

**UNIVERSIDADE TECNOLÓGICA FEDERAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TECNOLOGIA E SOCIEDADE**

**THAÍS MANNALA**

**AS AVENTURAS DE CHICO FUMAÇA:  
NARRATIVAS HISTÓRICO-VISUAIS NAS CHARGES E TIRAS DE  
ALCEU CHICHÔRRO NO JORNAL *O DIA* ENTRE 1926 E 1945**

**CURITIBA  
2021**

**THAÍS MANNALA**

**AS AVENTURAS DE CHICO FUMAÇA:  
NARRATIVAS HISTÓRICO-VISUAIS NAS CHARGES E TIRAS DE  
ALCEU CHICHÔRRO NO JORNAL *O DIA* ENTRE 1926 E 1945**

**THE ADVENTURES OF CHICO FUMAÇA:  
THE HISTORICAL-VISUAL NARRATIVES IN THE CARTOONS AND STRIPS  
BY ALCEU CHICHÔRRO IN THE *O DIA* JOURNAL BETWEEN 1926 AND 1945**

Tese apresentada como requisito como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Tecnologia e Sociedade, do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marilda Lopes Pinheiro Queluz.

**CURITIBA**

**2021**



[4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

Esta licença permite que outros distribuam, remixem, adaptem e criem a partir do trabalho, mesmo para fins comerciais, desde que lhe atribuam o devido crédito pela criação original. As fotografias deste trabalho não estão sob a licença da CC, sendo expressamente proibida suas reproduções ou inclusões em outros trabalhos.



**Ministério da Educação  
Universidade Tecnológica Federal do Paraná  
Campus Curitiba**



THAIS MANNALA

**AS AVENTURAS DE CHICO FUMAÇA: NARRATIVAS HISTÓRICO-VISUAIS NAS CHARGES E TIRAS DE ALCEU CHICHÔRRO NO JORNAL O DIA ENTRE 1926 E 1945**

Trabalho de pesquisa de doutorado apresentado como requisito para obtenção do título de Doutora Em Tecnologia E Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). Área de concentração: Tecnologia E Sociedade.

Data de aprovação: 01 de Junho de 2021

Prof.a Marilda Lopes Pinheiro Queluz, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.a Ana Caroline De Bassi Padilha, Doutorado - Centro Universitário Internacional Uninter

Prof.a Angela Brandao, Doutorado - Universidade Federal de São Paulo (Unifesp)

Prof Gilson Leandro Queluz, Doutorado - Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof Rodrigo Rodriguez Tavares, Doutorado - Universidade Federal do Paraná (Ufpr)

Documento gerado pelo Sistema Acadêmico da UTFPR a partir dos dados da Ata de Defesa em 01/06/2021.

## AGRADECIMENTOS

Quero agradecer a todas as pessoas que contribuíram direta ou indiretamente nestes quatro anos de pesquisa, amenizando os momentos dessa tarefa árdua e em tempos sombrios de devalorização da ciência no Brasil. Não se sinta triste caso você não tenha sido citado, pois você pode ter contribuído de alguma forma e nem saber...

Primeiramente agradeço ao Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade (PPGTE) da UTFPR por oportunizar a realização desta pesquisa.

Aos colegas do PPGTE, pelo conhecimento e apoio compartilhados.

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Marilda Lopes Pinheiro Queluz, pela nova acolhida, pelo compartilhamento de conhecimentos, pela eterna paciência, compreensão e humanidade para com esta pessoa que escreve (além dos chocolates, é claro).

À Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Cristina Figueiredo Silva (vulgo Marquinho), pela compreensão, pelos conselhos e por ensinar que o meio acadêmico pode ser mais humano, com mais biscoitos, mimosas, cafés e divagações.

Aos colegas do Setor de Ciências Humanas da UFPR, frequentadores da copa, pelas conversas aleatórias e, entre um papo e outro, ouvirem as minhas lamúrias. À Andrea, por me aturar como colega de trabalho quase que diariamente neste período de altos e baixos. À Alessandra, por ter aceitado ser a minha colega de trabalho em um momento de fragilidade.

Ao John, por se mostrar um amigo para todas as horas, nem que seja para eu chorar as pitangas no seu aniversário. Ao Fausto, pelas besteiras e compartilhamentos que deixaram o meu dia mais leve e ao mesmo tempo crítico.

Ao meu psicólogo, Eduardo, por me manter sã, consciente e atenta ao presente.

À Bianca, Carla e Elaine, pelos encontros e cafés que, mesmo estando mais esparsos, sempre me reconfortam.

E, principalmente, às pessoas que me motivaram e me inspiraram a nadar, cada uma a sua maneira: "Tia" Nelma, "Mamis" Itamara e a "Bó" Mathilde (*In memoriam*).





Carlos Ruas. Humor 2, publicado em 21/11/2013, disponível em: <<https://www.umsabadoqualquer.com/1214-humor-2/>>.

## RESUMO

MANNALA, Thaís. **As aventuras de Chico Fumaça: narrativas histórico-visuais nas charges e tiras de Alceu Chichorro no jornal *O Dia*, entre 1926 e 1945**. 2021. 237 f. Tese (Doutorado em Tecnologia e Sociedade) – Programa de Pós-Graduação em Tecnologia, Universidade Tecnológica Federal do Paraná. Curitiba, 2021.

O objetivo deste trabalho é analisar as charges e tiras cômicas do jornalista curitibano Alceu Chichorro, entre 1926 e 1945. O recorte para as análises focou em três temas: representações de masculinidades e feminilidades, noções de tecnologia e Segunda Guerra Mundial. As charges e tiras cômicas foram levantadas a partir do acervo eletrônico da Hemeroteca da Biblioteca Nacional. Nas análises, considerou-se a ideia de narrativas histórico-visuais como base para o desenvolvimento da teoria em cada tema. O que se observou foi a prática de representações pejorativas e assimétricas para as mulheres e pessoas negras; a relativização da tecnologia, de mocinha a vilã; e a sátira e o estereótipo utilizados como mecanismos de destronamento de políticos. Em todas as charges e tiras cômicas analisadas, Alceu Chichorro traduziu notícias complexas para uma linguagem acessível e popular, uma refiguração subjetiva da história por meio da memória gráfica.

**Palavras-chave:** Alceu Chichorro. Narrativas histórico-visuais. Charges e tiras cômicas. Memória gráfica. Humor. Chico Fumaça.

## ABSTRACT

MANNALA, Thaís. **The adventures of Chico Fumaça: the historical-visual narratives in the cartoons and strips by Alceu Chichôrrro in the *O Dia* journal between 1926 and 1945.** 2021. 237 f. Thesis (Doctoral Degree in Technology) – Postgraduate Program in Technology, Federal Technological University of Paraná (UTFPR). Curitiba, 2021.

The aim of this work is to analyze the cartoons and comic strips of the Curitiba journalist Alceu Chichôrrro, between 1926 and 1945. The cut for the analyzes focus on three themes: representations of masculinities and femininities, notions of technology and World War II. The cartoons and comic strips were obtained from the electronic collection of the National Newspaper Archive (Hemeroteca). In the analyzes, the idea of historical-visual narratives was considered as the basis for the development of the theory in each theme. We observed the practice of pejorative and asymmetric representations of women and black people; the relativization of technology, from hero to villain; and satire and stereotype used as mechanisms to dethrone politicians. In all the cartoons and comic strips analyzed Alceu Chichôrrro translated complex news into an accessible and popular language, a subjective reshaping of history through graphic memory.

**Key-words:** Alceu Chichôrr. Historical-visual narratives. Cartoons and comic strips. Graphic memory. Humor. Chico Fumaça.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>O Dia</i> , 24 dez. 1942 (adaptado).....	27
Figura 2 – <i>O Dia</i> , 09 out. 1932 (adaptado).....	31
Figura 3 – Originais de impressão do Jornal <i>O Dia</i> .....	37
Figura 4 – <i>O Dia</i> , 21 ago. 1934 (adaptado).....	38
Figura 5 – <i>O Dia</i> , 6 nov. 1934 (adaptado).....	38
Figura 6 – Página do jornal <i>O Dia</i> , 13 fev. 1938, p. 12.....	39
Figura 7 – <i>O Dia</i> , 21 abr. 1931.....	40
Figura 8 – <i>O Dia</i> , 20 fev. 1944.....	40
Figura 9 – Detalhes das edições <i>O Dia</i> , 12 jan. 1926 e 26 jan. 1945.....	41
Figura 10 – Alceu Chichôrro.....	42
Figura 11 – <i>O Dia</i> , 15 jan. 1926.....	49
Figura 12 – <i>O Dia</i> , 28 abr. 1926.....	49
Figura 13 – Detalhes de edições de <i>O Dia</i> , 25 maio 1926, capa, <i>O Dia</i> , 03 fev. 1935, capa e <i>O Dia</i> , 07 jun. 1944, capa.....	50
Figura 14 – Balas Chico Fumaça.....	51
Figura 15 – Balas Zequinha. ....	51
Figura 16 – Detalhes de edições de <i>O Dia</i> , 15 jun. 1927, capa, <i>O Dia</i> , 07 mar. 1935, capa e <i>O Dia</i> , 07 fev. 1945, p. 8.....	54
Figura 17 – Detalhes de edições de <i>O Dia</i> , 20 jun. 1926, capa, <i>O Dia</i> , 25 jul. 1936, capa e <i>O Dia</i> , 05 jun. 1945, p. 8.....	54
Figura 18 – <i>O Dia</i> , 09 ago. 1942, capa (adaptado).....	55
Figura 19 – <i>O Dia</i> , 10 out. 1937 (adaptado).....	56
Figura 20 – Capa da revista Pafúncio e Marocas n.3, 1972, Editora Gea.....	64
Figura 21 – Capa de <i>O Dia</i> , 06 nov. 1931.....	65
Figura 22 – O Tico-Tico, 20 ago. 1912, capa (detalhe).....	66
Figura 23 – Alfredo Storni. Zé Macaco. <i>O Tico-Tico</i> , 07 jun. 1911, n. 296, p. 11.....	67
Figura 24 – Paquito, 26 dez. 1976, capa.....	69
Figura 25 – Eloy (Alceu Chichôrro), <i>O Dia</i> , 09 jun. 1935, capa (adaptado).....	71
Figura 26 – <i>O Dia</i> , 8 jun. 1929 (adaptado).....	75
Figura 27 – <i>O Dia</i> , 14 jun. 1929 (adaptado).....	77
Figura 28 – <i>O Dia</i> , 22 jun. 1929 (adaptado).....	77
Figura 29 – <i>O Dia</i> , 2 jul. 1929 (adaptado).....	78
Figura 30 – <i>O Dia</i> , 21 jun. 1929 (adaptado).....	80
Figura 31 – <i>O Dia</i> , 9 ago. 1932 (adaptado).....	83
Figura 32 – <i>O Dia</i> , 2 set. 1927 (adaptado).....	84
Figura 33 – <i>O Dia</i> , 8 ago. 1935 (adaptado).....	85
Figura 34 – <i>O Dia</i> , 16 ago. 1932.....	85

Figura 35 – <i>O Dia</i> , 24 out. 1939 (adaptado).....	86
Figura 36 – <i>O Dia</i> , 12 abr. 1936 (adaptado).....	89
Figura 37 – <i>O Dia</i> , 12 jan. 1936 (adaptado).....	90
Figura 38 – <i>O Dia</i> , 14 jul. 1935 (adaptado).....	92
Figura 39 – <i>O Dia</i> , 16 out. 1932 (adaptado).....	93
Figura 40 – <i>O Dia</i> , 23 jan. 1938 (adaptado).....	94
Figura 41 – <i>O Dia</i> , 28 jan. 1934 (adaptado).....	96
Figura 42 – <i>O Dia</i> , 27 out. 1935 (adaptado).....	97
Figura 43 – Tira publicitária para a Caixa Econômica Federal. <i>O Dia</i> , 1 nov. 1936 (adaptado).....	100
Figura 44 – <i>O Dia</i> , 13 fev. 1938 (adaptado).....	104
Figura 45 – <i>O Dia</i> , 18 abr. 1937 (adaptado).....	105
Figura 46 – <i>O Dia</i> , 27 mar. 1938 (adaptado).....	107
Figura 47 – <i>O Dia</i> , 20 nov. 1938 (adaptado).....	109
Figura 48 – <i>O Dia</i> , 28 jan. 1940 (adaptado).....	110
Figura 49 – <i>O Dia</i> , 1 dez. 1939 (adaptado).....	114
Figura 50 – <i>O Dia</i> , 15 jun. 1938 (adaptado).....	115
Figura 51 – <i>O Dia</i> , 24 maio 1939 (adaptado).....	116
Figura 52 – <i>O Dia</i> , 30 jan. 1931.....	118
Figura 53 – <i>O Dia</i> , 13 maio 1930.....	119
Figura 54 – <i>O Dia</i> , 23 maio 1933 (adaptado).....	120
Figura 55 – <i>O Dia</i> , 14 abr. 1945, contracapa, p. 8.....	121
Figura 56 – <i>O Dia</i> , 13 ago. 1937 (adaptado).....	123
Figura 57 – <i>O Dia</i> , 28 out. 1944, p. 8.....	124
Figura 58 – <i>O Dia</i> , 04 jun. 1936 (adaptado).....	125
Figura 59 – <i>O Dia</i> , 1 dez. 1939 (adaptado).....	127
Figura 60 – <i>O Dia</i> , 28 ago. 1945, p. 6 (adaptado).....	128
Figura 61 – <i>O Dia</i> , 8 out. 1932 (adaptado).....	129
Figura 62 – <i>O Dia</i> , 1 dez. 1939 (adaptado).....	130
Figura 63 – <i>O Dia</i> , 18 set. 1931 (adaptado).....	132
Figura 64 – <i>O Dia</i> , 6 fev. 1927 (adaptado).....	136
Figura 65 – <i>O Dia</i> , 26 jun. 1932 (adaptado).....	138
Figura 66 – <i>O Dia</i> , 6 abr. 1927 (adaptado).....	140
Figura 67 – <i>O Dia</i> , 16 nov. 1927 (adaptado).....	141
Figura 68 – <i>O Dia</i> , 7 abr. 1927 (adaptado).....	145
Figura 69 – <i>O Dia</i> , 13 ago. 1930 (adaptado).....	145
Figura 70 – <i>O Dia</i> , 26 abr. 1927 (adaptado).....	146
Figura 71 – <i>O Dia</i> , 27 abr. 1927 (adaptado).....	147
Figura 72 – <i>O Dia</i> , 26 dez. 1926.....	149
Figura 73 – <i>O Dia</i> , 30 nov. 1926.....	149

Figura 74 – <i>O Dia</i> , 27 mar. 1929.....	150
Figura 75 – <i>O Dia</i> , 25 maio 1927.....	151
Figura 76 – <i>O Dia</i> , 6 dez. 1929 (adaptado).....	152
Figura 77 – <i>O Dia</i> , 17 fev. 1928 (adaptado).....	153
Figura 78 – <i>O Dia</i> , 26 nov. 1927 (adaptado).....	154
Figura 79 – <i>O Dia</i> , 21 jan. 1928 (adaptado).....	154
Figura 80 – <i>O Dia</i> , 24 fev. 1931 (adaptado).....	155
Figura 81 – <i>O Dia</i> , 20 out. 1933 (adaptado).....	155
Figura 82 – <i>O Dia</i> , 24 out. 1937, capa (adaptado).....	157
Figura 83 – <i>O Dia</i> , 29 jul. 1939, capa (adaptado).....	160
Figura 84 – <i>O Dia</i> , 12 abr. 1945, contracapa, p. 8 (adaptado).....	162
Figura 85 – <i>O Dia</i> , 16 out. 1940 (adaptado).....	162
Figura 86 – <i>O Dia</i> , 17 ago. 1945, contracapa, p. 8.....	165
Figura 87 – <i>O Dia</i> , 18 ago. 1945, contracapa, p. 8.....	165
Figura 88 – <i>O Dia</i> , 24 fev. 1945, p. 8 (adaptado).....	166
Figura 89 – <i>O Dia</i> , 30 abr. 1944 (adaptado).....	167
Figura 90 – <i>O Dia</i> , 1 out. 1943 (adaptado).....	174
Figura 91 – <i>O Dia</i> , 2 fev. 1945, p. 8 (adaptado).....	175
Figura 92 – <i>O Dia</i> , 16 mar. 1938 (adaptado).....	178
Figura 93 – <i>O Dia</i> , 15 abr. 1938 (adaptado).....	179
Figura 94 – <i>O Dia</i> , 17 set. 1938 (adaptado).....	179
Figura 95 – <i>O Dia</i> , 22 jul. 1941.....	181
Figura 96 – <i>O Dia</i> , 03 ago. 1941 (adaptado).....	183
Figura 97 – <i>O Dia</i> , 01 maio 1943 (adaptado).....	184
Figura 98 – <i>O Dia</i> , 8 out. 1943 (adaptado).....	184
Figura 99 – <i>O Dia</i> , 26 fev. 1943 (adaptado).....	185
Figura 100 – <i>O Dia</i> , 12 out. 1944, p. 6.....	186
Figura 101 – <i>O Dia</i> , 19 set. 1943 (adaptado).....	187
Figura 102 – <i>O Dia</i> , 25 abr. 1945, contracapa, p. 8 (adaptado).....	188
Figura 103 – <i>O Dia</i> , 28 set. 1943 (adaptado).....	189
Figura 104 – <i>O Dia</i> , 19 jan. 1944 (adaptado).....	190
Figura 105 – <i>O Dia</i> , 12 dez. 1942.....	191
Figura 106 – <i>O Dia</i> , 21 set. 1943 (adaptado).....	191
Figura 107 – <i>O Dia</i> , 25 jul. 1943 (adaptado).....	192
Figura 108 – <i>O Dia</i> , 26 jan. 1943 (adaptado).....	193
Figura 109 – <i>O Dia</i> , 29 set. 1938 (adaptado).....	194
Figura 110 – Mapa do corredor polonês (adaptado).....	196
Figura 111 – <i>O Dia</i> , 27 ago. 1939 (adaptado).....	197
Figura 112 – <i>O Dia</i> , 3 set. 1939 (adaptado).....	197

Figura 113 – <i>O Dia</i> , 6 set. 1939 (adaptado).....	198
Figura 114 – <i>O Dia</i> , 23 jul. 1941 (adaptado).....	199
Figura 115 – Mapa do avanço nazista na Rússia entre jun. a set. 1942 (adaptado). Destaque para as cidades de Stalingrado, Veronezh, Tuapse (porto de importação de exportação de petróleo) e o Rio Volga.....	200
Figura 116 – <i>O Dia</i> , 24 dez. 1942 (adaptado).....	201
Figura 117 – <i>O Dia</i> , 28 dez. 1943 (adaptado).....	202
Figura 118 – <i>O Dia</i> , 21 set. 1939 (adaptado).....	202
Figura 119 – <i>O Dia</i> , 11 ago. 1945, contracapa, p. 8 (adaptado).....	203
Figura 120 – <i>O Dia</i> , 30 ago. 1945, contracapa, p. 6 (adaptado).....	204
Figura 121 – <i>O Dia</i> , 26 maio 1940.....	205
Figura 122 – <i>O Dia</i> , 8 ago. 1944, contracapa, p. 10 (adaptado).....	206
Figura 123 – <i>O Dia</i> , 29 set. 1944, contracapa, p. 8 (adaptado).....	207
Figura 124 – <i>O Dia</i> , 28 abr. 1945, contracapa, p. 8 (adaptado).....	208
Figura 125 – <i>O Dia</i> , 30 jul. 1944, contracapa, p. 8 (adaptado).....	209

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>2</b>	<b>JORNAL O DIA E ALCEU CHICHÔRRO</b> .....	<b>26</b>
2.1	PONDERAÇÕES INICIAIS: HISTÓRIA E NARRATIVA.....	26
2.2	O JORNAL O DIA.....	35
2.3	ALCEU CHICHÔRRO.....	41
2.4	DONA MARCOLINA, CHICO FUMAÇA E TOTÓ.....	48
<b>3</b>	<b>REPRESENTAÇÕES SOCIAIS: ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO E RAÇA</b> .....	<b>58</b>
3.1	FAMÍLIA, CASAMENTO E RELACIONAMENTOS.....	62
3.1.1	<i>Family strips, estereótipos e gênero</i> .....	62
3.1.2	<i>Projeto de lei do divórcio (1929)</i> .....	74
3.1.3	<i>Assédio</i> .....	81
3.1.4	<i>Polissemias da moralidade: tiras sequenciais</i> .....	87
3.2	PUBLICIDADE E GÊNERO.....	98
3.3	PRESENÇA NEGRA.....	112
3.4	CONQUISTAS FEMININAS.....	126
<b>4</b>	<b>ENTRE O OTIMISTA E O APOCALÍPTICO: VISÕES SOBRE A TECNOLOGIA</b> .....	<b>134</b>
4.1	AS INVENÇÕES DO CHICO FUMAÇA.....	135
4.2	TECNOLOGIA RELATIVIZADA.....	156
<b>5</b>	<b>CARNAVALIZAÇÃO E PARÓDIA DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL</b> .....	<b>170</b>
5.1	CHARGE, TIRAS: NUANCES DO HUMOR GRÁFICO E DA REPRESENTAÇÃO CÔMICA.....	171
5.2	MOMENTOS PRÉ-SEGUNDA GUERRA.....	177
5.3	A CARNAVALIZAÇÃO EM HITLER E MUSSOLINI.....	180
5.4	RELAÇÕES EXTERIORES E A QUEDA DO EIXO.....	194
<b>6</b>	<b>CONSIDERAÇÕES</b> .....	<b>211</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>217</b>
	<b>ANEXO A - TERMO DE LICENÇA DE USO DE DOCUMENTOS</b> .....	<b>225</b>
	<b>ANEXO B - CHARGES OU TIRAS CÔMICAS CITADAS</b> .....	<b>230</b>
	<b>ANEXO C – FICHA DE ANTECEDENTES CRIMINAIS DE ALCEU CHICHÔRRO</b> .....	<b>231</b>
	<b>ANEXO D – TIRAS CARNAVALESCAS (1933 A 1945)</b> .....	<b>233</b>



## 1 INTRODUÇÃO

O início do século XX no Brasil foi caracterizado pelas reformas urbanistas em várias capitais brasileiras, como Rio de Janeiro, São Paulo e, mais timidamente, Curitiba. No bojo destas reformas predominava a intenção de modernizar as cidades com toques europeus e cosmopolitas. Desapropriações foram feitas com vistas a arejar, a higienizar regiões centrais e a expulsar a população carente para longe dos olhos da elite. O novo projeto civilizatório era eugênico, com embasamentos médicos para defender o embranquecimento da população; era acelerado, com bondes e automóveis modificando a paisagem, encurtando as distâncias e aumentando o número de atropelamentos; e, acima de tudo, era desigual e incerto, com duas guerras mundiais e conflitos internos alimentando a cultura do medo (SEVECENKO, 1988; SCHWARCZ, 2012; SUTIL, 2009; FRANCIOSI, 2009). Em pouco mais de 50 anos o Brasil e o mundo presenciaram a Primeira Guerra Mundial, a crise econômica de 1929, a ascensão do nazismo, do fascismo e de governos populistas ditatoriais pelo mundo, a Segunda Guerra Mundial. Os valores totalitários de progresso apagavam o "outro": negros, judeus, pessoas portadoras de deficiência, ou quem não se encaixasse no modelo hegemônico político e econômico desse período.

A primeira metade do século XX também foi marcada por muitas transformações, cercadas pela euforia, pelo medo e pela ansiedade com as novidades tecnológicas e o crescimento das cidades, pelos novos ritmos de vida, pelo ufanismo e nacionalismo, pelas ideias de modernização linear, único e inevitável, por uma série de sentimentos que culminaram nos questionamentos do pós-45, futuro que se vislumbrava com muitas certezas em sua superfície, mas que também continha muitas angústias. O "trem fantasma" da modernidade, para usar a expressão de Foot Hardman (1988), chegava com toda a força ao conduzir seus passageiros sem lhes perguntar se gostariam de embarcar. O ingresso era ser compulsório e sem direito à volta.

Na moda e nos hábitos tornam-se visíveis as mudanças de comportamento, como o fim do uso dos espartilhos e a liberação do corpo burguês para a prática de esportes e banhos na praia, de acordo com as prescrições médicas. A década de 1920 foi a década das melindrosas e dos almofadinhas<sup>1</sup>, figuras consideradas contraditórias pelo seu comportamento fluído e

<sup>1</sup> Melindrosas e almofadinhas foram representações de feminilidade e masculinidade comuns entre as décadas de 1920 e 1930. Pertencentes às classes altas, as Melindrosas possuíam aparência andrógena, por meio da ausência de curvas e pelo uso de roupas de corte reto e sem o auxílio do espartilho. Elas buscavam uma sincronização com o resto do mundo, ansiando pelas novidades, principalmente nas áreas de moda e beleza – diretamente relacionadas ao consumismo. De

andrógeno. O cinema passou a fazer parte do cotidiano, sendo incorporado a uma nova noção de sociabilidade de passeios, funcionando como vitrine para modos de se vestir e de se portar, e o rádio era fundamental para saber o que acontecia no Brasil e no mundo, além de instigar a imaginação das pessoas com suas novelas e shows. Movimentos dos trabalhadores, greves gerais, modernismo nas artes, modernização da indústria e dos processos gráficos se somaram às transformações sociais.

Com o golpe de 1930 e o Estado Novo em 1937, o governo Vargas buscou difundir valores cívicos e ares industriais no país, utilizando cartazes, propagandas no rádio e nas revistas. As mulheres passaram a ter um papel fundamental para a sociedade do Estado Novo. Ser a administradora do lar, cuidar da prole numerosa, bem como ser boa esposa são qualidades que se configuravam como parte do ideal cívico das mulheres nesse período, na qual a figura materna se tornava o centro de vigilância e ideal de feminilidade (BESSE, 1999). No campo econômico, a construção da Companhia Siderúrgica Nacional pelos americanos – um dos preços pagos pela participação do Brasil na Segunda Guerra Mundial –, sugeriria que o país parecia se preparar para competir com os países europeus na esfera industrial<sup>2</sup>.

Já o Paraná passava pela intervenção federal de Manoel Ribas, que ocupou o cargo de interventor entre 1932 e 1945 e manteve-se no poder pela sua estreita relação com Getúlio Vargas, adotando tom semelhante em relação ao desenvolvimentismo, estimulando a ocupação do norte do estado, a construção de rodovias e a instalação de indústrias (CARNEIRO JUNIOR, 2014, p. 59).

No âmbito local, Curitiba ainda era considerada interiorana, com uma população estimada em 78.986 habitantes em 1920 (BRASIL, 1926, p. 28). Também houve tentativas de embelezar o centro da capital paranaense por meio de regras urbanísticas e higiênicas impostas à população, nos mesmos moldes que Rio de Janeiro e São Paulo. Os contrastes foram abordados por Marcelo Sutil (2009) quando descreve a Curitiba do final do século XIX, início do século XX:

aparência também andrógena. Os almofadinhas foram homens das elites, com roupas e aparência bem alinhadas e um ar blasé, considerados "frescos" pelas atitudes. Recomendam-se as seguintes leituras: PINHEIRO, Larissa Brum Leite Gusmão. **Melindrosas e almofadinhas de J. Carlos**: questões de gênero na revista *Para Todos...* (1922-1931). 2015. 255 f. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná; SOBRAL, Julieta. **O desenhista invisível**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007; MANNALA, Thaís. **Melindrosas e Garotas**: representações de feminilidades nos traços de J. Carlos (1922-1930) e Alceu Penna (1938-1946). 015. 154 f. Dissertação (Tecnologias – Mediações e Cultura). Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba; GOURLEY, Catherine. **Flappers and the new American woman**: Perceptions of women from 1918 through the 1920's. Minneapolis: Twenty-First Century Books, 2008.

2 CPDOC. **Companhia Siderúrgica Nacional**. Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/companhia-siderurgica-nacional>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

Tem-se o cenário ideal: ruas pavimentadas, passeios repletos de comédidos cumprimentos, belas fachadas e cafés espalhados ao longo da principal artéria, a Rua 15; mas também se tem, nos bastidores, a vida e o dia a dia de atores de formação tão diferente, que a despeito do proposto no papel interagiam no seu cotidiano, bisbilhotavam entre si, colavam ouvidos em finas paredes e espreitavam a vida do vizinho. Pessoas que ostentavam gabinetes e bibliotecas em suas casas, mas dormiam amontoadas; faziam o *footing* na 15, admirando sofisticadas vitrines, mas não dispunham de energia elétrica; deleitavam-se com repuxos, desconhecendo a água encanada. Pessoas que admiravam a modernidade vivendo em casas pertencentes a outra época (SUTIL, 2009, p. 124).

Ainda, o panorama descrito por Carneiro (2013) reforça a descrição de Sutil (2009), inclusive estabelecendo uma continuidade em relação aos contrastes e ao embelezamento iniciado na virada do século XIX para o século XX:

No que se refere a saneamento, cabiam aos médicos higienistas muitas funções, como eliminar odores e miasmas (transmissores de doenças), controlar epidemias, cuidar da saúde da população e orientá-la quanto aos hábitos de higiene, pois uma das preocupações era higienizar a cidade.

[...]

Quanto à questão da urbanização, houve projetos de modernização e embelezamento da cidade, como a abertura, pavimentação e calçamento de ruas, arborização, instalação de iluminação elétrica, limpeza pública, construção de edificações, expansão de fábricas e de locais de passeio, como praças e parques, além da abertura de espaços públicos, como os cafés e casas de espetáculo. Essa preocupação com a urbanização foi atenuada durante a Primeira Guerra Mundial, retomando-se mais tarde.

[...]

Apesar do discurso pró-desenvolvimento por parte do governo e da elite paranaense, a insalubridade, as epidemias, o crescimento populacional que ocasionava a insuficiência de moradias, de empregos e de infraestrutura sanitária, os problemas de segurança pública e as tensões entre nacionais e imigrantes foram alguns dos muitos problemas desse período, que nos alertam para as contradições e conflitos vividos pela sociedade curitibana de então. (CARNEIRO, 2013, p. 70; 74).

Na pesquisa de Carneiro (2013) a desigualdade é escancarada sobre quem eram os beneficiários das "modernizações" realizadas na cidade, mais especificamente, nas regiões centrais e nos bairros nobres da capital paranaense. Para cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, Curitiba parecia interiorana; para o resto do estado, ela era a moderna; para as elites locais, ela se modernizava com locais exclusivos de circulação; para o resto da população, ela permanecia rural, espalhada, com um centro "perigoso" e movimentado de carros e bondes que contrastavam com suas carroças (por vezes nem isso)<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Procurando alterar a estética interiorana, começou-se a pensar sobre o planejamento urbano da cidade a partir da década de 1930, que se concretizou por meio do Plano Agache durante a década de 1940 (CARMO, 2012).

Os sentidos de público e de privado se diluem com os padrões europeus e com "o desejo de ser estrangeiros" (SALIBA, 1998, p. 292). A cidade se modificou e os olhares sobre ela se tornaram mais apurados, em parte por meio da imprensa, buscando os contrastes, as iniquidades, apropriando-se de sua nova dinâmica para ressignificá-la, deslocando o invisível para a esfera do visível.

E foi imerso dentro desta confusão de sentimentos e acontecimentos que Alceu Chichôrro (1896-1977), jornalista, cronista, chargista e poeta experienciou e vivenciou as novidades, as mudanças na cidade de Curitiba e nas pessoas, em seu país e no mundo, sempre com uma visão detalhada, irônica e crítica sobre elas. Publicando quase diariamente, Chichôrro retratou e revelou, por meio de suas charges e tiras cômicas, uma narrativa pitoresca e, ao mesmo tempo ácida, sobre as representações sociais de fatos e de personalidades da política por mais de 30 anos no jornal *O Dia*.

Em suas obras, Alceu Chichôrro imprimiu não somente uma narrativa em termos históricos, como também em termos da representação sequencial. Ou seja, trata-se de inscrever "tempo e ação" nas aventuras de seus personagens (especialmente nas tiras cômicas). Isto significa, para Barbara Postema (2018, p. 48), "[...] sugerir momentos anteriores e posteriores da cena representada [...]". Portanto, elas devem ser lidas como um todo complexo, na medida em que as charges e tiras cômicas de Chichôrro possuem historicidade e estética próprias, gerando "narrativas-ação".

Um ponto inicial que se faz relevante definir é a diferença entre charge e tira cômica. A charge está associada a acontecimentos no momento em que ela foi veiculada. Ela situa o leitor temporalmente, tanto com relação a personalidades, quanto a fatos do cotidiano, utilizando-se da intertextualidade para construir sentido crítico. Formalmente, a charge pode possuir um quadro ou mais (RAMOS, 2010, p. 21-23).

Quando se fala em caricatura, charges e tiras cômicas, Luciano Magno (2012) traz a noção de caricatura como uma linguagem predominantemente visual, na qual ideias e valores são veiculados dentro de um espaço e tempo reduzidos, se comparado com a linguagem escrita. Ao assinalar esta relação, Magno (2012) não considerou a complementaridade entre texto e imagem constante em charges e tiras cômicas, fator que atribui às composições maior riqueza do ponto de vista da transmissão de ideias e valores, em especial pelo tipo discursivo utilizado para atrair o leitor. Neste aspecto, para acrescentar os efeitos de humor que as tiras e charges

podem transmitir, há a necessidade de estabelecer os elementos que as compõem. Para isto, o diálogo se estabelecerá com Ramos (2010), que assim define tira cômica:

A temática atrelada ao humor é uma das principais características do gênero tira cômica. Mas há outras: trata-se de um texto curto (dada a restrição do formato retangular, que é fixo), construído em um ou mais quadrinhos, com presença de personagens fixos ou não, que cria uma narrativa com desfecho no final (RAMOS, 2010, p. 24).

Para fins do presente trabalho, considera-se a caricatura como um subgênero dentro das histórias em quadrinhos. Primeiramente, por compreendê-la nos moldes de Magno (2012) quanto a sua historicidade em retratar personalidades; segundo, por entender que dentro de uma imagem estática e caricata há implícita uma ideia de narrativa carregada de signos que a posicionam historicamente.

Já as tiras cômicas e as charges compõem, dentro de um panorama histórico, social e cognitivo, uma narrativa relacional com o leitor, que ora fogem do formato, ora retornam às características básicas (RAMOS, 2011). Por serem, em geral, estáveis formalmente, porém, instáveis em termos de narrativa, as charges de Chichôrro podem ser incluídas na definição de tira cômica proposta por Ramos (2011), ao tomar por base o conteúdo textual como um elemento narrativo. A diferença entre charge e tira cômica está baseada, em princípio, na forma e não no conteúdo publicado quando se leva em conta a produção de Alceu Chichôrro. Ele procurou retratar notícias cotidianas e criar uma narrativa com o assunto colocado em destaque tanto na charge quanto na tira cômica. As tiras cômicas ocuparam espaços privilegiados dentro do *O Dia* (aos domingos), enquanto as charges ocuparam os espaços menores para a publicação (de terça a sábado).

Uma das características das charges veiculadas em *O Dia* eram os resumos das notícias que precediam a charge em si, por vezes, com desenhos desvinculados ao conteúdo visual. Assim, adota-se outra ideia de Ramos (2011): as incorporações ou apropriações entre os gêneros dos quadrinhos (charge, caricatura e tira cômica), de modo a não colocar estas categorias em definições fechadas. Em ambos os formatos é possível observar tais características nas tiras e charges de Chichôrro: presença de personagens fixos; textos curtos, em geral descritivos ou com diálogos curtos; presença de um ou mais quadrinhos; narrativa clara, com início e fim definidos; ideias e valores sintetizados em poucos quadros ou em um único quadro.

Ao realizar o levantamento deste extenso material<sup>4</sup>, entre 1926 e 1945, alguns temas se destacaram pela frequência ou pelas questões ideológicas que suscitaram. O primeiro se relaciona às questões de gênero, e ao modo pelo qual Chichôrro voltou seu olhar para as conquistas femininas e as representações sociais atribuídas a elas. Neste contexto, questiona-se: como são representados as pessoas e os tipos de feminilidades e de masculinidades neste período? Como a ideia de Alceu Chichôrro como um sujeito progressista – conforme Wilson Bóia (1998) e Bahls e Buso (2009) – se mostrava nas imagens? De que modo a ironia sutil era aacionada para criticar as mudanças de comportamento em curso? Destacam-se aqui as questões comportamentais, os estereótipos e alguns assuntos considerados tabus, a exemplo do aborto.

Já o segundo tema emergiu da série intitulada "As invenções do Fumaça", criada pelo próprio jornalista e destacada na monografia de Flávio Pannuti (2016). A inventividade e o sarcasmo das soluções técnicas para sanar os problemas da cidade traz, em um primeiro momento, a tônica da tecnologia de forma positiva e associada historicamente com o imaginário coletivo dominante do começo do século XX. Posteriormente, a série desaparece e, com a iminência da Segunda Guerra Mundial, cede espaço para o pessimismo e a preocupação com os efeitos dos novos artefatos. Essa série de imagens ajuda a refletir sobre como Alceu Chichôrro está pensando o presente e o futuro através dos artefatos nas suas charges.

O terceiro tema surgiu pela grande recorrência com que foi tratado pelo desenhista. As charges e tiras cômicas abordando a Segunda Guerra Mundial foram quase diárias e trouxeram a visão contundente de Chichôrro a respeito, com grande destaque para as figuras de Hitler e Mussolini como vetores das críticas. Envolvido também com temas da política local e nacional, Chichôrro usou suas charges e tiras para ironizar as manobras de personagens que dominaram a política brasileira na década de 1930 até o início da década de 1950, como Getúlio Vargas e Ademar de Barros, por exemplo. Assim, questiona-se: de que maneira a crítica do jornalista sobre a Segunda Guerra Mundial possibilitou entender a posição dele sobre o conflito em relação às notícias que chegavam ao Brasil? Como as charges sobre a guerra deixam entrever as críticas ao próprio país e ao governo de Getúlio?

Neste sentido, e entendendo o potencial analítico da obra de Chichôrro, esta tese procura trazer elementos para traçar algumas das temáticas narrativas histórico-visuais contidas em suas ilustrações. É por meio delas que se constrói uma história que se manifesta de maneira plural, aberta, polifônica, com apontamentos que permitem visualizar as contradições,

---

4 Ver Tabela 1, localizada na p. 22.

os processos de mudanças, as várias camadas representacionais, dispostas em uma outra história sobre a história. A pergunta maior, norteadora deste trabalho é: como as charges e tiras cômicas de Alceu Chichorro constroem narrativas histórico-visuais sobre masculinidades e feminilidades, noções de tecnologia e sobre a Segunda Guerra Mundial entre 1926 (primeira aparição do calunga<sup>5</sup> Chico Fumaça) e 1945 (pós Segunda Guerra Mundial)? Daí, desdobram-se outras indagações: como o personagem Chico Fumaça, presente em todas estas imagens, ajuda a construir uma ideia de cidadão curitibano, de testemunha de mudanças sociais, técnicas e históricas? Como ele traduz os acontecimentos e as notícias para a dimensão do cotidiano, de modo acessível e de caráter popular, comunicando a sua visão singular?

Objetiva-se, assim, pensar as charges e tiras cômicas de Chichorro, publicadas no jornal *O Dia* (de 1926 a 1945), considerando as narrativas histórico-visuais, as representações de tecnologia, de gênero e do contexto da Segunda Guerra marcadas na trajetória do personagem Chico Fumaça.

Entende-se por cotidiano as atividades dos sujeitos ordinários, anônimos, homens e mulheres, circulantes no espaço da rua e que a transformam, criam, projetam olhares, ressignificam ou replicam práticas sociais coletivas e individuais. São estes sujeitos com os quais Chichorro dialoga na dimensão cotidiana: com o mal-estar das mudanças, com o medo do futuro, com o otimismo, com as guerras, com o que afetava os curitibanos. É no cotidiano que o lugar-comum toma forma, seja como resistência, seja como passividade, como elemento influenciador ou como influenciado (CERTEAU, 1998).

O humor gráfico se insere como uma chave de leitura, como um dos meios de exposição do ordinário, do ridículo, do prosaico. Ele se torna vigilante das práticas culturais, mas também é vigiado pelas práticas. O poder se capilariza no cotidiano, porém, o poder também é entremeado por estratégias e táticas que buscam novas leituras das práticas socialmente estabelecidas (FOUCAULT, 1994).

Para procurar responder às perguntas de pesquisa, autores como Ricœur (1994) e Chartier (1988) fundamentam o pensamento e as teorias da história e da história cultural. Para compreender o riso e suas manifestações, alguns conceitos de Bakhtin (1981) foram utilizados, como a ideia de carnavalização, na tentativa de compreender as várias vozes

5 Calunga era a denominação dada aos bonecos, silhuetas e desenhos publicados nas revistas de humor, talvez como influência da cultura afrobrasileira para denominar as imagens de entidades da umbanda. Segundo o dicionário Houaiss (2009), calunga é um termo regional, a saber: “boneco, espécie de pequeno tamanho”; “indivíduo de baixa estatura”. Tal definição combina com a descrição dos personagens, de estatura baixa, lembrando pequenos bonecos, sendo o Chico Fumaça, neste aspecto, é o que melhor se encaixa.

dissonantes e com diferentes graus de poder traçadas nos desenhos de Chichôrro. Stuart Hall (2016) contribui para refletir sobre as disputas da representação e constituição dos sujeitos e das identidades. Elias Saliba (2002) e Paulo Ramos (2010; 2011) fundamentam as discussões no campo da história do humor gráfico e seus mecanismos de atuação, e Linda Hutcheon (1985) ajuda a pensar sobre a paródia e o seu funcionamento. Teresa de Lauretis (1994) é uma referência importante para abordar as questões de gênero, sendo muito útil seu conceito de tecnologia de gênero.

Paul Ricœur (1994) assinalou que os textos podem refletir a experiência, assim como os textos podem influenciar a experiência. Para ele, tanto como seres humanos, como seres textuais, é a experiência que se tem do mundo que constrói sujeitos no espaço-tempo. De tal modo, é possível compreender como as transições experienciadas por um indivíduo podem ser entendidas por vários caminhos, inclusive através da relação entre imagem e texto ou, neste caso, das opiniões emitidas por Alceu Chichôrro em suas charges e tiras cômicas. As contingências e as facilidades do mundo dito “moderno” que eram transmitidas pelo chargista assimilavam sentimentos tanto individuais quanto coletivos sobre os acontecimentos das primeiras décadas do século XX, como as modificações espaço-temporais propiciadas por novos artefatos encurtando distâncias, as novas percepções sociais que se ampliaram nas várias instâncias do cotidiano, nas ruas, nas fábricas e nos ambientes domésticos, incluindo a publicidade para estimular o consumo. Procuraremos perceber as charges e tiras do Alceu Chichôrro para além de um objeto que “fala por si mesmo”: nelas há um sujeito que cria, dá forma e discursa por meio de um objeto. Ou seja, há relações sociais e saberes socialmente localizados que merecem atenção e análise.

Já Chartier (1988) trabalha a noção de representação para estabelecer as conexões entre o real e o imaginado nas fontes historiográficas, forjadas culturalmente. O tempo é vivido entre tensões, apagamentos, relações de poder que influenciam na experiência dos sujeitos, no jogo das representações. Nas práticas dinâmicas e intercambiantes de leitura e da visualidade, no campo social onde circula o conjunto de textos, ideias e normas culturais, a realidade é construída de forma contraditória por distintos grupos da sociedade. São práticas experienciadas nas relações de classe, dimensões de classe, raça/etnia, gênero.

Stuart Hall (2016) e Teresa de Lauretis (1996) trazem questões interessantes para pensar as relações de gênero presentes nas charges e tiras de Alceu Chichôrro. O conceito de representação desenvolvido por Hall (2016) avança ao esmiuçar os itens que compõem a



prática de representação. Além disto, a marcação da norma através da diferença é aprofundada e colocada sob um novo viés por Lauretis (1996), contribuindo para entender os mecanismos e os aparatos de poder que regulam os corpos e as identidades.

Bakhtin (1981) permite pensar a noção de sujeito interpelado pelos diversos discursos realizados nas múltiplas vozes sociais. São discursos situados historicamente, sempre na relação de si com o meio, constituindo-se discursivamente. O conceito de carnavalização proposto pelo autor possibilita refletir sobre o humor e seus mecanismos de inversão, questionamento, ironia de valores, características estas, presentes em parte dos trabalhos de Alceu Chichôrro. Bakhtin auxilia a observar as relações sutis e os movimentos com os discursos tidos como ideais, "[...] mostrando aprovações ou reprovações, adesões ou recusas, polêmicas e contratos, deslizamentos de sentido, apagamentos, etc." (FIORIN, 2006, p. 59).

Foram muito úteis os escritos do cronista Wilson Bóia (1998) que, a partir do interesse em Alceu Chichôrro, e com base em uma extensa pesquisa, traçou a trajetória do jornalista, com seus personagens e hábitos, como sua noção progressista em termos de gênero, por exemplo.

No levantamento bibliográfico, foram constatadas algumas pesquisas voltadas para a produção de Chichôrro. A primeira delas foi a dissertação de Vinícius Liebel (2004), uma leitura importante para visualizar a ótica de Chichôrro sobre a Segunda Guerra Mundial. Por meio da análise das charges de Belmonte e de Chichôrro, Liebel (2004) procurou verificar como a Segunda Guerra era retratada por estes desenhistas, compreendida e lida pelos leitores, entendendo o riso e o chiste como elementos capazes de promover o pensamento crítico a partir de outros ângulos.

Em seu trabalho de conclusão, Julia Augusta Boni Peruchi (2006) estuda a construção da mulher moderna a partir da análise do livro *O tanque de Jerusalém*, de Alceu Chichôrro. Interessa a ela a oposição que faz o jornalista entre a mulher ideal (Maria) e a mulher moderna (Salomé), personagens religiosas que simbolizam a pureza e o "desvio", respectivamente. O trabalho também é relevante para entender as afiliações literárias de Chichôrro, com caminhos para pensar os contrastes ou aproximações discursivas de suas charges e tiras cômicas.

Sérgio Heuko (2014) analisa, em seu trabalho de conclusão, como o chargista retratou Getúlio Vargas entre 1929 e 1954. Em termos gráficos, ele conclui que Chichôrro soube expressar o ex-presidente: de figura fechada e pouco amistosa a uma figura paternalista

e amável. Já em termos factuais, o jornalista soube captar as mudanças políticas, da ascensão ao declínio do ex-presidente.

Em artigo resultante do trabalho de conclusão de curso<sup>6</sup>, João Felipe Ferreira (2016) traz um panorama das charges do jornalista. Tratando de temas como o cotidiano e a guerra, o autor assinala que o traço simplificado, porém, carregado de simbolismos, permitiu a Alceu alcançar as camadas menos letradas da capital paranaense.

A monografia apresentada por Pannuti (2016) procurou levantar e classificar as charges publicadas por Alceu Chichorro entre 1923 e 1961, em especial as relacionadas aos temas do cotidiano de Curitiba, com suas mudanças e problemas de categorias físicas, comportamentais e tecnológicas. Ele também aborda charges com outros temas, como a moralidade/sexualidade. A tentativa de dar conta dos subtemas relacionados ao cotidiano é extensa, devido à grande quantidade (no total foram mais de 10.427 imagens, sendo 4.388 sobre o cotidiano da capital paranaense). Para construir seu argumento, o autor procurou “reunir as charges e as tiras que por suas características visuais ou conteúdo das legendas contêm referências diretas ou indiretas aos assuntos passíveis de inclusão na ampla categoria do cotidiano” (PANNUTI, 2016, p. 28).

Nesta tese, para o levantamento do trabalho de Chichorro, foram consultadas as edições de *O Dia* a partir de 1 de janeiro de 1926 a 31 de dezembro de 1945 no acervo digital da Biblioteca Nacional, e detalhes da vida e carreira de Chichorro na Casa da Memória. A data de 1926 corresponde ao aparecimento do personagem Chico Fumaça e a de 1945 marca o fim da Segunda Guerra Mundial e do primeiro governo de Getúlio Vargas. A Tabela 1 traz os quantitativos por ano:

**Tabela 1 – Quantitativo de charges e tiras cômicas veiculadas no jornal *O Dia* por ano**

<b>Ano</b>	<b>Quantidade de charges</b>
1926	201
1927	234
1928	284
1929	294
1930	297
1931	297
1932	302
1933	279
1934	283

<sup>6</sup> Não foi possível encontrar seu trabalho de conclusão.

<b>Ano</b>	<b>Quantidade de charges</b>
1935	291
1936	293
1937	291
1938	286
1939	263
1940	300
1941	304
1942	302
1943	303
1944	284
1945	288
<b>Total</b>	<b>5676</b>

Fonte: A autora.

Para filtrar o grande quantitativo de imagens levantadas, cada temática demandou uma metodologia de seleção própria. Em um primeiro momento, observaram-se os conteúdos associados aos seguintes temas: questões de gênero, visões de tecnologia empreendidas por Chichôrro e charges e tiras cômicas relacionadas à Segunda Guerra Mundial. A partir disso, o primeiro assunto foi escolhido com base na afirmação de que Alceu Chichôrro teria uma ideia progressista de gênero, segundo alguns pesquisadores como Wilson Bóia (1998), Aparecida Vaz da Silva Bahls e Mariane Cristina Buso (2009); com o levantamento do acervo, o segundo tema emergiu em dois momentos: a predominância da inventividade e da ideia de progresso por meio de artefatos tecnológicos no começo da sua produção cede espaço ao relativismo e ao questionamento da tecnologia com a tensão anterior à Segunda Guerra Mundial e ao conflito propriamente dito; já o terceiro tema foca na crítica à guerra, em especial pela quantidade de charges e tiras cômicas em que Hitler e Mussolini foram retratados.

Cada tema resultou nos seguintes quantitativos:

- Para representações de gênero, foram 3 filtragens, sendo a primeira em 446 registros sobre o tema; a segunda reduziu a amostra para 119 charges e tiras cômicas; e a terceira resultou nas 38 selecionadas para compor a tese;
- Já para representações de tecnologia, foram registradas na primeira filtragem 62 ocorrências do tema e, na segunda filtragem, nas 25 utilizadas no trabalho;
- E, por fim, o tema das representações da Segunda Guerra foi o tema com o maior número de ocorrências. A estimativa no primeiro levantamento foi de 938 ocorrências

relacionadas na primeira filtragem, reduzindo-se para 173 na segunda filtragem e, por fim, resultando nas 34 analisadas.

Assim, ao todo foram analisadas 97 charges e tiras cômicas.

A partir desses levantamentos, essa tese foi dividida da seguinte maneira: o segundo capítulo estabelece o caminho da narrativa histórica, a qual norteará o resto do trabalho. Pretende-se construir as bases para os demais pontos do capítulo e da tese, pois, ao discutir a narrativa histórica de Paul Ricœur (1994) e sua pertinência, estabelecem-se as influências de Alceu Chichôrro, por meio de sua carreira como jornalista em *O Dia*, como também na sua vida pessoal, para criar seus personagens e imprimir sua opinião sobre fatos do dia a dia.

O terceiro capítulo procura analisar representações sociais presentes nas charges e tiras de Chichôrro, considerando as disputas de representações, os tensionamentos nas relações de gênero e os estereótipos. O cotidiano como plano de fundo permite ao jornalista explorar e se posicionar sobre os papéis sociais de gênero e de raça, usando o humor como meio para comentar instituições como a família, casamento e divórcio, delinear tipos de feminilidades e masculinidades, ironizar as conquistas femininas. As poucas representações de pessoas negras deixam entrever o racismo e a hierarquização de classes.

A visão de Chichôrro sobre a tecnologia é tema do quarto capítulo, focado em dois momentos históricos da sua produção: o primeiro associado à euforia tecnológica do início do século XX e o segundo, relativizando os benefícios que os artefatos tecnológicos proporcionaram, em especial no uso em conflitos armados.

A Segunda Guerra Mundial também foi amplamente retratada pelo jornalista – quase 1/5 do *corpus* levantado tem relação com o conflito, se comparado quantitativamente com outros temas. A narrativa histórica se evidencia no quinto capítulo, em que se tenta compreender como Chichôrro constrói sua crítica ao conflito, em especial em suas sátiras aos líderes políticos. Antes da análise, realiza-se uma observação sobre as questões do humor e da representação. Após esta pequena discussão, abordam-se pontos sobre a Segunda Guerra Mundial, como o pré-guerra, a carnavalização das figuras de Hitler e de Mussolini, as relações com outras nações e a queda do Eixo.

Explorar a produção de Chichôrro revela nuances da cidade de Curitiba frente a questões nacionais ou globais. Trata-se de uma história do humor gráfico curitibano

em construção, com influências de outros artistas do eixo Rio-São Paulo, que também acrescentam as ironias, sátiras e críticas com toques locais. Ao final, esta tese procura entender a obra complexa e plural do ponto de vista histórico-visual, em que textos e imagens interagem entre si e entre os leitores, entre o coletivo e o individual, entre os fatos e a subjetividade do jornalista.

## 2 JORNAL *O DIA* E ALCEU CHICHÔRRO

Neste capítulo abordamos a ideia de reconstrução histórica pela narrativa, da referência ao presente vivido na produção do jornalista, utilizando Paul Ricœur (1994). Tentaremos compreender o contexto de produção de Alceu Chichôrro e sua trajetória, bem como o diálogo com a linha editorial do jornal *O Dia*. Também destacamos seus principais personagens: Chico Fumaça, Dona Marcolina e o cão Totó.

### 2.1 PONDERAÇÕES INICIAIS: HISTÓRIA E NARRATIVA

Nossa proposta de analisar o trabalho de Alceu Chichôrro procura refletir sobre seus valores em conjunto com os discursos correntes, considerando a ideia da reconstrução histórica em um determinado espaço temporal. Para compreender esse período ilustrado por Chichôrro em toda a sua complexidade, buscamos o prisma de Paul Ricœur (1994). O autor decompõe a leitura em momentos que envolvem da assimilação até a reconstrução histórica por parte do leitor. Para ele, a constituição do sujeito por meio de mediações possibilita abordar a produção de sentido do texto por um leitor. Esse foi o fundamento teórico inicial para estabelecer uma base de leitura das charges e tiras cômicas de Alceu Chichôrro. À medida que cada temática for abordada, outras categorias teóricas serão acionadas para complementar suas ideias.

Segundo Ricœur (1994), há três momentos em que o leitor processa a ação de ler. A pré-compreensão é o primeiro momento de apreensão prática de mundo do sujeito. Ela possui traços que significam dentro do campo simbólico para compor um quadro inteligível de ações. São eles: estruturais, simbólicos e temporais, todos agindo concomitantemente e de modo automático. Por traços estruturais, Ricœur (1994) entende a compreensão da ação em curso na leitura. É o ponto em que o leitor assimila as ações dos agentes em conjunto com a trama, bem como se envolve com uma carga discursiva. Ao mesmo tempo, o leitor estabelece uma relação de *pressuposição* e de *transformação* com a narrativa, pois, além da pressuposição do autor para com o leitor, de base semântica, este também transforma a leitura por meio da carga discursiva, compondo um duplo movimento que liga autor e leitor.

Na Figura 1, podemos refletir sobre esse primeiro momento descrito pelo pesquisador. Ela ilustra Chico Fumaça ao fundo com seu companheiro Totó, observando os ditadores Hitler e Stalin interagindo. O ditador russo, risonhamente, oferece uma bebida chamada "Stalingrado"

ao ditador alemão, alertando-o para o seu conteúdo amargo (*bitter*). Para entender a ironia da fala de Stalin se faz necessário ter algumas referências históricas. Um dos fatores que enfraqueceram a Alemanha nazista na Segunda Guerra Mundial foi a insistência em invadir a cidade de Stalingrado (atual Volgogrado), cuja batalha durou mais de meio ano (de 17 de julho de 1942 a 2 de fevereiro de 1943) e resultou na vitória dos russos e no aniquilamento do exército alemão. No momento da veiculação desta charge (24 de dezembro de 1942), o exército alemão já se encontrava enfraquecido. Sem as referências à reconstrução dos elementos estruturais, temporais e simbólicos enfatizados por Ricœur (1994), a charge seria de difícil interpretação: os ditadores interagindo entre si (estrutural e temporal), o gosto amargo da derrota (simbólico) e o momento histórico da batalha de Stalingrado (temporal), prejudicariam o efeito de humor proposto pelo jornalista.

Figura 1 – *O Dia*, 24 dez. 1942 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

“Compreender uma história é compreender ao mesmo tempo a linguagem do ‘fazer’ e a tradição cultural da qual procede a tipologia das intrigas” (RICŒUR, 1994, p. 91). Neste ponto, o autor estabelece a ponte entre traços estruturais e traços simbólicos. Nos traços simbólicos estão articulados os signos, as normas e os valores morais que possibilitam interpretações diversas sobre o mesmo tema. Eles estão atrelados aos aspectos culturais de dada sociedade, com valores positivados, ideais, em comparação a outros, negativados ou apagados.

Outro ponto refere-se à mediação para a construção destes valores e práticas sociais, em que pese tanto a experiência do autor como sujeito, quanto a compreensão efetuada pelo

leitor, continuando a ideia de duplo movimento desses agentes. No primeiro caso, há os valores morais apreendidos pela construção social do autor e que ele transmite em sua obra, influenciando, e sendo influenciado, pelo leitor. No segundo caso, o leitor aplica seus valores para atribuir sentido à narrativa. Em ambos, observa-se o meio atuando para configurar os sujeitos: de um lado, tem-se a veiculação de charges em um diário, de outro, o leitor que assimila e acrescenta significado ao seu conteúdo. Isto se mostra perceptível nos trabalhos de Chichôrro, quando o contexto social e temporal se tornam pré-requisitos para a compreensão das críticas empreendidas por ele.

A assimilação de uma charge também envolve as leituras que se fazem no instante vivido com base nos valores do presente. Aqui entra outro traço da pré-compreensão: as questões temporais. Interessa como o tempo se articula com os traços simbólicos e estruturais, como o sujeito do presente (Ser- “no” -tempo) significa algo passado ou algo futuro. Ser- “no” -tempo é visto por Ricœur (1994) como uma medida relativa, que se liga ao discurso do “agora”, de um tornar-presente por meio do discurso. Este tornar-presente faz referência a algo que já passou, o que, por vezes, leva à noção de um tempo linear da pré-compreensão da narrativa. Ou seja, a pré-compreensão possui como característica “imitar ou representar a ação, é primeiro, pré-compreender mesmo o que ocorre com o agir humano: com sua semântica, com sua simbologia, com sua temporalidade” (RICŒUR, 1994, p. 101).

E a partir da pré-compreensão é que se estabelece o segundo momento: a configuração. Ela é a ponte que liga a pré-compreensão com a refiguração. Por meio da mediação entre elas é que se opera, na configuração, a tessitura da intriga, reforçando as pontes temporais já pressupostas na pré-compreensão. A tessitura da intriga, segundo Ricœur (1994), são as disposições dos fatos concordantes-discordantes que dão a ideia de continuidade à narrativa; de modo mais simples, é a ideia central da narrativa e a possibilidade de ela se concretizar por intermédio de um narrador.

Dentro do conceito de tessitura da intriga o pesquisador trabalha com a ideia de esquematização, que se refere à capacidade imaginativa, configuradora do leitor. Ainda que ela não possua regras, intuitivamente acaba por constituir determinadas regras, sintetizando, criando um elo entre o entendimento e a intuição. Para o autor

[...] A tessitura da intriga igualmente engendra uma inteligibilidade mista entre o que se chamou de a ponta, o tema, o “pensamento” da história narrada e a apresentação intuitiva das circunstâncias, dos caracteres dos episódios e das mudanças de fortuna que produzem o desenlace. (RICŒUR, 1994, p. 107)



Já a tradição, também contida no conceito de tessitura da intriga, é “a relação da intriga com o tempo com um traço novo.” (RICŒUR, 1994, p. 107). Aqui entende-se não somente a da tradição constituída na história, mas, da “transmissão viva de uma inovação sempre suscetível de ser reativada por um retorno aos momentos mais criadores de fazer poético.” (RICŒUR, 1994, p. 107). Em contraposição, tem-se a ideia de inovação. Ela possui, de alguma forma, a tradição como referente, seja se desdobrando ou indo além, seja por meio do “desvio calculado” (RICŒUR, 1994, p. 109), afastando-se ou passando por todos os graus de uma “deformação regradada” (RICŒUR, 1994, p. 109).

A configuração acrescenta à pré-compreensão os subsídios para a refiguração, sob a forma do *como-se*: como se processam as relações (tessitura da intriga), as formas, as ações; como elas são sedimentadas em termos morais (conscientes ou inconscientes), sociais e culturais; e, principalmente, quais mediações permeiam estas relações e como elas são esquematizadas pelo leitor.

Deste modo, abre-se caminho para o terceiro momento, a refiguração, concebida pelo autor como o momento em que a narrativa tem seu “sentido pleno quando é restituída ao tempo do agir [...]” (RICŒUR, 1994, p. 110). A refiguração

[...] marca a intersecção entre o mundo do texto e o mundo do ouvinte ou do leitor. A intersecção, pois do mundo configurado pelo poema e do mundo no qual a ação efetiva exhibe-se sua temporalidade específica (RICŒUR, 1994, p. 110)

É na ponte entre o mundo do texto e do leitor que o autor aprofunda a relação entre configuração e refiguração operacionalizada pelo ato da leitura. Assim, o ato da leitura para o Ricœur (1994) é

[...] o vetor da aptidão da intriga de modelar a experiência, é porque retoma e conclui o ato configurante, do qual também sublinhamos o parentesco com o juízo que compreende – que “considera o conjunto” – o diverso da ação na unidade da intriga (RICŒUR, 1994, p. 117).

Aqui o pesquisador retoma os conceitos de esquematização e tradição, desenvolvidos na configuração (segundo momento), os quais são descritos como “categorias da interação entre a operatividade da escrita e da leitura” (RICŒUR, 1994, p. 117). Além disto, o ato de ler também trabalha com a inovação e a sedimentação, esquematizando a tessitura da intriga com a qual o leitor efetua as coerências, os desvios, participa da leitura.

Ao trazer estes momentos de construção da leitura, o círculo do tempo e da narrativa se constitui<sup>7</sup>. Ele nunca se completa, mas sempre se complementa, em uma espécie de espiral – na qual elementos novos são acrescentados, configurados e refigurados de acordo com cada nova leitura ou no desenvolver de cada leitura. Ricœur (1994) ressalta o caráter da narrativa como essencial ao ser humano, em que pese a necessidade de evocar vencedores e perdedores, de ocultar, dissimular, não esclarecer ou transparecer. Este ponto tange a noção de parcialidade do autor, algo que o pesquisador salienta após citar exemplos: “[...] há muitas outras narrativas que têm [*sic*] esse poder enigmático de ‘banir os intérpretes de seus lugares secretos’” (RICŒUR, 1994, p. 116).

Para pensar a teoria do pesquisador e as categorias de construção da narrativa histórica, a Figura 2 pode ser um bom exemplo. Nela, a tira cômica mostra as peripécias de Chico Fumaça em um cabaré no bairro Bigorrião em 1932, época em que bailes eram realizados em boates<sup>8</sup> e sob fiscalização dos Delegados de Costumes (PANNUTI, 2016). Estas informações permitem estabelecer o primeiro momento: o ano de veiculação da tira cômica, os personagens retratados e o contexto histórico. Além disso, levantam uma série de questões sociais e culturais que devem ser consideradas para a interpretação da tira. Em acréscimo, os textos vinculados por cada quadrinho possuem trocadilhos polissêmicos, elementos simbólicos, de modo a completar o sentido de cada desenho.

No segundo momento, o *como-se*, o fato se dá sob duas vertentes narrativas: a primeira é a mentira sobre onde Chico Fumaça pretendia ir fardado, e a segunda, como sequência e consequência narrativa da primeira, é o assédio e a importunação feitos pelo calunga à figura feminina durante o baile. É o momento de construção de sentido pelo leitor, com o estabelecimento da ligação entre autor e leitor.

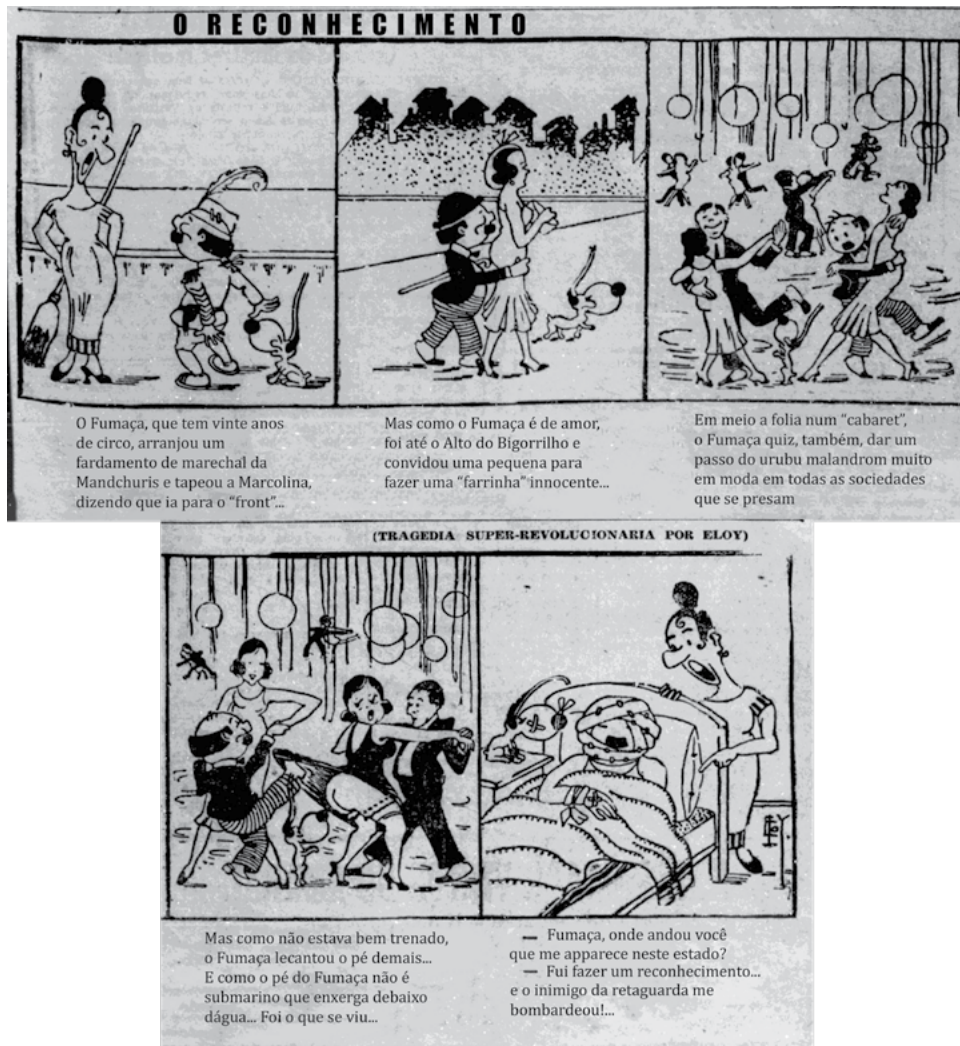
Já no terceiro momento, que carrega consigo os dois primeiros momentos, o leitor passa a processar as informações e a estabelecer as pontes de sentido e significados em que elas foram produzidas, procurando recriar, refigurar as questões simbólicas do período, refletir sobre elas. A chave de leitura da tira possui como fator cômico a "escapadela" mal sucedida de Chico Fumaça, com mentiras e excessos, resultando em ferimentos ao personagem, estabelecendo-se uma associação entre as estratégias de guerra e os jogos de sedução. Outra camada de significado acrescenta-se quando se percebe que a farda usada por Fumaça remete à invasão japonesa à

7 Círculo hermenêutico da mimese, nos termos de Ricœur (1994).

8 Uma das hipóteses para a origem do nome Bigorrião é a de que na região residia a proprietária de um bordel que todos chamavam Bigorrião, sendo o nome masculinizado pelos moradores (Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba. **Curitiba em dados**. Histórico dos Bairros de Curitiba. Disponível em: <[http://curitibaemdados.ippuc.org.br/anexos/1975\\_Hist%C3%B3rico%20dos%20Bairros%20de%20Curitiba.pdf](http://curitibaemdados.ippuc.org.br/anexos/1975_Hist%C3%B3rico%20dos%20Bairros%20de%20Curitiba.pdf)>. Acesso em: 05 ago. 2019).

Manchúria<sup>9</sup>. Além disso, o fato de a leitura ser feita em 1932 ou em 2021<sup>10</sup> altera radicalmente a maneira como se interpreta a tira cômica. A recriação da realidade histórica em outro momento nunca será igual. Ela sempre estará sujeita a novas interpretações, adições e/ou reconstruções, motivo pelo qual Ricœur (1994) destaca que o círculo nunca se encerra ou se completa em si.

Figura 2 – *O Dia*, 09 out. 1932 (adaptado).



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Ricœur (1994) também desenvolve categorias caras para a pesquisa: narratividade e referência. A comunicação não pode comprometer a referência dentro da esfera do mundo do texto e do mundo do leitor. O autor assinala que “toda referência é correferência, referência

9 A invasão a Manchúria pelos japoneses entre setembro de 1931 e fevereiro de 1932. A charge foi publicada em outubro de 1932, período em que a Liga das Nações recomendou a saída das tropas japonesas da região da Manchúria e a soberania chinesa foi reconhecida. Somente em janeiro de 1933 as tropas japonesas se retiraram e, em março do mesmo ano, o Japão formalizou a sua saída da Liga das Nações (BRITANNICA, 2019).

10 Em 2021 já circulavam campanhas contra o assédio, como o "não é não!".

dialógica ou dialogal” (RICŒUR, 1994, p. 120). Ou seja, um leitor só produz sentido para uma obra por meio da experiência, “o mundo e sua temporalidade, que ela [a experiência] exhibe de si” (RICŒUR, 1994, p. 120).

A relação entre o mundo do texto e o mundo do leitor e a maneira como isto pode interferir na leitura das charges de Chichôrro pode ser discutida do seguinte modo: como leitor, a experiência individual pode refigurar algo temporalmente anterior e criar significações distintas das propostas pelo autor. Interessa problematizar algo veiculado no passado, dentro de um contexto passado. Entretanto, ainda que as intenções conscientes do autor não fossem propostas, as narrativas coletivas se sobressaem, e restituir a intenção do autor na sua totalidade se torna uma tarefa fora do alcance do historiador. Segundo o pesquisador, “[...] a refiguração da obra poética em geral é o [*sic*] de uma hermenêutica que visa menos restituir a intenção do autor por trás do texto que explicitar o movimento pelo qual um texto exhibe um mundo, de algum modo, perante si mesmo” (RICŒUR, 1994, p. 123).

Na esfera da obra, mesmo que não se considerem as charges como narrativas, mesmo elas sendo contemporâneas, o processo de leitura e de interpretação continua trazendo uma ideia de temporalidade. A tentativa de dissociá-las torna-se infrutífera e, com efeito, as referências e experiências individuais do receptor são tomadas em relação à noção de coletividade, de refazer a ação segundo as representações e noções construídas sobre o que foi lido. Além disso, Ricœur (1994) lembra que, ao descrever um texto ou uma imagem, recontamos e refazemos a ação, e passamos a “re-significa[r] o mundo na sua dimensão temporal” (RICŒUR, 1994, p. 124).

Em outro momento do seu trabalho, Ricœur (1994) afirma que é necessário “reconstruir os laços indiretos entre a história e a narrativa” (RICŒUR, 1994, p. 134) por meio da ideia de mimese (momentos), com fim de “trazer à luz a *intencionalidade do pensamento histórico*” (RICŒUR, 1994, p. 134. Grifos do autor).

O pesquisador faz uma retomada epistemológica sobre as abordagens históricas para construir a noção que liga a história e a narrativa, conforme excerto a seguir:

Minha tese é que os acontecimentos históricos não diferem radicalmente dos acontecimentos enquadrados por uma intriga. A derivação indireta das estruturas da historiografia, a partir das estruturas de base da narrativa, estabelecida nas seções precedentes, permite pensar que é possível, por procedimentos apropriados de derivação, estender à noção de *acontecimento histórico* a reformulação que a noção de *acontecimento-armado-na-intriga* impôs aos conceitos de singularidade, de contingência e de desvio absolutos (RICŒUR, 1994, p. 295).

A noção de acontecimento singular em face do universal é o que caracteriza a história narrativa na visão do autor. A “*pluralidade do tempo social*” (RICŒUR, 1994, p. 296) pode ser um termo chave para entender o cruzamento entre história e narrativa na produção visual de Alceu Chichôrro. Com sua produção extensa, trabalhando quase que diariamente na construção de uma linha temporal particular sobre o cotidiano, ele imprime as mais diversas representações sociais através de seus personagens. Além disso, também se observa a construção de um sujeito que constitui e é constituído pela história, pelas práticas sociais e pelas representações que advêm da inter-relação entre o ser e o social. Essa inter-relação possui como variantes tempos e acontecimentos distintos, seja pela velocidade com que se tomava ciência do fato (a exemplo da Segunda Guerra Mundial), ou pela absorção dos modos com que novos valores se enraizavam na sociedade, incluindo os valores positivistas associados a novos artefatos, como o rádio, o avião e o automóvel e a possibilidade futura da televisão a cores<sup>11</sup>.

Para Ricœur (1994), a história narrativa acontece no entrecruzamento entre as referências históricas e a narrativa ficcional. Percebê-las como duas linhas paralelas implica assujeitar atores, mascarar realidades, tornar disciplinar um campo interdisciplinar. Nas charges e tiras de Alceu Chichôrro o caráter visual se insere como uma variável a mais para a construção da história narrativa. O ser no tempo de Alceu Chichôrro se evidencia por meio da visualidade e do humor de seu trabalho, uma narrativa que desvela em suas camadas a parcialidade e a heterogeneidade de uma micro-história e seus discursos reguladores.

A ideia de refletir sobre as percepções coletivas em termos de tempo e espaço retoma a noção de tempo e narrativa de Paul Ricœur (1994), referente, em especial, ao terceiro momento abordado anteriormente: a refiguração. É nela que se processa a reconstrução das formas de pensar, das linguagens empreendidas, em conjunto com as condições materiais, formando um todo complexo compartilhado pelos indivíduos.

Deste modo, a representação dialoga diretamente com a noção de narrativa histórica ou, nas palavras de Roger Chartier (1988):

[...] As ideias, apreendidas por meio da circulação das palavras que a designam, situadas nos seus enraizamentos sociais, pensadas na sua carga afectiva e emocional, tanto quanto no seu conteúdo intelectual, tornam-se assim, tal como os mitos ou os complexos de valores, uma das “forças colectivas pelas quais os homens vivem o seu tempo” e, portanto, uma das componentes da “psique colectiva” de uma civilização [...] (CHARTIER, 1988, p. 43).

---

11 *O Dia*, 24 de fev. de 1945, p. 8.

Outras fontes de reconstrução histórica também são capazes de retomar as representações sociais. Chartier (1988) as vê como um saber não elitizado, não canônico, que possui a mesma equivalência de transmissão de ideias e representações. Por saberes não-canônicos, o autor entende fontes que, em certa medida, substituem a linguagem escrita. Aqui se encaixam as imagens em suas derivações; porém, a oralidade passada de geração em geração também deve ser observada para entender as camadas sociais das representações. Como versões condicionadas, as entrevistas, por exemplo, podem ser tidas como registros da oralidade, fontes de articulação entre os pensamentos e o social.

Entretanto, quando tomadas em seus contextos, essas fontes trazem à superfície certas categorias e apagam outras. Significados restituem um certo vivido enquanto outras vivências são encobertas. A representação, neste sentido, atua como um descortinador de camadas. Para Chartier (1988), a contagem quantitativa do trivial, do banal, do rotineiro não possui a carga da “inconsciência” coletiva, que se revela por meio “da encarnação da ideia, os seus significados, o uso que se faz dela [...] tomando por objeto o enraizamento e a circulação” (CHARTIER, 1988, p. 48). A circulação e o enraizamento das representações se enlaçam por intermédio de diferentes tecnologias, em um movimento de dependência recíproca. Neste enlaçamento, tanto o individual quanto o coletivo são postos em evidência, nas suas nuances e realces.

Questionar as delimitações torna-se um exercício de entrecruzamentos das diversas instâncias das práticas sociais para a compreensão das representações circulantes. Segundo Chartier (1988), as oposições binárias (erudito e popular, por exemplo) são construídas por grupos dominantes para estabelecer seus jogos de ressignificação, reapropriação e apagamentos. Ele sugere que se deva ler as fontes históricas a partir de seu viés de interconexão entre si, “[...] como produtor[a]s de “ligas” culturais ou intelectuais cujos elementos se encontram tão solidamente incorporados uns aos outros como nas ligas metálicas” (CHARTIER, 1988, p. 56-57). Indo além, é possível pensar as interconexões menos como produtos “solidamente incorporados” e mais como questões fluídas, como a água, cujo estado se pode alterar segundo variáveis de temperatura e pressão exercidas sobre ela.

Chartier (1988) lembra que, em cada caso, as composições e as distribuições possuem singularidades em cada leitura, e elas em relação a seus objetos. Trata-se de um processo mais complexo, pois deve tomar como variáveis as noções de real – a partir da sua intencionalidade, uma noção bakhtiniana –, o produto que o leitor toma para si, e a fragmentação, a descontinuidade, para tentar procurar “reconstruir, sob as práticas visíveis ou os discursos conscientes” (CHARTIER, 1988, p. 66), o subtendido, o que foi esquecido.

## 2.2 O JORNAL O DIA

Para entender melhor o trabalho de Alceu Chichôrro, as ideias e as técnicas do jornal *O Dia*, no qual eram veiculadas suas charges e tiras cômicas, serão o foco desta seção. Busca-se mostrar a trajetória do jornalista e compreender como esta dialoga com o conteúdo de sua produção.

A primeira publicação do diário *O Dia* circulou no dia 1º de julho de 1923. O jornal foi fundado por David Carneiro<sup>12</sup> e Caio Machado<sup>13</sup>. Trata-se da primeira publicação paranaense com clícheria própria; *O Dia* procurava ser o jornal não somente com maior independência e qualidade na impressão de imagens e de ilustrações, como também pretendia competir (ou se equiparar) com os diários do eixo Rio-São Paulo, como *A Noite* (1911-1964) (CARNEIRO, 1975a; 1975b). Segundo Newton Carneiro (1975b), um dos fatores que possibilitou a fundação de *O Dia* foi a expansão do mate paranaense que gerou investimentos em outros setores sociais, trazendo ares de modernidade à Curitiba, sobretudo na área da imprensa e do jornalismo.

A edição inaugural contou com vários textos explicativos e editoriais sobre suas posições ideológicas e seu funcionamento. O primeiro deles diz respeito ao motivo da não-circulação às segundas-feiras, pensando no descanso de seus colaboradores, conforme nota publicada na capa da primeira edição:

### **A nossa edição extraordinária**

Afim de facultar aos nossos operarios e ás demais pessoas que laboram nesta casa, o repouso nos dias de domingo, a direção d'"O DIA" deliberou que não circulará a nossa educação habitual nos dias de segunda-feira.

Comtudo, afim de que os nossos leitores e assignantes não fiquem provados das informações de domingo, publicaremos uma edição extraordinária ás segundas-feiras. Esta edição, que trará, com especialidade, informações telegraphicas, além do noticiário desportivo e mundano local, circulará ás 17 horas (*O Dia*, 1 jul. 1923, capa)<sup>14</sup>.

De acordo com as ideias de Elias Thomé Saliba (2002), as folgas às segundas-feiras vêm de um período em que o jornalismo não era considerado uma profissão rentável, e vários deles possuíam mais de uma profissão: uma para pagar as contas e outra por amor ao ofício jornalístico, seja a escrita ou a ilustração (como no caso de Alceu Chichôrro, que será explorado adiante). O compromisso com a verdade nas informações era uma das bases

12 David Carneiro (1904-1990) foi um engenheiro e historiador positivista, pertencente a uma família tradicional curitibana que enriqueceu com a erva-mate. Além de *O Dia*, ele cofundou o jornal *Gazeta do Povo*, em 1919 (CARNEIRO, 1975b).

13 Filho de Vicente Machado, Caio Graccho Machado Lima (1885-1954) foi redator-chefe do *O Dia* (1923-1942) (CHICHÔRRO, 1976). Formado em Ciência Política de Paris, foi Deputado Estadual, Delegado do Ensino Público, Diretor do Departamento de Estatística, do Arquivo Público e Juiz do Tribunal de Contas do Estado (RODRIGUES, 2013, p. 2).

14 Optou-se por manter a escrita e as regras gramaticais do período analisado.

explicitadas em duas partes da primeira edição do diário: em seu editorial de estreia e na coluna do David Carneiro.

Sobre o primeiro editorial, ressalta-se a verdade como algo que é desvinculado dos partidos políticos. "[N]ão temos fins ocultos e só visamos o bem comum e as legítimas aspirações do nosso povo" (*O Dia*, 1 jul. 1923, capa). De forma direta, eles declaram:

[...] somos politicos, batalhando pela conquista da votação proporcional e pelo voto secreto; pela responsabilidade effectiva dos serventuários publicos e dos politicos deshonestos; pela exposição dos verdadeiros valores sociaes e Moraes; pela evolução do nosso povo orientando-o segundo um fim colectivo, certo e determinado; pelo respeito á vida privada, á intimidade do lar e ao sagrado recesso da familia; pelo zeloso cultivo do patrimonio de nossas tradições nacionaes e pela nossa independencia politica e econômica (*O Dia*, 1 jul. 1923, capa).

Apesar de defender os valores coletivos, e o direito ao voto, por exemplo, alguns pontos devem ser observados com mais atenção para compreender a linha adotada por Alceu Chichôrro em seu trabalho. Sendo composta por homens, a noção dos "verdadeiros valores sociaes e moraes", da "tradição" e "família" percebida por estes jornalistas tende a um conservadorismo em relação à divisão de gênero e aos papéis desempenhados por homens e mulheres. Isto se projeta nas charges e tiras com as temáticas morais e religiosas, e nas pautas feministas, cujas reivindicações só eram válidas se fossem igualmente do interesse masculino.

De fato, o jornal não se mostrava progressista em nenhum momento do editorial, e acredita-se que ele não tivesse a intenção de sê-lo. Entretanto, ao se posicionar em prol das tradições nacionais, da independência e da responsabilidade dos serventuários e dos políticos, notam-se questões atreladas ao nacionalismo e à probidade administrativa. Enquanto o primeiro tema conversa com a tendência mundial de soberania e extremismo pós Primeira Guerra Mundial, o segundo advém da procura por uma postura mais transparente para com os cidadãos e menos amarrada a determinadas linhas partidárias do período. A busca pela transparência e pela defesa dos interesses coletivos eram os propósitos do diário. Porém, eles se viram vigiados pelos órgãos de censura após 1930 e, com o agravamento deste quadro, com a instituição do Estado Novo, em 1937.

Para desenhar seus personagens, Chichôrro utilizava papel de desenho comum. "Sempre fiz primeiro à lápis e depois cobria com nanquim para fazer o clichê" (CHICHÔRRO, 1975, p. 4). Na composição do jornal, uma das vantagens de *O Dia* em relação aos demais diários que circularam na cidade foi o fato de ele possuir clicheria própria. As "placas gravadas



em relevo, para impressão de imagens e textos, eram o instrumento pelo qual os desenhos de Chichôrro se convertiam nas charges que adicionavam pitadas de sátira ao dia a dia dos leitores curitibanos" (CASA ROMÁRIO MARTINS, 2016). A Figura 3 ilustra o processo de impressão das charges de Alceu.

**Figura 3 – Originais de impressão do Jornal *O Dia***



Fonte: Foto tirada na exposição "Alceu Chichôrro e a cultura material do jornalismo curitibano em meados do século 20". Da autora.

O processo consistia em "fotografar" o desenho finalizado a nanquim, gerando o fotolito. Sobre uma placa de zinco com material fotosensível, o fotolito era exposto à luz, como um negativo (Figura 3). Após esta etapa, era aplicado um material corrosivo sobre a placa, mantendo os traços em alto relevo e o fundo em baixo relevo (CASA ROMÁRIO MARTINS, 2016). Sendo uma novidade em termos regionais, possuir uma clichéria própria significava autonomia técnica e modernização na capital que ainda era considerada provinciana "e que foi, de certo modo, a responsável por possibilitar a presença constante do sorridente Chico Fumaça [...]" (CASA ROMÁRIO MARTINS, 2016). Os textos das charges e tiras cômicas eram colocados no momento em que o jornal era montado para impressão, o que possibilitava o aproveitamento das mesmas charges para textos diferentes (ver Figuras 4 e 5). Segundo o cronista Wilson Bóia (1998) e entrevistas concedidas por Alceu Chichôrro (CASA ROMÁRIO MARTINS, 1962; CHICHÔRRO, 1975), o motivo da repetição vem da dupla jornada do chargista: de dia era empregado dos Correios e à noite era jornalista e chargista em *O Dia*, o que, por vezes, o impossibilitava de fazer as ilustrações e desenhos a tempo de

serem publicadas. Isto também justificava o aparecimento de algumas charges com imagens desconexas do texto, como nas Figuras 4 e 5.

Figura 4 – *O Dia*, 21 ago. 1934 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Figura 5 – *O Dia*, 6 nov. 1934 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Além das charges e tiras cômicas, Alceu Chichôrro, em algumas ocasiões, ilustrava edições comemorativas (dia das mães, finados, independência do Brasil, entre outros), bem como fazia a parte gráfica de colunas especiais (Figura 6). Ele alternava entre o uso de seus personagens quando o assunto era o carnaval, por exemplo, ou criava algo mais realista quando o tema exigia certa seriedade.

Figura 6 – Página do jornal O Dia, 13 fev. 1938, p. 12

13 - 2 - 1938

— O DIA —

# VIVAM O DIA!

### MOMO NOS SALÕES

**ALCANÇOU SEUS DIAS "MAIS CAMPESINOS" DO GERMÃO**

Com o objetivo de apresentar ao público o "Momo Campesino" que se apresentará no teatro "Momo" no dia 17 de fevereiro de 1938, o diretor artístico do espetáculo, Sr. João de Deus, realizou uma sessão de esclarecimento no salão de baile da Sociedade de Cultura e Recreio de São Paulo, onde se realizou uma sessão de esclarecimento sobre o espetáculo, apresentando ao público o "Momo Campesino" que se apresentará no teatro "Momo" no dia 17 de fevereiro de 1938.

### MAIS VIDA NAS FLORES

Com o objetivo de apresentar ao público o "Momo Campesino" que se apresentará no teatro "Momo" no dia 17 de fevereiro de 1938, o diretor artístico do espetáculo, Sr. João de Deus, realizou uma sessão de esclarecimento no salão de baile da Sociedade de Cultura e Recreio de São Paulo, onde se realizou uma sessão de esclarecimento sobre o espetáculo, apresentando ao público o "Momo Campesino" que se apresentará no teatro "Momo" no dia 17 de fevereiro de 1938.

### GRUPO ESPECIAL

Um "grupo" de sete bailarinos, sob a direção de Sr. João de Deus, realizou uma sessão de esclarecimento no salão de baile da Sociedade de Cultura e Recreio de São Paulo, onde se realizou uma sessão de esclarecimento sobre o espetáculo, apresentando ao público o "Momo Campesino" que se apresentará no teatro "Momo" no dia 17 de fevereiro de 1938.

### GRUPO ESPECIAL

Um "grupo" de sete bailarinos, sob a direção de Sr. João de Deus, realizou uma sessão de esclarecimento no salão de baile da Sociedade de Cultura e Recreio de São Paulo, onde se realizou uma sessão de esclarecimento sobre o espetáculo, apresentando ao público o "Momo Campesino" que se apresentará no teatro "Momo" no dia 17 de fevereiro de 1938.

### GRUPO ESPECIAL

Um "grupo" de sete bailarinos, sob a direção de Sr. João de Deus, realizou uma sessão de esclarecimento no salão de baile da Sociedade de Cultura e Recreio de São Paulo, onde se realizou uma sessão de esclarecimento sobre o espetáculo, apresentando ao público o "Momo Campesino" que se apresentará no teatro "Momo" no dia 17 de fevereiro de 1938.

### GRUPO ESPECIAL

Um "grupo" de sete bailarinos, sob a direção de Sr. João de Deus, realizou uma sessão de esclarecimento no salão de baile da Sociedade de Cultura e Recreio de São Paulo, onde se realizou uma sessão de esclarecimento sobre o espetáculo, apresentando ao público o "Momo Campesino" que se apresentará no teatro "Momo" no dia 17 de fevereiro de 1938.

### VASSOURINHAS DA AGUA

O tradicional desfile de vassourinhas da água, realizado no dia 13 de fevereiro de 1938, contou com a participação de muitas vassourinhas, que desfilaram pelas ruas da cidade, levando consigo a mensagem de limpeza e higiene.

### CONCURSO PARA RAINHA DO CARNAVAL DE PARANÁ

**Concurso do "O DIA"**

NUMER DA CANDIDATA .....  
 NOME DO VOTANTE .....

**Carnaval Morretense de 1938**

POIS DIZI .....  
 POIS RAINHA .....

### Blocos, ranchos e cordões

**ESQUOLA DO SABA**

Esta escola pretende "fazer" um desfile com o objetivo de apresentar ao público o "Momo Campesino" que se apresentará no teatro "Momo" no dia 17 de fevereiro de 1938.



**ELIXIR SORET**

O grande remédio para a cura de RHEUMATISMO e GOTA. É o único remédio que cura a GOTA e o RHEUMATISMO. É o único remédio que cura a GOTA e o RHEUMATISMO. É o único remédio que cura a GOTA e o RHEUMATISMO.

## Exposição e Vendas

Rua 24 de Maio 44  
 Phone 80  
 Caixa Postal 19



**FABRICA NUNES MACHADO 55**

### ELIXIR TAPAJÓS

**O ÚNICO DEPURATIVO INDÍGENA SIGA O INDIÓ E NÃO SOFRA MAIS**

Indicativo na cura de RHEUMATISMO e GOTA. É o único remédio que cura a GOTA e o RHEUMATISMO. É o único remédio que cura a GOTA e o RHEUMATISMO. É o único remédio que cura a GOTA e o RHEUMATISMO.

## Uma semana de Saldos e Retalhos

A INICIAR-SE AMANHÃ.

VEJAM NOSSAS EXPOSIÇÕES COM PREÇOS MARCADOS.

# Casa dos Tres Irmãos

RUA 15 DE NOVEMBRO Nº 98  
 — FONE 217 —

## Amanha Ultimo dia Amanha

Termina amanhã a sensacionalíssima venda de cortes de seda da loja das maravilhas

# Louvre

DECRETO UNICO: — Nenhum corte de seda ficará dentro do estabelecimento. A partir de \$500 serão queimados todos eles, numa ESCANDALOSA DEMONSTRAÇÃO DE LOUCURA COMMERCIAL.

VISITEM HOJE AS VITRINES DA LOJA DOS MILAGRES

Um corte de seda a partir de \$500 ? SEM.

Somente amanhã no

# Louvre

Inicialmente, as tiras se localizavam na capa de cada edição do jornal. A partir de julho de 1944, elas passaram a ser publicadas, variadamente, nas páginas 6 ou 8 do jornal<sup>15</sup>. Já aos domingos, o jornal cedia espaço para uma tira cômica, ocupando uma área maior da página em relação aos demais dias da semana. Por possuir um número maior de páginas e anúncios, os domingos eram os dias mais rentáveis para o diário, justificando, por conseguinte, o maior cuidado com a tira a ser veiculada.

Figura 7 – *O Dia*, 21 abr. 1931



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Figura 8 – *O Dia*, 20 fev. 1944



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O projeto gráfico dialogava com as novidades técnicas (clicheria própria) e visuais no período. Na questão visual havia uma "batalha" por espaço, na qual apareciam diversas tipografias, com a adição de variados efeitos gráficos que competiam entre si.

Em relação ao logotipo, ele se alterou levemente, e, com o tempo, perdeu a ilustração da mão segurando a tocha (Figura 9). A tocha quando empunhada, "simboliza a purificação pelo fogo e de iluminação" (CHEVALIER, 1986). Evoca o conhecimento e a inteligência, remetendo

15 Tal fato aconteceu de forma abrupta, em adaptação às mudanças gráficas e editoriais do jornal à época, com a criação da coluna "Última hora", associando-as ao posicionamento do jornalista frente aos acontecimentos recentes.

ao mito grego de Prometeu, que roubou o fogo do Olimpo e o entregou à humanidade. A frase "'Não temas a injustiça, o desterro, a morte; tem, sim, medo ao medo' (Epicteto)", logo abaixo da fumaça saindo da tocha, bem como o primeiro editorial do diário, sugerem uma busca pela verdade e pela justiça.

No contexto brasileiro da primeira metade do século XX, com uma população ainda pouco alfabetizada, o papel das charges e tiras cômicas pode ser visto como um elemento "chamariz" para a venda e para um efeito visual mais dinâmico. Como se observa nas Figuras 7 e 8, elas se destacavam em relação ao conteúdo textual com seus blocos na capa do jornal.

Figura 9 – Detalhes das edições *O Dia*, 12 jan. 1926 e 26 jan. 1945



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

## 2.3 ALCEU CHICHÔRRO

### Chichôrro, segundo Chichôrro

Uma desculpa. Mais outra. E outra. Sempre no pretérito. Tudo como se este não fosse o seu. Apenas o outro. Que já passou. Há dois, cinco, ou dez anos? Não Explica. Traição da memória. Pura traição (CHICHÔRRO, 1975, p. 11).

Entender a trajetória do autor é elucidar o contexto de criação dos desenhos e a expressão dos valores morais e algumas das suas contradições, da política e da noção de tecnologia, tópicos abordados no decorrer das suas obras. Alceu Chichôrro nasceu em Curitiba, no dia 21 de junho de 1896, filho do coronel e escritor Joaquim Procópio Pinto Chichôrro Júnior e de Francisca Hosana Rodrigues, na antiga Rua Aquidaban, atual Emiliano Perneta. Faleceu de pneumonia em 30 de abril de 1977, aos 81 anos. Ele experienciou duas guerras

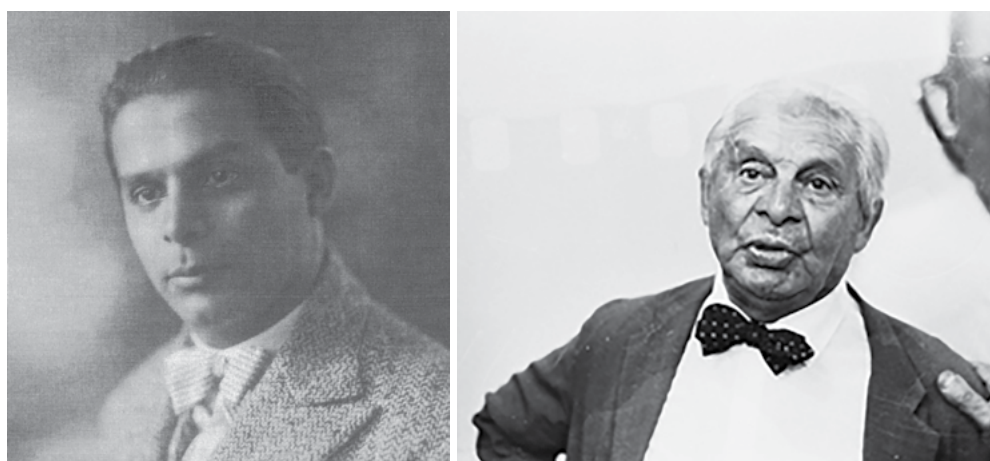


mundiais, a Revolução Constitucionalista de 1932, o Estado Novo e parte da ditadura militar brasileira. Apesar de sua aposentadoria formal, em 29 de outubro de 1961, no Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Comerciantes e pelos Correios, em 09 de julho de 1958 (CASA ROMÁRIO MARTINS, 1962, p. 6-7), – continuou trabalhando como colaborador no jornal *Gazeta do Povo*.

Alceu Chichôrro estudou na Escola de Artífices dirigida por Paulo Assunção e no Ginásio Curitibano. Aprendeu desenho e entalhe em madeira com Alfredo Andersen, e teve lições de desenho com Augusto Cobbe, Augusto Huebel e de escultura com Paschoal Rispoli. (BAHLS; BUSO, 2009).

Também foi escritor e poeta, sendo admitido no Centro de Letras do Paraná em 1935 e na Academia Paranaense de Letras em 1936<sup>16</sup>.

**Figura 10 – Alceu Chichôrro**



Fontes: BÓIA (1998) e Acervo Casa da Memória de Curitiba.

Em entrevista à jornalista Rosirene Gemael<sup>17</sup>, Chichôrro afirma que o repórter nasceu primeiro. Sua carreira no jornalismo iniciou em 1913, quando ingressou no diário *A Tribuna*, a convite de Miranda Rosa. Foi em 1917 que ele passou a atuar também como chargista, assinando as colunas sob o pseudônimo de "Eloy de Montevão" e as charges como "Eloy". Sobre a origem do nome "Eloy" há controvérsias nas fontes: ora Alceu atribui a sua mãe, Francisca Hosana Eloy [*sic*] Rodrigues, ora ele afirma que foi inspirado em um dos nomes da sua avó, Carolina

<sup>16</sup> Publicou livros como *Tanque de Jerusalém* (1923), *Quando caem as trevas* (1960), *Mulheres e Mais Mulheres* (1964).

<sup>17</sup> CHICHÔRRO, Alceu. Depoimento de Alceu Chichôrro [4 junho de 1975]. Curitiba: **Casa Romário Martins**. Entrevista concedida a Rosirene Gemael. A mesma entrevista foi publicada na íntegra no diário O Estado do Paraná, de 6 fev. 1976.

Elói<sup>18</sup> [sic] Oliva de Medeiros. Já Montevão foi usado "[...] por uma questão de eufonia por que se eu fizesse Eloy dos Santos não tinha graça, tem que ser Montevan [sic]. Dá uma expressão até de nobreza e era o que eu queria que pensassem, que eu era um duque estragado, não é, era o que eu queria [...]" (NETO, 1989, p. 5). Com este pseudônimo, Chichôrro assinou suas charges, algumas ilustrações, crônicas e matérias quando trabalhou como jornalista e fotógrafo no *Comércio do Paraná* (1917-1919), como jornalista em *O Paraná*, *O Momento* e no *Correio do Paraná* (1917-1919); assinou como as iniciais "A. C." no *Diário da Tarde* (1899-1983) e na *Gazeta do Povo* (1923-1930), até ser chamado, em 1923, por Caio Machado e Adalberto Nacar Corrêa para compor o corpo editorial do jornal *O Dia*.

Também fundou, junto com outros intelectuais, periódicos humorísticos, como *O Anzol* (1926) com Ildefonso Pereira Correa, Barão do Cerro Azul e Ciro Silva (CARNEIRO, 1975a). *Jazz* (1926) com Correa Junior, e *Máscara* (1924) com Carlos Bonhomme, além de colaborar com revistas como *O Ferrão* e *O Cinema* (BAHLS; BUSO, 2009; CASA ROMÁRIO MARTINS, 1962, p. 3), revistas de curta duração, pois, nas palavras de Chichôrro:

A "Máscara" era minha e de mais um sujeito. A nossa revista era muito boa, e por ser tão boa fechou. Não deu para manter. Quando começava a ter saída, o editor ficava com tudo. Nós não podíamos tirar a revista. Tive a "Máscara" e uma outra com o nome de uma dança da época [*Jazz*], em sociedade com Correia Júnior. Mas nós éramos sonhadores e a parte comercial falhava (CHICHÔRRO, 1975, p. 8).

A falta de tato para os negócios e a pouca rentabilidade da profissão fizeram com que o jornalista prestasse concurso para os Correios, sendo admitido em 1924. Ele declara

[...] A imprensa está melhor [em 1975], mas não pagava nada. Eu precisava de alguma coisa para subsistir, e então fiz o concurso para o Correio. Passei muito bem, aceitei o cargo e fui ficando. Saía de lá ia para o jornal que era a minha paixão (CHICHÔRRO, 1975, p. 10).

A dupla jornada era uma característica dos jornalistas/humoristas da geração de Chichôrro. No levantamento realizado por Saliba (2002) sobre humoristas de outras regiões do país, este estilo de vida predominava: ingressavam cedo no jornalismo, em geral ao "acaso", ligavam-se a áreas afins, como no humor gráfico e, por falta de retorno financeiro, passavam a atuar em outras áreas como empregos públicos, por exemplo. Alguns se filiavam à Academia de Letras e, alguns raros casos, à política. As fronteiras em relação ao alcance do trabalho destes humoristas são fluídas dentro da sociedade desigual das primeiras décadas do século

18 Este nome não consta no registro de nascimento, de acordo com a CASA ROMÁRIO MARTINS. **Roteiro biográfico de Alceu Chichôrro**. S.I.: s.n., 1962, p. 1.

XX, oscilando entre as artes, a literatura e a cultura popular, entre aproximação com o público consumidor e o circuito acadêmico. Conforme relata Saliba (2002), dentro da busca pela formação de uma identidade nacional, constante durante a Primeira República, os humoristas atuavam nas duas pontas do processo: tanto dessacralizando o discurso hegemônico quanto reforçando outros discursos que traziam valores contraditórios ou estereotipados.

Na abordagem do cômico e dos discursos e representações que circularam, Bakhtin (1981) se mostra útil para refletir sobre os diversos atores que trabalham na produção do humor e das linguagens empreendidas por eles. Autor e leitor atuam na construção dos significados, considerando-se como se processam as mediações, os atravessamentos de valores sociais entre o autor, a obra e o leitor.

Bakhtin (1981) entende como discurso o conjunto de relações dialógicas que carregam em si um juízo de valor. Relações dialógicas personificam a linguagem para o campo das enunciações<sup>19</sup>, atribuindo-lhe sentido a partir de quem as utiliza. Elas nunca são originais e neutras, estão sempre intermediadas por outra enunciação; por vezes, são reinterpretadas e colocadas sob nova perspectiva, porém, mantendo elementos representacionais das categorias de influência. Dentro da ótica da representação de Roger Chartier (1988), tanto o produtor do discurso quanto o leitor estabelecem entre si relações dialógicas em que a representação circula ativamente, na qual para a representação cada entendimento das partes constitui um todo social e discursivo complexo.

Na concepção de Bakhtin (1981), a representação social se manifesta nas ideias transmitidas pelo autor (enunciações), significando-as ideologicamente. Neste sentido, o herói se torna a fonte de transmissão destas ideias e representações, e os personagens trabalham como vozes dissonantes, vozes que refutam, questionam ou tensionam um pensamento. Escrever ou ilustrar é também falar de si, mas em constante interação com os discursos do seu contexto histórico (ou de mundo, nas palavras do filósofo). Algo que se funde, se dissolve nos trabalhos do autor, é ideológico. Entretanto, para o pesquisador estas ideias são sólidas, e o acompanham durante sua obra. Em parte, esta afirmação se faz verdadeira, tendo em mente a noção da representação de ideias como subordinada a um acento, um argumento de oposição:

---

19 O conceito de enunciação é desenvolvido por Bakhtin em “Os gêneros do discurso”. Por enunciação entende-se o contexto em que determinado falante faz determinada fala. Nela, estão contidas categorias como pessoa, tempo e espaço. Interessa neste primeiro momento a ideia de que enunciação é histórica, ou seja, está submetida à ordem da história e suas especificidades.



[...] essas ideias do autor *não são representadas* em sua totalidade: representam e orientam internamente a representação, ou enfocam o objeto representável ou, por último, acompanham a representação como ornamento semântico separável. *Elas são expressas diretamente, sem distância*. Nos limites do universo monológico que elas formam, a ideia não pode ser representada. Esta é assimilada, polemicamente negada ou deixa de ser ideia (BAKHTIN, 1981, p. 70, grifos do autor).

Contudo, o próprio Bakhtin (1981) faz menção à pluralidade de discursos circulantes que constituem a representação de mundo de um autor. Dentro de um contexto maior, de um autor em relação às suas obras, ideias e posicionamentos se modificam com a passagem do tempo, constituindo-se como narrativas históricas. Trata-se de um sujeito que é interpelado por representações, que constitui sua subjetividade na combinação de discursos, e que também age na constituição de outras subjetividades (ou vozes, nos termos do autor).

Em sua obra, Alceu Chichôrro sempre procurou marcar sua posição, com muita acidez e irreverência, com valores nas camadas de representação relativos ao período analisado. Uma das características das charges de Alceu Chichôrro é usar como base para composição os termos das manchetes, em função das quais os diálogos e os desenhos são construídos. Estas manchetes, originadas de agências de notícias ou de jornais nacionais, são colocadas como uma chamada que introduz a temática. Esta metodologia de construção, observada sob a perspectiva de Bakhtin (1981), nos faz pensar na ideia de heteroglossia, nas diversas vozes circulantes no espaço-tempo social. Elas podem concorrer entre si, e estão altamente ligadas às questões de poder, sobre o que emerge e o que se apaga com a combinação ou a apropriação delas. Ao inserir um resumo ou a notícia, Chichôrro está se apropriando do discurso de outrem para construir sua perspectiva sobre ela, ou, no entender de Faraco (2003), na multiplicidade de vozes que se entrecruzam de forma contínua, combinando-se e produzindo outras vozes sociais.

Pensando na complexidade da realidade social e as representações em trânsito, pressupõe-se que tanto os recortes jornalísticos de outros periódicos quanto o próprio discurso do chargista estão contaminados e estratificados. De modo geral, são atribuídas autoridade e presunção de veracidade à imprensa, ao mesmo tempo em que suas críticas estabelecem leituras ambivalentes, provocam ou ironizam o fato, tensionam os pesos destes discursos e dos poderes. Um exemplo é em relação às notícias que colocam Hitler e Mussolini como políticos influentes e poderosos, mas que são tratados por Chichôrro como personagens passíveis de erro: Hitler como um megalomaniaco e Mussolini como um sujeito incapaz de tomar decisões, sendo um capacho de Hitler. Por vezes, ambos são retratados como dois

vilões de desenho animado, os quais procuram o poder, sem sucesso. Suas representações como sujeitos ditos perigosos e de alta hierarquia são postas em xeque por Chichôrro, que os coloca em ações banais.

Outro ponto que merece destaque é a separação que Bakhtin (1981) faz entre o autor e o herói, considerando a literatura como base de análise. O herói é percebido como um "discurso sobre o discurso", na medida em que o herói não é visto como um objeto mudo. Ele fala com o autor, é dialogicamente orientado. O autor

[...] deve atingir o herói em cheio, provocá-lo, interrogá-lo, até polemizar com ele e zombar dele, tudo deve estar orientado para o próprio herói, voltado para ele, tudo deve *ser sentido* como discurso *acerca de um presente* e não acerca de um ausente [...] (BAKHTIN, 1981, p. 54. Grifos do autor).

A autoconsciência para a construção do herói torna-se relevante para que pontes sejam erigidas entre ele e o leitor, entre o discurso e herói, e entre o herói e o autor. Nesta teia aberta de relações, as fronteiras entre autor e herói se confundem, o que, por vezes, é claro no trabalho de Chichôrro, com Chico Fumaça como vetor de sua opinião pessoal. Contudo, isto se relativiza em momentos nos quais o calunga tensiona os anseios da população local. O personagem passa a ter liberdade quando a ideia do autor se desenvolve até o ponto em que se constrói a autonomia, tornando-se a palavra do outro. É neste ponto que a provocação e a interrogação colocam o herói e o autor em esferas não determinadas e não fechadas, pois é nelas que a representação atua.

Há de se considerar, também, a definição de aventura para Bakhtin (1981), na qual se revela a humanidade do personagem em suas relações sociais. As situações sociais ditas estáveis são vistas como "posições", e as tarefas realizadas como relações do "humano no humano". Nas charges e tiras cômicas, Chico Fumaça, Dona Marcolina, dentre outras personagens, interagem entre si, em uma gama aberta de arranjos, desvelando camadas sociais, morais e políticas, carregadas de simbolismos, ironia e crítica. Na ótica do filósofo russo (1981), as ações os revestem de profunda humanidade e os inserem temporalmente na realidade, bem como traduzem sentimentos atrelados a representações como luta de classes, demandas localizadas, dilemas morais, conflitos históricos, dentre outros que trazem a autoconservação ou manutenção de privilégios como norte.

Os valores morais parecem ser um dos pontos contraditórios na produção de Chichôrro. Mesmo havendo limites, o que se nota era o sentimento de "[...] desordem e confusão reinante

entre as esferas pública e particular" (SALIBA, 1998, p. 305), característicos do início do século XX, e da desigualdade entre os valores cosmopolitas e tradicionais (partindo da ideia de que a noção de vida privada era restrita à elite). O desenhista considerava os relacionamentos da década de 1970 "degenerados" quando comparados com os das décadas de 1930-1940, quando se cortejava na janela ou no portão, sob vigilância. O maior contato físico público entre casais na década de 1970 beira ao paradoxo da moral, talvez pela possibilidade de eles se expressarem em público, não mais às escondidas. Apesar de falar em nome do seu calunga, Chico Fumaça, observam-se estranhamentos que confundem criador e criatura, em relação à cidade e seus hábitos atualizados:

56 – O que o Fumaça mais estranharia na Curitiba de hoje?

Hi, o Fumaça, coitado, nesta Curitiba ele começava a estranhar a rua XV que mudou de nome para rua das Flores. A gente anda e às vezes não encontra flor nenhuma. Depois, hoje está tudo mudado. Chega numa loja não tem mais caixeira, hoje é só balconista. Mudou tudo. Antigamente, como já disse, era namoro de portão de gracejo. Hoje não. O namorado deita no ombro da namorada e anda pela rua XV. O Fumaça devia estranhar bastante hoje (CHICHÔRRO, 1975, p. 9).

A cidade aparece nos desenhos não só como cenário, mas como personagem atuante. As transformações traziam novas experiências, gerando estranhamentos. Chico Fumaça cortejava na janela, nos parques, nas praças, por vezes imoralmente. Da mesma maneira que o seu criador, Alceu Chichôrro, o calunga, fora sempre um boêmio avesso ao matrimônio.

A sua visão de cidade na década de 1970, em matéria da jornalista Télia Negrão (1979):

Na verdade, era Chichôrro que não estava mais aceitando as mudanças frequentes da moda como da cidade. Ele costumava lembrar a Praça Osório, por ele batizada de Raio X, porque no comércio do século – sua juventude – as moças passeavam ao entardecer pela praça, e os raios de sol deixavam transparecer sob os vestidos as puras formas femininas que tanto admirava. Os prédios agora impedem a passagem dos raios de sol, e as roupas já deixam tudo à mostra – a grande decepção para Chichôrro, o sutil. (NEGRÃO, 1979).

Para o jornalista, é como se a cidade e seus habitantes perdessem o mistério, a vida nas entrelinhas; possuíse mais concreto e menos verde, onde o privado parecia público, e vice-versa. A cidade se tornou confusão ao final da sua vida e, contraditoriamente, relatando a mesma confusão retratada por ele e outros colegas do humor ao sinalizarem as mudanças urbanas no início do século XX. Para este grupo, os contrastes e as temporalidades se sobrepunham, resultando em um misto de utopia, otimismo e ufanismo, bem como espanto,

preocupação e pessimismo, perceptível na ótica de Alceu, já aposentado (SALIBA, 1998; COSTA; SCHWARCZ, 2000).

Em sua biografia nada consta sobre sua filiação ideológica, apenas sobre sua candidatura como Deputado Estadual no começo da década de 1930. Entretanto, a censura também fez parte da carreira de Alceu Chichorro<sup>20</sup>. Segundo o jornalista, ele nunca recebeu alguma punição judicial, porém, teve que se autoexilar na cidade de Guaratuba, no litoral do Paraná: em 1924 e em 1930. Utilizando o diário *O Dia*, Alceu criou, ironicamente, "[...] o gênero [político] diário e meio contundente, às vezes, que não deu muito trabalho, só deu oito processos" (NETO, 1989, p. 5). De fato, ele foi um crítico constante da infraestrutura de Curitiba, da política em suas várias esferas, primando pela liberdade de expressão, tanto em seus desenhos quanto na sua coluna "Gravetos e fagulhas", publicadas também em *O Dia*. Suas críticas e sátiras se personificaram principalmente nas figuras de D. Marcolina, Chico Fumaça e Totó, focos da próxima seção.

## 2.4 DONA MARCOLINA, CHICO FUMAÇA E TOTÓ

O humor gráfico como expressão visual dos tipos populares teve sua difusão associada às novas técnicas gráficas de impressão no final do século XIX e início do século XX. Em conjunto, elas ajudaram a elaborar novas formas de ver e estar no mundo, confrontando e/ou assumindo os regimes de visualidade vigentes. O aumento do consumo e da circulação de imagens, ligado ao aprimoramento da imprensa diária, foi forjado junto às transformações sociais, às reformas urbanas, às mudanças de comportamento, às novas posições de sujeito marcadas pelo crescimento das cidades e pela industrialização. Multiplicam-se as revistas ilustradas, as revistas de humor e, além das charges, os jornais passam a publicar tiras cômicas com narrativas visuais do cotidiano, satirizando, reforçando ou questionando os hábitos, costumes, valores da sociedade, deixando entrever as contradições e as relações de poder. Os efeitos da política ou da economia, como a alta dos preços, ou as disputas simbólicas, envolvendo as relações assimétricas de poder entre homens e mulheres, as diferenças de classe, raça e etnia passam a fazer parte das temáticas dos quadrinhos de Chichorro.

Os personagens de Alceu Chichorro eram apelidados de calungas (BAHLS; BUSO, 2009). Dentre os principais, destacam-se: Buscapé, um garoto vestido de marinheiro, e o nenê gorducho Bidonga, Tancredo, 11 meses de existência (Figura 11), e Minervino, 53 dias

20 Este tema será objeto de análise detalhada adiante.

de existência (Figura 12) (BÓIA, 1994; 1998). De acordo com Newton Carneiro (1975a), Minervino foi criado como sátira ao voto de Minerva, que serve para resolver um empate nas questões judiciárias.

No pleito em questão estava o próprio diretor do jornal, Caio Machado, e considerava-se ameaçada a liberdade de imprensa. Tão agressivas eram as críticas que Minervino simbolizava, que a campanha acabou motivando denúncia judicial, que foi até o Supremo Tribunal, no Rio de Janeiro (CARNEIRO, 1975a, p. 54)

Se comparados ao sucessor, Chico Fumaça, eles possuem algumas semelhanças, como o uso de chapéu e o uso do terno. Entretanto, o que os distingue talvez seja o tipo de ocasião das peças: enquanto Tancredo veste fraque e cartola, e Minervino também usa fraque e um chapéu de aba comum, ambos com uma aproximação a pessoas de respeito e poder aquisitivo, Chico Fumaça utiliza um terno simples e um chapéu tipo coco (um substituto da cartola), uma aparência mais próxima das classes médias. E, a despeito dos seus antecessores, Fumaça teve uma clara simplificação no traço (Figura 13). Ao se tornar mais caricato e menos formal, o calunga mais conhecido de Alceu Chichôrro ganhou popularidade e tempo de circulação (entre 1926 a 1961).

Figura 11 – *O Dia*, 15 jan. 1926



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Figura 12 – *O Dia*, 28 abr. 1926



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

As alterações visuais de Chico Fumaça consistiram no reforço de características físicas, em especial no corpo em forma de "S" e, por conta desta mudança, ele passa a aparentar menor estatura e maior peso corporal. Suas bochechas também ficam evidentes, e, assim como os traços dele, o de outros personagens também ganham detalhamento. É possível que isso tenha tanto relação com o desenvolvimento no traço de Alceu Chichorro quanto com o melhoramento das técnicas de impressão.

Ainda sobre sua aparência, seu olhar e sua cabeça sempre se encontram a observar para cima. O que isoladamente pode aparentar arrogância e um caráter esnobe ao personagem, nas charges ela apenas demonstra a sua baixa estatura e a necessidade de erguer a cabeça para estabelecer contato visual. A imagem de solteirão era reforçada como algo positivo, como sinônimo de liberdade, de vida boêmia, de festas regadas a muita bebida e cercado por muitas mulheres bonitas e sensuais.

Figura 13 – Detalhes de edições de *O Dia*, 25 maio 1926, capa, *O Dia*, 03 fev. 1935, capa e *O Dia*, 07 jun. 1944, capa



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A popularidade do calunga foi tanta que na década de 1930 a Paletteria Amhof confeccionou o personagem em papéis de balas, sem alcançar, entretanto, o sucesso em relação às balas Zequinha, famosas na região de Curitiba (Figuras 14 e 15). Sua imagem também foi atrelada em fantasias e temas carnavalescos, "em bordados em roupas infantis, em lápis de propaganda, em bandejas de asas de borboletas, em bonecos de feltro, em placas de bares, em anúncios comerciais, em apelidos" (CARNEIRO, 1975b).

Figura 14 – Balas Chico Fumaça



Fonte desconhecida.

Figura 15 – Balas Zequinha.



Fonte: *Gazeta do Povo* (<http://twixar.me/VHZT>).  
Foto: Divulgação / Washington Cesar Takeuchi

Um dos motivos do sucesso do Chico Fumaça é atribuído ao caráter popular do personagem. Visualmente, Chico Fumaça usa trajés considerado mais "comuns", sem a cartola e as gravatas dos seus antecedentes, entretanto elementos como o fraque (ou casaquinho preto, nas palavras de Bóia (1998)) e a gravata borboleta figuram como peças que o inseriam nas classes altas, porém sem pertencer efetivamente a elas – em algumas charges ele é um funcionário público e em outras ele um desempregado. Sua forma física também se destaca, porém, atrelada à abundância e aos excessos.

Nos espaços públicos, o calunga atuava como um clássico *Dandy* (ou Dândi), figura que "flanava" pelas ruas observando e ouvindo conversas, cenas cotidianas (não somente àquelas restritas às elites, como a rua XV, na Curitiba das primeiras décadas do século XX). Sendo Baudelaire, Byron e Brummel os principais nomes do estilo, Fumaça era menos preocupado com a moda (sempre vestindo o mesmo conjunto) e a aparência física e mais com os prazeres e a intensidade da vida boêmia, bem como a circulação transversal entre as classes sociais (RIELLO, 2013). Em vários momentos, Fumaça interage com políticos e intelectuais; em outros, com figuras populares, a exemplo das lavadeiras e dos vendedores. Não obstante, estas figuras foram retratadas por Chichorro nas andanças do calunga pela cidade, em especial nos desenhos em que ele é ilustrado como mero espectador da cena, o que reforça a sua proximidade com o cotidiano da cidade.

A junção da visualidade e dos diálogos aparentemente simples, quase sempre ambíguos, para criticar e externalizar as demandas populares, permite-nos refletir com Chico

Fumaça as noções bakhtinianas do riso carnavalesco associado à cultura popular, semelhante ao analisado na obra de Rabelais. Para além do visual, cabe visualizar outros elementos da sua personalidade que produziram este apelo a um espectro mais amplo da população. Bakhtin (2013), ao analisar o popular nas obras de François Rabelais, elenca alguns itens associados à cultura popular. O imoral e o grotesco ganham destaque para gerar o riso, fugindo dos cânones e atingindo outros públicos por meio da simplicidade narrativa. O mesmo pode ser observado em algumas das aventuras/escapadelas de Chico Fumaça; elas estão envoltas, na maioria das vezes, com as conquistas femininas e a vida boêmia.

Chichorro realiza este processo com referências ao cotidiano por meio de Chico Fumaça como figura "tradutora" dos assuntos políticos e sociais para o âmbito popular. Ele representa uma testemunha do vivido, circula por entre mundos distintos (elite e populares). Assim como Ricœur (1994), Bakhtin (2013), afirma que a obra é fruto da

"[...] sua ligação com a realidade efetiva, diretamente próxima do autor. O objetivo imediato da descrição, o primeiro plano de todas as imagens, é o mundo dos lugares habitados, familiares, pessoas vivas e conhecidas, objetos vistos a apalpad" (2013, p. 392).

Ou seja, Chichorro traduz a sua realidade de modo subjetivo, transpondo as experiências individuais em charges e tiras cômicas em que o cotidiano popular concreto se encontra com as questões políticas, sociais ou de interesse coletivo.

Chico Fumaça morava com D. Marcolina, personagem que, às vezes, agia como uma tia e, às vezes, como esposa. Se é possível perceber algumas proximidades entre Chichorro e o personagem Chico Fumaça, gerando algumas grandes confusões entre o criador e a obra, sua posição sobre a criação da D. Marcolina como tia e não como esposa possibilita pensar os modelos e padrões de gênero na sociedade. Em sua entrevista, faz um comentário curioso, jocosos e polêmico sobre a personagem: "[Rosirene Gemael] 52 – Por que Marcolina era tia e não esposa? [Chichorro] Porque ela brigava com Fumaça quando ele estava errado. Se fosse mulher não brigava, se não era o Fumaça é quem surrava" (CHICHÔRRO, 1975, p. 9).

A figura da tia, mais velha, possuía um grau acima de importância em termos de respeitabilidade social em relação à esposa. Sendo tia, a relação entre os personagens suscitou explicações por parte de Chichorro:

“[...]”



E, antes de terminar, quero fazer público e notório que não sou sogro de “Dona Marcolina”. Por várias vezes, já tive ocasião de explicar a nomenclatura da minha “família caricatural”...

“Dona Marcolina” é solteira e tia do “Chico Fumaça”, solteirão cançado e desiludido, filósofo e materialista, inventor, literato, poeta, possui prêmio de viagem a S. José dos Pinhães, é vacinado contra a catapórea, teve exame positivo com três cruces, não é adventício, não arranhou emprego com a revolução e não deve nada a ninguém.<sup>21</sup>

Quanto a mim, sou apenas o creador dos referidos bonecos, sem ter parentesco com elles, em nenhum grão de longitude...

Mesmo porque, neste assumpto de família, não gosto de intrometer-me...” (*O Dia*, de 9 de junho de 1933, p. 2).

Essa indefinição a coloca entre a tia solteirona rabugenta e a mulher ciumenta e controladora, aquela que manda na casa. Bóia (1998, p. 41) a intitula tutora de Chico Fumaça, algo que, na prática, refletia-se nas “violentas pancadas com um rolo de macarrão ou com uma vassoura” desferidas nele. Para o pesquisador, D. Marcolina (Figura 16) é:

Maior de cinquenta anos de idade [...]

Alta, seca, magra, nariguda, tipo longilíneo, orelhas em abano, prognata<sup>22</sup>, cara comprida, feições grosseiras, com dois dentes, cabelo enrolado em forma de coque com dois pega-rapazes<sup>23</sup>, vestido comprido com barra de listras verticais, sapato preto de salto alto, empunhando de quando em quando uma vassoura ou um rolo de macarrão, suas poderosas armas de ataque contra as artimanhas do Chico Fumaça (BÓIA, 1998, p. 41).

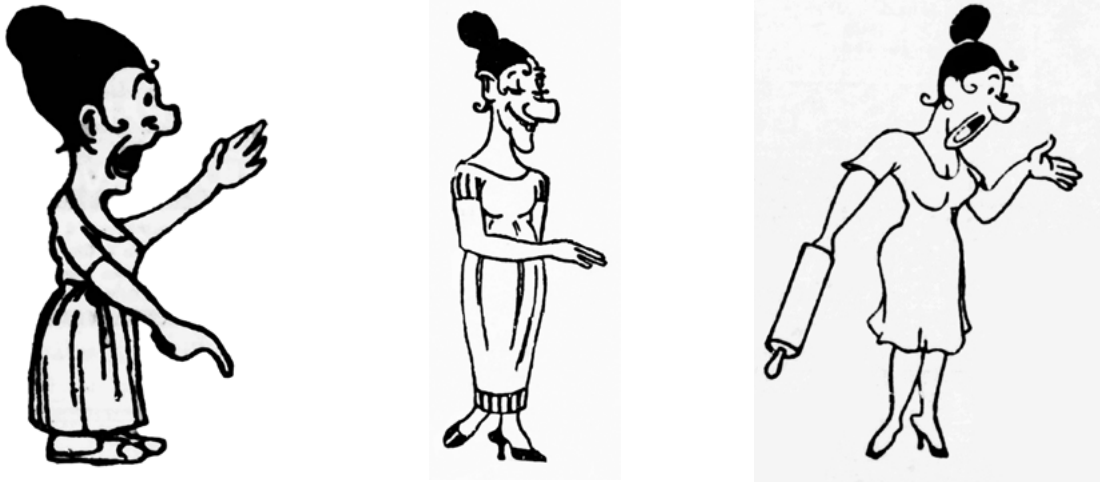
O visual da tia do calunga passa por mudanças significativas. Seu corpo se torna proporcional (relação cabeça e tronco). Na figura central e à direita (Figura 16), ela ganha a estatura esguia descrita por Bóia (1998): seu nariz, orelhas, queixo e sorriso ganham contornos mais protuberantes, os contornos corporais também são acentuados e seus vestidos acompanham, em certa medida, a moda (em especial pelo corte e comprimento da veste). Uma hipótese para a alteração da configuração física da D. Marcolina pode ser associada ao contato de Alceu Chichorro com os desenhos de Elzie Crisler Segar, criador do marinheiro Popeye e da Olívia Palito, a partir de 1932, quando seus desenhos começaram a circular no Brasil (JÚNIOR, 2004, p. 131).

21 Parte deste trecho é utilizado por Wilson Bóia (1998) ao descrever Chico Fumaça.

22 Pessoa que apresenta o maxilar inferior proeminente (HOUAISS, 2009).

23 Fio de cabelo propositalmente deixado a parte do coque, em geral na frente, com fins de atribuir charme ao penteado.

Figura 16 – Detalhes de edições de *O Dia*, 15 jun. 1927, capa, *O Dia*, 07 mar. 1935, capa e *O Dia*, 07 fev. 1945, p. 8



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O fiel escudeiro de Chico Fumaça, Totó, quase sempre acompanha as tramoias de seu dono. Suas expressões nas charges e tiras cômicas ajudavam na percepção moral da cena (Figura 17, por exemplo). Para Bóia (1998, p. 42) Totó é a "[t]estemunha fiel das alegrias e tragédias acontecidas no lar de D. Marcolina". Em raras vezes em que ele é figura singular na tira cômica, ele reflete o comportamento do dono, reclama por levar a pior nas peripécias do dono<sup>24</sup> ou é mostrado pelo Fumaça como inteligente<sup>25</sup>.

A evolução do traço se alterou bastante durante o período analisado. A orelhas crescem e diminuem de espessura, simultaneamente, bem como o focinho aumenta, e sua face ganha maior expressividade, lembrando vagamente o cãozinho Snoopy, criado na década de 1950 por Charles Monroe Schulz. Além disso, a sua forma corporal em "S" passa a se assemelhar com a do seu dono, Chico Fumaça.

Figura 17 – Detalhes de edições de *O Dia*, 20 jun. 1926, capa, *O Dia*, 25 jul. 1936, capa e *O Dia*, 05 jun. 1945, p. 8



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

<sup>24</sup> *O Dia*, 15 mar. 1931.

<sup>25</sup> *O Dia*, 31 maio 1936.

Na Figura 18 observa-se como Chichôro conjuga os problemas econômicos e a escassez de alguns alimentos durante o período da Segunda Guerra Mundial e a rigorosa administração do lar feita por Marcolina. A cena de Chico Fumaça ajoelhado, pedindo clemência à mulher para não apanhar com o pau de macarrão, acabou por se tornar uma cena emblemática nos quadrinhos de Chichôro.

Figura 18 – *O Dia*, 09 ago. 1942, capa (adaptado)



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

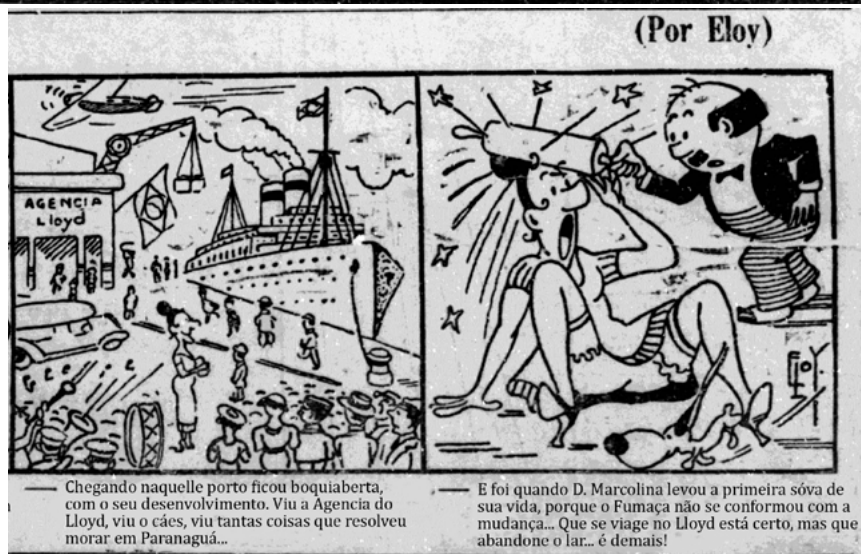
Ainda sobre as prescrições de D. Marcolina e Chico Fumaça, cabe lembrar os papéis que cada personagem deveria desempenhar<sup>26</sup>. A Figura 19 é uma tira publicitária da Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro<sup>27</sup> na qual são explorados tanto os privilégios políticos quanto a individualidade de D. Marcolina, reprimida pelo sobrinho pelo abandono do lar (possivelmente em duplo sentido, em analogia às regalias políticas). O ato de viajar nesta tira remete à insubordinação da tia do calunga, que recebe pancadas com rolo de macarrão do sobrinho, em uma das raras vezes em que a dinâmica da dupla se inverte. A inversão possui caráter mais repressivo do que cômico, pois, assim como D. Marcolina procurava disciplinar o sobrinho por meio da violência e "alinhá-lo" aos preceitos morais, nesta figura ele procurava colocá-la no seu "lugar" como dona de casa, reforçando o papel cívico da mulher na sociedade, divulgado pelo Estado Novo. Pela data da tira, infere-se a consolidação dos personagens entre o público e a relação tumultuada entre eles.

<sup>26</sup> A relação de gênero e moralidade nas charges e tiras cômicas será desenvolvida adiante.

<sup>27</sup> A Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro foi uma empresa estatal, fundada em 1890, incorporada ao Estado em 1894 e extinta em 1997 (GOULARTI FILHO, 2009).

O Porto de Paranaguá não aparece por acaso na tira: em 1935 foi inaugurado o novo cais, que contribuiu não somente para os ciclos econômicos do Estado, como também para a instalação da nova sede da Companhia de Navegação Lloyd Brasileiro e o transporte de passageiros (MIQUILINI; LINS, 2019).

Figura 19 – *O Dia*, 10 out. 1937 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Na descrição de Wilson Bóia (1998) sobre os personagens está implícita a ideia de atributos negativos tanto para D. Marcolina quanto para Chico Fumaça. Entretanto, para ela, a negatividade possuía uma carga maior, tanto na quantidade maior de aspectos físicos considerados pejorativos quanto em relação aos aspectos simbólicos associados a um tipo de feminilidade. Fisicamente, D. Marcolina contrastava com um ideal de beleza

vigente difundido pelas revistas ilustradas, a saber: jovem, ativa, de feições suaves e saudáveis, sensual, moderna. Simbolicamente trazia a carga esperada de comportamentos que uma mulher de classe média na faixa dos cinquenta anos deveria possuir, como a amargura externalizada por meio de agressões físicas à figura masculina, o controle moral e administrativo do lar. O efeito cômico advinha da suposta inversão de papéis, em que o domínio e a violência por parte da personagem a ridicularizavam, evocando o absurdo da cena e devolvendo a razão ao “pobre” coitado, vítima da tirania feminina. Tais características faziam parte de um estereótipo corrente durante as primeiras décadas do século XX. Com efeito, é necessário entender as influências, diálogos, diferenças e proximidades deles em relação a outras personagens que circulavam pelo Brasil e pelo mundo, perdurando e sendo atualizadas por um longo período.

### 3 REPRESENTAÇÕES SOCIAIS: ESTEREÓTIPOS DE GÊNERO E RAÇA

Gênero aqui é percebido como uma categoria fundamental para discutir representação. As noções de masculinidades e feminilidades, e o jeito como elas são significadas historicamente, passam pelas relações de gênero. Localizar historicamente e problematizar estas relações é também revelar os regimes de representação dominantes, e mostrar como a diferença era naturalizada e normatizada via aparatos tecnológicos, como nas charges veiculadas no jornal *O Dia*.

Um dos temas trabalhados nesta tese envolve o ponto de vista de Alceu Chichorro sobre fatos do cotidiano e a relação social entre homens e mulheres. De forma mais específica, a emissão de valor de Chichorro por meio das charges e tiras parece convergir com o pensamento normativo vigente nas décadas de 1920 a 1940, constituindo-se como uma narrativa histórica que apontava algumas representações hegemônicas de determinados tipos de masculinidades e feminilidades.

Essas questões podem ser observadas na relação entre D. Marcolina e Chico Fumaça e na interação com a cidade, os problemas urbanos, econômicos e políticos vividos na dimensão cotidiana. Marcolina foi exibida nas tiras, por vezes, como a tia, por vezes como uma companheira/esposa que procurava endireitá-lo por meio de pancadas com rolo de macarrão quando descobria algo estranho ou errado (exemplo Figura 25, na página 72), com pretextos variando entre o excesso de açúcar consumido às infidelidades amorosas. Nesta relação, Chico Fumaça configurava como malandro, ao tentar se dar bem e/ou tentar ludibriar D. Marcolina. São representações visuais e simbólicas que mostravam as contradições em um espaço histórico específico; são narrativas visuais que dialogavam com o meio em que foram veiculadas, com disputas, tensões, bem como as formas de agência de sujeito. Alceu Chichorro, sujeito não neutro, desenhava e narrava modos de ser e agir de homens e mulheres durante as décadas de 1920 a 1960, problematizando-as.

As camadas de significados presentes na construção de masculinidades e feminilidades nas charges do jornalista trabalhavam com representações que transitavam entre a agência dos sujeitos e o senso comum predominante em cada período. Contudo, essa leitura se mostra como uma versão específica e hierarquizada da realidade, na qual os sentidos são atribuídos a determinadas práticas sociais e compartilhadas entre membros de uma mesma

cultura. Enquanto algumas representações são normalizadas, reforçando relações de poder e de dominação, outras eram tidas como desviantes (HALL, 2016; COLLINS, 2000).

Estas articulações com o tempo e o espaço permitem entender a história sob o ponto de vista daqueles que a experienciaram, incorporando em seus trabalhos as visualidades e os discursos vigentes, os valores constituídos nas relações sociais. Ajudam a compreender a época do ponto de vista da história cultural, definida por Chartier (1988, p. 16-17) como aquela que busca estudar como “em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler”.

É preciso considerar “os relacionamentos dos discursos com a posição de quem os utiliza” (CHARTIER, 1988, p. 17). Compreender as artimanhas da representação nos discursos é desvelar valores e interesses, sempre constituídos por meio de relações de poder e dominação. Os jogos da representação ganham recortes de classe, gênero e raça quando, no período analisado (1926-1945), mulheres, pessoas negras, a população LGBTs e de baixa renda eram praticamente invisibilizados. O modelo predominante dos personagens padrão era o homem branco, heterossexual, letrado e pertencente às classes médias e altas, no qual Alceu Chichorro se encaixava, transmitindo esses valores em suas charges, tiras e ilustrações.

A luta das representações também pode ser visualizada nas temáticas relacionadas às mulheres. Chichorro, sempre que possível, ironizava não somente as mudanças na moda feminina (comprimento das saias, uso de calças a partir da década de 1940, grandes chapéus e cortes de cabelo), como também a capacidade da mulher de exercer a cidadania por meio do voto. A própria dinâmica entre D. Marcolina e Chico Fumaça ilustra as batalhas desiguais entre representações de gênero, com os tensionamentos vividos no dia a dia.

Para pensar o funcionamento dos sistemas de representação, Teresa de Lauretis (1994) nos ajuda a perceber como o gênero se constrói por meio de tecnologias sociais, as quais reforçam o “sistema sexo-gênero”. Ou seja, a autora nos leva a refletir sobre como os artefatos tecnológicos contribuem para processar as assimetrias ligadas à desigualdade social de gênero. Segundo a autora, o sistema sexo-gênero pressupõe a existência social, logo, ele se posiciona de modo anterior à ideologia<sup>28</sup>. Isto implica compreender gênero como representação e autorrepresentação, uma espécie de “agência” subjetiva das práticas sociais. Afastando-se, em parte, do pensamento de Althusser, a autora afirma que não são as práticas sociais que

---

28 O conceito de ideologia desenvolvido por Lauretis (1994) tem influência dos escritos do filósofo francês Louis Althusser, no livro *Aparelhos Ideológicos de Estado*, publicado pela primeira vez no Brasil em 1983.

possuem agência, mas os sujeitos que atribuem sentido a estas práticas, constituem-nas e são constituídas por elas. Deste modo, o pensamento de Lauretis (1994) coaduna com a ideia de Althusser de que o sujeito é necessário para que a ideologia possa agir. A representação e a autorrepresentação são vias em constante troca e negociação, porém, contrariando Althusser, constituições ideológicas de subjetividades e de agências não se processam de modo consciente ou voluntário, mas são interpeladas por inúmeros estímulos externos, dentre eles as mídias, como jornais e revistas.

O conceito de plateia, advindo da teoria do cinema e desenvolvido por Lauretis (1994), permite perceber a agência/experiência do sujeito e a maneira como os pontos de apego temporário (HALL, 2016) contribuem para a constituição da representação em termos práticos e específicos. O ato de assistir a um filme ou ler uma imagem envolve “não apenas o modo pelo qual a representação de gênero é construída pela tecnologia específica, mas também como ela é subjetivamente absorvida por cada pessoa a que se dirige” (LAURETIS, 1994, p. 222).

Hall (2016) também aborda o conceito de gênero como parte integrante das práticas da representação. Ele acredita que “a representação como produção de sentido pela linguagem” (HALL, 2016, p. 53) gera discursos cujos significados, inseridos dentro de um contexto, produzem conhecimentos, estabelecem relações de poder e hierarquias, produzem diferenças entre sujeitos.

Estes discursos são, segundo o raciocínio de Hall (2016) a partir de Foucault, regulados para disciplinar corpos ou comportamentos, estabelecendo regimes de verdade e “postos ao trabalho, por certas tecnologias e estratégias de aplicação, em situações específicas, contextos históricos e regimes institucionais” (HALL, 2016, p. 89).

Chartier (1988, p. 17) afirma que os discursos e

[a]s percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas.

Sendo um processo contínuo, a apreensão do mundo social permite traduzir o modo de organização de determinada sociedade, ou pelo menos, no ideal de como as pessoas a imaginariam sobre feminilidades e masculinidades, por exemplo.



Além disso, o pesquisador assinala que “as estruturas do mundo social não são objetivas” (CHARTIER, 1988, p. 27). Elas possuem camadas múltiplas que apontam para possibilidades abertas de ver o mundo. A troca de sentidos entre pares, opostos ou não, fazem um todo social complexo. O historiador chama atenção para a “aplicação” do conteúdo textual ao contexto do leitor (em conjunto com a imagem), ou seja, para o sentido atribuído e como isto será refigurado para “compreender a apropriação do texto como uma mediação necessária à constituição e à compreensão de si mesmo” (CHARTIER, 1988, p. 24).

O sentido é produzido pela marcação da diferença em relação ao padrão/norma, do estabelecimento da presença em relação à ausência. Sobre a marcação pela diferença, Lauretis (1994) acredita que o sujeito do feminismo reside no *space-off*, no não visível. Reescrever narrativas culturais de qualquer ordem requer um novo ponto de vista. Esta ótica se constrói a partir do cruzamento das fronteiras e limites. Para a pesquisadora, não se trata de movimentos de deslocamento, mas de movimentos que abrangem espaços que se “sobrepõem”, convivem em tensão, contradição e integração, concomitantemente. O *space-off*, na teoria do cinema, é o espaço não visível na imagem, mas que impõe a sua presença. O mesmo se processa em relação ao sujeito do feminismo: “O sujeito do feminismo é ‘engendrado’ lá. Isto é, em outro lugar” (LAURETIS, 1994, p. 238). Se existem representações dadas de feminilidades ou masculinidades, outras estão ocultadas, invisibilizadas.

Ainda sobre a marcação pela diferença, Hall (2016) traz dois conceitos importantes para refletir sobre as interações entre D. Marcolina e Chico Fumaça, operacionalizados na prática de representação: os estereótipos e o fetichismo. O pesquisador assinala que os estereótipos estão associados às características gerais atribuídas a algo ou alguém, geralmente com um significado amplamente difundido na sociedade em que circulam. Eles estão ligados às práticas de produção de significados, em especial relacionados às classificações. Neste sentido, ao definir a essência, reduzir, naturalizar e fixar a “diferença” de um sujeito, o estereótipo também produz relações de poder simbólico ou, nas palavras do autor: “[...] a estereotipagem tende a ocorrer onde existem enormes desigualdades de poder” (HALL, 2016, p. 192. Grifos do autor). Simbolicamente, ainda, ela fixa os limites e exclui tudo que não se encaixa. Isto varia conforme um estereótipo possa ser considerado positivo ou negativo na produção de significados de uma representação.

Segundo Hall (2016), o fetichismo se caracteriza por objetificar, patologizar, marcar a diferença do outro em relação à norma. É reduzir o corpo a um objeto, despersonalizando-o.

A representação do indivíduo é deslocada, e o olhar se volta para o grotesco, para o anormal. O fetichismo “[...] envolve a rejeição, estratégia por meio da qual um poderoso fascínio, ou o desejo, é *satisfeito* e, ao mesmo tempo, *negado*. No entanto, é também a forma pela qual aquilo que é considerado tabu consegue encontrar uma forma deslocada de representação” (HALL, 2016, p. 207. Grifos do autor).

As assimetrias de gênero da sociedade curitibana do período estavam materializadas nas charges de Chichôrro com representações que enalteciam e davam liberdade às figuras masculinas e limitavam a atuação das figuras femininas. A caracterização de D. Marcolina, severa, antiquada e moralista, torna-se um contraponto às outras mulheres ilustradas nas tiras, jovens, sensuais e facilmente atraídas por Chico Fumaça.

Nesta perspectiva, é possível compreender as representações visuais nas charges e tiras de Alceu Chichôrro como tecnologias de gênero. Elas foram concebidas por um homem heterossexual pertencente às camadas intelectualizadas de Curitiba, o qual desenhava e emitia opiniões a respeito de fatos do cotidiano, como notícias relacionadas a comportamentos de homens e mulheres. Elas ilustravam a perspectiva interessada do jornalista, em diálogo com o espaço temporal analisado, constituindo-se como uma narrativa histórica não neutra, que permite pensar as representações socioculturais através dos personagens Chico Fumaça e D. Marcolina.

### 3.1 FAMÍLIA, CASAMENTO E RELACIONAMENTOS

#### 3.1.1 *Family strips*, estereótipos e gênero

Observa-se na obra de Chichôrro uma forte influência do gênero de quadrinho intitulado *family strip*, muito difundido no início do século XX. Ele foi caracterizado principalmente por assuntos do cotidiano familiar, em geral, associados a valores urbanos e comportamentos burgueses (OLIVEIRA, 2007; MALUF; MOTT, 1998). Apesar da sua popularização no começo do século XX com os *Syndicates*<sup>29</sup>, essa categoria já se fazia presente em outros países, tanto na forma de tiras cômicas, quanto através da abordagem familiar na literatura, por exemplo.

Vergueiro (2003) afirma que, pelo seu caráter mais universal, os quadrinhos com temas familiares foram de fácil assimilação pelos leitores e, por isso mesmo, eram uma estratégia comercial dos produtores de tiras diárias que investiram em:

<sup>29</sup> Os *Syndicates* norte-americanos foram empresas de “exportação de narrativas quadrinizadas” (VERGUEIRO, 2003), com a venda dos direitos de publicação de charges, tiras cômicas ou quadrinhos.

[...] uma forma bem-humorada e muitas vezes até mesmo inocente, o dia-a-dia do norte-americano comum, com suas dificuldades, alegrias, tristezas, sonhos e desilusões, imaginando que esta forma de pintar a realidade poderia ser facilmente transplantada para outras sociedades. A fórmula atingiu o objetivo esperado e em pouco tempo os jornais norte-americanos se viram abarrotados de quadrinhos que retratavam o *american way of life* das mais variadas formas e ajudavam a divulgar os costumes e valores norte-americanos pelo mundo inteiro, com todas as implicações ideológicas que esse fato representava (VERGUEIRO, 2003).

O que se percebe, entretanto, é que, embora seguindo uma fórmula básica, um clichê, muitos elementos regionais e valores culturais específicos são adicionados nessas adaptações, sendo as desavenças familiares, matrimoniais e os problemas cotidianos ressignificados de acordo com o contexto local em que essas histórias eram veiculadas.

A mulher, neste gênero de publicação, possuía contornos de personalidade próprios, conforme assinala Vergueiro (2003):

De uma certa forma, as mulheres já tinham uma função proeminente nas chamadas *family strips*, em que concentravam as rédeas do poder e muitas vezes determinavam a maioria dos acontecimentos, como acontece em grande parte das famílias. Ao refletir a família norte-americana, essas tiras em quadrinhos freqüentemente colocavam a mulher em papel de destaque em relação ao homem, que muitas vezes ficava relegado ao papel de pagador das contas, humilde cumpridor de ordens ou títere indefeso frente às decisões da matrona do lar (VERGUEIRO, 2003).

O exemplo mais famoso da *family strip* é o casal criado em 1913 por George McManus, Pafúncio e Marocas (Maggie e Jiggs ou *Bringing up Father*), “casal irlandês-americano que, após ser sorteado com o primeiro prêmio de um bilhete de loteria, se viu elevado à condição de novo rico” (OLIVEIRA, 2007, p. 45).

Para Pafúncio, o casamento é percebido como algo que agrega apenas *status* social, mas nenhum prazer. Ao contrário, o prazer se encontra nas ruas, nos bares, nas festas, no trabalho e nas escapadelas com sua secretária. “Embora Marocas fosse o símbolo da esposa-megera, McManus divertia-se desenhando belas jovens para tentar o velho Jiggs” (GOIDANICH; KLEINERT, 2011). Para Oliveira (2007), o casamento trouxe alguns direitos a Marocas, dentre eles o de “atormentar e castrar seu marido, subordinando-o a seus caprichos” (OLIVEIRA, 2007, p. 48).

Marcela Gené (2012, p. 206) chama a atenção para o gesto recorrente de brandir o rolo de macarrão como um símbolo da esposa tirana/megera: “Poucas coisas parecem ter identificado

o poder feminino com tanta precisão quanto este utensílio, que mudou seu significado de atributo de uma dona de casa habilidosa para a arma letal contra maridos indisciplinados”<sup>30</sup>.

**Figura 20 – Capa da revista Pafúncio e Marocas n.3, 1972, Editora Gea**



Fonte: <<https://goo.gl/hkvoD4>>.

Este traço autoritário e dominante da esposa de Pafúncio está presente na figura da D. Marcolina. O semblante fechado e a eterna vigilância sobre a figura masculina, seja ele sobrinho ou esposo, traz ideias relacionadas ao modelo ideal de casamento e de papéis sociais esperados. Na visão das pesquisadoras Oliveira (2007), Maluf e Mott (1998), o casamento era visto como única instituição capaz de manter a ordem social, bem como promover e dignificar a mulher em seu papel de esposa, mãe e dona de casa. Ainda que D. Marcolina fosse concebida por Alceu Chichorro para ser tia de Chico Fumaça, suas ações são equivalentes às de uma esposa que pune e vigia os passos do homem para a manutenção da moral e os bons costumes. Certamente o jornalista teve contato com as obras de George McManus, como pode ser observado na Figura 21.

<sup>30</sup> Texto original: “Pocas cosas parecen haber identificado con tanta precisión el poder femenino como este utensilio, que trocó su significado como atributo de un ama de casa hacendosa por el de arma letal para díscolos maridos”.

Figura 21 - Capa de O Dia, 06 nov. 1931



# TELEGRAPHOS E CORREIOS

**Um artigo d' O DIA provoca a remoção de alto funcionário dos Telegraphos do Paraná**

Troca de telegrammas entre o Secretário do ministro da Viação e diretor d' O DIA

Do ar. dr. Jayme Tavora, secretário do Ministro da Viação, recebeu O DIA o seguinte telegramma:

"Urgente redação O DIA - Curitiba - Ministro Viação acaba ler topico vosso jornal em que se lhe attribue imposição mudança Repartição Telegraphos para predio onde funcionam Correios. É inteiramente falsa a referencia de que ás ponderações do diretor Telegraphos pedindo prazo e dinheiro effectuar mudança Ministro respondera imperativamente que mesma mudança fosse feita em 48 horas pois ignorava até já tivesse sido feita reunião serviço ahi. E deante falsidade informação ministro já recommen-

do director geral Telegraphos remoção chefe districto dahi. Saudações — Jayme Tavora, secretario."

O nosso director enviou em resposta, ao secretario do sr. Ministro da Viação, o seguinte telegramma:

"Jayme Tavora — Secretario Ministro Viação — Agradeço vosso telegramma referente mudança Telegraphos predio funcionamento Correios Curitiba. Artigo meu jornal determinou referido telegramma não ter absolutamente origem qualquer informação prestada chefe districto telegraphico Horacio Cesar Jordão. Contrario só vim conhecer esse alto funcionario após publicação artigo justamente

# ESTA FUNDADO, NO RIO, O PARTIDO NACIONAL

**PRESEDIU A SUA ASSEMBLÉA GERAL O MINISTRO DO SUPREMO TRIBUNAL SR. PEDRO MIBIELLE**

A adhesão do sr. Antonio Carlos e Góes Monteiro

Do a presidente do ministro do Supremo Tribunal Federal Pedro MIBIELLE e com a presença dos sr. Antonio Carlos e Góes Monteiro, fundou-se no dia 3 do corrente, na capital da República o Partido Nacional da qual se tornou presidente o sr. Antonio Carlos e Góes Monteiro.

Do a presidente do ministro do Supremo Tribunal Federal Pedro MIBIELLE e com a presença dos sr. Antonio Carlos e Góes Monteiro, fundou-se no dia 3 do corrente, na capital da República o Partido Nacional da qual se tornou presidente o sr. Antonio Carlos e Góes Monteiro.

Do a presidente do ministro do Supremo Tribunal Federal Pedro MIBIELLE e com a presença dos sr. Antonio Carlos e Góes Monteiro, fundou-se no dia 3 do corrente, na capital da República o Partido Nacional da qual se tornou presidente o sr. Antonio Carlos e Góes Monteiro.

# Perdido o "Duque de Caxias"

**SÃO DE VERDADEIRA APPREHENSÃO AS NOTÍCIAS VINDAS DO EQUADOR**

Os governos do Perú e Equador determinam severas pesquisas

DO RIO, 5 (O DIA) — Telegraphos de Guayaquil que o avião hidroavião "Duque de Caxias" partiu da cidade de Talara há 642 horas agoz, e até hoje, não se encontrou sobre as aguas do oceano, nem se conseguiu estabelecer comunicação por radiotelegraphos.

Telegraphos ha pouco receberam de todas as tentativas feitas para localizar o avião, sem resultados favoraveis.

O Brasil, entretanto, tem enviado para falta de meios de comunicação, não ha mais onde deva ter, e do Distrito e 3 de Acre. A

# O equilíbrio da balança commercial da Italia com os E.E.U.U.

Uma situação extremamente agradavel para Mussolini

Depois de alguns annos de déficit, a Italia começa a melhorar o equilibrio de seu balanço commercial com os Estados Unidos, e assim uma situação extremamente agradavel para o sr. Benito Mussolini que ha muito se empenha em melhorar a balança commercial do seu pais.

# Caso descaçado...

"O Tribunal Paulista, firmes doutrinas de que os habitantes dos quindens e casados no estrangeiro, terão praticado o concubinato".

(De Jorjoni)

— E a senhora que se casou no Uruguay, e que vive aqui agora? — Agora? Vou me casar pela televisão com algum bocheira.

# A colaboração das colonias estrangeiras ás iniciativas da A. P. I.

Não pode passar sem uma esportiva colaboração a todas as iniciativas da Associação Paulista de Iniciação e Propaganda (A.P.I.) e da Associação Paulista de Iniciação e Propaganda (A.P.I.).

Não pode passar sem uma esportiva colaboração a todas as iniciativas da Associação Paulista de Iniciação e Propaganda (A.P.I.) e da Associação Paulista de Iniciação e Propaganda (A.P.I.).

# A situação economica do Uruguay

Fala a "O DIA" o representante consular do Uruguay em Antonina, D. Ernesto Crehueras. — A situação economica do Uruguay — Commercio interno e externo. — O actual governo do dr. Gabriel Terra e suas directrices em relação á politica internacional

A crise que atualmente afeta o mundo inteiro, cujo eixo principal é a Europa, reflete-se indubitavelmente nos países sudamericanos, devendo ser grandes interesses o momento que vivem estas partes do continente sul-americano.

**AS PEQUENAS DELÍCIAS DA VIDA CONJUGAL.**

MARCA DE "MÁS". ESTA NOITE NÃO HAVIA COM OUTRO MÉGALO SALPICADO PORQUE VAMOS JANTAR COM OS MARICA. DESPOIS JA SABES QUE NOITE QUERO COM ESSA GENTE!

DOUVIDE ESTÁ PARALISADO MEU MARICHO!

ENTRE POR FAVOR!

TEREONS QUE ESPERAR O CATEGOR DO SÁ SANTO ESTÁ?

SALPICAO?

SIM, PERSONS NUNTO ESTÁ VEIS!

**SEDAS Etamines Linhos Meias Perfumes A SILHUETA**

— O maior sortimento, em todas as cores, nas cores da moda, dos melhores fabricantes

**ASSOCIAÇÃO PARANAENSE DE IMPRENSA**

A CONFERENCIA DE MANHÃ DO DR. LAERTES MUNHOZ

Terá inicio amanhã, ás 10:15 horas, na sede da Associação Paranaense, a serie de conferencias semanais, promovida pela nossa associação de classe. Occupará a elle a illustre jornalista e advogada Sr. Laertes Munhoz, que fará a abertura a "Ethica profissional da jornalista".

Essa tradição de desenhar casais e famílias com mulheres de forte personalidade também já estava estabelecida na imprensa brasileira. O casal Zé Macaco e Faustina (Figura 22), criado por Alfredo Storni<sup>31</sup> (1881-1966), em 1911, retratava a classe média brasileira ascendente e alienada com o “teatro da modernidade” do progresso e civilização divulgados na Primeira República (ALMANAQUE D’O TICO-TICO, 2006, p. 145; COSTA; SCHWARCZ, 2000). Enquanto Zé Macaco se deslumbrava com as invenções e novidades tecnológicas, Faustina possuía preocupações com as aparências, tendo o dia a dia como pano de fundo. Os personagens denotavam traços afrobrasileiros e foram caracterizados como ignorantes e atrapalhados, fora de moda, com gestos grotescos e atitudes grosseiras. Vale destacar alguns momentos em que Faustina demonstrava adesão a algumas ideias dos movimentos feministas, tentando participar de uma marcha pela emancipação das mulheres (Figura 23)<sup>32</sup>, carregando uma bandeira de liberdade, gritando “mancha-paixão” em vez de "emancipação"; e, no desejo de seguir a moda das saias calções, vestir as calças do marido e sair às ruas, causando tumulto e indignação dos homens da cidade (O TICO-TICO, 1911, n. 288).

Figura 22 – *O Tico-Tico*, 20 ago. 1912, capa (detalhe)



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

31 O gaúcho Alfredo Storni nasceu em Santa Maria, Rio Grande do Sul em 1881. Mudou-se para o Rio de Janeiro em 1908, onde passou a trabalhar como chargista e caricaturista político no *O Malho*. Mas foi com o casal Zé Macaco e Faustina que Storni, com sua “aguda veia humorística”, ganhou notoriedade ao traduzir os excessos das modas estrangeiras em *O Tico-Tico* por quase quatro décadas (LIMA, 1963, p. 1231).

32 Provável referência ao movimento sufragista e à fundação do Partido Republicano Feminino em 1910, no Rio de Janeiro, por Leolinda Daltro e outras feministas, entre elas, a escritora Gilka Mado.



Figura 23 – Alfredo Storni. Zé Macaco. *O Tico-Tico*, 07 jun. 1911, n. 296, p. 11



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

Faustina possui semelhanças físicas com D. Marcolina: ambas são altas, com nariz protuberante, tendo coques como penteado, com valores sociais de feminilidade muito parecidos em relação à família; provavelmente essa é a principal e mais próxima influência de Alceu Chichôrro ao conceber a sua personagem. No entanto, suas personalidades são distintas: Faustina está sempre procurando se encaixar nos padrões de etiqueta das classes médias e

altas com sua personalidade e gestuais pensados, por vezes teatrais e sem sucesso nas suas empreitadas, enquanto D. Marcolina, mesmo pertencendo às classes médias curitibanas (e eventualmente com empregada em casa<sup>33</sup>), demonstrava seu autoritarismo sobre Chico Fumaça predominantemente no âmbito privado e, esporadicamente, no público. Ambas representavam em seus corpos as marcas das mulheres de meia-idade, caracterizadas pelos desenhistas por suas feições grosseiras, posturas corporais desajustadas por serem magras demais, com pouca vaidade ou, quando presente, demonstrada pelo excesso, de forma desatualizada em relação aos padrões da moda.

Nesta mesma linha de autoritarismo e além do período temporal considerado, tem-se a Família Burrón, famosa no México pela dinâmica similar. Criada em 1948 por Gabriel Vargas<sup>34</sup> (1918-2010), a Família Burrón se caracterizou por retratar a família mexicana de classe baixa, ao contrário do casal Pafúncio e Marocas, com sua trama concentrada nos dramas da ascensão social. A narrativa acontece na Cidade do México, local de efervescência cultural, com acentuados contrastes políticos e sociais, os quais são tensionados em seus personagens, com o “seu estilo de vida, suas possibilidades no mundo e o desenvolvimento de suas redes socioculturais”<sup>35</sup> (COLÍN, 2010, p. 74). Para Colín (2010), Borola Tacuche de Burrón é a mãe e a chefe da família que sintetiza os sentimentos advindos da cidade:

Borola é uma personagem representativa do ator serial da cidade que, na contradição do discurso duplo (moralmente falando), encontra uma maneira de sobreviver: é corajosa, determinada, frontal, combativa e aparentemente livre (ou em processo de emancipação); por outro lado, ela é uma dona de casa, dedicada, o eixo emocional de sua família, dependente do amor de Regino, uma esposa ciumenta, uma mãe rendida, boa vizinha e, aparentemente, prisioneira de suas paixões e ideais. É machista se se trata de aceitar uma namorada com filhos para Ruperto e é feminista se é uma questão de reclamar da sociedade patriarcal; ela é a irmã do ladrão, ela o desculpa, ela o ama e sofre por ele, mas ela também é ladra. Ela é egoísta, gananciosa e enganadora, mas é uma líder nobre que luta pelo bem comum<sup>36</sup> (COLÍN, 2010, p. 76).

33 As edições *O Dia*, 28 jan. 1936, *O Dia*, 20 out. 1936, *O Dia*, 31 out. 1939 e *O Dia*, 19 jun. 1942 são alguns exemplos com a presença de uma empregada trabalhando para a dupla (Ver Anexo II).

34 Gabriel Bernal Vargas nasceu em Tulancingo, interior do México, em 1918. Sua produção é reconhecida pela sensibilidade com que apresentou a vida na cidade grande. Dentre as suas principais obras estão a Família Burrón e Los Superlocos, por exemplo (COLÍN, 2010).

35 “[...] su estilo de vida, sus posibilidades en el mundo y el desarrollo de sus redes socioculturales” (COLÍN, 2010, p. 74).

36 “Borola es un personaje representativo del actor social ciudadano que, en la contradicción del doble discurso (moralmente hablando), encuentra un modo de sobrevivir: es valiente, determinada, frontal, combativa y aparentemente libre (o en proceso de emancipación); por otra parte es ama de casa, devota, eje emocional de su familia, dependiente del amor de Regino, esposa celosa, madre entregada, buena vecina y, aparentemente, prisionera de sus pasiones e ideales. Es machista si se trata de aceptar una novia con hijos para Ruperto y es feminista si se trata de quejarse de la sociedad patriarcal; es la hermana del ladrón, lo disculpa, lo quiere y sufre por él, pero es también ladrona. Es egoísta, avara y tramposa, mas es líder noble que lucha por el bien común” (COLÍN, 2010, p. 76).



Figura 24 – Paquito, 26 dez. 1976, capa



Fonte: <<https://goo.gl/V4RNeL>>.

A ideia de egoísmo e de ganância para tirar a família da pobreza se traduzia em atitudes moralmente questionáveis, em uma representação de feminilidade que priorizava a família acima de tudo, dialogando com a dinâmica e os desafios das grandes metrópoles.

Estas personagens foram concebidas em meio a um modelo idealizado de família nuclear, com a divisão social dos papéis de homens e mulheres consolidada na década de 1920, de cunho elitista e disciplinador, centrada na figura feminina associada ao lar e à maternidade. Esta deveria ser uma mãe zelosa, modelo de civilidade, aquela que educa para o engrandecimento da nação; cuida do lar e do marido, ao qual deve respeito (CARVALHO, 1999). Nas charges, D. Marcolina, apesar de solteira, incorporava os discursos em torno da “família ideal”, da moral prescrita pela Igreja e pelos discursos oficiais do Estado.

O que se nota nestas personagens é o sucesso de uma forte reincidência de um estereótipo que pode suscitar vários sentimentos relacionados ao outro que também é representado. As disputas de representações identitárias e de tipos populares precisam ser compreendidas no contexto das mudanças de comportamento e de percepção da sociedade, em diálogo com a noção eurocentrista de modernidade do início do século XX. Para Mônica Velloso (2011, p. 369), “os estereótipos oferecem elementos cognitivos e identitários capazes de organizar ideias e produzir referenciais de autoconhecimento e de ação para os diferentes grupos sociais”. Aqui as disputas residem no campo político e simbólico, com a

Nova República procurando estabelecer uma identidade nacional, “os investimentos de valores e significações emocionais que são construídos na trama da vida cultural e cotidiana” (VELLOSO, 2011, p. 369).

Velloso assinala a importância e a necessidade de se estudarem os estereótipos. Para a autora, não se levar a sério e rir de nós mesmos e da nossa história possibilita problematizar a nossa realidade. “A ironia é qualidade essencial para refletir sobre a alteridade” (VELLOSO, 2011, p. 383), a heterogeneidade cultural da identidade brasileira. Os estereótipos possuem inúmeras agências quando dentro de um mesmo universo cultural, provocam tensionamentos, apontam contradições, projetam olhares nem sempre positivos, por vezes arraigados a pré-conceitos e simplificações pejorativas (VELLOSO, 2011).

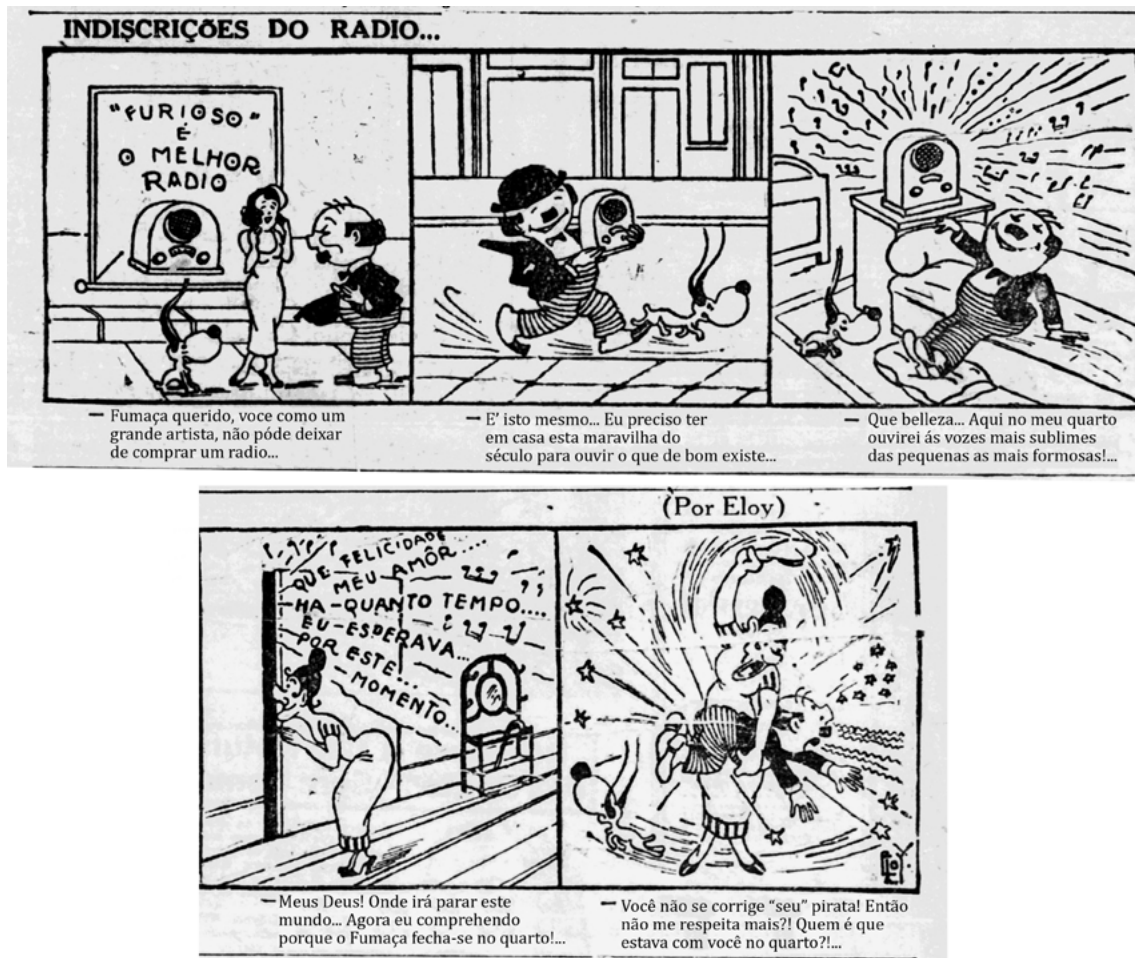
Pensando sobre as relações entre os estereótipos do português pelos brasileiros e vice-versa, Lustosa e Triches (2011) ressaltam que o riso se extrai dessa

[...] seleção de aspectos do outro que distinguem dos nossos aspectos que nos parecem estranhos, curiosos, ou errados, ou seja, uma valorização do nós em detrimento do eles, compreendendo identidade e alteridade, diversidade e desigualdade. O outro escolhido tem que nos ser familiar, tem que ser alguém próximo, mas ao mesmo tempo diferente. [...] (LUSTOSA; TRICHES, 2011, p. 266).

Para essas pesquisadoras, a alteridade é um elemento-chave para entender o estereótipo. É a partir dela que se constroem as visões sobre o outro, seja rindo de si ou reforçando preconceitos de/pelo outro.

As situações construídas por Alceu Chichorro são, em sua maioria, fatos ambíguos, em que a malandragem, as atitudes “traquinas” podem ser vistas como brincadeiras inocentes, como atos fortuitos. As aventuras ou “escapadelas” de Chico Fumaça parecem verdadeiros atos heroicos, troféus/recompensas na vida de um homem, apesar das repreensões ao final. Já para D. Marcolina resta a monotonia dos serviços da casa, da administração do lar, sem nenhum traço dinâmico de ação, exceto quando usa a vassoura, o rolo de macarrão, outros utensílios domésticos e até facas para punir o companheiro/sobrinho. No caso da Figura 25, a ambiguidade se constrói no entendimento equivocado de D. Marcolina sobre a música tocada no rádio comprado por Chico Fumaça, gerando uma reação violenta, como uma mãe punindo um filho. Porém, as motivações de Fumaça quase sempre estão relacionadas ao seu tipo conquistador.

Figura 25 – Eloy (Alceu Chichôrro), *O Dia*, 09 jun. 1935, capa (adaptado)



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

A figura de D. Marcolina contrasta física e socialmente com a garota, não identificada, que convence Chico Fumaça a adquirir um rádio “Furioso”, possivelmente acreditando no talento artístico que ele diz possuir. É perceptível a oposição entre a jovem moderna, por dentro das novidades técnicas, como o rádio, e a mulher pertencente a uma geração anterior, desatualizada em relação aos lançamentos musicais e aos novos aparelhos tecnológicos. A valorização da juventude é uma tônica que se intensifica no início do século XX, com um grande investimento das classes médias e altas nas aparências, especialmente no âmbito da circulação e do espaço público. A “ideologia da juventude” envolveu novas mídias e tecnologias, como a indústria de cosméticos, o advento de novos artefatos e a moda, “elementos fundamentais desse movimento coletivo de proscricção do velho” (SCHPUN, 1999, p. 32). A feiúra e a velhice eram estigmatizadas, marginalizadas e satirizadas. O efeito cômico se produz pelo gestual indelicado, pelos rompantes agressivos, tidos como o avesso da representação ideal

de feminilidade. Chichôrro constrói Marcolina como o exemplo de insensatez e símbolo das opressões e limitações da vida na sociedade, da vida em comum.

O contraste contido na dinâmica entre Chico Fumaça e D. Marcolina está no escândalo, que é caracterizado pelo comportamento excêntrico, inoportuno, que quebra o comportamento considerado comum, permite abrir brechas para abalar o inabalável "[...] das coisas e acontecimentos humanos e livram o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam" (BAKHTIN, 1981, p. 101). Quando Chico Fumaça comete uma atitude considerada moralmente reprovável e D. Marcolina lhe defere pancadas com vassoura ou com o rolo de macarrão como punição, o escândalo é o traço que manifesta a "[...] franqueza cínica ou pelo desmascaramento profanador do sagrado ou pela veemente violação da etiqueta [...]" (BAKHTIN, 1981, p. 101).

Com efeito, tipos femininos como D. Marcolina representavam um conjunto de normas e práticas atreladas à dinâmica da modernização da sociedade e aos novos modos de ver e sentir o crescimento das cidades. São representações sociais que estabeleceram fácil identificação com o público leitor e tanto promoveram questionamentos acerca dos modelos sociais de gênero, quanto os reforçavam. As *family strips*, como um modelo plural de construção de personagens de quadrinhos em diferentes contextos históricos e culturais, proporcionavam rupturas com determinados conceitos de família e reiteraram posições sociais dos sujeitos por meio da inversão satírica de gênero.

Para D. Marcolina, o casamento e a maternidade possuíam uma sacralidade, dialogando com o discurso vigente da Igreja, do Estado e do discurso médico, aos quais ela adere como meio de sobrevivência frente a uma lógica social machista conservadora. Suas crenças e comportamentos são tidos como pontos positivos em relação ao discurso vigente de moral do período. D. Marcolina fica chocada com a letra da música e não consegue imaginar a lógica do artefato rádio ou da indústria cultural. O som gravado ainda era uma novidade para ela.

A linha entre a figura materna e a companheira se mostra muito fluida na relação entre D. Marcolina e Chico Fumaça. Esta oscilação entre representações permitiu a Alceu Chichôrro, em princípio, explorar com maior complexidade as temáticas cotidianas em seus trabalhos e situar Marcolina como uma personagem auxiliar em relação a um personagem principal masculino, idealizada por um homem.

É possível indagar como o autoritarismo de D. Marcolina ou das outras personagens apresentadas questionou ou reforçou as posições de sujeitos, as assimetrias de poder entre homens e mulheres. Marcela Gené (2012) considera que o contraste visual entre a composição física dos personagens revela as disputas de poder, e é a inversão que gera o efeito cômico. Ou seja, uma mulher que domina a situação, que controla, reprime e manda em casa, torna-se hilária por destoar das práticas sociais esperadas. Besse (1999) lembra que a vigilância derivava das demandas sociais contraditórias do casamento, na qual se atribuía a felicidade plena ao casamento e ao cuidado do lar, sendo que as frustrações eram mal vistas e condenáveis. A inversão visual dos papéis de gênero promove o riso, porém não ressignifica as relações sociais. Salvo algumas eventuais ameaças em público (em especial no carnaval), D. Marcolina exerce seu poder repreensivo sobre o sobrinho no espaço privado, no lar, no recôndito das relações conjugais/parentais.

As outras figuras femininas que interagem com Chico Fumaça, em geral, também possuíam estatura superior à dele, e pareciam reiterar o papel da figura feminina como algo simbolicamente dominante na vida de Chico Fumaça, tanto dentro quanto fora do lar. Uma dominância que se traduzia tanto em conquistas amorosas quanto nas pancadas e vigilâncias de D. Marcolina.

Itens como o pau de macarrão, a vassoura ou o tamanco são artefatos ressignificados por D. Marcolina, bem como para outras figuras maternas nas *family strips*. Utilizadas como armas de violência, elas exteriorizam a intenção de condicionar e disciplinar a figura masculina. Ao deixar claro seu ponto de vista por meio das tamancadas, também se verifica uma postura de manutenção das relações como meio de sobrevivência por parte da D. Marcolina. Uma busca pela conservação do *status quo* manifestada a partir de usos inusitados dos objetos domésticos para exercer algum controle em seu universo cotidiano.

Os artefatos, as materialidades presentes nas tiras de Chichôrro mostravam as influências da modernização do país, das transformações na paisagem urbana, da indústria cultural. O rádio é apontado como novidade e fonte de prazer, bem como elemento que pode modificar comportamentos, até mesmo desviar condutas, aos ouvidos moralistas de D. Marcolina. O uso dos novos aparelhos e das informações atualizadas está, quase sempre, associado a uma questão geracional. A era Vargas, conhecida como a era do rádio, passou a ser problematizada pelo ritmo acelerado das transformações do país, das novas relações de trabalho, das novas formas de comportamento das cidades e das pessoas (SEVCENKO, 1998).

O ideal de progresso e modernização passa a ser confrontado com os hábitos conservadores e desconfiados da capital paranaense.

Faustina, Marocas, D. Marcolina e Barola, dentre outras, formaram um time de megeras que não se deixaram domar, criando estratégias bastante singulares para se livrarem das armadilhas de novos padrões de beleza e de um processo de modernização da sociedade que insistia na manutenção dos valores tradicionais da família. Essas personagens criadas por homens desenhistas demonstraram a eficácia em desqualificar e ridicularizar determinadas figuras femininas, caracterizando-as como limitadas, desconectadas do mundo da ciência e da tecnologia, presas ao ambiente doméstico e às convenções sociais. Por outro lado, se a inversão dos papéis de gênero trouxe o riso nestas produções, também descortinou estereótipos masculinos e um certo receio das mudanças sociais e dos espaços que estavam sendo conquistados e reivindicados pelas mulheres. Assim como as representações de masculinidade ideal foram tensionadas nas primeiras décadas do século XX com os “almofadinhas” e seus traços afeminados, as representações de feminilidade também passaram a ganhar diversas nuances: das melindrosas às megeras como D. Marcolina, os contrastes entre os estereótipos tensionavam as relações sociais, promovendo deslocamentos de sentidos, mesmo que sutis.

### **3.1.2 Projeto de lei do divórcio (1929)**

Ao pensar como se processavam as concordâncias ou as contrariedades sobre determinados fatos, relacionando termos visuais e textuais, alguns chargistas do início do século tentavam traçar as lógicas que expunham a moral e os interesses da população, especialmente dos leitores do jornal, produzindo uma opinião carregada de humor e ironia. A exemplo, tem-se a série produzida por Alceu Chichôrro para o jornal *O Dia* sobre o projeto de lei do senador Celso Bayma (SC), que propunha instituir o divórcio no país, em 1929, mas que não passou pelo Congresso Nacional.

Nessas tiras é possível observar diferentes pontos de vista: o de D. Marcolina, contra o projeto; de Chico Fumaça, favorável; e de uma moça caracterizada como uma melindrosa, que também era favorável, e se entristeceu pelo projeto não ter sido aprovado. Muitas vezes, a postura de Fumaça coaduna com a postura de Chichôrro, que descreve em um dos seus contos que “[o] espírito da lei do divórcio, baseia-se no princípio de que, persistir num erro é praticar um erro maior” (CHICHÔRRO, 1964, p. 102).

Em todas as charges e tiras cômicas sobre o tema, a ideia de família é colocada sob tensionamentos. Ser a administradora do lar, cuidar dos filhos (futuro da nação), bem como ser boa esposa configuravam parte do ideal das mulheres nesse período (e amplamente reforçado pelo Estado Novo). Atribuía-se como qualidade feminina ser uma mãe zelosa, modelo de civilidade, educar para o engrandecimento da nação. Nas charges, D. Marcolina, apesar de solteira, concorda com o discurso da “família ideal”, na moral prescrita pela Igreja. Nas Figuras 26, 27 e 28, D. Marcolina deixa clara sua posição, utilizando-se de uma vassoura como principal meio de persuasão.

Figura 26 – *O Dia*, 8 jun. 1929 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Neste sentido, a personagem é colocada em sintonia com a opinião conservadora do Arcebispo metropolitano Dom João Braga (1868-1937). Embasando seu argumento em trechos e ideias contidas na Bíblia, ele afirmava:

[...] Declaro assim por Deus, indissolúvel o matrimônio, não póde a Igreja deixar de ver, com mágua e dor, o simples pretender estabelecer-se do divorcio, que outra cousa não pretendia senão o dissolver do matrimônio; [...] Si fosse ainda, e em prol da família, que se pretendesse introduzir o divorcio vincular, nem mesmo assim elle salvaguardaria da instabilidade a família, mas antes converteria o matrimônio em uma fugaz união passageira que, em muitos casos, levaria a só finalidade de satisfazer a uma paixão carecedora de freio.

Nem, tampouco, pelo divorcio absoluto resultarão menos prejudicados os filhos, que, a cada dissolução da sociedade conjugal, ver-se-ão privados do cuidado de um dos paes e relegados a mãos estranhas. A sorte porém, e ainda peor e inferior a do

homem, é a mulher a quem mais difícil será deparar-se-lhe uma nova união, e em muitíssimos casos ver-se-à reduzida ao abandono e a um estado precário, sem poder atender à sua própria subsistência e dos filhos.

[...]

Si pelo lado do legislador se pretender encarar o assumpto, ao legislador humano cumpre e impende, à semelhança de Deus, legislador supremo, o dever de promover a ordem e o bem-estar colectivo, de preferência a curar de prejuízos ainda gravíssimos que accidentalmente possam aos particulares provir e advir. [...] (*O Dia*, 9 jun. 1929, capa).

A disciplinarização do corpo traz a vigilância, de ordem simbólica ou física, por parte de indivíduos e instituições. Ao falar da disciplina corporal nas escolas e no exército, Foucault (1994) aponta as relações que o corpo disciplinado, docilizado, deve manter com o objeto que manipula. Remonta-se na declaração do arcebispo o papel e o poder da Igreja como disciplinadora de corpos e vigilante da moral social, e com a qual D. Marcolina parece se identificar e que procura manter, seja como uma moral na qual ela acredita, seja como estratégia de sobrevivência, dependente da figura masculina. Como instituição reguladora, a Igreja procura exercer sobre seus fiéis uma vigilância corporal, em especial com discursos potentes sobre a punição divina para quem desrespeita as leis de Deus. Retomando Lauretis (1994), o papel da Igreja neste discurso veiculado pela imprensa funciona como tecnologia de gênero, quando propõe a manutenção de um modelo discursivo e representativo hierarquizante entre homens e mulheres. Tanto D. Marcolina quanto Chico Fumaça compartilham deste mesmo modelo, porém, cada um com perspectivas distintas: enquanto para a tia interessava a ordem, a manutenção da família e do lar, com papéis bem definidos, para Chico Fumaça interessava "liberdade" para conquistar e envolver-se com muitas mulheres.

As Figuras 26, 28 e 30 exibem D. Marcolina em um papel de mando, ao empunhar uma vassoura com gestuais grosseiros de disciplinamento, para condicionar a opinião do sobrinho sobre o divórcio. Já Fumaça explicita nas Figuras 27 e 29 sua intenção favorável à dissolução do matrimônio. Ao deixar claro seu ponto de vista por meio das vassouradas, também se verifica uma postura de manutenção das relações como meio de sobrevivência por parte da D. Marcolina. O Arcebispo declara preocupação com a figura feminina que, sem provimento financeiro masculino, estaria à mercê do abandono e da pobreza, situações as quais poderiam levá-la à marginalização ou a ser vista como de moral questionável, associada principalmente com a prostituição. Esta possível instabilidade era mais preocupante no caso de mulheres brancas das camadas médias e altas da sociedade (conforme se observa por meio



da figura da D. Marcolina), já que entre as camadas populares a estabilidade financeira e emocional não era regra.

Figura 27 – *O Dia*, 14 jun. 1929 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Figura 28 – *O Dia*, 22 jun. 1929 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Ainda neste contexto, havia o discurso higienista, com valores fortemente calcados na manutenção das assimetrias sociais, das distinções de classe, raça e etnia. Nos anos de 1920, por exemplo, as mulheres que estavam ligadas à prostituição e ao espaço público foram alvo de campanhas higienistas por parte da Igreja, do Estado e de médicos com fins de regular e esquadrihar as cidades, definir limites de áreas nobres, impróprias, perigosas, hierarquizar serviços e profissões. O modelo branco e burguês de família era o do casamento legalizado, estabelecendo a posição social da mulher como pertencente ao lar e a do homem como provedor do lar. Porém, na realidade, muitos outros arranjos e dinâmicas familiares coexistiam. Havia muitas mulheres que eram chefes de família por conta do abandono do lar pelo companheiro, ou de relações mal sucedidas que culminaram em separações (não legalizadas), que as colocavam fora do padrão estabelecido, tornando-se independentes e vivendo amores livres (SOIHET, 2006).

Dentro do aspecto financeiro, pelo código civil de 1916, a mulher foi subordinada à figura masculina (pai, esposo), devendo pedir autorização para exercer qualquer atividade fora do âmbito doméstico. Isto perdurou até 1962, quando entrou em vigor o Estatuto da

Mulher Casada (Lei nº 4.121/62). O Estado atuava como regulador social, como um freio aos avanços que buscavam determinadas mulheres, visto que não eram todas que almejavam maior independência em relação ao sexo oposto, mantendo a ordem familiar, a “única instituição social capaz de reprimir as intimidadoras vagas da ‘modernidade’” (MALUF; MOTT, 1998, p. 375-376). Esta ideia estava presente nas opiniões compartilhadas por alguns entrevistados pelo jornal *O Dia* durante quase um mês, destacando-se a do Secretário da Fazenda, Caetano Munhoz da Rocha (OLIVEIRA, 1997, p. 52<sup>37</sup>):

- Dr.! Queremos saber sua opinião sobre o divorcin [sic]...
- Mas, pelo telephone?
- Sim. Coisa ligeira. Queremos saber si é favorável ou contrário ao divórcio?
- Ah! Francamente contrario, por princípio de moral. O divórcio é a dissolução da família (*O Dia*, 6 jun. 1929, capa).

Figura 29 – *O Dia*, 2 jul. 1929 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Na Figura 29, a personagem feminina, vestida como uma melindrosa, afirma que se a lei tivesse sido aprovada, ela gostaria de ter se casado dez vezes. Esta fala pode ser entendida no universo de representação de um tipo de feminilidade ligado a representações de mulheres

37 Na edição do jornal não foi citado o nome do Secretário da Fazenda de 1929, por isto se fez necessário a procura pelo nome.

modernas, muitas vezes de aparência andrógena, pertencentes às camadas médias e altas da sociedade. Essas figuras femininas possuíam um caráter ambíguo: transitavam entre as lutas feministas, sendo a favor dos direitos iguais, da independência, ao mesmo tempo em que usavam seu poder de sedução para serem sustentadas pelos homens. Esta confusão no propósito ideológico das melindrosas é o que as tornava mais interessantes para traduzir melhor o comentário da personagem da Figura 29. Casar dez vezes poderia significar usufruir dos benefícios financeiros que os homens proporcionariam. Infere-se que a melindrosa possuía, de alguma forma, uma relação de dependência com a figura masculina. A negociação empreendida por ela aponta para meios de obter dinheiro, aproveitar melhor a vida, bem como uma forma de contornar estrategicamente as limitações sociais de gênero.

O projeto de lei do divórcio foi "[...] retirado da Comissão de Legislação e Justiça, do Senado, o referido projecto, para não ir de encontro aos desejos do sr. Washington Luís, que se mostrou contrario ao divorcio a vinculo em nosso país. [...]" (*O Dia*, 28 jun. 1929, p. 2). Porém, entre as autoridades de vulto do Estado ele deveria ter sido aprovado, conforme as diversas justificativas, que aparentavam uma preocupação apenas com o ponto de vista masculino, como se pode constatar na opinião do “Dr. Seraphim, poeta, romancista e advogado”. Sua posição traz o caráter de objeto que a mulher possuía, uma visão machista e com a qual as charges de Alceu também parecem concordar:

– Francamente por elle:

- a) do ponto de vista estético – porque é a porta aberta à polygamia. Que lindo colleccionar mulheres bonitas, e sem o perigo de serem falsas, porque todas tem que ser legitima;
- b) do ponto de vista jurídico – todo o contracto déve ter distracto. Mas... como entre nós há ainda muito sangue quente de Cham – é preciso enjaular, com arame farpado, o tigre do Instincto. Compreendeu? (*O Dia*, 7 jun. 1929, capa).

O divórcio era visto como algo positivo para os homens, pois poderiam trocar ou colecionar mulheres. Estas teriam que tratar melhor os homens para mantê-los no casamento. Já para as mulheres o divórcio é visto como perigoso, trazendo um futuro incerto e de moral duvidosa. Não se cogitaria que a mulher ficasse insatisfeita com o matrimônio, requeresse a dissolução da união e contraísse novo casamento. Neste sentido, a figura da melindrosa se mostra interessante e contestadora. É na fala da melindrosa da Figura 29 que se constata uma contradição: de um lado, algumas mulheres acreditavam que se beneficiariam com a aprovação do projeto; de outro, alguns homens acreditavam que também se sairiam em vantagem.

Depreende-se que, dentro de uma faixa etária mais jovem, o interesse em tirar vantagem se mostrava constante, fosse por meio de benesses financeiras, fosse pela satisfação de desejos. Algo que não procede na faixa de mulheres adultas, como é o caso da D. Marcolina, que acredita na indissolubilidade dos laços matrimoniais, e não mais possuindo atributos físicos. Já entre os homens desta mesma faixa, as opiniões e as justificativas foram diversas, porém favoráveis, em sua maioria, ao divórcio.

Figura 30 – *O Dia*, 21 jun. 1929 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Ao pensar nas vantagens e desvantagens do divórcio para homens e mulheres, a Figura 30 é instigante para pensar nas reações que D. Marcolina passaria a ter caso o projeto de lei fosse aprovado, como estratégia de manutenção, ou mesmo de sobrevivência em uma sociedade machista. Já Alceu Chichôrro posicionou a opinião de Fumaça sobre o assunto na sua coluna "Gavetos e Fagulhas":

[...] Não! O Brasil precisa do divórcio!

A pátria amanda, idolatrada, salvo seja, tem a necessidade urgente de uma lei, que regularia a situação civil de muitos casaes infelizes...

E antes de eu morrer (meu Deus não seja já) ainda tenho esperança de ouvir D. Marcolina, dizer ao respeitável Chico Fumaça:

– Casa-te Chico, casa-te que se não fores feliz, ahi tens a lei que põe a salvo de qualquer vileza!...

Mas, enquanto não houver lei de divorcio, o Fumaça ficará per omnia seculo seculoran, solteiro e completamente divorciado das ideas matrimoniaes... (*O Dia*, 28 jun. 1929, p. 2).

O placar final da enquete feita pelo diário demonstrou o apoio destes homens à aprovação do projeto: 55 favoráveis e 27 contrários (*O Dia*, 27 jun. 1930, capa) e nenhuma mulher foi consultada.

Os diferentes posicionamentos dos personagens trazem a representação como algo que pode ser percebido em termos de gênero: para D. Marcolina, o casamento possuía uma sacralidade, dialogando com o discurso vigente da Igreja e na qual ela adere como meio de sobrevivência frente a uma lógica social machista conservadora; para Chico Fumaça, interessava a dissolução do matrimônio para fins de comodidade e interesse, entendendo-se tanto o aspecto do desejo sexual quanto o do cuidado para com ele.

Com base na ótica do chargista, observaram-se as contradições de um período. De um lado, as tecnologias sociais atuavam como meios de controle forjando representações bem delineadas sobre masculinidades e feminilidades; de outro, havia articulações que apontavam para um falso rompimento com estes modelos, que, se aproximadas e analisadas, resultavam em formas que conservavam a desigualdade de gênero.

### 3.1.3 Assédio

Sendo um tema problematizado e discutido no século XXI, a noção de assédio por parte do jornalista na primeira metade do século XX era vista com naturalidade. O corpo feminino era mostrado como um objeto público. Trazer os contrastes e as permanências é o objeto deste subtópico.

O ver e ser visto no início do século XX está relacionado às novas sociabilidades das elites e classes médias (lembrando que as mulheres das camadas populares sempre circularam pelas ruas para trabalhar), associado ao discurso médico da prática de banhos no mar e atividades físicas ou externas ao lar. A circulação pelo espaço público implicava cuidados com a aparência física e com os gestos. "A entrada das mulheres nos espaços públicos da cidade demanda obrigatoriamente um trabalho prévio, constante e cotidiano, de cultura de beleza" (SCHPUN, 1999, p. 80-81). Para a pesquisadora Mônica Raisa Schpun (1999), significa encenar, com naturalidade, a presença nestes espaços, de forma precisa para as mulheres das elites para se distinguir socialmente. Por outro lado, atraíam os olhares indiscretos dos homens,

provocando situações que "[...] velam ao mesmo tempo pela manutenção da ordem quanto aos signos distintivos de classe e quanto a exploração dos apelos sensuais na apresentação física das mulheres" (SCHPUN, 1999, p. 97).

Já para Mary Del Priore, o ver e ser visto também estava atrelado a um "corpo feminino em objeto de um desejo fetichista" construído pelo olhar masculino (DEL PRIORE, 2011, p. 115). Ser moderna também estava associada a ser observada, a ser e parecer bem de saúde e bela, pois o bom matriônio dependia da boa aparência. O que se observa nas charges a seguir é o olhar indiscreto de Alceu Chichôrro, personificado na figura de Chico Fumaça, para com as mulheres: para o chargista, a figura feminina deveria ser contemplada; ela deveria ser curvilínea, sendo mais ou menos voluptuosa.

Na série de olhares indiscretos desenhada por Chichôrro também se observa o caráter público que o corpo feminino possuía (e ainda possui) para os homens. Se, por um lado se manter bela era a tônica de feminilidade e chamar atenção se fazia relevante para atrair o sexo oposto, por outro, poderia deixar margem para interpretações com relação à moral da mulher. Ao mesmo tempo, poderia causar infortúnios dos mais atrevidos, como exemplificam as figuras deste tópico (Figuras 31 a 35).

Entretanto, o próprio jornalista reconhecia que havia regras que deveriam ser seguidas. Por exemplo, se ela estiver acompanhada por uma figura masculina ela não deve ser "abordada":

Mas os olhares, por mais inocentes que pareçam é sempre inconveniente, em público, sobre uma mulher acompanhada. Não se admite de forma alguma que um homem educado insista a olhar para a mulher acompanhada, quando poderia dar um jeito de satisfazer a sua vista ao encontrá-la sosinha [*sic*] (CHICHÔRRO, 1964, p. 288).

O comentário do desenhista parece apontar a mulher não somente como posse da figura masculina (pai, namorado, marido) como estabelece uma hierarquia de respeito, na qual um homem é mais respeitável socialmente do que uma mulher.

Figura 31 – *O Dia*, 9 ago. 1932 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A charge da Figura 31 mostra o calunga observando a mulher de vestido, com os pés em degraus diferentes e com o tronco curvado para a frente, deixando evidenciar as nádegas. Com o olhar de malícia, Fumaça deixa claro a intenção de ser indiscreto ao afirmar que pretende aguardar para apreciar "a retaguarda". O título e o desenho conferem um sentido ambíguo ao termo diálogo, remetendo tanto ao enunciado verbal quanto ao olhar do calunga para as nádegas da mulher.

Figura 32 – *O Dia*, 2 set. 1927 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O mesmo acontece com a Figura 32. O pretexto para a charge é a notícia da última tendência entre as parisienses: o uso de um espelhinho para ser mais facilmente carregado na bolsa e, também, para possivelmente auxiliar no flerte. Entretanto, a melindrosa retratada, bem mais alta em relação ao calunga e trajando um vestido curto, atenta às novidades, detecta o olhar atento do Chico Fumaça para a região da saia e ironiza o fato de que ela também vê o que ele consegue ver com facilidade, denunciando a indiscrição do personagem.

Já o calunga se encontra inerte, portando um cigarro (símbolo da modernidade do período), embora sendo um objeto incomum para o personagem mais famoso de Chichorro. A composição também traz indícios do estilo de charges de J. Carlos, em especial pela moldura circular em volta dos personagens, do traço alongado da figura feminina e dos símbolos atrelados ao universo *art déco*<sup>38</sup>, especialmente nas texturas e no modelo do vestido.

38 *Art déco* foi um estilo decorativo difundido no Brasil entre as décadas de 1920 e 1930. Ele surgiu cinco anos antes na França e ganhou popularidade especial na América. Originalmente ligado ao *art nouveau*, com suas linhas sinuosas e assimétricas



O desvio do objeto, o espelhinho para flertar, por si só conferia contornos diferenciados, inclusive, ganhando uma nova ressignificação para detectar atitudes impróprias de assediadores que procuravam se beneficiar os “inconvenientes da moda” e do comportamento considerado moderno demais das melindrosas.

Figura 33 – *O Dia*, 8 ago. 1935 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Figura 34 – *O Dia*, 16 ago. 1932



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Os olhares indiscretos também iam à praia. Associando suas férias na cidade de Guaratuba-PR às aventuras praianas de Chico Fumaça, Chichorro continuava a série de investidas masculinas agora em trajes de banho. A primeira charge (Figura 33) selecionada mostra Fumaça trocando olhares com uma banhista. Ambos seguram os pulsos, em sintonia com o conteúdo textual, mote do humor empreendido na imagem. O sentido da palavra tensão toma outro rumo quando o olhar do calunga está direcionado para o corpo da figura feminina.

Na segunda charge (Figura 34) a temática do peso é colocada em pauta. Fumaça joga uma cantada para a intitulada "gorducha", em alusão à imagem de sobrepeso da figura feminina. O humor reside no duplo sentido que a cantada pode direcionar. Uma faz referência à temperatura da água e à possibilidade de aquecimento com a entrada da mulher. A segunda

---

que remetem às formas da natureza, aos temas florais e vegetais, sem identificação com estilos anteriores e históricos, considerado como o primeiro estilo internacional, o *art déco* foi mais eclético ao incorporar referências como "a civilização egípcia, arte tribal, Surrealismo, Futurismo, Construtivismo, Neoclassicismo, Abstracionismo Geométrico, Cultura Popular e Movimento Moderno" (FIELL, 2005, p. 49-59). Ou seja, o *art déco* fez uso de linhas retas ou circulares incorporadas a temas como animais e formas femininas, sendo esteticamente mais limpo em comparação ao seu antecessor, o que lhe conferia associação ao moderno.

remete à possibilidade de aquecimento corporal provocado pelo contato entre ambos – reforçado pela repreensão moral de Totó na última fala.

Verbalmente Chichorro atribui características negativas à mulher ("gorducha"). Visualmente, a banhista possui uma silhueta distorcida de modo a reforçar o termo "gorducha". Diferentemente da visão do jornalista, no diálogo infere-se uma tentativa de aproximação por parte de Chico Fumaça.

Na charge, Totó também atua como vigilante substituto de D. Marcolina. Ao contrário da grande maioria das charges em que o cão é cúmplice das peripécias de seu dono, desta vez sua "sabedoria canina" estabeleceu um limite da moral, acionando o papel da mulher opressora, personificado na figura da tia, para discipliná-lo.

Figura 35 – *O Dia*, 24 out. 1939 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A ótica do jornalista é deixada de lado na charge referente à alta dos preços (Figura 35), agravados pelo início da Segunda Guerra Mundial. Chico Fumaça parece associar o fato de as mulheres estarem usando vestidos mais curtos com a subida de preços dos tecidos. A composição da charge, feita em diagonal, sugerindo a ideia de algo em crescimento, mostra duas mulheres inclinadas em frente a uma vitrine de modas. Prostrados atrás delas estão Chico Fumaça e Totó, maliciosamente sorridentes, observando as nádegas. A importunação não é percebida pelas consumidoras, e é atenuada pela frase dúbia sobre os limites da guerra, do

aumento dos preços, deixando que o leitor deduza o conseqüente encolhimento dos vestidos e das saias.

Interessante nestas cinco charges é foco no físico das figuras femininas, ocultando seus rostos ou exibindo-os apenas em parte. Todas estão sozinhas ou acompanhadas por outra figura feminina quando Fumaça as assedia, reforçando as regras de abordagem estabelecidas por Chichôrro: como "propriedade" masculina, a mulher nunca pode ser cortejada com um homem ao lado (pai, namorado, esposo), inclusive ratificado pela justiça e comentado pelo jornalista em um caso de cárcere privado na Itália:

[...]

A justiça severa, **justa e sábia**, decorrido o prazo julgou o processo decidindo que Andréa Vicino tinha pleno direito, como marido, a acorrentar sua esposa durante à noite, para que ela não desse suas "escapadelas".

O marido acorrentador declarou perante o juiz que sua esposa, costumava desaparecer de casa frequentemente, durante à noite.

O tribunal, contudo, não deixou de advertir Andréa Vicino por "excesso de ciúmes", mas reconheceu que seu ato "não constituía crime".

[...]

Para evitar escapadas à noite, só correntes e correntes fortes.

[...] (CHICHÔRRO, 1964, p. 266. Grifo da autora).

A questão da mulher como objeto do olhar masculino era uma constante no trabalho do jornalista, não somente em charges e tiras cômicas, como descritas em seus contos em *O Dia*. Chichôrro sempre declarou em público sua preferência por assediar mulheres em público, registrado em reportagens<sup>39</sup> e reproduzido em muitas das atitudes de seu principal personagem, Chico Fumaça. A mulher, para o jornalista era sempre "posse" de alguém, porém, como um boêmio solteiro, socialmente ele poderia "possuir" todas.

### 3.1.4 Polissemas da moralidade: tiras sequenciais

A prática do humor atrelado à moralidade em sua face polissêmica e de inversões peculiares em sua abordagem é algo recorrente na produção de Chichôrro. É importante lembrar que as tiras sequenciais expõem a narrativa dos quadrinhos, com suas lacunas, as quais permitem ao leitor realizar inferências e produzir significados. Para Postema (2018), a

39 ALCEU Chichorro e a Gazeta do Povo. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 24 fev. 1976, p. 11. "Ainda num destes dias, conta Alceu que ao prodigalizar verbalmente os dotes físicos de uma senhorita que passava, recebeu da mesma a seguinte advertência: "olha, que isso dá enfarte em 'coroa' da sua idade". Resposta de Alceu: "Já tive cinco, minha filha, e se beleza de mulher der enfarte, é disso que eu quero morrer"".

lacuna ou sarjeta é um componente que permite significar a ausência. É por ela que a narrativa se constrói temporalmente e sinaliza as ações.

Nas tiras cômicas a seguir, a lacuna é elemento que adquire destaque para delinear as situações de Chico Fumaça. Em algumas delas, o visual possui predominância em relação ao conteúdo textual, aproximando-se dos quadrinhos "mais como uma forma que é impulsionada principalmente pelo visual, em que o verbal com frequência acrescenta interesse ou profundidade" (POSTEMA, 2018, p. 116). Postema (2018) nos lembra que o equilíbrio entre texto e imagem permite criar novas possibilidades. Com mais nuances e complexidades, as lacunas atuam para aproximar o leitor da narrativa, gerando os chamados autores implícitos. Conectando personagens e leitores, criam-se fãs e leitores fiéis, como poderia presumir no caso das charges e tiras cômicas de Alceu Chichôrro.

Uma das tiras que possui conteúdo polêmico pelo tipo de narrativa empregada é o da Figura 36. Nela, Chico Fumaça visualiza o anúncio de líquido rejuvenescedor. A sequência mostra o calunga levando a fórmula para casa, onde decide tomar todo o conteúdo de uma só vez. No quadro seguinte, aparece o Chico Fumaça bebê (ou travestido de bebê) sendo amamentado por uma mulher. Não é possível saber o que acontece para D. Marcolina descobrir a traquinagem do personagem, pois a narrativa dá um salto, finalizando com ela deferindo chineladas no sobrinho.

Figura 36 – *O Dia*, 12 abr. 1936 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

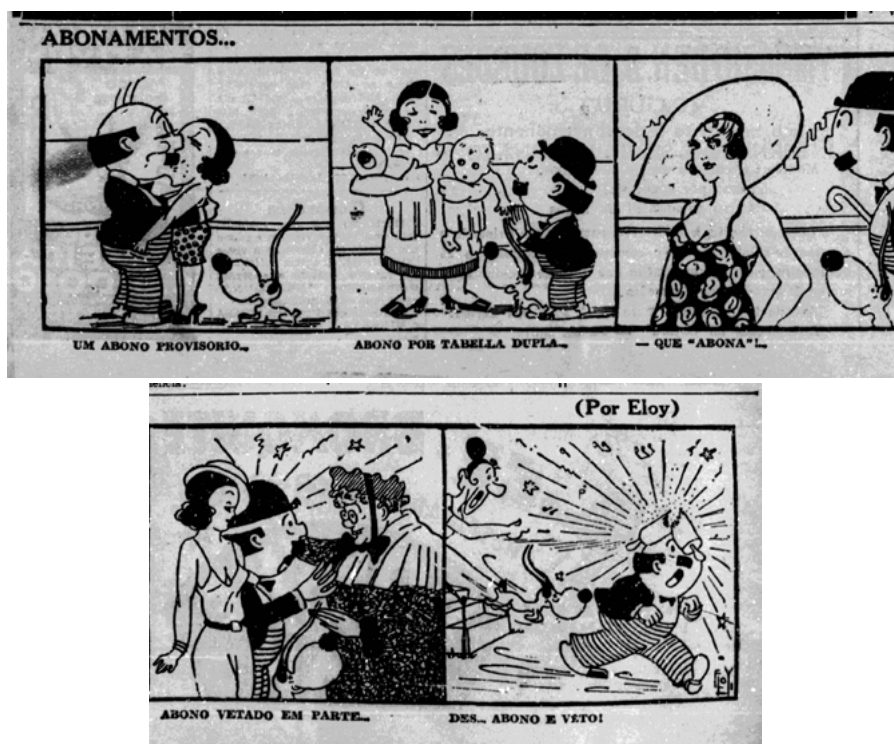
A ideia de preenchimento da lacuna por parte do leitor é fundamental para conferir sentido, variando conforme a experiência. Na tira, fica em aberto o que teria acontecido do momento quando Fumaça ingere o líquido até o instante em que aparece nos braços de uma mulher. Estaria ele sonhando nos quadros seguintes, em alucinação; ou ele convenceu a figura feminina de que havia se tornado criança para se aproveitar; a frase "a melhor farmácia da morte" possibilita pensar em um ato mortal para o Fumaça. Independente da alternativa imaginada, o que direciona o olhar é a consequência da ingestão do suposto "elixir da juventude": o toque e o contato com os seios de uma jovem mulher e a repreensão de D. Marcolina.

Do ponto de vista da moral da década de 1930, a cena em si deveria ter chocado, trazendo ares sexuais à narrativa. A amamentação nas primeiras décadas do século XX era feita por amas de leite para as mulheres das classes médias e altas, porém, o aleitamento era comum entre as camadas populares. Com as medidas de puericultura que se popularizaram na

década de 1920, as amas de leite foram perseguidas por higienistas eugenistas, que regularam a profissão por meio da realização de exames médicos, desvalorizando as negras em relação às imigrantes europeias. Neste aspecto o aleitamento materno, atrelado à postura da mãe zelosa, ganhou fôlego e foi incentivado pelas autoridades até meados da década de 1940, quando o leite em pó (ou fórmula) foi popularizado como complementação ao leite materno, com o argumento de que proporcionava mais nutrientes para alimentar a criança (BARBIERI; COUTO, 2012; GOMES *et al.*, 2016). Por consequência, ao se perder a noção de exigência, a amamentação em público ganha traços pejorativos e sexualizados, foco da tira, quando D. Marcolina repreende Fumaça por seu comportamento lascivo.

A utilização de palavras, atribuindo novo significado, é uma das marcas de Chichôrrô. Nas próximas tiras, esta ideia é explorada pela associação com as imagens.

Figura 37 – *O Dia*, 12 jan. 1936 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A tira da Figura 37 se refere às múltiplas significações da palavra "abono"<sup>40</sup>, aplicada em diferentes situações. No caso do primeiro quadro, ao "bônus" provisório pelo beijo na melindrosa, que aparenta colocar a mão no bolso do calunga para encontrar algum "abono de contrapartida".

40 Segundo o Houaiss (2009), o termo "abono" têm várias interpretações. Dentre elas: quantia paga como adiantamento de vencimentos, honorários etc.; ajuda financeira; valor que se acresce a peso ou medida exata; argumento de reforço ou justificativa (de opinião, conceito etc.); ato de relevar falta(s), não descontando as ausências ao trabalho.

Já no segundo é o abono da multiplicação, na qual outra mulher carrega duas crianças e as apresenta ao Chico Fumaça. Na sequência, a aparência de outra mulher é o fator de "bonificação" para o olhar do personagem. Nos dois últimos quadrinhos, Fumaça é repreendido pelas figuras femininas mais velhas: a primeira, possivelmente a mãe da jovem ao lado de Chico Fumaça, repreende o calunga para evitar o "pior" a sua filha; a segunda, D. Marcolina, lança um rolo de macarrão na cabeça do Fumaça, quebrando-o, representando o veto ao seu comportamento considerado "desviante" das concepções morais do período.

Na mesma linha de raciocínio, Chichorro utiliza termos do futebol para retratar situações vividas por seu personagem (Figura 38). Os dois primeiros quadrinhos fazem referência ao lado *voyeur* do calunga, admirando as longas pernas femininas (canelada) e espionando da janela, o que pode ser um vestiário ou um quarto, onde mulheres parecem estar se vestindo, sendo possível ver roupas íntimas, inclusive com parte do seio desnudo (pescoçada). O terceiro quadrinho mostra a linha de ataque de Fumaça, beijando uma figura feminina, prestes a se deitar na grama. Da forma explícita como ela acontece, Totó julga o próprio dono pelo teor da cena. Já no quarto e no quinto quadrinho Chico Fumaça é colocado para fora do campo (*Off-side*) pela presença do marido da mulher assediada e pelo gol que D. Marcolina realiza ao acertar um vaso na cabeça do sobrinho. É importante notar o detalhamento de cada cenário e da caracterização dos personagens. Na primeira cena destacam-se os sapatos de saltos femininos, o gesto sensual, o olhar de Chico Fumaça voltado para o meio das pernas da mulher e Totó, com a cabeça erguida, também admirando o espetáculo. No segundo quadrinho, a paisagem urbana, com prédios ao fundo da janela, e o destaque dos cortes de cabelos, os olhares, o posicionamento das moças em primeiro plano parecem ressaltar os efeitos da moda e dos modernos comportamentos. A cena seguinte evoca um clima bucólico, delineando o envolvimento dos corpos, deixando ver as meias e anáguas da jovem, em meio às flores sobre a grama. Na sequência, a silhueta de prédios realça ainda mais a altura desproporcional do marido, com as mãos na cintura, demonstrando indignação. Multiplicam-se as linhas de ação reiterando a fuga/corrída de Fumaça e do cão. Colocando em primeiro plano a mesinha onde, provavelmente, estava o vaso, o dinamismo do quinto quadrinho está presente nas linhas de ação que simbolizam a energia empregada pelas mãos de D. Marcolina, na metáfora visual das estrelinhas de dor, nos braços erguidos.

Figura 38 – *O Dia*, 14 jul. 1935 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

As pequenas narrativas das peripécias do Fumaça, sem a participação de D. Marcolina, por vez ou outra apareciam no jornal *O Dia*. A história a seguir ilustra o calunga se aventurando com seu automóvel, com cruzamentos de vários temas: metáforas, tecnologia e, nesta tira em especial, com toques de política.



Figura 39 – *O Dia*, 16 out. 1932 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

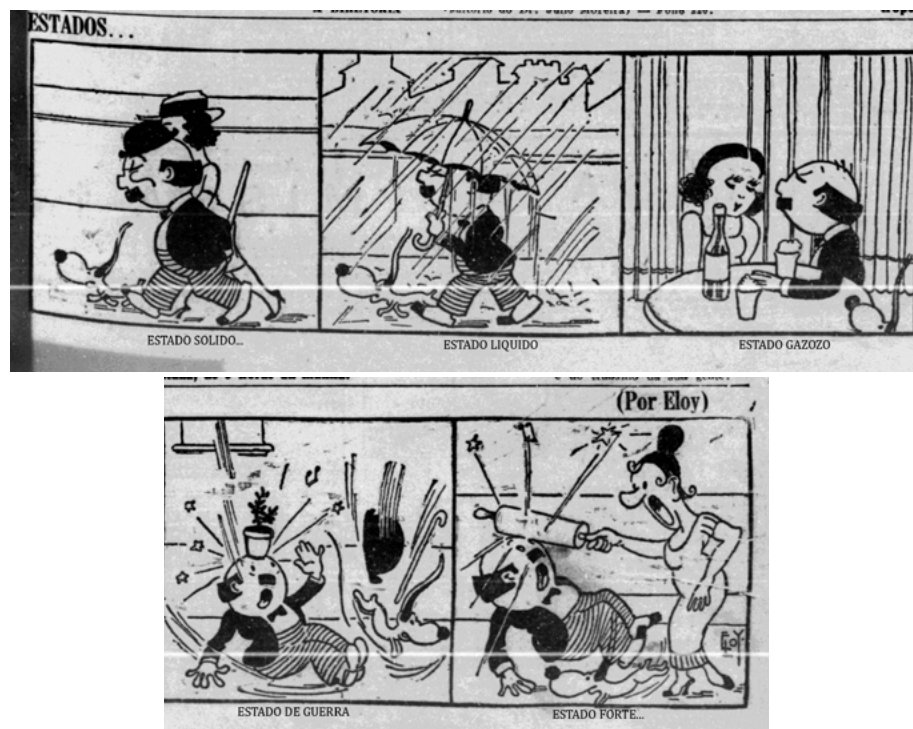
A história começa com Fumaça e uma "pequena" no campo (Figura 39). Lá, o calunga sugere de eles irem dar uma volta de carro, argumentando que no campo não há asfalto, conforto, exaltando as novidades da velocidade proporcionada pela dobradinha asfalto e automóvel. Um detalhe interessante é a frase "regime passado que tanto nos infelicitou", citado em diversas charges e tiras cômicas de Chichôrro. Ela faz referência à posição política do jornalista após a Revolução de 1930, ironizando a situação do país cada vez que algo de ruim acontecia (CHICHÔRRO, 1975 p. 6). Esta frase sofreu censura pelo governo de Vargas e, como forma de registro, Chichôrro fez o seguinte pedido: [...] "Foi uma comissão pedir para eu acabar com aquilo. Dai eu disse que parava, mas que só ia sair mais uma charge, que já

estava pronta. Era uma mulher que perdeu uma agulha, perguntando quem pegara 'foi o regime passado que tirou a agulha daqui.'" (CHICHÔRRO, 1975, p. 6).

Durante o passeio, Fumaça realiza troca de marchas, um trocadilho tanto sobre a questão mecânica da direção quanto aos toques e beliscões na perna da "pequena". Ao ficar desatento, o calunga perde o controle do carro e bate em um poste escrito "parada", lançando a figura feminina e Totó para fora do veículo. No quadro final, após a batida e com o policial levando Fumaça em detenção, a melindrosa questiona como irá justificar os roxos na perna; ao que o calunga responde fazendo uso do estereótipo da incapacidade feminina de conduzir um veículo.

Como será visto em outros momentos da tese, o automóvel aparece como artefato e personagem que traz as dimensões do progresso, simbolizando os novos ritmos, os perigos da modernização, além de status e prestígio. O carro foi a grande novidade nas primeiras décadas do século XX, sendo bastante representado como causador de acidentes, denunciando o despreparo e a falta de disciplina dos pedestres, a necessidade de adaptação dos motoristas em conduzir. Contudo, na tira em questão o acidente ganha contornos paralelos aos de uma "investida" na passageira, quando o sinal de "parada" indica que o Fumaça passou do "ponto" nos "beliscões". Por conseguinte, a prisão fica ambígua, pois o calunga poderia ter sido detido tanto pelo acidente em si quanto pela "ultrapassagem" considerada imoral.

Figura 40 – *O Dia*, 23 jan. 1938 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Na Figura 40, Chichôrro propõe associações com os estados da matéria em função das suas escapadelas. O primeiro quadro mostra o "estado sólido" atrelado ao relacionamento estável. Na sequência, observa-se o "estado líquido" no caminho chuvoso, sem possibilitar inferir se o calunga estava se deslocando ao encontro retratado no terceiro quadrinho ou se a chuva era a demonstração da sua tristeza. Já o terceiro quadrinho ilustra a ebulição do "estado gasoso" entre Fumaça e uma melindrosa. Entre o quarto e o quinto quadro presume-se que o ato imoral do Fumaça tenha chegado ao conhecimento de D. Marcolina que, por meio da pancada, procura disciplinar o sobrinho, em uma metáfora que se refere ao "estado forte" em uma crítica ao regime político repressivo do Estado Novo.

A ambiguidade das palavras foi também utilizada com a temática do carnaval, com Chico Fumaça imaginando e experienciando a festividade (Figura 41). No primeiro quadro o calunga "fantasia" com as mulheres nuas, comuns no carnaval. No quadrinho seguinte, D. Marcolina é comparada a uma serpente na tina ("serpe... em... tina..."). Já durante a festividade, o termo "batalha" é usado para a ação de se aproximar da "pequena" sob vigilância da figura materna. O baile de máscaras ("Mas... caras...") permite o anonimato nas ações – embora possamos reconhecer Chico Fumaça fantasiado de Arlequim, conduzindo duas mulheres preço braço. Ao final, a repreensão de D. Marcolina ao Calunga agora vestido de Pierrot, traz a legenda "Zé Pereira"<sup>41</sup>, figura do carnaval associada à folia acompanhada de tambores.

---

41 O Houaiss (2009) denomina Zé-Pereira como "brincadeira carnavalesca de outrora, caracterizada por grande movimentação de foliões pelas ruas, isoladamente ou em grupos, a bater zabumbas".

Figura 41 – *O Dia*, 28 jan. 1934 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O carnaval foi uma festividade apreciada e representada não somente por Alceu Chichorro, mas um tema muito recorrente na história do humor gráfico brasileiro, especialmente para ironizar e criticar os governos e autoridades locais e nacionais. Foi um assunto amplamente abordado por outros chargistas do período, a exemplo de J. Carlos. O jornalista ficou conhecido especialmente pelas tiras parodiando blocos carnavalescos (ver Anexo IV) em que personalidades políticas são satirizadas, invertendo a ordem vigente.

Figura 42 – *O Dia*, 27 out. 1935 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O tema da guerra (que será aprofundado no último capítulo), anos antes do início da Segunda Guerra Mundial, já era tratado nas tiras do Chichôro, atento às tensões na Europa. Em especial, a tira da Figura 42 faz referência à invasão da Itália na Etiópia, em 1935, estabelecendo associações satíricas com os comportamentos atrelados à conquista amorosa. O primeiro quadro retrata o caminhar de uma mulher e, atrás dela, está Chico Fumaça com uma flor, para abordá-la de imediato na rua. A flor é associada a um artefato bélico, um instrumento de conquista. A expressão da mulher aparenta ser de lisonjeio com o gesto, porém, sua postura corporal indica outra coisa, inclusive com o desenho da sua passada maior do que a do Fumaça. Uma de suas cantadas à moça da janela teve como retribuição um vaso arremessado na calçada, provocando a fuga do protagonista. A cena do marido escondido atrás de um biombo, com um revólver, esperando o momento ideal para vingar a traição é comparada a um ataque violento do inimigo. O marido que se coloca à frente da esposa, com

uma bengala ameaçadora é tratado como um obstáculo de guerra. A tira culmina na paulada de D. Marcolina em sua cabeça – em analogia à tentativa da Liga das Nações em manter a paz na Europa.

Consideradas situações normais para os padrões da época, as investidas do Fumaça iam de encontro a figuras masculinas de aparência mais velha em relação ao calunga. As mulheres da cena, com exceção da D. Marcolina, foram retratadas como delicadas, um pouco inocentes (considerando a interação entre Fumaça e a mulher no terceiro quadrinho) e como objeto de outros homens que deve ser "conquistado" pelo Fumaça. A competição entre os personagens masculinos surge nesta tira ligada à ideia de posse e à manutenção da honra. Quando se tratava de masculinidade ideal, ela passava por atributos como virilidade, provimento financeiro da família, conquistas amorosas, autoridade sobre a esposa e filha (embasada pelo Código Civil de 1916) e racionalidade na tomada de decisões. Tais características são colocadas em oposição às de feminilidade ideal e, conforme abordado anteriormente, marcando e reforçando as posições de sujeitos em relação à modernização das relações entre gêneros (BESSE, 1999).

Na tira, somente a figura feminina do terceiro quadrinho ilustra uma situação que foge do modelo de feminilidade ideal ao se envolver com outro homem que não o seu esposo, porém, aparentemente ciente e em anuência. Atrás do biombo, em primeiro plano, está um homem portando uma arma, sugerindo uma "limpeza da sua honra" sobre a traição do cônjuge (e em analogia à "invasão" de um país por outro). Fumaça reitera seu papel padrão de conquistador; o homem traído aparece, também, na representação padrão de masculinidade que "cobra com sangue" a vergonha da infidelidade, aguardando "o momento de avanço para um ataque violento". As ideias de modernidade de gênero chegaram para a "pequena" em descompasso em relação às outras figuras masculinas da cena, cujos valores permanecem inalterados.

### **3.2 PUBLICIDADE E GÊNERO**

Uma das características da produção de Alceu Chichorro foram as charges e tiras de cunho publicitário, algo que se tornou ainda mais recorrente a partir da década de 1930 entre ilustradores. Wilson Bóia (1998) acredita na hipótese de que estas tiras eram produzidas para ganhar “uns níqueis”, porém, sempre em diálogo crítico com a realidade local, conforme explica:

Não temos informações seguras, mas acreditamos que o nosso Eloy, convocando o Chico Fumaça e Dona Marcolina como protagonistas principais destas cenas, devia receber alguns níqueis em trocas destas charges [sic], de fundo comercial, embora, mas quase sempre alfinetando a situação financeira, a pindaíba em que o povo se encontrava (BÓIA, 1998, p. 91).

Publicidade aqui está atrelada ao consumo de bens e/ou serviços. Entende-se o consumo como “parte da reprodução cultural de relações sociais” (SLATER, 2002, p. 146), forjada no cotidiano, lugar de disputas de produção de significados e onde se processam as divisões sociais e de poder. Slater (2002) acredita que o consumo integra, em certa medida, as pessoas “num mundo social inteligível”, no qual um objeto pode ser associado a valores de pertencimento, de desejo e aceitação por parte da sociedade ou de um estrato dela. Nesse sentido, as práticas de consumo criam uma espécie de “ritual”, uma “ordem cognitiva estabilizadora das sociedades” (SLATER, 2002, p. 148).

Os discursos empreendidos pela publicidade procuram atingir o público-alvo por meio da identificação com o cotidiano. As experiências do dia a dia são apropriadas de modo ilusório ou distorcido, com significações que extrapolam o objeto em si e passam a corresponder uma lógica social e/ou de desejo. Os aspectos corriqueiros e banais são tratados de modo cômico nas charges e quadrinhos de Chichôrro, ironizando e reforçando, a um só tempo, as representações hegemônicas de masculinidades e feminilidades.

Vale ressaltar a importância de refletir sobre essas tiras cômicas publicitárias para entender a cultura material e os usos dos objetos na construção coletiva e individual de sentido. Segundo Daniel Miller (2013), os artefatos não apenas nos representam, mas nos constituem, nos criam e nos interpelam como sujeitos. Eles atuam na experiência individual de cada um, no que pensamos ser. Um artefato ou uma indumentária traz uma série de distinções e evidências sobre o que somos, de onde viemos e a qual classe social pertencemos. Ter determinada roupa ou objeto caracteriza um sujeito específico, agrega *status* social, valores e até personalidade à pessoa.

Nos quadrinhos de título “A semana da economia” (Figura 43) é possível ver como Chichôrro articulava a crônica visual com os propósitos publicitários.

Figura 43 – Tira publicitária para a Caixa Econômica Federal. *O Dia*, 1 nov. 1936 (adaptado)



Fonte: BÓIA, 1994.

Nesta tira, observa-se D. Marcolina como o foco da estratégia cômica. A ideia principal era incentivar a economia, por meio de pequenas ações cotidianas, concentradas na cidade de Curitiba, com a máxima “A economia é a base da prosperidade [...] Quem economisa (*sic*) hoje será recompensado amanhã”. No primeiro quadro vemos Marcolina colocando uma moeda no cofrinho, símbolo da campanha da Caixa Econômica Federal, poupando. Chico Fumaça está espionando, percebendo esse gesto característico da personalidade dela. Nas atitudes de fazer uma poupança, há exageros marcados por referências locais, pontos geográficos bem conhecidos da população e muito distantes um do outro. Primeiramente, a personagem se desloca ao Portão, bairro ao sul do centro de Curitiba, para economizar na passagem do bonde; no quadrinho seguinte, ela está tomando banho no “Bariguy”, região que atualmente é um dos principais parques da cidade, para poupar itens de higiene, considerados luxo (sabonete, caco de telha, toalha), bem como água quente.

O efeito cômico decorre do ponto de vista da fala “Quem economisa (*sic*) será recompensado” atribuída a Chico Fumaça no último quadrinho. O malandro personagem, ao notar as mudanças na rotina de sua tia, destrói o cofrinho e rouba as economias que, para ele, são suficientes para usufruir de uma “semana maravilhosa”, possivelmente com idas ao *dancing*<sup>42</sup>, a bares, agitando sua vida boêmia. Quando descobre, D. Marcolina desfere-lhe golpes com o rolo de macarrão, e Fumaça protesta que ele a deixou “economizar”, sem revelar que visava seus próprios interesses e não os dela.

42 Os *dancings* foram estabelecimentos onde “se aprendia a bailar em salão”. As *taxi-girls* “eram damas que tinham que dançar com qualquer um, e era-lhes vedado sentar-se às mesas, sozinhas ou com fregueses” (SARMENTO, 2008, p. 244).



Por vezes detalhado, por vezes distorcido, o traço confere a D. Marcolina uma expressão corporal que merece destaque pela desproporção no terceiro quadrinho. Enquanto que no primeiro e no segundo quadrinhos, a tia de Chico Fumaça possui um desenho proporcional, no terceiro quadrinho a cabeça da personagem é ilustrada maior do que o corpo desnudo. Uma das hipóteses aponta para a estratégia da composição suavizar a exposição do nu, atribuindo uma silhueta quase andrógena, talvez evitando reclamações dos leitores, bem como do anunciante. D. Marcolina seria um tipo de feminilidade que não atrairia o olhar masculino. Em uma crônica, Chichorro define como mulher ideal algo oposto à representação de D. Marcolina como "[a] suavidade de sentimentos, a candura de atividades, a meiguice geradora de todos os gestos sutis, enfim, a índole de retraimento, estão desaparecendo, [...]" (CHICHÔRRO, 1964, p. 111). Na queixa sobre as mudanças de comportamento, o desenhista reforça os atributos que seriam ideais em uma mulher.

Ao considerar o corpo como um elemento construído socialmente e culturalmente, Le Breton (2010) acredita que em cada cultura o corpo possui relações simbólicas diversas, sejam elas positivas ou negativas, as quais elucidam ritos e representações sociais. D. Marcolina, desenhada dessa maneira, também coloca em xeque os modelos de beleza do período.

Na tira, além das adaptações corporais e das atividades cotidianas para economizar, ressalta-se a questão do papel da mulher como gestora do lar, englobando neste aspecto a economia doméstica, a manutenção da casa, dialogando com o discurso da mulher “do lar”:

[...] para ela complacência e bondade, para prever e satisfazer os desejos do marido sequer expressos; dedicação, para compartilhar abnegadamente com o cônjuge os deveres que o casamento encerra; paciência, para aceitar as fraquezas do cônjuge. E, enlaçando tamanhas disposições, a virtude maior da amizade indulgente (MALUF; MOTT, 1998, p. 390).

A naturalização de práticas consideradas “femininas” vem ao encontro da política nacionalista de Getúlio Vargas, que procurou, por meio do cinema, do rádio, dos jornais e das revistas, regular práticas sociais, sugerindo ao público leitor determinadas condutas comportamentais, envolvendo preceitos relacionados à moral e aos bons costumes vigentes. Em especial, a mulher ganha destaque, na medida em que ela contribuiria para a geração e a educação dos futuros cidadãos, respeitando e cuidando do cônjuge e do espaço doméstico (MALUF; MOTT, 1998).

D. Marcolina, apesar de ser considerada “solteirona” e, segundo o discurso do período, estar deslocada do padrão social aceitável, carregava consigo as marcas desta representação social, principalmente no que tange à economia doméstica. Na tira não fica claro qual seria a “recompensa” almejada pela personagem, se ela iria adquirir algo para a casa ou para si.

Outro tipo de publicidade recorrente foram os anúncios para a loja de tecidos *Louvre* – estabelecimento conhecido como "O Rei das Sedas" – que existiu entre 1935 e 1983 na Rua XV de Novembro, nº 245, uma via de grande importância comercial e de grande fluxo de pessoas da capital paranaense (TESSARI, 2019, p. 13). De acordo com as pesquisas de Valéria Tessari (2019), a loja fez parte da memória de muitas gerações de moradoras da cidade em um espaço de sociabilidade das mulheres entre cafés, confeitarias e uma concentração de serviços no espaço privilegiado de poucas quadras que compõem a Rua XV. Para se ter uma ideia da importância desse local, a fachada da loja foi tombada em 1974.

O *Louvre* possuía costureiras, vendia tecidos, “roupas prontas, artigos para bebês e perfumaria” (TESSARI, 2019, p. 96). Para angariar clientes, o dono do estabelecimento, Miguel Calluf, além de ter adquirido o estabelecimento em local de grande circulação, fez uso dos jornais para divulgar as promoções e liquidações, que se tornaram famosas na cidade. Apesar das propagandas destacarem os preços acessíveis, a economia, a qualidade e a variedade dos produtos, Tessari (2019) salienta que nem todas as mulheres tinham condições financeiras e sociais de frequentar a loja, especialmente para comprar roupas prontas, um luxo de uma época em que saber costurar era fundamental para as pessoas com menor poder aquisitivo.

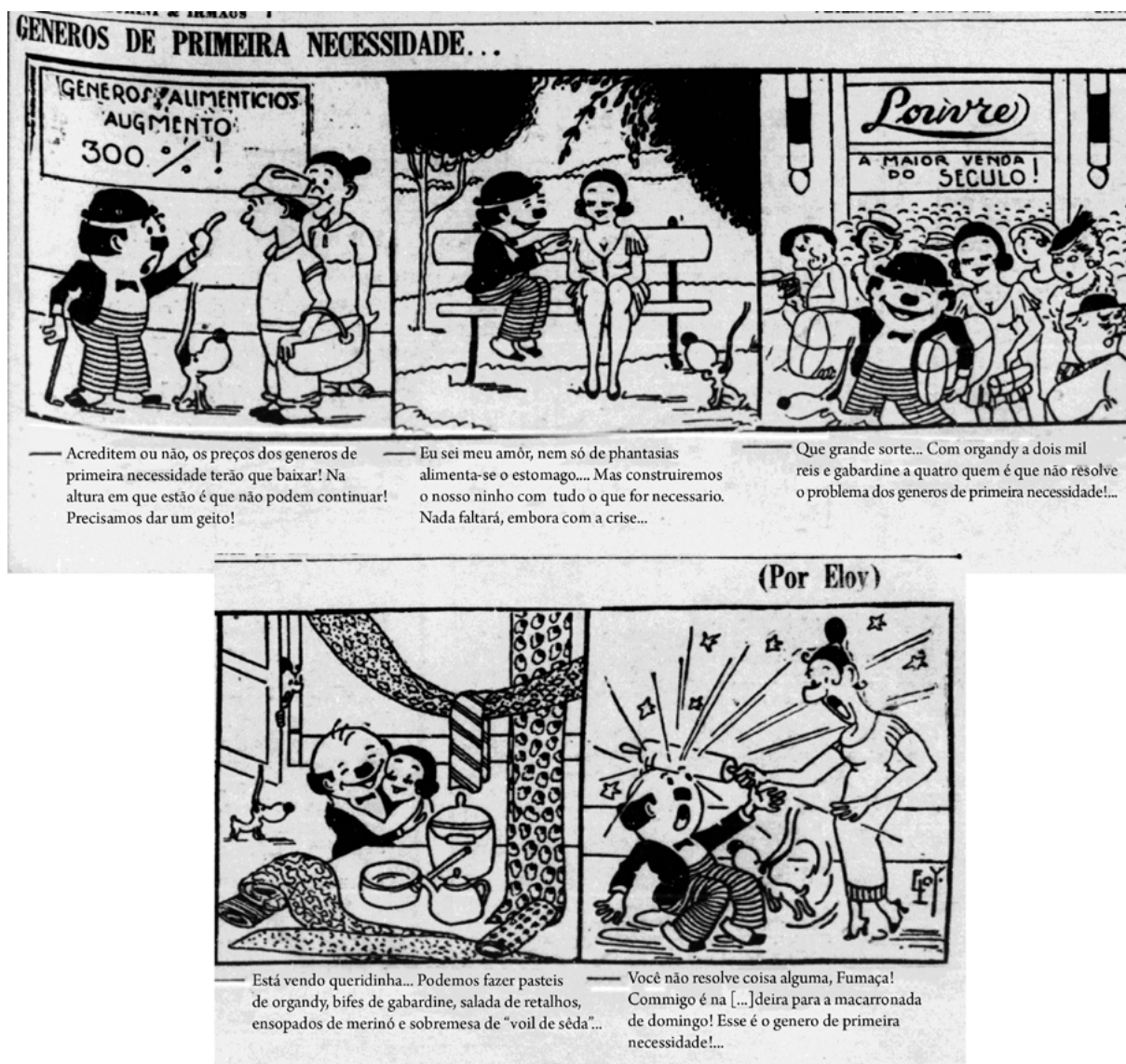
No levantamento desta pesquisa foram encontradas 182 peças publicitárias feitas por Chichôrro, entre 1935 a 1944, custeadas pelo *Louvre* e publicadas no jornal *O Dia* (1923-1961). Foram selecionadas cinco tiras que nos parecem emblemáticas para pensar sobre as questões sociais e de gênero presentes nas estratégias discursivas de promoção e venda, as representações visuais e os tipos de feminilidade construídos para atingir mulheres de diversas faixas etárias e estratos sociais. A primeira charge a promover o estabelecimento foi publicada no dia 05 de dezembro de 1935 e a última foi no dia 04 de abril de 1944. Tessari (2019) assinala que o valor dos tecidos foi um atrativo para ampliar o público consumidor. Com a instabilidade e os conflitos na Europa, o preço dos tecidos e do custo de vida subiram consideravelmente. Foi, então, que as promoções se tornaram uma forte estratégia para atrair compradoras e ganharam centralidade nas ilustrações de Chichôrro. Brincando com os usos dos trajes, com a moda, a pouca roupa ou as compras em excesso, o preço era o pano de fundo e pretexto para

as representações dessas mulheres, a maioria delas pertencentes às camadas médias e altas de Curitiba, que procuravam a identificação com padrões burgueses.

De modo geral, a composição das charges e tiras cômicas publicitárias do Chichorro buscava associar a propaganda ao cotidiano ou aos fatos contemporâneos a sua publicação, com referências ao mês das noivas, ao carnaval (Figura 50), a determinado acontecimento da Segunda Guerra Mundial, ou mesmo à situação econômica do país. Seus protagonistas frequentemente transitavam pela Rua XV de Novembro, principal ponto de comércio da cidade, onde pessoas de diversas classes tinham fácil acesso.

A Figura 44 permite estabelecer algumas relações entre a inflação do início de 1938 e o consumo de tecidos. A tira começa com um protesto contra o aumento dos preços dos gêneros alimentícios (no ano anterior à Segunda Guerra Mundial) e as dificuldades de se adquirir muitos produtos de primeira necessidade. A cena faz referência a alguns conteúdos do jornal desse período. Em algumas edições, havia notícias sobre o aumento do café e a preocupação com o preço dos itens da cesta básica (*O Dia*, 12 de fev. 1938).

A empreitada de Chico Fumaça para conquistar a “pequena” implica buscar alternativas para driblar a crise, sendo a solução cômica e inusitada aproveitar as promoções da loja *Louvre*. No terceiro quadrinho, vemos Chico Fumaça e sua amada à frente de uma multidão de mulheres saindo da loja com pacotes de compras, com uma informação ao fundo: “a maior venda do século!”. A cena seguinte mostra tecidos de diversas estampas envolvendo o casal abraçado diante de algumas panelas. A ideia romântica de que os tecidos poderiam decorar a casa, alimentar o corpo e substituir a comida é destruída bruscamente no último quadrinho. A estratégia de sedução é flagrada e repreendida por Dona Marcolina, que além da lição de moral, chama-o à realidade cotidiana, materializada no rolo para fazer a macarronada dos domingos.

Figura 44 – *O Dia*, 13 fev. 1938 (adaptado).

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

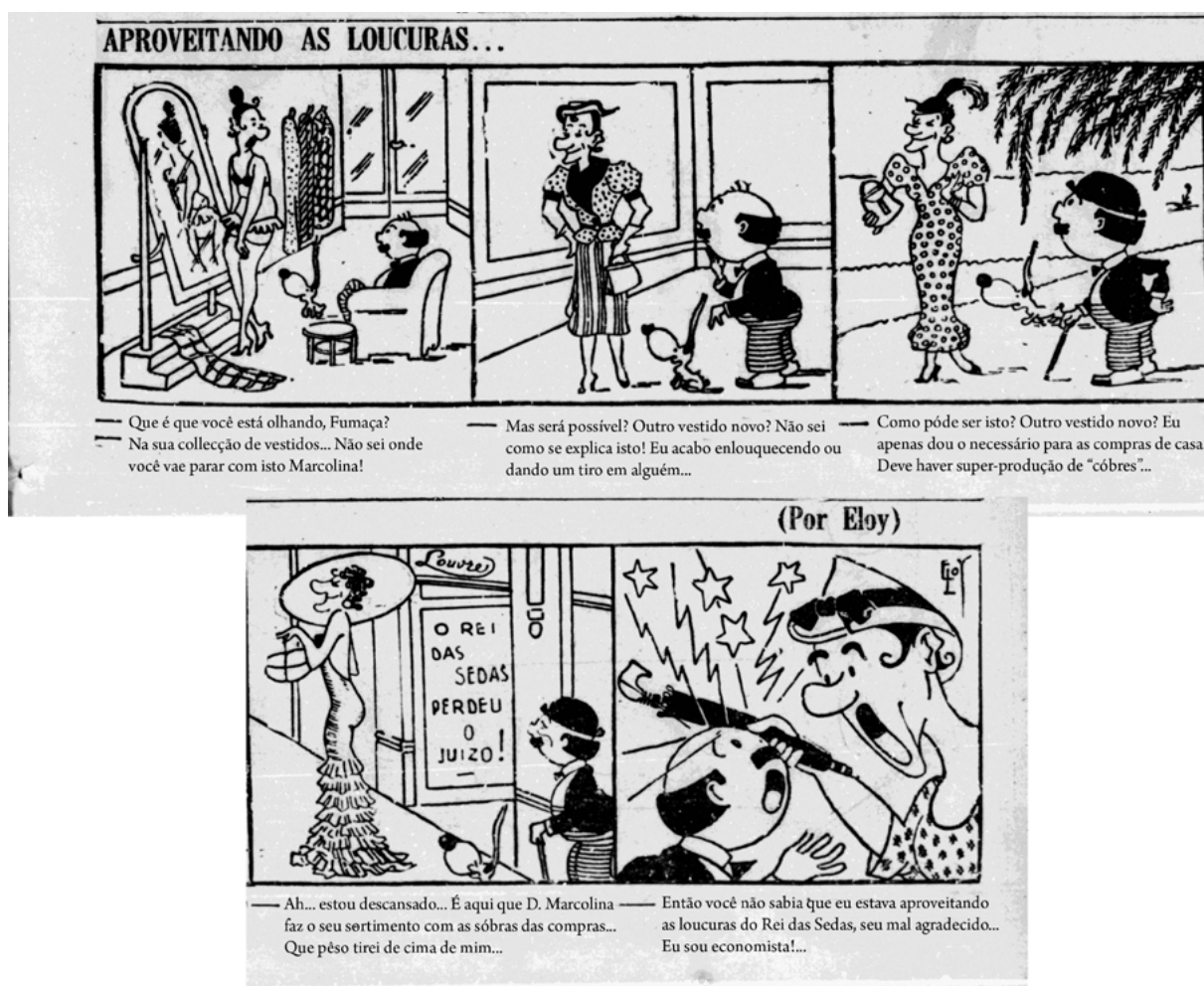
As referências a tecidos finos como organdy<sup>43</sup>, gabardine<sup>44</sup>, merinó<sup>45</sup> e voil<sup>46</sup> de seda, além da elegância destacada nos trajes das mulheres, dão uma ideia da clientela do estabelecimento e das hierarquias e marcas de distinção de classe imbricadas nas roupas.

43 Espécie de musselina (geralmente de algodão, mas também de seda), muito leve e retesada com preparo especial (HOUAISS, 2009).

44 Fazenda de lã ou algodão, natural ou sintética, tecida em diagonal e com trama apertada, usada para a confecção de roupas (HOUAISS, 2009).

45 Tecido feito com lã de merinos, um carneiro de raça espanhola (originário da África do Norte) que fornece uma lã muito fina, importada pela França no século XVIII (HOUAISS, 2009).

46 Leve tecido fino de estrutura telada (HOUAISS, 2009).

Figura 45 – *O Dia*, 18 abr. 1937 (adaptado).

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

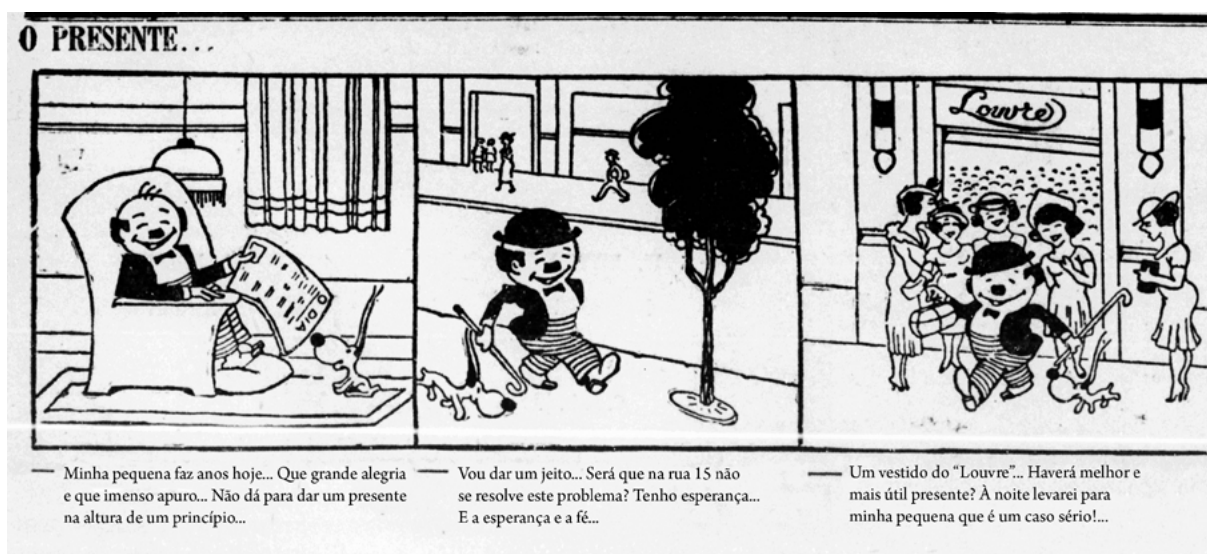
O consumo feminino associado à economia é o tema da tira da Figura 45. Nela, D. Marcolina aparece renovando seu guarda-roupa com a aquisição de novos vestidos, para a desconfiança de Chico Fumaça, que vê com maus olhos a suposta ostentação da tia. A sequência de imagens remete a um desfile de modelos de vestidos e chapéus que eram exemplos das tendências de moda no final dos anos 1930. Chico Fumaça questiona o poder de compra dela com a sentença “[...] Eu apenas dou o necessário para as compras de casa... [...]”, preocupado com os gastos excessivos, futuras dívidas e intrigado com a origem misteriosa de tanto dinheiro.

Conforme foi abordado em outros momentos, D. Marcolina se encaixava no ideal burguês de mulheres gestoras do lar difundido pelo Estado Novo, independentemente da posição social e do estado civil, “[...] encorajadas a adotar os valores burgueses de economia, eficiência e trabalho árduo dentro de casa [...]” (BESSE, 1999, p. 85). O enfoque desta tira era mostrar como, graças aos preços acessíveis dos tecidos do *Louvre*, à eficiência das costureiras

da loja, seria possível que qualquer pessoa, até mesmo D. Marcolina, ficasse em dia com as novidades, aparentando bom gosto e elegância. O que se observa na sequência dos quadrinhos é como a vaidade de D. Marcolina é retomada com as novas aquisições, especialmente na cena diante do espelho. Os três trajes apresentados apontam a moda a ser usada em diferentes ocasiões, para diversos ambientes. A fala de Chico Fumaça, no segundo quadrinho, cria certa ambiguidade e tensão quanto às suspeitas da fonte de dinheiro, bem como demonstra o caráter dominador da figura masculina em relação ao corpo e ao consumo feminino. Embora o enigma seja solucionado no penúltimo quadrinho, trazendo alívio para Chico Fumaça, o golpe com o guarda-chuva na cabeça (os “raios” e as estrelas simulam a dor do personagem) sugere o castigo por suspeitar da conduta da tia e reforça a maior qualidade do que seria uma mulher moderna: saber lidar com o dinheiro e economizar com boas compras. Por outro lado, o consumo é construído como algo perigoso para as mulheres, que poderiam ser levadas à insensatez pela demasiada obsessão com as aparências. Chico Fumaça demonstra as contradições e uma grande dose de hipocrisia de um tipo de masculinidade que se vangloriava de suas escapadelas e conquistas amorosas, que se permitia gastos sem limites, e se sentia no direito de controlar as despesas e a vida e a moral de suas mulheres.

Interessante notar como as peças proporcionavam felicidade para D. Marcolina, expressada no sorriso e na altivez demonstrados em três quadrinhos. Em um período em que a inflação corroía o poder de compra dos brasileiros, atrelava-se a imagem do *Louvre* a um ponto de economia em tempos de contingenciamento.

Tanto na Figura 44 como na Figura 45, a loja *Louvre*, ainda que com traços zombeteiros, é construída como uma alternativa ao aumento dos preços, com uma oferta de produtos que trariam beleza, charme e elegância para os lares e para as donas de casa, sem comprometer a renda familiar. Também aparece como uma opção de presente para agradar as mulheres de todas as idades, usado como poder de sedução e de negociação.

Figura 46 – *O Dia*, 27 mar. 1938 (adaptado).

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A tira da Figura 46 parece estar mais direcionada ao público masculino leitor de *O Dia*, conforme a metalinguagem do primeiro quadrinho. Nela, Chico Fumaça, sentado em uma confortável poltrona, segura o jornal e se recorda do aniversário de sua namorada. Na sequência, aparece caminhando na rua XV de Novembro, na esperança de que encontrar algo que não seja muito comprometedor. A solução para presenteá-la é comprar um vestido no *Louvre*. A cena que mostra a aquisição da peça é curiosa, pois se sugere que a atitude é vista com bons olhos pelas frequentadoras do estabelecimento (todas aparentando jovialidade), as quais parecem cercá-lo durante a saída, encantadas com o gesto, talvez com uma certa ponta de inveja. A representação dos ambientes da casa chama a atenção pelos elementos decorativos detalhados, com destaque para o abajur com uma estátua de uma mulher nua, lembrando o

estilo *art déco*, no quarto quadrinho. Também se vê D. Marcolina mexendo em uma gaveta de uma escrivaninha, curiosa para saber o que o sobrinho teria escondido ali, justificando seu ato por meio da fala “Como mulher tenho que bisbilhotar tudo, para ordem e sossego do lar feliz”. A frase ironiza o papel da mulher como gestora do lar, responsável pela manutenção da casa e pela harmonia do lar e, ao extremo dessa missão, reprimindo o sobrinho de modo enérgico, toda vez que saía da linha e se afastava do que ela considerava bom costume.

A cena final com a pancada com o rolo de macarrão em Chico Fumaça nos leva a imaginar que um vestido seria considerado um presente indecente, comprometedor, de acordo com os padrões morais da época e com o pensamento conservador da tia solteirona. A frase “quem veste tem o direito de despir” soa tão forte quanto a violência do ato.

O efeito cômico reside nos jogos de ambiguidades verbais, em frases referentes ao tipo de envolvimento com a garota, como “Não dá para dar um presente na altura de um princípio”, “à noite levarei para minha pequena que é um caso sério”, assim como nos contrastes entre os gestos e as expressões faciais de Chico Fumaça e de D. Marcolina.

A “defesa” moral da moça, por parte de D. Marcolina, revela um duplo sentido da frase “Onde já se viu você comprar um vestido do ‘*Louvre*’?”, que pode indicar tanto o fato de ser uma peça cara, quanto considerar uma peça muito sensual, reforçando, no primeiro caso, positivamente a qualidade dos produtos da loja. Para além do aspecto estrito da tira, a caracterização visual e moral de D. Marcolina remete ao alerta de Susan Besse (1999) para os discursos sociais conflitantes de homens e mulheres, gerando confusões de como lidar com os novos valores que circulavam nos anos 1930.

As mulheres que deixavam de adquirir um verniz de modernidade eram submetidas ao ridículo e ao ostracismo social, enquanto as que levavam a sério as mensagens que transmitiam a possibilidade e a desejabilidade da emancipação social econômica e sexual das mulheres ou eram encaradas como imorais ou estereotipadas como mulheres briguentas, feias e velhas (BESSE, 1999, p. 40).

D. Marcolina transitava entre esses tipos de feminilidades: era uma senhora na faixa dos 50 anos, solteira (carregando traços de frustração em sua personalidade) e de aparência considerada esteticamente feia, fora de moda, apresentando uma certa inadequação aos novos tempos. Infeliz e “menos mulher” para a sociedade da época (BESSE, 1999), D. Marcolina procurava voltar suas energias para disciplinar o sobrinho por meio da violência e “alinhá-lo” aos preceitos morais. Neste sentido, ao não se saber como era o vestido (curto, comprido,



decotado, transparente, etc.), o leitor/ a leitora pode inferir que D. Marcolina era desatualizada em relação às moças que aparecem sorridentes na tira, encantadas com a compra do calunga.

Figura 47 – *O Dia*, 20 nov. 1938 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Muitas das tiras publicitárias para o *Louvre* tentam convencer leitores e leitoras de que até uma pessoa como D. Marcolina, com tão poucos atrativos e por fora das tendências da moda, pode se tornar bela e moderna comprando os tecidos e roupas da loja, atualizando-se com os novos modelos. A tira da Figura 47 mostra Chico Fumaça carregando os vários embrulhos de tecidos, saindo do *Louvre* – identificado pela fachada ao fundo e pela frase proferida por D. Marcolina. Os quadrinhos associam o desejo de realizar grandes compras à possibilidade, noticiada nos jornais, de redução de três horas na jornada de trabalho para os serviços manuais, dentre eles a costura.

A felicidade e altivez estampada na face de D. Marcolina, em oposição ao espanto e cansaço de seu sobrinho remete a algumas reflexões. A primeira diz respeito à ideia do consumo feminino como sinônimo de satisfação e prazer, além da liberdade de circulação pelo espaço público. Na Curitiba das décadas de 1930-1940, a Rua XV se consolidava como a principal via de comércio da cidade e o local onde as mulheres poderiam passear, ver vitrines, realizar suas compras, tornando-se um espaço de visibilidades e sociabilidades (TESSARI, 2019). Ao transitar por ela, acompanhada de uma figura masculina carregando vários pacotes, D. Marcolina reafirma a sua posição social.

Outra questão a se considerar é a estratégia da tia de Chico Fumaça em pedir para o sobrinho acompanhá-la, levando-o a executar tarefas consideradas menos valorosas e fúteis no ponto de vista do calunga.

Figura 48 – *O Dia*, 28 jan. 1940 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Usando a promoção de tecidos para o carnaval como pretexto para realizar propaganda da casa *Louvre*, o quadrinho da Figura 48 brinca com a ausência de tecidos das fantasias e a sensualidade de uma participante do baile. O tom audacioso do desenho aponta para o consumo relacionado à objetificação feminina, com foco no diálogo entre Chico Fumaça e uma mulher. Virada de costas para o leitor, ela foi ilustrada praticamente nua, sendo observada por outras foliãs, pelo próprio calunga e um *pierrô*, estes com expressões de malícia.

A ambiguidade do quadrinho não permite inferir se o baile acontecia dentro um clube tradicional ou em um *dancing*, por exemplo. O que se percebe é a ironia na caracterização do ambiente, dos personagens masculinos com o corpo todo coberto e dos personagens femininos quase nus, com curvas bem acentuadas e expressões corporais que evidenciam a sensualidade, atraindo os olhares indiscretos, satisfazendo o desejo (como o do *pierrô*) dos leitores. Embora essas representações ousadas de Chichorro tenham sido interpretadas como uma afronta ao comportamento vigilante do Estado Novo (BÓIA, 1998; PANNUTI, 2016), parecem estar em

consonância com uma tradição de exibir o corpo da mulher para o consumo e deleite *voyeurista* do público masculino (BERGER, 1999).

No período em que a divulgação do nu era vista com preocupação pelas instituições, em que "era preciso envergonhar-se diante das coisas de natureza sexual" (DEL PRIORE, 2011, p. 127), também foi uma fonte de renda para a venda de material pornográfico por jornais e revistas, com imagens que "enchiam os olhos e a cabeça da rapaziada" (DEL PRIORE, 2011, p. 128). As exceções eram o nu artístico e o científico, bem como o contexto de veiculação da imagem: de maiô em uma praia teria uma conotação distinta da veiculada em um ambiente fechado, como a casa. O carnaval entraria na mescla entre o privado e o público, com concessões a respeito das permissividades morais. É por meio de charges como as da Figura 48 que se observam as contradições e os tensionamentos morais que cerceavam a sexualidade, por um lado, mas que abriam concessões masculinas, bem como femininas reprováveis, se se considerar os parâmetros de moralidade que uma "moça de família" deveria ter. Além disso, a noção de estereotipagem e fetichismo do corpo e da representação feminina se projetam nesta charge (HALL, 2016).

Nas narrativas sequenciadas, a associação do *Louvre* com o público feminino, muitas vezes, resultava no reforço de marcações estereotipadas das mulheres. Os desenhos acionavam valores e ideais hegemônicos, representando tipos de feminilidades com diferentes perfis de consumo, da consumidora incontrolável à foliã em trajes mínimos. D. Marcolina era mostrada como uma mulher mais velha, conservadora e desatualizada, mas com grande potencial para consumir e modernizar seu visual, mesmo com um orçamento reduzido, personificando o ideal da economia doméstica e da administração racional do lar. Em contraste, as paqueras de Chichorro eram sempre com jovens, bonitas, alegres e sensuais, por dentro dos últimos lançamentos, associadas à preocupação com a aparência. As clientes representadas em frente à loja eram jovens e elegantes, ávidas pelas promoções. Todas contracenavam com Chico Fumaça, o estereótipo do solteirão que aproveitava a vida e investia em muitas aventuras amorosas, consumindo artigos da loja *Louvre* como parte de suas artimanhas de sedução.

Além de ser usado como estratégias visuais que contribuíram na construção de subjetividades de leitores e leitoras da época, é possível afirmar que o humor gráfico também acabava por engendrar modos de controle de sujeitos. Por meio da regulação e disciplinamento dos corpos ou pelas práticas sociais ditas "naturalmente femininas", reforçava-se a desigualdade de gênero, ao mesmo tempo em que se promovia o consumo de

bens. Ainda neste caldeirão de informações, estavam as prescrições do Estado Novo como meio de interpolação discursiva civilizatória da família brasileira. Gerindo indiretamente as sociabilidades com espaços delimitados para as mulheres das classes médias e altas, o consumo para elas se organizou com base na tríade do modelo regulado pelo Estado, pela Igreja e ensinado pelos médicos, e tudo era divulgado pela imprensa. Os quadrinhos e o jornal funcionavam como tecnologias de gênero, dosando as representações de mulheres, buscando um equilíbrio entre a administração eficiente das finanças domésticas e os padrões de beleza que evocavam a compra de produtos e serviços.

Nas tiras, as promoções deixavam entrever a realização do sonho de se vestir como artistas de cinema ou como mulheres de elite, a preços baixos. Entretanto, a retórica publicitária do *Louvre* nas tiras e charges de Chichôrro promoveu a imagem da mulher tida como “apta” a circular por estes locais. Considerando o conjunto estilo arquitetônico do estabelecimento e sua localização geográfica, a qualidade de tecidos e produtos, os personagens e as cenas dos quadrinhos, na prática, o discurso democrático de acesso fácil aos bens estava direcionado a um tipo bem específico de frequentadoras da loja, quase sempre mulheres brancas pertencentes às classes média e alta.

As práticas de consumo femininas e masculinas foram naturalizadas e normatizadas via aparatos tecnológicos, como nas charges veiculadas no jornal *O Dia*. Contextualizadas à sua época, as charges e as tiras publicitárias de Chichôrro devem ser lidas, também, sob a ótica dos leitores e das leitoras do diário, que contribuíram na produção de outros significados a partir da interpretação dos desenhos. Embora estivessem mergulhados em determinados regimes de visualidade, os quadrinhos, pelo viés do humor e da ironia, possibilitaram um olhar crítico da sociedade curitibana, dos padrões de consumo. Mesmo que de maneira sutil, os diferentes modelos, usos e significados dos tecidos e da indumentária criavam contrapontos nos modos de representar as pessoas, evidenciando as negociações e disputas de poder tramadas em torno do consumo.

### **3.3 PRESENÇA NEGRA**

Outro subtema que pode ser verificado na obra de Chichôrro foi o da presença negra e de notícias sobre a transexualidade que, mesmo que de modo bem pontual, evidenciaram os preconceitos e os tabus de uma sociedade altamente estratificada. Aparecem esporadicamente,

charges com mulheres negras e, raramente, no caso da mudança de gênero. Neste item será considerado com mais ênfase o conceito de interseccionalidade que é o termo utilizado "para denotar as várias maneiras em que raça e gênero interagem para moldar as múltiplas dimensões das experiências de emprego das mulheres negras"<sup>47</sup> (CRENSHAW, 1994, p. 94). Entretanto, a própria autora compreende que o termo deva ser ampliado para contemplar outros grupos, como as comunidades asiáticas, latinas e os LGBTQ+.

O lado racista de Chichorro se projetava explicitamente no personagem Chico Fumaça, coadunando com o discurso eugenista neste período, e com a profusão de congressos científicos sobre o tema e concursos sobre embranquecimento da população (SCHWARCZ, 1993), incentivados pela Constituição de 1934, em seu artigo 138, a "b) estimular a educação eugênica;" (BRASIL, 1934). Os personagens negros desenhados por Chichorro eram estereotipados de modo grotesco, reiterando, visualmente, a ideia de serem uma raça inferior. Eram lavadeiras, empregadas, vendedoras, soldados, africanos em contexto de guerra, dentre outras profissões menos prestigiadas, denotando os marcadores de classe. Nas charges em que as pessoas negras são representadas, os trocadilhos em relação à cor da pele ou a sua condição são sempre postos como motivo gerador do humor.

A Figura 49 retrata uma conversa entre a patroa, branca, e sua empregada Terebentina<sup>48</sup>, negra, sobre as restrições morais de circulação das mulheres à noite. Em sua pergunta, a patroa presume que Terebentina possui hábitos duvidosos e não considera sua necessidade de circulação para deslocamentos longos entre a casa (periferia) e o trabalho (localizadas em áreas nobres ou centrais da cidade), e de prover o lar em jornadas extenuantes. Ao justificar como escapou da fiscalização, a trabalhadora afirma que houve um apagão (*black out*) no dia. O termo *black* (preto) e *out* (fora), traduzido ao pé da letra, remete à ideia de apagamento da figura negra na rua, podendo também ser lido como um apagamento simbólico do sujeito, como detentor de menos direitos do que outras etnias. O contraste entre as roupas, o porte altivo e a altura da patroa em relação à empregada, baixa, de avental e gestos contidos, reitera, visualmente, a hierarquia entre as duas mulheres. As características faciais da empregada remetem à representação estereotipada de africanos como selvagens, presente nos desenhos de

47 [...] to denote the various ways in which race and gender interact to shape the multiple dimensions of Black women's employment experiences.

48 Terebentina é uma designação genérica de resinas extraídas do terebinto e das coníferas, normalmente incolor; essência usada na fabricação de vernizes, diluição de tintas etc. (HOUAISS, 2009). Era usado para limpeza e retirada de manchas nas paredes e assoalhos.

J. Carlos, por exemplo. Ao fundo, Chico Fumaça observa risonhamente, reagindo à carga de ambiguidade do termo *black out*.

Figura 49 – *O Dia*, 1 dez. 1939 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

As décadas de 1920 e 1930 foram marcadas pela tônica do "cuidar da raça", ou seja, de modo a buscar o branqueamento da nação (SCHWARCZ, 1993). Para as mulheres negras, a carga destas medidas era ainda mais agressiva. Elas não somente simbolizavam uma ameaça pela representação construída "[...] do ócio e da preguiça [...], definindo-os [os ex-escravos] como desorganizados social e moralmente" (SCHWARCZ, 2012, p. 62), como eram mal vistas pela moral hierárquica de gênero calcada no modelo cívico de família (BESSE, 1999). A ambiguidade na representação da mulher negra se forma na tênue linha entre a imagem da jovem, por vezes, sedutora, e os estereótipos distantes dos padrões de beleza da época.

Na charge, Terebentina é representada com fenótipos exagerados, em semelhança aos traços de J. Carlos e Luiz Sá (1907-1979) e os personagens negros como Giby e Azeitona, respectivamente (CHINEN, 2019). Conforme assinalam Loredano, Kovensky e Pires (2019) ao falar do lado racista de J. Carlos:

[...] Mas J. Carlos é racista quando representa negros, ao não incluir nuances ou particularidades físicas e fisionômicas. É tudo estereótipo e é sempre pejorativo. No racismo das representações, o lado sombrio de uma sociedade excludente e desigual – evidentemente, uma conversa entre iguais em preconceitos, ele e a diminuta parcela letrada da população de então, seu público" (LOREDANO; KOVENSKY; PIRES, 2019, p. 7).

Esta afirmação sobre J. Carlos ecoa na mesma proporção na produção de Alceu Chichorro. Terebentina é um exemplo de como Alceu Chichorro ilustrava as personagens negras distorcidas em relação aos brancos, sendo conivente com a visão contemporânea de representação do negro como ignorante, com toques de inocência e visivelmente inferiores para estes artistas.

A expressão da empregada, em conjunto com o diálogo, sugere perplexidade com a pergunta, por considerar natural o seu deslocamento durante a noite. De tal forma, o movimento de preconceito se processa pelo fato de ela ser pobre, mulher e negra, ou seja, uma sobreposição de camadas discriminatórias (CRENSHAW, 1994). Além disso, a charge operacionaliza o racismo na figura de uma mulher branca de classe média/alta (desenhada e ilustrada por um homem), estabelecendo uma relação ambígua sobre o posicionamento de Chico Fumaça.

Os ambientes em que os negros eram representados, muitas vezes, mostravam regiões afastadas da cidade, à margem. Na Figura 50, a mãe e os filhos interagem em um espaço que parece ser o quintal da residência. A distância, com a casa ao longe, os morros e a cerca desenhados, estabelece a noção rural do lugar. Como plano de fundo, o cenário traz consigo a ideia de atraso colada à questão de raça, considerando que a maioria dos negros residia longe do centro da cidade de Curitiba, locais em que Fumaça e Totós não transitavam costumeiramente.

Figura 50 – *O Dia*, 15 jun. 1938 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A data da publicação da charge é um dia após o jogo das quartas de final com a Tchecoslováquia, em 14 de junho de 1938, com o Brasil vitorioso (MACHADO, 2011). Neste

contexto, a mãe incentiva um dos filhos a "estudar" a bola para virar "embaixadô", demonstrando entusiasmo em sua expressão. Marintiba, ao contrário, espanta-se, incrédulo, com o mando da mãe e o irmão, à direita, olha de forma risonha, como quem zombasse da mãe pelo pedido.

Na charge, a ideia de ascensão social por meio do futebol (já popularizado no país) ganha relevo com o duplo significado do termo "embaixadores". Há uma associação entre o papel dos jogadores como representantes do Brasil no exterior (representando o povo, na mesma medida), e a prática da diplomacia, além de referir-se ao movimento da embaixadinha (domínio da bola no pé) realizado pelos jogadores.

Por mais que a intenção de Chichôrro seja a de destacar a importância do futebol como instrumento de integração e diplomacia entre os países, o meio pelo qual ele aciona o humor se mostra carregado de estereótipos raciais, como a insinuação de que uma mãe negra seria incapaz de ler e interpretar uma chamada de jornal, a ideia de que livros não são úteis para os pobres, a noção de que o trabalho seria mais importante do que o estudo para essas crianças negras.

Quando o assunto é o atendimento de pessoas negras no comércio e serviços, Chichôrro traz uma ideia de "denúncia" com a notícia abordada na Figura 51. Nela, um barbeiro expressa o seu racismo no momento em que não atende pessoas de "cor". A cena se passa na esquina de uma rua, sinalizada pelas linhas retas e curvas da calçada. O casal é desenhado com uma estatura bem maior que a do calunga e com feições sugerindo animalidade.

Figura 51 – *O Dia*, 24 maio 1939 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.



Fumaça relata como eles iriam se virar em Campinas, presumindo que eles viajassem para lá. A resposta é o mote para o humor da charge. O termo "ondulações permanentes" pode ser lido sob o viés político (altos e baixos nas conquistas negras) ou em referência ao fato de os cabelos africanos e de afrodescendentes serem ondulados/cacheados. E enquanto a expressão da figura masculina negra sugere incredulidade, a figura feminina tem ares calmos, inclusive, aparentando ingenuidade frente ao acontecido.

O racismo estrutural ganha relevo nesta charge. A interdição sobre os corpos negros revela a ideia corrente de branqueamento da população manifestada por determinadas esferas da sociedade na década de 1930. Lélia Gonzales (1984) faz uma crítica contundente, em uma fala de 1980 sobre o esse tema:

[...] Tem uma música antiga chamada “Nêga do cabelo duro” que mostra direitinho porque eles querem que o cabelo da gente fique bom, liso e mole, né? É por isso que dizem que a gente tem beiços em vez de lábios, fornalha em vez de nariz e cabelo ruim (porque é duro). E quando querem elogiar a gente dizem que a gente tem feições finas (e fino se opõe a grosso, né?). E tem gente que acredita tanto nisso que acaba usando creme prá clarear, esticando os cabelos, virando leidi e ficando com vergonha de ser preta. Pura besteira. Se bobear, a gente nem tem que se defender com os xingamentos que se referem diretamente ao fato da gente ser preta. (GONZALES, 1984, p. 234).

Desde a abolição da escravatura, o Brasil fez um grande esforço de apagamento das marcas que caracterizam uma pessoa negra. O que Lélia Gonzales (1984) evidencia é o que Chichôrro tentou fazer, em certa medida, na denúncia cujo trocadilho acaba por reforçar ainda mais o estereótipo ao invés de questionar.

Do levantamento realizado a única charge em que a figura de um negro possui traços mais realistas aparece na Figura 52. No caso, a conversa entre Fumaça e o outro personagem parte da nomeação de um ministro "de cor" na França. Ao partir da premissa de um negro em um cargo importante, Chichôrro parece alterar o traço, como quem passa a valorizar a figura pelo alto posto em um país desenvolvido, mesmo que este traço seja levemente caricatural, ao ressaltar a mandíbula e os lábios.

Figura 52 – *O Dia*, 30 jan. 1931

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

No diálogo, Chico Fumaça procura argumentar o porquê de um ministro não poder ser "de cor". O motivo, mote para o humor, faz referência à ideia de claro e escuro: no caso de um negro, as ações nunca seriam "claras", em alusão tanto à cor em si quanto à capacidade de um negro comandar uma pasta do governo francês (no sentido político e intelectual).

Chichôrro problematiza o fato de um homem negro chegar a um cargo de relevância, presumindo a falta de aptidão para assumir, evocando representações tradicionais dos negros como pessoas brutas, incultas, néscias.

Observa-se uma posição de superioridade de Chico Fumaça em dois pontos da charge: o primeiro no gestual e no olhar dado ao colega; o segundo, por dominar o diálogo. A única fala concedida ao personagem negro traz um tipo de tratamento dado a um patrão, marcado pelo pronome "seu" Fumaça.

Ao contrário da charge anterior, na Figura 53, Chichôrro imprimiu seu desenho mais comumente associado ao negro. Retratado nos mesmos moldes que J. Carlos (abordado anteriormente), esta charge tem como tema a abolição da escravatura. Na cena, Fumaça e o outro personagem falam sobre a comemoração da data. O calunga comenta, em tom irônico, que a data (13 de maio) era um dia de alegria. Ao responder, com uma expressão incrédula, o homem negro aponta as dificuldades que ainda enfrenta, fazendo mais um trocadilho com a palavra "preta", no mesmo modo que as charges anteriores, com um sutil questionamento da situação dos ex-escravos pós-abolição.

Figura 53 – *O Dia*, 13 maio 1930

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Em um primeiro olhar, a situação para as coisas estarem cada vez mais complicadas poderia ser em referência à ascensão dos nacionalismos. Porém, esta hipótese não se confirma com base na charge, mas com o conteúdo do jornal e nas menções à data da abolição da escravatura e à liberdade de pensamento de negros e brancos:

13 de Maio não é a data da abolição da escravatura [sic], mas relembra a data da abolição da liberdade. O relho, o latego saíram das mãos dos feitores das fazendas foram parar as mãos arbitrarías e violentas dos sobas estaduaes [sic], do feitores dos Estados.

Eram antigamente só os pretos que gemiam aos guascaços do relho e do chichote; hoje, brancos e pretos, todos debaixo dessa triade mentirosa de Liberdade – Igualdade – Fraternidade, gemem de dor e de revolta as chicotadas vibradas pelos que não respeitam direitos políticos e individuaes [sic] de quem quer que seja.

13 de Maio de facto nivelou brancos e pretos, mas não lhes deu o prometido sol da liberdade e sim, as algemas da tirannia [sic] e da violencia, escravizando o pensamento livre e atando ao pelourinho os que tenham a audacia de dizer a verdade, nestes dias que a rolha é o simbolo de nossas idéas [sic] libertarias... (*O Dia*, 13 de maio 1930, capa. Grifos da autora).

O que o desenho mostra é Chico Fumaça em conversa com um homem retratado de maneira negativa. Quando contrabalanceado com o editorial da capa<sup>49</sup>, no primeiro momento se procurou colocar o negro em posição de isonomia com os brancos em termos de repressão e pensamento. Na prática, a desigualdade prevalecia no acesso à educação e ao trabalho, por exemplo. No momento em que foi veiculada essa edição, a ideia de democracia racial ditava o tom do editorial, ao mesmo tempo em que correntes eugenistas circulavam na sociedade, evidenciando as contradições e as diferenças dos contextos racistas do período analisado (vide Figura 57 e a descoberta de um produto químico que "embranquece" negros).

Quando o assunto são os movimentos negros, duas charges (Figuras 54 e 55) ilustram a articulação política com a criação da Frente Negra. Não sendo novidade, as manifestações políticas dos negros antes restritas aos clubes e associações tomam forma de partido em 1931 com a fundação da Frente Negra (LEITE, 2017; CPDOC). Na charge da Figura 54 Fumaça indaga o personagem negro sobre a ofuscação de outros partidos, sempre evocando termos que aludem à oposição claro/escuro, sombra/luz. Na resposta, a expressão “a coisa é preta” foi usada tanto para afirmar a dificuldade enfrentada, quanto referir-se ao corpo, à marca racial localizada na pele.

Figura 54 – *O Dia*, 23 maio 1933 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

49 No miolo da edição de 13 maio de 1930, foi publicado um reportagem sobre histórias de "generosidade" de senhoras e senhores que concederam alforria a negros antes de terem ciência formal da abolição, de caráter histórico. Seu conteúdo fazia menção aos nomes das pessoas "generosas" e dos beneficiários pelo gesto.

Ambos se vestem de maneira semelhante. O homem é menor em relação à Chico Fumaça, quando o padrão estabelecido por Chichôrro é desenhá-los, em sua maioria, mais altos, ao lado do calunga. A fisionomia envelhecida do homem e o modo como se apoia na bengala, talvez, sejam indícios da sua maturidade. Sendo uma pessoa de idade considerada "avançada" (na faixa dos 50 anos), sua fala tem um direcionamento de sujeito que sabe da importância da ampliação dos movimentos negros, embora a frase tenha um trocadilho pejorativo. Ao fundo, o cenário com a silhueta das casas e as nuvens carregadas parece sugerir uma alteração no clima, uma metáfora visual das mudanças que viriam com a Frente Negra.

Ainda sobre a atuação dos negros na política, a charge da Figura 55 avança para as eleições democráticas que seriam realizadas em dezembro de 1945. Nela, Chichôrro comenta a notícia do papel dos negros para a definição das eleições e desenha Fumaça interagindo com um casal, em especial com a figura masculina, enfatizando a notícia com uma exclamação. E, utilizando o mesmo tom, Fumaça responde com outro trocadilho de que a coisa ficará "preta", insinuando que as escolhas que eles fariam naquelas eleições seriam sem base e com critérios considerados inadequados aos padrões de um homem branco (como Alceu Chichôrro, por exemplo). É relevante como o modo de representar as pessoas negras, especialmente na escolha das roupas e no jeito de vestir, adequa-se à moda e às distinções culturais do final da Segunda Guerra.

Figura 55 – *O Dia*, 14 abr. 1945, contracapa, p. 8



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Bem vestidos, os personagens negros nas charges parecem estar ajustados aos costumes do período, usando roupas e adereços que estavam em voga. Contudo, quase sempre a indumentária é branca/clara, contrastando com a pele. Ao fazer esta manobra, Chichorro retrata a maioria dos negros em trajes que remetem à figura dos malandros<sup>50</sup>, com ternos e calças brancas/claras.

As mulheres negras eram representadas em alusão à imagem das rainhas do carnaval ou às amas-de-leite, mulheres fortes, cuidadoras dos filhos das senhoras. Para Gonzales (1984), tanto o estereótipo da mulata carnavalesca como o da doméstica se referem aos mesmos sujeitos, ambos com alta carga de violência simbólica. O que se altera é o momento em que são percebidas. Para Collins (2000), a figura da matriarca negra (*mammy*), corpulenta, é

[...] a empregada doméstica fiel e obediente. Criada para justificar a exploração econômica de escravos domésticos e sustentada para explicar a restrição de longa data ao serviço doméstico, a *mammy* representa o parâmetro normativo usado para avaliar o comportamento de todas as mulheres negras. Ao amar, nutrir, e cuidar dos filhos brancos e da "família" melhor do que a sua própria, a *mammy* simboliza as idealizações do grupo dominante sobre a negra ideal em relação à elite masculina branca. Mesmo que ela seja bem amada e possa exercer considerável autoridade em sua "família" branca, a *mammy* ainda conhece seu "lugar" como serva obediente. Ela aceitou sua subordinação. (COLLINS, 2000, p. 72-73).

Em ambas, a objetificação sexual e o objeto da família são traços de que "[...] ele [homem branco] lhes nega o estatuto de sujeito humano. Trata-os sempre como objeto [...]" (GONZALES, 1984, p. 232).

Nas charges de Chichorro estes estereótipos circulam sob várias roupagens, uma delas são das negras que desfilam com seus cônjuges ou sendo alvo de assédio por Chico Fumaça<sup>51</sup>. Outro estereótipo das mulheres negras é o da ama/babá que cuida dos filhos da elite. No caso da Figura 56, a representação da ama benevolente, corpulenta, cuida do José Américo<sup>52</sup>, então candidato à presidência em 1937. Retratado como uma criança imatura e, por conseguinte, despreparada, Chichorro satiriza a notícia de que o candidato recorrerá à criação de um Núcleo

50 O malandro foi um grupo social que ocupou uma posição limiar na estrutura social, em que a roupa carrega uma carga simbólica constituinte da sua identidade. Para Rocha (2006, p. 125), na década de 1930 "[...] e o uso de determinada roupa era também um modo de dizer se o indivíduo era ou não malandro. [...]". Estar bem vestido era considerado uma espécie de obrigação do malandro para circular por setores burgueses da sociedade, "[...] trajando o terno de linho branco, sapato de duas cores, anéis nos dedos [...]" (ROCHA, 2006, p. 128).

51 A tira cômica do jornal *O Dia*, de 17 maio 1936 traz uma situação envolvendo o assédio de Chico Fumaça a uma mulher negra chamada Abissínia (atual Etiópia), em alusão ao conflito dos italianos entre 1935 e 1936. Este tema será abordado em outro momento do trabalho.

52 José Américo de Almeida foi um político nordestino eleito para vários cargos, como senador, governador da Paraíba e ministro do Tribunal de Contas da União. Foi apoiador da Revolução de 1930 e atuou como Secretário de Segurança na contenção da Revolução no Nordeste em 1930. Foi oficializado como candidato à Presidência da República, porém não concorreu ao pleito em razão do golpe que instituiu o Estado Novo (CPDOC).

Negro para ganhar apoio. A mulher que o segura se encontra risonha, paciente, com o dedo do José Américo próximo a sua boca. Este tem o olhar voltado para o chocalho gigante que está na mão direita da babá (possivelmente "desejando" o cargo mais alto do país, personificado na metáfora do poder, um cetro). O laço na cabeça da babá parece dar um caráter infantil para a cena como um todo e o fundo, com parte da trama desenhada pelo jornalista, lembra um biombo ou uma espécie de cerca para manter a cena escondida.

Figura 56 – *O Dia*, 13 ago. 1937 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A fala do calunga insinua o caráter ambíguo e polêmico da estratégia do candidato por meio do acionamento do termo "preta" para a questão presidencial, inferindo que o apoio dos negros seria um mal negócio. A caracterização da senhora negra atua como um exemplo visual da dificuldade intelectual e política dessa classe. Além disso, o fato de José Américo estar nos braços da babá também traz referência à imaturidade.

O cruzamento de temas como tecnologia e eugenia é o foco da próxima charge (Figura 57). A notícia de que um produto químico poderia alterar a cor da pele vira motivo de críticas ao nazismo. A cena acontece no *front*, com dois soldados (um negro e um branco) dialogando sobre a possibilidade noticiada. Com base na paisagem, os personagens se encontram na África, continente em que o produto teria grande impacto. O soldado branco pergunta ao colega se

ele não usaria o tal produto. Pela expressão de espanto (com as linhas ao redor dos olhos), o soldado negro responde de modo a questionar o "invento", inferindo que, ao invés disso, poderiam ter descoberto algo para que os nazistas não "azulassem" nas batalhas.

Figura 57 – *O Dia*, 28 out. 1944, p. 8



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Ao fundo, Chico Fumaça e Totó presenciam a cena reforçando o caráter de conflito com a arma e a vestimenta de combatente na região. Há também o conflito visual, com um negro e um branco em "discussão"; conflito eugênico, com o colega argumentando contrariamente ao padrão de clareamento da população. Em adição, tem-se a noção de tecnologia e a ciência com o objetivo de padronizar sujeitos, adequar e conformar corpos aos moldes das ideias eugênicas que se propagaram com os regimes totalitários.

Ao rejeitar a proposição do colega, o personagem negro manifesta resistência ao que considera, em princípio, uma afronta a um africano no momento em que os nazistas parecem "azular"<sup>53</sup>. Por meio do trocadilho, Chichôrro realiza o humor acionando o estereótipo do negro como sinônimo de fracasso, sendo a falha dos nazistas na guerra comparável a um negro "azulado", na linguagem popular.

<sup>53</sup> Azular possui dois significados populares: o primeiro significa "pôr-se em fuga, retirar-se em debandada; fugir, escapar" (HOUAISS, 2009); também designa um termo racista para a pessoa que tem o tom de pele tão escuro que, refletido, tem-se a ilusão ótica do azul, em analogia a tonalidade preto-azulado, presente em tintas para colorir os cabelos.



A guerra na Etiópia (antiga Abissínia) aconteceu com a invasão da região entre os anos de 1935 e 1936. Com isso, houve determinações dos fascistas para impor distinções entre o "nós" e "eles" em termos de dominação e de conversão ao fascismo. Na Figura 58, Chichôrro afirma aos moradores locais, um adulto e uma criança, que eles serão obrigados a usar uma camisa preta, símbolo do fascismo. A resposta faz refletir sobre essa violência corporal, essa opressão sobre os hábitos e costumes do local. O efeito cômico se funda na brincadeira de mal gosto sobre a cor da pele e a cor do fascismo, desconsiderando as práticas culturais. Por outro lado, preferir ficar nu a vestir a camisa de Mussolini pode evocar um sinal muito sutil de resistência. É possível notar um certo desrespeito na expressão "SEU ethyope", jogando-o no anonimato.

Figura 58 – *O Dia*, 04 jun. 1936 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A capacidade de Chichôrro de imbuir preconceitos ao inferir o "apagamento" dos etíopes com a alteração na cor da camisa remete à visão do jornalista ao retratar os negros em trajes brancos/claros, evidenciando a oposição visual do claro e escuro. A mesma oposição se processa em termos simbólicos, com a aparência de Chico Fumaça (chapéu e o "poncho" elaborado) nos moldes do estrangeiro e da etnia (definida pela marca na testa e pelo "poncho" mais simples) dos locais. Africanos são representados como primitivos, selvagens (ponto abordado anteriormente sobre a representação animalesca e primitiva do negro nas charges), além de reforçar uma visão etnocêntrica, ocidental, sugerindo a superioridade branca.

Nas charges com a presença negra o que se observa é um retrato altamente estereotipado na maioria das vezes, com pontuais tentativas de mostrar uma falsa "equidade" entre raças. "[...] Essas imagens controladoras são projetadas para fazer o racismo, sexismo, pobreza e outras formas de injustiça social parecerem partes naturais, normais e inevitáveis da vida cotidiana.<sup>54</sup>" (COLLINS, 2000, p. 70). Visto como *os outros* por Chichôrro, as personagens negras são construídas em um processo de estereotipagem que também aparece quando o assunto são as conquistas femininas, foco do próximo tópico.

### 3.4 CONQUISTAS FEMININAS

Nas primeiras décadas do século XX os movimentos feministas se organizaram no país, buscando a maior inserção e participação da mulher na sociedade. Teles (1999) conta do surgimento da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino organizada por Bertha Lutz<sup>55</sup>, e que possuía propósitos relacionados à luta pela cidadania para as mulheres. Isto incluía direitos políticos (voto e questões legislativas que as afetavam) e direitos sociais (educação e do trabalho). Foram articulações realizadas por mulheres com um grau educacional, social e econômico elitizado. A maioria delas (advogadas, jornalistas) partilhava do interesse referente ao voto como um ato de cidadania, não questionando as relações de gênero que permeavam outros aspectos da vida feminina. Na opinião de Maria Amélia Teles (1999) e Céli Pinto (2003), esta vertente era considerada bem-comportada, já que por serem pertencentes às elites e atuarem dentro desta esfera de classe, elas procuravam se manter no limite da legalidade e, assim, ganhavam respeitabilidade entre os membros das camadas elevadas. A questão do divórcio entre as mulheres das classes altas não era algo que estava na pauta de luta. O aspecto das relações de poder do homem sobre a mulher não era mencionado, o que, para Teles (1999) e Pinto (2003), não trouxe alterações na estrutura e nas relações de gênero.

Algumas charges e tiras cômicas abordaram temas relacionados ao feminismo, como o direito ao voto, o direito de conduzir um veículo automotor, o aborto, o alistamento militar. Em todas, o cotidiano era o ponto de partida para criar o efeito do humor.

No começo da Segunda Guerra Mundial, a ideia de solidariedade para com países envolvidos se espalhava pelo Brasil, prevendo nossa possível participação no conflito. O general

54 "[...] These controlling images are designed to make racism, sexism, poverty, and other forms of social injustice appear to be natural, normal, and inevitable parts of everyday life."

55 Bertha Lutz foi uma importante intelectual que, devido a sua posição social de elite, teve posições raras para um mulher no começo do século XX: atuou no campo político e, como cientista, foi uma das poucas a atuar a serviço do Brasil (PINTO, 2003).

Góes Monteiro chegou a sugerir o alistamento militar feminino obrigatório, em oposição ao alistamento voluntário para a participação delas como enfermeiras. Na charge da Figura 59, Fumaça se encontra de avental, segurando um bebê e uma mamadeira, conversando com um homem sobre as tarefas domésticas que assumiu com a permissão de atividades militares para as mulheres da família. O caos no desenho se manifesta pela falta de controle de Chico Fumaça com os outros três "mini-fumacinhas": um em cima de um banquinho quase pegando objeto, e os outros dois em interação, sendo que um deles está despido.

Figura 59 – *O Dia*, 1 dez. 1939 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Uma peculiaridade desta charge é o papel atribuído a D. Marcolina (ausente) como esposa de Chico Fumaça e suposta mãe das crianças, endossando o que já foi levantado sobre o caráter alternado da sua personagem nas charges de Chichôrro.

Esta charge ironiza, para além da questão militar, o serviço doméstico sob duas vertentes: a primeira é exemplificando o volume de tarefas dispendidas por uma mulher; a segunda é reforçando o papel da mulher como única capaz de gerir o lar. O desespero do calunga é reiterado tanto pela forma como as miniaturas de Chico Fumaça estão agindo na cena (chorando, subindo para alcançar um objeto ou estando sem roupa), quanto pela queixa de não poder trabalhar, como se a atividade de cuidar da casa e das crianças não fosse trabalho.

Constrói-se a imagem de que a presença das mulheres em vários cargos do exército, a liberação para trabalharem fora, traria o caos para os lares.

Além disso, a rua e os espaços de trabalho masculinos ainda carregavam consigo significações negativas às mulheres. Embora houvesse um movimento de saída das mulheres consideradas "de boa família" para frequentar os círculos de consumo e sociabilidades locais, eles ainda eram restritos a alguns locais e sob ampla vigilância do Estado (polícia e leis) da Igreja e dos médicos higienistas (SOIHET, 2006).

Na charge, a possibilidade de a mulher exercer funções laborativas masculinas ainda predominava como absurda e incoerente para as classes médias e altas. Porém, o cômico é que para dar conta de todas as atividades da casa, seria necessário o trabalho de quatro mulheres: D. Marcolina, a criada, a ama e a avó. Historicamente as mulheres das classes trabalhadoras sempre exerceram atividade laborais dentro e fora de casa. A desvalorização do trabalho doméstico pela sociedade tornava invisível o volume de afazeres que ele demandava. A leitura de Chichorro sobre o tema lança um olhar problemático quando coloca texto e imagem em articulação para construir o ideal de mulher e sua posição dentro da sociedade.

Figura 60 – *O Dia*, 28 ago. 1945, p. 6 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A Figura 60 aborda um tema recorrente aos chargistas da época, a sátira nos comentários sobre as conquistas femininas. J. Carlos já ironizava a possibilidade de as mulheres conduzirem um automóvel na década de 1920, atribuindo-lhes a incapacidade de

foco na direção para privilegiar outros aspectos da "natureza feminina", como as aparências e os flertes<sup>56</sup>. Vinte anos depois, Alceu Chichôrro emite sua opinião sobre a decisão do governo em conceder o direito às mulheres de dirigirem profissionalmente, tema da charge (a primeira carteira de motorista concedida a uma mulher foi em 1932). Nela, Fumaça observa risonho o diálogo entre duas pessoas, no espaço que aparenta ser uma praça (sinalizado pelo banco e pela bolsa repousada no assento). Não fica claro quem faz a pergunta e quem responde, mas, pelo contexto, é possível deduzir que é a mulher que desafia o homem, pedindo sua opinião sobre o potencial das mulheres na direção. A resposta contém duplos significados para a palavra sinais, referindo-se tanto ao trânsito quanto aos jogos de sedução.

O humor da charge remete à capacidade feminina de atenção aos detalhes na paquera, no direcionamento da situação. Indiretamente, sugere-se o encaminhamento do flerte entre os personagens no momento em que Fumaça passava, podendo ser interpretada como uma leitura do humor (em especial pela troca de olhares entre eles).

Figura 61 – *O Dia*, 8 out. 1932 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

56 Alguns exemplos desta temática nas charges de J. Carlos: *Sexo Forte* (*Para Todos...*, 12 jul. 1924, p. 18), *Um simples desmaio* (*Para Todos...*, 18 fev. 1928, p. 18) e *O desastre* (*Para Todos...*, 25 jun. 1927, p. 18).

Outro direito conquistado pelas mulheres foi o voto. Chichôrrô, assim como outros chargistas do período, acidamente criticavam esta conquista, desqualificando o discernimento crítico da mulher. A Figura 61, sobre a questão do voto, do dia 08 de outubro de 1932 (o voto feminino foi inserido no Código Eleitoral em 24 de fevereiro de 1932), retrata um casal de namorados (inferência possível pela conversa entre eles). O rapaz pergunta em quem ela irá votar na sua primeira eleição. A resposta relaciona o voto ao estabelecimento de um compromisso, com a imposição dos seus interesses – semelhante à política. Pela qualidade da impressão, as feições ficaram comprometidas, entretanto, é possível presumir que profere a frase enquanto ele a observa "de canto de olho", sério; ao fundo, Fumaça e Totó observam a cena.

As roupas dos personagens os localizam socialmente como pessoas de posses. Ele, certamente candidato a deputado, e ela, pertencente à alta sociedade. A zombaria está na menção ao divórcio, indicando tanto uma certa leviandade da jovem, como sua perspicácia nas artimanhas sociais.

Figura 62 – *O Dia*, 1 dez. 1939 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A segunda charge sobre o voto (Figura 62), já em 1939 e após o golpe que instituiu o Estado Novo, faz menção à impossibilidade do voto nas eleições. A interpretação da jovem, preocupada, inocentemente e sem conhecimento da situação política naquele período, em como ela estará vestida e perfumada<sup>57</sup> para votar, acaba deixando Fumaça e Totó incrédulos. Para Chichorro, a figura feminina parece incapaz de discernimento em relação a assuntos envolvendo temas públicos, como a política, perspectiva machista compartilhada entre os chargistas do período. Ao desenhar mulheres bem trajadas, ele endossava a dissociação entre a vaidade feminina e o pensamento crítico sobre assuntos considerados masculinos, mesmo que ser alfabetizada fosse um pré-requisito para ter direito ao voto (BESSE, 1999, p. 183).

A charge da Figura 63 trata de um tema ainda sensível no século XXI: o aborto. Na chamada, os jornais noticiavam a reunião de médicos para discutir o "crime do aborto". Com a notícia de base, Fumaça conversa com uma mulher de vestimentas elegantes e aparentemente maquiada, sobre as implicações do aborto visto como crime. O calunga, a favor, argumenta em prol do crescimento populacional sem interferências. Ao contra-argumentar, a mulher aponta dubiamente que as crianças ("menores") nascidas aumentariam as filas dos desempregados, frutos das consequências da crise de 1929.

---

<sup>57</sup> Na charge o "perfumada a Coty" faz referência à marca de perfumes franceses fundada em 1904 – hoje uma multinacional da área de cosméticos.

Figura 63 – *O Dia*, 18 set. 1931 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Na charge, infere-se o papel do aborto como possibilidade de uma mulher não somente decidir sobre sua vida, mas também sobre a liberdade de se relacionar e escolher não gerar filhos sem um pai (em geral derivados de casos extraconjugais ou de abandono parental), os quais sofriam preconceito por serem fruto de uma imoralidade. Na cena ilustrada, a mulher pode ser interpretada com uma melindrosa que procurava manter seu padrão de vida (evidenciado por suas roupas) por meio de relacionamentos considerados imorais para o período e que advogava em prol da sua sexualidade (e possivelmente inconsciente da sua atitude feminista).

Ao mesmo tempo, os discursos médicos ganhavam força na década de 1920, ao regular as práticas corporais e de saúde das mulheres por meio de manuais e reportagens em jornais de revistas (BESSE, 1999). Desde a limpeza do lar ao cuidado com os filhos e a manutenção do



casamento, ideais higienistas e de comportamento procuraram estabelecer regras e fórmulas da vida familiar perfeita. Na contramão destas ideias associadas ao controle moral e corporal, a mulher da Figura 61 se encaixaria no que Besse (1999) categoriza como as "novas mulheres": elas se opunham "[...] a seus pais e maridos e os desobedeciam, defendiam e pediam o divórcio, tinham amantes fora do casamento ou até mesmo mantinham relações lésbicas e proclamavam seu direito de ter emprego e viver independentemente" (BESSE, 1999, p. 49).

A abordagem destas charges a respeito das conquistas ou da possibilidade de as mulheres terem maior participação na vida pública como cidadãs ou no controle de aspectos mais sensíveis de suas vidas demonstra, mesmo que de forma pontual e tímida, como as ideias Chichôrro estavam alinhadas ao pensamento da sociedade brasileira do período, no que pese aos papéis sociais delimitados de homens e mulheres. Alterações ou mudanças em relação a elas causavam espanto e ironias por parte de vários chargistas, sendo Chichôrro um dos que veiculavam valores conservadores por meio da visualidade.

As representações sociais construídas por Alceu Chichôrro envolviam o cotidiano, deixando marcados os limites e as influências dos comportamentos gerais do período e a visão de Chichôrro sobre eles ou a sua própria vivência como jornalista. É visível, durante todo o capítulo, a fluidez das fronteiras entre os fatos e a agência do desenhista no cruzamento com notícias diversas, estabelecendo uma proximidade com a sua própria realidade e a realidade dos seus leitores, visualmente e textualmente, o que torna o trabalho do jornalista com uma carga de subjetividade mais forte nesta temática de análise.

#### 4 ENTRE O OTIMISTA E O APOCALÍPTICO: VISÕES SOBRE A TECNOLOGIA

A história da tecnologia centrada na inovação tecnológica, como conhecemos hoje, é uma prática originária final do século XIX e que dominou quase todo o século XX. A história da tecnologia procura compreender as relações sociais e de poder envolvidas na produção, circulação, uso e interpretação de novos artefatos. Entretanto, quando o foco recai apenas em inovação, essa história acaba se restringindo ao nome do inventor e ao ano de criação. Neste viés, Edgerton (1999) argumenta que o levantamento das inovações é uma tarefa importante, mas não substitui os conhecimentos da história da tecnologia, que pode e deve ser muito mais abrangente e inclusiva. O autor defende que a historiografia deveria enfatizar menos os valores a respeito do progresso uniforme, da acessibilidade por todos e relativizar os ideais positivistas<sup>58</sup>, expor as fissuras do sistema (considerando resistências, exclusões, falhas, dentre outros aspectos que envolveram o fracasso ou o sucesso de um artefato), trazendo proximidade com a história em geral. As considerações de Edgerton (1999) são interessantes para contrastar com o discurso positivista que circulou no Brasil a partir da metade do século XIX, e que acabou por influenciar a produção de imagens e símbolos que a caricatura procurou criticar ou exaltar.

Para este capítulo, a escolha das charges foi realizada com base na cultura material, destacando os novos artefatos técnicos que passaram a integrar o cotidiano de Curitiba e foram representadas por Chichôrro em seus desenhos, deixando entrever as diferentes reações contraditórias que estes objetos despertavam na população.

Ao pensar na alteração das mentalidades, Roger Chartier (1988) procurou estabelecer as variáveis que devem ser consideradas na reavaliação do fazer história. Dentre elas, a noção de técnica e ciência ganha relevância para o autor, em especial para pensá-las como integradas aos sistemas político, social e econômico das representações. Não sendo categorias universais, as formas “de pensar dependem, acima de tudo, dos instrumentos materiais (as técnicas) ou conceptuais (as ciências) que as tornam possíveis” (CHARTIER, 1988, p. 36-37). O pesquisador afirma “que não existe um progresso contínuo e necessário” (CHARTIER,

---

58 O Positivismo foi uma corrente filosófica do final do século XIX e início do século XX que considerava a racionalidade e a ciência como caminho para estabelecer a ordem social e o progresso, sendo o francês Augusto Comte o principal pensador desta filosofia. Para o aprofundamento e a recepção desta filosofia no Brasil, recomenda-se a leitura de SOARES, Mozart Pereira. A difusão do Positivismo. In: SOARES, Mozart Pereira. **O positivismo no Brasil: 200 anos de Augusto Comte**. Porto Alegre: Editora AGE Ltda. e UFRGS, 1998.

1988, p. 36) no sistema de percepções de dada realidade. Isto nos leva a refletir não somente sobre o papel da ciência e tecnologia em seu aspecto estrito, como também em seu aspecto amplo na formação de representações no início do século XX, principalmente na maneira como determinadas concepções eram difundidas e usadas para legitimar os discursos sobre questões raciais e médicas.

A técnicas de impressão existentes no Paraná permitiram novas formas de visualidades que foram experimentadas pelo humor gráfico, especialmente nas charges e tiras cômicas com críticas ácidas sobre a política nacional e local. Opinando sobre as maneiras de pensar e de perceber o meio, elas usavam a paródia, o humor e a sátira, salientando os conflitos cotidianos, os problemas urbanos e as contradições sociais. Essas representações são “configurações intelectuais específicas” (CHARTIER, 1988, p. 37), sistemas de valores, nos quais a técnica se torna um meio para materializá-las dentro de um grupo de atores sociais. É por meio desta lógica empreendida pelo historiador que as charges e as tiras cômicas são pensadas neste capítulo, entendendo que a tecnologia não é neutra, tendo interesses ligados a processos de dominação e a sistemas axiológicos. Nos desenhos podemos perceber narrativas tanto de deslumbramentos quanto de angústias com as técnicas, com consequências nas práticas socialmente localizadas.

#### **4.1 AS INVENÇÕES DO CHICO FUMAÇA**

"Invenções do Fumaça" foi uma série criada por Alceu Chichorro com o intuito inicial de criticar e denunciar os problemas de Curitiba (PANNUTI, 2016) que, assim como as demais capitais da época, procurava se modernizar. No levantamento realizado, a série foi muito frequente durante a década de 1920, ápice da euforia tecnológica no país, quando se acreditava ou se imaginava a solução de todos os contratempos via artefatos técnicos.

O ponto de partida para esta série é a cidade, vivida no cotidiano, pela ação das pessoas e seus artefatos, constituindo resistências e novas sociabilidades. Curitiba estava crescendo, ainda, com ares provincianos. Bairros como Portão, Cabral, Ahú e Cajuru, por exemplo, encontravam-se distantes do Centro, tanto que eram considerados "colônias" por estarem 5, 10 ou 15 quilômetros de distância, com uma ou outra casa no caminho. O Centro "se embelezava com a construção permanente de novas casas", ao mesmo tempo que novas ruas eram abertas e outras alargadas (FRANCIOSI, 2009, p. 66). Este embelezamento foi resultado da instalação de algumas indústrias – especialmente em função do ciclo da erva-mate – aliado a posturas

municipais para higienizar a cidade, como parte de um "projeto da mudança, empreendido pelos médicos, engenheiros e governo, assumido pela elite e copiado pela classe média" (SUTIL, 2009, p. 143). Bondes, automóveis e a iluminação pública chegavam às áreas mais afastadas da região central. Com esta série de transformações no espaço urbano, em um intervalo de 20-30 anos, a cidade se adaptava às novas paisagens técnicas, às transformações urbanas e, simultaneamente, convivía com velhas tradições e tecnologias mais antigas. O espaço-tempo de Curitiba se acelerava, ganhava novos acessos e novas possibilidades de circulação. Contudo, bondes e carros, por exemplo, vez ou outra, promoveram acidentes com pedestres e carrocinhas. Em meio a aspectos positivos e negativos da modernização, essa foi a Curitiba experienciada por Chichôrro no momento da criação das "Invenções do Fumaça"<sup>59</sup>.

Figura 64 – *O Dia*, 6 fev. 1927 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

É interessante notar que quase todas as suas invenções extraordinárias receberam nomes imitando a sonoridade do latim, para dar um caráter mais científico. Na Figura 64, observa-se Chico Fumaça conduzindo um automóvel<sup>60</sup> adaptado, em uma composição horizontal em que apenas se vê a invenção, com linhas de ação que simulam movimento (serpentinas e linhas próximas aos pneus). Seu fiel companheiro, o cão Totó, encontra-se à frente da engenhoca com a cabeça

<sup>59</sup> Segundo o senso de 1920 do IBGE, Curitiba contava com 78.986 habitantes, conforme abordado na introdução deste trabalho. Entretanto, considerando ao senso de 1900, a cidade cresceu aproximadamente 63% em relação à 1920, o que explica a expansão da malha viária e da urbanização da cidade (BRASIL, 1926).

<sup>60</sup> Para se ter uma ideia, havia na cidade cerca de 4.156 veículos, sendo 2.281 destes automóveis, caminhões e ônibus (POSSE; CASTRO, 2012).

erguida, demonstrando confiança em relação ao papel exercido pelo condutor e à eficácia do carro. O inventor possui feições concentradas para cumprir seu papel, descrito pelo conteúdo textual da charge: não estragar o asfalto com veículos de tração animal, utilizando-se como instrumento botas que “amaciam” o impacto ou que propõem simular marcas de pedestres para enganar as autoridades.

Por estar associada aos desfiles carnavalescos, o veículo representado na charge traz elementos que dialogam com a festividade, em especial com a garrafa de vidro, virada de cabeça para baixo na traseira do veículo e as serpentinas, aparadas pelas cestas laterais (em uma referência à ideia de cidade limpa, de que os préstimos carnavalescos não deveriam deixar vestígios, sujeira). Vale notar o para-choque frontal, para salvar crianças que se metem na frente do carro, evocando o desejo de que o costume de participar nas ruas deveria ser substituído pelo comportamento de apenas assistir ao cortejo, permanecendo na calçada; também mostra que as pessoas ainda não estavam muito acostumadas com o trânsito. Com exceção da garrafa, os demais elementos não são muito perceptíveis, possivelmente em função do tipo de traço empregado no desenho e do processo de impressão utilizado, a zincogravura. Apesar de ser um processo ágil e de ponta para o período, a zincogravura não permitia o detalhamento em espaços reduzidos, prejudicando a qualidade da imagem.

O conteúdo textual explica o papel da invenção e faz uma descrição detalhada, usando as estranhas funções do mecanismo como estratégia de denúncia das mudanças na cidade. Há uma crítica sutil à proposta de modernização da prefeitura, que proíbe as formas tradicionais de comemoração do carnaval e acaba por excluir a população mais pobre do centro e das regiões metropolitanas, especialmente os imigrantes italianos. Neste contexto, o automóvel é percebido pelo chargista como um artefato que substituiria as carroças, consideradas menos desenvolvidas e com menos vantagens frente ao progresso, aos benefícios que esta noção de modernidade poderia proporcionar. Cabe ressaltar a ironia presente na comparação do asfalto com o chão batido ou de paralelepípedos. Ruas asfaltadas eram a eterna promessa dos políticos, especialmente nas campanhas eleitorais. Há, ainda, uma brincadeira com as luzes da rua XV, a mais iluminada da cidade, colocando em contraste a precária iluminação pública do centro de Curitiba.

Já a Figura 65 aponta para uma sátira às relações de poder assimétricas entre o chofer e os pedestres. Nela, Chico Fumaça adapta o veículo automotor com garfo e colher gigantes para retirar os transeuntes de seu caminho, chamados de lesmas, por sua lentidão. O verbo "caranguejam" evoca a falta de disciplina das pessoas nas ruas, andando fora das calçadas ou

fora dos novos limites urbanos estabelecidos, bem como remete a tônica de que caranguejo só anda para os lados e nunca para frente. Sugere-se que os acidentes ou a dificuldade de locomoção seriam culpa das pessoas que andam distraídas, como no caso do homem que lê o jornal. A composição, marcada pela diagonal em que toda a ação se passa, possui linhas que indicam a velocidade da cena e os movimentos das pessoas “arremessadas” pelos talheres do invento. Ao fundo, as silhuetas de casas se assemelham a edifícios altos, demonstrando ser um grande centro urbano, inclusive com chaminé saindo fumaça, em alusão a uma fábrica, símbolo do progresso técnico-científico. No automóvel também há linhas onduladas que podem indicar tanto a poeira levantada pela velocidade do artefato como pela queima de querosene.

Figura 65 – *O Dia*, 26 jun. 1932 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

De fato, sentimentos contraditórios surgiram no imaginário coletivo sobre o que o veículo automotor poderia proporcionar. Construído com ferro e se deslocando em um curto espaço-tempo, o automóvel foi visto com um misto de terror e poder. Sevckenko (1998) considera que esses sentimentos são construídos quando

[...] os carros começaram a afluir para cá antes que existissem uma estrutura viária, sinalização ou códigos de trânsito, gerando uma situação calamitosa, agravada pelo fato de que atropelamentos, mesmo seguidos da morte das vítimas, eram apenas passíveis de multa pecuniária de valor ínfimo para os infratores. Era o convite para o terrorismo automotor que veio para ficar, acrescentando tonalidades mecânicas aos sistemas de privilégios e opressão típicos da sociedade brasileira (SEVCENKO, 1998, p. 558. Grifo da autora).

Nas charges apresentadas, o automóvel exerce, no personagem Chico Fumaça, diferentes sensações de poder: na primeira (Figura 64), com o carro adaptado para que pudesse circular em um local proibido, poderia infringir os avisos locais e impor sua vontade na condução. Na segunda (Figura 65), munido de aparatos que retirassem as pessoas do caminho, o veículo foi representado como algo “superior”, com prerrogativas preestabelecidas para se impor sobre os passantes. Uma espécie de vitória simbólica paradoxal: a máquina, conduzida por um homem, vence ao deslocar outros indivíduos do caminho. Seria o sujeito oprimindo a ele mesmo, pois, ao sair do veículo, ele se torna pedestre, corroborando com a fala grifada de Sevcenko (1998).

Um parêntese. Em sua coluna no *O Dia*, Chichôrro reforça a sensação de poder conferido ao automóvel para conquistar mulheres. No caso desta publicação, o jornalista comenta o caso da jovem que foi flagrada pelo marido saindo de um veículo particular, insinuando que o automóvel foi o objeto que exerceu a atração da mulher pelo sujeito que o conduzia. Essa atitude teria gerado, como consequência, uma tentativa de feminicídio por parte do cônjuge, que desfigurou seu rosto. No início da coluna, o jornalista ressalta o veículo como um invento útil no transporte de indivíduos e mercadorias. Depois, salienta o modo como esse artefato chama a atenção por onde passa, buzinando, de modo a "enervar e enciumar maridos de mulheres jovens e bonitas" (CHICHÔRRO, 1964, p. 235). O jogo discursivo de Chichôrro infere uma tentativa de culpar a mulher por se sentir atraída pelo carro, um símbolo de poder aquisitivo. Também questiona a masculinidade (virilidade) do marido traído, quando aponta a sua ausência na vida conjugal, suprida por outro disposto a acolhê-la, supondo que ele deveria ter tido mais cuidado com a sua "posse". O automóvel seria apenas mais um fator de atração e poder de conquista feminina.

As alterações no espaço físico da cidade, com as reformas e a inserção de novos artefatos, foram o foco de Chichôrro com a série "Invenções do Fumaça". Nas Figuras 66 e 67, o calunga critica a falta de estrutura viária para a passagem veículos automotores, ao mesmo tempo que critica, também, a poluição sonora que eles provocam.

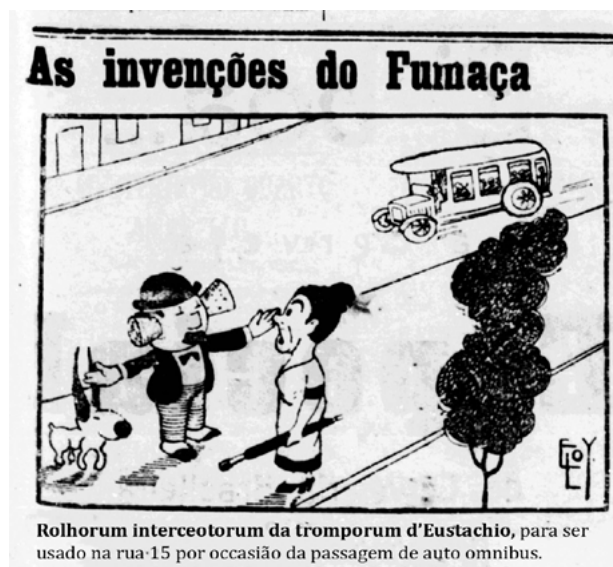
Figura 66 – *O Dia*, 6 abr. 1927 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A invenção "*Carribus estritorum*, typo sonda" (Figura 66) adapta ao automóvel um aparelho de sonda para conseguir transitar por entre ruas estreitas e emitir avisos sonoros simultaneamente, como no beco do Garcez<sup>61</sup>. A imagem ilustra o protagonista atravessando a ruela, descendo-a, e emitindo fumaça. Não fica claro, pela qualidade do traço, mas se presume que a "sonda" esteja na lateral do carro, lembrando uma raquete ao lado de uma buzina, para sinalizar tanto a passagem do carro quanto para afastar os pedestres. A composição desproporcional entre os sobrados e o automóvel procura evidenciar o invento, enquanto os moradores são diminutos em relação ao tamanho da engenhoca, reiterando a ideia de que são passivos. O invento se adapta às características urbanas, tornando-se mais estreito e verticalizado, como os edifícios. A base do veículo e os transeuntes tensionam a configuração da rua, as modernizações técnicas. A charge ironiza as condições do centro da cidade, inadequadas para as novas tecnologias.

<sup>61</sup> O edifício Garcez foi construído em 1927, considerado à época um dos maiores arranha céus do Brasil. A charge faz referência às ruas estreitas próximas ao prédio, contrastando a grandiosidade e modernidade de um com a rusticidade e atraso de outro.



Figura 67 – *O Dia*, 16 nov. 1927 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Enquanto o automóvel é exaltado em muitas charges, os ônibus são poluidores sonoros aos olhos de Chichôrro (Figura 67). Com o uso de rolhas, Fumaça procura o silêncio ao se posicionar de braços abertos e os olhos cerrados, assim como Totó, para espanto de D. Marcolina. Essa atitude sugere que a potência do motor poderia ser ouvida de longe. A composição diagonal traz uma pequena noção de velocidade, porém, somente o ônibus possui linhas indicando movimento. O tamanho entre os personagens e o coletivo sugere distanciamento. Pode-se pensar em uma outra leitura, atrelada à questão de classe. Sendo um transporte público coletivo, assim como o bonde, o barulho causado por eles parecia ressoar em críticas pela associação com a aglomeração de populares. Em acréscimo, a cena da charge se passa na rua XV, local de circulação e de sociabilidades das classes médias e altas da cidade nas primeiras décadas do século XX. Um ônibus transitando por esta via não mais simbolizaria a "exclusividade" em função dos frequentadores que se nele circulavam.

Na visão satírica e criativa de Alceu Chichôrro, o automóvel era um artefato que inspirava um mundo do futuro. Por isso, o chargista imaginou alterações diversas para essa engenhoca, zombando das possibilidades de resolução de problemas do cotidiano de Curitiba. Nas Figuras de 64 e 65, pode-se observar tais modificações: a primeira inventa uma adaptação para se encaixar às restrições impostas aos desfiles carnavalescos; a outra, refere-se à visão do motorista em relação aos pedestres, na tentativa de "expulsá-los", abrir caminho para a passagem da máquina inventada.

Outro ponto visualizado nas imagens é a concepção hegemônica a respeito da tecnologia, reelaborada por Alceu Chichôrro. Para Pesavento (1997), houve uma construção por parte da burguesia do século XIX, fortemente empenhada em seduzir, materializar e atrelar o progresso a um falso estado de bem-estar social, de euforia coletiva. Entretanto, os propósitos destas representações estavam direcionados a ocultar e a docilizar as massas, procurando reafirmar valores e comportamentos dentro da lógica capitalista. Este pensamento de domínio da máquina sobre as pessoas e o meio continua perceptível nas primeiras décadas do século XX. Neste sentido, observa-se como Chichôrro foi influenciado, educado simbolicamente pelo pensamento positivista predominante, no qual o progresso técnico-científico era exaltado e simbolizava a superioridade da máquina e do controle de fatores ambientais. Retomando a Figura 65, é possível refletir, por meio do automóvel, sobre o progresso da máquina como algo que permitia a locomoção mais ágil, mas que desconsiderava as pessoas que não eram usuárias deste artefato e o ambiente ao redor do mesmo. Quando Chico Fumaça anexa talheres ao desenho do veículo e brinca com o fato de que os “transeuntes lesma” são os que deveriam sair para dar passagem ao automóvel acaba aderindo a uma visão de progresso que estava criando hierarquias, violências e disciplinando corpos. A tecnologia, neste caso, é apresentada de modo determinista, como solução inevitável para as pessoas, que, conforme dito anteriormente, desconfiavam das consequências, dos perigos que o artefato proporcionava, como atropelamentos e outros acidentes.

A disciplinarização do corpo com base no uso de artefatos e máquinas também traz uma vigilância, de ordem simbólica ou física, por parte de indivíduos e instituições. Ao falar da disciplina corporal nas escolas e no exército, Foucault (1994) destaca as relações que o corpo disciplinado, docilizado, deve manter com o objeto que manipula. No caso do carro, esta relação se estabelece em termos de poder para quem o conduz, e em opressão para quem desconhece o seu uso e se vê obrigado a interagir com ele (Figura 65). Esta disciplina corporal dos sujeitos é algo perceptível em algumas charges. Sendo uma novidade, o automóvel demandava aprendizado, tanto por parte de pedestres, quanto por parte dos motoristas. No primeiro caso, a disciplina se faz enquanto transeuntes, que antes não necessitavam se atentar ao caminhar pelas ruas e se deparar com um artefato que poderia causar algum acidente. No segundo caso, conduzir um carro requeria noções básicas, como acelerar e frear, e necessitava de prática por parte do condutor para se habituar. Ou seja, tecnologias podem facilitar, controlar ou ressignificar práticas cotidianas (THOMPSON, 1998), bem como disciplinar,

educar corpos para aceitá-las compulsoriamente, sem questionamentos profundos a respeito (FOUCAULT, 1994).

Este deslumbramento por invenções inusitadas que se proliferou entre os chargistas e caricaturistas do início do século XX tem a ver com práticas que, como explicam Costa e Schwarcz (2000), vêm do Segundo Reinado, quando Dom Pedro II procurou imprimir ao Brasil uma imagem de país civilizado. Para isso, não faltaram incentivos por parte do imperador às invenções e atividades científicas. Por conseguinte, produtos dos mais variados tipos foram anunciados nos jornais da época, os quais passaram a ser satirizados por caricaturistas, conforme exemplo das autoras: “Inventava-se tanto, que já no começo do século o caricaturista J. Carlos não vacilou e ‘inventou’ uma máquina de pentear macacos e ainda uma de ‘lamber sabão’” (COSTA; SCHWARCZ, 2000, p. 126). O processo de divulgar a imagem do Brasil associada ao progresso por meio das técnicas se intensificou com a Primeira República, período em que parte das charges do Alceu Chichôrro foram veiculadas, refletindo o imaginário coletivo utópico de como seria o século XX.

Nas primeiras décadas do século XX, a euforia tecnológica e a noção de progresso da humanidade por meio dos novos artefatos trouxeram uma onda de inventividade por parte dos brasileiros, exaltando o excesso de confiança no futuro: a ideia de um futuro onírico, sem conflitos, com abundância, com alegria e ilusão (COSTA, SCHWARCZ, 2000). A modernidade era apresentada como algo a ser almejado pela maioria da população. O advento de novas tecnologias trazia consigo novas significações de cunho individual e coletivo ao se vivenciar o “novo” nas primeiras décadas do século XX, conforme relata Nicolau Sevcenko (1998, p. 522):

O desenvolvimento dos novos meios de comunicação, telegrafia sem fio, telefone, os meios de transporte movidos a derivados do petróleo, a aviação, a imprensa ilustrada, a indústria fonográfica, o rádio e o cinema intensificaram esse papel [de metrópole-modelo] da capital da República, tornando-a no eixo de irradiação e caixa de ressonância das grandes transformações em marcha pelo mundo, assim como no palco de sua visibilidade e atuação em território brasileiro. O Rio passa a ditar não só as novas modas e comportamentos, mas acima de tudo os sistemas de valores, o modo de vida, a sensibilidade, o estado de espírito e as disposições pulsionais que articulam a modernidade com uma experiência existencial e íntima.

O Rio de Janeiro tornou-se o centro do desenvolvimento e da adesão de novos artefatos que alteraram a paisagem urbana, causando um misto de euforia e desconfiança. Sevcenko (1998) relata o medo que algumas pessoas possuíam ao pegar um bonde, por exemplo. O número de atropelamentos também subiu consideravelmente por desconhecimento

da população a respeito do funcionamento e do modo de circulação dos automóveis e dos bondes. Isto também reverberou em Curitiba. Ao propor um modelo de retirada de pedestres, utilizando-se um garfo e uma colher (Figura 65), Chichôrro atenta para o fato de os transeuntes desconhecerem a lógica do trânsito. Tendo em vista que as carroças puxadas a cavalo, além de circularem em baixa velocidade, brecavam com maior facilidade, diminuindo assim os riscos de acidentes, com o automóvel, circulando em velocidades consideradas altas (em média entre 30 a 50 km/h), a noção era a de que o tempo de reação era menor, gerando um considerável aumento nos atropelamentos.

A ideia de cidade, para Chichôrro, implica, também, a participação ativa do cidadão na resolução de problemas, uma gestão democrática apontando para questões coletivas e de bem-estar da população. As invenções de Fumaça trazem um mecanismo bem-humorado de crítica, que pode ser discutido a partir de estudos propostos por Feenberg (1995) e Williams (2003)<sup>62</sup>, considerando as relações de poder e hegemonia. Feenberg (1995) parte da noção de código técnico (a exemplos da noção técnica em como ligar e dirigir um veículo, ou mesmo como pedestre no momento de saber as regras para atravessar a rua) e das críticas ao determinismo tecnológico. Já Williams (2003) trabalha com a ideia de base e superestrutura extraídos do Marxismo que, articulados, elucidam um sistema cultural de valores e práticas dominantes, e explicam narrativas tecnológicas no exercício de pressões e resistências. Ambos pensam a gestão democrática da tecnologia como uma alternativa aos sistemas opressivos e simbólicos que promovem exclusões e/ou invisibilizações. Ao publicar charges e tiras com criações mirabolantes, Chichôrro expõe os problemas estruturais de uma cidade em crescimento, pressionando autoridades, por meio da sátira, e atuando como ator de possíveis mudanças. Cria narrativas sobre os fracassos, as dificuldades, as contradições do progresso e das novas tecnologias.

---

62 Para aprofundamento do tema, recomenda-se os seguintes textos: NEDER, Ricardo T. (Org.). **A teoria crítica de Andrew Feenberg**: racionalização democrática, poder e tecnologia. Brasília: Observatório do Movimento pela Tecnologia Social na América Latina / CDS / UnB / Capes, 2010. Disponível em: <<https://tinyurl.com/y3mtw3fh>>. Acesso em: 06 ago. 2019. WILLIAMS, Raymond. Base e superestrutura na teoria da cultura marxista. In: Cultura e Materialismo. **Culture and Materialism**. São Paulo: Editora Unesp, 2011, p. 43-68. WILLIAMS, Raymond. **Television: Technology and Cultural Form**. USA: Routledge, 2003.

Figura 68 – *O Dia*, 7 abr. 1927 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A solução de problemas por meio dos artefatos pode ser constatada para, de fato, resolver uma demanda local, ou para criticar as deficiências da cidade. Nas charges a seguir, Chico Fumaça fez este duplo movimento. O primeiro invento (Figura 68) é o regador gigante e adaptado, que despejava "O despreçoso líquido" sobre o asfalto de Curitiba, e evitava que a poeira incomodasse a população. Totó e Chico Fumaça são retratados com feições direcionadas à execução da tarefa. Pela composição do invento, o líquido servia tanto para amenizar a poeira quanto como combustível para locomover a engenhoca, conforme os canos e o vapor que sai na parte traseira.

Figura 69 – *O Dia*, 13 ago. 1930 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A Figura 69 ilustra a construção de uma rede para dormir hidráulica, com apoios em forma espiralizada, para exercer a força automática de erguer e rebaixar a rede. Fumaça e Totó estão relaxados. Abaixo deles há um alagamento com peixes os observando (e um pássaro à caça). A explicação sobre o invento: é uma rede que afasta os paulificadores<sup>63</sup> da rua XV. A descrição possibilita pensar nos recorrentes problemas de escoamento da água das chuvas em Curitiba, a ineficiência de encanamentos e bueiros, assim como nos sujeitos que incomodam, abordam os transeuntes.

Figura 70 – *O Dia*, 26 abr. 1927 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Seguindo essa linha de sátira sobre os problemas da cidade, a Figura 70 traz a dupla Chico Fumaça e Totó observando movimentos suspeitos sob a água em um pedalinho em forma de pato (conforme o nome do invento). O cenário de casas e uma pessoa pescando ao fundo, de acordo com o texto, faz referência às inundações comuns à época, no trecho da avenida Visconde de Guarapuava, correspondente a cinco quadras do centro de Curitiba. O desenhista investe no exagero dos alagamentos que transformariam a via pública em área de lazer para os pedalinhos e para a pesca, impossibilitando o trânsito de pedestres ou automóveis.

<sup>63</sup> Paulificador: que ou aquele que paulifica, que aborrece (HOUAISS, 2009).

Figura 71 – *O Dia*, 27 abr. 1927 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O "Matatum mosquetorum" (Figura 71) se mostra com uma alternativa engenhosa para espantar os mosquitos que se proliferam nas proximidades dos rios e lagos, como foi o caso do Passeio Público<sup>64</sup>, em 1927. Nela, o usuário contava com abanadores e borrifadores automáticos, indicados pelo relógio na parte superior do invento. A cama se adaptava para a resolução dos problemas individuais e procurava amenizar demandas públicas na esfera do lar, no âmbito privado.

De modo geral, as charges dialogavam com a euforia técnico-científica que fez parte do imaginário brasileiro nas primeiras décadas do século XX. Alceu Chichôrro, assim como outros caricaturistas, como Yantok<sup>65</sup>, creditava aos artefatos modernos, o progresso da civilização. Sendo uma visão determinista da tecnologia, ela traz um olhar de ufanismo sobre as novidades, provenientes da Europa e dos Estados Unidos, as quais simbolizariam uma espécie de "salvação" da humanidade. O chargista, ao sugerir adaptações para o automóvel, também marcava sua posição de sujeito a respeito da superioridade da máquina sobre o ser humano. De tal forma, Chichôrro parecia ironizar o fato de que os cidadãos deveriam se disciplinar e se adaptar ao veículo, sem relativizar, em um primeiro momento, os impactos

64 O Passeio Público (antes chamado de Jardim Botânico) foi o primeiro parque de Curitiba, inaugurado em 1886 e localizado no centro de Curitiba. A ideia era dar utilidade ao terrado banhado, cortado pelo rio Belém, além de ser uma solução para a questão da higiene pública e sanear a cidade (PARANÁ, 2006).

65 Max Yantok, pseudônimo para Nicolau Cesarino, foi um jornalista e caricaturista contemporâneo a Alceu Chichôrro. Trabalhou em revistas como *O Malho* (1902-1954) e *O Tico-Tico* (1905-1977).

que o uso impróprio poderia acarretar. Além disso, pressupõem-se nas charges analisadas a ausência do Estado na difusão de medidas e estratégias para educar sobre os perigos do carro e reforçar a restrição do uso de um artefato que simbolizava o luxo e o poder.

Alceu Chichôrro também justapõe em suas charges camadas de representações sociais calcadas no pensamento burguês oriundo das exposições universais do século XIX, e que chegaram a terras tupiniquins no final deste século. A racionalidade, a ideia de progresso como algo desejável, como um caminho de mão-única para o futuro; o otimismo exacerbado, os símbolos materiais e as representações mentais da modernidade, como o automóvel, foram frutos de um projeto social articulado em explicar de forma “global e totalizante [...] a realidade e o conhecimento universal” (PESAVENTO, 1997, p. 48). Ou seja, a autora percebe a hegemonia classista em termos econômicos, políticos e sociais sobre toda a sociedade, por meio de representações veiculadas nas exposições universais, foco do seu estudo, e na qual o veículo automotor aparecia como um símbolo acessível desta lógica. Este pensamento dialoga com o de Edgerton (1999), que afirma, dentro da perspectiva historiográfica, que as narrativas sobre a inovação tecnológica estão historicamente ligadas ao homem branco das elites. Entende-se que as charges analisadas, por vezes, corroboram uma visão específica da história da tecnologia, construída a partir de uma ótica que exclui minorias e exalta o padrão progressista utópico burguês, típicos do início do século XX – sem deixar de lado a crítica a cidade e a falta de estrutura.

Ainda sobre a ideia de cidade em constante transformação, com a modernização nas estruturas urbanas de Curitiba, Chichôrro ilustrou duas situações em que Totó é parte integrante, não atuando como um mero espectador das experiências do seu dono. Na primeira invenção, Fumaça utiliza um carrinho de bebê para que seu companheiro não faça sujeira no asfalto na rua XV. Na segunda invenção Totó é uma peça integrante da invenção.



Figura 72 – *O Dia*, 26 dez. 1926

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O asfalto era uma novidade que virou objeto de sátira justamente pelas incoerências nas promessas dos políticos de facilitar a locomoção de pessoas e veículos, pela falta de limpeza e pelos problemas de conservação das ruas. A charge da figura 72 faz alusão a novos hábitos que se impunham com a modernização, como evitar a sujeira de animais (cavalos, burros, cachorros). E, ao carregar um cão em um carrinho de bebê, Chichôrro expõe o ridículo da situação e mostra como as soluções acabavam dependendo dos indivíduos e não do poder público.

Figura 73 – *O Dia*, 30 nov. 1926

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Já na Figura 73, Totó é parte da própria invenção, em analogia a um cavalo de carroça, só que ao invés de carregar pessoas e/ou objetos, ele carrega uma espécie de bateria.

Incorporada ao seu corpo, a bateria produz energia elétrica a partir do movimento do cão, gerando luz para que Fumaça pudesse transitar pela praça Tiradentes, marco zero da cidade e ponto de encontro popular pela movimentação dos bondes (SUTIL, 2009).

Denuncia-se uma questão básica de segurança, como a iluminação pública, focada em um local de circulação popular.

O problema dos bueiros foi abordado espaçadamente por Chichorro, com inventos diversos. O primeiro, criado para minimizar o odor que exalava das galerias com o uso de desinfetante, e o segundo com a colocação de substâncias antifedor para reduzir os efeitos do cheiro.

Figura 74 – *O Dia*, 27 mar. 1929



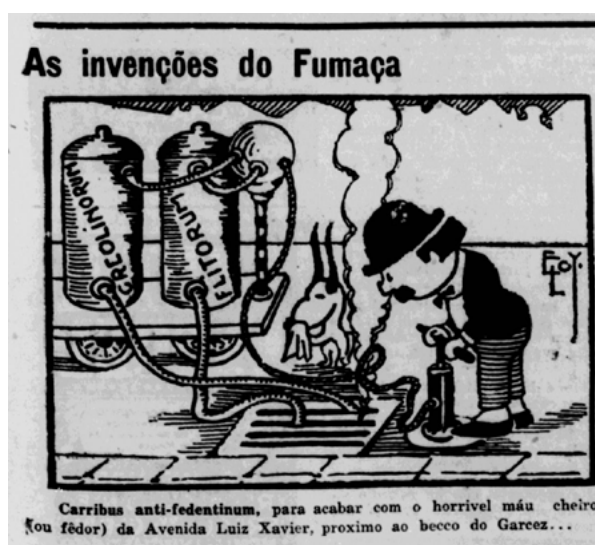
Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Para transitar na rua XV, Fumaça propõe o uso de uma bomba tipo "flit" com desinfetante, próximo a bueiros, para tolerar o mau cheiro (Figura 74). A engenhoca, com correias e engrenagens, possuía uma base para posicionamento do transeunte e um galão de "flit" para borrifação constante.

No segundo caso (Figura 75), Fumaça propõe algo mais elaborado do ponto de vista sanitário: uma máquina portátil contendo creolina e líquido tipo "flit", estocados em galões e com canos que direcionam os líquidos para as galerias pluviais, a fim de diminuir o cheiro da Avenida Luis Xavier, adjacente à rua XV.

Veiculadas em anos diferentes, estas charges abordam o mesmo problema na região central de Curitiba, envolvendo o crescimento demográfico em relação às mudanças estruturais. Satirizam a precariedade do saneamento urbano, denunciando os efeitos da falta de esgotos, de encanamento e de limpeza. Elas fazem referência ao centro comercial da cidade, onde o cheiro era um incômodo para as compras e nas sociabilidades, afetando o comércio em alguma medida.

Figura 75 – *O Dia*, 25 maio 1927



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Em três destas quatro charges, a inventividade como cobrança, em maior ou menor medida, de melhores condições na estrutura da região central da cidade (considerando Curitiba restrita ao bairro Centro e alguns outros nas redondezas), resulta na construção de artefatos mirabolantes para ironizar a ineficiência das autoridades. Cobrar soluções para problemas, mesmo que alguns dos beneficiários destas mudanças estejam ligados às camadas mais abastadas ou com interesses econômicos envolvidos, em parte, corrobora com a gestão democrática da tecnologia em prol do bem-estar coletivo.

A série "As Invenções do Fumaça" também se utilizou da representação de artefatos tecnológicos como meio para criticar os privilégios relacionados à política paranaense, como a referência ao ex-deputado federal, ex-ministro da Marinha e jornalista João Pedro da Veiga Miranda (Figura 76). Ele havia sido vaiado em Belo Horizonte e, na sequência, em São Paulo, ao defender o governo brutal, grosseiro e estúpido de Washington Luís (SOARES, 1929, capa).

Para facilitar o trabalho do público, Fumaça criou um gerador automático de vaias, composto por um bumbo e um apito que funcionavam por meio de acionamento do pé.

Figura 76 – *O Dia*, 6 dez. 1929 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Um detalhe curioso é o adjetivo "cavador" atribuído ao Veiga Miranda. No contexto da charge o termo pode significar "que ou aquele que procura obter emprego ou vantagens por quaisquer meios, inclusive ilícitos" (HOUAISS, 2009), considerando o ostracismo político do ex-deputado sem atuação desde 1922<sup>66</sup>. A associação entre a invenção e o termo traçam parte do panorama de tensões políticas que o país atravessava no dia a dia, e que culminaram com o Golpe de Estado de Vargas em 24 de outubro de 1930.

No âmbito local, Chichorro fez crítica à família Munhoz da Rocha e à dominação deles na política local, em especial no governo do Paraná entre 1916 e 1930<sup>67</sup> (RAMOS, 2018, p. 4). Para retratar o poder da oligarquia da erva-mate (Figura 77), Fumaça criou o "Hotelórum de cimentoram armatum", um arranha-céu monumental para os padrões do período para ilustrar como as regalias, a riqueza e o poder da família estavam enraizadas na política paranaense. O uso de materiais novos, como o cimento armado, reforça a ideia de grandiosidade da tecnologia.

66 CPDOC FGV. **Veiga Miranda**. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/sites/default/files/verbetes/primeira-republica/MIRANDA,%20Veiga.pdf>>. Acesso em: 01 maio 2020.

67 Ramos (2018, p. 4) assinala que a união entre "[...] [a] união política dos Camargo e Munhoz da Rocha, colocaria Bento [Munhoz da Rocha] na condição de pertencente a oligarquia ligada a República Velha".

Figura 77 – *O Dia*, 17 fev. 1928 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Para o jornalista, eram tantos privilégios que somente um artefato como um edifício "de luxo" poderia comportar todas as benesses desiguais em relação à realidade social do estado. A proporção visual de Fumaça e Totó ao lado do prédio, observando-o, ratifica esta ideia.

Duas invenções retrataram a crise fiscal do Paraná de 1927 e 1928 (Figuras 78 e 79). A primeira é uma vitrola acoplada a linhas de comunicação; no disco, frases ditas para facilitar o atendimento no Tesouro Estadual. As gravações parodiam o sistema burocrático financeiro e o descaso para com os cidadãos contribuintes. Destaca-se a prática do apadrinhamento e o discurso que escondia/negava a pobreza no estado. A segunda invenção é uma espécie de bangalô luminoso para a chegada de Affonso Alves de Camargo, que recém assumia o governo do Paraná, continuando o governo do Caetano Munhoz da Rocha. Os Munhozes e os Camargo ficaram fortalecidos com a

"[...] união de Bento Munhoz da Rocha Neto com filha de Affonso de Camargo, a senhora Flora Camargo Munhoz da Rocha, então vice-governador na chapa do seu Pai, transformando-se no mesmo grupo familiar com interesses que convergiam e as vezes se chocavam. [...]" (RAMOS, 2018, p. 4).

Figura 78 – *O Dia*, 26 nov. 1927 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Figura 79 – *O Dia*, 21 jan. 1928 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A crítica feita aos Munhoz também se aplicava aos Camargo. A união destas famílias simbolizou a centralização e manutenção do poder e de seus interesses. Visualmente, Chichôrro ironizou o poderio por enfeitar algo pequeno como um bangalô para receber um "rei" como o Affonso Camargo.

Em conjunto, duas destas charges ilustraram, indiretamente, a má destinação das verbas públicas. Por um lado, não há pagamentos ou dinheiro para honrar os compromissos do Estado; por outro, famílias enriquecem com vantagens e opulências, sendo pelo jornalista comparados a reis, magnatas.

Figura 80 – *O Dia*, 24 fev. 1931 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Ainda, para evitar dores de cabeça com o fisco, Fumaça inventou um aparato com molas e cilindros de oxigênio e "gaz" para amortecer os impactos e suprir o ar que pudesse faltar caso um contribuinte se deparasse com o peso dos impostos (Figura 80). A picareta na mão do calunga também poderia indicar a reforma física no edifício da Delegacia Fiscal, ou mesmo uma reforma estrutural em função das consequências da crise de 1929, que poderiam abalar as estruturas do local. Outra interpretação poderia sugerir a picareta como instrumento de mineiro escavando riquezas, em analogia às pretensões da Delegacia Fiscal em encontrar/conseguir verbas.

Figura 81 – *O Dia*, 20 out. 1933 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Como um último exemplo de que as invenções do Fumaça funcionavam como meio de pensar o futuro e, ao mesmo tempo, uma crítica aos problemas locais e de interesses variados, a Figura 81 é uma engenhoca que parece sintetizar o sistema político. Acionada pela "alavanca do interesse", misturado com o "capaxismo" e "basófia"<sup>68</sup>, eles se juntam ao "distribuidor de intrigas", movimentando a engrenagem do "semvergonhismo" e, por fim, gerando o "lixo" das relações políticas. Os gases sulfídrico e benzol (benzeno) são conhecidos por exalarem um odor único e desagradável, sendo o primeiro corrosivo e o segundo altamente inflamável. Ao se unirem, provavelmente resultam na míngua e na combustividade que a política representa simbolicamente para Chichôrro: um "lixo" que cheira mal e que nada se aproveita em prol dos cidadãos.

A criatividade de Chichôrro na série "As invenções do Fumaça" possibilitava pensar a resolução dos problemas estruturais, sociais e morais que perpassavam o cotidiano do jornalista por meio dos artefatos e, em contradição, exaltava as máquinas e a tecnologia como via de mão única na resolução de todos os problemas. A série de charges durou até meados de 1933, quando a frequência decaiu até não ser mais reproduzida por Chichôrro. No entanto, a problematização do uso da tecnologia e das técnicas no cotidiano apareceu em muitas de suas charges e tiras posteriores, conforme abordaremos a seguir.

## 4.2 TECNOLOGIA RELATIVIZADA

As caricaturas e tiras cômicas veiculadas em periódicos locais podem ser pensadas como crônicas visuais, como espelhos invertidos de uma época, divulgando e formando opiniões. Conforme mencionado anteriormente, o início do século XX simbolizou, nas palavras de Schwarcz (2012), um misto de "deslumbramento" e "pavor", admiração e medo, sentimentos que retratavam as contradições do progresso técnico-científico, bem como as resistências às transformações urbanas e as apropriações dos novos artefatos. As pessoas precisavam aprender a lidar com novos bondes, luz elétrica, saneamento básico, telefone, gramofone, pavimentação de ruas e calçadas, automóveis, novos processos gráficos de impressão. Essas novidades técnicas criaram novos arranjos sociais e também geraram outros tipos de segregações, estabelecendo hierarquias entre os que consumiam e usufruíram tudo que era novo e aqueles que não tiveram acesso. Marcaram rígidas distinções entre os que foram compulsoriamente

---

68 Bazófia: vaidade exacerbada e infundada; vanglória, presunção (HOUAISS, 2009).



removidos de seus lares por políticas de higienização, por exemplo, e as elites que ocuparam esses espaços, habitando modernos casarões, desfilando de carro nas avenidas remodeladas.

Figura 82 – *O Dia*, 24 out. 1937, capa (adaptado)



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

A tira da Figura 82 mostra uma sequência de imagens nas quais Chico Fumaça gesticula, demonstrando irritação ao telefone. Nos diálogos, é possível compreender melhor o porquê da situação: a ligação que ele tenta realizar não é concluída. O termo “Senhorita”, dito pelo calunga, marca o gênero de quem o atende no outro lado da linha, e é também o mesmo termo que desperta a atenção da tia do Fumaça, D. Marcolina. Ao pensar que o sobrinho passou o dia ao telefone em conversas moralmente questionáveis ao invés de realizar as atividades corriqueiras, como trabalhar, D. Marcolina entende que deve repreendê-lo pelo seu comportamento, desferindo pancadas com o rolo de macarrão, gerando o efeito cômico.

Na tira, o telefone atua como um artefato mediador, facilitador, e provoca um ruído na comunicação, tanto entre Chico Fumaça e as telefonistas que o atendem, quanto entre D. Marcolina e Chico Fumaça. Neste sentido, Raymond Williams (2003) assinala – referindo-se à invenção e à difusão da televisão –, como um artefato pode ser a causa e o efeito de um sistema de valores e intenções. A mesma premissa pode ser aplicada aos usos do telefone. Em princípio, ele foi inventado para facilitar a comunicação entre indivíduos, e agilizar a solução de negócios, mas acabou se transformando em um modo de encurtar as distâncias e ter notícias de familiares, ou seja, o aparelho passou a ter uma função social para além do que foi projetado (FISCHER, 1992). Ademais, por meio de um processo de usabilidade ideal, seus usos foram entendidos e apropriados de variadas formas. Chichorro parece ressaltar a pequena “popularização” que o telefone passou a ter entre as camadas médias e altas da sociedade brasileira a partir da década de 1930<sup>69</sup>.

Para se ter uma ideia sobre o contexto de uso do telefone, é preciso lembrar que, para realizar uma chamada nas primeiras décadas do século XX, o usuário ligaria para uma central telefônica. Esta, por sua vez, faria a ponte entre os números. Quanto maior a distância, maior o tempo e a dificuldade para a ligação se concretizar. Pela irritação demonstrada pelo calunga na sequência de quadrinhos da Figura 82, presume-se que era uma ligação a longa distância e, no estabelecimento de conexões entre centrais, houve muitas interrupções, demandando tempo e paciência por parte do usuário para tentar concluir.

Outro aspecto a ser visualizado é o pertencimento dos personagens aos estratos médios da sociedade, com base na existência de um aparelho telefônico, localizado dentro da residência deles. A tia do personagem presencia e entende a permanência do sobrinho ao telefone durante todo o dia, como sinal de falta de responsabilidade e comprometimento com a “hora no emprego”. O valor de uma ligação telefônica para D. Marcolina possui conotações distintas das de Chico Fumaça. Na tira não é possível inferir com quem o calunga estava tentando conversar, porém, D. Marcolina presume, baseada no comportamento malandro do sobrinho, que ele estava em uma conversa imoral. Para ela, o uso do aparelho telefônico era visto naquele momento mais como desvio de conduta, dentro da lógica moral, do que propriamente um meio para se comunicar a distância.

---

69 As primeiras linhas telefônicas chegaram a Curitiba no final do século XIX, “[...] não existiam mais de 50 ou 60 aparelhos, a maioria em repartições públicas.” (FRANCIOSI, 2009, p. 73). Já no século XX, o número de linhas cresce para 630 em 1919; em 1930 passam a ser 1.321 e em 1931, para 1.938 linhas (POSSE, CASTRO, 2012, p. 93; 141).

As charges parecem indicar uma visão elitista de Alceu Chichôrro sobre a tecnologia. A participação democrática do usuário era desprezada, em que pese a ideia de convencimento social de que determinado artefato se torne indispensável para um dado contexto histórico-social. O sistema de valores e intenções ao qual Raymond Williams (2003) se referia era direcionada para os meios de controle e sedução por meio de artefatos, estruturado para convencer a todos da existência dele para que se mantivesse a lógica de produção e dominação. Ainda sobre produção e dominação, em um dos seus ensaios sobre a indústria cultural, Theodor Adorno (2002) parte da ideia do pensamento iluminista positivista como norteador do pensamento relacionado à tecnologia que conforma as massas a um corpo dócil, dominado e, principalmente, consumidor. De modo específico, argumenta-se acerca da centralidade que o capital burguês possui sobre a cultura de massas, atuando sobre os vários aspectos do cotidiano no Pós-Segunda Guerra Mundial. Mesmo neste registro temporal posterior às charges e tiras analisadas, esta lógica se aplica porque o sistema capitalista industrial já estava estabelecido.

Para Adorno (2002), o telefone tornaria possível uma maior igualdade de comunicação entre os sujeitos atribuídos ao telefone. Algo que na tira cômica não se concretiza, pois, a estrutura que regula as ligações, personificadas nas centrais telefônicas, estabelece uma hierarquização desta prática.

A irritação do calunga é visualizada em sua face e pelos movimentos com o braço, assim como a indignação da D. Marcolina se manifesta por meio do rolo de macarrão. A construção da sequência narrativa dos quadrinhos permite compreender, por meio da visualidade, o tom de voz empregado por Chico Fumaça. A espontaneidade na fala, corporificada em gestos, pressupõe uma mimese instintiva sobre o aparelho.

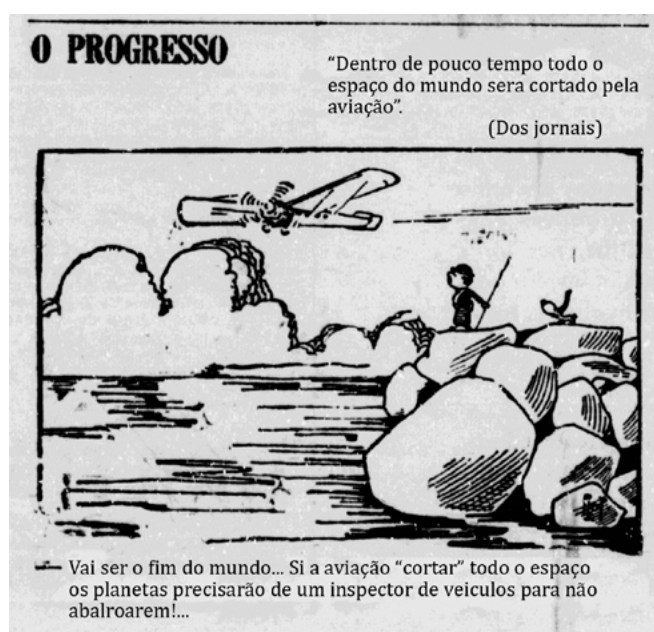
O objeto incorpora valores, selecionados e quantificados através de processos discursivos de inclusão e rejeição. Feenberg (1995) acrescenta à ideia de racionalidade técnica, a noção de “cultura técnica”, explicando que:

[...] Tais imperativos fundamentais amarram a tecnologia não só à experiência particular local, mas também às características compatíveis com as formulações sociais básicas, como sociedade de classes, capitalismo, socialismo. Eles são incorporados nos instrumentos e sistemas técnicos que emergem daquela cultura e reforçam seus valores básicos. Nesse sentido, a tecnologia pode ser dita ser “política” sem mistificação ou risco de confusão (FEENBERG, 1995, *on-line*).

Apesar de estar voltada para uma questão ontológica da tecnologia, Feenberg (1995) traz o subjetivo e o momento histórico como peças-chave para compreender melhor

os mecanismos elucidados pelo pesquisador. Isto se mostra claro quando Alceu Chichôrro se posiciona historicamente tanto na Figura 82, quando expõe as relações geracionais e os mal entendidos causados pelo uso do aparelho telefônico (histórico), quanto na Figura 83, na qual se traçam reflexões a respeito da expansão da malha aeroviária e suas consequências práticas (subjetivo).

Figura 83 – *O Dia*, 29 jul. 1939, capa<sup>70</sup> (adaptado)



Fonte: Hemeroteca da Biblioteca Nacional.

A imagem da Figura 83 retrata Chico Fumaça e Totó em cima de pedras, observando um avião, em posturas contemplativas. Pela data da veiculação, ela possivelmente indica o período de férias de Alceu Chichôrro, usufruídas em julho na cidade de Guaratuba-PR. Nesta charge, a noção de construção do conhecimento da perspectiva dos vencedores flerta diretamente não somente com a tecnologia, mas também com as relações sociais. Artefatos são concebidos a partir do conhecimento humano, saberes muitas vezes hierarquizados e difundidos conforme determinados regimes de verdade, localizados historicamente e socialmente (BIJKER, 1993). Na charge, o avião se encontra planando no horizonte, acima da figura humana, triunfante. Além disso, o calunga e seu companheiro Totó estão reduzidos na composição da charge, enquanto o espaço e o avião predominam, representando a conquista dos ares, e dos possíveis engarramentos e dos acidentes que o excesso de aviões poderia vir a causar. Enquanto a fala

<sup>70</sup> Abalroar: colidir ou chocar-se violentamente (uma embarcação) contra algum obstáculo (outra embarcação, boia, cais etc.) (HOUAISS, 2009).

do Chico Fumaça aponta para um problema de ordem prática, a composição aponta para um simbolismo da superioridade da máquina sobre o humano, da razão e do positivismo.

O rastro deixado pelo avião faz pensar sobre a condição estabelecida para que o progresso se efetue: de maneira unidimensional. A técnica é percebida por Marcuse (1967) como controladora e capaz de apagar a ação dos sujeitos dentro de uma sociedade industrial. O controle é construído por meio de aparatos políticos e ideológicos arquitetados com fins de exercer influência sobre as massas. E, quando ideias alternativas ou inovadoras são propagadas, o mesmo aparato que controla também as incorpora ou as invisibiliza. Seu tom apocalíptico, que desconsidera a ausência de espaço para novas possibilidades, é o mesmo pensado por Alceu Chichôrro, em certa medida. Infere-se, no segundo momento, um questionamento acerca de impossibilidade de visualizar um caminho que não o progresso compulsório para todos, progresso que não pergunta para quem são os benefícios, a serviço de que grupos está, nem que consequências gerará.

A fala do calunga remete a uma noção já explorada pelo próprio Alceu Chichôrro na primeira fase da sua produção, porém, anteriormente associada ao veículo automotor e à série de invenções: a falta de regulação sobre a circulação de aviões. Os protocolos e as normas internacionais, além de não estarem consolidados à época, não eram imaginados pelos consumidores. Da mesma maneira que ocorreu com o automóvel, sentimentos contraditórios surgiram no imaginário coletivo sobre quais seriam as consequências no aumento da circulação de aeronaves. Feito para deslocar-se em um curto espaço-tempo, o avião foi visto com um misto de sentimentos: de terror, de fascínio e de poder.

Nas charges apresentadas, o avião exerce sobre o personagem Chico Fumaça a sensação de poder e superioridade. Haveria uma opressão do sujeito e do meio ambiente, no ato de “‘cortar’ todo o espaço” – segundo a charge.

Outro ponto é em relação à fala de Chico Fumaça e ao exagero atrelado à ideia do domínio de outros planetas e do trânsito interestelar caótico, sem regras. Todavia, a noção de progresso, demonstrada na Figura 83 por Alceu Chichôrro, vai além do imaginário positivista da resolução de problemas do cotidiano, e desvela uma preocupação distópica e menos otimista a respeito dos lugares que a inventividade poderia alcançar. Além disto, uma das características das charges e tiras cômicas de Alceu Chichôrro foram as polissemias das palavras. Quando a chamada dos jornais noticiava que o “espaço do mundo será cortado pela aviação”, o calunga

entende o termo “espaço” como algo que vai além do planeta Terra, ao incluir o abalroamento de aeronaves em outros planetas na sua fala.

Ademais, em ambas as figuras é possível visualizar que a recepção desigual também foi construída por meio da inserção de novas relações de consumo. Enquanto que para Chico Fumaça e D. Marcolina possuir um aparelho telefônico era mais acessível na Figura 74, não poderiam ter o mesmo privilégio sobre o avião.

As Figuras 84 e 85 também trazem a noção de caminho de via única para os rumos como a tecnologia interfere no futuro.

Figura 84 – *O Dia*, 12 abr. 1945, contracapa, p. 8 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Figura 85 – *O Dia*, 16 out. 1940 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A Figura 84 retrata uma conversa entre conhecidos (e Fumaça e Totó ao fundo), comentando uma notícia sobre a incorporação, em um só aparelho, do rádio e da vitrola. Enquanto um celebra a novidade, o outro alerta para a falta de sossego que a "rádio-vitrola" trará para o dia a dia. Em jogo, as falas trazem versões antagônicas sobre a tecnologia, da exaltação ao problema, na qual um deles prefere o barulho e outra que prefere o silêncio.

Já a Figura 85 permite uma leitura semelhante à da Figura 83. Nela, D. Marcolina, Fumaça e Totó observam sentados em uma pedra um barco a vela passando por eles. No diálogo, a tia do calunga questiona como é possível a navegação sem tripulantes. Fumaça

procura resumir os avanços tecnológicos que possibilitaram essa façanha, porém, em tom de sátira ao invento, ao associar o mecanismo de funcionamento com outros artefatos que costumeiramente não têm a função descrita pelo calunga. Mais uma vez, o distanciamento do barco e das pessoas demonstra a inacessibilidade do que relatam os jornais e a ideia imaginada pelos leitores, formada a partir da vivência individual do sujeito.

De tal modo, observa-se o papel da experiência de Alceu Chichôrro, com nuances coletivas e individuais, na criação e na abordagem da tecnologia. A cultura construída em torno da tecnologia no Brasil, com influências do discurso estrangeiro, possuiu uma recepção desigual entre seus cidadãos, ligada a questões econômicas e culturais. Conforme abordado anteriormente, observa-se o processo civilizatório de imposição de tecnologias corrente na primeira metade do século XX. A projeção do “teatro da modernidade” ativada pela burguesia possuiu (e ainda possui) um olhar interessado, foi reelaborada constantemente por ela, em especial pela “certeza” de que discursos (sociais, voltados para a coletividade) ou inventos, atingissem a todos de modo equânime. Entretanto, no cotidiano, esses processos foram sentidos com mistos de pavor e deslumbramento (COSTA; SCHWARCZ, 2000). Mesmo sendo um representante do povo e com apelo popular, Chico Fumaça transitou entre esses dois mundos: o que usufruiu, como membro da classe média a bens como o telefone (Figura 82), e o que, portando uma espécie de cajado, remetendo à imagem de um eremita na Figura 83, distanciou-se visualmente e simbolicamente do usufruto do avião. Ou seja, a recepção e a experiência do sujeito estão diretamente associadas à posição social ocupada e, mesmo pertencentes a posições privilegiadas, estas percepções podem ser distintas conforme o tipo de artefato tecnológico.

É interessante visualizar os discursos que materializam a realidade social dentro de um espaço-tempo específicos. Nas charges e tiras cômicas do Alceu Chichôrro, a presença de artefatos e invenções reforçam a noção de progresso determinista, mesmo quando relativizadas pelo chargista num segundo momento da sua produção. O papel dos artefatos é estabelecer um regime de verdade com o usuário final. Quando a ligação é entendida de forma equivocada por D. Marcolina, a falha na comunicação procede de duas formas: pela tia do calunga e pela companhia telefônica, personificada na telefonista. Neste segundo caso, o que deveria facilitar se torna problemático com as quedas constantes da linha. Nelas, introjetam-se relações de poder entre a companhia e o usuário, observadas na Figura 83 pela irritação e pela impotência do calunga em resolver a demanda. Articulado numa estrutura de convencimento

discursivo por parte de quem os comercializa, há um interesse de se afirmar que o telefone, no exemplo da tira cômica, é um objeto indispensável para a comunicação entre sujeitos.

É também no segundo momento de sua produção que Alceu Chichôrro também passou a ter consciência do papel da tecnologia como não-neutra. Sua visão situada dialoga com os acontecimentos históricos, em especial com uso do avião em conflitos armados a partir da década de 1930. Embora mantenha a crença da tecnologia como uma força necessária ao progresso, suas charges e tiras passaram a refletir uma postura mais acurada e crítica em relação aos usos e consequências. Também se visualizam diálogos constantes com o tempo experienciado pelo chargista. Na tira cômica analisada, o humor foi o mote para estabelecer questionamentos sobre o papel dialógico da tecnologia. Já nas charges, foram explorados os estados de contemplação de Chico Fumaça. Em ambas, a visualidade possui o caráter de parodiar determinadas práticas sociais e a imposição compulsória do novo. As charges e tiras refletem e refratam (BAKHTIN, 1981), problematizando a visão radical de Adorno (2002) e Marcuse (1967) a respeito da ideia de conformação absoluta das massas. Elas também parecem apontar para a posição de Williams (2003) sobre o papel do sujeito para a democratização das tecnologias.

Nas charges e tiras cômicas analisadas, mostra-se que o corpo precisava se adaptar aos novos artefatos, como o telefone e o avião, disciplinando-o com base no uso. Relativizar os modos de uso de determinada tecnologia é pensar simbolicamente as representações sociais que se estabelecem. Objetos carregam discursos, corporificam práticas; podem educar corpos e mentes, produzir verdades, mas, também, podem oprimir, apagar; suscitam resistências, pressões. Uma cultura material, na medida em que a ênfase se concentra na produção de significados e valores (CEVASCO, 2001, p. 115), bem como se traduz em relações de consumo e estilos de vida.

A bomba atômica como um artefato de destruição em massa e de ameaça entre países, havia recém destruído as cidades japonesas de Hiroshima e a Nagasaki, nos dias 06 e 09 de agosto, respectivamente. Na sequência, duas charges (Figuras 86 e 87) retratam outras aplicações da bomba atômica com base nas notícias vindas do exterior. A primeira é criada a partir de um comentário, na qual a bomba desintegra qualquer tipo de matéria física. Para fazer crítica a outro problema rotineiro, a venda de carne no comércio local, o calunga decide elaborar a sua própria "fórmula atômica" para tentar encontrar a carne na pilha de ossos vendidas como carne.



Figura 86 – *O Dia*, 17 ago. 1945, contracapa, p. 8

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Figura 87 – *O Dia*, 18 ago. 1945, contracapa, p. 8

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

D. Marcolina questiona o experimento do sobrinho. Paramentado com tubos de ensaio, balões diversos, barretas, dentre outras vidrarias comuns em laboratórios, seu sobrinho mostra a atividade laboratorial sem andamento, risonhamente. Mesmo sem conhecimento da radiação provocada pela bomba atômica, Fumaça acredita que algo destrutivo seja capaz de resolver um problema do cotidiano. Ele relativiza, assim, a possibilidade de um artefato ser ressignificado ou ter a sua função "compensada" para outro fim, mesmo que na charge Chichôrro trabalhe com o uso da bomba em termos imaginários.

Ainda sobre o imaginário e as potencialidades da bomba atômica, a charge da Figura 87 faz uso de uma notícia sobre a volatilidade do artefato bélico, transpondo o tema para o cotidiano. Na cena, Fumaça caminha de braço dado com outra figura masculina, ambos atrás de uma mulher de expressão brava, fechada. No diálogo, Fumaça o aconselha sobre como reagir em caso de explosão da figura feminina, caso a situação es quente. Contudo, a ambiguidade do termo "esquentar" não deixa claro se a intenção do homem era se aproximar amorosamente ou, se ao chegar próximo a ela, portando um cigarro, a mulher teria uma "fissão nuclear" (ou "explodiria", no termo utilizado na época). A maneira como a mulher foi representada foge do padrão de beleza feminino – jovem, esbelta, delicada – definido por Chichôrro na maioria de suas charges e tiras e, talvez, por isso, seria "atômica". O título em latim, "In povis (sic) est"/"Na poeira", traz o reforço da terminologia científica para corroborar o conteúdo da notícia em relação à situação retratada.

Em ambas, o tema da Segunda Guerra Mundial, traduzido para o cotidiano, traz questões em relação à tecnologia e a seus usos. Sua capacidade de destruição e o desconhecimento sobre o novo geraram suposições diversas voltadas para o que a população e o próprio jornalista conheciam, considerando a notícia recém-divulgada pela imprensa. A transposição de um acontecimento de grandes proporções para o trivial poderia sugerir uma tentativa de "suavizar" a sua gravidade, um alívio cômico. A ideia de imaginar e desenhar suposições em suas charges alia-se à velocidade com que Chichôrro passou a retratar o tema, em média, dois dias após o primeiro ataque e o segundo ataque (07 ago. 1945 e 11 ago. 1945).

O futuro também foi fruto de especulações (Figura 88), como a notícia de um rádio com uma televisão a cores para transmitir shows realizados nos estúdios. Duas mulheres jovens conversam enquanto Fumaça as observa à distância. Elas parecem imaginar como seria o funcionamento do artefato, pensando na situação em que ficariam as estações de rádio mais simples, sem o aparato necessário para a transmissão da imagem a cores. Uma delas responde que as telas, antes inexistentes e brancas, seriam "cheias de pretos". Ao proferir esta resposta, ela deixa em aberto se estaria se referindo ao rádio-televisão ou à irradiação no sentido de bronzeamento, escurecendo as peles brancas. Além disso, a fala pressupõe que o equipamento não iria funcionar pela emissão de "radiação" nociva, ainda que ela não tivesse ideia sobre como, de fato, funcionaria.

Figura 88 – *O Dia*, 24 fev. 1945, p. 8 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Outra ideia contida na fala das duas mulheres diz respeito à polissemia do termo "pretos". Para além do sistema conter pontos que compõem uma imagem, o "incômodo" de uma delas reside no fato de que as "telas brancas ficarão cheias de pretos". Além de negar a novidade, parece haver uma postura racista no comentário sobre o momento em que a televisão exibiria as faces das pessoas que cantavam no rádio, por exemplo, já que muitas delas eram negras e de aparência não normativa. Aqui a tecnologia vista como novidade também atua como um tratado nas exclusões sociais da época, reforçado por Chichorro de modo pejorativo. Embora seja por meio do invento que o outro teria visibilidade, na charge isso se configura como uma ameaça ao olhar e ao seu *status quo*.

O imaginário sobre a tecnologia, por vezes, carrega suspeitas sobre o novo. Veiculada na fase final da Segunda Guerra Mundial, a charge da Figura 89 certamente carrega consigo lembranças de artefatos com finalidades destrutivas, como o avião, assim como outras já projetadas para a destruição, como bombas de maior potencial destrutivo. Tal fato geraria ainda mais desconfianças e menos maravilhamento sobre qualquer novidade em termos tecnológicos.

Figura 89 – *O Dia*, 30 abr. 1944 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A "rejeição" da tecnologia também foi tema da Figura 89. Nela, duas senhoras tomam um café com açúcar, conforme mencionado no diálogo. Uma delas ironiza saudosamente o fato de que antes tudo era melhor, quando não havia artefatos como o avião, a penicilina, dentre outras inovações que facilitaram as comunicações e a medicina. Em contraste, as "bichas do querosene" era quando alguém com verminose passava querosene, às vezes, com o acréscimo

de banha de porco na barriga como solução tópica para o mal, benzimentos típicos feitos na região de Curitiba e litoral (MUNIZ; SILVA, 2016; BUENO; SUTIL, 2014). Em resposta, a outra senhora conclui, ainda em tom irônico e em concordância com a colega, que antigamente era melhor porque as pessoas tomavam café com açúcar. Composta por representações de mulheres de idade avançada, a charge procura contrastar a velhice, com sua acomodação, cansaço e inércia com questionamentos atuais para o período. A expressão de reprovação de Fumaça sugere um não entendimento da situação e da ironia utilizadas pelas senhoras.

Segundo Cytrynowicz (2002, p. 231), os anos entre 1939 e 1944 foram marcados pela inflação e pela falta de insumos básicos, como o açúcar, sendo limitado a quantidades específicas por consumidor, gerando especulação e, conseqüentemente, aumento nos preços. Chichôrro fez várias charges falando do alto custo de vida e da dificuldade em se adquirir produtos como pão e açúcar, por exemplo. Neste sentido, a charge das duas senhoras estabelece relação entre as proezas tecnológicas, enquanto necessidades cotidianas são deixadas de lado, como a alta e a escassez de itens da cesta básica. O diálogo proferido por elas pode sugerir atraso, por um lado, e experiência, sabedoria e atualidade, por outro.

Outra projeção futura sobre a tecnologia está contida na fala do jornalista sobre o amor do futuro, com o advento da televisão, parecendo caminhar para uma descrição que se assemelha às transmissões via internet atuais:

O amor por correspondência já caiu de moda. Está fora de figurino. A era [sic] atômica exige coisa mais modernizada [sic]. Aqueles que se conhecem por meio de correspondência, nunca poderão negar que o amor foi postal. E, às [sic] vezes, pode encontrar uma carta violada.

O amor ultra-moderno, pela televisão é outra coisa. É amor que se transmite através das ondas hertesianas. Tudo O.K. Rápido, sintético. Sincronizado [sic] e em tecnicolor E com a vantagem de assistir a transmissão num quarto, em pijame [sic] (CHICHÔRRO, 1964, p. 292).

Além disso, em outro momento ele traz a perspectiva da tecnologia que promove a folga da dona de casa por meio de artefatos facilitadores, dispensando espaço, seguindo o crescimento das cidades. Em tom irônico, Chichôrro comenta um assalto em uma das "casas modernas". Nela, não há mais sala de costura, pois ela "[...] manda fazer seus vestidos, pelas costureiras que atendem pelo telefone"; os maridos estudam pelo rádio; não há quarto de empregada; a casa "[...] não dá trabalho nenhum. A própria dona de casa, em quinze minutos põe tudo em ordem. E fica uma belezinha, alegre, cheirosa, eletrificada. A "bóia" enlatada é prática. Não dá trabalho

algum. Pode ser comida na própria lata para não sujar os pratos" (CHICHÔRRO, 1964, p. 113). Até fica fácil, segundo o jornalista, de roubar a casa e levá-la, literalmente, para outro lugar, como aconteceu com o comentário da notícia em questão. "É que os meliantes acharam tudo tão prático, tão moderno, tão útil que não tiveram dúvida em carregar. Também não deu trabalho nenhum" (CHICHÔRRO, 1964, p. 114). Para Alceu Chichôrro, a tecnologia facilita e promove o ócio feminino, já que ("[...] não há nada que fazer no chalé, pois todo o serviço era executado em menos de meia hora [...]" (CHICHÔRRO, 1964, p. 114), provocando a ausência da mulher no lar para "[...] ir ao dentista, à manicure, ao cabeleireiro, ao cinema e aos *footings* motorizados nos carros norte-americanos, adquiridos em prestações" (CHICHÔRRO, 1964, p. 113). Embora reconheça que o trabalho de limpar um casarão era um "serviço medonho" para as donas de casa, o que prevalece em seu texto é a irresponsabilidade que as "casas modernas" gerariam ao permitir mais tempo livre para as mulheres.

Ao longo deste capítulo foi possível perceber como Chichôrro fazia uma distinção entre os tipos de artefatos utilizados por Chico Fumaça e por D. Marcolina. Fumaça é retratado como o homem criador, usuário ou espectador do que era considerado "novo". Já D. Marcolina é o oposto, apenas uma espectadora, por vezes com aversão às novas tecnologias, interagindo muito pouco com elas.

Chichôrro soube reconhecer, ao longo da sua carreira, a importância da tecnologia, sem, entretanto, esquecer da realidade local, com suas demandas mais simples, que, por vezes, excluía e reforçavam desigualdades. Apontar os interesses individuais sobre os coletivos norteavam a sua produção de charges e tiras, nas quais a tecnologia foi vista, ao menos no começo, de modo romântico, bem humorado e crítico. Com o tempo, suas leituras tenderam à relativização da finalidade da tecnologia no dia a dia, evocando perspectivas mais ácidas e contundentes sobre o tema, deixando entrever preconceitos raciais, comportamentos machistas e individualistas.

## 5 CARNAVALIZAÇÃO E PARÓDIA DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

Como um dos assuntos mais abordados direta e indiretamente por Alceu Chichôrro, as guerras foram objeto de crítica e sátira de seu humor gráfico. A Segunda Guerra Mundial, desde 1939 até as consequências após o conflito em 1945 foram trabalhadas pelo jornalista. Dentre as várias charges e tiras geradas a partir das notícias sobre a guerra, envolvendo temas como a escassez de alimentos, as batalhas em curso, dentre outros, o foco desse capítulo se restringirá à perspectiva do chargista com relação à ridicularização dos líderes do Eixo (com especial atenção à dinâmica entre Hitler e Mussolini), predominante no material pesquisado. Esse recorte deve-se, também, ao interesse em compreender os estereótipos envolvendo questões de gênero no desenho caricatural dos protagonistas do conflito mundial. Um dado curioso é a pequena quantidade de desenhos de Stalin e o silêncio sobre a União Soviética na sua produção satírica sobre a guerra.

Claramente contrário aos conflitos armados, Chichôrro fez uso do personagem Chico Fumaça para expor a sua ótica, dialogando com outros personagens como meio de desviar a atenção dos censores. O jornal *O Dia* e o jornalista foram alvo de censura do governo de Vargas na cobertura e opinião de conflitos, incluindo a Segunda Guerra e a Revolução Constitucionalista de 1932. Além de Chichôrro, caricaturistas como J. Carlos e Belmonte, por exemplo, também foram críticos aos regimes nazista e fascista.

Nesta temática, tempo e narrativa são mais facilmente perceptíveis por localizarem o objeto cronologicamente, com destaque para os acontecimentos da guerra. Chichôrro ridiculariza as autoridades, questionando os poderes pela troca ou inversão de papéis, colocando-as em situações inusitadas, vexatórias, *nonsense*. A sátira e a paródia são suas principais táticas para obter o efeito de humor, em um processo de carnavalização da guerra (BAKHTIN, 1981). Ao retomar o tempo vivido, ele o faz conforme a sua experiência ou percepção individual, construindo uma visão que dialoga com a história oficial e a subjetividade. Trata-se do processo que Hutcheon (1985) denomina de "transcontextualizar" o objeto parodiado ou satirizado, com leituras que esteticamente fogem do padrão estabelecido e redirecionam o nosso olhar para diferentes faces sobre determinado acontecimento.

## 5.1 CHARGE, TIRAS: NUANCES DO HUMOR GRÁFICO E DA REPRESENTAÇÃO CÔMICA

A narrativa das charges e tiras cômicas de Alceu Chichorro também se baseava na ambiguidade das palavras em conjunto com polissemia dos conteúdos visuais em preto e branco. Muitos desenhos eram reaproveitados, mudando-se apenas as legendas. Estes, por vezes, eram "genéricos", isto é, [as charges jornalísticas eram] independentes em relação a um fato específico ou a algum personagem histórico em especial, principalmente os políticos, foram os mais reciclados" (FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, 2016/2017). Entretanto, algumas figuras históricas tornam-se características na produção do jornalista, destacando personalidades famosas como Hitler, Mussolini e Getúlio Vargas, parodiando ou satirizando os eventos políticos.

Refletir sobre o funcionamento da paródia permite compreender as nuances narrativas das charges e tiras cômicas do jornalista. Para Linda Hutcheon (1985), a paródia não é necessariamente o que faz rir, mas algo que procura inverter a ordem das convenções de modo criativo e/ou produtivo, denominado de inversão irônica, colocada no nível do trivial. Por vezes sutil, por vezes jocosa e escrachada, a paródia propõe um rearranjo de significação do panorama histórico a que se refere, utilizando-se dos signos contemporâneos ao momento da circulação de uma charge ou de uma obra de arte, por exemplo. A paródia pode se apropriar de artifícios formais, simbólicos e intertextuais para estabelecer a diferença na semelhança. Mesmo fazendo uso da repetição, não deixa de apontar os aspectos conflitantes do objeto parodiado.

Já a sátira se baseia na depreciação, em ferir, desvalorizar moralmente e socialmente, em um movimento que promove a exclusão ou o apagamento daquilo que é parodiado. Todavia, o ridículo e a distância crítica são os pontos em comum tanto para a paródia quanto para a sátira. O que as distingue é o desvio "de uma norma estética e inclui simultaneamente essa norma em si, como material de fundo" (HUTCHEON, 1985, p. 62) pela paródia, enquanto a exposição e a agressividade são empregadas pela sátira. Além disso, a presença da ironia como outra convergência entre elas é um ponto sutil a ser considerado, principalmente pela definição do seu conceito. Entende-se por ironia a orientação dupla, um "vai e vem" apurado por parte do leitor em compreender a dramatização do autor, como estratégia retórica deste. É por meio dela que o não dito é dito, que a inversão se operacionaliza, cria novos sentidos.

A “transcontextualização” é um conceito caro para Hutcheon (1985), com formas complexas de manifestação. Ela entende este termo como “releitura”, utilizando-se da incorporação de elementos estéticos para criticar ou homenagear uma obra, um autor ou um fato, por exemplo. Porém, questiona-se o ato, integrando características remissivas a outras problemáticas, referências que localizam as "ressonâncias paródicas de distância e diferença que encontramos [*sic*] presentes na referência da arte moderna ao seu passado" (HUTCHEON, 1985, p. 28), motivo pelo qual a autora descarta o termo "citação". A transcontextualização permite a autorreflexão, tanto distanciada quanto imersa na realidade. Nas palavras da autora:

[...] vejo a paródia operando como um método de inscrever a continuidade, permitindo embora a distância crítica. Pode, com efeito, funcionar como força conservadora ao reter e escarnecer, simultaneamente, de outras formas estéticas; mas também é capaz de poder transformador, ao criar novas sínteses, como defendiam os formalistas russos (HUTCHEON, 1985, p. 32).

Neste sentido, observam-se noções bakhtinianas para pensar a paródia, "tanto para ressacralizar, como para dessacralizar, para assinalar a mudança no lugar da sua submissão" (HUTCHEON, 1985, p. 26). Alterar o ângulo de observação se torna interessante para pensar a paródia como ferramenta além de uma mera analogia à "verdade": representações são postas em debate, anulando-as, questionando limitações, propondo leituras polissêmicas, e "outro contexto pode ser evocado e depois invertido sem que seja necessário assinalar, ponto por ponto toda a sua forma e espírito" (HUTCHEON, 1985, p. 30).

Outro aspecto importante nesta tese para pensar as charges é discutir o termo carnavalização, apontado pelo filósofo Bakhtin (1981) como um processo de questionamento e inversão de poderes, confrontando hierarquias, análogo ao que ocorria no carnaval com o destronamento temporário de um monarca.

Porém, antes de adentrar ao conceito de carnavalização propriamente dito, cabe traçar algumas características apontadas por Bakhtin (1981) sobre o gênero cômico-sério, comumente observados no trabalho de Chichôrro, especificamente sobre a observação da contemporaneidade inacabada e do deslocamento valorativo-temporal de personalidades históricas, com o qual as obras do jornalista se assemelham. No primeiro ponto, o filósofo se refere à manifestação consciente do chargista por meio da experiência<sup>71</sup>, interpelado pela pluralidade e pela variedade de vozes circulantes. Já no segundo ponto, a fantasia livre é um meio que permite tratar o sujeito de modo "[...] profundamente crítico, sendo,

71 A experiência como parte do processo de refiguração histórica é aprofundada em Ricœur (1994).



às vezes, cínico-desmascarador" (BAKHTIN, 1981, p. 93). Estes pontos contribuem para a constituição da carnavalização.

Seguindo o raciocínio de Bakhtin (1981), a carnavalização se desdobra do próprio conceito de destronamento. No carnaval o rei é coroado para depois ter o título retirado. Da mesma forma, o humor possui a capacidade de destronar, satirizar a imagem de determinada figura, em geral uma personagem pública, desmontando-a de sua aura construída no imaginário. Ela não absolutiza, mas relativiza e traz uma nova leitura, pode ressignificar a realidade ou mesmo alterá-la, renová-la, pensando-a de modo amplificado.

A desconstrução vem à mente como associação ao conceito de destronamento proposto por Bakhtin (1981). A carnavalização coloca questões universais em xeque, no plano concreto e prático da vida. Nesta medida, expande as faces do espectro monocromático de pensamento, tornando-o policromático, desconstruindo para reconstruir ideias ou noções. Este processo mostra a carnavalização como uma espécie de estratégia, percurso pelo qual se interpreta a vida por meios simbólicos, por meio de camadas que, ao serem desveladas, “sobretudo as profundas, podem ser encontradas, conscientizadas e expressas somente por meio dessa linguagem” (BAKHTIN, 1981, p. 136). A carnavalização é a saída pela qual Bakhtin (1981) visualiza a “quebra” do discurso monológico, principalmente por atuar nas falhas, retirando seu caráter centralizador.

O carnaval, como evento, não possui separação entre atores e espectadores. Na acepção do filósofo, vive-se nele, vive-se uma ordem não habitual, um mundo "às avessas". É no carnaval que o mundo e as normas sociais se invertem: caem as máscaras, as hierarquias sociais, a etiqueta, e a relação entre atores e espectadores se dá no mesmo nível, indistintamente. No campo das ideias, este nivelamento na carnavalização possibilita a encenação e, em certa medida, a alteridade, ideias "[...] concreto-sensoriais, espetacular-rituais vivenciáveis e representáveis da própria vida [...]" (BAKHTIN, 1981, p. 106).

Outra característica se manifesta na atualidade da carnavalização. Ela está atrelada à noção de sujeito constituída no tempo e espaço da construção do texto ou da imagem<sup>72</sup>. Em Chichôrro, por exemplo, a carnavalização pode ser observada em muitas charges e tiras cômicas que se processam com base na experiência do jornalista para retratar políticos como Mussolini ou Hitler (Figuras 103 e 104). Os desenhos trazem interpretações desta realidade, elaborando-

<sup>72</sup> Bakhtin (1981) faz sua análise baseada na construção textual. Contudo, ela pode ser transposta para os conteúdos visuais com base em nas características representacionais formais contidas nelas, intertextuais e polifônicas, que permitem leituras semelhantes as aplicadas pelo pesquisador.

se como uma nova versão ou narrativa dela. Descortinam-se as camadas dos sujeitos ou dos processos-objeto da carnavalização, expondo as rachaduras invisíveis ou disfarçadas.

Figura 90 – *O Dia*, 1 out. 1943 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Na Figura 90, Mussolini é o foco da charge. Após a sua prisão e resgate por soldados alemães em 1943<sup>73</sup>, o Duce procurou manter a fisionomia serena, algo que se mostrou infrutífero. Com base na notícia, Chichorro usa o artifício da suposta vaidade feminina para estabelecer um paralelo com a situação do italiano. Ao compará-lo a uma mulher, o jornalista zomba de Mussolini em dois sentidos: primeiro por colocá-lo em uma posição considerada inferior, frágil; segundo, por associar a preocupação com a beleza ao disfarce de suas imperfeições, de modo superficial, semelhante à maquiagem. A pose altiva, em primeiro plano e fora do quadrado delimitado pelo desenhista, ganha destaque com o riso de Chico e a presença de Totó mais ao fundo. A expressão facial séria ao se olhar ao espelho relaciona a tentativa de manutenção do status, contrastando com o gesto da mão na cintura e a delicadeza do vestido de laço e do salto alto. A desproporção do corpo e o rosto sisudo são contrapostos pela elegância do traje. Há uma metáfora com a ideia de aparência e de reflexo na cena política internacional.

73 Mussolini foi deposto como Primeiro Ministro em 25 de julho de 1943 pelo rei Victor Emmanuel III, tornando-se prisioneiro pelos fascistas italianos, agora liderados por Pietro Badoglio. A operação de resgate foi conduzida pessoalmente por Hitler em 12 de setembro de 1943, com o oficial Otto Skorzeny nomeado para liderar a Operação Carvalho (ROBERTS, 2012, p. 138; 382).

Figura 91 – *O Dia*, 2 fev. 1945, p. 8 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Já ao final da guerra, com o Eixo enfraquecido, os jornais cogitavam como certa a fuga de Hitler e Mussolini para o Japão, após a invasão de Berlim. Para retratar a fuga dos líderes do Eixo como sinônimo de fraqueza, Chichôrro os desenha em trajes de gueixa, com Chico Fumaça rindo e Totó acompanhando. De quimono, tamancos e adereços típicos, a dupla segue rumo ao país do sol nascente, com Führer à frente carregando uma sacola e o Duce seguindo portando óleo de ricino<sup>74</sup>. A fala e a ilustração trabalham com a ambiguidade e contam com o repertório atualizado do leitor das notícias: no “de...correr do tempo” brinca com os efeitos do uso do óleo de rícino e da consequência da fuga para o Japão, deixando espaço para várias inferências e considerações. Da parte de Chichôrro, percebe-se a intenção de desmoralizar ambos os líderes políticos, travestindo-os em personagens femininos, diminuindo sua imagem viril e acionando os estereótipos sobre a cultura japonesa.

Neste sentido, a questão do contraste é algo caro ao conceito de carnavalização. Seja nos textos ou nas imagens, o contraste se mostra de suma importância para salientar processos, fatos ou indivíduos.

O riso carnavalesco, segundo o pesquisador russo, é universal, polifônico e ambivalente, “assentado numa concepção de mundo” (BAKHTIN, 1981, p. 109). Nele também está contido o campo das oposições, ou seja, reações à ordem formal ou simbólica. Esse riso pode satirizar, parodiar, ridicularizar, representando tanto o riso fúnebre quanto triunfal,

<sup>74</sup> Óleo de Ricino era (e ainda é) utilizado como laxante, porém hoje é usado para o fortalecimento de cabelos e unhas.

nas palavras de Bakhtin (1981). O exagero visualizado em personagens, por exemplo, pode trazer aspectos variados destes polos, como “espelhos deformantes: espelhos que deformam, alongam, reduzem e distorcem diferentes sentidos e em diferentes graus” (BAKHTIN, 1981, p. 110). Ainda em termos de riso, a narrativa das charges e tiras cômicas de Chichôrro foi construída em linguagem predominantemente ambígua e com quebras de expectativa por parte dos personagens, algo considerado pelo filósofo para sinalizar “momentos do caráter e do comportamento das pessoas que não poderiam se revelar no curso normal da vida” (BAKHTIN, 1981, p. 142).

A ideia de carnavalização de Bakhtin (1981) traz conexões com Ricœur (1994), em especial quando visualizado através da atualidade em que a imagem ou texto é produzido. Para o pesquisador francês, a narrativa se constitui pela reconstrução, pelo reconhecimento da história, um retorno ao vivido por meio da experiência do sujeito, de modo que o recontar emerge e retorna a ela. Para Bakhtin (1981), a operacionalização do vivido dá-se de maneira dialógica, desvelando e revelando camadas históricas por meio do riso e das interpretações de leitura de realidade e de sujeito específicas. Além disso, a carnavalização permite uma abertura das relações sociais de “determinada época limitada” (BAKHTIN, 1981, p. 154) que possibilita observar as diferenças e os pontos invisíveis dos discursos e das representações, em um panorama mais “completo” do tempo experienciado por Alceu Chichôrro. Bakhtin (1981) e Ricœur (1994) nos ajudam a pensar como as charges dialogam e complementam a pluralidade histórica e a pluralidade discursiva.

Por outro lado, é importante considerar os contextos de leitura para a construção de sentidos. Como lembra Chartier (1988)

A leitura é sempre apropriação, invenção, produção de significados [...] Toda história da leitura supõe, em seu princípio, esta liberdade do leitor que desloca e subverte aquilo que o livro lhe pretende impor. Mas esta liberdade não é jamais absoluta [...] Os gestos mudam segundo os tempos e lugares, os objetos lidos e as razões de ler. Novas atitudes são inventadas, outras se extinguem [...] Elas colocam em jogo a relação entre o corpo e o livro, os possíveis usos da escrita e as categorias intelectuais que asseguram sua compreensão (CHARTIER, 2010, p. 77).

Para Hutcheon (1985) e Chartier (1988), o leitor apreende as nuances de um texto (verbal ou visual) por meios explícitos e inferenciais. Ambos entendem que os textos são construções de significações, contextualizadas social e historicamente, os quais produzem reações por parte de quem os lê. Para tanto, há um trabalho de codificação/decodificação, o

que na paródia se processa na estruturação cuidadosa, estratégica, por parte do autor, com codificações discursivas intencionais, enunciações que necessitam de conhecimentos do leitor para serem decodificadas. Uma situação ilustrada por Chichôrro, por exemplo, precisa acessar repertórios compartilhados, com elementos visuais/textuais necessários para que façam sentido ao leitor.

Estes códigos podem ser um ou mais símbolos que denominem comportamentos ou relações inferenciais. Hutcheon (1985), assim como Chartier (1988) e Ricœur (1994), ressalta a importância da temporalidade e da espacialidade das leituras e suas significações. E, apesar de concordar com alguns pontos de Bakhtin (1981), a pesquisadora aponta que as ideias do filósofo russo necessitam de atualização quando o olhar se volta para a paródia do século XX.

O humor gráfico de Chichôrro usa tanto a paródia quanto a sátira. Enquanto a paródia é melhor visualizada nas charges políticas e nas visões de tecnologia empreendidas pelo jornalista, a sátira aparece nas charges e tiras cômicas envolvendo gênero e moralidade. É por meio do processo de descortinamento deste humor, das suas várias nuances e sentidos, sob influência editorial, social e histórica que será observado o papel do jornalista nas charges da Segunda Guerra Mundial, com foco para as personalidades mais retratadas em *O Dia: Hitler e Mussolini*.

## **5.2 MOMENTOS PRÉ-SEGUNDA GUERRA**

Dentro do contexto de instabilidade política mundial do começo do século XX, Alceu Chichôrro, acompanhando outros chargistas do período (J. Carlos e Belmonte, por exemplo) viu com preocupação o panorama, inclusive "prevendo" consequências catastróficas para o planeta com o início da Segunda Guerra Mundial (Figuras 100 e 101).

Figura 92 – *O Dia*, 16 mar. 1938 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O fato de a humanidade estar a caminho do "fim do mundo" foi um tormento de Chichôrro, como uma visão caótica do futuro. A Figura 92 ilustra esta possibilidade, frente às notícias, de procurar uma luz no fim do túnel ou, em outra leitura, uma saída para as tragédias eminentes. O desenho mostra Totó e Chico Fumaça – este carregando consigo a casa reduzida e sobre rodas – em um caminho sinalizado por uma placa e por um rastro de luz, a fim de encontrar um lugar com paz em meio aos tempos sombrios. Fim do mundo aqui assume o duplo sentido de destruição do planeta e de um lugar muito distante, longe da civilização. O contraste entre claro e escuro e a composição diagonal sugerem sentimentos extremistas dos rumos que as guerras estavam tomando, a exemplo da Europa (ascensão do nazismo, gerando conflitos na região da Áustria e na Tchecoslováquia e a Guerra Civil Espanhola) e da África (independência das colônias e a anexação da Etiópia por Mussolini).

Figura 93 – *O Dia*, 15 abr. 1938 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Na Figura 93, podemos ver Chico Fumaça, sentado na lua, e seu fiel escudeiro, sentado em Saturno. Ambos observam a Terra sendo incendiada pelos conflitos já em curso. Tanto Chico Fumaça quanto o Sol se encontram risonhos, talvez sinalizando o distanciamento em relação ao que ocorre no globo terrestre, alheios, como se o jornalista possuísse a ideia de trazer ludicidade ao cenário como um todo, como um desenho infantil. O trocadilho com o termo "viver no mundo da lua" traz a possibilidade de se alienar dos fatos ou fugir deste mundo – no caso, a Terra.

Figura 94 – *O Dia*, 17 set. 1938 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A Segunda Guerra Mundial se inicia no dia primeiro de setembro de 1939. Várias questões culminaram no conflito, e algumas estão demonstradas nos dizeres que preenchem o cenário ao fundo do personagem Chico Fumaça (Figura 94). Chichôrro parece sugerir que a guerra situada em outro continente poderia afetar a economia e o cotidiano das pessoas, caindo nas costas da população de países pobres e não tão desenvolvidos. Para além de um resumo dos principais fatos relacionados ao início do conflito, a charge traz os sentimentos difundidos a nível global. Sentimentos que Roney Cytrynowicz (2002) chama de *front* interno, com toda uma difusão ideológica dos Estados para "[...] manter todas as esferas da vida privada e pública em permanente estado de mobilização a serviço do Estado, submetidas a uma lógica e a um controle que escapavam inteiramente à compreensão do indivíduo" (p. 15). Ao mencionar que "isso vai rebentar nas minhas costas", o calunga se inclui como sujeito que representa as sensações coletivas atreladas ao possível estouro da guerra.

Nessas charges, a ótica pessimista de Chichôrro começa a se desenhar, e se consolida com o curso da guerra. Não há sátira ou paródia que promova o riso, mas sim uma visão histórica reflexiva, uma sensação de alerta por parte do jornalista. As charges trabalham com o jogo de palavras a partir de termos que procuram simplificar para o público questões preocupantes do seu ponto de vista. Era um discurso aliado à visualidade para construir a noção de tempos difíceis que se acreditava estarem a caminho, como também para aproximar os leitores de *O Dia* a ideais patrióticos, ligados ao Estado Novo.

Com o início do conflito, a visão apocalíptica se mantém, com o acréscimo de leituras mais contundentes sobre fatos e personalidades, como será analisado no próximo item.

### **5.3 A CARNAVALIZAÇÃO EM HITLER E MUSSOLINI**

O conceito de carnavalização proposto por Bakhtin (1981) é observado a partir da questão visual e verbal das charges em que tais ditadores são representados – incluindo aqui as noções de humor trabalhadas anteriormente. A narrativa histórica se estabelece em diálogo com a interpretação do jornalista (RICŒUR, 1994) para se construir o panorama do conflito em curso, ao mesmo tempo em que as informações por parte das agências de notícias forneciam outras leituras possíveis.

Vale destacar o caráter desconcertante que Alceu Chichôrro provocava ao desenhar Hitler e Mussolini em situações inusitadas, vexatórias, nas quais o poder na política internacional era diminuído pelo riso. Os dois personagens se tornaram quase como uma dupla que a cada



quadrinho mostrava uma face de suas aventuras e desventuras cotidianas. A estratégia de Chichôrro para abordar esses temas era usar os desenhos como um mecanismo de identificação com o público leitor do jornal, aproximando-o dos fatos de difícil assimilação popular.

As charges de Chichôrro podem ser pensadas como parte de um processo de carnavalização por meio de vários níveis. Por um lado, há a preocupação em situar o leitor nos textos e nas inferências históricas que invertem as situações ou deslocam os assuntos para o contexto brasileiro. Por outro, o arranjo de textos e imagens procura construir uma narrativa antifascista e antinazista. Conforme relatos do jornalista, ele teria sido censurado antes da adesão do país aos Aliados, em março de 1942. O motivo alegado, segundo ele, era o fato de que o Brasil era "neutro" no conflito (CHICHÔRRO, 1975, p. 5-6). Em consulta ao Arquivo Público do Paraná, foi possível verificar que na ficha de antecedentes criminais de Chichôrro nada consta sobre algum tipo de chamado para interrogação ou prisão (Ver Anexo II). Porém, no Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC), o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) possuía como atribuições "fazer a censura do teatro, do cinema, das funções recreativas e esportivas, da radiodifusão, da literatura social e política e da *imprensa*"<sup>75</sup> (Grifo meu). Com base nesta informação, infere-se que a censura poderia ter acontecido dentro das atividades da redação de *O Dia*, interferindo no conteúdo do jornal como um todo, incluindo as charges de Alceu Chichôrro.

Figura 95 – *O Dia*, 22 jul. 1941



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

75 CPDOC FGV. **DIP**: um instrumento de censura e propaganda do Estado Novo. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/DIP>>. Acesso em: 21 mar. 2020.

De todo modo, este panorama autoritário do Estado Novo fez com que Alceu Chichôrro criasse os “personagens” “Pascoalino” e “Dona Anunciata”/“Dona Quitéria” para fazer alusão ao fascismo e ao nazismo, respectivamente. Durante o levantamento das imagens, a primeira charge com o uso de um dos nomes foi encontrada na edição do jornal *O Dia* de 22 de julho de 1941 (Figura 95), após quase 5 meses sem menções diretas aos ditadores do Eixo, mas somente à guerra como um todo, com temas pontuais ou retratando as figuras de John Bull (representando a Inglaterra) e o Tio Sam (representando os Estados Unidos)<sup>76</sup>. Inclusive, nas charges caricaturais que Chichôrro passou a fazer a partir de 1933, nos blocos de carnaval com figuras políticas locais, nacionais e internacionais (ver Anexo III), ele somente incluiu Hitler e Mussolini a partir de 1942, fantasiados e sem menções diretas a ambos.

A figura de Hitler “reaparece”, com aparência remetendo ao Führer e se chamando Fritz, em 17 abr. 1942; Mussolini retorna na edição de *O Dia* de 24 maio 1942; Hitler e Mussolini estão representados juntos na edição do *O Dia* de 31 maio 1942.

O recurso de utilizar outras figuras para driblar a censura foi também acionado por outros chargistas. Belmonte, por exemplo, foi perseguido na década de 1930 em diversos momentos: ao retratar Getúlio Vargas, em 1932, após a Revolução Constitucionalista e, depois, com o Estado Novo, após a queda, em outubro 1945 (JÚNIOR, 2017, p. 53-57). E, assim como Chichôrro, Belmonte se viu “[...] obrigado a substituir em suas charges Hirohito por um soldado japonês qualquer. E Adolf Hitler também saiu de cena, dando lugar, por um período, a um alemão genérico e obeso” (JÚNIOR, 2017, p. 91). J. Carlos também não passou despercebido e foi alvo da censura do Estado Novo<sup>77</sup>.

Na mesma entrevista (CHICHÔRRO, 1975, p. 5-6), Chichôrro menciona o nome “Dona Anunciata”, algo não encontrado no levantamento. Entretanto, em uma reportagem do *O Dia*<sup>78</sup>, a mesma figura é nominada como “Dona Quitéria”. Nas charges, o nome usado pelo jornalista foi “Dona Quitéria”, figura feminina que aparece em vários desenhos no mesmo período. Ela foi traçada como uma senhora corpulenta, coque nos cabelos e uma pinta proeminente na bochecha direita<sup>79</sup> e, por vezes, portava consigo um guarda-chuva (Figura 96).

76 No resto do diário as menções e fotografias dos ditadores do Eixo foram detectadas, apenas citando fatos divulgados por veículos internacionais, como a *United Press*.

77 A censura a J. Carlos se deu de modo semelhante a Belmonte em relação às críticas do Estado Novo e a figura de Getúlio Vargas, “[...] com o arrocho censório do famigerado Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP [...])” (DAPIEVE; LOREDANO, 2000, p. 25).

78 *O Dia*, 01 jul 1958, p. 17.

79 Outras citações da Dona Quitéria podem ser vistas nas charges das edições de *O Dia*: 17 jul. 1941, 15 ago 1941, 22 ago. 1941, 07 set. 1941, 20 nov. 1941, 31 jan. 1942 e 05 fev. 1942.

Figura 96 – *O Dia*, 03 ago. 1941 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Chichôrro continua utilizando o personagem "Pascoalino" após a adesão do Brasil à guerra, em 1943, sugerindo algumas hipóteses. Uma direciona para o fato de ele ainda estar sob vigilância da censura, fazendo com que, por vez ou outra, acionasse esta estratégia. Outra sugere o uso aleatório do termo, seja partindo dos leitores, seja partindo do próprio jornalista. O que se nota nas charges contendo o "Pascoalino" é a intenção de referenciá-lo predominantemente como uma entidade relacionada mais a uma ideologia do que propriamente a uma pessoa. Ressalta-se que a aparência física de "Pascoalino" é caracterizada de formas muito distintas: a primeira, em 1 maio de 1943 (Figura 97), semelhante ao marinheiro Popeye<sup>80</sup> de barba (PANNUTI, 2016, p. 47-48) e a segunda, em 8 out. 1943 (Figura 98), com uma característica corpulenta, bigodes, assemelhando-se ao italiano Mussolini (considerando o conteúdo da charge). A mudança drástica na caracterização do personagem reforça o caráter de "entidade ideológica" para contornar a censura de Vargas.

80 O marinheiro Popeye foi criado em 1929 por Elzie Crisler Segar. Sua primeira aparição no Brasil foi em 1932 no *Diário de Notícias* (JÚNIOR, 2004).

Figura 97 – *O Dia*, 01 maio 1943 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Figura 98 – *O Dia*, 8 out. 1943 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Sabe-se, porém, que as posições políticas do governo Vargas se modificaram até a entrada do Brasil no conflito, com uma "adesão negociada", nas palavras de Roney Cytrynowicz (2002). Negociada, pois envolveu uma série de condições aos Estados Unidos, em especial com a construção da Companhia Siderúrgica Nacional, na cidade de Volta Redonda, no Rio de Janeiro, e o reforço das forças armadas brasileiras. Além disso, o alinhamento do país a uma potência mundial traria uma imagem de autonomia industrial, uma "potência associada". Isso também contribuiu para desvincular a imagem do governo de ideias do nazifascismo. Uma contradição, pois o Estado Novo foi um governo autoritário constituído em moldes muito similares aos de Hitler e Mussolini (DEL PRIORE, 2017, p. 135).

A charge da Figura 99 trabalha com a sátira a partir da polissemia da palavra "peso". A notícia introduz as pretensões do Eixo em invadir a Inglaterra por vias marítimas. Ilustrando uma cena de diversão entre os ditadores na água, com Hitler conduzindo a lancha e Mussolini sobre a prancha, Chichôrro questiona o poderio do Duce e brinca com o seu sobrepeso. Uma dupla crítica, reforçada pelos elementos e pela composição do desenho. A lancha possui a bandeira nazista e uma parte de armas na proa. A disposição em diagonal traz Mussolini maior, sendo puxado pela lancha de Hitler. De modo simbólico, o jornalista evidencia por meio da crítica, a falsa sensação de poder da Itália e a sua incapacidade de colaborar adequadamente para a guerra (a charge data de 1943, quando o Eixo começa a enfraquecer).

Figura 99 – *O Dia*, 26 fev. 1943 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Já a Figura 100 retrata uma conversa tensa entre Hitler e Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda alemã, que é questionado a respeito da notícia sobre a sanidade mental do ditador italiano. Ao que o ministro responde que não houve novidade alguma, sugerindo que Mussolini sempre foi visto como insano pela imprensa. A cena mostra Chico Fumaça ironicamente espantado ao fundo e um quadro com o retrato do Duce de ponta-cabeça, endossando a característica satirizada no diálogo. A expressão corporal e o gesto do Führer, com o dedo apontado acima da cabeça de Goebbels, sugerem o descontentamento e o uso da autoridade para repreender o responsável pela imagem pública da autoridade italiana, que deveria ter sido protegida dos noticiários.

Figura 100 – *O Dia*, 12 out. 1944, p. 6

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Ainda sobre a Figura 100 e o resgate de Mussolini, Wykes (1975, p. 141) afirma que o resgate do Duce foi divulgado pela propaganda alemã como uma espécie de "batalha vitoriosa". Contudo, como um propagandista do nazismo, Goebbels utilizou esta estratégia para neutralizar as constantes perdas do Eixo. Ao tomar como base uma notícia divergente da veiculada pelo ministro – ou a que se teve acesso –, Chichorro inverte o discurso, mesmo que involuntariamente, reforçando o caráter instável de Mussolini. Com base na pesquisa de Wykes (1975) e na análise da charge é perceptível a reconstrução ou a distorção da narrativa de modo a privilegiar determinada versão dela, algo recorrente pela propaganda nazista para difundir seus ideais.

Uma característica presente nestas charges é a atuação de Chico Fumaça, jogado para dentro da cena, como um observador, uma testemunha dos acontecimentos que ali ocorrem. É como se ele representasse os olhos e as reações do leitor, à espreita, aguardando o momento ideal para "captar" a ação dos observados (Hitler e Mussolini).

Nas Figuras 101 e 102 os ditadores são retratados como um casal em situações atreladas a relacionamentos amorosos. Enquanto a primeira charge (Figura 101) simula um casamento, a união entre eles, possivelmente remetendo ao laço quase indissolúvel entre fascismo e o

nazismo estabelecido antes e durante a guerra; a outra charge (Figura 102) faz referência à despedida entre eles, intensa e carregada de um sentimento de que não se reencontrarão.

Figura 101 – *O Dia*, 19 set. 1943 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Na Figura 101 tem-se a cena de saída dos "recém-casados" Hitler e Mussolini da igreja. Ela ilustra o pós-resgate do ex-ditador italiano da prisão à época, operação acompanhada de perto pelo Führer, deslocando um grupo de paraquedistas para libertá-lo. A charge faz referência ao resultado deste momento, colocada de forma a ressaltar a relação entre eles, em paralelo ao final feliz de um conto de fadas, no qual o príncipe resgata/salva a donzela e, como resultado, os dois selam o amor por meio do matrimônio. Da mesma forma, concretizam-se as relações políticas entre Hitler e Mussolini, seja na metáfora visual por meio do matrimônio, seja na frase "[...] farei outra guerra-relâmpago para te proteger!...". No momento da publicação desta charge, a posição marcada de Chichôrro contra a Segunda Guerra e o Eixo já se reflete na sua produção de modo ácido e direto, em especial ao retratar Mussolini e Hitler como um casal. Com efeito, seus desenhos que antes eram alvo de censura pelo Estado Novo, passam a ser alinhados ao discurso intitulado "*front* interno", termo cunhado por Cytrynowicz (2002). Novamente vê-se Chico Fumaça escondido atrás da coluna.

Pela data de veiculação da charge da Figura 102 (25 abr. 1945) e pelo texto de contextualização da agência de notícias, infere-se que Hitler, frente à eminente perda dos nazistas, despede-se para salvaguardar-se. A paródia é tratar a fuga do líder nazista como uma viagem com "volta" certa, termo este grifado entre aspas e utilizado por Chichôrro, por meio

de preposições, para sugerir uma possível a destruição de Berlim e do regime do Führer, que, de fato, aconteceria dias após a publicação da charge, em 30 de abril<sup>81</sup>.

Figura 102 – *O Dia*, 25 abr. 1945, contracapa, p. 8 (adaptado)



A composição remete à linguagem dos quadrinhos, em especial com a ênfase, por meio de linhas de força para focar no beijo entre os dois. A diferença de altura entre os ditadores, a mala reforçando a partida de Hitler, Totó e Chico Fumaça na porta – possivelmente indicando um ambiente doméstico –, o esboço de sapatos femininos nos pés de Mussolini, embasam ainda mais a ideia de dramaticidade da despedida. Uma leitura da charge leva a crer que o propósito do desenhista foi de chocar os leitores, como também levar aos limites do aceitável naquele período a noção de fragilidade dos líderes, associando a falta de poder à falta de masculinidade, a comportamentos homoafetivos.

<sup>81</sup> A rendição da Alemanha foi oficializada em 08 de maio de 1945. Entretanto, a guerra se encerrou somente com a rendição do Japão, em 2 de setembro de 1945.



Figura 103 – *O Dia*, 28 set. 1943 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Na Figura 103, os líderes nazista e fascista interagem após o resgate de Mussolini na Itália, em setembro de 1943. Mais precisamente, do seu retorno à Itália após o seu resgate, para ocupar a região norte do país dominada pelos alemães. No diálogo, Hitler inicia a frase como quem dá um conselho, um alerta à esposa, reforçado pelo gestual da sua mão direita. Já a esposa, representada na figura de Mussolini, vangloria-se por ser "viçoso". Em jogo, estava a manutenção do Eixo na Segunda Guerra Mundial, com o Duce e o Führer cuidando de assuntos domésticos. A visualidade também traz elementos para confirmar esta ideia. O colar da esposa com a suástica, símbolo nazista, remete não somente à filiação ao nazismo, como atrela o diálogo dos personagens ao matrimônio.

A face pouco feminina do Duce, bem como o diálogo entre o guarda e o calunga lembram da aparência e do comportamento estereotipado de uma sogra: carrancuda, mal-humorada, com feições grosseiras e atitudes protetoras e defensivas do genro, quando este a agrada. Do contrário, o comportamento da sogra para com o marido da filha pode se transformar em um martírio, por ela constantemente apontar defeitos dele.

Figura 104 – *O Dia*, 19 jan. 1944 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Conforme visto anteriormente, a associação entre falta de liderança do Duce e a representação de ser "menos homem" foi recorrente. Nas charges a seguir, Mussolini é desenhado como uma mulher de aparência híbrida, com o corpo feminino e a face mais masculina, para que o leitor faça a associação imediata e compreenda a intenção de travestir e inferiorizar o ditador italiano. Em uma das poucas charges desta temática em que Chico Fumaça faz parte do diálogo, ao invés de apenas observar a cena à distância (Figura 104), tem-se o personagem comentando com um guarda de trânsito sobre a notícia introdutória a respeito da benevolência do Duce para com o genro, comportamento considerado da índole feminina. Por agir fora do que se espera de um líder autoritário, Chichôrro o ilustrou de acordo com o fato, travestindo-o de mulher.

Figura 105 – *O Dia*, 12 dez. 1942

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Além destes estereótipos femininos, Mussolini foi comparado a um bebê inquieto, após um bombardeio em Nápoles, na Itália (Figura 105). Ao procurar acalmá-lo, Chichôrro traveste o Führer de enfermeira, figura que remete aos cuidados e ao altruísmo feminino. Com uma mão, ele balança o berço e com a outra segura uma mamadeira. Não fica claro na imagem se o óleo de rícino foi utilizado para alimentar o Duce, porém, Alceu inseriu o líquido ao lado dele para, de forma simbólica, criticar sua fragilidade. O sentido do contexto da charge é apreendido e só se completa com o conteúdo textual da charge.

Figura 106 – *O Dia*, 21 set. 1943 (adaptado)

Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Cenas de pares românticos foram frequentes fontes de inspiração para alfinetar os ditadores do Eixo. Na charge de 1943 (Figura 106), Chichôrro reforça o laço entre eles a partir de uma espécie de "toque de recolher" em Roma. Nela, Hitler convida Mussolini para um passeio ao luar, todo empolgado (demonstrado pelo seu gestual de mãos e pés). O uso do diminutivo e a expressão corporal sugerem um comportamento considerado mais feminino. Ao ser "cortejado", o líder italiano, com expressão desconfiada e pensativa, respondeu com outra demanda. Na frase, percebe-se a inferência ao jeito frágil e dependente do ditador alemão. Um detalhe são as vestimentas militares do Chico Fumaça ao fundo da imagem, como um fiscal da lei imposta por Mussolini.

Figura 107 – *O Dia*, 25 jul. 1943 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O Duce como capacho de Hitler foi mote para o chiste de Chichôrro, partindo da notícia de que Mussolini dispenderia todos os esforços para socorrer a Sicília, recém invadida pelos Aliados em 17 de julho de 1943. Vê-se a expressão raivosa do Führer na Figura 107 pedindo para o líder fascista, posicionado no lugar de um animal de carga, a usar todas as suas forças para impedir o avanço das tropas aliadas pela Itália. Na charge, isso implicaria carregar os nazistas. Mussolini é retratado pelo jornalista como um animal domesticado, dócil. Em diálogo com a notícia e a interação entre os líderes do Eixo, sugere a obediência do Duce e a incapacidade de comandar. A incapacidade está estampada na face contrariada de Benito.

É interessante notar a data de veiculação da charge, que coincide com a prisão de Mussolini pelos italianos, em 25 de julho de 1943 (ROBERTS, 2012, p. 135; 382). Como as notícias demoravam alguns dias para chegar, possivelmente Chichôrro não sabia da sua queda. A charge acaba antevendo, mesmo que não intencionalmente, a perda de poder do líder fascista, submetendo-se cada vez mais aos mandos de Hitler, e observado por Fumaça e Totó.

Outro ponto é o trocadilho sonoro com a palavra "socorro". Enquanto Mussolini afirma que irá socorrer a Sicília, Hitler assinala que "só corre", contradizendo, em termos conotativos, o poder político que diz ter; o líder nazista satiriza o Duce como um animal que "só corre" sob ordens, seja guiado, seja acuado, ameaçado.

Figura 108 – *O Dia*, 26 jan. 1943 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Em uma mesa de bar, local de descontração e interação entre colegas ou amigos, os líderes nazista e fascista se encontram sentados e em conversa (Figura 108). Nela, Hitler se queixa da tomada da cidade Russa de Voronezh (Voronej) pelo exército vermelho, com expressão de tristeza. A cidade em questão era um dos pontos cruciais para o avanço nazista em terras soviéticas (Figura 115), motivo pelo qual a expressão de tristeza do ditador ao pedir um conselho a Mussolini – este observando o colega com um misto de incredulidade e força militar. A sugestão de firmeza na gesticulação da mão do líder alemão também estabelece contraste com a sua face.

Outra referência é sobre o termo "Voronoff" feito por Mussolini, podendo ser atribuída ao médico francês Serge Abrahamovitch Voronoff (1866-1951). Conhecido entre as décadas de 1920 e 1940 por suas experiências para descobrir a fonte da juventude por meio de transplantes, ele ficou marcado no imaginário brasileiro por seu charlatanismo (MOEHLECKE, 2007). Na frase, Duce propõe a Hitler que recorra ao médico para reverter a tomada de Voronezh.

E o humor na charge reside na resposta que o Duce dá ao líder nazista: por meio da sonoridade com o nome da cidade, brincando com várias vertentes de ambiguidade e interpretações.

#### 5.4 RELAÇÕES EXTERIORES E A QUEDA DO EIXO

A relação do Eixo com outros países também foi alvo de críticas por parte do jornalista. Dentre os principais temas selecionados por ele estão a batalha de Stalingrado, o corredor polonês, assim como a queda progressiva do Eixo na Segunda Guerra, visualizadas em detalhe adiante. Por vezes, Chichôrro expressava seu ponto de vista por meio de charges publicitárias.

Antes do início do conflito, Hitler já aumentava seu domínio em outros países. No caso da Tchecoslováquia (ou Checoslováquia), o conflito é oriundo desde a Primeira Guerra Mundial, em que o Tratado de Versalhes fragmentou partes da Alemanha, como a anexação do sul do país à Tchecoslováquia. Em 1938 foi assinado o Acordo de Munique, devolvendo esta parte do país aos alemães. Na prática, não satisfeito com o combinado, o ditador alemão invadiu o país tcheco em 1939 com o apoio da Itália (ROBERTS, 2002).

Figura 109 – *O Dia*, 29 set. 1938 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A charge da Figura 109 retrata a ação na região com a metáfora de uma criança sendo "adotada" contra sua vontade pelo casal composto pelo Führer, com uma expressão enfadonha, acompanhado pelo braço pelo Duce, suposta esposa com semblante fechado. A cena se passa em campo aberto, com Chico Fumaça e Totó observando no horizonte, fazendo um comentário irônico sobre o papel da igreja nos rumos do conflito. A notícia da intervenção do Papa é o mote para o comentário do calunga, comparando sua pouca eficácia para impedir ou reverter a ação dos países fascistas e nazistas, quando sugere o casamento para que eles consigam a "custódia" da Tchecoslováquia. Há uma paródia do modelo ideal de família bem como das alianças bélicas.

O corredor polonês (Figura 110) também foi alvo das charges do jornalista. O acordo entre a Rússia e a Alemanha antes da Segunda Guerra Mundial versava sobre a ocupação nazista no corredor polonês. Entender a questão do corredor polonês requer retornar ao Tratado de Versalhes assinado após a Primeira Guerra Mundial. Nas palavras de Roberts (2002, p. 20):

[...] A Polônia estava sob ameaça da Alemanha em função da disputa sobre o chamado "Corredor Polonês". Esta foi uma faixa do território que deu aos poloneses acesso ao Báltico, mas que isolou a Prússia Oriental da parte principal da Alemanha e deu às autoridades polonesas o controle aduaneiro da Alemanha cidade-porto de Danzig<sup>82</sup>. Já em abril de 1939, Hitler decidiu resolver esta disputa invadindo e ocupando Polônia. Grã-Bretanha e França, no entanto, foram prometidos por tratado para defender a Polônia do ataque alemão. [...] <sup>83</sup>

Além da pressão alemã após a Primeira Guerra Mundial, o recém Estado polonês se constituiu como parte do território do antigo Império Russo. Não satisfeitos, os russos invadiram a Polônia em 1920, sendo, porém, derrotados pelo exército polonês. Em 1932 a Polônia assina um tratado de não-agressão com a Rússia, e em 1934, com a Alemanha. Contudo, Rússia e Alemanha assinaram em 23 de agosto de 1939 um pacto de não-agressão, o Pacto Nazi-Soviético (ou Germano-Soviético), com o estabelecimento de cláusulas comerciais e de cooperação, dentre elas uma cláusula secreta de redistribuição territorial de países como Polônia, Finlândia, Letônia, Romênia, Estônia e Lituânia.

82 Atual cidade de Gdańsk, Polônia.

83 No original: "Poland was under threat from Germany because of a dispute about the so-called 'Polish Corridor'. This was a strip of territory which gave the Poles access to the Baltic, but which cut off East Prussia from the main part of Germany and gave the Polish authorities customs control of the German city-port of Danzig. As early as April 1939, Hitler had decided to resolve this dispute by invading and occupying Poland. Britain and France, however, were pledged by treaty to defend Poland from German attack"

Figura 110 – Mapa do corredor polonês (adaptado).



Fonte: Wikipedia.

É neste cenário que a charge da Figura 111 refere-se a uma espécie de casamento forçado entre Hitler e uma figura feminina representando o Estado polonês, com a sigla da União Soviética estampada em seu vestido. A Polônia é representada como uma mulher indefesa, franzina e triste, levada pelo braço pelo Führer, com Stalin os observando. Mostra a tristeza pela forma como a invasão da Polônia foi feita em uma analogia à violência contra a mulher. Pode-se pensar na associação de um estupro com a violência praticada pela "invasão" durante a guerra. A expressão "lua de mel" no corredor reitera o incômodo desses acordos. Para complicar o cenário retratado por Chichôrro, Fumaça aconselha o líder nazista a ir à loja de tecidos *Louvre* para aproveitar a promoção de produtos da "semana das noivas", brincando com dois assuntos díspares para fazer propaganda da famosa loja de tecidos de Curitiba. No casamento "Germano-Russo" arranjado, a figura feminina/Polônia se tornou a maior prejudicada.





Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Ao fundo, Neville Chamberlain, primeiro-ministro inglês, observa à distância o desenrolar dos fatos. Segundo Overly (2009), a falta de ações efetivas por parte de França e Grã-Bretanha foi um dos fatores para a invasão à Polônia e para a deflagração da guerra. Nas palavras do pesquisador Overly (2009, p. 148)., "[...] a realidade da guerra não era salvar a Polônia de uma cruel ocupação, mas salvar Grã-Bretanha e França dos perigos de um mundo em desintegração".

Figura 112 – *O Dia*, 3 set. 1939 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Já com a invasão da Polônia em curso pela Alemanha e pela Rússia, os jornais noticiavam a demora nas ações de defesa da Polônia. Overly (2009) lembra que o poder armamentista para uma nação com menos de 20 anos de existência era considerável em relação aos demais países do leste europeu, com exceção da União Soviética. Na charge da Figura 112, a Polônia é representada como uma mulher corpulenta, maquiada e indecisa, em frente ao espelho, como quem se prepara para sair para um evento. O efeito de humor deixa entrever a ideia estereotipada de que as mulheres são tomadas pela vaidade e demoram muito para se arrumar. Ela é observada da janela por Hitler, Mussolini, Stalin e alguém que aparenta ser Chamberlain, pela presença do guarda-chuva usado como referência de Chichôro ao líder inglês. Chico Fumaça e Totó também a observam, só que do lado de dentro da sala. Ao reconhecer, de modo irônico, a seriedade do problema de se preparar, Chico Fumaça, novamente, aconselha-a se apressar para não perder a grande venda do *Louvre*. O sentido de cortes, retalhos e saldos aplica-se tanto à promoção de tecidos como às demarcações geopolíticas da Europa durante o conflito mundial. Há uma sutil ironia também no fato de se comemorar uma declaração de guerra. O tema da promoção da loja de tecidos se vale de um modelo de negócio que utiliza qualquer evento, independentemente do conteúdo, como mote para fazer propaganda e anúncios das liquidações.

Figura 113 – *O Dia*, 6 set. 1939 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Mesmo após o começo da guerra, declarada oficialmente em 1º de setembro de 1939, Mussolini intermediou uma tratativa de paz entre o Eixo e Aliados, que não foi aceita por Hitler, o qual ainda teimava na anexação dos sudetos<sup>84</sup> e no reforço da soberania alemã. Questionando as suas ambições, Chichôrro retrata o líder alemão como uma bailarina, figura normalmente caracterizada como magra e de aparência frágil, que caminha na corda bamba das relações diplomáticas, sob os olhares atentos e apreensivos de Mussolini e Fumaça. Este o aconselha a tomar cuidado para não fazer arte (no duplo sentido, considerando o contexto da charge) e se desequilibrar.

Vale destacar as expressões de soberba do Führer e de preocupação do Duce, no contraste entre o primeiro que apenas olha para cima e para frente, focado, enquanto o outro parece prever uma queda do aliado. É na corda bamba das relações diplomáticas que a ambição Hitler fala mais alto e vai além da restauração das fronteiras alemãs, e se espalham para quase toda a Europa, a exemplo da invasão da Rússia, com a quebra o pacto de neutralidade entre soviéticos e alemães assinado às vésperas da Segunda Guerra em 1939. O ângulo da corda sugere o peso desmedido das decisões do líder nazista.

Figura 114 – *O Dia*, 23 jul. 1941 (adaptado)



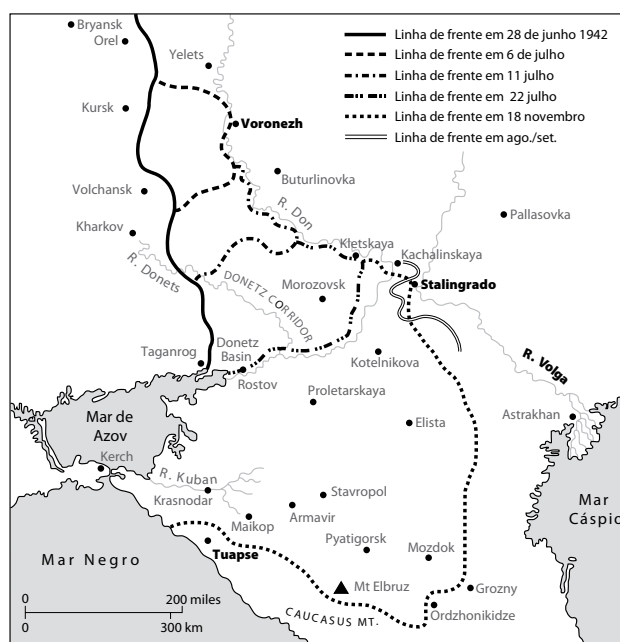
Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Alceu mostra, por meio da charge da Figura 114, Hitler cantando e se aproximando das fortalezas russas cantando a marchinha de carnaval "Aurora" (muito popular no carnaval

<sup>84</sup> A região de montanhas dos sudetos se localiza na fronteira entre os países da Alemanha, Polônia e Tchecoslováquia, com uma minoria população alemã residindo na parte pertencente aos tchecos.

de 1941<sup>85</sup>). Fazendo uso da serenata, comum entre casais apaixonados na década de 1940, ele ilustra a intenção de invadir a nação soviética, fazendo inferência ao pacto de não-agressão entre os países por meio das frases "E você fosse sincera" e "Veja só que bom que era". Em termos ideológicos, a Rússia retratada como uma mulher encarcerada em um castelo que deve ser salva pelos nazistas também é outra leitura possibilitada pela charge.

**Figura 115 – Mapa do avanço nazista na Rússia entre jun. a set. 1942 (adaptado). Destaque para as cidades de Stalingrado, Veronezh, Tuapse (porto de importação de exportação de petróleo) e o Rio Volga.**



Fonte: ROBERTS, 2002, p. XXII.

A grande batalha da guerra foi o cerco à cidade de Stalingrado (atual Volgogrado), que teve sua cronologia captada pelos traços de Chichôrro. Com o avanço nazista pela Rússia, iniciada em junho 1941, ela foi tida como a maior operação militar já vista, considerando a localização estratégica da cidade. Sendo um polo industrial e cortada pelo rio Volga, a cidade era caminho para o Cáucaso (região da Turquia) e as reservas de petróleo da União Soviética (Figura 115). Tomar Stalingrado era garantir suprimentos para a guerra e ampliar seus planos de conquista ao sul, mas, também, tomar um dos principais símbolos para o socialismo durante a Revolução Russa de 1917. Importância que alterou, inclusive, o nome da cidade, em homenagem ao seu morador e líder na batalha bolchevique naquela região, Joseph Stalin (ROBERTS, 2002).

<sup>85</sup> Outra charge com referência à marchinha foi usada pelo jornalista em *O Dia*, 22 fev. 1941.

O cerco a Stalingrado começou em julho de 1942 e terminou em fevereiro de 1943. Na charge (Figura 116), Chico Fumaça e Totó observam, incrédulos, a oferta de Stalin ao Führer de uma bebida "amarga", em referência ao "general inverno" e à perda de milhares de soldados de frio e de fome na batalha.

Figura 116 – *O Dia*, 24 dez. 1942 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

No ano seguinte, Chichorro repete a crítica a partir do "presente" que o ditador russo entrega para o ditador alemão: um grande abacaxi, metáfora visual muito recorrente na tradição das charges políticas brasileiras (Figura 117). A expressão de Stalin, vestido de Papai Noel, indica malícia frente ao misto de incredulidade e de raiva por parte de Hitler com a piada de mau gosto. No sentido popular, descascar abacaxi (ou pepino) remete simbolicamente à resolução de um problema complicado. A indagação de Hitler reforça a dificuldade em solucionar questões políticas referentes à Segunda Guerra, especialmente a situação da batalha de Stalingrado.

Figura 117 – *O Dia*, 28 dez. 1943 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Stalin foi retratado por Alceu Chichôrro com uma expressão alegre, maliciosa. Entretanto, sua fisionomia sugere um sadismo do ditador russo, provavelmente atribuída pelas idas e vindas na relação com a Alemanha. Na mesma linha, Hitler foi desenhado com ares de raiva, cuja expressão fechada e franzida traz uma noção do que pode ter sido o efeito construído pelas notícias vindas do exterior e da fúria e velocidade com que o ditador nazista realizava seus ataques.

Figura 118 – *O Dia*, 21 set. 1939 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O início da guerra foi marcado por medos e incertezas quanto ao poderio dos países envolvidos, inclusive por parte de Alceu Chichôrro, especialmente com uma declaração do ditador alemão em que afirmava a possibilidade do uso de uma arma nunca antes vista (Figura 118). Embora não soubesse do que se tratava, o jornalista comparou a sugestão de ataque dizimador à decisão pouco acertada de Pôncio Pilatos, governador romano (26-36 d.C.) que condenou Jesus à cruz e libertou Barrabás, ladrão e homicida.

A condescendência de Fumaça contrasta com a face séria, talvez de raiva contida, de Hitler. Ao fundo da charge, explosões pela janela ilustram o reflexo da sua decisão, as consequências de uma escolha errada. A clemência, como uma esmola, encontra resistência/negação pela postura militar do Führer, com os braços para trás e pés alinhados, justapostos. No momento da veiculação da charge, Chichôrro considerava Hitler irreduzível em suas resoluções.

Figura 119 – *O Dia*, 11 ago. 1945, contracapa, p. 8 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A Figura 119 aborda a reação aos sentimentos que o lançamento da bomba atômica provocou a partir de uma notícia. Ela ilustra as consequências da bomba no encaminhamento da guerra e seu enfraquecimento. Em contraste, Chichôrro compara as chantagens de D. Marcolina à rendição dos japoneses – em 15 de agosto e, formalmente, em 02 de setembro (MOURÃO, 2005, p. 707-708). Para reforçar o seu argumento, a cena é ambientada em um escritório, com mata-borrão, folhas e tinteiro sobre a mesa. A cadeira possui encosto alto e ornamentado.

Sentada nela, com os cotovelos apoiados à mesa, está a tia do Fumaça, paramentada com joias (coroa e colar). Sua mão esquerda aponta para o objeto da sua chantagem, a bomba atômica, e sua expressão facial remete ao poderio bélico de persuasão utilizado pelas potências mundiais.

Em outra perspectiva, Chichorro alterou lógicas sociais para gerar humor. Enquanto práticas sociais comumente controlavam o corpo das mulheres, e a ideia de poder por meio de objetos era associada às masculinidades, na Figura 119 essa ordem se inverte. No caso específico, o controle social exercido sobre o corpo de D. Marcolina parecia ter sido transposto na charge por meio da chantagem, ao mesmo tempo em que encontra paralelo com a notícia associada ao final da guerra. A sensação de potência expressa na face da tia do calunga ao possuir consigo a bomba – em oposição à incredulidade de Fumaça e Totó –, possui lógica semelhante ao se dirigir um automóvel, conferindo poder e virilidade ao condutor, em geral homem. Nela, além da bomba, a coroa e o colar são objetos que reforçam simbolicamente a sensação de poder de D. Marcolina.

Ainda com a associação semelhante entre a bomba atômica e o poder de destruição está a charge do Tio Sam em diálogo com Chico Fumaça, este questionando se o segredo do mecanismo da bomba atômica será revelado (Figura 120). Em resposta, o representante dos Estados Unidos faz referência à frase "o segredo é a alma do negócio" para estabelecer os interesses econômicos por trás da bomba atômica (depois revelados no Projeto Manhattan).

Figura 120 – *O Dia*, 30 ago. 1945, contracapa, p. 6 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.



Com o cachimbo no canto da boca, Tio Sam fita o calunga com uma expressão de deboche e, simultaneamente, Totó observa uma nuvem preta ao fundo, acima dele e de seu dono. A barba mal feita e o olhar semicerrado indicam uma despreocupação, desleixo em relação à situação. Sua mão direita procura acenar para a negação da pergunta, embora na fala afirme que pensará no assunto. Considerando que a notícia possuía procedência da antiga União Soviética, pode-se inferir que o interesse em conhecer o segredo do artefato bélico tendia mais para uma corrida armamentista (que de fato aconteceu nos anos subsequentes, segundo Mourão (2005)) do que para a promoção da segurança mundial.

Figura 121 – *O Dia*, 26 maio 1940



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

A ideia de paz sempre foi abordada por Chichôrro ao longo da guerra. Utilizando-se de notícias das agências internacionais, o chargista elaborava sua leitura e seus anseios sobre as resoluções ou as possibilidades do término do conflito. Uma das notícias é relativa a uma ofensiva para Hitler acelerar o final do conflito e, por consequência, sua vitória. A aceleração é ilustrada por meio da metáfora visual do um automóvel (Figura 121), conduzido pelo Führer e, na carona, Mussolini, Stalin (ainda neutro no conflito, em acordo com a Alemanha) e Hirohito, Imperador do Japão. Na beira da estrada, Chico Fumaça e Chamberlain, Primeiro Ministro do Reino Unido, observam a passagem apressada do veículo. Assim como acelerar o final da guerra, mesmo que custasse a utilização de suas reservas combustíveis, seria vantajoso para

o Eixo, acelerar para fazer compras nas promoções de inverno no "Louvre" seria igualmente vantajoso caso o conflito não se encerrasse no inverno.

De modo comparativo, a logística por suprimentos na guerra é tangenciada por Chichôrro na charge. Com a aproximação do inverno há uma tendência de diminuição das reservas de alimentos e outros itens essenciais para custear o conflito. E, como os curitibanos, o Eixo também procurava se preparar para a chegada do inverno. Só que, ao invés de ter o cotidiano como o foco da preparação (no caso dos curitibanos), a ideia era manter o ritmo de batalhas acelerado, bem como as vitórias do Eixo, comandados por Hitler.

Outra leitura da Figura 121 faz referência ao *blitzkrieg*, termo em alemão que significa "guerra-relâmpago", que consiste em uma tática de guerra em que o ataque surpresa permite que o inimigo não tenha condições de reagir em tempo. A partir da sugestão de fumaça e das linhas ao longo do automóvel, Hitler conduz seus aliados para acelerar o final da guerra em maio de 1940, data da notícia – primavera no hemisfério norte e outono no hemisfério sul. Ironicamente, a ideia de Chichôrro na figura indica estabelecer um comparativo entre os invernos de Curitiba e da Europa, conferindo às lãs vendidas no *Louvre* ares europeus quando adquiridas na charge por líderes do Eixo.

Figura 122 – *O Dia*, 8 ago. 1944, contracapa, p. 10 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Sobre a queda do Eixo e as ambições megalomaniacas de Hitler, a charge da Figura 122 faz uma outra analogia, mesmo após quase cinco anos da publicação da Figura 113 –

com o Führer na corda bamba. Desta vez, um trampolim, com o líder nazista na ponta da prancha, prestes a saltar. Mussolini, já na água e com o braço esquerdo levantado, responde em inferência à altitude da sua escalada, que agora seria tarde para desistir (ou resistir) da queda, considerando-a inevitável. A dinâmica dos dois é observada por Fumaça e Totó no trapiche abaixo do trampolim. A notícia da queda do Eixo, com a Itália já à deriva e representada por Mussolini, reforça a notícia e a previsão de queda também do nazismo.

Figura 123 – *O Dia*, 29 set. 1944, contracapa, p. 8 (adaptado)



Com a proximidade do final do conflito e com o Eixo enfraquecido, Chichôrro reforça o caráter destemperado e explosivo de Hitler. Na Figura 123 o jornalista ilustra o Führer apertado, com a expressão impaciente, em frente a um banheiro nazista, em um trocadilho com o "apuro" que a Alemanha vinha passando com derrotas sequenciais. Em um panorama de perdas, o líder nazista não sabe o que acontecerá com sua imagem quando o "aperto" no conflito irá passar. No caso, ao sair depois do banheiro após fazer suas necessidades, em analogia às suas decisões "explosivas". Ao fundo, Fumaça e Totó observam a cena cômica, pois apresenta uma visão carnalizada por Chichôrro, ridicularizando o poder nos moldes propostos por Bakhtin (2013), expondo de maneira vexatória o Führer, colocando-o em um espaço privado, destacando o aspecto escatológico.

Figura 124 – *O Dia*, 28 abr. 1945, contracapa, p. 8 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Na Figura 124 o Führer se encontra em um momento de explosão da sua arma secreta. No texto, joga-se com a ideia de que o aparato desintegraria a todos, até mesmo o próprio exército nazista. Pela data da publicação, a bomba atômica ainda não havia sido revelada ao mundo. Entretanto, a corrida por uma arma de destruição em massa era de conhecimento de parte da imprensa, com vários rumores de diferentes países. A charge ressalta o espanto de Fumaça quando da ação do artefato e frente à atitude raivosa de Hitler, ao mesmo tempo em que ironiza o efeito reverso que o uso de uma arma poderosa poderia surtir para os próprios nazistas e para o resto do mundo. Um detalhe significativo é o uniforme de Fumaça, remetendo ao uniforme soviético, conforme símbolo estampado na boina.

Figura 125 – *O Dia*, 30 jul. 1944, contracapa, p. 8 (adaptado)



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

Em 1944, Hitler sofreu um atentado por parte da resistência alemã no dia 20 de julho de 1944. Dez dias depois, Chichôrro retratou, a partir de uma notícia, a reação do líder nazista após o encontro com Mussolini, não esboçando reação ao evento, mesmo ferido após a explosão da bomba. O fato é mostrado com a paródia de um encontro conjugal entre Mussolini e Hitler, com ambos, lado a lado, em uma cama de casal. Mais uma vez, Chichôrro recorre ao artifício de "maquiar" levemente o Duce, a fim de aproximá-lo de uma figura feminina que conversa com seu cônjuge no leito nupcial. O diálogo foca na aparente indiferença de Hitler com o ocorrido. O líder alemão questiona sobre o motivo de Mussolini não querer saber se sentiu medo e o Duce responde inferindo que o Führer é incapaz de "transpirar" algo em razão da sua frieza. É possível pensar na ambiguidade das falas, remetendo à performance sexual do parceiro. O detalhamento do ambiente, composto com um vaso de flores, babados na cortina e adorno nas fronhas dos travesseiros, parece trazer ares domésticos e com toques femininos à cena, reforçando a relação conjugal em que Mussolini se comporta como esposa de Hitler, já abordado anteriormente.

O que se percebe é a representação de uma narrativa que apaga traços autoritários do Duce e o coloca como uma figura dependente e influenciável por Hitler. O humor trabalhou menos com o chiste e mais com a oposição ao Eixo e aos regimes nazista e fascista, expondo fraquezas e os defeitos deles.

Travestido como uma figura feminina (esposa ou namorada), como um bebê ou como um auxiliar nas ambições de Hitler, o Duce foi retratado como uma figura desastrada, de pouca vontade própria, raivoso e egocêntrico. Já Adolf Hitler foi ilustrado como um tirano inconsequente e intempestivo.

Nas charges analisadas, o posicionamento de Chichôrro contra o nazifascismo se manifesta na ridicularização dos principais líderes da Segunda Guerra. Uma característica notada nas charges e tiras de Alceu Chichôrro foi a associação de diferentes temas, misturando o contexto da guerra com o contexto da cidade. Ele utilizava como base uma notícia proveniente de fontes internacionais e a convertia para uma cena cotidiana, com a exposição de comportamentos representacionais de homens e mulheres. A narrativa era invertida ao nível do frívolo, na qual o sério perde a carga valorativa. Outra leitura da situação pode se dar conforme abordado anteriormente, sobre o modo com que Alceu procurava simplificar as notícias vindas do exterior, adaptando-as ao universo dos leitores. Em sua coluna, ele utilizava do mesmo mecanismo de analogias, como quando um homem foi assaltado por uma "beldade", aproveitamento para falar das atividades femininas, consideradas pouco usuais, a exemplo de uma ladra. Ao final, conclui: "Dia virá, ainda, que o homem terá que entregar tudo o que possui [sic], se não quiser desaparecer sob a explosão de uma bomba atômica, de bolsa feminina" (CHICHÔRRO, 1964, p. 112).

## 6 CONSIDERAÇÕES

Para a Teoria da História, as fontes são "inventadas". Inventadas no sentido de serem mediadas pelo historiador com base nas perguntas de pesquisa. Ao longo desta trajetória, esta tese ganhou caminhos interessantes e as perguntas sobre determinados aspectos da trajetória de Chichorro ganharam outros contornos. A começar pelo levantamento e pela surpresa no quantitativo de charges e tiras cômicas com a Segunda Guerra Mundial como tema, sempre em associação com temáticas cotidianas, que redirecionaram meu olhar ao estudo deste momento sombrio da História. Outro desvio foi a absorção do tema das charges publicitárias, antes previsto como um capítulo à parte, e não como um subitem do capítulo sobre gênero e moralidade. Também se sentiu a necessidade de entender como se deu a construção e o perfil dos personagens, pontos aprofundados ao longo do levantamento das imagens, em especial com a evolução no traço do jornalista e os valores simbólicos ali contidos. A visão sobre a presença negra na produção de Chichorro também emergiu no momento de questionamentos quanto às representações do negro na sociedade, com elementos que permitem estabelecer conexões com o presente.

Todos os temas se complexificam no momento em que eles se entrecruzam. Na tese, eles foram tratados separadamente, porém, conversam em determinado grau, mesmo que pontualmente. Como exemplos, tem-se da charge relacionada à possibilidade de as mulheres se alistarem e saírem de seus lares para servirem a pátria (Figura 59) em caso de participação do Brasil no conflito; no exemplo dos artefatos de guerra mediando as relações entre gêneros ou entre potências; ou mesmo nas metáforas atribuindo a mulher como a potência do lar. E, embora a tese esteja abordando apenas três temas, outros ainda podem ser explorados e analisados como parte da produção praticamente diária de Chichorro para construir uma ótica histórica e social de quase quarenta anos publicando no jornal *O Dia*.

Em comum, todas as temáticas têm a tentativa de tradução de fatos sérios em situações rotineiras como uma ferramenta constante no trabalho de Chichorro, com a incorporação de valores socioculturais. O desenhista era um boêmio assumido e, em sua vida de funcionário público e jornalista, tinha os olhos treinados para perceber características engraçadas, inusitadas das pessoas e seus comportamentos (sendo ele sujeito pertencente a este meio), provocando o estranhamento de situações familiares, ressignificando o cotidiano em suas crônicas visuais. Por vezes explicitando as incongruências, por vezes compactuando e exaltando determinadas

práticas sociais, Chichôrro delineou os problemas da cidade de Curitiba, os impasses políticos nacionais e os conflitos internacionais. No seu trabalho, as questões relacionadas à Segunda Guerra foram metaforizadas, criando associações que fazem pensar sobre a violência, a carestia de vida, o machismo da época, o preconceito de gênero, classe, raça e etnia, as diferenças geracionais. A mulher era representada de acordo com padrões hegemônicos de beleza, em meio às disputas de poder e as hierarquias da sociedade. Os traços humorísticos e os textos demonstram uma visão da mulher como objeto, posse da figura masculina, revelando as contradições de um jornalista que reflete e refrata o seu meio, historicizando e refigurando a história de acordo com suas experiências.

As faces da realidade construídas por Alceu Chichôrro, assim como outros sujeitos do humor gráfico, questionavam os discursos oficiais, sobretudo no âmbito político, mas não davam conta das lutas feministas e das pautas dos movimentos negros. Suas experiências foram transmitidas pela associação entre conteúdo visual e textual. Não sendo uma, a refiguração da realidade pelo jornalista traz questões de ordem simbólica e de percepção do real atravessadas pelo racismo, por exemplo. Ao mesmo tempo em que ele se posicionou contra o fascismo e o nazismo, ele imprimiu alto grau de preconceito e marginalização quando se tratava da população negra. Em um dos seus textos no *O Dia*, ao criticar a fala de Irene Digges (norte-americana e Doutora em Filosofia e Letras) sobre a presença do racismo, Chichôrro afirma que:

O racismo que dona Irene quer crêr que existe em forte dose, em nosso país, não existe. É mera questão de colocar o preto no branco.

Em todos os setores da vida social e histórica, de nosso país, os negros sempre estiveram na altura das posições que galgaram pela sua competência intelectual.

Esta história de racismo é uma fantasia de dona Irene (CHICHÔRRO, 1964, p. 144-145).

Nas charges e tiras com a presença do negro, eles são desumanizados por meio dos traços grotescos e animalizados, dos gestos e das poses ridicularizadas. Da mesma forma que para J. Carlos, o estereótipo para Chichôrro funcionou como um mecanismo de preconceito e de racismo sistêmico. Para estes artistas, o homem branco, classe média e católico era o paradigma, em um período em que a racionalidade era branca e o atraso era negro (oposições muito exploradas por meio das charges e tiras) (LOREDANO; KOVENSKY; PIRES, 2019, p. 183). Ao mesmo tempo que estes estereótipos foram veiculados na visualidade das charges e tiras cômicas, tanto o próprio excerto acima quanto os textos presentes em *O Dia* abordavam a noção de uma falsa democracia racial, uma representação meritocrática do negro poucas



décadas após a abolição, desconsiderando qualquer tipo de reparação (algo impensável naquele período). A era Vargas investiu nesse mito da democracia racial, em que os indígenas e os negros eram colocados de modo homogêneo na herança da população branca, apagando as lutas, as tensões e as assimetrias de poder (CHAUI, 2007).

A ideologia de Alceu Chichorro é outra questão que suscita algumas hipóteses e discussões. Liebel (2004) e PANNUTI (2016) estabeleceram algumas relações sobre a posição do jornalista. Liebel (2004) cita questões como o pertencimento à sociedade curitibana, conservadora e a uma comunidade de italianos e alemães (teoria relativamente fraca se pensar na origem do próprio jornalista), à linha editorial de *O Dia* para justificar uma posição branda antes da guerra e a atuação do DIP na redação do diário. Pannuti (2016) também levanta a ideia da filiação ítalo-germânica a partir de Liebel (2004), porém acredita que ela foi em momento anterior à ascensão do nazifascismo e com conotações associadas às mulheres alemãs – plausível com base no seu lado boêmio, dentro do universo do jornalista e no contexto histórico.

Em seus escritos, em suas falas e em seus desenhos, colocava-se como um sujeito claramente pacifista. Antes mesmo da Segunda Guerra Mundial o jornalista se posicionava contra as investidas de Mussolini em outros países (algo apontado por Liebel (2004) e por PANNUTI (2016)). Uma nova leitura seria considerar a idade e a maturidade do jornalista, com contornos mais precisos e contundentes com o passar dos anos, posicionando-se de modo mais evidente em termos de política internacional, mais consciente dos totalitarismos, visualizado nas charges e tiras cômicas<sup>86</sup>.

Um paralelo que as charges de Chichorro permitem estabelecer são os instrumentos de intimidação ou destronamento de um político que ainda permanecem no século XXI. Ao longo da tese, foi possível observar que Chichorro retratava personagens como Mussolini e Hitler, por exemplo, travestidos de mulher a fim de enfraquecer a imagem desses políticos. Ao fazer uso da representação social da figura feminina como frágil e fútil, o efeito de humor e de inversão de papéis, acaba delimitando um duplo significado: como era vergonhoso e desmoralizante ser visto como mulher e, por outro lado, como a mulher era tida como objeto, hierarquicamente inferior à figura masculina, em um movimento de sátira e transcontextualização (HUTCHEON, 1985). Desse modo, a carnavalização opera deslocamentos críticos sobre as ações e consequências

---

86 Sobre o comunismo, as poucas charges com a figura de Stalin deixaram entrever que ele foi retratado como uma figura sarcástica e maliciosa, sem demonstrações de simpatia por parte do jornalista. Caberia uma investigação mais aprofundada sobre uma filiação ou não de Chichorro com a ideologia, partindo principalmente dos textos da sua coluna.

desses líderes europeus, mas reitera os espaços e as posições de sujeitos na lógica hegemônica da sociedade brasileira. Essa tradição de satirizar e criticar através de atributos femininos nas caricaturas de autoridades nacionais continua sendo recorrente em memes e charges sobre o governo Bolsonaro, por exemplo. O meio de divulgação das imagens se alterou, ressignificou-se por meio de novas formas de comunicação, contudo, as mensagens, com suas representações e estereótipos sociais, parecem não ter se alterado. Chichôrro e outros artistas da sua geração souberam traduzir e transmitir visualmente questões sociais importantes, como também normalizaram tantas outras, conforme já abordado ao longo do trabalho. Com quase 100 anos de diferença, o que ainda persiste é a evocação de grupos marginalizados como metáfora para desmoralizar alguma figura masculina, em geral branca heterossexual e de relevância<sup>87</sup>.

Tidos como a "norma", os personagens masculinos como Chico Fumaça são interpelados pela protagonista D. Marcolina, que tenta preservar a moralidade em um movimento de disciplinarização destes tipos. Esse tipo de feminilidade, da senhora solteira, de meia idade e pouco atraente, em descompasso com a moda e as novidades técnicas, tinha seu contraponto nos estereótipos da jovem curvilínea, dentro dos padrões de beleza do período, sexy e ingênua. A finalização da piada, das tiras culminava com o contraste entre os jogos de sedução de Chico Fumaça e as pancadas de D. Marcolina com o rolo de macarrão.

A questão das assimetrias de gênero foi vista ao longo da tese como uma constante, contrariando a noção de que Alceu Chichôrro era um progressista que enfrentava as barreiras morais de seu tempo, ousando nas páginas do jornal com cenas picantes e desenhos de personagens femininas quase nuas. Quando o assunto era retratar as mulheres em suas charges e tiras cômicas, o tom dialogava com as práticas machistas e de voyeurismo, visando o deleite dos leitores homens. O que fica evidenciado nos levantamentos sobre o jornalista foi a vida de um sujeito boêmio que apreciava as figuras femininas jovens, de ar inocente, excluindo, por consequência, as mães e as tias (D. Marcolina) de certa idade. O que no século XXI seria considerado assédio foi representado à exaustão por Chichôrro como uma prática normalizada, naturalizada, com as mulheres vistas com meros objetos. Nesse sentido, o chargista era um sujeito do seu tempo, fazendo jus aos ares conservadores da cidade sobre as relações entre homens e mulheres.

---

87 As considerações deste parágrafo se deram a partir do artigo de Berenice Bento. BENTO, Berenice. O lado feminino de Bolsonaro: os memes como sintoma. **Revista Cult**. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/o-lado-feminino-de-bolsonaro-os-memes-como-sintoma/>>. Acesso em: 18 maio 2020.

Dentro da euforia tecnicista do início do século XX, Chichôrro "brincou" de ser cientista com a série "Invenções do Fumaça". Seus artefatos mirabolantes possuíam uma função social democratizante, questionadora e uma espécie de fascinação pelas novidades. Na primeira fase de seu trabalho, a tentativa de introjeção das máquinas ao cotidiano foi explorada pelo jornalista. Atribuindo-as de certa humanidade ou, ainda, com uma "aura" futurista que revela os problemas do presente, conferindo magia e sedução às máquinas.

Já na segunda fase da sua produção, o que era empolgação se torna "ilusão". Não fica claro quando Chichôrro relativiza a sua posição com relação às novas tecnologias, porém deve ser por volta da metade de década de 1930. Outra hipótese aponta mais uma vez para o avançar da idade do jornalista, que foi ficando mais reticente e crítico com a máquina e seus "desvios" de uso.

Nas análises, a refiguração da narrativa histórica empreendida por Chichôrro mostrou ser um devir constante. Na medida em que o jornalista adicionava categorias como o estereótipo para representar sujeitos, ele também veiculava seus valores em diálogo com o meio social, o que torna complexo saber o que são valores individuais ou coletivos. O que se verifica na sua produção são conjuntos de intenções que se mesclam com o contexto histórico-social, que falam tanto de si quanto de outros. Desta forma, constituindo-se como um sujeito que se destacava por sua intelectualidade e sensível às transformações do cotidiano, ao mesmo tempo em que se mostrou conservador nos costumes. Nas charges e tiras cômicas, a percepção de suas intenções sugere representações sociais marcadas pela diferença, pela hierarquização e, principalmente, pelas relações de poder imbricadas dentro do visual dos desenhos e dos textos.

As releituras polissêmicas e plurais de suas charges e tiras permitiram que acontecimentos históricos, políticos e alterações nas relações de gênero e de costumes tivessem o retrato satírico e irônico com alto grau de subjetividade nas críticas. Em um primeiro momento, esta afirmação pode parecer óbvia considerando a subjetividade como inerente à produção de chargistas em geral, porém, no caso de Chichôrro e de outros contemporâneos do seu tempo, as críticas também continham pitadas de conservadorismo e preconceitos. Neste esteio, é possível afirmar que a produção de Alceu Chichôrro construiu diversas narrativas histórico-visuais de modo a salientar, ironizar as alterações nos costumes; a criticar a falta de estrutura da cidade por meio de engenhocas e depois ver os artefatos com olhar de desconfiança; e a "destronar" líderes mundiais para mostrar a incoerência de uma Segunda Guerra Mundial. Ao mesmo tempo, percebe-se pouca variação em relação a outras representações estéticas de

humor, com claras influências estrangeiras e nacionais (J. Carlos e Belmonte, por exemplo), com variação de narrativa.

A obra de Alceu Chichorro é extremamente rica e ainda possibilita muitas investigações, explorando outras temáticas e abordagens teóricas. O personagem Chico Fumaça e seus companheiros mais frequentes, D. Marcolina e Totó, transitam por várias dimensões da sociedade e das experiências urbanas, tensionando e problematizando a cidade idealizada, as notícias do jornal, as reações imaginadas dos cidadãos que povoavam esse universo caricato. Nas sátiras e paródias, mesmo entre visões conservadoras, percebem-se as resistências aos processos autoritários de modernização, os fracassos dos projetos de embelezamento do centro de Curitiba, as mazelas das regiões periféricas, os novos usos e apropriações dos artefatos técnicos, as mudanças de comportamento, propondo narrativas ambíguas e plurais sobre o progresso e o desenvolvimento no contexto do Estado Novo.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Versão em inglês disponível em: <<http://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Industria-Cultural-e-Sociedade-Adorno.pdf>>. Acesso em: 12 de abril de 2018.

ALMANAQUE D'O TICO-TICO. Rio de Janeiro: Edições Consultor, 2006.

BAHLS, Aparecida Vaz da Silva; BUSO, Mariane Cristina. A sociedade sob o olhar de Chichôrro. In: **Fatos da atualidade**: charges e caricaturas em Curitiba de 1900-1950. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, v. 33, n. 142, maio 2009.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovich. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1981.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. 8ª. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2013.

BARBIERI, Carolina Luisa Alves; COUTO, Márcia Thereza. As amas de leite e a regulamentação biomédica do aleitamento cruzado: contribuições da socioantropologia e da história. In: **Cadernos de História da Ciência**, v. 8, n. 1. São Paulo jan./jun. 2012. Disponível em: <[http://periodicos.ses.sp.bvs.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1809-76342012000100003&lng=pt](http://periodicos.ses.sp.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-76342012000100003&lng=pt)> Acesso em: 27 fev. 2020.

BERGER, John. **Modos de Ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BESSE, Susan Kent. **Modernizando a desigualdade**: Reestruturação da Ideologia de Gênero no Brasil, 1914-1940. São Paulo: EDUSP, 1999.

BIJKER, Wiebe E. The Social Construction of Bakelyte: Toward a Theory of Invention. In: PINCH, Trevor J.; BIJKER, Wiebe E.; HUGHES, Thomas. **The social Construction of Technological Systems**. Cambridge (Mass.), MIT, 1993, p. 51-82.

BÓIA, Wilson. **Alceu Chichôrro**. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura. 1998.

\_\_\_\_\_. **Alceu Chichôrro**: Charges. Curitiba, PR: Secretaria de Estado da Cultura, 1994.

BRASIL. Directoria Geral de Estatística. **Recenseamento do Brazil**, 01 set. 1920. Rio de Janeiro, v. IV, 1. parte. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv6461.pdf>>. Acesso em: 25 jun. 2019.

\_\_\_\_\_. Presidência da República. **Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil**. Rio de Janeiro, RJ, 1934. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/constituicao/constituicao34.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/constituicao/constituicao34.htm)>. Acesso em: 14 mar. 2020.

BRITANNICA, The Editors of Encyclopaedia. "Empire of Japan". **Encyclopedia Britannica**, 29 abr. 2019. Disponível em: <<https://www.britannica.com/place/Empire-of-Japan>>. Acesso em: 17 fev. 2021.

BUENO, Joceli Maria; SUTIL, Noemi. Contribuições do uso das Tecnologias de Informação e comunicação para a aprendizagem e motivação no ensino de Ciências na prevenção da

ascaridíase. **Os Desafios da Escola Pública Paranaense na Perspectiva do Professor PDE**, v. 1, 2014. Disponível em: <[http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes\\_pde/2014/2014\\_utfpr\\_cien\\_artigo\\_joceli\\_maria\\_bueno\\_bzuneck.pdf](http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2014/2014_utfpr_cien_artigo_joceli_maria_bueno_bzuneck.pdf)>. Acesso em: jan. 2021.

CARMO, Julio Cesar Botega do. Alfred Agache e seu plano para Curitiba: técnica, institucionalização e o início do discurso da cidade planejada. **Urbana**, v. 4, n.4, mar. 2012.

CARNEIRO, Cíntia Braga. Curitiba: a cidade no início do século XX. In: CARNEIRO, Cíntia Braga (Org.) **O Museu Paranaense e Romário Martins**: a busca de uma identidade. Curitiba: SAMP, 2013, p. 68-74. Disponível em: <[http://www.museuparanaense.pr.gov.br/arquivos/File/Livros/ebook\\_museu\\_paranaense\\_e\\_romario\\_martins.pdf](http://www.museuparanaense.pr.gov.br/arquivos/File/Livros/ebook_museu_paranaense_e_romario_martins.pdf)>. Acesso em: 25 maio 2020.

CARNEIRO, Newton Isaac da Silva. **O Paraná e a caricatura**. Curitiba: Museu de Arte Contemporânea, 1975a.

\_\_\_\_\_. **Boletim Informativo da Casa Romário Martins**. Chichôrro e seus calungas. Curitiba: Fundação Cultural, ano 2, n. 12, jun. 1975b.

CARNEIRO JUNIOR, Renato Augusto. **Personagens da história do Paraná**: acervo do Museu paranaense. Curitiba: SAMP, 2014. Disponível em: <[http://www.museuparanaense.pr.gov.br/arquivos/File/personagens\\_da\\_historia\\_do\\_parana.pdf](http://www.museuparanaense.pr.gov.br/arquivos/File/personagens_da_historia_do_parana.pdf)>. Acesso em: 25 jun. 2019.

CARVALHO, Marília Pinto de. **No coração da sala de aula**: gênero e trabalho docente nas séries iniciais. São Paulo: Xamã, 1999, p. 51-97.

CASA ROMÁRIO MARTINS. **Roteiro biográfico de Alceu Chichôrro**. S.I.: s.n., 1962, 6 p.

\_\_\_\_\_. **Alceu Chichôrro e a cultura material do jornalismo curitibano em meados do século 20**. Curitiba: Casa Romário Martins, jul. 2016/jan. 2017.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Editora Vozes, 1998.

CEVASCO, Maria Elisa. Materialismo Cultural In: CEVASCO, Maria Elisa. **Para ler Raymond Williams**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 115-180.

CPDOC, Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil. **Fundação Getúlio Vargas**. Disponível em: <<https://cpdoc.fgv.br/>>. Acessos em: 21 mar. 2020; 01 maio 2020; 17 fev. 2021.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações, Lisboa: DIFEL, 1988.

\_\_\_\_\_. **A aventura do livro**: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Editora UNESP, 2010.

CHAUÍ, Marilena. Brasil. **Mito Fundador e Sociedade Autoritária**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

CHEVALIER, Jean. **Diccionario de Los Símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHICHÔRRO, Alceu. **Mulheres e mais mulheres**. Curitiba: Editora Litero, 1964.

\_\_\_\_\_. Depoimento de Alceu Chichorro [4 junho de 1975]. Curitiba: **Casa Romário Martins**. Entrevista concedida a Rosirene Gemacl.

CHICHORRO, criador de Chico Fumaça, é novo Vulto Emérito. **Gazeta do Povo**, 16 jul. 1976.

CHINEN, Nobuyoshi. **O negro nos quadrinhos do Brasil**. São Paulo: Peirópolis, 2019.

COLÍN, Mauricio del Olmo. A la muerte de Gabriel Vargas. In: **La Colmena**, n. 67-68, p. 72-78, jul/dec 2010.

COLLINS, Patricia Hill. Distinguishing Features Of Black Feminist Thought and Mammies, matriarchs, and other controlling images. In: \_\_\_\_\_. **Black feminst thought: knowledge, consciousness and the politics of empowerment**. USA, New York: Routledge, 2000, p. 21-43; 69-96.

COSTA, Ângela Marques; SCHWARCZ, Lilia Moritz. **1890-1914: no tempo das certezas**. São Paulo: Cia. das Letras, 2000, p. 127-147.

CRENSHAW, Kimberlé Williams. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color. In: Martha Albertson Fineman, Rixanne Mykitiuk, Eds. **The Public Nature of Private Violence**. New York: Routledge, 1994, p. 93-118.

CYTRYNOWICZ, Roney. **Guerra sem guerra: a mobilização e o cotidiano em São Paulo durante a Segunda Guerra Mundial**. 2. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2002.

DAPIEVE, Arthur; LOREDANO, Cássio. **J. Carlos contra a guerra: as grandes tragédias do século XX na visão de um caricaturista brasileiro**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

DEL PRIORE, Mary. **Histórias íntimas: Sexualidade e erotismo na História do Brasil**. São Paulo: Planeta, 2011.

\_\_\_\_\_. **Histórias da gente brasileira, Volume 3: República – Memórias (1889-1950)**. Rio de Janeiro: LeYa, 2017.

EDGERTON, David. From innovation to use: ten eclectic theses on the history of technology. **History and Technology**, vol. 16 (1999), p. 1-26. Disponível em: <[https://workspace.imperial.ac.uk/humanities/Public/files/Edgerton%20Files/edgerton\\_anales\\_quadernos\\_nnovacion\\_uso.pdf](https://workspace.imperial.ac.uk/humanities/Public/files/Edgerton%20Files/edgerton_anales_quadernos_nnovacion_uso.pdf)>. Acesso em: 18 jun. 2017.

FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem & Diálogo – as ideias linguísticas do círculo de Bakhtin**. São Paulo: Parábola Editorial, 2003, p. 45-85.

FEENBERG, Andrew. **A tecnologia pode incorporar valores? A resposta de marcuse para a questão da época**. Simon Frase University, 1995. Disponível em: <<http://www.sfu.ca/~andrewf/portA%20tecnologia%20pode%20incorporar%20valores.htm>>. Acesso em: 01 de jul. 2018.

FERREIRA, João Felipe. A charge de Alceu Chichorro. In: **Vernáculo**, n. 37, Curitiba, 1. semestre 2016.

- FIELL, Charote & Peter. **Design do século XX**. Itália, Taschen, 2005, p. 48-59.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.
- FISCHER, Claude S. **America Calling: A Social History of the Telephone to 1940**. Los Angeles: University of California Press, 1992.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 125-204.
- FRANCIOSI, Eddy. **Uma Crônica: Curitiba e sua história**. Curitiba: Editora Esplendor, 2009.
- FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. **Alceu Chichorro e a cultura material do jornalismo curitibano em meados do século 20**. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, jul. 2016-jan. 2017.
- GENÉ, Marcela. 'Sisebutas' en Buenos Aires. Family strips de los años veinte. In: **Antíteses**, Londrina, v. 5, n. 9, jan./jul. 2012, p. 201-224.
- GOIDANICH, Hiron Cardoso; KLEINERT, André. **Enciclopédia dos Quadrinhos**. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.
- GOMES, Juliane Monteiro de Figueiredo, *et al.* Amamentação no Brasil: discurso científico, programas e políticas no século XX. In: PRADO, Shirley Donizete *et al.* (Orgs.). **Estudos socioculturais em alimentação e saúde: saberes em rede**. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2016. Sabor metrópole series, v. 5, p. 475-491. Disponível em: <<http://books.scielo.org/id/37nz2/pdf/prado-9788575114568-23.pdf>>. Acesso em: 27 fev. 2020.
- GONZALES, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244.
- GOULARTI FILHO, Alcides. Companhia de navegação Lloyd brasileiro: uma trajetória de déficit financeiro e desenvolvimento econômico. **História Econômica & História de Empresas**, v. 12, n. 2, jul.-dez. 2009. Disponível em: <<https://hehe.org.br/index.php/rabphe/article/view/776/463>>. Acesso em: 24 fev. 2021.
- HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- HARDMAN, Francisco Foot. **Trem Fantasma**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990. p. 67-96.
- HEUKO, Sérgio. **Chico Fumaça e Getúlio Vargas: a trajetória da raposa dos pampas nos traços de Alceu Chichorro (1929-1954)**. 2014. 67 f. Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Bacharelado em História, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2014.
- HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss eletrônico da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.
- HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Lisboa: Edições 70, 1985.
- JÚNIOR, Gonçalo. **A guerra dos gibis: a formação do mercado editorial brasileiro e a censura aos quadrinhos 1933-64**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



\_\_\_\_\_. **Belmonte**: vida e obra de um dos maiores cartunistas brasileiros de todos os tempos. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. In: Hollanda, Heloisa Buarque de (Org.) Tendências e impasses. **O feminismo como crítica da modernidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2010.

LEITE, Carlos Roberto Saraiva da Costa. **A Frente Negra brasileira**, 12 dez. 2017. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/frente-negra-brasileira-2/>>. Acesso em: 18 mar. 2021.

LIEBEL, Vinícius. **Guerra e humor**: A formação da opinião pública pela mídia no período da Segunda Grande Guerra – o caso das charges –. 2004. 107 f. Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Bacharelado em História, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2004.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**, v. 3. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.  
LUSTOSA, Isabel; TRICHES, Robertha. O português da anedota. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). **Imprensa, humor e caricatura**: a questão dos estereótipos. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 251-269.

LOREDANO, Carlos; KOVENSKY, Julia; PIRES, Paulo Roberto (Orgs.). **J. Carlos**: originais. São Paulo: IMS, 2019.

MACHADO, Felipe Morelli. Copa do Mundo de 1938: o Futebol construindo a “nação”. **Mnemosine**, 2011, v. 7, n. 1, p. 190-205. Disponível em: <[https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/mnemosine/article/view/41495/pdf\\_207](https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/mnemosine/article/view/41495/pdf_207)>. Acesso em: 24 fev. 2021.

MAGNO, Luciano. **História da caricatura brasileira**: Os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012.

MALUF, Marina; MOTT, Maria Lúcia. Recônditos do Mundo Feminino. In: SEVCENKO, Nicolau (Org.). **História da vida privada no Brasil República**, v. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 367-421.

MARCUSE, Herbert. **A ideologia da sociedade industrial**: o homem unidimensional. Tradução de Giasone Rebuá. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas**: estudos antropológicos sobre a cultura material. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MIQUILINI, Lucas Chaves; LINS, Hoyêdo Nunes. Relações cidade-porto em Paranaguá (PR): uma abordagem exploratória. **Textos de economia**, Florianópolis, v. 22, n. 2, p. 1-30, jul./dez. 2019. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/economia/article/view/2175-8085.2019.e61087/42227>>. Acesso em: 25 fev. 2021.

MOEHLECKE, Renata. As excêntricas fontes da juventude do doutor Voronoff. Agência Fiocruz de Notícias, 13 nov. 2007. Disponível em: <<https://agencia.fiocruz.br/as-exc%C3%AAntricas-fontes-da-juventude-do-doutor-voronoff>>. Acesso em: 05 jun. 2021.

MOURÃO, Ronaldo Rogério de Freitas. Hiroshima e Nagasaki: razões para experimentar a nova arma. **Scientiæ Zudia**, São Paulo, v. 3, n. 4, p. 683-710, 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ss/v3n4/a10v3n4.pdf>>. Acesso em: 10 de out. 2019.

MUNIZ, José Carlos; SILVA, Luiz Everson da. “Mais que isso eu não posso falar”: notas sobre benzeduras e parteiragens caiçara em Guaraqueçaba/PR. **Hygeia**, v. 12, n. 23, dez. 2016, p. 31-43. Disponível em: <<http://www.seer.ufu.br/index.php/hygeia/article/view/33704/19482>>. Acesso em: 04 jan. 2021.

NEGRÃO, Télia. Chichorro: entre a glória e a cadeia, o destino do humorista da província. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 12 abr. 1979.

NETO, João de Deus Freitas. Entrevista – Depoimento de Alceu Chichorro. In: Cachorro não. Chichorro! **Cadernos do MIS**, n. 3, 1989, p. 02-33.

OLIVEIRA, Ricardo Costa de. Notas sobre a política paranaense no período de 1930 a 1945. **Revista de Sociologia e Política**, v. 9, 1997, p. 49-56. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/rsp/article/view/39297/24116>>. Acesso em: 19 abr. 2018.

OLIVEIRA, Selma Regina Nunes. **Mulher ao quadrado**: as representações femininas nos quadrinhos norte-americanos: permanências e ressonâncias (1895-1990). Brasília: Editora Universidade de Brasília: Finatec, 2007.

PANNUTI, Flávio de Freitas. **O Cotidiano de Curitiba nos desenhos de humor de Alceu Chichorro em O Dia (1923-1961)**. 2016. 104 f. Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Bacharelado em História e Imagem, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2016.

PARANÁ. Passeio Público. In: **Espirais do tempo**: bens tombados do Paraná. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura, 2006, p. 172-174. Disponível em: <<http://www.patrimoniocultural.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=287>>. Acesso em: 05 jan. 2021.

PERUCHI, Julia Augusta Boni. **Alceu Chichorro**: e a construção da mulher moderna, em 1923. 2006. 40 f. Trabalho de conclusão de curso (graduação) – Bacharelado em História, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2006.

PESAVENTO, Sandra Jathay. **Exposições universais**. São Paulo: Hucitec, 1997, p. 42-56; 72-97.

PINTO, Céli Regina Jardim. **Uma História do feminismo no Brasil**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003.

POSSE, Zulmara Clara Sauner; CASTRO, Elizabeth Amorim de. **Memórias urbanas**: as virtudes do bem-morar. Curitiba: Edição do autor, 2012. Disponível em: <<https://www.memoriaurbana.com.br/as-virtudes-do-bem-morar/urbanizacao-de-curitiba-1900-1940/>>. Acesso em: 04 jan. 2021.

POSTEMA, Barbara. **Estrutura narrativa nos quadrinhos**: construindo sentido a partir de fragmentos. Traduzido por Gisele Rosa. São Paulo: Peirópolis, 2018.

RAMOS, Paulo. **A leitura dos quadrinhos**. Coleção Linguagem & Ensino. 1. ed. São Paulo: Contexto, 2010.

\_\_\_\_\_. **Faces do humor**: uma aproximação entre piadas e tiras. Campinas: SP: Zarabatana Books, 2011.

RAMOS, Renê Wagner. Contexto histórico e as influências na formação de Bento Munhoz da Rocha. **Revista Núcleo de Estudos Paranaenses**, v. 4, n. 1, 2018, p. 1-14. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/nep/article/view/59161/35535>>. Acesso em: 01 maio 2020.

RICŒUR, Paul. **Tempo e narrativa (tomo 1)**. Campinas, SP: Papyrus, 1994.

RIELLO, Giorgio. **História da moda**: da Idade Média aos nossos dias. Traduzido por Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Texto e Grafia, 2013.

ROBERTS, Geoffrey. **Victory at Stalingrad: The Battle That Changed History**. London: Pearson Education, 2002.

ROBERTS, Priscilla. **World War II: The Essential Reference Guide**. Santa Bárbara: ABC-CLIO, 2012.

ROCHA, Gilmar. "Navalha não corta seda": Estética e Performance no Vestuário do Malandro. In: **Tempo**, v. 10, n. 20, Niterói, jan. 2006, p. 121-142. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/tem/v10n20/07.pdf>>. Acesso em: 16 mar. 2021.

RODRIGUES, Jaqueline dos Santos. **Postos de puericultura**: Fundação *O Dia*, educação das mães, saúde dos filhos (Curitiba 1940-1942). 2013. 165 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Setor de Educação da Universidade Federal do Paraná.

SALIBA, Elias Thomé. A dimensão cômica da vida privada na República. In: **História da vida privada no Brasil**: 3 (República da Belle Époque à Era do Rádio). São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 289-365.

\_\_\_\_\_. **Raízes do riso**: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SARMENTO, Luiz Carlos. **Crônicas de uma cidade maravilhosa**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

SCHPUN, Mônica Raisa. **Beleza em jogo**: cultura física e comportamento em São Paulo nos anos 20. São Paulo: Senac, 1999.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **A abertura para o mundo**: 1889-1930. Rio de Janeiro: Objetiva, 2012.

\_\_\_\_\_. **O espetáculo das raças**: cientistas, instituições e questão racial no Brasil – 1870-1930 São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In: **História da vida privada no Brasil**: 3 (República da Belle Époque à Era do Rádio). São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 513-619.

SLATER, Don. Os usos das coisas. In: **Cultura do consumo & modernidade**. São Paulo: Nobel, 2002, p. 146-169.

SOARES, José Eduardo Macedo. A verdade sobre a vaia do sr. Veiga Miranda. **Diário Carioca**. Rio de Janeiro, ano III, n. 372, 9 out. 1929, capa. Disponível em: <[http://memoria.bn.br/pdf/093092/per093092\\_1929\\_00372.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/093092/per093092_1929_00372.pdf)>. Acesso em: 01 maio 2020.

SOIHET, Rachel. Mulheres pobres e violência no Brasil urbano. In: DEL PRIORE, Mary (Org.). **História das mulheres no Brasil**. 8. ed. São Paulo: Contexto, 2006, p. 362-400.

SUTIL, Marcelo. **O espelho e a miragem**: moradia e modernidade na Curitiba do início do século 20. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009.

TESSARI, Valéria Faria dos Santos. **Louvre, O Rei das Sedas**: consumo de moda e sociabilidades femininas em Curitiba, 1935-1945. 2019. 349 f. Tese (Doutorado em Design) –, Universidade Federal do Paraná. Curitiba, 2019. Disponível em: <<http://twixar.me/RQb1>>. Acesso em: 16 fev. 2020.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

THOMPSON, Edward Palmer. **Costumes em comum**. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 267-304.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A mulata, o papagaio e a francesa: o jogo dos estereótipos culturais. In: LUSTOSA, Isabel (Org.). **Imprensa, humor e caricatura**: a questão dos estereótipos. Belo Horizonte: UFMG, 2011, p. 365-387.

VERGUEIRO, Waldomiro. As histórias em quadrinhos e seus gêneros IV: os quadrinhos em ambiente familiar. In: **InfoHome**, Outubro (2003). Não está no gibi. Disponível em: <[http://www.ofaj.com.br/colunas\\_conteudo.php?cod=145](http://www.ofaj.com.br/colunas_conteudo.php?cod=145)>. Acesso em: 26 jul. 2018.

WILLIAMS, Raymond. The Technology and the Society and Alternative Technology, alternative uses. In: **Television: Technology and Cultural Form**. USA: Routledge, 2003. p. 1-25; 139-165.

WYKES, Alan. **Goebbels**. Trad. Edmond Jorge. Rio de Janeiro: Renes, 1975.

## ANEXO A - TERMO DE LICENÇA DE USO DE DOCUMENTOS



Rua Engenheiros Rebouças, 1.732  
Curitiba-PR - CEP 80230-040  
+55 (41) 3213-7500  
www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br  
contato@fcc.curitiba.pr.gov.br

### TERMO DE LICENÇA DE USO DE DOCUMENTOS

Pelo presente Termo, a Fundação Cultural de Curitiba, doravante denominada FCC, por intermédio de sua Diretoria de Patrimônio Cultural (DPC), concede licença de uso de reproduções digitais de documentos a ela pertencentes, relacionados adiante, a **THAIS MANNALA**, doravante denominada **Cessionária**, portadora do RG nº (PR) e CPF nº , residente no logradouro Rua , nº , bairro , CEP , Cidade Curitiba / PR, telefones (41) , endereço de e-mail [thais.mannala@gmail.com](mailto:thais.mannala@gmail.com), mediante as seguintes condições:

1. A Cessionária compromete-se a utilizar as reproduções digitais ora cedidas única e exclusivamente em Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Tecnologia e Sociedade da Universidade Tecnológica Federal do Paraná.
2. O Diretor da DPC, **Marcelo Saldanha Sutil**, autorizou a isenção da cobrança dos preços públicos devidos pela Cessionária como pagamento pelos serviços prestados (os quais seriam devidos conforme determinação da Portaria nº 075/2003 da FCC, publicada no Diário Oficial do Município de Curitiba em 24 de abril de 2003).
3. A FCC permite a utilização das reproduções digitais objetos do presente Termo, desde que a Cessionária comprometa-se a não violar os dispositivos da Lei 9.610 de 12 de fevereiro de 1998, referentes a direitos autorais, bem como quaisquer outras restrições incidentes sobre esses documentos, porventura existentes. A Cessionária responsabilizar-se-á por todo e qualquer pagamento referente a essas violações.
4. A Cessionária reconhece que os documentos adiante relacionados pertencem ao acervo da FCC, não sendo permitido a Cessionária cedê-los em empréstimo para terceiros, vendê-los, alugá-los ou reproduzi-los, sem a prévia autorização expressa da FCC.
5. A Cessionária compromete-se em solicitar à FCC nova autorização de uso, em caso de utilização das reproduções digitais ora cedidas para outros fins que não sejam os expressamente mencionados no presente Termo, e a pagar os preços públicos devidos por esses usos adicionais.
6. Na utilização das reproduções digitais ora cedidas em obra de qualquer tipo (trabalho acadêmico, publicação impressa, em meio audiovisual, digital ou qualquer outro existente ou que venha a ser criado), a Cessionária obriga-se a dar o devido crédito à FCC, mencionando expressamente e em local claramente visível: "**Acervo da Casa da Memória / Diretoria do Patrimônio Cultural / Fundação Cultural de Curitiba**", além de citar, quando conhecidos, o nome da coleção à qual cada documento pertence, bem como o(s) de seu(s) autor(es).
7. As partes elegem o foro da cidade de Curitiba, renunciando a qualquer outro foro, por mais privilegiado que seja para dirimirem eventuais dúvidas oriundas da execução do presente Termo.

Relação dos documentos cedidos: cópias digitais de 79 (setenta e nove) imagens fotográficas, conforme Anexo a este Termo.

Por estarem de comum e pleno acordo com as cláusulas e condições aqui estipuladas, assinam as partes o presente Termo em 02 (duas) vias, de igual teor e forma, para todos os efeitos de direito.

Curitiba, 14 de Janeiro de 2019.

\_\_\_\_\_  
Roberson Maurício Caldeira Nunes  
Divisão de Múltiplos  
DPC / FCC / PMC

\_\_\_\_\_  
✕

Cessionária



Rua Engenheiros Rebouças, 1.732  
Curitiba-PR - CEP 80230-040  
+55 (41) 3213-7500  
www.fundacaoculturaldec Curitiba.com.br  
contato@fcc.curitiba.pr.gov.br

**ANEXO AO TERMO DE LICENÇA DE USO DE DOCUMENTOS PARA  
THAIS MANNALA**



CR2430.jpg



CR2432.jpg



CR2434.jpg



CR2434.tif



CR2435.jpg



CR2436.jpg



CR2439.jpg



CR2440.jpg



CR2443.jpg



CR2445.jpg



CR2447.jpg



CR2481.jpg

CR2482.tif

CR2483.tif

CR2484.tif



CR2485.jpg



CR2486.jpg



CR2487.jpg



CR2491.jpg



CR2492.jpg



CR2493.jpg



CR2494.jpg



CR2495.jpg



CR2495.tif

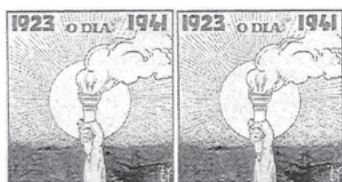


CR2497.jpg





Rua Engenheiros Rebouças, 1.732  
Curitiba-PR - CEP 80230-040  
+55 (41) 3213-7500  
www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br  
contato@fcc.curitiba.pr.gov.br



CR2498.jpg



CR2498.tif



CR2499.jpg



CR2500.jpg



CR2500.tif



CR2503.jpg



CR2503.tif



CR2504.tif



CR2505.jpg



CR2506.jpg



CR2510.jpg



CR2512.jpg



CR2513.jpg



CR2513.tif



CR2514.jpg



CR2515.jpg



CR2516.jpg



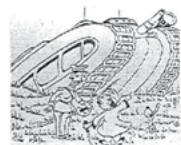
CR2516.tif



CR2517.jpg



FO5110(SN510...



FO5970(SN600...



NG2184.jpg



NG2184b.jpg



NG2211.jpg



NG2212.jpg



Rua Engenheiros Rebouças, 1.732  
Curitiba-PR - CEP 80230-040  
+55 (41) 3213-7500  
www.fundacaoculturaldec Curitiba.com.br  
contato@fcc.curitiba.pr.gov.br



NG2212b.jpg



NG2212c.jpg



NG273b.jpg



NG274b.jpg



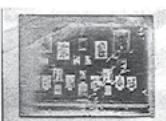
NG275.jpg



NG3192b.jpg



NG3195.jpg



NG3196b.jpg



NG3197.jpg



NG3198.jpg



NG3199b.jpg



NG3200.jpg



NG3201b.jpg



NG3202.jpg



NG3203.jpg



NG3204.jpg



NG3205.jpg



NG3206b.jpg



NG3207.jpg



NG3208.jpg



NG3209.jpg



NG3210.jpg



NG3211.jpg



NG3212.jpg



NG9395.tif





Rua Engenheiros Rebouças, 1.732  
Curitiba-PR - CEP 80230-040  
+55 (41) 3213-7500  
[www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br](http://www.fundacaoculturaldecuitiba.com.br)  
[contato@fcc.curitiba.pr.gov.br](mailto:contato@fcc.curitiba.pr.gov.br)



NG9397.jpg



NG9398.jpg



NG9400.jpg



NG9401.jpg

## ANEXO B - CHARGES OU TIRAS CÔMICAS CITADAS

O Dia, 28 jan. 1936



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O Dia, 20 out. 1936



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O Dia, 31 out. 1939



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O Dia, 19 jun. 1942



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

ANEXO C – FICHA DE ANTECEDENTES CRIMINAIS DE ALCEU CHICHÔRRO

4

Secretaria de Segurança Pública  
Estado do Paraná

SSP 150  
4-012634-1281

**INSTITUTO DE IDENTIFICAÇÃO**

Reg. Geral N.º 3.400

**Ficha de Antecedentes (Civil e Criminal)**

**PRONTUÁRIO CADASTRADO**

NOME ALCEU CHICHÔRRO. **Qualificação** **solteiro** **Apresentado**

Filho de JOAQUIM PROCOPIO PINTO CHICHORRO JUNIOR. e de FRANCISCA HOSANA RODRIGUES CHICHORRO.

Nacionalidade BRASILEIRO Naturalidade Curitiba-Pr. Idade 74 anos

Estado Civil solteiro Profissão Apresentado

em 21 de JUN de 1986 Instrução tem Domicílio atual

Domicílio anteriores

rua: Mateus Leme 181 Ctba-Pr.

**RETRATO FALADO**

Orelhas Nariz

Fronte Boca Voz

Sobrancelhas Lábios Altura 75

Palpebras Queixo

Constituição Dentes

**NOTAS CROMÁTICAS**

Côr branca Olhos cast Cabelos cast

Bigode Barba

**SINAIS PARTICULARES, CICATRIZES E TATUAGENS**

Rosto Obs.

Mão direita

Mão esquerda

Tatuagens

Indiv. datiloscóp.  
Série FC-3b-3b-4-3a  
Secção I-2-2-2-2  
Obs.

Anotações na verso

Foto tirada em ...../...../ 19....

Foto tirada em ...../...../ 19....

2

Em 03-janeiro-18 obteve cedula de ident. para fins comuns.

Em 27-maio-69 obteve ced. de ident. apres caderneta de ~~reservista~~ do estado do Pr. de nº 1896 consta chamar-se ALCEU CHICHORRO  
filho de JOAQUIM PROCOPIO PINTO CHICHORRO JUNIOR e de FRANCISCA HOSANA RODRIGUES CHICHORRO. nasceu em Ctba-Pr. dat  
do de 21-jun-1896.

Em 04-11-74 obteve ced. n) 628279 T.E. 12019-A. da 2ª zona de Ctba-Pr. datado de 10-3-58 votou em 72. apres. ced, ant  
*Ant. Madal*



## ANEXO D – TIRAS CARNAVALESCAS (1933 A 1945)

O Dia, 26 fev. 1933



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O Dia, 11 fev. 1934



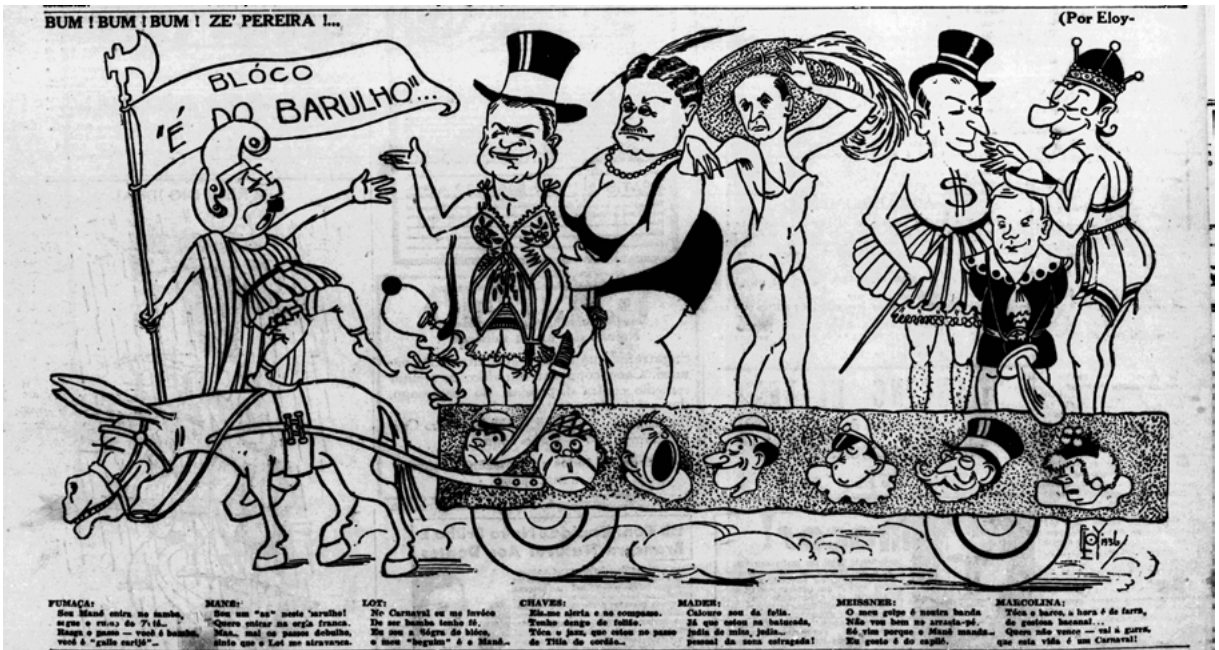
Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O Dia, 03 mar. 1935



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O Dia, 23 fev. 1936



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O Dia, 07 fev. 1937



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O Dia, 27 fev. 1938



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O Dia, 04 fev. 1940



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.





O Dia, 20 fev. 1944



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

O Dia, 11 fev. 1945, p. 8



Fonte: Hemeroteca Digital Brasileira.

As imagens analisadas nesta tese estão disponíveis pelo QR Code:



Ou no link: [www.encurtador.com.br/EJLZ1](http://www.encurtador.com.br/EJLZ1)