatação gerou uma série de questionamentos sobre os mecanismos de atuação da revista, as estratégias criativas utilizadas para burlar o controle oficial e as leituras sobre o período que foram engendradas pelas charges – principal marca da publicação.

O recorte temporal da pesquisa, de 1937 a 1945, período correspondente ao Estado Novo, ocorreu devido ao reconhecimento da importância da dimensão ideológica de seu projeto político, no qual observa-se, por um lado, a tentativa de construção de uma “imagem oficial” do regime<sup>4</sup> e, por outro, a criação de aparatos com o intuito de impedir a profusão de mensagens contrárias ou pejorativas à ordem estabelecida.<sup>5</sup>

Embora conscientes da existência da citada estrutura, ao menos em sua forma embrionária, desde o início do governo varguista, no alvorecer da década de 1930, foi com a instauração do Estado Novo que tais projetos foram mais bem delimitados.<sup>6</sup> A partir de 1937, a nova concepção de “cultura política” pressupunha as atividades culturais como o cerne da nacionalidade, o que legitimava as iniciativas estatais de promovê-las e, ao mesmo tempo, justificava a importância atribuída aos instrumentos de ação educativa, como o rádio, o

---

<sup>3</sup> *Careta* circulou durante cinquenta e três anos, totalizando 2.732 números. Sua última publicação data de 05 de novembro de 1960.

<sup>4</sup> VELOSO, M. P. Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual. In: OLIVEIRA, L. L. et al. *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982, p.71.

<sup>5</sup> LENHARO, A. *A sacralização da política*. Campinas: Papyrus/Unicamp, 1986, p.54. No novo projeto político, caberia ao Estado reformular e regenerar o país em crise, assumindo o papel de condutor do desenvolvimento interno e da constituição de uma nação brasileira moderna que, a partir de então, pressupunha-se isenta de seu passado pejorativo, caracterizado pelos males coloniais e pela subordinação política e econômica.

<sup>6</sup> Conforme Elizabeth Cancelli (...) *Não existe nenhum corte temporal em 1937, com a decretação do Estado Novo ou coisa que o valha. Existe, isto sim, um desenrolar histórico matizado por um determinado projeto político*. CANCELLI, E. *O mundo da violência*. A polícia da Era Vargas. Brasília: Ed. UnB, 1993, p.05. Tal concepção também é defendida pelos autores COSTELLA, A. F. *O controle da informação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1970 e GARCIA, N. J. *Estado Novo: Ideologia e propaganda política. A legitimação do Estado autoritário perante as classes subalternas*. São Paulo: Edições Loyola, 1982.

cinema e os esportes, ou seja, veículos que pudessem garantir a comunicação direta entre governo e sociedade e, em última instância, permitir ao Estado o exercício de sua função educadora da Nação.<sup>7</sup>

Outros aspectos são dignos de menção, justificando a escolha temporal adotada no presente trabalho. Data deste período, em concomitância com a tentativa de criação e legitimação da imagem do regime instaurado<sup>8</sup>, a difusão de um julgamento pejorativo sobre o passado, que o novo governo visava “salvar”. Para tanto, a propaganda estadonovista procurou nivelar diferenças, mascarando-as sob um discurso de patriotismo e unidade nacional, estratégia que esteve presente no próprio léxico utilizado nas mensagens veiculadas ao público, nas quais termos como operário, industrial, patrão, empregado (potencialmente conflitantes) foram substituídos pela expressão “trabalhador” que, ideologicamente, dissolvia as diferenças sociais, igualando-os entre si e, sobretudo, na figura de Vargas, anunciado como “o maior trabalhador.”<sup>9</sup> A própria denominação “Estado Novo” ou “novo regime”, freqüentemente utilizada para designar o período, correspondia a tentativa governamental de legitimar-se por meio de uma divisão simbólica.

Além da criação de um discurso próprio, investimentos em novas técnicas – sobretudo nos recursos visuais – foram realizados, a fim de reforçar a popularidade de Getúlio

---

<sup>7</sup> OLIVEIRA, L.L. Vargas, os intelectuais e as raízes da nova ordem. In: D'ARAÚJO, M. C. (Org.) *As instituições brasileiras da Era Vargas*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ/FGV, 1999, p.95.

<sup>8</sup> CAPELATO, M. H. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, D. (Org.) *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p.173. Capelato adverte que, embora o Estado Novo não possa ser definido como fenômeno fascista, é preciso considerar sua “inspiração” nas experiências alemã e italiana na formulação de sua propaganda política. Suas características particulares – como o uso de mensagens indiretas, veladas e de forte apelo emocional, além do recurso de uma linguagem simplificada e, sobretudo, imagética, acessível às grandes massas incultas – foram elementos recorrentes na estruturação de seu projeto político-ideológico. Contudo, vale lembrar que, embora houvesse semelhanças em relação aos objetivos visados por estes regimes – conquistar apoio e arregimentar as massas, garantindo controle e legitimação do poder – a organização e planejamento dos órgãos encarregados de produzir a imagem do regime varguista ganhou contornos próprios, uma vez observadas as especificidades do cenário brasileiro.

<sup>9</sup> GARCIA, N. J. op. cit., p.80.



Vargas como líder político.<sup>10</sup> Unidos, verbo e imagem formavam os principais componentes do discurso ideológico, reiterado diversas vezes entre 1937 e 1945. Seu caráter essencialmente paradoxal – a idéia de “unidade ou interesse nacional” em torno da figura do indivíduo – dissolvia-se no seio da própria doutrina, com base na noção de identificação plena entre o líder político e a Nação. Nas entrelinhas das mensagens, objetivava-se representar a imagem de Vargas como o símbolo máximo da coletividade.<sup>11</sup>

No processo de montagem do sistema propagandístico, sofisticadas técnicas de comunicação foram utilizadas com objetivo político, por meio das quais seus ideólogos procuraram canalizar a participação social de modo a impedir a expressão de conflitos ou manifestações autônomas com sentido de oposição. Ou seja, procurava-se negar o princípio da pluralidade da vida social sob a justificativa de construção de uma sociedade una e harmônica.

Técnicas de linguagens, slogans, palavras-chave, frases de efeito e repetições de forte apelo emocional visavam reforçar o aspecto carismático do governo e, em especial, de Getúlio Vargas. Para tanto, os meios de comunicação, a produção cultural e o sistema educacional funcionavam como canais transmissores do projeto político-ideológico cuja incumbência, além da legitimação, era a de impedir qualquer idéia contrária ao novo governo.<sup>12</sup>

O fortalecimento e a consolidação do poder do Estado ocorreram, sobretudo, com a criação de aparatos institucionalizados de coerção. Por reconhecer o alcance dos meios de

---

<sup>10</sup> O álbum fotográfico *Obra Getuliana*, iniciativa do então ministro Gustavo Capanema, consistiu em uma iniciativa nessa direção: embora não tivesse sido publicado, a coletânea de imagens revelava claramente a intenção de seus propugnadores – construir e legitimar uma imagem do governo na qual a política se fundisse com a imagem pessoal de Vargas. A esse respeito, ver LACERDA, A. L. Fotografia e propaganda política: Capanema e o projeto editorial *Obra Getuliana*. In: GOMES, A. C. (Org.). *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p.103-139.

<sup>11</sup> SOLA, L. O golpe de 37 e o Estado Novo. In: MOTA, C. G. (Org.). *Brasil em Perspectiva*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p.256-282.

<sup>12</sup> CAPELATO, M. H. *Multidões em Cena*. Propaganda política no varguismo e no peronismo. São Paulo: Papyrus, 1998.

comunicação de massa, como o rádio, imprensa e cinema, o poder público investiu no aperfeiçoamento dos órgãos de controle e repressão instituídos ao longo da década de 30, garantindo a ampliação da capacidade de intervenção estatal nesses âmbitos.

O principal desses órgãos, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), criado em vinte e sete de dezembro de 1939, considerado a peça fundamental de todo o sistema censor governamental, era resultado do aprimoramento de experiências anteriormente ocorridas: desde a atuação do Departamento Oficial de Propaganda (D.O.P.), criado em dois de julho de 1931, sendo substituído pelo Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), atuante em todo período da Constituinte de 1934 e reformulado em 1938 sob a sigla DNP – Departamento Nacional de Propaganda; nome mantido até dezembro de 1939.<sup>13</sup>

Estruturado em várias divisões – Divulgação, Radiofusão, Cinema e Teatro, Turismo, Imprensa e Serviços Auxiliares – o DIP tinha como função *elucidar a opinião pública sobre as diretrizes doutrinárias do regime, atuando em defesa da cultura, da unidade espiritual e da civilização brasileira*, como afirma Maria Helena Capelato.<sup>14</sup> Sua estrutura de organização incluía uma rede de ramificações pelos Estados brasileiros, nos quais os DEIPs – Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda – exerciam a censura local e a edição de publicações oficiais. Seu principal diretor foi Lourival Fontes, cuja gestão abrangeu o período de 1939 a 1943.

Vinculado diretamente à Presidência da República, o DIP produzia e divulgava o discurso destinado a construir uma certa imagem do regime, das instituições e de Getúlio Vargas, o chefe de governo, identificando-os com o país e com o povo. Nesse sentido foram produzidos livros, revistas, folhetos, cartazes, programas de rádio, além de rádonovelas,

---

<sup>13</sup> COSTELLA, A F. op. cit., p.112. Também SOUZA, J. I. M. S. *A ação e o imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação)- Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1990, p. 103.

<sup>14</sup> CAPELATO, M.H. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, D. op. cit., p.172.

fotografias, cinejornais e documentários. Na composição dos discursos, frases como “a generosa e humanitária política social do presidente Getúlio Vargas ou “a popularidade do presidente Vargas”, reforçavam a figura do líder que agia em nome da Nação, do “bem-comum”. Ao falar em nome do todo, procurava-se eliminar a possibilidade de ruptura, de contradição.<sup>15</sup>

Tal ação centralizadora também foi observada em alguns rituais de especial caráter simbólico, como a queima, em praça pública, das bandeiras estaduais - ato público realizado na praia do Russel, no Rio de Janeiro, logo após o golpe, em 1937. Fruto do decreto de três de dezembro de 1937, medida de rápido efeito político que determinava a dissolução dos partidos, bem como seus símbolos, gestos, vestimentas, ou outros elementos identificadores, a cerimônia de incineração visava celebrar simbolicamente a extinção de todo e qualquer vestígio que representasse as diferenças regionais, exaltando assim o nacionalismo.<sup>16</sup>

Outro episódio significativo dessa tentativa oficial de “eliminação” de forças contrárias foi a incineração de milhares de obras literárias consideradas “subversivas” pelo governo varguista, sob a acusação de propagandarem doutrinas comunistas e outras idéias “nocivas”. Em *Livros proibidos, idéias malditas*<sup>17</sup> Maria Luiza Tucci Carneiro debruçou-se sobre a atuação do “cerco oficial” a tais obras, procedimento que atingiu limites extremos, como, por exemplo, a apreensão do livro *Tarzan*, pela simples ocorrência da expressão “camarada”, no texto. Conforme a autora, o vocábulo rapidamente foi identificado pelos censores como oriundo do léxico comunista.

---

<sup>15</sup> VELLOSO, M. P. Cultura e poder político: uma configuração do campo intelectual. In: LIPPI, L. et al. *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982, p.72.

<sup>16</sup> SKIDMORE, T. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Saga, 1969, p.59.

<sup>17</sup> CARNEIRO, M. L. *Livros proibidos. Idéias malditas*. O DEOPS e as minorias silenciadas. São Paulo: Ateliê Editorial/Fapesp, 2002, p.30. Outros livros apreendidos foram *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, e *Luar*, de Luiz Martins.

Por outro lado, a criação da Comissão Nacional do Livro Didático, em 1938, estendeu a veiculação da doutrina ao sistema educacional, estabelecendo proibições a materiais didático-pedagógicos que pudessem “atentar” contra a ordem estabelecida:

Na construção de uma moral nacional associada a uma memória histórica, eram negados, enfaticamente, o regionalismo, o ateísmo, os conflitos sociais e raciais. Tornava-se proibidos também qualquer noção de pessimismo nos livros: Vargas havia inaugurado um novo tempo, de prosperidade e felicidade.<sup>18</sup>

Ainda sobre as ações cerceadoras estadonovistas no âmbito cultural, merece atenção o artigo produzido pelo chefe de polícia Fillinto Miller, intitulado *O perigo da infiltração vermelha nas obras educacionais da infância*, publicado em dezembro de 1937. Em tom de alerta, o texto classificava de “armas brancas”, certos livros didáticos, considerados verdadeiros elementos de desagregação nacional.<sup>19</sup> Almeida comenta que a censura e o receio do perigo comunista eram tão exacerbados que se chegou a proibir alguns textos de literatura infantil, sob a justificativa de serem “perigosos à ordem”.

Assim como o sistema educacional, a imprensa consistiu em um dos alvos da propaganda estadonovista, tendo sido atingida pelo controle do DIP, por ser considerada meio fundamental para a divulgação da propaganda política. A Constituição brasileira de 1937 dedicou-lhe legislação especial, impondo rígida censura e investindo-a de caráter público. O

---

<sup>18</sup> CAPELATO, M. H. *Multidões em Cena*. Propaganda política no varguismo e no peronismo. São Paulo: Papyrus, 1998, p.65. A respeito do controle crescente exercido pelo DIP às publicações destinadas ao público infantil, vale ainda mencionar as restrições que passaram a ser impostas, no período, aos personagens das histórias em quadrinhos nacionais. A justificativa oficial para o cerceamento consistia na idéia de que o conteúdo veiculado pelos gibis era potencialmente deformador da personalidade infantil, sendo conferido status de questão policial ao assunto. No artigo *História em quadrinhos*, Gilberto Freyre comentou a respeito do potencial persuasivo existente na citada produção: *Os homens de bom-senso e alguma imaginação principiam a ver na história em quadrinhos uma arma moderna – moderna, mas nada secreta: ao contrário – que tanto pode ser posta ao serviço de Deus quanto do Diabo (...) O que é preciso é que não se deixe só ao serviço do vício, da canalhice, do comercialismo o que pode ser posto também ao serviço da virtude, da boa educação do menino e do adolescente (...)*. Cf. FREYRE, G. *Histórias em Quadrinhos. O Cruzeiro*. Rio de Janeiro, p.10, 24. jun.1950.

<sup>19</sup> ALMEIDA, M.G.A. Estado Novo: Projeto Político Pedagógico e a Construção do Saber. *Revista Brasileira de História*. São Paulo: v.18, nº 36, p.64, 1998.

artigo 222 expressa singularmente o cerceamento imposto à liberdade de imprensa, admitindo a censura a todos os veículos de comunicação:

Com o fim de garantir a paz, a ordem e a segurança pública, a censura prévia da imprensa, do teatro, do cinematógrafo, da radiodifusão, facultando à autoridade competente proibir a circulação, a difusão ou representação.<sup>20</sup>

As empresas jornalísticas, bem como as atividades profissionais, só podiam se estabelecer caso obtivessem registro no Departamento. As matérias passaram a ser controladas, cerca de 60% do conteúdo dos jornais e revistas da época eram fornecidas pela Agência Nacional. A partir de 1940, 420 jornais e 346 revistas não conseguiram registro, sendo interditas ou fechadas pelo governo.<sup>21</sup>

Nesse ambiente de intenso controle dos meios de comunicação, muitos veículos com posicionamento político divergente foram silenciados. Capelato citou o caso do jornal *O Estado de S. Paulo* que, em março de 1940, teve sua redação invadida por policiais, sob a falsa alegação de armazenamento clandestino de armas na empresa. Os proprietários Júlio de Mesquita Filho e Paulo Duarte foram exilados e o jornal expropriado, convertido em órgão oficioso até 1945.<sup>22</sup>

Conforme Antonio Costella, *com o DIP a liberdade de imprensa viria a conhecer dias negros e tormentosos. Pelo Decreto 1.949, de 30 de dezembro de 1939, os poderes do ignominioso órgão passaram a ser de vida e morte sobre a imprensa.*<sup>23</sup> O autor afirma que a supressão de publicações “contrárias ao regime” foi acompanhada de outras ações incisivas sobre a imprensa, como a inserção obrigatória de matérias promocionais laudatórias da figura

---

<sup>20</sup> Trecho da Constituição de 1937, extraído de CAPELATO, M.H. *Os Arautos do Liberalismo*. Imprensa Paulista (1920-1945). Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 1989, p.33.

<sup>21</sup> BAHIA, J. op. cit., p.302.

<sup>22</sup> CAPELATO, M.H. op. cit., p.33. Informação também encontrada em GARCIA, N. J. op. cit., p.118 e JORGE, F. *Cale a boca jornalista*. O ódio e a fúria dos mandões contra a imprensa brasileira. São Paulo: Vozes, 1989, p.87.

<sup>23</sup> COSTELLA, A. F. op. cit., p.112.

de Vargas em todos os periódicos,<sup>24</sup> bem como a prática de contribuições financeiras mensais oferecidas pelo governo aos veículos de maior influência e tiragem. Soma-se a isso a distribuição de *Boletins de Informações*, subsídios ao papel e materiais gráficos e a presença física do censor em algumas redações.<sup>25</sup>

Cabia também ao DIP estipular proibições aos assuntos publicados pelos jornais e revistas, na tentativa de vetar temáticas que pudessem sugerir crítica, descontentamento ou oposição ao regime. Entre estas estavam as que mencionassem problemas econômicos do país – como a crise no setor de transportes, no abastecimento interno, a carestia de gêneros alimentícios e a conseqüente alta nos preços das mercadorias – bem como toda ordem de sortilégios ou mazelas cotidianas – catástrofes naturais, acidentes, desavenças ou conflitos sociais, políticos e corrupção, dentre outros. David Nasser cita algumas dessas sanções:

1943 (...) Pede-se não sejam publicadas fotografias impressionantes, macabras, do desastre de Inhaúma (...) Não deve ser divulgada, sem a apreciação prévia do DIP, nenhuma matéria, artigos, tópicos, comentários ou notícias, que se refiram ao abastecimento, preço do leite (...) não podem ter divulgação nenhuma matéria, comentários, artigos, etc., sobre instruções referentes a programas de rádio, sem apreciação prévia do DIP (...) De acordo com as recomendações em vigor, não devem ser feitos ataques a governos de nações amigas (...) Fica proibida a divulgação de qualquer matéria referente a aumento de vencimentos de juízes.

1944 O Departamento de Imprensa e Propaganda veta: (...) nenhum ato oficial do governo deve ser antecipado, seja ele qual for (...) sobre o petróleo, querosene e outros combustíveis, nada, a não ser de ordem do DIP, ou mediante consulta. 1945 (...) Não pode ser transcrita a reportagem publicada na *A Notícia* de ontem, referente a lucros fabulosos (...) Não pode ter curso nenhuma matéria a respeito de manifestos, memoriais etc., de caráter coletivo, notadamente aqueles que são enviados ao presidente Getúlio Vargas.<sup>26</sup>

As citadas determinações impostas aos veículos de comunicação possuíam caráter

---

<sup>24</sup> Segundo o autor, tais medidas amparavam-se no Decreto 1.949, em seu artigo segundo, no qual estipulava-se a obrigatoriedade de veiculação de matérias cujo conteúdo contribuísse *para a obra de esclarecimento da opinião popular em torno dos planos de reconstrução material e reerguimento nacional*. COSTELLA, A. F. op. cit., p.114.

<sup>25</sup> FARO, J.S. A comunicação populista no Brasil: o DIP e a SECOM. In: MELO, J. M. (Org.). *Populismo e Comunicação*. São Paulo: Cortez, 1981, p. 90.

<sup>26</sup> NASSER, D. A revolução dos covardes. Apud BAHIA, J. op. cit., p.305-308.

modelador, evidenciando a existência e a atuação dos mecanismos de legitimação político-ideológica estadonovista, na tentativa de construção de sua imagem.

Tal pressuposto norteou uma ação cerceadora específica à produção humorística brasileira, sobretudo a construída a partir da linguagem visual – manifestada nas charges e caricaturas. Reconhecendo o caráter pedagógico dessas imagens, bem como suas potencialidades para veicularem posicionamentos críticos, o DIP publicou, no Anuário da Imprensa Brasileira, algumas considerações sobre o humor visual:

De todas as artes é a caricatura a que melhor reflete o seu tempo (...) Arma de combate e meio de reconstrução, ela tanto serve para destruir como para reformar (...) Mas, exercendo uma função social e vivendo paralelamente à evolução política, **com o atual regime** ela teve, logicamente, de perder o seu caráter libelário. A sua função de crítica cumpriu com brilho, enquanto necessário; mostrou-se à altura de sua função, vigilante e ativa. Mas, cessando a necessidade de vigilância atenta ao que se desenrolava no palco politiquero, pela perfeita entrosagem da vida nacional de hoje, a Caricatura, como órgão de crítica e polêmica, tornou-se obsoleta (...) mas a caricatura não morreu. O Estado Novo, pela sua identificação como os ideais brasileiros, fez com que ela enveredasse por outros caminhos (...) **a caricatura política deixa de existir** para ceder lugar à caricatura de costumes.<sup>27</sup>

No discurso oficial, a principal justificativa criada para a diminuição ou o desaparecimento do gênero político nas caricaturas da época foi a alegação do estado de identificação plena entre o regime político e os ideais nacionais: ou seja, diante da declamada situação de harmonia, a função última do humor – denunciar, criticar – perderia sua eficácia e, em última instância, “deixaria de existir”. Contudo, nas entrelinhas do discurso, a censura estabelecida a determinadas temáticas e personagens, como o Zé Povo – conhecida representação das mazelas sociais – indicava a preocupação velada de impedir a mobilização de posicionamentos contrários que, nos desenhos de humor, encontravam seu principal meio

---

<sup>27</sup> SCARBI, O. Introdução à História da caricatura brasileira. *Anuário da Imprensa Brasileira*. Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa e Propaganda, p. 77, 1942. Grifos meus.

condutor.<sup>28</sup>

Apesar da ação dos órgãos reguladores, um dos principais sustentáculos do regime, cabe lembrar que o projeto de dominação política e de hegemonia cultural não ocorreu linearmente, mas encontrou em seu percurso vozes discordantes que, semeadas por meio de boa dose de irreverência e inventividade, conseguiram romper os cerceamentos impostos e possibilitar novas formas de leitura sobre o período.

O humor visual propugnado pela revista *Careta* é representativo dessa tendência, pois, em contrapartida à imposição de certas temáticas consideradas “proibidas”, diversas capas foram compostas por charges que, ora ridicularizando as vicissitudes cotidianas, ora debochando de questões políticas, incitavam os leitores ao questionamento sobre sua realidade.<sup>29</sup> O caráter combativo do semanário, tão defendido desde sua criação, sobreviveu à institucionalização da censura, retratando por meio da sátira crítica, vários momentos da história contemporânea brasileira.<sup>30</sup>

Em *Na rolança do tempo*, Mário Lago narrou suas impressões, enquanto artista, sobre os ditames culturais impostos pelo projeto político-ideológico varguista. Suas memórias constituem um singular testemunho sobre o universo conflitante – oriundo das relações entre a ação do Estado e as práticas de determinados grupos artísticos – no que se refere à existência de uma dinâmica criativa, na qual se articulam aquiescência e coerção:

---

28 CAPELATO, M. H. op. cit, p.20. Ao realizar um estudo sobre os jornais de São Paulo, a autora destacou o humor visual como um dos principais dispositivos utilizados pela imprensa para veicular posicionamentos políticos. Entre os periódicos que analisou, citou a *Folha da Noite*, cujo boneco-símbolo era o Juca Pato, caricatura assinada por Belmonte: vestido de terno e gravata, o calvo personagem aparecia perplexo diante das injustiças sociais e mordaz com os governantes. Cheio de sonhos, frustrações e falando a linguagem do povo, Juca Pato, versão urbana do Jeca Tatu, expressava a intenção dos representantes do jornal de atingir setores específicos da sociedade, além de evidenciar seu posicionamento crítico diante de questões políticas.

<sup>29</sup> Ver análises estatísticas, sobre as principais temáticas abordadas pela revista entre os anos de 1937 e 1945, apresentadas no Apêndice A.

<sup>30</sup> BASTIDE, R. *Arte e sociedade*. Tradução Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Cia Editora Nacional/EDUSP, 1971, p.144. O autor enfatiza o caráter contestador presente em determinadas produções artísticas, citando o exemplo de Gregório de Mattos, que fez de sua poesia uma sátira ao regime colonial.



Havia interesse em criar uma imagem popularesca do ditador do Estado Novo e, nessa condição, os autores podiam coloca-lo em cena quantas vezes quisessem. Mas nada de referência às torturas e mortes tão de rotina na Polícia Especial. Nada de assanhamentos para denunciarem a Lei de Segurança Nacional ou mesmo de leve, falarem de vida cara e fome. Aí era inevitável “os senhores aqui foram longe demais”, dos zelosos funcionários da censura.<sup>31</sup>

Por meio de suas lembranças, o leitor é convidado a refletir sobre os complexos mecanismos de permissão *versus* controle, latentes nas construções satíricas visuais, em todo período investigado; visto que, por um lado, houve a tolerância estratégica dos censores com determinadas sátiras teatrais sobre a personalidade de Vargas ou sobre seu governo, uma vez que muitas destas eram reapropriadas e exploradas na legitimação da imagem do regime e do presidente; por outro, a atuação sistematizada da censura visava conter interpretações consideradas “nocivas” à suposta ordem instaurada.

Diante dessa “via de mão dupla” – entre o forte controle e a censura institucionalizados pelo governo e a sobrevivência/resistência de determinados órgãos da imprensa com visível posicionamento crítico – a caricatura humorística transformou-se em um meio de expressão irrecusável para a imprensa da época.<sup>32</sup> Por seu alto poder de comunicabilidade, permitia visualizar e tornar públicas questões concernentes às instâncias da vida pública e privada, promovendo o desmascaramento da política, entendida como teatro,

---

<sup>31</sup> LAGO, M. *Na rolança do tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976, p.188-189. Mário Lago nasceu em novembro de 1911, no Rio de Janeiro. Formou-se em Direito, mas só exerceu a advocacia por seis meses. Depois disso, atuou como compositor, letrista, ator, poeta e radialista. Envolveu-se também com o teatro de revista, escrevendo, compondo e atuando. Sua estréia como letrista de música popular foi com “Menina, eu sei de uma coisa”, parceria com Custódio Mesquita, gravada em 1935 por Mário Reis. Nos anos 40, suas parcerias com Ataulfo Alves o levaram ao auge do sucesso como compositor. Autor de mais de duzentas canções, entre suas músicas mais conhecidas estão “Ai que Saudade da Amélia” e “Atire a Primeira Pedra”. Desde 1966, trabalhava na TV Globo, onde fez diversas novelas televisivas como “Casarão” e “Pecado Capital”, entre outras. Também atuou em peças de teatro e filmes, como “Terra em Transe”, de Glauber Rocha. Autor dos livros “Na Rolança do Tempo” (1976), “Bagaço de Beira-Estrada” (1977) e “Meia Porção de Sarapatel” (1986). Militante do antigo Partido Comunista Brasileiro, Lago era reconhecido como intelectual politizado, sofrendo perseguições políticas e prisões – ao todo seis – durante o Estado Novo e o regime de ditadura militar, em 1964. Faleceu em maio de 2002, no Rio de Janeiro. Cf. VELLOSO, M.P. *Mário Lago: boemia e política*. Rio de Janeiro: FGV, 1998. Também disponível em: <[http://www.e-biografias.net/biografias/mario\\_lago.php](http://www.e-biografias.net/biografias/mario_lago.php)>. Acesso em: jan. 2005.

<sup>32</sup> VELLOSO, M.P. *Imaginário humorístico e modernidade carioca*. São Paulo: Tese (Doutorado em História)-Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 1995.

encenação. Além disso, a linguagem visual do humor passou a funcionar como recurso estratégico para desautorizar o poder constituído, por meio da sátira e da crítica.<sup>33</sup>

É justamente a compreensão desse humor crítico, mordaz e contestador, manifesto na revista *Careta*, que esse trabalho tem o intuito de valorizar, por entender que tal material consiste num cenário privilegiado para percepção dos embates, lutas e resistências de jornalistas e artistas (órgãos da imprensa) frente ao sopro controlador dos órgãos de censura do Estado Novo (ou a visão oficial harmoniosa que se queria transmitir).

Desvendar a complexidade e a riqueza documental inerente a esses desenhos de humor exigiu um intenso trabalho de caracterização do periódico, para, posteriormente, se adotar como procedimento a leitura temática das charges, cujos assuntos e respectivos elementos gráficos foram tabulados ano a ano, visando rastrear as principais questões abordadas sobre o período estadonovista e sua respectiva forma de representação pela produção humorística de *Careta*. Com este levantamento, que abrangeu quatrocentos e sessenta e seis números publicados entre janeiro de 1937 e dezembro de 1945, detectou-se algumas “pistas” sobre seu posicionamento contrário e/ou crítico em relação ao governo varguista, sobretudo por seu caráter antidemocrático.

Durante a sistematização das charges publicadas nas capas e no interior da revista, outra possibilidade de investigação surgida foi a leitura do conteúdo veiculado nos editoriais e o questionamento sobre a existência ou a ausência de sua relação com a produção humorística visual. Com o avanço da pesquisa, a primeira hipótese foi confirmada, sendo possível observar uma clara sintonia entre o discurso dos editoriais – espaço de expressão da filosofia

---

<sup>33</sup> SOUZA, L.C.P. *Charge política: entre o poder e a fenda*. Dissertação (Mestrado em Jornalismo)-Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1986. A autora realiza um estudo sobre as charges veiculadas pela *Folha de S.Paulo* durante as campanhas presidenciais de 1982, destinando especial atenção às estruturas sígnicas formadoras da imagem, como linhas traços, contrastes, movimento e ritmo como importantes elementos da linguagem. E também: ROMUALDO, E.C. *Intertextualidade e polifonia na charge jornalística*. Um estudo sobre a Folha de S.Paulo. Dissertação (Mestrado em Letras)- Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1996.

da revista – e as problemáticas abordadas pelos chargistas: reciprocidade cujo resultado consistiu no caráter singularmente satírico e oposicionista de *Careta*.

Ao adentrar o contexto de produção dessas imagens e sua inserção no mundo social, a fonte não foi utilizada para abonar ou provar teorias pré-estabelecidas, mas para ser investigada como um registro de historicidade a ser desconstruído, por meio da concepção das imagens de humor como múltiplas possibilidades de leitura. Daí a opção por não utilizar imagens isoladas.

Cabe lembrar que este trabalho não tentou buscar um autêntico ou “verdadeiro” significado para as imagens de humor, mas, atuando em sentido contrário, enfatizou a inutilidade de tal abordagem, julgando ser mais relevante aquilatar tais charges em relação às inúmeras possibilidades de interpretação que elas podem engendrar. O caráter polissêmico dessas imagens consiste na sua principal riqueza como fonte documental, uma vez observada sua dinâmica e constante transformação: as charges fomentam novas percepções do mundo a partir do aspecto cômico, sarcástico; e o chargista explora tais potenciais, fazendo associações que geram sentidos para o público leitor.<sup>34</sup>

Sob a orientação das sugestões metodológicas de Ana Luíza Martins,<sup>35</sup> tentou-se superar os riscos de uma leitura amena e ligeira da revista, que acabaria encerrando nosso trabalho no mero encanto do folhear de suas páginas. Desta forma, ao adentrar o universo visual dos desenhos de humor, a premissa desse estudo foi conferir-lhes a historicidade devida, procurando problematizar sua estrutura de organização e a construção de seu discurso – escolhas gráficas para representar os diferentes indivíduos e assuntos.

---

<sup>34</sup> Peter Burke salienta a ineficácia de análises que tentam decodificar imagens por meio de certos *tratados de receitas*, uma vez que tais métodos geralmente concebem o material visual como um *quebra-cabeça com soluções simples e definitivas*. Segundo o autor, o pressuposto para a investigação dos registros iconográficos consiste na compreensão de seu aspecto ambíguo e polissêmico. BURKE, P. *Testemunha ocular: História e imagem*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru/SP: EDUSC, 2004, p.234.

<sup>35</sup> MARTINS, A. L. Da fantasia à História. Folheando páginas revisteiras. *História*. São Paulo, v. 22, n.1, p. 59-79, 2003.

Este trabalho apresenta a tentativa de sistematização de tais informações. Para isso, o primeiro capítulo pretende abordar o surgimento da revista *Careta* em 1908 – fruto do desenvolvimento da imprensa no início do século XX – mapeando sua trajetória até o período correspondente ao Estado Novo, no que se refere à composição gráfica, seções existentes, o espaço destinado ao humor visual e principais colaboradores (escritores e chargistas) atuantes. Um sobrevôo sobre a história da caricatura e suas relações com a imprensa brasileira também foi ensaiado, a fim de compreender a concepção de humor utilizada nas imagens.

A recuperação das teias constitutivas da revista permitiu a visualização sobre suas propostas e posicionamentos defendidos, ou seja, a crítica (ora explícita, ora subentendida) ao governo estadonovista alicerçada em fatores como: a intencionalidade do padrão gráfico e da diagramação; a adoção do humor visual como estratégia persuasiva e contestadora e, finalmente, a reapropriação satírica dos discursos oficiais como forma de ridicularizar a ordem estabelecida.

O segundo capítulo discute sobre essas características, aquilatadas por meio da leitura temática dos desenhos de humor. Nesta, o critério de seleção utilizado referiu-se aos assuntos mais abordados pelas capas e editoriais:<sup>36</sup> a construção da imagem de Getúlio Vargas e do governo estadonovista; os embates estabelecidos entre a produção humorística da revista e a censura institucionalizada; além do retrato jocoso sobre a Segunda Guerra Mundial, como uma estratégia crítica frente à política nacional.

O cotidiano da população carioca, em suas diversas nuances, também foi utilizado pelos chargistas de *Careta* na criação de um singular retrato sobre o período. Temas como a escassez de combustíveis ou de gêneros alimentícios, entre outros, foram concebidos, pela revista, como espaços simbólicos de contestação ao regime estadonovista. O terceiro capítulo versa sobre tais questões.

---

<sup>36</sup> Apêndice A: Gráficos 1937-1945.

O presente texto apresenta cento e doze imagens,<sup>37</sup> somadas àquelas que foram apenas mencionadas verbalmente. Grande parte foi fotografada diretamente dos originais, cuja guarda pertence à Biblioteca Municipal Mário de Andrade, em São Paulo. No entanto, algumas charges, seções e editoriais só puderam ser localizados em microfilmes e, devido ao processo de digitalização, tiveram sua definição visual comprometida. A fim de sanar tais dificuldades, optamos por transcrever o conteúdo de todas as legendas, bem como determinados textos, considerados relevantes.

Durante toda pesquisa, esforços para retirar a revista e suas charges da mera condição de elemento ilustrativo foram empenhados, inserindo-as, para tanto, no universo reflexivo, desconstruindo-as em sua historicidade, lançando luz sobre suas tramas, seus recortes e intencionalidades. Mais que simplesmente divulgar conteúdos, as charges foram concebidas como mensagens que comunicam formas de expressão e de pensamento e engendram variadas leituras sobre sua realidade.

Sendo assim, quais seriam as “leituras” fomentadas pelos desenhos de humor de *Careta* em relação ao regime estadonovista? Esta e outras questões serão discutidas ao longo do texto.

---

<sup>37</sup> Apêndice B: Relação de imagens utilizadas.

## I. Revista *Careta*: do surgimento à atuação durante o Estado Novo

No fim do século XIX e início do XX, a imprensa periódica brasileira passou por significativas transformações decorrentes da intensa modernização do setor, como o surgimento de novos maquinários gráficos e a introdução de novas técnicas de produção, bem como pelo cenário urbano em formação nas grandes capitais como São Paulo e Rio de Janeiro, fruto do crescimento demográfico, do desenvolvimento das atividades econômicas e da intensa diversidade social. Esse processo de expansão direcionou uma série de adaptações empresariais, o que, no caso da imprensa, implicou no desaparecimento progressivo das pequenas iniciativas e promoveu a transição do jornalismo artesanal para o empresarial.

As transformações sofridas pela recém-criada imprensa-empresa podem ser observadas, de um lado, pelo fechamento de inúmeros pasquins, folhas e jornais de circulação efêmera, os quais decretavam falência por não se adaptarem às exigências do novo ritmo de produção e, por outro, pela intensificação do volume de novos jornais e revistas em São Paulo e no Rio de Janeiro, considerado o maior mercado jornalístico do país, no período de 1800 a 1908.<sup>1</sup>

Uma característica relevante dessas novas publicações referiu-se à sua apresentação gráfica. Consideradas importantes meios de expressão cultural, revistas como *A Vida Moderna*, *Fon-Fon*, *Eu Sei Tudo* e *A Cigarra*, entre outras, apostaram em novas formas de comunicação social para atrair o público leitor e, transpondo os limites academicistas comuns às revistas culturais da época, ofereciam notícias, reportagens, humor e a publicidade, elementos que, aliados a uma linguagem ágil e acessível, garantiram o sucesso das vendas.<sup>2</sup> A revista carioca *Careta*, um dos frutos dessa experiência, teve seu primeiro número lançado em

---

<sup>1</sup> BAHIA, J. op. cit., p.121.

<sup>2</sup> LIMA, Y.S. *A ilustração na produção literária*. São Paulo, década de 20. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1985, p.14.

seis de junho de 1908 e apresentava, na capa, a caricatura do então presidente da república, Afonso Pena, assinada pelo caricaturista J. Carlos.

O periódico foi um empreendimento do jornalista e empresário Jorge Schmidt, depois de experiências anteriores com outras revistas, como *Kosmos* e *Fon-Fon*. A primeira se tornou um investimento dispendioso para Schmidt e, após quatro anos e meio de existência, deixou de circular em 1909, não só por isso, mas também e principalmente pela inconstância de seus colaboradores na entrega das matérias, como afirmou em entrevista a filha do proprietário, D. Maria Schmidt Carneiro.<sup>3</sup> Segundo Antonio Dimas, diante do fracasso de um projeto de alto nível, *Jorge Schmidt opta por uma publicação mais simples e, por isso mesmo, mais popular: a CARETA, revista que haveria de lhe trazer fartos lucros e pouca dor de cabeça empresarial.*<sup>4</sup>

Lançada em formato original 18,5 x 26,7cm, *Careta* era publicada semanalmente, circulando aos sábados. Apresentada toda em papel *couché* até o ano de 1916<sup>5</sup> e, posteriormente, com suporte misto em papel jornal, dispunha os assuntos em colunas alternadas com numerosas imagens, com duas ou mais cores.

---

<sup>3</sup> Entrevista com D. Maria Schmidt Carneiro, citada em DIMAS, A. *Tempos eufóricos*. Análise de *Kosmos* 1904-1909. Tese (Doutorado em Letras)- Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 1975, p.147. De propriedade de Jorge Schmidt, *Kosmos* foi lançada em 1904, sendo distribuída por todo país. Possuía tamanho grande (31cmx 25cm) e produzida em papel *couché*, com diversas ilustrações, diagramação sofisticada e o estilo *Art Nouveau* – atrativos direcionados a elite carioca da época. Elegendo *Kosmos* como objeto de pesquisa, Dimas relacionou o plano jornalístico da revista ao esforço brasileiro de europeizar-se, de promover uma imagem favorável e vendável do país. O autor concluiu que a citada revista construiu-se como ato de afirmação do remodelamento urbano, posteriormente convertido em órgão de sustentação e de apoio do governo, veiculando em suas páginas imagens que interessavam diretamente ao poder público.

<sup>4</sup> Vale lembrar que, além de *Kosmos*, Jorge Schmidt lançou, em 1905, a revista *Fon-Fon*, contando com a colaboração artística dos caricaturistas Kalixto, Raul e J. Carlos (a partir de 1907). Contudo, Herman Lima afirma que foi *Careta* seu empreendimento mais ousado, por consistir em uma *nova publicação de moldes revolucionários, no campo da sátira política e social, pelo humorismo e irreverência das suas crônicas e sueltos, como pela finura do comentário ilustrado dos fatos da semana*. Cf. LIMA, H. J. Carlos. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde. Serviço de Documentação. Coleção Artistas Brasileiros, 1950, p.18.

<sup>5</sup> Em conseqüência da 1ª Guerra Mundial, o artigo tornou-se raro, levando os proprietários a se justificarem perante os leitores: *Careta, aceitando, forçada pelas circunstâncias, um tipo corrente, modifica hoje o formato original e próprio adaptado e mantido desde sua fundação. As terríveis necessidades impostas pela guerra obrigam os fabricantes à produção uniforme (...)* *Careta*, ano X, nº 472, 07/07/1917, p.05.

Uma de suas principais atrações eram os desenhos de humor veiculados na capa e no seu interior – em média oito charges – padrão mantido ao longo de sua existência, bem como o número aproximado de quarenta páginas. Por pertencer ao mesmo proprietário da editora *Kosmos*, Jorge Schmidt, o endereço da redação e das oficinas era o mesmo: inicialmente Rua da Assembléia e, posteriormente, Rua Frei Caneca.

Conforme sinaliza Cássio Loredano, *Careta* surgiu como veículo destinado a realizar concorrência direta com a revista ilustrada *O Malho*, de circulação nacional. Seu título irreverente e provocador – aspectos observados em toda sua composição editorial – consistia *num eco do semanário Argentino Caras y Caretas*, a qual foi fundada por Eustaquio Pellicer e circulou entre 1898 e 1941, definindo-se como *semanário festivo, literário, artístico e de atualidade (...) combinando humor, a crítica e a seriedade intelectual*.<sup>6</sup>

Na eleição do humor como principal elemento do seu projeto editorial, *Careta* defendia a proposta de ser uma revista irreverente e singularmente crítica em relação à política e à sociedade carioca de seu tempo. Seu editorial de abertura, intitulado *Ahi vae a nossa Careta*, explicita tais intenções:

Aí vai a nossa *Careta*. Lançando à publicidade esse semanário, é preciso confessar, e contritamente o fazemos, que a *Careta* é feita para o público, o grande e respeitável público, com P maiúsculo! Se tomamos esta liberdade foi porque sabíamos perfeitamente que ele não morre de caretas. Longe vai o tempo em que isso acontecia. Todavia, nossa esperança é justamente que o público morra pela *Careta*, a fim de que ela viva. E, feita cinicamente essa confissão egoísta (...) Digamos logo que o nosso programa cifra-se unicamente em fazer caretas (...) As nossas caretas são sérias como as sessões do Instituto Histórico e a sua perfeição e semelhança garantidas. Se ao ver a *Careta*, gentil senhorita, apreciadora entusiasta das seções galantes do jornalismo smart, franzir graciosamente as graciosas sobranceiras, na boquilha rubra estalando um desprezado muxoxo, nós já temos meia vingança: o muxoxo é meia careta, pelo menos.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> LOREDANO, C. *O bonde e a linha*. Um perfil de J. Carlos. São Paulo: Editora Capivara, 2002, p.41. O primeiro número de *Caras y Caretas* data de 08/10/1898, sendo Manuel Mayol um de seus principais caricaturistas. A esse respeito, ver MENDELEVICH, P. Las revistas argentinas. *Contratiempo. El pensamiento en la Argentina*. Buenos Aires, Año II, n°5, Invierno-Primavera 2002. Disponível em: <[www.revistacontratiempo.com.ar/bohemia.htm](http://www.revistacontratiempo.com.ar/bohemia.htm)>. Acesso em: out. 2003.

<sup>7</sup> *Careta* Ano I, n° 01, 06/06/1908, p.03.



Os nomes designados para apresentar jornais e revistas, segundo Roland Barthes, influem diretamente na compreensão das imagens neles veiculadas, uma vez que constituem um saber próprio em que se congregam as características e intenções de seus idealizadores.<sup>8</sup> Ao elegerem o substantivo *Careta* como nome de seu periódico, Jorge e Roberto Schmidt visavam reiterar o perfil editorial da revista, fazendo uso de toda carga semântica contida na expressão definida como “*visagem, momice, trejeito do rosto, caraça.*”<sup>9</sup> Tal concepção estende-se às imagens de humor nela veiculadas, assumindo, assim, uma postura de contestação e crítica perante os assuntos retratados. Ao discorrer sobre a função exercida pelos nomes atribuídos aos jornais, Maurice Mouillaud ressaltou:

O nome-de-jornal não é mais objeto da leitura, torna-se seu envelope. Ele se retira acima de todos os enunciados. A partir desta posição destacada, assegura a coerência e a continuidade dos enunciados à maneira de uma pressuposição. Constitui o princípio de uma espera, por parte do leitor, de certos enunciados. Firma um pacto com o leitor (...)<sup>10</sup>

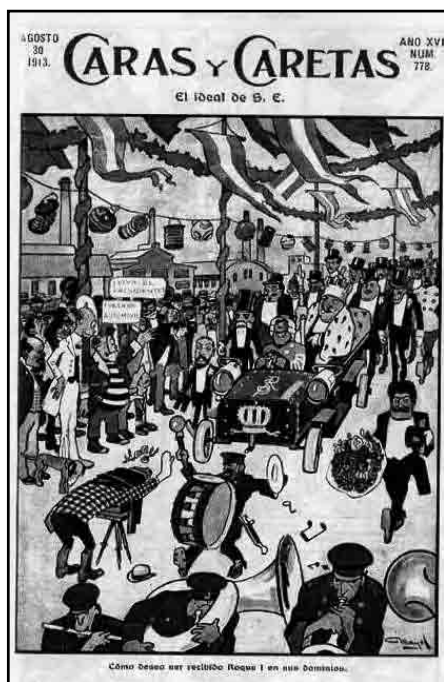
Ao notar a relevância do título no processo comunicativo entre imprensa e leitores, Inês da Conceição dos Anjos Louro realizou um estudo comparativo entre diversos títulos de revistas, tentando compreender as diversas estratégias utilizadas na concepção dos mesmos, bem como sua relação com as notícias às quais estavam vinculados. Embora discorra sobre a função e o papel exercido pelos títulos nos diversos textos jornalísticos, o referido trabalho oferece condições para a reflexão acerca do nome da revista em questão e o seu propósito de atrair, provocar o leitor.<sup>11</sup>

<sup>8</sup> BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Lisboa: Edições 70, Coleção Signos nº42, 1984, p.13.

<sup>9</sup> Novo Dicionário da Língua Portuguesa Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. São Paulo: Nova Fronteira, 1998.

<sup>10</sup> MOUILLAUD, M.; PORTO, S.D. *O jornal*. Da forma ao sentido. Tradução Sérgio Grossi Porto. 2ª edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

<sup>11</sup> LOURO, I C A. *Títulos de revista: algumas estratégias de construção*. Um estudo contrastivo de revistas brasileiras e americanas. Dissertação (Mestrado em Letras)- Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 1994. Louro utilizou como fonte de pesquisa publicações de diferentes idiomas, relacionando-as por sua semelhança na definição do público-alvo. Foram consideradas noticiosas *TIME International*, *Newsweek The International Newsmagazine*, *Veja e Isto É Senhor*; *Cosmopolitan* e *Cláudia* foram escolhidas por serem dirigidas ao público feminino e, sobre as adolescentes, *Seventeen* e *Capricho*.

Figura 01: *Caras y Caretas*, Argentina, 13/08/1913.Figura 02: Revista *Careta*, Brasil, 06/06/1908.

O aspecto peculiar que diferiu a revista dos demais projetos de Schmidt consistiu na configuração de seu quadro de colaboradores, composto por literatos, artistas plásticos e desenhistas. Sob a influência do convívio íntimo entre imprensa e literatura, *Careta* contou com a colaboração de Olavo Bilac, que nela publicou sonetos de *A Tarde*; além de Martins Fontes, Olegário Mariano, Aníbal Teófilo, Alberto de Oliveira, Goulart de Andrade, Emílio de Menezes, Bastos Tigre e Luís Edmundo. A atuação desse grupo de intelectuais, de singular comportamento boêmio, e os padrões de produção pouco convencionais para a cultura letrada do período, conferiram um aspecto irreverente e provocador à publicação, que elegeu o humor como principal veículo para retratar as transformações urbanísticas e sociais ocorridas no início do século XX.<sup>12</sup>

Segundo Nelson Werneck Sodré, em *História da imprensa no Brasil*, a revista foi uma das mais importantes de sua época, contando, desde o início, com a colaboração de profissionais de renome, como o caricaturista J. Carlos, cuja produção artística, reconhecida

<sup>12</sup> VELLOSO, M. P. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Turunas e Quixotes. Rio de Janeiro: FGV, 1996.

mundialmente, foi presença constante nos mais de cinquenta anos de veiculação do semanário. Suas charges, divulgadas na capa e no interior da revista, traziam a crítica política e de costumes e realizavam uma valiosa análise da sociedade carioca do período.<sup>13</sup>

No ano de seu lançamento, a publicação recebeu o Grande Prêmio da Exposição Nacional, conquistando grande prestígio de público – formado tanto pela elite intelectual do país como pelos fregueses dos salões de engraxate, barbeiros e consultórios em geral.<sup>14</sup>

O sucesso da revista pode ser constatado pelo surgimento do hábito de colecioná-la, no Brasil e até mesmo no exterior, como afirma Gastão Penalva, pseudônimo do crítico de arte Sebastião de Souza: *Conheci em Lisboa uma distinta senhora que colecionava as adoráveis capas de Careta num vistoso álbum, e não havia pessoa que a visitasse a quem o deixasse de mostrar, com palavras de elogio e entusiasmo (...).*<sup>15</sup>

Herman Lima cita o caso de um outro colecionador estrangeiro, o industrial americano e descendente de portugueses, Edson Magalhães, que era leitor assíduo de publicações humorísticas como o *Punch*, de Londres, e o *Le Rire*, francês, e, ao receber alguns exemplares de *Careta* encantou-se. Lima transcreveu suas entusiasmadas impressões, proferidas em 1940: *E uma coisa eu lhe digo: nos Estados Unidos, Careta tiraria um milhão de exemplares. É um magazine levado dos diabos! Muito melhor que o Punch!*<sup>16</sup>

Semelhante admiração pode ser constatada na carta escrita por Carlos Drummond de Andrade, em resposta ao desenho original de J. Carlos recebido como presente pelo seu

---

<sup>13</sup> SODRÉ, N. W. op. cit., p.150. No livro *Aos trancos e barrancos*, Darci Ribeiro caracterizou 1908 como *O ano da Careta*, dado o alcance obtido pela revista. Cf. RIBEIRO, D. *Aos trancos e barrancos*. Como o Brasil deu no que deu. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985, s/p.

<sup>14</sup> LIMA, H. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, p. 150. A Exposição Nacional ocorreu entre os dias 28 de janeiro e 15 de novembro de 1908, na cidade do Rio de Janeiro. Com o pretexto de comemorar o centenário da Abertura dos Portos (1808), seu principal objetivo consistia em propagandear as reformas urbanas e sanitárias realizadas pelo Prefeito Pereira Passos e por Oswaldo Cruz a diversas autoridades nacionais e estrangeiras que a visitaram.

<sup>15</sup> COTRIM, A. J. *Carlos. Época, vida, obra*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985, p.47.

<sup>16</sup> LIMA, H. *J. Carlos*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação. Ministério da Educação e Saúde. Coleção Artistas Brasileiros, 1950, p.19.

aniversário de oitenta anos: *Possuo uma coleção da Careta, do primeiro número até 1915, e é nela que costumo mostrar os anos de ouro da caricatura brasileira, através das charges de J. Carlos. Quanta gente fica admirada e espantada de ver essa multidão de caricaturas inconfundíveis.*<sup>17</sup>

A linguagem provocativa e irônica, por vezes sarcástica, aliada ao forte apelo visual das charges resultou no grande sucesso de público, bem como no longo período de existência, de 1908 a 1960.<sup>18</sup> A repercussão política das imagens foi intensa, chegando inclusive a gerar conflitos com o governo. Um exemplo disto foi a prisão de Jorge Schmidt, em 1914, quando o Marechal Hermes decretou estado de sítio no país, invadindo e destruindo órgãos da imprensa de oposição.<sup>19</sup>

Com um conteúdo diversificado e fiel à proposta de ser crítica e irreverente – predicados compatíveis com seu título – *Careta* era repleta de contos satíricos, pequenas anedotas, charadas curtas e piadas; além de poesias nacionais ou traduzidas e de novelas em forma de conto, divulgadas por capítulos a cada edição. O teor humorístico era reforçado pelas charges, que ocupavam posição de destaque entre as matérias.

As inúmeras seções que compunham a revista privilegiavam o humor político e de costumes, fosse em uma rápida anedota sobre a moda carioca ou em um artigo pretensamente formal sobre política, mas carregado de ironia. Assim, a primeira década do século XX foi retratada pelas seções *Careta Parlamentar* (com notícias e piadas sobre políticos);

---

<sup>17</sup> ANDRADE, C. D. *Carta enviada a família Brito e Cunha*. Rio de Janeiro, 27 de dezembro de 1982, citada em COTRIM, A. op. cit., p.95.

<sup>18</sup> *Careta* circulou durante cinquenta e três anos, totalizando 2.732 números. Sua última publicação data de 05 de novembro de 1960.

<sup>19</sup> Embora não forneça dados precisos a respeito do episódio citado, Álvaro Cotrim afirma que as medidas governamentais resultaram – além da prisão de Afonso Schmidt (diretor da *Careta*) – na suspensão da revista, bem como na viagem forçada de J. Carlos a São Paulo, em vista dos rumores de prisão. O período de suspensão não foi mencionado pelo autor, mas, baseado nas datas apresentadas – J. Carlos teria escrito para o Rio de Janeiro em março de 1914 e, em novembro do mesmo ano, *Careta* já circulava normalmente – conclui-se que fora de curta duração. Conforme descrito por COTRIM, A. op. cit., p.45.

*Instantâneos* (galeria de fotos dos eventos sociais); *Conselhos Domésticos* (“dicas bem-humoradas” para donas-de-casa), entre outras.<sup>20</sup> Ao lado destas, charadas, contos, piadas, além das propagandas, ilustradas com desenhos e farto texto.

Na década de 1920, o volume de fotos aumentou, a fotonovela ganhou destaque, assim como as charges de J. Carlos, Nássara, Storne, Théo e Belmonte. Muitas seções foram mantidas, outras criadas, como *Um sorriso para todas* (coluna feminina); *Azas* (comentário



Exemplo de seções de *Caretta*: *Um sorriso para todas*, assinada por Peregrino, pseudônimo de Alceu Penna. 10/06/1944, p. 19 (Fig. 03 acima). E *Amendoim Torradinho*, de J. Carlos, 17/04/1937, p.26 e 27 (Fig.04 abaixo).



<sup>20</sup> Herman Lima destaca que, nesta primeira fase da revista, especialmente por volta de 1912 e 1918, os principais temas das charges eram os salões elegantes, as casas de chá e o footing. LIMA, H. op. cit., p.1090.

ilustrado sobre cinema); além de pequenos quadros como *Conceitos e Preconceitos* (trocadilhos rápidos sobre comportamento). Embora não realizasse um jornalismo propriamente informativo, *Careta* procurava manter vínculos com sua atualidade, dialogando com as novas tendências da imprensa brasileira.

Durante o trabalho com a fonte, foram encontradas novas informações sobre sua composição e estrutura, como a adequação aos novos recursos gráficos e estéticos do mercado editorial. A “explosão” do recurso fotográfico, um exemplo disto, era utilizado ora para divulgar os principais eventos e solenidades políticas e sociais, de cunho oficial, ora para difundir novas formas de comportamento e sociabilidade por meio das imagens sobre o cinema norte-americano e suas estrelas, bem como os elegantes bailes dos clubes cariocas.

O papel da imagem fotográfica veiculada pela imprensa ilustrada foi discutido por Ana Maria Mauad, que utilizou *Careta* como uma de suas fontes de pesquisa. O trabalho da autora permitiu o avanço na caracterização da revista, uma vez que ofereceu novas informações sobre seus procedimentos editoriais. *Careta*, além de possuir um tom crítico e cômico frente a seu tempo, teria sofrido, ao longo de sua existência, uma significativa reordenação de seu padrão visual para garantir sua permanência no mercado, sobretudo após as experiências estéticas propugnadas pela revista *O Cruzeiro*.<sup>21</sup>

Desta forma, além de possuir o citado tom de pilhéria, o semanário, em suas páginas, também difundia imagens por meio das quais pode-se visualizar a elaboração de diversos códigos de representação social, norteadores das formas de ser e de agir da sociedade carioca contemporânea. Entretanto, Mauad afirma que a revista *Careta* manteve-se fiel à postura crítica, elegendo o Rio de Janeiro como sua principal representação: “Rio = Mundo”<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> MAUAD, A M. Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. Vol.10, n.2, julio/diciembre, 1999. Disponível em: <[http://www.tau.ac.il/eial/X\\_2/mauad.html](http://www.tau.ac.il/eial/X_2/mauad.html)>. Acesso em: 07 ago. 2003.

<sup>22</sup> Idem, p.14.

Em seguida, selecionamos algumas destas imagens:

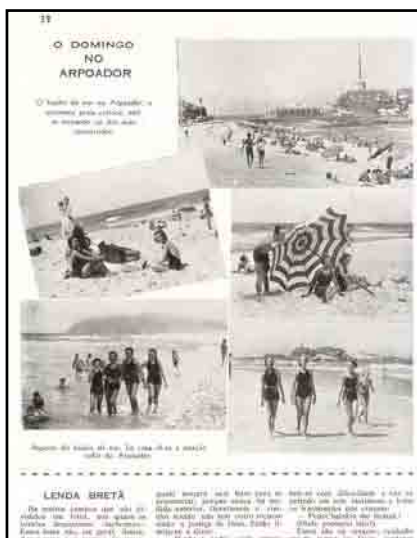


Figura 05



Figura 06

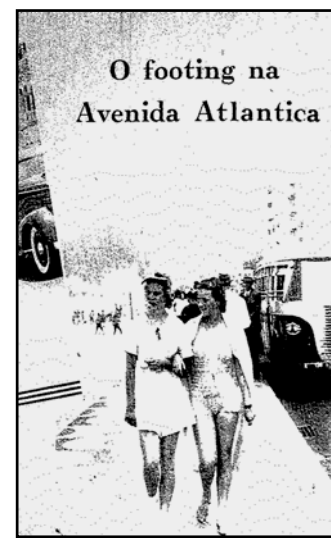


Figura 07

Embora se autoproclamassem uma revista “popular”, *Careta* atendia a uma tendência geral das revistas de sua época: o retrato das novas opções estéticas, das formas de consumo, dos espaços da cidade a serem frequentados – signos de distinção e pertencimento social, bem como de uma imagem da cidade que se intentava construir. O cinema foi um desses principais motes, adentrando o cotidiano social e impondo novas formas de comportamento. É válido ainda mencionar os freqüentes anúncios indicando aos leitores “Como vestir e viver...” (editorial do dia 10/02/1940, p.40).

*Careta*, 17/04/1937, p.32 (Fig.05); p. 36 (Fig.06) e 25/03/1939, p.26 (Figura 07).

No que concerne a divulgação destes novos hábitos e padrões de comportamento, a imprensa, de uma forma geral, e as revistas, em particular, foram seus principais veículos difusores. J. Carlos retrata o assunto por meio da imagem de um cardume de peixes que se apressa para obter milhares de revistas saídas do casco de um transatlântico submerso. A curiosidade era informar-se sobre os *últimos figurinos* divulgados nas revistas.<sup>23</sup> Contudo, o tom irreverente e crítico sobre a realidade permeia todo seu retrato dos costumes cariocas:

<sup>23</sup> *Careta*, 24/02/1940.

Não é uma mulher, é uma cópia (...) tão servilmente subordinada aos modelos cinematográficos de Hollywood que não consegue ter vestidos, nem gestos, nem idéias. Tudo ela toma emprestado a Los Angeles (...) e como o cinema não exporta idéias, ela não as usa, o que é uma vantagem.<sup>24</sup>

Durante todo o período analisado, inclusive durante o Estado Novo, tal estrutura editorial permaneceu a mesma, mesclando seções de humor, textual ou visual, com conteúdos característicos das revistas ilustradas e de variedades da época: reportagens sobre cidades brasileiras, curiosidades e costumes a respeito de países estrangeiros e povos antigos, artigos sobre a saúde feminina, notícias dos eventos sociais e esportivos da cidade do Rio de Janeiro e novidades do cinema internacional. Em meio à multiplicidade de assuntos, algumas seções ocupavam lugar de destaque, sendo publicadas, geralmente, nas mesmas páginas em cada edição: *Ecos Sociais*, *Galeria dos artistas da tela* e *Novidades de Hollywood*, *Um sorriso para todas* e *Amendoim Torradinho*<sup>25</sup> foram algumas delas. A partir de vinte e três de março de 1940, a página trinta passou a veicular, no canto superior direito, um pequeno quadro com a programação da *Hora do Brasil* – obedecendo à lei de obrigatoriedade sobre a divulgação de notícias produzidas pela agência estatal.

Em relação à estrutura gráfica, à disposição interna dos assuntos e ao caráter das seções existentes durante os anos de 1937 a 1945, pode-se mencionar que o formato original, 18,5 x 26,7 cm, foi mantido; bem como o número de páginas, cerca de quarenta. O número de charges publicadas também continuou sendo de seis a oito imagens por edição, além das capas, constituídas por charges em todo período de existência da revista. Além disso, cerca de

---

<sup>24</sup> *Careta*, 08/02/1941, p.27. Seção *Um sorriso para todas*.

<sup>25</sup> *Ecos Sociais* foi o novo título atribuído, no início dos anos vinte, à seção *Instantâneos* (matérias sobre eventos promovidos pela sociedade carioca). *Galeria dos artistas da tela* e *Novidades de Hollywood* consistiam em seções publicadas, geralmente, em páginas duplas, com várias fotos, veiculadas desde final dos anos vinte. *Um sorriso para todas*, seção assinada por Peregrino (Alceu Pena), surgiu na mesma data, em 1928, sendo composta por comentários diversos sobre a cidade do Rio de Janeiro e seus habitantes (moda, eventos, críticas aos problemas urbanos). Inicialmente pensada como uma coluna feminina, mas que, com o passar dos anos, tornou-se importante espaço de discussões sobre o cotidiano carioca. Já *Amendoim Torradinho*, assinada por J. Carlos, foi criada no início dos anos trinta, contendo várias charges, piadas e trocadilhos humorísticos de cunho político e de costumes.



trinta por cento do periódico era composto por propagandas comerciais diversas, alocadas geralmente na capa (parte interna) e na contra-capas (parte externa e interna, geralmente em cores); e em meio às matérias, dispostas de forma variável entre os assuntos de cada edição.<sup>26</sup>

Tal frequência nos padrões de apresentação da revista também foi observada nas capas: o título *Careta* vinha sempre centralizado na parte superior, seguido da charge do dia e sua respectiva legenda, no canto superior esquerdo era apresentada a data de publicação e no superior direito o número e ano correspondentes.

A constatação da assiduidade e permanência de alguns temas e, principalmente, da estrutura de apresentação e composição da revista revelam os possíveis eixos de entendimento do mundo oferecido por esses veículos de comunicação, bem como a existência de um padrão gráfico consolidado, que se desejava manter.<sup>27</sup>

Concomitantemente a essa sustentação dos assuntos, novas seções foram sendo incorporadas, como a *Gaveta de Cartas*, surgida no início de 1940 e assinada com o pseudônimo *Escalpelo*, que trazia comentários críticos e debochados sobre escritos poéticos enviados por supostos leitores à revista; outra coluna do período foi *Dize-me quando nasceste*, espaço destinado à publicação de horóscopos, simpatias e outras curiosidades do universo esotérico; no ano de 1944, surge *Estante de Livros*, assinada por Roberto Seidi, com comentários sobre as recentes publicações que chegavam no mercado.

---

<sup>26</sup> Foram citadas algumas das propagandas comerciais frequentemente anunciadas pela revista: Tônico cerebral Neurobiol; Cafiaspirina; Sabonete Eucalol e Gessy; Leite de Colônia; Cigarros Continental; Antiácido Eno; Creme dental Kolynos; Lâminas de barbear Gillete; Amido de Milho Maisena; Inseticidas Flitt; Alimentos enlatados Peixe; Eletrodomésticos Continental; Loção pós-barba Royal; Tônico Bayer; Emulsão Scott; Colírio Lavolho e Meias Lupo, entre outros. O primeiro anúncio de um veículo automotor a ocupar uma página inteira foi o da fábrica Chevrolet, em 19/04/1941, p.11. Segundo Heloísa de Faria Cruz, *os anúncios passam a constituir parte característica e importante de um periódico de sucesso*. CRUZ, H. F. *Na cidade, sobre a cidade: cultura letrada, periodismo e vida urbana*. São Paulo 1890-1915. Tese (Doutorado em História)-Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 1994.

<sup>27</sup> SILVA, A. C. T. *O Tempo e as imagens de mídia: capas de revistas como signos de um olhar contemporâneo*. Tese (Doutorado em História)-Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2003, p.116.

Em uma pequena nota, publicada em meados de 1940, a direção da revista confirma a primazia de sua padronização durante mais de duas décadas, o que estava sendo ameaçado com o início da Segunda Guerra Mundial:

Apesar do grande encarecimento do papel, em virtude da guerra, manteremos o quanto for possível o preço atual desta revista que, há mais de vinte anos não sofre alteração. Certamente não podemos mais imprimi-la em papel couché, a que o leitor já se havia habituado, mas o será no melhor que for possível. Se a propaganda não declinar e o papel não subir mais ainda, “Careta” não sofrerá modificações nem no número de página, nem na impressão, nem no preço. Estamos empregando o máximo de esforço possível (...)<sup>28</sup>

A escassez de papel começou a ocorrer com maior intensidade a partir de 1941 e, sob a justificativa do aumento vertiginoso nos preços dos materiais de impressão, o padrão da revista foi alterado: o *couché* foi substituído pelo papel jornal, opção mais acessível no período. A partir de 1942, as edições passam a ser produzidas somente em papel jornal, sendo o *couché* limitado à capa e à contra-capas: condição mantida até o início do ano de 1945.

A despeito dos conteúdos divulgados pela revista durante o Estado Novo, vale mencionar ainda a existência de determinadas matérias nas quais foi possível detectar o entrelaçamento entre a propaganda comercial e a veiculação do discurso de legitimação do regime.

Ladeada por duas grandes fotos, a matéria produzida pela agência *Standard*, veiculada em 1941, versava sobre a visita de Getúlio Vargas à Feira Nacional de Indústrias de São Paulo e, em particular, ao *stand* da fábrica de produtos *Peixe* (Fig. 08).

No referido texto, a estrutura de apresentação das idéias, que estabelece ligações diretas entre a figura de Vargas e o desenvolvimento da indústria nacional, bem como o emprego de determinados termos valorativos e exaltadores tornam explícito o caráter de matéria oficial: *Magnificamente impressionado com o que vira no ‘stand’ Peixe, o Dr. Getúlio Vargas deu por finda a visita à Feira Nacional de Indústrias – prova robusta do grande surto*

---

<sup>28</sup> *Careta*, 12/10/1940, p.04.

*industrial da terra bandeirante.*

### O Dr. Getulio Vargas visitou o “Stand” Peixe instalado na Feira Nacional de Industrias de S. Paulo

-----

**E**M companhia do Dr. Fernando Costa, interventor Federal em São Paulo, altas autoridades governamentais e representantes da industria e do



S. Paulo, Dr. Getulio Vargas e Dr. Fernando Costa, tomam uma taça de Suco de Tomate marca Peixe em companhia do Dr. Joaquim de Britto.

comercio bandeirantes, o Dr. Getulio Vargas fez demorada visita ao Stand Peixe instalado na Feira Nacional de Industrias.

O presidente da Republica foi recebido pelo Dr. Joaquim Cavalcanti de Britto e funcionarios da Fabrica Peixe de São Paulo e percorreu a seguir os mostruarios dos produtos Peixe, revelando por essa ocasião grande interesse em conhecer os detalhes do funcionamento da grande industria nacional. Pondo se imediatamente à disposição de S. Excia. o Dr. Joaquim de Britto, numa rapida palestra, foi explicando as causas que tornam os doces e produtos Peixe preferidos tanto no mercado interno quanto no mercado externo. A seguir foi oferecida a todos os presentes uma taça do Suco de Tomate, o novo produto Peixe que acaba de ser entregue ao consumo publico e cujo sabor delicioso e qualidades refrigerantes mereceram entusiasticos louvores por parte de todos os convidados.

Figura 08: *Careta*, 13/12/1941, p.23. (Fragmento)

PALACIO DO CATETE



Manifestação dos escoteiros ao Chefe do Governo no parque do Palácio do Catete. O Dr. Getulio Vargas assistindo à manifestação, passando ao mesmo tempo em revista os escoteiros.

DIP

Figura 09: Exemplo de material propagandístico oficial do governo estadonovista enviado pelo DIP e publicado por *Careta*. Na legenda, a descrição do evento: *Manifestação dos escoteiros ao Chefe do Governo no parque do Palácio do Catete. O Dr. Getúlio Vargas assistindo à manifestação, passando ao mesmo tempo em revista aos escoteiros.* A fim de facilitar a visualização do símbolo do Departamento que acompanha as imagens, utilizamos uma seta indicadora vermelha.

*Careta*, 25/01/1941, p.23.

Ainda em relação à publicação de noticiais de natureza oficial, os aniversários do presidente também foram largamente noticiados pela revista, em matérias de página dupla, fartamente ilustradas. Enviadas pelo DIP, portanto de publicação obrigatória, as mensagens possuíam forte apelo emocional e as idéias de unidade nacional e harmonia entre as diferentes classes sociais eram exploradas: *Comemora-se, em toda nação, no dia 19 de abril, o aniversário do Chefe do Governo. Realiza-se neste dia, em todos os estados da União, festas, às quais se associam todas as classes sociais.*<sup>29</sup>

Sobre o material propagandístico veiculado na revista, observou-se também a apropriação do léxico empregado nas campanhas governamentais na constituição de diversos anúncios.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> *Careta*, 18/04/1942, p.20 e 21. Nas duas páginas, localizamos a menção “Fotos da Agência Nacional”. Em 17/04/1943, p.19, novamente a cobertura é realizada. Segundo Ângela de Castro Gomes, as celebrações oficiais – como o aniversário do presidente e as comemorações do “dia do trabalho” – foram formas estratégicas de aproximação entre o poder público e o povo, enfatizando a imagem carismática de Vargas. GOMES, A. C. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: Relumê/Dumará, 1994, p.200-210. Além disso, observamos fotos diversas sobre visitas de Vargas a outros estados (24/08/1940, p.21) e sua posse como membro da Academia Brasileira de Letras, noticiada em 15/01/1944, p.19.

<sup>30</sup> Podemos visualizar também matérias que aparentemente foram “compradas” pelo anunciante, como o caso do tratamento do fígado realizado pelo Dr. Hector Sarofidi, anunciado pela revista com tom de utilidade pública. Aqui, a proposta da revista (promover o humor crítico, ser irreverente) é associada à importância do tratamento: *Pugnar pelo bom humor é o tema permanente de Careta, que não pode por isso deixar de fornecer aos seus leitores tudo que lhes possa proporcionar o bom funcionamento dos órgãos que influem na alegria de viver. O fígado está neste caso (...) Careta*, 12/06/1937, p.12 e 40. Em tais matérias, observa-se o processo de criação de novas necessidades e hábitos.



Figura 10



Figura 11

O anúncio de sabonete (28/01/1939, p.43, figura 10) valeu-se do clima de exaltação nacionalista promovido pelo Estado Novo para estimular o consumo do produto. Por sua vez, o anunciante do tônico cerebral (06/05/1939, p.17, figura 11) explorou as novas concepções de mundo moderno, tempo ágil e trabalho. Sobre este último, vale destacar o artigo produzido por Verena Alberti, no qual a autora analisa diversos anúncios publicitários como importantes veículos de difusão dos novos hábitos de consumo e comportamentos, sobretudo no que se refere às idéias de “modernidade”. Cf. ALBERTI, V. *O século do moderno: modos de vida e consumo na República*. In: GOMES, A.C.; PANDOLFI, D.C.; ALBERTI, V. (Org.). *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, CPDOC, 2002, p.260-338.

A divulgação de tais conteúdos – fossem os de caráter oficial ou um reforço de seu ideário “diluído” pela publicidade – não implicou, necessariamente, na descaracterização do perfil da revista. Embora tenha manifestado-se singularmente crítico ao quadro político da época – articulando as imagens de humor com inventividade e, muitas vezes, ousadia – o semanário, como meio de comunicação de grande alcance de público,<sup>31</sup> também sofria os ditames políticos e financeiros impostos pela censura institucionalizada do DIP e pelas

<sup>31</sup> Não existem informações precisas em relação às redes ou malhas de distribuição da revista. Contudo, Herman Lima afirma que a publicação era encontrada de norte a sul do país, possuindo um *prestígio paradoxal*, disputada *tanto pelos fregueses de engraxates e barbeiros como pela elite intelectual do Brasil*, facilmente encontrada em comércios e livrarias, sendo também distribuída pelo serviço dos correios. Além disso, outro fator deve ser considerado: o número de tiragem não corresponde diretamente à circulação desta, uma vez que o mesmo exemplar poderia ser lido por várias pessoas, e não somente por aquela que o adquiriu. LIMA, H. op. cit., p.152.

campanhas publicitárias, uma de suas fontes de sobrevivência como empreendimento comercial.

Sendo assim, as explicações sobre seu longo período de existência e, especialmente, sobre a sobrevivência ininterrupta durante todo o Estado Novo, residem no desvendamento de seus mecanismos específicos de atuação, ou seja, na compreensão sobre como seus propugnadores criaram uma forma de jornalismo próprio que, em meio à censura e à veiculação das matérias enviadas pelas agências do governo, fomentava a contestação nas imagens de humor.

Cabe ressaltar que esse duplo movimento na construção do discurso crítico da revista – ênfase *versus* dispersão; humor cáustico (direto) *versus* trocadilho jocoso (subentendido) – consistia na principal marca editorial de *Careta*. Tal característica revela, antes de tudo, a pluralidade e a dinâmica das relações entre os órgãos de imprensa e o poder coercitivo instaurado durante o Estado Novo; entre as vozes de resistência, que, às vezes cediam, e um controle que não se fazia de modo absoluto. Jogo tenso, cujos desdobramentos permitem aquilatar a contribuição do jornalismo sustentado por *Careta* para a configuração do campo cultural brasileiro.

### **1.1. Caricaturistas e demais colaboradores: *Careta* como espaço de sociabilidade intelectual**

Para Jean-François Sirinelli, o meio intelectual reunido em torno de uma editora ou da redação de uma revista consiste em um universo definido pelos laços ou redes

estabelecidas entre esses indivíduos.<sup>32</sup> No caso da presente pesquisa, percebeu-se que a revista *Careta* foi fruto da reunião de um pequeno grupo de intelectuais que, ao elegerem o humor e a sátira como principais instrumentos veiculadores de suas propostas, fomentavam alternativas de leitura sobre a política, a cultura e a sociedade do período.

Sendo *Careta* um centro aglutinador de posturas políticas e culturais, pode-se, portanto, concebê-la enquanto espaço de sociabilidade:

As revistas conferem uma estrutura ao campo intelectual, por meio de forças antagônicas de adesão – pelas amizades que a subentendem, as fidelidades que arrebanharam e a influência que exercem – e de exclusão – pelas posições tomadas, os debates suscitados, e as cisões advindas (...) Em suma, uma revista é, antes de tudo, um lugar de fermentação intelectual e de relação afetiva, ao mesmo tempo viveiro e espaço de sociabilidade (...)<sup>33</sup>

A esse respeito, vale mencionar que grande parte dos artigos veiculados ou não era assinada pelos autores ou era finalizada somente com iniciais ou pseudônimos, o que dificultou sobremaneira a identificação dos grupos intelectuais reunidos em torno da publicação no período estudado.<sup>34</sup> O quadro a seguir reúne os principais pseudônimos encontrados, em diversas seções, durante a pesquisa:

---

<sup>32</sup> SIRINELLI, J. Os intelectuais. In: RÉMOND, R. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996, p.248.

<sup>33</sup> Idem, p.237. Ao completar sessenta e dois anos de lançamento, em seis de junho de 1982, *Careta* foi relançada pela Editora Três, do Rio de Janeiro, sob a direção de Tarso de Castro, Fortuna, Martha Alencar e Luís Carlos Maciel. Dedicado à memória de Samuel Wainer, o evento contou com a participação de Chico Caruso, Luís Fernando Veríssimo, João Ubaldo Ribeiro e Daniel Filho, entre outros. Ao todo, foram produzidas dezenove edições, ilustradas pelos caricaturistas Caruso, Angeli, Fortuna, Cláudio Paiva e Luscar.

<sup>34</sup> O próprio J. Carlos assumiu alguns pseudônimos: na revista *Filhote da Careta*, lançada por Schmidt por um curto espaço de tempo, assinava como *Hirondelle*. Em *O Malho*, eventualmente era *Leo Nicolao* e *Jackie Coogan*, por sua vez, foram pseudônimos adotados nas ilustrações ou histórias em quadrinhos do *Tico Tico*. Cf. LOREDANO, C. *O bonde e a linha*. Um perfil de J. Carlos. São Paulo: Editora Capivara, 2002, p.45-46.

<b>REVISTA CARETA: RELAÇÃO DE PSEUDÔNIMOS LOCALIZADOS – (1937-1945)</b>	
1937	Nemo, O.S., Sapo, Penteadó Médice, R S, Micromegas, Herodo, Plácido Sinistro, Juca Pirama, Desca, Orvacio Santamarina, Turgot, José Tardo.
1938	Juca Pirama, JJ Pereira, Diógenes, R S, Nemo, OS, Penteadó Médice, Turgot, Sapo, Herodo, Micromegas, BG, João Rialto, Plutarco, Glotofilo, NR.
1939	Plínio Tabatinga, Turgot, Micromegas, João Rialto, Herodo, Nélio Rodrigues, Juca Pirama, JJ Pereira, Pasexito Lima, I Grego, C. Ribeiro, Diógenes, João Nacional, Desca, Glotofilo, Dr. Sabichão.
1940	EBB, OSO, LM, ON, DPF, ISM, FS, Herodo, João Rialto, R.S., L. S., M. P., Glotofilo, E., LSM, A, Diógenes.
1941	Glotofilo, B., E., O., Desca, P.F, S., O N., J S., D P F, Micromegas, S. M, B V, R S, Juca Pirama, Escalpelo.
1942	Eximim, Opfalas, Paxesifo Lima, J S, JJ Pereira, DPF, EBB, Sapo, OS, Orvacio Santamarina, Mago, B, JM, PV, Glotofilo, DPF, Desca, Mago, I Grego.
1943	João Rialto, O, R, Diógenes, D P F, JOB, ON, EP, FM, PF, Glotofilo, Casti, B, PP, OS, Escalpelo.
1944	Escalpelo, Mago, D.P.F., Confúcio, Roberto Seidi, Conselheiro Acácio, Lescarol, Honugo, Glotofilo, ABC, SD, SM, Desca, João Rialto, Escalpelo.
1945	RS, OSO, JOB, Conselheiro Acácio, Peter Pan, Orvacio Santamarina, Januário Teles, Micromegas, E, JM, Mago, Escalpelo, João Rialto, JJ Pereira, Peter Pan, Herodo.

Tabela 01: Revista *Careta*: relação dos pseudônimos localizados (1937-1945)

Ao debruçar-se sobre a ocorrência de pseudônimos na produção jornalística pernambucana, o autor Luiz do Nascimento salientou a variedade e a função exercida pelos mesmos:



O pseudônimo comum era passageiro, durava o período de uma colaboração em jornal ou revista, às vezes transferindo-se para outras publicações. Parava. Vinha um segundo. Ocorria mais um terceiro, chegando os escritores e jornalistas a adotarem mais de uma dezena; pseudônimos que nem sempre escondiam o nome, porque certas vezes eram as iniciais ou anagramas fáceis de reconhecimento entre contemporâneos perspicazes.<sup>35</sup>

Em outros casos, a prática de utilizar pseudônimos na composição de jornais e revistas era um recurso criativo adotado em publicações concebidas individualmente ou por um pequeno grupo, a fim de criar, imaginariamente, uma “equipe” de articulistas. Tal procedimento jornalístico foi mencionado por Monteiro Lobato, em *A barca de Gleyre*:

Eu me divertia fazendo de longe o *Minarete* quase inteiro. Quantos números totalmente escritos por mim – o soneto, os contos, o ‘humorismo’, as ‘variedades’, o rodapé, o artigo de fundo! Isso me forçava a um grande sortimento de pseudônimos para dar ao público a impressão de que o jornal dispunha de um exército de colaboradores.<sup>36</sup>

Devido à escassez ou mesmo à inexistência de informações dessa natureza sobre a revista, não foi possível a identificação dos reais nomes ocultos pelos pseudônimos. Soma-se a isso a dificuldade de localizar dados específicos sobre os empreendimentos de Jorge e Roberto Schmidt, fundadores da *Careta*. O autor Antonio Dimas, em sua análise sobre a revista *Kosmos*, já havia discorrido sobre a questão que persiste até os dias atuais:<sup>37</sup>

Tentei mesmo uma entrevista com a filha de Jorge Schmidt, que me recebeu com muita gentileza e generosidade, mas que nada pode me revelar quanto a documentos que esclarecessem as origens da empresa editora de seu pai.<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> NASCIMENTO, L. *Pseudônimos de jornalistas pernambucanos*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1983.

<sup>36</sup> LOBATO, J. B. M. *A barca de Gleyre*. Quarenta anos de correspondência entre Lobato e Godofredo Rangel. São Paulo: Brasiliense, 1972, p. 28-29.

<sup>37</sup> Vale destacar o visível paradoxo entre a grande quantidade de publicações sobre a revista *Careta* ou suas charges e a falta de informações sobre seus propugnadores, Jorge e Roberto Schmidt. Neste trabalho, foram mencionados todos os dados obtidos sobre eles.

<sup>38</sup> DIMAS, A. op. cit., p.146.

Tais entraves e lacunas de informação foram discutidos por Lúcio Flávio Regueira, em estudo posterior, no qual discorre sobre as várias fases da revista *Careta*, na sua carreira de difundir e fazer imprensa satírica. Segundo o autor, a primeira delas abarcaria o período de seu surgimento, em 1908 até 1921, momento em que J. Carlos deixa a redação para assumir o cargo de diretor artístico das publicações de *O Malho*. Em 1935, dois acontecimentos marcaram a trajetória do semanário: a morte de seu fundador, Jorge Schmidt e a volta de J. Carlos como principal chargista. Neste mesmo ano, o filho de Jorge, Roberto Schmidt, assumiu o comando da publicação, ofício que exerceu até sua morte, em 1960.

Sem apoio financeiro, a revista publicou seu último número meses depois, em seis de novembro. Regueira observou:

(...) sua linha foi sistematicamente de oposição, sempre com entusiasmo desinteressado, pois nunca aos seus cofres chegou qualquer subvenção oficial. Sua base de existência foi o favor público, que propiciava, em decorrência, a sua independência. O sustentáculo econômico de *Careta* era a sua vendagem e o financiamento dos seus próprios donos: Jorge e Roberto Schmidt. Com a morte de Roberto Schmidt, *Careta* tentou reafirmar seus propósitos de continuar na linha em que sempre se pautou, mas por falta de direção, não subsistiu.<sup>39</sup>

Embora tenha ponderado a respeito do principal alicerce na constituição da revista, ou seja, a atuação dos Schmidt, o autor não aprofundou questões como a participação de outros colaboradores, sugerindo apenas que o pseudônimo “BOB” designava Jorge, o filho do proprietário.<sup>40</sup>

Em meio a escassas informações, Cássio Loredano forneceu algumas “pistas” sobre a dinâmica de produção da *Careta*:

---

<sup>39</sup> REGUEIRA, L.F. Quem tinha medo da *Careta*? *Comunicação*, Rio de Janeiro, n.15, p.23,1976.

<sup>40</sup> Idem, p.22. Durante todo o período investigado – 1937 a 1945 – o citado pseudônimo não foi localizado. Encontramos dez editoriais assinados por “JOB”, entre 1944 e 1945.

Havia ainda os que eram só jornalistas: repórteres, copidesques e revisores de provas, redatores, editorialistas, críticos e analistas políticos. Na parte de texto. **A seção de arte convivia com essa gente no cadinho em que se produzia a revista (...)**<sup>41</sup>

Com o objetivo de superar obstáculos como a falta de informações, uma das estratégias adotadas para se compreender a participação de seus diferentes articulistas consistiu num olhar atento à seção editorial, no que concerne à sua forma de apresentação gráfica, bem como a presença ou ausência de nomes e pseudônimos.

Conforme José Marques de Melo, o editorial constitui um espaço da opinião institucional, podendo, muitas vezes, prescindir de autoria.<sup>42</sup> Neste caso, os posicionamentos defendidos espelham a filosofia da publicação como um todo. A escolha das informações a serem divulgadas e a decisão de publicar determinados assuntos em detrimento de outros, elegendo-se o que deve ser lembrado, enfatizado ou omitido, correspondem ao principal instrumento de que dispõe os veículos de comunicação para expressar suas opiniões. Por meio do desvendamento desse processo de escolhas, torna-se possível visualizar, com maior clareza, a “personalidade política” destes.<sup>43</sup>

O espaço reservado à página editorial recebeu diferentes nomes ao longo da existência de *Careta*, o primeiro deles foi *Artigo de Fundo*, o qual demonstrou, já no primeiro número, a concepção de jornalismo irreverente e provocativo praticado pela revista:

---

<sup>41</sup> LOREDANO, C. op. cit., p.43. Grifo meu.

<sup>42</sup> MELO, J. M. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1994, p.65.

<sup>43</sup> Citamos anteriormente o episódio da prisão de Jorge Schmidt por ordem do Marechal Hermes, em 1914. Nesta ocasião, o fundador da revista utilizou a página editorial para manifestar-se criticamente ao governo. Segundo Herman Lima, *J. Schmidt frisava bem esse ponto, ao assinalar que, durante todo o estado de sítio, o Presidente da República mandava encarcerar o diretor, o secretário e um redator da Careta, cuja publicação mandava suspender, por um ato ilegal e violento*. Lima transcreve o trecho do editorial de *Careta* de 07 de novembro de 1914, assinado por Schmidt: *Prefiro atribuir essa perseguição a motivos puramente políticos. Se outros há, que o expliquem, são de tal ordem que, uma vez expostos, amesquinhariam o governo, sem comprometer nossa dignidade*. LIMA, H. op. cit., p.275.

Qual a razão porque se dá o nome de artigo de fundo ao primeiro editorial de uma folha? Este problema me parece mais complicado do que descobrir quem era o homem da máscara de ferro (...) O ‘ artigo de fundo’ nunca está no fundo mas na frente da folha (...) uma publicação que se preza, como a *Careta*, não pode dispensá-lo.<sup>44</sup>

A partir da década de 1930, observou-se a alteração do título correspondente à página editorial, para *Looping the loop*, que permaneceu até o segundo semestre de 1942. Neste período, além do título, o aspecto gráfico da seção ganhou novos contornos, passando a uma pequena charge no centro da página, acompanhada de sua respectiva legenda, geralmente publicada na página três. A partir de 1944, o título desta foi novamente alterado para *Comentário da Semana*, e seu formato voltou ao inicial: título e texto.

Nas páginas a seguir, foram selecionados três momentos distintos na composição gráfica da página editorial de *Careta*. Após mais de quarenta anos mantendo o mesmo formato (com o elemento textual em destaque, Fig. 12), a seção foi modificada, no início dos anos quarenta, substituindo o texto integral pela charge com legenda – a primazia da imagem de humor como veículo difusor de idéias, em detrimento da mensagem escrita (Fig. 13). Na terceira imagem (Fig. 14), o antigo formato foi retomado, o que revela a opção do periódico por uma concepção dinâmica da página.

Convém advertir que, mesmo tendo transitado entre diferentes formatos gráficos – textuais e imagéticos – a página editorial foi uma constante na revista,<sup>45</sup> sendo facilmente reconhecida pelos leitores por sua publicação regular e pelo cabeçalho informativo (sinalizado em vermelho) mantido ao longo de toda sua existência, no qual encontrava-se o nome da revista ao centro, à esquerda, o nome do fundador – Jorge Schmidt – e à direita o do diretor responsável – Roberto Schmidt. No centro, a revista informava os leitores sobre seus dados comerciais, como endereço e telefone, bem como o número de páginas referentes à edição.

---

<sup>44</sup> *Careta*, 06/06/1908, p.17.

<sup>45</sup> A única mudança observada trata-se da alteração do editorial da página dezessete para a página três, a partir de 01/08/1941.

# Careta

JORGE SCHMIDT  
Fundador

ROBERTO SCHMIDT  
Diretor responsável

**A**O regressar de Porto Alegre, depois de um de seus coloquios no Rio Negro, um ilustre procer libertador declara que o Sr. Getulio Vargas considera "uma grande infamia" o proposito que lhe atribuem de aceitar a prorrogação do mandato ou a reforma constitucional visando a reeleição.

Os termos são improprios do vocabulario do nosso presidente, que não costuma empregar essas expressões rebarbativas, limitando-se sempre ao sorriso enigmatico, á-quele sorriso que lhe empresta á fisionomia o ar "distant" da Gioconda.

Dado, porém, que o Sr. Getulio Vargas saísse de sua reserva habitual para irritar-se com uma perspectiva tão sedutora, ainda assim não caberia ao caso designação tão violenta e afrontosa.

Por que uma "grande infamia"?

O ambiente universal permite hoje considerar sob outros aspetos o problema da continuidade administrativa e da permanencia dos chefes de Estado á frente de seus respectivos postos. As rivalidades, as lutas, os choques de opinião não estão provando bem nas democracias ameaçadas pelos fermentos da "direita" e da "esquerda".

O poder precisa ser preservado.

E uma das fórmulas mais aconselháveis é não sujeitar o Estado a experiencias que possam levá-lo a uma situação de desequilíbrio entre as razões e paixões dos agrupamentos que se disputam a posse das posições.

Estando ha quasi oito anos no poder, o Sr. Getulio Vargas tem cansado menos o país do que outros presidentes. Sua costumada tolerancia, a capacidade de indulgencia manifestada tantas véses, a mansuetude de processos, a habilidade em preparar as soluções mais arriscadas, — tudo isso tem de ser levado a credito do Talleyrand gaúcho e pesar no exame das soluções mais convenientes ao Brasil.

Uma das grandes virtudes do Sr. Getulio Vargas é saber esquecer. Ele esquece com perfeita naturalidade os agravos ou os beneficios que recebe. O tempo e não éle é que

## Looping the Loop

### TEMPO E ETERNIDADE

é o juiz de suas atitudes. Dá-se por suspeito em julgar e transfere para o dominio do sobrenatural a tarefa do julgamento de seus semelhantes.

O politico A, que ontem foi surpreendido de armas na mão a combatê-lo, pôde sentar-se vinte quatro horas depois á sua mesa e saborear o repasto da fraternidade si as circunstancias aconselham a anistia nesse curto espaço de tempo. Inversamente, o revolucionario B, que por éle arriscou a vida no "declanchement" de outubro, em Ita-

raré ou em Bury, e que come com éle um churrasco no domingo, pôde, na segunda feira, ir fazer uma vilegiatura forçada no Quartel da rua Frei Caneca, proibido de receber visitas e incomunicavel com o mundo exterior.

Parodiando a celebre frase confidencia da a Emil Ludwig, de que não tem tantos inimigos e nem tão rancorosos, que os não possa tornar amigos, poder-se-ia dizer, tambem, que os amigos, para éle, não são de tal ordem, que não se venham a tornar adversarios...

Nessa ordem de idéas, os exemplos são numerosos. E alguns, até, escandalizam. Sem nenhuma razão, aliás. Porque, em verdade, não é o Sr. Getulio Vargas o juiz dos seus amigos ou inimigos. É o tempo. Ou, melhor, a oportunidade. Esta é que os afeiçoa ou distancia do poder que éle encarna com a fleuma e a sabedoria de uma pessoa a quem tivessem tirado todos os nervos, isso explica o segredo constante dos seus exitos politicos. Onde o amigo se rebela, surge logo o adversario macio e amavel como um veludo. Um substitue ao outro, estabelecendo o permanente equilibrio da situação.

Nesse jogo de inteligencia, tem o Sr. Getulio Vargas transformado o mecanismo do sistema presidencial num verdadeiro torneio parlamentarista, revezando as camadas politicas e arejando-se ao contato do ar e das alturas..



Figura 12: *Careta*, 17/04/1937, p.17.

# Careta

JORGE SCHMIDT  
Fundador

ROBERTO SCHMIDT  
Diretor responsável

GERENCIA  
REDAÇÃO E OFICINAS  
RUA FREI CANECA, 383  
RIO DE JANEIRO

CAIXA POSTAL 1085

TELEFONIO 22-3723

END. TEL. KOSMOS

ESTE NUMERO CONTÉM 44 PAGINAS



## Em campo de concentração

— Tu és porco, eu sou macaco,  
Mas sem nenhuma ilusão.  
Quem deve sofrer bastante  
E' nosso amigo — o pavão.

J. C.

Figura 13: *Careta*, 02/01/1943, p.03.

# Careta

JORGE SCHMIDT  
Fundador

ROBERTO SCHMIDT  
Diretor responsável

GERENCIA  
REDAÇÃO E OFICINAS  
RUA FREI CANECA, 383  
RIO DE JANEIRO  
TELEFONIO 22-3721  
END. TEL. KOSMOS

ESTE NÚMERO CONTÉM 44 PÁGINAS

É um velho sestro dos homens queixar-se da decadência das tradições de cuja poesia se nutriu a sua infância, e cujo encantamento encheu os sonhos de sua juventude. Chega para cada criatura uma fase em que seus olhos se voltam para o passado. O que ainda lhe possa dar o destino em alegria ou ilusão de felicidade já não tem a força de excitar-lhe a imaginação e os desejos. E ela encontra um me-

lancólico prazer em lamentar o tempo perdido, e atribuir às coisas do mundo o desgaste que é da sua própria pessoa, da sua capacidade de emoção, da sua frescura de sentimentos que lhe permitia encontrar motivos de exaltação nas fontes de lirismo ingenuo e puro que lhe encantaram as primeiras fases da vida.

A tradição do Natal tem sido ilusoriamente dada como morta entre nós. Tão morta que já houve quem se aventurasse a tentar "fabricar", — verdadeiramente fabricar — uma nova tradição, aposentando a eterna figura simbólica do velhinho distribuidor de brinquedos na noite mágica de Cristo para o substituir por um novo funcionário, vindo das selvas, onde a tradição cristã é recente produto de importação... As crianças e os jovens, para quem o Natal constitui ainda a mesma sugestão poderosa de alegria e de comoção lírica, e que nestes dias de fim de ano vêem a cidade toda feérica de vitrinas festivas, não partilham da melancolia dos que choram a morte de uma tradição que, na realidade, só morreu na alma dos velhos.

Já no seculo passado, o velho Machado de Assis suspirava num soneto, lamentando a perda da substancia poetica do Natal, tendo, porém, o cuidado de admitir que a mudança fosse na sua sensibilidade. Em verda-

de cada um de nós é que muda, é que vai irremediavelmente mudando, gastando-se na sua capacidade de sentir a poesia das coisas e a alegria da vida.

Transformam-se, sobretudo, nas grandes cidades cosmopolitas, solicitadas por outras diversões, as fórmulas exteriores da celebração. Mas a força da tradição im-

perceível, sempre renovada, exerce-se com a mesma intensidade sobre cada geração. E por todo o Brasil ha, em

cada lar, nas horas festivas da noite maior da humanidade cristã, a mesa votiva da consoada, e no pateo de cada igreja de bairro ou de aldeia sobe para o ceu riscado de fogos a adoração das multidões ao Deus recém-nascido.

Este ano, em milhares de lares brasileiros, às doces emoções da reunião familiar se misturará uma apreensão e um terno desvelo pela sorte de entes queridos que estão longe, cumprindo a mais honrosa das tarefas, não isenta de perigo. Milhares de brasileiros estão, em meio a um duro inverno que não conheciam aqui, participando da missão que se impôs a humanidade, de exterminar um desses anti-Cristos que periodicamente flagellam os povos. Mas em todas as mesas onde haja um lugar vazio, ha de prevalecer, para diluir apreensões e receios, não apenas o pensamento da justiça da causa sagrada por que se expõem tantas vidas jovens, mas também a certeza de que não tardará muito a vitoria, e de que este será sem dúvida o último Natal em que o horror do flagelo desencadeado pelos barbaros ensombrará, em milhares de mesas familiares, a alegria e a ternura das celebrações da grande noite.

A. B. C.

## Comentário da SEMANA

### Natal



23-12-1944



3

Figura 14: *Careta*, 23/12/1944, p.3.

O procedimento adotado pela revista – mesclar elementos textuais e gráficos na construção do discurso – permite inferir que a composição da página editorial consistia em um ato coletivo, no qual proprietários, escritores e chargistas colaboradores atuavam em conjunto, ou seja, a idéia central sendo debatida e veiculada aos leitores sob a forma visual (charges) e textual (legenda e/ou artigos). Uma vez considerada a principal característica de *Careta* – a ausência de uma apresentação formal dos articulistas e a primazia de textos sem autoria, resultando em um modelo irreverente de jornalismo – tal hipótese parece a mais provável.

A atuação imbricada entre proprietários, escritores e chargistas, ou seja, entre a produção visual, a escrita e a filosofia adotada pelo periódico, foi confirmada por meio de levantamento estatístico de todos os editoriais veiculados no período entre janeiro de 1937 a dezembro de 1945, em que foram contabilizadas quatrocentas e sessenta e nove das citadas seções.

A tabela a seguir apresenta todos os pseudônimos e nomes localizados na página editorial (os itens apresentados com a cor vermelha indicam editoriais compostos exclusivamente por charges, enquanto o restante contabiliza os artigos escritos).





Com base na tabulação realizada, pôde-se depreender, em primeiro lugar, a opção de *Careta* por não referenciar a maior parte dos editoriais – observou-se que duzentos e sessenta e seis destes (ou seja, 56,71%) não apresentaram qualquer assinatura ou pseudônimo. Nesta escolha jornalística, conforme afirma Fernando Cascais, subentende-se uma *assinatura coletiva*.<sup>46</sup>

Em segundo lugar, mostrou-se patente a ligação entre o conteúdo pictórico e a mensagem escrita oferecida aos leitores: 27,9% dos editoriais foram compostos apenas por charges. Tais resultados permitem qualificar a ação dos chargistas não somente como mero ofício ilustrativo ou estético, mas como elementos integrantes da concepção editorial da revista. Segundo Juarez Bahia:

Nesse mercado em que a concorrência é ditada pela qualidade, caricaturistas, chargistas e ilustradores desempenham funções relevantes, que vão dos redatores artísticos aos repórteres gráficos. Assinam espaços valorizados nos jornais e nas revistas, preferidos que são por leitores que privilegiam o humor, a opinião ilustrada, a compreensão dos fatos.<sup>47</sup>

Em contrapartida à escassez de informações sobre os colaboradores de *Careta*,<sup>48</sup> foram localizados dados significativos a respeito de seus principais caricaturistas no período: Djalma Pires Ferreira (Théo), Osvaldo Navarro e José Carlos de Brito e Cunha (J. Carlos).

---

<sup>46</sup> CASCAIS, F. *Dicionário de jornalismo*. As palavras dos *media*. Lisboa/São Paulo: Verbo, 2001, p.76.

<sup>47</sup> BAHIA, op. cit., p.125.

<sup>48</sup> Além dos chargistas, um único autor pôde ser identificado nos editoriais: trata-se de Osvaldo Orico, que assinou trinta e três textos entre os anos de 1937 a 1940. Osvaldo Orico nasceu em Belém-PA, em vinte e nove de dezembro de 1900. Atuou como professor, diplomata, poeta, contista, romancista, biógrafo e ensaísta. Formou-se pela Faculdade de Direito do Rio de Janeiro e lançou-se como poeta com *Dança dos pirilampos* (1923) e *Coroa dos humildes* (1924). Foi professor da Escola Normal, de 1920 a 1932; diretor da Instrução Pública do Distrito Federal, em 1930; diretor da Educação e Cultura do Estado do Pará, em 1936. Eleito em outubro de 1937 para a Academia Brasileira de Letras. Neste mesmo ano, publicou o livro *Seiva*. Em 1938, foi diretor da Divisão de Educação Extra-Escolar do Ministério da Educação e Saúde; em 1940, foi chefe da representação brasileira na Exposição do Livro, em Montevidéu, também lançando o *Vocabulário de credences amazônicas*. Serviu como diplomata em Santiago do Chile, Buenos Aires, Haia e Beirute; foi delegado adjunto na Unesco, conselheiro comercial da Embaixada do Brasil na Espanha e na Bélgica; deputado federal pelo Estado do Pará; ministro para Assuntos Econômicos na ONU; ministro do Brasil junto à Organização das Nações Unidas para Educação, Ciência e Cultura, com sede em Paris. Era membro do Instituto Histórico do Pará; da Academia Portuguesa da História; da Academia das Ciências de Lisboa; da Real Academia Espanhola e da Academia da Latinidade, de Roma. Faleceu no Rio de Janeiro, fevereiro de 1981. Disponível em: <<http://www.academia.org.br>>;<<http://www.biblio.com.br/Template/biografias/osvaldoorico.htm>>;<[http://www.releituras.com/oorico\\_caminho.asp](http://www.releituras.com/oorico_caminho.asp)>. Acesso em: dez. 2004.

Djalma Pires Ferreira, o Théo, nascido, em dois de julho de 1901, na Bahia, teve seus primeiros trabalhos publicados com a assinatura de *Djalma*, em *A Tarde* (de 1918 a 1922) e na seção de esportes do *Diário de notícias*, em 1919. No início da carreira, enviava, da Bahia, charges para serem publicadas pela revista *D. Quixote*, no Rio de Janeiro, embora, assim como J. Carlos, não possuísse formação acadêmica em desenho. A partir de 1922, mudou-se para a capital carioca, ampliando seu espaço de atuação.<sup>49</sup>

O chargista colaborou em importantes publicações ilustradas da época, como *Jornal do Brasil*, *O Malho*, *O Globo*, *Suplemento Humorístico d'a Nação*, *Gazeta de São Paulo*, *A Noite*, *Vamos Ler! Revista da Semana*, a *Cigarra* e também em *O Tico-Tico*, a partir dos anos 1930. Em *Careta*, trabalhou como caricaturista de 1926 a 1930 e de 1936 a 1947, contudo até a morte de J. Carlos, em 1950, suas charges ocupavam ainda um tímido espaço na revista, com exceção dos anos de 1943 e 1944, nos quais assinou alguns editoriais.<sup>50</sup> A partir da década de 1950, seu traço ganhou maior destaque e, até a extinção do semanário, os desenhos de humor publicados nas capas continham sua assinatura. Conforme palavras de Joaquim da Fonseca:

O grande palco de sua atuação como cartunista, no entanto, foi *Careta*. Quando J. Carlos morreu, *Careta* teria sofrido uma perda irreparável se não tivesse um continuador da obra do grande artista das *melindrosas*. Théo foi o substituto à altura (...).<sup>51</sup>

Outro artista do traço atuante na revista, entre os anos de 1937 a 1945, foi Osvaldo Navarro, embora sua contribuição tenha sido significativamente menor em relação aos outros

---

<sup>49</sup> FONSECA, J. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p.247-248. O autor informa que, além do ofício de caricaturista, Théo ingressou, em 1923, no serviço público, trabalhando no Ministério da Agricultura e, posteriormente, no Ministério do Trabalho.

<sup>50</sup> A atuação de Théo na revista *Careta* pode ser mais bem visualizada por meio da Tabela 02. Ao todo, o artista assinou noventa e oito editoriais.

<sup>51</sup> FONSECA, J. op. cit., p. 248. Outras informações foram encontradas em LIMA, H. op. cit., p.1388 a 1402.

caricaturistas.<sup>52</sup> Nascido em Pati (atualmente Andrade Pinto), no Rio de Janeiro, em abril de 1893, mudou-se, anos depois, para a cidade mineira de Barbacena, de onde enviava suas obras para as principais revistas ilustradas da época. Seus primeiros trabalhos com desenho cômico datam dos tempos de estudante, por volta de 1912. Nesta ocasião, um amigo do curso de medicina apresentou suas charges para J. Carlos, que as publicou na *Careta* entre onze de janeiro e quinze de fevereiro de 1913.<sup>53</sup>

Os desenhos de humor produzidos por Osvaldo também foram publicados no *Almanaque d'O Malho*, nos jornais *Razão* e *Rio Jornal*, bem como nas revistas *A Rajada*, *Alterosa* e *D. Quixote*, onde trabalhou entre 1918 a 1926. Entretanto, considera-se como a melhor fase de sua produção uma larga série de charges publicadas pela revista *Careta*, entre 1924 a 1930, com temas que eram geralmente diálogos satíricos entre os caipiras do interior, que ele caricaturava muito bem, retratando a figura simples do homem do interior de forma engraçada, aparentemente ingênuo, mas maroto em sua filosofia.<sup>54</sup> Navarro faleceu em Minas Gerais, em 1965.

Nas produções satíricas visuais de Théó e Osvaldo observam-se temas recorrentes durante todo o Estado Novo, como a pilhéria sobre os dilemas cotidianos como o custo de vida, a carestia de água ou de alimentos, as condições de habitação, ou mesmo críticas jocosas sobre a situação política internacional, entre outras questões.

A seguir, são apresentados exemplos de editoriais na forma de desenhos de humor, de autoria de Osvaldo Navarro e Théó, respectivamente. A fim de facilitar a visualização, os pseudônimos foram indicados por meio de um círculo vermelho.

---

<sup>52</sup> Em todo o período abordado, Osvaldo Navarro assinou quinze editoriais (charges).

<sup>53</sup> Cf. LIMA, H. op. cit., p.1345-1354 e FONSECA, J. op. cit., p.235 e 236.

<sup>54</sup> FONSECA, J. op. cit., p.236 e LIMA, H. op. cit., p.1348.

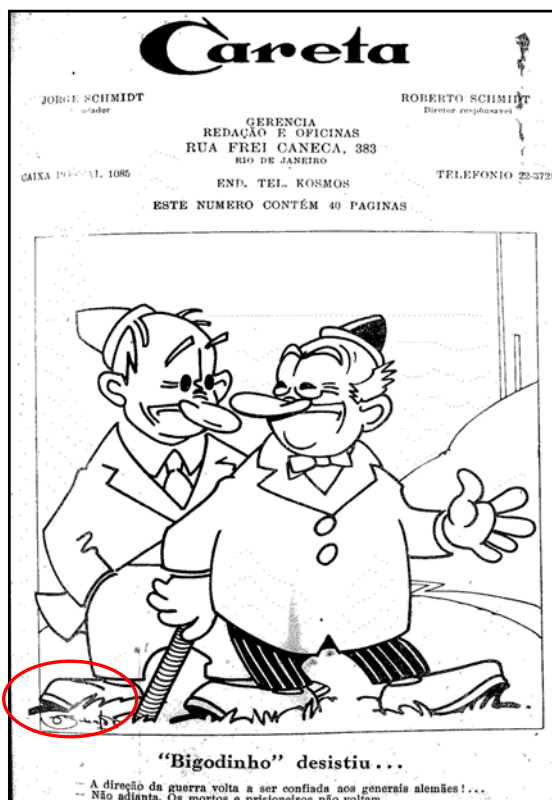


Figura 15: “Bigodinho” desistiu...  
 \_ A direção da guerra volta a ser confiada aos generais alemães!...  
 \_ Não adianta. Os mortos e prisioneiros não voltam...  
 Editorial assinado por Oswaldo.  
*Careta*, 03/04/1943, p.03.



Figura 16: *O mais importante*  
 \_ Acho inútil essa história de ensinar a comer enquanto não ensinarem onde encontrar a comida.  
 Editorial assinado por Théó.  
*Careta*, 20/05/1944, p.03.

Embora contasse com outros artistas, a trajetória da revista *Careta* foi identificada pela atuação de J. Carlos. Essa estreita ligação entre o semanário e a produção do caricaturista, na construção de um jornalismo “belicoso” e irreverente, foi abordada por Lúcio Flávio Regueira:

A revista, além de satírica, ou por causa disso, era essencialmente política. De crítica mordaz, inteligente, impiedosa. Resistiu e existiu durante cinquenta e dois anos, constituindo-se exemplo de longevidade na imprensa brasileira (...) Assim nasceu e assim morreu *Careta*. De primeira qualidade em tudo, tornou-se arauto de várias campanhas de cunho político, sempre se caracterizando pelo tom satírico, revelado, principalmente pela arte de J. Carlos, caricaturista que se tornou o maior do gênero no país (...)<sup>55</sup>

<sup>55</sup> REGUEIRA, L.F. op. cit., p.21.

Em todo o período correspondente à pesquisa, o predomínio das charges produzidas por J. Carlos pôde ser observado, pois, além de assinar cerca de oitenta por cento das charges internas, no caso das capas da revista, apenas duas, entre quatrocentas e sessenta e seis veiculadas entre 1937 e 1945, não são de sua autoria<sup>56</sup>. A constatação da primazia dos trabalhos visuais desse chargista na composição da revista resultou num maior enfoque sobre a sua trajetória profissional e atuação como principal ilustrador de *Careta*. Entretanto, isso não implicou, necessariamente, na desconsideração sobre a participação de outros colaboradores.

### **José Carlos de Brito e Cunha - J. Carlos**

J. Carlos nasceu em dezoito de junho de 1884, no Rio de Janeiro. Anos depois, mais precisamente em 1902, abandonou o curso ginasial pela metade<sup>57</sup> e iniciou sua atuação como caricaturista. Nesta ocasião, procurou a redação da revista *O Tagarela*, solicitando aos artistas Calixto Pereira (Kalixto) e a Raul Pederneiras (Raul) uma oportunidade de publicar seus trabalhos. A charge apresentada foi considerada mediana, sendo publicada com a advertência *Desenho de um principiante*.<sup>58</sup> Apesar do começo difícil, tornou-se, posteriormente, o primeiro profissional do desenho a sustentar-se somente do ofício.

A trajetória pessoal e profissional de J. Carlos esteve intimamente ligada à história da revista *Careta*, na qual atuou desde o lançamento da publicação, em 1908, até sua morte, na redação da revista, em dois de outubro de 1950. Ao discorrer sobre a atuação do chargista em *Careta*, Herman Lima pondera:

---

<sup>56</sup> Essas duas charges foram assinadas pelo caricaturista Théó e tiveram, como mote principal, o retrato da Segunda Guerra Mundial. *Careta*, 09/09 e 23/09/1944.

<sup>57</sup> FONSECA, J. op. cit., p.230.

<sup>58</sup> O desenho foi publicado pela *Tagarela* em vinte e três de agosto de 1923, na página quatro. LOREDANO, C. op. cit., p.10.

Trabalhando a maior parte de sua vida na *Careta*, J. Carlos tornou-se também a crônica mais exata da realidade política de seu tempo. Muitos próceres da época estão mais vivos e verdadeiros nas charges que lhes dedicou do que em qualquer biografia que lhes tracem os historiadores de hoje, pois a caricatura apresenta, em última análise, a opinião do homem da rua, a voz da crítica contemporânea, o comentário direto e imediato (...) Daí a importância que terá para quem quer que se interesse pelo nosso passado político o manuseio das preciosas coleções do valente semanário que os anos, as vicissitudes, as modificações do momento nacional, nunca impediram de seguir a linha reta dos primeiros dias.<sup>59</sup>

No aniversário de cinquenta e quatro anos do lançamento de *Careta*, em seis de junho de 1962, o governador do Estado do Rio de Janeiro, Carlos Lacerda, inaugurou nos Jardins da Fonte da Saudade, Lagoa Rodrigo de Freitas, um monumento em sua homenagem.<sup>60</sup>

Embora não tivesse formação acadêmica artística, J. Carlos colaborou para o desenvolvimento do traço na imprensa brasileira, profissionalizando um ofício que, até então, não era visto com tanto respeito pelos demais setores. Sua produção artística foi intensa, ultrapassando a marca de cem mil trabalhos publicados – em média, dois mil desenhos por ano.<sup>61</sup> O caricaturista chegou a afirmar, com orgulho, que suas charges dariam para cobrir toda a extensão da Avenida Rio Branco.

Grande parte destes desenhos foram perdidos nas redações das revistas nas quais atuou,<sup>62</sup> mas a produção remanescente foi preservada por seus herdeiros e organizada por Cássio Loredano, também caricaturista e pesquisador sobre a vida de J. Carlos. Loredano chega a comparar a crônica visual do caricaturista com a poética de Noel Rosa, no que diz

---

<sup>59</sup> LIMA, H. op. cit., p.1078-1080, 3º volume.

<sup>60</sup> Idem, p.1695, 4º Volume.

<sup>61</sup> FONSECA, J. op. cit., p.231-232.

<sup>62</sup> Segundo Álvaro de Moya, J. Carlos tinha o costume de enviar os desenhos originais para as redações das revistas, procedimento que acarretou a perda de várias charges ao longo dos anos. Conforme MOYA, A. *O Brasil galante de J. Carlos*. Cinquenta anos de trabalho do mestre da caricatura brasileira. (Prefácio). Catálogo da exposição de charges originais de J. Carlos, ocorrida em abril de 1991, financiada pelo Escritório de Arte Renato Magalhães Gouvêa. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

respeito à criação de um retrato alegre e festeiro para a cidade do Rio de Janeiro.<sup>63</sup>

Com seu traço estilizado, J. Carlos foi considerado um dos maiores cronistas visuais de seu tempo, retratando com crítica a sociedade carioca – com seus “almofadinhas”, “melindrosas” e também os “jecas” – bem como a movimentação dos políticos da então capital federal. Suas charges são vistas como um dos espaços privilegiados do retrato da emancipação feminina, com a personagem melindrosa transformando-se no símbolo de um novo tipo de mulher surgido no início do século XX: a mulher que não era nem esposa, nem prostituta, mas livre para circular pelos espaços públicos e divertir-se “flertando” com os rapazes.

Apesar de ter retratado com talento a agitada vida social da população carioca, nos clubes, bailes e praias, o caricaturista foi considerado por seus biógrafos como um *antiboêmio, austero pai de cinco filhos, marido dedicado e funcionário um tanto casmurro*<sup>64</sup> ou, nas palavras de Luciano Trigo, *uma espécie de conservador subversivo*.<sup>65</sup> A respeito de sua atuação profissional diferenciada, comentou Isabel Lustosa:

Quando J. Carlos estreou na imprensa, o modelo do artista, do jornalista e do poeta era do homem boêmio, de vida desregrada, que consumia o que ganhava nas mesas dos bares (...) Mesmo na maneira de se vestir, o artista procurava se distinguir (...) J. Carlos foi sempre sóbrio e sisudo de uma dedicação única ao trabalho.<sup>66</sup>

Considerado um trabalhador compulsivo, J. Carlos atuou em grande parte das publicações de sua época: *Careta*, *Tagarela*, *A Avenida*, *Século XX*, *Fon-Fon*, *Almanaque da Glória*, *O Juquinha*, *DumDum*, *Revista da Semana*, *A Cigarra*, *O Filhote da Careta*, *A vida*

---

<sup>63</sup> LOREDANO, C. op. cit., p.40. Também em MEDEIROS, J. Loredano reencontra o tempo perdido de J. Carlos. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 02 fev. 2003. Caderno 2/Cultura, p. D5.

<sup>64</sup> NAME, D. J. Carlos, o primeiro traço da caricatura moderna. In: MATTAR, D. (curadora). *Traço, Humor & Cia*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2003. Idem em LOREDANO, C. op. cit., p.28.

<sup>65</sup> LOREDANO, C. (Org.). *Lábaro estrelado*. Nação e pátria em J. Carlos. Texto de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p.21.

<sup>66</sup> LUSTOSA, I. J. Carlos: o cronista do traço. *DAPA*, Rio de Janeiro, 1995, p.54.



*Moderna, Revista Nacional, Eu Sei Tudo, Para Todos, Ilustração Brasileira, O Tico Tico, Carioca, O Cruzeiro e A Noite.*<sup>67</sup> Seu estilo leve e o traço ágil influenciaram muitos artistas, como o caso do paraguaio Guevara, com o qual dialogou sobre o uso de padronagens e a geometrização das formas, entre as décadas de 1910 e 1920.

Nos tempos em que a publicação-revista não podia mais prescindir de seus ilustradores, J. Carlos também atuou, entre 1922 e 1935, como diretor artístico das publicações de *O Malho* que, além da revista de nome homônimo, também produzia *Para Todos, Leitura Para Todos, O Tico Tico* e seu *Almanaque*, a *Ilustração Brasileira* e *Cinearte*.<sup>68</sup>

Mônica Pimenta Velloso discorreu sobre a importância desses artistas para a imprensa e sua versatilidade neste mercado que, cada vez mais, expandia-se:

Considerado verdadeiro arauto dos tempos modernos, o caricaturista ocupa lugar privilegiado nas publicações. Suas charges e desenhos saem nas capas das revistas, nos espaços considerados nobres, assumindo proporções gráficas consideráveis. É comum uma caricatura ocupar uma página inteira e até mesmo seguidas.<sup>69</sup>



Figura 17: Mesmo sob o auge do recurso fotográfico, anúncios como o da loção pós-barba *Água Darjan* eram ilustrados a partir das caricaturas de J. Carlos. *Careta*, 28/10/1944, p.45.

<sup>67</sup> LIMA, H. J. *Carlos*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação. Ministério da Educação e Saúde. Coleção Artistas Brasileiros, 1950, p.05.

<sup>68</sup> O departamento de arte das publicações *O Malho* era reconhecido por aglutinar importantes nomes da caricatura brasileira como Raul, Calixto, Crispim do Amaral, Ramos Lobão, Leo. Gil, Seth, Yantok, Storni, entre outros. LOREDANO, C. *O bonde e a linha*. Um perfil de J. Carlos. São Paulo: Editora Capivara, 2002, p.33.

<sup>69</sup> VELLOSO, M. P. *O modernismo no Rio de Janeiro*. Turunas e Quixotes. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p.59.

Em sua produção caricatural, podem ser observadas duas fases principais: a primeira delas, entre os anos de 1910 e 1920, foi marcada pela prevalência de detalhes minuciosos nos desenhos. A partir da década de trinta, a utilização da linha “limpa” como principal instrumento conferiu maior fluidez e clareza às imagens, bem como o melhor aproveitamento das cores.

Cássio Loredano afirma que, em 1930, J. Carlos teria sentido seu trabalho abalado



Figura 18: *A cabra espiatória*:

- Ah, seu Evaristo! O senhor não sabe o mal que o álcool faz à minha mulher.

- Mas quem bebe não é você?

- Sim senhor. Mas quem apanha é ela.

Nanquim, 30,5 x 20,5 cm, com legenda manuscrita, assinado por J. Carlos, sem data.

Publicada em MOYA, A. Op. Cit., p.05.  
Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

pelo golpe getulista. Visando encontrar novas formas de atuação, o artista buscou conciliar o ofício de chargista de revista com o trabalho de cunho publicitário,<sup>70</sup> assinando anúncios da Caixa Econômica do Rio de Janeiro, da Light (na época responsável pelos serviços de gás, luz, telefone e bondes) e do Cassino Atlântico, além de escrever peças de teatro. Trajetória profissional semelhante a de muitos de seus companheiros de ofício.

Na época da Segunda Guerra Mundial, J. Carlos revelou-se como um antibelicista convicto, assim como no conflito anterior, no início do século XX. Em relação à política interna, como já mencionado, acompanhou com suas charges parte da chamada República Velha

<sup>70</sup> Paralelamente a sua atuação como chargista em *Careta*, J. Carlos montou um escritório próprio em uma sala alugada na Rua do Carmo, Rio de Janeiro. Neste endereço, trabalhou como ilustrador de campanhas publicitárias durante cinco anos, fornecendo imagens para as empresas Cinzano, Bromil, Bayer, Brahma, Melhoral, Cassino Atlântico, Mesbla, conservas Peixe, Biotônico Fontoura, Light e Caixa Econômica Federal. Cf. LOREDANO, C. op. cit., p.65-68.

e, de 1930 a 1945, dedicou-se, entre outras ocupações, a criticar o governo de Getúlio Vargas de forma singular.

Uma faceta menos explorada dos trabalhos de J. Carlos consiste na sua colaboração para a revista infantil *O Tico Tico*. Seus personagens Juquinha, Chiquinho, Lamparina e Jujuba dividiam a cena com diversos animais personificados<sup>71</sup>. Impressionado com tal arte, Walt Disney convidou J. Carlos para trabalhar em seus estúdios, quando esteve no Brasil em 1941.

Embora tenha recusado a proposta,<sup>72</sup> o caricaturista inspirou Disney a criar o personagem Zé Carioca, um papagaio tipicamente brasileiro que conquistou sucesso no exterior. O próprio J. Carlos teria se manifestado sobre sua atividade de chargista:

Minhas charges dizem o que sinto e o que penso. Desenho porque quero desenhar. Uma prova disso é que as legendas de meus desenhos são também minhas. Criticando e ironizando os inimigos da liberdade, creio que estou indo bem.<sup>73</sup>

Embora a produção de charges de J. Carlos para as capas de *Careta* tenha sido uma constante durante grande parte da existência da revista é possível questionar seu grau de autonomia enquanto artista, bem como sua relação com o perfil editorial do semanário.

Sendo assim, apesar da reconhecida contribuição de J. Carlos para a configuração de *Careta*, o direcionamento conferido ao presente trabalho visou não investigar isoladamente sua produção, mas inserida no universo constitutivo da revista, em sua concepção de humor. Tal procedimento estendeu-se à participação de outros chargistas e articuladores, na tentativa de situa-los nesse universo comum, dessacralizando-os enquanto produtores isolados.

Os subsídios para a realização de uma leitura crítica sobre a participação dos diversos

---

<sup>71</sup> A respeito da participação artística de J. Carlos na revista *O Tico Tico* ver ROSA, Z.P. *O Tico Tico*. Meio século de ação recreativa e pedagógica. Bragança Paulista: EDUSF, 2002.

<sup>72</sup> LUSTOSA, I. J. op. cit., p.55.

<sup>73</sup> Depoimento de J. Carlos em entrevista à Revista *Diretrizes* em 25 de junho de 1942. Citada em ARESTIZABAL, I. op. cit., p.06.

articuladores e chargistas na revista foram encontrados na discussão sobre o conceito de autor, promovida por Michel Foucault. Para quem, o termo merece atenção especial, sobretudo por não corresponder a uma função universal nos discursos – válida para todos os contextos e épocas – mas sim a um objeto de apropriação, uma vez que o termo surge somente no final do século XVIII e início do XIX: momento em que um Estado de direito começou a reconhecer a responsabilidade penal do autor e o conceito de propriedade literária.<sup>74</sup>

Ao afirmar a “morte” ou a inexistência do autor, Foucault esclarece o processo de construção do conceito e o seu funcionamento no domínio do saber. Desse modo, compreende-se como a função-autor não corresponde a uma formação espontânea, mas é antes o resultado de uma construção histórica que, por meio de um determinado discurso, passou a conferir aos indivíduos um certo “poder criador”, de modo a sacralizá-los, concebendo-os como elementos dissociados de seu meio de produção intelectual.

A percepção da historicidade de tais mecanismos de construção de sentido não se limita à concepção de autor e obra, termos recorrentes neste trabalho. Pierre Bourdieu, em *Compreender o compreender* abordou a problemática por outro viés, o dos entraves e fissuras existentes nas idéias de gratuidade e essência universal das obras de arte. O autor advertiu sobre o silenciamento de diversas análises históricas no que diz respeito às condições de criação e consagração das obras de arte, procedimento que implicaria na defesa de um falso “brilhantismo” ou “genialidade” do artista, bem como no desprezo de que, tanto a obra como seu criador, bem como as percepções do público, são frutos de um campo de produção. Bordieu afirma que, somente por meio da análise histórica e sociológica da gênese e da estrutura da instituição, ou seja, deste campo artístico, é possível a superação de tais leituras limitadas da experiência estética:

---

<sup>74</sup> FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Veja, s/d, p. 41.

(...) pode-se dizer que é olho do esteta que constitui a obra de arte como tal, mas com a condição de lembrar imediatamente que não o pode fazer senão na medida em que ele próprio é o produto de uma longa história coletiva, ou seja, da invenção progressiva do conhecedor, e individual, isto é, de uma freqüentação prolongada da obra de arte.<sup>75</sup>

As ferramentas de análise sugeridas por Bordieu – o desvendamento das tramas de constituição do campo artístico a fim de evitar generalizações e celebrações – permitem o questionamento sobre a atuação de J. Carlos (considerado o maior colaborador da revista *Careta*) não como indivíduo isolado, dotado de um “poder criador”, mas, sobretudo, como um artista historicamente constituído, representante da expressão concreta de um determinado grupo e de suas posturas políticas, sociais e culturais.

Superando a idéia simplista de arte como uma manifestação individual sobre os acontecimentos, suas charges, veiculadas semanalmente em *Careta*, correspondem a uma confluência entre seus preceitos e técnicas e a concepção política abraçada pelo periódico, entre seu posicionamento como chargista e o perfil editorial da revista.

Isto posto, ao inferir-se sobre as mensagens transmitidas por meio do humor visual, intentou-se perceber quais as leituras que a publicação, como um todo, realiza sobre o período estadonovista. Como defende Ângela de Castro Gomes: *Trata-se de pensar uma espécie de ecossistema onde amores, ódios, projetos, ideais e ilusões se chocam fazendo parte da organização da vida intelectual.*<sup>76</sup> Em *Careta*, tal “ecossistema” caracterizava-se pela sintonia existente entre filosofia adotada pela revista e expressa no conteúdo dos editoriais e a produção humorística visual.

---

<sup>75</sup> BORDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996, p.323.

<sup>76</sup> GOMES, A. C. *Essa gente do Rio...* Modernismo e Nacionalismo. Rio de Janeiro: FGV, 1999, p.20.

## 1.2. “O humor é um caminho”: o humor visual como estratégia crítica

O uso da sátira e das caricaturas como forma de expressão crítica sobre os acontecimentos políticos e sociais esteve intimamente relacionado com o processo de expansão dos periódicos impressos, sobretudo a partir do movimento revolucionário francês em fins do século XVIII. A imprensa do período passou a ser vista como importante instrumento veiculador dos novos ideários, cabendo à linguagem gráfica do humor retratar o ambiente de tensões e lutas por meio da deformação ou exagero nos traços.<sup>77</sup>

Veladas pela ironia ou explicitamente opinativas pela sátira crítica, as charges tornaram-se importantes veículos de difusão dos posicionamentos políticos de seus órgãos produtores e, conseqüentemente, foram alvo de diversos “curtos-circuitos”<sup>78</sup> com a censura institucionalizada de várias épocas, principalmente por seu caráter de impacto e debate sobre o cotidiano e por seu grande alcance de comunicação com o público leitor.

A palavra caricatura deriva do verbo italiano *caricare* (carregar, sobrecarregar) e surgiu em fins do século XVI, fruto da criação dos *ritratini carichi* (retratos exagerados), dos irmãos Agostino e Annibale Carracci, artistas da Academia de Bolonha. Criação associada ao cômico, sem, entretanto, possuir a finalidade exclusiva de provocar o riso, esse tipo de desenho propõe uma ruptura com o equilíbrio das proporções e com a harmonia, colocando em evidência, por meio do exagero, determinadas características de uma pessoa ou acontecimento.

De acordo com Joaquim da Fonseca, o conceito designa *a representação plástica ou gráfica de uma pessoa, tipo, ação ou idéia interpretada, voluntariamente distorcida sob seu*

---

<sup>77</sup> SILVA, M. A. O trabalho da linguagem. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, vol.6, n.11, p. 45-61, setembro 1985/fevereiro 1986.

<sup>78</sup> SALIBA, E.T. *Raízes do Riso*. A representação humorística na história brasileira: da *Belle Époque* aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p.57.

*aspecto ridículo ou grotesco*.<sup>79</sup> Carlos Alberto Rabaça<sup>80</sup> considera a caricatura como uma designação geral e abrangente, englobando formas de arte distintas, como a pintura, o desenho e a escultura, cuja finalidade é o humor. A partir dessa perspectiva, a charge, o *cartum*, o desenho de humor e a tira cômica seriam subdivisões do termo.

Contudo, salienta-se que o termo *charge*, conceito adotado neste trabalho, refere-se a uma forma de representação humorística, caricatural e de caráter potencialmente político que satiriza um fato específico. O caricaturista Loredano explica sobre a utilização diferenciada dos termos no Brasil:

Cabe uma explicação para a utilização desses conceitos no Brasil – charge, caricatura, Cartum. No Brasil, tais expressões adquiriram sentidos próprios, onde nada é muito preciso. Charge e caricatura são a mesma palavra: carga; mas quando, numa redação brasileira, se diz charge, em geral se está pensando na sátira gráfica a uma situação política, cultural, etc.<sup>81</sup>

A primeira caricatura brasileira, considerada oficialmente, é de autoria de Manoel de Araújo Porto Alegre, publicada no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, em quatorze de dezembro de 1837. Seus primeiros trabalhos eram vendidos em forma de pranchas avulsas, até o lançamento de sua revista *Lanterna Mágica*, em 1844, que iniciou a fase das publicações ilustradas com desenhos humorísticos. Posteriormente, surgiram outros periódicos como a *Marmota Fluminense* (1852) e *Brasil Ilustrado* (1855).

Somente a partir de 1860, o desenho de humor passou a ser veiculado de modo regular na imprensa, com a *Semana Ilustrada*, de Henrique Fleiuss, e com a *Revista Ilustrada*, lançada em 1876, pelo caricaturista Ângelo Agostini, alcançando sucesso por sua

---

<sup>79</sup> FONSECA, J. op. cit., p.17.

<sup>80</sup> RABAÇA, C. A. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.

<sup>81</sup> LOREDANO, C. *Nássara desenhista*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985, s/p. Segundo o autor, o *cartum* consiste em uma representação visual na qual são utilizados elementos ficcionais. Já as histórias em quadrinhos trabalham com as duas características – o real e o fictício – sendo o encadeamento seqüencial narrativo o principal aspecto.

ousada proposta de oposição ao governo.<sup>82</sup> Tais iniciativas consistiram em importantes registros gráficos na representação da dinâmica política nacional, pois polarizaram opiniões e estimularam um debate público acalorado. Além disso, a produção de charges seria marca de uma nova posição desses artistas frente à sociedade de seu tempo.<sup>83</sup>

O desenvolvimento do periodismo ocorreu de forma intrínseca ao processo de urbanização das cidades, como demonstra o estudo sobre a imprensa paulista de Heloísa Faria Cruz. O crescimento demográfico, a diversificação da economia, a presença da energia elétrica, dos automóveis, dos telégrafos e cinematógrafos difundiam, por meio das propagandas, o sonho da cidade cosmopolita e moderna. A imprensa periódica transformou-se no principal veículo difusor dos “novos tempos” e, almejando ampliar seu espaço de circulação e o público leitor, desenvolveu novos códigos de escrita e leitura, privilegiando a utilização de uma linguagem simples para retratar o cotidiano da cidade em crescimento. O processo de renovação dos almanaques, calendários, guias, folhas e jornais de bairro, além da imprensa operária e comercial, desempenhou papel fundamental no questionamento da cultura letrada da época.<sup>84</sup>

Neste processo, a publicação revista foi considerada o suporte ideal para comportar tais mudanças, em detrimento do jornal, porque a periodicidade dos semanários permitia melhores condições para receber as ilustrações que demandavam tempo para serem produzidas. Os humoristas e caricaturistas encontraram nesta imprensa moderna um espaço fértil para a produção de figuras e desenhos alegres e jocosos que, além de inovar uma imprensa carregada pelo rigor e pela austeridade dos noticiários verbais, alcançava um novo tipo de público: a população analfabeta.

---

<sup>82</sup> *A Revista no Brasil*. São Paulo: Editora Abril, 2000, p.213-217.

<sup>83</sup> BELUZZO, A. M. M. *Voltolino e as raízes do modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1992, p.210.

<sup>84</sup> CRUZ, H. F. op. cit, p.70.



No Brasil, a trajetória da caricatura esteve diretamente relacionada com o aperfeiçoamento das técnicas de impressão gráfica e com os avanços nos órgãos de comunicação impressa. Os artistas do traço souberam explorar de modo eficaz tal crescimento, além de experimentarem o diálogo com correntes estéticas europeias, incorporando novos aspectos visuais em seus trabalhos.

Annateresa Fabris reitera tal interpretação, compreendendo o processo de criação e desenvolvimento das imagens de humor a partir das transformações técnicas e culturais específicas de um determinado período – o da expansão da mídia impressa: *os diferentes sistemas de produção de imagem estão vinculados às estruturas técnicas e culturais particulares, que determinam sua relação com a realidade e os modos de configuração dessa mesma realidade.*<sup>85</sup>

Sendo assim, a relação estabelecida entre a produção humorística visual e seus meios difusores – jornais e revistas – pode ser compreendida sob vários aspectos: por um lado, o aperfeiçoamento técnico permitiu que os veículos investissem na produção visual, com o intuito de alcançar maior público leitor. De outro, as imagens de humor foram conquistando gradativamente espaços maiores nestes órgãos, transformando-se em importantes canais de opinião, devido a sua potencialidade crítica enquanto manifestação de linguagem.

Os desenhos de humor produzidos pelos artistas do traço representam uma forma de interpretação de sua realidade circundante, e são, ao mesmo tempo, reflexos diretos da produção cultural da sociedade na qual estão inseridos. Como produto cultural específico de um grupo, a caricatura não se define apenas pela semelhança entre o caricaturado e seu retrato, mas pelo caráter identitário estabelecido entre o meio produtor e o público. E, por engendrar novos sentidos, as charges também são portadoras de representação: *a imagem só*

---

<sup>85</sup> FABRIS, A. Redefinindo o conceito de imagem. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v. 18, n.35, p.59-80, 1998.

*tem dimensão simbólica tão importante porque é capaz de significar.*<sup>86</sup>

O potencial da linguagem visual do humor não consiste apenas em retratar os assuntos de maneira grotesca ou jocosa, mas, sobretudo, na proposta de uma leitura diferenciada e reveladora do mundo, como sugere Fléxa Ribeiro:

A caricatura, não como arte da deformação, mas como poder gráfico de revelar intenções por linguagem sibilina, não é arte de mostrar, é arte de sugerir. Na evidência, a deformação excessiva é inútil (...) a verdadeira caricatura se assinala pelos imponderáveis de um traço que sugere e aclara.<sup>87</sup>

O aspecto cômico da caricatura se revela por sua capacidade de promover o desmascaramento e a desconstrução do que se julga a realidade dada, instigando o público leitor a interagir com a arte. O artista Ziraldo sugere: *O Humor é uma forma criativa de analisar criticamente, descobrir e revelar o homem e a vida. É uma forma de 'desmontar', através da imaginação, um falso equilíbrio anteriormente criado (...) o Humor é um caminho!*<sup>88</sup>

Trilhando o “caminho” sugerido por Ziraldo, observa-se que uma das características fundamentais atribuídas ao humor é o fato deste possuir em si um elemento libertador, por meio do qual o homem nega sua situação desfavorável e repudia o sofrimento e a opressão, ativando interiormente um novo senso de liberdade. A ocorrência do humor constitui, portanto, um processo enraizado na vida humana, cuja influência atinge todo relacionamento social.<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1995, p.248.

<sup>87</sup> RIBEIRO, F. *História Crítica da Arte*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura S.A., 1964, 4ºvol., p. 295.

<sup>88</sup> ZIRALDO. Ninguém entende de Humor. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, ano 64, v. LXIV, n.3, p.199, abril/1970.

<sup>89</sup> FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1974. O autor distingue três domínios distintos para o risível: o chiste, considerado piada ou anedota; o cômico, manifestado em eventos de caráter alegre, com a presença de contrastes e, por fim, o humor, designação existente quando há intencionalidade de uma leitura sátira dos acontecimentos infortúnios, visando uma economia de emoções.

Sendo o fruto e ao mesmo tempo a contestação dessa sociedade, a arte manifesta nos traços carrega consigo a semente de um discurso maior: seu caráter ideológico, persuasivo. Embora discorra sobre a função crítica existente nas histórias em quadrinhos, Moacyr Cirne oferece pistas sobre a constituição das charges:

Todo e qualquer quadrinho existe como um discurso artístico, articulado gráfico-narrativamente. Relaciona-lo com o discurso político significa compreender a relação arte/política em toda sua extensão social. Significa compreender a questão da linguagem e sua politização.<sup>90</sup>

A narrativa cômica revela, portanto, as tensões ou embates existentes na dinâmica social e também os fomenta, na medida em que profere um determinado posicionamento político por meio das imagens. O riso provocado pelas charges, embora necessariamente não implique em transformações efetivas, oferece doses de dúvida, inconformismo, e contestação aos leitores: mais que entreter, a utilização da linguagem visual do humor visa *alertar, denunciar*.<sup>91</sup>

A própria revista *Careta* professa, por meio de uma charge veiculada em quatro de setembro de 1948, sua concepção sobre o teor político do humor visual: *Os caricaturistas são como os gansos do Capitólio: quando começam a grasnar, há perigo por perto*. O título atribuído à imagem, *Às armas!*, corrobora tal intenção.<sup>92</sup>

Concebendo o humor como *uma chave para a compreensão dos códigos*

---

<sup>90</sup> CIRNE, M. *Uma introdução política aos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Angra/Achiamé, 1982, p.57.

<sup>91</sup> AGOSTINHO, A. T. *A charge*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1993, p.229.

<sup>92</sup> *Careta*, 04/09/1948. Ana Luiza Martins Oliveira ponderou que a utilização do recurso visual na construção de um determinado discurso de resistência foi observada em várias publicações, como no caso do periódico paulistano *A Plebe* (1917-1951), fundado pelo jornalista e tipógrafo Edgar Leuenroth. De acordo com a autora, *nessa publicação, coube à imagem, em detrimento do texto mais direcionado, a função de denúncia e crítica do sistema, encontrando-se ali a caricatura como recurso marcante de doutrinação*. OLIVEIRA, A.L.M.C. *Revistas em revista... Imprensa e práticas culturais em tempos de República 1890-1922*. Tese (Doutorado em História)- Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 1997, p.55.

*culturais e das percepções de passado*,<sup>93</sup> intentou-se compreender as charges como uma tessitura de significados, interpretando, além dos aspectos circunscritos aos elementos visuais, as mensagens que sugerem conexões de leitura com o público leitor.<sup>94</sup> Para tanto, empreendeu-se uma “desmontagem”: a desconstrução das imagens de humor com o objetivo de melhor avaliar suas potencialidades, alcances e limites. Imbuídos do desejo de superar abordagens meramente descritivas ou ilustrativas desses registros iconográficos, os critérios de investigação adotados visaram a aquilatar seus alcances e potencialidades.

### 1.3. Fazendo *Careta(s)*: o contra-discurso do humor

Considerada uma das modalidades mais expressivas do humor, a caricatura demonstrou, no decorrer da história, seu grande potencial para promover questionamentos, despertar protestos, e principalmente, formar opiniões. Produtor de interesse e fascínio por sua característica de sintetizar criticamente diferentes assuntos, o desenho de humor ocupou, durante certo período, posição desprivilegiada em relação às outras fontes documentais, sobretudo a escrita.

No que concerne à existência de certo desconforto ou mesmo o preconceito de algumas áreas do conhecimento em relação ao trabalho com fontes imagéticas, Boris Kossoy elencou duas possíveis razões:

A primeira razão é de ordem cultural: apesar de sermos personagens de uma “civilização da imagem” existe um aprisionamento multissecular à tradição escrita, como forma de transmissão do saber (...) A segunda razão decorre da anterior (...) O problema reside justamente na sua resistência em aceitar, analisar e interpretar a informação quanto esta não é transmitida segundo os cânones tradicionais da comunicação escrita.<sup>95</sup>

<sup>93</sup> BREMER, J.; ROODENBURG (Org.). *Uma História Cultural do Humor*. Tradução Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

<sup>94</sup> WALTY, I. L. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001, p.45.

<sup>95</sup> KOSSOY, B. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989, p.19. Embora o autor detenha-se, em seu estudo, sobre o material fotográfico como objeto da análise historiográfica, suas discussões podem ser estendidas ao universo constitutivo das charges, dada sua natureza de linguagem iconográfica e os desafios de interpretação que oferecem aos pesquisadores.

A discussão a respeito da citada hierarquia documental já havia sido realizada décadas antes, por meio do ensaio metodológico produzido por Marc Ferro, fruto da produção do movimento historianovista. Neste, o autor alertava para a necessidade de superação de análises simplistas sobre as imagens, principalmente aquelas que as caracterizavam como meros panoramas de época ou ilustração, portanto, elementos complementares de outras fontes.<sup>96</sup> Ao mesmo tempo, o referido artigo promoveu novas indicações metodológicas sobre o trabalho com imagens, distanciando-se de um modelo de análise exclusivamente semiológico.

Elegendo o filme como objeto de estudo, o autor postulou que este, sendo imagem ou não da realidade, é História, devendo, portanto, ser considerado como um produto, uma imagem-objeto que possui valor de testemunho. Ferro adverte que, ao empreender uma análise das imagens cinematográficas, deve-se levar em consideração a relação entre seus componentes: a narrativa, o cenário, o texto, bem como o autor, a produção, a crítica e o regime político: *Pode-se assim esperar compreender não somente a obra como também a realidade que representa.*<sup>97</sup> Seus apontamentos permitiram a compreensão das caricaturas veiculadas pela revista *Careta* não como objetos isolados de reflexão, mas como frutos de um grupo e suas relações sociais.<sup>98</sup>

Tais análises sobre artes visuais consistiram em importantes recursos para se efetuar um exame minucioso dos elementos constitutivos das charges veiculadas por *Careta* e levantar a questão: Quais os sentidos ou narrativas visuais sobre Estado Novo que as imagens

---

<sup>96</sup> Sobre as resistências dos historiadores em relação ao trabalho com imagens, e o relato de algumas experiências de análise, pode-se citar: GASKELL, I. História das Imagens In: BURKE, P. (Org.). *A Escrita da História*. Novas Perspectivas. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992 e MEIRELLES, W.R. História das imagens: uma abordagem, múltiplas facetas. *Pós-História*. Revista de Pós-Graduação em História. Assis/SP, v.3, p. 93-115, 1995.

<sup>97</sup> FERRO, M. O filme: uma contra-análise da sociedade. In: LE GOFF, J.; NORA, P. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 203.

<sup>98</sup> LE GOFF, J. Documento-Monumento. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Casa da Moeda, v.1,1984.

de humor engendravam?<sup>99</sup>

Ao propor-se uma leitura das charges produzidas e divulgadas por *Careta*, durante o Estado Novo, uma das premissas fundamentais foi a compreensão sobre a maneira como os desenhos de humor fomentavam, ainda que potencialmente, significações e interpretações variadas no público leitor.

Tal preocupação norteadora ocorreu pela constatação de que, durante todo o tempo de existência da revista, as imagens de humor não constituíram mero recurso ilustrativo, mas canais privilegiados pelos quais reflexões e debates eram viabilizados, incitando, pela via do humor, os leitores a uma percepção crítica sobre o período.

Isto posto, um dos procedimentos adotados consistiu na observação das cenas e dos personagens criados pelo caricaturista, investigando como os elementos visuais e verbais são entrecruzados e seu resultado: a representação do mundo visível que a revista constrói. Além disso, levou-se em conta os elementos fundamentais na construção do discurso, os códigos utilizados para a composição das imagens de humor – como expressões corporais e faciais, os significados associados a cores e objetos, além da interação entre imagem e legenda – ou seja, a identificação do léxico constitutivo das charges.

Sendo a principal imagem de humor da semana destinada a capa de *Careta*, uma atenção especial foi dirigida a esse espaço, uma vez que aí são apresentadas as intenções editoriais do periódico – por meio da escolha do tema abordado – na tentativa de seduzir o público, moldando seu olhar e seu interesse. Conforme Silva, por meio das capas podemos observar o que a revista elege, a importância do que vai ser publicado, o que merece ser lembrado ou excluído – ou seja, qual a imagem que o periódico faz de si mesmo ou quer transmitir.

---

<sup>99</sup> Ao longo do trabalho foram mencionados diversos autores que se debruçaram sobre as fontes iconográficas como objeto de estudo. Nossa proposta de investigação, entretanto, não se balizou pela definição de uma corrente teórica específica, mas atuou em sentido contrário: por meio do diálogo estabelecido com tal produção, lançou-se luz sobre as múltiplas possibilidades de interpretação engendradas pelas charges.

As capas trazem um potencial de leitura que sonda qual é o norte do público que lhe dá legitimidade, em que se pauta, qual é seu imaginário. Formulam-se os papéis sociais, o conveniente e o adequado, a moral é propagandeada (...) podem ser tidas como construções que trazem em seus elementos, em suas formas de organização, em seu sucesso semântico e sintático, formas de sentido que, não sendo unânimes, são especialmente poderosas devido à sua alta visibilidade.<sup>100</sup>

Ao utilizar como fonte de pesquisa capas veiculadas nos anos de 1968 e 1969 por *Manchete* e *Veja* e, em 1989, por *Veja* e *Isto é Senhor*, o encadeamento sistemático da pesquisa de Silva procurou desvendar alguns dos principais códigos e estratégias destinados a estabelecer conexões com o público leitor, como: o uso de expressões corporais, significados atribuídos ao uso das diferentes cores, figuras de linguagem, repetições temáticas, montagem e recriação de símbolos.

No caso da revista *Careta*, as capas veicularam charges durante todo o seu período de existência (1908 a 1960), escolha editorial mantida mesmo com a “febre fotográfica” que permeou toda a imprensa. Nestas imagens, o reforço de significados unívocos não foi observado, mas o forte potencial para a geração de novas teias de significados e o estímulo à reflexão por meio das diversas interpretações apresentadas aos leitores.<sup>101</sup>

Marília Scalzo define as capas como uma *vitrine* por meio da qual o produto-revista é comercializado. Neste sentido, a linha editorial professada pelo veículo tem papel decisivo na definição de sua *marca registrada*, ou seja, suas formas de apresentação gráfica e os padrões de diagramação adotados que, rapidamente, passam a ser reconhecidos pelo público, constituindo o que a autora denomina de *personalidade visual do periódico*.<sup>102</sup>

Nas capas analisadas, a presença de duas linguagens de natureza distinta pôde ser identificada: a mensagem escrita, formada pela legenda, e a visual, fruto da escolha dos

---

<sup>100</sup> SILVA, A.C.T. *O tempo e as imagens de mídia*: capas de revistas como signo de um olhar contemporâneo. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2003, p.73.

<sup>101</sup> Ao todo, foram analisados quatrocentos e sessenta e seis números da revista, entre os anos de 1937 e 1945.

<sup>102</sup> SCALZO, M. *Jornalismo de revista*. São Paulo: Contexto, 2003, p.64. (Coleção Comunicação).

elementos pictóricos feita pelo artista para retratar o assunto. Justapostas, ambas direcionam para uma determinada compreensão do conteúdo que se desejava transmitir – às vezes, estabelecendo redundâncias que reforçavam a mensagem ou sugerindo contrastes e ambigüidades, na medida em que rememoravam ou reelaboravam algo, ironizando, contrapondo.

Imagens e textos compõem um todo, como defende Roland Barthes, sendo a legenda, muitas vezes, utilizada para *insuflar-lhe um ou vários significados segundos*.<sup>103</sup> Todavia, o autor ressalta a função de *ancoragem* presente nas mensagens escritas, recurso utilizado de modo a encaminhar a interpretação do observador:

(...) o texto dirige o leitor entre os significados da imagem, faz-lhe evitar uns e receber outros; através de um *dispatching* muitas vezes sutil, ele teleguia-o para um sentido antecipadamente escolhido. Em todos esses casos de ancoragem a linguagem tem, evidentemente, uma função de elucidação, mas esta elucidação é seletiva (...) a ancoragem é um controle, ela detém uma responsabilidade face ao poder projetivo das figuras, sobre o uso das mensagens.<sup>104</sup>

Em *Careta*, foi possível localizar nas legendas diversas estratégias de comunicação, como o exagero ou a hiperbolização por meio de superlativos ou adjetivos; a utilização de nomes próprios, referendando a mensagem visual transmitida; o forjamento do caráter universal da mensagem por meio de orações sem sujeito ou pelos textos compostos por provérbios, poesias e letras de música, entre outros recursos. O paradoxo ou contradição inicial apresentado ao público visava destacar os reais posicionamentos pretendidos.

Durante a pesquisa, a existência de várias legendas formadas por expressões populares e idiomáticas, bem como por gírias, provérbios e cantigas de domínio público foi amplamente observada. Aliadas aos elementos visuais, tais expressões fomentavam novos significados à cena cômica, adquirindo conotação diversa da original. Por expressarem

---

<sup>103</sup> BARTHES, R. op. cit., p.21.

<sup>104</sup> Idem, p.33.



determinados posicionamentos sobre acontecimentos ou indivíduos, as charges são passíveis de interpretações múltiplas, condicionadas pelo observador e pelo momento histórico. Daí a relevância das legendas, ao reduzir sua *ambigüidade conceitual*.<sup>105</sup>

Um dos recursos utilizados para compor a teia de significados das charges são as figuras de linguagem, principalmente a metáfora e a paródia, pois despertam a curiosidade e o interesse de interpretação para o desvendamento da “charada” ou da contradição (tensão) estabelecida entre a mensagem escrita (legenda) e o elemento pictórico. Outra figura importante na construção das imagens de humor se refere à ironia, cujo principal pressuposto é a utilização de sentidos opostos na composição de mensagens, recorrendo à realidade extralingüística para que seu efeito aconteça. Esclarece Propp:

A paródia é um dos instrumentos mais poderosos de sátira social e é cômica somente quando revela a fragilidade interior do que é parodiado (...) na ironia expressa-se com as palavras um conceito, mas se subentende (sem expressá-lo por palavras) um outro, contrário (...) a ironia revela assim alegoricamente os defeitos daquele (ou daquilo) de que se fala.<sup>106</sup>

Entretanto, o efeito irônico só ocorre com base no reconhecimento e na identificação entre o público leitor e os conteúdos apresentados (mensagem explícita em oposição à forma figurada, subentendida). Neste caso, o leitor torna-se participante ativo na construção de sentido dos títulos, processo semelhante na interpretação das charges veiculadas por *Careta*: *A ironia, portanto, é uma figura que só existe se o leitor conhecer essa informação extralingüística e for capaz de fazer uma relação com a informação explícita no título*.<sup>107</sup>

---

<sup>105</sup> LAGE, N. *Linguagem Jornalística*. São Paulo: Editora Ática, 1985, p.07.

<sup>106</sup> PROPP, V. *Comichidade e riso*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992, p.87 e 125.

<sup>107</sup> LOURO, I. C. A. op. cit., p.73.

Ao explorar procedimentos imagéticos, como as metáforas ou comparações implícitas ou explícitas obtidas da confrontação entre símbolos ou idéias contrastantes, as charges solicitavam a imaginação do público, o que, na opinião de Martine Joly, favorecia a descoberta de *pontos comuns* até então insuspeitados.<sup>108</sup> Essa relação criativa, sempre dinâmica e plural, perpassa todo este trabalho, intentando lançar luz sobre esse rico e ainda pouco explorado universo constitutivo de *Careta*.

---

<sup>108</sup> JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papyrus, 1996, p.22.

EDITORIAIS: RELAÇÃO DE PSEUDÔNIMOS LOCALIZADOS (1937-1945)																	
	s/ autor	Charge Théo	Oswaldo Orico; O.O.; O.	Charge J. Carlos	Charge Oswaldo	JOB	R. S	Micrôme gas	Peter Pan	Plácido Sinistro	A B C	Orvácio Santamarina	O B	N B	N R	J Teles	A gerência
<b>1937</b>	37	-	11	-	-	-	2	-	-	2	-	-	-	-	-	-	-
<b>1938</b>	49	-	3	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<b>1939</b>	41	3	5	-	1	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<b>1940</b>	30	1	14	-	-	-	6	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-
<b>1941</b>	51	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<b>1942</b>	30	3	-	14	5	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<b>1943</b>	-	39	-	4	9	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<b>1944</b>	1	48	-	-	-	1	-	-	-	-	2	-	1	-	-	-	-
<b>1945</b>	27	3	-	-	-	9	-	6	3	-	-	-	-	1	1	1	1
<b>Total</b>	<b>266</b>	<b>98</b>	<b>33</b>	<b>18</b>	<b>15</b>	<b>10</b>	<b>8</b>	<b>8</b>	<b>3</b>	<b>2</b>	<b>2</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>	<b>1</b>

Tabela 02: Editoriais: Relação dos pseudônimos localizados (1937-1945)

Total: 469 editoriais

## II. Retratos do Estado Novo: construindo leituras pela lente do humor

### 2.1 Construção da imagem getuliana

No que concerne ao processo de elaboração das narrativas visuais sobre o período estadonovista, visualiza-se em *Careta* uma rica teia de significados atribuídos ao novo governo e ao seu principal representante – Getúlio Vargas. Tais construções foram apreendidas por meio da análise conjunta das críticas expostas nos editoriais e dos elementos gráficos escolhidos pelos caricaturistas, com o propósito de desvendar as leituras concebidas pelas charges.

O elo estabelecido entre a proposta editorial da revista e a composição visual dos desenhos de humor pode ser vislumbrado por meio da representação visual de Getúlio Vargas, difundida, sobretudo, pelo traço do caricaturista J. Carlos, na qual elementos como a baixa estatura, o aspecto físico corpulento/robusto e os olhos semi-cerrados somam-se ao o sorriso enigmático - uma constante nas imagens.



Figura 01: Cartaz da exposição *J. Carlos caricaturando G. Vargas*, ocorrida entre 21 de agosto a 26 de setembro de 1986, no Museu da República, Rio de Janeiro. (Fragmento). Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

Conforme Daniela Name, o caricaturista conseguiu, mesmo sob ação da censura, transformar Vargas em um de seus principais personagens. A estratégia utilizada para burlar o controle governamental teria sido a escolha de uma forma de representação que evitasse a satanização dele, mas investisse em um aspecto caricato lúdico, quase infantil da figura baixinha, gorducha, sorridente e de olhos cerrados, geralmente acompanhada por seu fiel charuto.<sup>1</sup>

Tal construção gráfica também foi observada na composição de algumas charges publicadas por *Careta*: um dos procedimentos que teria permitido a J. Carlos vencer os censores e, principalmente, seduzir o público leitor que, de modo rápido, poderia reconhecer suas críticas ou “farpas” ocultas nos desenhos de humor.

Segundo Henri Bergson, o potencial cômico de certas expressões faciais, retratadas pelos caricaturistas, reside na cristalização de uma determinada imagem do indivíduo no referido sistema. A ação desses artistas, portanto, consistiria em captar detalhes, aspectos particulares de cada retratado, apreendendo os elementos muitas vezes sutis ou imperceptíveis, tornando-os visíveis a todos os observadores por meio de uma espécie de “lente de aumento” – que tem, por fim último, a intenção de manifestar uma determinada opinião por meio do efeito cômico e não simplesmente uma deformação pelo exagero. Semelhante concepção é defendida pelo autor Teixeira Coelho:

Mas o que faz de específico uma caricatura? Apreende os traços essenciais de alguém – seus traços físicos, mas, sobretudo seus traços de caráter, como se diz – e os apresenta na forma de um comentário mordaz. A caricatura não é, então, uma obra que opera com a “seriedade” – mas com a ironia ou, em sentido mais amplo, com o cômico. A caricatura assim, tradicionalmente, é o gênero cuja mola é a exploração da harmonia perdida. Isso ela faz explorando e radicalizando um traço físico de alguém ou deixando visível um traço interior de caráter. E o faz para de algum modo criticar a pessoa-alvo.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> NAME, D. op. cit., p.161. Em um de seus artigos, o jornalista Iberê de Mattos também enfatizou tal interpretação: *Getúlio era baixinho e com essa espécie de gordura que se concentra mais na região do ventre, sendo característico seu aspecto de bonachão, e que deu lugar à fixação de sua imagem como a de um risonho otimista e habilidoso despistador*. Cf. MATTOS, I. *A imagem de um presidente*. Rio de Janeiro: Record, 1973, p. 161.

<sup>2</sup> COELHO, T. A caricatura e o lobo do homem. In: *Arquivo em imagens. Série Última Hora – Ilustrações*. São Paulo: Divisão de Arquivo do Estado, 1999, p.108-111.

Assim, a apresentação de rostos sempre a chorar ou a rir – como é o caso da figura de Getúlio Vargas criada por J. Carlos – é considerada potencialmente cômica, pois desperta o riso no observador pela capacidade deste reconhecer e identificar, na imagem, a padronização na forma de representá-lo.<sup>3</sup>

A concepção de humor observada em *Careta* abrange não somente a caracterização crítica da política e da sociedade do período, mas, sobretudo, a função ideológica do riso, que tem em Vargas seu principal expoente. Na construção da imagem getuliana pelos chargistas, a revista considerava-se a única a interpretar corretamente o sentido de suas gargalhadas “estratégicas”, afirmando que outros órgãos de imprensa ignoravam ou desconheciam tal caráter em suas ações.<sup>4</sup>



Figura 02: Com título provocativo – *Que gente ingênuo!* – a charge convida os leitores a refletirem sobre as ações varguistas e suas conhecidas “estratégias”, como o sorriso ardiloso, considerado mais eficaz que o alienante riso carnavalesco: S. EX. – *E haverá alguém que se valha disso para dissimular o pensamento, podendo recorrer a um simples sorriso?* *Careta*, 29/01/1938.

<sup>3</sup> BERGSON, H. *O riso. Ensaio sobre o significado do cômico*. Tradução Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980, p.31.

<sup>4</sup> *Careta*, 07/08/1937, p.17. O texto não menciona o nome desses veículos, limitando-se a denominá-los, genericamente, como *certos jornais*.

A respeito das interpretações visuais sobre a figura do presidente realizada por caricaturistas como J. Carlos, afirma Herman Lima:

Nas centenas de charges que o lápis irreverente dos nossos pintamonos perpetrou (...) o que ressalta, antes de mais nada, além da interpretação física do modelo, no traço de Théo, Storni, J. Carlos, Nássara ou da moderníssima Hilda Weber, em suas linhas irônicas ou maliciosas, é a íntima personalidade do estadista consumado que por mais tempo dominou o cenário político nacional, a mercê da sua insuperável tática de envolvimento e anulação de todos os poderes antagônicos (...) vemo-lo sempre na sua sorridente e displicente firmeza inabalável, manobrando maquiavelicamente os fios da política do país.<sup>5</sup>

Aliado ao silêncio, o sorriso do então presidente era considerado, pela revista, enigmático, sagaz e, principalmente, ideológico:

O Presidente Getúlio calou-se. Calou-se e disse tudo: sorriu. E o jornalista voltou para a sua banca de redação acreditando que a sagacidade política do mais humano dos ditadores o fizera esconder a palavra, recolhendo-a na sua tranqüila compreensão dos homens e das coisas. Entretanto, não foi assim. Naquele riso houve a expressão da serenidade e da confiança com que o chefe da Nação encara a sua posição e o destino do país.<sup>6</sup>

O aspecto dúbio e combativo de tal riso e, sobretudo sua conotação política, foi discutido em um dos editoriais, intitulado *Riso Mortal*:

Nas horas que correm, o sorriso é que caracteriza a humanidade. Não mais a gargalhada sonora, que punha em alvoroço as reservas da alacridade. A humanidade de nosso tempo apenas repuxa os lábios e sorri, sem mostrar todos os dentes, sem se deixar possuir e governar pelas grandes expansões de contentamento. Talvez seja porque o sorriso é mais político do que o riso, por isso que tanto pode ser aprovação como malícia ou piedade.<sup>7</sup>

O texto apresentado permite o entendimento a respeito de uma determinada concepção de humor e de riso defendida pelo semanário, visto que um de seus principais

---

<sup>5</sup> LIMA, H. op. cit., p.345-346.

<sup>6</sup> *Careta*, 20/01/1938, p.13. Sem autor. Discorrendo sobre o retrato do sorriso de Vargas na literatura de cordel, Orígenes Lessa afirma: *o clássico sorriso do presidente distingue-o de todos os ditadores da época*. LESSA, O. *Getúlio Vargas na literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1973, p.67.

<sup>7</sup> *Careta*, 25/03/1939, p.19. Sem autor.

pressupostos consistia em *fazer caretas*:<sup>8</sup> o riso crítico em detrimento da gargalhada alienante.



Figura 03



Figura 04

A expressão facial consistiu em um dos principais motes do caricaturista J. Carlos para retratar a personalidade de Getúlio Vargas, sendo o sorriso enigmático uma caracterização constante em todo período analisado. Outros líderes mundiais também foram representados por meio do “sorriso estratégico”, como Hitler e Roosevelt.

*Careta*, 19/06/1937, fig.03 e 04/08/1945, fig.04 (fragmentos).

O paradoxo entre a imagem oficial de um Vargas sorridente e as características reconhecidas de seu governo, que o colocavam como, cada vez mais, antidemocrático e centralizador, foi explorado no editorial *O bom humor do presidente*:

Esse ditador de Constituição ao lado (exatamente como Pedro II era presidente da República de cabeça coroada) pertence ao número dos espíritos para quem o riso é ainda o dom supremo do homem (...) Ilumina-lhe o semblante essa alegria que não é uma resultante trivial da ambiência, mas uma força interior, um rebento fecundo cujas raízes se aprofundam no terreno da inteligência.<sup>9</sup>

Assim como nas narrativas visuais, nota-se, em tais discursos, o esforço do semanário para difundir uma “contra-imagem” de Vargas, na qual o riso dúbio e ideológico

<sup>8</sup> *Careta*, 08/06/1908, p.03.

<sup>9</sup> *Careta*, 07/08/1937, p.17. Sem autor.



revelado pelos humoristas do traço estabelecia um confronto direto com o sorriso paternalista divulgado nos folhetos propagandísticos. Tal contraste pode ser explorado nas imagens apresentadas a seguir:



Figura 05



Figura 06: *Isso não se faz!*  
\_ Quem quebrou meu violão?

A imagem veiculada na cartilha escolar (Fig. 05) permite observar a confluência de elementos pictóricos que reforçam o aspecto carismático do governo e, em especial, de Getúlio Vargas como líder político, pois a figura do presidente, além de ser apresentada numa perspectiva superior em relação às demais, também explora a idéia de identificação e harmonia entre o dirigente político – que observa a multidão, dirigindo a ela seu sorriso e suas ações (gesto simbolizado pela mão estendida) – e a representação do povo (construída a partir

de inúmeros rostos de crianças e jovens) que corresponde prontamente, sorrindo e dirigindo seu olhar atento para cima.<sup>10</sup>

De outro lado, observa-se a tentativa da revista de criar uma “contra-imagem” de Getúlio Vargas, construída por meio do reforço do aspecto dúbio e ideológico de seu sorriso. Com o título *Isso não se faz!*, a charge veiculada por *Careta* (Fig. 06) apresentou, no plano central, o general Flores da Cunha<sup>11</sup> em postura altiva, zangado por seu violão ter sido quebrado – o que pode ser considerada uma metáfora representativa do seu rompimento ou “quebra” com o governo varguista ao negar apoiá-lo nas eleições previstas para 1938.

Embora Flores da Cunha ocupe a maior parte do espaço pictórico da capa, o encadeamento crítico é impulsionado pela figura de Vargas que é apresentado em tamanho inferior e no canto direito (ao que parece, escondido atrás de uma parede). À pergunta de Flores, *quem quebrou meu violão?* o personagem de Vargas não responde verbalmente: limita-se a sorrir, evidenciando a conotação estratégica fomentada pelo semanário.<sup>12</sup>

Com relação às questões da vida política nacional, a permanência da imagem getuliana foi a grande tônica das charges veiculadas durante o ano de 1937, em que predominava o clima de tensão e expectativa, marcado pelas diversas articulações políticas visando a campanha presidencial.

---

<sup>10</sup> Figura 05: Ilustração extraída da cartilha do DIP. Apud. CAPELATO, M. H. *Multidões em cena*. Propaganda política no varguismo e no peronismo. São Paulo: Papirus, 1998, p.81.

<sup>11</sup> José Antonio Flores da Cunha havia sido nomeado, por Getúlio Vargas, interventor do Rio Grande do Sul – cargo recebido devido ao apoio prestado a Vargas em 1930. Seus desentendimentos políticos com o governo federal iniciaram-se a partir de 1935, devido a divergências com o então ministro da Guerra, General Góis Monteiro. Enquanto Góis defendia a centralização estatal e o fortalecimento do exército, Flores defendia maior autonomia para os estados. O ápice da tensão ocorreu em 1937 quando, diante do clima de sucessão presidencial – e com ela os alardes sobre a permanência de Vargas no poder – Flores mostrou-se reticente em apoiá-lo. A resposta à sua oposição ocorreu pouco tempo depois, quando o governo assinou um decreto federalizando a Brigada Militar do Rio Grande do Sul, considerada sua principal força de sustentação política. Cedendo às pressões, Flores da Cunha renunciou em dezessete de outubro de 1937, partindo para Montevidéu, onde permaneceu durante cinco anos. Conforme: ABREU, A.A. et. al. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, 2001, p. 1736-1748.

<sup>12</sup> Figura 06: *Careta*, 08/05/1937 (ao fundo, o personagem retratado trata-se de Juracy Magalhães).

Chefe do Governo Provisório desde 1930, Getúlio Vargas fora eleito presidente constitucional do Brasil em dezessete de julho de 1934, pelo voto dos membros da Assembléia Nacional Constituinte. Seu mandato, em princípio, se estenderia até o ano de 1937, quando, por meio de novas eleições, seria escolhido seu sucessor.

A campanha para a sucessão foi caracterizada, de um lado, pelas oligarquias paulistas saindo à frente com a candidatura de Armando Salles de Oliveira; de outro, pela indicação de José Américo de Almeida pelos paraibanos, que, além de receber apoio do governador mineiro Benedito Valadares e de alguns getulistas, aparentemente era considerado candidato oficial do governo. Contudo Vargas, no poder, não declarou apoio a nenhum dos candidatos.

Durante todo o ano de 1937, são recorrentes os editoriais sobre o clima envolvendo a sucessão presidencial.<sup>13</sup> Já no mês de janeiro, no texto intitulado *Pela democracia*, as críticas e os anseios da revista sobre o momento podem ser percebidas. Em contrapartida aos rumores de perigo e instabilidade, *Careta* manifesta-se:

Não procedem os temores e os sustos de determinadas correntes políticas em torno do problema da sucessão presidencial. O fato de se repartirem as opiniões do país no futuro pleito, longe de significar um perigo para o regime, representa um sintoma saudável de que ele está vivo e forte na consciência de todos (...). Ora, é indubitável, é irretorquível, que a maioria do povo brasileiro – a grande maioria – é pelo regime democrático, com o qual está identificada e pelo qual está pronta a manifestar-se pelo voto.<sup>14</sup>

Enquanto a campanha de sucessão presidencial conquistava lugar de destaque nos órgãos de imprensa, as articulações de Vargas para se manter no poder aceleravam. Já em 1936, Francisco Campos foi nomeado para elaborar a futura Constituição, que ficou conhecida como “polaca”,<sup>15</sup> por ser inspirada na Constituição polonesa e na *Carta Del Lavoro* italiana, ambas de teor totalitário e fascista. A oposição gradativamente foi sendo afastada e o

---

<sup>13</sup> *Careta*, 30/01, 27/02, 13/03, 27/03, 03/04, 10/04, 17/04, 24/04, 08/05, 15/05, 22/05, 22/05, 29/05, 05/06, 12/06, 19/06, 26/06, 10/07, 17/07, 24/07, 31/07, 07/08, 14/08, 21/08, 28/08, 04/09, 11/09, 09/10.

<sup>14</sup> *Careta*, 23/01/1937, p.17. Editorial assinado por Osvaldo Orico.

<sup>15</sup> CARONE, E. *O Estado Novo*. São Paulo: Difel, 1977, p.142.

exemplo de resistência mais conhecido foi o caso do governador Flores da Cunha que, somente depois da intervenção no Rio Grande do Sul, fugiu para o Uruguai.

*Careta* procurou mapear, com boa dose de humor, esse ambiente instável de conchavos e negociações entre os variados segmentos envolvidos na corrida presidencial. Um exemplo disto pode ser observado em um de seus editoriais: *a política é, cada vez mais no Brasil, a arte de não saber o que nem o porquê das coisas*.<sup>16</sup> Em seguida, o texto apresentava detalhes sobre a aproximação entre forças políticas outrora distintas, mas igualmente alijadas do poder, na gênese da oposição ao regime varguista – como a aliança do Partido Liberal do Rio Grande do Sul a Armando Salles:

Essa atitude do Partido Liberal do Rio Grande é a maior contradição a que se pode chegar, em matéria de preferências políticas. Serve até para demonstrar como é inconstante e variável o panorama que se apresenta aos nossos olhos. Tinha razão o filósofo, quando incluía entre as coisas mutáveis, a areia, as ondas, as mulheres e os políticos (...)<sup>17</sup>

Enquanto isso, intensificavam-se os alardes criados sobre a instabilidade e o caos político. A existência democrática dos partidos era vista como algo perigoso, uma ameaça à unidade da pátria e à unidade da Nação. Em seu discurso, Vargas tentava legitimar seu papel de salvador da ordem: *Era necessário e urgente optar pela continuação desse estado de coisas ou pela continuação do Brasil. Entre a existência nacional ou a situação de caos, de irresponsabilidade e desordem em que nos encontrávamos, não podia haver meio termo ou contemporização*.<sup>18</sup>

Convém salientar que as condições propícias ao golpe de novembro de 1937 foram elaboradas principalmente durante todo o governo constitucional, no qual ocorreram mobilizações com diferentes princípios políticos – como a Aliança Integralista Brasileira

---

<sup>16</sup> *Careta*, 29/05/1937, p.17. Sem autor.

<sup>17</sup> *Idem*.

<sup>18</sup> VARGAS, G. A nova política do Brasil. In: CARONE, E. *A Terceira República (1937-1945)*. São Paulo: Difel, 1976, p.12.

(AIB), nacionalista e antiliberal e a Aliança Nacional Libertadora (ANL) – oposição que congregava socialistas, comunistas, católicos e nacionalistas. Conforme Dulce Pandolfi, o período correspondente entre 1930 e 1937 é visto como um momento de acirramento das disputas e de profusão das diversas forças políticas que, com o passar do tempo, constataram seu alijamento do poder.<sup>19</sup>



Figura 07: No início de 1937, a política varguista foi representada por meio da metáfora da promissória vencida. Ao ser interpelado sobre os supostos “documentos” assinados em 1930 (golpe), a resposta indica a intenção de permanência do *status quo*:

– São aquelas promissórias que V. Ex. assinou em 1930.

– Como o tempo voa! Até parece que foi ontem. Guarda, guarda!

O título da charge, *Velhas Dívidas*, realça a intenção pretendida.

*Caretta*, 10/04/1937.

No período anterior a 1937, foram catalisados e “eliminados” todos os possíveis canais de contestação, sob a égide da opressão e da censura, havendo o fortalecimento do poder Executivo. O fechamento do regime intensificou-se a partir dos levantes de 1935, com a declaração do Estado de Sítio e do Estado de Guerra pelo Congresso Nacional. A repressão foi extensiva aos sindicatos e partidos, que foram considerados ilegais, além das torturas às lideranças políticas divergentes, condição permanecida até o citado ano.

Segundo Nelson Jahar Garcia, tal ambiente fora criado estrategicamente como forma de legitimação do futuro governo centralizador: *O que se fez foi construir uma*

<sup>19</sup> PANDOLFI, D. op. cit., p.45.

*visão caótica da sociedade brasileira, apoiada no clima de tensão que vinha se criando desde 1935 e na crise econômica por que passava o país, a justificar medidas autoritárias e repressivas.*<sup>20</sup>

Assim, no momento em que o alarmismo oriundo dos movimentos de 1935 começou a perder expressividade, a divulgação do Plano Cohen, cuja autoria foi falsamente atribuída aos comunistas, visava recriar a sensação de instabilidade política de modo a justificar a manutenção do regime vigente. Conforme afirma Maria Luiza Tucci Carneiro, *Vargas metamorfoseava seus discursos de acordo com as necessidades de cada momento político.*<sup>21</sup>

Isto posto, percebe-se como o Estado Novo não consiste em um início, mas em uma fase importante de um longo processo iniciado em 1930: o do questionamento dos moldes liberais e a ascensão de experiências de cunho totalitário e nacionalista, ventos oriundos da crise mundial eclodida em 1929 e considerada uma das principais responsáveis pelo crescimento de vertentes autoritárias na política brasileira. A partir dessas constatações, compreende-se como sua consolidação pragmática ocorre lentamente durante todo o ano de 1937, tanto do ponto de vista institucional como do aspecto ideológico.

---

<sup>20</sup> GARCIA, N. J. op. cit., p.78.

<sup>21</sup> CARNEIRO, M L. O Estado Novo, o DOPS e a ideologia da segurança nacional. In: PANDOLFI, D. op. cit., p. 334.

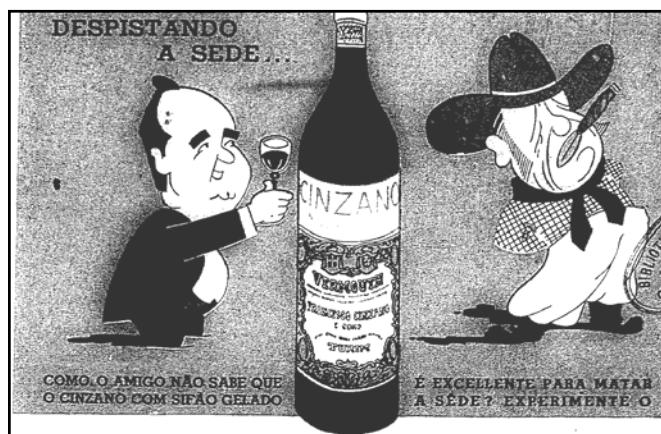


Figura 08



Figura 09

As campanhas publicitárias veiculadas nas páginas da revista também utilizaram como mote o clima de disputa e intrigas no governo varguista para divulgar seus produtos, retratando caricaturalmente o então presidente e outras figuras políticas da época. O anúncio de bebida explorou caricaturas de Vargas e o General Flores da Cunha (25/09/1937, p.11, Fig.08) bem como de Armando Salles e José Américo (12/08/1937, p.14, Fig.09). O recurso fotográfico, tão em voga na época, é substituído neste caso pelo desenho de humor, no qual a composição satírica enfatiza a aprovação da bebida mesmo por correntes divergentes em todas as outras questões. Bebida=ponto comum. Os desenhos, apesar de não assinados, aparentam ser de autoria de J. Carlos.

No processo de construção das imagens sobre o presidente Vargas e o governo dele, a revista *Careta* procurou enfatizá-lo como um silencioso, porém astuto estrategista político:<sup>22</sup>

Ninguém atentou ainda para a fleuma com que o atual Presidente acompanha a marcha da sucessão. Toda gente está preocupada. Quer saber quem é o homem. Enigmático, sorridente, calmo, temperado por um otimismo constante, o sr. Getúlio Vargas não se altera.<sup>23</sup>

O Sr. Getúlio Vargas usa uma linguagem que precisa de oráculos para interpretá-la. Ele fala como um deus misterioso e sutil, que exige dos fiéis uma capacidade especial para entendê-lo. O mistério é uma de suas virtudes.<sup>24</sup>

<sup>22</sup> LUSTOSA, I. *Histórias de presidentes*. A República no Catete. Rio de Janeiro: Editora Vozes/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989, p.106. Segundo a autora, a postura política de Vargas reuniria traços do *Príncipe*, de Maquiavel, sobretudo no que se refere às suas características como governante: *Do leão, a força e a ferocidade para se garantir contra os lobos. Da raposa, a astúcia e a inteligência para agir na hora exata.*

<sup>23</sup> *Careta*, editorial dia 27/02/1937 *O Novo "Fico"*, p.17. Assinado pelo pseudônimo R.S. Outros editoriais significativos foram *Mestre Cook*, de 13/03/1937, de autoria de Osvaldo Orico, no qual o presidente é apresentado como cozinheiro que, pacientemente, prepara o prato (vida política) para a Nação; e *Velas ao Mar*, de 17/04/1937, no qual os candidatos são comparados à navegantes e Vargas, à figura mítica de Netuno, responsável por criar armadilhas (canto das sereias) para confundir os competidores. Sem autor.

<sup>24</sup> *Careta*, 19/06/1937, p.17. Sem autor.

O retrato desta faceta do presidente, cujo mistério era considerado uma de suas principais *virtudes*,<sup>25</sup> bem como de toda movimentação política do período, pôde ser vislumbrado por meio de uma campanha lançada no espaço editorial da revista, intitulada *Quem será o homem?*, com o pretexto de investigar a identidade do futuro sucessor da presidência, pois *Careta* afirmava ter realizado diversas pesquisas com os candidatos, inclusive com o próprio Vargas. A suposta entrevista ocorrida durante um breve encontro entre Getúlio e um jornalista da *Careta*, em Petrópolis, foi veiculada em vinte e sete de fevereiro de 1937.



Figura 10: *Lições de vida prática: O Mestre: \_ É de grande sabedoria, também, andar de um lado para outro, trazendo as mãos nas costas... Assim ninguém verá o presidente de mão espalmada, como os fascistas, ou de punhos cerrados, como os extremistas. Careta, 13/03/37.*

O texto, apresentado na terceira pessoa do plural, confere caráter coletivo à entrevista, colocando os leitores como participantes da ação. O aspecto irreverente e cômico

<sup>25</sup> *Careta*, 19/06/1937, p.17. Sem autor. Segundo Eduardo Romero de Oliveira, a caracterização da personalidade política de Getúlio Vargas, pelos chargistas, teria sido acentuada entre os anos de 1932 e 1933, sobretudo em relação às discussões sobre a questão constitucional: *Com objetivos críticos precisos e a intenção de provocar o riso, as charges acentuam esse 'homem enigmático', nas tentativas de Getúlio em retardar uma solução para o problema (...) como personagem enigmática ou sorridente, hábil ou conciliador, de caráter duvidoso ou não, uma competência da personagem é sugerida por essas qualidades.* Tendo como objeto de pesquisa diversas charges veiculadas por revistas como *A Crítica*, *O Globo*, *O Malho* e *Careta*, entre junho de 1929 e agosto de 1937, o autor destacou o aspecto ideológico conferido ao sorriso varguista. Cf. OLIVEIRA, E.R. *Getúlio Vargas, a personagem em questão.* Ensaio sobre a constituição da figura do poder. Dissertação (Mestrado em História)- Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, 1995, p.26-27.



permeia todo o diálogo – Vargas esquivava-se de todas as perguntas e sorri para o entrevistador, elencando uma série de problemas existentes em cada um de seus concorrentes. Questionado sobre o sucessor, limita-se a responder: *Homens há muitos, mas o homem, esse há poucos, pouquíssimos, talvez mesmo um só.*<sup>26</sup>

O elemento satírico como um dos alicerces do discurso crítico foi observado como uma característica constante nestas supostas entrevistas, pois, através da exploração de situações inusitadas ou até mesmo irreais (como a conversa com os óculos de José Américo), bem como da ousadia na criação de enredos fictícios baseados em traços específicos da personalidade de cada representado (como o sorriso enigmático de Getúlio, geralmente associado à idéia de artimanha ou estratégia), *Careta* oferecia aos leitores novas possibilidades de reflexão sobre a política e a sociedade do período, por meio da diferenciada perspectiva do humor.

É esse humorismo ridicularizante, cáustico e, muitas vezes estapafúrdio, o principal veículo condutor das propostas da revista. Nas entrelinhas da ridicularização da balbúrdia entre candidatos e dos embates e querelas pessoais residia o verdadeiro retrato que se fazia do momento: a fragilidade e a ineficácia da oposição diante de um governo articulador, que tinha na figura de Vargas um nome forte para a permanência do regime antidemocrático. Tal proposta torna-se mais explícita no título provocativo apresentado em destaque, *Achou-se o Homem!*, do editorial de vinte de março de 1937 (Fig.11), o qual vem aliado a uma foto de Vargas, na parte central da página.

A ironia não se limita a utilização do que aparenta ser uma imagem oficial da revolução de 1930: declara ser o próprio Vargas seu “sucessor”, antecipando o desfecho de novembro de 1937. Os recursos cômicos utilizados para retratar tal momento político privilegiaram tanto a fina ironia, ao conferir um certo aspecto formal e realista para a suposta

---

<sup>26</sup> *Careta*, 27/02/1937, p.21. Sem autor.

entrevista, como o humor cáustico e perturbador, observado no paradoxo estabelecido entre o título da matéria (*Achou-se o homem*), o retrato de Getúlio e o reforço verbal da inscrição – *Ecce Homo!*. Ou seja, a denúncia de uma não-sucessão.

**ACHOU-SE O HOMEM!**

*Entrevista de Jacy de Castro com o Sr. Getúlio Vargas, presidente da República, feita no dia 19 de março de 1937. Um grande "achou" político. A entrevista foi publicada no "Estado" de 20 de março de 1937. O texto é o seguinte:*

**D**ORSEMPRE, desde a sua chegada ao Brasil, em 1930, o Sr. Getúlio Vargas, presidente da República, tem sido o homem mais admirado e mais respeitado do Brasil. Não apenas por causa de suas realizações políticas, mas também por causa de sua personalidade. O Sr. Vargas é um homem de caráter, de fibra, de coragem, de honra. Ele é um homem que sabe o que quer e que luta por isso. Ele é um homem que não se deixa intimidar por ninguém. Ele é um homem que é o Brasil.



Getúlio Vargas

... (transcription of the rest of the article text) ...

Figura 11: *Careta*, 20/03/1937, p.21.

Na entrevista, ao ser interrogado sobre sua indicação para a sucessão (permanência) no governo, Vargas supostamente teria respondido com grande simpatia, interpelando o

jornalista sobre o fato da reeleição não ser permitida pela Constituição. O diálogo que se seguiu é digno de ser citado, a fim de demonstrar como a crítica ensejada pela revista alcança seu ápice por meio do humor:

(Vargas) \_ A Constituição. Ela proíbe as reeleições.

(Jornalista) \_ A Constituição, Exa? Mas a Constituição não passa de um boato.

(Vargas) \_ Lá isso é verdade – concordou o presidente.

(Jornalista) \_ Então pronto – concluímos. Podemos anunciar que achamos o homem?

(Vargas) \_ Podem. Na terra de cego, quem tem um olho é rei.

Eis como conseguimos, depois de exaustivo trabalho, coletar as articulações de que resultou a escolha do futuro presidente. Achamos uma fórmula hábil, prática e vantajosa, que dispensa mesmo o trabalho da eleição e a cerimônia da transmissão do poder. É a vitória da velha fórmula getuliana: “deixar como está pra ver como é que fica.”<sup>27</sup>

Durante todo o período de publicação das supostas pesquisas,<sup>28</sup> *Careta* afirmava ter assumido a postura de porta-voz dos anseios populares, intitulado-se responsável pela “tranqüilidade”<sup>29</sup> dos leitores sobre os principais acontecimentos políticos do país. Entretanto, advertia-os que tal iniciativa não teria sido própria e sim oriunda da solicitação de alguns políticos, denominados como *elementos de influência real*.<sup>30</sup>

A narrativa a seguir evidencia o esforço da revista em construir sua imagem de principal cenário das discussões políticas de seu tempo perante o público:

Assim que se divulgou a notícia de que *Careta* estava encarregada de prosseguir as articulações iniciadas pelo senhor Flores da Cunha, o pátio de nossa redação ficou pior do que o “Hall” do edifício Vitor. Políticos de todos os matizes procuravam esta revista, oferecendo-se para articular.<sup>31</sup>

<sup>27</sup> *Careta*, 20/03/1937, p.24. Sem autor.

<sup>28</sup> As principais entrevistas divulgadas foram (por ordem de apresentação): Getúlio Vargas (27/02/37); com o presidente da Câmara dos Deputados, Antônio Carlos (06/03/37); com Armando Salles (13/03/37); com Borges de Medeiros (01/05/37), com Arthur Bernardes (08/05/37); José Américo (15/05/37 e 05/06/37).

<sup>29</sup> *Careta*, 27/02/1937, p.21. Sem autor.

<sup>30</sup> *Careta*, 20/03/1937, p.21. Sem autor. Conforme o texto, a direção do periódico teria sido procurada pelo general Flores da Cunha, e “incumbida” de encontrar o novo presidente.

<sup>31</sup> *Careta*, 20/03/1937, p.21. Sem autor.

Neste caso, a criação de tal atmosfera fictícia permitiu a seus idealizadores a divulgação de seus posicionamentos por meio da sátira, transformando a imprensa de espaço simbólico de embates em lugar concreto de discussão (pátio da redação).

A esse respeito, vale mencionar um aspecto que merece maior destaque nessas seções e que quase passa despercebido em meio a satirização da vida dos sujeitos públicos: a utilização imbricada entre mensagem escrita e elemento visual, na construção de um discurso específico da revista, por meio do qual é possível detectar seus mecanismos de legitimação, bem como suas características peculiares como espaço de representação, seja de suas propostas políticas editoriais (crítica ao governo getulista) ou por sua inserção e performance, considerada distinta da imprensa da época. O texto que precede as supostas entrevistas revela tão intenção:

A fim de restabelecer a verdade dos fatos, veio expressamente de S. Paulo o Sr. Armando de Salles Oliveira, esse governador e candidato à presidência da República. E procurou-nos de preferência, revelando as suas acentuadas simpatias por esta revista. Poderia fazer suas declarações ao “Jornal”, graças à boa vontade com que o nosso estimado confrade Bife a Chateaubriand recebe toda matéria paga. Preferia, porém, *Careta* para dar as suas confissões todo ar de seriedade.<sup>32</sup>

É visível o processo de constituição da auto-imagem que o periódico deseja transmitir aos leitores, pois *Careta* intenta ser um espaço atuante de crítica ao *status quo*, negando o exercício de procedimentos comuns aos órgãos de imprensa da época, como a divulgação de matérias pagas, por exemplo, com o objetivo de reforçar seu caráter supostamente “imparcial”. Além disso, a crítica explícita ao jornal dos Diários Associados e a seu proprietário, Assis Chateaubriand, oferece uma pista sobre a rede de relações entre *Careta* e outros veículos de comunicação de renome no período.

---

<sup>32</sup> *Careta*, 13/03/37, p.21. Sem autor.

Semelhante estratégia foi adotada na suposta entrevista realizada com o candidato José Américo de Almeida.<sup>33</sup> Conforme a matéria publicada, o próprio candidato teria solicitado a visita de um jornalista de *Careta* em sua residência, a fim de divulgar sua proposta de governo. O tom de pilhéria e zombaria leva-nos a crer que o evento nunca ocorreu: um exemplo consiste na declaração do entrevistado de que uma de suas idéias era a permissão para os empregados despedirem seus patrões. Contudo, salienta-se que a presente investigação não tem como fim averiguar o caráter verossímil dos fatos, mas sim a função que tais discursos proferidos possuem nos retratos que a revista constrói de si mesma e de seu universo circundante. O fato das entrevistas não serem assinadas reforça a concepção de que não é somente um jornalista ou articulador que se manifesta, mas a publicação como um todo.

Isto posto, vale mencionar a suposta solicitação feita pelo secretário de José Américo à *Careta*:

\_ É que o sr. José Américo, conhecendo as tradições de independência de *Careta* e sua considerável tiragem, escolheu essa revista para divulgação da plataforma que vai apresentar. E fez essa escolha, não só por economia, visto como *Careta* não aceita publicações pagas pelo governo, como pelo desejo de fazer chegar ao conhecimento do maior número possível de brasileiros esse documento político.<sup>34</sup>

Concomitantemente às narrativas satíricas textuais sobre a sucessão presidencial em 1937, as imagens de humor contribuía para a construção da imagem de Getúlio como articulador e estrategista, retratando de forma jocosa os conchavos, as tensões e as “armadilhas” do mundo político.

A charge veiculada na capa de 30/01/1937 (Fig. 12) utiliza o recurso cômico para representar as ações varguistas, na tentativa de garantir sua permanência no poder. O Palácio do Catete, principal símbolo da visualização do poder e da emanação da ordem, é cercado estrategicamente por cascas de bananas – principal alegoria da atuação política de Vargas – as

<sup>33</sup> *Careta*, 05/06/1937, p.28,29. Sem autor.

<sup>34</sup> *Careta*, 05/06/1937, p.28. Sem autor.

quais, por serem escorregadias, levariam ao “deslize” e a “queda” dos seus possíveis opositores. Conforme Herman Lima, *nenhum caricaturista brasileiro fixou com tanta argúcia como J. Carlos a verdadeira psicologia de Getúlio Vargas, sendo sem conta as sátiras focalizando admiravelmente toda a sutileza política em que foi mestre o presidente.*<sup>35</sup>

Quase trinta dias após a veiculação da citada charge, o reforço do posicionamento crítico em relação às atitudes do então presidente pôde ser observado em um editorial que utilizou, como recurso argumentativo, uma parodização do episódio do “Fico”. Na versão da revista, Getúlio foi retratado com vestes reais, afirmando ser o único apto a permanecer no poder: *E o sr. Getúlio Vargas, puxando a fumaça calculista do seu inseparável charuto repetirá: como é para o bem de todos e felicidade geral da nação diga ao povo que fico.*<sup>36</sup>

Outras charges veiculadas nas capas de *Careta* também representavam as ações de Vargas por meio de símbolos visuais que remetiam à idéia de perigo, armadilha e estratégia. Nestas, o então presidente era representado sempre com um sorriso ambíguo, agindo sorrateiramente. Além das “escorregadias” cascas de bananas, o caricaturista também o transformou em “bicho-papão”, a espreitar, do telhado, os candidatos à sucessão presidencial (Fig.13). Em outra cena, o candidato José Américo aparece caminhando imponente com seu discurso na mão; Getúlio está no primeiro plano da charge, escondido e à espera do rival, com uma linha estrategicamente preparada para fazê-lo tropeçar (Fig. 14).

Comparada às charges dos dias anteriores, a capa de *Careta* do dia 04/09/1937 (Fig.16), apresenta Vargas preparando mais uma “armadilha” para a oposição: o cenário principal é a cadeira presidencial com o Brasão da República – símbolo do poder político – ladeada por uma mescla de objetos que sugerem a prática de feitiçaria ou magia, tais como galinha morta, velas, morcego, gato preto, entre outros, que, reunidos de forma caótica ao

<sup>35</sup> LIMA, H. op. cit., p.1104.

<sup>36</sup> *Careta*, 27/02/1937, p.17. Sem autor. Paródia construída a partir da frase atribuída a D. Pedro I quando de sua estratégica permanência política no Brasil, em nove de janeiro de 1822.

redor da poltrona, sugeriam a ausência de limites de Vargas em suas artimanhas “sobrenaturais”, para interferir na dinâmica política do país.<sup>37</sup>

Mais que provocar o riso pelo retrato jocoso da figura baixinha e robusta, tais charges e discursos textuais corroboravam para a criação de um imaginário no qual Vargas era representado pela imagem do político *ladino, esperto, dúbio, equilibrando-se arditamente entre a esquerda e a direita, capaz de driblar os adversários com suas artimanhas, sempre levando a melhor.*<sup>38</sup>

Utilizando-se da construção satírica visual como estratégia crítica, *Careta* apresentava ao público novas e múltiplas formas de leitura sobre seu tempo, expondo com criatividade o clima tenso de disputas, conchavos e estratégias políticas. Nas charges a seguir, observa-se a construção da narrativa cômica a partir da imagem de Vargas como protagonista: sua imagem é disposta à frente do Palácio do Catete (Fig.12); em cima do telhado, a indicar uma posição superior aos demais (Fig.13) e, novamente, à frente dos carros perfilados, na representação da disputa presidencial (Fig.15). Em todos os casos, as legendas encarregam-se de impulsionar o efeito-surpresa nos leitores.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Conforme Mônica Pimenta Velloso, o processo de modernização pelo qual o Rio de Janeiro passou no início do século XX – com a remodelação, higienização e reformas urbanas – implicou numa nova concepção de cidade, tentando transformá-la numa “Europa possível”. Neste sentido, *os amuletos, bugigangas e credences populares oriundas das comunidades africanas eram vistos como entraves da modernidade.* VELLOSO, M. P. *Tradições populares na belle époque carioca.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988, p.56. Em ocasião posterior, o chargista utilizou o mesmo recurso para retratar a política varguista. Intitulada *Macumba*, a charge apresenta Churchill e Vargas conversando ao telefone, sendo que o primeiro recebe certas “instruções” para conter o avanço da Rússia: *Sim, mister Churchill: dentro de um frasco onde deve haver uma colher de sopa de azeite, deposite três palitos de fósforos queimados. Ao lado, um toco de vela acesa, três caroços de feijão preto e três raminhos de arruda. Ponha isso na porta do Kremlin.* *Careta*, 02/06/1945, p.28. A esse respeito, ver MAGGIE, Y. *Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil.* Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

<sup>38</sup> LUSTOSA, I. J. op. cit., p.53.

<sup>39</sup> As legendas originais, prejudicadas pelo processo de digitalização, foram transcritas.



Figura 12: Lá no palácio das Águias:  
\_Para que arame farpado se é possível arranjar  
tudo com as habituais cascas de bananas? Careta,  
30/01/1937.

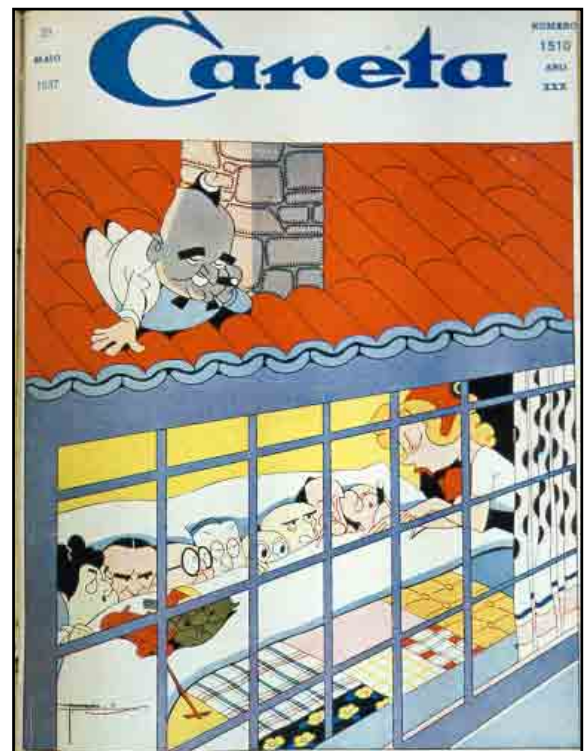


Figura 13: Garotos travessos:  
\_Dorme, dorme. O papão está em cima do telhado.  
Careta, 29/05/1937.

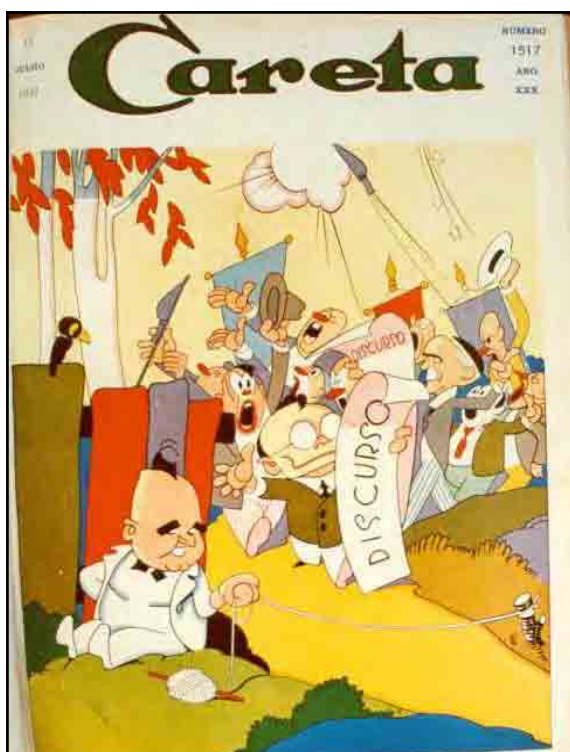


Figura 14: Campeão de mar e terra:  
\_Não deve nunca perder a linha...  
Careta, 17/07/1937.



Figura 15: Vae quebrar...  
\_Cuidado, ele tem os bolsos cheios de taxinhas...  
Careta, 22/05/1937.



Uma das capas mais conhecidas deste período trazia a charge intitulada *No meio, a virtude* (Fig.17), a qual, supostamente criada a partir da sugestão de um leitor desconhecido, foi formada pela confluência entre elementos visuais e o recurso textual. Na parte superior da imagem, a figura de Vargas aparece entre os principais envolvidos na sucessão presidencial (em ordem de aparição, da esquerda para direita) – Flores da Cunha, Macedo Soares, Juracy Magalhães, Antonio Carlos, Armando Salles, Osvaldo Aranha e Benedito Valadares. Logo abaixo, o nome *Getúlio* formava-se a partir das letras extraídas dos nomes dos outros candidatos.



Figura 16: *Os últimos despachos*  
\_ Agora, sim. O trono está tomando um aspecto  
ultra-nacionalista.  
*Caretta*, 04/09/1937.



Figura 17: *No meio, a virtude.*  
*Caretta*, 24/04/1937.

A legenda direcionava o sentido interpretativo da charge: *S. Ex. – Sim, haverá “sucessão”, isto é – sucesso grande! O vencedor está entre esses nomes.* Tal trocadilho lingüístico, explorado visualmente, culminava no desfecho cômico: o retrato jocososo da dinâmica política brasileira, denunciando os conchavos para garantir a permanência de Vargas no poder.

Segundo Isabel Lustosa, J. Carlos teria sido o responsável pela parodização de uma conhecida frase atribuída a seu retratado: *Nem tão inimigos que não venham a ser amigos,*<sup>40</sup>

ironizando o visível continuísmo nos quadros da política.

Em fins de Outubro de 1937, o clima tenso para a sucessão presidencial acirrava-se e *Careta* expressa-se sobre esse tempo, chegando a antecipar, por meio da construção satírica visual, o golpe desfechado em onze de novembro.

Na charge (Fig.18), uma platéia numerosa, formada inclusive pelos candidatos José Américo e Armando Salles, assiste passiva à cena principal, na qual Getúlio, trajado de bombeiro,



Figura 18: *Careta*, 30/10/1937.

apaga um incêndio no que aparenta ser parte de um prédio ou outra edificação, no caso símbolo ou a representação do conceito de “Democracia” (a existência do elemento verbal comprova a intenção do artista).

<sup>40</sup> LUSTOSA, I. J. Carlos: o cronista do traço. *DAPA*, Rio de Janeiro, 1995, p.53.

O desenho de humor induz à dupla leitura: por um lado, as labaredas a consumir a suposta “democracia” representam tanto o perigo real para Getúlio (sair do poder), como o perigo criado (Plano Cohen). Por outro lado, a interferência direta de Vargas ao apagar as chamas e a exclamação, *A democracia vai passar dias em águas virtuosas*, juntamente com o título da charge, “*Férias*”, transmitem aos leitores a interpretação da revista sobre os acontecimentos: sob ares de “salvador” (bombeiro), Getúlio desfecha seu último golpe na democracia, relegando-a, a partir do Estado Novo, a um verdadeiro estado de “férias”.

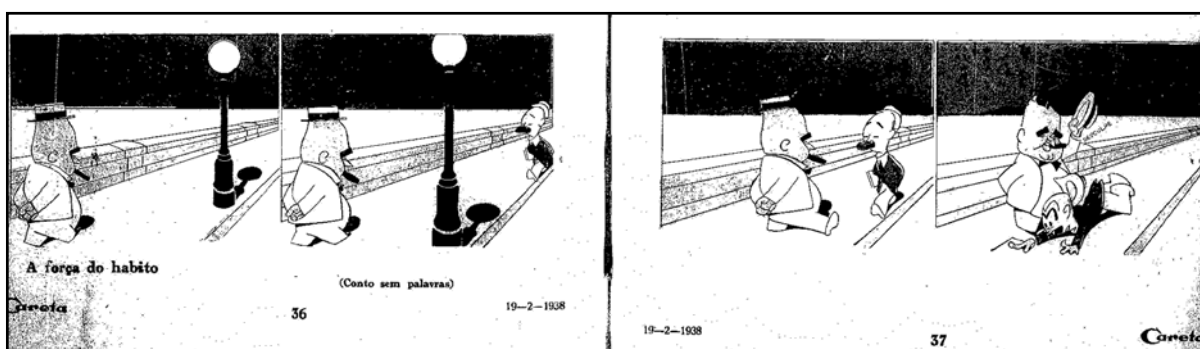


Figura 19: A força da composição visual na construção da mensagem crítica é evidenciada pelo próprio chargista que, após intitular a tira cômica de *A força do hábito* (sugerindo a prática recorrente de Vargas como armador) se recusa a anexar um diálogo para a cena que fala por si mesma, neste *conto sem palavras*, como ele mesmo denomina. *Careta*, 19/02/1938, p.36 e 37. Conforme Henri Bergson, nestas “histórias sem palavras” os “desenhadores cômicos” apostariam em uma espécie de efeito que se propagaria, resultando em algo tão importante como imprevisto. Dessa forma, de cena em cena, a tensão aumentaria até o desfecho surpreendente, causando o riso. BERGSON, H. op. cit., p.65.

Semelhante representação crítica sobre Vargas como o “salvador da democracia” pôde ser encontrada nos editoriais da revista, nos quais o aspecto irônico permeou os discursos aparentemente elogiosos, mas que, em suas entrelinhas, desferiam duros golpes na “imagem oficial” de Getúlio Vargas: *Horas terríveis viveu ele para que o edifício da Democracia não viesse abaixo esborado.*<sup>41</sup>

<sup>41</sup> *Careta*, 25/09/1937. Sem autor.

Thomas Skidmore chega a ressaltar o aspecto “maquiavélico” da política varguista, afirmando que o desfecho de 1937 foi obtido graças à *habilidade com que Vargas manipulava um extremo contra o outro, produzindo nas mentes dos militares e da classe média um profundo pessimismo quanto à viabilidade de uma política aberta.*<sup>42</sup>



Figura 20: *A Lição de pescaria*  
\_ *Amarra bem a corda na perna para que haja mais resistência.*



Figura 21

*Caretta*, 27/02/1937 (Fig.20): Getúlio indicando a Macedo Soares como “fisgar” a oposição – Armando Salles, freqüentemente associado à figura do peixe. Na charge seguinte (10/07/1937, p.27, Fig.21), a estratégia satírica explora simultaneamente o aspecto verbal – utilizando a expressão popular com o termo “cima” substituído pela expressão simbólica dos integralistas “sigma” – e o visual – Vargas é apresentado com as vestes do movimento, numa atitude de deboche e afirmação de superioridade política em relação a Plínio Salgado (que também se candidatou). A ligação entre as duas imagens/mensagens reside no retrato do processo de alijamento das forças políticas que, anteriormente, haviam apoiado Vargas, mas que, a partir daquele momento, tornaram-se opositoras (“peixe salgado”).

Em outras charges e editoriais, o desenrolar da vida cotidiana – seja no movimento das ruas ou nos recônditos do universo privado – freqüentemente foi utilizado pelos artistas e

<sup>42</sup> SKIDMORE, T. op. cit., p.37.

jornalistas de *Careta* como espaço estratégico privilegiado para a manifestação de seus posicionamentos críticos frente ao cenário político nacional e internacional.

Sob o pretexto de noticiar a descoberta de um felino que estava preso em um poste na cidade de São Paulo, *Careta* lança, no primeiro editorial do ano de 1938, uma reflexão sobre o momento político: sugerindo uma identificação entre o referido gato e a figura de Getúlio Vargas:

Na realidade, existe, entre nós, uma pessoa que, como o gato paulista, possui fôlego longo, como diz o povo em seu provérbio. O instante que a História vive, entre ameaças e lutas caladas, transita diante de seus olhos pequenos, ameaçando-o com suas agruras. Ele permanece na mesma posição, sem alterar-se, sereno, cumprindo o programa de seu destino político. Não é aí, entretanto, que o bichano, ou melhor “bichão” nos lembra o gato de S.Paulo. Ele nos traz a memória a aventura desse felino quando nos recordamos que permanece, não sete dias dentro de um poste, mas sete anos, dentro de um posto.<sup>43</sup>

Um exemplo significativo da correspondência entre a produção artística de J. Carlos e o perfil jornalístico adotado pela revista *Careta* se refere à matéria veiculada em 10/07/1937 (Fig.22), na qual os editores discorrem sobre o que denominaram *a psicologia de J. Carlos* para retratar as ações de Getúlio Vargas, sobretudo no que se refere às suas estratégias para manobrar forças políticas antagônicas, de modo a prevalecer seus próprios interesses:

A psicologia de J. Carlos retratou recentemente nas páginas dessa revista uma das atitudes características do presidente Getúlio Vargas: o chefe da Nação, rodeado de ossinhos saboreados, enquanto o sr. Lindolfo Collor, que a esse tempo rondava o Catete, explicava aos seus colegas das minorias coligadas:  
\_ O presidente está agora atendendo um correligionário. Logo depois vai receber a oposição.<sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> *Careta*, 08/01/1938. Sem autor.

<sup>44</sup> *Careta*, 10/07/1937, p.17. Sem autor.

O editorial elencou ainda uma série de indícios anteriores ao ano de 1937, visando demonstrar como vozes dissonantes com o projeto varguista paulatinamente foram sendo silenciadas:

1931: O Ditador declarou “governarei com as legiões”. Três meses depois não havia mais nenhum legionário no Brasil. Em 1932 o sr Getúlio Vargas recebe uma caravana do Club 3 de Outubro (...) que dotou o Ditador de poderes excepcionais para salvar o Brasil, confiante que o Ditador o salvasse também. Três meses depois caíra o Gabinete Secreto. Em 1934, os políticos da velha e da nova República reconstituem os velhos quadros partidários para tutelarem o governo central. Getúlio dá tempo ao tempo. 1935: estoura o levante comunista, intenta-se o estado de guerra (...) O presidente vai soltando as rédeas, fumando, espera. (...) 1937: Guampada de porcelana. O presidente defende as porcelanas recebe os integralistas e elogia o movimento (...) 1938: por onde andarão Plínio Salgado, Belisário Pena, Madeira de Freitas e Juvenil da Rocha Vaz?<sup>45</sup>

Em simbiose com a mensagem verbal proferida, a charge disposta ao lado do texto foi composta pela metáfora entre as ações políticas e o ofício do jardineiro: aquele que retira os “galhos indesejados”, conferindo um formato próprio ao arbusto podado. A disposição dos elementos visuais corrobora para tal sentido interpretativo: a figura de Vargas, como sempre, vem disposta num plano superior às demais imagens e sua tesoura possui proporções maiores em relação à pequena árvore.

A construção de tais imagens de humor pode ser compreendida pelo arsenal de elementos simbólicos escolhidos, freqüentemente de forma dinâmica e

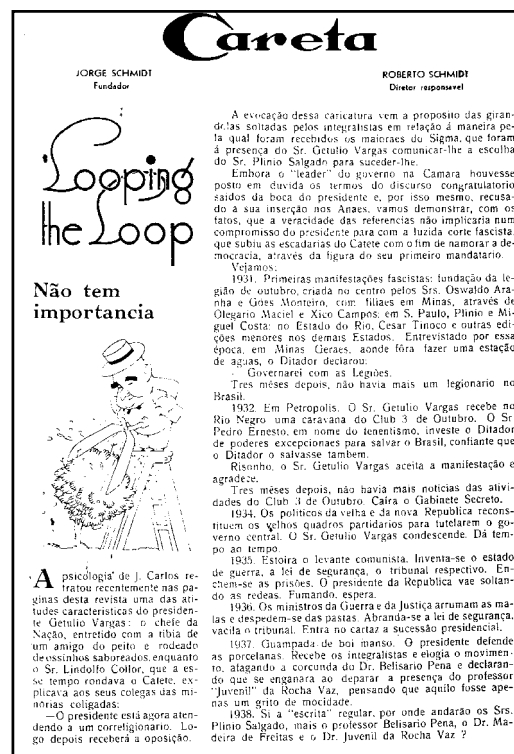


Figura 22: *Caretta*, 10/07/1937, p.17.

<sup>45</sup> Idem.

criativa, pelo artista, sobretudo no que se refere à utilização de imagens invertidas ou dotadas de caráter absurdo. Tais recursos eram utilizados com o intuito de promover a “quebra” do sentido comum ou causar certa sensação de estranhamento ao público leitor, provocando novas formas de leitura e compreensão crítica dos universos retratados. O mesmo defende Bergson: *O absurdo não é a fonte do cômico, mas uma maneira, um meio de o revelar.*<sup>46</sup>

No registro iconográfico a seguir (Fig. 23), torna-se patente o deboche acerca da centralização política na figura do indivíduo, bem como o reforço da caracterização de Getúlio Vargas como um astuto estrategista. Para tanto, a temática do carnaval foi abordada, criando-se um singular contraponto entre a festividade e as ações getulianas:



Figura 23: *O carro-chefe*  
\_ *Que negócio é esse? Onde é que o senhor vai?*  
\_ *Vou sentar lá em cima.*  
\_ *Não senhor; queria descer. Lá em cima vai uma senhora atirando beijos.*  
*Careta*, 26/02/1938.

Na charge em questão, o aspecto jocoso foi impulsionado pela construção da cena, na qual o personagem Vargas aparece tentando ocupar o lugar de destaque no carro alegórico,

<sup>46</sup> BERSON, H. op. cit., p.83.

metaforizando, desse modo, o poder político.<sup>47</sup> Embora a festa fosse a temática principal da cena, pode-se estender a questão abordada a outros âmbitos da vida social: discutia-se, então, a crescente centralização política e as ações coercitivas do governo.

Tais metáforas visuais, segundo Martine Joly, consistem em procedimentos de expressão extremamente *ricos, inesperados, criativos e até cognitivos, quando a comparação entre dois termos (explícita e implícita) solicita a imaginação e a descoberta de pontos comuns insuspeitados entre eles*.<sup>48</sup> Ou seja, o potencial persuasivo das imagens de humor veiculadas por *Careta* reside em sua capacidade de provocar os leitores por meio da sátira visual, propondo-lhes novas leituras sobre o Estado Novo.

Se em determinadas narrativas visuais foi possível detectar, indiretamente, a caracterização de Getúlio como estrategista e articulador astuto; em outros momentos, o posicionamento crítico da revista frente ao regime e seu líder político tornou-se singularmente explícito. Esse foi o caso da utilização do adjetivo “ditador”<sup>49</sup> para designá-lo, fato ocorrido com maior incidência nos meses que antecederam o golpe de novembro de 1937. Contudo, mesmo com a vigência do novo regime, foi possível a visualização de textos marcados pela irreverência de seus autores, ao mencionarem sobre o presidente como o *mais humano dos ditadores*.<sup>50</sup>

A revista *Careta* também se manifestou criticamente sobre o já mencionado decreto de três de dezembro de 1937, que extinguiu as atividades dos partidos políticos. Alegando que o governo instaurado visava *instituir um regime de paz social e de ação política construtiva*, e

---

<sup>47</sup> Segundo Peter Burke, uma metáfora tradicional utilizada para representar a “imagem pública” do governante é a do navio do estado, tendo o líder como principal condutor. O autor afirma que tal recurso foi largamente explorado por regimes políticos, mas também nas caricaturas – nas quais o enfraquecimento ou mudanças políticas eram representados, simbolicamente, pela “queda do piloto” ou “problemas no navio”. BURKE, P. op. cit., p.76.

<sup>48</sup> JOLY, M. op. cit., p.22.

<sup>49</sup> Conforme Nilson Lage, a escolha dos termos a serem empregados pela revista revela sua intenção, consciente, de posicionamento frente à política do período. LAGE, N. op. cit., p.43.

<sup>50</sup> *Careta*, 29/01/1938, p.13. Sem autor.



que o antigo regime eleitoral fomentava a proliferação de arregimentações que apenas criavam *uma atmosfera de excitação e desassossego permanentemente nocivos à tranqüilidade pública*; a referida lei vedava o uso de uniformes, estandartes, distintivos e outros símbolos que remetessem a organizações partidárias ou similares.<sup>51</sup> A despeito das novas medidas governamentais, a charge veiculada no início do ano de 1938 (Fig. 24) é bastante significativa, pois nela retratou-se comicamente a figura de Vargas “arquivando” todos os símbolos considerados nocivos à idéia de centralização: diversas bandeiras, rolos de papel simbolizando a produção partidária (que mereceu inclusive uma tarja identificadora), além de bonecos jocosos representando vereadores, governadores e demais representantes políticos.

O desenho de humor produzido pelo caricaturista J. Carlos utiliza dois personagens principais que assistem à referida cena: um gafanhoto e uma formiga, “preocupados” por se considerarem as únicas forças restantes da ação varguista. A escolha dos elementos visuais e a disposição das figuras na capa, explorando as noções de perspectiva, na qual os insetos



Figura 24: *Depois os insetos*  
- Parece que nós estamos com os dias contados, compadre Gafanhoto.  
- Porquê, d. Formiga?  
- O homem dissolveu as câmaras, desagregou os partidos, aboliu as bandeiras, nós somos as únicas forças que ainda restam.  
Caretta, 12/02/1938.

<sup>51</sup> Lex, Legislação Federal, 1937, p.330. Apud: CARONE, E. op. cit., p.26-28.

são apresentados consideravelmente maiores que o presidente, contribuem para a construção da mensagem crítica da cena, na qual o cerceamento e o controle estatal são hiperbolizados nas figuras dos insetos,<sup>52</sup> apresentados como os únicos “sobreviventes”.

Conforme Roland Barthes, os dispositivos visuais empregados pelo chargista – objetos, personagens, símbolos – não possuem uma força própria, mas um sentido: o de induzirem os leitores a determinadas *correntes de associações de idéias*, por meio das quais seria atingida a compreensão dos significados desejados.<sup>53</sup> Assim, a força do recurso gráfico reside na combinação entre metáfora, convenção e símbolo que, aliados ao hiperbolismo, a parodização e às comparações, despertam nos leitores novas formas de leitura sobre sua realidade, a partir do efeito cômico. Para garantir a efetiva compreensão dos significados transmitidos, os artistas do traço evocam associações legitimadas pela tradição e pelo reconhecimento coletivo – o arsenal cultural comum ao observador que, por meio de operações de diferenciação ou semelhança, “completam” a charada crítica apresentada nas charges.<sup>54</sup>

No caso dos editoriais, vale ainda mencionar a utilização de recursos literários, a fim de estabelecer uma associação indireta entre personagens oriundos de pequenos contos ou histórias populares e o governo varguista, procedimento defendido por sua reconhecida função crítica, no qual as palavras são utilizadas *a maneira de um punhal esguio saindo da bainha*.<sup>55</sup>

São recorrentes, em todo período estudado, editoriais criados por pequenas histórias de cunho metafórico. Em um deles, valendo-se de uma historieta, na qual um gato, após

---

<sup>52</sup> PROPP, V. op. cit., p.38. O autor afirma que, embora os animais (pode-se estender aqui aos insetos) não possuam a comicidade em si, o efeito cômico ocorre quando, na construção da mensagem verbal ou pictórica, tais figuras são utilizadas de modo a estabelecer semelhanças com a existência humana.

<sup>53</sup> BARTHES, R. op. cit., p.18-19.

<sup>54</sup> GOMBRICH, E. H. O experimento da caricatura. In: \_\_. *Arte e Ilusão: um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 351-381.

<sup>55</sup> *Careta*, 09/10/1937, p.17. Sem autor.

ensinar técnicas de pulo para uma onça, é atacado por esta, mas consegue escapar por meio de um salto não ensinado, *Careta* compara os personagens a Vargas e Flores da Cunha, respectivamente:

O sr. Getúlio Vargas levou, durante oito anos, a ensinar aos seus correligionários os seus pulos e acrobacias inclusive a ginástica de ficar parado para melhor defender-se. O general Flores da Cunha, que freqüentou com assiduidade sua escola, parece ter assimilado todas aquelas artes (...) Resta saber se já saberá de cor o pulo que não aprendeu (...) porque o pulo do gato é o elemento que decide as questões.<sup>56</sup>

Seguindo esta tendência, um dos retratos mais incisivos, construído pela revista, sobre o regime estadonovista foi feito no editorial *As lamúrias do Careca*. No texto, o quadro político brasileiro foi representado pela imagem de um grande e famoso circo, no qual *Careca*, o palhaço, vê-se, repentinamente, diante da chegada de um novo dono do circo (tudo leva o leitor a concluir que este “alguém” se trata de Getúlio Vargas). Inicialmente, o autor esclarece a distinção principal entre o palhaço e o dono do circo, pois este último *gostava do riso, mas abominava a malícia inocente* do primeiro. Com o decorrer da narrativa, os leitores passam a acompanhar diversas situações delicadas vividas pelo personagem palhaço, diante dos desmandos cada vez mais intensos de seu chefe. O ponto nodal do texto reside na forma como alguns elementos simbólicos são selecionados para representar as ações varguistas, de modo a evidenciar a intensificação das medidas de controle e coerção social.

Para tanto, o retrato das sanções sofridas pelo personagem obedeceu a um encadeamento proposital: inicialmente, ele foi proibido de usar sua espada de brinquedo, por seu “chefe” considerá-la *uma ironia ao Ministro da Guerra*; depois, a velha balança do vendeiro foi proibida, pois era uma *referência maldosa ao Ministro da Justiça*; além das cores berrantes de suas vestes, os guizos do pescoço, etc.

---

<sup>56</sup> *Careta*, 12/06/1937, p.17. Sem autor. Outro exemplo semelhante pode ser encontrado no editorial intitulado *As três rãs*, de 09/10/1937, p.17. Neste, os candidatos José Américo, Armando Sales e Plínio Salgados são representados por rãs a serem vendidas a um comprador específico: Getúlio Vargas.

Embora desprovido de suas alegorias principais, o palhaço ainda foi alvo de severas proibições, sendo a narrativa finalizada com um desfecho cômico, porém, reflexivo:

O palhaço mudou a roupa de cores berrantes, tirou um a um os guizos do pescoço (...) e se apresentou silencioso, com um cigarro na boca. Mais uma vez o dono do circo enxergou nesse cigarro uma alusão [charuto de Vargas] e, quando o pobre palhaço não sabendo mais o que fazer, limitou-se a sorrir, foi-lhe ordenado para que não o fizesse, porque aquele riso tinha, evidentemente, uma intenção oculta. O palhaço, não sabendo mais o que fazer, perguntou ao seu chefe:

\_ Como hei de ganhar a vida?  
\_ Faça propaganda do circo...<sup>57</sup>

Elias Tomé Saliba afirma que o próprio Vargas procurou estimular, por meio de sua figura pessoal, uma curiosa espécie de anedotário. Isto se daria na tentativa de construção de sua imagem pública, caracterizada pelo sorriso paternalista e pelo bom humor. Contudo, o autor narra a ocasião em que Getúlio, reconhecendo o poder crítico do humor, ordenou que um famoso contador de anedotas fosse “convidado” a trabalhar para o governo. Saliba transcreveu parte do suposto diálogo entre Vargas e seu assessor: *O Danton contou-me que sabe o nome do autor dessas anedotas. Mande chamá-lo e ofereça-lhe um cargo qualquer, pois precisamos ter este homem do nosso lado.*<sup>58</sup>

Conforme a revista, nem todos os cidadãos podem ser representados pela imagem do palhaço, que gradativamente perde sua liberdade de criação transformando-se em propagandeador da ordem estabelecida. *Careta* aposta, sobretudo, em seu revés, ou seja, na criação de um personagem-modelo: a figura do *engole-sapos*.<sup>59</sup> Apesar do termo escolhido

<sup>57</sup> *Careta*, 20/08/1938, p.17. Sem autor.

<sup>58</sup> SALIBA, E. T. A dimensão cômica da vida privada na República. In: NOVAIS, F. (Org.). *História da vida privada no Brasil 3: Da Belle Époque à era do rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, p.352. Neste trecho, Saliba utiliza-se de um fragmento extraído de QUEIROZ JR. *222 anedotas de Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: Cia Brasileira de Artes Gráficas, 1955, p.17-18. No texto, ao ser questionado pelo presidente sobre o conteúdo de suas piadas e sua respectiva incompatibilidade frente aos “feitos” benéficos do governo – o contador de anedotas teria respondido: *Depois, presidente, vão dizer que também fui eu que inventei essa...* Embora o caráter da informação seja literário, demonstra um dos retratos sobre a ação cooptadora de Vargas à produção humorística brasileira.

<sup>59</sup> *Careta*, 06/05/1939, p.19.

para designá-lo remeter à idéia de passividade ou aceitação perante os fatos, a mensagem reforça não seu nome, mas sua atitude de contestação expressa no ato de “vomitar”, rejeitando simbolicamente os engodos sofridos, como um exemplo a ser seguido na época.

Mais uma vez, a fronteira entre a realidade e a fantasia dilui-se na construção da narrativa cômica e o leitor é levado a conhecer o caso de um suposto cidadão de Belém do Pará, que teria vomitado um sapo ou uma rã após alimentar-se de uma feijoada. Osvaldo Orico, autor que assina o editorial, busca estabelecer um estreito vínculo com o público leitor ao admitir compartilhar com este da incredulidade sobre o caso. Entretanto, por meio de sua advertência, tornou-se possível identificar uma das facetas da revista: a utilização do aspecto simbólico como forma de retratar criticamente a realidade: *O caso desse cidadão, longe de provocar o ridículo (...) deixa de ser um fato comum nas ondas do noticiário para assumir o relevo de um símbolo.*<sup>60</sup>

Sendo assim, é possível localizar, nas páginas de uma revista de grande circulação, em plena vigência do DIP, um chamado incisivo dirigido a todos os leitores, no qual a população era convidada a abandonar a conhecida prática de aceitação passiva dos acontecimentos (expressa pelo termo coloquial “engolir sapos”) e criar forças e coragem para se posicionar criticamente (a ousadia de vomitar). O tom combativo da mensagem era explícito:

Engolir é um sinal dos tempos. Engolir em silêncio, sem mostrar o menor constrangimento, o mais leve enjôo, a mínima repugnância. Engolir porque é mais proveitoso, mais cômodo, mais hábil botar para dentro uma sucuri do que ter a coragem de vomitar uma lagartixa (...) Nos tempos que correm, sua atitude [a do personagem vomitar o sapo] há de ficar como um ensinamento ruidoso aos que engolem e digerem tudo o que lhes passa pela garganta.<sup>61</sup>

---

<sup>60</sup> *Careta*, 06/05/1939, p.19.

<sup>61</sup> *Idem*.

Assim, a resposta da revista em relação às consideradas “artimanhas” varguistas pode ser vislumbrada por meio de duas pequenas charges que, dispostas conscientemente pela diagramação no canto da página, quase passam despercebidas pelo leitor. No primeiro caso (Fig.25), a figura infantil foi escolhida pelo chargista para representar a suposta inocência da população diante dos acontecimentos. No segundo desenho de humor (Fig. 26), Vargas



Figura 25

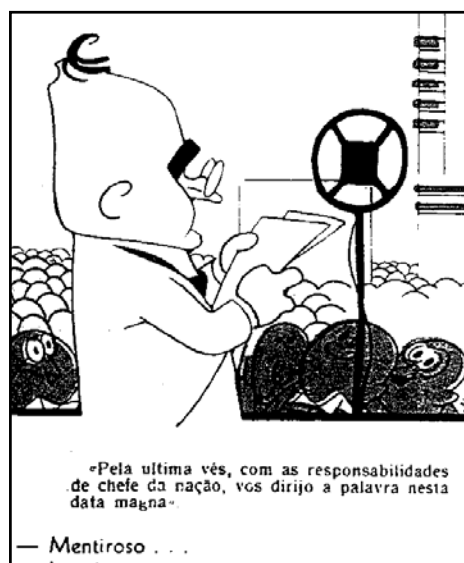


Figura 26

promete ao público incrédulo que aquele seria seu último discurso, o que é contestado pelas respostas rápidas *Comigo não violão* e *mentiroso*, respectivamente da criança e do público.<sup>62</sup>

No decorrer da pesquisa, pôde ser observada uma correspondência entre as charges veiculadas nas capas e o conteúdo dos editoriais, nos quais também se percebeu uma oscilação entre temáticas diversas e questões políticas. Oscilação esta que o editorial veiculado na semana do golpe, em 13 de novembro de 1937, é um exemplo significativo, pois há um estratégico “silêncio” sobre as questões políticas, sendo o assunto principal o

<sup>62</sup> *Careta*, 15/01/1938, p.23 e 02/10/1938, p.26.

compositor Giacomo Meyerbeer.<sup>63</sup>

A ocorrência das charges na revista, sobre Getúlio Vargas, sofreu forte diminuição a partir da instauração do Estado Novo. A tabela simplificada permite visualizar essa diminuição nas capas de *Careta*:

<b>REVISTA CARETA: IMAGENS DE GETÚLIO VARGAS (1937-1945)</b>			
ANO	APARIÇÕES	TOTAL DE REVISTAS	PORCENTAGEM
1937	21	52	40,39%
1938	5	51	9,81%
1939	0	51	-
1940	0	52	-
1941	0	52	-
1942	0	52	-
1943	0	53	-
1944	0	53	-
1945	4	50	8%

Tabela 03: Incidência da imagem de Getúlio Vargas, nas capas de *Careta*, entre os anos de 1937 a 1945.

Por meio de um balanço estatístico,<sup>64</sup> torna-se possível visualizar a crescente ação da censura sobre o trabalho dos caricaturistas. Em 1937, vinte e uma capas trouxeram como tema central a figura de Vargas, o que equivale a cerca de 40% de um total de 52 capas; em 1938, tal número é reduzido para 05, menos de 10% de um total de 51 capas, durante o ano todo. A

<sup>63</sup> *Careta*, 13/11/1937, p.15. Sem autor.

<sup>64</sup> Além da tabela simplificada, ver quadros estatísticos anexados no final do texto – Apêndice A.

ação da censura do governo estadonovista sobre a produção dos caricaturistas foi comentada por Jaguar:

No dia da instauração do Estado Novo, 10 de novembro de 1937, Belmonte publicou uma charge mostrando ao fundo a estátua da Liberdade e em primeiro plano Juca Pato lendo um trecho da Constituição Americana. Outras se seguiram, cutucando a ditadura com vara curta, até que o DIP deu um chega pra lá e Belmonte foi obrigado a só fazer charges sobre política internacional.<sup>65</sup>

As derradeiras aparições da imagem de Getúlio Vargas na revista *Careta* datam, mais precisamente, de vinte e seis de fevereiro de 1938, em que a última capa foi veiculada; ocasião na qual, curiosamente, o personagem foi apresentado insistindo em ocupar o lugar de destaque em um carro alegórico de carnaval (Fig.23, já citada). Na parte interna da revista, a última menção ocorre no dia dezenove de março, em uma charge do caricaturista Théo, que trouxe Vargas sendo “pressionado” de um lado, por Hitler e Mussolini e, de outro, pelo presidente americano Monroe, retratando o impasse político brasileiro entre o Eixo e os Aliados.<sup>66</sup> Os gráficos, apresentados no final deste trabalho, permitem a visualização das principais figuras políticas retratadas pela revista, bem como as temáticas abordadas.

Posteriormente, a figura de Vargas só voltou a ser veiculada no ano de 1945, ainda assim timidamente, na sessão *Amendoim Torradinho*, assinada por J. Carlos (Fig.27). As próximas aparições datam de junho do mesmo ano,<sup>67</sup> ainda em pequena charge no interior da revista. Quanto às capas, a primeira reaparição data de quatro de agosto de 1945, com seqüência nas duas outras semanas.<sup>68</sup>

---

<sup>65</sup> Prefácio de JAGUAR no livro BELMONTE. *Caricatura dos tempos*. (As mais interessantes charges sobre os acontecimentos internacionais de 1936 a 1946, principalmente sobre os motivos da última guerra mundial). São Paulo: Edições Melhoramentos, 1948, s/p.

<sup>66</sup> *Careta*, 19/03/1938, p.37.

<sup>67</sup> *Careta*, 02/06/45, p.28.

<sup>68</sup> *Careta*, 04, 11 e 25/08/1945.





Figura 27: Primeira aparição da figura de Getúlio Vargas nas charges de J. Carlos, desde 1938. *Careta*, 12/05/1945, p.29.

Esse hiato entre os períodos, contudo, não impediu a veiculação das propostas defendidas pela revista, pois, embora a imagem varguista tivesse sido suprimida pela censura, a verve satírica, mantida como principal característica editorial entre os anos de 1937 a 1945, transformou-se na principal fenda na propalada idéia de ordem e harmonia. Na ridiculização de líderes internacionais ou na exposição jocosa das dificuldades cotidianas, *Careta* resistiu à ação cerceadora do governo, mantendo-se como espaço de discussão sobre sua realidade. Para tanto, valeu-se do humor como o principal meio condutor.

## 2.2. *Careta* e a censura institucionalizada: enfrentando o DIP

Com o intuito de burlar o controle oficial, cada vez mais intenso, a linha editorial da revista optou, diversas vezes, pela utilização pulverizada das críticas, por mensagens indiretas

contidas nas imagens de humor ou em pequenas historietas satíricas que, tendo como pretexto o retrato das mazelas cotidianas, questionavam situações políticas candentes.

Assim, foi comum a colocação de páginas de piadas, notícias diversas e trocadilhos lado a lado com matérias de cunho oficial<sup>69</sup> e sátiras diversas sobre o governo varguista. Nas entrelinhas desses discursos cômicos, nota-se a articulação de propostas críticas que conseguiam alcançar o público leitor por meio da exploração de um riso diferente, tenso, angustiante e potencialmente reconhecido por todos.

O cerceamento do governo à liberdade de expressão foi retratado em uma pequena charge do dia oito de janeiro de 1938 (Fig.28). O recurso utilizado pela revista para burlar a censura, neste caso, foi a diagramação da página, ao veicular o pequeno desenho de humor, de J. Carlos, no canto inferior esquerdo, entre outras ilustrações maiores.

Se em 1938 houve a estratégia para burlar a censura, a capa referente ao dia onze de novembro de 1939 (Fig. 29) revelou a ousadia da revista ao ridicularizar, em plena vigência do DIP, a ação policial varguista. Com o título *Sem documentos*, a charge apresentou na legenda um suposto diálogo estabelecido entre um soldado e um coronel, no qual torna-se evidente o recurso do absurdo e do deboche: *Sim, meu coronel. Prendi a vaca porque é suspeita. Não respondeu as minhas perguntas e parece que são uma vaca e um bezerro.*<sup>70</sup>

Renato Murce recorda-se das diversas estratégias adotadas pelos jornalistas para contornar a censura estabelecida, ao dizer:

---

<sup>69</sup> Como a matéria intitulada *Palácio do Catete*, na qual há uma grande foto, na parte superior da página, registrando o momento em que o embaixador do México, Dr. Rubens Romero, entrega credenciais a Vargas. *Careta*, 02/10/1937, p.19.

<sup>70</sup> *Careta*, 11/11/1939. No ano seguinte, ainda é possível identificar a ridicularização da ação policial reiterada por meio do desenho de humor: em uma das capas, a cena principal consistia na imagem de soldados que, ao abordarem ostensivamente uma vaca, alegavam “prevenção” sobre os “suspeitos” de toda ordem. *Careta*, 17/05/1941.

Voltemos, pois, a 10 de novembro de 1937: Instituição do Estado Novo e criação do famigerado DIP (...) Dolorosa memória. Havia poderes discricionários para controlar todos os meios de comunicação então existentes (...) o DIP destacava, para cada rádio ou para cada jornal, um analfabeto para censurar programas e scripts. Algumas vezes conseguimos ‘driblá-los’, escrevendo coisas que eles não entendiam. E a gente explicava de modo diferente.<sup>71</sup>



Figura 28: *Sejamos Otimistas*  
 \_ Si tu continuá a espalha boato alarmante, tu vae p'ro distrito.  
 - Tá certo, tá certo. Eu vou dizê antão que vão diminui os impostos.  
*Careta*, 08/01/1938, p.15.



Figura 29: *Sem documentos.*  
*Careta*, 11/11/1939.

A revista *Careta* manifestou-se frequentemente sobre o papel da imprensa, seu poder e seu alcance como formadora de opiniões. O editorial veiculado no dia dez de dezembro de 1938 foi um exemplo significativo desse procedimento, pois revelou a dupla linha de atuação da revista: de um lado, o retrato crítico da situação política do período e seus reflexos nos veículos de comunicação e, de outro, os papéis desempenhados pelo semanário em meio a uma imprensa já gravemente corrompida pelos ditames políticos e mercadológicos:

<sup>71</sup> MURCE, R. *Bastidores de rádio: fragmentos do rádio de ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1977, p.55.

O jornal é que dá ao público essa coisa formidável – a opinião. Ele é que o orienta, é quem pensa por ele. As revoltas, o jornal é que as prepara, trabalhando a consciência coletiva e fazendo-as orientar-se num único sentido. O jornal não possui apenas o poder de criar opiniões. Tem outros valores (...) O jornalista é um homem que mobiliza a trincheira de combate e de defesa.<sup>72</sup>

A crítica à utilização ideológica dos meios de comunicação também foi observada em algumas capas de *Careta*. A referente ao dia vinte e seis de março de 1938 foi ambientada



Figura 30: *Mais realista do que o rei Menino, desliga esse rádio. O Hino Nacional é mais sério do que eles pensam. Careta, 26/03/1938.*

no espaço privado consideravelmente mais íntimo: o banheiro (Fig.30). Por meio desse ambiente observa-se o pedido de um pai ao seu filho – o de desligar o rádio – já que existe a consciência da utilização alienante do Hino Nacional. Anos depois, já próximo à saída de Vargas da presidência em 1945, outra charge dirigiu claro protesto ao programa *A Hora do Brasil*, por meio de uma paródia de sua frase-símbolo: *Bom dia, atrapalhadores do Brasil*.<sup>73</sup>

Conforme Elias Tomé Saliba, o estilo cáustico dos humoristas representa uma reação diante da impotência social frente aos

<sup>72</sup> *Careta*, 10/12/1938, p.19. Sem autor. Em ocasião posterior, a revista manifestou-se contrária aos exageros e aos sensacionalismos criados pela imprensa para venderem notícias. *Careta*, 03/06/1939, p.19.

<sup>73</sup> *Careta*, 05/05/1945, p.17. A ridicularização da programação oficial pode ser observada também em uma pequena charge de Théo, na qual dois homens dialogam sobre a diminuição do horário do programa: - *Pois lastimo terem reduzido para trinta minutos a “Hora do Brasil” (...)* Sim, senhor. *Era a única hora de repouso para meu rádio e o do vizinho.* 28/07/1945, p.04. Vale lembrar que o programa *A Hora do Brasil* foi criado em 1931 e reestruturado com a criação do DIP, em 1939. O vocativo parodiado na charge - “Trabalhadores do Brasil” – foi utilizado por Getúlio Vargas pela primeira vez no discurso de inauguração do edifício do Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio, em primeiro de maio de 1938 e, a partir de então, *transformado em seu principal bordão ao encarnar o líder das massas operárias*, inspirando o título do programa radiofônico. Cf. GOMES, A. C. op. cit., p. 200. Grifo meu.

engodos políticos sofridos. No tocante à questão, o autor reitera que, nesta modalidade de humor, há uma simbiose entre os espaços públicos e privados, na qual questões públicas às vezes são retratadas em cenários íntimos, como a sala de uma residência, ou o banheiro, como é o caso da charge apresentada. Sendo assim, a representação da sociedade brasileira pela dimensão cômica demonstrava não somente a profusão entre os espaços público e privado, mas diluía seus limites, criando um ambiente no qual os indivíduos afirmavam-se perante o caos real:

O humor permitia, tanto na vida cotidiana quanto nas situações coletivas, livrar-se, pela irreverência, de autoridades e gestos incômodos, de si mesmo ou de outros – dando ao indivíduo, por efêmeros momentos, a sensação que o nível público lhe subtraía e que, lentamente, ele tentava conquistar.<sup>74</sup>

*O golpe na imprensa* foi um editorial publicado pela *Careta* em vinte e nove de outubro de 1938, no qual a revista manifestou-se sobre algo que, na época, ainda era apenas um boato: a criação do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP); fato que se consolidou em vinte e sete de dezembro de 1939. Um dos aspectos mais relevantes do texto consiste na crítica explícita feita pelo corpo editorial da revista à citada empreitada governamental, uma vez que tal prática de censura ou controle sobre a imprensa já estava estruturada desde o início da década de 1930:

(...) cogitar-se-ia a criação de um departamento de direção oficial da imprensa, através do qual a vida das publicações periódicas, desde a sua economia (!) até a sua orientação espiritual, ficariam entregues à direção de um único indivíduo. Oxalá esse monopólio de gerência e direção não passe de boato!<sup>75</sup>

Ao prever a repercussão que a medida teria nas atividades da imprensa, críticas severas foram lançadas, bem como um verdadeiro alerta ao público leitor:

---

<sup>74</sup> SALIBA, E. T. op. cit., p.362.

<sup>75</sup> *Careta*, 29/10/1938, p.17. Sem autor.

A criação do tal departamento reduziria, de início, todos os jornais a órgãos de publicidade oficial. As idéias não poderiam subir do povo, mas desceriam das alturas oficiais, num tom solene e incontestado de oráculo ateniense (...) Não haveria um único órgão de publicidade que merecesse a confiança dos leitores, porque todos eles, sem exceção, seriam compulsoriamente obrigados a somente divulgar atos e notícias que estivessem de acordo com os interesses das autoridades (...) uma imprensa modelada ao jeito da imprensa hitlerista ou fascista será a destruição mesma de nosso espírito.<sup>76</sup>

No mês de novembro de 1938, às vésperas do golpe completar um ano, um tom saudosista foi perceptível no editorial *Isso era antigamente*, que novamente trouxe à tona a problemática da prática jornalística em tempos varguistas, pois criticou a concepção de imprensa da época, na qual, segundo defendiam os jornalistas de *Careta*, o jornal transformara-se *em um balcão onde se transformam adjetivos em dinheiro*.<sup>77</sup> Em tom combativo, *Careta* conclamava a luta pela imprensa “honesta” e a resistência a práticas jornalísticas consideradas corruptas por terem se transformado em espaço de legitimação da ordem.

O nome de Lourival Fontes, indicado como o responsável pela direção do departamento não chegou a ser mencionado nesta data. Entretanto, sua reprovação pelos jornalistas foi construída valendo-se do deboche e da satirização de suas funções:

A medida propalada reduziria o nosso jornalismo a uma única cabeça. Se essa cabeça fosse fonte de idéias e berço de inteligência – ainda não seria mau. Mas o cidadão indicado é desses que possuem o crânio apenas como um pretexto para ter onde pendurar o chapéu!<sup>78</sup>

Embora fosse o alvo velado das críticas, Fontes conduziu a chefia do DIP entre 1939 e 1942. Neste período, a semelhança existente entre suas funções e as exercidas pelo Ministro da Propaganda Nazista – Joseph Goebbles – perpetuou sua imagem como o homem que pretendeu ser o “Goebbles tupiniquim”<sup>79</sup>, ao auxiliar o governo estadonovista a se consolidar

---

<sup>76</sup> Idem.

<sup>77</sup> *Careta*, 05/11/1938, p.17. Sem autor.

<sup>78</sup> *Careta*, 29/10/1938, p.17. Sem autor.

<sup>79</sup> LOPES, S. C. *Lourival Fontes: as duas faces do poder*. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 1999, p.24.

por meio da propaganda político-ideológica.

Sonia de Castro Lopes, ao investigar a atuação de Lourival Fontes durante os dois períodos do governo varguista (1937 a 1945 e 1951 a 1954), procurou contrastar as diferentes “memórias” existentes sobre ele: a primeira, construída a partir dos relatos, *a posteriori*, do próprio jornalista, nos quais ele se denomina um “democrata nacionalista”; e a segunda versão que, na opinião da autora, teria de fato se consolidado: sua identificação como o *autoritário chefe do DIP, censor e crítico do período ditatorial do Estado Novo*.<sup>80</sup>

As funções propagandística e ideológica do Departamento de Imprensa na construção da figura de Getúlio Vargas também foram alvo de denúncia nos editoriais de *Careta*. Para tanto, a revista elegeu a figura de Virgolino Ferreira, o “Lampião” que, segundo afirmavam, *nunca foi recompensado pelo Departamento que o sr. Lourival Fontes dirige*.<sup>81</sup> Os autores alegavam que a memória sobre o cangaceiro seria diferente caso houvesse um “investimento” em sua propaganda pessoal, uma das funções atribuídas ao DIP:

Por mais sinistro que seja o perfil desse cangaceiro ilustre, forçoso é confessar que ele se impôs por seu próprio valor. Dinheiro ele o extorquiou muito; nunca, porém, despendeu um tostão para pagar elogios. Porque – vamos ser francos – se ele aplicasse parte dos lucros numa certa publicidade, quem sabe se não teríamos em nossa galeria mais um benemérito da pátria?<sup>82</sup>

Embora o artigo não tenha vindo com a tradicional assinatura de seu propugnador, a própria estrutura de diagramação da página permite concluir que se trata do posicionamento crítico de seus idealizadores – Jorge Schmidt (fundador) e Roberto Schmidt (diretor responsável) – cujos nomes são apresentados comumente acima do texto do dia. A ausência de uma assinatura final, portanto, não compromete o entendimento da função desta página: a de representar um espaço de debates, reflexões e, sobretudo, resistência perante o desenrolar da vida política do período.

---

<sup>80</sup> Idem, p.16.

<sup>81</sup> *Careta*, 10/09/1938, p.15. Sem autor.

<sup>82</sup> Idem.

O Departamento de Imprensa e Propaganda não foi o único alvo de crítica da revista, visto que a Associação Brasileira de Imprensa (ABI), considerada fruto do sonho de alguns idealistas, também teria se corrompido ao longo dos anos, segundo o editorial do dia dezessete de dezembro de 1938: *A ABI mudou completamente. Era pobre e honesta; hoje é milionária e nada mais.*<sup>83</sup>

O ponto nodal das críticas, veiculadas inicialmente pelo jornal *A Notícia* e, posteriormente publicadas pela *Careta*, referia-se ao presidente da instituição, Jacob Herbert Moses<sup>84</sup> que, além de ser rotulado como um “ditador”, era acusado de envolver a ABI em todos os eventos governamentais da época, fato que, na visão de seus opositores, retirava da instituição sua “força moral” perante a opinião pública. O presidente ainda foi condenado por sua participação na criação da lei de imprensa, medida considerada ofensiva aos legítimos interesses das empresas jornalísticas e de seus profissionais: *O jornalista, que sempre foi cioso da sua posição de trabalhador intelectual, é agora equiparado, no serviço, a qualquer barbeiro ou empregado de botequim.*<sup>85</sup>

Em meio às discussões acaloradas sobre o crescente estreitamento das ligações entre a imprensa e o governo e suas conseqüências para os profissionais do setor, foi possível detectar, nas entrelinhas do periódico, a mobilização para um questionamento maior: a descaracterização política dos antigos sindicatos da imprensa, então denominados associações de classe.

Sobre o assunto, a revista *Careta*, declarava ser uma espécie de “peça emperrada” na imprensa brasileira, peça esta metaforizada por uma grande engrenagem. No citado editorial, foram apresentadas denúncias ao desmantelamento dessas entidades, cujo antigo papel de

---

<sup>83</sup> *Careta*, 17/12/1938, p.19. Sem autor.

<sup>84</sup> Herbert Moses presidiu a ABI entre 1931 a 1966, ocupando ainda o cargo de diretor tesoureiro de *O Globo* e diretor da empresa Souza Cruz. Em depoimento divulgado no site oficial da instituição, o atual diretor Fernando Segismundo afirma: *Algumas pessoas diziam que ele almoçava com os jornalistas e jantava com o Getúlio*, sugerindo sua atuação dúbia. Disponível em: <<http://www.abi.org.br>> Acesso em: 20 de jan. 2004.

<sup>85</sup> *Careta*, 17/12/1938, p.19. Sem autor.



manifestar-se contra o poder teria sido reduzido a um *estranho mecanismo, que obedece automaticamente os manejos de um só mecânico*.<sup>86</sup> Mencionando novamente a Associação Brasileira de Imprensa e o nome de Herbert Moses, a revista afirmava não reconhecer sua autoridade, com o objetivo de se manter fiel aos seus preceitos.

No intuito de se manifestar contrária ao crescente cerceamento e padronização da imprensa nos moldes oficiais – sem, contudo, ser impedida pela ação destes – um dos recursos adotados pela revista foi a divulgação, no espaço editorial, de discussões sobre casos diversos, nacionais ou internacionais, nos quais o “controle” era denunciado. Um exemplo disto foi a constância, por várias semanas, do caso da censura sobre campanhas publicitárias de medicamentos, ação fomentada pelo Sindicato dos Médicos. Conforme o texto, os médicos teriam reivindicado do governo providências no sentido de tornar proibidos os anúncios sobre a ação terapêutica dos produtos, forçando a população a procurar pelos consultórios, carentes de pacientes.

Em contrapartida, os órgãos de imprensa protestavam a medida, uma vez que a publicidade era um de seus principais meios de sobrevivência:

A imprensa honesta – a que vive exclusivamente do favor público e dos anúncios comerciais – está ameaçada de desaparecer, caso os interessados consigam fazer prevalecer seus intuitos inconfessáveis, obtendo a aprovação de dois projetos: o que regulamenta (melhor diríamos impede) a propaganda de produtos químico-farmacêuticos, e o que estabelece a intervenção aberta e direta na vida particular da imprensa, a fim de controlar seu movimento de propaganda comercial (...) Na Europa e nos Estados Unidos, onde há fiscalização rigorosíssima, a imprensa é livre. Coibem-se somente exageros e a charlatanice (...)<sup>87</sup>

Ao tornar pública a celeuma estabelecida entre os fabricantes, a imprensa e os médicos, outra crítica maior manifestava-se indiretamente: a denúncia do intenso controle e censura exercidos pelo DIP e seus desdobramentos na configuração da imprensa da época.<sup>88</sup>

<sup>86</sup> *Careta*, 08/07/1939, p.19. Sem autor.

<sup>87</sup> *Careta*, 19/07/1941, p.19. Sem autor.

<sup>88</sup> *Careta*, 01 e 08/03/1941, p.17. Ambas sem autor.

Semelhante estratégia foi utilizada nos artigos *A rolha nazista*<sup>89</sup> e *A imprensa e o rádio clandestinos*<sup>90</sup> que, com uma linguagem coloquial e um forte teor emotivo, citavam casos de resistência dos órgãos de imprensa polonesa diante da intensa fiscalização nazista. A divulgação do número de mortes ocorridas em cada ação da censura freqüentemente era seguida de uma manifestação de protesto: *Diariamente morrem heróis sem nome. No lugar deles, aparecem outros.*

À medida que anunciava a sobrevivência de pequenas folhas, estações clandestinas de rádio e mesmo táticas inovadoras, entre elas ocultar notícias dentro de pães, dos jornalistas poloneses, bem como sua ousadia em continuar atuando mesmo sob ameaça de prisão e condenação à morte, *Careta* trazia à tona situações muito próximas do cotidiano brasileiro da época.

Sem perder de vista a utilização da pilhéria para criticar a realidade, a revista apresentou, em um de seus editoriais, os supostos valores cobrados pelos órgãos de imprensa por cada adjetivo anexado aos seus principais retratados:

A tabela de preços que abaixo damos é a que está em vigor: ilustre, excelentíssimo, popular, operoso, generoso, disciplinador, ativo e ardoroso valem cada, e por vez, 20\$000. Eminente, preclaro, enérgico, notável, clarividente, previdente e brilhante são pagos a razão de 50\$000. Fecundo, elevado, arguto, digno e imperterrito são cobrados a 100\$000. Prodigioso e competente valem 200\$000. Salvador e íntegro 500\$000. Patriótico, honrado e estadista 1:000\$000.<sup>91</sup>



Figura 31: *O Boato*  
 \_Si fosse de cimento, hein, “seu” Manfredo? Que bruto abrigo!  
 O caráter jocoso da cena “camufla” a mensagem: mais que condenar a prática do boato ou da fofoca, um alerta sobre a força da opinião pública era realizado.  
*Careta*, 11/04/1942.

<sup>89</sup> *Careta*, 07/03/1942, p.36. Assinado pelo pseudônimo E.B.

<sup>90</sup> *Careta*, 24/04/1943, p.04 e 08. Assinado pelo pseudônimo B.

<sup>91</sup> *Careta*, 17/09/1938, p.19. Sem autor.

A manifestação cômica contida no citado editorial revela não apenas a denúncia propugnada por *Careta* em relação a uma imprensa “vendida” mas, sobretudo, aos ditames estabelecidos por órgãos oficiais de censura do governo, cuja intervenção transformara vários jornais de renome do período em veículos de propaganda do regime.

Edgar Carone citou o caso do jornal *O Estado de S. Paulo* que, em 1940,<sup>92</sup> enaltecia a figura de Getúlio Vargas por meio do emprego de um léxico específico. Vargas era denominado *O Chefe, conhecedor profundo dos homens (...) senhor se duas idéias (...) Quando é necessário um gesto, ele firmemente o executa, em plena responsabilidade e assim o declara, sem subterfúgios, à nação*. São comuns ainda adjetivos como *corajoso, magnânimo e singelo*<sup>93</sup>. Segundo o autor, visava-se compor a figura do dirigente confundindo-a com o próprio Estado e este com a apregoada idéia de Nação.

As críticas quanto ao caráter progressivamente mercadológico em que a imprensa vinha se transformando e as altas somas envolvidas na chamada publicidade de figuras políticas já eram destaque em 1937:

Lança-se um produto farmacêutico, uma nova marca de cigarros, um tipo de fazenda, uma certa espécie de gravatas, mas não se lança um nome, não se conquista a confiança pública com os mesmos efeitos de cartazes. Os partidários e os defensores de candidaturas que julgam impressionar a multidão o jornal, o rádio e os modernos instrumentos de publicidade, jogam apenas com as aparências e iludem-se com os resultados. Há uma opinião que não se compra com as maiores seduções.<sup>94</sup>

A publicidade passa então a ser considerada uma perigosa arma, servindo indiscriminadamente a todos os interesses e ambições, o que teria, de acordo com a concepção

---

<sup>92</sup> Como já afirmado anteriormente, o jornal *O Estado de S. Paulo* foi convertido em órgão oficioso em março de 1940. Portanto, conclui-se que Carone está referindo-se ao período posterior à intervenção. O site oficial da empresa jornalística fornece uma data diferente para a intervenção: sete de abril de 1940. Disponível em: <<http://www.estado.com.br/inst/inst2.htm>> Acesso em: 21 de dez. 2000.

<sup>93</sup> *O Estado de S. Paulo*, 19/04/1940. Apud: CARONE, E. op. cit., p.77.

<sup>94</sup> *Careta*, 03/07/1937, s/p, sem autor.

da revista, transformado a coluna dos órgãos da imprensa em “balcão de mascate”.<sup>95</sup>

A utilização da imprensa como veículo difusor das propagandas oficiais dos regimes também foi discutida pela revista. No decorrer da guerra, várias denúncias foram levantadas sobre a ação da imprensa oficial alemã que, visando transmitir a imagem de controle do conflito e avanço de suas tropas, criavam narrativas fictícias de sucesso e ocultavam notícias desfavoráveis, como as perdas humanas e materiais sofridas ou as derrotas em campo inimigo:

A gravidade da situação ressalta da necessidade que os alemães tem de mentir e exagerar. Eles não podem dizer a verdade, sob pena de perigosos distúrbios na Alemanha e, para manter o povo obediente, oculta-se a verdade, forjando comentários fantásticos, nos quais as forças do Reich levam o inimigo de vencida (...)<sup>96</sup>



Figura 32: *Perde ganha*.  
Caretta, 29/07/1944.

A charge, intitulada *Perde ganha* (Fig.32), denunciava as técnicas e o poder da propaganda em tempos de guerra. Nesta, Joseph Goebbels, responsável pela direção do Ministério da Informação Popular e da Propaganda, criado por Hitler em março de 1933 – recebia instruções deste: *Suspenda as ameaças! Diga que estamos à beira do abismo! Só lamúrias, compreendeu?* Através da construção visual, do retrato cômico da exploração ideológica na imprensa alemã, outra “careta” era almejada: a crítica sobre a manipulação política dos meios de

<sup>95</sup> Careta, 20/01/1940, p.17. Assinado pelo pseudônimo R.S.

<sup>96</sup> Careta, 13/06/1942, p.17. Sem autor.

comunicação durante o Estado Novo.

Embora os anos de 1940 e 1941 tenham sido considerados *a fase áurea do DIP*<sup>97</sup>, na qual as ações visavam a consolidação do regime e sua legitimação com o povo, as críticas à ação cerceadora do departamento tomaram proporções maiores à medida que as fórmulas autoritárias passam a ser evitadas pelo governo, sobretudo após a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial; e, com esta, a rápida identificação da situação paradoxal do combate externo aos regimes totalitários e da realidade política brasileira, com traços semelhantes.

A problemática da Guerra Mundial e o alto custo de vida, somado às crescentes carências, contribuíram para o crescimento da agitação política brasileira: a luta pela vitória da democracia colocava em xeque o Estado Novo.

Após 1942, o departamento passou por diversas alterações com o intento de assumir uma *feição mais democrática*.<sup>98</sup> As tentativas de um novo direcionamento incidiram sobre a coordenação do órgão – a partir de então delegada aos militares como o Major Antonio José Coelho dos Reis, que assumiu em julho de 1942 – bem como sobre sua linha de atuação.

A modificação do teor dos discursos e mensagens veiculadas e o crescente “afrouxamento” da censura aos veículos de comunicação consistiram em um desses esforços do governo, no sentido de “amenizar” sua imagem perante a opinião pública. Conforme Lopes, *O DIP passou a se autoproclamar defensor da democracia*. A autora citou ainda o caso dos generais Eurico Gaspar Dutra e Góis Monteiro que, embora considerados responsáveis pela implantação do Estado Novo, passaram a ser mencionados nos discursos oficiais como *democratas de primeira ordem, quando a nova ordem assim o exigiu*.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> LOPES, S. C. op. cit., p.33.

<sup>98</sup> Idem, p.32.

<sup>99</sup> Idem, p.38. O DIP foi extinto pelo Decreto-Lei 7582 de vinte e cinco de maio de 1945, substituído pelo Departamento Nacional de Informação. Este desapareceu por força do disposto no Decreto-lei 9788, em seis de setembro de 1946. Cf. COSTELLA, A. op. cit., p.116.

Nas páginas de *Careta*, encontramos as impressões sobre a citada descaracterização do DIP, considerada um dos desdobramentos de uma crise maior: o *apagar das luzes do tragicômico espetáculo do 'Estado Novo'*.<sup>100</sup> O editorial veiculado em junho de 1945, cujo autor usa o pseudônimo JOB, discorre com ironia sobre a extinção do departamento, ocorrida em maio do mesmo ano, bem como sobre as últimas atividades exercidas por seu diretor, o Major Antonio José Coelho dos Reis - denominado como *a última encarnação de Goebbels no Brasil*:

Despedia-se da função de sufocar a imprensa, negava os últimos registros de jornais, mandava para as redações os últimos panagóricos, que elas já podiam mandar, intactos, para a cesta de papéis sujos ou aproveitar deles o que tivessem de informativo, podando-os de todos os superlativos em honra dos 'homens providenciais'(...) Dentro de poucos dias teria de sair do teatro ditatorial pela porta dos fundos.<sup>101</sup>

Em meio às ironias existentes no citado artigo, observa-se também a denúncia sobre a ação ideológica do órgão que, mesmo sucumbindo, ainda tentava legitimar a imagem do governo varguista:

(...) mais uma vez se procurou apresentar a nova crise entre os maiorais do Estado Novo como um episódio em que o ditador se via, coitadinho, premido pelos 'elementos reacionários' que o cercam. O ditador, insinuava-se, queria ser liberal (...) Parece que basta de mágicas (...) o governo, pretendendo manter-se a pretexto de manter a ordem e a legalidade é, ao contrário, a própria desordem e ilegalidade e a fonte de toda insegurança e inquietação do país.<sup>102</sup>

Neste mesmo ano de 1945, o clima de tensão se agravou, uma vez que a Constituição de 1937 previa plebiscito para referendar o regime existente – fato

---

<sup>100</sup> *Careta*, 09/06/1945, p.17. Assinado pelo pseudônimo JOB.

<sup>101</sup> *Idem*.

<sup>102</sup> *Careta*, 09/06/1945, p.50. Sem autor. Tais questionamentos começam a ser mais explorados pela revista a partir da criação da coluna *Dos dois lados*, em 05/05/1945. Concebida como um espaço destinado às críticas sobre a sucessão presidencial, a coluna oferecia semanalmente aos leitores sátiras sobre a política nacional. Seu título, inspirado na figura do homem indeciso (popularmente designado como aquele que acende velas para os dois lados, Deus e o diabo) logo foi alterado para *Três lados*: trocadilho lingüístico que viabilizava a leitura cômica sobre os impasses do período.

estrategicamente adiado a pretexto do estado de sítio. O Ato Adicional, lançado em vinte e oito de fevereiro de 1945, consistiu no indício mais representativo de que o regime estava assumindo sua crise, estipulando eleições para o dia dois de dezembro.

Entretanto, vale lembrar que, no período anterior à sua declaração, dois episódios significativos já haviam ocorrido, caracterizando o ano de 1945 como um momento de abertura política: no dia vinte e dois de janeiro, teve início, em São Paulo, o I Congresso Brasileiro de Escritores, marcado por um posicionamento de contestação dos intelectuais brasileiros ao regime estadonovista. No evento, foram discutidos assuntos como a legalidade democrática por meio do sufrágio universal e o pleno exercício da soberania popular.

Exatamente um mês depois, em vinte e dois de fevereiro de 1945, o jornal carioca *Correio da Manhã* publicou uma entrevista concedida por José Américo de Almeida<sup>103</sup> ao jornalista Carlos Lacerda. No texto publicado, que alcançou grande repercussão na época, dada sua ousadia para o momento, José Américo criticava abertamente o Estado Novo e reivindicava a convocação para as eleições, além de contestar expressamente a candidatura de Vargas para o cargo, ou o continuísmo deste no poder.

Nesta hora não me nego a falar. Ao contrário, julgo chegado o momento de todos os brasileiros opinarem. Esta é uma hora decisiva que exige a participação de todos no rumo dos acontecimentos (...) é preciso que alguém fale, e fale alto, e diga tudo, custe o que custar (...) Já todos sabem o que se está processando clandestinamente. Forja-se um método destinado a legalizar poderes vigentes, a manter interventores e demais autoridades políticas, pela consagração de processos eleitorais capazes de coonestar essa transformação aparente.<sup>104</sup>

---

<sup>103</sup> O paraibano José Américo de Almeida, durante o ano de 1937, foi candidato à presidência, lançando-se como situacionista. Com a instauração do Estado Novo, Américo afastou-se de Vargas, mas manteve-se em seu posto no Tribunal de Contas da União durante todo o período. No final de 1944, retomou as atividades políticas e, no ano seguinte, representou a Paraíba no Congresso Brasileiro de Escritores, evento que assumiu nítido caráter antiditatorial. No mês seguinte, concedeu entrevista ao jornalista Carlos Lacerda, publicada no *Correio da Manhã*.

<sup>104</sup> Entrevista publicada com o título *Declarações do Sr. José Américo*. *Correio da Manhã*, 22/02/1945, p.01.

Se em determinados momentos a mensagem crítica foi indireta, em outros tornou-se explicitamente dirigida a Vargas:

O Brasil vai ingressar no seu momento mais difícil (...) E precisa, sobretudo, da união nacional para encontrar os meios necessários a uma estruturação democrática apta a lhe dar substância (...) e precisamente isso, seria impossível se o atual chefe do Governo se fizesse candidato (...) Para atender os reclamos da pacificação nacional seria necessário que o Governo, como um todo, merecesse a confiança dos democratas. Mas a longa prática do poder, sobretudo o discricionário, vicia os seus elementos políticos e administrativos, incapacitando-os perante a opinião. (...) Ora, um governo não se compõe de um homem providencial e de um povo anestesiado (...) Pelos motivos expostos, considero inviável a eleição do sr. Getúlio Vargas (...) Cumpri um dever. Falei por mim e sinto ter interpretado também o pensamento ainda vedado do povo brasileiro.<sup>105</sup>

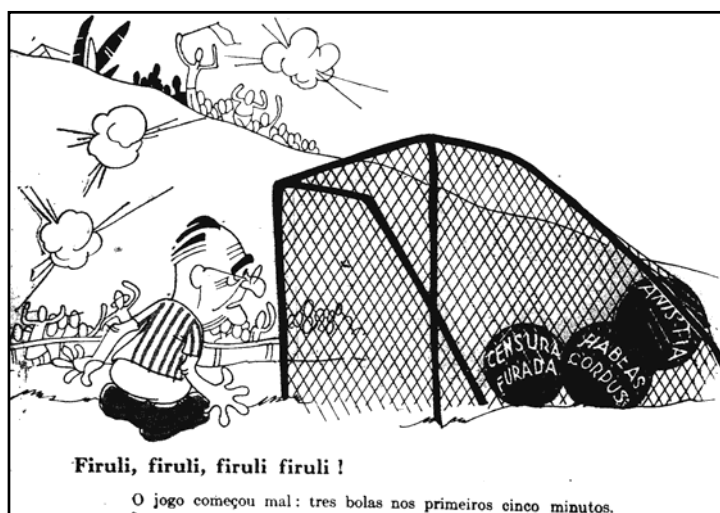


Figura 33: A partida de futebol foi a metáfora escolhida para retratar o governo estadonovista: nesta, os indícios crescentes do enfraquecimento do regime – fim da censura, anistia e *habeas corpus* dos presos políticos – são representados simbolicamente como os três “gols sofridos” por Vargas, nos cinco primeiros meses do ano de 1945.

*Careta*, 28/05/1945, p.28.

A partir da abertura para a liberdade de imprensa, as forças oposicionistas ou críticas ao regime passaram a utilizá-la, mais enfaticamente, como meio de difusão de suas reivindicações. O debate sobre a anistia dos presos políticos foi uma das principais discussões, no ano de 1945, a ocupar as páginas dos jornais e revistas em matérias fotográficas e

<sup>105</sup> Idem.



discursos inflamados. A lei foi assinada em dezoito de abril de 1945 e recebeu especial destaque na revista:

O clamor do povo em prol da anistia levou o governo a concedê-la. Não o fez, entretanto, integralmente. Concedeu-a pela metade, o que já não foi pouco (...) de qualquer maneira, porém, uma coisa ficou perfeitamente estabelecida: só na democracia o povo é ouvido e atendido em seus anseios. Por isso é que ela tanto interessa.<sup>106</sup>

A partir disso, o clima de sucessão presidencial intensificou-se e, no palco politiqueiro, começaram a se definir duas frentes principais: de um lado, o nome do Brigadeiro Eduardo Gomes, apoiado por grupos de oposição ligados às antigas lideranças pró Armando Sales de Oliveira (União Democrática Brasileira); por outro, Vargas, que apoiava a candidatura de seu Ministro da Guerra, Eurico Gaspar Dutra, articulando-se, a partir da criação de partidos políticos como o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), composto por antigos interventores e o Partido Social Democrático (PSD), formado por lideranças sindicais simpatizantes ao seu continuísmo.<sup>107</sup>

O forçado redirecionamento político do governo varguista era denunciado nas páginas de *Careta*. Na defesa de uma concepção do humor “do contra”, ou seja, a manifestação do pensamento crítico em detrimento da postura conformista ou alienada dos “a favor”, as charges veiculadas, em todo o ano de 1945, passaram a utilizar como mote as articulações e conchavos, nos quais as mesmas forças políticas que, nos anos trinta, mobilizaram a centralização estatal por meios autoritários, passavam a enfatizar idéias de democracia:

<sup>106</sup> *Careta*, 28/04/1945, p.22 e 23. Sem autor.

<sup>107</sup> CARONE, E. *A Terceira República*. (1937-1945). São Paulo: Difel, 1976, p.119.

Tempos há em que os “amigos do contra” – mesmo contra uma grande maioria, a quase totalidade dos outros seres humanos – são os que têm razão (...) Por exemplo, quando se impõe unanimidade compulsória no “a favor”, e fica sendo lei o conformismo (...) a humanidade fica muito parecida com um rebanho de dóceis carneiros (...) Nessas fases do “a favor” compulsório restam, falando sozinhos, resmungando, criando fama de malucos, alguns poucos inadaptáveis que são exatamente os amigos do contra. Ainda agora temos disto um exemplo. Havia um coro geral e abafante de “a favor” que de repente se transformou em contra. Como aparecem de súbito liberais, surgidos da imensa massa dos que haviam declarado a morte da democracia!<sup>108</sup>



Fig. 34: *Bravo! Muito bem!*  
 \_ Senhores! Abaixo o salário mínimo. Agora queremos... o máximo e uma campanha eleitoral decente! Deve, pois, ser fundado o sindicato de candidatos à presidência, porque o exemplo deve vir de cima....  
*Careta*, 21/04/1945.

democratas de nova hora.

No processo de elaboração da narrativa visual sobre a abertura democrática ocorrida em 1945, a escolha dos elementos gráficos das charges recaiu sobre determinadas representações simbólicas, com o objetivo de transmitir, por meio do humor visual, a leitura da revista sobre seu tempo. Assim, o conceito de democracia foi representado ora como uma grande arca,<sup>109</sup> único refúgio diante do “dilúvio” político; ora como a figura de uma galinha que, além de cuidar de seus próprios filhotes, abrigava sob suas asas alguns “filhos de chocadeira”<sup>110</sup> – clara alusão aos

<sup>108</sup> *Careta*, 10/03/1945, p.03. Assinado pelo pseudônimo JOB.

<sup>109</sup> *Careta*, 19/05/1945.

<sup>110</sup> *Careta*, 16/06/1945.

Em relação à campanha presidencial, a revista *Careta* apoiou claramente o candidato da oposição, Brigadeiro Eduardo Gomes, utilizando, inclusive, o espaço destinado à capa para fazer isso.<sup>111</sup> As charges produzidas sobre a política nacional, durante todo o ano de 1945, privilegiaram discussões como o caráter das eleições, a necessidade de redemocratização do país e, com ela, a efetiva participação popular e o fim esperado de um ciclo político: o período de quinze anos em que Vargas esteve no poder.

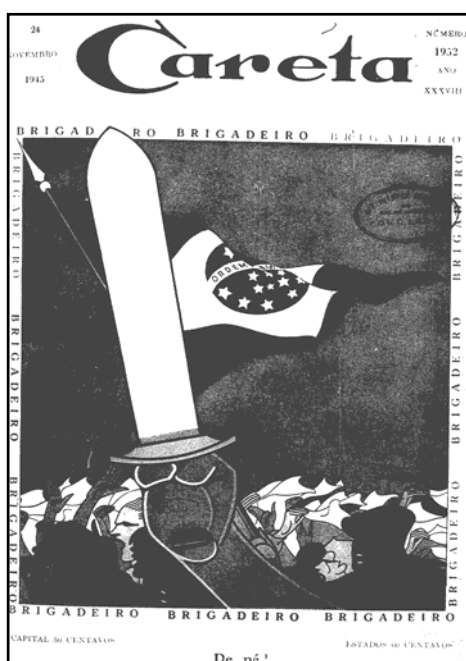


Figura 35



Figura 36

*Careta* promoveu aberta campanha pelo brigadeiro Eduardo Gomes contra Dutra, ministro da Guerra do Estado Novo: (...) *foi a espada que se levantou contra o direito vilipendiado!* 24/11/1945 (Fig. 35). Na imagem seguinte, representando o país por meio da figura do abacaxi (denominação de problema, na gíria popular) o chargista tentou retratar o clima das eleições presidenciais (cartazes diversos com os nomes e imagens dos candidatos e, inclusive, de Vargas) concluindo a imagem com o manifesto de apoio da revista: *Deixa o jornal, gazeteiro. Vem votar no Brigadeiro. Careta, 01/12/1945, p.23* (Fig. 36).

<sup>111</sup> O espaço destinado aos editoriais da revista também foi utilizado para manifestação de apoio ao candidato da oposição: *Grandes esperanças são depositadas num dos candidatos à presidência – o Brigadeiro Eduardo Gomes; e grandes esperanças porque ainda não foi contaminado pela política (...) Levemos, pois, seu nome às urnas.* Luciano Trigo afirma que Eduardo Gomes não era somente apoiado pela revista, mas pelo próprio J. Carlos. Cf. LOREDANO, C. (Org.). *Lábaro estrelado.* Nação e pátria em J. Carlos. Texto de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p.21.

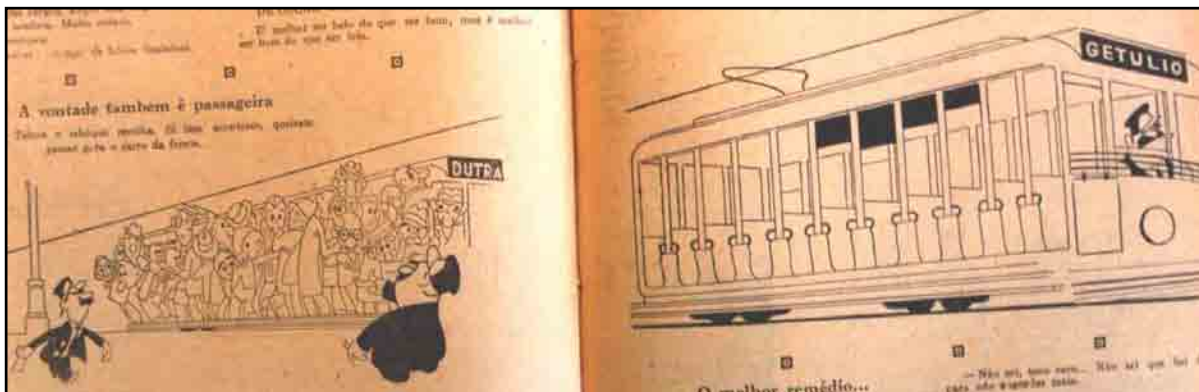


Figura 37: *A vontade também é passageira: \_Talvez o reboque recolha. Se isso acontecer, queira passar para o carro da frente. Careta, 04/08/1945, p.23-24.* A metáfora do bonde foi escolhida para discutir a questão da sucessão presidencial, evidenciando por meio da contraposição bonde vazio (Getúlio) versus bonde lotado (Dutra) as alianças políticas entre ambos. A legenda reforça o clima de desconfiança do período: o “reboque” mencionado poderia rapidamente ser reconhecido pelos leitores como um indício da ação estratégica varguista para permanecer no poder.

Cerca de um mês antes da deposição de Vargas, intensificam-se as críticas mordazes e cada vez mais explícitas à figura do presidente autoritário.

A capa veiculada no dia 08/09/1945 (Fig.38), apresenta múltiplos significados: em primeiro lugar, a representação de toda dinâmica política e social brasileira por meio de uma cena cotidiana, o andar pela faixa de pedestres; em segundo, a figura de Getúlio, do alto do prédio, o que sugere sua liderança, como elemento organizador e controlador desse movimento. Entretanto, o aspecto mais relevante, além da composição gráfica, consiste na reflexão

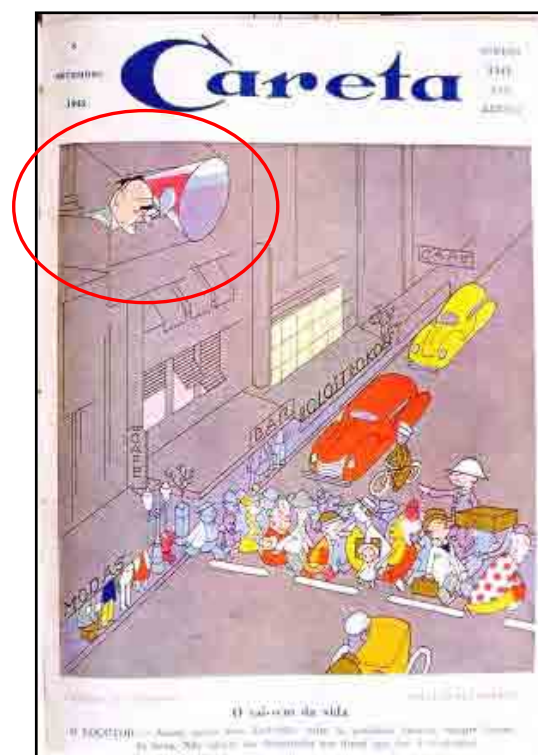


Figura 38: *O vai-vem da vida: O LOCUTOR: Assim, muito bem, direitinho, entre as paralelas brancas, sempre dentro da faixa. Não liguem aos despeitados que dizem que isso é “faixismo”. Careta, 08/09/1945.*

oriunda do trocadilho lingüístico contido na legenda: ao exclamar *Não liguem para os*

*despeitados que dizem que isso é 'faixismo'*, *Careta* identificava o Estado Novo com a experiência fascista européia.



Figura 39: *Charada*  
*Careta*, 25/08/1945.

Em 1937, observa-se o esforço do semanário para construir uma “contra-imagem” de Getúlio Vargas – pautada, sobretudo, no seu caráter de exímio estrategista político – e, em 1945, esse estratagema foi novamente utilizado. Nas imagens de humor veiculadas durante todo o período, é possível observar o reforço de tais concepções políticas manifestadas pela revista. A charge intitulada *Charada* (Fig.39) provocava os leitores, retratando o diálogo entre dois homens, os quais, dispostos de costas para o leitor, “observavam”, com este, a personagem

Vargas em uma parada de ônibus.

No cenário composto por cartazes indicadores do ambiente de sucessão presidencial (*Eduardo Gomes, Eurico Dutra e Não queremos “queremos”*) a fala dos personagens reitera a composição visual:

- \_ Eu acho que ele vai pescar ou tomar banho de mar.
- \_ Pois eu acho que ele vai jogar ping-pong ou caçar borboletas.
- \_ Irá de bonde ou de ônibus?
- \_ Aposto que ele sabe aonde nós vamos.

Apesar da mala retratada na cena conter o destino do passageiro – São Borja, a desconfiança dos personagens indicava o clima de incerteza vivenciado pela população em geral. Enquanto isso, no cenário político nacional, as suspeitas sobre a continuidade de Vargas no governo cresciam, bem como a campanha de oposição da revista:

A maior calamidade que pode desabar sobre uma nação é ter como chefe um indivíduo que, por indústria ou por convicção, se julga insubstituível, se diz ou se considera super-homem, iluminado ou gênio. Quando isso acontece, ao povo só é dado sofrer e chorar. Resta-lhe o consolo de que a onipotência e a eternidade não são atributos de “semideuses.”<sup>112</sup>

O citado editorial, assinado pelo pseudônimo N.R., mereceu atenção especial, dada a presença de uma legenda, cujo pequeno tamanho das letras contrastou com a denúncia veiculada: a matéria, publicada em 1945, teria sido escrita em 1942, mas, por ação do Departamento de Imprensa e Propaganda, não foi publicada. Vale salientar a ironia sutil que permeou toda a construção discursiva:

Este artigo, que evidentemente se refere ao monstro austríaco, deveria ter sido publicado no número do dia 11 de julho de 1942. **Foi, entretanto, proibido pelo DIP, sob a incrível alegação de que em casa de enforcado não se fala em corda!...** Diante de tão esdrúxulo ponto de vista – e como não estivéssemos dispostos a publicar artigos cuja censura afetava-lhes o sentido, o estilo e o valor literário – resolvermos suspender a publicação até dias melhores.<sup>113</sup>

A oposição temia que Getúlio proibisse a realização das eleições e, em vinte e nove de outubro de 1945, tropas do exército cercaram o Palácio do Catete, obrigando-o a renunciar. A presidência foi ocupada provisoriamente por José Linhares, presidente do Supremo Tribunal Federal. O presidente deposto exilou-se em São Borja, sua terra natal. Em dois de dezembro de 1945, o general Eurico Gaspar Dutra foi eleito presidente da República na legenda da coligação entre o PSD e o Partido Trabalhista Brasileiro (PTB), e na mesma ocasião foram eleitos os representantes da Assembléia Nacional Constituinte.

Duas semanas depois, o editorial de *Careta* não trouxe nem grandes comentários sobre o assunto, nem uma imagem de humor, explorando o minimalismo e a força simbólica da expressão onomatopaica, *Uff!*, único registro da citada página na manifestação do “alívio”

---

<sup>112</sup> *Careta*, 12/05/1945, p.03. Assinado pelo pseudônimo N.R.

<sup>113</sup> Idem. Grifo meu.

com a saída de Vargas do governo.<sup>114</sup> Neste caso, o minimalismo conduziu a mensagem.

Nas capas posteriores a deposição, observa-se uma espécie de “avaliação” ou “balanço” realizado pelo semanário sobre o cenário político nacional. Elegendo-se como porta-voz do sentimento que pressupunha ser de todos os brasileiros, a revista abordou, por meio da imagem de um enfermo (Fig. 40), a constatação amargurada da população de que tomou “o remédio errado” por quinze anos, aludindo, assim, ao governo Vargas (1937-1945).<sup>115</sup> Neste sentido, a imagem simbólica do indivíduo *convalescente*, como denominou o chargista, representou a expressão da coletividade, o “desabafo” social diante dos engodos sofridos.

A construção da cena tangencia elementos como doença, decepção e fragilidade, mas também sinaliza, em meio à constatação do enfermo, uma possibilidade de mudança, da “cura” a partir da consciência política, considerado o único “medicamento” possível para restabelecer o país.

A charge intitulada *Feliz Natal* (Fig. 41) refere-se a esse revés social, o contraponto sugestivo formado a partir da representação simbólica da festa de natal. A legenda, que é a “resposta” da família diante da chegada de Noel, reitera a intenção de “festejar” a saída de Vargas do poder: *Chegou tarde, Papai Noel. Nós estamos comemorando desde Outubro.* Neste caso, a figura do Papai Noel, símbolo máximo da festividade, tornou-se secundária frente à manifestação coletiva – hiperbolizada, inclusive, nas figuras do cachorro e do papagaio, que também aparecem “sorrindo” para os leitores, “comemorando” a deposição.

---

<sup>114</sup> *Careta*, 17/11/1945, p.03.

<sup>115</sup> Outro exemplo semelhante refere-se a charge publicada em 05/05/1945, na qual uma platéia assiste atônita a queda de um trapezista. A fala do palhaço, um dos espectadores, conduz o sentido interpretativo da imagem, na rápida identificação entre o acidentado e Getúlio Vargas, em sua “queda” simbólica do poder: *Coitado do Edgar! Há quinze anos fazia esse número, com grande sucesso...*

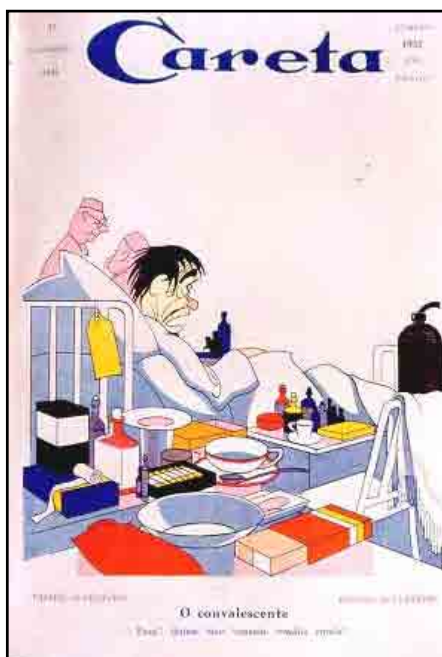


Figura 40: *O Convalescente*  
 \_ Puxa! Quinze anos tomando o  
 remédio errado!  
*Careta*, 17/11/1945.



Figura 41: *Feliz Natal*  
*Careta*, 22/12/1945.

A primeira eleição presidencial depois de um colapso político de quinze anos, foi o teor das notícias sobre a campanha ocorrida em dezembro de 1945, abordada pela revista com várias fotos dos candidatos Eduardo Gomes e Eurico Gaspar Dutra depositando seus votos nas urnas.<sup>116</sup>

Diante da vitória deste último, restou à revista, na construção de uma narrativa visual sobre o Estado Novo, dedicar as últimas charges do ano como forma de reflexão sobre o ato de governar. Com título homônimo, a imagem publicada em dezembro de 1945, lançava a semente: *Os homens devem ser conduzidos pela luz. A vara tange o gado.*<sup>117</sup>

O anseio de “libertação” já havia sido retratado tempos antes, por meio da imagem de uma criança que, escapando de um berço denominado *ditadura*, ensaiava seus primeiros passos.<sup>118</sup>

<sup>116</sup> *Careta*, 15/12/1945, p.22-23.

<sup>117</sup> *Careta*, 15/12/1945.

<sup>118</sup> *Careta*, 04/08/1945, p.29. O título da charge era “*Dandá pa ganhá*” emancipação.



### 2.3. Noticiando a Segunda Guerra: deboche ao “inimigo externo” visando o “inimigo interno”

O retrato produzido pela revista sobre a Segunda Guerra Mundial merece uma análise mais detalhada, devido às suas características peculiares. Uma delas diz respeito ao fato de *Careta* informar aos leitores sobre a situação internacional por meio de matérias com inúmeras fotos. Tais imagens, precedidas geralmente de títulos com forte teor emocional ou apelativo, (como *A Europa em armas* ou *Os Horrores da Guerra*) registravam ataques aéreos, destruição de cidades, bombardeios e a ação dos exércitos. Entretanto, o conteúdo informativo e crítico dessas matérias freqüentemente diluíam-se na variedade de assuntos apresentados ao público, sendo comum encontrarmos fotos sobre a Guerra entre piadas, contos e eventos sociais cariocas. A “sensação de esvaziamento político” em tais notícias é evidente.



Figura 42

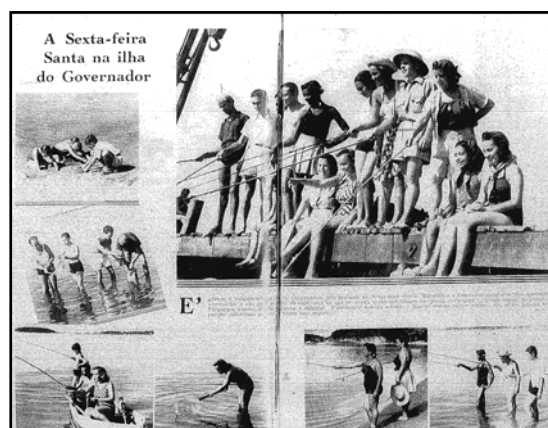


Figura 43

O citado “esvaziamento” político sobre os acontecimentos internacionais pode ser captado por meio da própria estrutura de apresentação das matérias: na edição do dia 30/03/1940 são veiculadas fotos de pescadores ingleses atingidos por bombardeios e soldados sobreviventes de um ataque no mar, e, nas páginas seguintes, imagens do lazer carioca na Ilha do Governador. *Careta*, 30/03/1940, p.20,21 (Fig.42) e 24,25 (Fig.43). Nos anos seguintes, tornaram-se freqüentes apresentação de páginas divididas entre duas temáticas distintas: uma com notícias da guerra e a outra, com eventos e solenidades cariocas.

Embora ocorresse certa pulverização/dispersão dos conflitos e tensões nas páginas de *Careta*, o traço dos artistas do humor foi o responsável pelo convite aos leitores a refletirem sobre o barbarismo dos acontecimentos e seu reflexo direto no cotidiano da população.

Tal contraste provocativo, revelador de uma visão de mundo específica abraçada pelo



Figura 44: *Careta* 19/10/1940, p.26 e 27.

semanário, pode ser visualizado em uma das edições da coluna *Ecos Sociais* (Fig.44); um espaço geralmente reservado para noticiar eventos políticos ou festivos da alta sociedade carioca, que recebeu, no dia dezenove de outubro de 1940, uma charge de J. Carlos: entre fotos das alegres organizadoras do chá beneficente em prol da Cruz Vermelha Britânica, o chargista dispôs uma longa fileira de crianças, cuja vestimenta de clima frio -

boinas, cachecóis e casacos - e objetos como diversas malas e trouxas de roupa, faziam menção aos pequenos sobreviventes da guerra. A legenda apresentada reiterava o protesto: *Sem pai, sem mãe, sem pão, sem teto! Quando eles chegarem aos vinte anos, haverá outra guerra.*<sup>119</sup>

O exemplo demonstra como a charge passou a constituir um importante canal de reflexão e crítica sobre a realidade do período, oferecendo aos leitores o contraponto, o contraste movido pelo aspecto simbólico da composição visual. Conforme José Marques de Melo, a validade humorística da charge advém do real, da apreensão das facetas que traduzem criticamente o ritmo de vida cotidiano. Enquanto recurso jornalístico, o desenho de humor contém a expressão de uma opinião sobre um determinado acontecimento, adquirindo

<sup>119</sup> *Careta*, 19/10/1940, p.26 e 27. O mesmo tema foi trabalho na charge veiculada na capa do dia 12/10/1940, na qual uma criança refugiada chega a América sozinha.

múltiplos sentidos no espaço-revista, sobretudo por se nutrir dos símbolos e valores que fluem constantemente e que estão sintonizados com o comportamento coletivo.<sup>120</sup>

Essa constatação referente aos mecanismos de apresentação dos conteúdos visuais publicados pela revista – a utilização “pulverizada” de notícias ilustradas sobre conflitos entre as imagens do cotidiano social carioca – implicou no questionamento sobre o papel exercido pela diagramação na construção do discurso proferido pelo semanário. A esse respeito, Valdir Mengardo ressaltou a *função disciplinadora* da diagramação, sobretudo na ordenação dos conteúdos a serem veiculados: *Pode-se definir a diagramação como sendo a atividade de coordenar corretamente o material gráfico com o material jornalístico, combinar os dois elementos com o objetivo principal de persuadir o leitor.*<sup>121</sup>

Com isto, é possível compreender o discurso gráfico propugnado por *Careta* como um conjunto de significações que permitiram o entendimento de sua linha editorial: obedecendo às tendências das publicações de variedades da época, *Careta* veiculou, em suas páginas, fotos sobre a guerra. Contudo, a dispersão do citado material iconográfico em meio a outras temáticas e assuntos demonstra como sua diagramação não é inocente, mas revela, antes de tudo, o perfil escolhido pelo periódico: o investimento na verve satírica e crítica das charges, em detrimento do recurso fotográfico. Se, este último geralmente era apresentado de forma meramente ilustrativa, como se parecesse *dispensar o receptor do esforço da decodificação e do deciframento, fazendo passar por “natural” e “universal” o que não passa de construção particular e convencional*<sup>122</sup> – o contraponto eram as imagens de humor, que convidavam os leitores à reflexão:

---

<sup>120</sup> MELO, J. M. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1994, p.168.

<sup>121</sup> MENGARDO, V. *O olhar domesticado: um estudo sobre o discurso gráfico da imprensa*. Dissertação (Mestrado em Jornalismo)- Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, 1988, p.24. Neste trabalho, o autor propõe-se a detectar a construção e extensão dos elementos mais significativos do discurso gráfico-jornalístico, tanto em jornais da chamada “grande imprensa” (como *O Estado de S. Paulo*, *Jornal da Tarde*, *Folha de S. Paulo*, *Notícias Populares*) como os da “imprensa alternativa” (*O Pasquim*, *Convergência Socialista*, *Em tempo*) contrastando-os à literatura oficial existente nos Manuais de Artes Gráficas.

<sup>122</sup> Idem, p.65.

É o universo de valores e interesses dos leitores que vai definir a tipologia, o corpo do texto, a entrelinha, a largura das colunas, as cores, o tipo de imagem e a forma como tudo isso será disposto na página. Por isso o projeto gráfico tem que estar inserido num projeto editorial mais amplo.<sup>123</sup>

Ao discorrer sobre o processo de constituição gráfica do texto e suas técnicas de impressão – indicativos da existência de uma sintonia entre o grupo idealizador da publicação e os artistas nela envolvidos – Roger Chartier sinalizou questionamentos possíveis para a investigação da fonte de estudo. Seus apontamentos impeliram à “dissecação” do próprio objeto impresso, a revista, considerada não como um suporte neutro, mas dotada de intencionalidades múltiplas, desde o formato das colunas, o artigo editorial e, principalmente, as temáticas abordadas por suas capas – a escolha dos elementos, cores, figuras humanas e o direcionamento contido nos verbetes das charges.<sup>124</sup>

No que concerne às narrativas visuais construídas por *Careta* durante a Segunda Guerra Mundial, observou-se que as pressões e críticas sobre o posicionamento do Brasil diante do conflito mundial aos poucos foram ficando mais explícitas nas páginas da revista. O decreto instituindo a situação de neutralidade brasileira em relação à Segunda Guerra Mundial havia sido assinado no dia dois de setembro de 1939, um dia após a invasão alemã à Polônia. Entretanto, desde 1933-34 o comércio e o intercâmbio com os países do Eixo, bem como a simpatia aos países fascistas crescia consideravelmente e não cessaram com o decreto de neutralidade.<sup>125</sup>

Conforme Edgar Carone, a simpatia declarada de Getúlio Vargas por governos antidemocráticos e autoritários recebeu certas interpretações equivocadas da historiografia. O autor alerta que, apesar da existência constitucional do sistema corporativo, o Estado Novo não pode ser considerado um Estado fascista. Tal dubiedade do regime reside em sua

---

<sup>123</sup> SCALZO, M. op. cit., p.67.

<sup>124</sup> CHARTIER, R. Textos, impressos e leituras. In: \_\_\_\_\_. *A História Cultural*. Entre práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1988, p.121-139.

<sup>125</sup> GAMBINI, R. *O duplo jogo de Getúlio Vargas*. Influência americana e alemã no Estado Novo. São Paulo: Editora Símbolo, 1977.

“maleabilidade ideológica”<sup>126</sup>, na qual foi possível reunir, sob uma única égide, diferentes concepções partidárias – de burgueses liberais e conservadores até civis e o Exército – o que permitiu a Getúlio Vargas a liberdade de oscilar em seus posicionamentos conforme as circunstâncias.

O posicionamento de *Careta* sobre a *neutralidade* política até então defendida por Vargas foi sinalizado na fala do personagem *Zé dos Bigodes* (Fig.46). Ao ser inquirido a respeito do termo, sua resposta ironiza as ações do governo estadonovista: [neutralidade] *é uma rede amarrada a dois paus: quando um dos paus não resiste, fica-se amarrado ao outro.*<sup>127</sup> O título escolhido para compor a charge – *Balançando “mansamente”* – reforçou o julgamento.



Figura 45: *Careta*, 06/01/1940, p.12.

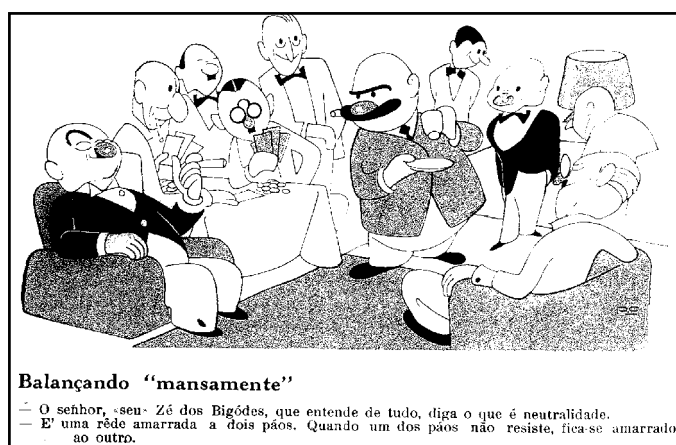


Figura 46: *Careta*, 20/07/1940, p.37.

A neutralidade política brasileira, contudo, não permaneceu por muito tempo, uma vez que, desde o ano de 1939, as pressões norte-americanas intensificam-se com o envio ao

<sup>126</sup> CARONE, E. op. cit., p.55.

<sup>127</sup> *Careta*, 20/07/1940, p.37. Em 1942, uma pequena charge traz um homem todo surrado, por ter declarado sua opinião “neutra” sobre o conflito. *Careta*, 04/07/1942, p.12. Vale lembrar que tais charges frequentemente são apresentadas em locais estratégicos pela diagramação da página – como os cantos inferiores direitos e esquerdos – visando burlar a censura imposta.

Brasil de missões culturais e militares.<sup>128</sup> De acordo com Gerson Moura, a aproximação com os Estados Unidos consistiu em um processo de *barganha permanente*, caracterizada pela busca de certos benefícios econômicos, políticos e militares por ambos os países:

Lembremo-nos de que, por volta de 1940, havia uma divisão profunda dentro do governo brasileiro, que se expressava, por um lado, pela defesa de uma neutralidade estrita e, de outro, pela defesa de uma maior aproximação com os Estados Unidos. (...) Resultante dessas duas forças contraditórias foi a aproximação gradual à política dos Estados Unidos, num processo de barganha permanente (...) Ao mesmo tempo em que concordava com os programas culturais e assistenciais americanos, o governo Vargas literalmente arrancou dos Estados Unidos os acordos que permitiram a construção da siderúrgica de Volta Redonda (...) concordou em romper relações diplomáticas com o Eixo quando o fornecimento militar ficou definitivamente estabelecido. Aceitou tropas americanas no Norte/Nordeste brasileiro quando acordos militares e econômicos de colaboração foram efetivamente assinados em Washington.<sup>129</sup>

Desde 1941, o posicionamento da revista a favor dos aliados tornou-se mais visível, sobretudo nas matérias divulgadas nos editoriais.<sup>130</sup> Embora admitisse a expansão alemã, lançava-se o apoio aos aliados:

Até o presente momento a Alemanha tem vencido as batalhas e a Inglaterra tem ganhado tempo. As perspectivas não são isentas de perigo para os alemães (...) O Sr. Hitler está visivelmente emagrecido e envelhecido, contrastando com a fleuma e o ar otimista e alegre do seu emulo Churchill.<sup>131</sup>

Somado a isso está o afundamento no Atlântico do navio brasileiro *Buarque* pelos nazistas, episódio que foi tema central do editorial de 18/02/1942. Neste, os autores interpretaram o ataque como uma resposta a III Conferência de Consultas de Chanceleres, na qual havia sido deliberada a união de países latino-americanos, com exceção da Argentina e

---

<sup>128</sup> CARONE, E. op. cit., p.59 e MOURA, G. *Tio Sam chega ao Brasil*. A penetração cultural americana. São Paulo: Brasiliense, 1986. Na revista *Careta*, a partir de 1941, o número de matérias ou notícias sobre o exército americano aumenta consideravelmente. Exemplo: 08/02/1941, p.22 e 23.

<sup>129</sup> MOURA, G. op. cit., p.58.

<sup>130</sup> Tais editoriais, veiculados desde início dos anos quarenta, foram somados ao crescente número de matérias sobre eventos beneficentes em favor das vítimas da guerra. Nestas, várias fotos eram anexadas ao texto escrito, geralmente encimado por títulos sugestivos em relação ao apoio brasileiro aos aliados – como *Pró Democracia*, artigo publicado em 30/05/1942, p.28.

<sup>131</sup> *Careta*, 14/06/1941, p.19. Sem autor.

do Chile, no rompimento de relações comerciais com os países do Eixo. O Estado de Guerra foi decretado em janeiro de 1942 e, em fevereiro, a revista manifestou-se:

A atitude da Alemanha não nos surpreendeu porque a esperávamos (...) A nós e aos outros prejudicados é que compete tomar medidas acauteladoras dos nossos interesses.<sup>132</sup>



Figura 47: A Frota de Guerra de Tio Sam  
Diante da ameaça que pesa sobre a nação, a esquadra norte-americana está mobilizada. Não há muito esteve ela em prolongadas manobras nas águas do Pacífico (...) São dessas manobras as fotografias que publicamos.  
*Careta*, 21/06/1941, p.26 e 27.

Com a aproximação crescente entre o governo brasileiro e os aliados, diversos materiais propagandísticos passaram a utilizar o conflito como mote privilegiado na promoção da imagem da nação americana. Aspectos, como o desenvolvimento industrial e a criação de novos produtos para o consumo cotidiano da população, eram apontados como benefícios oriundos da participação americana na guerra. Entre as páginas de

*Careta*, foi possível identificar alguns destes momentos, sobretudo em um de seus anúncios, apresentado com o título *Progressos Industriais*:

Na América do Norte a preocupação bélica não impede que os sábios se dediquem incansavelmente (...) Graças aos esforços desses abnegados e incansáveis trabalhadores temos hoje vidro flexível (...) Essas novas indústrias, além de proporcionar conforto e bem-estar, dão trabalho a milhares de operários.<sup>133</sup>

<sup>132</sup> *Careta*, 18/02/1942, p.17. Sem autor. No editorial veiculado em 04/04/1942, novamente o assunto é tratado, sendo clara a definição do posicionamento brasileiro pelos aliados. A esse respeito, pode-se mencionar também a publicação, em matéria dupla pela revista, do protesto da população carioca sobre o afundamento do navio brasileiro. Publicada em 29/08/1942, p.22 e 23. A matéria, assinada pelo pseudônimo B.V. era composta por duas páginas fartamente ilustradas por fotos, com um pequeno texto intitulado “protesto popular”: *O povo carioca protestou indignado contra o afundamento de navios nacionais por submarinos do Eixo em águas do litoral brasileiro, manifestando em praça pública seu sentimento de revolta (...) Em agosto deste ano, a revista publicou, em matéria de página dupla, fotos da manifestação popular, ocorrida em frente ao monumento de Duque de Caxias, contra o ataque aos navios brasileiros. Careta*, 29/08/1942, p.22 e 23.

<sup>133</sup> *Careta*, 04/01/1941, p.30.



Figura 48



Figura 49

A participação brasileira na Segunda Guerra também foi explorada pelas campanhas publicitárias. No anúncio de fortificante, o principal mote é a necessidade da mulher estar fisicamente preparada para qualquer *chamado da pátria*. *Careta*, 10/04/1943, p.05 (Fig.48). Na imagem seguinte, exemplo de como a revista também adere ao clima de guerra, divulgando sua repercussão nos modos de vida e hábitos de consumo: (...) *Como se vê a moda também se preparou para sua ofensiva na primavera*. *Careta*, 16/05/1942, p.26 (Fig.49).

A busca de uma interação maior com o público leitor levou a revista a apresentar, em uma de suas capas, uma espécie de charada a ser decifrada por meio da montagem das peças de um quebra-cabeça. Orientados pelas instruções oferecidas, os leitores deveriam recortar as diversas partes apresentadas na capa e montá-las no quadro disposto na sessão *Amendoim Torradinho*. Ao montar o citado quadro, localizado na página trinta e seis, formava-se a imagem da bandeira da Inglaterra. Tal proposta lúdica, além de promover maior interação com os leitores, tornou-se um meio condutor do posicionamento político pró-aliado professado pelo semanário.<sup>134</sup>

Após a declaração oficial de apoio brasileiro aos aliados, em 1942, o formato das seções foi mantido, notando-se, porém, algumas modificações em seu conteúdo. Em resposta às pressões oficiais crescentes para a eliminação do gênero político nas caricaturas, os chargistas passaram a retratar, em maior quantidade, situações internacionais ou os hábitos

<sup>134</sup> *Careta*, 23/08/1941, capa e p.36.



cotidianos da população carioca. Contudo, entre as páginas ilustradas sobre cinema hollywoodiano, pôde-se observar, além da permanência de imagens satíricas sobre a situação interna brasileira, algumas notas críticas sobre a política varguista, como o exemplo da campanha para a população boicotar o consumo, que foi lançada pela revista:

Esta revista, como órgão, antes de tudo e acima de tudo, popular, não tem cessado de clamar contra a carestia. Através de suas reportagens, vem demonstrando o que há de artificial na vertiginosa elevação dos preços de todos os gêneros sob o pretexto de guerra (...) Resolvemos lançar um apelo ao público. Consiste em nos exirmos o mais possível de fazer compras (...)<sup>135</sup>

Como demonstram as imagens a seguir, a respeito do posicionamento diante dos conflitos internacionais, se num primeiro momento, *Careta* estampou em suas páginas matérias aparentemente elogiosas a Alemanha, tal procedimento sofreu mudanças profundas a partir da aproximação brasileira com os aliados.

A matéria intitulada *Proezas nazistas e fascistas* pode ser considerada um exemplo dessa mudança de enfoque, pois noticiou a apreensão, pela polícia no Rio Grande do Sul e no Uruguai, de cerca de cem bíblias, gramáticas e outros livros, em alemão, que estavam sendo distribuídos nas colônias locais. A notícia trouxe, ainda, o relato de um velório ocorrido em Novo Hamburgo, no sul do país, em que rituais e saudações nazistas teriam sido realizados pelos convidados; os responsáveis denunciados ao Tribunal de Segurança e, posteriormente, encaminhados à prisão. Os japoneses também foram alvo da perseguição velada do governo, haja visto que a notícia dos bombardeiros americanos sobre o país foi recebida *com*

---

<sup>135</sup> *Careta*, 27/01/1945, p.03. Dois meses depois, a revista divulgou trechos dos jornais *Correio da Manhã* e *Jornal do Brasil*, nos quais a citada campanha era mencionada, recebendo apoio dos órgãos de imprensa da época: *O povo é invencível nas suas reações legítimas em defesa dos seus direitos postergados pelo cupim da exploração organizada pelo comércio desonesto (...) Tornamos a esse assunto advertidos por uma publicação recente da revista carioca Careta, que o focalizou com vivacidade e de modo a preconizar, mais uma vez, a resistência do povo contra o mercado negro que conspira pela fome de nossa gente.* Foram publicados também fragmentos de uma suposta carta de um leitor, que se declarava de comum acordo com a iniciativa da revista. *Careta*, 03/03/1945, p.03.

*indisfarçável contentamento.*<sup>136</sup>



Figura 50

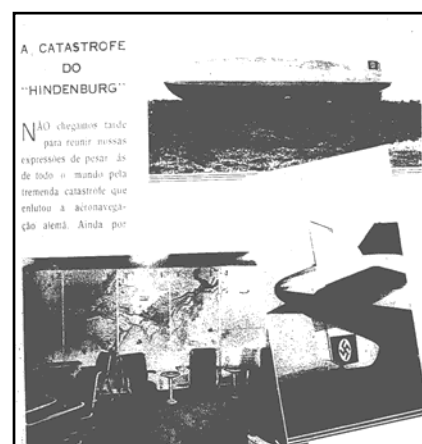


Figura 51

Entre os anos de 1937 e 1938 são recorrentes as reportagens que tem como notícia principal a Alemanha. Nestas, observa-se imagens do principal símbolo nazista – a cruz gamada – aliada a textos elogiosos, revelando as relações de proximidade entre os dois países. As matérias em questão tratam-se da Comemoração do Dia da Alemanha, no Clube Germânia (*Careta*, 12/02/1938, p.25, fig. 50) e do acidente com aviões alemães, tragédia que, segundo a notícia, *não diminuirá o mérito da ciência e da indústria alemãs* consideradas “maravilhas”. *Careta* 22/05/1937, p.28 e 29, fig. 51. Tais matérias foram rapidamente suprimidas da revista a partir da aproximação brasileira com os aliados.

Em tais notícias, geralmente apresentadas no canto superior esquerdo da página, com o título em destaque, notou-se a progressiva reação aos então aclamados “inimigos do eixo”. O alicerce desses discursos consistia no reforço da própria doutrina político-ideológica estadonovista, sobretudo no que se refere à exaltação e defesa dos “valores nacionais”, em detrimento de todo e qualquer aspecto estrangeiro – fosse no âmbito da educação, organizações políticas ou manifestações culturais. Progressivamente, configurava-se a idéia do “inimigo”, explorando-se a noção de “perigo”, de instabilidade ocasionada pela sua presença na vida social:

Já começamos, há algum tempo, a abrir os olhos para essas manobras (...) cortando as asas aos que pretendem voar com muita afoiteza (...) mas deve haver por aí muita coisa subterrânea (...) A audácia dos fanáticos do totalitarismo não conhece limites (...)<sup>137</sup>

<sup>136</sup> *Careta*, 02/05/1942, p.17. Sem autor.

<sup>137</sup> *Careta*, 31/01/1942, p.04. Assinada pelo pseudônimo “B”.

Em ocasião posterior, o aspecto doutrinário estadonovista tornou-se mais candente no texto jornalístico da revista:

Depois que, em seguida a longo e tranqüilo sono, abrimos os olhos para o que vem fazendo dentro do Brasil certos hospedes em má hora aqui agasalhados, vão aparecendo as notícias que revelam a audácia incrível dessa gente (...) **Já é tempo de nos tornarmos donos da nossa casa (...)**<sup>138</sup>

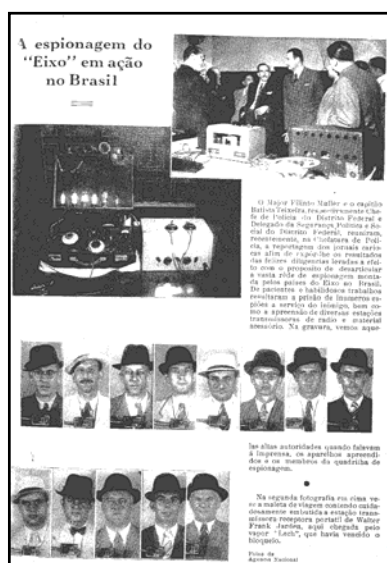


Figura 52: Produzidas pela Agência Nacional, as matérias intentavam anunciar aos diversos órgãos de imprensa as ações da polícia política varguista, na perseguição aos “inimigos do regime”. Nestas, exaltava-se o trabalho de Filinto Muller e do capitão Batista Teixeira. *Caretta*, 13/06/1942, p.21.

A mencionada noção de perigo, reforçada pelo intenso controle que passou a ser exercido sobre os estrangeiros no país, objetivava legitimar a política nacionalista. Um dos artifícios utilizados pela propaganda oficial varguista foi a exploração da figura do *Quinta Coluna* – cidadão estrangeiro residente no Brasil que, profissionalmente ou não, contribuía com os “inimigos” do eixo por meio da espionagem e envio de informações. Em virtude da definição pouco precisa sobre o perfil desses indivíduos, a suspeita estendia-se a todos, contribuindo para o agravamento da tensão.<sup>139</sup>

Nestes discursos, observa-se como a censura passou a ser utilizada como elemento articulado ao conceito de criminalidade política, formando um poderoso instrumento de coerção social. O assunto foi mencionado pela revista nos editoriais e em algumas charges:

<sup>138</sup> *Caretta*, 07/03/1942, p.07, grifo meu. Assinada pelo pseudônimo “B”.

<sup>139</sup> Na campanha publicitária do sabonete Lifebuoy, o termo “quinta-coluna” é utilizado pelo personagem principal. Preocupado por ser evitado por outras pessoas, sua afirmação transforma-se em título do anúncio: *Afinal, não sou um “quinta coluna” doutor*. *Caretta*, 24/07/1943, p.17. A perseguição aos “inimigos do regime” – estrangeiros acusados de serem “súditos do eixo” – foi a temática dos editoriais de 31/07 e 16/10/1943, p.03.

Estava bem organizada no Brasil a Quinta Coluna (...) enquanto os espíões exerciam sua perniciososa atividade, eram tratados com a maior benignidade, como se fossem patrícios nossos (...) Felizmente tudo isso acabou e os “turistas” e os “colonos” estão sob custódia (...) o povo brasileiro, que é por índole bom e hospitaleiro, recebeu uma lição (...)<sup>140</sup>

O aparato composto por prisões, censura, exílios, contínua repressão policial e ação enfática do Exército permitiram a manutenção do citado clima de instabilidade. A ação enfática da polícia política varguista visava silenciar vozes discordantes ou quaisquer ameaças à ordem estabelecida, utilizando, para tanto, a construção simbólica da figura do “inimigo” e, a partir deste, formava-se um quadro maior: a definição do conceito de subversão ou crime político. Nestes casos, o aspecto mais relevante não se refere à constatação da veracidade dos fatos noticiados, mas, sobretudo, à função mítica exercida pelas imagens dos supostos “culpados” na sociedade.<sup>141</sup>

Segundo Elizabeth Cancelli, um dos alicerces na construção mítica do regime estadonovista consistiu na montagem de *estratégias de dominação com a utilização do terror*, com especial atenção ao envolvimento da sociedade no espectro de “perigo” criado. Munido de seus múltiplos instrumentos de propaganda, o governo objetivava inculcar na população a idéia de

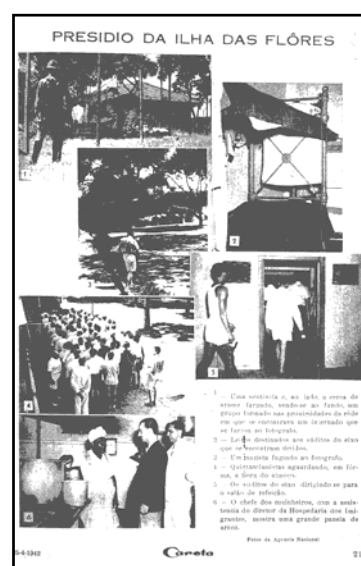


Figura 53: A divulgação de matérias oficiais tinha como fim manipular informações, de modo a transmitir uma imagem harmoniosa e “positiva” da polícia varguista. As legendas corroboram tal intenção: *Quintacolonistas aguardando a hora do almoço; os súditos do eixo dirigindo-se para o salão; o chefe dos cozinheiros mostra uma grande panela de arroz*. Algo bem diferente do clima retratado em *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos. *Caretta*, 25/04/1942, p.21.

<sup>140</sup> *Caretta*, 11/04/1942, p.17. Sem autor.

<sup>141</sup> PARANHOS, A. O coro da unanimidade nacional: o culto ao Estado Novo. *Revista de Sociologia e Política*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, n.9, p.29, 1997.

pertencimento, de *engajamento nas campanhas cívicas para a construção de um novo país* (...) *fazendo crer a toda a população que cada pessoa fazia parte do serviço de vigilância do regime.*<sup>142</sup>

Neste sentido, a campanha de caça aos “inimigos da pátria” e a prática de delação dos suspeitos de subversão foram incentivadas, sendo esta considerada um “ato de bravura”. Cancelli utiliza-se de vários exemplos de cartas anônimas ou produzidas por cidadãos comuns que, dirigindo-se diretamente ao presidente Vargas, relatavam atividades consideradas “suspeitas” de professores, estudantes, sindicatos, associações e empresas privadas.

Sob uma estratégia de poder embasada no pressuposto de que formas discordantes de pensamento ou ação queriam dizer sentimentos antipatrióticos e indignos, e que o terror e o medo eram indispensáveis para manter a salvo os lares e as famílias, a população agia mais uma vez como delatora (...) As denúncias vinham de todas as partes. Dirigiam-se principalmente contra japoneses, italianos, alemães e brasileiros supostamente envolvidos com agentes e simpatizantes do Eixo.<sup>143</sup>

Diante da propagada situação de perigo e do clima de instabilidade propositalmente mantido pela propaganda oficial estadonovista, uma das saídas criativas encontradas pelos artistas do traço foi a exploração de situações jocosas e fictícias, nas quais, indiretamente, se ridicularizava a questão. Tal procedimento ocorreu na charge intitulada *Conspiração*, na qual um papagaio “liga” para a redação de um jornal desejando denunciar a suspeita de uma “reunião secreta” entre os comerciantes locais (Fig.54).

Já na sessão *Amendoim Torradinho*, assinada por J. Carlos, o personagem principal é um rico homem, preocupado em se desfazer de pertences considerados “suspeitos”: *um piano alemão, um vaso japonês e um quadro italiano*. O hiperbolismo que colore a cena, aliado ao

<sup>142</sup> CANCELLI, E. *O mundo da violência*. A polícia da Era Vargas. Brasília: Editora UnB, 1993, p.37. Assunto também abordado por PERAZZO, P. *O perigo alemão e a repressão policial no Estado Novo*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1999.

<sup>143</sup> Idem, p. 140. A autora cita ainda o caso da cidade de Assis, no interior do estado de São Paulo, onde um grupo de pessoas formou o “Exército Brasileiro de Assis”, em 1942, cuja atribuição principal consistia na *denúncia à polícia de qualquer atividade suspeita de estrangeiros e quinta-colonistas* (p.146).

título, *Quinta Coluna* procurou ridicularizar o clima de desconfiança instaurado (Fig. 56).

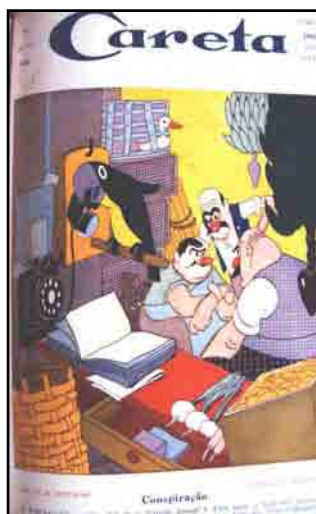


Figura 54

Figura 54: *Conspiração*: O PAPAGAIO: \_ Alô, alô! É o “Palpite jornal”? Fala aqui o “repórter amador”. Parece que vai tê quaquê coisa: Estão reunidos aqui seu Joaquim da quitanda, seu Antonio do açougue e seu Oliveira do armazém. *Caretta*, 18/03/1944.



Figura 55

Figura 55: *O Patife...*: A GALINHA PRETA\_ Cuidado com aquele pato; ele é 5ª coluna./ A GALINHA BRANCA\_ Por que você diz isso?/ A GALINHA PRETA\_ Repare com que diligência ele procura imitar o passo dos nazistas!... *Caretta*, 20/07/1940, p.22. (Charge de Théó)



Figura 56

Figura 56: *Quinta Coluna*: \_ Você quer ficar com esses objetos? Não durmo sossegado: um piano alemão, um vaso japonês e um quadro italiano. *Caretta*, 04/04/1942, p.23.

Se, em muitas charges ou textos veiculados pela revista a ocorrência de certa utilização da ideologia estadonovista pôde ser observada – por meio da adoção de seu léxico ou a exploração de idéias como o “perigo estrangeiro” – mostrou-se patente, por outro lado, a tentativa do semanário de colorir jocosamente essa realidade. Ao ridicularizar situações e tensões cotidianas oriundas da política ideológica, *Caretta* abria fendas no projeto homogeneizador, denunciando com perplexidade seus limites, ou a falta deles na configuração da vida política e social do período. Há, portanto, uma ressignificação do discurso oficial pela via do humor, cujo produto final, a charge, tem efeito contestatório.

A utilização dos conteúdos provenientes dos discursos oficiais na construção das narrativas cômico-visuais, estratégias criativas da revista, revela, antes de tudo, o caráter dinâmico e crítico do humor por ela defendido. Se, aparentemente, *Caretta* aderiu ao clima de

perigo instaurado (por apropriar-se de seu léxico) um olhar atento a essas charges permite vislumbrar o contraponto inerente à mensagem: o deboche sendo dirigido não ao “quintacolumna” ou “suspeito”, mas sim à própria situação criada pelo governo. Nas palavras de Roger Chartier:

Pensar deste modo as apropriações culturais permite também que não se considerem totalmente eficazes e radicalmente aculturante os textos ou as palavras que pretendem moldar os pensamentos e as condutas. As práticas que deles se apoderam são sempre criadoras de usos ou de representações que não são de forma alguma redutíveis à vontade dos produtores de discursos e de normas.<sup>144</sup>

Diante da censura imposta, o humor e a sátira foram largamente utilizados como forma de resistência, pois, por meio da ironia e da chacota, foram criadas estratégias que possibilitaram a manifestação de posicionamentos críticos frente ao regime.<sup>145</sup> De acordo com Marco A. Silva, a saída encontrada pelos periódicos para burlar a censura imposta foi retratar, por meio das charges, assuntos internacionais variados, como a Segunda Guerra Mundial. O autor elegeu como seu objeto de estudo a produção humorística de Belmonte, destacando o papel desenvolvido por suas caricaturas que, ao retratarem as correntes nazi-fascistas, indiretamente promoviam o debate sobre a situação da política interna brasileira:

A criação humorística de Belmonte sobre a Segunda Guerra Mundial consistiu em saída temática contra a censura, uma possibilidade de atuar contra alguns aspectos da política brasileira que, por outras vias, não seria veiculada na imprensa.<sup>146</sup>

A mesma opinião foi compartilhada pelo autor Roney Cytrynowicz, que discorreu sobre a manifestação dos estudantes universitários, em 1942, no Rio de Janeiro, na qual diversos carros alegóricos exibindo caricaturas de Hitler, Mussolini e Hirohito desfilavam

<sup>144</sup> CHARTIER, R. op. cit., p.136.

<sup>145</sup> SALIBA, E. T. op. cit., p.290-365.

<sup>146</sup> SILVA, M. A. A guerra de Belmonte: humor gráfico e política no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial. In: COGGIOLA, A. *Segunda Guerra: Um Balanço Histórico*. São Paulo: Xamã, 1995, p.340. Ver também BAHIA, J. op. cit., p. 09. O autor afirma que, com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, a charge política assumiu papel quase decisivo para o jornalismo de então.

pelas ruas da cidade. O evento, organizado por alunos de direito e da Escolha de Belas Artes, foi noticiado por *Careta* em uma matéria de página inteira, repleta de fotos e assinada pelo pseudônimo B. V.<sup>147</sup> De acordo com Cytrynowicz, a encenação foi um modo de atingir Vargas e seu governo antidemocrático: ao promover a ridicularização dos grandes ditadores, os manifestantes utilizaram o humor como estratégia política de persuasão.<sup>148</sup>

Processo semelhante ocorreu com diversas canções populares compostas na época, ao sugerirem certa identificação entre Getúlio Vargas e Adolf Hitler. Roney citou o caso da marcha de Henrique Gonzalez *Adeus Adolfo*, gravada em 1943, cuja proposta principal era ironizar o posicionamento do país a favor dos aliados. Outra canção analisada foi *Abaixo o Braço*, de Elpídio Viana e Nelson Trigueiro, de 1944. A composição dirigia críticas à condição brasileira<sup>149</sup> e promovia, por meio do humor e do deboche, a identificação dos “inimigos” do Eixo com a ditadura local.

A revista *Careta* também adotou semelhante estratégia em sua leitura sobre os acontecimentos políticos do período, manifestando-se tanto em seus editoriais como nas charges apresentadas nas capas. A ridicularização de regimes totalitários e seus principais líderes, bem como a exaltação dos países considerados democráticos (Estados Unidos e Inglaterra, em especial) fomentava a percepção crítica dos leitores que, rapidamente, reconheciam a situação internacional caricaturada como uma realidade não tão distante da sua.<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> *Careta*, 11/07/1942, p.29.

<sup>148</sup> CYTRYNOWICK, R. *Guerra sem Guerra: A mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Edusp, 2000.

<sup>149</sup> *Idem*, p.345.

<sup>150</sup> Segundo Lúcio Flávio Regueira, *no período de 1937 a 1945, a crítica de Careta se dirigia mais à política internacional, sempre, porém, com referências indiretas à situação nacional (...) a referência indireta ao então ditador Getúlio Vargas, em pleno apogeu do Estado Novo, nos dá claramente o espírito combativo da revista*. REGUEIRA, L. F. op. cit., p.22.



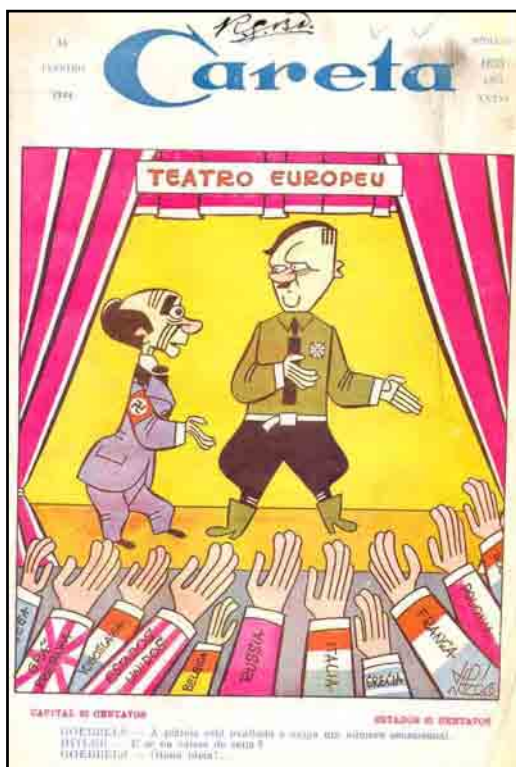


Figura 57: *Teatro Europeu*  
 GOEBBELS – A platéia está exaltada e exige um número sensacional.  
 HITLER – E se eu saísse de cena?  
 GOEBBELS – Ótima idéia!...  
*Caretta*, 15/01/1944.

Neste sentido, a charge veiculada na capa do dia quinze de janeiro de 1944 (Fig. 57) torna-se sugestiva, pois apresenta Goebbels a sugerir a Hitler, de quem era principal assessor, uma saída estratégica do cenário político mundial – representado a partir da metáfora do teatro. Mais que uma simples crítica ao nazismo, o citado desenho de humor permite a visualização de um retrato indireto do governo varguista, “convidado a se retirar” de cena.

A observação do crescimento da produção de piadas, sátiras e charges singularmente caracterizadas pelo tom combativo aos regimes totalitários da

Europa, na composição da revista, permitiu inferir como *Caretta* tornou-se um importante espaço simbólico de contestação ao regime instaurado.<sup>151</sup>

### Formas de representação do conflito

Nas charges veiculadas pela revista *Caretta*, o espectro das cores foi utilizado como código simbólico, por meio do qual os elementos iconográficos eram representados. Dotada de poder comunicativo, muitas vezes uma mesma cor pode ter significados múltiplos e diferenciados: como o vermelho, utilizado tanto para sugerir sensualidade e romantismo como

<sup>151</sup> LIMA, H. op.cit., p.159.

para sugerir perigo, sangue ou violência, bem como para indicar a condição superior da realeza.

Ao discorrer sobre a linguagem das cores e, em especial, sobre a cor vermelha, Nilson Lage afirma que a confluência dos inúmeros significados atribuídos a essa cor estaria na intensidade do estímulo, fenômeno este que ocorreria com outras cores, em escala diversa: o verde sugerindo tranqüilidade, segurança; o azul, debilidade, discrição, profundidade; o violeta, melancolia, incomodidade; o laranja, advertência, impacto; o dourado, riqueza; o amarelo, tensão.<sup>152</sup>

Em *Careta*, não foi observado o predomínio de uma cor sobre a outra, pois as imagens eram multicoloridas, salvo alguns casos de ênfase nas cores primárias – azul, amarelo e vermelho – com o intuito de estabelecer contrastes na composição de cenários de guerra ou de festividades. A intensidade e dramaticidade ensejadas pelas charges foram obtidas graças à utilização de cores fortes e vibrantes – como o amarelo e o vermelho<sup>153</sup> – bem como pela ausência total de coloração – o preto. Combinadas, as cores conferiram às cenas a intensidade de sentimentos almejada pelos artistas, gerando tensão no olhar, alegria ou inquietação: *É o contraste que compõe a mensagem no mundo das cores, a composição, o jogo de luzes e sombras, que vão permitir ou não a leitura das cores e seus símbolos.*<sup>154</sup>

O reconhecimento do potencial persuasivo e simbólico das cores permitiu a J. Carlos explorar duplamente o recurso, por meio da confluência entre os elementos gráficos e os

---

<sup>152</sup> LAGE, N. op. cit., p.21.

<sup>153</sup> Luciano Guimarães define a cor como uma *informação cultural*, caracterizada pelo *poder de expressão* e pela *capacidade de significar*. O autor realizou um estudo sobre a cor vermelha, utilizando como objeto de pesquisa as capas publicadas pela revista *Veja*, desde seu lançamento até fins dos anos noventa, e concluiu: *A cor, quando ocupa espaço destacado e adequado, adquire uma simbologia e pode ser utilizada a favor da informação e da comunicação. Esses exemplos da aplicação do vermelho em mais de trinta anos de publicação de uma revista indica-nos certa permanência dos conceitos e da simbologia das cores e, ao mesmo tempo, sua riqueza e variedade (...) O vermelho, para a revista Veja, quando cor predominante, está vinculado sobretudo à ruptura da ordem social.* GUIMARÃES, L. *A cor como informação*. A construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2000, p. 14 e 137.

<sup>154</sup> SILVA, A. C. T. op. cit., p.125.

verbais. É o caso da charge intitulada *As ‘coisas’ pretas e pardas*,<sup>155</sup> na qual Hitler e Mussolini discutem sobre as repercussões da guerra para os “amarelos” (Japão) e os “vermelhos” (Rússia), apresentados sob a forma de dois enormes dragões no centro da cena, contrastando com o fundo negro que destaca a composição (Fig. 58).

Abusando da noção de perspectiva, o chargista alocou os personagens Hitler e Mussolini no canto inferior direito, significativamente menores, quase imperceptíveis diante da coloração azul do que supomos ser o globo terrestre. O mesmo azul foi utilizado verbalmente na legenda, como resposta dos líderes políticos diante do caos apresentado: *Talvez seja prudente azular*. Tem-se então a utilização da cor como forma de expressão verbal: a expressão popular “azular”, uma gíria equivalente a desistir, abandonar a situação.

Os editoriais veiculados neste período, de modo semelhante aos discursos visuais, enfatizavam, gradativamente, o enfraquecimento da imagem forte do líder nazista – seja por meio de comentários sobre seu aspecto físico ou pela divulgação dos primeiros sinais de fragilidade de suas táticas de invasão.<sup>156</sup>

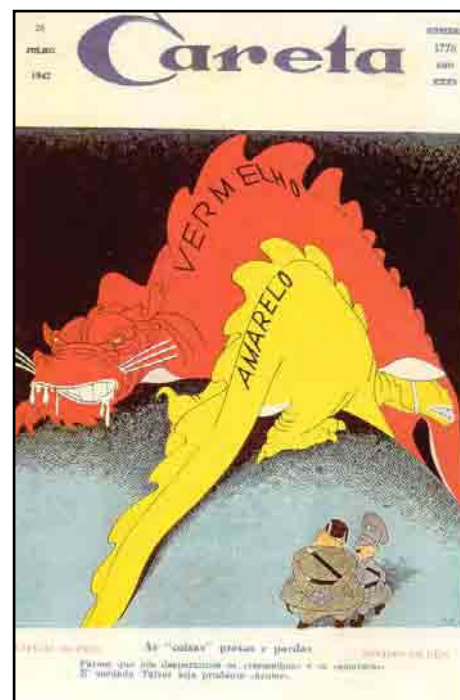


Figura 58: *As “coisas” pretas e pardas.*

– *Parece que nós despertamos os “vermelhos” e os “amarelos”.*

*É verdade. Talvez seja prudente “azular”.*

*Careta, 25/07/1942.*

<sup>155</sup> *Careta, 25/07/1942.*

<sup>156</sup> Em uma das charges, o nazismo foi representado por uma vela prestes a se acabar diante de um grupo de soldados por ela aquecidos no rigoroso inverno russo. *O inverno e a lareira, Careta, 06/02/1943.*

Nos textos, foi possível detectar um esforço significativo dos jornalistas no sentido de polarizar o conflito mundial através da composição de uma determinada imagem dos líderes mundiais. Desse modo, Hitler, cuja imagem anterior era caracterizada como uma *figura máscula e exultante (...) o orador arrogante (...) que aparecia nos filmes alemães de propaganda (...)* foi estrategicamente substituída pelo homem *alquebrado, nervoso e desconfiante (...)*. Com o objetivo de reforçar seu posicionamento pró-aliados, a revista apostava na comparação entre as figuras de Hitler e do primeiro ministro inglês Churchill, apresentando este último como homem *nédio, sadio, otimista, fumando seu indefectível charuto e correspondendo a saudação do povo, sorrindo e erguendo o polegar (...)*<sup>157</sup>

O conteúdo do editorial intitulado *A vitória da América* consiste em um desses momentos, pois, neste, os articuladores da revista comemoram a vitória do candidato Flanklin Delano Roosevelt nas eleições presidenciais norte-americanas, derrotando o candidato Wendell Willkie:

O conflito que atualmente perturba o mundo é um choque decisivo entre duas maneiras de sentir, interpretar e conduzir realidades políticas (...) As forças morais da democracia venceram as forças materiais que pretendem dominar o mundo. Renovam a esperança de que o sol da liberdade, que hoje ilumina o céu da Norte-América, volte a estender seu manto de luz sobre o resto do mundo.<sup>158</sup>

O discurso elogioso a Inglaterra e aos Estados Unidos, considerados países nos quais a liberdade e os direitos individuais não consistiam apenas *formas de retórica*, continha os indícios de uma crítica interna, pois, ao exaltar a proclamada liberdade de expressão e o regime democrático desses países, indiretamente, fomentavam-se questionamentos sobre a situação política brasileira:

---

<sup>157</sup> *Careta*, 03/01/1942, p.19. Sem autor.

<sup>158</sup> *Careta*, 23/11/1940, p.17. Sem autor.

(...) é nesses países que a liberal democracia encontra a verdadeira prática dos seus honestos princípios (...) O contraste promana do fato de que, enquanto Churchill governa por vontade soberana de seu povo, Hitler se mantém no poder graças às metralhadoras das tropas da S.S., à espionagem e a violência dos beaguins da Gestapo.<sup>159</sup>

(...) Certos indivíduos ambiciosos e pouco escrupulosos, abusam do fraco poder de percepção das massas, as exploram e as convertem em instrumento para realizar seus fins (...) Assim fizeram Stálin e Hitler, Mussolini e Hirohito. Quando um desses cavalheiros manda reunir a plebe em praça pública e, do palanque oficial, grita:

\_ Compatriotas! A “Nova Ordem” fará a felicidade da Nação!

O objetivo é mostrar ao povo coisas vistosas... o subjetivo é convencê-lo na conservação do regime (...)<sup>160</sup>

A partir de 1943, mudanças significativas na revista podem ser observadas, sobretudo no que se refere à construção de seu discurso crítico. As mensagens, anteriormente indiretas ou veladas, tornaram-se, tanto na composição das charges como no conteúdo dos editoriais, mais explícitas e significativas do início do enfraquecimento do regime estadonovista. Um exemplo desta nova tendência foi a denúncia sobre a existência dos campos de concentração,<sup>161</sup> revelando aos leitores as atrocidades decorrentes das práticas de regimes totalitários.

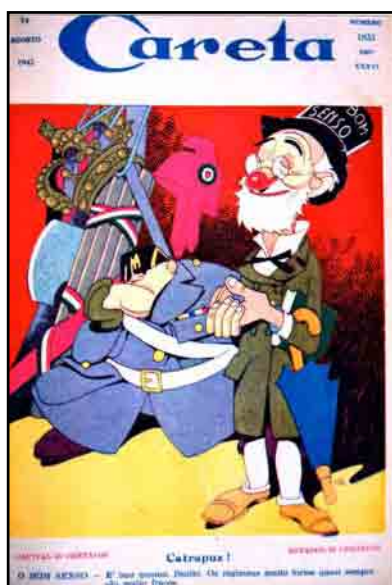


Figura 59: *Catrapuz!*

A figura do ancião – representação do *Bom senso*, como indica sua cartola – ocupa o primeiro plano, em clara satisfação diante da expressão desanimada de Mussolini. Sua fala, contida na legenda, convida os leitores a extrapolar a cena internacional, questionando sua própria realidade: *É isso mesmo, Benito. Os regimes muito fortes quase sempre são muito fracos.*

*Careta*, 14/08/1943.

<sup>159</sup> *Careta*, 07/02/1942, p.19. Sem autor.

<sup>160</sup> *Careta*, 16/05/1942, p.17. Sem autor.

<sup>161</sup> O editorial veiculado em 02/01/1943 era composto de uma charge intitulada *Em campo de concentração*, na qual diversos animais, cercados por uma rede de arame farpado, dialogavam entre si.

Em outros casos, a prática do protesto velado ou indireto na composição das charges foi obtida por meio das mensagens veiculadas nas legendas que, cada vez mais cáusticas, forneciam a “ponte” necessária para o direcionamento do sentido interpretativo das imagens. Em uma das capas, Hitler foi retratado com um semblante desfigurado pela magreza e, acompanhado por uma multidão anônima, levantava nas mãos uma bandeira branca. Embora a charge tenha sido facilmente aceita pelos censores, a semente contestatória era estampada na primeira página, atingindo todos os leitores: *Na vida tudo é passageiro: o dirigido, o diretor. Depois do fogo ter passado, passa também o condutor.*<sup>162</sup>

Tal procedimento estratégico foi mencionado no depoimento do caricaturista Théó, anos depois:

Quando, durante o Estado Novo, combatemos Hitler e Mussolini, nós o fizemos burlando a inepta censura e, se, hoje, combatemos Stalin, não o fazemos levados pela vesga propaganda oficial. Ontem, como hoje, nós combatemos os ditadores, todos eles, porque, nas ditaduras, se suprime a liberdade.<sup>163</sup>

Os desenhos de humor veiculados pela revista *Careta* também foram construídos de modo a relacionar a Segunda Guerra Mundial com elementos simbólicos, como o globo terrestre, a bússola e o relógio. A utilização de tais figuras destinava-se a evidenciar o fim iminente dos regimes totalitários. As citadas narrativas – visuais ou textuais – corroboravam para a veiculação de um determinado discurso e posicionamento da revista: a defesa da democracia externa, mas, sobretudo, pela mudança na própria política interna brasileira.

---

<sup>162</sup> *Careta*, 28/10/1944.

<sup>163</sup> Depoimento do caricaturista Théó – Djalma Pires Ferreira – em forma de carta ao presidente Dutra, datado de 1948. Segundo Herman Lima, o texto consistia em um manifesto contrário a um projeto de lei que estava em curso na Câmara, no qual a caricatura era alvo da censura. Cf. LIMA, H. op. cit., p.1400-1402.



Figura 60: *Ficou o gesto Ora essa! Tiraram-me a melancia!*  
Caretta, 09/01/1943.



Figura 61: *O PONTEIRO \_Espera, menina, espera. Não vês que estou caprichando?*  
Caretta, 17/04/1943.

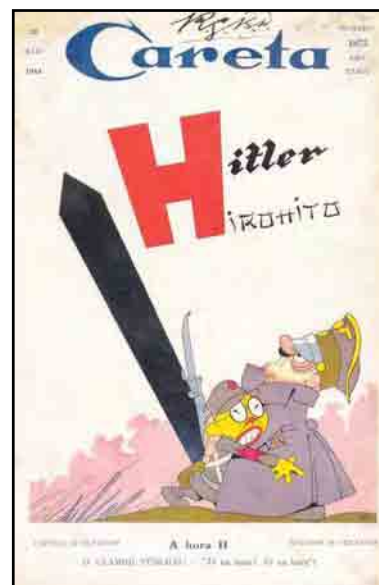


Figura 62: *A hora H O CLAMOR PÚBLICO: "Tá na hora! Tá na hora!"*  
Caretta, 20/05/1944.

A ridicularização dos regimes totalitários e seus principais líderes, bem como a exaltação dos países considerados democráticos, como os Estados Unidos<sup>164</sup> e a Inglaterra, em especial, transpunham o mero debate sobre o contexto internacional e transformavam tal contexto em um mote para lançar um protesto velado: o questionamento sobre a paradoxal situação política brasileira.

Diante do retrato jocosos, construído por meio de elementos como a fragilidade, a covardia, a expressão facial tensa e muitas vezes desesperada do *führer*, intentava-se construir

<sup>164</sup> Em diversas capas, os charginistas utilizaram a figura do *Tio Sam* para representar os Estados Unidos. Criado em 1812, o personagem conquistou maior destaque com o traço do caricaturista Thomas Nast, em 1870. Conforme Gombrich, o recurso às personificações é *tributário uma atitude peculiar da mente grega para com a linguagem*, a qual *predispôs o mundo antigo a personificar conceitos abstratos em termos de presenças vivas*. Captando essa peculiaridade, os charginistas transformaram-na em uma de suas principais ferramentas, traduzindo em conceitos, símbolos e situações metafóricas, questões candentes da vida política. A riqueza dessas imagens simbólicas encontra-se na articulação entre os aspectos reiterados na composição gráfica – normas de conduta e regras sociais estabelecidas – e o caráter plural das interpretações que elas fomentam a partir da narrativa cômico-visual. Cf. GOMBRICH, E. H. O arsenal do caricaturista. In: \_\_\_\_\_ *Meditações Sobre um Cavalinho de Pau e Outros Ensaios Sobre a Teoria da Arte*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 127-142.

um auto-retrato do próprio governo varguista. As charges e editoriais, portanto, podem ser considerados singulares canais de reflexão e crítica utilizados pela revista *Careta* na veiculação de suas propostas defendidas, oferecendo aos leitores novas possibilidades de leitura sobre o período.

Sendo assim, o futuro previsto para Hitler foi retratado sob várias formas, sendo, uma das mais representativas, a imagem mítica do diabo que, cercado por várias chamas, tinha em uma de suas mãos o espeto e, na outra, um telefone, por meio do qual “alertava” o ditador sobre a existência de seu último refúgio – o inferno – *Alô ! Adolfo! Adolfo! Não te preocupes com asilo. Conta comigo. Tenho ao teu dispor um bom apartamento. Aquecimento perfeito, grande lareira...*<sup>165</sup>

Segundo Mircea Eliade, a concepção do adversário sob a forma de um ser demoníaco sobreviveu ao longo dos tempos.<sup>166</sup> A utilização de imagens que evocam potencialmente o perigo, o caos e a destruição (elementos frequentes na representação do conflito pelos chargistas) remontariam a culturas da antigüidade:

(...) inúmeros textos identificam os adversários que atacavam o território nacional às larvas, aos demônios ou aos poderes do caos (...) Pelo fato de atacarem e colocarem em perigo o equilíbrio e a própria vida os inimigos são identificados às forças demoníacas (...) Notemos que as mesmas imagens ainda são utilizadas atualmente quando se trata de definir os perigos que ameaçam um determinado tipo de civilização: falamos, particularmente, do ‘caos’, da ‘desordem’, das ‘trevas’, que afundarão ‘nosso mundo’.<sup>167</sup>

A metáfora religiosa do inferno como espaço de condenação viabiliza o julgamento da revista sobre os acontecimentos internacionais e, indiretamente, os nacionais: Hitler teria companhia no inferno...

---

<sup>165</sup> *Careta*, 14/10/1944, charge com título *Amicus certus in re incerta*, provérbio latino: *O amigo se conhece nas horas difíceis*. Tradução extraída de LOREDANO, C. (Org.). *J. Carlos contra a Guerra*. As grandes tragédias do século XX na visão de um caricaturista brasileiro. Texto de Arthur Dapieve. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p.206.

<sup>166</sup> ELIADE, M. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. Tradução Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.35.

<sup>167</sup> *Idem*, p.34.



### III. O cotidiano como mote para a crítica ao Estado Novo

O retrato da situação política durante o regime estadonovista não foi uma temática exclusiva na revista *Careta*. Ao longo do período analisado, foi possível visualizar uma rica e complexa rede de assuntos abordados, construídos a partir da junção entre a proposta editorial sempre dinâmica do semanário – ao eleger o que deveria ser lembrado e excluído, bem como sua forma de apresentação ao público leitor – e os dispositivos gráficos eleitos pelos artistas do traço que, aliados a um singular viés crítico, formavam a mensagem visual desejada.

Em meio às construções satíricas dirigidas a figuras políticas nacionais ou internacionais, observaram-se outros temas recorrentes que, embora versassem sobre matérias distintas, eram semelhantes em seu pano de fundo: o retrato do cotidiano carioca entre os anos de 1937 a 1945.<sup>1</sup>

Não obstante alguns desenhos de humor aparentassem retratar situações banais do dia-a-dia da cidade – como o diálogo entre as donas-de-casa sobre o preço da carne ou a conversa entre os amigos a respeito dos transportes urbanos – tais imagens revelavam importantes questionamentos fomentados pela revista em relação não somente às mazelas diárias da população, mas, sobretudo, às suas raízes nas questões sociais e políticas do período.

Transformando o traço do artista J. Carlos em verdadeiro canal de comunicação, *Careta* explorava as multiplicidades e contrastes da vida carioca. A dimensão cômica não se limitava ao Palácio do Catete ou aos gabinetes oficiais, mas estendia-se pelas ruas da cidade, pelos parques, pelos morros e pelos ambientes internos das residências, os quais eram apresentados com grande riqueza de detalhes. Por meio desse cenário aparentemente simplista ou trivial, bem como da ironia sutil, o semanário conseguiu burlar os limites impostos pela

---

<sup>1</sup> Ver Apêndice A – Gráficos 1937-1945.

censura e veicular sua “radiografia social” do governo.

Sendo assim, ao discorrer sobre determinados problemas cotidianos, *Careta* tornava públicas as fendas existentes na idéia de ordem difundida pela propaganda oficial estadonovista. O deboche e a ridicularização, que tingiam as cenas apresentadas nas capas, funcionavam também como importantes instrumentos de resistência e de contestação ao regime. A esse respeito, adverte Peter Burke:

O uso político de imagens não deve ser reduzido a tentativas de manipulação da opinião pública. Entre a invenção do jornal e a invenção da televisão, por exemplo, caricaturas e desenhos ofereceram uma contribuição fundamental ao debate político, desmistificando o poder e incentivando o envolvimento de pessoas comuns nos assuntos de Estado. Realizaram tarefas apresentando assuntos controversos de uma maneira simples, concreta e notável e os principais atores no palco político como mortais não heróicos e passíveis de erros.<sup>2</sup>

Nos citados retratos sobre a vida diária carioca, observou-se a ausência de personagens específicos, privilegiando-se o diálogo entre dois anônimos ou o simples “transeunte” que, na construção da mensagem visual, tornava-se o sujeito principal da cena, manifestando-se sobre a realidade circundante.<sup>3</sup> A representação desse “homem comum” estabelecia uma ponte entre a revista e o público leitor, que poderia se reconhecer na universalidade das figuras.

Ainda que privilegiassem a construção das charges com figuras universais, os artistas eventualmente criavam alguns personagens-tipo, como o caso da *Família Tapioca* (Fig.01). A imagem, veiculada em outubro de 1938, sintetizava o modelo de “família tradicional” ou o estereótipo da vida familiar criada por J. Carlos, reunindo os principais elementos deste universo: em primeiro lugar, o “chefe de família”, o homem paradoxalmente apresentado com

---

<sup>2</sup> BURKE, P. op. cit., p.98.

<sup>3</sup> Ocasionalmente, determinadas figuras foram denominadas por “Zé” – alcunha do homem pobre e sem instrução que, ora era representado num plano distante, alheio aos acontecimentos, ora sofria o peso do descaso das autoridades sobre si – transformando-se em um dos instrumentos de crítica política e social utilizado por *Careta*.

tamanho e postura inferior à da esposa, *D. Xandoca*, que, além de ocupar lugar de destaque na construção pictórica, é caracterizada pela obesidade e pela postura altiva, traços que reforçavam certa posição cômica de dominação/controla; e os outros integrantes da família, a filha *Xiquinha* e seu noivo *Artaxérxes Bartatai*; além de *Bituca*, a criança ingênua que estabelece contato com o público leitor, pois acena, sorrindo; o papagaio e o cão *Futrica*.<sup>4</sup>

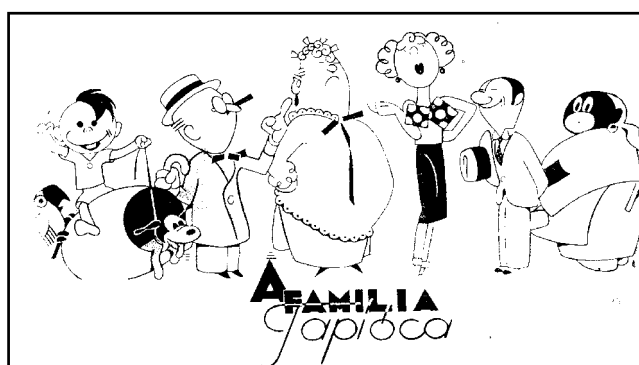


Figura 01: *Careta*, 22/10/1938, p.29.

Em meio a este colorido social surge uma manifestação coletiva, uma reflexão sobre os acontecimentos da ocasião. Com o dedo em riste, é a matrona quem dá voz ao coro dos descontentes:

Ora vão lamber sabão!  
Generais de papelão!  
Tanto chiquê de massadas!  
Eu dava um jeito naquilo:  
Entrando com meu estilo  
De mangas arregaçadas.<sup>5</sup>

Para Henri Bergson, a comicidade oriunda dos dramas cotidianos causa efeito no público leitor, pois este, ao invés de se entreter ligeiramente, reconhece a situação parodiada nas cenas de humor como parte de sua realidade. As charges sobre os problemas sociais, portanto, são portadoras de uma intenção: evidenciar a frustração e o sentimento de

<sup>4</sup> Não por acaso o artista elege a figura de uma mulher negra para designar a empregada doméstica, sendo perceptível o reforço das contradições sociais brasileiras existentes até os dias atuais.

<sup>5</sup> *Careta*, 22/10/1938, p.29.

impotência diante das dificuldades e engodos sofridos. O riso passa a receber uma conotação social: *Para compreender o riso, impõe-se, sobretudo, determinar-lhe a função útil, que é uma função social.*<sup>6</sup>

Dentre as inúmeras facetas do cotidiano escolhidas pelos chargistas para a construção de um discurso crítico sobre o período estadonovista, selecionamos, no presente capítulo, três temáticas principais: as que se debruçaram sobre o silêncio imposto à cidade (e, por extensão simbólica, a todo país); as que discorreram sobre as novas determinações do trânsito carioca e a crise no fornecimento de combustíveis; e finalmente, as charges que trataram a respeito da carestia de gêneros alimentícios e seu respectivo aumento de valor.

Na consideração da variedade dos assuntos abordados pelas imagens de humor na revista, os parâmetros de seleção não se pautaram apenas por referências quantitativas, mas antes, pela representatividade das mensagens veiculadas, ou seja, seu potencial crítico e criativo. Fomentados pelos artistas do traço, tais questionamentos em relação aos dilemas sociais brasileiros, consistiram um dos principais alvos da censura governamental<sup>7</sup>, embora isso não tenha impedido o semanário de proferir uma crítica satírica sobre sua realidade.

Mas seria *Careta* uma voz isolada? A pesquisa realizada no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro<sup>8</sup> proporcionou a descoberta de uma série de panfletos, folhetos e

<sup>6</sup> BERGSON, H. op. cit., p.14.

<sup>7</sup> Já foram mencionadas, em ocasião anterior, algumas sanções impostas à imprensa no período: *1943 (...) Não deve ser divulgada, sem a apreciação prévia do DIP, nenhuma matéria, artigos, tópicos, comentários ou notícias, que se refiram ao abastecimento, preço do leite (...) 1944 (...) sobre o petróleo, querosene e outros combustíveis, nada, a não ser de ordem do DIP, ou mediante consulta (...) Conforme NASSER, D. A revolução dos covardes. Apud BAHIA, op. cit., p.305-308. Foi mencionado também o relato de Mário Lago a esse respeito: Nada de assanhamentos para denunciarem a Lei de Segurança Nacional ou mesmo de leve, falarem de vida cara e fome. Aí era inevitável 'os senhores aqui foram longe demais', dos zelosos funcionários da censura. LAGO, M. op. cit., p.188-189. Grifos meus.*

<sup>8</sup> O Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro disponibiliza aos pesquisadores instrumentos de pesquisa como: *Catálogo de Folhetos apreendidos pela Delegacia Especial de Segurança Política e Social – DESPS (1933-1944)*. Rio de Janeiro: APERJ/FAPERJ, 1999. *Catálogo de Panfletos apreendidos pela Delegacia Especial de Segurança Política e Social – DESPS (1933-1944)*. Rio de Janeiro, 1999. *Catálogo de Folhetos apreendidos pelas Polícias Políticas*. Rio de Janeiro, 2001. *Catálogo de Livros apreendidos pelas Polícias Políticas*. Rio de Janeiro, 2001. *Catálogo de panfletos apreendidos pela Divisão de Polícia Política Social – DPS (1944-1960)*. Rio de Janeiro: APERJ/FAPERJ, 2001.

charges apreendidos pela censura estadonovista, o que pôde comprovar, por um lado, os alcances da ação coercitiva estatal sobre a produção artística da época e, por outro, a permanência e a atuação dinâmica de posicionamentos contrários ao regime.

Um exemplo disso refere-se ao álbum de fotografias intitulado *O comunismo e seus métodos de propaganda*, organizado pelo chefe da Polícia Civil do Distrito Federal, em 1941, Coriolano de Araújo Góes. Reunindo trezentas e sessenta e seis fotos datadas entre 1921 a 1941, o citado álbum contava também com outro interessante material apreendido: doze caricaturas produzidas por Di Cavalcanti,<sup>9</sup> datadas de 1935, ao qual foi conferida a seguinte legenda: *Propaganda subversiva por meio da caricatura.*<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Emiliano Augusto Cavalcanti de Albuquerque e Mello – conhecido como Di Cavalcanti – nasceu em 1897, no Rio de Janeiro. Reconhecido como o primeiro grande pintor modernista do Brasil, iniciou seus trabalhos artísticos na imprensa carioca, desenvolvendo atividades como ilustrador e chargista. Após viver alguns anos em São Paulo, voltou ao Rio de Janeiro, atuando também como pintor, desenhista e escritor, em ambos os estados e no exterior. Conhecido por sua intensa participação nos círculos políticos, intelectuais, artísticos e boêmios, Di Cavalcanti expôs seus trabalhos no primeiro Salão dos Humoristas, realizado em 1916, na capital carioca. Nesta mesma época, começou a ilustrar diversos livros, como a primeira edição brasileira da *Ballada do enforcado* (1919) e *Uma tragédia florentina* (1924), ambos de Oscar Wilde; *Dança das horas*, de Guilherme de Almeida; *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo (1926); e, em 1928, *Substância*, livro de poemas de Manoel de Abreu. Colaborou ainda nas revistas *Guanabara*, *A Rajada* e em *O Malho*. Foi um dos idealizadores da Semana de Arte Moderna de São Paulo, em 1922. Em 1923, passou uma temporada em Paris, ocasião na qual recebeu influências principalmente do expressionismo, do cubismo e do surrealismo. De volta ao Brasil, em 1925, passou a colaborar com desenhos e escrever reportagens, especialmente para o semanário *Para Todos*. Em 1932, publicou, em São Paulo, o álbum *A Realidade Brasileira, sátira política de sentido agudamente social*. Em 1952, na II Bienal de São Paulo, conquistou o prêmio de melhor pintor brasileiro. Escreveu ainda *Páginas de um notívago* e *Viagem de minha vida* (1955). Faleceu no Rio de Janeiro, em 1976. Conforme FONSECA, J. op. cit., p. 241-242 e MINDLIN, J. E. op. cit., p.37.

<sup>10</sup> Inventário do Fundo *Delegacia Especial de Segurança Política e Social*. DESPS. 2ª edição. Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ). Rio de Janeiro: abril, 2002, p.319.



Figura 02: *A questão social continua um caso de polícia.*  
Di Cavalcanti, 1935.



Figura 03: *“O Brasil situado no problema do mundo”*  
Di Cavalcanti, 1935.

Intitulada *A Realidade Brasileira*, a coletânea de charges produzidas por Di Cavalcanti foi apreendida pela polícia política estadonovista, em 1941. Numerados pelo próprio autor, os doze ensaios visuais abordavam com peculiar ironia problemáticas candentes, como as crescentes práticas coercitivas e os dilemas econômicos enfrentados no período.

Na primeira imagem mencionada (Fig. 02) o efeito contestatório foi explícito, fruto do contraponto estratégico entre mensagem escrita – aparentemente formal – e os elementos visuais, vetores do sentido interpretativo da cena – o pequeno cidadão sendo “sufocado” pela ação policial (personificada na figura dos militares uniformizados, com tamanho maior e expressão facial quase animalizada). Neste caso, a crítica também foi reiterada pelo artista por meio da exploração do eixo principal da cena (indicado por nós por meio do traço vermelho): as mãos “controlam”, respectivamente, a população e a espada (metáfora visual da força).

Já a figura 03 apresenta aos leitores uma reflexão sobre a carestia e a miséria vivenciadas por diversas famílias, representadas por meio da figura da mãe em meio a vários objetos que remetem à idéia de escassez de alimentos (a vasilha que a personagem segura em suas mãos está vazia e só há um pequeno pedaço de pão sobre a mesa). Outro indício de miséria trabalhado na imagem refere-se à figura do bebê acomodado em um simples caixote no chão. Tais imagens foram consideradas “subversivas” pelo regime estadonovista.

Além das charges produzidas por Di Cavalcanti, localizamos outros panfletos e folhetos produzidos entre as décadas de 1930 e 1940 que, ao serem distribuídos nas ruas, foram confiscados por serem considerados potencialmente “nocivos” a ordem estabelecida. Tais materiais, que lançaram luz sobre o ambiente cultural no qual *Careta* foi produzida, serão mais bem explorados nos tópicos mencionados.

Cabe advertir, em tempo, que as premissas de investigação não consistiram em atestar a veracidade ou fidedignidade das questões abordadas pelas charges da revista em relação ao quadro econômico da época. Mas, antes, procurou-se compreender quais leituras particulares o semanário realizou sobre os assuntos recorrentes no período – reapropriando-se de sua realidade circundante e transformando situações cotidianas em canais de contestação ao regime político vigente. Segundo Antoine Prost:

(...) interessará menos pelo que dizem do que pela maneira como dizem, pelos termos que utilizam, pelos campos semânticos que traçam. As maneiras de falar não são inocentes.<sup>11</sup>

### 3.1. Silêncio imposto e protesto velado

A dinâmica da cidade do Rio de Janeiro, muitas vezes, foi explorada pelos chargistas como um meio condutor para a veiculação de seus posicionamentos sobre a situação política nacional. Mais que representar a então capital do país, a cidade e sua vida social e política foram estrategicamente ressignificadas pelos artistas do traço, de modo que, ao questionar-se uma determinação municipal, semeava-se um protesto abrangente, embora velado.

Entre os anos de 1937 a 1941, foram localizadas algumas charges e editoriais cujas mensagens dirigiam críticas a proibições sobre o barulho urbano e sua respectiva normatização pelos órgãos oficiais. Embora tais discussões representassem uma parcela significativamente menor em relação a outras temáticas abordadas pela revista, a relevância documental de tais composições reside em seu aspecto simbólico, ou seja, nas questões que

---

<sup>11</sup> PROST, A. Social e cultural indissociavelmente. In: RIOUX, J. & SIRINELLI, J F. *Para uma história cultural*. Lisboa: Estampa, 1998, p.130.

essas imagens potencialmente fomentavam em um período de forte coerção.<sup>12</sup>

De acordo com os chargistas, mais que a balbúrdia sonora existente nas ruas, o alvo das sanções governamentais referia-se ao “barulho simbólico” da população, seu direito de livre expressão. Sendo assim, uma simples determinação de controle dos ruídos urbanos adquiriria uma conotação específica em suas produções satíricas: a representação emblemática do “silenciar nacional” exercido pela censura estadonovista.

O citado procedimento foi patente nas construções visuais de *Careta* que, objetivando reforçar o teor persuasivo das mensagens, explorou graficamente idéias paradoxais (Fig. 04): barulho *versus* silêncio; gritar *versus* calar; boca aberta *versus* boca vedada; objetos que emitem som *versus* o silêncio requerido pelo guarda, com as mãos. Nestes casos, privilegiou-se um humorismo cáustico, caracterizado pela derrisão. Nas palavras de Carlos Fico:

Fazer escárnio do que inspira temor é comportamento que muitas vezes serviu como defesa contra as imposições do poder; uma das atitudes mais comuns entre os diversos grupos e classes que compõe a sociedade brasileira (...). O fato é que, comumente, só o sarcasmo tem alguma eficácia para se contrapor, como estado de espírito, às injunções do autoritarismo dos governos, da incompetência dos governantes ou da corrupção administrativa.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> A primeira menção encontrada referente à legislação sobre poluição sonora consiste no Decreto-Lei n.1.259, de nove de maio de 1939, de âmbito federal. Destinado a coibir o *excesso de ruídos urbanos*, o artigo primeiro anunciava: *O Prefeito do Distrito Federal fica autorizado a adotar as posturas necessárias para coibir o excesso de ruídos urbanos, bem como para assegurar a normalidade da rádio-recepção*. Já o segundo artigo estipulava as penalidades: *As infrações das posturas autorizadas por esta lei serão punidas com multas de 100\$000 a 2:000\$000, dobradas na reincidência. Repetida a infração após a terceira multa, poderá ser cassada a licença do infrator, procedendo-se, quando couber, à apreensão dos veículos ou aparelhos*. Disponível em: <[https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto-lei/De11259.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/De11259.htm)>. Acesso em: nov. 2004.

<sup>13</sup> FICO, C. *Reinventando o otimismo*. Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997, p.53.



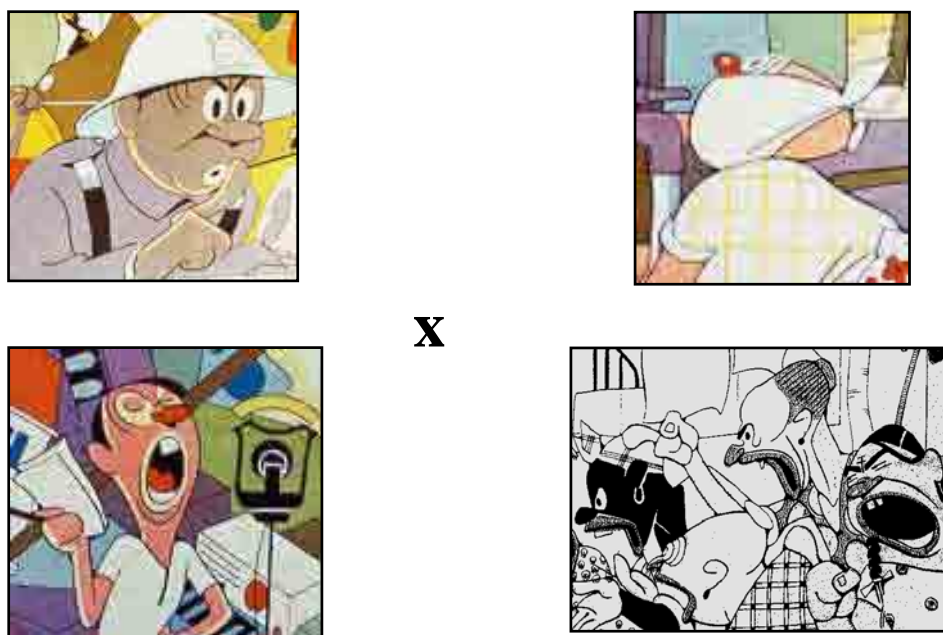


Figura 04: Nas imagens de humor, gestos contrários puderam ser identificados como vetores da crítica. *Careta*, 18/12/1937, 08/07/1939, 19/08/1939 e 12/03/1938, p.37. (Fragmentos).

Tal estratégia crítica também pôde ser visualizada por meio da charge publicada no dia dezoito de dezembro de 1937 (Fig.05). Nesta, foi representado, na parte central, o interventor do estado do Rio de Janeiro, Henrique Dodsworth,<sup>14</sup> de dedo em riste, ladeado por figuras símbolos da emissão de barulhos (rádios, buzinas, apitos das fábricas, maquinários diversos, homens trabalhando, cantando e tocando instrumentos musicais). Com ele divide a cena, logo abaixo, a imagem de um policial cujo gesto universal simboliza o pedido de silêncio.

<sup>14</sup> Henrique de Toledo Dodsworth Filho nasceu em dezessete de setembro de 1895, no Rio de Janeiro, onde exerceu o cargo de inspetor de ensino secundário, entre 1917 e 1921. Foi eleito deputado federal em junho de 1924 e reeleito em 1927, permanecendo na Câmara até 1930. Durante toda a vigência do Estado Novo, ocupou a interventoria do Rio de Janeiro, então Distrito Federal, realizando uma administração que durou oito anos e quatro meses. Em fins de 1945, Dodsworth deixou a cidade, sendo nomeado embaixador em Portugal. Posteriormente, ocupou cargos de presidente da Caixa Econômica do Rio de Janeiro e membro do Conselho Federal de Educação. Faleceu em quatorze de agosto de 1975. Conforme ABREU, A.A. et. al. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, 2001, p.1894-1896.



Figura 05: *Afinal, vamos dormir.*  
*O GUARDA: \_ Silêncio! Faça ruído baixinho. O homem não é do "barulho".*  
A fim de facilitar a visualização, circulamos as mãos com um traço vermelho.  
*Careta*, 18/12/1937.

Na charge, a tensão foi estabelecida entre o colorido, a diversidade de objetos e a expressão austera e enérgica do interventor e do policial. Um detalhe importante sobre a escolha do artista na criação da mensagem crítica refere-se à forma de representação dos personagens principais, sobretudo no que concerne à sua disposição no espaço pictórico e a relevância simbólica conferida a sua gesticulação corporal, pois ambos foram apresentados maiores que o restante das imagens; o interventor está acima, o dedo indicador para o alto (sugere criação e imposição da norma); o policial foi retratado logo abaixo, com o dedo na boca, exigindo silêncio (indício de força mantenedora da ordem estabelecida).

No ano seguinte, em 1938, a discussão foi novamente abordada pela produção humorística visual da revista (Fig.06). Neste caso, observa-se o contraste simbólico entre a mensagem textual – *Mas agora o prefeito vai proibir o barulho* – e a expressão facial dos personagens, apresentados com a boca aberta, indicando o claro protesto.



Figura 06: menção feita à proibição de barulho pela prefeitura.  
*Careta* 12/03/1938, p.37.

Nos editoriais veiculados, o assunto foi mencionado de forma semelhante. A coluna de Peregrino, pseudônimo de Alceu Pena,<sup>15</sup> discorreu sobre as características específicas do “barulho” existente na cidade do Rio de Janeiro:

A cidade, ao que se anuncia, vai ter a sua “lei do silêncio” (...) atendendo as velhas sugestões do Touring Club, a Prefeitura deliberou afinal policiar os ruídos urbanos (...) No Rio, porém, o barulho não é propriamente essa formidável soma de ruídos múltiplos e difusos que constituem a sinfonia das metrópoles modernas. Não. O barulho, entre nós é uma conspiração diabólica das criaturas (...) Mais que as fábricas, mais do que os motores, mais do que os veículos, o que ensurdece e inquieta o Rio é o barulho medíocre do homem – o barulho individual, o barulho irritante, o barulho sem ritmo e sem grandeza. Esse ruído humano, que não é o ulular da multidão, nem a cólera bravia das massas, porque é obra individual e dispersiva – sendo desafinado, arbitrário, descontínuo e inoportuno, sem beleza e sem força, constitui um fator pernicioso de psicopatias. Contra ele é que todos se devem rebelar: as instituições, como o Touring Club e os homens de governo, como o sr. Dodsworth (...)<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Alceu Penna nasceu em Curvelo, Minas Gerais. Em 1923, mudou-se para o Rio de Janeiro, a fim de estudar arquitetura, porém, não concluiu o curso. Iniciou seus trabalhos como ilustrador na Rio Gráfica Editora, onde desenhava histórias em quadrinhos. A partir de abril de 1938, passou a assinar a coluna *As Garotas*, na revista *O Cruzeiro*. A seção, composta por diversas ilustrações e textos de teor humorístico, obteve grande sucesso de público, sendo mantida por vinte e oito anos seguidos. Alceu também atuou na revista *Careta*, assinando, com o pseudônimo Peregrino, a seção *Um sorriso para todas*, veiculada durante todo o Estado Novo. Cf. FONSECA, J. op. cit., p.253.

<sup>16</sup> *Careta*, 20/05/1939, p.23.

O colunista, na opção por um estilo indireto e irônico, oferecia aos leitores mais que uma simples crítica a instituições, como o Touring Club<sup>17</sup>, ou ao interventor Dodsworth, revelando, sobretudo, o caráter ideológico dos “ruídos”, ou seja, seu potencial contestatório. Assim, é pertinente notar, nesses discursos, como a anunciada “lei do silêncio”, de caráter local, foi utilizada como meio condutor para reflexões gerais sobre o período e de retratar sutilmente o silêncio emblemático imposto pela censura.

Processo semelhante pôde ser observado nas imagens a seguir (Fig.07 e 08), nas quais o retrato de situações aparentemente corriqueiras, como a conversa entre as duas lavadeiras preocupadas com a “multa” a ser paga pelo barulho causado por suas cantigas, “camuflou” a intenção do artista de mostrar, por meio do humor jocoso e do exagero (já que uma das personagens foi apresentada com um lenço à boca), as dimensões atingidas pela crescente normatização.

A segunda charge, publicada cerca de um mês depois (Fig. 08), foi singularmente mais explícita no que se refere aos questionamentos dirigidos pela revista às ações cerceadoras do governo, merecendo destaque a escolha dos elementos visuais destinados a compor a mensagem: no plano central, uma série de aparelhos de rádio são retirados da cena por uma grande pá com a inscrição “fisco”, o que denota a ousadia e a clara intenção do chargista de conduzir o leitor ao sentido almejado. Tal instrumento não aparece isolado, mas conduzido, sobretudo, por uma grande mão em destaque na parte superior esquerda da imagem.

---

<sup>17</sup> Por leis federais, o Touring Club foi o primeiro órgão oficial de turismo do país, fundado em 1923, com a denominação de Sociedade Brasileira de Turismo. Criada para divulgar os recursos turísticos do país, a instituição ficou conhecida por organizar congressos que resultaram na padronização de documentos e nas leis de trânsito, emitindo, nos anos trinta, a "Caderneta de Tráfego Interestadual" – uma espécie de precursora da carteira nacional de habilitação. A partir de sua filiação aos organismos internacionais de turismo, em 1926, passou a ser chamada de Touring Club do Brasil e, em 1934, tornou-se o órgão oficial para fomento do turismo na América do Sul. Entre suas atividades, pode-se mencionar a organização dos bailes do teatro municipal, os concursos de músicas carnavalescas, os banhos de mar a fantasia e o curso pela Avenida Atlântica, durante as décadas de trinta e quarenta. Disponível em: <<http://www.touring.com.br/historia.htm>>. Acesso em: jan. 2005.

A confluência dos símbolos imagéticos e o conteúdo da legenda resultam em um momento privilegiado de reflexão em meio à censura imposta: em contraste à enorme mão que segura a pá em plena ação, tem-se o orador ousado, apresentado propositalmente menor, porém com a boca aberta, a realizar seu manifesto irônico. Com ele, a população é convidada a calar-se simbolicamente em protesto diante dos abusos crescentes das autoridades: *A seguir guardaremos um silêncio absoluto (...)*.

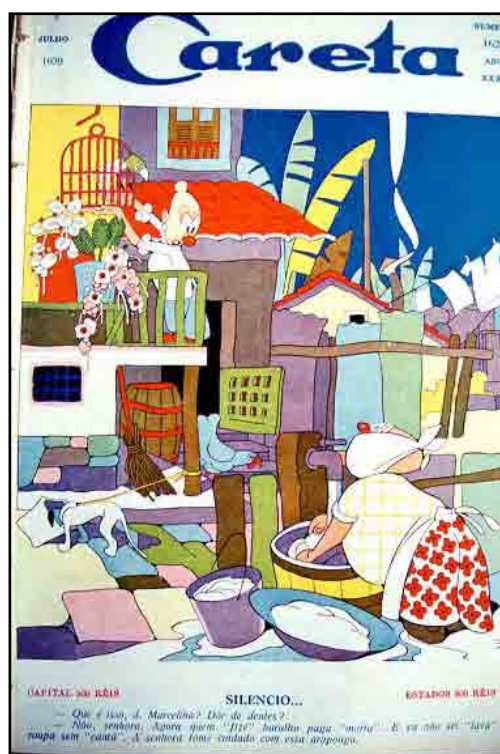


Figura 07

Figura 07: *Silêncio...*

– *Que é isso, d. Marcelina? Dor de dentes?*

– *Não, senhora. Agora quem “fizé” barulho paga “murta”. E eu não sei “lava” roupa sem “cantá”. A senhora tome cuidado com essa araponga.* Careta, 08/07/1939.

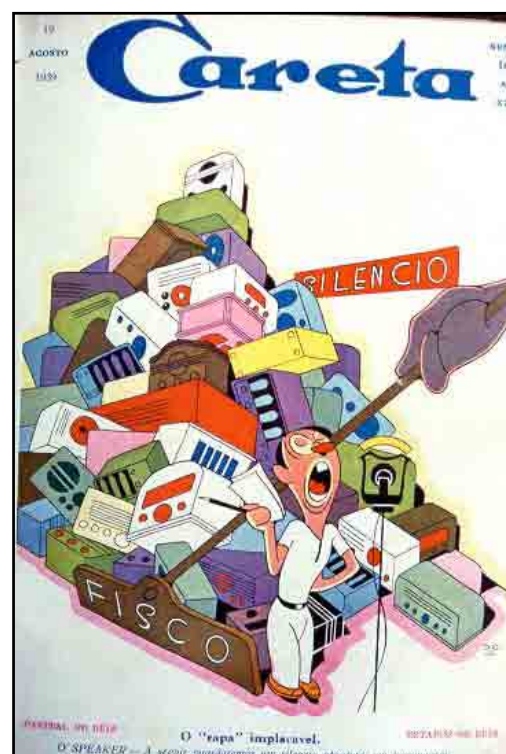


Figura 08

Figura 08: *O “rappa” implacável.*

*O Speaker: – A seguir, guardaremos um silêncio absoluto, em homenagem aos que tombaram, pensando que o direito de ouvir é gratuito.* Careta, 19/08/1939.

Sobre a mesma temática, vale ainda mencionar a matéria de página dupla intitulada *O préstito de 1939* (Figura 09). Nesta, o chargista utilizou-se da metáfora do préstito carnavalesco para representar uma série de assuntos que, a seu ver, caracterizaram o citado ano. Em meio a notícias internacionais, como o conflito bélico mundial, ou a questões internas, como a escassez de gêneros alimentícios, o assunto escolhido para perfilar como o “10º Carro” foi um claro protesto às sanções governamentais impostas aos órgãos de imprensa.

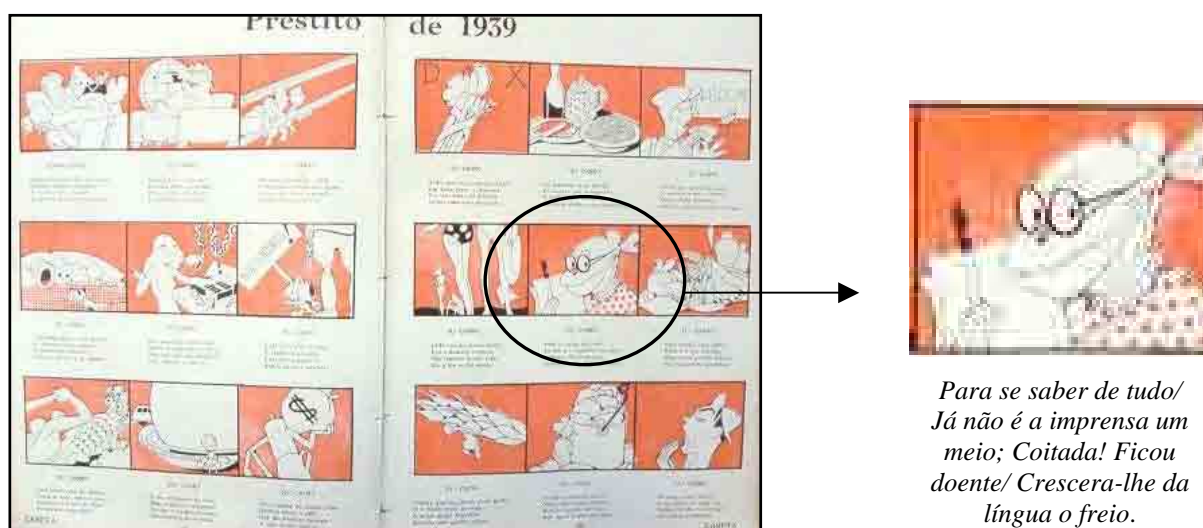


Figura 09: *Caretta*, 04/02/1939, p.28 e 29.

Na citada imagem, a figura utilizada para personificar a censura imposta foi uma senhora, único personagem que fita o leitor, e que, segurando em suas mãos folhas de jornal e uma espécie de caneta tinteiro, encara este de sobressalto (efeito conseguido por meio dos óculos grandes). A boca foi emblematicamente “tampada” com um lenço branco (metáfora do silêncio imposto) contrastando com os olhos que se espantam e convidam também os leitores a se “espantarem”, a refletirem sobre o momento.

Cumprido destacar, portanto, a singularidade de tais imagens no que concerne à sobrevivência do viés oposicionista professado por *Careta*, mesmo em 1939, período de apogeu da atuação coercitiva do Departamento de Imprensa e Propaganda.

### 3.2. Os problemas cotidianos no trânsito carioca e a questão da crise nos transportes

Na proposta de construir um retrato diferenciado, bem humorado e mordaz, sobre seu tempo, *Careta* dedicou especial atenção aos problemas diários do trânsito carioca,<sup>18</sup> bem como à crise no setor de transportes, agravada, sobretudo, com o início da Segunda Guerra Mundial. Tal temática serviu de mote privilegiado para a elaboração de um discurso crítico no qual foram estabelecidas ligações diretas entre a dinâmica política mundial, o quadro brasileiro e a realidade da população.

Dois principais questionamentos podem ser visualizados nestas imagens: o primeiro ironiza, de forma indireta, a crescente normatização e a coerção social existentes na época; o segundo diz respeito à prática de arregimentação dos grupos em detrimento da liberdade de ação/expressão do indivíduo, utilizando como cenário os conflitos oriundos das novas determinações do trânsito. Um deles ocorreu em 1939, quando a instituição Touring Club do Brasil realizou a primeira Semana Educativa de Trânsito, na cidade do Rio de Janeiro. Nesta ocasião, *o carioca atravessou a rua pela primeira vez em faixas de pedestres, que o Clube pintou provisoriamente na Avenida Rio Branco.*<sup>19</sup>

Atenta a sua realidade, a revista manifestou-se a respeito, em maio do mesmo ano, por meio do editorial. No texto sem autoria, tornam-se visíveis suas intenções: com o pretexto

<sup>18</sup> No que se refere à relação entre pedestres, motoristas e autoridades de trânsito.

<sup>19</sup> Informações extraídas do site oficial da instituição. Disponível em: <<http://www.touring.com.br/historia.htm>>. Acesso em: jan. 2005.

de discorrer sobre as novas determinações impostas ao trânsito carioca, o leitor vai sendo induzido, arditamente, a refletir sobre as determinações oficiais:

De agora em diante um pedestre é tão infeliz como um condutor de automóveis e um motorista de ônibus, pelo simples fato de estar submisso, por uma lei e por um regulamento, ao apito do guarda e ao vermelho do sinal. (...) Basta o pedestre adiantar um pouco mais aquilo que lhe dá o nome, isto é, o pé, para que o guarda apite e lhe cobre a multa. (...). Se ainda fosse só isso, vá lá. O mais triste em tudo isso é que riscaram o chão de branco, como se faz com peru, e obrigaram o mísero pedestre a passar por ele. Fora do risco ninguém anda. E o pedestre abaixa a cabeça, avança, caminha e pula na calçada, de ânimo abatido e alma torturada (...).<sup>20</sup>

Em tempos de censura oficializada, *Careta* tornou-se um importante espaço de reflexão, cuja técnica para provocar o efeito cômico-reflexivo consistia na exposição de idéias aparentemente contraditórias ou paradoxais, o que reforçava a mensagem crítica e facilitava sua apreensão pelos leitores:

O inspetor é assim, para o pedestre, o espantalho, o monstro, o tirano, o cerceador de sua liberdade (...) A lembrança do inspetor, com o braço aberto e o apito na boca comandando as advertências não lhe sai mais da memória (...) **É isso evidentemente não tem nada com política.**<sup>21</sup>

A derrisão explorada nos conteúdos verbais foi semelhante na construção das charges. Na seção *Amendoim Torradinho*, assinada por J. Carlos, uma página inteira foi dedicada à abordagem, por meio de uma historieta, dos reflexos de tais mudanças na vida de um suposto cidadão (Fig.10).

A citada imagem foi dividida em quatro quadros principais pelo chargista, de modo que o encadeamento das cenas levasse o leitor ao desfecho cômico-reflexivo pretendido: no primeiro quadro, os transeuntes são representados por meio da figura de um cidadão “distinto”, o que se percebe pelos seus adereços: chapéu, o guarda-chuva e o jornal, principal

<sup>20</sup> *Careta*, 27/05/1939, p.19. Sem autor. Algumas capas discorreram sobre esta temática: 03, 10 e 24/06, 15/07, 12/08/1939, entre outras. Ver Apêndice A – Gráficos 1937-1945.

<sup>21</sup> Idem. Grifo meu.



indício de instrução. No segundo momento, o equilíbrio rompe-se: o homem cai ao chão, atropelado por um veículo que, propositalmente, ocupa quase a totalidade da cena. A terceira parte sintetiza o confronto simbólico entre a autoridade e a população, personificados nas figuras do policial e do atropelado, neste trabalho sinalizados em vermelho. O embate termina no quarto quadro, significativamente menor, no qual só restaram a impotência e a perplexidade do personagem diante do ocorrido. A válvula de escape para condenar o cerceamento da liberdade, neste caso, foi colorir hiperbolicamente o desfecho: (...) *o pobre diabo perderá seu direito de locomoção*.<sup>22</sup>

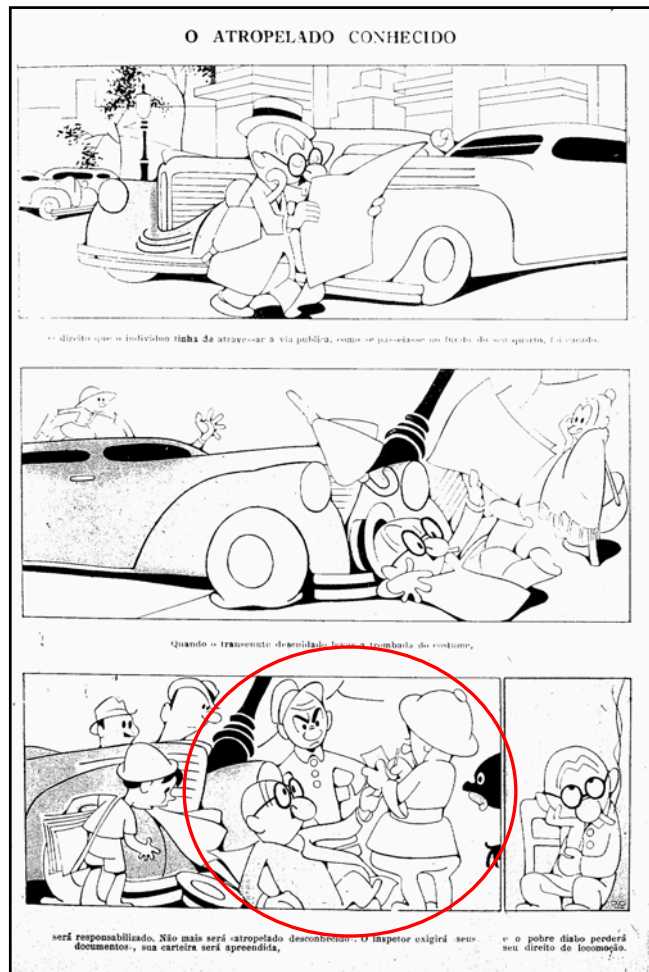
Este tipo de narração visual – fragmentada em diferentes quadros – exerceria um papel específico, conforme afirma Will Eisner: a tentativa de registrar *um fluxo contínuo de experiências e mostrá-lo tal como pode ser visto a partir dos olhos do leitor*. O autor salienta, ainda, a função emocional inerente a cada quadro e seus reflexos no comportamento dos leitores:

O formato e o tratamento dos quadros lidam com as emoções do espectador. A intenção é despertar a própria reação do leitor à ação, criando assim um envolvimento emocional na narrativa.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> *Careta*, 27/05/1939, p.37. Peter Burke salientou a importância conferida às legendas ou inscrições que acompanham as imagens como elementos que encaminham os observadores ao sentido interpretativo idealizado pelo artista. BURKE, P. op. cit., p.179.

<sup>23</sup> EISNER, W. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, p.59.



### Legendas

*O direito que o indivíduo tinha de atravessar a via pública, como se passasse ao fundo do seu quarto, foi caçado*

*Quando o transeunte descuidado levar a trombada do costume,*

*será responsabilizado. Não mais será “atropelado desconhecido”. O inspetor exigirá seus documentos e sua carteira será apreendida, e o pobre diabo perderá seu direito de locomoção. (grifo meu)*

Figura 10: Somada às legendas, a imagem de humor aposta na ridicularização e no deboche para contestarem o crescente controle social do período: *O atropelado conhecido*. Charge de J. Carlos publicada na sessão *Amendoim Torradinho*, em 27/05/1939, p.37.

A fina ironia, fartamente utilizada nos textos e imagens publicados, muitas vezes cedeu espaço às críticas mais cáusticas e diretas, ocasionalmente “pulverizadas” no interior da revista. Tal procedimento pode ser observado na imagem seguinte (Fig.11), cujo forte conteúdo contestador foi “camuflado” pela diagramação que, estrategicamente, dispôs a imagem em um dos cantos inferiores da página, sendo sua visualização dificultada no caso de um folhear ligeiro das páginas.



Figura 11: *Sim, Brederódes! Agora todos são faxistas!*  
*Careta*, 17/06/1939, p.35.

Embora os gestos não possuam caráter universal, os padrões coletivos criam seus próprios códigos gestuais. Dessa forma, determinados gestos passam a representar mensagens específicas, como o caso do braço estendido – neste caso, uma clara menção às saudações fascistas. Na charge em questão, o espaço físico da via pública e da faixa de pedestres transformou-se em canal de associação entre o governo varguista e os regimes autoritários, por meio da simbologia do humor (trocadilho visual e lingüístico: faixa = faxista = fascista).

Assim como outras charges mencionadas anteriormente,<sup>24</sup> a referida imagem destacou-se pelo tom cáustico da mensagem em contraponto direto com seu tamanho e localização na página (os cantos). Nestes casos, a intencionalidade do padrão gráfico e da diagramação ficou patente: tais construções visuais deveriam ser “reconhecidas” apenas pelos leitores mais atentos, “escapando” da inspeção superficial dos censores.

Ainda em relação à temática dos transportes, outro mote explorado pela produção humorística de *Careta* foi o retrato jocoso, a ridicularização dos novos hábitos oriundos da crise do fornecimento de combustíveis no país, ocorrida, sobretudo, com a deflagração da

<sup>24</sup> Tal estratégia também fora adotada em algumas charges sobre as ações getulianas *Comigo não, violão* (15/01/1938, p.23); *Mentiroso* (02/10/1938, p.26), bem como na imagem da mulher com a boca vedada – em *Préstito carnavalesco* (04/02/1939, p.28 e 29). A utilização desses subterfúgios criativos pelos artistas não obedeceu a padrões rígidos de apresentação, sendo estas imagens distribuídas aleatoriamente nas páginas internas da revista.

Segunda Guerra Mundial.

A fim de solucionar o problema da falta de combustíveis, o governo investiu na utilização do gasogênio; uma espécie de motor adaptado, que funcionava com os gases nitrogênio, hidrogênio, monóxido de carbono e metano, obtidos com a queima do carvão vegetal; e que funcionava ao se carregar o gerador com cerca de quinze quilos de carvão, acendendo-o por meio do contato com um pedaço de estopa ou algodão embebido em combustível líquido. Dada a demorada partida, o gerador passava a receber água, colocada em um reservatório elevado, para que o calor a fervesse e o vapor resultante, após passar por vários filtros, se misturasse com os gases que alimentavam o motor. O uso do citado equipamento exigia a instalação de um volumoso sistema, fosse na parte traseira (o mais comum) ou na frente do veículo, cujo peso podia superar cem quilos.<sup>25</sup>

Utilizado pela primeira vez na Europa entre as duas guerras mundiais, no Brasil, o gasogênio já era utilizado, em pequena escala, desde os anos 1910 em caminhões, tratores e no acionamento de bombas e máquinas de beneficiar, como aponta Roney Cytrynowicz.<sup>26</sup> Somente em 1939, em virtude da escassez de combustíveis, sua adoção foi sistematizada – em fevereiro foi criada a Comissão Nacional de Gasogênio e, em 1941, sua versão estadual.

Conforme o autor, a explicação para a utilização maciça do gasogênio pelos automóveis particulares estava na política adotada pelo governo, que priorizou o abastecimento de diesel e gasolina para caminhões e ônibus e reduziu drasticamente a quota para os outros veículos. Assim, no final de 1943, havia mais de sete mil sendo movidos a gasogênio na capital carioca, além de trezentas fábricas registradas. Cerca de vinte mil desses sistemas foram implantados até o final da Segunda Guerra Mundial.<sup>27</sup>

---

<sup>25</sup> Disponível em: <<http://www.uol.com.br/bestcars/ct/gasogenio.htm>>. Acesso em: mai. 2004.

<sup>26</sup> CYTRYNOWICZ, R. op. cit., p.69.

<sup>27</sup> Idem, p.74.

A despeito das tentativas governamentais para veicular uma imagem positiva do equipamento – como a produção do filme *Nosso amigo, o Gasogênio*, em que este era mostrado como um *símbolo milagroso do movimento para o progresso, ou o amigo de todas as classes*<sup>28</sup> – o citado invento foi um dos alvos escolhidos pelos chargistas de *Careta* para satirizarem a situação econômica brasileira do período. Tal parafernália, potencialmente cômica por suas características, foi largamente explorada pelos artistas do traço, com o intuito de ridicularizar a situação.

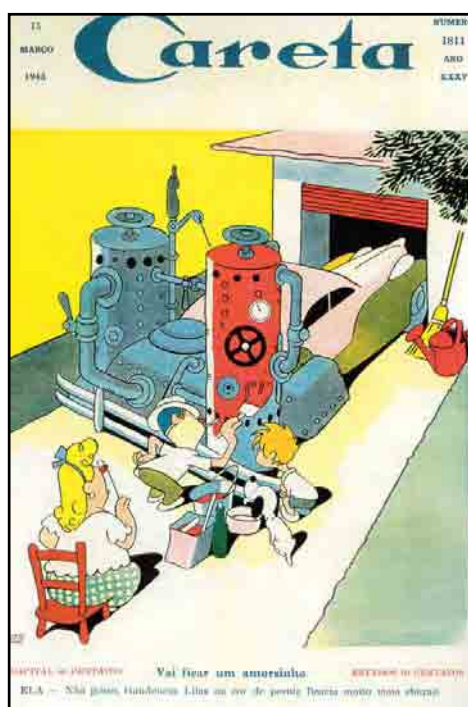


Figura 12: *Vai ficar um amorzinho.*  
 ELA: \_ Não gosto, Gaudêncio. Lilás ou cor de pérola ficaria muito mais chique.

As soluções propostas, como a criação do gasogênio, são comicamente retratadas nas charges. Nesta, o novo equipamento foi apresentado propositalmente com o tamanho superior ao do veículo.  
*Careta*, 13/03/1943.

A crise do abastecimento de combustíveis teria atingido seu ápice em fins de 1944, fazendo circular rumores entre os habitantes sobre a proibição de circulação de veículos. Anos antes, a revista *Careta* já apresentava desenhos de humor que satirizavam as situações ocorridas com a falta de combustível, apostando no deboche das mazelas por meio de sugestões “alternativas”, como a criação da “citrolina”, combustível à base de laranja (Fig.

<sup>28</sup> O citado filme foi produzido em 1944, pela Comissão Estadual do Gasogênio. Conforme CYTRYNOWICZ, R. op. cit., p.69.

13). Na imagem mencionada, vale destacar o hiperbolismo da cena, observado por meio da criança que, ao fundo, se “alimenta” do novo combustível. A falta de previsão do governo também foi satirizada, pois, na falta de laranjas, o personagem aponta a solução cômica: *usaremos marrons glacês*.

Situações inusitadas ou absurdas também foram canais de manifestação nas imagens de humor, visando surpreender e causar um determinado “espanto reflexivo” nos leitores. Ao eleger como cena principal ora o tumulto e a agitação do comércio precariamente estabelecido na enorme fila de espera no ponto de ônibus, com uma grande placa: *calma, a pressa é inimiga da perfeição*; ora retratando a intensa venda de bicicletas, *para subir e descer serras, sem freio*, tais charges contribuía para a construção do discurso – sobretudo imagético – da revista sobre o seu tempo, expressando mais denúncias do que simplesmente deboche ou ironia.<sup>29</sup>

A falta de combustível e os demais problemas ocorridos no setor de transportes, como a super lotação dos ônibus coletivos diante da

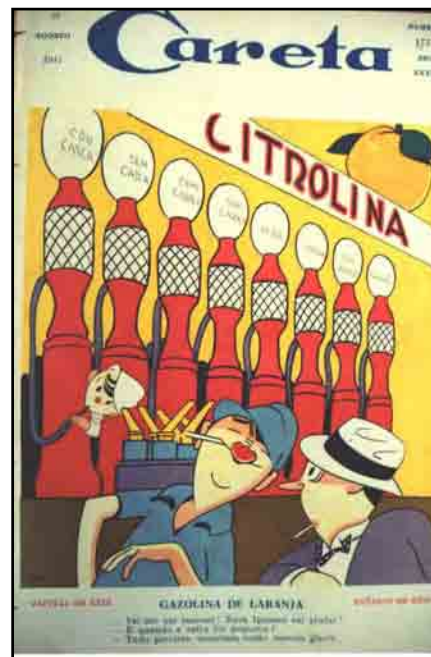


Figura 13: *Gasolina de laranja*  
 – *Vai ser um sucesso! Nova Iguassú vai abafar!*  
 – *E quando a safra for pequena?*  
 – *Tudo previsto: usaremos marrons glacês.* Careta, 30/08/1941.



Figura 14: *Uma tarde cômica*  
 – *E assim voltaremos a casa, se o problema da crise de transportes não for resolvido.* Careta, 13/09/1941.

<sup>29</sup> Careta, 06/09/1941 e 13/06/1942.

maior demanda, ou suas precárias condições, serviu de mote, portanto, para o questionamento sobre as ações governamentais.



Figura 15: *O espaço vital*  
Mais conforto, mais fresco e  
com vista para o mar.

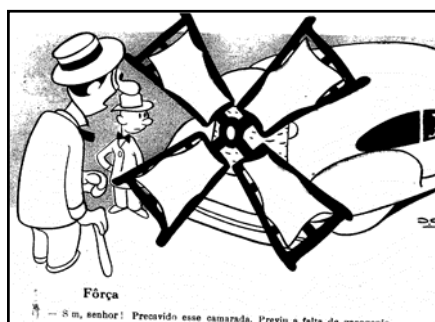


Figura 16: *Fôrça*  
— Sim, senhor! Precavido esse  
camarada. Previu a falta de  
gasogênio.



Figura 17: *Um senhor engenhoso*  
... e foi assim que "seu"  
Manduca resolveu o problema  
de locomoção: aproveitando a  
energia que outrora se perdia.

Formas “alternativas” de transporte e geração de energia são exploradas pelo caricaturista. Para o transporte coletivo com carga excessiva, poltronas externas. *Careta*, 20/09/1941 (Fig. 15). Na próxima imagem, a provocação sutil em relação à ausência de planejamento econômico do governo. *Careta*, 29/05/1943, p.24 (Fig. 16).

Para a falta de combustível, a captação de energia humana, dispensada em atividades cotidianas (brincadeiras, leitura, costura) *Careta*, 29/08/1942 (Fig. 17).

A escassez e o conseqüente aumento dos preços era atribuído aos percalços do conflito mundial, sendo esta a principal justificativa oficial para a crise no setor. Contudo, Roney Cytrynowicz advertiu:

Mas impôs a guerra uma escassez objetiva insuperável? Difícil responder inteiramente de forma negativa, mas é provável que a escassez tenha tido um efeito objetivo apenas relativo (...) A guerra fez, portanto, com que os conflitos urbanos em torno do desinvestimento sobre o transporte público e a prioridade dada ao automóvel assumissem os ares de uma discussão que parecia ser exclusivamente em torno dos efeitos da Segunda Guerra Mundial.<sup>30</sup>

Irônicos, os humoristas de *Careta* serviram-se do mesmo mote, visando dirigir indiretamente críticas à atuação estéril do Departamento de Administração do Serviço Público (Dasp):

(...) De resto, fez-se uma grande descoberta: a crise no setor de transportes é uma consequência da guerra. Logo que a guerra termine – e se o Dasp afinal concordar – teremos transporte rápido e abundante. Só não o teremos barato (...) Estamos, portanto, de parabéns: não há mais crise no transporte. O que há é apenas isto – a guerra. O resto é bobagem.<sup>31</sup>

Se, por um lado, a situação de guerra era articulada ideologicamente, pela propaganda oficial, com o intuito de arregimentar e doutrinar a população, em nome de ideais como “sacrifício coletivo” e “união”, por outro, nos discursos visuais da revista tornou-se patente o caráter anti-mobilizatório e contestador, ou seja, o contraponto reflexivo oferecido aos leitores, por meio do retrato jocoso de diversas cenas cotidianas.

Vale ressaltar que, em determinados momentos, a tensão e as provocações estabelecidas nos textos apresentados foram alternadas com um discurso, de certo modo, apaziguador:

As medidas até agora propostas não resolverão a situação, porque são aleatórias e não estão de acordo com a gravidade do caso (...) Todas as providências que se tornarem necessárias para a defesa do país ameaçado serão bem recebidas pelo povo... sem amarguras (...)<sup>32</sup>

<sup>30</sup> CYTRYNOWICZ, R. op. cit., p.25. Segundo o autor, durante o conflito foram definidas diversas estratégias governamentais para a constituição do chamado *front interno* no Brasil. Tais iniciativas, dirigidas teoricamente para instituir a mobilização da população civil diante da guerra, na verdade, intentavam uma outra mobilização: o alinhamento pró-Estado Novo.

<sup>31</sup> *Careta*, 10/06/1944, p.19. Seção *Um sorriso para todas*, de Alceu Pena. O DASP – Departamento de Administração do Serviço Público – foi criado em 1938, sob a direção de Luiz Simões Lopes.

<sup>32</sup> *Careta*, 09/05/1942, p.17. Sem autor.



O citado procedimento, adotado pelo semanário na construção de seu discurso crítico (textual e visual), foi recorrente em todo o período investigado. Tais mecanismos oferecem pistas a respeito de suas estratégias de sobrevivência durante o Estado Novo: a opção por um humorismo dinâmico que, explícito ou subentendido, permaneceu como a principal característica editorial de *Careta*.

### 3.3. Carestia de alimentos

Outros temas explorados pelos caricaturistas durante o período estadonovista foram questões como o aumento vertiginoso do preço dos alimentos e a falta de gêneros básicos, intensificados principalmente com o início da Segunda Guerra Mundial. Para controlar a situação, foi criada pelo governo, em setembro de 1939,<sup>33</sup> a Comissão de Abastecimento, providência infrutífera diante da proliferação das especulações e do câmbio negro.

Espaço singular do retrato das mazelas cotidianas, a imprensa tornou-se um dos canais de expressão sobre as crises, expondo com humor cáustico, aos leitores, o retrato deste no período: pobre, faminto, encerrado às filas desumanas e, cada vez mais descontente com o governo.<sup>34</sup>

Em muitas charges veiculadas por *Careta* a ridicularização do estado de pobreza e carência foi um meio encontrado pelos artistas para manifestarem sua revolta velada. Riso de inconformismo, de contestação.<sup>35</sup> Na capa intitulada *Os últimos cartuchos* a dona-de-casa

---

<sup>33</sup> CARONE, E. op. cit., p.203-208.

<sup>34</sup> As campanhas publicitárias também utilizaram a situação de crise como mote para anunciarem seus produtos. Na propaganda da *Maisena Duryea*, observamos o reforço deste discurso, aliado ao emprego de uma terminologia inspirada nas próprias campanhas governamentais: *Não se preocupem, crianças do Brasil – a sua alimentação está garantida e vocês poderão crescer fortes e robustos para, num futuro risonho, cumprirem seu dever de bons brasileiros*. *Careta*, 14/10/1944, p.11.

<sup>35</sup> Como demonstra a imagem de humor na qual um açougueiro, cercado de clientes e, diante da falta de carne, profere uma palestra sobre *por que não há vitaminas nos pastéis de brisa*. *Careta*, 24/10/1942.

reflete sobre o que fazer para saciar a fome (Fig.18):



Figura 18: *Os últimos cartuchos*

ELA: *Pois é meu louro. No açougue não há mais nada. Agora só me restam você e o sultão (o cachorro).*

O PAPAGAIO: *Sim, mas eu não sou carne verde. Não seria melhor a senhora experimentar cachorro quente?*

A solução absurda como forma de contestação à carestia.

*Careta*, 25/03/1944.

Entretanto não foi somente a revista *Careta* que se manifestou sobre as precárias condições de vida e outros dilemas cotidianos enfrentados pela população carioca no período. A localização, no Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro, de uma série de panfletos de temática semelhante, apreendidos pela polícia política varguista, permite inferir que as mensagens satíricas publicadas pelo periódico não consistiram em uma voz crítica isolada em meio à ação dos aparatos coercitivos oficiais.

Nos citados registros, observou-se forte teor de crítica, de denúncia sobre os problemas sociais. Transpondo uma abordagem meramente irônica ou jocosa, algumas mensagens “convidavam” os transeuntes a uma participação mais efetiva por meio dos protestos veiculados: é o que demonstram os panfletos dirigidos às donas-de-casa, convidadas a se manifestarem politicamente, reduzindo seu consumo de carne (Fig.19), ou a integrarem-se na exigência pela distribuição de leite, produto escasso no momento (Fig.20).<sup>36</sup>

<sup>36</sup> *Catálogo de panfletos apreendidos pela Divisão de Polícia Política Social – DPS (1944-1960)*. Rio de Janeiro: APERJ/FAPERJ, 2001.



Figura 19: [R.J., s.n., 194-]  
Panfleto n.1906

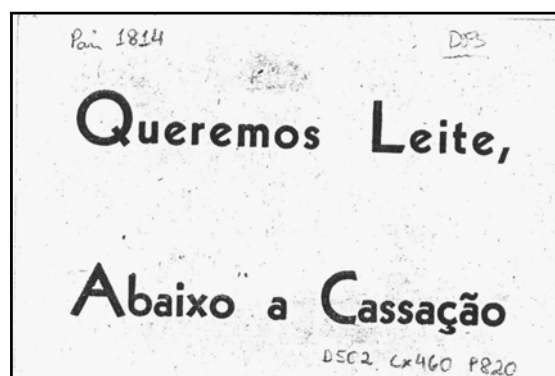


Figura 20: [R.J., s.n., 194-]  
Panfleto n.1814

Embora não tenha sido possível identificar a procedência das pessoas ou grupos envolvidos na distribuição de tais conteúdos, pois a instituição de guarda disponibiliza apenas os originais e não as informações sobre os responsáveis ou seu destino após o confisco (se foram presos, indiciados, etc.), o fato de o material ter sido apreendido indica a tentativa oficial de silenciar tais protestos. Mas também revela, por outro lado, a resistência criativa de manifestações contrárias à ordem estabelecida.

Se por meio dos panfletos testemunhou-se as tentativas de organização participativa da população, nas charges apreendidas, as quais estão localizadas no mesmo arquivo, foi observado o mais alto teor de denúncia e crítica, uma vez que, com ousadia, esses artistas anônimos veiculavam uma “contra-imagem” de Getúlio Vargas e de seu governo, expondo causticamente as mazelas sociais enfrentadas. Mesmo sem apresentar autoria, a charge a seguir (Fig. 21) é o singular registro de um protesto visual embargado porque, ao invés de celebrar os três anos da instauração do Estado Novo, em 1940, promove sua “contra-comemoração”, por meio do recurso visual:



Figura 21: [s.l., s.n., 1940]  
Panfleto n.1972.

Na charge, a disposição dos elementos visuais corrobora para o sentido crítico ensejado: o retrato do “governo” e do “povo” foi construído por meio da contraposição entre os dois cenários – contraste reforçado verbalmente, pelo título *binômio* e, graficamente, pelo traço vertical que divide as duas cenas apresentadas.

A representação pictórica do “governo” se deu por meio da criação de um ambiente festivo, denominado popularmente como “farra”: no plano central, a figura do suposto governante aparece ladeada por duas belas mulheres, além de diversos alimentos e bebidas em suas duas mãos. Ao fundo, músicos animando o baile (movimento obtido graças aos traços paralelos acompanhando as notas musicais), pessoas dançando, sorrindo – compondo assim um clima de ostentação e fartura.

No cenário oposto, o chargista desenvolveu seu retrato do “povo”: representado por uma figura masculina com vestes maltrapilhas e de mãos estão para trás, indicando sua postura perplexa e impotente diante do alto preço dos gêneros alimentícios. O único indício de sua revolta foi abordado pelo artista por meio da expressão facial: o cidadão espanta-se e se

entristece diante da carestia e da miséria em que vive. O cenário que ambienta a cena foi o oposto da grande “festa” do governo: a cidade foi representada ao fundo (prédios), a suposta venda ou ponto comercial limitava-se a um simples e modesto casebre, dispondo seus produtos sem obedecer quaisquer normas sanitárias (no chão ou pendurados).

Considerando o especial caráter simbólico conferido ao 10 de Novembro pelo regime, visto que era a ocasião em que o presidente Vargas geralmente realizava pronunciamentos à população para enfatizar sua atuação como líder político, o ambiente paradoxal eleito pelo artista para retratar o que ele denominou *Terceiro aniversário do Binômio*<sup>37</sup> foi um importante exemplo de voz dissonante que tentou se manter durante o Estado Novo.

Em relação à produção visual difundida pela revista *Careta*, pode-se observar semelhantes estratégias de contestação, embora não se tenham notícias de charges censuradas. Segundo Flávio Regueira, o riso proporcionado pelas charges da revista transpunha o mero deboche dos problemas cotidianos, sendo caracterizado, sobretudo, pela derrisão: *Historicamente, o seu papel foi importante, muito mais pelas denúncias que fazia do que mesmo por soluções que apresentava aos fatos.*<sup>38</sup>

Observa-se, portanto, na revista, a utilização de múltiplos vieses satíricos, pois, em determinadas capas, a mensagem crítica foi viabilizada por meio do retrato jocoso de Getúlio Vargas ou de outros líderes internacionais, que, indiretamente, eram associados a ele; em outros momentos, as charges foram compostas por personagens anônimos, indivíduos ou famílias que, mesmo sem denominação precisa, promoviam a sensação de auto-pertencimento no público leitor.

---

<sup>37</sup> *Terceiro aniversário do Binômio...* In: *Catálogo de Panfletos apreendidos pela Delegacia Especial de Segurança Política e Social – DESPS (1933-1944)*. Panfleto 1972.

<sup>38</sup> REGUEIRA, L.F. op. cit., p.23.

A esse respeito, o autor Henri Bergson afirmou que, na constituição dos desenhos de humor, muitas vezes o efeito cômico da imagem não reside nos personagens utilizados, mas na sátira ou cena de comédia que é representada na composição:<sup>39</sup> tal recurso criativo pôde ser visualizado em algumas capas veiculadas pela revista, sobretudo aquelas que se debruçaram sobre a temática da carestia.

Vale advertir que o direcionamento conferido à compreensão das imagens sobre o assunto “carestia” – de modo semelhante ao realizado com as charges que se dedicaram ao retrato jocoso dos transportes – não visou atestar sua fidedignidade em relação ao ocorrido, nem tampouco discutir as origens da citada falta de gêneros alimentícios,<sup>40</sup> mas limitou-se, tão somente, a compreender quais as leituras que o semanário fez sobre sua realidade, investigando as mensagens contidas nas imagens (ou seu “significado intrínseco”) como sugeriu Peter Burke: *as imagens dão acesso não ao mundo social diretamente, mas sim a visões contemporâneas daquele mundo.*<sup>41</sup>

Assim como o pintor, o chargista seleciona, recorta, confere uma série de intencionalidades a suas construções visuais, intenções essas compartilhadas pelo órgão que as veicula. Dessa forma, mais que um simples retrato sobre sua realidade, tais conteúdos visuais comportam esse processo de construção de sentido, que comunica intenções por meio de mensagens não-verbais. No que diz respeito ao retrato da vida social, Burke compara o trabalho dos pintores ao dos romancistas (o que pode ser estendido aos caricaturistas):

(...) da mesma forma que romancistas, pintores representam a vida social escolhendo indivíduos e pequenos grupos que eles acreditam serem típicos ou representativos de um conjunto maior (...) Representações da sociedade nos dizem algo sobre uma relação, a relação entre o realizador da representação e as pessoas retratadas (...) As pessoas retratadas podem ser vistas com maior ou menor distância, num enfoque respeitoso, satírico, afetuoso, cômico ou desdenhoso. O que vemos é uma opinião ‘pintada’, uma ‘visão de sociedade’ num sentido ideológico, mas também visual.<sup>42</sup>

<sup>39</sup> BERGSON, H. op. cit., p.33.

<sup>40</sup> Cf. CYTRYNOWICZ, R. op. cit.

<sup>41</sup> BURKE, P. op. cit., p.236.

<sup>42</sup> Idem, p.149. Semelhante abordagem foi encontrada em KOSSOY, B. op. cit., p.32.

No caso da revista *Careta*, ao discorrerem jocosamente sobre determinadas situações cotidianas, seus propugnadores intentavam veicular uma leitura irreverente e crítica sobre sua realidade, manifestando-se, indiretamente, contra a situação política nacional.

Nas imagens abaixo (Fig. 22 e 23) foi perceptível a utilização de recursos como hiperbolismo ou mesmo o absurdo como meios para tingir criticamente as cenas retratadas. Ao se efetuar um corte transversal imaginário nessas charges, é possível visualizar os contrapontos explorados: a multidão curiosa (e, supostamente, faminta) *versus* homem jantando; várias caixas de frutas *versus* a criança que desconhece o alimento.

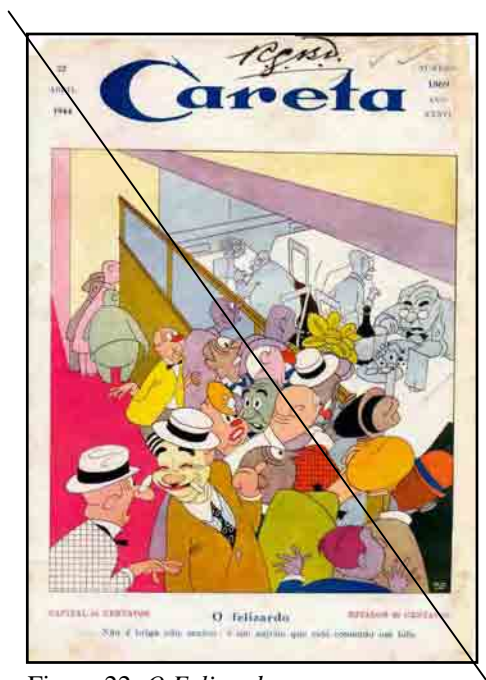


Figura 22: *O Felizardo*  
 \_ Não é briga não, senhor. É um  
 sujeito que está comendo um bife.  
*Careta*, 22/04/1944.

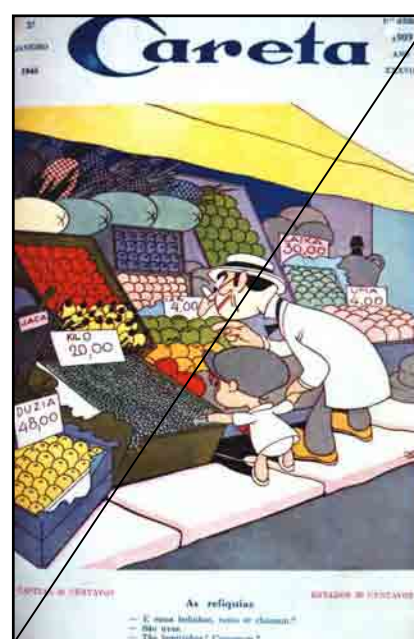


Figura 23: *As relíquias*  
 \_ E essas bolinhas, como se  
 chamam?  
 \_ São uvas.  
 \_ Que bonitinhas! Comem-se?  
*Careta*, 27/01/1945.

A crise no abastecimento interno brasileiro foi agravada pelos problemas constantes no setor de transportes, pela inflação, especulação nos preços e pelo crescimento vertiginoso das cidades, o que gerou crises na estrutura urbana, como a distribuição de água. Mesmo com a implantação de um sistema de emissão de cartões e cupons de abastecimento desenvolvido

pela Comissão de Abastecimento e Racionamento, em três de maio de 1943, os problemas continuaram. Até os cupons passaram a ser alvo dos humoristas.<sup>43</sup> Nos trocadilhos satíricos publicados pela revista, o absurdo assumia a função de denúncia: *Nós vamos comer o Pão de Açúcar!*<sup>44</sup>

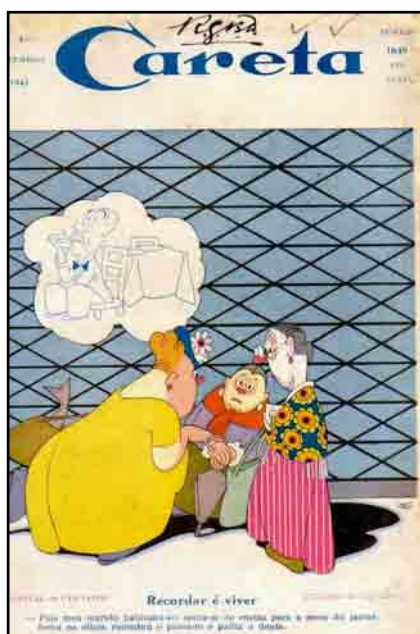


Figura 24: *Recordar é viver*  
 – *Pois meu marido habituou-se: senta-se de costas para a mesa do jantar, fecha os olhos, relembra o passado e palita o dente.*  
*Careta*, 04/12/1943.

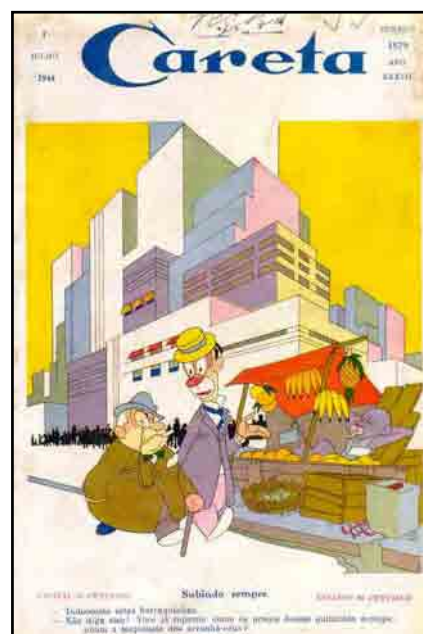


Figura 25: A alta dos preços é reforçada pela metáfora visual. *Subindo sempre: Você já reparou como o preço dessas quitandas acompanha a majestade dos arranha-céus?*  
*Careta*, 01/07/1944.

De acordo com o semanário, o humor e o riso consistiriam nos últimos meios capazes de garantir a dignidade humana frente às dificuldades cotidianas. A tentativa de suprimir o humor das práticas sociais, por meio da instituição da censura, foi denunciada em um de seus editoriais:

<sup>43</sup> A charge veiculada na capa do dia 26/07/1941 apresenta aos leitores o contraste entre um enorme canhão, na parte superior da imagem e, logo abaixo, a figura de uma mãe chorando com os filhos: *Quando terá esse monstro também seu cartão de racionamento?*

<sup>44</sup> *Careta*, 01/04/1944. No mesmo ano, foram divulgadas diversas matérias sobre o preço abusivo dos gêneros alimentícios praticado pelo comércio carioca. A série de fotografias – que, segundo a revista, eram coletadas nas ruas da cidade – geralmente recebiam títulos irônicos, como *Ali Babá & Cia*, numa clara menção ao personagem cuja prática do furto consistia na sua principal característica. *Careta*, 07/10/1944, p.21. Sem autor.



Anda vivo na imprensa o debate em torno da medida do DIP, que suprimiu, no rádio as ‘horas dos calouros’ e os ‘programas humorísticos’ (...) Por que impedir o povo de rir? Por que subtrair-lhe essa miserável ração de alegria que o rádio lhe distribui gratuitamente, e que é afinal, a única coisa gratuita e agradável que ele pode ter atualmente sem entrar em fila?<sup>45</sup>

Embora versasse sobre as coerções sofridas pelas programações de rádio durante o regime estadonovista, o cerne dessas críticas pode ser estendido às charges veiculadas pela mídia impressa no período.

Conforme Elias Tomé Saliba, a representação da realidade por meio dos traços exerceria um fascínio no público leitor, justamente por revelar o que verbalmente é inexprimível: *Neste mundo cada vez mais embaralhado, entulhado de imagens, o traço humorístico nos envia uma mensagem concisa, simples, não raro de fácil e imediata compreensão (...)*<sup>46</sup>

As raízes de nossa reconhecida aptidão para as representações cômicas, segundo o autor, estariam na prática de um riso compensatório, destinado a mascarar as carências estruturais e as frustrações históricas do Brasil: *Por meio do riso efêmero, os brasileiros puderam experimentar a reflexão sobre suas condições, bem como uma fugaz sensação de pertencimento político e social.*<sup>47</sup>

No caso do humor propugnado por *Careta*, haveria a superação dos limites do riso efêmero ao qual se referiu Saliba: em todo período investigado, os conteúdos textuais e visuais privilegiaram a utilização do humor de caráter derrisório, combativo. Um exemplo disto é o editorial veiculado em julho de 1940, cujo título – *Guerra à exploração* – conclamava toda a população a não somente rir de suas mazelas, mas a refletir também:

<sup>45</sup> *Careta*, 15/04/1944, p.18. Seção *Um sorriso para todas*, de Alceu Pena.

<sup>46</sup> SALIBA, E.T. op. cit., p.173-174.

<sup>47</sup> *Idem*, p. 182.

Não é razoável concordar-se com aumento de preços numa época em que a população se alimenta caro e mal. A carestia já obriga o povo à subalimentação. Como consentir, pois, na agravação dessa carestia? Nenhuma concessão oficial nesse sentido foi dada ao conhecimento público como é de direito. No entanto, os consumidores são surpreendidos freqüentemente, com sucessivas majorações. Urge uma providência contra o abuso.<sup>48</sup>

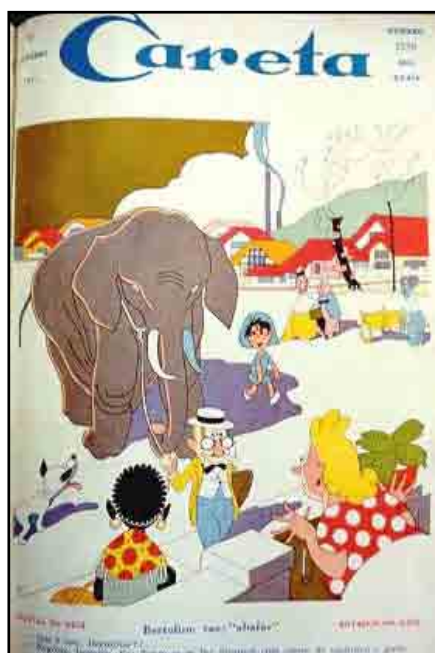


Figura 26: Bertolino vae “abafar”  
 \_Que isso, Bertolino?  
 \_Negócio, Dorotéa. Em Tóquio já se faz  
 lingüiça com carne de cachorro e  
 gato. Vou tentar essa indústria com  
 maior esperança.  
 Careta, 23/10/1941.

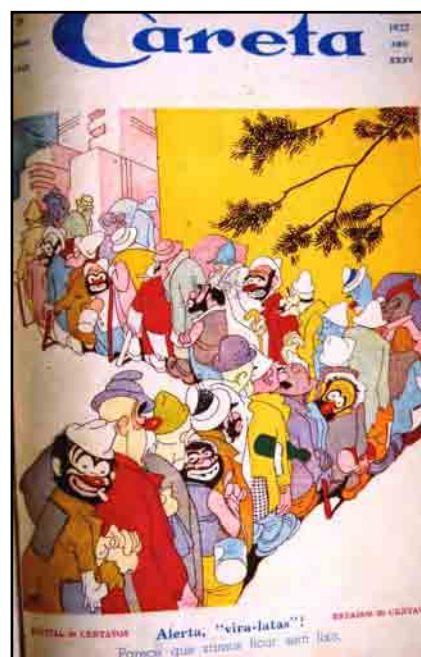


Figura 27: Alerta, “vira-latas”!  
 \_ Parece que vamos ficar sem  
 lixo.  
 Careta, 29/05/1943.

O retrato da carestia realizado pela revista não se ocupou somente da situação interna brasileira, citando diversas vezes o contexto mundial.<sup>49</sup> Vários editoriais comentaram a situação de calamidade vivenciada por países que, devido ao fechamento estratégico de fronteiras, sucumbiam com a falta de gêneros. Alegando ser informados por telegramas, os

<sup>48</sup> Careta, 20/07/1940, p.19. Sem autor.

<sup>49</sup> Em uma das charges, a imagem de uma catedral destruída, atingida pelos bombardeiros, é observada pela mãe e seu filho. O estado de calamidade é reforçado pela legenda: *Fome! Até o pão do espírito!* Careta, 18/07/1942 (capa).

jornalistas de *Careta* citavam a falta de trigo que, sentida em toda a Europa, teria levado os italianos a plantarem-no até nos jardins públicos ou privados.<sup>50</sup>

O aspecto irônico chegou ao extremo de comparar a vida da população carioca com os hábitos conhecidos dos detentos da penitenciária de *San Quentin*, nos Estados Unidos. Ao mencionar as reformas estruturais ocorridas nessas instituições, nas quais os indivíduos passaram a receber alimentação equilibrada, educação e a praticar esportes, o desabafo finalizou um dos editoriais:

Dessa forma, nós mesmos, que nos esfalfamos para pagar casa, luz, gás, telefone, pão, mercearia, açougue, etc., tão caros, não teríamos dúvidas em pular os muros se esperássemos a ventura de ir morar em *San Quentin*.<sup>51</sup>

Durante o período de escassez, o universo onírico passou a ser mencionado nas imagens de humor como uma das formas possíveis de satisfação:

\_ Imagine só, Bonifácio: canja, peixada a baiana (...) vinho, café, charutos por dois cruzeiros!  
\_ Mas isso é sonho!  
\_ Sim, Bertolino. Mas é barato.<sup>52</sup>

A denúncia sobre as práticas de preços considerada abusiva pelo comércio, cuja principal justificativa era a guerra, foi retratada por meio do diálogo entre dois comerciantes. Quando um dos personagens foi questionado sobre o fim da guerra e sobre o conseqüente fim das justificativas para os preços excessivos, sua resposta gerou um efeito cômico mordaz e, ao mesmo tempo, angustiante, uma vez que o reconhecimento do público leitor era potencialmente imediato nessas narrativas cômicas visuais: *O consumidor é quase sempre um otário... A gente emprega um termo difícil: chômage, inflação, protecionismo,*

<sup>50</sup> *Careta*, 11/10/1941, p.19. No primeiro dia do mês seguinte, a charge resume-se à imagem de uma grande coroa funerária, feita não de flores, mas de legumes e verduras: *Perdoa morto querido!/Só a saudade conforta/Do nosso jardim florido/A guerra fez uma horta. Careta*, 01/11/1941.

<sup>51</sup> *Careta*, 27/09/1941, p.19. Sem autor.

<sup>52</sup> *Careta*, 17/06/1944.

reconstrução...<sup>53</sup>

É deste mesmo período a notícia da reação de alguns comerciantes diante das lentes fotográficas de *Careta*. Segundo o texto publicado, muitos destes, ao verem suas vitrines sendo fotografadas, desfaziam-nas rapidamente: atitude que, para a revista, *já valia como uma confissão*.<sup>54</sup>



Figura 28: *Guerra ao estômago*  
\_Ainda há batatas?  
\_Não, senhora. Agora está distribuindo telegramas narrando vitórias.  
*Careta*, 25/05/1940.



Figura 29: Os limites da crise financeira são retratados por meio do duplo confronto estabelecido na cena. De um lado, as expressões faciais opostas (ira e conformismo). De outro, o protesto diante dos engodos sofridos é viabilizado pela ironia.  
*Careta*, 08/04/1944, p.24.

Com a notícia sobre um possível aumento nos salários, previsto para o ano de 1945, os editoriais de *Careta* transformam-se em espaço de contestação, denunciando o caráter estratégico das medidas governamentais frente à crise política do momento. Assinado pelo pseudônimo JOB, o artigo intitulado *Reajustamento e carestia* objetivava alertar os leitores:

<sup>53</sup> *Careta*, 07/10/1944, p.21.

<sup>54</sup> *Careta*, 09/09/1944, p.22. Sem autor.

(...) Os operários não desejam elevação de salários. Reclamam é o barateamento das utilidades. Sabe o preço que vai pagar por essa aparente melhora do seu nível de vida. Qualquer majoração dos salários será pretexto para majoração dos preços (...) Confiemos que o poder público tenha bom senso bastante para compreender e repelir essa manobra demagógica.<sup>55</sup>

A fim de responder aos engodos passados, bem como alertar a população a respeito das possíveis artimanhas persuasivas oficiais, a revista manifestou-se acidamente em seu editorial:

A verdade é que a crise se agravará (...) se não pudermos importar alimentos de lugares onde os houver teremos que comer tecidos e arranha-céus. Como sobremesa, fatias do Palácio da Fazenda, da Educação, da Guerra, do Trabalho (...) Como fortificante, teremos xarope de ferro de Volta Redonda (...) quem não tiver estômago capaz de digerir essas iguarias, morrerá de fome.<sup>56</sup>



Figura 30: Em seu contra-discurso, *Careta* transforma os conhecidos quemistas – simpatizantes do continuísmo de Getúlio Vargas no poder – em pessoas comuns que, de cartazes em punho, reivindicam gêneros alimentícios: *Queremos casa*; *Queremos pão*; *Queremos aumento*; *Queremos água*; *Queremos leite*.

Vale destacar ainda a fina ironia a respeito da postura do personagem-presidente diante da ação popular: ele não somente despreza o protesto coletivo, como tenta reapropriá-lo simbolicamente: *Eu não digo que todo mundo é do “queremos”?*...

*Careta*, 11/08/1945, p.17. Charge de Théo.

<sup>55</sup> *Careta*, 24/02/1945, p.03.

<sup>56</sup> *Careta*, 18/07/1945, p.03.

No início do ano de 1945, a já mencionada entrevista concedida por José Américo de Almeida ao jornal *Correio da Manhã* discorreu sobre o problema do abastecimento – a crise da carne, do peixe, dos ovos, do leite, da manteiga, do sal, do açúcar, etc. – tornando explícita a questão:

Costuma-se responsabilizar a guerra pela depressão econômica do Brasil. Não me parece que seja exato esse conceito (...) De fato a guerra prejudicou um pouco o abastecimento, mas unicamente porque foi permitido exportar mais do que o possível, com prejuízo do consumo interno. (...) O que houve realmente foi o maior pecado: a imprevisão (...) só assim se explica que as nossas cidades tenham chegado à crise de abastecimento (...) E deve-se considerar também a desorganização geral cujo sintoma mais penoso são as filas em que as populações urbanas perdem o tempo e se esgotam os nervos criando um ambiente de irritabilidade (...) o outro fator é a intervenção de um Estado desaparelhado e incapaz (...) Esta é a verdade e todos sabem o que eu digo.<sup>57</sup>

As críticas diretas de José Américo ao regime estadonovista, realizadas em fevereiro de 1945, há muito já haviam sido fomentadas pela revista *Careta*, por meio de suas charges e editoriais. Nas imagens a seguir, aproveitando-se do afrouxamento da censura sobre a imprensa, os chargistas lançaram o alerta, não mais velado e sim explícito, sobre a insatisfação popular e seu potencial de revolta. Com título sugestivo *O seu dia chegará*, o diálogo articula ironia e induz o desfecho (Fig.31).

Na capa veiculada em maio de 1945 (Fig.32), a estratégia visual evidencia a mesma característica social – a força latente de mobilização, revelada pelo chargista: na imagem, os mesmos braços que seguram o apoio no transporte diário podem levantar-se em protesto. A conhecida ironia é clara na expressão verbal que acompanha a imagem: *Não é o que você está pensando...* e na respectiva legenda: *São cordeiros que voltam à casa.*

---

<sup>57</sup> Entrevista de José Américo ao jornal *Correio da Manhã*, em 22 de fevereiro de 1945, p. 01.

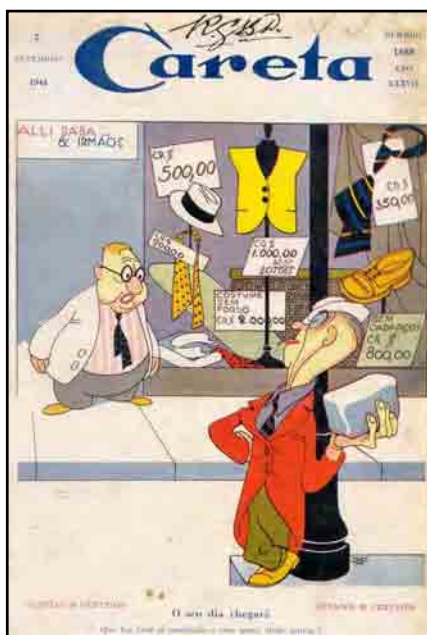


Figura 31: *O seu dia chegará*  
 \_ *Que faz você aí encostado nesse poste desde ontem?*  
 \_ *Oh, gentes! Pois você não adivinha?*  
*Uma coisa tão clara...*  
 Careta, 02/09/1944.

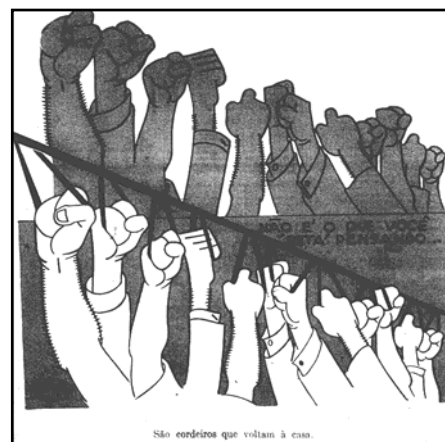


Figura 32:  
 \_ *Não é o que você está pensando...*  
 \_ *São cordeiros que voltam à casa.*  
 Careta, 12/05/1945, p.28.

Torna-se importante salientar o peso que tais discursos satíricos possuíam neste período de forte coerção. Observa-se, por um lado, um esforço dos ideólogos do regime para difundir idéias de harmonia, estabilidade e crescimento econômico entre a população<sup>58</sup> (atuando também nas tentativas para cercear vozes discordantes); em contrapartida, diversas capas veiculadas pela revista foram compostas por charges que ridicularizavam as vicissitudes cotidianas e incitavam os leitores a novos olhares sobre sua realidade, oferecendo-lhes o revés da celebração construída.

<sup>58</sup> Ivana Simili, ao abordar a atuação da primeira-dama Darcy Vargas na Legião Brasileira de Assistência, citou algumas de suas iniciativas no que diz respeito à formação de um quadro de voluntariado feminino na campanha de mobilização de guerra, sobretudo entre agosto e dezembro de 1942. Um desses cursos teria sido o de formação das *Voluntárias da alimentação* – ministrado pelo Serviço de Alimentação da Previdência Social (SAPS), sob a supervisão de Dante Costa, chefe da Seção Técnica de Alimentação. A autora utiliza um trecho do jornal *Correio da Manhã*, datado de 25/09/1942, no qual os objetivos do curso eram explicitados: *habilitar as mulheres para o exercício de uma importante missão de cunho social em época de guerra, qual seja a de ministrar conhecimentos úteis e objetivos sobre nutrição, orientando as donas de casa acerca do preparo dos alimentos saudáveis e, ao mesmo tempo, acessíveis às bolsas das classes populares*. SIMILI, I. G. *Mulher e política: a trajetória da primeira-dama Darcy Vargas (1930-1945)*. Tese (Doutorado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2003, p.166.

---

## Considerações Finais

As charges e caricaturas veiculadas pela revista *Careta* podem ser localizadas, até os dias atuais, em diversas publicações, como livros escolares, edições comemorativas ou compêndios sobre determinados caricaturistas. Após a constatação de seu maciço emprego como recurso ilustrativo ou meramente complementar a outras fontes documentais, o direcionamento da presente pesquisa foi empreender esforços para alterar essa condição, trazendo a revista para a luz do olhar investigativo, inserindo-a no processo de reflexão histórica.

Suas imagens, mais que simplesmente reprodução de discursos ou notícias de eventos, correspondem a olhares singulares de um grupo sobre seu tempo. Além do riso ligeiro, esses discursos imagéticos continham sementes lançadas aos leitores: uma percepção crítica da realidade, aliada ao humor derrisório, reflexivo. Tais premissas nortearam a investigação, implicando na opção metodológica de recusar “receitas prontas” para a compreensão dos desenhos de humor e de investigá-los a partir de suas múltiplas possibilidades de leitura.

No processo de construção de seus retratos sobre o regime estadonovista, os artistas do traço apostaram em diversos artifícios criativos, dentre os quais pode-se mencionar uma espécie de *retórica da visualidade*,<sup>1</sup> na qual fatores como o tamanho e a disposição das figuras na cena pictórica funcionavam como vetores do sentido interpretativo desejado. Assim, figuras apresentadas em tamanho menor sugeriam fragilidade ou opressão, em contraste com o indício de poder/força ou controle/dominação simbolizados por meio de personagens maiores.

O mesmo pode ser afirmado em relação ao reconhecimento da presença de um código comum de gestos e expressões conferidas aos indivíduos retratados. Nas construções satíricas

---

<sup>1</sup> Cf. SILVA, M. A. *Caricata República: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 1990, p. 59.



---

visuais, determinados gestos e expressões passaram a representar mensagens específicas: as armadilhas preparadas pelo personagem Getúlio Vargas a seus adversários objetivavam retratar sua personalidade política a partir de elementos como a astúcia e o comportamento estratégico; a postura física ereta, acompanhada ou não do braço estendido, como no caso do “pato quinta-coluna” ou do pedestre “faixista”, foram transformados em canais de associação entre o governo varguista e os regimes autoritários. Nestes casos, as figuras de linguagem, as metáforas e os trocadilhos, lingüísticos ou visuais, foram utilizados como códigos comuns para provocar o efeito risível, o salto cômico-reflexivo.

Ao longo deste texto, os leitores puderam observar momentos nos quais as charges foram acrescidas de elementos indicadores, como setas, círculos e cortes (horizontais, verticais ou diagonais). Sem desejar incorrer em uma interferência definitiva nos conteúdos, o citado procedimento foi adotado a fim de, didaticamente, otimizar o trabalho de interpretação das charges e permitir uma melhor visualização e compreensão das mensagens veiculadas nas cenas.

Os desdobramentos ocorridos durante a pesquisa, como a inclusão dos editoriais, proporcionaram a constatação da sintonia existente entre a mensagem escrita e o conteúdo visual na composição do periódico. A permanência dessa estrutura de apresentação, tanto em sua parte interna como na disposição da capa, revela a definição de seu perfil e os elos estabelecidos com o público leitor.

As limitações impostas pela escassez de referências sobre a fonte de pesquisa implicaram em um exame minucioso da revista, a fim de entender o papel desempenhado pelo projeto iconográfico dentro da proposta editorial como um todo. O mapeamento sistemático dos colaboradores, entre escritores e chargistas, tornou possível relativizar e perceber a relação imbricada entre esses intelectuais e também inferir que a charge publicada na capa, mais que o

resultado de qualquer singularidade artística de J. Carlos, correspondia à escolha editorial conjunta.

Tendo em vista que a opção editorial do semanário foi a de não veicular o nome dos autores ou utilizar apenas pseudônimos, uma das possíveis chaves para o entendimento dos seus mecanismos de atuação é o desvendamento dessa estreita ligação entre os colaboradores – escritores e chargistas – e os editores, cujo resultado foi um projeto editorial comum denominado *Careta*. Os seus propugnadores, Jorge e Roberto Schmidt, eram o principal sustentáculo econômico da revista, visto que, meses depois da morte deste último, finda a circulação. A dificuldade de localizar dados sobre os Schmidt, entretanto, não impediu a compreensão da dinâmica interna do periódico, bem como seu papel exercido dentro do universo cultural do período.

Somados, o exame minucioso do histórico da revista e a leitura conjunta entre discursos textuais e imagéticos permitiram a apreensão de seus posicionamentos críticos em relação ao regime estadonovista. Tal manifestação foi caracterizada pelos seguintes alicerces: em primeiro lugar, a adoção do humor visual como estratégia persuasiva e contestadora, sendo importante ressaltar o caráter dinâmico desses discursos satíricos visuais ou textuais que ora eram cáusticos, ora subentendidos; em segundo, a exploração do padrão gráfico e da diagramação de forma intencional pela revista, de modo a ocultar sementes de ironia e derrisão em lugares de difícil visualização em caso de uma leitura ligeira dos censores. Por fim, constatou-se a reapropriação satírica dos discursos oficiais como forma de ridicularizar a ordem estabelecida.

Em tempos de forte coerção, os dispositivos mencionados serviram para a contínua veiculação de *Careta* e para sua permanência como órgão de imprensa. Com suas charges e seu humor que se propunha a “fazer caretas”, conseguiu sobreviver como espaço de crítica ao regime,

---

sendo caracterizada como um contraponto, o revés da celebração construída. Além disso, a descoberta de panfletos e charges apreendidos pela polícia política varguista demonstrou que tais manifestações críticas ao Estado Novo não foram uma voz isolada.

O citado caráter defendido por seus idealizadores – o de representar um contra-discurso em meio à propaganda celebrativa governamental e seus instrumentos de coerção – torna-se patente no contraste e/ou embate estabelecidos entre o discurso oficial do Departamento de Imprensa e Propaganda sobre a função da caricatura e o revés expresso em *Careta*. O pronunciamento do órgão demonstrou a concepção oficial sobre o humor visual e, sobretudo, a preocupação com o seu alcance, o que resultou nas tentativas de silenciar essa manifestação artística de forte cunho crítico. Em contrapartida, a verve satírica da revista manteve-se durante todo o período, graças a sua dinâmica e criatividade.

A análise mais detida sobre as temáticas escolhidas pelos chargistas e demais colaboradores para retratarem a época atestou esse caráter dinâmico da revista, o que permitiu também a visualização de diferentes temporalidades nas produções: assim, no período antecedente ao golpe e até os primeiros meses de 1938, Vargas é o grande tema; depois, com o acirramento da censura, cresce o número de temáticas alternativas, como a ridicularização da guerra ou do cotidiano, como formas indiretas de crítica.

Em todos os casos – seja nas formas explícitas ou nas manifestações de cunho indireto – as imagens harmoniosas e exaltadoras do regime estadonovista e de seu principal representante político, Getúlio Vargas, maciçamente divulgadas nos folhetos propagandísticos, nos materiais pedagógicos e nos espaços públicos, chocavam-se com a contra-imagem construída nas charges e editoriais de *Careta*. Nestas, Getúlio não aparecia mais como grande líder de sorriso paternal, mas rindo jocosamente; não era apresentado do alto dos palanques ou na cadeira presidencial,

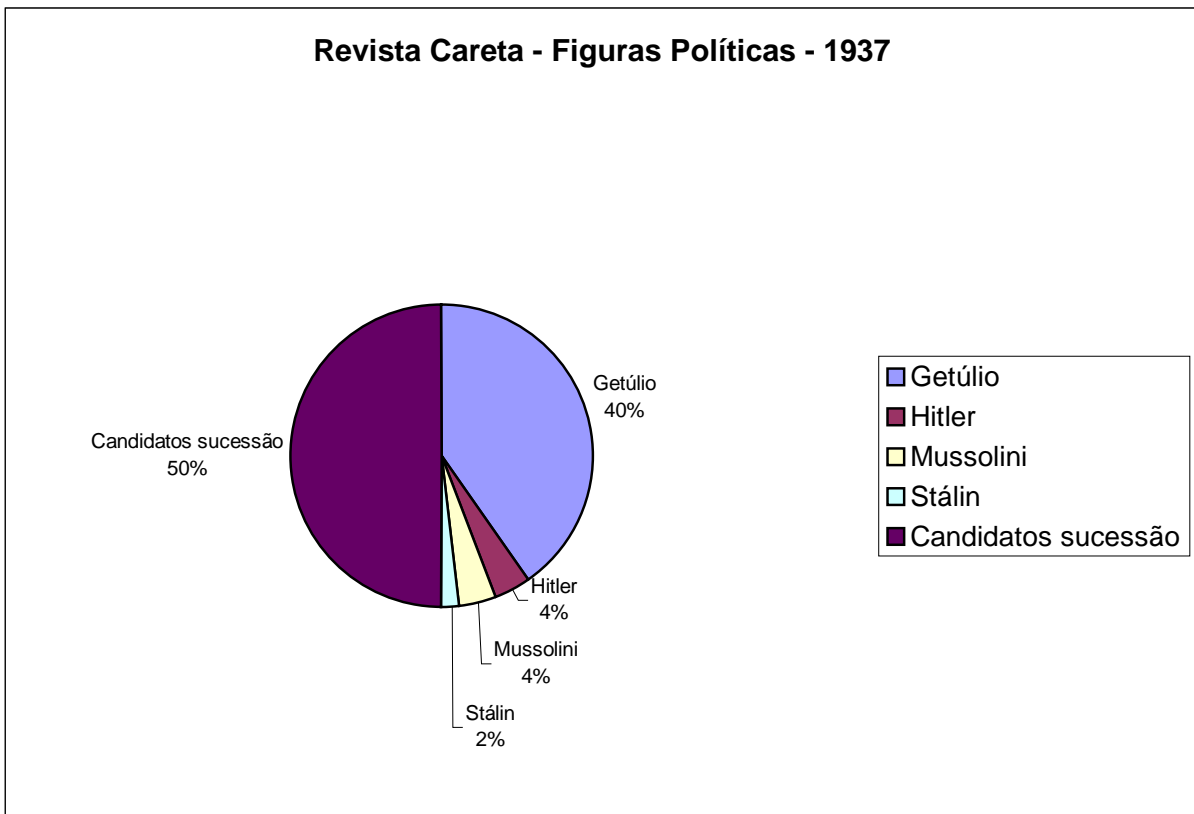
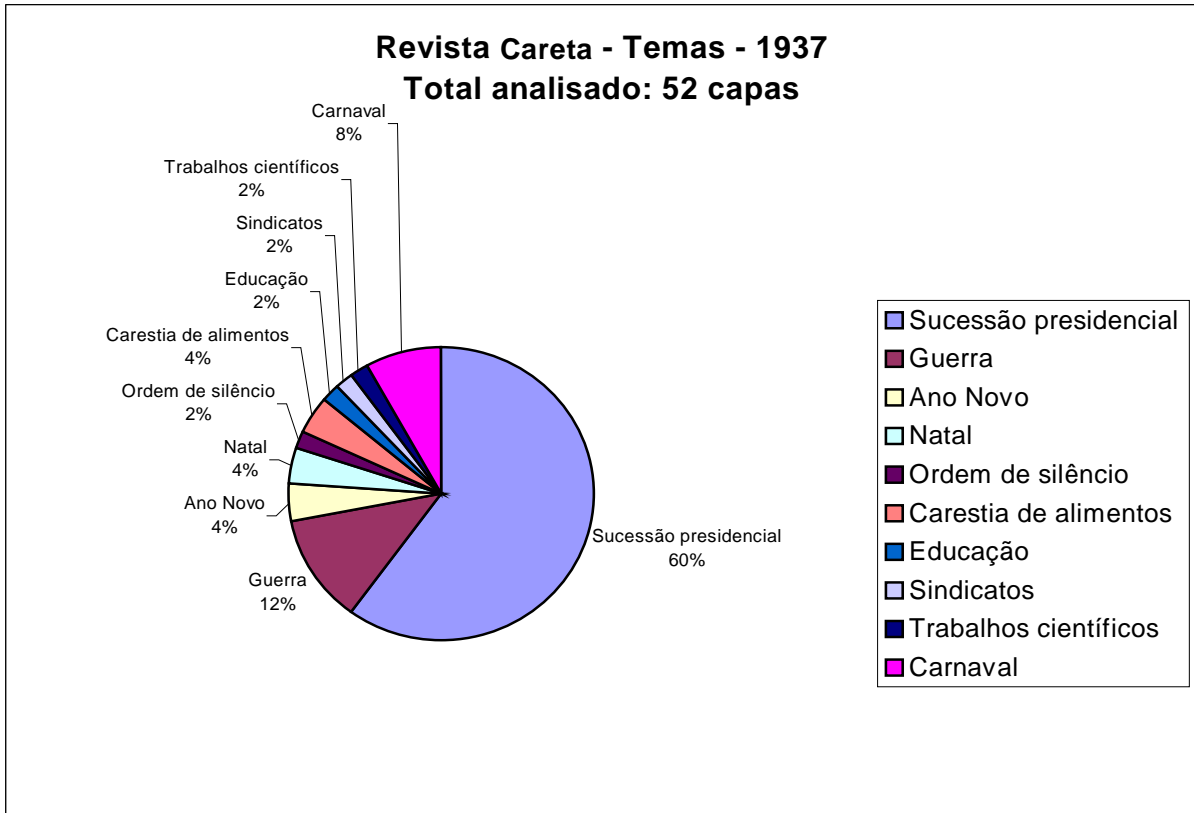
---

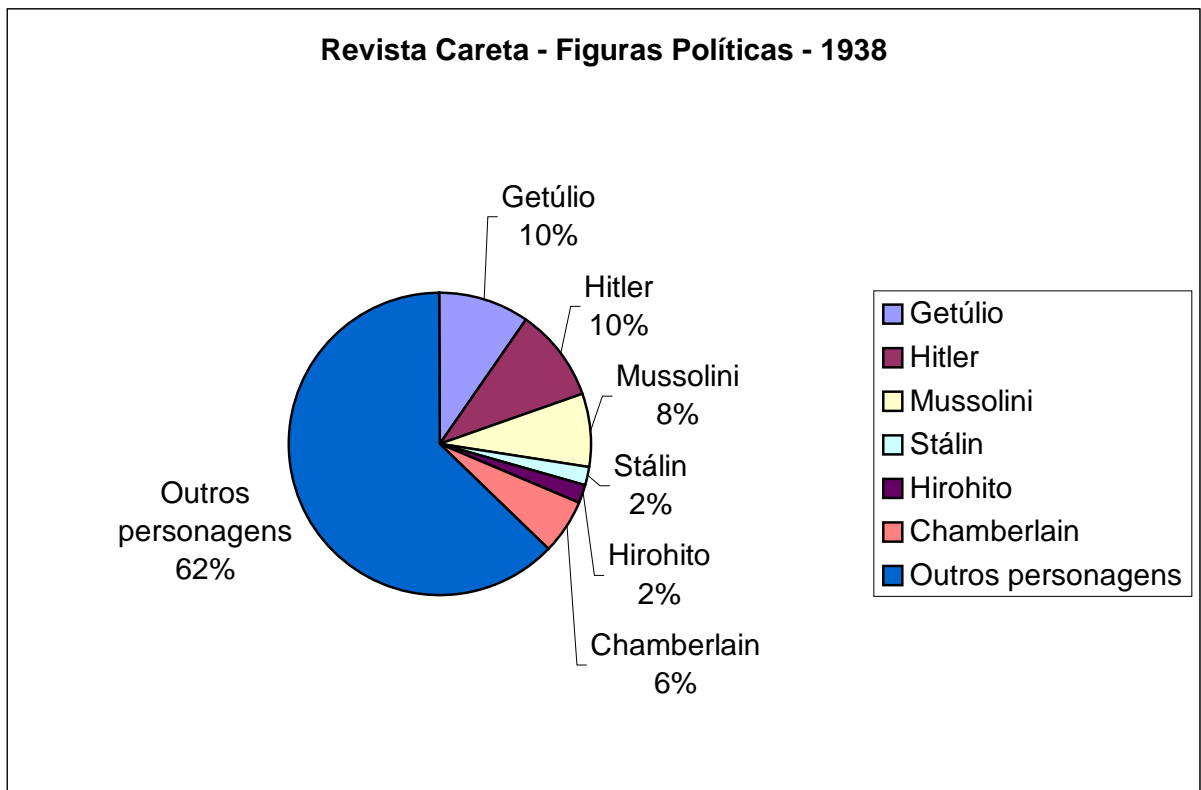
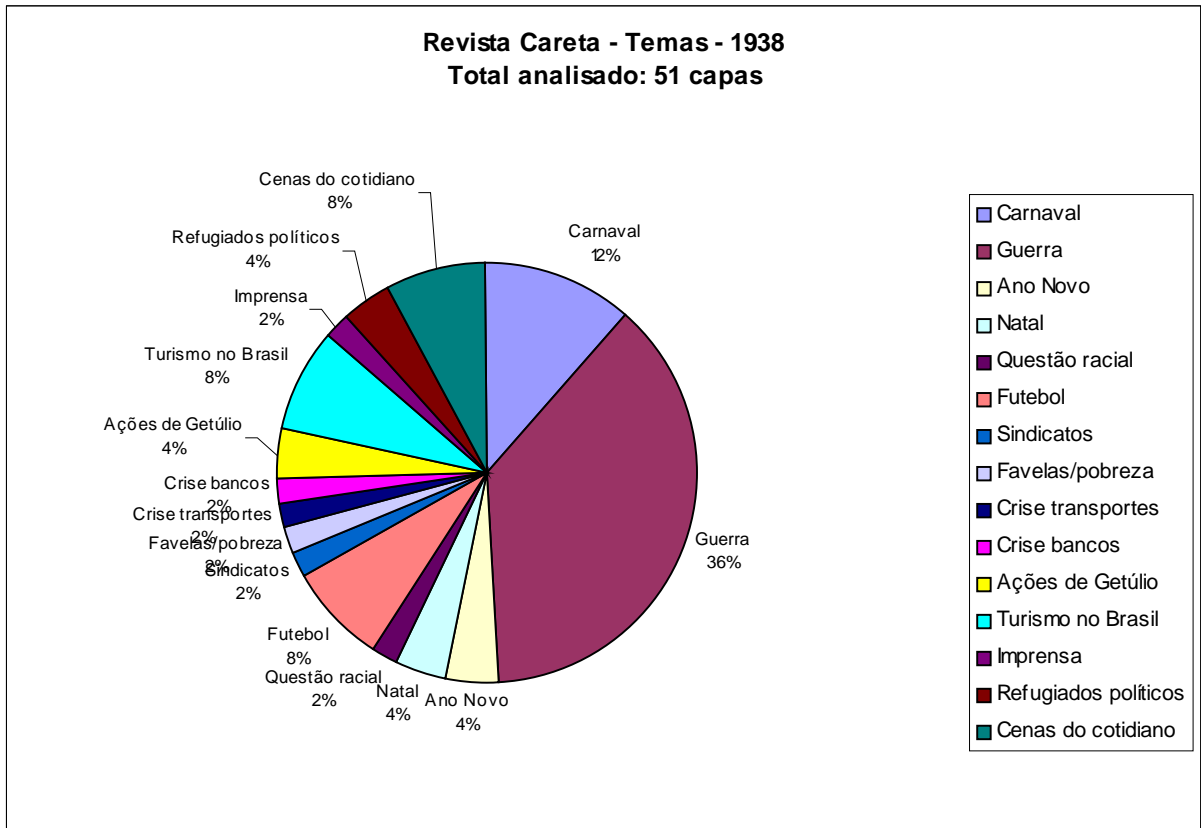
mas em volta dela, preparando armadilhas estratégicas para burlar seus opositores e permanecer no poder. No momento em que a retratabilidade de sua figura foi proibida, a ridicularização de Hitler, Hirohito e Mussolini, bem como a sátira sobre problemas diários serviu como um atalho, uma ponte simbólica por meio da qual os leitores poderiam fazer a ligação entre o contexto externo e o interno.

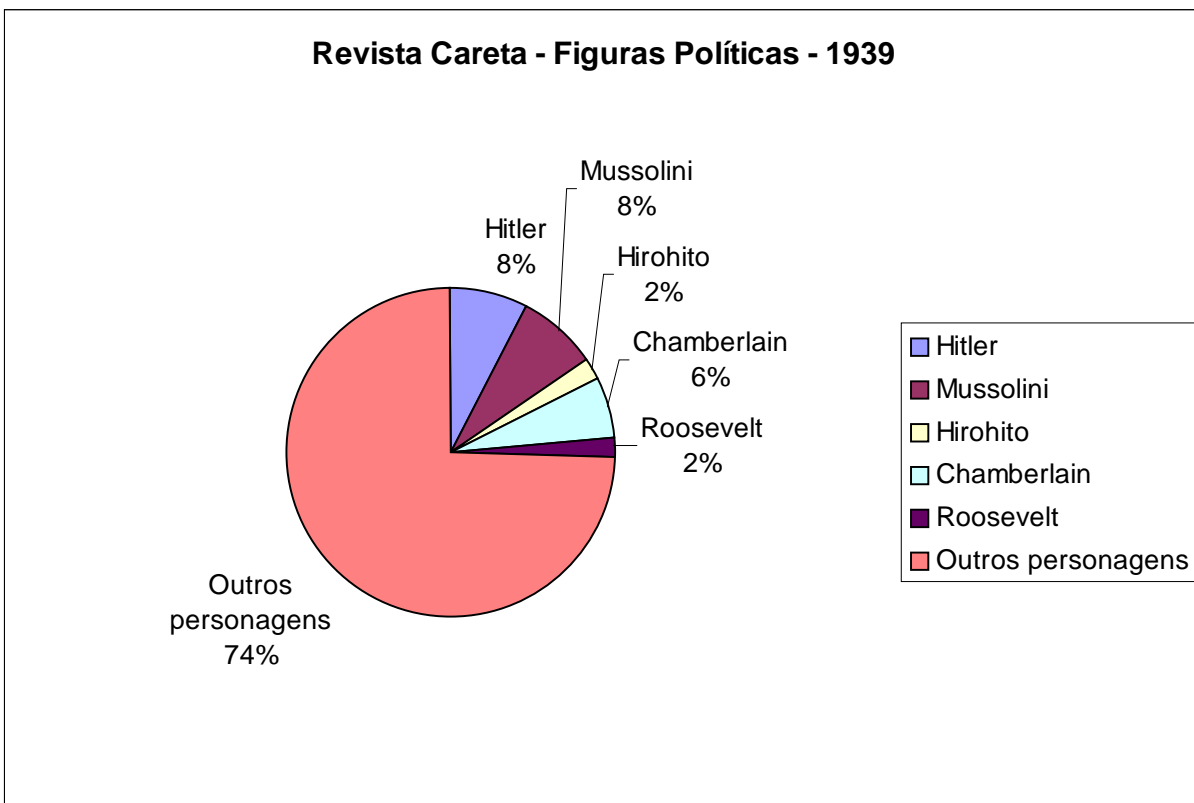
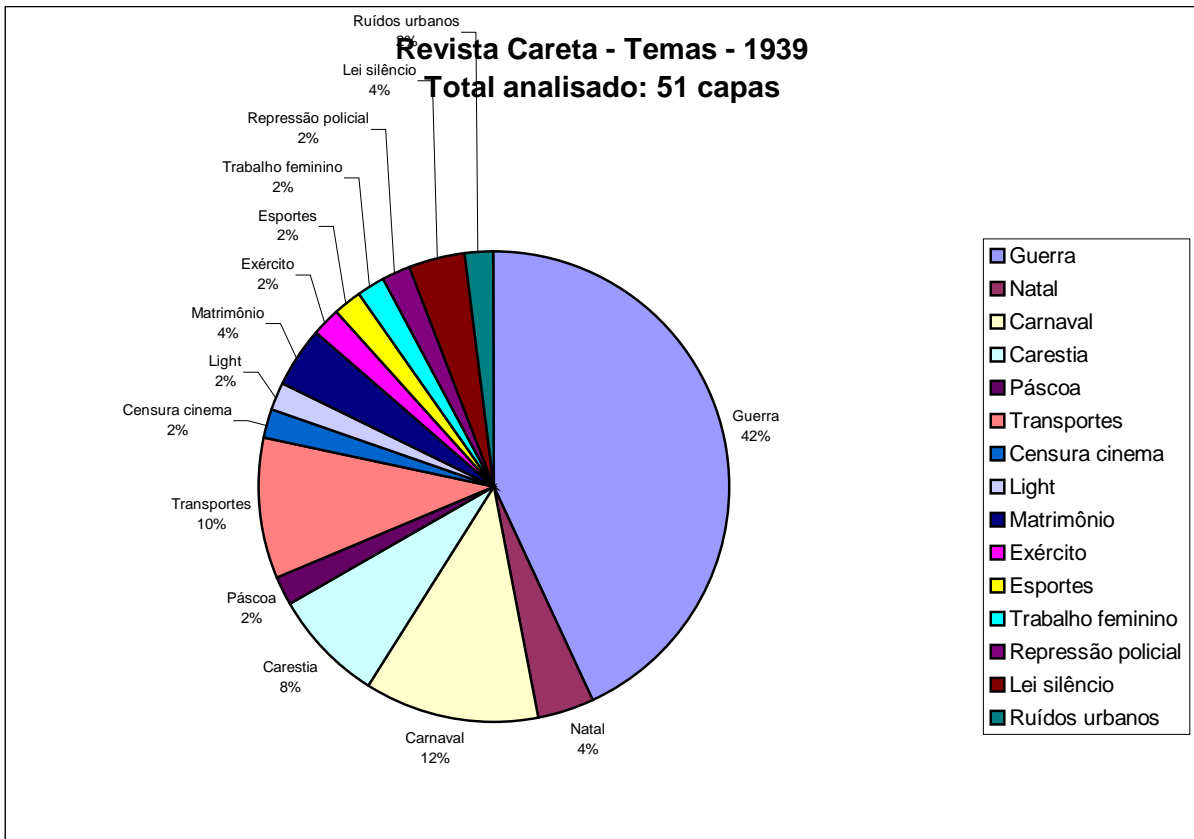
O contato com a produção historiográfica referente ao período abordado, possibilitou a visualização de diferentes matizes interpretativas, desde trabalhos que se debruçaram sobre a constituição e os alcances dos aparatos coercitivos estatais; da violência manifesta ora de forma camuflada, ora explícita nos relatos sobre as prisões e torturas; até outros que ressaltaram a complexa estrutura de seu sistema político ideológico, estendida à toda produção cultural do período.

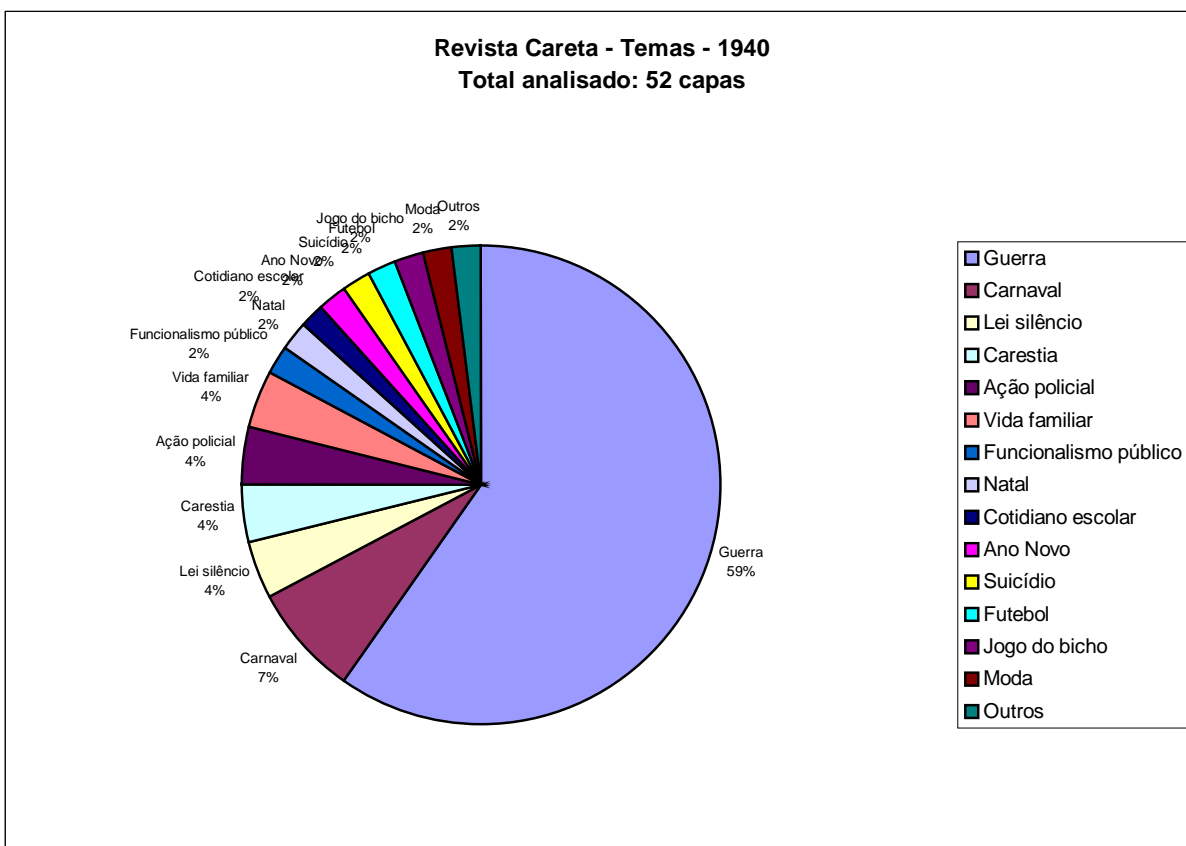
Neste trabalho, procurou-se dialogar com tais obras, e perceber os pilares de sustentação do Estado Novo – repressão e ideologia. Contudo, todo esforço empreendido foi para demonstrar como esse projeto político ideológico não foi algo generalizante, mas sim marcado por fissuras, fendas. O viés satírico professado por *Careta* permitiu essa desconstrução, esse novo olhar sobre o período.

A imprensa foi, neste caso, um espaço privilegiado para percepção desses embates, lutas e resistências de determinados grupos frente ao sopro controlador da censura estadonovista, ou a visão oficial harmoniosa que se queria transmitir. O estudo de outros periódicos contemporâneos à *Careta* talvez possa sinalizar semelhantes questões, o que, certamente, enriqueceria ainda mais esse trabalho.



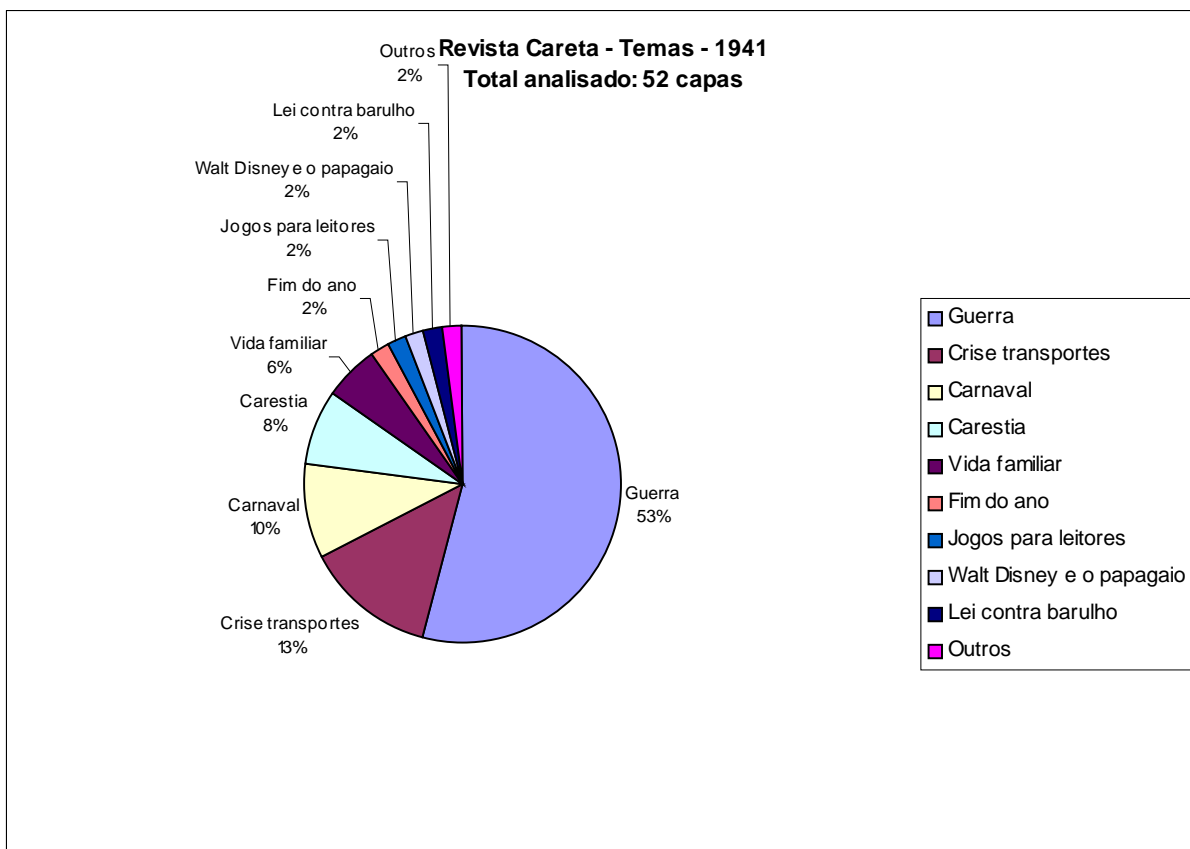




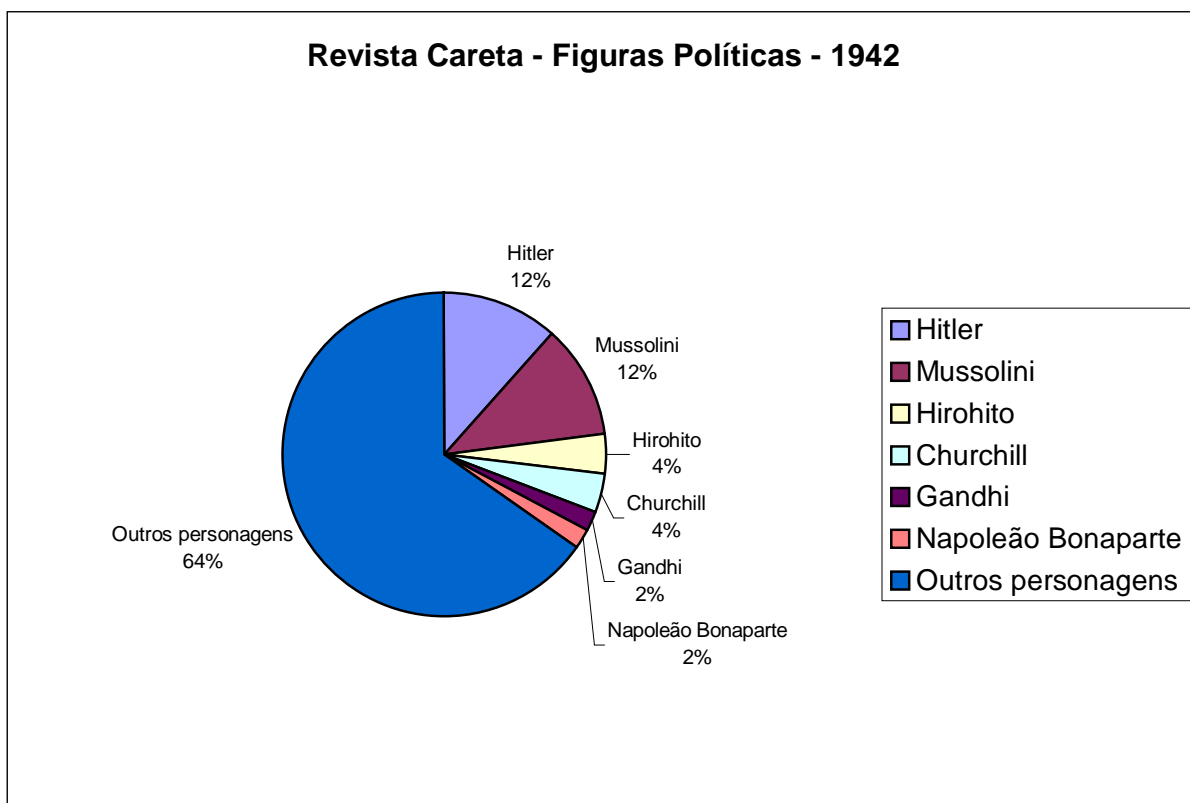
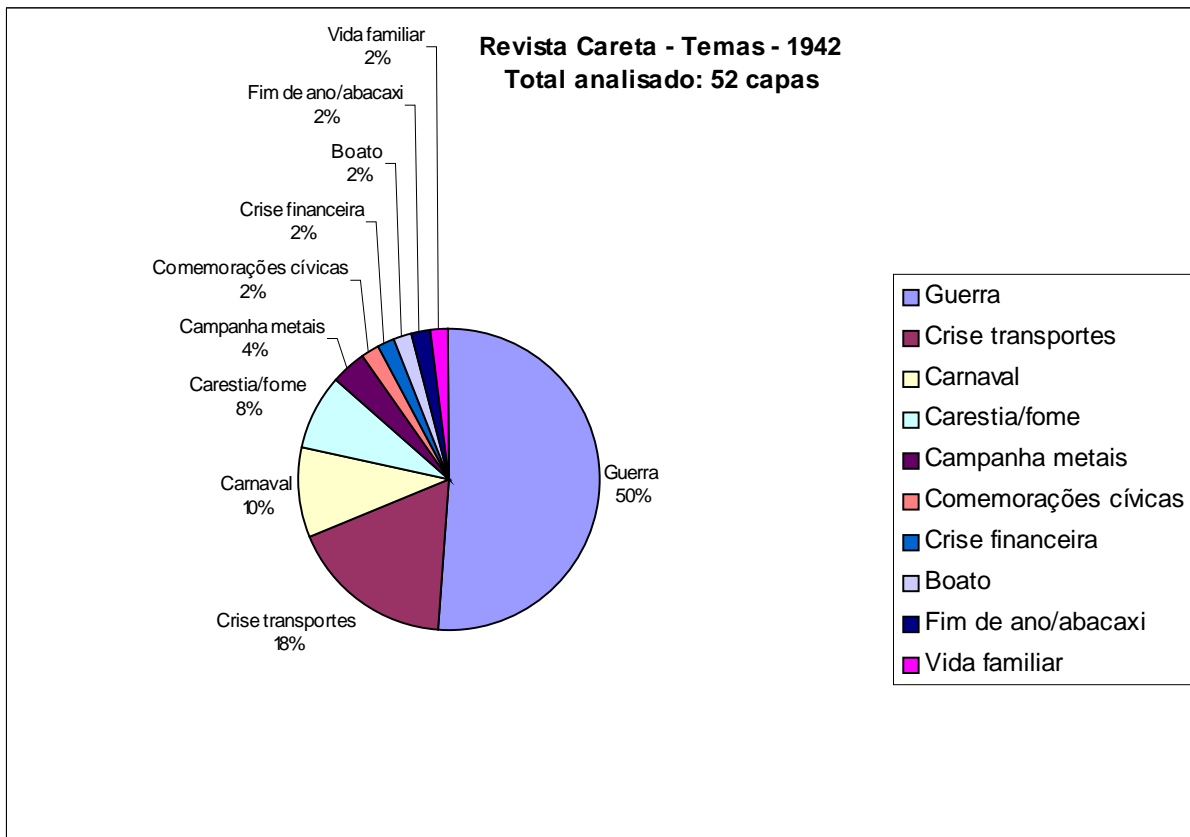


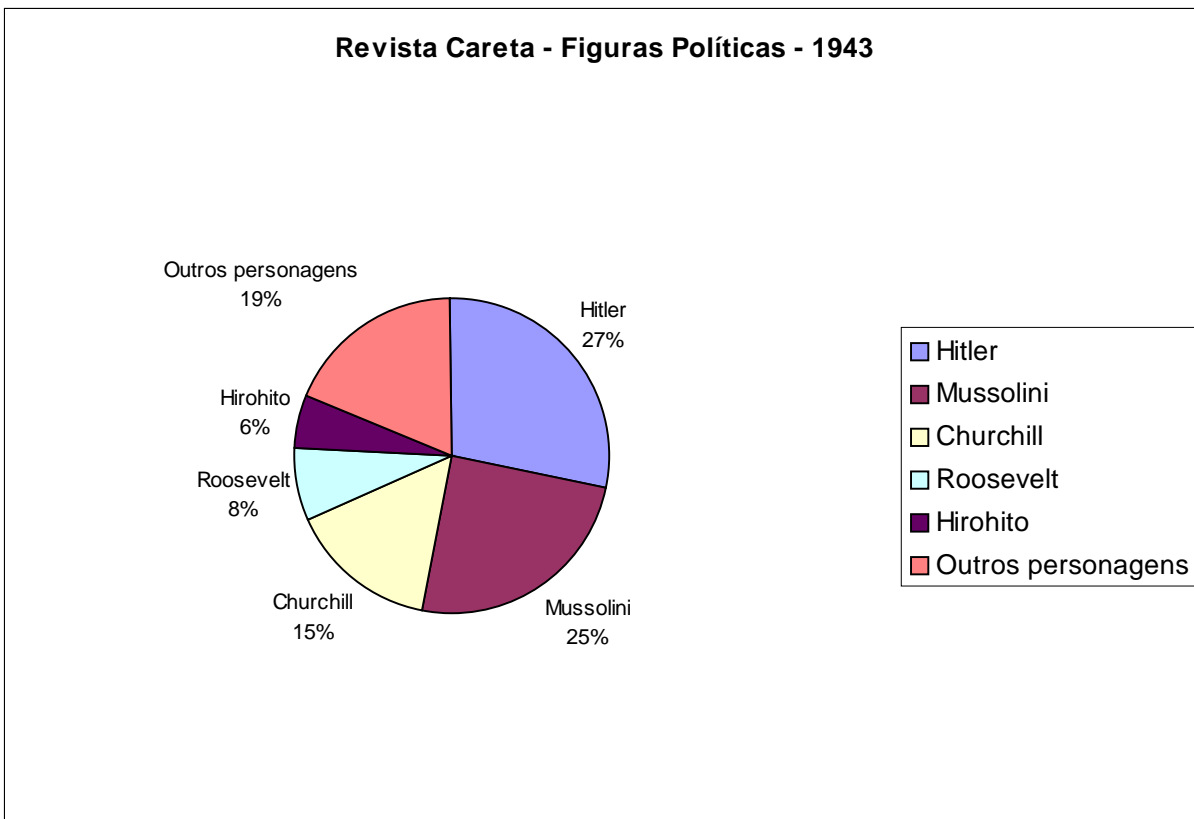
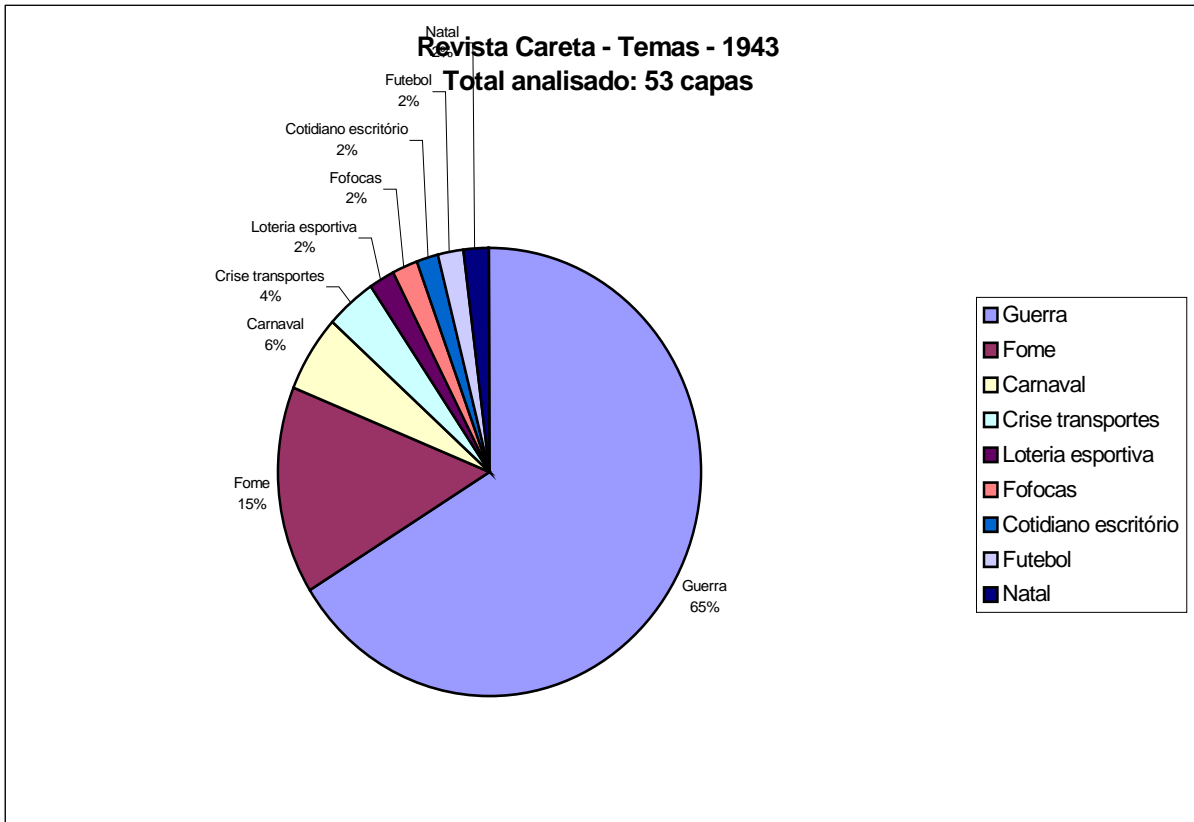
\* Neste ano não foram localizadas charges sobre figuras políticas.

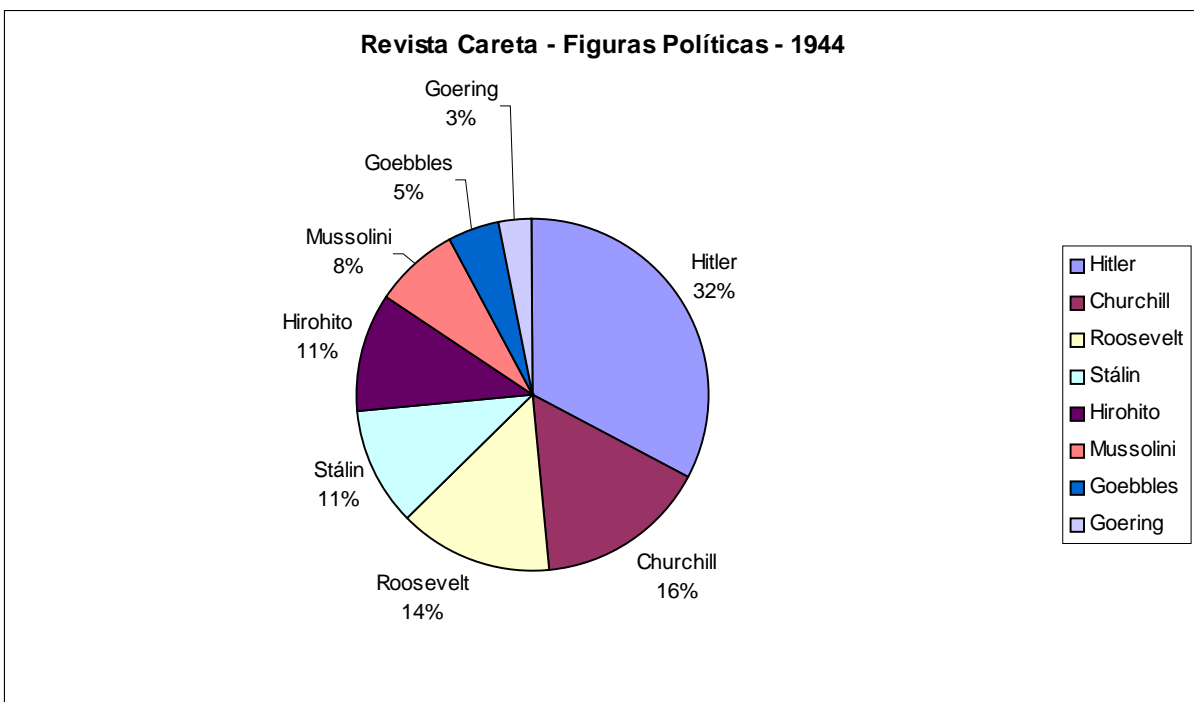
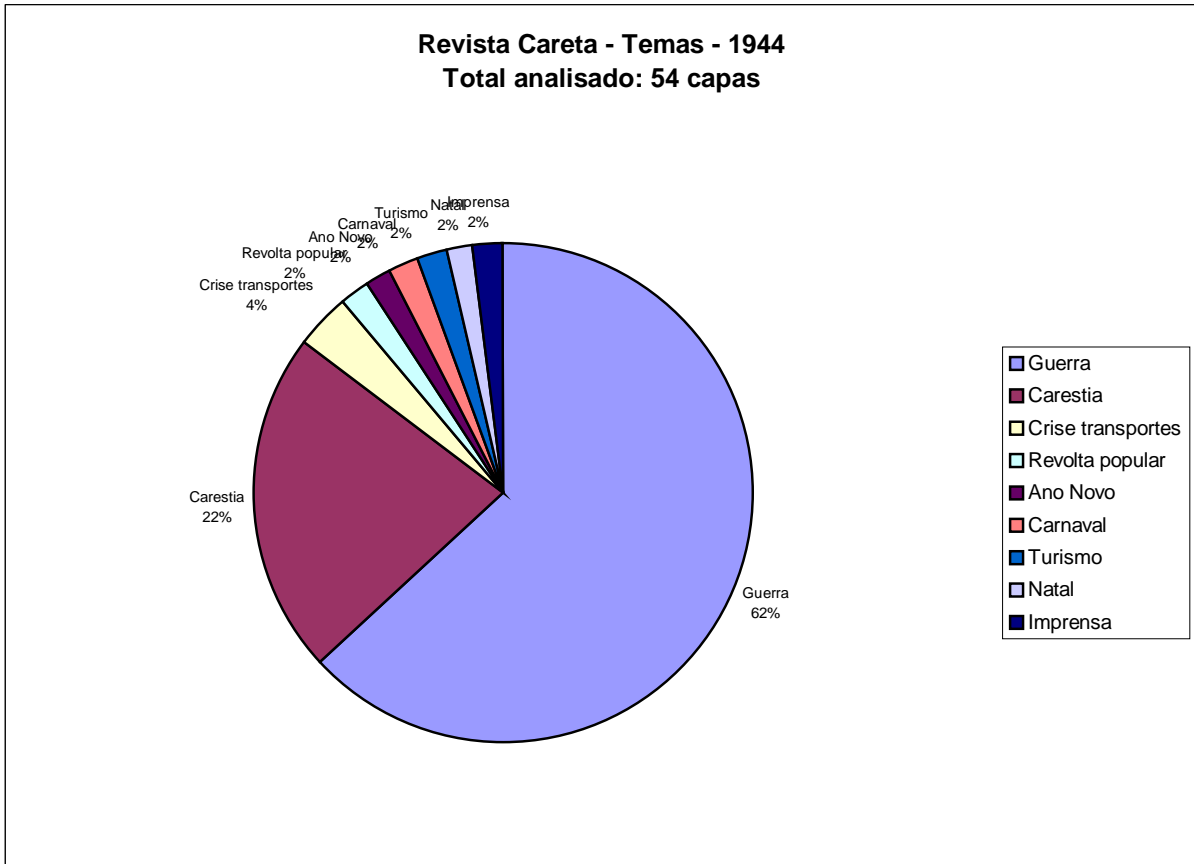


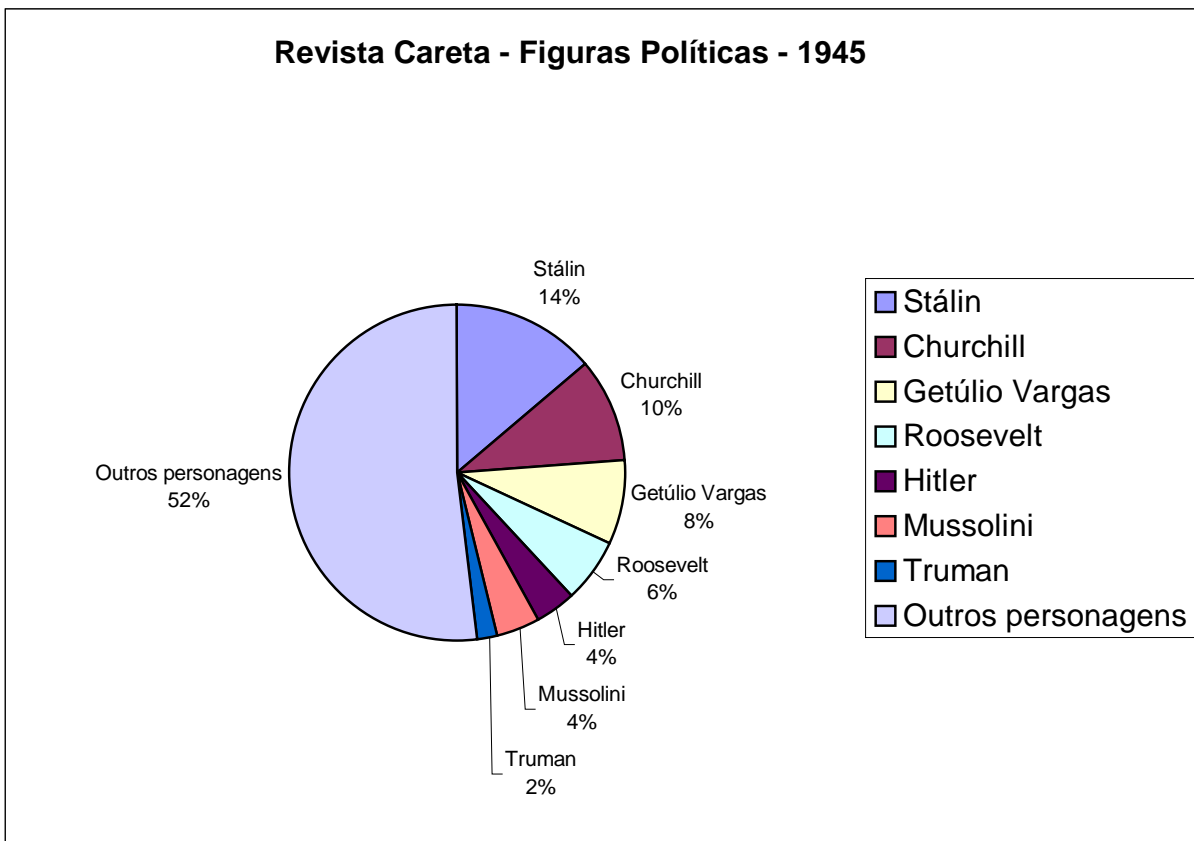
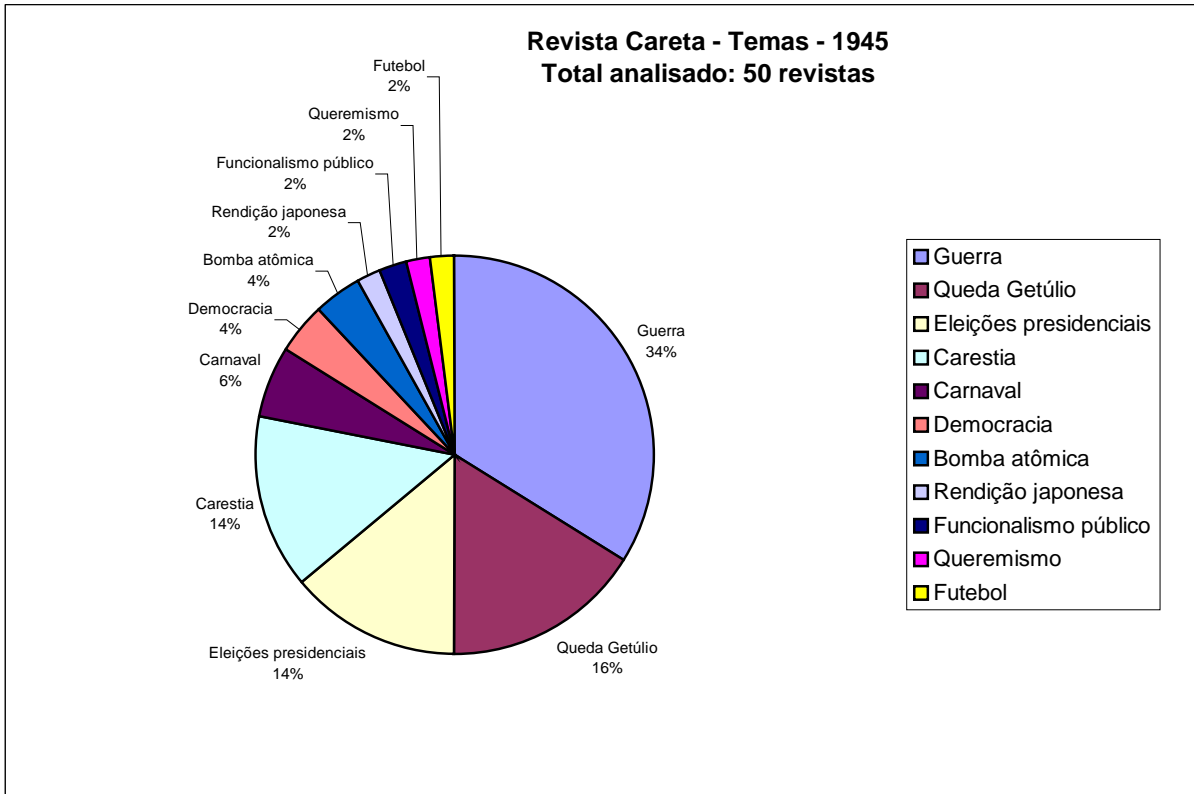


\* Neste ano não foram localizadas charges sobre figuras políticas.









**Apêndice B: Relação de imagens utilizadas****Capítulo I. Revista *Careta*: do surgimento à atuação durante o Estado Novo**

1. *Caras y Caretas*, Argentina, 13/08/1913.
2. *Careta*, 06/06/1908, n.01, ano I.
3. *Careta*, 10/06/1944, p. 19.
4. *Careta*, 17/04/1937, p.26 e 27, n.1504, ano XXX.
5. *Careta*, 17/04/1937, p.32, n.1504, ano XXX.
6. *Careta*, 17/04/1937, p.36, n.1504, ano XXX.
7. *Careta*, 25/03/1939, p.26.
8. *Careta*, 13/12/1941, p.23 (fragmento).
9. *Careta*, 25/01/1941, p.23.
10. *Careta*, 28/01/1939, p.43.
11. *Careta*, 06/05/1939, p.17.
12. *Careta*, 17/04/1937, p.17, n.1504, ano XXX.
13. *Careta*, 02/01/1943, p.03.
14. *Careta*, 23/12/1944, p.03.
15. *Careta*, 03/04/1943, p.03.
16. *Careta*, 20/05/1944, p.03.
17. *Careta*, 28/10/1944, p.45.
18. Nanquim, 30,5 x 20,5 cm, com legenda manuscrita, assinado por J. Carlos, sem data.

Publicada em MOYA, A. *O Brasil galante de J. Carlos*. Cinquenta anos de trabalho do mestre da caricatura brasileira. (Prefácio). Catálogo da exposição de charges originais de J. Carlos, ocorrida em abril de 1991, financiada pelo Escritório de Arte Renato Magalhães Gouvêa, p.05. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil.

**Capítulo II. Retratos do Estado Novo: construindo leituras pela lente do humor**

1. Cartaz da exposição *J. Carlos caricaturando G. Vargas*, ocorrida entre 21 de agosto a 26 de setembro de 1986, no Museu da República, Rio de Janeiro. Acervo da Fundação Biblioteca Nacional – Brasil. (Fragmento).
2. *Careta*, 29/01/1938, n.1545, ano XXX.
3. *Careta*, 19/06/1937, n. 1513, ano XXX (fragmento).
4. *Careta*, 04/08/1945, n. 1936, ano XXXVIII (fragmento).
5. Ilustração extraída da cartilha do DIP. Apud. CAPELATO, M. H. *Multidões em cena*. Propaganda política no varguismo e no peronismo. São Paulo: Papyrus, 1998, p.81.
6. *Careta*, 08/05/1937, n.1507, ano XXX.
7. *Careta*, 10/04/1937, n.1503, ano XXX.
8. *Careta*, 25/09/1937, p.11.
9. *Careta*, 12/08/1937, p.14.
10. *Careta*, 13/03/37, n. 1499, ano XXX.
11. *Careta*, 20/03/1937, p.21.
12. *Careta*, 30/01/1937, n.1493, ano XXX.
13. *Careta*, 29/05/1937, n.1510, ano XXX.
14. *Careta*, 17/07/1937, n. 1517, ano XXX.
15. *Careta*, 22/05/1937, n. 1509, ano XXX.
16. *Careta*, 04/09/1937, n. 1524, ano XXX.
17. *Careta*, 24/04/1937, n. 1505, ano XXX.
18. *Careta*, 30/10/1937, n. 1532, ano XXX.
19. *Careta*, 19/02/1938, p.36 e 37.
20. *Careta*, 27/02/1937, p.21, 1497, ano XXX.
21. *Careta*, 10/07/1937, p.27.
22. *Careta*, 10/07/1937, p.17.
23. *Careta*, 26/02/1938, n. 1549, ano XXX.
24. *Careta*, 12/02/1938, n. 1547, ano XXX.
25. *Careta*, 15/01/1938, p.23.
26. *Careta*, 02/10/1938, p.26.
27. *Careta*, 12/05/1945, p.29.
28. *Careta*, 08/01/1938, p.15.
29. *Careta*, 11/11/1939.

30. *Careta*, 26/03/1938, n.1553, ano XXX.
31. *Careta*, 11/04/1942, n.1763, ano XXXI.
32. *Careta*, 29/07/1944, n. 1883, ano XXXVII.
33. *Careta*, 28/05/1945, p.28.
34. *Careta*, 21/04/1945, n. 1921, ano XXXVIII.
35. *Careta*, 24/11/1945, n.1952, ano XXXVIII.
36. *Careta*, 01/12/1945, p.23.
37. *Careta*, 04/08/1945, p.23-24.
38. *Careta*, 08/09/1945, n. 1941, ano XXXVIII.
39. *Careta*, 25/08/1945, n 1939, ano XXXVIII.
40. *Careta*, 17/11/1945, n. 1951, ano XXXVIII.
41. *Careta*, 22/12/1945, n. 1956, ano XXXVIII.
42. *Careta*, 30/03/1940, p.20,21.
43. *Careta*, 30/03/1940, p. 24,25.
44. *Careta*, 19/10/1940, p.26 e 27.
45. *Careta*, 06/01/1940, p.12.
46. *Careta*, 20/07/1940, p.37.
47. *Careta*, 21/06/1941, p.26 e 27.
48. *Careta*, 10/04/1943, p.05.
49. *Careta* 16/05/1942, p.26.
50. *Careta*, 12/02/1938, p.25.
51. *Careta*, 22/05/1937, p.28 e 29.
52. *Careta*,13/06/1942, p.21.
53. *Careta*, 25/04/1942, p.21.
54. *Careta*, 18/03/1944, n. 1864, ano XXXVI.
55. *Careta*, 20/07/1940, p.22. (Charge de Théo).
56. *Careta*, 04/04/1942, p.23.
57. *Careta*, 15/01/1944, n. 1855, ano XXXVI.
58. *Careta*, 25/07/1942, n. 1778, ano XXX.
59. *Careta*, 14/08/1943, n. 1833, ano XXXVI.
60. *Careta*, 09/01/1943, n. 1802, ano XXX.
61. *Careta*, 17/04/1943, n. 1816, ano XXX.



62. *Careta*, 20/05/1944, n. 1873, ano XXXVI.

### III. O cotidiano como mote para a crítica ao Estado Novo

1. *Careta*, 22/10/1938, p. 29.
2. *A questão social continua um caso de polícia*. Charge de Di Cavalcanti, 1935. In: Inventário do Fundo *Delegacia Especial de Segurança Política e Social*. DESPS. 2ª edição. Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ). Rio de Janeiro: abril, 2002, p.319.
3. *O Brasil situado no problema do mundo*. Charge de Di Cavalcanti, 1935. In: Inventário do Fundo *Delegacia Especial de Segurança Política e Social*. DESPS. 2ª edição. Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro (APERJ). Rio de Janeiro: abril, 2002, p.319.
4. *Careta*, 18/12/1937, 08/07/1939, 19/08/1939 e 12/03/1938, p.37 (fragmentos).
5. *Careta*, 18/12/1937, n.1539, ano XXX.
6. *Careta*, 12/03/1938, p.37.
7. *Careta*, 08/07/1939, n. 1620, ano XXXII.
8. *Careta*, 19/08/1939, n. 1626, ano XXXII.
9. *Careta* 04/02/1939, p.28 e 29, n. 1598, ano XXXI.
10. *Careta*, 27/05/1939, p.37.
11. *Careta*, 17/06/1939, p.35.
12. *Careta*, 13/03/1943, n.1811, ano XXX.
13. *Careta*, 30/08/1941, n.1731, ano XXXI.
14. *Careta*, 13/09/1941, n.1733, ano XXXI.
15. *Careta*, 20/09/1941, n.1734, ano XXXI.
16. *Careta*, 29/05/1943, p.24.
17. *Careta*, 29/08/1942, n.1783, ano XXX.
18. *Careta*, 25/03/1944, n.1865, ano XXXVI.
19. *Senhora! Compareça...* In: Catálogo de panfletos apreendidos pela Divisão de Polícia Política Social – DPS (1944-1960). Rio de Janeiro: APERJ/FAPERJ, 2001. Panfleto n. 1906.
20. *Queremos leite!...* In: *Catálogo de panfletos apreendidos pela Divisão de Polícia Política Social – DPS (1944-1960)*. Rio de Janeiro: APERJ/FAPERJ, 2001. Panfleto n. 1814.

21. *Terceiro aniversário do Binômio...* In: Catálogo de Panfletos apreendidos pela Delegacia Especial de Segurança Política e Social – DESPS (1933-1944). Panfleto 1972.
22. *Careta*, 22/04/1944, n. 1869, ano XXXVI.
23. *Careta*, 27/01/1945, n. 1909, ano XXXVIII.
24. *Careta*, 04/12/1943, n.1849, ano XXXVI.
25. *Careta*, 01/07/1944, n.1879, ano XXXVII.
26. *Careta*, 23/10/1941, n.1739, ano XXXI.
27. *Careta*, 29/05/1943, n.1822, ano XXX.
28. *Careta*, 25/05/1940, n.1665, ano XXXII.
29. *Careta*, 08/04/1944, p.24.
30. *Careta*, 11/08/1945, p.17, n. 11/08/1945, ano XXXVIII. Charge de Théo.
31. *Careta*, 02/09/1944, n.1888, ano XXXVII.
32. *Careta*, 12/05/1945, p.28.

**Apêndice C: Lista de tabelas**

Tabela 01: Revista <i>Careta</i> : relação dos pseudônimos localizados (1937-1945)	47
Tabela 02: Editoriais: Relação dos pseudônimos localizados (1937-1945)	56
Tabela 03: Incidência da imagem de Getúlio Vargas, nas capas de <i>Careta</i> , entre os anos de 1937 a 1945	117

## **Arquivos Pesquisados**

### **São Paulo**

Arquivo do Estado de São Paulo

Biblioteca Municipal Mário de Andrade

### **Rio de Janeiro**

Arquivo Nacional

Arquivo Público do Estado do Rio de Janeiro

Associação Brasileira de Imprensa

Biblioteca Nacional

Fundação Casa de Rui Barbosa

---

**Referências Bibliográficas:**

*A Revista no Brasil*. São Paulo: Editora Abril, 2000.

ABREU, A. A. et. al. *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, 2001.

AUMONT, J. *A imagem*. Campinas: Papyrus, 1995.

BAHIA, J. *Jornal, História e Técnica*. História da imprensa brasileira. São Paulo: Ática, 1990.

BARTHES, R. *O óbvio e o obtuso*. Coleção Signos nº42, Lisboa: Edições 70, 1982.

BASTIDE, R. *Arte e sociedade*. Tradução Gilda de Mello e Souza. São Paulo: Cia Editora Nacional/EDUSP, 1971.

BELMONTE. *Caricatura dos tempos*. (As mais interessantes charges sobre os acontecimentos internacionais de 1936 a 1946, principalmente sobre os motivos da última guerra mundial). São Paulo: Edições Melhoramentos, 1948.

BELUZZO, A. M. M. *Voltolino e as raízes do modernismo*. São Paulo: Marco Zero, 1992.

BERGSON, H. *O riso*. Ensaio sobre o significado do cômico. Tradução Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1980.

BOMENY, H. (Org). *Constelação Capanema: intelectuais e políticas*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2001.

BOND, F. F. *Introdução ao jornalismo*. Rio de Janeiro: Agir, 1959.

BORDIEU, P. *As regras da arte*. São Paulo: Cia das Letras, 1996.

BREMER, J.; ROODENBURG (Org.) *Uma História Cultural do Humor*. Tradução Cynthia Azevedo e Paulo Soares. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BURKE, P.(Org). *A Escrita da História*. Novas Perspectivas. Tradução Magda Lopes. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

- 
- \_\_\_\_\_. *Testemunha Ocular: História e Imagem*. Tradução Vera Maria Xavier dos Santos. Bauru/SP: EDUSC, 2004.
- CASCAIS, F. *Dicionário de jornalismo. As palavras dos media*. Lisboa: Verbo, 2001.
- CANCELLI, E. *O mundo da violência. A polícia da Era Vargas*. Brasília, Ed.UnB, 1993.
- CAPELATO, M. H. *Imprensa e História no Brasil*. São Paulo: Contexto/Edusp, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Multidões em Cena. Propaganda política no varguismo e no peronismo*. São Paulo: Papirus, 1998.
- CARNEIRO, M. L. *O anti-semitismo na Era Vargas (1930-1945). Fantasmas de uma geração*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. *Livros proibidos. Idéias malditas. O DEOPS e as minorias silenciadas*. São Paulo: Ateliê Editorial/Fapesp, 2002.
- CARONE, E. *A Terceira República (1937-1945)*. São Paulo: Difel, 1976.
- \_\_\_\_\_. *O Estado Novo*. São Paulo: Difel, 1977.
- CHARTIER, R. *A História Cultural. Entre práticas e representações*. Tradução Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1988.
- CIRNE, M. *Uma introdução política aos quadrinhos*. Rio de Janeiro: Angra/Achiamé, 1982.
- COGGIOLA, A. *2ª Guerra: Um Balanço Histórico*. São Paulo: Xamã, 1995.
- CORSI, F. L. *Estado Novo: política externa e projeto nacional*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.
- COSTELLA, A. F. *O controle da informação no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1970.
- COTRIM, A. *O Rio na caricatura*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1965.
- \_\_\_\_\_. *J. Carlos. Época, vida, obra*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1985.
- CYTRYNOWICK, R. *Guerra sem Guerra: A mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Edusp, 2000.

- 
- D'ARAÚJO, M. C. (Org.) *As instituições brasileiras da Era Vargas*. Rio de Janeiro: Editora UERJ/FGV, 1999.
- EISNER, W. *Quadrinhos e arte seqüencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FAUSTO, B. (Org.). *História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Republicano*. São Paulo: Difel, 1984.
- FICO, C. *Reinventando o otimismo*. Ditadura, propaganda e imaginário social no Brasil. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 1997.
- FONSECA, J. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1999.
- FOUCAULT, M. *O que é um autor?* Lisboa: Veja, s/d.
- FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. São Paulo: Perspetiva, 1973.
- FREITAS, M. C. *Historiografia brasileira em perspectiva*. São Paulo: Contexto, 1998.
- FREUD, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1974.
- GAMBINI, R. *O duplo jogo de Getúlio Vargas*. Influência americana e alemã no Estado Novo. São Paulo: Editora Símbolo, 1977.
- GARCIA, N. J. *Estado Novo: Ideologia e propaganda política*. A legitimação do Estado autoritário perante as classes subalternas. São Paulo: Edições Loyola, 1982.
- GOMBRICH, E. H. O arsenal do caricaturista. In: \_\_\_\_\_. *Meditações Sobre um Cavalinho de Pau e Outros Ensaios Sobre a Teoria da Arte*. São Paulo: Edusp, 1999, p. 127-142.
- \_\_\_\_\_. O experimento da caricatura. In: \_\_\_\_\_. *Arte e Ilusão: um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 351-381.
- GOMES, A.C. *A invenção do trabalhismo*. Rio de Janeiro: Relumê/Dumará, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Essa gente do Rio...* Modernismo e Nacionalismo. Rio de Janeiro: FGV, 1999.
- GOMES, A.C.; PANDOLFI, D.C.; ALBERTI, V. (Org.). *A República no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, CPDOC, 2002.

- 
- GUIMARÃES, L. *A cor como informação*. A construção biofísica, lingüística e cultural da simbologia das cores. São Paulo: Annablume, 2000.
- INSTITUTO NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS. *J. Carlos: cem anos*. Texto de Irma Arestizábal. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.
- JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. São Paulo: Papyrus, 1996.
- JUNIOR, J. F. *Capas de jornal*. A primeira imagem e o espaço gráfico-visual. São Paulo: Editora SENAC, 2003.
- KOSSOY, B. *Fotografia e História*. São Paulo: Ática, 1989.
- LACERDA, A L. Fotografia e propaganda política: Capanema e o projeto editorial Obra Getuliana. In: GOMES, A. C. (Org.). *Capanema: o ministro e seu ministério*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2000, p.103-139.
- LAGE, N. *Linguagem Jornalística*. São Paulo: Editora Ática, 1985.
- LAGO, M. *Na rolança do tempo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- LE GOFF, J.; NORA, P. *História: Novos Objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.
- LE GOFF, J. Documento-Monumento. In: *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Casa da Moeda, v.1, 1984.
- LEITE, S.H.T.A. *Chapéus de palha, panamás, plumas, cartolas*. A caricatura na literatura paulista. São Paulo: Editora UNESP, 1998.
- LEMOS, R. (Org.). *Uma História do Brasil através da caricatura (1840-2001)*. Rio de Janeiro: Bom Texto Editora/Editora Letras e Expressões, 2001.
- LENHARO, A. *A sacralização da política*. Campinas: Papyrus/Unicamp, 1986.
- LIMA, H. *História da caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.
- \_\_\_\_\_. *J. Carlos*. Rio de Janeiro: Serviço de Documentação. Ministério da Educação e Saúde. Coleção Artistas Brasileiros, 1950.



LIMA, Y.S. *A ilustração na produção literária*. São Paulo, década de 20. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros – USP, 1985.

LOPES, S. C. *Lourival Fontes: as duas faces do poder*. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 1999.

LOREDANO, C. *Nássara desenhista*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Artes Plásticas. 1985.

\_\_\_\_\_. (Org.). *Lábaro estrelado*. Nação e pátria em J. Carlos. Texto de Luciano Trigo. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

\_\_\_\_\_. (Org.). *J. Carlos contra a Guerra*. As grandes tragédias do século XX na visão de um caricaturista brasileiro. Texto de Arthur Dapieve. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

\_\_\_\_\_. *O bonde e a linha*. Um perfil de J. Carlos. São Paulo: Editora Capivara, 2002.

LUSTOSA, I. *Histórias de presidentes*. A República no Catete. Rio de Janeiro: Editora Vozes/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.

MANGUEL, A. *Lendo imagens: uma história de amor e ódio*. Tradução Rubens Figueiredo, Rosaura Eichemberg e Claudia Strauch. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

MARCONDES FILHO, C. *O capital da notícia*. Jornalismo como produção social de segunda natureza. São Paulo: Ática, 1989.

MATTAR, D. (Curadora). *Traço, Humor & Cia*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 2003.

MATTOS, I. *A imagem de um presidente*. Rio de Janeiro: Record, 1973.

MELO, J.M. (Org.). *Populismo e Comunicação*. São Paulo: Cortez, 1981.

\_\_\_\_\_. *A opinião no jornalismo brasileiro*. Petrópolis: Vozes, 1994.

MINOIS, G. *História do riso e do escárnio*. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOUILLAUD, M.; PORTO, S. D. *O jornal*. Da forma ao sentido. Tradução Sérgio Grossi Porto. 2ª edição. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

- 
- MOURA, G. *Tio Sam chega ao Brasil*. A penetração cultural americana. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- MOYA, A. *O Brasil galante de J. Carlos*. Cinquenta anos de trabalho do mestre da caricatura brasileira. (Prefácio). Catálogo da exposição de charges originais de J. Carlos, ocorrida em abril de 1991, financiada pelo Escritório de Arte Renato Magalhães Gouvêa.
- MUNARI, B. *Design e comunicação visual*. Tradução Daniel Santana. São Paulo: Martins Fontes, 1978.
- MURCE, R. *Bastidores de rádio: fragmentos do rádio de ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- NASCIMENTO, L. *Pseudônimos de jornalistas pernambucanos*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco/Editora Universitária, 1983.
- NEIVA JR, Eduardo. *A imagem*. São Paulo: Ática, 2002.
- OLIVEIRA, L. L. et al. *Estado Novo: Ideologia e Poder*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.
- ORTIZ, R. *A moderna tradição brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PANDOLFI, D. (Org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999.
- PERAZZO, P. *O perigo alemão e a repressão policial no Estado Novo*. São Paulo: Arquivo do Estado, 1999.
- PROPP, V. *Comicidade e riso*. Tradução Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.
- RABAÇA, C. A. *Dicionário de Comunicação*. Rio de Janeiro: Codecri, 1978.
- REBELO, J. *O discurso do jornal*. O como e o porquê. Lisboa: Editorial Notícias, 2002.
- RÉMOND, R. *Por uma história política*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1996.
- RIBEIRO, D. *Aos trancos e barrancos*. Como o Brasil deu no que deu. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1985.

- RIBEIRO, F. *História Crítica da Arte*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura S.A, 1964.
- RICARDO, Cassiano. *Viagem no tempo e no espaço*. Memórias. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970. (Coleção Documentos Brasileiros).
- SALIBA, E T. A dimensão cômica da vida privada na República. In: NOVAIS, F. (Org). *História da vida privada no Brasil 3: Da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Cia das Letras, 1998, pp. 290-365.
- \_\_\_\_\_. *Raízes do Riso*. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SCALZO, M. *Jornalismo de revista*. São Paulo: Contexto, 2003. (Coleção Comunicação).
- SILVA, J.L. (Org.). *O feixe e o prisma*. Uma revisão do Estado Novo. São Paulo: Jorge Zahar Editor, 1991.
- SILVA, M.A. *Prazer e poder do Amigo da Onça*. 1943-1962. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Caricata República: Zé Povo e o Brasil*. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- SKIDMORE, T. *Brasil: de Getúlio Vargas a Castelo Branco (1930-1964)*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- SODRÉ, N. *História da Imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal, 1977.
- SOLA, L. O golpe de 37 e o Estado Novo. In: MOTA, C. G. (Org.). *Brasil em Perspectiva*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995, p.256-282.
- VELLOSO, M. P. *Tradições populares na belle époque carioca*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O modernismo no Rio de Janeiro*. Turunas e Quixotes, Rio de Janeiro: FGV, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Que cara tem o Brasil?* Culturas e identidade nacional. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

---

VEYNE, P. *Como se escreve a História*. Foucault revoluciona a história. Tradução Alba Baltar e Maria P. Kneipp. Brasília: UNB, 1988.

VILCHES, L. *La lectura de la imagen*. Prensa, cine, televisión. Barcelona: Pardós Comunicación, 1992.

WALTY, I. L. *Palavra e imagem: leituras cruzadas*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

### Dissertações e Teses

ABDELMALACK, G. *Momentos da História do Brasil através da caricatura. 1900-1937*. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, 1991.

AGOSTINHO, A T. *A charge*. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, 1993.

CAPELATO, M.H. *Os Arautos do Liberalismo*. Imprensa Paulista (1920-1945). Tese (Doutorado em História). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras/Universidade de São Paulo, 1989.

CRUZ, H F. *Na cidade, sobre a cidade. Cultura letrada, periodismo e vida urbana*. São Paulo 1890-1915. Tese (Doutorado em História). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras/Universidade de São Paulo, 1994.

DIAS, L.A. *O poder da imprensa e a imprensa do poder: A Folha de S.Paulo e o golpe de 1964*. Dissertação (Mestrado em História). Assis, SP: Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 1993.

DIMAS, A. *Tempos eufóricos*. Análise de *Kosmos 1904-1909*. Tese (Doutorado em Letras), São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras/Universidade de São Paulo, 1975.

GALLOTTA, B. C. *O Parafuso: humor e crítica na imprensa paulistana. 1915-1921*. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1997.

LOURO, I C A. *Títulos de revista, algumas estratégias de construção: Um estudo contrastivo de revistas brasileiras e americanas*. Dissertação (Mestrado em Letras). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras/Universidade de São Paulo, 1994.

MENGARDO, V. *O olhar domesticado: um estudo sobre o discurso gráfico da imprensa*. Dissertação (Mestrado em Jornalismo). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, 1988.

MIANI, R. A. *A utilização da charge na imprensa sindical na década de 80 e sua influência política e ideológica*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, 2000.

OLIVEIRA, A.L.M.C. *Revistas em revista... Imprensa e práticas culturais em tempos de República 1890-1922*. Tese (Doutorado em História). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras/Universidade de São Paulo, 1997.

OLIVEIRA, E.R. *Getúlio Vargas, a personagem em questão*. Ensaio sobre a constituição da figura do poder. Dissertação (Mestrado em História). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras/Universidade de São Paulo, 1995.

ROMUALDO, E.C. *Intertextualidade e polifonia na charge jornalística*. Um estudo sobre a Folha de S.Paulo. Dissertação (Mestrado em Letras). Assis, SP: Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, 1996.

SILVA, A.C.T. *O tempo e as imagens de mídia: capas de revistas como signo de um olhar contemporâneo*. Tese (Doutorado em História). Assis, SP: Faculdade de Ciências e Letras/Universidade Estadual Paulista, 2003.

SIMILI, I. G. *Mulher e política: a trajetória da primeira-dama Darcy Vargas (1930-1945)*. Tese (Doutorado em História). Assis, SP: Faculdade de Ciências e Letras/Universidade Estadual Paulista, 2003.

SOUZA, J. I. M. *A ação e o imaginário de uma ditadura: controle, coerção e propaganda política nos meios de comunicação durante o Estado Novo*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, 1990.

SOUZA, L.C.P. *Charge política: entre o poder e a fenda*. Dissertação (Mestrado em Jornalismo). São Paulo: Escola de Comunicação e Artes/Universidade de São Paulo, 1986.

VELLOSO, M. P. *Imaginário humorístico e modernidade carioca*. 2 v. Tese (Doutorado em História). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras/Universidade de São Paulo, 1995.

### Artigos de periódicos

ALMEIDA, M. G. A Estado Novo: Projeto Político Pedagógico e a Construção do Saber. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v.18, n. 36, p.59-71, 1998.

BALBIO, M. *Careta: a cara alegre do Rio*. *Revista de Comunicação*, Rio de Janeiro, ano 08, n. 28, p.14-17, abril/1992.

COELHO, T. A caricatura e o lobo do homem. *Arquivo em imagens. Série Última Hora – Ilustrações*. São Paulo: Divisão de Arquivo do Estado, p.108-111, 1999.

CORRÊA, W. Com que capa eu vou? *Revista Editor & Arte*, São Paulo, n. 15, p.24-28, 2002.

FABRIS, A. Redefinindo o conceito de imagem. *Revista Brasileira de História*. São Paulo, v.18, n.35, p.217-224, 1998.

GHILARDI, M.I. O humor na charge jornalística. *Revista Comunicarte*, São Paulo, v.12, n.20, p.87-93, 1995/1996.

HEFFNER, H. Contribuições a uma história da censura cinematográfica no Brasil. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v.16, n.01, p. 23-44, jan./jun., 2003.

LACERDA, A L. Os sentidos da Imagem. Fotografias em arquivos pessoais. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, Rio de Janeiro, v. 6, n.01/02, p.41-54, jan./dez., 1993.

LUCA, T. R. O Estado Novo e a Era Vargas. *D.O. Leitura*, São Paulo, ano 19, n.8, p.01-08, agosto/2001.

LUSTOSA, I. J. Carlos: o cronista do traço. *DAPA*, Rio de Janeiro, 1995.

MARTINS, A. L. Da fantasia à História. Folheando páginas revisteiras. *História*, São Paulo, v.22, n.1, p.59-79, 2003.

MAUAD, A M. Através da imagem: fotografia e história – interfaces. *Tempo*, Rio de Janeiro, v.1, n.2, p.73-98, 1996.

\_\_\_\_\_. Janelas que se abrem para o mundo: fotografia de imprensa e distinção social no Rio de Janeiro, na primeira metade do século XX. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*. vol.10, n.2, julio/diciembre, 1999. Disponível em: <[http://www.tau.ac.il/eial/X\\_2/mauad.html](http://www.tau.ac.il/eial/X_2/mauad.html)>. Acesso em 07 ago. 2003

MEIRELES, D. Memórias de um censor do Estado Novo. *Boletim ABI*, Rio de Janeiro, ano XXIII, p.01,6 e 7, nov./dez.,1974.

MEIRELLES, W.R. História das imagens: uma abordagem, múltiplas facetas. *Pós-História*. Assis, SP, v.3, p. 93-115, 1995.

MIGUEL, M. L.C. A fotografia como documento. Uma instigação à leitura. *Acervo*, Rio de Janeiro, v.6, n.01/02, p.121-131, jan./dez., 1993.

PARANHOS, A. O coro da unanimidade nacional: o culto ao Estado Novo. *Revista de Sociologia e Política*, Curitiba, n.9, p.23-39, 1997.

---

REGUEIRA, L.F. Quem tinha medo da *Careta*? *Comunicação*, Rio de Janeiro, n.15, p. 21-23, 1976.

SECRETARIA ESPECIAL DE COMUNICAÇÃO SOCIAL. Um olhar bem-humorado sobre o Rio nos anos 20. *Cadernos da Comunicação*, Rio de Janeiro, Série Estudos, v.5, março/2003.

SILVA, M. A. O trabalho da linguagem. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, vol.6, n.11, p. 45-61, setembro 1985/fevereiro 1986.

\_\_\_\_\_. A construção do saber histórico: historiadores e imagens. *Revista História*, São Paulo, n.125-126, p.117-134, agosto-dezembro 1991 a janeiro-julho 1992.

ZIRALDO. Ninguém entende de Humor. *Revista de Cultura Vozes*. Rio de Janeiro, v.64, n.3, p.189-205, abril/1970.