RODRIGO RODRIGUES TAVARES

DESENHANDO A REVOLUÇÃO:

a luta de imagens na imprensa comunista (1945 – 1964)

São Paulo
2009

RODRIGO RODRIGUES TAVARES

DESENHANDO A REVOLUÇÃO:
a luta de imagens na imprensa comunista (1945 – 1964)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em História.
Orientador: Prof. Dr. Ulysses Telles Guariba

São Paulo
2009

Nome: TAVARES, Rodrigo Rodrigues.
Título: Desenhando a Revolução: a luta de imagens na imprensa comunista (1945 – 1964)

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em História.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____Instituição: _____
Julgamento: _____Assinatura: _____
Prof. Dr. _____Instituição: _____
Julgamento: _____Assinatura: _____
Prof. Dr. _____Instituição: _____
Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

Inicialmente, agradeço ao Prof. Dr. Ulysses Telles Guariba, que acreditou desde o começo no projeto, mesmo sem conhecer o autor, e foi tolerante com meus reiterados atrasos e ausências. O meu interesse pelas imagens comunistas começou ainda na Iniciação Científica, no PROIN/Projeto Integrado Arquivo e Universidade, onde a Profª. Drª Maria Luiza Tucci Carneiro e o Prof.Dr. Boris Kossoy despertavam o interesse dos alunos para a importância das imagens. No mesmo grupo de pesquisa ainda tive oportunidade de participar de discussões sobre a organização de um banco de imagens, ficando, aqui, consignado meu agradecimento.

Ainda na Universidade de São Paulo, os cursos de pós-graduação de Prof.Dr. Marcos Silva, Prof.Dr. Francisco Alambert, Prof.Dr.Boris Kossoy e Prof.Dr. Eduardo Morettin alimentaram idéias expressas nessa pesquisa. Na qualificação, o Prof. Dr. Marcos Silva e o Prof.Dr. Alexandre Hecker apontaram limites e perspectivas que deram novas abordagens ao trabalho, o Prof. Dr. Hecker também emprestou um livro importante sobre iconografia italiana e uma tese, na época recém defendida, sobre iconografia anarquista. Com o Prof.Dr. Alberto Gawryszewsky, após um encontro fortuito no Cedem, consegui cópia de sua pesquisa ainda inédita, fontes e livros sobre o tema.

Iomar Barbosa Zaia, sempre solícita, me arrumou um livro de caricaturas italianas antifascistas. Cassandra Gonçalves emprestou sua coleção da revista *Horizonte*, assim como sua dissertação, e Paulo Trevisan colocou seus alunos para desenharem foices e martelos, quando recorri a um expediente heterodoxo de pesquisa. Na fase final dessa investigação, o fardo de arrumar as notas, diminuir os problemas do texto contou com a colaboração de Juliana Andrade, Carla Rocha e Adriana Andion. Um reconhecimento especial a Marcos Pereira Martins que, solícito e dedicado, auxiliou no trabalho com o expressivo número de imagens

Dentre as instituições pesquisadas e seus funcionários, que reiteradamente ganham agradecimentos de praxe, nem sempre justificados, um reconhecimento a Luiz Zimbarg, do CEDEM, pelo empenho e dedicação em entender os obstáculos dos pesquisadores e auxiliar na medida do possível na sua solução, disponibilizando de maneira eficiente o acervo da instituição. Ao CNPQ, por meio do departamento de História, que financiou esta pesquisa, fica registrado meu agradecimento.

Novamente, e sem que isso surpreenda, minha família deu o apoio necessário a um angustiado doutorando. Dessa vez, o suporte incluiu, ainda, minhas primas, Viviane e Fabiane, que batalharam nas muitas revisões feitas nessas páginas.

Evidentemente, nenhuma das pessoas citadas anteriormente é responsável pelos caminhos percorridos e pelas conclusões a que cheguei, pelo que vi e imaginei analisando a iconografia comunista.

Santos, novembro de 2009.
O Autor.

“A arte não é um espelho para refletir o mundo, mas um martelo para forjá-lo”

Wladimir Maiakovski

“Nada se sabe, tudo se imagina”

Ricardo Reis (Fernando Pessoa)

RESUMO

Tavares, R. R. **Desenhando a Revolução: a luta de imagens na imprensa comunista (1945 – 1964)**. 2009. 285f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

A historiografia pesquisou o PCB a partir de sua militância, sua atuação eleitoral, sua ideologia, sua relação com a URSS etc, mas ignorou a importância das imagens difundidas pela imprensa partidária, aspecto fundamental da propaganda: principalmente em um país com altos índices de analfabetismo. Esta pesquisa pretende estudar a trajetória do PCB por meio da análise dos desenhos, caricaturas, charges e ilustrações presentes na imprensa comunista. As transformações, características, omissões e referências da iconografia comunista formam uma verdadeira história "ilustrada" do partido e contribuem para o estudo de novos problemas e perspectivas da história do PCB. A periodização enfatiza o momento de maior crescimento da legenda, da redemocratização de 1945 até o golpe de 1964, que desmantelou a estrutura partidária, condenou ao exílio parte dos militantes e torturou milhares de comunistas.

Palavras-chave: Partido Comunista Brasileiro; Iconografia; Luiz Carlos Prestes; Getúlio Vargas; Caricatura.

ABSTRACT

Tavares, R. R. **Drawing the Revolution: the struggle of images in the communist press (1945 - 1964)** 2009. 285f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

Historiography researched the PCB from its militancy, its electoral performance, its ideology, its relationship with the USSR, etc. However, ignored the importance of the images published by the party press, a key aspect of propaganda: especially in a country with high illiteracy rates. This research aims to study the trajectory of the PCB through the analysis of drawings, caricatures, cartoons and illustrations present in the communist press. The changes, features, omissions and references of this communist iconography form a true "illustrated" history of the party and contribute to the study of new problems and perspectives of the history of PCB. The periodization emphasizes the moment of greatest growth of the legend, the democratization of 1945 until the coup of 1964, which dismantled the party structure, ordered the exile of the militants and tortured thousands of communists.

Keywords: Brazilian Communist Party; Iconography; Luiz Carlos Prestes; Getúlio Vargas; Caricature.

SUMÁRIO

Introdução 9

I – Do nascimento comunista à revolução brasileira (1922 – 1935) 23

II – Tudo pela ordem (1945 – 1947) 59

2.1 – A multidão dentro da lei 60

"Falta alguém em Nuremberg"

Pracinhas

Confraternização patrões e empregados

Eleições

Partido de massas

2.2 – Prestes político 80

2.3 – Ademar é o Povo no Governo 84

III – Da ilegalidade ao suicídio (1947 – 1954) 87

3.1 – A radicalidade da massa 88

Fábrica

Eleições

Escritórios e repartições

Jamais lutaremos contra a União Soviética

Trabalhadores rurais

Mulheres

3.2 – Heróis comunistas 107

3.2.1 - Prestes tenente 107

3.2.2 – Stalin 114

3.3 – Os inimigos 121

3.3.1 – Tubarões 121

3.3.2 – Dutra 129

3.3.3 - Ademar populista assassino 135

3.3.4 - Getúlio Vargas 138

3.3.5 – João Goulart: a sombra de Getúlio 153

3.4 – Mapas 154

3.4.1 - *“Esta terra tem dono”* 154
3.4.2 - *A “descoberta” e a independência do Brasil* 159
3.4.3 - O cerco americano 169
3.4.4 - América Latina: do presunto ao... 174
3.4.5 - Iugoslávia: do orgulho à cisão comunista 184
3.4. 6 - Construindo o socialismo na URSS 189

IV – Do suicídio ao golpe (1954 – 1964) 198

4.1– Trabalhadores do campo 200
“Reforma agrária – bandeira dos patriotas”
Aplausos na Conferencia Nacional dos Trabalhadores Agrícolas
“Pior a falta de terra do que de água”
Guia do correspondente na usina de açúcar
O PCdoB
4.2 – Trabalhadores(ras) da cidade 214
Castelinho do golpe
“Posse dos dirigentes sindicais”
“Contra os despejos policiais!”,“Melhoramentos para as favelas”.
“Candidato da panela vazia”
“Todos às urnas”
“Massas femininas”
“Ampliar as lutas e organização da juventude”
“Não use a esquerda”
4.3 – Jânio 228
4.4 – João Goulart: a direita ou a esquerda? 233
4.5 – Mapas 237
4.5.1 – Fernando de Noronha 237
4.5.2 – América Latina: ...vulcão 239
4.5.3 – Fatias do Mundo: a colonização e o levante dos povos 243
4.5.4 – Satélites, astronautas e a cartografia planetária 251
Considerações finais 263
Bibliografia 269

Introdução

“La frontière, c’est une invention dês homes. Le nature s’en fout.”

A Grande Ilusão, Jean Renoir.

“Em algum lugar, adiante, encontrava-se a fronteira, essa linha que só nos mapas é visível”

As Intermitências da Morte, José Saramago.

Os comunistas de todo o mundo defendiam a utopia do fim da exploração do homem pelo homem, criando um mundo sem fronteiras, onde a opressão e a exploração fossem apenas matérias ensinadas aos alunos nas aulas de história[1] ou presentes na memória daqueles que nasceram antes da revolução e que carregavam na consciência a vida num período pré-socialista.

A união acima das fronteiras de todos os operários foi um lema tradicional entre os comunistas. A luta encabeçada pelos revolucionários envolvia personagens de todos os quadrantes do planeta na luta contra inimigos de todos os cantos do globo. A solidariedade mundial dos diversos povos e da classe operária deveria ser construída para evitar a exploração dos recursos e dos povos em benefício da burguesia. O que os comunistas tinham em mente como objetivo era a superfície do mundo, que não poderia ser separada em territórios diversos, dividindo rios e florestas, demarcando as propriedades nacionais, o território dos estados. As linhas imaginárias traçadas pelos homens para dividi-los em nações, raças, etnias e culturas seriam apagadas em prol de uma união de classe. Toda a face da Terra deveria ser explorada sem limites em benefício da humanidade. Teoricamente, para os comunistas, a grande arena da luta política é o mundo como um todo, acima de suas divisões físicas, e o personagem é a humanidade, a despeito de sua diversidade, em sua luta contra a alienação.

A tomada do poder pelos bolcheviques deu materialidade à utopia comunista, influenciando as mentes dos revolucionários de todo o mundo. Tendo como norte a Revolução Russa de 1917, uma parte da esquerda nacional funda o Partido Comunista Brasileiro em 1922. Desde a sua fundação, uma questão chave para o partido foi difundir o seu ideário entre os trabalhadores brasileiros. Sempre lutando contra a falta de recursos e a repressão, o PCB começou imprimindo panfletos, cartazes, brochuras, fez alianças com jornais progressistas e utilizou periódicos sindicais até conseguir sua própria imprensa. *A Classe Operária,* fundado em 1925, foi o veículo impresso de maior longevidade do partido.

A perseverança dos militantes em difundir o marxismo entre a massa possibilitou a criação de diversos jornais como *Movimento Comunista, Voz Operária, Tribuna Operária, Hoje, Notícias de Hoje, Tribuna Popular, Democracia Popular* e revistas como *Problemas, Fundamentos,* entre tantos outros. Embora o PCB tenha

[1] O repórter fotográfico chinês Li Zhensheng afirmava que a sua geração era chamada de "nascida de la antigua sociedad pero criada bajo la bandera roja". Zhensheng, Li. *Soldado rojo de las noticias*. London: Phaidon Press, 2003.p.21.

utilizado outras mídias, como o rádio e o cinema, foram experiências curtas e menos importantes do que a mídia impressa, com constante profusão de cartazes, faixas, jornais, revistas etc.

O partido conheceu censura sistemática, principalmente durante as duas ditaduras (Estado Novo, 1937-1945, e Ditadura Militar, 1964-1985), além de repressão constante ao longo de toda a sua existência: os momentos de legalidade foram breves, de 25 de março de 1922 a 25 de janeiro de 1985, pouco mais de três meses[2]. Dessa maneira, a ação dos comunistas brasileiros sempre foi censurada e reprimida, interditando o trabalho de sua imprensa. A produção de imagens era ainda mais comprometida, ela que tradicionalmente ocupa menos espaço que o texto escrito nos jornais, e também sofria com as dificuldades extras de produção (os autores das imagens) e impressão (os custos maiores).

Ainda assim, essa persistente imprensa partidária difundiu, em conjunto com os mais variados textos, uma grande gama de imagens: charges, caricaturas, desenhos, fotografias, fotomontagens, mapas etc. Essa iconografia comunista serviu para seduzir, entreter, informar e educar[3] a massa, contribuindo para a propaganda tanto quanto a palavra escrita. Essas imagens são fundamentais para entender a história do comunismo, assim como a do século XX, pois é um período marcado pela comunicação de massa, com o surgimento da TV, do cinema e a massificação da imprensa escrita.

Analisar a iconografia produzida pelos periódicos comunistas contribui para avaliar o papel desta fonte[4] na história do partido. Assim como o discurso comunista se

---

[2] Dario Canale, "Problemas da construção da história do Partido Comunista Brasileiro", Novos Rumos, n1, São Paulo, p.84.

[3]Peter Burke & Asa Briggs. *Uma História Social da Mídia: de Gutenberg à Internet.* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. No capítulo 5, os autores discutem as funções da mídia, às quais nós incluímos "seduzir". As funções anteriores são muito "neutras", ainda mais se levarmos em conta que abordaremos periódicos de um partido político. Alguns autores que trabalharam com a imprensa operária ou comunista destacam outras funções. Denis de Moraes destaca as funções da imprensa leninista "1)Educar as massas para elevar o nível de consciência política;2) Organizar os setores mais combativos da classe operária em torno do partido; 3) propagar a linha ideológica". Moraes, Denis. *O Imaginário Vigiado: A Imprensa Comunista e o Realismo Socialista no Brasil (1947-1953)*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 63. "Como movimento político/ideológico e cultural necessitam os marxistas educar seus militantes, instruir e conquistar as massas trabalhadoras e influenciar a sociedade ao nível político e ideológico/cultural". Rubim, Antonio. *Partido Comunista, Cultura e Política Cultural*. Tese (Doutorado, em Sociologia),- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas,1986.p.1.

[4] Angela Martins questiona especificamente "para que serviam as gravuras? Para informar? Conscientizar? Propagar o ideário? Criticar o social? Denunciar? Muito provavelmente...foram utilizadas com todas essas finalidades" Martins, Angela Maria Roberti. *Pelas páginas libertárias: anarquismo, imagens e representações*. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006, p.116. Também Alberto Gawryszewsky, pesquisando fontes similares as nossas, afirma que o objetivo é "desmoralizar, desmistificar, desnudar, ridicularizar e mesmo destruir a imagem de seus inimigos…Já os dirigentes, aliados e heróis do comunismo nacional e internacional deviam ser tratados

transformou ao longo do tempo (sua diretrizes, planos e estratégias), as imagens difundidas pela mídia impressa (nos panfletos, faixas, cartazes, mas, principalmente[5], nas revistas e jornais) também foram se alterando ao longo das décadas – e essas mudanças podem dizer tanto sobre o partido quanto as mudanças presentes nos textos.

A despeito do expressivo volume de imagens comunistas em circulação no país no período, a historiografia não abordou sistematicamente o papel dessa fonte. O comunismo brasileiro já foi esquadrinhado de diversas maneiras por variados autores. Há uma *produção militante*[6] produzida por comunistas (Leôncio Basbaum, Heitor Ferreira Lima[7]); trabalhos pioneiros em trazer documentos raros (Edgard Carone, John Dulles[8]); abordagens críticas do stalinismo ressaltando tendências esquecidas do comunismo brasileiro (O Bloco Operário e Camponês com Edgar De Decca e os trotskistas com José Neto[9]); reconstruções da atuação legal do partido (Dainis Karepovs, Eduardo Jose Afonso[10]) ; pesquisas sobre a atuação cultural (Dênis de Moraes, Antonio Rubim[11]); sobre os mitos comunistas (Jorge Ferreira[12]); sobre a identidade/memória

---

com o respeito que lhes era devido, ou seja, caricaturas e charges praticamente inexistem. Para eles estava reservado os desenhos e pinturas que os retratassem nas lutas, em combates, com suas medalhas e condecorações … conduzindo e dando direção correta para as massas; com crianças ao colo, mostrando o cuidado e a afeição que os líderes comunistas tinham para com o futuro do socialismo". Gawryszewsky, Alberto. *Os traços na imprensa comunista carioca.* (Versão modificada do trabalho de Pós-doutorado em História Social do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense). Universidade Federal Fluminense, 2004, p. 125.

[5] Trabalharemos preferencialmente com periódicos e não com panfletos porque estes têm um caráter mais pontual, mais circunscrito. Como o objetivo tende a ser mais imediato, nos panfletos, acreditamos que a pesquisa acabaria saindo da política maior do PCB para entrar em questões mais específicas.

[6] Para uma análise sobre a historiografia do movimento operário. Batalha, Cláudio. "A Historiografia da Classe Operária no Brasil: trajetórias e tendências*".* In: Freitas, Cézar (Org.). *Historiografia Brasileira em Perspectiva.* São Paulo: Contexto, 1998 e Paoli, Maria & Sader, Eder & Telles, Vera. "Pensando a Classe Operária: os trabalhadores sujeitos ao imaginário acadêmico". *Revista Brasileira de História*, n 6, 1983, pp. 129-149.

[7] Lima, Heitor. *Caminhos Percorridos*. São Paulo: Brasiliense, 1982 e Basbaum, Leôncio. *Uma Vida em Seis Tempos (memórias).* São Paulo: Alfa-Omega, 1978.

[8] Carone, Edgard. *O PCB (1922-1943*). São Paulo: DIFEL, 1982;
_____. *O PCB (1943-1964).* São Paulo: DIFEL, 1982;
_____. *O PCB (1964-1982).* São Paulo: DIFEL, 1982;
Dulles, John. O *Comunismo no Brasil (1935 – 1945).* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
_____. *Anarquistas e Comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

[9]Neto, José. Solidão *Revolucionaria: Mario Pedrosa e as Origens do Trotskismo no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1993 e de Decca, Edgar. *O Silêncio dos Vencidos*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

[10] Karepovs, Dainis. *A Esquerda e o Parlamento no Brasil: O Bloco Operário e Camponês (1924-1930).* Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2001. Afonso, Eduardo José. *O PCB e o Poder. 1935, o Poder pela Força – 1945, o Poder pelo Voto (os Comunistas na Assembleia Legislativa).* Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2004.

[11] Rubim, Antonio. *Partido Comunista, Cultura e Política Cultural*. Tese (Doutorado em Sociologia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1986 e Moraes, Denis. *O Imaginário Vigiado: A Imprensa Comunista e o Realismo Socialista no Brasil (1947-1953).* Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. Ambos os trabalhos são importantes para a nossa pesquisa porque abordam o aspecto cultural/artístico, campo em que as imagens estão incluídas.

comunista (Dulce Pandolfi[13]); sobre sua atuação local (Rodrigo Tavares, Sonia Adum, Lilian Rosa[14]); ou sobre alguns periódicos (Cassandra Gonçalves e Pedro Pomar[15]), dentre tantos outros recortes feitos sobre o tema PCB.

Dentro desse mosaico sobre o comunismo no Brasil, que sem dúvida contribui para o avanço da historiografia, podemos fazer ainda assim uma crítica que perpassa os citados trabalhos: estão centrados unicamente em fontes textuais[16]. Os escritos de Karl Marx, Friederch Engels, Rosa Luxemburgo, Trotski, epígonos do marxismo, e as diversas políticas seguidas pelos comunistas no Brasil, deram ensejo a debates acalorados e a querelas acadêmicas persistentes. Além da bibliografia citada[17], podemos incluir coleções recentes como *História do Marxismo no Brasil*[18] ou *As Esquerdas no Brasil*[19]. Trabalhos consistentes e abrangentes em esmiuçar textos, programas e estratégias do comunismo, mas relegando a iconografia ao esquecimento, sem nenhum

---

[12] Ferreira, Jorge. *Prisioneiros do Mito: Cultura e Imaginário Político dos Comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro: UFF, 2003.

[13] Pandolfi, Dulce. *Camaradas e Companheiros: Memória e História do PCB*. Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1995.

[14] Adum, Sonia. *A Subversão no Paraíso: o Comunismo em Londrina – 1945/1951*. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002 e Rosa, Lilian. *Comunistas em Ribeirão Preto*. Dissertação (Mestrado em História) - Unesp, Franca, 1997 e Tavares, Rodrigo. Carneiro, Maria. (Org). O *Porto Vermelho: A Maré Revolucionária*. Série Inventário DEOPS - Módulo Comunistas. São Paulo: Imprensa Oficial/Arquivo do Estado, 2001. Tavares, Rodrigo.. *A Moscouzinha Brasileira: Cenários e Personagens do Cotidiano Operário de Santos*. São Paulo, Humanitas, 2007.

[15] Gonçalves, Cassandra de Castro Assis. *Clube de gravura de Porto Alegre: arte e política na modernidade*. Interunidades de Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2005. Pomar, Pedro Estevam da Rocha. *Comunicação, cultura de esquerda e contra-hegemonia: o jornal* Hoje *(1945-1952)* . Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006.

[16] Aqui, evidentemente, estou fazendo uma simplificação, pois a história oral, com o depoimento de antigos militantes, sempre esteve ligado a história do PCB. Cabe também ressaltar que o trabalho de Cassandra Gonçalves, sobre o Clube de Gravura de Porto Alegre, utiliza as imagens publicadas na revista como fonte histórica. Gonçalves, Cassandra de Castro Assis. *Clube de gravura de Porto Alegre : arte e política na modernidade*. Interunidades de Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2005. Também Marcos Silva chama a atenção para essa ausência nas teses sobre a imprensa "É frequente verificar que Teses e outros estudos pretensamente exaustivos sobre imprensa ignoram ou indicam secundariamente o universo de fotografias, caricaturas e outras imagens ali contidas". Silva Marcos. "A construção do saber histórico: historiadores e imagens". *Revista História*, São Paulo, n125-126, ago-dez/91 a jan-jul/92, p. 117.

[17] Estamos centrados na historiografia brasileira. A historiografia internacional já tem trabalhos recentes sobre a iconografia comunista, especialmente os pôsteres. White, Stephen. *The Bolshevik Poster*. New Haven/London: Yale University Press,1998 ; Bonnel, Victoria. *Iconography of Power: Soviet political Posters under Lênin and Stálin*. Berkeley:University of California, 1997 e Hobsbawn, E. *Mundos do Trabalho*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

[18] Ridenti, Marcelo, Reis Filho, Daniel Aarão (org.). *História do Marxismo no Brasil*. vol. 5. Campinas: Ed. da Unicamp, 2002.

[19] Ferreira, Jorge, & Reis Filho, Daniel Aarão. *A formação das tradições(1889-1945)*. Coleção as esquerdas no Brasil, 1. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007. Ferreira, Jorge, & Reis Filho, Daniel Aarão.*Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

trabalho *sistemático* de pesquisa[20]. Um trabalho pioneiro seria o *Memória fotográfica do PCB*, mas o esforço de pesquisa tem um caráter mais "comprobatório" da participação dos comunistas na vida nacional, resgatando sua atuação por meio do registro iconográfico[21], sem um maior trabalho de análise.

Nesse panorama, estudos recentes têm dado mais atenção ao tema. Rodrigo Patto Sá tangencia a iconografia comunista ao analisar o seu oposto, as imagens e o discurso anticomunista no Brasil, no *Em Guarda Contra o Perigo Vermelho*, e acaba por analisá-la posteriormente ao estudar *Jango e o Golpe de 1964 na Caricatura*[22]. Já Alberto Gawryszewski[23], em *Os Traços na Imprensa Comunista Carioca*, centra sua investigação na iconografia comunista. Com relação aos anarquistas, Raquel Azevedo, em *A Resistência Anarquista: uma questão de identidade (1927 – 1937)*[24], tem um capítulo dedicado ao assunto e também Ângela Martins aborda o tema em *Pelas Páginas Libertárias*[25], discutindo a questão da representação de gênero. Esses trabalhos destacam a relevância da iconografia e são discutidos ao longo de nossa pesquisa.

No plano internacional, a iconografia do comunismo segue, até recentemente, a linha tradicional em que as imagens são relegadas à função de ilustração, mesmo em trabalhos de referência como *História do Marxismo*, organizada por Eric Hobsbawn[26] e o *Dicionário do Pensamento Marxista*,[27] de Tom Bottomore. Essa ausência ainda se faz mais destacada, uma vez que os partidos comunistas conquistaram o poder em diversos países, acentuando a contradição entre a vasta produção e distribuição iconográfica nesses países e o silêncio sobre o tema[28].

---

[20] As imagens ou servem para suavizar o texto, dando uma pausa na leitura, ou são meras ilustrações para tornar o trabalho mais atrativo.

[21] O trabalho inclui alguns desenhos e reproduções de jornais, o que relativiza a idéia de uma memória fotográfica. Segatto, José Antonio et alli. *PCB: Memória Fotográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

[22] Motta, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. Motta, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil, 1917-1964*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

[23] Gawryszewsky, Alberto. *Os traços na imprensa comunista carioca*. (Versão modificada do trabalho de Pós-doutorado em História Social do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense) - Universidade Federal Fluminense, 2004.

[24] Azevedo, Raquel. *A Resistência Anarquista: Uma Questão de Identidade (1927-1937)*. São Paulo: Imprensa Oficial/Arquivo do Estado, 2002.

[25] Martins, Angela Maria Roberti. *Pelas páginas libertárias: anarquismo, imagens e representações*. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2006.

[26] Embora o autor tenha um trabalho pioneiro sobre iconografia do movimento operário. Hobsbawn, E *Mundos do Trabalho*.São Paulo: Paz e Terra, 2000.

[27] Bottomore, Tom. *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. s.d.

[28] Enquanto no caso do PCB a iconografia luta contra o poder estabelecido e sofre as consequências da censura e da repressão, as imprensas soviéticas e chinesas mostram claramente a ideologia de um partido no poder, a ideologia dominante desses estados, ainda que com as fissuras naturais do exercício do poder e dos conflitos dessa sociedade. Enquanto os pôsteres soviéticos e chineses, principal formato

Um dos motivos dessa ausência, sem dúvida, tem relação com a apreciação estética dessas imagens. Ao sufocar as vanguardas e se estabelecer como arte oficial soviética, o realismo socialista era mal avaliado pelos críticos, considerado uma regressão no surto de criatividade que aflorava na Rússia na era pré-revolucionária, cujas obras foram relegadas aos porões[29]. Ao se inspirar no modelo soviético, a arte chinesa, norte-coreana e congêneres[30] acabaram recebendo a mesma apreciação, embora o mesmo não possa ser dito dos pôsteres cubanos, que fugiam da rigidez dos ditames soviéticos[31].

Só recentemente um conjunto de trabalhos internacionais tem tomado esse acervo iconográfico como fonte de pesquisa, reproduzindo pôsteres oficiais e analisando essa propaganda oficial. Essa bibliografia internacional sobre o tema já conta com um volume expressivo de obras[32], de variados matizes, que serão abordados ao longo do

---

iconográfico estudado pela historiografia, eram publicados em tiragens superiores a 1 milhão, o PCB lutava para publicar um jornal, e quando muito conseguia incluir algum desenho, sendo necessário ainda somar a dificuldade enfrentada posteriormente pelos militantes para simplesmente manter essa memória. Assim, uma pesquisa da história ilustrada do comunismo na China e na Rússia, especialmente depois da vitória das respectivas revoluções, tem o trabalho facilitado pela continuidade das publicações, da tiragem elevada e, inclusive, do próprio formato de pôster, onde se centra a maior parte dos trabalhos sobre o assunto. Realidade muito diversa da situação nacional, necessitando, então, um trabalho maior de reflexão para descortinar seus objetivos a partir de indícios menores. No nosso caso, buscamos nesses indícios, nas pequenas alterações localizadas, nas pequenas diferenças e mudanças um paradigma estabelecido pelo PCB.

[29] O próprio Mario Pedrosa tentou trazer para a Bienal de São Paulo obras da vanguarda russa que estavam proibidas de circular na URSS.

[30] Aqui vale a pena contrapor o projeto de uma história ilustrada do PCB com as suas congêneres chinesas e russas. Estas já tiveram trabalhos que abordam a sua iconografia, seja de um período específico ou de um tema previamente escolhido ou mesmo um catálogo de uma amostra dessa iconografia. Dois aspectos importantes diferem a história ilustrada desses países e do Brasil, o primeiro a revolução vitoriosa e o segundo, a continuidade da imprensa comunista que uma revolução no poder consegue manter em contraste com o Brasil. Esses aspectos merecem destaque, pois delimitam a pesquisa aqui no Brasil. Vale destacar que a comparação não tem o objetivo de imaginar um modelo ideal ao qual a história brasileira deveria ter se inspirado ou copiado, mas sim unicamente ressaltar as diferenças metodológicas que o processo histórico real desses países acarretou na análise histórica.

[31] A liberdade artística estava garantida desde que houvesse fidelidade ao regime. Sobre o assunto ver Cushing, Lincoln. *Revolución!: Cuban Poster Art*. San Francisco: Chronicle Books, 2003.

[32] Ainda que a relegada a um segundo plano pela historiografia até recentemente, a iconografia foi utilizada pelo *establishment* na URSS para contar a história oficial do país. As obras *História ilustrada de la URSS*, de Konstantin Tarnovski, e *1917. História ilustrada da Grande Revolução Socialista e Outubro na Rússia mês a mês*, de Albert Nenarokov, publicadas em 1982 e 1987, se enquadravam nesse contexto e possuem traços em comum. Ambas possuem a mesma visão do socialismo como o futuro da humanidade e também têm que lidar com o legado da herança stalinista. Do ponto de visa iconográfico, ambos são fartamente ilustrados, ambos contando com forte apoio financeiro estatal para a publicação, ao mesmo tempo em que compartilham a mesma visão das imagens como "ilustração" no sentido mais estrito, sem análise, mero complemento do texto, cujo objetivo é fazer o leitor identificar cenários e personagens envolvidos nos acontecimentos.

Ambas as obras são do período pós-stalinista, portanto, o culto a personalidade de Stálin não vigora nas obras, parcas em referências ao "Guia genial dos povos", pelo menos em comparação ao período stalinista. Há, inclusive, uma tênue autocrítica desse período, no entanto, Trotski continuava omitido, sendo somente citado por Nenarokov numa relação dos comissários do povo e depois como autor de uma "Política de traição" no acordo de paz com a Alemanha.

trabalho: desde meras reproduções de pôsteres até análises mais apuradas onde se destaca o importante trabalho de Victoria Bonnel, *Iconography of Power* [33].

Embora tradicionalmente relegados ao segundo plano, o repertório de imagens publicadas nos jornais comunistas é fundamental. Os diversos desenhos impressos nos periódicos do partido criam personagens e cenários que povoam as páginas dos jornais, construindo uma *história* de acordo com a visão comunista. Burgueses, imperialistas, tubarões, políticos, mas também camponeses, operários, mulheres, negros, foram alguns dos muitos personagens que foram ridicularizados, animalizados, enaltecidos ou transformados em heróis. As figuras estabeleciam alianças e iniciavam conflitos com armas, ferramentas ou faixas nas mãos. Atores com um repertório de gestos, símbolos e características capazes de construir uma verdadeira história desenhada nos jornais. Uma história ideológica construída pelo PCB *por meio das imagens*, a sua representação da luta de classes, ou melhor, de imagens. Delimitando a ação e a caracterização ideal dos personagens, os sujeitos da revolução e seus inimigos, bem como o próprio palco dessa luta de imagens, a fábrica, o campo ou mesmo a região do planeta em mapas construídos sob medida para atender os interesses do partido.

Toda essa luta de imagens, esse conflito entre os diversos personagens, estava permeado da ideologia do partido visando construir certa visão das relações políticas e de classe no Brasil e no mundo. Mostrando ao leitor o caminho a seguir, os inimigos a enfrentar, os lemas a defender, as armas a empunhar, e o mundo que se descortinava aos seus olhos no futuro comunista. Essa luta de imagens é uma verdadeira construção da identidade do partido, relegada a um segundo plano pela historiografia. Dentro desse contexto, vale ressaltar as muitas limitações estabelecidas na nossa contribuição a essa vertente historiográfica.

Tendo em vista os milhares de desenhos disponíveis desde a fundação do partido até a sua "extinção" em 1992[34], ainda assim uma pequena parte do total produzido pelos comunistas ao longo da sua história, a reconstrução e análise dessa luta de imagens precisou ser limitada. Analisar 70 anos de imagens acarretaria analisar um *corpus*

---

[33] Bonnel, Victoria. *Iconography of Power: Soviet political Posters under Lênin and Stálin*. Berkeley: University of California Press, 1997

[34] Atualmente, três partidos defendem serem os continuadores da sigla fundada em 1922, o PCdoB (Partido Comunista do Brasil), o PCB (Partido Comunista Brasileiro) e o PPS (Partido Popular Socialista). Sobre as disputas simbólicas sobre o passado do PCB ver. Pandolfi, Dulce. *Camaradas e Companheiros: Memória e História do PCB.* Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1995.

documental muito vasto[35], com milhares de personagens diferentes, em diversas situações, o que demandaria um conhecimento minucioso de milhares de fatos e pessoas para compreendermos as imagens.

O primeiro recorte, cronológico, restringe a investigação ao período de maior pujança e continuidade da imprensa comunista, o interregno entre a redemocratização de 1945 e o golpe de 1964.[36] Um período que abarca a ascensão das massas na política, após o período ditatorial do Estado Novo, alcançando seu auge no governo João Goulart. Mesmo com a repressão intermitente, comum na história do partido, nesse período os personagens entram em cena na política nacional e há uma continuidade da imprensa comunista. Portanto, a análise da construção iconográfica dos personagens promotores da revolução brasileira[37] ocorre num momento em que efetivamente eles estão se constituindo como agentes políticos significativos.

No plano internacional, esse período marca também o mais expressivo crescimento do bloco comunista desde a Revolução Russa com o avanço soviético na Segunda Guerra Mundial e o processo de descolonização da África e da Ásia. Aspectos que abrem caminho para um vasto conjunto de personagens e novos países adentrarem na iconografia comunista e se transformarem em objeto de disputa entre as superpotências EUA e URSS.

Mesmo com a restrição cronológica, o número de imagens requer ainda uma limitação quanto aos temas abordados. Optamos por centrar a pesquisa em dois aspectos fundamentais para a construção da identidade do partido nessa iconografia: os mapas/cenários e os personagens. Não seria possível dar conta de todos os personagens desenhados, pois pelo próprio caráter internacional da luta, pessoas de diversos países são retratados. Mesmo no território nacional, todos os personagens do país não podem

---

[35] Nesse contexto, nossa investigação original procurava reconstruir a história do PCB desde a fundação em 1922 até o golpe de 1964. Embora tenhamos reduzido o espectro da análise, a pesquisa empírica envolveu o levantamento de parte das imagens do período original.

[36] "A conjuntura que vai de 1945 a 1964 pode ser considerada uma das mais importantes da história do movimento operário e sindical brasileiro. Apesar das variações ocorridas em seus diferentes períodos internos, ela foi marcada pela riqueza de experimentações relativas à organização dos trabalhadores, sua prática político-sindical, bem como em suas relações com agentes sociais externos: o Estado, os partidos políticos e os empregadores". Santanna, Marco. *Homens Partidos: Comunistas e Sindicatos no Brasil.* São Paulo: Boitempo, 2001, p.39.

[37] Tomamos o termo "revolução" na acepção proposta por Caio Prado Junior na obra *A Revolução Brasileira*, como sinônimo de "transformação do regime político-social que pode ser, e em regra tem sido, historicamente desencadeado ou estimulado por insurreições. Mas que necessariamente não o é. O significado próprio se concentra na transformação, e não no processo imediato através de que se realiza". Como, em tese, o PCB pretendia comandar essa revolução, é fundamental analisar quais são os agentes desenhados agindo para promover essas transformações. Junior, Caio Prado. *A Revolução Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1966, p.1.

ser analisados, muitas figuras tiveram importância momentânea e são hoje desconhecidos, enquanto outros tinham abrangência regional.

A seleção dos personagens envolve, evidentemente, a relevância do mesmo para o período, pensando na construção do "sujeito da revolução", ou seja, quem e como deveriam agir aqueles interessados em transformar o mundo, na ótica do PCB, e quem deveriam enfrentar. Na análise da construção desses personagens como "sujeitos da revolução" estamos mais interessados na série[38], numa visão mais panorâmica, do que pontual e ensaística. Justamente por essas características, os personagens mais importantes costumam ser mais recorrentes na iconografia[39], embora, por vezes, um simples indício[40] é significativo de uma nova abordagem estabelecida pelo PCB. Ao mesmo tempo em que analisaremos os personagens, e eles não se restringem aos brasileiros, tendo em vista que os comunistas pertenciam a um movimento de ação mundial, também daremos especial atenção aos mapas publicados pela imprensa comunista. Ou seja, a construção dos cenários escolhidos como palco para a ação desses personagens.

---

[38] Sergio Miceli destaca que "a opção de privilegiar séries iconográficas em diferentes recortes, em lugar da apreciação de trabalhos isolados, foi se revelando uma estratégia metodológica rentável para um número expressivo de obras". Embora a tipologia da documentação seja diferente, o método é importante. Miceli, Sergio. *Imagens negociadas: retratos da elite brasileira, 1920-40*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p.142

[39] Uma questão complexa e um critério muitas vezes utilizado. "A seleção dos temas para compor a estrutura de capítulos do livro foi baseada na incidência, ou seja, privilegiaram-se os mais recorrentes, que permitem perceber as linhas mestras do debate político... O fato de certos temas terem sido objeto de repetição e reiteração é significativo, pois isso ajuda a revelar o eixo central das polêmicas e críticas ao governo". Motta, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.11. "Visando facilitar o trabalho analítico, as imagens construídas acerca do comunismo foram agrupadas em conjuntos maiores, abordados separadamente nas páginas seguintes". Motta, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil, 1917-1964*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p.48. Geny Abedelmalack também divide a pesquisa por café voto etc. (Abedelmalack, Genny. *Momentos da História do Brasil através da caricatura 1900-193.* Dissertação(Mestrado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes, 1991). "A quantidade produzida deste material é enorme. Mas qual o tema a estudar? Qual deixar de fora? Qual imagem escolher? Qual representava melhor a mensagem passada? Qual associava mais de um tema?" Gawryszewsky, Alberto. *Os traços na imprensa comunista carioca.* (Versão modificada do trabalho de Pós-doutorado em História Social do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense). - Universidade Federal Fluminense, 2004. p, 107. "Should they be described through their politics, their aesthetic organization, or their formal pictorial qualities? How, indeed, should one begin to categorize their politics in any case - by overt subject matter? By period of production? By political innuendo?" Evans, Harriet, & Stephanie Donald. *Picturing Power in the People's Republic of China: Posters of the Cultural Revolution*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 1999, p. 9.

[40] "Minor details such as the arrangement of figures, the presence or absence of individuals, and the choice of text or color could often contribute significant political nuance to the visual message". Cushing, Lincoln & Tompkins, Ann. *Chinese Posters: Art from the Great Proletarian Cultural Revolution*. San Francisco: Chronicle Books, 2007, p.9. Carlo Guinzburg analisa a importância dos sinais na história como um paradigma analítico. Ginzburg, Carlo**.** "Sinais: raízes de um paradigma indiciário". In: *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

Para esta pesquisa foram consultados os periódicos *A Classe Operária, A Tribuna, A Marcha, Esquerda, Horizontes do Mundo, Juventude, Movimento Sindical Mundial, Notícias de Hoje, Hoje, Novos Rumos, Fundamentos, A Platea, Democracia Popular, Súmula, Emancipação, Folha do Povo, Gazeta Sindical, Imprensa Popular, Libertação, Manhã, Panfleto, Paratodos, Solidário, Tribuna Popular, Voz Operária, Momento Feminino, Voz do Trabalhador*, entre outros.

Evidentemente, por características da própria repressão ao PCB, o *corpus* documental não abarca toda a sua produção no período. Os periódicos, em geral, são do eixo Rio de Janeiro/São Paulo e os acervos pesquisados também; não há qualquer pretensão de um levantamento completo sobre todas as imagens disponíveis e sim a de relacionar uma iconografia representativa. Da pesquisa original, levantando a iconografia do PCB do período de 1922 até 1964 obtemos mais de 10 mil reproduções, com certeza uma pequena amostra de tudo produzido pelo partido[41]. Com a restrição da pesquisa ao período 1945 a 1964, o número de imagens diminuiu para cerca de 8000 mil reproduções, mas acreditamos que há uma amostra representativa da ideologia da legenda.

Ao abordar esse *corpus* iconográfico, um dos desafios enfrentados é a organização das imagens para a análise. Enquanto em um documento escrito há a possibilidade do historiador "recortar" exatamente a frase que interessa ou só citar o dado estatístico relevante para prosseguir no argumento, tornando a exposição de suas conclusões mais encadeada, na análise de imagens isso não é possível, ou pelo menos, não é comum. Assim, os desenhos podem ser interpretados em vários aspectos diferentes, sendo extremamente difícil isolar um determinado foco para a análise. Um exemplo fictício pode auxiliar na clarificação desse problema. Um desenho que tenha Vargas como personagem pode ser inserido dentro da análise da representação desse político na imprensa do partido, mas se há um trabalhador lutando contra ele, podemos também incluir a representação dos trabalhadores na visão do PCB. Por outro lado, se o conflito entre os dois tiver relação com o petróleo seria importante para a questão do petróleo. E, se ambos estiverem sob o mapa do Brasil, poderíamos abordar a representação cartográfica do país. Esse desdobramento da imagem continua quase

[41] A pesquisa na imprensa comunista esbarra em algumas questões de ordem técnica que são importantes. Pela própria natureza do jornal, muitos de periodicidade diária, seu papel é de baixa qualidade. Somam-se a esse fato o longo período de arquivamento, o fato de muitos estarem em microfilme (muitas vezes com as cores invertidas), ou, ainda, encadernados e anexados aos prontuários do DEOPS, o que faz com que não fiquem na posição horizontal correta, ou fiquem dobrados, impedindo a visibilidade ou a reprodução com qualidade de inúmeras imagens.

indefinidamente, poderíamos abordar a indumentária, ou o estilo do desenho, o foco do desenhista etc. Não surpreende que muitos trabalhos que abordam imagens possuam um caráter mais ensaístico ou que busquem limitar ao máximo o número de imagens e temas.

Essa característica faz da organização dos capítulos, de sua hierarquização, algo mais complexo. Ainda mais se levando em conta que a história não vem em pacotes, que as mudanças não são estabelecidas do dia para a noite, muitas perpassam décadas da imprensa comunista[42]. Essa luta de imagens não se desenrola em capítulos bem demarcados. Diante dessas dificuldades, optamos, primeiro, por repetir alguns desenhos em diferentes lugares sempre que isso for importante para fundamentar o argumento que está sendo construído, ao mesmo tempo em que algumas análises perpassam diferentes capítulos. Ademais, como há significados nessas imagens[43], buscamos incluir o maior número possível de desenhos para dar ao leitor a chance de compartilhar, analisar e refutar a nossa análise sobre essa luta de imagens.

A organização dos capítulos segue uma periodização tradicional dentro da história do PCB: o período da legalidade 1945-1947, o da radicalização e ilegalidade, de 1947 até 1954, e a volta ao jogo político, de grande influência no governo Jango, até o golpe. Embora seja contraditório destacar a importância da iconografia e ao mesmo tempo abordar uma periodização tradicional, vale ressaltar que as grandes mudanças de paradigma têm uma consequência na iconografia, que, dialeticamente, auxilia na construção desse novo paradigma. Essa organização visa minimizar as dificuldades de organização da pesquisa citados anteriormente, mas, ainda assim, é bastante comum que

---

[42] "... o estudo das representações anticomunistas revela a ocorrência tanto de permanências como de mudanças. Se algumas imagens foram reproduzidas e repetidas no tempo, muitas passaram por alterações, adaptando-se às diferentes conjunturas históricas... A opção em enfocar o objeto nesta dupla condição, observando igualmente regularidades e singularidades, permanências e mudanças, implicou que o corpo do texto incorporasse simultaneamente estruturas discursivas de tipo sincrônico e diacrônico". Motta, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil, 1917-1964*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, p. XXVI.

[43] John Berger leva ao limite a idéia de que as imagens têm significado intrínseco ao "escrever" um artigo sem texto, só pela exposição das imagens. Embora o "artigo" seja efetivamente interessante, mostrando a capacidade de reflexão do autor, não temos qualquer pretensão nesse sentido, mas colocaremos o maior número de imagem para mostrar ao leitor essa capacidade das imagens de significar, ao mesmo tempo que permite a ele acompanhar ou refutar nossos pontos de vista. Berger, John. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation, 1972. Outro aspecto importante ao trabalhar no campo das imagens e fazer o tipo de escolhas que fizemos, desde o assunto específico até a variada gama de periódicos, é poder incorrer no erro de recriar uma história mais subjetiva, reorganizando e selecionando as fotos. Ítalo Calvino, o escritor comunista italiano, cria, na obra *Castelo dos destinos cruzados*, a possibilidade de várias histórias serem contadas com as mesmas cartas de Tarô, bastando simplesmente mudar a posição delas. De certa maneira, há esse risco de excesso de subjetividade aqui.

alguns dos temas extrapolem a periodização devido à dificuldade de circunscrever a iconografia em datas predeterminadas.

O primeiro capítulo aborda o período de fundação do partido até a insurreição de 1935, esboçando os principais personagens do período em uma espécie de prólogo baseado em fontes mais intermitentes. Embora antecedendo o nosso balizamento, esse momento inaugural é importante e imbuído de significados nas diversas relações entre operários, camponeses, tenentes entre outros. O capítulo dois aborda o período da legalidade do PCB (1945 – 1947), de euforia e expansão, em que a iconografia comunista auxiliou na construção da ideologia da ordem e da legalidade. No capítulo subsequente, o período de maior radicalidade do partido (1947 – 1954), da ilegalidade até o suicídio de Getúlio Vargas, marcado pela repressão intensa e pela emergência de um contexto internacional bipolar marcado pela Guerra Fria entre URSS e EUA, será analisado. O último capítulo aborda a aproximação do PCB com o trabalhismo e, no plano internacional, com o processo de descolonização da África e da Ásia e com os êxitos soviéticos na corrida espacial.

O presente trabalho busca, então, mostrar como o PCB retratou a arena de luta dos comunistas, as diferentes facetas do mundo e os diversos personagens dessa luta de imagens, para justamente cumprir um dos objetivos teóricos dos comunistas: levar os trabalhadores a abolirem as fronteiras e iniciarem uma nova era para a humanidade, marcada pela extinção das classes sociais. Despertando a consciência para as linhas de separação das classes, oriundas da formação social, e abolir as linhas imaginárias que dividem territórios e homens, cujas simples (in)existência faz dos homens rivais.

Personagens ou símbolos que aparecem somente em determinados períodos, caracterizações caricaturais de figuras históricas, construções ideológicas de personagens, diversas armas de luta, omissões de quadros proscritos pelo partido e referências simbólicas ao imaginário comunista formam essa verdadeira história "ilustrada" do partido, cuja escrita pretendemos contribuir. Ao longo do período 1945-1964 foram muitos os espaços do globo terrestre que foram palco da atenção dos comunistas, e muitos foram os símbolos e personagens, alguns a favor da revolução, outros contra, que encenaram essa luta de imagens na imprensa comunista.

Contribuir com a análise dessa luta de imagens é o nosso objetivo.

I - Do nascimento comunista à Revolução brasileira (1922 – 1935)

“A frente da guerra social estende-se por todos os países, por todos os continentes, de pólo a pólo, de meridiano a meridiano... numa imensa batalha de vida e de morte”.

Astrojildo Pereira. *Movimento Comunista*, Rio de Janeiro, novembro de 1922

“Pugatchov fez um discurso sobre os soldados mortos do Primeiro Exército da Cavalaria, sobre essa orgulhosa falange que batia o martelo da história na bigorna dos séculos futuros”.

Isaac Babel, *Exército de Cavalaria*.

Na esteira da vitória da Revolução Russa de 1917, e incorporando setores militantes operários no Brasil que discutiam a importância de um partido operário, foi fundado o PCB em 1922. Sigla que reunia, inicialmente, dezenas de militantes, mas que acreditava falar em nome de todos os trabalhadores por conter a teoria e a ação que engendrariam o novo mundo. Desde o início, havia um abismo entre o poder potencial dos comunistas e a realidade de poucos militantes e reduzido apoio operário.

Embora no plano internacional a revolução estivesse em refluxo, no Brasil, a década de 1920 é de grandes transformações que acompanham o nascimento do PCB. A Semana de Arte de 1922, revolucionando o campo artístico no país, e a emergência dos movimentos tenentistas demonstram o grau de descontentamento na sociedade.

Provavelmente, o primeiro desenho impresso pelo PCB no país foi o logotipo do jornal *Movimento Comunista*, reproduzido nos jornais do partido e também em seus documentos burocráticos, como o seu estatuto. A tradicional união entre a foice e o martelo está à frente de um sol com seus raios e circundado por ramos de trigo. Na imagem do periódico *Vida Nova*, jornal que tinha o mesmo nome de um matutino bolchevique[44], a base do logotipo parece conter um laço.

Essa imagem seminal[45] era oriunda da URSS e estava estampada, por exemplo, na moeda soviética e também em alguns edifícios públicos. Essas ferramentas – a foice e o martelo – remetem a um período do desenvolvimento do capitalismo em que o trabalhador ainda não estava apartado dos seus instrumentos de trabalho, muitos deles construídos pelos próprios operários.

Como destacou o crítico de arte e militante comunista Mario Pedrosa,

> ... antigamente, as relações entre o homem e os objetos de seu uso eram *pessoais, afetivas*, duravam uma vida inteira ou mais. As de hoje são *impessoais*, neutras, puramente funcionais, não havendo tempo para quem os usa de lhes tomar afeição... [atualmente] não se trata propriamente de um objeto criado pela mão do homem-produtor-artista, com as características fundamentais de uma obra com a marca nele [objeto] *indelevelmente impregnada do trabalho humano direto* (grifo nosso)[46].

---

[44] Trotski, L. *Minha Vida*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, 2ªed.. p.159.

[45]"It seems to have made its first appearance on the emblem of a local authority in Saratov in 1917, and swiftly became popular thereafter". White, S. *The Bolshevik poster*. New Haven/London: Yale University Press, 1998, 3edª, p. 36.

[46] Pedrosa, Mario. "Crise do condicionamento artístico". *Correio da manha*, 31.07.1966. In: Arantes, Otília (Org.). *Política das Artes*. São Paulo,:Edusp, 1995, p. 121. No objeto contemporâneo industrializado "não há mais lugar, portanto, nem para a vida do gesto, nem para o valor do trabalho e da

Embora Mario Pedrosa não esteja comentando especificamente os instrumentos de trabalho, e sim os objetos em geral, ainda assim suas observações são pertinentes, pois também estão relacionadas com a tradicional crítica marxista da alienação. Esta aumenta na medida em que os instrumentos de produção, como a foice e o martelo, não são mais propriedades do trabalhador e sim do capitalista, como ocorre no modelo fabril. As imagens dessas ferramentas mostradas nesses desenhos comunistas são, portanto, *pessoais* e *marcadas pelo trabalho humano:* é como se víssemos o próprio homem utilizando esses objetos.

Também Baudrillard, com outro eixo teórico, aborda o *gesto tradicional, o esforço*, ressaltando que "enquanto a energia investida permanece muscular, isto é, imediata e contingente, a ferramenta mantém-se atolada na relação humana". E destaca que "admiramos estas foices, estes cestos, estes cântaros, estes arados que esposavam as formas do corpo, o esforço e a matéria que transformavam".[47]

Dessa maneira, a análise da foice e do martelo pode avançar além de uma primeira associação simbólica na qual representavam a aliança da cidade com o campo, do operário com o camponês: desenho difundido aqui no Brasil fazendo referência, então, aos sujeitos da Revolução Russa, propagando os seus feitos e modelando a revolução brasileira. Pierre Bourdieu, discutindo as formas de dominação masculina, defende que há "uma distribuição bastante estrita das *atividades atribuídas a cada um dos dois sexos*, de seu local, seu momento, *seus instrumentos* (grifo nosso)"[48]. Assim, valeria à pena questionar o pretenso caráter assexual desses instrumentos de trabalho: a foice e o martelo.

No caso do martelo, como demonstrou Vitória Bonnel[49] analisando os cartazes soviéticos, a figura masculina era continuamente representada pelo ferreiro[50]

---

habilidade". Lier, H. "Objeto e estética" In: Moles, Abraham André. *Semiologia dos objetos*. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 141.

[47] Baudrillard, Jean. *O Sistema de Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 54.

[48] Bourdieu, P. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, 5ªed., p.18. Nessa divisão de atividade, Bourdieu destaca a colheita das azeitonas em que, tradicionalmente, o homem é responsável por derrubá-las da árvore com uma vara, enquanto as mulheres são as responsáveis por recolhê-las do chão. Importante destacar que Bourdieu, nesta como nas demais citações, está descrevendo a sociedade Cabila como forma de entender a dominação masculina ainda inscrita em nós. (ibidem, p. 34).

[49] Bonnel, V. *Iconography of Power: Soviet political posters under Lenin and Stálin*. Berkeley: University of California Press, 1997. p.23.

[50] Angela Martins destaca que o ferreiro como "artesão habilidoso que desempenhava importante papel social fabricando os utensílios necessários à sobrevivência humana. Todavia, o ferreiro também forjava as

comandando o martelo que batia na bigorna. E, nos mesmos cartazes, a mulher surgia na posição subalterna de segurar a matéria-prima, numa atitude mais passiva do que a figura masculina, além de ficar atrás do homem. Essa característica reiterada liga o martelo[51] à simbologia masculina.

No que diz respeito à foice, na verdade um tipo específico, a foicinha[52], vale destacar que seu cabo curto faz com que ela seja utilizada com a pessoa praticamente de quatro. Embora a foicinha possa ser utilizada teoricamente por homens e mulheres, o fato da pessoa ficar agachada para utilizá-la, o que, de forma inconsciente, demonstra uma atitude de submissão, nos faz pensar que este instrumento[53], em um plano mais profundo, represente a mulher[54]. Nos pôsteres soviéticos[55], por exemplo, quando o homem segura uma foice, é outro tipo específico, com um cabo longo, o gadanho. Essa foice de cabo longo também aparece em algumas caricaturas da grande imprensa do período pré-golpe de 1964[56]. Já a mulher segura a foicinha, a foice de cabo curto. Ademais, as associações terra/natureza/fartura com a figura feminina são tradicionais, pois ambas geram a vida e o alimento. Um rótulo de uma fábrica de massa no período imperial brasileiro trazia na capa uma mulher com a foicinha e um feixe de trigo[57], por

---

armas com as quais podia enfrentar e derrotar outros homens, seus inimigos, conferindo um aspecto temível à arte de trabalhar o ferro". Martins, Angela Maria Roberti. *Pelas páginas libertárias: anarquismo, imagens e representações*. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006, p. 274.

[51] Outro sentido importante para o martelo está na associação com a crítica, uma vez que o martelo também pode ser chamado de malho e o verbo "malhar" transforma essa ferramenta numa arma de crítica ao governo. Não por acaso a revista o *Malho*, "sempre na defesa das classes populares", abusava das cores vermelhas na capa ("uma cor facilmente associada à oposição política") e tinha como vinheta um martelo. Denis, Rafael Cardoso. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 132 -141.

[52] Embora geralmente o símbolo seja nomeado como "foice", utilizaremos "foicinha" para diferenciar do gadanho, também um tipo de foice, mas que contem um significado diferente, como veremos.

[53] "Em geral, as armas recurvas são relacionadas com o simbolismo lunar e com o da fecundidade: signo de feminidade". Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain. " Foicinho". *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

[54] O ato de abaixar na agricultura está tão associado à mulher que com o advento dos tratores um pôster chinês mostrava uma mulher guiando a máquina e agradecendo por não precisar mais se abaixar para colher o arroz. Landsberger, S. *Chinese Propaganda Posters. From Revolution to Modernization*. Amsterdam/Singapore: The Pepin Press, , 2001, p. 48. O mesmo pôster aparece em cores com o título "!Que alegria no tener que agacharse mas para plantar arroz" e outro com mulheres comandando um tratar se intitula "Plantar arroz com la máquina es uma maravilla". Min, Anchee, Jie Zhang and Duoduo. *Chinese propaganda posters*. Köln: Taschen, 2003, p. 133.

[55] Bonnel, V. *Iconography of Power: Soviet political posters under Lenin and Stálin*. Berkeley: University of California Press, 1997; White, S. *The Bolshevik poster*. New Haven/London: Yale University Press, 1998, 3edª. p.62.

[56] Interessante notar no trabalho de Rodrigo Patto Sá que, quando aparece a foice de cabo curto na mão de um homem, ela é utilizada como arma e não aparece o corpo todo do camponês, só sua mão. Motta, Rodrigo Patto Sá. *Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p.74.

[57] Rezende, L. "A circulação de imagens no Brasil oitocentista: uma história com marca registrada" In: Cardoso, R. *O design brasileiro antes do design*. São Paulo: Cosac& Naify, 2005, p.47. Interessante

exemplo. Também é esperado que a mulher seja responsável pelos trabalhos que envolvem "lidar com a água, a erva, o verde (como arrancar as ervas daninhas ou fazer a jardinagem)"[58], funções realizadas com a foicinha.

A expectativa, então, é que o martelo seja utilizado pelo homem e a foicinha pela mulher, consequentemente, representando-os[59]. Nesse sentido, o entrecruzamento entre o martelo/homem e a foicinha/mulher poderia representar um ato sexual[60], a concepção de uma nova vida, uma *Vida Nova*, título do jornal supracitado. Já que o próprio martelo é o objeto que transforma a matéria-prima, daí sua utilização como metáfora da transformação do mundo[61], assim como no ato sexual o homem "transforma" o corpo da mulher com a gravidez[62], enquanto o corpo masculino permanece inalterado. Assim, seguindo a teia de significados, poderíamos afirmar que o homem, representado pelo martelo, permanece em pé e é ativo, pois transforma a matéria-prima ferro[63], o mundo e o corpo da mulher. O movimento repetitivo do martelo também pode ser comparado à repetição dos movimentos do ato sexual.

Já a mulher, representada pela foicinha, deve estar de quatro e sob a liderança do homem, além de ser transformada passivamente por ele, com a gravidez, gerando a vida, assim como a natureza. A posição sexual (homem/em pé e a mulher/de quatro)

---

ressaltar que no filme *Câmera Olho*, do diretor Dziga Vertov, de 1924, há uma sequência em que a fabricação do pão é mostrada de frente pra trás (desde a padaria até o campo) e todo o processo de produção está nas mãos dos homens, mas quando chega no campo aparece justamente a mulher, embora ela não esteja com a foice na mão. No mesmo filme, a única representação da foicinha está na mão de uma mulher.

[58] BOURDIEU, P. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, 5ªed., p.41. Importante notar que o ato de cortar é visto como masculino, mas quando é utilizado o machado para rachar achas, matéria-prima dura e que oferece resistência ao esforço do homem. Já as matérias-primas verdes, moles, ficariam a cargo da mulher.

[59] Hobsbawn chama a atenção para o fato de que quando os gêneros estão identificados "com alguma atividade, é o homem que representa o trabalho industrial "(...) o homem tem a seu lado uma picareta e uma pá, enquanto a mulher, carregando uma cesta de cereais e com um ancinho ao seu lado, representando a natureza ou quando muito a agricultura. (...) a mesma divisão ocorre na escultura famosa de Mukhina do trabalhador (homem) e da (mulher) kolkhoz camponesa no Pavilhão Soviético da Exposição Internacional de Paris em 1937: ele o martelo, ela a foice". Hobsbawn, E. *Mundos do Trabalho*. São Paulo, Paz e Terra, 1998, 2ªed., p.130.

[60] Vale notar que, analisando o símbolo nazista, Wilhelm Reich também aproxima a suástica do ato sexual e da relação com o trabalho. Reich mostra desenhos de outras suásticas e vê nelas "a representação esquemática, mas claramente reconhecível, de duas figuras humanas enlaçadas", concluindo que "a suástica é, portanto, originalmente um símbolo sexual." Acrescenta ainda que "trabalho e sexualidade eram, originalmente, a mesma coisa". Reich, W. *Psicologia de Massas do Fascismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1988, 2ªed., p. 97.

[61] Bonnel, V. *Iconography of Power: Soviet political posters under Lenin and Stálin*. Berkeley: University of California Press, 1997,p.84.

[62] Evidentemente, não estou minimizando o papel da mulher na concepção.

[63] "*a vontade que executa, é a insígnia do comando, que brande a mão direita, lado ativo, ligando-se a* **energia que age** *e à determinação moral da qual decorre a realização prática"*. Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain.. "Malho". *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

seria justamente a que ambos estariam ao utilizar a foicinha e o martelo. Como afirma Bourdieu, a dualidade entre os sexos é pensada em séries de oposições "ativo/passivo, móvel/imóvel" sendo o ato sexual pensado como a "mó do moinho, com sua parte superior, móvel, e sua parte inferior, imóvel, fixada à terra"[64]

Essa análise de caráter libidinoso desse símbolo comunista pode ser reforçada pela ideia de que a energia investida no gestual tradicional de trabalho possui um componente fálico. Como aponta Baudrillard: "toda uma simbólica fálica se desdobra no gesto e no esforço através dos esquemas de penetração, de resistência, de modelagem, de atrito etc". O mesmo autor destaca que os "objetos e utensílios tradicionais, por mobilizarem o corpo inteiro no esforço e na realização, retém alguma coisa do investimento libidinal profundo da troca sexual".[65]

Nesse sentido, o da junção da foicinha e do martelo como ato sexual[66], o sol ao fundo do logotipo adquire o sentido do novo, do renascer de um novo dia, da fonte de energia para uma nova vida, pois ele está "dando a luz"– justamente a expressão utilizada para descrever o nascimento de uma criança. Assim, esse desenho divulgado pela imprensa comunista tem um caráter simbólico profundo: poderíamos dizer que o "bebê" era o novo mundo/homem que se originaria da Revolução Russa.

O círculo que margeia a tradicional imagem da foicinha e o martelo pode ser pensada como uma representação do globo, ou ainda como um túnel por onde vemos o futuro radiante no horizonte com o advento da Revolução Russa. A ideia do círculo como representação do globo pode ser "confirmada", pois efetivamente o círculo "desapareceu" em algumas representações posteriores publicadas na URSS, dando lugar a um globo centrado na representação da URSS e com a mesma foicinha e o martelo no meio, presente em vários edifícios[67] e em documentos.

---

[64] Bourdieu, P. *A Dominação Masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007, 5ªed., p. 27.
[65] Baudrillard, Jean. *O Sistema de Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p.61.
[66] Pierre Bourdieu também tem reflexões que nos auxiliam a refletir sobre essa relação. Analisando a sociedade Cabila, afirma que as diferenças socialmente construídas sobre os sexos envolvem a "codificação simbólica do ato sexual, pela qual o homem está acima, em cima, e a mulher abaixo, embaixo. O ato sexual é assim representado como um ato de dominação, um ato de possessão, uma tomada da mulher pelo homem". Destaca também que "o ato sexual é ele próprio concebido através da primazia do masculino" e conclui que "a posição considerada normal é aquela em que o 'homem monta'". Bourdieu, P. "Conferência do prêmio Goffman: *A Dominação Masculina revisitada*" In: Lins, Daniel (Org.) *A Dominação Masculina Revisitada.* Campinas: Papirus, 1998, p.21.
[67] Na obra de Nenarokov, vários edifícios contêm esse símbolo, todavia, não consta a data da colocação do símbolo e a reprodução aqui é de difícil visualização. Nenarokov, A. *História Ilustrada da Grande Revolução Socialista de Outubro na Rússia mês a mês*. Moscou/Lisboa: Edições Progresso/Editorial Avante!, 1987.

O desenho publicado no *Solidário* de 7 de novembro de 1923 está em condições precárias, sendo muito difícil observar seus detalhes. Todavia, vemos o sol na linha do horizonte com a foicinha e o martelo na frente destruindo símbolos do *status quo* anterior, deixando-o em escombros.[68] O Sol[69] representa a URSS, como o facho de luz que guiará a revolução e iluminará o mundo inaugurando uma nova era em todo o planeta.

Alguns mapas publicados pelo PCB nos primeiros anos após a fundação do Partido dialogam com essa ideia da Revolução Russa abrindo uma nova era para o mundo. As primeiras representações localizadas são dos jornais *Movimento Comunista*, de 1 de maio de 1923[70]*; Solidário*, de 13 de maio de 1926, de Santos; *A Classe Operária*, de 1 de maio de 1928; e *A Nação*, de 31 de maio de 1927. Duas dessas imagens possuem traços em comum: utilizam o famoso lema que conclui o *Manifesto Comunista*, "trabalhadores de todo o mundo, uni-vos!"; os personagens estão nus ou seminus e os quatro desenham o globo na sua totalidade

Esses três elementos (lema do manifesto, mapa do globo e personagens de tronco nu) convergem para o que pode ser característico desse momento histórico, a permanência da visão de que a Revolução Russa era o início de uma nova era para a civilização. Ainda não estava, nas imagens, configurado o "socialismo num só país" de Stalin e o culto de sua imagem e personalidade.

---

[68] Angela Martins destaca desenhos anarquistas que seguem o mesmo padrão ao conterem "escombros das instituições burguesas e do mundo capitalista, demarcados através de seus símbolos: a lei (Justiça), a espada e canhão (Militarismo), a cruz (Igreja), a moeda (Capitalismo) e a coroa (Estado)" Martins, Angela Maria Roberti. *Pelas páginas libertárias: anarquismo, imagens e representações*. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2006, p. 160.

[69] O sol despontando no horizonte como símbolo da Revolução, do caminho que a humanidade trilharia rumo a um mundo novo, já era tradicionalmente utilizado pelos anarquistas. A maior parte da iconografia anarquista era formada por representações alegóricas, fosse da burguesia, da anarquia, do Estado, da justiça etc., embora não abrisse mão das representações de pessoas. Na iconografia comunista ocorre o inverso, com predomínio dos desenhos de pessoas e não de alegorias, como indicou Raquel de Azevedo e comprovamos pelas imagens de nosso banco de dados. Todavia, se ambos faziam uso de padrões diferentes, como explicar a utilização do sol nos dois paradigmas? Não seria de se esperar que, disputando influência sobre os operários, anarquistas e comunistas também utilizassem referências completamente contrárias? Como alguns ex-militantes do anarquismo ingressaram no PCB, entre eles os líderes Astrojildo Pereira e Otavio Brandão, e os próprios ácratas, no começo, acreditavam que a Revolução Russa era libertária, valeria a pena levantar a hipótese da influência anarquista na iconografia comunista nos primórdios do PCB. Talvez, inicialmente, as representações alegóricas comunistas fossem tributárias do saber fazer anarquista. No caso do logotipo citado anteriormente, como ele é originário da URSS, e não do Brasil, e os bolcheviques russos não surgiram de uma cisão do anarquismo como o PCB, poderíamos excluir essa hipótese. Todavia, se pensarmos na recepção da imagem, talvez ela possuísse também significado para os anarquistas. Ou haveria outras imagens comunistas que talvez tivessem sido influenciadas pelo padrão iconográfico anarquista? Azevedo, Raquel. *A Resistência Anarquista: Uma Questão de Identidade (1927-1937)*. São Paulo: Imprensa Oficial/Arquivo do Estado, 2002.

[70] Pinheiro, Paulo Sérgio de M. S. *Estratégias da ilusão: a revolução mundial e o Brasil, 1922-1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

O periódico *Movimento Comunista*, em 1 de maio de 1923, publica desenho de Boris Kustodiev, originalmente capa da revista *Internacional Comunista*[71]. Na imagem, um russo rompe as correntes em volta do mundo; as primeiras partidas são justamente aquelas que estão em cima da URSS, mas esse rompimento liberta o mundo. Ou seja, o sujeito que desencadeia a revolução é o russo, que está na vanguarda, mas o efeito é mundial. E, em outro momento histórico, a atitude do russo e o cenário de sua ação sofrerão uma mudança.

O desenho "Trabalhadores do Mundo, Uni-vos!", publicado em 13 de maio de 1926 no *Solidário*, mostra um homem nu sentado no globo terrestre. A representação de todo o globo, e não de partes dele, e também o lema do Manifesto Comunista, estariam reforçando o contexto internacionalista da época, embora o movimento comunista já estivesse numa fase de refluxo quando da fundação do PCB.

Vale ressaltar ainda que os principais personagens do marxismo, Lênin, Marx e Engels, aparecem na imagem na forma de livros, como no *Solidário* de 13 de maio de 1926, mostrando a força de suas ideias e não de sua "personalidade". Embora não seja a única representação, é interessante tendo em vista a transformação deles em heróis do comunismo.

Com relação à ausência de vestimentas nos personagens desenhados, poderíamos levantar a hipótese de que, simbolicamente, o homem nu, ou seminu, representava a libertação em relação ao passado e a configuração de um "homem novo". Analisando as imagens anarquistas Angela Martins afirma que "o nu se tornava imagem de purificação, da nudez original, de um novo começo de um novo tempo"[72]. Essa ausência de vestimentas representa, de forma simbólica, o novo, pois o bebê nasce nu e é o "mundo" que o veste; assim, a nudez condiz com a ideia do surgimento de uma nova vida e um novo homem nascido com a Revolução Russa.

Essa representação do nu como o novo homem que surgiria sem as marcas do capitalismo era comum na iconografia anarquista. Valeria levantarmos a hipótese de que, como o PCB surgiu com elementos egressos do anarquismo, essa representação comunista ecoe, ainda que inconscientemente, o padrão anarquista. Essa possibilidade fica mais forte com relação à primeira imagem, onde o homem está completamente nu,

---

[71] White, Stephen. *The Bolshevik Poster*. New Haven/London: Yale University Press, 1988, p.,36. Pinheiro, Paulo Sérgio de M. S. *Estratégias da ilusão: a revolução mundial e o Brasil, 1922-1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

[72] Martins, Angela Maria Roberti. *Pelas páginas libertárias: anarquismo, imagens e representações*. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2006, p. 165.

pois o periódico onde foi publicado é o *Solidário*, de Santos, cidade com forte presença anarquista no passado recente, inclusive na própria redação do jornal. A própria ênfase na educação do trabalhador, embora não exclusivo do anarquismo, era ponto importante para os ácratas.

Essa representação também poderia servir para seduzir um leitor anarquista para o ideário comunista se apropriando de um padrão compreendido pelos trabalhadores. Embora aqui a nudez seja masculina, enquanto nos desenhos anarquistas tanto homens como "a" Anarquia eram representados nus. Na União Soviética, não era comum a representação do nu[73] nos pôsteres comunistas impressos pelo governo, o que denota ser uma característica particular de alguns desenhos publicados nos jornais brasileiros. Interessante notar que "Lenine", inscrito no livro dessa imagem, é o vocábulo usual na Península Ibérica, onde o anarquismo foi forte, levantando a hipótese de que ela é oriunda de Portugal; alguns desenhos anarquistas foram trazidos[74] deste país, mas o termo "Lenine" também era utilizado aqui[75].

Na imagem publicada no *Classe Operária* de 1 de maio de 1928, ganha destaque a famosa frase que encerra o Manifesto Comunista "Proletários de todo o mundo, uni-vos!", que já havia surgido na legenda do desenho do *Solidário* mostrado anteriormente. A frase é mote para a conscientização de que os operários formam uma classe, a despeito de sua diversidade étnica ou nacional, como ocorria no Brasil. Visualmente o lema era representado pelos braços unidos, com cada trabalhador de um continente diferente fazendo parte do mesmo planeta. Para reforçar a união, o dorso dos trabalhadores[76], justamente a parte em contato com o mundo, está despido para que

---

[73] Cf. Bonnel, Victoria. *Iconography of Power: Soviet political Posters under Lênin and Stálin*. Berkeley: University of California, 1997. Há uma única representação do nu, mas a figura é animalizada. "A pintura e as artes gráficas ainda achavam difícil romper com os laços do realismo. Não é fácil encontrar quaisquer trabalhadores de dorso nu na idade heróica do cartaz revolucionário russo". Hobsbawn, Eric. *Mundos do Trabalho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, 2ªed., p.132.

[74] Há, no trabalho de Angela Martins, referências portuguesas como "escudo", a moeda do país, e conventos portugueses onde as freiras ficam grávidas, mas a autora não comenta. Martins, Angela Maria Roberti. *Pelas páginas libertárias: anarquismo, imagens e representações*. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2006, p. 185 e 310, respectivamente. Embora não seja nosso objetivo estudar a circulação de imagens, notamos, nesse período, imagens oriundas da França e da Itália. Há, também, desenho com lema em francês, como veremos a seguir, e outro de artista italiano, Giuseppe Scalarini, no *Vida Nova* de 1 de maio de 1922. Partido socialista italiano. *Le Immagini del socialismo: comunicazione politica e propaganda del PSI dalle origini agli anni Ottanta : almanacco socialista*. Roma: Direzione PSI, Sezione attività editoriali di propaganda, 1984, p. 272.

[75] Carone, ao fazer o levantamento das obras marxistas, usa o vocábulo Lenine. Carone, E. *O marxismo no Brasil (das origens a 1964)*. Rio de Janeiro: Dois Pontos, 1986.

[76] "[O corpo do homem] assume cada vez mais um sentido simbólico. As imagens que vêm mais e mais simbolizar a classe trabalhadora são a réplica exata da *Liberté* de Delacroix, isto é, um jovem com o torso nu: a figura poderosa de um trabalhador brandindo um martelo ou a picareta e nu da cintura para cima". O autor destaca que "em geral, o papel da figura feminina, nua ou vestida, diminui nitidamente com a

nada se enterponha entre eles e o mundo. Nessa união, os trabalhadores abraçam o planeta, tomando-o seu, da classe operária, e não é um peso sustentá-lo pois ele lhes pertence.[77] A mensagem do Manifesto, que buscava atingir os trabalhadores vivendo nos diversos países do mundo, ganha, no Brasil, a conotação dos estrangeiros, que em número crescente passavam a residir no país. A ênfase no Brasil também ocorre pois é a parte do mundo que recebe a luz, não contém hachuras, e é o trabalhador em contato com a América do Sul, que está em primeiro plano.

Interessante ressaltar que os mapas desse período estão fortemente influenciados pelo internacionalismo e pelo avanço da Revolução, que abarcaria o mundo, mesmo ela já estando em descenso no nível mundial. As representações do globo, e não de setores dele (continentes e países), prevalecem, como nas imagens mostradas anteriormente. Do ponto de vista da estratégia comunista, ainda não aparecia, como em períodos posteriores, ênfases em regiões do planeta em que os interesses soviéticos avançavam ou estavam ameaçados.

O jornal *A Nação* de 31 de maio de 1927 também publica um interessante mapa-múndi, dessa vez com uma representação plana do planeta. O ponto de vista adotado coloca a URSS no centro e no alto do campo visual, local usualmente ocupado pela Europa, afirmando a mensagem de potência em ascensão, desalojando os impérios decadentes do lugar privilegiado que possuíam. Ao colocar a URSS no meio do mapa, também mostra o cerco que o colonialismo e o imperialismo, com todas as suas possessões, estabelecem com as suas "fortalezas e esquadras" contra a URSS. Como são muitas as ameaças dos imperialismos, os EUA não têm o destaque de grande inimigo da URSS (como veremos na Guerra Fria), seu território fica "repartido" em dois, sendo mostrado de um lado e do outro do mapa.

Para mostrar os outros países como possessões de potências estrangeiras, como parte de países imperialistas, as cores ou marcas que representam os países imperialistas

---

transição das revoluções democráticas plebéias do século XIX para os movimentos proletários e socialistas do século XX". Hobsbawn, Eric. *Mundos do Trabalho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987. 2ªed., pp.127 e 130. Aqui no Brasil, a transição ocorre entre anarquistas e comunistas, um contexto dotado de outra especificidade

[77] O desenho dialoga com a mitologia grega, com a figura de Atlas segurando o globo nas costas, como um fardo. O desenho também dialoga com as tradicionais representações de poderosos com o globo nas mãos. "Nas evocações do poder, de reis, de imperadores, de pontífices, de deuses, o globo levado numa das mãos representa o domínio ou o território sobre o qual se estende a autoridade do soberano e o caráter de *totalitário* dessa autoridade". Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain. "Globo" *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

são as mesmas que representam as suas supostas colônias ou semicolônias[78], como se o fato de se estabelecer uma relação assimétrica, de exploração, entre esses territórios envolvesse sempre o domínio territorial. Os únicos países realmente independentes são a URSS e seus países aliados. As rotas marítimas e militares que aparecem no mapa, em traço grosso e destacado, dão a impressão de uma ligação fácil e constante entre todos os territórios, reforçando a sensação de unidade e domínio total, uma simplificação da organização do colonialismo.

Não há nenhuma referência à influência soviética nos processos revolucionários, ainda que minoritários, em outros países. A URSS aparece muito mais defensiva do que propriamente disseminando a revolução ou querendo espalhar sua influência, o que pode ser um indício da influência stalinista crescente. Embora a legenda diga que "só a União Soviética e os estados amigos dela... batalham pela emancipação dos povos e a construção do socialismo", efetivamente, essa luta não é mostrada.

Os representantes dos imperialistas, em geral, estão em movimento, são agressivos, mas são pequenos. Enquanto aqueles que estão sob o solo da URSS são maiores, mostrando a superioridade da URSS, mas estão em uma posição de guarda, mais estáticos, a espera de proteger o território de um ataque. A comparação com o desenho mostrado anteriormente, da *Internacional Comunista*, é significativa, pois naquele o russo atacava com o martelo as correntes que prendiam o mundo, portanto, libertando-o e transformando todo o planeta.

Nesse desenho do *A Nação*, embora todo o planeta esteja desenhado, as próprias armas utilizadas estão em braços abaixados[79]: de um lado está a espingarda, enquanto do outro a foicinha e o martelo, um símbolo da ideologia comunista e não propriamente uma arma de batalha. Vale ressaltar que, ao aparecer a foicinha e o martelo na mão de um homem, ela aparece como arma (inclusive ideológica) e não como instrumento de trabalho, e com as duas na mão do trabalhador ela adquire um significado diverso do

---

[78] Na verdade, o colonialismo se reveste de diversas formas, nem sempre envolvendo dominação territorial e política, mas sim um conjunto de regras assimétricas que privilegiam os países metropolitanos.

[79] Ben Lewis afirma, sobre a educação da namorada na Alemanha Oriental, "mesmo em finais dos anos 80, os alunos... [escreviam um texto sobre um monumento que] se baseava na história verídica do soldado do exército vermelho que salvara a criancinha dos destroços de Berlim... mostrava como os soldados soviéticos, ao invés dos capitalistas, não lutavam pelo dinheiro, mas sim pela paz. *Os alunos que tivessem boa memória diriam que o soldado não empunhava a arma, mas que a tinha pronta a seu lado – sinal de não ser agressor, mas de estar sempre pronto a defender o socialismo*. Mandaram-nos escrever este texto todos os anos, durante cinco anos!". Lewis, Ben. *Foice e o martelo. A Outra História do Comunismo Contada em Anedotas Comunistas.* Lisboa: Guerra e Paz, 2008, p. 131, grifo nosso.

entrelaçamento da foicinha e do martelo com o sol sob o fundo, como havíamos analisado.

Um globo terrestre também foi publicado no jornal *Solidário* de 27 de junho de 1926, mas a ênfase aqui é em Lênin como "O transformador dos povos", com "sua voz escutada em todo o mundo". Infelizmente, a imagem original não pode ser consultada e só temos a cópia em microfilme, de difícil visualização. Todavia, entre o globo e Lênin parece haver um papel estendido, possivelmente um símbolo de suas ideias, daí a ênfase no seu busto. Interessante mostrar, aqui, que Lênin aparece como líder da ação bolchevique em 1917, aspecto importante relacionado aos autores da Revolução Russa.

A Revolução de Outubro abria um novo repertório iconográfico para o movimento comunista mundial. Os anarquistas tinham uma herança de líderes teóricos como Kroptkin e Bakunin, e de mártires como os cinco de Chicago e os italianos Sacco e Vanzetti. Esses líderes operários eram mais difíceis de serem aproveitados[80] pela iconografia comunista, ligados como estavam ao anarquismo. Evidentemente, Engels e Marx, especialmente este, eram líderes de tradição marxista, e, com a Revolução Russa, nomes como Lênin e Trotski, consensualmente os grandes artífices da tomada do poder em 1917, são acrescidos como líderes da vertente comunista.

Lênin ganha destaque e, embora tenha sido contrário à construção de monumentos em homenagem aos revolucionários vivos, as gravuras e os desenhos dos líderes bolcheviques foram reproduzidos e difundidos. O nome de Lênin aparece na capa de um livro, como vimos, formando uma verdadeira genealogia com Marx e Engels que justificava e dava o apoio do saber marxista à ação de Lênin, linhagem forte nesse período, embora acabe por sofrer mudanças posteriormente, como veremos adiante.

No desenho do *Solidário* de 27 de junho de 1926, vemos essa associação e o significado dela, estabelecer Lênin como sucessor de Marx. Para isso, o desenho de Lênin é mais jovem do que o de Marx, cuja imagem padrão é representada sempre de barba e cabelos brancos, enquanto Lênin tem a barba feita, bigode e uma boina, o que reforça a ideia de juventude e, portanto, de sucessão de gerações. Essa sucessão é vista como descreve a legenda: Marx "o mestre da teoria e [Lênin] o artífice da ação", o que é

[80] Embora Sacco e Vanzetti tenham sido utilizados posteriormente pelos comunistas, ignorando o fato de serem militantes anarquistas.

visualmente reforçado com Marx segurando um jornal e Lênin de punho[81] em riste, intelecto e ação, respectivamente. Outro desenho de Lênin reforça o caráter de homem de ação do líder bolchevique. Num desenho do *A Nação* de 3 de maio de 1927, ele surge de corpo inteiro e terno e gravata e estabelece um diálogo do "vibrante" da legenda, referindo-se ao seu discurso, com o desenho envergado do seu corpo: ele vibra e faz a massa vibrar.

Lênin não tem um padrão definido e estático nesse período, tanto do ponto de vista do seu significado quanto do ponto de vista formal: vemos imagens do rosto ou do corpo inteiro; frontal ou de perfil; só ou acompanhado; com ou sem boné, e as combinações entre essas características. As gravuras feitas sobre Lênin não contêm traços caricaturais, já que a caricatura se presta bem à crítica, mas não a bajulação ao poder, e essa ausência de traços caricatos percorrerá a representação dos comunistas.

Talvez por isso um dos desenhos de Lênin, provavelmente, tenha sido inspirado na "amplamente conhecida" fotografia[82] do bolchevique tirada por Moissei Napelbaum em 1918 a pedido do governo. O jogo de luz e sombra e a sobrancelha arqueada sugerem a influência entre as duas imagens, o que indica uma tentativa de se ater ao "real", representado pela fotografia[83].

Nessa imagem, podemos ver que Lênin era visto como homem de ação e de ideias. No desenho, ele aparece careca, sem a boina, e somente seu rosto é representado,

---

[81] Segundo Câmara Cascudo, "punho em riste" significa "decisão. Energia" Cascudo, Luís da Câmara. *História dos Nossos Gestos*. São Paulo, Global: 2003, p. 187. O punho cerrado aparecerá diversas vezes nos desenhos comunistas. No filme de Eisenstein, *Encouraçado Pontenkin*, de 1925, uma das representações significativas, em close, é no punho de um marinheiro, que vai se fechando paulatinamente à medida que vai aumentando a união entre os marinheiros. Jeffrey Schnapp reúne um conjunto de pôsteres com a representação do punho, analisando sua simbologia. "The fist. Clenched, the hand is reattached to the arm so that together they may assert their strength, their defiance, their potention as a weapon. The fist rises up directly out of people with the scales of justice; it bursts the chains of injustice; it lends its strength to the national army; it inflicts the enemy's brand on the innocent". Schnapp, Jeffrey T. *Revolutionary Tides: The Art of the Political Poster, 1914-1989*. Milano, Italy: Skira in association with Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, Stanford, Calif, 2005, p.47. O desenhista Rius ressalta esse símbolo numa outra perspectiva. Desenha uma mão aberta e outra fechada e no meio inclui o texto "uma mão tem 5 dedos, mas um punho é a **união** dos 5 dedos... não por acaso, que o punho fechado é o símbolo da luta operária". Rius. *Conheça Marx*. São Paulo: Proposta Editorial, , s/d, p.136.

[82] Nenarokov, Albert. *História Ilustrada da Grande Revolução Socialista de Outubro na Rússia mês a mês 1917*. Moscou: Editorial Progresso, 1987, p.335. "[Lênin] tendo de julgar entre vários projetos de monumentos consagrados a Marx não fez recomeçar u, várias vezes 'porque os cabelos de Marx não estavam como na fotografia'" Palmier, Jean Michel. *Lenine. A arte e a revolução. Ensaio sobre a estética marxista. 1v.* .Lisboa: Moraes Editores,1976, p.27.

[83] Estamos cientes que a fotografia não representa o real, apenas realçamos que muitos têm essa visão sobre a fotografia. Em outros momentos, nas páginas seguintes, outros desenhos estabeleceram a mesma relação, utilizando a fotografia como base para o desenho de líderes comunistas ou personagens da classe operária, mostrando claramente que as caricaturas estão restritas aos inimigos, enquanto para os companheiros a idéia é ser, ou melhor, aparentar ser, o mais isento possível.

o que lança o foco sobre o cérebro, o intelecto. O contraste claro e escuro, com a calvície a mostra, reforça a luz batendo no rosto de Lênin, aproximando-o do saber, da inteligência, de alguém que tirou o país da escuridão e do atraso e ficou careca de tanto pensar[84]. Se o desenho não tivesse o contraste claro/escuro e Lênin estivesse de boina, perceberíamos menos este realce da luz e toda a sua simbologia. Não por acaso, a iconografia anticomunista vai desenhar Lênin justamente como a sombra[85].

No caso de Trotski, a situação é complexa, pois são conhecidas as mistificações e calúnias sobre seu papel na Revolução Russa espalhadas posteriormente por Stalin[86] e criadas já no período posterior à morte de Lênin, quando o conflito Stalin/Trotski ganha força. Como o período abordado aqui inclui a ascensão da ditadura stalinista, a imagem de Trotski é fundamental. Teria Trotski sido retratado pelos jornais como herói da Revolução e, depois da morte de Lênin, teria, paulatinamente, sumido, passando a ser ridicularizado pelos jornais?

Há uma imagem interessante, que foge a nossa periodização, sendo anterior a própria fundação do partido, publicada no *Jornal do Soubiroff*, em 30 de novembro de 1920, jornal comandado por Nereu Pestana. Nessa imagem, aparece Trotski de terno e gravata com a legenda "Napoleão Bolchevista", ressaltando sua genialidade militar. Já após a fundação do partido, localizamos um único desenho do comandante do Exército Vermelho em todo o nosso banco de dados (1922 – 1964).

Ao contrário do que poderíamos esperar, não há imagens ridicularizando ou estigmatizando esse líder bolchevique, o que nos faz levantar a hipótese de que assim como ele foi paulatinamente "apagado" da história da URSS[87], também seria ignorado pela iconografia comunista. Todavia, Aracy Amaral afirma que o gravurista Lívio Abramo foi expulso do PCB por se recusar a desenhar Trotski como um cachorro preso a uma coleira do Tio Sam. Nesse caso, pareceria plausível que outro desenhista assumisse a tarefa de fazê-lo, mas não localizamos tal imagem. Tendo em vista a quase ausência de Trotski na iconografia, acreditamos que, possivelmente, o pedido teria sido uma "provocação" para testar a "fidelidade" de Abramo que, provavelmente, já estava seduzido pelas ideias trotskistas[88]. Mesmo que algum desenho caricatural do próprio

---

[84] Marabini, Jean. *A Rússia Durante a Revolução de Outubro*. São Paulo:, Companhia das Letras, 1989.
[85] Lima, H. *História da Caricatura no Brasil* I .Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, p.4.
[86] Deutscher, I. *Trotski*. 3v. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
[87] Ferro, M. *Falsificações da História*. Portugal: Publicações Europa América, 1994. King, David. *The Commissar Vanishes*. New York: Henry Holt, 1999.
[88] "Em 1932, no 'Diario da Noite' conheci o Mario Pedrosa e outras pessoas [...] eu me dava muito bem com os trotskistas da redação, e o partido me expulsou". Essa declaração reforça a hipótese de que o

tenha sido feito, esse não parece ser o padrão de se lidar com o comandante bolchevique que, no quesito imagem, parece ter sido suprimido, assim como acabou o sendo das fotografias da Revolução Russa. Não significa dizer que os jornais operários ignoraram Trotski, ele surge sendo criticado nos textos publicados pela imprensa partidária.

Dessa maneira, ganha importância o único desenho em que aparece Trotski, mas que, infelizmente, só possuímos em microfilme, dificultando imensamente a análise da imagem e dando a ela, praticamente, um caráter meramente "comprobatório": a de que os comunistas brasileiros, pelo menos, em um momento específico, "viram" a participação de Trotski na Revolução. É interessante frisar que a gravura provavelmente veio do exterior e que foi publicada no *Movimento Comunista* em 25 de março de 1923, um ano antes da morte de Lênin e, portanto, ainda longe da disputa pelo comando da Rússia que se abriria entre Stalin e Trotski. De Stalin não localizamos nenhuma imagem[89], embora em 1927, na comemoração dos dez anos da Revolução Russa, Mario Pedrosa, que estava em Berlim, ficasse surpreso com a abundância de retratos de Stalin e Bukarin, comparada com a completa ausência de Trotski[90].

Assim, é Lênin o grande artífice perpetuado pela imprensa comunista no Brasil, homem de intelecto e ação, herdeiro da tradição marxista, capaz de fazer frente aos anarquistas e comandar as massas na vitória frente ao novo mundo da revolução. O desenho de Lênin variava nas formas, não estava enrijecido: quando ao lado de Marx, sustentava-se a continuidade geracional e a divisão teoria e prática; quando só, sua cabeça aparecia iluminada, ressaltava-se sua inteligência e, quando seu corpo inteiro aparecia, era para mostrar o comandante da ação. Se Trotski esta quase ausente dessa nova tradição comunista inaugurada pela Revolução Russa e que trazia a esperança de um novo mundo para a humanidade, Lênin ganha destaque.

---

partido estava interessado em testar a "fidelidade" de Lívio Abramo ao Partido. Interessante também o comentário de Geraldo Ferraz sobre o gravurista "nunca [...] colocou sua arte sob as diretivas de uma arte que lhe fosse ditada". Será que Ferraz, que também trabalhou no *Diário da Noite*, está fazendo referência ao desenho sobre o Trotski? Centro Cultural São Paulo. *Livio Abramo: Xilogravuras*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1983, p.16 e p.30, respectivamente.

[89] Antonio Rubim cita o número 15, de 1923, do *Movimento Comunista*, em que apareceriam Lênin e Stalin. Rubim, Antonio. *Partido Comunista, Cultura e Política Cultural*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1986, p. 91, nota 28.

[90] A observação de Pedrosa era perspicaz, mas um cartão postal russo de 1928 ainda mostrava a face de Trotski entre os líderes da revolução, e uma história da revolução também. King, David. *Trotski: A Photographic Biography*. Oxford Oxfordshire: B. Blackwell, 1986, pp. 187 e 195. Neto, José. *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as origens do trotskismo no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993, p. 203. De certa maneira, o afastamento de Lívio Abramo e Mario Pedrosa, um gravurista e um crítico de arte, acabam por solapar a oportunidade de correntes artísticas modernas influenciarem a iconografia comunista no Brasil.

Embora a imagem de Stalin não tenha sido ainda publicada, vale ressaltar que há algumas mudanças sutis, algumas já mostradas, que podem mostrar a primazia de suas ideias na iconografia. O jornal *O Trabalhador do Brasil* de 1 de agosto de 1933 publica um mapa em forma do globo em que os trabalhadores "por cima das fronteiras" se unem contra as "guerras de rapina". A força e estabilidade dos personagens que representam os trabalhadores se contrapõem ao desequilíbrio dos imperialistas, membros de um mundo em decadência. Ademais, as guerras de rapina sempre são feitas, exclusivamente, pelos personagens do imperialismo, e nunca pelos vários soldados, pelos membros do povo que acabariam fazendo parte dessas guerras ao lado dos imperialistas de seus respectivos países.

Aqui vale destacar uma mudança importante: o centro está na União Soviética, destacada com a foicinha e o martelo, enquanto nos mapas mostrados anteriormente o globo significava um apelo internacionalista. Os inimigos apontam para a URSS e o apoio dos trabalhadores de todo o mundo ajuda na aliança "contra" as guerras de rapina, portanto, uma atitude defensiva. Os trabalhadores com os punhos fechados, aparentemente os russos, já que parecem estar com bandeiras vermelhas, selam o acordo com outros trabalhadores de outras nacionalidades para expulsar os causadores das guerras. Assim, a expulsão em um mapa do mundo, mas que tem a ênfase na URSS, pode passar a mensagem de defesa da pátria do socialismo. De certa maneira, a mensagem implícita pode ser a união dos trabalhadores acima das fronteiras, mas para a defesa da União Soviética.

Esse ataque dos agentes da guerra à URSS também aparece no *Voz do Trabalhador* de 1934 e no *A Classe Operária* de 12 de setembro do mesmo ano, que publicam o desenho de um monstro com boca e dentes[91] de aço e olhos de canhão avançando por cima do globo e atacando com as mãos China e América do Sul, mas com o maxilar voltada para a União Soviética. Mapa *sui generis* em que a cartografia é completamente torcida para satisfazer os interesses da URSS. Novamente, o apelo aos trabalhadores de todo o mundo tem o caráter de defender a União Soviética, para onde a boca metálica aponta, enquanto a China e a América do Sul surgem no desenho porque o primeiro estava em um processo de guerra civil enquanto a inclusão do segundo visava atender o publico alvo do apelo.

[91] "O instrumento de poder que mais chama a atenção, a disposição do homem e de muitos animais, são os dentes". Canetti, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1995, p.206.

O *A Classe Operária* de 1º. de julho de 1932 mostra duas fileiras de imperialistas fechando um acordo para atacar a URSS, embora o primeiro carregue hipocritamente um símbolo da paz, todo o tronco dos personagens são canhões apontados para o símbolo soviético. De certa maneira, a ação imperialista no mundo passa a ser concebida como tendo foco exclusivo na URSS. Esses desenhos mostram indícios da consolidação da visão do "socialismo num só país" defendido por Stalin, colocando os interesses da URSS acima da Revolução Mundial[92], embora seja bom ressaltar que Stalin não aparece na iconografia.

Como a URSS foi o primeiro país em que os trabalhadores tomaram o poder, a iconografia cujo foco era a pátria do socialismo era fundamental, e funcionava como fator de mobilização dos operários, de modelo ideal, e atualização frente ao que os comunistas acreditavam ser o caminho que o mundo tomaria com a Revolução Russa. Todavia, é fundamental analisar quem eram os "sujeitos" da revolução nas manifestações e na ação revolucionária aqui no Brasil, na ótica do PCB. Ou seja, para quem as mensagens iconográficas do partido se dirigiam? Quem elas retratavam como agentes preferenciais da ação a cargo dos brasileiros?

A imagem do *A Nação* de 1º. de julho de 1927 convocava "seguidores" de Lênin no Brasil para a Semana da Juventude, mostrando a bandeira do leninismo levada pela juventude proletária, mas o elo entre a geração futura (os jovens) e a geração de Lênin não ocorre somente pelas palavras da legenda, mas também pela indumentária da juventude que copia Lênin usando a boina. De certa maneira, as "cabeças" já foram

[92] Não significa que ignorava o que ocorria em outros quadrantes do planeta. Vale mencionar os desenhos específicos de China e Espanha, países em que forças de esquerda estavam lutando pelo poder. Em comum, ambos focam o próprio país, sem fazer referência ao papel desse conflito do ponto de vista da revolução mundial, e fazem referência ao caráter bélico do conflito, algo que contrasta muito com o período do pós-guerra. No mapa espanhol, um pouco posterior a nossa periodização, publicado no *Juventude* de 1º. de janeiro de 1937, dois soldados caminham pelo desenho, sob um fundo rubro, com "legenda" da militante comunista espanhola Dolores Ibarruri: "No Passaran!". O vermelho no desenho, além de fazer referência a bandeira do país, representa o sangue derramado em favor da causa republicana, que conclama a luta e a esperança de uma "aurora rubra da Revolução". Os soldados aparecem caminhando e não de maneira estática, com seu movimento dando a impressão que os republicanos avançam militarmente sobre os franquistas, o que não ocorria. De certa maneira, os soldados respondiam ao apelo de Dolores Ibarruri.

O mapa chinês, de abril de 1935, também mostra o avanço dos exércitos da China soviética. A parte do mapa controlada pelos comunistas não foi "pintada", só possuí o contorno, para mostrar a naturalidade do lado soviético contra o que é provisório e agressivo, justamente em tracejado, a área controlada pelas potências estrangeiras. A idéia subjacente é que há uma naturalidade da China ser soviética, pois a parte não soviética não tem chineses e sim americanos, italianos, franceses, como afirmam as legendas. Além do que, seria "natural" esperar o comunismo de um país que faz fronteira com a URSS.

feitas: as opiniões da próxima geração já estão imbuídas do pensamento de Lênin[93]. Até a criança no colo de sua mãe parece usar alguma espécie de chapéu. Vale ressaltar a presença de uma mulher, ainda que de maneira incipiente e envolta em uma massa de homens brancos, associada ao seu papel de progenitora (com a criança no colo), e não de trabalhadora. A simbologia da boina é importante não só pela relação com a cabeça e o intelecto, mas também porque, pelas fotografias de época, os chapéus parecem ser mais comuns entre os operários que as boinas. Assim, a imagem não retrata "realisticamente" a indumentária do período, faz adaptações para aproximá-la do líder Lênin.

Interessante ressaltar que essa imagem mostra o intercâmbio entre os jornais operários, já que as legendas dos cartazes levados pela massa estão em francês, como "Viva a URSS" e "Trabalho igual, salário igual" (tradução nossa), um lema pela igualdade salarial entre os gêneros. Todavia, essa mensagem fica colocada em segundo plano, frente à ênfase da legenda em português que destaca o papel da juventude em apoiar a vitória do operariado. A bandeira levada pela multidão se assemelha a um furacão no meio da massa[94], símbolo de força, união e transformação.

Com o intuito mais imediato de convocar os leitores para a *Semana da Juventude Proletária*, o partido utiliza um desenho de origem francesa e o adapta para a realidade nacional, mesmo porque, poucos entenderiam ou se deteriam para as pequenas legendas em francês levadas pela multidão do desenho. O realce aqui é na atitude que os leitores devem ter, por isso a massa aqui aparece em *ação*, servindo de exemplo aos leitores. Nas semanas ou datas comemorativas, eleições ou greves, o PCB desenhava trabalhadores *caminhando* para a manifestação. Essas imagens de massa merecem uma reflexão sobre quais personagens eram representados nessa multidão. Quem eram os sujeitos combativos, os agentes da transformação social na ótica do PCB? Como eram representados os trabalhadores?

Um desenho publicado no *A Nação* de 4 de abril de 1927 mostra uma fileira de pessoas caminhando em direção ao leitor. O primeiro aspecto que chama a atenção nessa imagem, que se repete com legendas diferentes, é a diversidade étnica e cultural

---

[93] "Chapéu – Simboliza, muitas vezes, a cabeça ou os pensamentos; pode significar também mudar de idéia". Lexicon, Herder. *Dicionário de Símbolos.* São Paulo: Cultrix, 1994.

[94] Na análise de imagens há sempre o risco de exagero, encontrando no desenho formas e sentidos em qualquer detalhe. Aqui, pode ser o caso, já que não há outro desenho em que um fenômeno da natureza tenha sido provocado pela massa no nosso banco de dados. Todavia, há exceção de cartazes chineses que mostram a massa como um maremoto e o filme soviético *Tempestade sobre a Ásia*, de 1928, que utiliza esse recurso.

das pessoas desenhadas. Unir todos os trabalhadores para a construção de uma sociedade comunista era a meta buscada pelo PCB. Frente a esse objetivo, todas as diferenças nacionais, religiosas, culturais etc. deveriam ser relegadas a um segundo plano, sucumbidas pela crescente oposição entre trabalhadores e capitalistas. Nesse processo, as identidades tradicionais baseadas na religião, nacionalidade, familia, deveriam "desmanchar no ar" frente ao avanço capitalista.

A década de fundação do PCB marca um surto revigorado de modernidade e imigrantes das mais variadas procedências buscavam no Brasil, um país já com forte miscigenação, melhores condições de vida. Alemães, italianos, lituanos, japoneses, portugueses, turcos, sírios e espanhóis habitavam o país. Essa divisão ainda abstrai a heterogeneidade dentro dessas comunidades nacionais, haja vista as grandes diferenças regionais no interior dessas nacionalidades: calabreses, napolitanos, catalães, galegos etc. Poderíamos, ainda, ressaltar as diferenças religiosas na população: católicos, luteranos, muçulmanos, judeus etc. Para analisar o desenho anterior é preciso ter esse contexto em mente, pois a tarefa do PCB passava a ser a transformação de toda essa diversidade em uma união contra o capitalismo baseada na identidade operária e comunista.

Com a industrialização crescente do país, parte da historiografia do movimento operário acaba por compactuar com a própria visão marxista de que as identidades tradicionais, baseadas na pátria, no "sangue", na religião etc. entravam em declínio frente a uma nova identidade fundamentada na classe social a partir de uma perspectiva econômica. Analisa, então, os conflitos com base nas categorias profissionais (sapateiros, chapeleiros, ferroviários etc.) ou políticas (anarquistas, "amarelos", socialistas, comunistas etc.).[95]

Todavia, essa imagem anterior, publicada no *A Nação*, mostra indícios de que as divisões tradicionais ainda precisavam ser levadas em conta. Para a mobilização dos trabalhadores, elas podiam fazer a diferença para estabelecer quem é o sujeito(s) da ação operária comunista. Nos comícios, greves e eventos importantes. o partido costumava desenhar a massa, e não indivíduos isolados que representavam o operário "ideal", embora estes pudessem aparecer se destacando da multidão. Vale ressaltar que essa massa é diversificada, contendo as várias nacionalidades e etnias que formavam a

[95] Os parágrafos precedentes, com algumas poucas alterações, estão presentes em Tavares, Rodrigo. "Cores, credos, raças e nacionalidades, uni-vos! Diversidade e identidade no cotidiano paulistano (1922 – 1935)" in TUCCI, Maria Luiza (org) *São Paulo, Metrópole das Utopías.* São Paulo, Lazuli, 2009 (no prelo).

população brasileira, devidamente diferenciadas umas das outras pelas roupas e características faciais. As legendas, como "todos os continentes" e "Nacional e internacionalmente", reforçam a mensagem de que não importa as diferenças nacionais, todos são operários.

O próprio título de uma das imagens pode ser lido como propositalmente ambíguo, pois "Compareçamos ao 1º de Maio, debaixo da mesma bandeira!" em uma primeira leitura se refere às mesmas *reivindicações*, não importando a ideologia do operário. Mas tendo em vista a diversidade nacional presente na imagem e reforçada nas legendas, o título poderia também significar que todos deveriam ficar debaixo da bandeira "operária" em vez da bandeira nacional dos seus países de origem. Nesse sentido, vemos os personagens de corpo inteiro para melhor observarmos essas diferenças, só assim poderíamos ver o negro descalço. Heterogeneidade que se transforma em união por meio dos braços dados, dialogando com a frase do Manifesto Comunista, e, no desenho anterior, dos trabalhadores abraçando o mundo: aqui a diversidade ocorre dentro do país.

Diferentemente da URSS, que aparecia na imprensa comunista com líderes de destaque e um novo homem nascido da Revolução, na realidade local, é preciso unir justamente as diferentes nacionalidades de imigrantes aqui instaladas e toda a diversidade oriunda da miscigenação. O desenho ecoa imagens clássicas, tentando mostrar, didaticamente, que o que faz a força dos trabalhadores são os elos estabelecidos entre eles, que os transforma numa barreira humana, mostrando sua força em uma *marcha* rumo à vitória. Para seduzir os leitores de diferentes nacionalidades e etnias, a heterogeneidade que formava a população brasileira[96], uma das estratégias era retratar essa diversidade nos desenhos para que os operários compreendessem que faziam parte da classe operária, da massa de trabalhadores.

Aspecto interessante nessa imagem é a representação do negro fazendo menção à escravidão. O fato de estar descalço faz referência ao tempo da escravatura, já que um dos sinais do liberto era justamente calçar sapatos[97]. Ademais, seu corpo seminu, envolto apenas em um pano, mostra a musculatura definida do abdômen, remetendo,

[96] Nessa heterogeneidade não entrava o índio, que só foi retratado na iconografia do PCB muito tempo depois, sem qualquer destaque, somente para ilustrar notas jornalísticas de denúncia, como veremos.
[97] "O chapéu e os sapatos eram as primeiras aquisições do escravo alforriado. Mostrar-se calçado e com a cabeça coberta significaria um Rito de Passagem, exibição da Liberdade notória". Cascudo, Luís da Câmara. *História dos Nossos Gestos*. São Paulo: Global: 2003, pp. 254-255.

também, ao passado escravocrata, já que o trabalho era feito sem camisa. Veremos adiante alguns dos sentidos dessa referência à escravidão.

O *Solidário* de 31 de janeiro de 1928 publica imagem mencionando novamente a diversidade étnica, mostrando um negro com a caracterização de um escravo: descalço e sem camisa. Dentro desse contexto, a musculatura abdominal definida também faz referência ao fato de trabalhar como escravo, com o esforço físico desumano marcando o seu corpo.

A figura à esquerda tem feições e indumentária próprias de um oriental. A inclusão de pessoas de feição oriental também poderia ser uma maneira de fazer referência indireta à China, cujo processo revolucionário, na época, era visto como modelo para o brasileiro[98]. Essa construção iconográfica também pode repercutir uma visão de superioridade do branco frente ao negro e ao chinês, o primeiro visto como alguém que precisa ser elevado culturalmente depois de séculos de escravidão e o oriental visto como mais pacífico, avesso às reivindicações, sendo que o padeiro, símbolo do jornal, poderia lhes mostrar o caminho, o comunismo.

Outro aspecto interessante dessa imagem, que foge da característica destacada anteriormente, é a foicinha aparecer na mão de um homem. No que concerne à foicinha, é importante destacar que a análise anterior relacionava a representação do feminino e do masculino com o ato sexual simbólico, dando origem ao novo homem/mundo comunista, e não pode ser vista de maneira estática e ahistórica. Nessa imagem do *Solidário*, o jornal dos empregados de alimentação de Santos, um padeiro oferece a foicinha para o negro e o martelo para o oriental, o homem do campo (foicinha), e o da cidade (martelo). O primeiro aspecto que os separa da imagem seminal da foice e do martelo é o fato de os instrumentos não estarem cruzados, entrelaçados, e sim em direções opostas. O horizonte também não é preenchido pelo sol e sim por uma paisagem industrial e portuária, uma referência clara a cidade do jornal.

Dessa maneira, o desenho não representa o nascimento de um novo homem, pois a foicinha e o martelo dados pelo padeiro, símbolo do *Solidário*, estavam representando estritamente o símbolo do comunismo que o jornal tentava imbuir nesses trabalhadores. Nesse sentido, essas ferramentas não seriam "utilizadas", por assim dizer, como instrumentos de trabalho dos operários. Pelo contrário, o desenho faz questão de mostrar

[98] No *A Nação*, Rio de Janeiro, 26 de março de 1927, consta um desenho sobre a revolução chinesa.

a pá e a enxada, ambas ferramentas com cabos longos, como os instrumentos utilizados por esses trabalhadores.

Ainda abordando a imagem do negro, o partido noticia no *Jornal do Povo* de 17 de outubro, o I Congresso Afro-Brasileiro[99] ocorrido em Pernambuco em 1934. O desenho mostra uma família negra trabalhando na frente de coqueiros para um jovem branco, retomando um cenário que remete ao contexto colonial escravocrata. O jornal *Juventude* de junho de 1935 publica trecho do livro *O Quilombo* com desenho de um grupo de escravos acorrentados caminhando para o pelourinho.

Esses desenhos de personagens negros reiteradamente remetem ao passado da escravidão, da situação colonial. Numa primeira leitura, o partido induz o leitor a ver que a situação da "raça" não mudou desde aquele tempo e que só mudará quando o negro acompanhar o partido em seus programas. A verdadeira libertação, nessa visão, passava pela união aos demais operários.

Todavia, a imagem do tronco nu do "escravo" abre diferentes análises. Como destacou Câmara Cascudo, o gesto de "mostrar a barriga... é um resíduo sublimador da escravidão, onde negros, trabalhando quase desnudos, eram obrigados a cobrir o tórax na presença senhorial, indo a Casa-Grande, falando com Autoridades". Nesse sentido, para Cascudo, poderia se deduzir "que mostrar o abdômen seria gesto lógico para os descendentes de escravos, apagando os vestígios humilhantes dos antepassados, evidenciando a liberdade de tornar notório o que dantes era proibido, demonstração da vontade soberana do exibidor autônomo"[100]. Em suma, mostrar o abdômen era um desafio às normas excludentes herdadas da sociedade escravista, pois se esperava que o negro se cobrisse na presença do branco, como efetivamente ocorre no desenho do I Congresso Afro-Brasileiro. Embora os dois sentidos, marcar que a escravidão persiste e mostrar seu fim, possam estar presentes na imagem, o primeiro parece ser mais consistente. Isso porque, nos desenhos citados anteriormente, o negro não está frente ao branco explorador, e sim incluído na sua classe, a operária.

Se era importante ressaltar o passado escravocrata, também vale destacar que os desenhos, ao colocarem os negros incluídos na multidão ou dando destaque para a questão "da raça", acabam por valorizar seu papel. Tendo em vista que, na condição de negro, passa a ser o destinatário dessas mensagens políticas, que conclamam, assim, a

---

[99] Flores, Elio Chaves. "Jacobinismo Negro: lutas políticas e práticas emancipatórias (1930-1964)". In: Ferreira, Jorge; Reis, Daniel Aarão. (Org.). *As Esquerdas no Brasil*. Vol. 1 (A formação das tradições: 1889-1945). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 505.

[100]Cascudo, Luís da Câmara. *História dos Nossos Gestos*. São Paulo: Global, 2003, p.,254.

sua ação. Um jornal importante do período, o *A Platea*, ligado a Aliança Nacional Libertadora (ANL), organização de frente ampla do PCB, que abordaremos adiante, publica três desenhos cujo foco é o leitor negro. Em 25 de julho de 1935, o jornal publica desenho em favor da "casa do negro", iniciativa da Legião Negra do Brasil, em prol do batalhão de soldados "de cor" presentes na Revolução Constitucionalista de 1932. O jornal denunciava o fato dos soldados negros terem sido esquecidos, o que acabou por se acentuar com o tempo, cristalizando uma memória oficial excludente com relação ao papel do negro na Revolução[101].

O partido afirma que esses soldados mostraram "bravura e espírito de renúncia... pensando que seu sacrifício daria mais pão e liberdade a pátria brasileira", ressaltando, todavia, o fato dos comunistas terem sido contra a Revolução Constitucionalista. Destaca, ainda, o papel da Legião Negra do Brasil e sua coragem, separando a honestidade de seus propósitos ingênuos daqueles que comandaram o movimento. Ao mostrar o negro como dotado de "braços fortes que traziam o pão diário", o desenho o identifica como trabalhador, minimizando sua identificação como um membro de um movimento que o PCB era contra. Mensagem reforçada com a ideia de sustentar a família, que presencia a morte do soldado, o que implicava que a esposa estivesse próximo ao campo de batalha.

Um elemento a se destacar nessa imagem é a representação da mulher negra. A heterogeneidade da população ressaltada pela iconografia nesse período não incluía as mulheres, em geral representadas com a pele branca. A ausência da mulher negra é uma característica que se acentuará, como veremos em outro momento.

O *A Platea* de 31 de agosto de 1935 publica um desenho para a matéria "Raça negra, desperta e caminha!" onde a relação com a escravidão, o comunismo e o patrionovismo ganham força. Novamente, o negro está sem camisa e com os músculos definidos, ecoando a imagem de um escravo, agora ressaltada com mais vigor, pois há uma corrente e um chicote ao lado. O personagem tem os punhos fechados, os braços para o alto, flexionados, a cara de sofrimento e os lábios de quem grita[102], acabando por

---

[101] "Hoje eles festejam a Revolução de 1932, mas não mencionam a Legião Negra, não mencionam a participação do negro, é engraçado, né?". Depoimento de José Correia Leite. Flores, Elio Chaves. "Jacobinismo Negro: lutas políticas e práticas emancipatórias (1930-1964)". In: Ferreira, Jorge; Reis, Daniel Aarão. (Org.). *As Esquerdas no Brasil*. Vol. 1 (A formação das tradições: 1889-1945). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 500.

[102] O grito "podia simbolizar o extravasamento da dor, a exteriorização da revolta e a conclamação de todos explorados e oprimidos à ação transformadora". Martins, Angela Maria Roberti. *Pelas páginas libertárias: anarquismo, imagens e representações*. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006, p.. 167.

romper as amarras que o prendiam. No desenho, sem dúvida, fazem referência à escravidão, mas a ideia era fazer o negro romper as amarras ideológicas que o aprisionavam no período em destaque.

Nesse aspecto, entra claramente a palavra patrionovismo grafada na coroa, ideologia defendida pela Frente Negra Brasileira e que advogava a defesa da monarquia e a "elevação cultural" do negro como forma de mudar sua situação econômica. Aqui, o texto que acompanha a imagem chama a atenção para a prisão "econômica" e "ideológica" que o personagem se encontrava, referência ao patrionovismo e ao capitalismo, conclamando à defesa do lema da Aliança Nacional Libertadora, organização de frente ampla sob égide do PCB, "Pão, Terra e Liberdade", chamando os negros a somarem forças com a agremiação.

Todavia, setores do movimento negro acabaram adentrando a grande rival do período, a AIB (Ação Integralista Brasileira), e para esses os comunistas reservavam o epíteto de traidores da raça. O *União de Ferro* de 1º. de novembro de 1935 mostra militar negro identificado como "traidor da raça", com vários símbolos integralistas e capitalistas disfarçados em seu uniforme, por apoiar o integralismo num momento em que a Itália de Mussolini invadia a Etiópia.

A relação com a imagem do negro é, então, complexa, remete para a escravidão, como se essa fosse a situação do trabalhador negro, mas ao mesmo tempo o coloca como sujeito da revolução, alguém a ser conquistado para agir pelas suas reivindicações. O partido dava espaço para o negro, para sua luta específica, desde que a sua consciência da negritude desembocasse no seu papel a desempenhar com os demais trabalhadores em prol da revolução, tentando chamá-los a ingressar no PCB ou, especificamente, na ANL. O negro com a enxada na mão, mostrado anteriormente, também faz referência ao papel do camponês, parcela da sociedade também retratada pela imprensa comunista, como veremos a seguir.

Embora fosse, no discurso, um dos sujeitos da revolução, um elemento fundamental para repetir aqui o modelo de sucesso da Revolução Russa por meio da união com o trabalhador da cidade, o camponês[103] era tratado visualmente como o elemento mais atrasado, aquele que ficaria a reboque do trabalhador urbano.

---

[103] Uma reunião de outubro de 1927 transformou o bloco operário em bloco operário e camponês "introduzindo, no Brasil, a expressão *camponês* para se referir aos trabalhadores rurais. Era uma forma de se adequar à linguagem presente em vários países da América Latina e às orientações da IC". Roio, Marcos. A gênese do partido comunista (1919-1929). In: Ferreira, Jorge; Reis, Daniel Aarão. (Org.). *As*

O *Solidário* de 1º. de agosto de 1926 mostra um grupo de colonos, com a fronte cansada, sob a legenda "em busca do pão de cada dia" e um título "organizai-vos operários do campo". Embora fossem o alvo da propaganda, reconhecidos textualmente e tradicionalmente como sujeitos por excelência da revolução segundo o exemplo russo, parecem transparecer a incapacidade para a tarefa, estando inclusive desorganizados.

Já em um periódico comunista dirigido exclusivamente aos operários do campo, *O Trabalhador Agrícola*, de 24 de dezembro de 1930, numa sequência de três desenhos, mostra-se o contraste entre proprietários e empregados e clama-se pela ação. Os "servos" reagem atirando nos "senhores" fazendeiros; as palavras aqui são importantes, pois remetem, obviamente, ao contexto feudal, de acordo com a própria análise da evolução histórica que os comunistas tinham do período. Dirigido, preferencialmente, aos camponeses, visa mostrar a capacidade de reação desses trabalhadores, mas o próprio esquema interpretativo do PCB os colocava ligados às formas mais atrasadas de dominação.

No jornal *O proletário* de 9 de junho de 1931 aparece com mais clareza o papel do campo, subordinado ao da cidade. Num desenho simples em que cada trabalhador está num cenário que remete ao seu contexto, cidade/fábricas e campo/árvores, respectivamente, o camponês pergunta ao citadino sobre a opressão e é o trabalhador da cidade que sabe a resposta. Vale notar que o camponês tem como instrumento de trabalho uma pá, e não a foicinha.

Há uma imagem simbólica sobre a visão do trabalhador do campo na ótica do PCB no *Jornal do Povo* de 12 de outubro de 1934. O desenho conclama a uma frente única de luta. Convém lembrar que, em 1934/1935, foram muitas as manifestações operárias, graças à flexibilização política decorrente da Assembleia Constituinte, e, também, à polarização em torno da luta antifascista. E essa frente delimita por meio dos personagens aqueles que deveriam participar da revolução e das batalhas políticas daquele período: um trabalhador de boina e martelo, um soldado, um marinheiro e atrás, quase sem ser visto, um trabalhador agrícola com sua enxada.

A disposição dos personagens no desenho demonstra a hierarquia entre eles, a importância do papel que cada um representa naquele determinado momento, o que coloca o trabalhador agrícola num papel secundário. Não é ele que vem a frente guiando a ação. Também é significativa a construção da imagem do trabalhador agrícola com a

---

Esquerdas no Brasil. Vol. 1 (A formação das tradições: 1889-1945). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, p. 239.

enxada, presente ainda em desenhos anteriores. Esse instrumento de trabalho dá um toque maior de realidade, pois com certeza era a ferramenta mais utilizada no campo, ainda mais pelas culturas típicas do Brasil, que não inclui o trigo, permanentemente associado à foicinha. O próprio fato do trabalhador agrícola não utilizar a foicinha dá, ao leitor familiarizado com os signos comunistas, a impressão de que ele não é peça chave na revolução, que não está preparado para ela, não pode ser associado ao martelo para recriar aqui o símbolo revolucionário máximo.

Vale destacar que o próprio cenário é citadino, com um grande número de fábricas atrás soltando fumaça, mostrando que está em funcionamento e, portanto, com uma grande massa de trabalhadores em ação[104]. O mesmo destaque dado ao grupo de marinheiros, soldados e operários, em detrimento do camponês, aparece na capa do jornal *Soldado Vermelho* de julho de 1932. Embora pudéssemos argumentar que o foco eram as forças armadas, daí seu destaque, o próprio texto ao lado conclama "soldados e marinheiros, operários e camponeses", sendo estes últimos omitidos do desenho. Os camponeses aparecem então na página interna do periódico, caminhando ao lado de marinheiros, operários e soldados, segurando suas enxadas.

Este desenho também permite inserirmos a visão sobre os militares, já que nele fica evidente a primazia da aliança soldado/operário para definir os rumos de uma revolução no Brasil. União prioritária, já que são eles que fecham o acordo com um aperto de mãos, enquanto, ao lado, em menor destaque, surge o marinheiro, outro representante das forças armadas. Esse gesto de selar o acordo, de mostrar união e comprometimento de ação, também apareceu no *Jornal do Povo*, já citado. Nessa construção iconográfica, a revolução no Brasil se faria com espingarda e martelo[105], soldado e operário, e não foicinha e martelo, como na simbologia clássica da Revolução Russa.

Nesse sentido, a revolução brasileira ganha um componente simbólico mais militarizado do que a aliança camponês/operário. Esta última era formada por instrumentos de trabalho, enquanto as "ferramentas" utilizadas pelos militares são também armas de fogo, um indicativo da ideia de assalto ao poder, a tomada do governo pela força das armas.

---

[104] A associação entre trabalhadores e fumaça é tão forte que em um conjunto de dois desenhos vemos, no primeiro, um burguês tapando a chaminé de uma fábrica como símbolo de corte de salários. Enquanto, abaixo, um operário gigante de Magnitogorsk, cidade industrial soviética, levantava o braço em uma fábrica em pleno funcionamento com fumaça saindo pelas chaminés. *Jovem Proletário.* Janeiro de 1931.

[105] *Pront. n.º 1110, Boletins comunistas.* 2ºv. DEOPS/SP, DAESP.

A construção dessa representação dual entre o soldado e o trabalhador urbano acabava por esbarrar no fato de, invariavelmente, os conflitos de classe acabarem sendo resolvidos pelos soldados das diferentes corporações. Um panfleto de 1931 pedia aos militares, justamente, que não reprimissem as manifestações operárias, mostrando um soldado e um trabalhador, espingarda e martelo, dando as mãos em forma de união. O partido publica desenhos que mostram a repressão aos trabalhadores, mas que buscam "inocentar" ou "suavizar" a ação dos soldados. O *Jovem Proletário* de novembro de 1932 publica desenho de um assassinato de um tecelão. O soldado que executa o disparo está a mando de dois burgueses que tentam corrompê-lo e praticamente o levam a executar o disparo. Um dos personagens coloca a mão em seu ombro, enquanto o outro, com o saco de dinheiro em seu braço, dá a impressão de levantar o braço do soldado. Se a imagem não parece explicita, no mesmo exemplar um soldado é empurrado por um burguês raivoso e sequer olha o trabalhador que ele ameaça com o fuzil, uma mostra clara de que não é esse seu anseio. O trabalhador não se afugenta e, mesmo com um martelo na mão e o fuzil na barriga, clama para que o soldado volte o fuzil para o burguês.

Interessante destacar esse aspecto de confronto físico, da possibilidade de derramamento de sangue, embutido no conflito. Vale destacar que a fotografia do tecelão morto, que acompanha a reportagem, mostra o trabalhador de terno e gravata, ou seja, na "realidade" da fotografia o tecelão vestia terno e gravata, mas no desenho o autor opta por desenhá-lo, e os demais personagens, de camisa, mais vulnerável. O ápice dos conflitos de rua no período ocorreu na batalha da Sé em 7 de outubro de 1934 e o *Jornal do Povo* de dois dias depois publica um desenho sobre o conflito. Personagens operários, integralistas, policiais e cavalos estão misturados e os comunistas ou os aliancistas não aparecem, algo comum na representação comunista como veremos. O intertítulo logo acima, "Os soldados confraternizam", afirma que os soldados do exército convocado para massacrar acabaram por confraternizar com seus irmãos trabalhadores. Nesse sentido, o soldado reprimindo com o cavalo e o outro atirando acabam por se posicionarem ao lado dos operários e contra os integralistas.

Dessa aliança militares/operários para a revolução brasileira, que libertará o Brasil do jugo estrangeiro, do imperialismo explorador, o trabalhador urbano é a base. Vemos, no primeiro desenho com mapa do Brasil do nosso banco de dados, que era disso que se tratava. Pelos desenhos anteriores já podemos notar o papel de destaque dos operários urbanos, mas esse desenho do jornal *O Jovem Proletário* de novembro de

1932 possui significados interessantes. Ele mostra um trabalhador musculoso, sem camisa e com um chapéu que lembra a boina de Lênin, utilizando um martelo para romper as correntes que amarram o Brasil, representado pelo seu mapa.

Ideia de raiz muito antiga e importante no país, como vimos, símbolo do fim da escravidão, também está presente no imaginário comunista, pois Karl Marx termina o *Manifesto Comunista* assim, apelando para os trabalhadores romperem os grilhões. O homem sem camisa e "avançando" sobre o mapa brasileiro mostra o imperativo da ação que se esperava dos trabalhadores. A ferramenta, o martelo, faz referência óbvia ao símbolo do comunismo, é essa ideologia que permite libertar o país. O desenho "nacionaliza" a imagem que originalmente ilustrava capa da revista *Internacional Comunista*[106], já que não vemos um russo libertando o mundo, e sim um brasileiro rompendo as correntes de seu próprio pais. Vale ressaltar que usualmente a corrente aprisiona uma pessoa, mas aqui o faz em relação ao país, pois é uma luta nacionalista contra o imperialismo.

O torso nu[107], poucos operários trabalhavam assim, além de ressaltar e valorizar o corpo e a saúde do trabalhador, em oposição ao gordo ou decadente burguês, como veremos, coloca o corpo em ação, enfrentando os problemas de frente, de "peito aberto", na expressão popular. A própria mão que fica para trás tem o punho fechado, mostrando a força e o empenho empregado na tarefa. Interessante notar como o território representa a exploração do povo brasileiro, libertar a população do Brasil é destruir as amarras em seu território, aparecendo, então, de maneira tênue, a relação corpo da nação, corpo do trabalhador. Nessa representação, o país está isolado do seu entorno latino americano, e sem as divisões estaduais, o que ressaltava a luta nacionalista e não dava espaço para qualquer regionalismo associado à ação das oligarquias regionais: o Brasil é uno.

O trabalhador também sobe no país para libertá-lo a partir do sul, o que poderia ser uma referência a Luiz Carlos Prestes, já comunista, mas não no PCB. Todavia, o fato provavelmente ocorre pela própria configuração tradicional do mapa do país. Nessa representação, a ameaça vem de fora pelo litoral, especialmente o nordestino, mais próximo da Europa e dos EUA, daí os Estados mais ao sul parecem mais seguros. O que

---

[106] A mesma imagem foi publicada no periódico *Movimento Comunista*, em 1º. de maio de 1923, em português, como vimos.

[107] Também no *A Nação* de 5 de agosto de 1927 aparece um operário de torso nu sendo chicoteado por imperialistas e no *Proletário* de 1º. de maio de 1931 também, de tronco nu amarrado à Lei de Sindicalização.

também influencia a posição em que vemos o trabalhador, de costas. O trabalhador rompendo as correntes do país também traça um diálogo com a famosa imagem da revista *Internacional Comunista* (*L'Internationale Communiste*) que mostrava um russo rompendo as correntes em volta do mundo.

Embora o operário urbano seja o sujeito ideal da ação comunista, é a construção da aliança entre operários e soldados que ganha destaque na iconografia à medida que surge a Aliança Nacional Libertadora e a adesão de setores militares a ela, desembocando no levante de 1935. Um dos jornais que auxilia na construção dessa relação é o *Terceira República*, cujo nome sugestivo poderia fazer referência ao terceiro período[108] das revoltas tenentistas ou ao da crise do capitalismo, quando se esperava a tomada do poder pela esquerda em todo o mundo.

Os desenhos do periódico dão ênfase aos militares e, em 5 de julho de 1935, aniversário da revolta tenentista dos 18 do forte em 1922, o jornal publica um desenho baseado na famosa foto dos revoltosos caminhando pela praia de Copacabana. A imagem acompanha a legenda "... Mas, eles morreram para que nós não recuássemos", tentando mostrar não só que os soldados eram os sujeitos que deveriam agir em prol da "Terceira República", imitando o que fizeram os revoltosos de 1922, mas também a quem os leitores deveriam seguir, dando sua vida se necessário. Ao fundo parecem ser seguidos pela massa popular.

Na mesma edição, em todo o rodapé, a massa protesta segurando a bandeira da "Terceira República" enquanto a matéria acima afirma que a "revolução social avança pelo mundo" e abaixo, os títulos "Comunismo..." e "Socialismo...", colocam o retrato de Prestes e Pedro Ernesto, prefeito do Rio de Janeiro, sede do jornal e capital do país.

Na imagem do rodapé em que seguram a bandeira da "Terceira República", todos estão, sem exceção, com o punho fechado, o que demonstra a união máxima da massa, caminhando ordenadamente na mesma direção, com o mesmo objetivo. Importante ressaltar, novamente, o papel de destaque dado aos militares; em primeiro plano, vemos marinheiros, soldados e policiais, reforçando o apelo para os tenentistas participarem das manifestações. A massa é quase toda masculina, aparecendo uma única mulher visível na multidão. O que demonstra não só a crença no caráter violento da revolução, mas também, a menor importância das mulheres, que não possuíam o direito

[108] Pinheiro, Paulo Sérgio de M. S. *Estratégias da ilusão: a revolução mundial e o Brasil, 1922-1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

de voto. O título do desenho, “No Brasil há de haver liberdade conquistada na rua, por nós...”.

Aqui entra a questão fundamental do líder, do herói para as revoluções, como bem colocado por Paulo Sérgio Pinheiro[109]. Se compararmos com a iconografia sobre a Revolução Russa, havia um líder claro, Lênin, mas no Brasil não havia alguém que fosse reconhecido no país inteiro como líder dos trabalhadores, alguém que pudesse guiar a massa rumo à revolução brasileira. A questão da liderança é fundamental e, como o exemplo soviético era muito forte, a tentativa de “fazer como na Rússia” não poderia padecer da ausência de alguém que, desenhado na imprensa comunista, pudesse ser reconhecido pelos trabalhadores como um líder.

Na campanha do Bloco Operário e Camponês, por exemplo, os rostos dos candidatos aparecem individualmente, mas em desenhos com a massa de trabalhadores não havia um líder para guiá-la. Esse papel fundamental ficará a cargo de Prestes, construído para ser a imagem que lideraria os camponeses, os negros, os trabalhadores e os soldados rumo à revolução sob a plataforma da ANL.

Para abordar a construção da figura de Prestes é preciso retroceder um pouco na sua trajetória, já que o líder tenentista só entrou efetivamente no PCB em 1934. A vida de Prestes passa a influenciar a vida nacional a partir do momento em que ele comanda o seu destacamento militar pelo interior do Brasil, percorrendo diversos estados e evitando o confronto com as tropas do governo. Após seu exílio, seu nome ganha dimensão nacional, começando uma série de encontros e desencontros com o PCB.

Embora Prestes só tenha entrado no partido em 1934 e, mesmo assim, por imposição da Internacional Comunista, o jornal tenentista *A Esquerda*, que não se apresentava como comunista e não utiliza as palavras de ordem do PCB, mostra uma certa aproximação de setores ligados ao partido com Prestes. O diretor do jornal, Pedro Mota Lima, membro “secreto” do partido[110], arrumou uma credencial de repórter para Astrogildo Pereira entrevistar Prestes na Bolívia[111] e é Mota Lima que comanda o jornal *A Manhã* durante a insurreição comunista de 1935. *A Esquerda* pode ser visto como

---

[109] Pinheiro, Paulo Sérgio de M. S. *Estratégias da ilusão: a revolução mundial e o Brasil, 1922-1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

[110] “... o Partido Comunista exerce influência no jornal de tendência tenentista *A Esquerda*, fundado em 1927, tanto através de seu diretor Pedro Mota Lima, membro ‘secreto’ do partido, quanto da publicação de textos de seus militantes conhecidos, como Octávio Brandão”. Rubim, Antonio. *Partido Comunista, Cultura e Política Cultural*. Tese (Doutorado em Sociologia) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1986, p.18.

[111] Moraes, Dênis de, Chico Viana. *Prestes: lutas e autocríticas*. Petrópolis, Brasil: Vozes, 1982.p,40.

parte das relações de aproximação e distanciamento que marcaram o relacionamento do "Cavaleiro da Esperança" com os comunistas.

O periódico abre espaço em suas páginas para uma cobertura positiva de Prestes, em um processo que acaba por construir a figura de um herói[112]. O *A Esquerda* criou o "Dia do Cavaleiro da Esperança", dando o epíteto que marcou Prestes por toda a vida. Isso num período em que o PCB estava em busca de um herói para a revolução brasileira, tanto politicamente como visualmente. Enquanto o nascimento do novo homem/mundo comunista na Rússia teve dois pretendentes à "paternidade", a liderança, Trotski e Lênin, sendo que Lênin se firmou como artífice da revolução; no Brasil, a massa era representada em sua heterogeneidade, ou figuras diversas representavam setores da população (exército, trabalhador urbano, camponeses etc), mas faltava um herói nacional.

Para moldar essa figura heróica, o jornal *A Esquerda* exaltava Prestes colocando-o, literalmente, no panteão dos "heróis nacionais", como podemos ver na reportagem de 21 de abril de 1928, na qual a relação espacial entre texto e imagem ajuda a construir o sentido. Embora não haja nenhuma menção ao PCB, o processo para tornar Prestes um herói nacional, algo do interesse político e "visual" do Partido Comunista, aparece, aqui, de maneira bem clara. São várias as relações entre as características e disposições dos desenhos e do texto. A disposição dos desenhos de maneira triangular faz referência à bandeira da Inconfidência Mineira, unindo os três personagens na luta pela "liberdade ainda que tardia". Essa união entre os três pode resvalar, ainda, no ideário cristão, pois o texto fala em "trindade da redenção". A barba mais branca de Deodoro, Deus-pai; a juventude de Prestes, Deus-filho e Tiradentes[113] o Espírito Santo. Para o jornal "... a trindade da redenção. Tiradentes, soldado da Independência, assim como Deodoro o foi da República e Prestes o é da Democracia liberal".

A Esquerda afirmava, ainda, que "Prestes é "o soldado da Democracia, o terceiro gigante da trilogia heroica, que exalçou (sic), em três píncaros, a história da nossa vida política". O periódico já elevava, assim, Prestes a condição de herói nacional, faltavam ainda alguns ajustes para que o Cavaleiro da Esperança pudesse assumir o posto de líder

---

[112] Pinheiro, Paulo Sérgio de M. S. *Estratégias da ilusão: a revolução mundial e o Brasil, 1922-1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

[113] Sobre a relação de Prestes com Tiradentes, em período posterior. CAVALCANTI, Berenice. *Certezas e Ilusões: Os Comunistas e a Redemocratização da Sociedade Brasileira.* Rio de Janeiro, EDUFF/Tempo Brasileiro,1986.p.47 e segs.

da revolução brasileira, o que acabará por acontecer na próxima década, como veremos posteriormente. Também vale destacar que o jovem Prestes retratado nessas imagens está de terno e gravata, e não vestido como militar, como ficou conhecido depois do périplo da Coluna que recebeu seu nome.

Se nesse momento, ocorre a primeira tentativa de aproximação entre Prestes e setores comunistas na iconografia, os próximos lances de aproximação ocorrem com a viagem dele para a URSS onde permaneceu até voltar ao Brasil já como líder do partido. Nessa posição ele tenta assumir as rédeas da insurreição de 1935, a tentativa de tomada do poder conhecida posteriormente como "Intentona" Comunista. A entrada no PCB ocorreu em 1934, em um contexto de Frente Popular, o partido abria –se para a participação de várias tendências do movimento operário e demais classes sociais na luta contra o nazifascismo crescente, representado no país pela Ação Integralista Brasileira (AIB) de Plínio Salgado.

Dentro desse confronto entre AIB e ANL, o jornal *A Marcha* de 16 de outubro de 1935 publica um desenho que ajuda a compreender o contexto da época. A imagem mostra a invasão imperialista do Brasil por cinco personagens: inglês, americano, japonês, alemão e italiano. Interessante notar que a representação do território brasileiro se concentra unicamente no lado leste, o extenso litoral, mostrando nossa vulnerabilidade externa ao imperialismo. Esta ainda é acentuada pelo negrito no nosso litoral, chamando a atenção para ele.

Os invasores estrangeiros entram de sola no país, pisando em seu território. Interessante, novamente, a base ser o sul do país, onde o trabalhador finca os pés contra a ameaça. Possivelmente por esta ser a disposição tradicional do território brasileiro, por este Estado ter uma base mais curta e, portanto, ser menor a ameaça visível e, embora a Argentina seja um rival importante na Bacia do Prata, objeto de interesses conflituosos desde o período colonial, é o nordeste de costas litorâneas largas e maior proximidade dos países europeus ou dos EUA que é ressaltado e destacado nessa iconografia. Mesmo porque a imprensa comunista não queria acirrar rivalidades latinoamericanas.

Com relação aos personagens, há, primeiro, uma oposição dentro do território nacional entre o trabalhador e o integralista. Em vez da oposição entre ANL e AIB, aqui a tentativa é fazer um contraponto entre trabalhador *versus* integralismo e

imperialismos; os desenhistas não criaram um personagem[114] para representar a ANL ou o PCB. Importante aspecto, pois o PCB quer passar a impressão que retrata justamente os anseios mais profundos da população, só os interesses dos trabalhadores e não do partido. Merece atenção o fato do inimigo do trabalhador e, portanto, do país, no plano interno, ser o integralista, e não o burguês. A burguesia nacional não parece ser vista como aliada do imperialismo nesse momento.

Pelo tamanho dos personagens também vemos quem tem mais força e o fato do trabalhador ter o corpo nu reforça seu comprometimento com o território em que está, enquanto a indumentária do integralista além de identificá-lo, coloca-o mais protegido e preso a uma ideologia, e não aos interesses nacionais. O gestual de ambos é claramente oposto: o integralista, claramente inspirado no rosto de Plínio Salgado, é considerado o inimigo interno, um traidor da pátria, já que convida os estrangeiros a adentrar o país, inclusive, dobra-se a eles, pois os joelhos estão flexionados.

Quanto ao trabalhador brasileiro, e não o comunista ou o aliancista, vale ressaltar que o fato de estar sem camisa, num mapa do Brasil, é provavelmente uma estratégia para tentar associar o corpo do trabalhador ao "corpo" da nação, que reage a essa invasão. De certa maneira, o procedimento de associar mapa/trabalhador sem camisa transparece a intenção de associar a "invasão imperialista" ao mapa do Brasil como uma agressão ao próprio trabalhador. Uma disputa desproporcional tendo em vista que são vários os "imperialismos" que invadem o país e ainda tem como apoio aviões e navios. Correlata a essa visão, seria a ideia de enfrentar os inimigos de "peito aberto", de tronco nu, portanto, disposto a derramar seu sangue, daí a simbologia do punho em riste. O conflito, nesse período[115] de mobilização, poderia acarretar no confronto físico, no derramamento de sangue, na morte, ainda que sangue raramente apareça desenhado na imprensa comunista.

Nesse ambiente de disputa de peito aberto entre os trabalhadores e o integralismo, aliado interno do imperialismo estrangeiro, é que a figura de Prestes adentra como líder do partido e da ANL. Já como presidente de honra da ANL, Prestes aparece desenhado em um panfleto, provavelmente de 1935, de propaganda da Aliança

---

[114] No máximo, Prestes aparece como líder, ou bandeiras e faixas fazem referência ao PCB, ou o PCB cria um personagem para satirizar situações específicas, como o "Velho Souza", aproveitando a popularidade dos quadrinhos, ou o personagem símbolo da campanha pela imprensa popular.

[115] Landsberger ressalta que, obviamente, a questão da luta de classe, do conflito, pela própria natureza dialética do marxismo, está presente por meio de lutas entre personagens, inimigos internos ou externos. Landsberger, S. *Chinese Propaganda Posters. From Revolution to Modernization*. Amsterdam/Singapore: The Pepin Press, , 2001, p. 25.

Nacional Libertadora, que tinha como lema "Pão, Terra e Liberdade". A palavra Terra está impressa no território brasileiro, que serve de base para um camponês gigante que, forte, segura uma enxada e uma espingarda: era a conclamação para a luta, um camponês em prontidão para a insurreição a caminho. Não bastava o instrumento de trabalho, a arma era fundamental nesse momento político.

Vale ressaltar a importância da enxada, e não da foicinha, na caracterização do camponês, como destacamos, já que ela se aproxima mais da realidade nacional, mas também se afasta do simbolismo clássico da Revolução Russa. Para aumentar o elo entre o corpo do camponês e a terra que pretende defender, sua terra ou seu país, já que suas pernas contemplam todo o território nacional, ele aparece descalço. Assim, há uma associação entre seu corpo e o "corpo" da nação. Da mesma maneira que ele representa a nação, o país, um ataque a ele seria um ataque ao país, e vice-versa. Essa associação corpo nacional, corpo do trabalhador ou do brasileiro é importante e ganhará continuidade na iconografia comunista.

O panfleto completa a associação com mais dois desenhos: para representar o Pão, trabalhadores comendo tendo ao fundo uma fábrica em pleno funcionamento, assim, o trabalho dos operários na fábrica garante o pão dentro de casa; representando a Liberdade, um homem com picareta rompendo a prisão dos operários; e, mais importante para o que analisamos aqui, no comando do lema formado pelas três figuras aparece Prestes. Dessa vez, vestido sem terno e gravata, e sim com o traje característico da Coluna Prestes, senha para o apoio dos militares, apoio importante para a ANL, como vimos.

No momento agudo da insurreição comunista de 1935, quando soldados já tinham começado o levante em Natal, Pedro Mota Lima, o mesmo jornalista do periódico *A Esquerda,* comandava o periódico da ANL no Rio de Janeiro, *A Manhã*. Na capa do dia. [116] 27 de novembro de 1937 estava estampada a figura de Prestes, caracterizado como militar, como o comandante da insurreição.

Assim, o papel de liderança de Prestes frente aos trabalhadores brasileiros, especialmente os urbanos, era construir uma aliança com os soldados, seus ex-companheiros de coluna, para fazer a revolução brasileira. Embora a revolução devesse ter o apoio de todos, desde o camponês, que, em 1935, ganha um aspecto de força e pega em armas, até o negro que se liberta. Essa revolução é entendida como uma forma

[116] Pinheiro, Paulo Sérgio de M. S. *Estratégias da ilusão: a revolução mundial e o Brasil, 1922-1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

de varrer a ameaça do imperialismo estrangeiro do corpo nacional, do território nacional, do corpo do trabalhador, que estava ameaçado, especialmente com a conivência dos integralistas. O resultado do fracasso da revolução foi o desencadeamento de uma feroz repressão, que se completou com o golpe de 1937 e a ditadura do Estado Novo, com o partido só voltando a influir decididamente na política nacional partir de 1945.

II - Tudo pela ordem

(1945 – 1947)

A multidão dentro da lei

O momento de maior expansão do PCB ocorreu no pós-guerra, tanto no número de militantes, como no de cargos eletivos e, inclusive, com a criação de inúmeros órgãos de comunicação. O partido consegue grande crescimento com o prestígio da URSS no campo de batalha, com a resistência ao Estado Novo (1937 – 1945) e com a explosão das contestações represadas durante o período ditatorial. Nunca o número de membros e de simpatizantes foi tão expressivo quanto no período entre o fim do Estado Novo e a cassação do registro do partido em maio de 1947. A euforia com o crescimento recorde e o posterior resultado nas urnas têm relação direta com a iconografia do período, que construiu significados condizentes com a proposta do partido.

Depois de grande período praticamente ausente devido à feroz repressão na sequência da insurreição de 1935 e posterior Estado Novo, o partido conta com amplo espectro de personagens e um líder inconteste, Luiz Carlos Prestes. Em nenhum outro momento do nosso período de estudo o partido teve possibilidade de atuar dentro da legalidade sem empecilhos e dotado de vasta máquina de imprensa, abarcando rádios e jornais estaduais e nacionais[117], além de ter uma relação de menor subordinação com a URSS[118]. O militante comunista e historiador Moisés Vinha comenta o clima da época:

> É compreensível a expectativa que então cerca o PCB, e não apenas por parte de seus amigos e simpatizantes. No ambiente de euforia e esperanças do pós-guerra, de oxigenação da atmosfera política do país pela vigência das liberdades democráticas, o PCB aparecia aos olhos de muitos como a única coisa realmente nova, desconhecida, prenhe de promessas e não comprometida com o *status quo* anterior. Seu principal líder é um jovem de grande prestígio entre a massa, cercado pela auréola de heroísmo; beneficia-se da simpatia que então cerca a União Soviética, a grande vitoriosa na guerra contra o nazismo. Além disso, sua política não é sectária nem exclusivista e

[117] Rubim e Moraes ainda continuam sendo as melhores e mais abrangentes fontes sobre o assunto. Rubim, Antonio. *Partido Comunista, Cultura e Política Cultural*. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1986 e Denis Moraes. *O Imaginário Vigiado: A Imprensa Comunista e o Realismo Socialista no Brasil (1947-1953).* Rio de Janeiro: José Olympio, 1994. Ambos os trabalhos são importantes para a nossa pesquisa porque abordam o aspecto cultural/artístico, campo em que as imagens estão incluídas.

[118] Sem dúvida, como afirmou Gildo Marçal Brandão "sob qualquer aspecto que se observe, a *vexata quaestio* de todo partido comunista é sua relação com a URSS e o PCUS" Brandão, Gildo Marçal. *A esquerda positiva: as duas almas do Partido Comunista, 1920-1964.* São Paulo: Editora Hucitec, 1997. p. 224. Embora a URSS fosse fundamental para os comunistas no período1945-1947, vale ressaltar que, desde o fechamento da Internacional Comunista em 1943 até o estabelecimento do *Cominform* em 1947, o PCB fica sem uma ligação orgânica formal com a União Soviética, detalhe importante.

> seus métodos são inovadores em relação aos hábitos brasileiros. O Partido abre suas portas para quem aceitar seu programa e acatar a sua disciplina.[119]

Esse contexto reveste o período de 1945 até 1947 de particularidade, marcando as opções e o imaginário do partido por meio de diversos personagens. Inicialmente, convém abordar dois aspectos importantes nessa transição da ditadura para a ordem constitucional, a questão da tortura e a FEB (Frente Expedicionária Brasileira).

"Falta alguém em Nuremberg"

Os militantes do período da redemocratização amargaram a clandestinidade e a repressão durante o Estado Novo, muitos sofrendo torturas nas masmorras estadonovistas. Para esse grupo, sua identidade de comunista foi formada por esse período, por essas agruras, assim, na redemocratização, o partido publica uma série de desenhos sobre a tortura ocorrida no passado ditatorial recente. Evidentemente, a publicação da série de desenhos tinha o caráter de denúncia, uma vez que, sob forte censura, o grosso da população não teve conhecimento sobre as arbitrariedades praticadas contra os militantes comunistas e contra os trabalhadores. Assim, os desenhos tentam mostrar outra visão sobre o Estado Novo, se contrapondo a mitologia governamental.

Era importante para o partido não só mostrar a verdadeira face do Estado Novo, desmascarando a violência do regime, mas também construir o partido e os trabalhadores como militantes valentes que reagiram a esse estado de coisas. Sendo assim, convém analisar esses desenhos para analisar como se dá essa construção.

O *Tribuna Popular* de 16 de setembro de 1945 publica notícia "Agentes da gestapo no Brasil", denunciando acordo secreto da polícia do Rio com o regime nazista. O desenho de Paulo Werneck mostra um preso nu deitado[120] no chão e com as mãos para trás enquanto dois torturadores estão de pé e com o chicote na mão, e as braçadeiras com o símbolo do sigma e da suástica mostram a aliança entre os nazistas e os integralistas. Caracterizado dessa maneira, o leitor vê agentes da gestapo e

---

[119] Vinhas, M. *O partidão: a luta por um partido de massas, 1922-1974*. São Paulo: HUCITEC, 1982, p. 87.

[120] "O estar deitado traduz-se num desarmamento do homem" e, particularmente, "os que jazem involuntariamente: aqueles que, feridos, não *podem* levantar-se por mais que queiram. *Os que jazem involuntariamente* têm a má sorte de despertar nos que estão de pé a lembrança do animal caçado e abatido". Canetti, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1995, pp. 391-392.

integralistas comandando a tortura no Estado Novo, sendo que Filinto Muller é citado no texto como líder da polícia. A aproximação entre as duas ideologias ocorre, inclusive, pela representação muito similar dos personagens, claramente inspirados em Hitler, com seu cabelo de lado e bigode característicos.

Os integralistas tinham grande penetração no governo Vargas, mas, após o *punch* de 1938, muitos terminaram na cadeia. Ainda assim, colocar ambos como torturadores tinha o claro intuito de aproximar o máximo possível as barbaridades nazifascistas na Segunda Guerra Mundial com as praticadas nas prisões brasileiras. O aspecto interessante nesse desenho não é só a presença desses personagens, mas também a ausência de outro, Getúlio Vargas. Feita a observação, vale analisar os outros desenhos dessa série para depois voltar a essa questão.

O jornal *Hoje* de 20 de novembro de 1946 publica desenho sobre a tortura no Estado Novo, criando para a série um título específico: "Falta alguém em Nuremberg". A covardia dos policiais está expressa em seu número maior, suas armas e no próprio uniforme, todos elementos que criam uma oposição com o casal nu que sofre as sevícias. A expressão de dor dos torturados se contrapõe aos policiais que são desenhados com sombras sobre os seus olhos, talvez até com óculos, para que não sejam identificados, além de lhes dar um ar sombrio. Ao incluir uma figura feminina entre as vítimas, a dramaticidade da cena aumenta, reforçada pelo texto acima da figura, afirmando "como eram torturadas as mulheres e crianças, esposas e filhos dos comunistas e democratas". Aqui, aparece claramente o sofrimento enfrentado pelos comunistas no período, embora nenhuma referência iconográfica mencione o partido, e a oposição, novamente, ocorre contra a "polícia de Filinto Muller", e não contra seu chefe Vargas. Um dos personagens policiais, ao fundo, se diferencia do grupo com um sobretudo e com a arma na mão, estando mais à sombra, talvez comandando a ação. Nesse sentido, o desenhista poderia induzir o leitor a vê-lo como Filinto Muller.

O mesmo jornal, em 28 de novembro de 1946, mostra um homem amarrado a uma cadeira, seminu e com fogo nos seus pés. Ele está sem seus algozes, mas preso (vemos a porta fechada ao fundo), enquanto a legenda sublinha que também eram queimados os órgãos sexuais dos presos: o seu rosto denota sua dor. Ainda no *Hoje*, um desenho de 30 de novembro de 1946 acompanha manchete sobre a menina Marly, de 4 anos, torturada por Filinto Muller. O fato de ser mulher e ter apenas 4 anos aumenta o horror da situação. O desenho mostra um personagem preso à cadeira com a chamada "máscara americana", instrumento sufocante que lembra a "folha de flandres" utilizada

nos escravos. A legenda afirma que os "antifascistas" presos ficavam nessa posição por horas, retomando o contexto da luta na Segunda Guerra Mundial.

O suplício da operária Amália Marques "na sala de torturas de Filinto Muller" foi, também, destaque do *Hoje* de 11 de dezembro de 1946. Dessa vez, a crueldade envolvia enfiar objetos debaixo da mão de uma "antifascista", cujo braço amarrado e o sangue escorrendo aparecem em *close*. A caracterização, novamente, remete a Segunda Guerra Mundial, colocando de um lado uma antifascista e de outro Filinto Muller.

Nesse conjunto de desenhos, a ênfase na violência das torturas e na incapacidade dos presos se defenderem desloca a ojeriza para Filinto Muller, o grande inimigo construído nessa iconografia. Embora ele não esteja claramente visível, o texto trata de colocá-lo como autor dessas sevícias, agindo nas sombras. Muller surge como o inimigo ideal, uma vez que havia sido membro da Coluna Prestes e expulso da mesma sob a acusação de roubo[121]. Focando a autoria das torturas nesse vilão, o partido poupava Getúlio. Com esse "currículo", a imprensa comunista clama por seu encaminhamento ao Tribunal de Nuremberg, onde estavam sendo julgados os criminosos nazistas. O conjunto de desenhos e seus textos mostram a valentia dos comunistas e dos trabalhadores que resistiram ao Estado Novo, assim como na Europa muitos brasileiros sofreram na guerra, aproximando então o nazifascismo de lá com setores fascistas de cá.

O grande ausente em todos esses desenhos é Getúlio Vargas[122], o responsável, em última instância, por essas torturas, como ditador a partir 1937 e chefiando um governo autoritário com ampla utilização da polícia desde de 1930[123]. Essa construção de sentido visava poupar Vargas, que não é mostrado nos desenhos ou citado no texto, tendo em vista que partido apoiou o ditador a partir da Conferência da Mantiqueira[124], em prol do esforço de guerra, mas ao mesmo tempo mostrar a crueldade praticada pelos setores fascistas do governo. A iconografia sobre a polícia de Filinto Muller e as suas

---

[121] "Filinto, além de ter fugido covardemente, pendeu para a reação". Moraes, Denis de & Viana, Chico. *Prestes: lutas e autocríticas*. Petrópolis,: Vozes, 1982, p. 125.

[122] Quando a situação política se altera, Vargas é responsabilizado pelo tortura no Estado Novo, como veremos. No *Voz Operária* de 11 de julho de 1953, é, inclusive, responsabilizado por tortura fora do período do Estado Novo. O desenho mostra policiais torturando um médico.

[123] Cancelli, Elizabeth. *O mundo da violência: a polícia da era Vargas*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1993.

[124] "... entretanto, é importante ressaltar que, apesar da memória oficial do partido tratar a Conferência da Mantiqueira como um momento de unidade, as divergências persistiam no interior da organização. Para uma parte dos militantes, a situação era no mínimo constrangedora. Durante o Estado Novo, o PCB havia sido dizimado. Centenas de comunistas foram presos e muitos torturados. A proposta de União Nacional provocava descontentamentos e perplexidades." Pandolfi, Dulce. *Camaradas e Companheiros: Memória e História do PCB.* Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1995, p. 138.

barbáries, mostradas por meios dos desenhos, alcançam esses objetivos, sem nunca o chefe de Filinto, Vargas, surgir como responsável.

No discurso de São Januário, em 1945 no Rio de Janeiro, Prestes falou sobre a liquidação do fascismo: "Não se trata de ódios nem ressentimentos pessoais. Todos nós que sofremos na nossa própria carne na de nossos seres mais queridos esses anos de perseguições e de cárceres, já provamos, suficientemente, que colocamos os interesses da Pátria, de nosso povo e da Humanidade muito acima de nossas paixões pessoais". [125]

Sem dúvida Prestes aludia também ao exemplo pessoal, pois, tendo perdido a esposa num campo de concentração, apoia a continuidade de Vargas; mas o exemplo servia para os demais comunistas torturados no período do Estado Novo. O que o partido defendia, então, com essa dramatização por meio dos desenhos, era a punição aos fascistas no governo, assim como os criminosos nazistas estavam sendo punidos em Nuremberg, porém não vingança pessoal. O conjunto de reportagens "Falta alguém em Nuremberg", do qual só obtemos parte, foi posteriormente transformada em livro[126]. Esses desenhos remetem a situação peculiar do partido de defender a continuidade de Getúlio Vargas em busca da constituinte, mesmo depois de sua deposição, ao mesmo tempo em que, ao denunciar a tortura, reconhece e transforma em heróis os militantes comunistas do período. Com as comparações com o contexto da Segunda Guerra Mundial, realça o paralelo com os grandes heróis brasileiros do período, os militares da FEB.

Pracinhas

Um personagem relevante desse período é a FEB (Força Expedicionária Brasileira), o batalhão nacional destacado para combater as potências do Eixo na Segunda Guerra Mundial. Os pracinhas, como eram chamados, enfrentaram as ditaduras nazifascistas enquanto, no Brasil, Getúlio continuava no poder após 15 anos. A contradição era evidente e a volta dos expedicionários aumentava a pressão pelo fim do Estado Novo. O PCB defendia a ideia de uma assembleia constituinte, mas com a

[125] Vinhas, M. *O partidão: a luta por um partido de massas, 1922-1974*. São Paulo: HUCITEC, 1982, p. 108.

[126] Nasser, David,& Prestes, Luís Carlos. *Falta alguém em Nuremberg: torturas de polícia da Filinto Strubling Muller*. Rio de Janeiro: Edições o Cruzeiro, 1966. No livro, cuja primeira edição é de 1947, o autor coloca Filinto Muller como o segundo responsável e Vargas como o primeiro, com relação às torturas.

permanência de Getúlio, entendendo que seria uma garantia contra um possível governo fascista.

O fato dos pracinhas serem representados, nos jornais do partido, como heróis, ressaltando sua luta, ajudava a captar a popularidade antifascista da FEB para o PCB. Evidentemente, alguns pracinhas eram membros do partido, o que, em si, já ajudava na associação entre o prestígio dos expedicionários e dos comunistas. Carlos Scliar[127], importante desenhista do partido, membro do Clube de Gravura do Rio Grande do Sul, foi um dos que lutaram na guerra. Todavia, os desenhos dos soldados não os relacionam diretamente ao partido, sem identificá-los como comunistas.

O *Tribuna Popular* de 18 de julho de 1945 publica desenho sobre a FEB lutando na Europa, com os expedicionários conquistando o campo de batalha e fincando a bandeira brasileira, possuindo um significado que extravasa o partido. Fixando esse símbolo pátrio, o partido mostrava os combatentes que lutavam contra o nazifascismo como representantes de todo o povo brasileiro, defendendo a pátria. Esse é um símbolo forte que aparece em outros momentos e, ao contrário da enxada ou do martelo, a bandeira brasileira remete ao conjunto da população, está acima das classes sociais.

De maneira indireta, ressaltar os feitos da FEB poderia ser uma forma de criticar o governo Vargas. Nessa visão, os soldados com a bandeira nacional poderiam ser um indicativo que lutavam em território brasileiro: não é vista nenhuma referência a um campo de batalha estrangeiro, assim como nenhum inimigo está presente na imagem. Assim, a mensagem enaltecia a FEB, colocando-a como representante da pátria, mas poderia dar a impressão a um leitor mais distraído que a luta ocorreu no Brasil ou nele devesse continuar. Os pracinhas certamente contribuiriam para a democratização do país, a questão era saber como ocorreria a construção iconográfica em relação a Getúlio Vargas: qual seria a atuação da FEB quando fosse representada claramente no território nacional?.

A FEB também aparece, em 29 de julho de 1945 no mesmo jornal, numa reconstrução de uma cena supostamente ocorrida na guerra, em que os soldados mandaram uma mensagem para a Liga de Defesa Nacional. Aspecto importante, pois

---

[127] "A experiência de guerra marcou profundamente o jovem Scliar. Como judeu, inclinou-se desde logo para as ideologias antinazistas, no palco da guerra, vê de perto a tragédia humana do povo e decide-se por uma atuação em favor das massas..." Amaral, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970 : subsídio para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p. 142 Ver também Gonçalves, Cassandra de Castro Assis. *Clube de gravura de Porto Alegre: arte e política na modernidade*. Interunidades de Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2005, p. 75.

relacionava a atitude e o interesse dos pracinhas com a situação política e econômica brasileira. Embora distantes do país, eles não ignoram as preocupações e discussões na pátria. Vemos três soldados fora do campo de batalha, mas discutindo os assuntos relacionados à realidade nacional. Essa leitura liga, por meio das imagens e do texto, mas de maneira sutil, o papel da FEB no estrangeiro ao possível papel a ser desempenhado em solo brasileiro. Vale ressaltar que o título da matéria, quase uma legenda da imagem, afirma que os soldados são a "mais avançada linha de frente do povo brasileiro".

Se eles são a linha de frente, o setor mais avançado da sociedade brasileira, no entender do partido, é interessante ressaltar como sua reconstrução iconográfica reforça a tese política defendida pelo partido. Essa linha seguida pelo partido era de apoio à luta antifascista na Segunda Guerra Mundial, incluindo apoio incondicional a Vargas, como determinado na Conferência da Mantiqueira em 1943 e, com o fim da guerra, a defesa de uma constituinte com Getúlio[128]. O partido temia os restos fascistas no Brasil, como vimos sobre Filinto Muller, e defendia o chamado queremismo como uma forma de marcar uma nova estrutura político-legal no país. A representação da FEB, a forma como ocorreu sua transformação em herói na iconografia, poderia servir como maneira de combater esses resquícios fascistas. Vale continuar observando as imagens para explicitar esse ponto.

No *Tribuna Popular* de 23 de agosto de 1945, Paulo Werneck desenha os soldados retornando ao Brasil e sendo recebidos por duas mulheres, referência às esposas dando boas vindas aos seus maridos, e uma criança, fazendo referência ao papel de pais. A volta dos expedicionários é para o lar, construindo uma representação que os associa a figura do pai e de marido, e não para as manifestações de rua. Ou seja, os pracinhas foram representados no campo de batalha da Europa, ainda que visualmente isso não esteja claro, mas quando retornam ao Brasil são direcionados para seus lares, sua família. Daí a ênfase em mulheres e crianças que os recebem de maneira festiva[129], e não em trabalhadores, significativamente nenhum *homem* recepciona os militares. Em

---

[128] "Constituinte com Getúlio não era uma palavra de ordem nossa, mas sim do PTB. Nós falávamos de constituinte e, claro, apoiávamos Getúlio, mas tínhamos muito cuidado", diz Prestes. Efetivamente, como veremos, Vargas não aparece na iconografia. Moraes, Dênis de & Viana, Chico. *Prestes: lutas e autocríticas*. Petrópolis Vozes, 1982, p. 106.

[129] J. Carlos desenha uma história em quadrinhos "anotando o entusiasmo feminino pelos gloriosos expedicionários brasileiros" com muita ironia. As personagens femininas recepcionam os militares, todos homens, tratando-os como "Heróis de Monte Castelo", mas no último quadrinho um homem recepciona uma mulher, também heroína: "datilógrafa de um escritório da Esplanada do Castelo". Lima, H. *História da Caricatura no Brasil.* V. II. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, pp. 578-579.

nenhum momento eles aparecem confraternizando com os trabalhadores, unidos com a classe operária para transformar o país, embora faixas políticas saudassem sua chegada, como veremos.

No mesmo jornal, em 22 de setembro de 1945, aparecem os soldados da FEB sendo recepcionados por mulheres e um conjunto de faixas em que são incorporadas as palavras de ordem do PCB. (Um breve parênteses: as mulheres até agora desenhadas são todas brancas). Embora nenhum dos soldados segure bandeiras ou faixas, estando todos em um desfile militar carregando as armas ao ombro, as faixas acima de suas cabeças têm o sentido de chancelar essas reivindicações, no caso, a constituinte. No entanto, vale atentar que a defesa da constituinte não cita o nome de Getúlio, que também não é citado em outros desenhos que defendem o assunto. Pelo seu papel na Segunda Guerra Mundial, a representação dos pracinhas nos jornais do partido tinha um lugar especial, pois eram um setor chave da sociedade brasileira para dar credibilidade a política defendida pelo PCB. Assim, ao mesmo tempo em que eles não fazem política de partido, sua representação com faixas de lemas comunistas acaba por dar credibilidade àquelas reivindicações.

Todavia, essa associação PCB/pracinhas é controlada pela própria visão do partido na época, a ideia de constituinte com Getúlio. Assim, essas imagens com os expedicionários aproveitam do seu prestígio e pressionam pela mudança no Brasil. Essa transformação é específica, pois eles não são desenhados segurando faixas pela Constituinte, ou protestando contra o ditador local Getúlio Vargas, e sim são desenhados voltando para suas famílias e não se juntando ao povo nas ruas. Se esta representação fosse construída, haveria o risco de se entender como uma possibilidade de continuar lutando de armas em punho contra o ditador local, o que fugia aos propósitos do partido; não por acaso, os soldados nunca empunham suas armas em sua volta, quando claramente estão desenhados no Brasil. Interessante notar a valorização feita dos pracinhas como soldados do povo, não havendo nenhuma representação de um comandante, todos são da mesma patente.

Assim, o PCB aproveita a ação dos pracinhas para construir sua figura de acordo com os desígnios do partido. Embora, no período, os expedicionários tenham tido um papel importante na pressão pela saída de Vargas, o ditador acabou sendo destituído pelo seu ministro da guerra, e essa característica é omitida das representações iconográficas na imprensa comunista. Após cumprir sua função de enquadrar a “ação”

dos pracinhas nos ditames partidários, essa representação perde relevância se tornando ausente dos jornais.

Ironicamente, a imprensa denuncia o abandono dos pracinhas, que vivem em situação difícil na volta ao lar, como mostra o *Folha do Povo* de 24 de agosto de 1946. O mesmo desenho que exibe a situação de dificuldade dos pracinhas havia ilustrado, no *Tribuna Popular* de 29 de novembro de 1945, um dia de glória da FEB nos campos de batalha, contrapondo sua ação gloriosa na contenda à penúria na chegada ao Brasil. O abandono denunciado pelo jornal também pode ser estendido, então, ao PCB, pois após o fim do Estado Novo, a representação dos pracinhas tem um sensível decréscimo. O último desenho localizado em nosso acervo é o citado anteriormente, do *Folha do Povo*. Depois desse desenho, os pracinhas só aparecem nos anúncios de livros sobre as suas façanhas guerreiras. O partido usou a imagem dos pracinhas na iconografia como forma de utilizar seu prestígio na garantia da constituinte, com Getúlio, embora em momento algum o nome do ditador apareça. Alcançado o objetivo, a representação do pracinha perde fôlego.

Nos desenhos em que a população pede a constituinte, ou mesmo naqueles em que ocupa as ruas com as palavras de ordem do PCB, a FEB não aparece presente. Eles não estão na rua protestando, são recepcionados em suas casas. O partido buscava a democratização, mas queria evitar qualquer choque ou conflito que, na sua visão, poderia comprometer o avanço rumo à redemocratização. Esse tema de evitar o conflito acaba marcando boa parte da ação dos comunistas na legalidade.

Confraternização patrões e empregados

Com a redemocratização do país e a legalidade do PCB, o partido desenvolve uma estratégia político/sindical que privilegiava a colaboração de classes e a atuação legal. Começando pela questão sindical, o partido enfatizava a tática do “apertar os cintos”, conter as reivindicações salariais, evitar as greves, fazer de tudo para manter a ordem.

Prestes, em comício no Recife em 26 novembro de 1945, havia dito que “é preferível, companheiros, apertar a barriga, passar fome, do que fazer greve e criar agitações - porque agitações e desordens na etapa histórica que estamos atravessando só

interessam ao fascismo"[130]. Evidentemente, isso não excluiu a participação de comunistas nas greves do período e nem significa que elas não ocorreram[131]. Significa ressaltar que a construção iconográfica privilegia a ordem nas relações de classe.

Dois desenhos mostram claramente esse aspecto, tentando construir no leitor certa atitude e valorizar determinadas ações e comportamentos em detrimento de outros. O jornal *Hoje* de 14 de janeiro de 1946 publica um desenho com uma mesa farta de comida e bebida, com homens e mulheres ao redor, aparentemente famílias, sob o fundo de uma fábrica. A legenda da imagem afirma que "[os patrões] distribuíram 50% dos lucros da fábrica aos operários" corroborando uma visão de união entre as classes, a divisão ao meio da porcentagem reforça a parceria entre capital e trabalho, que deveria prevalecer nesse período. Interessante identificar os personagens do desenho da confraternização. A pessoa de costas provavelmente era o patrão, já que os olhares estão voltados para ele em forma de agradecimento, mas a maneira como se veste não difere da dos operários, diluindo a diferença entre capital e trabalho, já que não veste cartola de burguês ou fraque. Nesse sentido, todos os semblantes do desenho se equivalem, operários e patrões buscam o lucro da empresa para melhor dividir seus ganhos.

A fábrica deixa de ser o espaço do conflito para ser o da união, ou mesmo o da confraternização entre capital e trabalho. Bandeiras de festa junina, em janeiro, deixam claro o caráter festivo da cena. A fábrica, na sua representação tradicional com *shed* e chaminé, significativamente não fumega, não está funcionando, marcando, assim, a data especial como dia de festa.

Uma vinheta bastante difundida no período, presente no *A Classe Operária* de 25 de maio de 1946, mostra uma fila de pessoas de terno e gravata, homens e mulheres, caminhando na direção do leitor com a faixa "União para a defesa da democracia". Como a visão do partido comunista, nesse momento, era de evitar agitações, dentro ou fora das fábricas, a publicação reiterada da vinheta mostra a tentativa de reforçar a importância da união de todos em defesa da democracia, a despeito das diferenças de opinião. A democracia era chave no período e qualquer perturbação que pudesse comprometer a mesma, dando margem a grupos fascistas atuarem, era desestimulada pelos comunistas.

---

[130] Vinhas, M. *O partidão: a luta por um partido de massas, 1922-1974*. São Paulo: HUCITEC, 1982, p. 92.

[131] "O ascenso operário vai provocar uma mudança na lógica de ação dos comunistas. Estes continuarão a tentar evitar as greves; mas, não conseguindo, passarão a apoiá-las e mesmo dirigi-las". Santanna, Marco. *Homens Partidos: Comunistas e Sindicatos no Brasil.* São Paulo: Boitempo, 2001, p. 46.

A mesma linha de construção de sentido aparece no *A Classe Operária* de 30 de novembro de 1946. Uma ilustração mostra uma multidão carregando várias faixas num cenário citadino marcado por residências ao fundo. Numa das faixas, que segue a mensagem expressa no desenho anterior, lemos, ao fundo, "tudo pela ordem", claramente reforçando o mote da união de classes e de reuniões populares controladas, que não acabassem em distúrbios. Assim, os manifestantes andam de forma harmônica e ordeira, não há um único braço levantado, não é uma massa desorganizada e em expansão que em um momento de fúria e revolta poderia invadir uma repartição pública, uma fábrica ou entrar em choque com a polícia, a burguesia ou os políticos. Trata-se de uma marcha controlada pelas palavras de ordem do partido, visualmente e textualmente.

Reforçando a ideia de ordem, o próprio cenário do *meeting* não tem a tradicional fábrica atrás e sim uma casa: são os moradores, nesse desenho, os chamados a tomar parte ao lado do partido. O objetivo principal, visível no destaque na primeira faixa, não era a greve, o conflito, e sim o resultado de 1 milhão de votos para Prestes. Tudo dentro da mais perfeita ordem e respeitando as regras do sistema político do pós-guerra. Essa reivindicação permite adentrar no segundo aspecto de atuação dentro da ordem, a ação política legal.

Eleições

O partido constrói uma iconografia em que a arma ao alcance dos trabalhadores para a transformação do país era o voto. A ênfase eleitoral coloca em segundo plano os instrumentos de trabalho, o martelo, a foicinha e o rifle para enfatizar o voto como mecanismo de ação dos trabalhadores.

O *Tribuna Popular*, em 15 de julho de 1945, mostra o entusiasmo com a preparação de um comício de Prestes, com 3 homens e uma mulher (todos brancos) pintando faixas e cartazes para o evento, mostrando aos leitores como deveriam agir para ajudar na divulgação do acontecimento, ao mesmo tempo em que induzia os mesmos a comparecer. Faixas e cartazes são as novas "ferramentas" dos trabalhadores. A ênfase na eleição, na difusão do principal candidato do partido por meio de faixas, mostra como a estratégia de luta nesse período tinha como ênfase a ação eleitoral. Significativamente, um dos instrumentos de ação utilizado pelas pessoas, agindo de acordo com os ditames do partido, são as faixas, carregadas pela multidão, e não seus

instrumentos de trabalho, como a enxada, foice ou o martelo. Este inclusive aparece na mão de um dos personagens, mas é um martelo doméstico, utilizado exclusivamente para fixar o prego, dando uma boa medida da mudança ocorrida desde a década de 1930.

A ênfase na importância do voto também incluiu os trabalhadores do campo, um setor tradicionalmente comandado pelo chamado coronelismo, pelo voto de cabresto. O partido representa os trabalhadores do campo como caipiras ingênuos, explicando didaticamente que o objetivo a ser alcançado é a sua organização e participação no processo eleitoral. Com esse objetivo, é publicada uma sequência de histórias em quadrinhos no jornal *Hoje* nos dias 8,9,10 de janeiro de 1947 e 13, 14, 15 de janeiro de 1947[132]. Nessa série de quadrinhos, o personagem Belarmino, agricultor, é apresentado às etapas necessárias para votar e a todos os caminhos dentro do colégio eleitoral, passo a passo; o agricultor, agora, "tinha em quem votar", Ademar de Barros, personagem analisado mais adiante.

No *A Classe Operária* de 15 de fevereiro de 1947 um desenho mostra o eixo da argumentação e da ênfase nos trabalhadores do campo: tentar tirá-los do voto de cabresto, na mão dos coronéis, educando-os para o processo eleitoral. Um camponês aparece no desenho em três momentos diferentes, numa clara evolução cronológica, partindo de um eixo do fundo e se aproximando do leitor. No primeiro momento, surge com sua enxada e de cabeça baixa, mostrando não só sua submissão ao coronel, mas também a situação de dificuldade que passa por conta do trabalho difícil no campo; depois, surge estudando com o auxílio de alguém ligado ao partido, ele foca o livro, presta atenção na lição, ansioso com a busca do conhecimento, sua expressão não denota mais a derrota; passada essa fase, ele caminha sozinho com o rosto altivo indo em direção à urna eleitoral com o seu voto na mão, recuperando sua cidadania e dignidade.

Há, inclusive, uma evolução dos instrumentos utilizados pelo camponês: enxada, livro e voto. Assim, enquanto está alienado e preso ao trabalho da enxada, acaba ficando subjugado ao coronel e, quando adquire o conhecimento, consegue a nova arma a seu alcance, o voto. Evidentemente, ensinar a ler e escrever estava nos objetivos do PCB,

[132] Sobre a série de Belarmino. Pomar, Pedro Estevam da Rocha. *Comunicação, cultura de esquerda e contra-hegemonia : o jornal hoje (1945-1952)*. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006, pp. 134-136.

pois aos analfabetos estava vetado o direito do voto[133]. Porém, o desenho extravasa essa questão tendo em vista que o foco exclusivo está no camponês, como se não houvesse analfabetismo entre os demais trabalhadores. Ademais, a legenda enfatiza ainda a necessidade dos comunistas acelerarem o trabalho no campo, "criando escolas e preparando futuros eleitores", para os camponeses votarem com independência, "quebrando o cabresto". Este famoso tipo de voto, no qual os coronéis indicam quem eleger, era denunciado mostrando o direito dos camponeses de votar livremente.

O voto adquire tamanha importância que o partido previne o leitor contra qualquer tipo de "fofoca" e comentário provocativo que possa comprometer a meta de 1 milhão de votos para os candidatos do PCB. Um desenho publicado no *Hoje* de 18 de dezembro de 1946 mostra a fisionomia de um trabalhador, de um provocador e da mascote do *Hoje*, um personagem que representa os garotos que vendem os jornais na rua. Como de costume, o trabalhador aparece jovem e saudável, enquanto o inimigo, no caso o provocador, apresenta características da idade e do declínio físico, sinais simbólicos ligados ao futuro decadente de sua classe. A mascote do jornal se interpõe ao diálogo para "esclarecer" o trabalhador sobre a importância da eleição e o caminho a seguir. O velho provocador, mal intencionado, tenta ludibriar o operário mostrando desdenho pelo processo eleitoral como forma de mudança social. Todavia, esse discurso, além de estar arraigado em um setor da população, também transmite uma ojeriza que o próprio partido teve do processo em vários momentos ao longo de sua história.

Com a possibilidade de voto assegurado para as mulheres, o jornal *Hoje* de 2 de janeiro de 1947 mostra, num desenho similar,duas mulheres conversando e uma mostra descrença no processo eleitoral, pois os candidatos só fazem promessas. Novamente, o símbolo do jornal *Hoje* balança o dedo negando a descrença e esclarecendo a importância de votar. Interessante notar a oposição figurativa entre as duas mulheres, novamente ambas brancas: a que está defendendo uma posição contrária ao partido não é representada como uma legítima trabalhadora, e a outra é uma dona de casa. A oposição engloba vários aspectos: um longo, discreto e recatado vestido contra um decotado que mostra as pernas; calçado discreto e salto alto; sacola de feira e avental em oposição a uma bolsa e pulseira. A personagem trabalhadora parece ser uma dona de casa voltando da feira, ainda com o avental de trabalho, enquanto a mulher da direita

[133] "Campanha liberte um brasileiro ensinando-o a ler". Há desenho da campanha no *Libertador* de 23 de fevereiro de 1946.

uma personagem mais preocupada com a estética, longe de precisar trabalhar, possivelmente vista como uma madame.

O caricaturista Lara, autor dos dois desenhos anteriores, também ressalta esses comentários ao desenhar "a resposta do povo às provocações da reação" no jornal *Hoje* de 27 de dezembro de 1946. Nesse desenho, a ideologia do PCB aparece na sua versão à época. O gigantesco braço do povo, uma figura tradicional utilizada pelo movimento operário de diferentes maneiras, e que de certo modo dialoga com o braço divino[134], ressurge numa nova configuração. A força do trabalhador, representada pelo seu braço rijo e punho fechado, ganha um novo sentido com a legenda e a tatuagem no antebraço que destaca os 350 mil votos para o PCB. Assim, a força não é mais a luta, a greve ou o possível conflito, e sim o voto. Mesmo o murro na senhora idosa, uma metáfora da vitória esmagadora contra a reação, mais parece um peteleco dado com a ponta de um dos dedos no seu nariz. A força nem precisa ser realmente usada, pois o inimigo é um personagem quase com o pé (literalmente) na cova, uma idosa, sendo comum utilizar a velhice como símbolo da decadência, enquanto se acreditava que um novo mundo havia nascido na URSS.

Todavia, aqui, o sentido de inexorabilidade da vitória do PCB está colocado com mais ênfase ao denominar a velha de "reação" e mostrar que o caminho dela é a sepultura, logo atrás. A senhora parece já estar de luto pelo mundo decadente que representa. O vestido preto também pode sugerir os atributos de ranzinza e carola. Ademais, a própria anciã, com cara de bruxa e longo nariz, está com os dedos animalizados, enrugados e com unhas pontiagudas, além de já estar desequilibrada por calçar sapatos pontudos: ela, como sua classe, está acabada.

Partido de massas

Os desenhos do período ajudam a construir essa ênfase em uma atuação sindical e eleitoral dentro da ordem, mas essa iconografia também constrói sentidos para além dessas questões e mostra mudanças ocorridas na sociedade desde a década de 1920. Alguns dos desenhos anteriores e os a seguir mostram uma caracterização dos

[134] "The finger points as an expression of the popular vote. It denounces enemies and traitors; it underscores key political objectives and causes. What was once the hand of God became the hand of the body politic". Schnapp, Jeffrey T. *Revolutionary Tides: The Art of the Political Poster, 1914-1989*. Milano, Stanford, Calif: Skira in association with Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, , 2005,p. 56.

personagens identificados com o PCB, aqueles que agiram em prol da revolução, que transmitem mudanças ocorridas no período e a ideologia expressa por elas.

Há uma predominância significativa da multidão em detrimento de personagens isolados representando as diferentes classes sociais que compunham a população brasileira. É mais difícil um personagem aparecer com seu instrumento de trabalho para representar todos os trabalhadores, ou um soldado da FEB com sua espingarda para fazer referência ao exército ou ainda um camponês com a enxada para os trabalhadores do campo. Os personagens podem ser esboçados individualmente para representar uma situação específica, mas o predomínio é das figuras inseridas na multidão, raramente desenhados com instrumentos de trabalho, e sim carregando faixas e cartazes.

Devemos, então, abrir espaço para destacar esse aspecto importante nos desenhos do partido desse período, a questão da massa nas ruas, os significados e características dessa representação e a construção dos diversos personagens que a compõe. O militante comunista e historiador Moises Vinhas destaca que "a singularidade do fenômeno é evidente: não é apenas a única vez na história do país em que o PCB se torna um partido de massas, é a única vez na história do país que surge um verdadeiro e moderno partido de massas"[135]. Evidentemente, essa construção plástica está relacionada a essa constituição inédita de um partido de massas.

A recorrência da massa como agente das ações imaginadas e desenhadas pelo PCB visando os "interesses sinceros" do povo brasileiro tem relação com a mobilização do período. Desde a entrada do país na guerra ao lado dos aliados, e mais decisivamente, a partir do fim do Estado Novo, as grandes manifestações de massa, muitas com participação expressiva do partido, se fixaram na memória. Eventos que marcaram época, pois, pela primeira vez, o partido poderia dizer, com segurança, que era um partido de massa. Nessa perspectiva, desenhar a massa evocava uma experiência muitas vezes já vivida pelo próprio leitor, fazer parte das manifestações de rua, ao mesmo tempo em que a moldava de acordo com a idealização e os desejos do partido.

A imprensa comunista publica desenhos sobre os salineiros no *Tribuna Popular* de 11 de novembro de 1945, sobre os chacareiros no *Hoje* de 7 de novembro de 1945, sobre os mineiros em 22 de maio de 1946, mas essas representações não são o foco do partido comunista. São desenhos de denúncia de uma situação específica que servem para ilustrar, o que evidentemente não exclui a ideologia, as situações desses grupos de

[135] Vinhas, M. *O partidão: a luta por um partido de massas, 1922-1974*. São Paulo: HUCITEC, 1982, p. 89.

trabalhadores. Todavia, se atentarmos para os setores que o partido acreditava serem importantes para o andamento da revolução, da ação do partido, sem dúvida não são os salineiros, ou chacareiros ou nenhum outro agrupamento específico o motor da revolução. O sujeito revolucionário do período é a massa indeterminada, formada por todos os brasileiros, ganhando destaque o aspecto de massa, agindo sob os lemas e dísticos do partido comunista: esses são os atores que preenchem as páginas da imprensa comunista.

Evidentemente, essa figuração da massa é tradicional na iconografia da imprensa operária e tem raízes mais antigas, em procissões e desfiles militares[136]. Já mostramos desenhos de décadas anteriores em que a massa estava presente. A nova questão colocada aqui é a predominância dessa forma de representar os trabalhadores. Os cartunistas poderiam esboçar individualmente trabalhadores, ou em pequenos grupos, para denunciar ou ilustrar alguma situação específica (o chacareiro, salineiro etc.), mas quando o partido tem como objetivo referir-se aos trabalhadores, sejam eles da cidade ou do campo, a multidão, a massa, é o que predominantemente os representa.

Aqui é importante destacar como age essa massa e como ela é representada. Embora essa figuração não tenha surgido nesse período, a ênfase na massa é significativa e possui uma carga simbólica importante. Como ressaltou Elias Canetti[137], no momento em que uma pessoa se une à massa, todo o estranhamento oriundo do contato com o desconhecido se dilui em face da unidade. Unidade e identificação tanto maior quanto mais unido for o grupo, não surpreende que essa seja a característica predominante dos desenhos representar uma massa compacta. Não vemos sequer o corpo inteiro dos personagens, desenhados, muitas vezes, da cintura para cima, ou só os rostos, como se fossem vistos de cima, de um palanque eleitoral, por exemplo. Nessa representação, não importa aspectos que na década de 1930 eram relevantes, como a diferenciação com relação à etnia e à classe social. Também há mudança em relação ao

---

[136] "These forms draw their inspiration from religious and military practices. Mass rallies build on longstanding traditions of assembly for religious festivals; marches are based on processional and pilgrimage practices that have as their targets places of symbolic significance. Political multitudes stride in formation like modern mass armies on parade, with banners and uniforms establishing identities and ranks within an overall unity, with song and the ritual chanting of slogans indications that the marching multitude speaks with a single voice". Schnapp, Jeffrey T. *Revolutionary Tides: The Art of the Political Poster, 1914-1989*. Milano, Stanford, Calif: Skira in association with Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, , 2005, p. 26.

[137] "Somente na *massa* é possível ao homem libertar-se do temor ao contato... Na massa ideal, todos são iguais. Nenhuma diversidade conta, nem mesmo a dos sexos. Quem quer que nos comprima é igual a nós... Subitamente, tudo se passa, então, como que *no interior de um único corpo."* Canetti, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1995, p. 14.

corpo do trabalhador, anteriormente visível pela (semi) nudez ou pela camisa, e indiretamente relacionado por meio dos instrumentos como o martelo que faziam referência ao dispêndio de energia do trabalho; porém, agora, esses aspectos perdem a relevância, o corpo dos personagens surge protegido pelo terno e gravata, que esconde os músculos.

Ao abordar essas diferenças vale começar pela questão da etnia. Como vimos anteriormente, uma das questões importantes era unir os trabalhadores das diversas nacionalidades e etnias na identidade operária. Com a redução da imigração para o Brasil durante a Segunda Guerra Mundial, as leis nacionalistas de Getúlio Vargas contra associações estrangeiras e a inserção natural dos imigrantes na sociedade brasileira, a questão étnica deixa de ser um tema importante na iconografia. A miscigenação e diversidade brasileiras não estão presentes nessas figuras. [138]

Os negros, por exemplo, estão presentes na massa de trabalhadores, invariavelmente em menor número, mas não é possível identificar nenhum estrangeiro. O negro pode fazer parte da massa de trabalhadores que reivindica, mas não há uma mensagem específica para ele. A "questão da raça", presente na iconografia da década de 1930, com negros que traíam a raça, por exemplo, mas estará ausente ao longo do período aqui estudado. O trabalhador "de cor", em geral, é minoria entre os personagens e não há uma mensagem específica para esse grupo, embora importantes lideranças do partido fossem "de cor" nesse período[139] e o apoio ao partido, evidentemente, não fosse exclusivo de brancos. Também é muito pequena a representação de mulatos, em geral o personagem trabalhador é branco. O sujeito representado na iconografia tem, predominantemente, o europeu como modelo, a reinserção do braço negro em larga medida na iconografia ocorrerá em outro contexto. Já com relação às mulheres, a questão da etnia é praticamente ignorada, não há mulheres negras, um padrão relativamente constante em outros períodos, como veremos.

---

[138] Um crítico do jornal *Noticias de Hoje*, Ibiapa Martins, afirmava que a arte de Di Cavalcanti é revolucionária, pois mostrava o mundo caboclo, cafuzo, nordestino. Amaral, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970 : subsídio para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p. 139.

[139] Gildo Marçal Brandão, analisando os dados de Leôncio Martins Rodrigues, afirma que "Do ponto de vista étnico, os principais dirigentes do PCB são, majoritariamente, homens, brancos, brasileiros de famílias há muito radicadas no país (em vários casos, originários de troncos oligárquicos nordestinos decadentes) e, secundariamente, judeus e italianos, mulatos e mestiços. Densidade empírica razoavelmente estabelecida, o problema é saber da capacidade explicativa da proposição. O fato é que todos os movimentos sociais e partidos políticos brasileiros [têm essa característica] ...sendo este um problema geral". Brandão, Gildo Marçal. *A esquerda positiva: as duas almas do Partido Comunista, 1920-1964*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997, p. 197.

Com relação à questão de classe, a sociedade brasileira que emerge a partir de 1945 contém ampla diferenciação social, maior complexidade nas diversas categorias profissionais, resultado de uma maior diversificação econômica. O crescimento da industrialização, das cidades e das atividades urbanas compunha uma classe de trabalhadores que não se deixa simbolizar facilmente por um único modelo do que é um operário, como, por exemplo, o homem musculoso com o martelo das décadas de 1920 e 1930[140]. Há trabalhadores manuais, há trabalhadores de escritórios, há aqueles que utilizam macacão, que utilizam avental, que utilizam terno etc. Há, assim, um extrato médio da sociedade, urbano, ligado aos serviços, por exemplo, que é representativo numericamente no conjunto dos trabalhadores.

Por conta desse processo, o papel de destaque que a iconografia do partido deu ao corpo do trabalhador na década de 1930 - com toda a sua simbologia, muscular, de esforço físico, trabalho manual dedicado a garantir o progresso do país via produção econômica - perde relevância. O trabalhador de terno e gravata se enquadra melhor em um personagem capaz de abranger um espectro maior de profissões, uma figuração capaz de abarcar tanto o trabalhador braçal como aquele do escritório. Seguindo nessa linha de significados, os instrumentos de trabalho, como o martelo, sofrem decréscimo, pois já não é só a força muscular que identifica essas novas classes e os novos instrumentos de luta são o voto e as faixas. O terno e a gravata padronizam as pessoas e escondem o corpo, cuja musculatura perde as curvas e a consistência do período anterior. A camisa, presente em desenhos da década de 1930 e que permitia ao leitor ver mais o corpo do trabalhador, que ficava mais exposto, é trocada pelo terno, que o recobre mais. Evidentemente, aqui se trata de uma questão de ênfase presente na iconografia, e não de mudança total, mas o predomínio é claro e é significativo.

Além dos desenhos anteriores, vale observar algumas outras imagens em que a massa aparece com essas características. Em 11 de julho de 1945 no *Tribuna Popular*, uma fila de homens de terno, camisa e gravata, e de mulheres de vestido sem estampa caminham todos juntos sob uma grande faixa "Vida dos Comitês Populares". O leitor vê a multidão de pessoas caminhando, não havendo qualquer identificação de uma possível categoria profissional dos membros desse grupo. Tampouco é ressaltada a diferença étnica da população, nem no vestuário, nem nas pessoas, que são, inclusive, todas muito

[140] Evidentemente, essa idealização também não era capaz de dar conta de representar todos os trabalhadores, mas como modelo, servia como identificação devido a baixa industrialização e o impacto da Revolução Russa e sua ideologia, como vimos.

parecidas. A ênfase é na quantidade e na ação de se manifestar com uma bandeira do PCB e não nas características específicas de alguma classe social ou de cada indivíduo, que são desenhados com poucos detalhes e pequenos traços que demarcam os olhos e a boca.

Essa caracterização dos trabalhadores com um vestuário mais formal, terno e gravata, protege mais frente ao perigo e ao contato, ao mesmo tempo em que o afasta da visualidade dos músculos e de sua caracterização mais frequente como trabalhador "desqualificado", braçal, daquele que usa exclusivamente seus músculos nas indústrias. Também marca distância da camisa simples utilizada na década de 1930 ou mesmo do tronco nu, só utilizado em com raras exceções como nos desenhos da tortura, citados anteriormente. O artista Wellington Virgulino, do Ateliê Coletivo de Recife afirma que "nu, só se fosse índio ou alguma representação alegórica"[141]. Esse depoimento mostra os limites impostos aos artistas pelo realismo socialista e se enquadra perfeitamente na iconografia publicada nos jornais, valendo ressaltar que não localizamos índios[142].

Seguindo essa linha, no mesmo *Tribuna Popular* de 11 de julho de 1945, aparece um grupo de negros, mulheres e outras pessoas vestindo diferentes chapéus, com o foco na cabeça, ilustrando uma chamada para um comício de Prestes em São Paulo. Interessante a representação de diversos chapéus, aqui, não importando as diversas nacionalidades. Os chapéus eram amplamente usados pela população, mas muito raramente surgem na iconografia comunista de todo o período, provavelmente para mostrar a igualdade entre todos os personagens ao mesmo tempo em que aumentava a oposição com os inimigos dos trabalhadores, o burguês e o imperialista, que ostentam uma cartola. A proeminência do rosto tem um significado importante por marcar a ausência do corpo. O *Tribuna Popular* de 22 de setembro de 1945, ainda com Vargas no poder, também mostra um conjunto de homens pedindo a Constituinte e desenhados pelo busto, todos de terno e gravata.

---

[141] Amaral, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970 : subsídio para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003, p. 189 e na nota 50.

[142] Pedro Pomar, no entanto, ressalta algumas reportagens pioneiras. "Certas matérias assumem contornos pioneiros. É o caso de um texto que denuncia a discriminação racial...". E argumenta que seu tratamento difere do da imprensa sadia pois "o *Hoje* publica diariamente fotografias de negros de valor [sic], que ocupam lugar de destaque nos mais diversos setores das atividades humanas", além de lançar "reportagens sobre a expropriação de terras sofridas pelos índios guaranis de um aldeamento do litoral". Pomar, Pedro Estevam da Rocha. *Comunicação, cultura de esquerda e contra-hegemonia : o jornal hoje (1945-1952)* . Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006, pp. 140-141. Os primeiros desenhos de índio localizamos no *Voz Operária* de 28 de maio de 1955 e 3 de dezembro de 1955. Nesses dois desenhos surge o rosto do índio.

Nesse quesito, em especial, a massa com faixas que expressavam as palavras de ordem do partido tinham um papel fundamental. E um aspecto mais circunstancial era o fato do partido, ao agir eleitoralmente, tentar obter o maior número possível de votos, usando, então, a massa de terno e gravata e a mulher de vestido sem estampas como uma representação que pode servir para diferentes extratos da população aptos a votar. Os desenhos muitas vezes enfatizavam os personagens da cintura para cima, só seu busto ou mesmo só o rosto, não havia necessidade de chamar a atenção para as diferenças entre as pessoas ao mostrar o corpo inteiro (o pé descalço do negro, por exemplo). O rosto colado um do lado do outro talvez tenha inspiração no famoso quadro de Tarsila do Amaral em que a população se aglomera com o rosto ao lado de uma fábrica.

O momento que melhor mostra essa representação está no *A Classe Operária* do dia do trabalho de 1946, quando esse recurso é utilizado não só na primeira página do jornal, como ao longo de toda a edição, dando a impressão de que a massa está embrenhada nas páginas do jornal. Numa data importantíssima para a história do movimento operário, vemos vários rostos, só eles, com grandes olhos, aparecendo diversas faixas com os lemas do PCB. Vale lembrar que a s imagens foram publicadas em uma data emblemática e no jornal, que tinha circulação nacional[143], mais importante e ortodoxo do partido. Os desenhos parecem feitos em xilogravura, com contornos mais grossos. Esse recurso visual, vários rostos e uma faixa, foi utilizado em vinhetas e publicado em diversos momentos.

As faixas na mão da população, que ganham clara proeminência em relação ao corpo das pessoas e seus instrumentos de trabalho, mostram a importância das palavras para controlar o ímpeto da multidão: mobilização sim, mas dentro dos parâmetros estabelecidos pelo partido. Nesse sentido, era relativamente irrelevante a categoria social do trabalhador, importante é ser capaz de votar. A ênfase é na multidão como categoria social, independente de gênero ou etnia.

Novamente, é bom frisar, não se trata de excluir os trabalhadores, de só incluir rostos, mas de notar uma modificação que está ligada a indiferenciação das pessoas com base na vestimenta. Há um decréscimo da utilização das ferramentas pelos personagens dos desenhos, que são substituídas por faixas e cartazes com os slogans do partido ou pela bandeira brasileira. Ao mesmo tempo, há uma omissão maior do corpo dos

trabalhadores, da força muscular e do seu "suor", em prol de uma identificação mais policlassista, abrangendo um maior número de pessoas. Um contraste claro com os anos 1920/1930, quando os instrumentos de trabalho e a indumentária claramente identificavam as classes sociais, estabelecendo, inclusive, alianças entre camponeses, trabalhadores, operários e soldados a partir da posição dos personagens.

Todavia, esse cenário em que a massa ocupava as ruas, vestida de terno e gravata, na maioria brancos, levando faixas na mão na esperança que o voto fosse o caminho para os brasileiros (não só os operários), mesmo que "apertando os cintos", construírem um novo mundo por meios legais, frustrou as expectativas do PCB já em maio de 1947.

Prestes político

Essa massa presente na iconografia comunista do período tinha agora um líder inconteste, mostrando, de cima de um palanque, o caminho a seguir rumo à revolução. As armas, os programas e as estratégias dos personagens dessa iconografia passavam pelo nome de Prestes, criando um verdadeiro culto a sua personalidade. O líder tenentista, sem dúvida, é o personagem mais importante do comunismo brasileiro e, aqui, defini-lo como "personagem" parece, realmente, o mais apropriado. O "Cavaleiro da Esperança" se presta aos mais variados papéis, sendo transformado pela imprensa comunista em uma verdadeira lenda.

Prestes possuía uma história de vida atribulada e multifacetada quando foi solto por Getúlio Vargas em 1945; uma biografia construída desde a década de 1920 com a Coluna Prestes e somada ao grande prestígio adquirido pelos comunistas com a atuação da URSS na guerra. O PCB transforma sua vida em uma hagiografia prestista recorrente nas páginas da imprensa. Além desses fatos de pompa, com a legalização do partido, Prestes começa uma campanha inédita como líder político, agregando mais aspectos a sua biografia. No nosso banco de dados, só no período de 1945 a 1964, são cerca de 400 referências iconográficas ao Cavaleiro da Esperança que, por ter passado décadas preso e na clandestinidade, tem boa parte da sua imagem construída pela imprensa comunista.

Líder "inconteste" dos brasileiros, Luis Carlos Prestes, vira um ícone do partido, assumindo várias facetas de sua história em diferentes figuras. Pode ser tanto o importante senador do povo de terno e gravata, como o jovem militar em traje de campanha que fez a Coluna Prestes; como o sofredor martirizado por ter sido preso

tanto tempo no Estado Novo e ter perdido a mulher, o velho que trás no corpo o conhecimento e as lutas do partido, ou o sábio que conhece qual a linha que o partido deve seguir, além de ser lema e orgulho da massa que clama pelo seu nome com faixas e cartazes[144].

A hagiografia prestista inclui outros membros da sua família: sua esposa Olga Benário foi transformada em símbolo de luta das mulheres, sua mãe teve ressaltada a luta pela libertação do neto, e o filho nascido na Segunda Guerra Mundial teve seu drama revelado. Além de comemorações recorrentes de eventos que marcaram a atuação prestista, da mais prosaica como a comemoração do seu aniversário[145] até o mais famoso, a Coluna Prestes.

Com esse contexto, seria difícil dar conta de todas as representações do líder comunista, que surge na iconografia ainda jovem e acaba saindo dela já idoso. Nunca alcançou o poder e envelheceu na iconografia comunista, ao contrário de Stalin, por exemplo, que, por décadas no comando do URSS, parece não envelhecer. Tamanha exposição pode causar um efeito paradoxal num leitor ou pesquisador mais desavisado: usada numa ilustração com outros elementos, como num jornal na mão de um trabalhador, ou em faixas empunhadas pela multidão numa manifestação, a imagem pode escapar ao olhar mais atento. De qualquer modo, embora as várias representações possíveis de Prestes coexistam ao longo do tempo (chefe militar, político, mártir etc.), podemos apontar aquela mais recorrente em nosso banco de imagens nesse período.

Essa representação predominante mostra Prestes de perfil, dos ombros pra cima ou, no máximo, seu busto, vestindo terno e gravata e com os cabelos bem penteados para trás. Essa figuração serve para marcar quem está falando, a opinião expressa do líder, ou mesmo a visão autorizada dos fatos na visão do partido. A imagem também é usada para marcar sua presença em algum evento. Esse semblante acompanha a maioria dos artigos escritos por ele no período, autenticando-os. A respeitabilidade de líder e de político eleito pelo povo (ou ainda candidato do povo) está expressa na sua postura e fisionomia.

---

[144] O próprio partido descreve essa visão multifacetada do líder, ao colocar, no jornal *Imprensa Popular* de 25 de março de 1953, três fotografia de Prestes e incluir nelas, respectivamente "O cavaleiro da esperança", "o prisioneiro político" e "o senador da república". Também Jorge Amado, antes mesmo do fim do Estado Novo afirma que Prestes "Cortou o Brasil com os seus soldados, general do povo... Têm-no num cárcere, é o povo encarcerado. Um dia sairá, será o povo se levantando, rompendo as cadeias da escravidão. É o povo num homem". Amado, Jorge. *O Cavaleiro da Esperança*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1979, p. 11.

[145] "Os oligarcas e os inimigos da pátria tremem nesse dia". Amado, Jorge. *O Cavaleiro da Esperança*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1979, p. 42.

Vários desenhos seguindo esse padrão, com pequenas variações, cristalizam essa representação de Prestes político. O ilustrador Paulo Werneck foi o autor de um desses semblantes, seguindo essas características e moldando a figura do Senador Prestes. O desenho foi publicado algumas vezes no *Hoje*, entre elas 4 de novembro de 1946 e 19 de maio de 1947, e, em quase todas, aparece a legenda "Senador Luis Carlos Prestes".

Assim, nesse contexto de 1945 – 1947, em que na maioria das representações Prestes figura com ênfase no rosto, em geral de perfil e de terno e gravata, é de se notar quando ele surge como tenente. Colocando o problema de maneira mais clara, vale analisar quando ele aparece em trajes civis e em trajes militares, ambas em representações consagradas, e que se sobrepõem ao longo do tempo, mas, aqui, a questão da recorrência é fundamental.

Evidentemente, a atuação como Cavaleiro da Esperança, vestido como tenente, em traje de campanha, não some, e o partido reconhece na ação e no passado de Prestes feitos memoráveis[146]. Todavia, a ênfase não recai no tenente, no militar, que poderia dar a ideia ao leitor que é o poder das armas, da força, que deveria guiar a ação do PCB e dos trabalhadores, e não a ação política. Assim, nesse período, quando Prestes é apresentado vestido como militar, fica evidente que é fundamental marcar esse evento no passado, colocando, por exemplo, essa figuração do tenente "atrás" no desenho ou a utilizando em episódios comemorativos históricos, marcando efemérides. Vale analisar essas representações do Prestes militar.

Em 16 de setembro de 1945, aparece na *Tribuna Popular* um poema, "Canto Heróico ao partido de Prestes"; o desenho que acompanha o texto mostra várias faces do líder comunista: vemo-lo como tenente, em cima de um cavalo, mas numa representação ao fundo, claramente mostrando o passado, sua história e credenciais de comprometimento com o povo brasileiro, e em primeiro plano aparece a representação atual, em que ele veste terno e gravata, mostrando seriedade. Assim, há uma linha do tempo que parte do passado, ao fundo, em direção ao presente, mais próximo do leitor, congelando o militar de feitos heroicos ao passado.

Em uma sequência de quadrinhos de Percy Deanne sobre a história da *A Classe Operária*, publicada neste jornal em 16 de março de 1946, aparece o rosto de um Prestes tenentista, mais jovem e com barba. O quadrinho está reconstruindo a história

---

[146] Sobre o tenentismo, Dulce Pandolfi afirma que "... enquanto nos anos 30 e 50 aquele movimento [tenentismo] era avaliado positivamente, nos anos 80 e início dos 90 a avaliação é negativa"Pandolfi, Dulce Chaves. *Camaradas e companheiros: memória e história do PCB*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995, p. 121.

do “manifesto de 1930” escrito pelo antigo chefe da coluna e, embora o partido na época tenha considerado um avanço essas ideias de Prestes, fez muitas críticas ao documento e ao seu autor. Nessa reconstrução em quadrinhos, ao omitir a crítica, o jornal acaba colocando Prestes *na história* do jornal e, portanto, do partido, quando na verdade ele não fazia parte dele. Ou seja, além de construir uma identidade remota entre o partido e Prestes, congela a representação de Prestes como militar àquela época[147].

No *A Classe Operária* de 7 de setembro de 1946 foi reproduzida a primeira página do jornal de março de 1940 em que Prestes aparece usando lenço e chapéu dos tempos de tenente. Mas essa reprodução era a de um cartão postal para a campanha pró-imprensa popular, uma *recordação,* ou seja, imortalizava um feito da história, uma retomada que congelava o Prestes tenentista no passado, assim como o exemplo anterior.

A mesma estratégia surge no *Hoje* de 3 de janeiro de 1947, aniversário de Prestes, quando ele figura como o *Cavaleiro da Esperança*[148], retomando então passagens marcantes da sua vida. O aniversário do líder é um momento de rememorar o passado, de contar a sua história de vida, de mostrar o caminho que ele trilhou antes de chegar na data atual do periódico. Em 7 de julho de 1945 também aparece como tenente no *Tribuna Popular*, mas novamente ele vai a uma homenagem aos seus antigos comandados da coluna.

Nesse período de legalidade do partido, embora também fosse desenhado como o rosto sofredor e como tenente, a representação predominante é a de Prestes em traje civil, condizente com os anseios do partido de atuação dentro da legalidade, privilegiando a atuação eleitoral. A visão do militar que percorreu o país desafiando o governo brasileiro, desbravando boa parte do interior do país de armas em punho era uma figura de Prestes que deveria ficar claramente atrelada ao passado. Mas não por muito tempo.

---

[147] “Foi, sobretudo, na década de [19]40 que o partido estimulou esse tipo de associação, difundindo a idéia de que a história do PCB se confundia com a história de Luiz Carlos Prestes. Na realidade, diferentemente da história difundida pelo partido, antes de 1945 a militância partidária de Prestes foi muito limitada”. Pandolfi, Dulce Chaves. *Camaradas e companheiros: memória e história do PCB*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995, p. 128.

[148] Em 6 de novembro de 1945 no *Tribuna Popular* aparece um desenho do rosto de Prestes com o título, Cavaleiro da Esperança, escrito acima do desenho. Ao omitir o cavalo, mas ligá-lo ao mito da esperança, o desenho ao mesmo tempo apaga o vestígio de Prestes militar e assume o mito da esperança oriundo daquele período e daquela ação.

Ademar é o Povo no Governo

Além da liderança inconteste de Prestes no comando da massa, a iconografia comunista retratou outros personagens com destaque no campo dos aliados do partido. As relações com Ademar de Barros, interventor em São Paulo de 1938 a 1941, e o PCB foram atribuladas e tiveram mudanças drásticas ao longo do período de convivência entre ambos. No período analisado aqui, da redemocratização a ilegalidade do partido, os comunistas foram peça importante na candidatura Ademar de Barros a governador, e, por isso, passaremos a analisar sua representação iconográfica.

Na campanha para o governo do Estado de São Paulo em 1947, saiu no jornal *Hoje* uma história em quadrinhos que caracterizava o candidato como "Adhemar é o povo no governo". Com legendas que utilizavam a linguagem do campo em forma de versos, a história narrava a vida de "Seu" Belarmino, homem do interior que "agora tem em quem votar". A escolha do nome do personagem e a utilização dos versos para narrar a história indicam que o partido dialogava com a dupla caipira Nhô Belarmino e Nha Gabriela, atuante na época.

Por meio de vários quadrinhos, o jornal constrói a figura de um trabalhador do campo ingênuo que é sempre passado para trás pelo "coroné". Nesse contexto, a figuração de Ademar de Barrros se contrapõe a essa situação aparecendo como opção para Belarmino, pois ele é o oposto do "coroné" por sua "honestidade". Assim, o eixo da construção da imagem de Ademar, que não aparece visualmente, e sim o partido, é a ideia da honestidade. Portanto, "Ademar é o povo no governo", como o título sugere em letras garrafais, o legítimo representante dos trabalhadores. Aliás, o candidato, um membro da elite, e talvez justamente por esse aspecto, não foi caracterizado como "candidato do povo" nesses quadrinhos, como usual entre os comunistas, e sim como o próprio povo, talvez para reforçar essa caracterização em alguém que não pertenceu originalmente ao meio operário ou comunista.[149]

Quando Ademar de Barros surge na propaganda comunista ele ganha uma sobriedade, seriedade e esperança que também transparece nos desenhos dos candidatos comunistas. Ele surge com terno e gravata, como a maioria dos candidatos do PCB, numa chamada do jornal *Hoje* de 13 de janeiro de 1947 para os comícios que o político

[149] Essa característica de precisar destacar com maior afinco um membro como "do povo" quando ele claramente não faz parte dos extratos populares também aparece no caso de Yedo Fiúza. Desenho do *Tribuna Popular* de 29 de novembro de 1945 afirma que "o molde [de Fiúza] de foi feito pelo povo".

faria em várias cidades brasileiras. Embora seja um desenho singelo, é importante para mostrar como Ademar passa a entrar no panteão daqueles que se alinham com o PCB, merecendo, então, figurar na sua imprensa. Essa representação mais formal é aquela reservada aos candidatos sérios do partido, aqueles comprometidos com o povo. A roupa de Ademar mudará sensivelmente após o rompimento com o PCB.

O jornal *Hoje* de 15 de janeiro de 1947 vai além e publica em página inteira uma convocação para um "gigantesco comício" no vale do Anhangabaú. O texto de apresentação de Ademar dialoga com a ideia de honestidade dele, destacada na história de seu Belarmino, pois o descreve como aquele que não faz "cambalachos". A indumentária, de terno e a gravata, reforça a respeitabilidade do candidato e do cargo que Ademar, e os comunistas de uma maneira geral, disputavam.

Todavia, o fundamental nesse desenho é a representação das duas personalidades que falariam nesse comício: Ademar e Prestes. É feita uma aproximação visual dos dois pelo desenhista: com o terno e gravata, o corte de cabelo, as entradas no cabelo e a ênfase na representação de perfil e do busto de ambos. A diagramação da página e dos textos que acompanham o semblante dos candidatos também contribui para aumentar a identificação entre os dois. Ademar está, inclusive, em uma posição de mais destaque, no canto superior esquerdo, a primeira parte observada pelo leitor, o que demonstra a importância que o partido dava a essa aliança com o candidato a governador de São Paulo.

O mesmo periódico volta a publicar, em 17 de janeiro de 1947, em página inteira, uma montagem com fotografias de multidões sobre às quais aparece a imagem de Prestes e Ademar em um cenário fabril, dando a impressão de que a multidão acaba de sair da fábrica para apoiar os dois. Interessante notar que muitos trabalhadores utilizam chapéus na fotografia, que desaparecem no desenho[150]. Associados ao cenário fabril, os políticos surgem com naturalidade como representantes desses trabalhadores, , aptos a guiá-los como suas "cabeças", já que a ênfase é no busto de ambos. Aqui, ambos estão desenhados no mesmo plano, não só sua imagem como suas flâmulas, mas a semelhança física dos dois é menor. O que não significava uma reprovação de Prestes, pelo contrário, já que o "líder do povo" está virado para Ademar, olha para ele, chancelando com a sua liderança aquele "candidato do povo".

[150] Vale destacar que também escasseiam as representações com a boina leninista, o que é significativo de que não é mais esse líder aquele que faz a cabeça dos trabalhadores.

Ademar de Barros, um membro da elite, foi retratado na iconografia do partido como um legítimo representante dos trabalhadores, tanto da cidade como do campo, um homem honesto em quem as massas podiam confiar, alguém cujo caráter fazia do mesmo um parceiro ideal de Prestes no Estado de São Paulo. Representação interessante para o partido no período, mas que sofrerá grande reviravolta num curto espaço de tempo.

III – Da ilegalidade ao suicídio

(1947 – 1954)

A radicalidade da massa

O período legal do partido comunista durou pouco. Em maio de 1947, em uma conjuntura internacional de começo da Guerra Fria, o PCB foi colocado na ilegalidade. Eufórico com a atuação legal e com os resultados eleitorais atingidos, o partido não estava preparado para a cassação de seu registro, alternativa que desdenhava

Moises Vinhas observa que "a cassação pega os comunistas desprevenidos – havíamos subestimado essa possibilidade -, e não conseguem [os comunistas] articular nenhuma reação de massa à arbitrariedade do ato"[151]. Com o fechamento do PCB, a estratégia do partido de agir na ordem sofre um grande revés. No período de 1947 a 1954, a legenda vai ganhando cada vez mais uma retórica radical (embora no campo sindical algumas alianças com os trabalhistas fossem possíveis a partir de 1952) culminando em uma acirrada campanha contra Getulio Vargas. Nesse novo cenário, a iconografia mostrou algumas diferenças e algumas continuidades com o período em que os comunistas defendiam a ação dentro dos marcos legais.

Uma diferença importante é o rompimento com a ideia de "ordem", de "apertar o cinto", o que possibilitou o aparecimento mais enfático do conflito dentro do espaço da fábrica. Também merece destaque a incorporação dos temas da Guerra Fria, distantes do cotidiano dos trabalhadores brasileiros, nas faixas reivindicatórias desenhadas nas mãos de diferentes grupos sociais, como mulheres, camponeses e operários.

Fábrica

Os trabalhadores da cidade eram a maioria na iconografia, uma constante em todos os períodos, fato relacionado à idealização dos trabalhadores citadinos e visão dos agricultores como atrasados, embora o número de moradores do campo fosse maior. O fim da concepção de "apertar o cinto" aparece no *A Classe Operária* de 5 de março de 1949. O desenho mostra trabalhadores no interior da fábrica, no meio das máquinas, com as mangas[152] da camisa arregaçadas e os braços cruzados, um símbolo tradicional de recusa ao trabalho; acima, vemos o motivo da paralisação, a reivindicação do fim do imposto sindical e a mudança da estrutura sindical herdada do getulismo. O mesmo

[151] Vinhas, M. *O partidão: a luta por um partido de massas, 1922-1974*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 94.
[152] "MANGA:*Ter* alguém *de manga*, dispor de alguém, tê-lo às suas ordens". García, Hamílcar de. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete.*. Rio de Janeiro, Delta, 1980.

desenho também foi publicado no *Voz Operária* de 25 de novembro de 1950, mas a reivindicação na faixa muda: "queremos o abono", ressaltando uma campanha persistente nessa época do ano para a obtenção do abono de Natal.

Na mesma linha que enfatiza o conflito, também é publicado um desenho no *Voz Operária* dos dias 9 e 16 de dezembro de 1950 em que um grande operário de macacão aponta para a riqueza acumulada pelos burgueses e conclama: "exijamos um mês de salário como abono de natal". Embora a luta pelo abono seja pontual e restrita a essa época do ano, é uma mudança importante em relação ao período do "apertar os cintos", em que a ênfase dos desenhos não está no conflito entre as classes.

O *Gazeta Sindical* reforça essa nova concepção do PCB ao publicar, em 19 de novembro de 1948, um desenho intitulado "A união faz a força", utilizando a metáfora do afogamento para denunciar a exploração fabril. Vemos um grupo de trabalhadores puxando com uma corda outro operário que estava se afundando no mar de exploração. No desenho, aparece o lema "organização de empresa"[153] margeando a união dos trabalhadores e o cenário é de uma fábrica, com o teto em *shed* e a chaminé soltando fumaça. Embora os trabalhadores não estejam no interior da fábrica, a exploração ocorre no universo fabril e o partido está incentivando o conflito entre classes dentro do estabelecimento e não a confraternização com os patrões.

A própria ideia de confraternização com os patrões é criticada no *Gazeta Sindical* de 15 de novembro de 1950, em uma tira com três desenhos tendo como personagem principal um pelego. No primeiro quadrinho, valorosos trabalhadores, com as mangas das camisas dobradas mostrando sua força muscular e de seu trabalho, pintam os muros de uma fábrica reivindicando abono de natal. A atitude inquieta o pelego cuja caracterização rivaliza com os trabalhadores: ele usa gravata e terno xadrez, que o ridiculariza; a manga longa do terno se opõe ao "arregaçar as mangas" dos trabalhadores, mostrando como a função do pelego não envolve trabalho propriamente dito, mas sim uma função burocrática, ligada a intermediação patrões/operários, ademais, há sinais relacionados à decadência física, como as entradas salientes na cabeça.

Com essa caracterização, ele defende na assembleia "festa no sindicato" e "congraçamento entre operários e patrões" para combater a luta pelo abono. O pelego

[153] "...os comunistas deveriam atuar nele se assim pudessem; senão, e aí a incorporação da novidade, deveriam partir para o interior das fábricas e criar comissões ou associações que subsidiassem a luta, ultrapassando e superando o sindicato". Santanna, Marco. *Homens Partidos: Comunistas e Sindicatos no Brasil.* São Paulo: Boitempo, 2001, p. 70.

tenta ganhar a simpatia dos presentes com saquinhos de castanha, um presente para os operários e suas famílias no Natal. A imagem dialoga com a ideia do pelego ser "puxa-saco". A atitude acaba sendo confrontada por um dos trabalhadores com o dedo em riste, que fala por toda assembleia, já que todos estão emburrados com as propostas do pelego, demonstrando terem consciência de classe. O mesmo desenho havia sido publicado em 30 de novembro de 1949, no mesmo jornal, mas com uma alteração interessante: a palavra pelego é formada por letras com pernas e braços que parecem correr, querendo, com isso, afirmar que eles fogem da luta. Vale destacar que esse discurso e atitude, a ideia de confraternizar com os patrões, agora colocada como ação de um pelego, de certa maneira já havia sido defendida anteriormente pelo partido.

Também surge um conjunto de pequenas vinhetas que retratam os trabalhadores sob o signo do conflito fabril. No *Gazeta Sindical* de 19 de novembro de 1948, uma vinheta mostra um operário de capacete com uma faixa "aumento de salários" e, no *Voz Operária de* 11 de agosto de 1951, homens de braços cruzados em frente a uma fábrica seguram cartaz com os dizeres: " A greve é nossa arma"[154]. A própria criação de vinhetas com esses lemas, que se opõem àqueles do período anterior ("União para a defesa da Democracia"), enfatizando a greve de maneira geral, mostra um aspecto da política partidária que era o de imbuir no trabalhador o primado da greve, da reivindicação a qualquer custo, muitas vezes sem atentar para a situação específica dos trabalhadores e de sua força e capacidade de organização.

O partido cria, inclusive, uma vinheta em que uma multidão se reunia em frente à fábrica e vários slogans pontuados com sinais de exclamação, como se estivessem sendo falados[155] por toda a massa em uníssono ou pixados na parede, aparecem: "aumento de salários!", "eleições sindicais!" e "autonomia sindical!". A vinheta foi publicada nas edições de 25 de abril de 1947, 11 de outubro de 1947 e 7 de janeiro de 1948 do *A Classe Operária*. Não só pelos lemas, mas a própria massa reivindicando em frente à fábrica, com a ênfase demonstrada pela exclamação, demonstra uma atitude diversa da política de "tudo pela ordem". Interessante notar que essas exclamações não estão ligadas a nenhuma situação específica, são fruto de uma construção que propaga

[154] O mesmo lema aparecerá nas edições de 6 de outubro de 1951, 13 de outubro de 1951 e 14 de novembro de 1953 do jornal *Voz Operária*.

[155] Jeffrey Schnapp reúne um conjunto de pôsteres com a representação da voz e do ouvido da multidão, analisando sua simbologia. "Ideally, the political crowd speaks in the single voice of virtue and truth, either as a chorus or as an individual entrusted with the task of representing the collectivity". Schnapp, Jeffrey T. *Revolutionary Tides: The Art of the Political Poster, 1914-1989*. Milano, Stanford, Calif: Skira in association with Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, 2005, p. 66.

essas reivindicações para todos os trabalhadores. Aqui, o partido retrata um outro trabalhador, uma outra atitude, um outro repertório de gestos e lemas.

O realce no conflito envolvia, também, a crítica à estrutura sindical getulista, como mostram alguns dos lemas presentes nos desenhos anteriores. O PCB chega, inclusive, a defender a atuação fora dos sindicatos, o chamado sindicalismo paralelo[156], negando a estrutura getulista, embora não tenha sido acompanhado pelos trabalhadores, que continuaram nos sindicatos. No *Gazeta Sindical* de 30 de março de 1952, uma sequência de desenhos ironiza a "liberdade", entre aspas, sindical do período. Um trabalhador de chapéu, mesmo sem tomar qualquer tipo de atitude, vai sendo reprimido por diversos personagens que aos poucos o aprisionam. Cada madeira dessa cadeia contém uma atitude contrária aos trabalhadores, desde o atestado de ideologia até vários atos de repressão policial. No quadrinho final vemos como a própria estrutura sindical representada pelo imposto sindical, literalmente aprisiona o trabalhador, ele, inclusive, perde seu chapéu antes mesmo de organizar alguma reivindicação.

Eleições

Já as eleições passam a ser um assunto interdito para o PCB, que não pode apresentar candidatos por sua legenda, tendo que utilizar vários subterfúgios para lançar os seus representantes. Gildo Marçal Brandão destaca que "tanto no plano do partido como no da classe – situações distintas, mas, no caso, confluentes – a limitação da discussão pública, a impossibilidade de apresentar *em seus próprios nomes* (grifo do autor) propostas, candidaturas, programas etc., tornava complicada a identificação e a seleção de amigos e inimigos, de objetivos e de interesses"[157]. Ao mesmo tempo, a ilegalidade e a radicalização do partido fez das eleições um campo secundário para o PCB[158].

---

[156] Sobre a política do PCB sobre o sindicalismo paralelo, vale a discussão de. SANTANNA, Marco. *Homens Partidos: Comunistas e Sindicatos no Brasil.* São Paulo, Boitempo, 2001. pp.73-74.

[157] Brandão, Gildo Marçal. *A esquerda positiva: as duas almas do Partido Comunista, 1920-1964.* São Paulo: Editora Hucitec, 1997, p. 170. Essa vigilância influenciou na própria identidade do partido e não só a vigilância imposta pelos ditames soviéticos como apontou Denis de Moraes. Moraes, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil, 1947-53*. Rio de Janeiro: J. Olympio Editora, 1994.

[158] "O processo eleitoral serve, é claro, para fazer propaganda, melhorar o trabalho de organização e, sobretudo, fazer finanças, mas a assumida doutrina de 'acumulação de forças' não chega a considerá-lo um momento de autoorganização da sociedade e das forças democráticas, sendo propício, sim, para fazer o *partido* crescer tendo em vista o assalto ao poder". Brandão, Gildo Marçal. *A esquerda positiva: as duas almas do Partido Comunista, 1920-1964.* São Paulo: Editora Hucitec, 1997, pp. 188-9.

A construção da imagem sobre as eleições está presente no *Hoje* de 20 de setembro de 1950, um mês após o radical manifesto de Prestes pregando a luta armada, com um desenho de Prestes liderando a multidão ocupando a primeira página do jornal. O líder comunista aparece de terno e gravata, como um político, mas tem o punho cerrado e levantado, liderando a ação. Na multidão que o acompanha todos têm seus olhos voltados para o líder. Vale destacar dois dos seus seguidores, um soldado e um marinheiro. Os integrantes das forças armadas não tinham direito a voto e, em geral, também não aparecem incluídos na multidão, sendo significativa a sua presença nessa imagem.

Embora não seja uma representação como líder da Coluna Prestes, a inclusão de elementos das forças armadas indica a radicalidade do período. As próprias faixas nas mãos da multidão não mostram o nome dos candidatos, e sim o lema "Paz, pão, terra e liberdade", entre outros. Este lema dialoga com o da ANL da década de 1930, acrescido da palavra paz. Como a Aliança Nacional Libertadora desembocou na insurreição de 1935 e militares estão presentes no desenho, há um diálogo com aquele período, valorizando-o. A palavra Paz, acrescentada às reivindicações, atualiza o lema. Proibido legalmente, o elo dos candidatos com o PCB é referendado por meio da alcunha de "Candidatos de Prestes".

O líder comunista havia proposto o voto em branco para presidente e o *Voz Operária* de 30 de setembro de 1950 mostra aos (e)leitores como seguir essa orientação. Como eram vários os cargos eletivos em disputa, e em diversos Estados, o processo eleitoral em si já envolvia uma grande complexidade e o partido, ao defender o voto em branco para presidente, precisava ensinar em quem o leitor deveria ou não votar e como fazê-lo. Uma grande mão colocava somente três cédulas no envelope, pois "votar em branco é não incluir a chapa no envelope para determinado posto eletivo".

Todavia, o documento mais importante do período, o *Manifesto de Agosto de 1950*, contém um desenho fundamental para abordar a construção dessa imagem sobre as eleições. Esse manifesto propõe a tomada do poder pela força das armas. O desenho mostra dois eleitores andando de cabeça baixa sob uma faixa "Vote no Dr. Fulano. Protetor do Povo" e sob o jugo uma pessoa mais obesa, fumando e de chapéu, que claramente os intimida com um cinto à mão. Essa imagem mostra o papel secundário que o partido atribuía à disputa eleitoral, onde o povo efetivamente não podia expressar seu voto honestamente. A faixa menospreza os candidatos não-comunistas já que não importava o seu nome, como a palavra fulano indica, pois a demagogia de "protetor" do

povo, possivelmente uma indireta a Getúlio Vargas, escondia o que na realidade era o poder da força que intimidava os eleitores.

A dualidade entre eleitores e a figura que os intimida é interessante, não só pela insinuação da violência física expressa pela cinta que ele carrega na mão, mas também pelo chapéu. Poucos personagens identificados com o partido usavam chapéu, em geral agricultores ou soldados, enquanto era mais comum aparecer um chapéu, a cartola, entre os exploradores. Mesmo nos desenhos da massa de operários nas ruas, são poucos os personagens com chapéu, como já notamos, embora fosse uma peça de vestuário relativamente comum na época.

A simbologia do chapéu é interessante, pois mostrar-se "com a cabeça coberta significaria um Rito de Passagem, exibição da Liberdade notória" [159] entre os escravos que o utilizavam, era "símbolo da cidadania conquistada". Ademais, o chapéu, tradicionalmente, tem um papel que "parece corresponder ao da coroa, signo de poder, da soberania", tendo características de "peça que cobre a cabeça do chefe"[160]. Na relação entre os personagens do desenho, um o utilizando e o outro o tirando na sua presença, fica clara a relação de hierarquia e subordinação. Hierarquia presente, também, na denominação de doutor, título que o diferencia dos demais. Câmara Cascudo chama a atenção para o caráter nivelador do chapéu na mão[161], assim, o eleitor, ao tirar o chapéu na presença do outro, acaba por demonstrar sua submissão a ele. O princípio básico da cidadania, a igualdade de todos, especialmente num momento capital como das eleições, fica comprometido. O partido buscava guiar a população para votar nos candidatos de Prestes, ou nos Candidatos Populares ou da Panela Vazia, mas já não creditava ao palco eleitoral um papel importante na busca pelas transformações no país.

Embora essa ruptura , o fim da política de união capital/trabalho e da ênfase eleitoral, com o período de 1945-1947 seja importante, há alguns traços de continuidade, como mostrados numa sequência de desenhos importantes para um dos argumentos discutidos anteriormente: o papel da indumentária na representação dos personagens, como veremos a seguir.

Escritórios e repartições

---

[159] Cascudo, Luís da Câmara. *História dos Nossos Gestos*. São Paulo: Global, 2003, p. 254.
[160] Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain. "Chapéu". *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
[161]Cascudo, Luís da Câmara. *História dos Nossos Gestos*. São Paulo: Global, 2003, p. 255.

O partido tinha vários alvos, vários setores que pretendia mobilizar nas cidades, e não exclusivamente os trabalhadores fabris, como já abordamos anteriormente. Nesse período, uma sequência de imagens convocando para o Congresso Sindical Mundial, publicado no *Gazeta Sindical* de 15 de setembro de 1953, mostra com mais clareza esse ponto.

O primeiro desenho mostra justamente como preparar o Congresso Sindical Mundial nos "escritórios e nas repartições", "nas obras", "nas fábricas e oficinas". Embora só nesse desenho apareça essa caracterização por escrito e visualmente, de maneira bastante clara, a indumentária das pessoas mostradas marchando com slogans do partido possuía, como ressaltamos, elementos que remetiam tanto aos trabalhadores fabris quanto aos trabalhadores em serviços ou, ainda, ao cidadão brasileiro comum, mostrando a importância que adquiria essas camadas da população nas manifestações.

Não significa, evidentemente, que os trabalhadores fabris não tinham importância, ou foram relegados a um segundo plano. Pelo contrário, essa indumentária, ao não ligar essa roupa com um agrupamento específico de trabalhadores acabava por estabelecer relação com todos os operários urbanos, fabris ou não. Ao mesmo tempo, também abria para esse setor dos trabalhadores, dos "escritórios e repartições", ao não colocar como aspecto principal do trabalho a força muscular que, pelo menos na cidade desse período, não unifica mais os empregados[162]. O corpo, com toda a carga de simbologia e de empenho necessário para desempenhar a tarefa, tem uma importância menor com a urbanização constante, com a diversificação das atividades e com a criação de muitos empregos de escritório e burocráticos. Outro aspecto importante nessa construção dos personagens, também presente no período anterior, como mostramos, é a ênfase nas faixas carregadas pela massa e não nas ferramentas. Nos desenhos anteriores, mesmo com as figuras no ambiente fabril, não há mais o realce em instrumentos de trabalho específicos, menos importantes com a industrialização.

[162] Hosbawn, analisando outro contexto e período, faz observações interessantes ao afirmar que sobre a imagem masculina "é em alguns aspectos paradoxal, visto que caracteriza não tanto o trabalhador, quanto o mero esforço muscular; não a inteligência, a habilidade e a experiência, mas a força bruta. Exatamente como no famoso O Forjador de Ferro...". Assim a imagem do "proletário transformou-se em atleta grego e para esta forma de idealização a expressão da inteligência não é importante" e defende que há razões históricas para essa representação que privilegia a força, entre elas o de que o esforço físico é um critério para pertencer a classe; o fato do símbolo ser abrangente e que, ao não ser especializado, era um símbolo mais revolucionário por não pertencer a aristocracia operária. Hobsbawn, E. *Mundos do Trabalho*. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 143. A evolução iconográfica analisada no nosso trabalho deve às observações pertinentes de Hosbsbawn.

O jornal *Gazeta Sindical* de 15 de junho de 1951 mostra um desenho sugestivo sob o lema a "Nossa força está na União" em que operários de vários setores da economia quebram uma escada em que subiam dois personagens, um deles carregando dinheiro em saco denominado "superlucros" e outro com "leis de guerra", "alta dos preços" e "impostos". A caracterização dos operários é variada, vemos diferentes categorias profissionais utilizando diversas vestimentas, desde macacão, suspensórios, avental, camisa etc, mostrando como a identificação dos trabalhadores pela musculatura sofre um revés. Há uma única ferramenta, o martelo, mas ele não tem o poder das representações originais, precisa inclusive da palavra "união" descrita nele para delimitar seu significado, algo completamente diverso do martelo que arrebentava as correntes no mapa do Brasil, como vimos em um dos desenhos da década de 1930.

Também é interessante o desenho do inimigo, que remete a burguesia, ou ao tubarão, como analisaremos adiante. Por conta dos superlucros, a própria escada faz referência à escalada dos preços. O rosto de cão do burguês, mostrando seus dentes e agressividade, faz um contraponto com o cão dos operários, mais simpático, que observa o desenrolar da cena. O burguês ou tubarão aparece como adversário, outro componente importante para construir uma nova representação que inclui o conflito, numa figuração do inimigo que abordaremos adiante.

"Jamais lutaremos contra a União Soviética"

A representação dos trabalhadores ainda tem uma característica fundamental nesse período que é a incorporação dos lemas da guerra fria como slogans dos operários. Com o acirramento do conflito internacional, além das reivindicações imediatas dos trabalhadores brasileiros, são acrescidas outras mais ligadas às campanhas contra os americanos e a favor da URSS. Um desses lemas surgidos nas faixas carregadas pelos personagens representando os trabalhadores e o povo brasileiro tem relação explícita com o cenário de conflito possível entre URSS e EUA.

Prestes foi questionado sobre qual seria a postura dos comunistas caso o Brasil entrasse em guerra contra a URSS. A resposta do líder comunista ressaltou que o papel deveria ser o da transformação da guerra imperialista em guerra de libertação nacional. Essa resposta foi exaustivamente utilizada como prova de que o partido era uma sucursal de Moscou e contribuiu para a cassação do registro eleitoral do PCB em maio de 1947. Diante da polêmica, a iconografia comunista coloca nas faixas levadas pelos

personagens a postura que os leitores deveriam ter nesse caso. Uma vinheta publicada diversas vezes[163] continha o lema "Viva a URSS" e "Jamais lutaremos contra a União Soviética". E o *Voz Operária* de 20 de janeiro de 1951 mostra uma multidão levando uma faixa com um lema levemente diferente: "O povo brasileiro jamais fará a guerra a União Soviética"

Essa incorporação dos lemas da Guerra Fria, dos interesses geopolíticos da URSS como os reais interesses dos trabalhadores brasileiros[164], também está presente no jornal *Hoje* de 1º. de maio de 1951. Nesta data simbólica tradicional, o jornal publicou um grande desenho, de página inteira, com três trabalhadores à frente, um deles com o gadanho. A figura em destaque está sem camisa e com o martelo e a bigorna.

Esse desenho tem aspectos representativos da construção dos personagens nesse período, podendo ser lido de diversas maneiras. Se tomarmos as figuras da frente em relação aos de trás como os mais importantes, vemos que há uma hierarquia de premência nas reivindicações e nos personagens. Começando pelo homem de tronco nu, a imagem dialoga com o símbolo tradicional da bigorna e do martelo, numa outra perspectiva. Claramente há mudança de paradigma do símbolo: originalmente metáfora da transformação do mundo na batida que mudava a matéria-prima, o ferro e o mundo, aqui, o movimento é suspenso, o martelo não é utilizado. O trabalhador segura a ferramenta numa posição de quem não vai utilizá-la e a bigorna ganha um nome, paz, não ficaria bem bater na "paz".

A mudança mostra bem o predomínio da visão stalinista, pois da revolução que buscava transformar o mundo e criar um novo homem passa-se a suspensão do choque do martelo com a bigorna: o que a URSS apontava para os partidos do mundo era justamente a defesa da pátria dos trabalhadores, o socialismo num só país. A imagem ignora a mulher e a foicinha, só há homens, eliminando a possibilidade do surgimento do novo homem. O símbolo revolucionário que transformaria o mundo a ponto de criar um novo homem, agora, fica restrito a defesa da União Soviética. Nesse sentido, a campanha da paz, que implicava, na prática, um conjunto de ações para evitar um

---

[163] *Voz Operária* de 2 de setembro de 1950, 12 de maio de 1951, 28 de junho de 1952, 5 de julho de 1952 ,26 de julho de 1952,1 de agosto de 1952, 9 de agosto de 1952, 6 e 9 de setembro de 1952.

[164] "Obviamente, houve períodos em que a defesa da URSS não marchou em contradição com a luta política nacional". Brandão, Gildo Marçal. *A esquerda positiva: as duas almas do Partido Comunista, 1920-1964.* São Paulo: Editora Hucitec, 1997, p. 225.

possível ataque ao campo socialista[165], permeou boa parte da iconografia comunista com pombas[166], desenho ícone do momento, feito por Picasso.

Ainda em relação a essa primeira fugira de torso nu, é preciso destacar uma certa ambiguidade. O Primeiro de Maio é uma data mundial, e não há nada na figura que indique uma nacionalidade; de certa maneira ele representa não só o trabalhador brasileiro, mas também os de todo o mundo. Claro que a palavra Paz está escrita em português e o público alvo do desenho são os trabalhadores do país, mas, de certa maneira, o que se esperava de todos os trabalhadores do mundo era a defesa da paz, uma das bandeiras soviéticas do período. Aqui fica expresso como o surgimento e radicalização da Guerra Fria fez com que os personagens trabalhadores incorporassem no seu cotidiano de reivindicações questões claramente de política internacional, de defesa do socialismo na pátria dos trabalhadores.

Atrás desse personagem com a bigorna e, portanto, menos importante na hierarquia das reivindicações que o PCB defendia, surgem dois personagens, um deles usando o gadanho, segurando uma faixa que pede "aumento geral dos salários". Como vimos, um componente importante na radicalização que o partido pregava dentro do país era tirar greves a qualquer custo. Já atrás surgem as outras reivindicações mais específicas e menos importantes. Vale atentar que o desenho não coloca o trigo, como tradicionalmente ocorria quando a ferramenta era a foicinha na mão de uma mulher nos pôsteres russos. Aqui, só homens aparecem e a figura da direita tem à sua frente algo que parece um canavial, um importante produto da economia brasileira, mas, talvez, também uma referência mais sutil aos trabalhadores dos canaviais.

Trabalhadores rurais

Tanto nas representações datadas da década de 1930 como no período da legalidade, quando eram vistos como ingênuos, os trabalhadores do campo eram

[165] "Bem vistas, até aquelas lutas tidas como 'nacionais' – pelo monopólio estatal do petróleo, contra o envio de tropas à Guerra da Coreia e contra os acordos militares com os Estado Unidos – são travadas, originalmente, não por 'nacionalismo' – este não passa, então, de 'ideologia' pequeno burguesa' – mas por 'internacionalismo proletário', vale dizer, porque prejudicavam o imperialismo norte-americano e, *ipso facto*, beneficiavam os soviéticos". Brandão, Gildo Marçal. *A esquerda positiva: as duas almas do Partido Comunista, 1920-1964.* São Paulo: Editora Hucitec, 1997, p. 227.

[166] Um cartaz polonês de 1982 ironizava esse símbolo soviético transformando-o em um tanque e nomeando-o "pax soviética". Crowley, David. *Posters of the Cold War*. London: V&A Pub, 2008, pp. 90-91. Padres assinaram a campanha da paz, pois as bombas nucleares são contra o preceito cristão de guerra limitada. A pomba também poderia estar relacionada à simbologia cristã do espírito santo. Pelikan, Jaroslav. *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 188.

relegados a segundo plano na iconografia comunista. No período de 1947 a 1954, os trabalhadores rurais também não tinham protagonismo, aparecem em menor número e em situação subalterna, o que só parece mudar gradativamente na iconografia do partido a partir de 1954, data que marca um crescimento da figura do trabalhador agrícola depois do PCB criar a ULTAB (União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícola do Brasil). Esse crescimento, que ganhará maior destaque com as Ligas Camponesas e a Revolução Cubana, são assuntos que serão analisados adiante. No período aqui abordado, um tema importante é a relação dos trabalhadores da cidade com os do campo, já que, na retórica tradicional, é dessa união que surgiria a revolução brasileira.

A quase totalidade dos desenhos situa os trabalhadores agrícolas exclusivamente no campo, não fazendo relações visuais com os trabalhadores da cidade. Na visão expressa nos desenhos, os camponeses precisavam superar a exploração dos latifundiários semifeudais, para isso precisando se "ilustrar", conhecer melhor a realidade, com o auxílio dos trabalhadores da cidade e, evidentemente, de seu partido; só assim poderiam lutar por seus direitos e reivindicar suas terras. Esse caráter de submissão, de atraso, dos trabalhadores rurais, de desconhecimento e anomia, se expressa nas diversas imagens do partido conclamando a união, a fundação de ligas. Isso fica claro num desenho, publicado no jornal *Nossa Terra* de 8 de junho de 1949, que utiliza a metáfora da cooperação entre as formigas contra a barata como forma de propalar a união.

Em diversos desenhos vemos um grupo de trabalhadores agrícolas que, invariavelmente, aparecem sendo doutrinados, sendo esclarecidos para a realidade. As imagens podem ser de alguém falando para um grupo atento que faz um círculo ou se senta para ouvir, ou de um jornal que coloca o trabalhador a par das últimas notícias. Assim, o "que fazer", o "caminho a tomar", vem de fora do ambiente do campo. Convém destacar que esse aspecto já estava presente no período da legalidade, como demonstrado pelo desenho de um camponês sendo alfabetizado politicamente para votar, ou pela história de seu Belarmino que, ingênuo, não sabia em quem votar. Todavia, agora, a opção do voto nos candidatos comunistas não estava ao alcance.

A iconografia do período aqui analisado evidencia o caráter proeminente do trabalhador da cidade como líder natural da ação. No *Voz Operária* de 26 de setembro de 1953, uma história em quadrinhos do camponês Juvenal na Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas termina com Juvenal afirmando: "operários são nossos irmãos mais velhos; eles nos guiam na luta pela reforma agrária". Há outra história em

quadrinhos de página inteira no *Voz Operária* de 6 de março de 1953 que narra a situação dos flagelados e que mostra a relação sutil com os trabalhadores urbanos. As imagens desvendam a realidade da seca, como coronéis e governo se aproveitando da situação sem nada fazerem, e apontam para a crescente revolta entre os agricultores. Estes, percebendo que é necessário mudar o regime, caminham juntos, com faixas e algumas ferramentas de trabalho, em direção ao sol no horizonte.

Evidentemente, o sol na iconografia comunista representa, originalmente, a Revolução Russa e há, aqui, uma referência a ela. Também representa a esperança de um dia melhor com o nascer de um novo dia, sendo assim um símbolo tradicional do movimento operário. Todavia, nesse desenho, as faixas pedem "um governo sem coroné" e dão "viva a união entre operários e camponeses", sendo carregadas pelas mãos da massa que, organizadamente, segue o caminho do sol. Tradicionalmente, podemos identificar o sol como aquele que ilumina, que esclarece e mostra o caminho em uma situação difícil. Mas outra leitura, aqui, é possível: o sol no horizonte parece fazer referência às cidades, aos trabalhadores urbanos. Os trabalhadores rurais se organizariam de acordo com as diretrizes daqueles, mais avançados politicamente, e, após isso, deveriam se juntar a eles nas cidades para mudar o governo, já que não havia a possibilidade de mudança pelo voto.

Para analisar a visão do partido sobre a situação no campo, vale destacar uma das vinhetas recorrentes, também frequente no período anterior à ilegalidade do partido. O desenho mostra um grupo de trabalhadores cada um com sua ferramenta: foicinha, gadanho e enxada, e um homem num cavalo ao lado. O desenho, embora seja uma pequena vinheta, foi publicado diversas vezes acompanhando as mais diversas notícias e tem uma interpretação difícil. Em um primeiro momento, poderia, simplesmente, mostrar grupo de trabalhadores do campo exercendo diversas tarefas, daí a ênfase nas diferentes ferramentas de trabalho e na montaria do cavalo, ressaltando funções tradicionais no campo, como a do vaqueiro.

Embora essa seja uma possibilidade, acreditamos que o sentido tem outra dimensão, a da expulsão dos trabalhadores do campo pelo poder arbitrário dos fazendeiros e seus jagunços. Um dos temas caros à visão que os comunistas tinham da situação do campo no Brasil era a defesa da existência de relações semifeudais e grande controle do latifundiário sobre a massa de trabalhadores, solapando com isso seus direitos. Nessa abordagem, o cavalo poderia ser visto como um mecanismo de intimidação daqueles que têm o poder contra a população do campo. Um indício disso é

o fato do cavaleiro não fazer parte do grupo de trabalhadores, e sim se encontrar de lado, caminhando em outra direção e separado, visualmente, do grupo. Os trabalhadores aparecem andando na direção do leitor, tendo (deixado) para trás uma casa e campos: estariam, na verdade, sendo expulsos. Nesse sentido, o cavaleiro está ao mesmo tempo forçando a expulsão e vigiando o grupo para se certificar de que irão embora[167].

Ao mesmo tempo em que, na cidade, o partido incentivava o conflito e as greves, no campo, o PCB também seguia uma linha radical, embora sua atuação não fosse forte na área rural. Os comunistas apoiavam a posse de terras pelo uso de armas, já que os trabalhadores delas eram expulsos pela violência. Uma das experiências do partido nesse cenário ocorreu em Porecatu, local onde um conflito armado chegou a ser deflagrado. Na iconografia, esses trabalhadores rurais são retratados como trabalhadores/soldados.

O *Voz Operária* de 12 de maio de 1951 publica desenho de dois camponeses de Porecatu, estes aparecem com o instrumento de trabalho em uma mão enquanto em outra aparece o rifle. O desenho passa a ideia de que para manter o trabalho do camponês, a posse da terra, era necessário, ao mesmo tempo, trabalhá-la e defendê-la com armas. Porecatu também foi tema de desenho em 21 de julho de 1951, no mesmo *Voz Operária.* Uma manchete afirmava "Tornou-se mais ampla a luta em Porecatu" e era acompanhada por um desenho em que camponeses são, efetivamente, retratados com guerrilheiros, surgindo por detrás de um morro em posição de combate. No *Voz Operária* de 17 de abril de 1954, aparecem os posseiros em luta pela terra invadindo um terreno e, dentre os invasores, há um trabalhador com a foicinha, algo raro. Mas há que se levar em conta que, por se tratar de uma invasão, todos os personagens são homens e têm que demonstrar que estão prontos para a luta com todas as suas ferramentas.

É importante destacar que, embora o partido, desde 1950, com o *Manifesto de Agosto*, pregasse a ação de grupos armados pela tomada do poder, só os trabalhadores do campo, eventualmente, eram mostrados com armas. Além do conflito armado no campo, o partido incentivou várias reivindicações. Na visão do partido, os trabalhadores rurais deveriam, por um lado, lutar dentro dos sindicatos, quando fossem trabalhadores assalariados; e, por outro, através de organização em entidades civis e da luta pela posse da terra, quando pertencessem às outras categorias de trabalhadores do campo.

---

[167] O uso do cavalo nessas circunstâncias está bem caracterizado numa sequência de quadrinhos de página inteira publicado no *Voz Operária* de 14 de fevereiro de 1953 com o título *Nas Terras de Guararema*. Os desenhos contam a história dos posseiros dessa região, que são expulsos por personagens montados em cavalos.

No *Voz Operária* de 1º. de maio de 1952, foi publicada uma vinheta em que vemos uma fila de camponeses com chapéus de palha portando faixas com os dizeres "por melhores contratos" e " baixa de arrendamentos", temas defendidos pelo PCB como ideais para o trabalhador do campo. No mesmo jornal, em 5 de julho de 1952, outro desenho mostra um grupo de camponeses com a faixa "liga camponesa".

Interessante notar essa outra tendência, que não mostrava a arma sendo usada pelos agricultores, nem o instrumento de trabalho, e sim os papéis, os direitos. Numa reunião com o patrão no escritório, homem de terno com dinheiro na mesa, os agricultores mostram a caderneta e todos juntos levam uma faixa, detalhe importante, fazendo a reivindicação do pagamento das férias. Frente à união dos empregados, todos com a caderneta na mão, o latifundiário, ou o administrador, era obrigado a passar o dinheiro para cada um dos trabalhadores. Esse fato era uma conquista, tendo em vista a frequência com que o pagamento ocorria em vales. Prestes, no *Manifesto de Agosto de 1950*, defende o pagamento quinzenal em dinheiro[168] para aos agricultores. Os desenhos do partido instavam os trabalhadores a reivindicarem seus direitos por meio da união e cobrando satisfação dos patrões. Esse desenho foi publicado no *Voz Operária* de 26 de maio de 1951, *Voz Operária* 8 de setembro de 1951, *Voz Operária* 15 de março de 1951 e *Voz Operária* 9 de agosto de 1952.

Há contraposições importantes frente às representações dos trabalhadores agrícolas da década de 1930. Agora, eles aparecem completamente separados dos trabalhadores urbanos, como afirmamos, com poucas exceções[169], além de serem representados, majoritariamente, como massa e não como um personagem isolado com a enxada simbolizando a classe[170]. Apesar disso, como pode ser visto nos desenhos anteriores, em alguns momentos, as ferramentas de trabalho no campo estão presentes o que também demonstrava o caráter mais atrasado das áreas rurais, mais distante do modelo fabril urbano. Como não aparece a união entre trabalhadores do campo e da cidade no mesmo desenho, os trabalhadores rurais são retratados exclusivamente no ambiente agrícola. Surgem entre os seus colegas de trabalho, entre membros da sua família ou reivindicando algo frente os patrões, mas não há, na iconografia, uma aliança visual com os trabalhadores da cidade.

---

[168] Vinhas, M. *O partidão: a luta por um partido de massas, 1922-1974*. São Paulo: HUCITEC, 1982, p. 157.

[169] *Imprensa Popular* de 6 de setembro de 1953, por exemplo.

[170] A exceção significativa é uma história em quadrinhos publicada no *A Classe Operária* de 30 de dezembro de 1947. Nela Prestes aparece como símbolo da união entre os dois setores, quando o partido já era ilegal, mas ele ainda era senador.

Um aspecto também importante na construção desses trabalhadores do campo era unir, assim como ocorria com os trabalhadores da cidade, as suas lutas com o contexto geral amplo da Paz, tema urgente de interesse da URSS, e especificamente do não envio de tropas para a Coreia. Uma sequência de quadrinhos de página inteira narra a história das "terras da Guararema". Nela, trabalhadores agrícolas aparecem como tendo ocupado, com suas famílias, as terras devolutas, desmatando, preparando o terreno e colhendo, quando chegam os "donos" das terras e os expulsavam. O quadrinho final, que conclui a história, mostra um grupo de trabalhadores sentados lendo a notícia de um jornal comunista.

Novamente, a ideia de que a ilustração, o conhecimento, vem de fora. Todos estão direcionados para o trabalhador que lê o jornal, dando a ideia que ele lê em voz alta para os demais trabalhadores analfabetos. Entretanto, aqui, o ponto a se destacar é a ideia de que a bandeira de luta dos camponeses deve também conter questões mais amplas, pois só assim a questão da terra será resolvida. A guerra da Coreia, a campanha da paz, a mobilização contra a presença americana no Brasil, estariam intimamente ligada à posse da terra. Na parede da humilde casa de pau a pique há os dizeres "Os camponeses brasileiros não irão para a Coreia" e "queremos nossas bases". Já no jornal que o agricultor tem nas mãos lê-se "abaixo o acordo militar" e a legenda conclui com os camponeses cientes que Vargas não dará a terra e, então, a atitude deles muda: "lutam pela terra e pela paz".

Mulheres

Também é importante destacar a representação feminina nesse período, o modo como o partido lidava, nos desenhos, com a questão do gênero. A mulher aparece na multidão, mas em número pequeno em comparação ao homem. Com a conquista do espaço público a partir de 1945, também as mulheres o ocupam e o partido precisa reconhecer essa característica. O partido inclusive lança uma publicação específica para esse grupo, *O Momento Feminino*, uma amostra do reconhecimento a esse setor específico. Todavia, ao mesmo tempo em que cresce a importância das mulheres na política do partido, passando a ser construída como protagonista da história, ela também aparece em uma visão tradicional. Uma abordagem que unia aspectos de valorização da

mulher com uma visão mais tradicional do gênero feminino, dualidade presente também na iconografia de países comunistas[171].

Por um lado, o partido valorizou a mulher ao incluí-la, ainda que em menor grau, na multidão que ocupa as ruas e ao mostrar esporadicamente a situação de exploração de mulheres nas fábricas. Como nessa fase o partido destaca o conflito no ambiente fabril, há alguns poucos desenhos em que elas aparecem sendo superexploradas dentro de indústrias de tecido, "ganhando menos que os homens", como mostra o *Voz Operária* de 21 de fevereiro de 1953. Também no *Voz Operária* de 13 de agosto de 1949, surge uma vinheta com um grupo de mulheres com o cartaz "estamos em greve", tendo como cenário a fábrica com fumaça e *shed* atrás.

Por outro lado, começando pela publicação *Momento Feminino,* suas imagens re(produzem) a visão tradicional da mulher como dona de casa, com todos os conselhos referentes a satisfação das "obrigações" do lar como vestuário, alimentação, ocupação dos filhos etc. A visão tradicional do papel feminino também aparece representado nos demais periódicos da imprensa comunista dirigidos ao público masculino. É importante destacar esse aspecto, enquanto o *Momento Feminino* era voltado para a leitora, nos demais jornais a mulher é, majoritariamente, foco do olhar masculino[172].

Com o início da Guerra Fria, os slogans do partido referentes ao conflito entre as duas superpotências apareceram nas faixas carregadas por vários setores da sociedade brasileira[173]. As mulheres, especificamente, foram utilizadas várias vezes no papel tradicional de mãe: como na campanha contra a guerra da Coreia, na campanha pela Paz, ou de provedora de alimento, reivindicando pão, ou lutando contra a carestia, por

---

[171] E mesmo anarquistas. Paradoxo já ressaltado por diversos autores.

[172] " Women are depicted in a quite different way from men – not because the feminine is different from masculine – but because the 'ideal' spectator is always assumed to be male and the image of the woman is designed to flatter him" Berger, John. *Ways of Seeing*. London: British Broadcasting Corporation, 1972, p. 64. Angela Martins, ao abordar a iconografia anarquista afirma que "apesar dos cabelos compridos e soltos acompanhando o movimento do vento, do colo exposto, dos seios firmes, destacados pelo eficiente claro escuro, e da cintura bem demarcada, o corpo feminino aqui não era usado para despertar o desejo sexual. Muito provavelmente, esta não era a intenção do gravurista, já que os libertários, em geral, condenavam a redução do corpo feminino à condição de mercadoria". Martins, Angela Maria Roberti. *Pelas páginas libertárias: anarquismo, imagens e representações*. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006, p. 158. "Visto que... eram, em proporção esmagadora, desenhados por homens é naturalmente impossível supor que os papéis sexuais que eles representam expressem as visões da maioria das mulheres" Hobsbawn, Eric. *Mundos do Trabalho*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, 2ªed., p.123.

[173] Um exemplo interessante e significativo é a faixa "Jamais lutaremos contra a União soviética", carregada por homens em várias vinhetas. A frase faz referência à provocação feita a Prestes sobre qual seria a atitude dos comunistas em caso de guerra contra a URSS. O partido absorve essa possibilidade e coloca como se fosse expressão do povo, de seus anseios mais profundos, e não de Prestes, a frase.

exemplo. Nesse sentido, a emergência da Guerra Fria reforçou uma visão tradicional da mulher, preocupada em perder seus filhos para uma possível guerra.[174]

O *Gazeta Sindical* de 28 de fevereiro de 1951 publica um desenho mostrando a dramaticidade da guerra da Coreia. Uma mãe, em frente ao abismo coreano, evita que seu filho seja sugado por minúsculos seres que o querem levar para o abismo e, para aumentar o horror, ela leva ao colo um bebê. Ao leitor parece que os brasileiros estão caminhando para a guerra, quando, na verdade, os soldados brasileiros, efetivamente, nunca participaram do combate.

A campanha pela Paz, foco do partido em várias frentes, teve como destaque a personagem feminina Elisa Branco. Essa "heroína da paz", em 7 de setembro de 1950, no desfile da independência do Brasil, foi presa e condenada a 4 anos de cadeia por levar uma faixa contra o envio de tropas brasileiras para a Coreia[175]. O partido se apropria dos dizeres levados por ela na faixa: "Os soldados nossos filhos não irão para a Coreia". O governo brasileiro apoiava a intervenção norte-americana na península coreana e o partido fazia campanha contra a possibilidade de soldados do país lutarem na guerra em uma região limítrofe com a China comunista. Elisa e sua frase são publicadas diversas vezes nos jornais comunistas, apelando ao sentimento materno, reforçando essa imagem tradicional de preocupação com os filhos, para evitar o envio de tropas brasileiras para a guerra.

As vinhetas de Elisa, ou de mulheres carregando esses dizeres, foram publicadas em diversos diários e várias vezes[176], sempre mostrando a faixa na mão de uma mulher ou de um grupo feminino. Ademais, frequentemente, o assunto da guerra era associado à ameaça de uma mãe, e raramente de um pai[177], perder o filho. Aqui, pouco importa a realidade material do fato, a prisão de Elisa, mas a importância da escolha desse fato e

---

[174] A importante gravurista Kathe Kollwitz (1867 – 1945) tinha como um de seus temas obsessivos a mãe com seu filho morto. A artista perdeu dois filhos, um em cada guerra mundial. Clark, Toby. *Art and Propaganda in the Twentieth Century: The Political Image in the Age of Mass Culture*. New York: Harry N. Abrams, 1997, p. 22. Essa ênfase na mãe que perde os filhos para a guerra também tinha o objetivo de utilizar a autoridade materna sobre os mais jovens para evitar seu engajamento num possível conflito. Ibid.,.p,108.

[175] Num congresso internacional comunista, um representante da Coreia afirma "podeis estar certos que o povo coreano sabe que entre as botas que espezinham o solo de nossa pátria não se encontra nem uma bota de soldado brasileiro". Mello, Olympio. *25 dias na URSS*. Rio de Janeiro: Vitória, 1954, p. 159.

[176] Por exemplo, *Voz Operária* 24 de fevereiro de 1951; Fundamentos, 1º. de maio de 1951, *Voz Operária* de 2 de junho de 1951, 21 julho de 1951, 28 de julho de 1951, 1º. de maio de 1952; 10 e 31 de maio de 1952, 15 de março de 1952, *A Classe Operária* de 1º. de outubro de 1951 e *Imprensa Popular* 25 de março de 1952.

[177] O *Voz Operária* de 30 de junho de 1951 mostra um pai de família ao centro assustado ante a possibilidade de perder o filho para a guerra, aí também aparecem mães, indicando dois casais. *Voz Operária* de 8 de setembro de 1951 aparecem soldados sob o mesmo lema, que está entre aspas, indicando a fala da mulher, mãe dos dois soldados retratados

sua repercussão incessante como uma forma de reforçar a visão da mulher como "mãe". As mulheres da pátria, e não necessariamente comunistas, deveriam lutar contra o envio dos filhos para a Coreia, o amor maternal apoiando os desígnios do partido.

A indumentária também é interessante, as mulheres em geral são vistas de vestidos sem estampas e longos, só variando para a mulher do campo, que aparece com lenço na cabeça. Os longos vestidos sem estampas reforçam o recato[178] condizente com o padrão de moralidade defendido pelo partido para a mulher, especialmente para uma mãe da classe operária. Essa indumentária, a visão da mulher como mãe e a representação do corpo dessas figuras femininas constroem, todas, os mesmos significados.

Aspecto a ser observado é a supremacia incontestável das representações de mulheres brancas, possível resquício de um preconceito, pois o retrato idealizado da mãe dos filhos da classe revolucionária era a mulher branca, europeia. Outras etnias surgirão lutando contra o imperialismo pelo mundo, mas raramente mulheres negras[179].

Também o corpo dessas mulheres reforça o papel de progenitora. Conforme pesquisa citada por Helen Fischer, a maioria dos homens escolhem mulheres cuja cintura mede cerca de 70% do quadril e, analisando mais de 300 obras de arte, a maioria das mulheres era representada com essa proporção geral. O que leva a autora a afirmar que isso "revela uma preferência por parceiras saudáveis e férteis", pois as mulheres com essa proporção tem maior probabilidade de ter e criar os bebês[180]. Pelo mesmo motivo elas são sempre jovens[181], as idosas aparecem na iconografia comunista somente

---

[178]Jorge Ferreira afirma que os comunistas queriam resgatar a moral burguesa do século XVII e XVIII por isso falam em decadência. Ferreira, Jorge. *Prisioneiros do mito: cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930-1956)*. Niterói: EdUFF, Editora da Universidad Federal Fluminense, 2002. p,128. Jorge Ferreira afirma que os comunistas queriam resgatar a moral burguesa do século XVII e XVIII por isso falam em decadência.

[179] "percebe-se certo padrão estético que valorizava a mulher branca, jovem, bela, de compleição delgada e saudável, delineando uma performance comparável a dos países então considerados civilizados e almejado no Brasil pelos discurso medico e higienista" Angela Maria Roberti Martins. *Pelas páginas libertárias: anarquismo, imagens e representações*. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2006, pp.188-9.

[180] Fischer, Helen. *Por que amamos. A Natureza e a Química do Amor.* São Paulo: Record, 2006, pp. 140-141.

[181] "As jovens com pele macia, dentes brancos como a neve, olhos brilhantes, cabelos reluzentes, músculos tesos, um corpo ágil e uma personalidade animada provavelmente são saudáveis e cheias de energia – boas qualidades para ter e criar filhos". Fischer, Helen. *Por que amamos. A Natureza e a Química do Amor.* São Paulo: Record, 2006, p. 143 "Os corpos robustos e sadios das pessoas nos cartazes funcionavam como metáforas das classes produtivas fortes e saudáveis que o Estado pretendia difundir. As diferenças físicas entre homens e mulheres praticamente desapareceram, algo que também foi tentado na vida real. Os homens e as mulheres tinham corpos 'masculinizados', estereotipados, que quase lhes conferiam um aspecto de super-heróis" Min, Anchee, Jie Zhang, & Duoduo. *Chinese propaganda posters*. Köln: Taschen, 2003, p. 20.

representando os inimigos. As trabalhadoras sempre surgem numa condição favorável para gerar filhos saudáveis, representantes de um futuro melhor sob o comando da classe operária.[182]

A imagem da mulher também é usada para contrapor a juventude, a saúde e a beleza à decadência e assimetria que marcam as representações da classe dominante. Nenhuma mulher é desenhada como exploradora, dando a entender que os exploradores não se perpetuarão, ao mesmo tempo em que delimita a exploração como assunto masculino[183]. Jorge Amado coloca mais claramente essa oposição: "estabelecer um confronto entre URSS e os países ocidentais" é "tão impossível como comparar-se um cadáver putrefato com uma jovem adolescente em plena eclosão de sua beleza" [184]. Não surpreende, assim, essa figuração do feminino.

A visão tradicional da mulher também envolvia a função de prover o alimento, o pão, restringindo sua função ao trabalho doméstico. No *Voz Operária* de 2 de dezembro de 1950, é publicada uma imagem, que reaparecerá em outras edições do jornal[185], de três mulheres com um cartaz pedindo pão. O desenho ecoava o *Manifesto de Agosto de 1950* que afirmava que "sois vós [as mulheres] que primeiro sentis as agruras produzidas pela fome em vossos lares" [186] Assim, se por um lado elas vão as ruas protestar, como agentes da história, as suas reivindicações estão ligadas, na maior parte das vezes, aos papéis tradicionais das mulheres.

A representação feminina foi permeada por essa duplicidade: por um lado, a inserção da mulher, ainda que uniformemente de vestido, nas mobilizações de massa na rua e em alguns setores fabris; por outro, a visão tradicional como mãe, do lar etc.

---

[182] "... o corpo da mãe anarquista, generoso e produtivo, com destaque para os seios, o colo e o ventre, campos vitais da geração da nutrição e da proteção, servia para transmitir a certeza da vitória, alimentando a esperança de seus filhos/povo no conquista da felicidade absoluta" Martins, Angela Maria Roberti. *Pelas páginas libertárias: anarquismo, imagens e representações*. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2006, p. 171.

[183] Maria do Carmo, uma presa política durante a ditadura militar no Brasil, expressa bem essa idéia num depoimento para o filme *"Que bom te ver viva"*, de 1988, de Lucia Murat. Maria afirma que o mundo tem que ser comandado pelos homens, pois "A barriga do homem só produz cocô, enquanto a mulher produz vida".

[184]Moraes, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil, 1947-53*. Rio de Janeiro: J. Olympio Editora, 1994, p. 148. A declaração de Jorge Amado foi publicada em *Paratodos* em julho de 1952.

[185] e 9 de junho de 1951 e 11 de agosto de 1951 e 13 de outubro de 1951,e 27 de dezembro de 1951 e 29 de março de 1952

[186] Vinhas, M. *O partidão: a luta por um partido de massas, 1922-1974*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 157. Manifesto de Agosto de 1950.

Heróis comunistas

Prestes tenente

"- Vem cá, Brasil. Deixe eu ler a sua mão, menino.
Bote agora um tostão pra buena dicha.
Olhe, você está vendo essa linha grande?
Essa é a linha da vida. É o rio Amazonas.
Nunca lhe há de faltar nada quando você quiser ficar rico.

Esse aqui é o São Francisco. É a linha da inteligência.
(Já deu Ruy Barbosa)

E esse risquinho em cruz, aqui na beira da mão?
Isso não tem importância: é o Iguaçu.
São pequenas contrariedades nos seus amores.
(Você está na época da puberdade, menino).

Bote agora outro tostão, p'reu te contar uma coisa boa:
Você tá vendo esse risco forte, que atravessa toda a
[palma de baixo para cima?
Olhe, essa é a linha do coração.
Deixa estar que você ainda há de ser muito feliz, menino.
Essa linha... é da marcha da Coluna Prestes.
[1]927"[187]
Poema de Raul Bopp

Enquanto no período da legalidade (1945 – 1947), o partido dava mais ênfase ao Prestes político, uma nova ênfase passa a existir após a cassação do registro eleitoral. Essa outra vertente, a de Prestes militar, ressaltava o feito mais importante de sua carreira no exército, a Coluna Prestes, originalmente chamada Prestes-Miguel Costa. Ação que passou à história como Coluna Prestes, dando fama a ele de "Cavaleiro da

[187] *Notícias de Hoje*. São Paulo, 29 de outubro de 1954.

Esperança", e presença constante na iconografia comunista em caricaturas, charges, quadrinhos etc.

A Coluna foi tema do jornal *Imprensa Popular* de 3 de janeiro de 1950, que publica mapa com o percurso da tropa e desenha o mapa do Brasil enfatizando as suas características hidrográficas, causando até certa poluição visual. Frente às finas linhas dos rios ganha destaque a grossa linha que mostra o arrojado percurso feito pela Coluna Prestes. Interessante notar nesse mapa que ele não focaliza a totalidade do território brasileiro, omite a parte mais ao norte e a oeste. O enfoque em parte do território nacional é uma tentativa de ressaltar, justamente, o caminho feito pela coluna, abrangendo boa parte do território nacional: significativamente, as regiões que a marcha não passou constam com a inscrição "território pouco explorado". Vale ressaltar que o desenho não dá destaque às fronteiras do país. Na verdade, pouco notamos onde elas estão em meio a tamanho emaranhado de rios e nomes que povoam o mapa. Assim, não identificamos claramente o percurso com a ideia de nacionalidade, representada pelo mapa brasileiro e fronteiras bem destacadas[188].

Prestes figurou, quando se comemorava 30 anos do início da Coluna Prestes, em edições especiais dos jornais e, nesses eventos, a construção cartográfica e mitológica é mais acentuada. O *Notícias de Hoje*, de 29 de outubro de 1954, dedicou extensa cobertura a comemoração, publicando na capa o poema acima de Raul Bopp. O poeta faz a analogia entre as linhas da vida e as do mapa brasileiro; o partido aproveita a poesia e publica o mapa do país com o percurso da coluna, assinalando-o com um "risco forte", fazendo eco ao poema de Bopp.

Há também outra sutil construção que aumenta o impacto dos feitos de Prestes: localizar o começo da Coluna em Santo Ângelo[189], no destacamento que Prestes

---

[188] Benedict Anderson, em um livro clássico, argumenta que a literatura, o jornalismo e a imprensa são fundamentais para construir a idéia de nacionalidade por meio de uma "comunidade imaginada". Todavia, também é muito importante a visualização dos símbolos nacionais, em especial a do mapa. Embora pouco conheçamos sobre a extensão de todo o território nacional, bem como desconhecemos sua realidade física para além de um pequeno espaço que podemos chamar de familiar, seja ele porque é o espaço da nossa visibilidade corporal cotidiana, ou porque faz parte da visibilidade transmitida pela televisão, atualmente, e pela imprensa e o discurso oral, anteriormente. A repetição reiterada do mapa, faz que nos habituemos a considerá-lo como nossa casa, espaço a ser defendido (da invasão militar imperialista), amado (por seu povo), explorado (em seus recursos naturais em benefício do povo) etc. Assim, poderíamos pensar na idéia de "espaço imaginado", pois pensar o Brasil seria criar diferenciações entre nós e os vizinhos, entre relevos aquém da fronteira e além dela. A forma do país, suas fronteiras externas, seu traçado político tonra-se habitual e uma marca forte da representação do país. Anderson, Benedict R. O'G. *Nação e consciência nacional*. São Paulo: Editores Atica, 1989.

[189] Rodrigo Patto Sá também nota a ênfase nas datas, utilizando outro material, a comemoração dos 30 anos da coluna no *Voz Operária*. Motta, Rodrigo Patto Sá "Batalhas em torno do mito: Luiz Carlos Prestes". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº34, julho-dezembro de 2004, pp. 91-115.

comandava, e não no de Miguel Costa em São Paulo. Dessa maneira, o leitor do percurso vê o início, em terras gaúchas, com o destacamento de Miguel Costa indo se juntar ao pelotão de Prestes, formando um só. Significativamente, não há nenhuma referência às datas do percurso. Marcar todo o caminho percorrido com datas, o "início" e a "chegada" talvez ajudassem a situar o leitor. Mas, a revolta liderada por Miguel Costa aconteceu antes, o que daria a primazia a este militar, o que não interessava aos propagandistas do partido. A legenda também tenta reforçar a realidade do fato narrado, já que está baseado em mapa publicado em um livro de uma testemunha ocular, Lourenço Moreira Lima.

A trajetória pelo interior do país, cruzando vários Estados, mostrados, se não com nomes, pelo menos com as suas divisões, demonstrando não só o caráter desbravador de Prestes, mas também o conhecimento que ele passa a ter da realidade brasileira. Ele visitou, lutou e conheceu a situação de vários Estados da federação. Segundo Jorge Amado, Prestes "traça no mapa os novos caminhos de uma raça... marchando através deles, vivendo-os" e forjando "a unidade das raças e das almas do Brasil"[190]. Para ressaltar esse aspecto de união entre as diferentes regiões do país, o mapa publicado pelo *Voz Operária* de 29 de outubro de 1954 mostra os diversos Estados brasileiros, incluindo seus nomes. Novamente esse caráter de integração nacional está presente no "roteiro da coluna" que atravessa boa parte do território brasileiro. E aqui ganha, então, importância o detalhamento de seus limites, bem como os nomes de cada um deles.

Para incrementar a peregrinação da coluna, é detalhado, inclusive, o caminho percorrido por Siqueira Campos. Essa visualização do trajeto dá uma certeza e uma materialidade sobre o caminho da Coluna, que ainda é objeto de debates[191]. Como boa parte do território brasileiro não foi alcançada, especialmente a região da Amazônia, o mapa dos Estados não percorridos por Prestes tem os rios desenhados, uma maneira de mostrar a inacessibilidade desses locais. Novamente, para demonstrar a maior importância do destacamento que parte do Rio Grande do Sul, ele recebe destaque, com um círculo, o que dá a impressão de ser maior e mais importante.

O exílio na Bolívia também foi suavizado, pois a legenda fala em "volta", quando na verdade os tenentes não voltaram para onde iniciaram a jornada, tiveram que deixar o país. A mesma suavização com o exílio também aparece em quadrinhos

---

[190] Amado, Jorge. *O Cavaleiro da Esperança*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1979, pp. 94 e 155.
[191] Moraes, Dênis de & Viana, Chico. *Prestes: lutas e autocríticas*. Petrópolis: Vozes, 1982, p. 37.

publicados no *Notícias de Hoje* de 3 de janeiro de 1953 contando a história de Prestes. Ao mostrar o percurso da coluna, a opção também foi fazê-la terminar no Brasil, omitindo visualmente o exílio na Bolívia.

Também o jornal *Imprensa Popular* publicou um mapa da Coluna Prestes em 31 de outubro de 1954. Nele a importância da Coluna recebe como prova a publicação do mapa no estrangeiro, na França, já que teria sido objeto de estudo "em outros países" pela "originalidade das soluções" que Prestes deu "de acordo com o meio brasileiro". Como também a região amazônica não foi explorada pela Coluna Prestes, no mapa constam desenhos de vegetação, o que também deve dialogar com a capacidade das estratégias de Prestes de se adaptar ao meio.

A Coluna Prestes, com seu desbravamento do Brasil a partir do Rio Grande do Sul, acabava, ainda que inconscientemente, dialogando com os desenhos que mostravam trabalhadores defendendo o Brasil estando localizados no sul do país. Visualmente, o Estado mais "estreito" e que ficava "embaixo" servia como base para a revolta da população; era o Estado mais seguro, mais protegido do imperialismo estrangeiro, que chegava pelo litoral, como veremos. De certa maneira, há uma coincidência entre os trabalhadores que a partir do sul rompiam as amarras do imperialismo e o fato de Prestes ser gaúcho.

O Rio Grande do Sul, inclusive, é um dos poucos Estados a receber um tratamento especial, com destaque, justamente, devido ao seu filho pródigo. O jornal *Voz Operária* de 21 de novembro de 1953 publica uma edição especial dedicada ao Rio Grande do Sul, "terra de Prestes". Nela aparece um artifício comum nas representações do território nacional, que é o de unir o desenho de diversas pessoas para formá-lo, aqui feito exclusivamente com o mapa desse Estado[192].

A imagem de Prestes podia estar ligada fortemente ao Rio Grande do Sul, mas o grande feito da Coluna Prestes na hagiografia sobre o Cavaleiro da Esperança foi a possibilidade de construir a própria união da nacionalidade ao desbravar o interior dos diversos Estados, com todas as dificuldades, sem ser derrotado. Essa construção da identidade brasileira pelo desbravamento, pelo contato com o povo e pela luta contra os poderes locais é importante na construção da figura de Prestes tendo em vista que o regionalismo e as oligarquias eram característicos do período da primeira república.

[192] Os soviéticos, justamente, criticaram alguns desenhos do clube de gravura. Não "havia nenhum espaço para caracteres locais no realismo socialista, [o que]... deve ter causado uma impressão de decepção nos gaúchos". Gonçalves, Cassandra de Castro Assis. *Clube de gravura de Porto Alegre : arte e política na modernidade*. Interunidades de Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2005, p.111.

Ademais, a integração nacional foi um dos lemas da construção da brasilidade no governo Vargas, vale lembrar a queima das bandeiras estaduais durante o Estado Novo. Dessa maneira, a visualização da trajetória de Prestes na Coluna também servia como contraponto ao nacionalismo de Getúlio Vargas.

Essa visão sobre o principal feito de Prestes é importante para compreender a ênfase na figuração dele como militar, predominante nesse período. A construção do lado tenente, militar, de Luis Carlos Prestes ganha realce logo após a cassação do registro do PCB. O partido lança uma história em quadrinhos publicada na parte inferior do *A Classe Operária* de 14 de junho de 1947, em que afirma que, nesse momento em que se estabelece uma "ditadura Dutra", o povo se volta para Luiz Carlos Prestes relembrando sua "vida de lutas e sofrimentos". Aqui, embora apareça com ênfase a figura de Prestes tenentista, a sequência linear dos quadrinhos tem o mesmo efeito que os desenhos anteriores do período da legalidade, coloca a sua ação militar no passado e o presente, o último quadrinho, novamente só aparece seu rosto olhando para o futuro cheio de esperança, pois "sabem que o futuro pertence ao povo e não aos tiranos".

Até então, o predomínio de Prestes de terno e gravata, em trajes civis, com ênfase no político é evidente, só sendo resgatado o Prestes tenente, o militar da Coluna, em momentos específicos, quando pode ser marcada com segurança essa característica de sua biografia como algo relacionado ao passado. Todavia, com a cassação do registro do partido em 7 de maio de 1947 a representação de Prestes começa a mudar.

No nosso banco de dados, a ênfase passa a recair no Prestes militar. Ele havia perdido o mandato em 1948, o PCB tinha a esperança de que a cassação fosse revertida, mas, com a sentença definitiva, Prestes entra numa vida de clandestinidade praticamente absoluta, só emergindo para a legalidade quando o mandato de prisão contra ele é cancelado em 1958.

As representações de Prestes como tenente voltam a ganhar ênfase, o que não quer dizer, vale ressaltar, que eram as únicas, mas claramente o Prestes que na vida "real" volta para a clandestinidade adquire um caráter de militar em muitos desenhos do período. Seria exaustivo descrever todas as figuras de Prestes como tenente que também aparecem como representação do passado mítico na Coluna Invicta, vale ressaltar que em 1954 o movimento fez 30 anos, com ampla divulgação da imprensa comunista, como vimos acima. Interessa destacar como, em momentos importantes, a partir, especialmente, de 1949, é Prestes tenente que (re)aparece, dessa vez, não preso ao

passado, delimitando o seu campo de ação exclusivamente no tempo de outrora, e sim no momento em que os jornais eram publicados.

A cassação do registro do partido em 1947, e a dos políticos eleitos em 1948, acabou por inverter a estratégia do partido comunista de atuar dentro da ordem e da legalidade. O partido vai radicalizando paulatinamente a sua linha política. A título de exemplo, e sem esgotar as muitas representações dele como militar, vale destacar que já em 1º. de janeiro de 1949, dois dias antes de seu aniversário, *A Classe Operária* publica cinco desenhos de Prestes e quatro o retratam como militar, inclusive em cima de um cavalo, literalmente como cavaleiro, para o partido, o da esperança. Todavia, mais significativa é uma mudança na assinatura visual de Prestes. Ao lado do rosto de mais velho, senador, de terno e gravata, que era padrão visual do comunista como político, começa a aparecer o Prestes tenente.

No *Voz Operária* de 10 de junho de 1950[193], Prestes figura de terno e gravata, identificando o autor do artigo "As velhas classes contra a nova e grande classe", mas o rosto é barbudo e mais jovem, aquele do tenente. Assim como no mesmo *Voz Operária* de 8 de julho de 1950, ele surge na capa, de terno e gravata, entretanto, mais jovem e com barba. Poderíamos levantar a hipótese dessa representação ser híbrida, fazendo referência tanto ao tenente como ao político, mas essa referência não existia anteriormente e é significativa que ela surja nesse momento de radicalização do partido, ainda mais não o atrelando ao passado. É como se o Prestes do tenentismo, mas vestido com as roupas de um civil, assinasse os artigos.

O ressurgimento de Prestes como tenente tem como marco significativo o *Manifesto de agosto de 1950*, quando o partido claramente radicaliza sua atitude, que já vinha sendo mais esquerdista, militarista e de confronto desde a cassação do registro eleitoral. Esse documento conclamava as massas a adentrarem a Frente Democrática de Libertação Nacional (FDLN) e pegarem em armas para depor o regime.

O *Voz Operária* de 5 de agosto de 1950 publica o documento na integra, que ocupa três páginas do jornal, colocando como título "Prestes dirige-se ao povo". A importância do documento para a política do PCB é evidente e o destaque dado nas páginas do periódico é proporcional. Assim, a representação de Prestes escolhida para acompanhar e significar junto com o texto é fundamental e ela é, justamente, a de

[193] O mesmo desenho, essa "assinatura visual", aparece no *Voz Operária* em 26 de agosto de 1950, 2 de setembro de 1950, 21 de dezembro de 1950, 3 de janeiro de 1951. E no *Folha do Povo* em 12 e 16 e outubro, num tamanho maior, conclamando os pernambucanos a se organizarem em comitês para as eleições

Prestes como tenente, como militar. Ao propor que os trabalhadores peguem em armas para derrubar o governo, é essa imagem que o partido coloca nos jornais para que, mimeticamente, os trabalhadores sigam o exemplo.

O mesmo *Voz Operária* de 30 de setembro de 1950 coloca, novamente, em página inteira, um documento do Cavaleiro da Esperança com o título "Prestes indica o caminho da libertação" e, novamente, é Prestes tenente que surge, inclusive andando, o que é significativo, pois ao indicar o rota a seguir ele "caminha" para a ação.O movimento, aqui, se contrapõe às representações do período da legalidade, que tinham como objetivo prender o Prestes militar ao passado.

"Comandante da luta de libertação nacional" e com o rosto do tenente surge, no *Voz Operária* de 19 de abril de 1954 e no *Voz Operária* de 1 de agosto de 1952, sua figura em cima do cavalo, comandando as tropas da Coluna Invicta, enquanto o título da reportagem de capa inteira fala em "Apelo de Prestes aos militantes e amigos do partido comunista". O chefe tenentista conclama seu antigo batalhão para as lutas daquele momento.

O suicídio de Getúlio Vargas, momento dramático da história nacional, colocou o partido numa encruzilhada, tendo em vista as reiteradas críticas que fazia ao presidente, o que o indispôs com a massa. Nesse contexto, também é o tenente Prestes que aparece de punho cerrado, pronto para o combate, em uma matéria cujo título é "Prestes desmascara os golpistas", publicada no *Noticias de Hoje* de 24 de agosto de 1954.[194]

É sabido que a partir de 1952 o partido começa paulatinamente a afrouxar a versão mais radical de pegar em armas e montar sindicato paralelo à estrutura oficial, passando a ter uma atuação mais livre, agindo dentro dos sindicatos oficiais e, eventualmente, em conjunto com os trabalhistas. Mas a representação de Prestes como tenente só passa a recuar a partir do governo Juscelino Kubitscheck.

A partir da homologação de Juscelino Kubitscheck como candidato em 10 de fevereiro de 1955 são poucas as imagens de Prestes, cerca de 20, e só em duas ele aparece como tenente. As duas aparecem no dia 3 de julho de 1955, dois dias antes da comemoração do início da Coluna, na visão do PCB. Embora o texto afirme que os camponeses não esquecem Prestes, a ênfase no Prestes militar parece estar em descenso na iconografia comunista. Vale ressaltar que o partido apoiou a eleição de JK e teve, sob

[194] O mesmo desenho acompanha outra reportagem do dia 16 de outubro de 1954, no *Voz Operária*, com o título "Prestes, chefe incorruptível, encarna as esperanças do povo".

seu governo, um período de semi-legalidade. Não faria muito sentido retomar o Prestes tenente nessas circunstâncias.

Com o fim do seu mandado de prisão em 1958, Prestes sai da clandestinidade e volta a figurar na vida pública, mas nos jornais a sua volta é curta. O maior líder comunista brasileiro volta da clandestinidade com 60 anos. No retorno a vida legal, o *Voz Operária* publica um desenho em 22 de março de 1958 mostrando um Prestes político, de terno e gravata, com a idade que ele tinha quando entrou na clandestinidade, e não a sua idade real. A imprensa anticomunista o desenhava como velho decadente[195], e a imagem do partido buscava dar dignidade ao velho Prestes, mas o retorno na iconografia é raro: com as críticas ao culto a personalidade por Nikita Kruschev em 1956, o antigo líder é atingido em cheio, e a Declaração de Março de 1958, justamente o ano que ele foi solto, faz críticas ácidas ao seu passado. Nesse momento, Prestes deixará de ser onipresente na imprensa comunista.

Stalin

"*O Homem que tem a cabeça do sábio, o rosto do operário e o traje simples do soldado"*

Henri Barbouse

"A professora pergunta à turma 'Quem é a vossa mãe e quem é vosso pai?' Responde um aluno: 'A minha mãe é a Rússia e meu pai é Estaline [Stalin]*'. 'Muito bem', diz a professora. 'E o que queres ser quando fores grande?' 'Orfão'"*[196]

Piada soviética

A iconografia do PCB dá grande destaque a Stalin, o culto à personalidade do líder soviético rondou os desenhos publicados na imprensa comunista de modo quase onipresente, só comparável a presença de Prestes. O pai do proletariado e guia genial dos povos era um verdadeiro modelo[197] ideal de comunista que todos almejavam

[195] Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil, 1917-1964*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

[196] Lewis, Ben. *Foice e o martelo*. *A Outra História do Comunismo Contada em Anedotas Comunistas.* Lisboa: Guerra e Paz, 2008, p. 103.

[197] Alguns membros do partido, inclusive, se aproximavam visualmente de Stalin, com seu bigode característico. No *Hoje* de 17 de janeiro de 1947, de cinco candidatos "líderes do povo", quatro têm

alcançar. E o líder soviético tinha consciência da importância dessa construção: em discussão com um membro do governo afirmou "Você não é Stalin e eu não sou Stalin... Stalin é o que ele é nos jornais e retratos, não você nem mesmo eu!"[198] Embora abundante, sua imagem é monocórdia, enfatizando de maneira contínua alguns aspectos que tornam sua análise desproporcional a quantidade de figuras do líder soviético.

A distribuição das imagens de Stalin ao longo do tempo também é mais bem marcada do que dos outros temas abordados nessa pesquisa. A primeira representação que localizamos é de 1935, mas a abundância de figuras do líder comunista surge a partir de 1945 e sofre um corte quase abrupto com as denúncias de Nikita Kruschev em 1956, que fazem com que o antigo líder soviético seja "apagado" da iconografia do partido.

Primeiramente, convém analisar uma vinheta intitulada "dos clássicos" e reproduzida em alguns jornais do partido acompanhando um texto que pretendia explicar alguns pontos do marxismo, ou reproduzir o pensamento dos epígonos do movimento. Localizamos mais de 60 imagens dessa vinheta "dos clássicos", que são muito similares, possuindo pequenas variações. Essa vinheta colocava justamente a cabeça de Marx, Engels, Lênin e Stalin, nessa ordem, de perfil. A ênfase na cabeça, sem dúvida, se relaciona com o conteúdo da coluna, de difusão do marxismo, associando a cabeça ao intelecto, mas a representação desses líderes tem outros significados. Stalin era sabidamente menos culto e cosmopolita que Trotski e se ressentia disso, embora pesquisas recentes demonstrem o alto grau de conhecimentos históricos do líder georgiano, e esse desenho justamente dá a ele o caráter de intelectual, de pensador e formular da doutrina marxista ao lado de grandes teóricos.

Embora sua produção intelectual seja irrisória, ainda mais se comparada ao rival Trotski, aqui, o desenho faz um esforço para colocá-lo no mesmo patamar dos demais teóricos do marxismo, tendo a vantagem de ser mais "jovem" que eles. De certa maneira, há no desenho não só uma relação evidente entre passado/presente, uma linha de continuidade, de Marx até Stalin, mas a própria escolha dos semblantes destacando a idade e característica dos personagens reforçam em Stalin o título de herdeiro dessa

---

bigode parecido com o do líder soviético. Portinari, o único que não tem, está representado por uma fotografia de corpo inteiro no centro do desenho. Também o *A Classe Operária* de 22 de fevereiro de 1947 mostra cinco membros do pleno ampliado do comitê nacional e só Prestes, sem bigode, não possui similaridades com Stalin.

[198] Montefiore, Simon. *Stalin: a corte do Czar Vermelho*., São Paulo: Companhia Das Letras, 2006, p. 29.

tradição. Como se, de certa maneira, um fosse passando ao outro o conhecimento, até chegar em Stalin.

Marx aparece com a barba e cabelo brancos e desregrados; Engels tem barba e cabelo com o corte parecido ao de Marx, mas de cor negra, parecendo muito mais jovem do que os cerca de dois anos de idade que os diferenciava; já Lênin tem uma barba e um bigode mais aparado, mais moderno e atual; Stalin reforça isso, pois não tem barba, só um bigode, além de aparentar ser bem mais novo, se comparado ao careca Lênin. Como vimos anteriormente, Lênin apareceu ao lado de Marx de boina. Interessante ressaltar que esse modelo que chancela aqueles teóricos do marxismo, uma verdadeira genealogia[199], fazia com que o pensamento de um ganhasse o prestígio do pensamento do teórico anterior ao mesmo tempo que apontava para o futuro do marxismo. Esse panorama também foi incorporado pelos chineses. Mao Tse Tung também aparecia em cartazes chineses na sequência de Stalin[200]. A revolução chinesa, mais recente que a soviética, e o fato de Mao ter a barba e bigode feitos contribuíam para esse sentido de juventude que o desenho acentua, embora o líder chinês possuísse amplas entradas no couro cabeludo.

O caráter intelectual de Stalin é ressaltado diversas vezes com a publicação de inúmeros livros do líder soviético, que recebiam calorosa publicidade nos jornais do partido. Nesses anúncios, Stalin aparecia como uma assinatura visual específica: apenas o rosto identificando o autor ou o assunto, o mesmo rosto que acompanhava os artigos que o ditador escrevia.

Nos desenhos mais trabalhados, valorizava-se a popularidade do líder soviético e sua relação direta com o papel da URSS na Segunda Guerra Mundial. O primeiro desenho desse tipo localizado é de 7 de julho de 1945, publicado no *Tribuna Popular*. Nele, Stalin aparece com a mão apontada pra cima e o texto que acompanha a imagem ressalta seu primeiro discurso de 1941 declarando a "guerra patriótica"- nome que os

---

[199] Um editora criada pelo Partido Comunista no Brasil se chamava Marenglen e tinha como símbolo as três cabeças de Marx, Engels e Lenin, cujas iniciais davam título a editora.

[200] Nessa genealogia chinesa Mao e Stalin aparecem de um uniforme militar com detalhes na lapela, sendo a de Mao maior. O pôster era chamado "The five teachers". Cushing, Lincoln & Ann Tompkins. *Chinese Posters: Art from the Great Proletarian Cultural Revolution*. San Francisco: Chronicle Books, 2007, p.110. A genealogia era um componente comum nas representações comunistas como forma de dar legitimidade. Cartaz chinês de 1950 reproduz a multidão em frente à Tinanmen observando um conjunto de cartazes aparentemente de Stalin, Lênin, Lin Biao e Mao, que com o passar do tempo foi se tornando o único reproduzido no local. Crowley, David. *Posters of the Cold War*. London: V&A Pub, 2008, p. 53. Pôster da década de 1980 mostra a genealogia excluindo Stalin, possivelmente como resultado do conflito sinosoviético. Landsberger, S. *Chinese Propaganda Posters. From Revolution to Modernization*. Amsterdam/Singapore: The Pepin Press, 2001, p. 67.

soviéticos deram a participação do país na Segunda Guerra Mundial - apelando para o patriotismo e não para a luta de classes. O desenho mostra o protagonismo de Stalin diante da gravidade da situação.

Hoje sabe-se que Stalin não só ignorou alertas de que os nazistas marchavam para a Rússia como também hesitou em que atitude tomar frente ao avanço nazista, deixando desesperados seus auxiliares mais próximos. Além disso, os Processos de Moscou acarretaram um impacto negativo na reação soviética aos nazistas, com os constantes expurgos e prisões dos oficiais comunistas mais gabaritados sob acusações de traição.

Todavia, esse desenho dá ao leitor o caráter de liderança inconteste de Stalin nos rumos tomados pela Segunda Guerra Mundial, capitalizando para ele o prestígio do auxílio soviético na derrota nazifascista. O *Tribuna Popular* de 19 de dezembro de 1945 publica na capa um desenho de página inteira que mostra Stalin como artífice e cérebro da vitória soviética na Segunda Guerra Mundial, garantindo a liberdade mundial. Um Stalin militar (detalhes no ombro e gola) aparece numa montagem de cenas feitas por Paulo Werneck, que coloca a cabeça do líder soviético entre os soldados do Exército Vermelho, a destruição da guerra, as crianças esperançosas e a reconstrução do país. A mesma figura é publicada em 23 de dezembro de 1951 no *Imprensa Popular*.

A ênfase no Stalin gênio militar era uma questão de afirmação pessoal do líder soviético, tendo em vista que o seu grande rival Trotski foi o responsável pelo setor militar durante a Revolução Russa de 1917 e na subsequente guerra civil. Com a atuação vitoriosa da União Soviética na Segunda Guerra Mundial há uma ênfase nesse tipo de representação, com Stalin condecorado pelas conquistas obtidas pela URSS no campo de batalha.

Nesse sentido, a comemoração de seu aniversário em 21 de dezembro, fundamental dentro da propaganda do culto a personalidade, exibe seu lado militar. No seu aniversário nos anos de 1949[201], 1950 e 1951 (*Imprensa Popular* e *Voz Operária*, respectivamente) foram publicados desenhos, na capa desses jornais, de Stalin como militar condecorado. Também no *Voz Operária* de 7 de novembro de 1952, posa como militar na capa. Essas condecorações também reforçavam sua capacidade de estrategista militar, o que ajudava o líder comunista a reescrever a história da Revolução Russa

[201] Nesse desenho Stalin aparece caminhando como militar com as mão para trás. O desenho foi baseado numa fotografia, algo comum entre os comunistas. A fotografia foi reproduzida no *Imprensa Popular* 15 de março de 1953.

colocando-o ao lado de Lênin e ocupando o lugar de Trotski. Assim como a representação de Stalin intelectual, autor de livros e membro do panteão marxista de teóricos da doutrina era um contraponto à Trotski, também a representação de Stalin militar serve ao propósito de desbancar a memória deste.

Nesse sentido, é reforçado o caráter de dueto entre Lênin e Stalin. Se por um lado, do ponto de vista teórico, Stalin estava em conjunto com Marx, Engels e Lênin; do ponto de vista da ação em 1917 ele toma o lugar de Trotski e forma uma dupla inseparável com Lênin.

O dueto Lênin/Stalin[202] já havia aparecido no *Democracia Popular* de 1º. de maio de 1951, quando uma multidão carrega bandeiras com slogans pela paz em várias línguas, tendo à frente a vanguarda, o povo russo, que leva a bandeira com o rosto de Stalin e Lênin. O mesmo desenho foi publicado no *Voz Operária* de 1º. de maio de 1952. Comemorando o aniversário da Revolução de Outubro, *A Classe Operária* publica, em 1º. de novembro de 1951, um desenho em que uma montagem une o sol de outubro com o Kremlin, com as indústrias e os soldados lutando na Segunda Guerra, tudo com o rosto de Lênin e Stalin no centro da criação.

No *Voz Operária* de 21 de dezembro de 1951, data do aniversário de Stalin, ele é chamado de o maior chefe militar da história e na reprodução de um quadro aparece ao lado de Lênin pensando nos caminhos da revolução de 1917. No *Voz Operária* de 20 de dezembro de 1952, ele discursa num desenho inspirado em um quadro soviético, em que ao fundo vemos o quadro de Lênin, que tinha acabado de morrer. Stalin, então, assume o seu cargo fazendo um discurso, uma maneira de representá-lo como substituto natural de Lênin. Interessante ele figurar com um gesto de Napoleão Bonaparte, colocando a mão por dentro da farda militar[203], o que já mostrava na época da morte de Lênin seu caráter de gênio militar. Especialmente quando da sua morte em 1953, esse elo é ressaltado com a publicação de quadros e fotografias pretensamente verídicas, documentos históricos "fundamentais", que revelariam a importância do líder soviético. Vale lembrar que Trotski já havia sido chamado de "Napolão bolchevista" numa representação da década de 1920 do *Jornal do Subiroff*, que já discutimos aqui.

O mesmo Stalin discursando como um Napoleão no funeral de Lênin foi publicado em 10 de março de 1953 no *Voz Operária*. No mesmo jornal, no dia 4 de

---

[202] A própria escolha do nome de Stalin foi influenciada pela de Lênin. Montefiore, Simon. *Stalin: a corte do Czar Vermelho*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2006, p. 248.

[203] Bonnel, Victoria. *Iconography of Power: Soviet political Posters under Lênin and Stálin*. Berkeley:University of California, 1997. P252. Ela chama a atenção para Stalin como Napoleão.

abril de 1953, depois da morte do líder soviético, foi publicado o mesmo desenho e também a reprodução de uma pintura em que Stalin está discutindo com Lênin. O mesmo dueto Stalin/Lênin figura em diversos momentos da Revolução Russa: no *Voz Operária* de 28 de março de 1953 e no *Voz Operária* de 7 de novembro de 1953. Além de diversos encontros no *Voz Operária* de maio de 1955 e 18 de junho de 1955. No *Voz Operária* de 5 de novembro de 1955, aparece chegando ao Smolni, durante a revolução, ao lado de Lênin. E em 15 de janeiro de 1955 o partido publica no *Voz Operária* uma fotografia histórica, a chegada a estação Finlândia de Lênin e... Stalin.

O *Voz Operária* de 6 de março de 1954 publica dois mapas interessantes que mostram "Stalin nas frentes da Guerra Civil". O primeiro mostra os pelotões que teria comandado e o seu desempenho durante a guerra, ficando clara a tentativa de tomar o lugar de Trotski que, sabidamente, percorreu a Rússia num trem comandando o exército. O segundo mostra a sua atuação na clandestinidade: prisões, deportações, cumprimento de ordens etc, sendo que as flechas e os riscos que mostram o percurso feito pelo líder nos dois mapas mostram que teria cruzado a Rússia inteira em prol da revolução.

A sua morte causa um choque no movimento comunista internacional, a perda do "Guia Genial dos Povos". No Brasil, o comitê nacional do PCB lança apelo aos artistas plásticos para que o homenageassem. A morte de Stalin não muda imediatamente o culto a personalidade e a adoração ao líder, pelo contrário, acostumados às loas pró Stalin, a iconografia coloca em evidência a influência do líder soviético sobre os comunistas. O *Voz Operária* de 11 de abril de 1953 mostra crianças brincando na grama e no trigo, enquanto um busto enorme de Stalin, atrás, observa a cena. Ou seja, o líder plantou as sementes dessa futura geração e, mesmo após a morte, continuará observando a sua obra. No mesmo exemplar, na capa, aparece um grupo de trabalhadores que, clandestinamente, - vale observar o personagem da esquerda olhando a rua - picha na parede um "Glória eterna a Stalin", ficando a sugestão para o leitor fazer o mesmo.

No entanto, a eternidade de Stalin fica comprometida com as críticas ao culto da personalidade após as denúncias feitas por Kruschev em 1956. Stalin some da iconografia comunista e a imprensa, que tanto o difundiu, inicia um debate sobre o culto

à personalidade que teve como arma as caricaturas publicadas na imprensa comunista brasileira, muitas oriundas do exterior[204].

Dentre a vasta polêmica surgida entre aqueles que queriam amplo debate sobre os crimes do stalinismo e os que temiam a discussão, uma ala mais heterodoxa acabou por fundar o PCdoB. Esse grupo mais stalinista manteve o jornal com nome *A Classe Operária*, enquanto o *Novos Rumos*[205] ficou sendo o órgão do PCB. E é no *A Classe Operária* que Stalin ainda surge, em 31 de outubro de 1963 e em 15 de março de 1964, no mesmo desenho "dos clássicos", com cabeças dos líderes soviéticos. Para o PCdoB, Stalin era o "quarto clássico" do marxismo[206].

Já no PCB, as críticas ao culto à personalidade não chegaram ao ponto de fazer com que a história da Revolução Russa fosse recontada incluindo Trotski, por exemplo. No *Voz Operária* de 9 de novembro de 1957, o pé da página exibe série de rostos dos "Companheiros de Lênin na Revolução de Outubro" e dentre estes surge o último desenho de Stalin na imprensa do PCB. Surgindo como companheiro de Lênin, mesmo após as críticas do culto a personalidade, pois, para o partido o "erro" era o culto à personalidade, mas não havia a menor dúvida sobre a participação decisiva de Stalin na revolução bem como o papel nefasto de Trotski. Acostumados com o papel preponderante do guia genial dos povos, o partido não estava pronto para enterrar Stalin e reviver as reflexões de Trotski. De certa maneira, parte da identidade do partido morria com Stalin.

---

[204] Gawryszewsky, Alberto. *Os traços na imprensa comunista carioca.* (Versão modificada do trabalho de Pós-doutorado em História Social do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense) - Universidade Federal Fluminense, 2004, pp. 93 e segs. O autor destaca que, a partir de 1956, os comunistas também são caricaturizados e analisa, então, a discussão desencadeada pela denúncia do culto a personalidade, com farta utilização de charges.

[205] *Novos Rumos* foi lançada em 59 sob o novo influxo, mas "o discurso revigorava os ditames de Lênin" Moraes, Dênis de. *O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil, 1947-53*. Rio de Janeiro,: J. Olympio Editora, 1994. p 69 *Para uma visão contrária sobre o papel dos meios de comunicação* Pomar, Pedro Estevam da Rocha. *Comunicação, cultura de esquerda e contra-hegemonia : o jornal hoje (1945-1952)* . Tese de Doutorado em História - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006

[206] Vinhas, M. *O partidão: a luta por um partido de massas, 1922-1974*. São Paulo: Hucitec, 1982, p. 188.

Os inimigos

Tubarões

Entre os personagens que povoam a imprensa comunista como inimigos do operariado, dos brasileiros, está o tubarão. O significado dessa imagem está relacionado à situação da burguesia, dos políticos brasileiros e do imperialismo norte-americano, além das características próprias desse animal.

Inicialmente, convém analisar um desenho publicado no *A Classe Operária* de 21 de setembro de 1946 em que uma multidão sob o logotipo da Confederação Geral dos Trabalhadores do Brasil[207] e com cartazes com o nome de vários sindicatos importantes persegue três inimigos, estes praticamente desfigurados fugindo atabalhoadamente. Os três personagens são iguais, o que os diferencia é a legenda colocada em cada um, "restos do fascismo", "imperialismo" e "açambarcadores". Embora o nosso interesse recaia nesse último, vale dizer que a primeira caracterização remete ao contexto da Segunda Guerra Mundial, que faz da URSS uma potência e heroína ao lado dos países aliados na luta contra o nazifascismo. O PCB buscava, então, associar o prestígio da URSS com os elementos caracterizados pelo partido como "restos fascistas", que também poderia ser uma crítica aos simpatizantes do fascismo que ainda rondavam o país, como o presidente Dutra.

Já a segunda caracterização não se refere a nenhum imperialismo em particular e nenhum agente do imperialismo, o que, num rosto desfigurado, pode ser qualquer um. Assim, o desenho reforça a retórica anti-imperialista, mas, ao mesmo tempo não faz crítica aos países aliados na Segunda Guerra Mundial. Isso é importante, pois poderia indicar que nesse período ainda não está claramente configurada a Guerra Fria, Winston Churchil ainda não havia declarado que havia uma cortina de ferro na Europa, data usualmente utilizada para simbolizar o início desse período. A figura poderia indicar uma suavização da retórica contra os países capitalistas aliados da URSS recém saídos da guerra.

---

[207] Chilcote, Ronald H. *O Partido Comunista Brasileiro: conflito e integração, 1922-1972*. Rio de Janeiro: Graal, 1982, p. 99. Por uma disputa entre comunistas, trabalhistas e o Ministério do Trabalho o nome acabou sendo alterado para Confederação dos Trabalhadores do Brasil.

A terceira caracterização é mais importante para o tema aqui abordado, pois ao definir açambarcadores como inimigos dos trabalhadores o partido está chamando a atenção para aquele grupo de indivíduos, os intermediários, que retém as mercadorias com o intuito de ganhar dinheiro com o aumento de preços. Portanto, sem participar do processo produtivo, servindo como intermediadores, jogam com as flutuações de cotações dos produtos, muitas vezes segurando as mercadorias para elevar os preços e, com isso, provocando a carestia. Aqui, esse açambarcador acaba por dialogar com essa importante figura desenhada na imprensa comunista, o tubarão.

Há duas definições da palavra tubarão que ajudam a elucidar a figura e a sua utilização no contexto da época. A primeira é utilizada na gíria política para designar "indivíduo que desfruta vários empregos muito rendosos"; a segunda refere-se ao "comerciante ou industrial ganancioso, que, ávido de lucros sempre maiores, concorre para a elevação do custo de vida".[208]

Antes de abordar o significado desse personagem na imprensa comunista, convém destacar que ele não está restrito aos desenhistas do PCB, fazendo parte de um estoque de referências imagéticas contra a carestia. Alberto Gawryszewski, em *Panela Vazia*, analisa a carestia no Rio de Janeiro abordando diversas fontes que fazem referência a ação do tubarão. O autor mostra várias charges representando esse comerciante ganancioso como português, com seu vasto bigode. A figura do português[209] ficou, assim, associada ao agente que causa a elevação dos preços e carestia[210]. De certa maneira, ele era o inimigo; era apresentado como "um comerciante que cobrava altos preços, que adulterava o leite, que não respeitava a tabela oficial, que subornava os fiscais e os policiais, que tinha conluios com as autoridades do governo"[211].

---

[208] García, Hamílcar de. "Tubarão". *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro: Delta, 1980.

[209] Herman Lima também cita uma caricatura de J.Carlos "focalizando a ganância dos negociantes, que aproveitam todos os pretextos para a subida dos preços" e na qual os personagens são "dois lusitanos típicos". Esses personagens comemoram a possibilidade de uma nova guerra como pretexto para o aumento dos preços. Lima, H. *História da Caricatura no Brasil* V.I. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, pp. 478-479. Também Julião Machado "nos dá também uma deliciosa contribuição: um gordo português, os dedos cheios de brilhantes, bigodeira farta, ar de vencedor, estira-se numa cama riquíssima, coberta por um *édredon* esquisitíssimo. A legenda é da mais imprevista ironia: 'O cúmulo da opulência, atualmente. Cobrir-se com uma manta de... carne seca!'" Ibid., p .506.

[210] Herman Lima aborda, ainda, um conjunto de caricaturas sobre a carestia de vida. Lima, H. *História da Caricatura no Brasi.l* vII. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963, Pp. 503-512.

[211] Gawryszewski, Alberto. *Panela vazia: o cotidiano carioca e o fornecimento de gêneros alimentícios, 1945-50*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 2002, p. 148.

Vale, agora, analisar a figura do tubarão na imprensa comunista. Aí, o tubarão não é o português, mas sim outros personagens mais condizentes com os interesses do PCB.[212]. No *Hoje* de São Paulo, o caricaturista Lara desenha um tubarão que mostra vestuário característico de homem de posses, de um burguês, com sapato, fraque e cartola. Publicado em 22 de outubro de 1946, a tira versa sobre a campanha dos 5 milhões, uma das muitas campanhas para ajudar a imprensa do partido. O boneco símbolo da campanha aponta quem é o inimigo, o tubarão, e se coloca à frente comandando a massa, de acordo com a idéia de vanguarda do papel de denúncia de imprensa comunista.

Nesse desenho, é justamente o segundo significado da palavra tubarão que se destaca, pois a oposição ocorre entre empresários/comerciantes gananciosos e a população em geral. A ênfase está voltada para o impacto nos consumidores, as donas de casa, justamente aquele setor da sociedade que, na visão do partido, mais sofreria com a carestia, pois não teria o que cozinhar, comprometendo uma atividade eminentemente feminina. Ao associar empresários/comerciantes à figura do tubarão, também está implícito que eles "abocanham" os "peixes pequenos", os menores proprietários e comerciantes[213]. Interessante destacar as armas usadas pela multidão, que não são armas operárias, como a foice, o martelo, a enxada etc., e sim utensílios domésticos, como vassoura e rolo de macarrão, fazendo referência à carestia devido aos preços abusivos cobrados pelos tubarões. Assim, a crítica é de ordem moral, já que o conflito decorre da ganância de parte dessa classe dominante, prejudicando a população em geral.

O *Gazeta Sindical* de 15 de fevereiro de 1956 exibe um tubarão com uma bexiga no alto com o nome de vários gêneros de primeira necessidade, uma referência ao aumento de preços e ao fato dos valores estarem "inflados" pelos tubarões, sendo inalcançáveis para as pessoas devido aos salários que recebem. Também nesse caso, a

---

[212]Alberto já havia ressaltado que quando o assunto da carestia é publicado na imprensa do PCB o personagem gordo e de cartola, referência ao capitalista, é aquele que se encontra atrás do balcão aumentando os preços: "Interessante notar o uso da cartola pelo comerciante, em uma das charges, muito distante de nosso português. A cartola simboliza o capitalista, o imperialista, nas diversas charges do período. Aqui, foi adaptada para o nosso comerciante". Gawryszewski, Alberto. *Panela vazia: o cotidiano carioca e o fornecimento de gêneros alimentícios, 1945-50*. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Secretaria Municipal das Culturas, Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural, Divisão de Editoração, 2002, p. 89.

[213] Vinhas, M. *O partidão: a luta por um partido de massas, 1922-1974*. São Paulo: HUCITEC, 1982. p. 150. No Manifesto de Agosto de 1950, Prestes havia defendido a existência de dois campos opostos na sociedade e coloca "os pequenos comerciantes e industriais" junto com a maioria esmagadora dos brasileiros.

referência é a população em geral e não especificamente aos trabalhadores, já que o cenário onde se desenrola a ação faz referência a uma casa, e não a uma fábrica, e não é possível precisar qual profissão os personagens retratados desempenham.

A figura do tubarão também surge no *A Classe Operária* de 10 de julho de 1948. O animal ronda nosso extenso litoral a procura de nossas riquezas numa recriação do descobrimento do Brasil. Esse desenho será analisado em outro momento, mas vale destacar que o tubarão aparece relacionado com o imperialismo ianque, que saqueia nossas riquezas com violência (é visível os dentes do tubarão), como os portugueses na época do descobrimento. Também era conveniente para o PCB utilizar a representação do tubarão por ser um animal marinho, cujo habitat é o oceano, portanto um animal que tem um caráter "exterior". A sua agressividade na nossa costa mostra nossa vulnerabilidade às ameaças externas, e o animal tem, assim, uma ligação com algo fora do território brasileiro, fora de nossa nacionalidade; pode agir dentro do território nacional, mas é um elemento estranho a pátria, não está no seu habitat natural em terra firme, representa interesses de fora do país, metaforicamente a água é o território estrangeiro. Sendo assim, representa esses interesses, e não o do solo, da terra, da pátria brasileira.

O personagem também aparece no *Voz Operária* de 9 de fevereiro de 1952 com uma singela cartola, mas em conluio com Vargas e Truman, que trocam olhares de cumplicidade enquanto Vargas passa as riquezas nacionais para o tubarão. Este, com seus dentes afiados a mostra, sua natural agressividade, tenta cinicamente esconder esse fato com um falso sorriso. A posição de Vargas é subalterna em relação à Truman, algo comum, como veremos, mas aqui convém destacar que o presidente americano concorda com a ação dos tubarões ou porque o saco de dinheiro terminará em suas mãos ou porque os tubarões estão a seu serviço. A imagem ressalta o caráter estrangeiro dessa figura ou, pelo menos, de sua ação claramente contrária ao interesse nacional.

Um desenho com maior número de personagens (Vargas, o Tio Sam, Tubarões e o povo brasileiro) foi publicado no *Voz Operária* de 9 de fevereiro de 1952. Num cenário de "circo americano", vemos o espetáculo e o malabarismo em que Vargas apóia a esca(la)da de preços dos produtos da cesta básica causando pobreza e magreza no povo, a escada é usada reiteradamente em diversos desenhos com esse sentido. Tudo aos olhos, ou sob o comando, de Tio Sam e seu chicote. Veremos que o chicote também aparecerá na mão de Vargas e muitos outros desenhos. A posição de Tio Sam, como sempre, é a de comando, com o presidente brasileiro fazendo o trabalho sujo para os

EUA. As oposições entre os personagens envolvem a magreza da população e a escalada de preços, de um lado, e a gordura corporal de Vargas, de outro.

Novamente, o tubarão aparece no *Voz Operária* de 1º. de março de 1952, mas dessa vez o partido vai além da denúncia da carestia de vida e atrela o desenho a uma das campanhas mais constantes na imprensa comunista, a do não envio de brasileiros para a Guerra da Coreia. Para atrelar o problema da carestia com o do possível envio de soldados brasileiros, o desenhista troca a cartola utilizada nas outras representações do tubarão por uma com a bandeira americana. O tubarão, que já aparecia de maneira indireta como elemento externo a pátria e aos verdadeiros interesses do território nacional, ganha, aqui, um contorno explícito. Com o título "Depois dos aumentos", o tubarão pede sangue, e a violência do tubarão com seus dentes a mostra reforça isso. A intenção é associar a guerra à violência do lucro que faz o povo passar fome e à ganância do grande tubarão que abocanha o pequeno comerciante. O mesmo desenho ilustra uma outra matéria do *Voz Operária* de 28 de março de 1953 sobre as "realizações" de Vargas, mas dessa vez não consta referência a legenda que fala da Coreia.

O *Voz Operária* de 5 abril de 1952 publica uma sequência de desenhos tomando quase a página inteira do jornal. No primeiro, o tubarão de cartola aponta o governador paulista Garcez como um aluno promissor de Vargas, que comanda uma escola em que Brasil/EUA tem o mesmo ponto de vista. Ou seja, um aluno promissor para um tubarão seria justamente aquele que aprendesse, desde cedo, a defender os interesses norte-americanos. Novamente, o tubarão, é associado ao estrangeiro, e a uma parte da classe dominante do nosso país.

A *Tribuna do Povo* de 3 abril de 1954 também publica uma matéria sobre esse personagem, embora sem desenhá-lo. O título chama a atenção para o fato dos tubarões andarem de cadilac enquanto o povo, representado por mulheres segurando cartazes com a palavra pão, passa fome. Novamente, nota-se que a alimentação é reiteradamente assunto feminino.

Todavia, devemos ampliar mais a análise complexa do personagem tubarão já que há outra acepção da palavra: a de "indivíduo que desfruta vários empregos muito rendosos"[214]. Esse significado também estava presente na imprensa comunista que

[214] TUBARÃO. García, Hamílcar de. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro, Delta, 1980. Rio de Janeiro, Delta, 1980.

chamava a atenção para os políticos e detentores de empregos públicos em geral, normalmente ligados a interesses privados capitalistas[215].

O empresário e ministro Jafet se enquadra nessa categoria, sendo retratado com o corpo de tubarão e rosto humano. Ele expressa um sorriso maléfico nos lábios, enquanto nada em "zonas turvas" em que se misturam os negócios públicos e os privados. Esse personagem aparece no *Voz Operária* de 12 de abril de 1952.

O *Voz Operária* de 8 de setembro de 1951, em uma matéria de capa inteira noticiando negociatas no governo Vargas, nomeia alguns tubarões, Getúlio, Lafer, João Neves entre outros, e, na pequena biografia de cada um, está justamente destacado como se imiscuí o caráter público e privado. Esse grupo possui cargos públicos e estão ligados fortemente a diversos setores da economia e a interesses particulares, especialmente aos de empresas estrangeiras. No *Manifesto de Agosto de 1950*, Prestes havia classificado Vargas de "pai dos tubarões dos lucros extraordinários". [216]

Todavia, não era necessária a imagem de um tubarão para o desenhista estar se referindo a um. Há desenhos em que a legenda faz esse trabalho, sem que o animal aparece representado. O próprio Vargas é visto, em algumas figuras, como tubarão, mesmo não sendo desenhado como um, por meio de sua legenda e de sua atitude. O jornal *A Classe Operária* de 1º. de setembro de 1951 exibe uma roldana em que os salários são o contraponto direto e perfeito dos preços. A contraposição também ocorre entre a gordura de Vargas, símbolo de poder e dinheiro, e o músculo, a força do trabalhador. Enquanto o que move a corda para baixo reduzindo os salários é simplesmente o peso de Vargas, o contraponto a ele é a musculatura do operário, que faz força para abaixar os preços e elevar seu salário.

O jornal *Gazeta Sindical* de 5 de janeiro de 1953 publica um desenho que segue essa linha, um gigante operário paulista pega pelo cangote um "tubarão" todo esfarrapado, o que mostra a força do trabalhador do Estado. Aqui, o personagem não tem o corpo do animal, o que o associa a ele é justamente a legenda. Tirando o texto e o fato dele ser magro, a figura passaria como um burguês típico. A magreza do tubarão tem relação direta com a força do operariado que, reivindicando seus direitos e melhores salários, acaba com a gordura e bonança do tubarão.

---

[215] "Tubarão era a palavra usada na época para identificar magnatas", segundo Samuel Wainer. E o autor cita, então Matarazzo, que apoiaria o jornal *Última Hora* em São Paulo. Sem dúvida se referia a magnata, mas o próprio autor cita exemplos da junção entre os interesses privados e os públicos. Wainer, Samuel. *Minha Razão de Viver: Memórias de um Repórter*.Rio de Janeiro, Record, 1988. 8ªed. P 158-159.

[216] Vinhas, M. *O partidão: a luta por um partido de massas, 1922-1974.* São Paulo: HUCITEC, 1982. p. 147.

Num jornal voltado para os sindicatos o contraste ocorre entre o animal e operariado. O próprio cenário em que os personagens são desenhados muda, com as fábricas com grandes chaminés aparecendo atrás. A placa que o tubarão segura contém essa dualidade entre lucros absurdos e carestia, portanto a questão do conflito não era a mais valia em si, o trabalho não pago, e sim de ordem moral, a ganância. Para politizar a questão e relacioná-la com o contexto mais amplo da Guerra Fria o tubarão também segura um plano de guerra.

Ao ser caracterizado como tubarão exclusivamente pelo texto, abre-se a hipótese, bastante interessante, de que os desenhos de burgueses publicados na imprensa comunista pudessem ser vistos pelo leitor como tubarões, adaptados, a realidade local e a política do PCB no período. Seguindo essa hipótese, vale destacar o desenho publicado no *Voz Operária* de 5 de abril de 1952. Nele, aparece o industrial de tecidos Paulo Assunção, definido como grande tubarão, e com os sinais característicos de um burguês, a decadência física, obesidade, enrugamento, calvície, com visão debilitada e marcado pelos vícios como a bebida e o cigarro.

Também uma grande sequência de figuras intitulada o "Choro do Tubarão", publicada no *Imprensa Popular* de 10 de dezembro de 1953, conta a história do conflito entre operários e tubarões. Há um contraste evidente entre o corpo dos trabalhadores e corpo obeso do tubarão, resultado de mesa farta e gula, mas também da grande quantidade de serviçais (criada, mordomo, chofer e secretária) ao seu dispor para poupar seu trabalho, economizando as energias do personagem. Ao ler a noticia da reclamação do abono de natal, uma campanha reiterada no movimento sindical, mesmo com os lucros crescentes, como vemos no gráfico, o personagem sai a rua mudando sua caracterização luxuosa e reivindicando uma pobreza que é uma farsa.

Fundamental para o nosso argumento aqui é o fato dele ser caracterizado textualmente como tubarão, mas não figurar dessa maneira, e sim como um burguês. O que também ocorre no *Notícias de Hoje* de 20 de julho de 1956, em que aparece um burguês típico travando um diálogo com o operário, mas a legenda o denomina "tubarão", que ganha dinheiro ao "moer" o operário literalmente numa máquina de triturar carne, uma metáfora da exploração cada vez maior que "moe" o corpo do trabalhador. A própria palavra também pode ser usada no sentido de "cansar, fatigar por excesso de trabalho".[217]

[217] García, Hamílcar de. "Moer". *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro: Delta, 1980.

Embora essa característica apareça em poucos desenhos por nós localizados, talvez tal associação fosse usual na época. A caracterização do burguês como gordo, com cartola, charuto etc não é originária do Brasil[218], é um desenho tradicional do movimento operário, relacionado com a revolução industrial. Segundo Gilda de Mello e Souza "os temas invariáveis do industrialismo, abóbodas, túneis, reservatórios de gás, *chaminés de fábricas* (grifo nosso), imprimem-se no subconsciente e o homem também se torna cilíndrico, com suas calças, cartola e sobrecasaca"[219]. Esse vestuário incômodo era também uma forma de mostrar que o personagem não se dedicava a trabalhos manuais, pouco se importando com a flexibilidade e o desembaraço do corpo[220]. Todavia, a reprodução desse personagem no Brasil poderia entrar em contradição com a concepção programática defendida pelo PCB, que defendia a etapa brasileira da revolução como democrática-burguesa, ou seja, contava com o apoio da burguesia nacional.

Portanto, o conflito burguês operário não era absoluto, tinha adaptações, dosagens e envolvia uma parcela específica dos empresários, aqueles entreguistas, vendidos ao imperialismo estrangeiro. Assim, a construção da figura do tubarão pode estar ligada a essa concepção. Evidentemente, o partido poderia fazer críticas à burguesia, e os desenhos de burgueses poderiam mostrar isso. Ademais, essas representações poderiam fazer referência aos burgueses estrangeiros agindo no Brasil. Todavia, o fato da palavra tubarão remeter a questão moral do abuso dos industriais ou dos comerciantes talvez facilitasse ao leitor vir as demais figuras do burguês como tubarão. Embora esteja fora do alcance dessa pesquisa a recepção que os trabalhadores tinham dos desenhos do partido, a própria iconografia publicada abre essa possibilidade.

Nessa hipótese, vale analisar uma imagem, publicada no *Gazeta Sindical* de 15 de maio de 1952, que não faz referência iconográfica nem textual ao tubarão, mas, mesmo assim, pode indicar que essa seria uma das leituras possíveis para gordos

---

[218] Ao caracterizar a indumentária masculina Gilda Souza relata o papel desempenhado pelo costume inglês de montar. Souza, Gilda. *O Espírito Das Roupas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.pp.64-65

[219] Gilda Souza ressalta que há "uma relação profunda une as formas da arquitetura e as que se estampam na moda". E publica duas imagens uma ao lado da outra, as chaminés industriais e burgueses com grandes cartolas. Souza, Gilda. *O Espírito Das Roupas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.32e 34 (no texto).

[220] "A roupa incômoda exprimia...uma prerrogativa de classe. Era uma prova visível, oferecida a todos, de que o portador, não se dedicando a trabalhos manuais, desprezava o desembaraço dos membros e o conforto das vestes". Visava também "...demonstrar através do desconforto, a todos os observadores, que seu portador não estava empenhado em nenhuma espécie de trabalho produtivo e pertencia, por conseguinte, à classe privilegiada, à classe ociosa". Souza, Gilda. *O Espírito Das Roupas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, pp.48e 125, respectivamente.

burgueses. O personagem poderia ser identificado com um burguês, mas há elementos no desenho que o associam ao tubarão: o burguês clássico, na visão marxista, é o industrial, e, aqui, parece tratar-se de um comerciante ganancioso tentando fraudar uma "promoção" para o lucro continuar alto à custa da população. O problema do alto custo de vida, como já vimos, estava diretamente associado à imagem do tubarão

O último desenho localizado sobre um tubarão foi publicado em 1956. Talvez o apoio do partido a Juscelino Kubitscheck na esteira da morte de Getúlio seja um dos motivos do desaparecimento do personagem; ou ainda, a imagem do tubarão já estivesse consolidada a ponto não mais ser necessário reproduzi-lo, figurativamente ou textualmente.

Dutra

Dentre os adversários dos brasileiros, na visão do partido, não estavam só os tubarões; boa parte dos desenhos se centravam, também, nos inimigos políticos. Nesse sentido, Eurico Gaspar Dutra[221], ministro da Guerra de Getúlio Vargas durante o Estado Novo, o primeiro presidente do Brasil após a redemocratização de 1945, foi um dos alvos. A contradição entre um governo comandado por um militar que liderou a participação brasileira na Segunda Guerra Mundial contra o nazifascismo, mas tinha notórias simpatias pela ideologia do eixo, somada as atitudes de Dutra ao longo de seu governo, deram matéria-prima para diversos caricaturistas.

Entre 1945 e 1947, não localizamos nenhum desenho do presidente Dutra no acervo. Embora seja improvável que ele não tenha sido satirizado pelos desenhistas do Partido Comunista. Essa ausência pode ser um indicativo importante de que o PCB estava enfatizando outros aspectos na luta de imagens. Especialmente se levarmos em conta que nesse período o partido teve total liberdade de ação e possuía uma abrangente imprensa.

A situação sofre uma mudança quando o partido é colocado na ilegalidade em 7 de maio 1947. A partir de então, os desenhos sobre Dutra serão abundantes. São vários os caricaturistas que o desenharam, entre eles, Trovão, Lara e Agostinho Rodrigues. O caricaturista Trovão publicou no *Hoje* de 16 de maio de 1947 um Dutra militar, o que é

[221] Gawryszewsky, Alberto. *Os traços na imprensa comunista carioca.* (Versão modificada do trabalho de Pós-doutorado em História Social do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense) - Universidade Federal Fluminense, 2004, pp. 49-55. O autor, inclusive, aborda alguns dos desenhos mostrados aqui.

bastante comum, talvez com a intenção de ligá-lo a um possível golpe militar numa hipotética escalada reacionária após o fechamento do PCB, além de ressaltar a truculência de um militar desempenhando uma função civil. Nesse desenho de Trovão a rigidez do militar se reforça nos seus ombros quadrados.

O jornal *Hoje* de 30 de julho de 1947 publica imagem com a legenda "o ditador". E aqui é importante destacar que o presidente passa a ser chamado, invariavelmente, de ditador pela impressa comunista, independente do desenho que seja feito dele. A denominação é significativa, pois o descaracterizava como presidente eleito, ao mesmo tempo que assombrava com a volta da ditadura após a euforia recente com a democratização. Os olhos virados para o lado demonstraria a dissimulação do presidente. A forma como o corpo é desenhado ridiculariza a figura: tomando o cinto como referência para a cintura, vemos que, na verdade, a barriga começa logo abaixo do seu queixo, ressaltando a parte de baixo do seu corpo, tornando praticamente inexistente os músculos do peito. Embora apareça vestido como militar, seu porte físico não condiz com essa posição.

Significativo, aqui, é um detalhe colocado no seu uniforme militar, a cruz de ferro, uma das condecorações do regime nazista. Embora Dutra fosse o ministro da Guerra durante o governo Vargas e, portanto, de certa maneira responsável pelas tropas que o Brasil enviou para lutar contra o nazifascismo, eram conhecidas suas simpatias pelo regime. Assim, Dutra deixa de ter ligações com o Brasil para tê-las com a ideologia que a FEB havia dado a vida para combater, o que poderia indicar interesses ditatoriais. Também caracterizando Dutra como ditador, embora com desenhos diferentes, foram publicadas imagens no *Hoje* de 23 de julho de 1947 e no *Hoje* de 24 de maio de 1947 e 15 de julho de 1947.

Ainda sob o impacto da cassação do registro do partido, a imprensa criou uma vinheta com o seu rosto e a frase "Renuncie General", enfatizando com esta definição seu passado militar e tirando sua legitimidade enquanto presidente eleito. A vinheta foi publicada no jornal *Hoje* de 1, 5, 9, 13, 19 de julho de 1947. Outra abordagem sobre o presidente Dutra surgida após a ilegalidade do partido foi a de caçador, já que havia caçado o registro do PCB e agora lutava para fazer o mesmo com os mandatos dos políticos eleitos pelo PCB. Imagem nesse sentido aparece no *A Classe Operária* de 4 e 11 de outubro de 1947, 18 de novembro de 1947, 7 de dezembro de 1947 e no *Voz Operária* de 27 de maio de 1950 e 12 de agosto de 1950. Nessa caracterização, ele é comparado a um caçador colonial em um safári, o que, embora o personagem tenha sido

criado como resposta a cassação do registro do PCB, também poderia fazer referência a repressão do governo Dutra, que sofreu um recrudescimento evidente após a ilegalidade do partido.

Embora os comunistas estivessem na ilegalidade a partir de maio e denunciassem a perspectiva da ditadura de Dutra, o crescimento partidário no período 1945-1947 deu ensejo para que ele acreditasse na reação popular capaz de fazer frente à ofensiva desencadeada pelas forças da reação.

A Classe Operária de 31 de maio de 1947 exibe uma charge em que Dutra caminha *ladeira abaixo* após um conjunto de medidas contra o movimento popular. Essa construção do terreno inclinado, como ressaltou Alberto Gawryszewsky, ironiza o plano de desenvolvimento econômico de Dutra, o SALTE (Saúde, Alimentação, Transporte e Energia), mostrando que o *pulo* era para o abismo.[222] Ele e seu grupo literalmente vão se *enforcando* com a situação, já que o "pau vai cantar", a população vai reagir. Na mesma linha foi publicado um desenho no *A Classe Operária* de 2 de agosto de 1947. Neste, o povo aparece representado pelo rosto de diversas pessoas segurando uma faixa defendendo a constituição, enquanto grandes pedregulhos caem em cima de Dutra e dos sábios do PSD. O PCB esperava forte reação popular contra a cassação, fazendo com que "chovesse pedras" contra o governo. O partido também esperava que o TSE revertesse a ilegalidade e garantisse a volta de um regime legal em Pernambuco, ainda governado por interventores.

A Classe Operária de 16 de dezembro de 1947 exibe um rolo compressor guiado pelo "povo brasileiro" caminhando para cima de Dutra, Aécio e Lyra, que carregam símbolos da suástica e do sigma integralista. Esse desenho também foi publicado em 7 de janeiro de 1948, no mesmo jornal. Mas o Dutra que nessa representação iconográfica é acuado pela reação popular acabou por prevalecer e o partido acabou perdendo, além do seu registro, os seus mandatos. O recrudescimento legal contra o partido, na visão do PCB, era de inteira responsabilidade de Dutra, tendo em vista que ele comandaria por detrás do pano o Tribunal Superior Eleitoral. O desenho deixa isso claro ao mostrar as

[222]Comunistas se apropriam do Plano Salte de Dutra para criar o plano inclinado. Gawryszewsky, Alberto. *Os traços na imprensa comunista carioca.* (Versão modificada do trabalho de Pós-doutorado em História Social do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense) - Universidade Federal Fluminense, 2004, p. 56.

ordens de Dutra desequilibrando a balança e fazendo com que a Justiça[223] veja apensa um dos lados da disputa

Essas confabulações por baixo do pano para influenciar a Justiça também contribuíram para a construção de outra imagem sobre Dutra, a de coruja. O animal, uma ave de rapina, tem como característica agir à noite, na escuridão, e era nesse sentido que o partido explorava essa figura, também ressaltando os projetos políticos antidemocráticos e as várias negociatas econômicas, já que um dos sentidos associados ao animal é o de ladrão[224]. Dutra aparece como coruja em 4 de outubro de 1947, 1º. de novembro de 1947 e 18 de novembro de 1947, todos no *A Classe Operária*. Também no *A Classe Operária* de 16 de agosto de 1947 aparece um grupo de políticos dando as cartas na escuridão, imagem relacionada a essa ideia de agir nas sombras sem estar a vista do povo brasileiro, cada um com uma carta nefasta, Lei de Segurança, Conspiração e Terceira Guerra, enquanto um operário ilumina a cena, .

Todavia, o desenho mais famoso de Dutra foi feito por Agostinho Rodrigues, desenho que se associou de tal maneira ao presidente que possivelmente ao olhá-lo muitos pensavam na caricatura[225]. Publicado em vários momentos, sendo o primeiro localizado na edição de 15 de fevereiro de 1948 do *A Classe Operária*[226]. Na imagem, Dutra aparece vestindo trajes civis, é ridicularizado a partir de outro aspecto cômico: o rosto do presidente é desenhado como nádegas. A simbologia é complexa, por um lado o rosto é o que, em principio, individualiza e caracteriza uma pessoa e, portanto, colocar uma bunda no seu rosto é caracterizá-lo como "bundão", na gíria popular, um covarde.

Para abordar essa questão da covardia de Dutra, deve-se levar em conta que reiteradamente ele é apresentado como submisso aos interesses norte-americanos. No jornal *Hoje* de 23 de maio de 1947 aparece a recorrente imagem de marionete, com Dutra sendo manipulado por Truman, com mão animalizada e unhas como garras. Tal representação reapareceno mesmo jornal em 17 de maio de 1947. No *A Classe Operária* de 17 de maio de 1947, Dutra é desenhado como seguidor dos planos de Truman, que levanta, sob a fachada da ajuda financeira, a bandeira do nazismo, já desgastada. Dutra é

---

[223] Sobre a representação da justiça ver Gawryszewsky, Alberto. "A representação visual da justiça nos periódicos anarquistas". Anais do II Encontro Nacional de Estudos da Imagem, 12, 13 e 14 de maio de 2009, Londrina-PR.

[224] CORUJA. Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

[225] Poderíamos dizer que"no podemos evitar pensar na caricatura cada vez que vemos este homem" Gombrich, E. H. *Freud y la psicologia del arte*. Barcelona, Barral, 1971. P 119

[226] Também republicado no mesmo jornal em, 14 de agosto de 1948, 15 de janeiro de 1949 e 1 maio de 1949 e no *Voz Operária* de 13 de agosto de 1949.

o último da fila de presidentes/ditadores, o que o coloca não só alinhado com esses políticos, mas também mostra o seu papel subalterno em relação aos outros, já que é o último da série.

Assim, a ideia da submissão de Dutra levaria a de covardia fazendo com que fosse caracterizado como um "bundão", aquele que não tem coragem de enfrentar algo. A submissão aos presidentes americanos era algo comum também nas representações dos presidentes subsequentes, mas aqui ganha uma conotação especial, pois foi sob seu governo que começou a chamada Guerra Fria, e sob seu governo que foi caçado o registro do PCB. Nessa construção de sentidos, o "bundão", a covardia do presidente, estava relacionado com o fato de ele cumprir ordens vindas de fora, sem reagir à ideia de caçar o Partido[227]. Assim, Dutra vira um traidor. Desenhar o presidente com "cara de bunda" também remete a ideia de surpresa com uma situação que foge ao controle. O Dutra assim retratado aparece como alguém que não sabe como reagir, omisso e surpreso.

Todavia, esse desenho de Agostinho Rodrigues também remete a uma das características mais marcantes de Dutra, a sua capacidade de cometer gafes, visto como uma pessoa não muito inteligente. Assim, ao ter a cara desenhada como nádegas, a boca do presidente seria o ânus, o que liga a sua fala ao ato de defecar, de "falar merda", bobagem, na expressão popular. Assim, o desenho ridiculariza o presidente em várias frentes.

Com o começo da Guerra Fria coincidindo com o governo de Dutra, e ele tomando as atitudes submissas para entrar ao lado dos americanos, o próprio presidente Dutra acaba adentrando no repertório dos desenhos da imprensa comunista que mostram ele alinhado aos interesses globais dos EUA.

Esse Dutra "bundão", como boa parte dos presidentes brasileiros, é visto pelo PCB como submisso, mero joguete na mão dos interesses norte americanos, instrumento de seus desígnios no país e no mundo, parte de um plano norte americano de utilizar serviçais para reprimir as demandas dos povos. Dessa maneira, são representativas os desenhos que colocam Dutra nessa situação usando recursos visuais como fantoche, sombras etc. A coincidência de interesses entre americanos e Dutra faz com haja,

[227] Alberto ressalta a timidez do personagem, que corrobora esse sentido tendo em vista que um tímido é um "temeroso, medroso, assustado, receoso; fraco que não tem coragem" Gawryszewsky, Alberto. *Os traços na imprensa comunista carioca*. (Versão modificada do trabalho de Pós-doutorado em História Social do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense). - Universidade Federal Fluminense, 2004, p. 59. García, Hamílcar de. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro: Delta, 1980.

inclusive, uma aproximação visual entre ele e Truman, que possuem traços em comum ressaltados pelos caricaturistas[228]: as bochechas caindo ao redor da boca e o formato da cabeça e orelhas. *A Classe Operária* de 4 de outubro de 1947 ressalta isso inclusive na roupa. Nesse caso, a igualdade também ocorre com os outros personagens representados que ficam todos na mesma posição para dar a impressão de que um corresponde ao outro. Dutra aparece como traidor dos desejos do povo brasileiro a ponto de figurar como norteamericano no *A Classe Operária* de 18 de novembro de 1947.

Como funcionário dos americanos ele aparece em 21 de junho de 1947 no *A Classe Operária*. No desenho Dutra "pinta", no duplo sentido, como "a redenção do vale do São Francisco"[229] escondia a situação do camponês sem-terra e a exploração do petróleo pelo imperialismo ianque. O presidente ainda aparece com uma cruz de ferro nazista. Já no *A Classe Operária* de 21 de junho de 1947 surge de mãos dadas com diversos ditadores que são a tropa de frente da "civilização ocidental", mas estão sob a coleira de Truman, assentado no linchamento de negros. Esses presidentes são pequenos bonecos do domínio norte-americano. Em dois desenhos publicados no *A Classe Operária*, em 4 de outubro de 1947 e em 1º. de novembro de 1947, Dutra se transforma numa clava com espinhos para agredir o povo brasileiro, mostrando na verdade seu papel de submissão, já que a ação é feita por Truman. A clava também denunciava a violência contra o partido e os trabalhadores, além de remeter à ideia de decadência e atraso dos inimigos do PCB, já que a clava era a arma utilizada pelo homem das cavernas.

Como Dutra era um joguete na mão do imperialismo americano e participava do avanço global da reação, também era de se esperar que os povos reagissem a essas tentativas. Uma das demonstrações dessa vontade popular aparece em dois desenhos, ambos publicados no *Voz Operária*, em 20 de janeiro de 1951 e 3 de fevereiro de 1951, em que mãos gigantes carregando bandeiras da Paz encurralam minúsculos Dutra e Truman. Um desenho interessante, publicado no *Gazeta Sindical* de 1 de junho de 1950, mostra uma fila de pessoas assinando o apelo de Estocolmo, organizado pela União Soviética e que visava proibir a utilização de armas atômicas, com as penas de uma águia americana postada em cima da bomba atômica.

---

[228] Gawryszewsky, Alberto. *Os traços na imprensa comunista carioca.* (Versão modificada do trabalho de Pós-doutorado em História Social do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense) - Universidade Federal Fluminense, 2004.

[229] É claramente inspirado no desenho publicado no *A Classe Operária* de 30 de março de 1946 de Her-Car sobre a espionagem no Canadá.

Nesse começo de Guerra Fria há, então, o realinhamento de Dutra nazista, para o lado americano. Em 14 de maio de 1949, no *A Classe Operária*, o partido compara dois desenhos mostrando as datas de 1939 e 1949 e em ambos a "cabeça oca" de Dutra é preenchida: a primeira pela cruz nazista recebida de Hitler e a segunda com um cifrão recebida de Truman. Continua obediente, mas a diferentes senhores.

Tamanho servilismo aos americanos, violência contra o povo brasileiro e contra o PCB, negociatas econômica e políticas e desrespeito a constituição acabaram por fazer o partido acreditar na possibilidade de um golpe de estado no Brasil, como vemos na figura publicada na *Fundamentos* em 1º. de julho de 1950. Nessa imagem, vemos um gorila com uma metralhadora, mostrando a violência daqueles que perpetuavam o golpe, auxiliados pelos americanos que dão a chave para a invasão brasileira. O golpe não ocorreu, fica em suspenso, assim como essa representação do gorila, que será abordada mais adiante, em novo contexto.

Ademar populista assassino

Com a mudança na relação Ademar de Barros/PCB na esteira da ilegalidade do partido em 7 de maio de 1947, a imagem do político sofre uma alteração radical. O PCB o culpou pela cassação de seu registro eleitoral e pelo posterior recrudescimento da repressão aos comunistas. Tendo em vista a campanha feita pelo partido em nome de Ademar, o rompimento com o mesmo ganhou grande destaque na imprensa comunista.

Em 1º. de agosto de 1947, em imagem publicada no jornal Hoje, ele ganha um nariz proeminente mostrando ser um mentiroso e não o honesto político propagado pelos comunistas anteriormente. Todavia, a imagem publicada com mais frequência foi a do político com a camisa e calça amassadas e desalinhadas, com manga arregaçada e segurando o terno, além da gravata torta e de nó mal feito. No desenho do *Hoje* de 3 de agosto de 1947, a legenda afirma que Ademar "travestido de 'popular'... já não consegue iludir a mais ninguém, (sic) nos seus lero-leros radiofônicos". A contraposição entre o Ademar "Candidato do Povo" que contava com o apoio do líder Prestes e esta nova representação é acentuada.

A respeitabilidade que o terno alinhado dava ao candidato está completamente ausente já que a roupa está distorcida e amassada. Essa indumentária relapsa serve para denunciar o que se chamou posteriormente de populismo, que tinha como uma de suas marcas a caracterização de certos políticos com hábitos e vestimentas que os

aproximavam do dia-a-dia da população. Aqui, o jornal procura mostrar como esse recurso do político é artificial, ele está inclusive com as mangas arregaçadas como se efetivamente fosse efetuar algum trabalho manual.

O mesmo desenho foi publicado em outros momentos: em 9 de agosto de 1947 no jornal *Hoje,* foi publicado com a legenda "Adhemar de Barros também não gosta de imprensa livre"; em 14 de agosto no mesmo *Hoje,* só o desenho aparece, sem legenda, reforçando a falsidade embutida na caracterização do personagem. *A Classe Operária* usa a imagem para ressaltar uma das questões caras ao PCB, a traição, publicando na edição de 25 de novembro de 1947 o desenho com a legenda "Adhemar, traidor do povo paulista". Essa figuração de um Ademar "falso" também dialogava com a ideia de que só alguém dissimulado poderia se passar por um candidato do povo para depois agir como traidor. O *Imprensa Popular* de 6 de abril de 1953 também ressalta sob o mesmo desenho que "Ademar chefia um grupo de contrabandistas em São Paulo".

Aqui vale destacar como a questão da vestimenta do candidato tinha relevância na época. O PCB construía uma imagem de status e respeitabilidade aos candidatos do partido, colocando em seus desenhos os políticos de terno e gravata, fazendo referência a respeitabilidade que o trabalhador gostaria de ter ao se vestir. Todavia, com a situação de miséria, esse alinhamento no vestuário nem sempre era a realidade das pessoas mais humildes[230], e os candidatos posteriormente chamados de populistas, como Ademar de Barros, passam a explorar essas características, entre outras, para se aproximar do povo. Para o partido, ficava clara a demagogia existente nesse tipo de atitude, e ele tenta desmascará-la ou associar a imagem de uma Ademar mal vestido a palavra "travestido".

O PCB também criticava o governador em outra vertente, a da corrupção. Como vimos na história em quadrinhos de "seu Belarmino", a honestidade do candidato era ressaltada quando este fazia parte da aliança com o partido, mas a partir da ilegalidade a imprensa passa a ressaltar as muitas arbitrariedades cometidas por Ademar. Em charges

[230] Alexandre Hecker analisa uma foto de um comício do Partido Socialista Brasileiro, publicada no *Folha Socialista,* justamente para destacar que a multidão retratada pertencia a classe média e não aos trabalhadores. A foto não foi reproduzida no livro, mas o terno e a gravata dos membros da imagem foi um dos argumentos levantados pelo autor para afirmar que havia uma discrepância entre o ideal dos socialistas de representarem os trabalhadores e a realidade de atingirem a classe média. Segundo Hecker, "a maioria trajando terno e gravata, se isto não faz aparentar riqueza, impede a identificação com a pobreza", embora o autor ressalte que "a classe operária do período, diferente de épocas anteriores, guardava hábitos de vestimenta e condições econômicas que permitiriam assemelhar-se a moda burguesa". No caso dos desenhos do PCB, de certo modo, essa dicotomia também aparece, com o partido imaginando um trabalhador de terno e gravata, mas que nem sempre era a realidade de todos os humildes trabalhadores do período. Hecker, Alexandre. *Socialismo Sociável. História da Esquerda Democrática em São Paulo (1945-1964).* São Paulo: Unesp, 1998,p. 227-229.

publicadas no jornal *Notícias de Hoje*, o caricaturista Ramiro, pseudônimo de Alvaro de Moya, desenha uma caixinha, palavra usada para se referir ao "dinheiro de dúbia procedência, destinado a despesas de maus políticos"[231], para fazer referência às comissões ilegais que o político era acusado de receber, e a constratando a carestia de vida enfrentada pela população, representada pelas panelas vazias.

Ramiro segue a mesma linha, em 1º. de agosto de 1954, Ademar é transformado num pirata, com punhal e espingarda, que, por ter a caixinha cheia, deixa a panela do trabalhador vazia[232]. O mesmo desenho se repete em 12 de setembro de 1954. A figura do pirata dialogava com a ideia do político ser ladrão e violento. A caixinha também aparece no traço do mesmo caricaturista em uma charge de 22 de julho de 1954 em que Ademar em cima da caixinha olha para uma mulher sedutora,provavelmente fazendo referência a amante do governador[233], o título indicava: "Filme da semana: o homem da caixinha". Também na década de 1950 o jornal *Hoje* o mostra como ladrão mascarado, inclusive com uma lanterna para atuar a noite, arrastando um saco de dinheiro. Vale destacar que o punhal também está presente, arma que passa a se incorporar ao personagem.

As disputas entre Ademar e PCB recrudesceram a repressão sobre o partido, resultando em conflitos entre policiais e comunistas em diversas cidades do Estado. Em Tupã e em Santos, por exemplo, trabalhadores foram assassinados, virando tema da iconografia comunista. Assim, algumas de suas representações reforçam essa característica, o da violência. No *Gazeta Sindical* de 30 de outubro de 1950, ele aparece animalizado, com garras, pelos excessivos no corpo e um grande nariz, dando um caráter agressivo ao governador. Com um bracelete nazista e um punhal embebido em sangue, ele caminha com botas em direção ao leitor. As armas, as botas, todos os acessórios corroboram para tornar a imagem de Ademar ameaçadora.

No *Noticias de Hoje* de 25 de setembro de 1954 ele aparece com um porrete, uma arma de um homem primitivo, ressaltando a sua violência contra a população, e o punhal, arma associada à sua traição contra o PCB e o povo brasileiro. Como destacou Rodrigo Patto Sá, "a arma branca curta, especialmente o punhal, evoca a traição, a

---

[231] García, Hamílcar de. "Caixinha". *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro, Delta, 1980.

[232] Ferramenta também utilizada no personagem criado por Lorenzo. Nogueira, Andrea de Araújo. *Humor e populismo : o desafio diário nas charges de Nelo Lurenzon (1948-1960)*, Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Artes da USP, 2005. p.207.

[233] O cofre de Ademar estava em poder da amante e foi roubado durante a ditadura militar para financiar a luta armada.

clássica punhalada pelas costas"[234], .. O mesmo desenho é republicado pelo *Noticias de Hoje* em 19 de março de 1957, mas agora em página inteira e cercado por manchetes da imprensa comunista mostrando o "histórico" de violência do então candidato a prefeito.

Na década de 1960, no contexto conturbado da renúncia de Jânio Quadros e resistência à posse de João Goulart, a representação de Ademar tem outros "concorrentes" no campo conservador. O caricaturista Roma, no *Novos Rumos* de 12 de dezembro de 1963, o coloca em confronto com Carlos Lacerda como epígono da direita, ambos buscando o apoio de Tio Sam para a campanha presidencial de 1965. Todavia, há uma redução dos desenhos sobre Ademar, que mostra certa diminuição da importância desse líder populista, que acabou perdendo espaço para Jânio Quadros e Carlos Lacerda, como líder oposicionista. Indicativo desse declínio é como ele figura no *Novos Rumos* de 17 de outubro de 1963, saindo de dentro de um caixão, como se estivesse ressuscitando depois de tempos de ostracismo.

Esse contexto anterior ao golpe de 1964 envolve outros personagens, qeu serão abordados posteriormente. Aqui, convém destacar que a trajetória de Ademar de candidato do povo para ladrão, de aliado em inimigo do PCB, foi o inverso do percurso de outro político que teve relação fundamental com o PCB e com Prestes: Getúlio Vargas.

Getúlio Vargas

Getúlio Vargas é o personagem mais importante do Brasil no século XX, marcando a vida nacional de maneira decisiva. Dessa maneira, não surpreende a presença do político de São Borja na iconografia comunista como principal adversário do partido. Tanto em quantidade como em frequência ao longo do tempo ele, sem dúvida, é o inimigo fundamental do PCB, embora os comunistas por vezes o tenham apoiado. Mais do que isso, Getúlio Vargas talvez seja o personagem-chave, a antítese de Prestes[235], com quem teve aproximação e confronto em momentos chaves da história do país.

---

[234] Motta, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil, 1917-1964*. São Paulo, Perspectiva, 2002. p.102

[235] "Talvez não seja exagero considerá-lo a personalidade política mais marcante da história brasileira do período – à exceção de Vargas, naturalmente". Brandão, Gildo Marçal. *A esquerda positiva: as duas almas do Partido Comunista, 1920-1964*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.p, 204.

O primeiro dado biográfico que os aproxima é o Estado de origem, ambos são oriundos do Rio Grande do Sul. Jorge Amado inicia a obra o *Cavaleiro da Esperança*, de 1942, a biografia laudatória de Prestes, destacando o cenário dos pampas gaúchos para ressaltar que aquela terra formou caudilhos e revolucionários[236]. Não é difícil imaginar que dois personagens o escritor baiano tinha em mente ao iniciar o livro dessa maneira.

Suas vidas se cruzam, ainda, em muitos outros momentos. Começando com a busca de Getúlio Vargas pelo apoio de Prestes durante a Revolução de 1930, depois a tentativa de Prestes de derrubar Vargas em 1935 (usando parte do auxílio financeiro varguista para apoiar a Revolução de 1930) com ajuda de parte dos que o auxiliaram em 1930); a consequente prisão de Prestes e o envio de sua mulher para os campos de concentração nazista; o apoio a entrada do Brasil na guerra; o queremismo; as críticas a volta de Vargas a presidência; por fim, o suicídio deste e a retomada do contato com os trabalhistas. Todos esses momentos são marcados por combates quase permanentes e aproximações táticas.

Enquanto outros políticos como Jânio Quadros e Ademar de Barros e, em menor escala, Jango, não tinham uma longa *história* no contexto político brasileiro, Getúlio Vargas tinha *passado* no cenário político nacional, sendo amplamente desenhado ao longo do tempo na imprensa comunista. O número de desenhos não é maior pela própria repressão exercida por seu governo, mas o importante aqui é o fato dessa permanência de Vargas na vida nacional durante o século XX possibilitar o resgate de seu passado (inclusive iconográfico), ainda tão presente.

De qualquer maneira, no cenário do pós-guerra, a presença de Getúlio, primeiro no senado e depois como presidente, tem grande repercussão nos desenhos da imprensa comunista. Dentre os aspectos levantados estão seu passado e situação social, grande fazendeiro no Rio Grande do Sul, bem como suas "realizações" durante o Estado Novo, sua ideologia trabalhista (adversária direta do PCB), e, como é característico na descrição dos políticos adversários do partido, sua submissão aos interesses norte-americanos.

Primeiramente, há que ser levado em conta a rivalidade com Luiz Carlos Prestes, o Cavaleiro da Esperança: a *reconstrução iconográfica* de ambos coloca-os em palcos claramente opostos, criando também uma rivalidade simbólica entre eles. O PCB

[236] Amado, Jorge. *O Cavaleiro da Esperança*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1979.

resgatava o passado desses gaúchos em seu Estado natal para explicar as características da personalidade dos dois líderes. O partido reconstruía a imagem de Prestes como um aluno aplicado, enquanto Vargas aparece como um fazendeiro autoritário nos seus domínios em São Borja.

Uma das imagens recorrentes[237] sobre Vargas o caracteriza como fazendeiro de charuto, chicote e espora. No *Voz Operária* de 12 de janeiro de 1951, por exemplo, ele aparece fumando seu charuto, com olhos que não podem ser vistos, sem sabermos para onde ele olha. O chicote "serve para castigar e exercitar os cavalos"[238], mas o cavalo não aparece na imagem, o que leva a crer que, o chicote, aqui, é usado como *"*símbolo do poder judiciário e de seu direito de infligir castigos*"*[239]. O chicote também era utilizado nas representações dos latifundiários que maltratavam os camponeses na década de 1930 e tem, evidentemente, um significado relacionado à escravidão num passado mais remoto. O significado que a imagem quer transmitir é o de que o chicote de Vargas não se volta contra cavalos e sim contra os trabalhadores. Vargas, mostrando seu poder de latifundiário, de explorador, tem em mãos o poder judiciário, apanágio do Estado, podendo infligir castigos aos trabalhadores. Com essas características, o partido constrói a imagem de um personagem autoritário, sem dúvida dialogando com seu papel como ditador no Estado Novo, mas que, na verdade, já estava inscrito na sua personalidade desde os tempos de fazendeiro latifundiário em São Borja. O jornalista Samuel Wainer ao visitar Vargas em seu retiro gaúcho afirmou que ele era chamado de "o chefe" e ficou surpreso ao vê-lo, já que parecia literalmente um boneco gaúcho[240].

A revista *Fundamentos* de 20 de janeiro de 1951[241] publica um desenho que segue a mesma linha, mas dessa vez Vargas não tem um chicote, e sim, um corda, utilizada literalmente para laçar um agricultor em vez de gado, o que revelaria o tratamento dispensado aos seus funcionários e, de certa maneira, a todos os trabalhadores. Provavelmente, o objetivo seria negar um dos grandes lemas do "pai dos

---

[237] No *Voz Operária* de 12 de janeiro de 1951, 9 de junho de 1951, 30 de junho de 1951, 14 de julho de 1951, 28 de julho de 1951, 8 de setembro de 1951, 29 de setembro de 1951, 3 novembro de 1951, 26 de janeiro de 1952, 1 de fevereiro de 1952, 9 de fevereiro de 1952, 16 de fevereiro de 1952, 5 de abril de 1952, 31 maio de 1952, 12 de julho de 1952, 1 de agosto de 1952, 9 de agosto de 1952 e 13 de setembro de 1952.

[238] CHICOTE. García, Hamílcar de. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro, Delta, 1980.. Rio de Janeiro, Delta, 1980.

[239] CHICOTE. Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain.. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. CHICOTE. "símbolo da força e do poder judiciário". Lexicon, Herder. *Dicionário de Símbolos.*Cultrix, São Paulo, 1994.

[240]Wainer, Samuel. *Minha Razão de Viver: Memórias de um Repórter*.Rio de Janeiro, Record, 1988. 8ªed. P 21 e 23.

[241] O mesmo desenho aparece também no *Voz Operária* de 9 de fevereiro de 1952.

pobres": o de que seu governo, a partir de 1930, parou de tratar a questão social como um caso de polícia, tempos em que o trabalhador muitas vezes era preso no laço, assim como Getúlio fazia em seus domínios no sul.

A espora também segue a mesma teia de sentidos. No sentido estrito, serve para o cavaleiro incitar o cavalo, agredindo-o para que ele obedeça ao cavaleiro. Todavia, analisando a utilização dessa palavra em algumas expressões, vemos que há algumas definições interessantes. "*Chamar, ou procurar, nas esporas,* (Bras.) o mesmo que *dar de esporas* (Sul) repreender, censurar" ou ainda "*Acudir à espora,* (fig.) obedecer a vontade de alguém, ser dócil aos seus desejos."[242]. Jorge Amado, no romance sobre a vida de Prestes, afirma sobre os tiranos "aqueles que, partindo da sua fazenda, do chicote sobre os bois e a espora sobre os ginetes, haveriam de chicotear e esporear, humilhar, desonrar e desgraçar a raça brasileira"[243]Sendo assim, a espora corrobora o sentido do chicote e do laço, já que também pode ser uma referência de poder contra os trabalhadores, a montaria é no trabalhador. Significativamente, o outro "cavaleiro", o da esperança, tem suas espora mitigadas pela imprensa comunista[244].

No *Voz Operária* esse caráter subentendido anteriormente fica mais claro em uma charge intitulada "Os mediadores da greve em São Paulo" publicada em 1º. de maio de 1953, na famosa greve dos 300 mil. Nela vemos Vargas com espora, espada e porrete partindo para cima dos trabalhadores, auxiliado por um cangaceiro montado em um cavalo. Aqui talvez, ainda exista uma referência sutil a um regionalismo, tendo em vista que seria um gaúcho e uma figura típica do nordeste que lutariam contra o operariado de São Paulo.

Essa imagem de Vargas "cavaleiro" faz um contraponto com a imagem de Prestes como Cavaleiro da Esperança. O *Voz Operária* de 9 de fevereiro de 1952 mostra Vargas guiando cavalos, mas aqui a reverência é a da tradição cristã dos cavaleiros do apocalipse. Vargas puxa animais esquálidos montados por caveiras, cada uma trazendo uma desgraça: Peste, Fome, Guerra e Morte. Nessa imagem, ele está em decadência física, puxando as forças da crise, do atraso e da morte. Esse "cavaleiro do apocalipse é

---

[242] ESPORA. Garcia, Hamílcar de. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro, Delta, 1980. Rio de Janeiro, Delta, 1980.

[243] Amado, Jorge. *O Cavaleiro da Esperança*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1979.p,24.

[244] Nas representações que localizamos de Prestes como cavaleiro, literalmente em cima de um cavalo, em geral as esporas não são visíveis, quando são, aparecem muito pequenas ou simplesmente não aparecem, como na que aparece escrito embaixo Cavaleiro da Esperança, o famoso desenho de Candido Portinari publicado no *A Classe Operária*. Rio de Janeiro, 1 de janeiro de 1949. Prestes não precisa machucar o animal para que ele obedeça, já que formam um todo único com o mesmo propósito. Significativamente, as rédeas não estão nunca puxadas, no desenho de Portinari elas nem existem.

o oposto do que representava Prestes[245]. A ideia de que Vargas vai trazer a desgraça, também está presente no *Voz Operária* de 1º. de fevereiro de 1952. Na imagem, Vargas aparece travando um diálogo com três monstros, a carestia, a tuberculose e o analfabetismo, males que o presidente prometera extinguir. Eles voltam para cobrar a promessa e Vargas finge não se recordar de tê-la feito.

Também fazendo o papel de antítese do Cavaleiro da Esperança está outra representação que faz parte de uma reportagem de página dupla intitulada "A oligarquia do boi no Rio Grande do Sul" publicada no *Voz Operária* de 21 de novembro de 1953. Primeiramente, é interessante ressaltar que quando, finalmente, Vargas aparece montando um animal, a sela está atrelada ao gado, e não ao cavalo[246]. Perderia um pouco do sentido do desenho se não fosse assim. A intenção, ao desenhá-lo dessa maneira, é aumentar a oposição com o Cavaleiro da Esperança, que monta um cavalo mostrando o caminho para o povo, enquanto Getúlio monta um animal que simboliza o acúmulo de carne, poder e dinheiro. Vale ressaltar as associações entre dinheiro, comida, obesidade e poder[247]. De certa maneira, o boi representa quase uma continuação do corpo de Vargas, tamanho seu poder, ganância e dinheiro.

Ainda com relação ao boi, convém destacar que ele não tem os seus chifres cerrados, como ocorre usualmente para diminuir a agressividade e o risco de acidentes, e sim grandes chifres, um símbolo de poder. Uma análise mais contemporânea associa os chifres a forças regressivas, já que "o diabo é representado de chifres e com os cascos fendidos"[248]. A ideia de forças regressivas levando o país para o caminho do atraso também está representada pela direção que o grupo toma da direita para a esquerda, marchando para o passado. Algo diferente das representações de Prestes em seu cavalo que, predominantemente, caminha para a direita ou para frente, no sentido do leitor,[249]

---

[245] Prestes, por sua vez, era visto como o Cavaleiro da Desesperança pela imprensa anticomunista. Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil, 1917-1964*. São Paulo: Perspectiva, 2002, pp.84-88 e 120-131.

[246] Localizamos uma única imagem em que ele está montando um cavalo. No *Folha do Povo* de 29 de agosto de 1946 Vargas surge numa montagem como competidor de turfe no Rio Grande do Sul, numa competição chamada "presidente do estado".

[247] "Tudo o que se come é objeto do poder... Existem agrupamentos humanos que têm num tal comedor-mor o seu chefe. O apetite sempre saciado deste parece-lhes uma garantia de que eles próprios jamais passarão fome por muito tempo. Confiam em sua barriga cheia, como se ele a tivesse enchido por todos. Manifesta-se claramente aí a relação entre digestão e poder" Canetti, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo, Companhia Das Letras, 1995. p. 218 e segs

[248] CHIFRE. Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain.. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

[249] Em geral Prestes avança com o cavalo da esquerda para a direita, considerando os desenhos em que esse eixo é predominante, pois alguns Prestes vem na direção do leitor. Assim, uma representação que aponta para o futuro. Uma exceção importante é a do desenho de Candido Portinari, em que Prestes

apontando para o futuro. O próprio fato de Vargas não aparecer montado no cavalo, enquanto Prestes surge cavalgando, o que "dá sempre a impressão de não ser um fim em si mesmo, de que, cavalgando-se, pretende-se atingir uma meta, e atingi-la mais rapidamente do que seria possível de outra forma"[250].

Nessa extensa reportagem, Getúlio é chamado de urubu-rei[251] comandando uma oligarquia que, associada ao imperialismo americano, tem muita influencia na política nacional e ganha a vida à custa da fome do povo. O urubu também reforça a ideia de regresso, já que vive da carniça, da morte. Na própria gíria, urubu é "agente de empresa funerária"[252] e vale ressaltar que há um bando de urubus povoando o céu no rastro trilhado por essa oligarquia. Talvez o próprio crânio de um boi morto aos pés do grupo faça referência a seca no nordeste, tema importante no período, e sobre o qual a imprensa comunista acusava Getúlio de ser omisso.

O próprio urubu tem ascendência sobre Getúlio, já que ele representa o imperialismo norte-americano, como se vê no seu chapéu que remete às listras e as estrelas. A reportagem inclui, ainda, outro desenho central em que Getúlio Vargas aparece atuando como carniceiro, mas não matando bois, que estão ausentes, e sim a população. O fazendeiro de São Borja caminha na direção do leitor, sujo de sangue e empunhando uma faca, um machado e vestindo avental. Em vez dos alvos serem os animais que garantem sua riqueza, é o leitor, ou seja, os trabalhadores. O desejo de agressão é tão destacado que o olhar de Vargas parece estar alucinado.

Esse bando de "cavaleiros" da destruição, do atraso e do poder eram um contraponto ao da esperança de uma nova vida, Luiz Carlos Prestes, líder do PCB. Enquanto um encaminhava o país para a sua libertação, o outro guiava as formas do atraso, da ignorância e do poder. Na representação comunista, duas antíteses claras de qual caminho o Brasil poderia trilhar.

Vale abordar a criação de outra representação ligada à Vargas e que acaba por ser importante inclusive após a sua morte, a de gorila, macaco. Rodrigo Patto Sá chama atenção para a relevância da figura do gorila nos jornais de esquerda, ressaltando que esse símbolo "sugere um ser dotado de força maciça, brutal, mas, ao mesmo tempo — e aí reside parte do efeito cômico —, o animal evoca a ideia de rudeza, de ignorância. O

---

caminha com seu cavalo para a esquerda, mas é um desenho sem fundo, sem contextualização, de certa maneira, quase atemporal . *A Classe Operária*. Rio de Janeiro, 1 de janeiro de 1949.

[250] Canetti, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo, Companhia Das Letras, 1995. p,390

[251] O desenho não corresponde ao urubu-rei, que tem penas brancas e é conhecido pela beleza.

[252] URUBU. García, Hamílcar de. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro, Delta, 1980.. Rio de Janeiro, Delta, 1980.

gorila seria uma síntese de brutalidade e estupidez, ou seja, o bicho seria tão forte quanto burro". O autor também nota que o símbolo mostra a percepção predominante na esquerda de que "à direita encontram-se as forças do atraso, da ignorância e da repressão" [253].

Fazendo um histórico da origem dessa figura, Rodrigo Patto Sá destaca o fato do uso gorila em caricaturas não ter sido criado no Brasil, tratando-se de importação da Argentina, onde a expressão "começou a circular em 1955, quando Perón experimentava momento de grande instabilidade política". Na origem, fazia referência aos militares de direita golpistas, mas com o tempo passou a representar o conjunto das forças de direita[254]. Embora a influência do debate político argentino possa ter contribuído para a sua disseminação, havia na imprensa comunista algumas representações anteriores[255] em que a figura do símio foi utilizada. Podemos lembrar, por exemplo, o uso do gorila no governo Dutra como referência a um golpe.

O *Notícias de Hoje* de 4 de agosto de 1954 exibe Getúlio Vargas como um macaco. Com a legenda "Mac Carthy, Mac Arthur, Mac Kaco", o desenhista coloca os dois membros do imperialismo norte-americano levando armas (bomba atômica e metralhadora), enquanto Vargas imita ambos, mas de uma maneira mais prosaica, com uma espingarda de brinquedo que dispara rolha. Aqui, a representação do macaco[256] também está relacionada ao verbo macaquear "imitar, arremedar nos modos e nos gestos", ou, ainda, "imitar os costumes, os trajes, os hábitos, os enfeites, as comidas dos outros, especialmente dos estrangeiros"[257]. Ou seja, a submissão de Vargas ao imperialismo norte-americano era tamanha que ele acaba por imitar o comportamento dos estrangeiros, caminhando para a guerra.

---

[253] Motta, Rodrigo Patto *"A Figura Caricatural do Gorila no Discurso de Esquerda".*ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 195-212, jul.-dez. 2007 p 198.

[254] "O gorila não foi criado no Brasil; trata-se de produto de importação. A figura foi apropriada da vizinha Argentina e adaptada ao debate político brasileiro.... A expressão começou a circular em 1955, quando Perón experimentava momento de grande instabilidade política."p,199 o primeiro gorila que o autor encontra publicado no Brasil foi no *Última Hora* de 21 de março de 1962. Motta, Rodrigo Patto. "A Figura Caricatural do Gorila no Discurso de Esquerda".ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 195-212, jul.-dez. 2007.

[255] Um cartaz soviético de 1929 mostrava um gorila como fascista, indicando uma possível origem ainda anterior dessa representação. Lafont, Maria. *Soviet Posters: The Sergo Grigorian Collection*. Munich: Prestel, 2007.p,56

[256] MACACO. "Na psicanálise, a interpretação dos sonhos geralmente vê no macaco o símbolo da indecência, da agitação interior, ou, então, por sua semelhança com o homem, da caricatura animalesca do homem" Lexicon, Herder. *Dicionário de Símbolos.*Cultrix, São Paulo, 1994.

[257] MACAQUEAR. García, Hamílcar de. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro, Delta, 1980.

Chamar Getúlio de Mac Kaco, brincando com outro som da palavra, também reforça a ideia de que Vargas é decadente por ser uma "pessoa doente ou velha", "um caco[258]", na expressão popular. A utilização de um Vargas zoomórfico também faz referência à evolução humana, de macaco a *homo sapiens*, associando-o a um estado primitivo. Ainda nesse desenho, há uma reconstrução iconográfica da evolução da espécie humana, ou melhor, da involução dos poderosos, já que os três caminham em direção à esquerda, ao passado. O sentido da "regressão" dos personagens é dado também pela referência às armas, da mais primitiva na mão de Vargas até a mais poderosa na mão de Mac Carthy, ou seja, aprimoram a arte de matar: esse é o caminho trilhado por essa classe decadente que exerce o comando do mundo.

O *Voz Operária* de 29 de Fevereiro de 1952 exibe Getúlio em cima de uma jaula ao lado de dois burgueses, pronto para soltar a fera fascista, um gorila. Com a chave na mão, ele aparece pronto para utilizar o fascismo, essa forma regressiva de organização social, para dar um golpe. A questão aqui é que o gorila estava controlado, visto que se encontra numa jaula, ou seja, Getúlio tem a "chave" para libertar essa fera, o que se constituiria na tentativa de um novo golpe, um "terror fascista" como coloca a reportagem, relembrando ao leitor o Plano Cohen. Esta farsa que justificou a ditadura do Estado Novo é indiretamente relembrada aqui como forma de ressaltar a possibilidade de uma nova tentativa golpista. Lendo a realidade da década de 1950 com o contexto da Segunda Guerra, que marcou profundamente a identidade do próprio PCB, o partido acaba se perdendo em ver, ou mostrar para o trabalhador, quem realmente estava "criando" o gorila.

A perspectiva de Getúlio Vargas dar um novo golpe de estado estava presente na imprensa comunista e ganha mais destaque no contexto de crise e indefinição que marcou o ano de 1954. Com as forças contrárias a Getúlio aumentando o tom das críticas, os desenhos comunistas mostram a insistência no caminho de um novo golpe do presidente. O *Noticias de Hoje* de 26 de fevereiro de 1954 publica desenho em que o presidente solicita a um militar que coloque em funcionamento o "Robot" da reação, de nome "golpe de estado" e com o símbolo da suástica no peito. Novamente a simbologia da Segunda Guerra Mundial ressurge, com o temor dos comunistas de que novamente ocorresse o cenário do Estado Novo. A escolha do militar como executor do plano getulista mostra a crença de que Vargas teria o apoio do exército num possível golpe,

[258] CACO. García, Hamílcar de. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro, Delta, 1980.

mais uma vez remetendo ao Estado Novo. O destempero de Getúlio que, de braços ao alto, fala em "única salvação" mostra a esperança do PCB de que o robô poderia não funcionar, o próprio militar parece não conseguir colocar a máquina em ação: mesmo mexendo na manivela, os braços do mesmo continuam estáticos.

A propaganda do partido comunista também tentará relembrar e desmistificar a mitologia do Estado Novo, fartamente distribuída em escolas e propagada pelos meios de comunicação. Enquanto a representação de Vargas como fazendeiro autoritário ressaltava sua obesidade, símbolo da opulência e do conforto, a desmistificação de Vargas, político que retorna de seu refúgio em São Borja, se dará por se dará por uma caracterização oposta, como velho, decrépito e em decadência.

O *Hoje* publicou três tiras, com dois quadros cada, que comparava o "Ele disse..." com o "Ele fez..."[259], algo tradicional na iconografia operária. Um dos desenhos mostrava o passado de Getúlio no Estado Novo, formado pelos monstros Tribunal de Segurança Nacional, o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) e a Polícia Especial, todos maiores que Getúlio e o acompanhando como capangas. Esse mesmo desenho, mas só com a parte que mostrava o passado de Vargas, foi publicado no *Voz Operária* de 5 de agosto de 1950 com uma legenda falando da "tirania do sanguinário" Vargas, remetendo, então, ao tribunal de exceção, a censura e a repressão. Evidentemente, nenhuma referência a legislação social criada pelo ditador entrava nessa representação, só os monstros reforçavam e justificavam suas características autoritárias e desmistificavam a ideologia estadonovista.

O mesmo *Voz Operária* de 2 de setembro de 1950 coloca um velho Vargas em pé na cadeira da tribuna do senado falando em defesa do Estado Novo. O mau hálito de Vargas, símbolo da decadência do líder político, afasta o microfone, e, então, no restante da página, o jornal enumera as injustiças daquele regime. Aqui é fundamental o "ele disse", porque remete a propaganda do rádio, tanto no tempo do Estado Novo como na tribuna do senado, ou ainda de seus discursos em diversas manifestações, um elo forte com a massa. Ao exibir um microfone animado, que recua frente ao hálito cadavérico de Getúlio, o desenho pretende mostrar como sua mensagem está

[259]Alberto Gawryszewsky aborda Vargas nas páginas 65-85 e identifica o autor como Quirino Campofiorito, p.67 Gawryszewsky, Alberto. *Os traços na imprensa comunista carioca*. (Versão modificada do trabalho de Pós-doutorado em História Social do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense) - Universidade Federal Fluminense, 2004. O recurso ao "antes" e "depois" é recorrente na iconografia operária, sendo muito utilizado após a revolução bolchevique para comparar com o período czarista, mas, na Rússia, teve sua origem no período 1905-7. WHITE, Stephen. *The Bolshevik Poster*. New Haven/London: Yale University Press, 1988.p,11.

apodrecida, é a voz do passado, da morte. Não por acaso, aparece um enrugamento e a redução de sua garganta, o que chama a atenção do leitor, mostrando a fraqueza de sua mensagem, com o presidente próximo de ficar afônico. O microfone se afasta, mas para o partido, é a metáfora da massa dos trabalhadores se afastando do ditador. Para completar o quadro ele é um anão que precisa subir na cadeira para alcançar o microfone. Com algumas variações, essa representação varguista apareceu em diversos momentos.

Desconstruir a atuação de Vargas no Estado Novo, sua mitologia, criticar seu *discurso* era fundamental para o partido tendo em vista que a construção ideológica de Vargas como "pai dos pobres" o aproximava profundamente do setor da população que era o alvo preferencial do PCB, os trabalhadores urbanos. Assim, a ideologia trabalhista era um risco para os comunistas, pois o PCB buscava se identificar como único partido operário. A ideologia que Vargas levou a cabo após a fundação do PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) em 1943 era direcionada à massa trabalhadora, o que ia de encontro, em termos de política, movimento sindical e campo simbólico, aos interesses do PCB.

A Classe Operária de 29 de março de 1947 publica desenho em que Morvan, Getúlio e Simonsen dançam festivamente em cima de um saco de dinheiro com o nome Partido "Trabalhista" Brasileiro esmagando o operário que se queixa do "pai dos pobres". A bebida e a dança colocam os três como representantes da alta sociedade, e o dinheiro externo que recebem, só há símbolos de libra e dólar, mostra que o partido é financiado pelo imperialismo com o claro objetivo de sentar em cima do operariado. Assim, o desenho tentava desmistificar tanto o caráter "trabalhista" do partido, uma vez que esmaga os trabalhadores, quanto o caráter "brasileiro", já que a moeda é estrangeira.

O que esmaga os trabalhadores não é a exploração de classe ou o imperialismo guerreiro e sim a ideologia do PTB. Este era o alvo do PCB, já que o partido comunista dava muita importância à tentativa de monopólio ideológico sobre a esquerda brasileira. A palavra trabalhismo está entre aspas talvez simbolizando que o verdadeiro interesse dessa ideologia é o dinheiro, o resultado do trabalho, e não a defesa dos trabalhadores.

No *A Classe Operária* de 1 de setembro de 1951, o partido volta a criticar a política "trabalhista", entre aspas. O desenho publicado mostrae Getúlio puxando uma corda presa a uma roldana trazendo os salários para baixo, enquanto o preço dos produtos sobe; Do outro lado, o trabalhador usa sua força na tentativa de inverter a situação. O conflito de classe fica focado na classe operária *versus* o político,

associando Vargas a carestia. No *Voz Operária* de 9 de fevereiro de 1952, novamente a palavra "trabalhismo" aparece entre aspas, com o mesmo sentido: essa bandeira ideológica mostrada por Getúlio Vargas aos trabalhadores esconde o olhar sorrateiro que ele dá aos tubarões e a Truman, que acabam sendo os destinatários dos recursos oriundos do trabalho do povo brasileiro. Esse é o "trabalhismo" de Getúlio apresentado pela ótica do PCB. Há uma triangulação entre os personagens, que se escondem sob a bandeira do trabalhismo, para apropriarem-se do dinheiro fruto do trabalho dos brasileiros.

Essa associação entre imperialismo e os presidentes, mostrados como submissos ou controlados por líderes americanos, pelo Tio Sam, pelos chefes do Departamento de Estado norte-americano etc., é constante na iconografia comunista.

Getúlio Vargas aparece nessa situação inúmeras vezes: cumprimentando com um aperto de mão e um sorriso um representante da *Standart Oil* no *Voz Operária* de 8 de setembro de 1951, 2 de junho de 1951 e 12 de abril de 1954; como marionete de Truman no *Voz Operária* de 9 de fevereiro de 1952; sendo regido por um maestro americano e seguindo sua pauta no *Voz Operária* de 5 de julho de 1952; servindo como baqueta para o imperialismo tocar o bumbo em defesa do envio de tropas para a Coreia no *Voz Operária* de 5 de julho de 1952; como um cão correndo atrás de moedas americanas no *Voz Operária* de 9 de agosto de 1952; quase como um ventríloquo norte-americano em 29 de novembro de 1952; como um brinquedo em miniatura dos americanos no *Voz Operária* de 10 de janeiro de 1953; como porta-voz dos americanos no *Imprensa Popular* de 8 de março de 1953; como a ponta de um aríate comandado pelos americanos em 13 de março de 1953; membro de "sinistra orquestra" em que os instrumentos são armas sob a regência de um militar americano no *Voz Operária* de 11 de abril de 1953; como marionete em 26 de abril de 1953 no *Notícias de Hoje*; vestido como americano no *Voz Operária* de 9 de maio de 1953; como animal de tração do Tio Sam no *Voz Operária* de 16 de maio de 1953; em marcha junto com outros políticos sob a direção do Tio Sam no *Voz Operária* de 3 de outubro de 1953; como uma prostituta jogada aos pés do Tio Sam no *Noticias de Hoje* de 7 de fevereiro de 1954; comandando uma marcha de carnaval como Pierro com um "estandarte" irônico "Standart and litgh boys" no *Voz Operária* de 6 de março de 1953; com a bandeira americana na mão no *Voz Operária* de 27 de março de 1954 e 26 de junho de 1954; e com bandeira americana na mão e, literalmente, na mão do tio Sam no *Notícias de Hoje* de 18 de abril de 1954 e como realejo no *Voz Operária* de 21 de agosto 1954.

Embora os exemplos sejam exaustivos, e poderiam ser analisados individualmente, o intuito é destacar a permanência ininterrupta da visão de Vargas como submisso aos interesses norte-americanos num período em que a pressão de setores golpistas nacionais e também daqueles ligados a interesses internacionais contra o seu governo era crescente.

Tendo estabelecido o caráter recorrente dessa visão de Vargas, vale ressaltar de que servia essa submissão de Vargas, ou seja, observar qual a construção que o PCB fazia dos interesses norte-americanos no Brasil, cujo veículo era o presidente. Inicialmente, há a caracterização mais clara de que o interesse é puramente financeiro, ou seja, os americanos têm interesses específicos em utilizar Vargas como uma forma de extrair a maior quantidade possível de dinheiro dos operários brasileiros, como já foi visto em algumas imagens anteriores.

Nessa linha de construção do personagem, Getúlio aparece apertando uma prensa, esmagando, com suas medidas e políticas governamentais, os trabalhadores que estão no seu interior. Suado e exausto pela força feita, pede ajuda ao presidente americano Eisenhower para conseguir financiamento norte-americano. Ou seja, a exploração levada a cabo por Getúlio necessita de apoio externo para dar conta dos compromissos financeiros, tendo em vista que não há mais como explorar os trabalhadores, tamanha carga de pressão que já estava sobre eles. O desenho é do *Voz Operária* de 6 de dezembro de 1952. Nesse desenho o assunto ainda é financeiro, mostrando como a exploração dos trabalhadores e as atitudes do governo Vargas acabam por comprometer o orçamento, que precisa apelar então para o comandante de Vargas, nesse caso o presidente Eisenhower.

Outra caracterização de Getúlio importante na imprensa comunista era a de entreguista, um governante que entrega as riquezas nacionais para o estrangeiro. A ideia de entreguista esconde sempre o processo de produção envolvido na atividade econômica sugerida, seja ela qual for. Assim, nunca aparecem os recursos técnicos e os investimentos realizados no Brasil para a extração de qualquer matéria-prima, os desenhos enfatizavam somente estas sendo “roubadas” pelo imperialismo.

Vale ressaltar que a ênfase é quase absoluta no imperialismo norte-americano, que aparenta ser quase onipresente na economia brasileira, majoritariamente representado pelo Tio Sam. Essa simplificação visava despertar os trabalhadores para a questão do comércio assimétrico com os EUA, as consequências éticas do que estava sendo comercializado e qual seria o destino dos produtos. Dentre as representações que

exploram essa característica vale ressaltar a de garçom. No *Voz Operária* de 2 de agosto de 1952, Getúlio aparece como garçom, cuja função não envolve a produção efetiva de produto nenhum (nenhum trabalho, portanto), e sim "servir" algo. Aqui a relação de submissão da palavra "servir" fica evidente, também reforçada pela expressão bandeja; "dar de bandeja" significa dar não esperando nada em troca, exatamente o que Getúlio Vargas estava fazendo servindo a um ávido norte-americano.Todavia, a questão mais importante talvez seja o que ele está servindo, o que ele entrega de bandeja. Nesse desenho, Getúlio serve ao americano petróleo, tropas e, aparentemente, algum minério. Vamos voltar a esses temas.

Vargas está mais bem caracterizado como garçom no *Voz Operária* de 23 de janeiro de 1954 e em 24 de julho de 1954, no mesmo jornal, embora com legenda diferente. O americano continua ávido a espera das riquezas nacionais, mas aqui a caracterização de Getúlio como garçom é mais trabalhada, tanto no uniforme como no pano que ele traz, possivelmente para conter a salivação do norte-americano. O prato servido é a pátria brasileira[260], já que a comida adquire a forma do traçado do território brasileiro, ao mesmo tempo em que se destaca dele o petróleo, representado pelas torres, e as tropas brasileiras. A gordura dos poderosos estava diretamente relacionada a comer a pátria brasileira, suas riquezas e potencialidades.

É interessante notar que ao mesmo em tempo que o partido ressalta as riquezas naturais e minerais que podem ser exploradas pelos americanos, eles também incluem as tropas brasileiras. O partido estava numa extensa campanha contra o envio de ropas à Guerra da Coreia. O argumento era o que Vargas pretendia dar, além do sangue negro, o petróleo, o sangue dos brasileiros para a máquina de guerra americana. A ênfase nessa representação mostra um viés de política externa importante, relacionada à URSS, que veremos mais adiante.

O *Voz Operária* de 24 de janeiro de 1953 mostra a balança comercial brasileira amplamente desequilibrada pela importação de máquinas de guerra, quinquilharia, e exportação de minérios, enquanto João Neves aconselha o presidente a mandar para o exterior soldados para equilibrar a balança. Com seu nome americanizado e associado à grande multinacional do petróleo, para mostrar sua submissão, João Neves pretende

[260] A idéia de entregar o país, também aparece no *Voz Operária* de 8 de setembro de 1951, no qual é oferecido de bandeja o Brasil, representado por um bolo com velhinhas no formato do país, mas o garçom não é Vargas.

resolver o problema do desequilíbrio da balança comercial equiparando homens a produtos, encaminhando-os para a guerra.

Talvez o mais claro em suas acepções e implicações seja o desenho publicado no *Voz Operária* de 3 de julho de 1954. Aí, a negociação de Vargas com o imperialismo ianque não ocorre com um funcionário qualquer do governo norte-americano, mas sim com um militar, claramente maior que Vargas. Os produtos oferecidos ao já bem abastecido comandante compõem um conjunto expressivo da economia nacional. Sobre o seu balcão, o militar tem vários "produtos", obtidos com a ajuda de Getúlio, que ajudavam na máquina de guerra americana: tanto o dinheiro, quanto o apoio da legislação com o acordo militar, até o apoio internacional com o voto na ONU.

Assim, a exploração aos trabalhadores evidentemente é destacada pela iconografia comunista. No entanto, a ênfase dos desenhos está na possibilidade de a exploração do Brasil servir diretamente aos interesses de guerra da máquina militar norte-americana, na época envolvida, não só na Guerra da Coreia (1950 – 1953), mas também, num mundo bipolar no comando de uma corrida militar contra a URSS. Dessa maneira, a exploração dos trabalhadores e a atuação do governo Vargas, no quadro maniqueísta de então, aparecem como expressão de um alinhamento a um possível ataque ao "campo da paz" e a seu líder, a URSS.

Personagem contraditório e marcante do século XX no Brasil, Vargas aparece de diversas maneiras para completar essa sua face guerreira. O desenho publicado no *Voz Operária* de 26 de abril de 1952 mostra a face de Vargas, em um recurso conhecido na caricatura, sendo alterada em suas formas até se transformar em um avião despejando a bomba atômica.

Esse contexto, em que Vargas era visto como fazendeiro autoritário, um entreguista, portador da ideologia moribunda do trabalhismo, mero servo de interesses, majoritariamente de guerra, dos americanos, e preparando um golpe para se perpetuar no poder, sofrerá uma reviravolta com seu dramático suicídio.

Com a grande comoção popular, o partido muda radicalmente de postura e enfatiza uma aliança com os trabalhistas, a grande ideologia que rivalizava com o comunismo entre os trabalhadores. O partido, inclusive, publica um desenho mostrando a revolta em Franca, com populares arrancando uma bandeira da UDN (União Democrática Nacional) e um incêndio ao fundo. Evidentemente, o desenho canaliza a fúria popular exclusivamente sobre o partido conservador, embora seja conhecido o fato

de também os comunistas terem sofrido com as manifestações populares[261]. Getúlio, o grande rival de Luiz Carlos Prestes, criticado e ridicularizado na imprensa comunista passa, depois de morto, a ser incorporado aos clamores populares chancelados pelo PCB.

O *Noticias de Hoje* de 26 de setembro de 1954[262] publica artigo de página inteira mostrando um rosto de Prestes sofredor e o título "Comunistas e trabalhistas ombro a ombro na luta contra o inimigo comum". Essa imagem de Prestes passa a mensagem ao leitor de que também Prestes sofreu pelo povo brasileiro (embora omita quem contribuiu para as agruras dele) e, portanto, os trabalhistas também deviam chorar a morte de seu líder atuando agora junto com os comunistas. O *Imprensa Popular* do mesmo dia 26 de setembro de 1954 mostra um aperto de duas mãos[263] ocupando parte superior inteira do jornal, imagem tradicional de quem cela um compromisso, e usa exatamente a mesma manchete do jornal *Notícias de Hoje*.

Interessante notar que os trabalhistas não aparecem na iconografia comunista, as críticas estão centradas no seu líder, Vargas, e seus comandados, na ideologia trabalhista, ou, ainda, na figura do pelego, presente em alguns quadrinhos. Dessa maneira, os trabalhistas praticamente não existem como concorrente rival dentro do movimento sindical, enquanto após o suicídio a mão gigante trabalhista sela o acordo com os comunistas.

A transformação mais importante e carregada de simbologia é a incorporação do nome de Vargas como bandeira de luta dos comunistas Após tantas críticas, o PCB acaba fazendo com o "pai dos pobres" exatamente o que ele previu na carta testamento: fazer de seu nome a bandeira de luta. Exemplo dessa nova tendência é o desenho publicado no *Voz Operária* de 4 de setembro de setembro de 1954, em que uma multidão de brasileiros carrega faixas com os dizeres "lutemos contra o golpe", "abaixo os entreguistas" e "assassinos de Vargas". Pelo desenho, os lemas aparecem como fruto dos desejos honestos do povo brasileiro, que aqui são somados às reivindicações feitas pelo PCB. O suicídio de Vargas se transforma em assassinato, mas o partido

[261] Também no *Voz Operária* de 11 de setembro de 1954.
[262] Também no *Voz Operária* de 2 de outubro de 1954.
[263] Jeffrey Schnapp reúne um conjunto de pôsteres com a representação do aperto de mão, analisando sua simbologia. "The Handshake. When two hands meet, a social pact comes into being: among workers themselves, between social classes, between labor and industry, the army, the state or the nation. A handshake seals the deal" . Schnapp, Jeffrey T. *Revolutionary Tides: The Art of the Political Poster, 1914-1989*. Milano, Italy: Skira in association with Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, Stanford, Calif, 2005.p,62.

rapidamente aponta o dedo para os assassinos, tirando o foco de sua campanha contra Vargas.

João Goulart: a sombra de Getúlio

Jango, como era chamado João Goulart, foi um importante líder trabalhista; ocupou a presidência do PTB, foi ministro no governo Vargas, e vice-presidente do país. Após a renúncia de Jânio, tornou-se presidente. Com extenso currículo no campo político, o líder também foi objeto de crítica dos comunistas por meio de desenhos, que variavam de acordo com as relações entre Jango e o partido.

O *Voz Operária* de 20 de dezembro de 1952 exibe Jango, na época presidente do PTB, recebe uma comissão de trabalhadores com diversas reclamações e os encaminha ao DOPS (Departamento Ordem Política e Social). A imagem é interessante na caracterização de Jango, pois os trabalhadores do desenho só o vêem da cintura para cima, com tamanho normal, mas o leitor que lê a charge o vê como um anão, que precisa ficar em pé na cadeira para ser visto pela comissão. A diminuição de personagens tem relação direta com o poder e importância que os desenhistas davam a eles.

Também vale destacar a associação que o jornal estabelece entre o DOPS e o FBI, pois as mãos que se cumprimentam no logotipo da porta selam um acordo entre ambos, mostrando a submissão da polícia brasileira a sua congênere norte-americana. Ademais, uma das grandes bandeiras absorvidas pelo trabalhismo, e que era um dos motes da revolução de 1930, era justamente ter acabado com a questão social como caso de polícia, e aqui Jango aparece num escritório de polícia.

A ascensão de João Goulart ao ministério ocorreu após a grande greve de 1953, que alcançou cerca de 300 mil pessoas em São Paulo, culminando com a derrubada do ministro do Trabalho Segadas Vianna e a consequente promoção de Jango. Uma das primeiras medidas de Jango ao tomar posse foi aumentar o salário mínimo em 100%. Todavia, a radicalidade do período faz com que a iconografia comunista siga criticando Jango.

O *Voz Operária* de 7 de julho de 1953 faz um matéria de capa dupla no centro de um caderno para apresentar o ministério de Getúlio Vargas, na qual o rosto de Jango aparece no pé da página, seguindo padrão dos outros ministros na mesma reportagem. Interessante no caso de Jango é a definição dada pela matéria sobre ele, funcionando

quase como título do desenho “João Goulart: a sombra de Getúlio”. O partido via o ministro como uma cria do presidente, alguém intrinsecamente ligado à Vargas pelas relações econômicas (tinham fazendas vizinhas) e políticas, já que ele foi iniciado nesse campo pelo presidente. O fato de Jango aparecer sorrindo tem relação com o fato de que uma das funções do Ministro do Trabalho seria justamente ser “simpático” com os trabalhadores, o caricaturista chama a atenção para esse detalhe, ao mesmo tempo em que o texto acabava denunciando a falsidade do político.

O *Voz Operária* de 26 de dezembro de 1953 mostra novamente um João Goulart tentando agradar o leitor com um sorriso que é forçado, muito fincado na musculatura do rosto, oferecendo aos trabalhadores o abono de Natal. Desse personagem sai um fantasma que mostra quem ele é na realidade, como consta da legenda: “Jango por dentro e por fora”. O fantasma que sai dele com um chicote na mão faz referência óbvia ao fato dele ser grande proprietário de terras e, mais importante, remete as caracterizações de Getúlio Vargas em que este segurava um chicote.

Jango era pensado pela iconografia como um ministro demagógico, que buscava estar mais próximo dos trabalhadores visando reforçar a propaganda de Getúlio Vargas. O desenhista Ramiro. no *Notícias de Hoje* de 4 de junho de 1954, publica a “Dança da Demagogia”. Aí, Getúlio dança um “Jango”, associando a tentativa de sedução feita por seu ministro trabalhista com a sedução sexual, de apelo duvidoso, de um Getúlio dançarino de tango num cabaré. Quando a dança acaba para Getúlio, com seu suicídio, chegava a hora do dançarino Jango sair da sombra de Getúlio, mostrar sua popularidade e disputar o poder.

Mapas

“Esta terra tem dono”

Fundamental na inserção do PCB na ordem comunista internacional ditada pela URSS era a campanha pela paz mundial, da qual a URSS seria a guardiã-mor. A maior ameaça à paz, na perspectiva dos comunistas, era a atuação guerreira dos EUA. Para tornar a agressão ianque mais real, mais ameaçadora aos brasileiros e, portanto, com

maior poder de mobilização, alguns desenhos de mapas serviram como embasamento [264].

No *Voz Operária* de 19 abril de 1952 foi publicado um mapa do Brasil em que constava as divisões em Estados e "o mapa da ocupação militar americana". Apareciam oito bandeiras dos EUA distribuídas ao longo da costa, marcando "bases militares brasileiras ocupadas total ou parcialmente pelas forças armadas dos EUA". A sobreposição da bandeira americana ao território nacional marca a característica de invasão do território, o efeito seria menor se fossem utilizados símbolos e legendas. Também é importante destacar a ênfase na ocupação do litoral, embora as bases citadas também se concentrem em outros locais, com o objetivo de ressaltar a vulnerabilidade do país em virtude da sua vasta fronteira marítima, como se ele estivesse sendo cercado.

Quando o país fecha acordos de assistência militar com os americanos, o *Voz Operária* de 19 de julho de 1952 publica um desenho em que o mapa do Brasil se encontra cercado com uma grade ou, dito de outra forma, uma cerca que define nosso território, transformando-o em posse de outro, e, portanto, numa prisão para os brasileiros. Ao lado de um soldado literalmente sentado sobre o território nacional está fincada a bandeira americana em um mastro, atitude comum de demarcação de posse. Para ressaltar esse caráter de posse do território brasileiro pelos EUA, o *Voz Operária* de 10 de janeiro de 1953 materializou a dominação territorial americana em um ponto conhecido do litoral brasileiro. O desenho mostra um morro que parece fazer referência ao Pão de Açúcar, inclusive com o bondinho, ressaltando uma das imagens de cartão postal do Brasil que marca a nossa identidade, passando a ser propriedade americana.

O *Voz Operária* também mostra um desenho interessante em que os acordos militares "de cooperação" fechados entre EUA e Brasil se transformam em invasão norte-americana. Em 6 de setembro de 1952, um desenho mostra o Brasil sendo invadido pelo litoral, metáfora que tem a intenção de mostrar que os acordos de cooperação com os EUA são, na verdade, uma conquista por mar e ar. A atitude não amistosa da marinha norte-americana fica caracterizada pelos canhões em cima do navio, contrário do que era esperado de um tratado de cooperação. O contraste entre o poder bélico norte-americano e a vulnerabilidade do país é dado pelo confronto máquina/bandeira americana *versus* homem/bandeira brasileira, já que um trabalhador de camisa regata se defronta com a ameaça.

---

[264] Sobre o tema. Black, Jeremy. *Maps and Politics*. Chicago: University of Chicago Press, 1997

Interessante notar que ele se encontra com a mão aberta, fazendo uma espécie de sinal de pare. De certa maneira, a imagem poderia passar a impressão de que o homem é vítima, idéia reforçada pela camisa regata que coloca o corpo exposto a agressão, ou, então, mostrar o caráter pacífico do povo brasileiro, distante e despreocupado de assuntos relacionados à guerra. Ainda assim, a camisa regata protege mais o corpo do que o tronco nu e menos do que com a camisa de manga, mostrando um meio termo, adequado a mensagem do desenho. Também vale ressaltar que a vulnerabilidade do litoral ganha destaque, com o corpo do brasileiro ocupando as fronteiras do país com seus vizinhos a oeste, que então não ficam visíveis. Ao mesmo tempo, é importante destacar que o sujeito que reage levanta a bandeira nacional, se identificando como brasileiro, muito mais do que como operário, ou seja, os patriotas são aqueles que devem reagir a essa invasão.

Para tornar a ameaça mais real, o *Voz Operária* de 13 de março de 1953 faz uma montagem em que une o mapa do Brasil a uma fotografia de navios, em uma reportagem de página dupla. O formato da fotografia não é inocente, pois seu contorno é de uma seta mostrando a direção que os navios navegavam, um ataque ao litoral brasileiro. A junção das duas imagens tem o objetivo de mostrar navios americanos na costa brasileira como algo real, palpável, reforçado pelo caráter de veracidade, de prova, que usualmente está associado à fotografia.

A esquadra dos EUA visitou o país nesse período, desembarcando no Rio de Janeiro e em Santos. De certa maneira isso permitiu ao jornal mostrar que tinha razão ao chamar a atenção para as pretensões americanas: nesta imagem "materializou-se" a ameaça anteriormente denunciada pelo jornal. Imagem que faz parte de uma reportagem de página dupla, no centro de um caderno, e, novamente, um sombreado faz com que seja chamada a atenção para a extensão e vulnerabilidade da costa do país. O sombreado do litoral também poderia servir para ampliar o que é o Brasil, destacando seu território marítimo. Nesse sentido, os navios que vêm aqui em "visita" já estariam invadindo o território.

Com o mesmo objetivo também estão desenhados vários rios que partem do litoral brasileiro, o que facilitaria a penetração das embarcações estrangeiras ao centro do território nacional. Nessa imagem, a figura não é de um trabalhador e sim de um casal, o que reforça o caráter "contra a família" que essa visita tem. Anteriormente, havíamos visto que o personagem que resistia ao imperialismo era o trabalhador, um patriota, e essa mudança, acrescentando a família, é importante. Os sujeitos que

participam dessas ações não são escolhidos por acaso, aqui o partido tenta ampliar os segmentos da população envolvidos na luta contra o que entendiam como uma agressão ianque.

Vale ressaltar que um dos temas predominantes da imprensa comunista do período era a campanha "nossos filhos não irão para a Coreia", na qual a figura da mulher lutando para não perder o filho para a guerra ganha destaque, como vimos. O rosto que sai do mapa é um rosto assustado, que demonstra a surpresa dessa agressão sem precedentes e com evidente desproporção de forças. Assim como no desenho anterior, que o personagem fazia um sinal de pare, e não um punho cerrado, aqui a ênfase é no caráter pacífico da população frente a uma agressão não justificada. O rosto que sai do mapa simboliza o corpo da nação, suas fronteiras seriam o traçado da pessoa. Dessa maneira, a angústia expressada pela face está relacionada à ameaça de agressão ao corpo nacional, a simbologia de associar o corpo do país ao das pessoas.

Uma curta história em quadrinhos, publicada no *Voz Operária* em 27 de junho de 1953, compara esses acordos militares com os EUA com a revolta da armada de 1893, quando Floriano Peixoto recusou a ajuda das tropas inglesas estacionadas no Rio de Janeiro para conter a rebelião. O paralelismo é reforçado pelas legendas no canto superior direito com os dizeres: o "ontem" 1893 e o "hoje" 1953 Resgatando o "não" vigoroso de Floriano à proposta, que responderia à bala em caso de desembarque inglês[265], os comunistas invocam a honra para evitar o desembarque de tropas americanas. O jornal mostra um quadrinho em que o acordo militar na verdade se transforma num atentado ao pudor contra uma mulher brasileira perpetuado pelos marinheiros americanos e no quadrinho seguinte um grupo de homens com punhos cerrados tenta honrar a pátria/mulher abusada.

Como vimos anteriormente, um homem e uma mulher, um casal, representam a pátria, assustada com a possibilidade da agressão ianque. Com o desembarque dos marinheiros americanos essa ameaça fica consumada e como era a família que se assustava com a invasão, também é ela que sofrerá as consequências: a mulher brasileira sofre o assédio dos marinheiros. Há uma equiparação entre tocar o solo da pátria, profanado-a, e abusar da mulher – criando uma simbologia entre a pátria e a mulher brasileira. Assim, essa história em quadrinhos exibe marinheiros americanos fotografando e passando a mão no vestido de uma brasileira, daí a reação de punho

[265] Jorge Amado já havia se referido ao episódio antes mesmo dessa data. Amado, Jorge. *O Cavaleiro da Esperança*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1979. p.72.

fechado dos homens feridos em sua honra. Só diante dessa afronta aparece um punho fechado em fúria reagindo diante da agressão.

A mesma linha de argumentação visual é seguida no *Voz Operária* de 13 de setembro de 1952, quando um marinheiro americano com cara sombria pega uma mulher brasileira de vestido pelos punhos, claramente contra a vontade. O *Imprensa Popular* de 22 de março de 1953 vai além e mostra um marinheiro fotografando uma brasileira que tenta se tapar na frente, enquanto um outro militar, por trás, levanta a saia para ver as nádegas da moça.

O jornal *Notícias de Hoje* também publicou um desenho, em junho de 1953, sobre a movimentação de tropas americanas em que, sobre um mapa do Brasil, um homem expulsa pelo gogó um velho militar americano, aqui a relação estabelecida é outra. O navio da marinha americana, novamente equipado com canhões em todas as direções, trás a bandeira da morte. Já o brasileiro que expulsa o norte-americano é formado por tijolos. A mensagem que o jornal comunista talvez esteja querendo passar é que cada brasileiro deve ajudar para formar a força necessária para expulsar o invasor. Cada um será um tijolo que formaria o muro, a parede que impede esse desembarque. A formação em tijolos também é uma parede pixada em português e inglês contra os americanos, mostrando aos leitores como deveriam protestar.

Há um contraste entre o jovem e o militar americano que, velho, careca, corcunda, barrigudo e pequeno se contrapõe ao brasileiro. Há ainda uma sutil alusão a um componente fálico na bomba que sai do quadril da figura e vai em direção do americano. Interessante a reação ser vista com um componente fálico, uma vez que a invasão era vista como uma afronta a mulher brasileira. Todavia, não é a mulher que reage a essa agressão, e sim o homem brasileiro, ferido em sua masculinidade, quem toma a atitude. Ao contrário das representações anteriores, que mostram o caráter pacífico do povo, essa sugere mais claramente a reação a essa ameaça. Junto com as imagens de brasileiros de punho cerrado querendo lavar a honra nacional após o assedio dos marinheiros americanos, esse é o único desenho em que mostra um brasileiro agindo agressivamente contra a presença americana. Ainda assim, o enfrentamento do Brasil com os EUA não é visto como confronto físico, pois o brasileiro praticamente o carrega para fora do país. Ademais, há um claro confronto entre gerações, uma vez que o americano velho se contrapõe ao jovem brasileiro: era a decadência de um mundo em ruína frente à esperança de um mundo novo.

No *Voz Operária* de junho de 1953, o jornal dá desenho de capa inteira em que, novamente, o litoral aparece sombreado, os rios são traçados, mas desta vez a mão sai do mapa brasileiro para fazer frente a "invasão". Interessante notar que ela, assim como a maioria dos desenhos anteriores, não está de punho cerrado, nem com uma arma, nem com uma ferramenta de trabalho, e sim segurando um cartaz, mostrando que o partido queria manifestações contra a ação americana. A primeira faixa do cartaz insiste no argumento de que estamos sendo vítimas de "invasores ianques", só na segunda faixa, colocada atrás da passeata, aparece o "abaixo o acordo militar", o que mostra que algo foi "acordado". O homem que lidera a marcha está com o dedo em riste, apontando para a faixa de trás, e os personagens se encontram com a boca aberta e os olhos esbugalhados, surpresos com o ataque.

Também vale destacar a união de todos os patriotas, o que demonstra o interesse em ampliar a base de apoiadores contra a "invasão ianque"; não só os comunistas, mas todos aqueles que defendem a soberania nacional. E o lema é justamente "Patriotas, a postos!". Já vimos em outra imagem aparecer um casal e um trabalhador com a bandeira nacional e nessa, especificamente, são os patriotas que protestam: havia o interesse do partido em ampliar a base de contestação ao acordo, evitando associá-los exclusivamente ao trabalhador ou ao PCB. Os rostos que formam os protestos na marcha contra a "agressão americana" mostram homens e mulheres, inclusive com terno e gravata, o que mostra a variedade de segmentos da sociedade que o PCB queria ver nas manifestações contra a atitude norte-americana.

A "descoberta" e a "independência" do Brasil

A representação dos interesses do imperialismo norte-americano no Brasil permeia a história do PCB. As imagens desenhadas na imprensa comunista sobre a economia nacional mostram um eixo fundamental da visão sobre a relação Brasil/EUA, complementando a já abordada ameaça de ataque ianque ao país. O imperialismo americano estava voltado para a economia e para a guerra contra o país, visões que acabavam sendo interligadas, como veremos.

Do ponto de vista do PCB, para os americanos, o Brasil era uma fonte de recursos econômicos a ser explorado. A iconografia comunista justamente chama a atenção para esse fato, desenhando os interesses do imperialismo nos produtos brasileiros. Cabia ao partido o papel de liderar os brasileiros na luta contra essa relação.

Dentre os vários aspectos abordados, ganhou destaque a campanha do "Petróleo é Nosso", que defendia o monopólio estatal para o produto.

O petróleo é um produto chave por suas várias implicações, no nível nacional e internacional, envolvendo interesses imperialistas de exploração econômica e o auxílio à máquina de guerra. Assim, o petróleo era uma bandeira de luta dos comunistas no país e também recebe grande destaque nas suas interligações geopolíticas no mundo.

A iconografia abordava os interesses do Tio Sam no petróleo mundial, alertando o leitor brasileiro do histórico dos EUA nessa questão. *A Classe Operária* de 26 de julho de 1947 exibe um mapa do mundo centrado nos EUA para mostrar a importância do petróleo para este país em três momentos: o passado, o presente e um hipotético cenário futuro. Nesses mapas surgem diversos fluxos de importação/exportação do produto nesses três momentos, sempre satisfazendo os interesses americanos. A imprensa comunista também dá destaque ao Irã, grande produtor de petróleo que contava com um vigoroso movimento anti-imperialista e ao Egito, país chave na geopolítica do petróleo. O próprio Rockfeller, empresário americano do ramo petrolífero, foi desenhado no *A Classe Operária* de 23 de agosto de 1947, em artigo que aborda a "luta pelo petróleo no mundo capitalista". O desenho mostra o monopólio americano sobre ¾ das reservas mundiais, excluindo-se a URSS.

Ainda no *A Classe Operária* de 18 de outubro de 1947, a mesma cobiça americana sobre o petróleo é destacada. Truman aparece em pé em cima de Turquia e Grécia, supostamente interessando nos conflitos ocorridos nos dois países, mas seu olhar denuncia o seu interesse geopolítico na região, já que está fixado no petróleo que jorra no Oriente Médio. Essa ideia do petróleo jorrando do solo em abundância é uma característica importante da iconografia comunista e tem impacto na representação do petróleo no Brasil, como veremos.

Tendo em vista esse interesse do imperialismo americano na geopolítica do petróleo, vale destacar onde o Brasil se encaixa nesse complexo jogo de interesses. A luta pelo petróleo no país pode ser traçada desde a atuação de Monteiro Lobato na década de 1930, ganhando destaque no pós-guerra. Por um lado, o consumo de petróleo no Brasil crescia aceleradamente com a industrialização e urbanização, por outro, a importância do produto nos campos de batalha ficou mais uma vez evidenciado no palco da Segunda Guerra Mundial.

Nesse cenário, o governo Dutra cria uma comissão para estudar o assunto e o anteprojeto do Estatuto do Petróleo chega ao Congresso em 1948. Esse documento

permitia a participação de capital estrangeiro na exploração do petróleo nacional. Outra importante iniciativa que também chamou a atenção dos comunistas para a exploração econômica do país foi a criação do Instituto Internacional da Hiléia Amazônica com o intuito de fazer um levantamento completo das características da região. Esses dois temas, Amazônia e petróleo ganharam destaque na imprensa do país.

A Classe Operária de 10 de julho de 1948 publica um desenho intitulado "Descobrimento do Brasil", no qual vemos Dutra e outros políticos vestidos de índio numa recriação da chegada estrangeira ao país. A figura do índio é bastante sintomática da crítica a esses inimigos do povo brasileiro, ainda mais tendo em vista que não localizamos nenhum desenho de personagens indígenas[266] sendo explorados, lutando por seus direitos ou mesmo fazendo parte da população brasileira.

Trata-se de utilizar a recriação iconográfica humorística do "descobrimento" como forma de dizer que a atuação dos políticos brasileiros com os americanos é praticamente um escambo já que os representantes nacionais aparecem entregando a riqueza do país para *Wall Street*. A forma como se estabelece a relação econômica com os EUA, comandada pelos políticos, faz com que tenhamos com os americanos não uma troca comercial, ainda que assimétrica, mas uma relação sem valor monetário. O desenho vai além, já que não há troca alguma, as riquezas nacionais são "entregues" graças a "inocência (dos políticos) brasileira".

O ano escolhido pelo partido para encenar esse (novo) descobrimento também é importante, 1948, um ano após o começo da Guerra Fria e no contexto da discussão do Estatuto do Petróleo e dos estudos sobre a Amazônia, como destacamos. Interessante notar que quem entrega nossas riquezas são os políticos, eles são os "entreguistas", e abrangem todos os quadrantes do território nacional, todas as oligarquias. O neologismo "entreguista", importante no debate político desse período, diz respeito a "política ou mentalidade que consiste em *entregar* (grifo no original) à exploração estrangeira os recursos naturais do país, como o petróleo, os minerais atômicos"[267]. A própria definição dada à palavra pelo dicionário Caldas Aulete mostra como ela estava permeada pelo contexto da época, marcando o petróleo e os minérios atômicos como aqueles produtos a serem entregues.

---

[266] O primeiro desenho de índio localizamos no *Voz Operária* de 28 de maio de 1955 e 3 dezembro de 1955. Nesses dois desenhos surge o rosto do índio.

[267] ENTREGUISTA. García, Hamílcar de. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro, Delta, 1980.

Para destacar a exploração por interesses de fora do país o desenhista utiliza justamente o recurso conhecido de enfatizar o lado leste, o litoral, extenso, vulnerável e suscetível ao escambo. Ademais, ao focalizar esse lado, o desenho também faz referência ao tratado de Tordesilhas e a metade do Brasil que cabia a coroa portuguesa, enquanto, em 1948, a metrópole era os Estados Unidos. As riquezas estão sendo levadas para uma embarcação que é uma recriação de uma caravela portuguesa, mas, agora, adaptada aos desígnios de guerra dos novos senhores do mundo; vemos os canhões apontando para várias direções e o navio cheio de dinheiro, minérios e o petróleo. Os sacos contendo dinheiro são o resultado da exploração do imperialismo sobre o Brasil[268].

Esse escambo era uma agressão a pátria, que serviria para o enriquecimento dos norte-americanos e para o movimento de sua máquina de guerra, não por acaso o navio do desenho engloba os dois aspectos. A iconografia comunista buscava, então, denunciar a situação para o povo brasileiro, que, unido, poderia parar essa engrenagem. Na tentativa de alertar os leitores, o partido mostrava que o saque às riquezas nacionais continuava de maneira ininterrupta desde o período colonial, só mudando o destinatário dessa exploração. Nessa perspectiva, o Brasil ainda era uma colônia, precisava fazer a sua independência econômica. Voltaremos a esse ponto.

O petróleo, especificamente, surge em um desenho publicado em diversos jornais da imprensa comunista que mostrava um cidadão obeso com a palavra imperialismo nas calças, uma maneira de debochar, e de charuto tentando conter um vazamento de petróleo no Brasil.[269] O desenho mostra a abundância do petróleo no país e a simplicidade do processo de produção, duas ideias que auxiliavam o partido a desbancar dois argumentos importantes no debate sobre o petróleo. O primeiro, o de que não existia o produto em território brasileiro, o que causava grande frustração na população tendo em vista que o petróleo estava sendo encontrado em vários países da América Latina. O segundo era o argumento de que seria necessário empresas

[268] Não por acaso um dos mapas do Brasil desenhados abundantemente na imprensa comunista mostram o mapa do país como um saco em que um imperialista arranca as moedas do território nacional, do mapa do Brasil, portanto dos brasileiros. O país vira na realidade um "saco sem fundo", já que toda a riqueza é tirada pelo imperialista, ao mesmo tempo ainda poderíamos pensar que o imperialista tenta arrancar até o último tostão do Brasil. Uma análise envolvendo a psicanálise poderia associar aqui as moedas as fezes, o dinheiro a sujeira, e nesse caso o mapa do Brasil estaria defecando No *Voz Operária* e 17 de novembro de 1951.

[269] Também em de 25 de maio de 1946, 14 de junho de 1947, 28 de janeiro de 1948 e 27 de março de 1948 no *Classe Operária;* e no Voz Operária de 21 de maio de 1955.

estrangeiras para explorá-lo já que não havia mão de obra qualificada[270], o que é desmentido pelo desenho mostrando o produto jorrando do chão, sendo facilmente extraído do solo, sem qualquer recurso específico, sem qualquer investimento. Riqueza à mercê da população brasileira, cujo único obstáculo é a interferência do imperialismo que tenta conter a potencialidade do país.

Essa imagem do petróleo jorrando, o êxtase da descoberta, era reiterada em diversos desenhos e, evidentemente, esconde o processo longo e trabalhoso de investigação geológica e perfuração propriamente dita, além de enfatizar o ápice da descoberta, omitindo os complexos problemas que ainda o país enfrentaria para refinar o produto e distribuí-lo de forma a trazer real benefício à população.

Além da imagem do petróleo jorrando e o imperialismo tentando contê-lo, há um desenho oposto, que enfatizava o roubo do petróleo. O desenho da torre de petróleo, que foi inclusive utilizada em algumas manifestações comunistas, aparece como símbolo a ser defendido pela população brasileira. Assim, a torre vira um objeto de disputa entre o imperialismo ianque e o povo brasileiro, como vemos no *A Classe Operária* de 4 de outubro de 1947. Nessa edição um desenho mostra um imperialista ianque rangendo os dentes e agitando os braços frente a um brasileiro. Este coloca os braços abaixados, mas com os dedos cerrados, esperando um possível ataque e protegendo uma torre de petróleo. O mesmo desenho também foi publicado no *Voz Operária* de 26 de abril de 1952. Um desenho muito similar, publicado no *A Classe Operária* de 4 e 11 de outubro de 1947, mostra o mesmo personagem imperialista colocando a mão em uma torre de petróleo, roubando o patrimônio brasileiro.

A imprensa também publica um desenho de um cartaz feito para a campanha "O petróleo é nosso" afixado nas cidades mostrando os conflitos entre povo brasileiro e o imperialismo em torno do petróleo. O jornal *Emancipação* publica, em 15 de março de 1951, um desenho mostrando que a luta ocorre num mapa do Brasil, neste podemos ver com várias torres de petróleo e um gigantesco trabalhador dando um pontapé num burguês estrangeiro, identificado como a *Standart Oil*, carregando o Estatuto do Petróleo. Este documento permitia a entrada do capital estrangeiro no negócio

[270] Segundo esse argumento, "O Brasil não teria condições técnicas nem financeiras para dar conta da exploração e do refino do óleo bruto em tempo hábil para que o país pudesse se desenvolver satisfatoriamente". SILVA, Angelissa Tatyanne de Azevedo e . A Campanha do Petróleo: em busca da soberania nacional. In: Daniel Aarão Reis, Jorge Ferreira. (Org.). As Esquerdas no Brasil: nacionalismo e reformismo radical. 1ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007, v. 2, p..320.

petrolífero, era a proposta que agradava ao imperialismo e, portanto, cabia ao povo expulsá-lo, nesse caso transformando o personagem em uma verdadeira bola de futebol.

O pontapé "é profundamente humilhante para o agredido. Desmoralizante[271]", como destacou Câmara Cascudo, sendo que a própria palavra, de maneira figurada, pode significar "ofensa[272]". Um verdadeiro pé na bunda é o que recebe o imperialista. Interessante notar que a defesa do petróleo nacional tem que envolver todo o território do país, reiterando a ideia de abundância do produto, já vista nos desenhos em que ele simplesmente brota da terra, pois as diversas torres se espalham por vários estados brasileiros. Ao mesmo tempo, a rejeição ao Estatuto e a defesa do petróleo sempre aparecem como um anseio de todo o povo brasileiro, exceção feita aos entreguistas.

O tema do petróleo foi novamente enfatizado na capa do jornal *Emancipação*[273] de 1º. de julho de 1952 e um desenho muito similar no dia 1º. de setembro de 1952. Uma serpente com o nome *Standart Oil* e com mão animalizada pega com uma caneca o petróleo que jorra do país. A cena identifica o petróleo, de certa maneira, com o próprio sangue do trabalhador, na verdade do Brasil, já que a similitude entre ambos é total, sendo uma coisa só. O corpo do personagem sai da terra como uma árvore que tem as raízes no solo que, por seu lado é a própria continuação do corpo do trabalhador/Brasil. Assim, o que é extraído tem duplo aspecto, petróleo/sangue, da pátria e do trabalhador. Para acabar com a ação dessa serpente que suga, então, o sangue nacional, sua riqueza, o petróleo, só o machado do monopólio estatal. A serpente sedutora leva ao fim da inocência brasileira rumo ao pecado, uma clara referência a tradição cristã.

O petróleo era visto como a redenção e a modernidade para o país, a entrada do Brasil no rol das nações modernas e com um setor industrial dinâmico e urbanizado.

---

[271]Cascudo, Luís da Câmara. *História dos Nossos Gestos*. São Paulo, Global: 2003. p.89.

[272]PONTAPÉ. García, Hamílcar de. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro, Delta, 1980.

[273] Vale destacar que o *Emancipação* não é um jornal do partido comunista, embora tenha em sua redação simpatizantes do partido e atuasse junto com o PCB na questão do petróleo e na Liga de Emancipação Nacional, sendo um jornal com grande atuação de militares nacionalistas. Sua inclusão se justifica porque estava no campo de atuação do partido já que, na sua teoria política, a associação com essas forças nacionalistas era fundamental. Licoln Penna inclui o *Emancipação,* órgão da Liga de Emancipação Nacional, na categoria "imprensa nacionalista".PENNA, L. A. "*Os Panfletários da República: a campanha do petróleo na imprensa nacionalista*" ALCEU - v.4 - n.7 - p. 83 a 98 - jul./dez. 2003. Já Rubim ressalta que o jornal era da Liga de Emancipação Nacional, fundada por Olavo Bilac, mas, posteriormente, controlada pelos comunistas. De qualquer forma, vale a ressalva de Rubim, "inúmeros são os casos que a tênue e por vezes sutil diferença entre órgão do partido e periódico influenciado por ele é impossível de ser detectada, permanecendo assim uma franja de indefinições". RUBIM, Antonio. *Partido Comunista, Cultura e Política Cultural*. Tese (Doutorado em Sociologia) -. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1986,p.199 e 5.

Uma reportagem de página dupla publicada no *A Classe Operária* de 11 de outubro de 1947 enumerava os interesses americanos no produto, Truman aparece de olho no petróleo, e as vantagens que o Brasil conseguiria com o petróleo. O desenho mostra um contraste bem evidente entre dois cenários, um antes e o outro depois: um deles, uma paisagem de seca e um homem desamparado sentado no chão cabisbaixo, vale lembrar o impacto dos retirantes no imaginário desse período; o outro, uma fábrica, eletricidade, agricultura e máquinas. O divisor de águas entre os dois cenários é justamente a torre de petróleo. O clima também é diferente em cada lado da torre: do lado esquerdo, representando os interesses imperialistas, as nuvens são negras; do direito, representando os interesses nacionais, brilha um lindo sol. O retrato dual era uma simplificação não só dos desafios envolvidos na produção do petróleo, na sua transformação efetiva em riqueza, como também dos benefícios que o mesmo poderia trazer para a sociedade brasileira.

Além do petróleo, outro ponto ressaltado na iconografia comunista são os interesses imperialistas na Amazônia, com suas potencialidades de petróleo e minérios. O interesse estrangeiro na região, vale lembrar o Instituto Hiléia Amazônia, era visto como uma tentativa de internacionalizar a floresta para sua exploração, o que significaria, também, perda de soberania. O petróleo não era o único produto que o imperialismo recebia dos "entreguistas", os minérios brasileiros, todas as riquezas naturais do país, poderiam ser mostradas. O país aparece representado, nessa visão tradicional, como rico em recursos naturais e seria preciso tomar cuidado para que as relações econômicas estabelecidas aqui não virassem usurpação.

A Amazônia está distante dos grandes centros, região desconhecida em suas potencialidades, aumentando a suspeita sobre instituições estrangeiras que buscavam mapear seus recursos. Um desenho da Amazônia e de suas riquezas sendo exploradas pelos trustes estrangeiros foi publicado no *Voz Operária* de 5 de março de 1955[274]. Na imagem, as riquezas naturais também estão à mostra, sementes, minérios, petróleo e borracha (a única em que aparece alguém trabalhando) e setas que partem de fora do país aparecem, simbolizando um ataque a elas[275]. Cada seta acompanha o nome de uma

[274] O mesmo desenho já havia sido publicado em 15 de janeiro de 1955 no Voz Operária

[275] Sobre um cearense na Amazônia, Amado afirma que "Não sabia do imperialismo se debruçando sobre todos os mistérios da Amazônia, cobiçando todas as suas riquezas, a borracha extraída, as mudas do seringal que criariam outras florestas no mundo e transformariam a desgraça e a fortuna do homem na Amazônia numa tragédia inglória e sem beleza. Que podia saber um trabalhador cearense impaludado dos mistérios econômicos do mundo?". Amado, Jorge. *O Cavaleiro da Esperança*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1979. p.75.

empresa norte-americana interessada numa respectiva matéria-prima, denunciando os americanos por "esquadrinharem seu solo e lá se instalarem para a obra de pilhagem". A ênfase, novamente, está no roubo, no pegar o que está à mão, no pilhar nossas riquezas.

O *Voz Operária* de 25 de dezembro de 1954, data posterior a criação do monopólio estatal do petróleo, publica desenho sobre região petrolífera da Amazônia. A supervalorização desse potencial é evidente já que a legenda afirma que o Conselho Nacional de Petróleo encontrou indícios da existência do produto, mas no mapa as áreas estão claramente supervalorizadas. O mapa também inclui o Peru, para comprovar a possibilidade de existência de petróleo, já que é um país amazônico fronteiriço onde as empresas imperialistas já exploram o produto. O mesmo *Voz Operária,* em 19 de março de 1955, exibiu a descoberta de petróleo em Nova Olinda na Amazônia e colocou como manchete "Petróleo jorra na Amazônia contra a vontade dos Ianques". O petróleo, na verdade, foi descoberto em uma cidade, mas classificar como Amazônia e colocar o mapa correspondente a essa região dá a impressão que ela, como um todo, é rica em petróleo.

Em matéria de página inteira, o *Emancipação* de 1º. de fevereiro de 1956 tenta mostrar que já estava provado a existência de petróleo no Brasil. Além de desenhar as instalações envolvidas na atividade, algumas "em construção" e "em projeto", mostra uma torre de petróleo em Nova Olinda e hachura quase toda a Amazônia com a clara intenção de fazer crer que toda a área tem petróleo.

O Amapá também aparece com certo destaque na imprensa comunista, relacionado, principalmente, a exploração de minérios. No *Voz Operária* de 16 de maio de 1953, mostra-se que por ser "distante dos grandes centros nacionais", acaba por ter suas riquezas ignoradas pela população brasileira. A preocupação da propaganda comunista era que as riquezas minerais fossem entregues pelo governo Vargas, e que, além da perda econômica, elas servissem para a máquina de guerra americana.

O mapa reforça a imagem de terra extremamente rica, que acompanha as representações do país, ao optar por usar a palavra sobre o mapa e fazer um sombreado que praticamente abarca todo o território em vez de legendas com símbolos. As riquezas são tantas que um dos textos no mapa é "ferro e etc". Numa visão rápida, a impressão que o leitor tem é que todo o território é coberto de riquezas. Importante destacar o percurso das ferrovias desenhadas, pois passam pelas riquezas naturais e estão direcionadas justamente para fora do estado, para o exterior. Os rios também têm o desenho para fora do território brasileiro, sendo que alguns que desembocam no Jarí são

omitidos. Aqueles que não levam mercadorias para o exterior, nem passam pelas riquezas naturais, não são desenhados uma vez que não contribuem para a visão de que o país está sendo explorado. O jornal destaca, ainda, que os americanos poderão levar o grosso do nosso minério, e isso se torna "ainda mais viável pelo fato de que o minério se encontra à flor da terra, podendo ser extraído inclusive a céu aberto".

Essa abundancia de minérios é usurpada pelos imperialistas e pode servir a seu teatro de guerra. O *Voz Operária* de 5 de abril de 1952 publica uma mapa do Estado de São Paulo em que uma grossa linha traça uma rota que vai da cidade de Urucum no Mato Grosso (atual Mato Grosso do Sul) até Santos, aquela cidade era vista como rica em minérios que seriam facilmente transportados para o porto e daí para o "teatro de guerra imperialista", sendo obrigação dos brasileiros "lutar pela Paz e pela expulsão dos americanos do nosso solo". Para maximizar a ameaça dessa exploração, o mapa reduz drasticamente a distancia de Urucum até Santos, já que aquela cidade aparece quase na fronteira entre os Estados, e o forte traço cruzando o território dá a ideia de facilidade no transporte desses minérios.

O tungstênio no Rio Grande do Norte também tem sua utilização relacionada com a máquina de guerra americana, como aparece no *Emancipação* de 1º. de novembro de 1952. No *Gazeta Sindical* de 15 de junho de 1951, um mapa do país formado pela população brasileira levando uma bandeira da paz ilustra uma matéria intitulada "Petróleo e guerra".

Essa ênfase no petróleo e nos minérios, além de estar relacionada à preocupação do saque às nossas riquezas, à impossibilidade dessas matérias-primas servirem para a economia brasileira, tinham um componente evidente de política externa da Guerra Fria. Os minérios e, principalmente, o petróleo, tem grande relevância nas guerras. Assim, proteger o saque das nossas riquezas contribuiria, ao mesmo tempo, para o desenvolvimento do nosso país e para a paz mundial. Se levarmos em conta que não raro o partido associava o território nacional com o corpo da nação, podemos ver também nesse saque uma agressão aos próprios trabalhadores. O petróleo e os minérios são intrínsecos aos brasileiros. Não é à toa que Vargas aparece oferecendo petróleo e soldados de bandeja para os americanos ou, ainda, que as mãos peludas com garras do imperialismo americano avance, às vezes, sobre o território brasileiro e o petróleo. De certa maneira, essa agressão é também uma agressão ao povo brasileiro.

Evidentemente, o partido lutava para o povo mudar esse estado de coisas, mas isso só seria efetivamente alcançado num governo do PCB. Nesse sentido, o partido

além da campanha do “Petróleo é nosso”, organiza diversos encontros e cria associações para debater o assunto, já que o partido se encontrava na ilegalidade.

No *Voz Operária* de 12 de dezembro de 1953 vemos um desenho interessante de Arydio em que um mapa do Brasil aparece cercado pelo seu povo, pelas indústrias, pela bandeira nacional e pelo petróleo. No centro do mapa há a legenda “Convenção para a emancipação nacional”, importante encontro que reunia forças progressistas que tentavam conter a exploração das riquezas nacionais. Nesse desenho, vemos um aspecto importante, o território brasileiro é definido pela constituição de sua gente, especialmente a trabalhadora, e de sua indústria e riquezas naturais. Ou seja, o Brasil é a soma de sua indústria, de suas riquezas naturais e de sua gente, e isso é representado pelo próprio mapa, que é corpo da nação e resultado do trabalho dessas pessoas. Seguindo essa teia de significados, fica mais fácil entender os desenhos em que a usurpação de qualquer um desses elementos (indústrias, trabalho da população, nossas riquezas, corpo da nação, petróleo, sangue e suor dos brasileiros) é uma grande agressão. O desenho mostra um esboço do que seria a visão ideal da economia brasileira, servindo ao seu povo, se confundindo com ele, caso o partido estivesse no comando e não os imperialistas, só assim o Brasil seria “emancipado”.

Embora o partido nunca tenha alcançado o poder e, portanto, a exploração tenha continuado na iconografia comunista, a campanha do “petróleo é nosso”, que tinha um objetivo específico da luta pelo monopólio nacional, acabou vitoriosa com a criação da companhia em 1953, mantendo sob seu comando a exploração e o refino do produto. A partir de então, o PCB passa a defender a empresa brasileira dos ataques imperialistas, como vimos em alguns desenhos.

Todavia, se o desenho do “Descobrimento do Brasil” de 1948 é significativo da visão do partido sobre a economia brasileira, recriando um momento histórico importante, a data de 1953 também se transforma num marco da luta pelo petróleo no Brasil. E se o primeiro desenho abordado aqui reconstruía a descoberta do Brasil, o desenho publicado no *Emancipação* de 1º. de junho de 1956 mostra o sentido da luta empenhada pelas forças nacionalistas. Na frente vemos grandes instalações industriais, pontes e ferrovias, e em segundo plano a reconstituição do famoso quadro da independência do Brasil, de Pedro Américo. A visão idealizada sobre a independência política, agora, seria complementada pela independência econômica do país.

O cerco americano

No contexto da Guerra Fria, com todo o planeta sendo palco da disputa hegemônica entre as superpotências, um aspecto importante do confronto entre URSS e EUA passava pela representação do globo, que não era neutra e sim um campo de disputa. A representação cartográfica predominante localizava a Europa no centro do mapa, a parte mais importante e valorizada do mundo, mostrando a força das potências europeias. Como vimos, já antes de 1945, a imprensa comunista tinha uma perspectiva diferente, condizente com o papel que acreditava que a URSS desempenhava na história. Todavia, do contexto da década de 1920/1930 àquele do pós-guerra, ocorreram mudanças significativa na identificação dos inimigos dos soviéticos, o que repercutiu na construção ideológica dos mapas publicados na imprensa comunista.

No contexto de Guerra Fria, uma das estratégias da representação comunista[276] era a de mostrar os EUA como agressor e a URSS como vítima. Esta era apresentada como a grande líder da luta pela paz, o que faz com que a representação de pombas permeie a imprensa comunista. Essa dicotomia está expressa nos mapas publicados nos jornais do PCB. Assim, a cartografia publicada na imprensa do partido fugia da perspectiva tradicional, eurocêntrica, com a União Soviética a leste e os EUA a oeste. Essa perspectiva não privilegiava a ameaça representada pelos EUA, pois a Europa ficava no meio das superpotências e ela era metade comunista e metade capitalista. Dessa maneira, a imprensa usava outras perspectivas do globo para transformar a América em um adversário mais agressivo e temível.

No mapa publicado no *A Classe Operária* em 15 de junho de 1946 a perspectiva é a partir do Polo Norte, ficando maximizada a ameaça norte-americana[277], pois o Alasca fica muito próximo da URSS, quase uma base avançada do país ameaçando os bolcheviques. O mapa, inclusive, cria uma fronteira terrestre que não existe, não só aumentando a ameaça, mas talvez lembrando que o Alasca já foi território russo, tendo sido comprado no final do século XIX. Ademais, há uma contraposição entre as setas que saem do território russo e do americano. Estas cruzam o oceano e chegam próximo

[276] As diferentes visões sobre a Guerra Fria já foram abordadas nos livros Fisac Seco, Javier, and Nicolás Sánchez Durá. *La caricatura política en la Guerra Fría: 1946-1963 : maig-juny 1999, Sala de la Muralla*. Valencia: Universitat de València, Col̃legi Major Rector Peset, 1999 e Crowley, David. *Posters of the Cold War*. London: V&A Pub, 2008.

[277] Os americanos também utilizavam estratégias parecidas para maximizar a "ameaça russa" Black, Jeremy. *Maps and History: Constructing Images of the Past*. New Haven: Yale University Press, 1997, pp.111-112.

à URSS, dando a impressão de movimento, de agressão, de ataque: como se fossem mísseis contra a Rússia, quando na verdade são bases norte-americanas. Já as setas da Rússia são menores e estão no Europa oriental, que sob a perspectiva adotada pelo mapa, ficam pequenas, minimizando a "ameaça comunista" à Europa ocidental. Enquanto os "mísseis" americanos, na verticalização das setas, parecem cercar a URSS, os da "pátria do socialismo" são mais laterais e, portanto, menos ameaçadores, pois não estão apontados para o rival. Para completar o sentido do ataque americano há uma legenda escrita "*operation moscow*", dando a entender que o objetivo de tantas setas/bases era o ataque à URSS.

Ao lado desse mapa surge outro similar, exceto pelo fato do desenhista oferecer uma "fantasia", inverte as setas, fazendo com que elas saíssem da Rússia e fossem para as bases norte-americanas, mostrando como os EUA ficariam ameaçados nessa hipotética construção. Tal conjuntura não seria tolerada, por tratar-se de um claro risco aos americanos, que por seu lado não se importam em ameaçar a URSS. Interessante essa representação para mostrar como, mesmo antes do famoso discurso de Churchill sobre a Cortina de Ferro, tradicionalmente visto como marco da Guerra Fria, a imprensa comunista já tratava os EUA como um inimigo perigoso no campo militar.

Esse padrão mostrado no desenho anterior se mantém no mapa seguinte publicado no *Voz Operária* de 17 de novembro de 1951. Novamente há uma contraposição entre o campo soviético e o americano, ocupando uma página inteira do jornal, com a pergunta "Quem ameaça agredir?". A resposta é dada por dois mapas que comparam as bases norte-americanas reais com as que deveriam existir caso a URSS ameaçasse os EUA. Onde estão localizados as bases norte-americanas o desenho mostra setas partindo desses países, praticamente toda a Europa Ocidental, e tendo como alvo a URSS; nenhuma base soviética é mostrada na Europa Oriental, por exemplo, bem como o alvo dos mísseis/setas também não é essa região. Quando a URSS vai fazer o contraponto, mostrando que é pacífica, afirma em letras garrafais "A URSS não possuí nenhuma base aqui" e utiliza como recurso visual para demarcar a ausência de bases militares uma estrela, e não a seta. Ou seja, mesmo mostrando que a URSS não possui bases que ameacem os EUA ela faz questão de demarcar essa visualização com estrela , imagem menos ofensiva que as setas.

A Europa muitas vezes foi omitida[278] nos mapas comunistas, pois poderia dar a impressão de maior força soviética com a Europa oriental podendo ser vista como continuação do território da URSS. No mapa publicado no *A Classe Operária*, de 14 de setembro de 1946[279], por exemplo, vemos o máximo da polarização, pois a Europa simplesmente some do mapa, enquanto as bases norte-americanas parecem barcos aportando na Rússia. Aliás, as bases norte-americanas no próprio território dos EUA, significativamente, são omitidas para não mostrar nenhum viés defensivo; a função do exército americano é a de agressão. Para aumentar o realismo do mapa, as legendas são mantidas em inglês.

O domínio guerreiro que os americanos estabeleciam no mundo, na visão do PCB, fica bem demonstrado no jornal *Emancipação* de agosto de 1954. Na imagem aí publicada, a construção de sentido da ameaça americana é levada ao extremo, pois praticamente todo o mundo está sob o seu domínio. As instalações militares são identificadas com grandes bandeiras americanas que extravasam o território da base, o que aumenta a visualização dessa presença militar. Dessa maneira, até mesmo a China aparece sob a bandeira americana, sendo que, na verdade, a base estava localizada no Japão. As legendas que acompanham as imagens falam em "principais bases" americanas, dando a ideia de que há outras mais. Ao mesmo tempo, ao detalhar as bases russas, apenas quatro são desenhadas, e todas dentro do território do país, dando a impressão que esse seria o número total de instalações militares soviéticas.

Todavia, a ameaça não se restringia à URSS, o país vítima por excelência da "agressão ianque", mas também à China, nação que, na representação gráfica, muitas vezes formava um dueto com a União Soviética, pelo menos até a crise sino-soviética. No *Voz Operária* de 21 de junho de 1952, vemos a simbologia dessa aliança e os riscos que ela enfrentava. O mapa centra as referências na China/URSS e seu entorno, omitindo África e EUA, por exemplo. Os dois países mais a Mongólia aparecem com a mesma cor, o que dilui um pouco o traçado das fronteiras e reforça a união entre eles. O objetivo dessa aliança é representado pela pomba, tradicional símbolo judaico-cristão, aqui incorporado a Campanha pela Paz. Em contraposição, os americanos põe fogo[280]

---

[278] Também os norte-coreanos utilizaram diversas representações cartográficas para aumentar a ameaça norte-americana, omitindo a Europa e mostrando a proximidade dos dois pela costa oeste americana. Heather, D. J., and Koen de Ceuster. *North Korean Posters: The David Heather Collection*. Munich: Prestel, 2008. p.183.

[279] O mesmo desenho aparece também no *Imprensa Popular*.31 de Janeiro de 1954.

[280] FOGO. "*Atiçar o fogo*; excitar a discórdia" García, Hamílcar de. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro, Delta, 1980.

nos diversos países ao redor do campo da paz, ameaçando-o ; vemos diversos fósforos incendiando os Estados da região. Em última análise, poderíamos dizer que eles pretendem queimar a pomba.

A China era, evidentemente, um país que despertou atenção especial da imprensa comunista, pois, em 1949, havia feito a revolução após um longo período de Guerra Civil e era vizinha da URSS. Enquanto na década de 1930, o país estava em guerra civil lutando para expulsar os imperialistas estrangeiros, no final da década de 1940, a guerra perde espaço e surge a representação de um país pacífico ameaçado por uma ilha.

No mapa publicado na *Imprensa Popular* de 27 de março de 1955, Formosa, local de refúgio dos nacionalistas derrotados na guerra civil[281], é superdimensionada, algo constante no período, reforçando a idéia de ameaça. O foco do desenho em todo o território de Formosa e em uma parte do litoral chinês dá uma impressão distorcida do tamanho de ambos e da consequente ameaça que podem representar um para o outro. A ilha nacionalista é colocada como contraponto a uma ilha no litoral dos EUA. A mensagem no desenho é explícita: e se essa ilha norte-americana fosse comunista? Se o recorte cartográfico abarcasse toda a China, teríamos maior consciência da relatividade da "ameaça"[282] enfrentada pelo país de Mao Tse Tung, pela própria desproporção territorial de ambas as regiões.

O mapa também utiliza um estratagema para aumentar o tamanho físico do território americano, omitindo a fronteira com omitindo o Canadá, dando a impressão que toda a região forma um único país. Para completar a ameaça, e ressaltar o papel agressivo da ilha, novamente bandeiras norte-americanas marcam bases próximas a China. Ao desenhar barcos em todo o oceano e próximos ao litoral chinês também há um realce no possível papel dessa ilha como local de passagem de navios de guerra. O título do desenho "Libertação de Formosa, Exigência da Paz", também visa dar a impressão de que era necessário libertar a região da agressão norte-americana, omitindo

[281] A perspective de Taiwan era diversa, como mostra o depoimento de Ann Tompkins "The radio reporter, without a trace of humor or sarcasm, announced that the armies of Chiang Kai-shek were in Taiwan and had the Communists 'all bottled up on the mainland'" Cushing, Lincoln, and Ann Tompkins. *Chinese Posters: Art from the Great Proletarian Cultural Revolution*. San Francisco: Chronicle Books, 2007. p.25.

[282] O jornal Haaretz publicou uma caricatura ironizando a situação de Cuba e Formosa, pequenos cachorros com os quais Kruschev e Kennedy duelam. Fisac Seco, Javier, and Nicolás Sánchez Durá. *La caricatura política en la Guerra Fría: 1946-1963 : maig-juny 1999, Sala de la Muralla*. Valencia: Universitat de València, Col̃legi Major Rector Peset, 1999, p.68.

o fato fundamental de que em Formosa estão parte daqueles que optaram por fugir da Revolução Chinesa.

No *Voz Operária* de 18 de setembro de 1954, também aparece um mapa de China e Formosa, originalmente publicado no *O Estado de São Paulo* (que ainda ousa falar em 'agressão' comunista), para mostrar que as atividades marítimas norte americanas, tendo como base Formosa, eram uma ameaça à China. No mapa, aApenas o literal chinês está representado, em oposição à integridade da ilha de Formosa; isso distorce a proporção entre os territórios, dando a entender que a ilha é mais ameaçadora que a China. Formosa também foi desenhada no *Democracia Popular* de 15 de março de 1955 ; no seu território aparece uma bomba chamada *Tchankachek* (sic); um jovem chinês tenta apagá-la com um balde de água, o que faz com que um militar norte-americano se desespere. A imagem reitera a ideia, difundida entre os comunistas, de que os americanos querem incendiar, detonar, um conflito em Formosa como parte de seus planos de guerra contra a China.

No mapa publicado na *Fundamentos* de 1 de fevereiro de 1950, a ideia também é mostrar a intimidação dos EUA, representando com diversos círculos, bases militares norte-americanas cercando a URSS/China. Em contrapartida, numaperspectiva que foge do eurocentrismo e do foco no Polo Norte, novamente com a omissão do bloco soviético na Europa, as bases da URSS não são representadas. Do ponto de vista gráfico, a aliança entre russos e chineses é constante até o conflito sino-soviético, como se formassem um único bloco, como vimos. Nessa perspectiva cartográfica, boa parte da África e a totalidade da América do Sul ficam de fora, um recorte do mundo que privilegia justamente as ameaças mais sensíveis aos interesses bolcheviques, o cerco ao mundo comunista China/URSS.

A construção cartografia do período da Guerra Fria, ao abordar o campo socialista, China e URSS, os países que haviam feito a revolução até então, tenta construir no leitor a imagem de agressividade por parte dos americanos, para isso fazendo escolhas com os mapas, e utilizando recursos de setas, legendas, e símbolos, que aumentassem a efetividade do risco às pacíficas potências URSS e China. Nessa representação, esses países não tinham influência nenhuma nas demais regiões do mundo. Enquanto a ação norte-americana, por sua vez, ocorre exclusivamente fora de seus domínios territoriais e tem sempre o componente de agressão militar, como vimos aqui, ou de exploração econômica. Não há uma única ação de natureza benéfica do governo americano em seu território ou nos demais países.

O último desenho localizado no nosso banco de dados fazendo referência a esse cerco norte americano é de 1955. Com a subida de Nikita Kruschev, a política externa soviética caminha para a chamada Coexistência Pacífica, ainda que a própria tentativa de manter uma coexistência com o bloco capitalista não tenha impedido momentos de grande tensão. Ademais, a partir de 1957, o olhar cartográfico vai se distanciando das fronteiras terrestres para observar o espaço, como veremos. Provavelmente, a ausência dessa representação cartográfica em nosso banco de dados, indicativo de mudança na iconografia, tem relação com esse contexto mais amplo.

América Latina: do presunto ao...

O conjunto de representações cartográficas dos países que compõe o continente americano é de extrema importância para o imaginário comunista por se tratar do continente do "inimigo" da URSS, os EUA. Ademais, desde a Doutrina Monroe, desenvolvida no século XIX, os americanos pretendem ter influência nos países da região por meio do lema "América para os americanos"; no século XX, quando os Estados Unidos substituem o papel das potências europeias, essa influência fica muito forte.

O continente americano pode ser dividido de várias maneiras, de acordo com as mais variadas características, mas, tradicionalmente, a divisão entre América do Sul, Central e do Norte, ou, então, América Latina e América Anglo-Saxônica, são as mais recorrentes. Evidentemente, como tantas outras, são construções históricas e geográficas; têm sua história, evolução, abstração, contradições e oposições.

No *A Classe Operária* de 16 de março de 1946, foi publicada notícia sobre "Espionagem econômica na América Latina", com um desenho que foi reimpresso em 26 de julho de 1947, mas com uma nova manchete que afirmava que a América Latina "deve ser comida", aspecto que abordaremos mais adiante. As duas manchetes fazem referência a "América Latina", mas o mapa desenhado não alcança o México, chegando só a América Central. Sobre esse mapa aparece um grande saco com o desenho de um cifrão, a riqueza produzida pela América Latina, sendo levado, sorrateiramente, por um burguês com a cartola. Por trás do dinheiro, só vemos seu nariz e sua cartola, assim como sua mão com garras. Imagem clara da apropriação das riquezas dos povos latinos pelos EUA, embora aqui não esteja configurado como Tio Sam. Interessante notar a direção que toma o partido ao desenhar o mapa dessa maneira e caracterizar como

América Latina, pois a oposição caminha para os EUA e não para a burguesia nacional, brasileira ou a de outros países da América Latina.

A representação cartográfica da América Latina ou do Sul tem como traço constante a ideia de região enfraquecida ou explorada pelos EUA. Para aumentar essa sensação, ela é isolada do mapa do conjunto do continente americano, evitando mostrar a possibilidade de relações com outros países, inclusive os EUA. Da mesma maneira, essa estratégia reforça o sentido de unidade dos sulamericanos ou dos latinoamericanos contra o norte. Para aumentar a própria unidade desses povos explorados, as fronteiras internas do continente, aquelas entre os países, não são destacadas. O México também fica excluído, mesmo com a manchete falando em América Latina, pois, visualmente, era mais fácil pensar numa unidade dos países "do Sul" contra os "do Norte", que seriam os EUA (excluindo Canadá e México), se o que dividisse os dois fosse a América Central, um conjunto estreito e pequeno de países. Assim a ameaça dos EUA, que acabam aparecendo como toda a América do Norte, é maior.

Outra estratégia utilizada para mostrar a exploração em relação à América Latina/Sul era a ideia de duplo, de segundas intenções nas ações dos norte-americanos, contrapondo à propaganda de suas boas intenções os reais interesses do império americano, desmascarados pela imprensa comunista. Esse desmascaramento era recorrente e ocorria, frequentemente, com a utilização de espelhos ou com sombras. No *A Classe Operária* de 16 de abril de 1947, um morcego gigante com o rosto do presidente americano Truman sobrevoa a América do Sul, onde vemos o nome dos países Paraguai, Brasil, Argentina, Guianas, Bolívia, Equador, Peru, Uruguai,Colômbia e Venezuela. A sombra, de certa forma, é "tudo o que o sujeito recusa admitir e que, entretanto, sempre se impõe a ele, como, por exemplo, os traços de caráter inferiores ou outras tendências incompatíveis"[283]. Nos desenhos, a sombra representa os reais interesses do imperialismo que aparece, normalmente, sob fachada pacífica, mas que a imprensa comunista faz questão de "desmascarar" de maneira mais clara, para não deixar dúvida no leitor.

A escolha do animal que representa Truman é sintomática, pois o morcego[284] é aquele que no imaginário popular se alimenta de sangue, claramente uma referência a

[283] SOMBRA. Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. A definição é de Jung.
[284] MORCEGO. Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003. A definição é de Carl Jung.

extrair o sangue do trabalhador sulamericano[285], vivendo passivamente do trabalho dele. A simbologia do morcego, acrescida do rabo de Diabo,[286] ainda o coloca na categoria de monstro por ser uma espécie híbrida, um rato voador, já que voa, mas não possui asas e sim membranas. O morcego também é visto como animal da noite[287], que se move nos locais inacessíveis como cavernas, o que causa certa incongruência ao fazer sombra, já que, em geral, é um animal noturno.

De qualquer maneira, a ideia é representar o imperialismo ianque como uma ameaça tanto por causa do animal, como pela sombra que se projeta pelo continente, mostrando a sua verdadeira função de dominação, seus verdadeiros objetivos escusos por trás da propaganda. Interessante notar como o mapa se adapta para satisfazer a ideia de que o domínio norte-americano é total, pois é "torcido" e colocado numa posição não usual justamente para as asas do morcego cobrirem todo o território, a própria cauda tem o comprimento ideal para alcançar a extremidade andina do continente. Só nessa perspectiva poderíamos ficar de frente para o morcego Truman, identificando-o pelo seu rosto.

Também vale notar que o território americano está, ao mesmo tempo, superdimensionado e ausente. Superdimensionado, ele já começa onde se encontra o Panamá, demarcado pela bandeira americana. Para reforçar a singularidade e unidade da América do Sul em oposição aos EUA a representação não precisa, ou mesmo não deve, ser realista, então, os EUA podem começar no Panamá. Claro que a bandeira poderia fazer referência ao famoso canal, sob administração americana, mas dá a impressão da fronteira americana começar na América Central. Assim, não vemos claramente o território norte-americano de uma perspectiva que aborde sua totalidade, o que configuraria, de certa maneira, o nosso pertencimento ao continente, a nossa ligação com os americanos. Interessante notar que para demonstrar a unidade dos povos explorados pelos americanos, novamente, não aparecem as fronteiras políticas entre eles, ainda que os nomes de alguns países constem, o que reforça a ideia de nossa unidade.

---

[285] Gawryszewsky, Alberto. *Os traços na imprensa comunista carioca.* (Versão modificada do trabalho de Pós-doutorado em História Social do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense) - Universidade Federal Fluminense, 2004, p.116.

[286] Gawryszewsky, Alberto. *Os traços na imprensa comunista carioca.* (Versão modificada do trabalho de Pós-doutorado em História Social do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense) - Universidade Federal Fluminense, 2004, p. 116 detalhe notado pelo autor

[287] Há espécies de morcegos diurnas.

O jornal *Emancipação* de agosto de 1952 também exibe a mesma artimanha, só que agora uma gigantesca mão com os dedos fechando e com camisa de manga comprida projeta uma poderosa sombra sobre a América do Sul, como quem vai tomar posse dela. O mapa da América do Sul também é torcido em relação ao formato original para que a sombra contemple, do "dedinho" ao "polegar", toda a América do Sul.

A imprensa comunista também dava destaque ao panamaericanismo, que influenciou a representação cartográfica da região. *A Classe Operária* de 16 de agosto de 1947 publicou uma história em quadrinhos sobre o assunto, denunciando a ideologia anticolonialista americana como um engodo que serviria para uma nova espécie de exploração. A história inicia mostrando o lançamento da Doutrina Monroe pelo presidente norte-americano defendendo o lema da "América para os americanos", ao qual o texto do quadrinho acrescenta. "... do Norte". Interessante ressaltar, para a questão abordada aqui, que o quadrinho de número três relata a frase de um diplomata norte-americano durante um banquete em meados do século XIX: "A América do Sul é um presunto que será comido [por] nós".

Essa frase tem repercussão direta na maneira como a América do Sul/Latina foi desenhada, pois há uma imagem que dialoga com essa frase e sintetiza essa idéia. O desenho ganha, inclusive, certa independência em relação ao texto, sendo utilizada no *A Classe Operária* dos dias 2 de agosto de 1947, 11 de outubro de 1947 e 22 de maio de 1948. A primeira imagem foi publicada com a legenda "Um 'panamericanista' de Washington: A América Latina é um presunto, que nos havemos de comer"; a segunda sem legenda e o terceira "Enquanto na URSS a ciência e a técnica estão a serviço do povo, nos países capitalistas estão sendo postas a serviço dos planos colonizadores do imperialismo".

A rigor, panamericanismo é uma ideologia que sobrepõe aos Estados nacionais o interesse/união dos países americanos. Nesses desenhos, no entanto, só aparece a América do Sul e não o restante do continente. Poderíamos afirmar que a América Central foi ignorada e a América do Norte foi reduzida, como de praxe, aos EUA, representado pelo seu presidente. A ideia é, justamente, exacerbar a polaridade entre América do Sul e EUA em um sentido específico, como a própria legenda de um deles informa, a América do Sul adquire o formato de um presunto e cabe a Truman comê-lo[288]. Como tal, aparece no prato que é servido numa mesa com uma taça de vinho ao

[288] Canetti destaca que "Quem quer que queira reinar sobre os homens busca rebaixá-los, surrupiar-lhes a resistência e os direitos, até tê-los impotentes diante de si, feito animais. E é como animais que os usa;

presidente Truman. A imagem mostra a ideia de voracidade que o imperialismo teria sobre a América do Sul[289].

Interessante notar que a associação com comer/obesidade é comum na iconografia comunista[290], a figura tradicional do burguês é de um homem gordo. Aqui fica mais explicito o "porque" dessa situação, um dos sentidos dessa representação: os americanos se alimentam da América do Sul, uma metáfora para o trabalho feito pelos sulamericanos que é apropriado pelos "irmãos" do norte. Dentro da ideologia "panamericanista" defendida pelos EUA, ficaria claro qual a nossa parte, a passividade de ser deglutido pelos americanos, que nem modos têm: Truman, um militar, coloca os pés na mesa, precisa de babador, pois saliva e ataca a comida de garfo e faca em punho com voracidade animal. Para fazer essa associação com um presunto foi necessário retirar a parte central e o México, fazendo o recorte cartográfico na América do Sul e não na América Latina. Da mesma maneira, as fronteiras internas da região novamente são omitidas e as fronteiras externas são moldadas para ter a mesma forma do presunto defumado.

O *Voz Operária* de 12 de abril de 1952 exibe um desenho em que o presidente americano Truman prega todos os países da América Latina em um quadro, mostrando o domínio americano e suas conquistas na região. Como troféus ou resultado de caça, os países estão presos na parede para ostentação de Truman. A desunião entre as nações, indiretamente, também é demonstrada aqui, pois os países fronteiriços não estão juntos, não são pensados como unidade devido a ação dos EUA, sendo facilmente conquistados e enquadrados nos desejos americanos. O quadro dos países segue a lógica do tamanho e importância, com México, Argentina e Brasil no topo, os maiores troféus, as presas de maior valor.

No mesmo *Voz Operária* de 8 de janeiro de 1955, a matéria "Ameaçado o Brasil de envenenamento atômico" denuncia o risco de contaminação graças a possível explosão de uma bomba-H na Antártida. Estratégia muito utilizada pelos comunistas é

---

ainda que não lhes diga , tem sempre claro para *si próprio* quão pouco os homens significam para ele; para os íntimos dirá que são ovelhas ou gado. Sua meta última é sempre *incorporá-los* e consumi-los." Canetti, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo, Companhia Das Letras, 1995, p. 208.

[289] O desenhista Rius mostra uma variação dessa idéia ao mostrar o mapa dos EUA comendo Cuba, mesmo que para isso parte da boca americana seja o México. Rius. *Cuba para principiantes*. São Paulo, Versus/Espaço, 1980, p.87.

[290] Dentre os diversos exemplos, Vladímir Propp ressalta que "nos primeiros anos da revolução [russa] os popes, os burgueses, os proprietários de terra e os policiais eram sempre representados por gordos...uma barriga avantajada decorrente de uma vida preguiçosa e forte às custas daqueles que tinham que passar fome e trabalhar para os outros...". Propp, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Atica, 1992. p.46.

utilizar o desenho para "materializar" visualmente o que estava em projeto e poderia ser apenas uma hipótese. O que ainda está em projeto ganha o contorno do que já está acontecendo, tomando características assustadoras. Como o tema do possível ataque americano, por seu natural caráter belicista, era constante nas publicações da esquerda no contexto da Guerra Fria, o jornal tem condições de materializar de forma mais "concreta" a ameaça ao Brasil e à América do Sul.

O mapa associa a conhecida imagem do cogumelo atômico, oriundo das explosões no Japão de um diferente tipo de bomba, ao mapa sul-americano, colocando dois pontos de vista diferentes. Se a perspectiva da visão da bomba atômica fosse a equivalente ao do mapa, deveríamos ver de cima e não de perfil, mas então o impacto visual seria menor, pois as pessoas não associariam ao horror do bombardeio de Hiroshima e Nagasaki[291]. Para aumentar o drama, o impacto da explosão cobre a América do Sul inteira, se propagando em ondas visíveis, quando sabemos que não só o impacto do artefato não seria tão grande como também as ondas radioativas são invisíveis.

A exploração americana também ocorria por meio de intervenções militares para defender os interesses capitalistas. Nesse aspecto, os países pequenos da América Central foram tema da imprensa comunista, em especial a Guatemala. Os EUA, o imperialismo ou a burguesia internacional são os agentes desses atos, sentido pelos povos dos outros países da América como injusto, pois desproporcional a sua força: as imagens mostram como são pequenos os países ou como são frágeis com suas populações camponesas, ou então enfatizam mulheres com crianças. Com o governo guatemalteco levando a cabo uma reforma agrária que incluía terras da *United Fruit*, grande multinacional norte-americana, os marines invadem o país em 1953.

O *Voz Operária* de 13 de março de 1954 trás vasta reportagem sobre o ocorrido. Na primeira página aparece o mapa da Guatemala isolado, sem fazer qualquer referência aos países vizinhos e no centro uma fotomontagem coloca no país o busto de uma jovem com trajes típicos, com um pote na cabeça e, especialmente, sorrindo. No título da chamada "Ataque a todos os povos da América Latina. A agressão ianque a Guatemala". O personagem escolhido para compor a fotomontagem não foi a de um

[291] Interessante também notar que o cogumelo atômico passou a ser o símbolo da bomba atômica. "very few anti-nuclear posters in the West represented the scenes of devastation resulting from the detonation of the bomb: the strangely enigmatic symbol of the mushroom cloud ballooning up into the sky was sufficiently understood to deliver its message" Crowley, David. *Posters of the Cold War*. London: V&A Pub, 2008.p, 68.

trabalhador, embora o personagem esteja trabalhando (carregando água, comida?), nem foi desenhado em uma posição agressiva. O próprio escolhido para representar o país é uma pessoa do povo e não o presidente, por exemplo. Dessa maneira, ressalta-se a desproporção do ataque que não está voltado para um governo e sim para o povo que tenta levar a sua vida do dia a dia e é um povo que está feliz. A iconografia também representa esses países como tradicionais, sem grande desenvolvimento industrial, daí um personagem em trajes típicos representar toda a nação. A fragilidade do país também pode ser demonstrada nas fronteiras com os vizinhos, que estão em tracejado, dando uma maior impressão de porosidade e insegurança na fronteira. Há uma sutil referência ao comunismo ao colocar uma estrela na Guatemala, capital do país.

No desenvolvimento dessa matéria, o *Voz Operária* destaca que "durante meses a fio" o governo norte-americano "preparou a 'acusação' à Guatemala como uma 'cabeça de ponte comunista' e uma 'ameaça' ao hemisfério". Interessante a expressão "cabeça de ponte", de origem militar, que significa que uma força bélica estabelece base em um território para servir a um posterior ataque a outro. Nesse caso, os americanos viam a Guatemala como um avanço do comunismo no hemisfério, que daria margem a consequências posteriores. A Guatemala é o "último" país da América Central, portanto, dos pequenos países centro-americanos, aquele mais próximo dos EUA. De certa maneira, então, os americanos jogavam com o receio da proximidade de seu país, embora ainda houvesse o México separando ambos.

Outro mapa, publicado no *Voz Operária* de 13 de março de 1954, mostra a localização da Guatemala e do canal do Panamá entre os EUA e a "América do Sur", mantendo a grafia em espanhol. Então, mostra o país em *close*, com hachuras ao redor que fazem eco àquelas que marcam a presença dos oceanos. De certa maneira, esse recurso técnico e a citação do canal do Panamá ecoam no leitor o interesse americano em unir os dois lados do oceano.

O *Democracia Popular* de 16 de março de 1954 publica uma caricatura de J. Novak, famoso desenhista que reiteradamente fazia charges com trechos de notícias no cabeçalho. Na imagem publicada nesse número, a notícia abordada é a participação da *United Fruit* na contratação de pessoas de países vizinhos para atacar a Guatemala. Essa estrutura visava dar credibilidade ao que seria desenhado, pois partia de uma notícia "verdadeira". A charge foi denominada "O abutre quer cravar suas garras na Guatemala". Novamente aqui, o personagem que representa a Guatemala é fragilizado, mostrando a injustiça da invasão, direcionada ao povo: uma mãe vestindo roupas

simples e descalça segura uma criança no colo. O sentimento de fragilidade é reforçado pelo isolamento completo da Guatemala, que parece pequena em oposição ao bando de homens arruaceiros que de armas em punho se encaminham em sua direção a soldo da *United Fruit*. As oposições são bem demarcadas uma mulher *versus* grupo de homens; mulher camponesa humilde *versus* abutre imperialista com base na cidade.

Interessante notar também que não foi nomeado o país de onde esse bando invade a Guatemala, a rigor, pelo desenho, isso não importa já que eles estão sendo empurrados pelos dólares americanos. Portanto, eles praticamente não têm nacionalidade, embora os jornais falem em elementos dos países vizinhos, sem especificar qual a nacionalidade. Dessa maneira, é como se não representassem as nacionalidades que são vizinhas da Guatemala e que tinham seus cidadãos participando de atividades hostis, já que o conflito que deve ser destacado é contra os EUA, contra o imperialismo da *United Fruit*.

O *Voz Operária* de 26 de junho de 1954 coloca manchete em vermelho, em página dupla, "Guatemala Heróica enfrenta o agressor ianque. Serão batidos os invasores graças à firmeza do povo guatemalteco e a solidariedade dos povos". A manchete, inclusive, adentra um pouco o mapa, o que reforça a direção do olhar para ele. Ao mesmo tempo em que fala do agressor ianque, as setas partem de Honduras, e não há setas ou barreiras do lado guatemalteco, mostrando, então, a covardia e a origem da iniciativa de agressão. Ironicamente, a manchete diz que a "solidariedade dos povos" ajudará a Guatemala, quando justamente a agressão parte do território do seu vizinho.

O fato de a imprensa repetir o mapa da Guatemala também tem um papel importante em reforçar no leitor a ideia de que o país está unido em torno da defesa do governo, reagindo em bloco à agressão vinda do interior. O interior do país não contém manchas ou hachuras que indicassem a área de ação das forças estrangeiras ou o domínio que eles teriam no território guatemalteco, demonstrando, com essa escolha, uma coesão pró-governo na sociedade guatemalteca que não havia como existir. Neste *Voz Operária* de 26 de junho de 1954, esse sentido é reforçado, pois logo abaixo do mapa aparece um texto que diz "unido em torno do governo", se referindo ao povo da Guatemala. Nenhuma sociedade possui esse grau de coesão a ponto de toda a sua população ser contra um ataque. Da mesma maneira que nenhum ataque é feito sem contar com o apoio interno de parte da sociedade do país invadido.

O *Voz Operária* de 3 de julho de 1954 exibe um mapa da Guatemala mostrando os aeroportos, cidades e rios do país, enfatizando de certa maneira, a infraestrutura que

poderia ser destruída com os ataques. Também utiliza na legenda estrelas, que faz referência indireta a Moscou, mas o mais relevante é o contraste claro/escuro feito entre a Guatemala e seus vizinhos. O branco é a cor do país, enquanto seus vizinhos estão escurecidos e o branco, de certa maneira, mostra a Guatemala como um país chave para unir os dois oceanos, sentido que é reforçado pelas legendas citando "golfo de Honduras" e o "Oceano Pacífico" nas extremidades do país, ao mesmo tempo em que são desenhados os diversos rios que perpassam o território.

O *Emancipação* de 1º. de agosto de 1954 mostra um mapa guatemalteco sendo partido ao meio, ferido, por uma faca. Além do já habitual fato dos americanos serem idosos, animalizados e possuírem indumentária formal, que contrastavam com aqueles desenhos que enfatizavam o aspecto camponês do povo da Guatemala, essa imagem mostra grandes arranha-céus atrás que representam o capitalismo americano das metrópoles e, aqui, especificamente, da *United Fruit*. Outro aspecto presente na propaganda comunista, como já ressaltamos, é o fato de criticar o que seria a propaganda americana, que esconde seus reais interesses econômicos. Aqui, o que se denuncia é a Organização dos Estados Americanos que, na fachada (quase literalmente) serve a todos os países do continente, mas, na verdade, segundo a ótica denunciada pelos comunistas, servia aos interesses empresariais da *United Fruit*. O movimento feito tanto poderia representar uma facada na Guatemala como partir o país no meio. Nesse último sentido, vale lembrar que Panamá surgiu de uma cisão da Colômbia, atendendo aos interesses estrangeiros de enfraquecer o país para a construção do canal interoceânico. Além da faca com o cifrão, aparece ainda a arma de fogo.

No *Notícias de Hoje* de 3 de setembro de 1954, numa charge de Ramiro, aparecem EUA, Brasil e Guatemala. A figura faz uma interessante associação entre os acontecimentos na Guatemala e no Brasil. Getúlio Vargas tinha cometido suicídio em agosto do mesmo ano e Ramiro, em uma estrutura consagrada, coloca em cima da charge um trecho extraído dos jornais que diz "'Foi dado o primeiro passo', foi a primeira declaração do brigadeiro Eduardo Gomes, depois da saída do Sr. Café Filho ao Poder". E então dá o nome de "O primeiro passo..." à charge que mostra dois pés gigantescos caminhando em direção ao Brasil. A intenção clara é de mostrar que a derrubada do governo guatemalteco, que não havia acontecido, era o primeiro passo para a derrubada do brasileiro, que, de certa maneira, tinha se iniciado com o suicídio de Vargas.

Aqui é interessante destacar as diferentes representações possíveis para um país e uma região dependendo dos interesses diversos que movem a criação dessas imagens. Enquanto os americanos viam a Guatemala como cabeça de ponte para uma invasão contra os americanos, já na perspectiva do PCB, expressa nessa charge, a Guatemala passa a ser a cabeça de ponte para uma invasão do território brasileiro. O que significa dizer que, a "topografia" de onde parte o discurso influencia diretamente a visão da "cartografia" do continente.

Para aumentar o realce do perigo representado pela derrubada do governo da América Central em relação ao Brasil, as fronteiras norte-americanas com o México não são desenhadas, assim como nenhuma das fronteiras centroamericanas, principalmente as do Brasil com os demais países. Assim, a proximidade Brasil/ Guatemala é muito maior, ignorando os diversos países que se interporiam no caminho de uma invasão terrestre entre os dois. A sola do sapato desenhado no modelo da bandeira americana deixa claros os interesses por trás da invasão, ecoando também os interesses contrários ao Brasil. A carta testamento de Getúlio fala de inimigos ocultos, pois aqui não vemos quem invade, já que a figura está da cintura para baixo, a não ser por um "detalhe", que contém o objetivo óbvio de ser visto pelo leitor, mas que não seria visto se o pé estivesse no chão, se o desenhista não tivesse "flagrado" o momento da ação visualizando a bandeira americana. Aqui, a charge também faz eco à expressão de entrar de sola, que significa com violência.

Para aumentar ainda mais a ameaça de invasão via Guatemala, boa parte do litoral brasileiro e de parte de seu território mais distante não é representado. Vemos uma mudança na abordagem, se antes a ênfase era na vulnerabilidade do nosso litoral, aqui, atrela-se a ameaça ao governo da Guatemala ao domínio do Brasil.

Ainda na América Central, a Costa Rica também foi foco da imprensa comunista após ser invadida. O *Voz Operária* de 15 de janeiro de 1955 mostra o país, além da Nicarágua e Panamá, noticiando que "Depois da Guatemala, os ianques mandam invadir a Costa Rica". Novamente, ressalta-se os EUA como promotores do ataque, ainda que ele tenha partido da Nicarágua, como demonstra uma grossa seta, que visa enfatizar a força do ataque. Como destaca a reportagem, "A Costa Rica está situada na zona sensível do Canal do Panamá", e, para reforçar esse importante aspecto geopolítico, também estão presentes no mapa as legendas "Oceano Atlântico" e "Oceano Pacífico", lembrando o importante papel que a região podia ter, e já tinha, na ligação entre os dois oceanos.

No *Voz Operária* de 22 de janeiro de 1955, novamente, vemos a Costa Rica, margeada pela Nicarágua, que estava presente na invasão. Mais uma vez, os oceanos aparecem legendados, e o Panamá faz parte do desenho. O detalhe interessante dessa reportagem é o tratamento diferenciado dado ao mapa em relação ao da Guatemala. A manchete afirma "Principal alvo da intervenção Ianque: o movimento democrático da Costa Rica." Enquanto na Guatemala o governo era defendido pela imprensa comunista, o de Costa Rica não, daí o ataque ser contra o "movimento democrático" do país, isto é, aquele sob a égide dos comunistas, e não contra o governo. Nesse sentido, o mapa da Costa Rica já não é intocável, vemos uma área pontilhada onde está a ação hostil, ao mesmo tempo em que vemos grandes setas já partindo do território da Costa Rica, ou seja, há fratura, conflito, no interior dessa sociedade.

No *Notícias de Hoje* de 27 de julho de 1954, sob o título "Agora, você", vemos um mapa de formato arredondado fazendo referência a todo o globo terrestre. Os países são representado por bandeiras e na América Central só constam a referência a Guatemala e Costa Rica, justamente para dar a impressão que são peças de um dominó, locais de conquista que vão um a um caindo sob o domínio bélico norte-americano; inclusive, a imagem deixa a impressão de que os dois países são fronteiriços, o que não condiz com a realidade.. Essa imagem é anterior àquela da Guatemala em que os EUA acabam por pisar no Brasil e com ela dialoga: as duas imagens foram publicadas no mesmo jornal, feitas pelo mesmo caricaturista, que usou o mesmo recurso das bandeiras em ambos os desenhos. Os países da América Latina e do Sul estavam a mercê do poder dos EUA.

Iugoslávia: do orgulho à cisão comunista

O campo de países do bloco soviético havia se expandido acompanhando o avanço do Exército Vermelho na Segunda Guerra Mundial. Dentre esse grupo de países, a Iugoslávia tinha dois diferenciais em relação à maioria das outras nações da Europa do campo comunista. Primeiramente, no que diz respeito à resistência ao nazismo/fascismo, já que o movimento pela libertação, comandado por Tito, que praticamente expulsou os invasores sem o auxílio das potências aliadas, foi muito forte. O segundo aspecto é o modelo de organização fabril adotado no país, baseado na autogestão. Aspectos que, com o tempo, determinaram uma visão diversa do país e de

seu líder.Essas duas características surgem na construção dos desenhos sobre a Iugoslávia.

O *Folha do Povo* de 23 de agosto de 1946 publica artigo de página inteira de Tito acompanhado de desenho sobre a luta de seus guerrilheiros. A guerra já havia acabado, mas a importância e o orgulho pela conquista dos guerrilheiros permanecem nas páginas da imprensa comunista. A população iugoslava pagou um preço alto em civis e em combatentes para libertar o país do fascismo, mas a ênfase do desenho é o fato dos guerrilheiros estarem amplamente inseridos na população do país, que corre com água e comida para os acudirem num momento de descanso. O mesmo jornal, em 24 de agosto de 1946, mostra um grupo de guerrilheiros carregando um ferido, e a legenda afirma que "os guerrilheiros de Tito libertaram o país... ganhando a admiração e o respeito do mundo".

Esse sentido de admiração e respeito também aparece de maneira mais tênue no *A Classe Operária* de 31 de agosto de 1946, em uma charge de Her Car com o título "Medidas 'defensivas' Anglo Americanas". Vemos o mapa do país cercado, terra, mar e água, por equipamentos militares norte-americanos. Há uma evidente ideia de exibir a desproporção de forças, não só superdimensionando a quantidade de equipamentos envolvidos numa possível invasão, mas também exagerando o tamanho deles, em oposição a um único iugoslavo. Quanto a este personagem, vale ressaltar que a libertação feita pelos próprios cidadãos dá a este país um caráter de orgulho e força que faltava a muitas outras nações europeias do campo comunista. Nesse sentido, o personagem não tem cara de sofrimento e sim uma face desafiadora, ciente de seu papel e de sua força, com músculos visíveis, o que se alinha com a imagem de um povo que por seus próprios meios se libertou do nazismo/fascismo.

Para aumentar a desproporção de forças foi necessário mostrar só a Iugoslávia, sem os países que fazem fronteira com ela, pois, nesse caso, ficaria mais claro que a Iugoslávia poderia contar com o apoio de vários países dominados pelos soviéticos. A "invasão"[292] norte-americana, não há referência à Inglaterra nos desenhos, parte, inclusive, de regiões que estavam sob o domínio soviético; o cerco que a imagem reproduz esconde o apoio que o país poderia ter de seus vizinhos.

[292] Uma concentração naval norte-americana se concentrou perto de Trieste para dissuadir a Yuguslavia de tomar posse da região. Fisac Seco, Javier, and Nicolás Sánchez Durá. *La caricatura política en la Guerra Fría: 1946-1963 : maig-juny 1999, Sala de la Muralla*. Valencia: Universitat de València, CoÎlegi Major Rector Peset, 1999. p.20.

Aspecto importante nessa construção cartográfica é a nomeação de uma única cidade, Trieste, libertada dos nazistas inicialmente pelos próprios iugoslavos, que para lá mandaram seus contingentes. A região, um porto de grande importância, virou objeto de disputa entre os aliados, que buscavam legitimar com quem ficaria a cidade (Itália, Iugoslávia ou zona mista). Nesse contexto, o fato do desenho nomear a região bem além do limite da fronteira do país com a Itália, que sequer aparece, tinha o objetivo óbvio de reivindicar para ela o domínio da cidade e de seu importante porto, como se fosse completamente iugoslava, ignorando a população italiana majoritária.

Também vale destacar que a Guerra Fria, oficialmente ainda não estabelecida, aqui, dá claras mostras dos conflitos que estavam por vir; um ano após o fim da guerra, as escaramuças já são claras nos jornais comunistas. Mais que isso, os próprios EUA são aqueles vistos como os inimigos; a despeito dos ingleses estarem no título da imagem, são os americanos os desmascarados por suas atitudes pretensamente defensivas.

A Classe Operária de 21 de fevereiro de 1948 publica um artigo intitulado "As palavras de Tito", onde ele é classificado como marechal. O desenho o mostra jovem e bem vestido. O artigo aborda a criação do Exercito Popular da Iugoslávia e confirma a amizade com o exército da URSS e dos países do leste europeu "eslavos ou não". Todavia, a imagem sobre a Iugoslávia muda radicalmente na imprensa comunista após o país aceitar a ajuda de um inimigo, os EUA. Tito não se submeteu às pressões da União Soviética por mais controle do país e aceitou dinheiro do Plano Marshall para a reconstrução da Europa: essas divergências entre o país e a URSS culminaram com a expulsão do *Cominform*.

A imprensa comunista transforma então Tito, não os iugoslavos, em uma figura submissa aos interesses imperialistas. O *Voz Operária* de 10 de setembro de 1949 coloca o mesmo marechal Tito, vemos as ombreiras e as insígnias, de joelho pedindo a benção ao Tio Sam. O eixo desse personagem passa a ser a vergonha de um povo que se liberta do nazismo por sua própria ação e acaba por cair nas suas armadilhas pela traição de seu presidente, o que aumentava seu crime. O líder iugoslavo, o mesmo que, em 1943, aparece com o punho fechado e com um quepe com a foice e o martelo, foi chamado de Judas no *Voz Operária de* 10 de setembro de 1949. Na imagem, o ex-herói exibe a mesma pose, porém, segurando um saco de dinheiro e o símbolo da libra no quepe.

O *Democracia Popular* de 1º. de agosto de 1950 publica um desenho de Novac em que temos a visão de cima de um monte onde está Tito, um gordo e velho marechal sorridente, ao lado de imperialistas ingleses. O grupo observa uma brigada de trabalho voluntário que claramente está inspirado nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial: casas coletivas, cercas de arame farpado e filas de homens uniformizados e carecas sendo vigiados por soldados armados. Vale destacar que o modelo iugoslavo dava mais poder para os comitês de fábrica, para a organização dos trabalhadores dentro das indústrias, o que estava na contramão do modelo soviético. No confronto entre esses dois, de certa maneira, somos convidados pelo caricaturista a ver como funciona "na prática" esse sistema. Evidentemente, a mensagem era desmoralizar a experiência iugoslava e fazer com que os trabalhadores apoiassem o modelo soviético. O próprio inglês compara o processo de trabalho à coerção feita nas colônias inglesas.

O mesmo jornal, que estava voltado justamente para a cobertura das "democracias populares" da Europa, publica desenhos criticando Tito. Em 15 de novembro de 1950, trás charge mostrando a revolta dos camponeses do país; em 1º. de fevereiro de 1951, há uma caricatura de Tito anistiando criminosos de guerra e comuns; em 30 de abril de 1951, exibe um desenho sobre uma visita de uma legião fascista à Iugoslávia; em 1º. de julho de 1951, Tito aparece como um cão que lambe as botas americanas em troca de dinheiro; em 1º. de fevereiro de 1952 aparece na sala do departamento de estado norte-americano; e no *Voz Operária* de 25 de outubro de 1952, o nome do general é formado pelo "T" da forca e "O" da moeda de dólar. Há, ainda, um desenho em que Tito recebe "auxílio" americano, que na verdade não é o dinheiro do Plano Marshall, mas sim uma cadeira elétrica, referência a pena de morte nos EUA, publicado no *Democracia Popular* de 13 de janeiro de 1953.

A própria cidade de Trieste volta a ser assunto da iconografia, mas agora numa nova perspectiva. O *Voz Operária* de 9 de outubro de 1954 classifica como "traição e belicismo" o novo acordo de Trieste. Quando as relações com a pátria de Tito eram fortes a iconografia colocou a cidade bem dentro do litoral do país, mais ao sul, distante da fronteira com a Itália. Com o novo acordo que cedia parte da chamada zona livre para a administração italiana, o mapa maximiza a área da região, mantendo o mesmo contorno, parecendo ao leitor que se trata de uma área muito maior do que efetivamente é, o que aumenta a traição de Tito, dando a impressão que ele cede uma parte do território de sua pátria para as forças italianas. Importante destacar que a região tinha maioria italiana, fato ignorado pelo desenho.

Claramente, a perspectiva mudou e, nas charges, Tito passou a ser associado aos interesses imperialistas. Um dos últimos desenhos de nosso acervo aborda a visita de Tito à Londres. No *Voz Operária* de 25 de março de 1953, ele surge defendendo a Inglaterra junto com a famosa guarda de Londres. O desenho ironiza o líder iugoslavo mostrando ao fundo o cenário de três bancos, dando a entender que a guarda real não defende a monarquia e sim os interesses capitalistas do imperialismo inglês; a ridicularização também ocorre com o porte físico do personagem, baixo e obeso, e as suas diversas condecorações.

Interessante também notar que o posto de guarda dos dois é correspondente ao tamanho de ambos, sendo que o local onde ficaria Tito é muito parecido com uma casa de cachorro, reforçando o sentido de que é um cão a serviço das potências imperialistas. Um comunista brasileiro visitando a URSS viu uma apresentação de circo em que diversos cachorros amestrados representavam Tito e Franco. Ele narra que num determinado momento da cena "entra uma carroça, guiada por um cachorro, e Tito é jogado para dentro da carrocinha que parte. Em letras garrafais lia-se num letreiro tratar-se de uma carroça de lixo. Só mesmo para o lixo serve o traidor Tito."[293]

Ainda com relação à viagem a Londres, o *Voz Operária* de 28 de março de 1953 mostra Tito não sobre o mapa de seu país, mas daquele que supostamente ele defende, a Inglaterra, beijando os pés de Winston Churchill, sob seu comando, e ao mesmo tempo, o solo da Inglaterra, uma maneira de jurar fidelidade. Imagem máxima da traição de um líder.

Todavia, com a morte de Stalin e a ascensão de Kruschev, as críticas a Tito diminuem e sua reconstrução iconográfica faz outra guinada após a viagem do líder soviético a Iugoslávia. A partir de 1955, as relações entre os dois países estão estabilizadas, e, como se nada houvesse ocorrido, Tito é novamente incorporado a iconografia comunista. Localizamos um único desenho do líder iugoslavo, exatamente o primeiro que havíamos identificado sobre ele. Mesmo depois de ser mostrado como velho e do tempo ter passado, ele surge como um jovem bem arrumado no *Voz Operária* de 21 de setembro de 1957.

[293] Mello, Olympio. *25 dias na URSS*. Rio de Janeiro: Vitória, 1954. pp, 147-8.

Construindo o socialismo na URSS

Um dos pilares da luta dos comunistas no Brasil era a propaganda da "pátria mãe" do socialismo, a URSS. O país dos trabalhadores era o local que deveria seduzir os leitores do jornal a lutar pelo PCB e imaginar como seria a vida dos operários sob o socialismo. A visão da União Soviética é fundamental para a construção da identidade comunista, assim como um ideal a ser alcançado por todo o mundo. Dessa maneira, a análise da iconografia *sobre* a URSS está intimamente ligada aos comunistas brasileiros.

A Rússia revolucionária era um país agrário e a industrialização/modernização da economia soviética foi feita com mão de ferro, debaixo de dura repressão. Desde a Revolução Russa, o planejamento foi uma peça chave na economia soviética, culminando nos planos quinquenais, que determinavam as metas para a construção do socialismo na URSS, terra da promissão de todos os trabalhadores.

A "construção do socialismo", a suposta transformação das bases da sociedade em benefício dos trabalhadores, teve ampla repercussão na iconografia comunista. A ênfase recaia nas imagens das grandes obras de infraestrutura que serviriam de base para o desenvolvimento da economia soviética, cujo modelo de industrialização deu prioridade a indústria de base, siderurgias, metalurgia etc., e não de bens de consumo, como roupas e sabonetes.

Uma ênfase comum nas imagens é sublinhar o resultado físico dessas construções, seus dutos, barragens e hidrelétricas, bem como a *quantidade* de tudo envolvido no projeto, escamoteando não só a superexploração da mão-de-obra, como também a catástrofe ambiental provocada por essas construções, cujo preço só foi cobrado muito a frente e cujas preocupações não estavam na pauta do movimento comunista e da sociedade neste período. Nessas imagens não aparecem trabalhadores efetivamente "construindo" essas obras, o que é um fato significativo, pois muitos deles eram oriundos de prisões, sendo submetidos a rigoroso processo de trabalho. Esse é um aspecto fundamental, omitir o preço humano pago nessas construções, como ironizavam os soviéticos: "quem é que abriu o canal do mar Branco?O lado direito foi escavado pelos que contavam anedotas...E o esquerdo? Pelos que a ouviam..."[294]

Um delegado sindical que visitou a URSS aborda a construção dessas obras: "a nossa admiração ante a magnitude de tais obras e os prazos verdadeiramente irrisórios

[294] Lewis, Ben. *Foice e o martelo. A Outra História do Comunismo Contada em Anedotas Comunistas.* Lisboa: Guerra e Paz, 2008. p 90

que mencionam para o seu término, cedo se desvaneceu, pois nos foram exibidas as máquinas com que são executados os serviços". E concluí "o esforço humano está sendo vertiginosamente substituído pelo trabalho das máquinas e os técnicos são os trabalhadores da União Soviética do presente".[295.] O "construtor" dessas obras passa a ser o Estado, o Socialismo, as máquinas, ou Stalin, o artífice do desenvolvimento soviético[296].

A revista *Fundamentos* de março de 1950 publicou o mapa com o título "O Grande plano de transformação da Natureza", mostrando as grandes obras levadas a cabo pelo Estado soviético numa "grande ofensiva contra a seca". A ênfase na magnitude da obra é clara, com destaque para as cifras envolvidas: a área da obra passaria a ser responsável pela produção de 60% dos cereais, plantas industriais (sic) e oleaginosas do país; ademais, tratava-se de uma área de 120 milhões de hectares, que no mapa parece ainda maior, pois não há nenhuma indicação de que a imagem represente somente uma parte do território soviético. A ação envolveria a construção de oito zonas florestais contra os ventos secos com a construção de muralhas florestais: a primeira de 1080 Km, uma segunda de 580 Km e uma terceira de 570 Km. Ademais, "cortinas de árvores abrir-se-ão ao infinito" e 44 mil reservatórios de água seriam construídos.

O poder do Estado soviético de transformar a natureza fica ressaltado e, embora o que esteja publicado seja um *plano* para proteger a produção dos *kolkhozes* e *sovkhozes*, o desenho no jornal reforça a existência da obra. Como nos demais desenhos da imprensa comunista sobre a "construção do socialismo" na URSS, a construção efetivamente não é mostrada e sim a obra já pronta, uma visualidade que dá mais concretude ao poder do Estado soviético e aos benefícios que ele cria.

Do ponto de vista visual, o mapa da URSS não está completo, é feito um recorte justamente do trecho que sofrerá a intervenção, maximizando, então, o impacto, já que a obra parece recobrir todo o território soviético. Os próprios símbolos utilizados para representar as intervenções no mapa parecem recobrir todo o território, aumentando o impacto da obra. Nesse caso, para demonstrar a seriedade e realidade do plano, que para o leitor parece já estar feito, é colocada no retângulo das legendas uma escala topográfica.

---

[295] Mello, Olympio. *25 dias na URSS*. Rio de Janeiro: Vitória, 1954.p. 105.
[296] Na China, onde o eixo do esforço econômico era a mobilização aparecem os trabalhadores. Como pode ser visto no China. *La comuna popular*. Peking: Eds. en Lenguas Extranjeras, 1960.

Para o leitor brasileiro, a questão das transformações da natureza diminuindo a seca tinha um interesse óbvio com a falta de chuvas no Nordeste e o consequente problema dos flagelados da seca, personagens da iconografia comunista e da arte engajada de Portinari, por exemplo. Embora não haja nenhuma referência no mapa, a reportagem constrói essa ligação ao contrapor a obra ao "pequeno número de açudes criados no nordeste, às monstruosas secas que nos perseguem e nos aniquilam".

O *Voz Operária* de 21 de dezembro de 1950 publicou uma matéria sobre "As Maiores Centrais Elétricas e o Maior Canal do Mundo", que recebia a sobrelinha "Gigantescas construções de Paz" e terminava com um subtítulo que afirmava ser "um novo período da sociedade socialista: o começo da passagem ao comunismo". A eletrificação era um aspecto fundamental da modernização soviética, Lênin havia dito que o comunismo era o socialismo mais eletrificação[297]. Novamente, vemos a ênfase na magnitude das transformações, efeito que é ressaltado com as próprias palavras do título em letra maiúscula e que continua com a utilização de palavras como "gigantescas", "grandes", "mais longo". O desenho cumpre a função de materializar algo que estava só no projeto, reforçando a ideia de realidade, e ampliando o impacto com o uso da escala. A contraposição expressa na reportagem é com os EUA do governo Truman, que investe na guerra "bilhões de dólares para armamentos, para a bomba atômica, para custear invasões armadas como na Coreia e preparar a terceira guerra mundial, [enquanto] a União Soviética fortalece as bases da felicidade de seu povo com novas e gigantescas construções da paz".

Embora seja longa a citação, ela mostra o contraponto que as imagens publicadas queriam construir: a oposição entre um campo comprometido com a paz e o bem estar da população, e outro com a destruição e domínio do mundo. Pouco importa, nesse sentido, o fato das obras serem de infraestrutura ou dos gastos bélicos soviéticos também serem de monta, inclusive com a URSS dominando a tecnologia nuclear – explodiu sua primeira bomba em 1949. Tampouco fica esclarecida qual a relação entre as construções feitas pelo Estado soviético e a paz; eletricidade e canais navegáveis podem muito bem servir para a guerra. Aqui, a contraposição com os EUA envolve duas características importantes: primeiro, o truísmo de que, como a URSS é a "Campeã da Paz", qualquer uma de suas obras está relacionada a esse objetivo; segundo, a ideia de

[297] Um cartão postal sobre o Plano de Eletrificação, de 1922, mostra Lenin em frente ao mapa da Rússia centrado nos mares Negro e Cáspio. Há um evidente diálogo do conjunto de imagens a seguir com essa imagem. Bodleian Library. *Postcards from the Russian Revolution*. Oxford: Bodleian Library, 2008.p,83.

que a ação da União Soviética ocorre em seu território, em auxílio ao seu povo, enquanto a atuação dos americanos envolve outros países, outros territórios, uma vez que é somente esse aspecto dos EUA que a imprensa comunista ressalta.

Esse mapa mostra, novamente, um recorte na região que sofrerá a intervenção, sem qualquer desenho que mostre ao leitor que essa área é apenas uma pequena parcela do território do "país do socialismo". Essa estratégia induz o leitor a maximizar o tamanho da obra. Tão gigantesco quanto as obras, era o envolvimento dos trabalhadores ou mesmo o deslocamento populacional que acarretavam, além do impacto ambiental[298]. Nenhuma dessas questões está presente. Há um verdadeiro fetiche da obra já acabada, vislumbrada no sonho do projeto comunista e não na dura realidade da sua construção, que fica escamoteada. Nesse sentido, não se faz nenhuma menção ao número de trabalhadores envolvidos, ao trabalho requerido ou às populações que sofreriam o impacto negativo da obra. Embora a preocupação ambiental não estivesse na ordem do dia, há um detalhamento de medidas para minimizar o impacto da obra: como os "cinturões de segurança de florestas" e "áreas de proteção contra erosão".

No *A Classe Operária* de 1º. de novembro de 1951, o mapa indicava a localização das "grandes obras que o Estado Soviético está realizando: as maiores centrais hidrelétricas e os maiores canais do mundo". Esse desenho é mais detalhado, embora as letras miúdas do jornal atrapalhem a leitura. Nós vemos, além das hidrelétricas, postes e fiação. Mas a mudança mais importante em relação aos outros desenhos é a adoção da perspectiva, que visa dar um caráter de "fundo" ao desenho. Essa abertura para dentro do desenho faz uma espécie de convite ao olhar do leitor para dentro desse mundo de bonança que a URSS está construindo. Como ela é a "Pátria dos trabalhadores", como sublinha a legenda, e não a pátria dos russos ou dos povos soviéticos, fica implícito uma espécie de convite para o leitor, que se sente usuário dessas benesses por ser trabalhador, mesmo sem usufruir delas por não morar na Rússia. O desenho se transforma numa janela de onde podemos vislumbrar o mundo socialista.

A área da obra está marcada por vários retângulos uniformes, padrão presente em alguns outros desenhos e que por vezes contém legendas diversas, porém esse recurso gráfico mostra um aspecto importante: como eles estão ligados a canais navegáveis e são uniformes, dão a impressão de serem campos agrícolas. Essas imagens

[298] Em meados da década de 1980, na China, as preocupações ambientais começam a ser sentidas e a propaganda deixa de utilizar a chaminé com fumaça como prova do funcionamento da economia. Landsberger,S. Chinese Propaganda Posters. From Revolution to Modernization. The Pepin Press, Amsterdam/Singapore, 2001. p. 122.

são em preto e branco, mas pôsteres soviéticos criam essa ligação mostrando esses pequenos retângulos como canais de irrigação que transformam a terra em extensa área verde, aumentando a produção agrícola.[299] Sem dúvida, um aspecto importante para mostrar ao leitor a atenção soviética com a alimentação de seu povo.

No *Voz Operária* de 3 de novembro de 1951, o tom ufanista mais uma vez está presente. A sobrelinha da reportagem diz "No reino da fartura" e a manchete é "O comunismo perspectiva imediata dos povos da URSS", com um subtítulo que diz "consequência imediata da realização das grandes obras do comunismo: pão gratuito". Nessa reportagem, constam dois mapas diferentes, de duas regiões da URSS; e há em um deles um pequeno quadro que localiza onde ficam os dois conjuntos de obras: duas hidrelétricas e um canal navegável. Embora haja a ênfase no "imediata", que aparece redundantemente duas vezes no título, não há nada de imediato, uma vez que as obras estão previstas para terminar em 1956 e 1955. Difícil imaginar como o "pão" poderia surgir imediatamente em uma obra que demoraria quatro anos para ser concluída e cujo objetivo indireto poderia ser a produção de cereais. Ademais, novamente, o custo humano dessa antecipação de dois anos na previsão do fim da obra fica completamente escamoteada.

Aspecto importante é a relação feita entre essas obras e o benefício direto ao trabalhador, o pão gratuito. A industrialização pesada da URSS, aqui, abre uma brecha para ligar as grandes obras a um benefício mais palpável ao trabalhador, a alimentação. Embora não esteja claro na reportagem qualquer ligação entre ambos, o leitor deveria imaginar que a produção de grãos cresceria. A relação mais direta com o benefício ao trabalhador era conseguida por meio da oposição com a realidade nacional enfrentada no Brasil, as hidrelétricas e os canais navegáveis interligando o país funcionam como um contraste com o contexto nacional.

Interessante notar que a iconografia soviética não faz referência à construção de indústrias. A famosa cidade soviética de Magnitogorsk já foi símbolo de orgulho da industrialização presente na iconografia comunista na década de 1930[300]. Todavia, as fábricas, já muito presentes no cotidiano do trabalhador brasileiro, não eram um símbolo de desenvolvimento significativo, que chamasse a atenção, embora ainda fossem

---

[299] Lafont, Maria. *Soviet Posters: The Sergo Grigorian Collection*. Munich: Prestel, 2007.p, 280.p,142. Um cartaz nortecoreano também utiliza esse recurso, acrescentando uma configuração de árvore ao formato do desenho. Heather, D. J., and Koen de Ceuster. *North Korean Posters: The David Heather Collection*. Munich: Prestel, 2008, p.70.

[300] Um operário gigante de Magnitogorsk, cidade industrial soviética, levantava o braço em uma fábrica em pleno funcionamento com fumaça saindo pelas chaminés. *Jovem Proletário*, janeiro de 1931.

importantes para os países em processo de descolonização. Essas obras ressaltam a rapidez, o empenho e capacidade de transformação do meio ambiente do Estado soviético, fazendo um contraponto com a situação brasileira, especialmente para o drama da seca no nordeste e o atraso em diversas regiões do país.

O *Voz Operária* de 21 de dezembro de 1951, sob o título "Pátria de Stalin Constrói o Socialismo", e matérias na mesma página sobre "Cifras Grandiosas", "Superioridade do socialismo", "Como num conto de fadas", aparecem as construções de centrais hidrelétricas, canais, represas e arborização dos desertos. Nesse desenho, também o mapa cria a ilusão da perspectiva; um plano inclinado, dando a noção de profundidade, convida o leitor a adentrar na figura e imaginar no horizonte mais obras "stalinistas". Esse mapa, muito similar ao publicado no *A Classe Operária*, tem um diferencial interessante ao distinguir as hidrelétricas em funcionamento das em construção, com símbolos diversos no mapa.

Interessante ressaltar, ainda, a omissão do nome Stalingrado, talvez por já conter a central hidrelétrica e o canal de mesmo nome. As cidades citadas tinham a função de mostrar que as obras se estendiam por todo o território soviético, chamando atenção para aquelas mais conhecidas pelos brasileiros. Moscou, por exemplo, se transforma em um símbolo, com a estrela vermelha se destacando no mapa.

Outra obra de impacto da era stalinista divulgada no país foi o canal navegável Volga-Don. No *A Classe Operária* de 1º. de fevereiro de 1952, foi publicado a matéria "O canal navegável Volga-Don, obra grandiosa do comunismo" que continha um mapa em francês com legenda em português, dando a impressão de que se tratava de uma notícia de impacto mundial. O enfoque no trecho do território que ocorreu a intervenção ressalta o canal navegável, seus canais secundários e as linhas férreas. As várias manchas no mapa são as áreas irrigadas, o que demonstra o poder do Estado soviético de levar água para as regiões mais inóspitas.

Tal apelo poderia ter uma leitura paralela, considerando a realidade nacional da seca no nordeste. Nesse sentido, os canais tinham não só o caráter de ajudar na navegação como o de levar a fartura a regiões inacessíveis. Interessante ressaltar que além de não citar os esforços humanos na construção do canal, essa notícia, com a obra finalmente em vias de ser inaugurada, coloca como o "autor" da construção o "comunismo", com o claro intuito de mostrar o que o sistema em vigência na URSS poderia ser capaz de produzir em oposição ao sistema capitalista.

Há outros autores dessas grandes obras soviéticas. A primeira página do *Voz Operária* de 20 de dezembro de 1952 foi toda reservada para uma fotomontagem em comemoração ao 73º aniversário de Stalin. O mapa que convida o leitor a adentrar no desenho mostra os canais e as centrais elétricas construídas, como já observamos anteriormente. O detalhe interessante é o guindaste gigantesco soltando cimento, como se tivesse efetivamente trabalhando, mas sem um único operário. Ou o guindaste funciona sozinho ou está seguindo claramente os desígnios de um gigantesco[301] Stalin visto ao fundo; ele é o promotor dessas benfeitorias. O jornal *Imprensa Popular* de 20 de julho de 1952 publica a matéria "Primeira grande obra do comunismo – o canal Lênin do Voga-Don", enfatizando que "um sonho milenar que se fez realidade", pois "cinco mares se uniram" e "áridas estepes se transformam em campos verdejantes". Um delegado brasileiro que visitou o país no período assim descreve a obra: "O Rio Volga... e o Rio Don se namoram durante séculos, e foi o camarada Stalin quem soube compreender o amor existente entre eles, realizando o seu casamento". E conclui: "Moscou tornou-se porto de cinco mares – Branco, Báltico, Negro, Cáspio e de Azov".[302]

Embora, novamente, a obra só fosse inaugurada solenemente em 27 de julho, a matéria já ressaltava a transformação das estepes áridas em áreas verdes. E aqui o aspecto da transformação da natureza seca em terra da fartura tece o claro contraponto com a situação nacional.

"Grande Acontecimento na História da Humanidade", a inauguração do canal navegável Lênin do Volga-Don também foi manchete no *A Classe Operária* de 5 de agosto de 1952. A sobrelinha destacava "As grandes obras stalinistas do comunismo". Nesse desenho, aparece um barco no horizonte, um trem atravessando o desenho e uma embarcação navegando pelo Volga. O desenho mostra todo um detalhamento da infraestrutura da obra, as eclusas, as estações de bomba. Essa mesma imagem constava na matéria "Onde a história se mede em quinquênios", do *Voz Operária* de 25 de outubro de 1952. O mesmo *Voz Operária,* em14 de fevereiro de 1953, publicava novamente a realização de um canal, dessa vez na região da Transcaucásia, onde seria criado o Grande Canal da Turcomênia, "majestosa realização stalinista". Eufórico com a obra, o delegado brasileiro em visita a URSS afirma que "serão irrigados 8 milhões de

[301] "The soviet leader was to be represented as a kind of colossus amongst men and as a figure of boundless vision and compassion", p.21. Crowley, David. *Posters of the Cold War*. London: V&A Pub, 2008.
[302] Mello, Olympio. *25 dias na URSS*. Rio de Janeiro: Vitória, 1954,p.101.

hectares de terras absolutamente áridas, possibilitando a produção... suficiente para alimentar e vestir 100 milhões de pessoas!!!...”.[303]

O *Voz Operária* de 10 de março de 1953 publica uma montagem de Stalin com o dedo apontado para cima e com um grupo de pessoas abaixo sob um fundo de um mapa soviético em profundidade. A legenda original está em russo, mas abaixo a tradução afirma “Avante, sob a direção de Stalin, para o comunismo”, o título desta “belíssima composição sobre as grandes obras stalinistas do comunismo”. Stalin no papel de líder, à frente e acima da população, e, importante, não só operários estão representados, mas também pessoas com vestes típicas de regiões da URSS, além de pessoas engravatadas. Nessa representação, Stalin aparece como líder dos povos e dos diferentes cidadãos de diversas profissões, pois o país já estava na fase comunista. A imagem serve como um palanque em que Stalin se dirige para nós, os leitores, mostrando ao fundo o caminho que se abre com o comunismo, as grandes obras que são vistas no horizonte e que, com canais e tracejados, dão a impressão que nenhum trecho do território foi descuidado. Esse desenho era uma reprodução de um pôster russo de 1951 originalmente em cores, em que ficam mais visíveis os campos verdes e irrigados[304].

Nessa perspectiva, as pessoas ao lado de Stalin também estariam no palanque, mas ao contrário do que se esperaria em uma situação normal, todas têm seu olhar centralizado em Stalin, indicativo do culto à personalidade desenvolvido na época. O “palanque” passa a ser toda a população soviética, pois a massa aparece atrás, e percebemos que aqueles que estão à frente são meramente os que podemos ver mais nitidamente, todos atrás focalizam o líder. Esse era o mundo que o leitor era convidado a entrar.

O *Voz Operária* de 7 de julho de 1953 noticia o “‘Milagre’” do Iangtsé” descrevendo uma obra que servia para acabar com as enchentes. O jornal faz um paralelo com o país pois “assim como acaba de acontecer com o Amazonas, o Iangtsé tinha terríveis enchentes”[305]. No meio do texto da reportagem, é citada a cifra de 300 mil chineses envolvidos na obra, que construíram “uma imensa represa que contivesse

---

[303] Mello, Olympio. *25 dias na URSS*. Rio de Janeiro: Vitória, 1954, pp.103-4

[304] Bonnel, Victoria. Iconography of Power: Soviet political Posters under Lênin and Stálin. Berkeley: University of California, 1997.p,107

[305] “Historically, China has suffered repeated natural calamities such as floods, earthquakes, and droughts, many with massive loss of life. Efforts to control nature were seen as a survival response, and projects to increase arable land and generate electricity were driven by the desire to improve quality of life.” Cushing, Lincoln, and Ann Tompkins. *Chinese Posters: Art from the Great Proletarian Cultural Revolution*. San Francisco: Chronicle Books, 2007. p.39. Um conjunto de cartazes chineses trata justamente das transformações da natureza.

toda a água excedente na época das cheias", além de "grandes diques protetores, enormes comportas que serviriam também para transformar a força enorme de toda aquela água em energia elétrica para a região, grandes canais de irrigação que desviassem aquela água para irrigar e fertilizar os campos". Segundo a reportagem, o partido fez a conscientização das massas e "quase todos os camponeses da região se apresentaram como voluntários... os que não o fizeram era porque tinham ficado trabalhando nas terras dos que se ausentavam temporariamente". Há um contraste com a URSS, que omitia os trabalhadores que construíam as obras e, embora o desenho não inclua os trabalhadores, o texto e uma foto acima mostram a mão-de-obra utilizada.

Enquanto, nesses desenhos, o eixo do mundo sob a visão da "Construção do Socialismo" foi a URSS e, esporadicamente, a China, não havia possibilidade de defender a construção do socialismo em países que, como as ex-colônias asiáticas e africanas, ainda lutavam pela independência ou pela estabilização política. Então, o foco era a URSS, a pátria do comunismo, e a China, que havia feito sua revolução em 1949 e, vizinha da URSS, contava com esse aspecto para adentrar mais rápido na "construção do socialismo".

Todavia, não só o caráter belicista dos EUA e a construção do socialismo na URSS formavam a iconografia dos mapas, pois, afinal, também era preciso mostrar o mundo que começava a surgir com o desmoronamento dos impérios coloniais, regiões que pendiam para a esquerda. Se, por um lado, os americanos avançavam na força, o mundo comunista também crescia com a descolonização da Ásia e da África. Dessa maneira, há um contraponto "pacífico", auxiliado pela URSS, ao avanço ianque, como veremos mais adiante.

IV – Do suicídio ao golpe

(1954 – 1964)

“África está se libertando
Do jugo de seu senhor

Suor de negro correndo
Atravessou o rio Nilo...
Da luta de todos os povos
Saiu uma só canção...
...
Do sangue de todas as raças
Se fez bandeira vermelha...
Da grade de todas as cadeias
Se fez ponte para o mundo”

Solano Trindade 11 de janeiro de 1952,
Imprensa Popular. Rio de Janeiro, 17 de novembro de 1952

A morte de Getúlio Vargas e a reação da população contra aqueles que sistematicamente criticaram o presidente, incluindo o PCB, compeliu o partido a alterar a sua linha política. De imediato, reforçou sua aliança com os trabalhistas no campo sindical e passou a participar mais ativamente das campanhas políticas, apoiando a candidatura vitoriosa de Juscelino Kubitschek e na sequência a chapa Lott/João Goulart. Essa suavização da linha programática abriu espaço para maior negociação política e sindical, criticando o radicalismo do período anterior, com sua busca por greves a qualquer preço e o armamento dos trabalhadores para a tomada do poder. Essa mudança da linha ideológica do partido ganhou reforço com a denúncia de Kruschev do chamado culto à personalidade em 1956. Inicia-se, então, uma grande crise no PCB que culmina com a Declaração de Março de 1958, abrindo caminho para uma nova visão da revolução brasileira.

Assim, enquanto no período 1947 a 1954, o radicalismo partidário cresce alcançando o auge na Manifesto de Agosto de 1950, no período subsequente, a suavização política cresce alcançando sua expressão máxima na Declaração de Março de 1958. As mudanças na atuação do partido iniciadas com a morte de Getúlio vão se consolidar numa nova visão política com essa declaração, quando o partido acaba por abrir mão da ideia de revolução brasileira como uma insurreição armada pela tomada do Estado. No campo internacional, a morte de Stalin em 1953, as denúncias de Kruschev em 1956 e a invasão da Hungria marcam um período de crise comunista, tempo de indecisões e questionamentos[306]. Nesse período de profunda mudança de paradigma e turbulências no campo comunista, a iconografia constrói algumas transformações e várias permanências.

Trabalhadores do campo

A questão dos trabalhadores agrícolas, incluindo todas as diferentes relações sociais estabelecidas no campo, vinha ganhando importância na discussão política nacional desde a década de 1940, crescendo em publicidade com a seca no nordeste e o drama dos retirantes. Ademais, a atuação decisiva das Ligas Camponesas em Pernambuco, comandadas por Francisco Julião, embora nunca citadas pela iconografia

[306] Amaral, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970 : subsídio para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo: Itaú Cultural, 2003. p.266

comunista, aumentava o poder de mobilização dos trabalhadores agrícolas, um setor invariavelmente carente de influência do PCB. Já no contexto internacional, o impacto da Revolução Cubana de 1959, com os guerrilheiros da Sierra Maestra, trouxe o interior e as suas populações para o centro do debate.

Nesse movimento ascendente, um momento decisivo para a representação dos trabalhadores rurais ocorreu com a fundação da União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil. A fundação da ULTAB reconhece a importância que o partido deveria dar a esse setor da população brasileira: os comunistas passam a lutar mais decisivamente pelo monopólio da representação dos agricultores, utilizando para isso a imprensa do partido. Isso porque as ligas de Francisco Julião representavam o mesmo risco expresso pelos trabalhistas, rivalizar com a construção do monopólio do PCB como representante legítimo dos interesses dos trabalhadores brasileiros[307].

A ULTBAB foi decisiva nesse aspecto; a própria criação da entidade representa a importância que os trabalhadores conquistaram por meio de suas lutas. Esses aspectos aumentaram a centralidade da questão dos trabalhadores do campo no discurso iconográfico do período.

"Reforma agrária – bandeira dos patriotas"

Por meio da ULTAB, o partido criou a campanha do recolhimento de assinaturas pela Reforma Agrária, transformando-a em um dos temas fundamentais da iconografia desse período. O *Voz Operária* de 4 de junho de 1955 publica uma matéria de página inteira com o título "5 milhões de assinaturas pela *Reforma Agrária*", e as duas últimas palavras do título estão impressas em letra cursiva e delas brota uma bandeira com a sigla da organização. Esses componentes visuais têm como objetivo reforçar a necessidade da *assinatura* do memorial da Reforma Agrária, ao mesmo tempo em que *mostra* esse lema como bandeira de luta intrínseca da ULTAB.

[307] Segundo Chilcote "Francisco Julião surgiu como líder nacional dos camponeses e recebeu apoio quanto à proposta de expropriação imediata das grandes propriedades, embora sua posição radical fosse parcialmente neutralizada pela organização de trabalhadores rurais do PCB de São Paulo, a União dos Lavradores e Trabalhadores Agrícolas do Brasil (ULTAB), que era mais antiga e mais moderada do que as Ligas Camponesas". Ademais, "O PCB suspeitava das ambições políticas de Julião e da autonomia das ligas, considerando-o muito radical. As conclamações de Julião ao campesinato em prol de mudanças radicais indubitavelmente eram vistas como um enfraquecimento potencial às pequenas conquistas tentadas pelo PCB através da legislação". Chilcote, Ronald H. *O Partido Comunista Brasileiro: conflito e integração, 1922-1972*. Rio de Janeiro: Graal, 1982.p,131 e. 235

A página contém desenhos didáticos mostrando onde e como colher assinaturas e a importância e satisfação do agricultor com a documentação que comprova a conquista do título de propriedade. Algumas imagens do período, como no *Voz Operária* de 5 de janeiro de 1957[308], exibem trabalhadores em primeiro plano sorrindo com o título de propriedade na mão e o campo semeado atrás, a ideia de que na mão dos trabalhadores, ao contrário dos latifundiários, a terra mostra fartura. O mesmo jornal, em 7 de janeiro de 1956, mostra mão assinando o memorial pela Reforma Agrária e em 31 de dezembro de 1955, 14 de setembro de 1957 e 29 de junho de 1957 vemos um trabalhador agrícola assinando o documento.

O *Voz Operária* de 26 de fevereiro de 1955 publica matéria com o título "Reforma agrária – bandeira dos patriotas", sendo que o mesmo desenho sai em 21 de novembro de 1955 e 30 de março de 1957, no mesmo jornal. Trabalhadores do campo de diversas funções e, aparentemente, de diversas regiões do país, levantam literalmente a bandeira da Reforma Agrária. Aqui é interessante notar que eles não levantam faixas contendo apelos pela reforma agrária e sim uma bandeira, dialogando assim com o título da reportagem anterior da bandeira da ULTAB. As representações de bandeiras na iconografia comunista mostram símbolos comunistas ou a bandeira do Brasil, e não o lema patrocinado pelo PCB. A escolha dessa representação serve ao propósito de fazer um diálogo com a bandeira nacional e, portanto, com o fato de ser uma reivindicação de todos os patriotas: não por acaso a palavra se encontra estampada no título. Um anseio de todos os brasileiros, e não só dos trabalhadores agrícolas.

O *Voz Operária* de 18 de junho de 1955 publica reportagem de página inteira com o título "Por que os camponeses vivem na miséria?" e responde: devido ao "latifúndio e as relações feudais". Um conjunto de desenhos mostra a concentração de terra no Brasil, mostrando com dados e imagens a injustiça da distribuição de terras, que relega a maior parte dos camponeses a uma ínfima parte do território nacional. Uma sequência de desenhos mostra o gordo latifundiário aparecendo com o chicote na mão, símbolo cuja importância já discutimos, e vemos ao seu redor os seus domínios: não há nenhuma plantação, o mato cresce a vontade. Há uma escala de produtores intermediários e, então, o último quadro mostra um grande camponês com uma foice e um papel na mão, presumivelmente o memorial da reforma agrária, tendo como fundo a

[308] Também em *Voz Operária* de 12 de outubro de 1957

multidão de camponeses sem terra, com os dados mostrando que formam a maioria da população do campo.

A bandeira da Reforma Agrária é fundamental para o entendimento dessa iconografia e das transformações operadas nesse período. Basta dizer que era um tema presente no *discurso* dos comunistas, a tese de que era preciso romper com o latifúndio feudal distribuindo terra para os agricultores como uma forma de abrir o caminho para a industrialização brasileira: a sociedade burguesa como pré-requisito do porvir comunista, em uma visão tradicional baseada no etapismo stalinista.

Todavia, pela primeira vez, esse tema aparece incorporado na iconografia comunista, com todo o rol de personagens, de instrumentos de luta (as faixas e os abaixo assinados) e ação concreta e política visando esse objetivo. Essa clareza na defesa da Reforma Agrária demonstra não só a relevância do tema para o partido no período, mas também a abertura dos comunistas para a participação política. No período de radicalidade, o discurso poderia incorporar a ideia da Reforma Agrária, mas tendo em vista a incapacidade do partido em estabelecer uma ação com resultado prático no andamento da Reforma Agrária, os personagens agiam de outras maneiras.

Por sua vez, com a incursão do PCB, ainda que não atuando legalmente no jogo político, aumentou a capacidade de inserir o tema da Reforma Agrária na agenda nacional. O que ocorria de forma clara arregimentando os setores sob sua influência para pressionar o governo eleito com seu apoio para a inclusão desse tema na pauta nacional. Gildo Brandão destaca que a "adquirida capacidade de *manobra* é, de fato, exclusiva dos breves anos entre 1958 e 1964, quando a decisão de lutar por um programa de soluções positivas e de reformas parciais, possíveis de serem implementadas por um (ou por sucessivos) *governo(s) nacionalista(s) e democrático(s)* revelou-se uma meta realista"[309]

O tema "distribuição de terras" ocorria pela mobilização legal e moral pela reforma agrária dos trabalhadores rurais, sem utilização maciça de armas. Localizamos um único desenho em que aparecem posseiros tomando as terras com a força das armas, além do partido denunciar a ação de jagunços contra os posseiros[310]. A despeito da maior importância relativa dos trabalhadores agrícolas neste período, isso não deve

---

[309] Brandão, Gildo Marçal. *A esquerda positiva: as duas almas do Partido Comunista, 1920-1964*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997. p. 236.

[310] O *Voz Operária* de 19 de outubro de 1957 mostra posseiros em armas com o título: "Continuam em armas os posseiros".

obscurecer o fato das relações entre trabalhadores da cidade e do campo ainda serem regidas por aqueles.

Aplausos na Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas

Um desenho claro nesse sentido, que reforça o mesmo significado abordado no período anterior, foi publicado no *Voz Operária* de 8 de janeiro de 1955. A imagem acompanha uma matéria sobre o programa do PCB aprovado pelo IV congresso do partido. Um trabalhador da cidade e um do campo são facilmente reconhecidos pelos cenários do fundo que, característico, aponta para a fábrica e para o campo; e é o operário fabril que, com a mão no ombro do agricultor, o conduz, ao mesmo tempo em que, com o dedo em riste, aponta o caminho.

Nesse sentido, a ideia de que o trabalhador agrícola está sendo esclarecido pelo operário fabril ou pelo PCB mantém primazia, a relação de hierarquia está presente, mesmo quando visualmente eles aparecem unidos, o que raramente ocorria no período anterior. Como no abraço entre ambos no *Voz Operária* de 1º. de setembro de 1956, um gesto aparentemente mais igualitário, mas que demonstra a hierarquia entre ambos, já que a reportagem é sobre conquistas dos trabalhadores agrícolas de um projeto na câmara com a ajuda dos trabalhadores da cidade. A notícia do lado, "ajudam os operários a organização dos trabalhadores agrícolas", acaba com qualquer sentido de igualdade entre os dois setores.

Também mantendo a visão de vanguarda dos trabalhadores da cidade, enquanto os trabalhadores do campo precisavam ascender ao conhecimento da realidade, poderíamos citar o jornal *Gazeta Sindical* de 28 de fevereiro de 1955, que mostra um homem em pé discursando para trabalhadores agrícolas que atentamente o ouvem. A mesma ideia está presente no desenho publicado em 10 de abril de 1955 no *Notícias de Hoje*. São mostrados quatro trabalhadores batendo palmas durante a II Conferência Nacional dos Trabalhadores Agrícolas, satisfeitos com o discurso feito por um orador que nós, leitores, não vemos, mas que representa a voz oficial do partido: os ouvintes estavam lá para obter *conhecimento*.

O desenho é de Virginia Artigas, que acompanhou a conferência, já que um dos ditames artísticos do partido envolvia a proximidade com os trabalhadores, e a conferência seria uma boa oportunidade, pois pessoas de todos os cantos do país iriam ao evento. A figura está baseada numa fotografia publicada no *Voz Operária* de 25 de

setembro de 1954 e tirada como esboço para um álbum que a artista realizaria sobre o evento. O jornal comenta a ação dos artistas que acompanharam o evento: "eram vistos em toda a parte, absorvidos por aqueles modelos estuantes de vida". É interessante comparar a fotografia e o desenho: a primeira, já um viés ideológico sob a realidade, o segundo, querendo absorver o caráter de realidade associado à fotografia, mas fazendo uma segunda leitura ideológica em cima do primeiro documento.

A diferença fundamental entre os dois é a expressão no rosto dos personagens, que saíram de um semblante sério na fotografia para um sorriso de satisfação e felicidade no desenho. A fotografia já foi realizada no momento exato em que os trabalhadores rurais aplaudiam o orador, sendo que na reportagem de página dupla publicada no *Voz Operária*, esse elo ainda é reforçado, pois eles claramente dirigem seu olhar para uma outra fotografia: a dos oradores. E como são camponeses, por oposição, os palestrantes são dirigentes comunistas ou os trabalhadores da cidade, já que a manchete da matéria felicita a união entre operários e camponeses. Na versão desenhada, ganha destaque a satisfação dos camponeses com as ideias defendidas, e o seu chapéu ao colo, sinal de respeito frente aos oradores.

Um desenho representativo dessa iconografia foi publicado no dia 19 de março de 1955 no *Voz Operária*, mas feito originalmente para o clube de gravura por Danúbio Gonçalves. Uma figura interessante, pois mostra uma professora ensinando crianças no campo sem ensinar as matérias tradicionais e sim a importância da Paz: está educando politicamente. O foco da professora são as crianças, mas, evidentemente, o elo está claro com o trabalhador do campo que, fora da sala de aula, consciente da realidade internacional, assina o apelo pela Paz. Esse trabalhador gigantesco que se interpõe entre o observador da imagem, o leitor, e as crianças, enquadradas pela janela, mostra uma linha de temporalidade que remete até Monteiro Lobato também, literalmente, enquadrado. Ou seja, Monteiro Lobato aparece como um ícone que tem importância fundamental na percepção da figura dos agricultores, ele que começa com a representação preguiçosa do Jeca e acaba por escrever o *Zé Brasil*[311], que causou temor na polícia política que buscou censurar a obra por propagar o comunismo[312].

---

[311] "Lobato revisita o seu velho personagem Jeca Tatu; só que Zé Brasil é uma versão mais positiva do roceiro, capaz de entender a proposta comunista e mobilizar-se em favor da reforma agrária". Motta, Rodrigo Patto "Batalhas em torno do mito: Luiz Carlos Prestes". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº34, julho-dezembro de 2004, p95

[312]Carneiro, Maria Luiza Tucci. *Livros proibidos, idéias malditas: o Deops e as minorias silenciadas*. São Paulo: Atelie Editorial, 2002, pp. 143-149

Lobato mostrou uma evolução na percepção dos problemas do campo, se aproximando dos comunistas e tendo inclusive o seu livro *Zé Brasil* anunciado nos jornais do partido. Essas ideias de Lobato repercutem, então, na educação dada aos garotos, a primeira geração (a infância), para, finalmente, chegar ao trabalhador agrícola que aprendeu a lição e assina o apelo da Paz. Há uma sucessão de enquadramentos, do passado ao presente – o quadro de Lobato, os alunos, a janela e o quadro mesmo em que se encontra o desenho.

O tema da Paz era de suma importância, como já destacamos, na concepção do partido, inserindo os trabalhadores agrícolas no contexto geral da Guerra Fria. Todavia, com relação aos trabalhadores do campo, esse é o único desenho por nós localizado em que um tema do conflito EUA x URSS surge. Nesse período, há certa "nacionalização" dos temas difundidos pela iconografia comunista, o que não significa dizer que os temas internacionais de geopolítica da URSS tenham sido deixados de lado, mas sim de reconhecer que a frequência com que aparecem temas e personagens relacionados claramente com as questões nacionais é significativamente maior.

Alguns aspectos são relevantes nessa "nacionalização": a questão já discutida da Reforma Agrária, a atuação das Ligas Camponesas, a situação dos flagelados pela seca no nordeste e o abrandamento relativo da Guerra Fria, com a ascensão de Nikita Kruschev após a morte de Stalin em 1953 e sua crítica ao culto da personalidade.

"Pior a falta de terra do que de água"

A situação dos flagelados pela seca no nordeste também contribuiu para a representação mais significativa da realidade nacional. *O Voz Operária de* 29 de março de 1958 mostra uma reportagem de página inteira sobre o Flagelo da Seca, afirmando que "Multidões de Camponeses Famintos Perambulam pelas Estradas do Nordeste". Num cenário com carcaça de um boi e urubus sobrevoando, um casal magro e desolado perambula levando suas trouxas, enquanto outro desenho publicado no jornal mostra um casal com uma criança no colo, mostrando o martírio das famílias e aumentando a dramaticidade da cena. O *Voz Operária* de 17 de maio de 1958 dá matéria em página dupla com o título "Pior a falta de terra do que de água", destacando o fato de que outras regiões do mundo possuem índice pluviométrico inferior ao nordeste. Assim, o partido busca politizar o drama dos retirantes, fazendo com que não fosse visto como uma catástrofe natural e sim resultado da exploração desencadeada pelo latifúndio. Na

imagem que ilustra a matéria, vemos num primeiro plano uma família levando suas trouxas e ao fundo mais pessoas tendo que deixar a região.

Guia do correspondente na usina de açúcar

Também a atuação das Ligas Camponesas, particularmente forte em Pernambuco, fez com que crescessem as representações sobre o trabalho no canavial por parte da imprensa do partido como uma maneira de inscrever essas lutas na história e na ação do PCB, ao mesmo tempo em que demonstra a atenção dos comunistas com esse setor importante dos trabalhadores do campo. Sem que a ação da Liga fosse citada, muitos desenhos mostravam representações dos trabalhadores no canavial, nas usinas de açúcar e, inclusive, no Estado de Pernambuco.

Várias vinhetas sobre o trabalho no corte de cana foram criadas e o partido publicava notas a respeito da situação no campo com frequência. O *Voz Operária* de 8 de janeiro de 1955[313] mostra trabalhadores cortando cana; o de 29 de janeiro de 1955[314] uma família num canavial; no de *Voz Operária* de 19 de fevereiro de 1955, novamente, trabalhadores cortando cana e levando para a usina, vista ao fundo, com manchete citando Pernambuco; no de 5 de março de 1955, aparece um trabalhador sem camisa cortando cana; no 17 de dezembro de 1955, uma mulher cortando e um homem amarrando a cana[315]; o de 24 de dezembro de 1955 mostra um carro de boi abarrotado de cana; o de 31 de dezembro de 1955, um homem cortando e outro amarrando a cana sob o fundo de uma usina.

O *Voz Operária* de 6 de outubro de 1956 também aborda o trabalho nos canaviais, mas não centrando a iconografia na lavoura, e sim em trabalhadores exigindo, com o dedo em riste, o salário combinado, denunciando a prisão em uma usina de um trabalhador e numa família levando uma faixa dizendo "abaixo os descontos de habitação", mostrando as várias formas de exploração e arbitrariedades que estavam submetidos os trabalhadores nos canaviais. No *Voz Operária* de 1º. de dezembro de 1956, em um desenho de Arydio, um grupo discute em meio ao canavial a entrada em greve. O *Voz Operária* de 8 março de 1958 também mostrava um trabalhador em frente a um boi puxando um carro inteiramente coberto de cana cortada.

[313] Também em *Voz Operária*, 12 de fevereiro de 1955.
[314] Também em *Voz Operária*, 24 de dezembro de 1955.
[315] Também em *Voz Operária*, 24 de agosto de 1957.

Pelas inúmeras imagens acima, muitas vinhetas, fica claro a importância do tema, mas vale analisar o mesmo *Voz Operária* de 15 de setembro de 1956, que publica uma página inteira sobre as usinas de açúcar. A reportagem inclui vários dos desenhos já citados, a exceção da figura no topo da página, em que aparecem quatro mulheres com aspecto cansado, apoiadas no canavial e em enxadas, enquanto o rosto sofredor de uma aparece em *close*[316]. A reportagem "Guia do correspondente na usina de açúcar" visava preparar os trabalhadores para cumprir essa função para o jornal. O periódico destaca a importância desse grupo de operários como "um dos mais importantes contingentes de trabalhadores rurais" já que "estão concentrados em poucos municípios ou regiões, o que facilita, em grau considerável, sua organização e suas lutas" e concluí que "tendo em conta isso, bem como a brutal exploração [de] que são vítimas, os jornais da imprensa popular devem dedicar-lhes atenção especial".

Dentre as várias orientações aos correspondentes, está a importância de noticiar se o pagamento pelo trabalho é feito por tonelada ou por carro carregado. E ressaltava ao correspondente no canavial, caso ele não percebesse em seu ofício de jornalista e trabalhador, que "não deve ser esquecida a solidariedade prestada pelos operários da usina e pelos demais operários de outros setores (das cidades) às lutas dos trabalhadores da lavoura. A ajuda dos operários da indústria às lutas e à organização dos trabalhadores rurais é atualmente, no país, a principal forma da aliança operário-camponesa".

Além do *Voz Operária*, o *Novos Rumos* de 22 de fevereiro de 1962 publica um desenho importante para o assunto: a obra de Portinari feita para o Ministério da Educação sobre os ciclos econômicos da história do Brasil. A reprodução do desenho no jornal tinha a conotação de valorizar um artista do partido, além de dar credibilidade ao PCB. Todavia, acaba por criar uma continuidade com as imagens sobre o trabalho no canavial, ao mesmo tempo em que mostra a diferença do período atual em relação à escravidão. No desenho de Portinari todos os trabalhadores são negros e um deles está penosamente curvado levando nas costas a cana recolhida.

A obra de Portinari permite analisar a visão do partido sobre o trabalho no canavial, comparando com o realizado nos engenhos do período colonial, tema do afresco reproduzido. Um primeiro impacto a chamar a atenção é o fato dos trabalhadores nos canaviais na iconografia comunista serem predominantemente brancos; negros aparecem em poucos desenhos. Independentemente da porcentagem de

[316] Também em *Voz Operária*, 29 de dezembro de 1956, 31 de agosto de 1957 e 26 de abril de 1958.

negros que efetivamente trabalhavam no canavial, hoje em dia negros e pardos constituem a maioria e palavras oriundas do contexto escravista como *eito* e *feitor*[317] ainda são utilizadas. É interessante notar que o diálogo com a escravidão, ainda mais numa atividade intrinsecamente ligada a ela no nosso passado, não é feito: a maioria dos personagens trabalhando no canavial é branco. Novamente, a questão do preconceito contra o negro ou das lutas específicas desse setor não ganham destaque dentro do partido. Quando havia um rival apelando para os sentimentos "raciais" fora do âmbito do partido, como na década de 1930, com a Frente Negra Brasileira, os comunistas deram destaque para a questão da cor da pele; mas quando não há rival significativo, o sujeito da ação comunista é invariavelmente branco, mesmo que o local de trabalho remeta à escravidão e os trabalhadores efetivamente sejam negros.

Com relação a esse extenso número de desenhos relacionados ao canavial, reproduzidos com o intuito de mostrar a repetição do tema, vale destacar que o foco é predominantemente no corte no canavial, operação mais desgastante do ponto de vista do trabalhador. Para aumentar o efeito desse desgaste, ressaltando as características desumanas do trabalho, o desenho não aponta para os trabalhadores dentro da usina, mesmo que o texto faça referência a ela, local muito mais moderno que os antigos engenhos e, portanto, capazes de poupar parte da carga de trabalho dos assalariados.

Ainda para aumentar o efeito do desgaste, a reconstrução do canavial parece mostrar o campo antes de uma operação fundamental para o bom andamento do corte, a queimada do canavial, etapa em que o fogo destrói boa parte do material verde, deixando apenas o caule, facilitando a tarefa, ainda penosa, de usar o facão. Em geral, os desenhos mostram a plantação sendo derrubada sem estar devidamente queimada e vemos o trabalhador lutar com o facão frente a um mar de vegetação.

Outro aspecto mais inverossímil e que aumenta a dificuldade do trabalho no campo é a indumentária[318]. Tendo em vista a própria produção extensiva monocultora, especialmente de uma cultura com alto poder calorífico, o número de animais peçonhentos é elevado e, somado ao risco dos trabalhadores se cortarem, faz com que a indumentária dos operários seja diferente da desenhada. Os cortadores de cana utilizavam uma proteção de tecido cobrindo braços, a cabeça e parte do rosto. Nos desenhos da imprensa comunista, para aumentar a dramaticidade da cena e a exploração

---

[317] *Folha de São Paulo* São Paulo, 24 de agosto de 2008. Caderno Mais.

[318] Cartaz cubano mostra roupa desses trabalhadores. Cushing, Lincoln. *Revolución!: Cuban Poster Art*. San Francisco: Chronicle Books, 2003.p,46.

a que são sujeitos os trabalhadores, a roupa se assemelha a de um agricultor, com braços muitas vezes a mostra, sendo que um dos desenhos o trabalhador derruba o canavial de peito aberto, sem camisa.

Essa ênfase no trabalho braçal e no atraso do campo tem relação com a concepção do partido do campo ainda estar preso ao passado "feudal". Assim, nesse período, as imagens retomam com ênfase as ferramentas de trabalho, algo que já não ocorria nas cidades, com grande presença de indústrias. Nessa iconografia dos trabalhadores do campo, vemos peneiras de café, ancinhos, facões, pilão, foicinha, enxada, quando não as próprias mãos realizando o trabalho[319]. O trabalho no canavial reforçava a ideia do atraso no campo porque era uma atividade ligada ao Brasil colonial e os instrumentos de trabalho eram os mesmos, o processo era similar e, o próprio carro de boi, uma das medidas utilizadas para calcular o salário dos trabalhadores, era um indicativo do atraso do setor frente ao avanço de modernidade das cidades.

O PCdoB

Todavia, essas representações não eram as únicas produzidas de maneira significativa dentro do campo comunista. O PC do B, partido que advogava seguir as diretrizes originais do Partido Comunista, não concordando com as críticas oriundas do culto à personalidade, também abordou o trabalhador do campo. Não convém reconstruir a origem do partido, se resultado de uma cisão ou de uma refundação por um grupo que de comunistas que visava retomar as origens autênticas do partido. Todavia, vale ressaltar algumas características do PC do B. Os membros dessa legenda defendiam uma visão stalinista, mais imune às críticas desencadeadas a partir do relatório de Kruschev e acabou por fundar essa agremiação, insatisfeitos com a mudança do nome para Partido Comunista Brasileiro em vez de "do Brasil" para se adaptar a legislação. Mantendo o viés stalinista, também recebeu influência das revoluções chinesa e cubana.

No campo jornalístico, o PCdoB faz com que o *A Classe Operária* ressurja, jornal que havia dado espaço para o *Novos Rumos*, e traça uma iconografia diversa daquela do PCB. Nela o trabalhador do campo aparece com mais importância que nos periódicos do PCB. *A Classe Operária* de março de 1962 exibe um desenho, que seria

[319] No *Voz Operária* de 11 de novembro de 1954 aparecem foices ao ar em um comício.

republicado algumas vezes[320], em que a união entre trabalhadores do campo e da cidade ganha uma nova conotação. Em vez do cumprimento ou do entrelaçamento de instrumentos de trabalho, o que vemos é um abraço sob um fundo que representa a cidade e o campo. Esse desenho também foi usado pelo PCB, mas as diferenças na iconografia entre os dois partidos são acentuadas.

O abraço não significa a pacificação do campo, o esmorecimento da luta, ou um viés mais reformista, o PCdoB, justamente, defendia uma ação mais radical no campo, apoiando as Ligas Camponesas. No *A Classe Operária de* abril de 1962, foi publicado um desenho conclamando a uma cerimônia no sindicato dos metalúrgicos para a fundação da Liga Camponesa. O fundamental é a representação do camponês no desenho, que é uma reprodução de um cartaz com o título de "Reforma Agrária ou Revolução": de chapéu, sem camisa e com o rifle na mão. Ou seja, enquanto o PCB havia abandonado a força das armas para tomar o poder, o PC do B via nos camponeses, nas suas organizações e na Liga Camponesa, uma possibilidade revolucionária, com armas. Liga Camponesa que no jornal do PCB não era sequer citada, como vimos.

O fato do trabalhador do campo estar sem camisa, além de remeter para o seu físico marcado pelo trabalho e pela miséria, era um tema importante tendo em vista a questão dos flagelados do nordeste; também remetia ao fato de enfrentar os inimigos de peito aberto, pronto a matar com o rifle, ou morrer pela causa. É importante essa construção tendo em vista o caráter sempre subalterno dado pelos comunistas para a questão do campo na iconografia, mesmo que na retórica ela esteja presente.

No primeiro de maio de 1962, o PC do B publica desenho em que na primeira fileira, segurando a faixa em homenagem a data comemorativa, aparece um homem da cidade e outro do campo, mostrando o destaque que o tema ganhou para o PCdoB. Atrás surge um "Viva a Paz" e, significativamente, um "viva a reforma agrária". O mesmo desenho foi publicado em 15 de fevereiro de 1964, mas, agora, a faixa da frente trazia os dizeres "Viva a Revolução".

Numa época em que as guerrilhas começavam a ganhar espaço na esquerda, especialmente aquela fora do PCB, o partido publica na primeira página um desenho em homenagem aos 60 anos de *Os Sertões*, a obra de Euclides da Cunha, cuja relação com o momento vivido então pelos trabalhadores rurais é evidente. Sob o título "A guerra das caatingas", o jornal *A Classe Operária* de 30 de junho de 1962, traz a ilustração da

[320] Em 15/6/63 e 29/2/64

vegetação agreste e dois policiais morrendo, uma clara maneira de apoiar as lutas da Liga Camponesa, por meio da releitura da obra de Euclides da Cunha sobre a Guerra de Canudos. Nessa releitura do passado também ganha importância a insurreição comunista de 1935, que destacada na primeira página do *A Classe Operária* de 30 de novembro de 1962, com um trabalhador, e não Prestes, que não aderiu ao PC do B, com um rifle sob o lema Paz, Terra e Liberdade. A própria fisionomia do trabalhador e a maneira como segura o rifle parece uma forma de apelar para que o sigam.

Em 15 de janeiro de 1963, o mesmo jornal publica na primeira página um desenho com quatro homens clamando pela unidade das forças populares. A representação mostra a quem o partido dirigia seu apelo dentro do campo das forças populares: dois homens seguram uma faixa que remete aos trabalhadores da cidade, e estão circundados por um camponês e por um estudante/intelectual carregando dois livros no braço.

Na comemoração do 41º aniversário do partido, *A Classe Operária* de 31 de março de 1963 publica desenho de uma mulher com livro, um homem com boné de Lênin e um agricultor com sua enxada, todos com braço para cima, comemorando a data. O braço levantado, de quem saúda ou de quem vai agir, é importante, mostrando uma ênfase maior na ação. E a mulher segurando o livro provavelmente incorpora na iconografia comunista a ação dos estudantes[321]. O partido havia exibido na primeira página do dia 15 de julho de 1962 uma imagem sobre a violência policial contra estudantes na Guanabara. E, evidentemente, o papel da UNE (União Nacional dos Estudantes), que realizava seus encontros e congressos, tem influência nessa representação, nessa inclusão clara e em primeiro plano de um estudante na iconografia do PCdoB.

Na comemoração do primeiro de maio de 1963, o jornal circulou no dia 15 de maio, *A Classe Operária* publica desenho em que uma enxada, uma ferramenta e um livro estão para cima e os cartazes pedem "reforma agrária radical" e "liquidação da espoliação imperialista" com as armas ao alto, com os trabalhadores caminhando, mostrando o imperativo da ação. Os braços para cima mostram alguém que concorda com o que está sendo dito ou defendido, ao mesmo tempo em que demonstra a intenção de agir segundo essas diretrizes. Novamente, vemos o papel de destaque dado aos

[321] O PCdoB "...tendia a apoiar a agitação radical no movimento estudantil, no campesinato e nos sindicatos, trazendo artigos assinados por Stálin assim como documentos com as posições da China no debate sino-soviético" Chilcote, Ronald H. *O Partido Comunista Brasileiro: conflito e integração, 1922-1972*. Rio de Janeiro : Graal, 1982,p.127.

estudantes e ao camponês, sem a relação de hierarquia cidade/campo permeada na iconografia do PCB.

No último jornal do PCdoB antes do golpe militar, de 31 de março de 1964, repercutia o comício feito por Goulart na Central do Brasil no dia 13, quando ele defendia as reformas de base, comício capital para o desencadeamento do golpe militar. Classificando o discurso como demagógico, o partido publica ao lado da notícia sobre o comício um desenho sobre o 42º aniversário do PCdoB. O desenho é interessante por, novamente, colocar com realce o personagem do campo, nesse caso específico dois, um segurando a enxada e outro a foicinha.

Evidentemente, a ênfase também pode ter relação com um dos temas de destaque no discurso de Jango, a questão da reforma agrária. O partido mostra que ela deveria ser desencadeada pelo povo que estava pronto para a luta, como os braços levantados claramente mostravam. Importante, ainda, notar que, além de todos estarem com os braços levantados (a moça não levanta por ser mulher e por carregar os livros), os dedos todos estão fechados, símbolo da união e da decisão. Nesse desenho, ainda aparece outro personagem, um marinheiro, provavelmente relacionado à agitação ocorrida com a Associação dos Marinheiros. Interessante notar como a figura do estudante tanto poderia ser representada pelo homem quanto pela mulher.

Esse desenho mostrava o nível de confiança do partido, não no governo do demagógico Jango, submisso aos EUA como todos os presidentes anteriores, mas na união das forças populares respondendo a seus apelos, aposta que se mostraria fatal.

Trabalhadores(ras) da cidade

O cenário urbano nesse período também exibe seus diversos personagens com transformações importantes, algumas sutis, mas características do contexto. As variações ocorrem na relação com os sindicatos, com a vida fora das fábricas, na concepção eleitoral, na inclusão de novas figuras e, especialmente, na relação com o poder.

Com o suicídio de Vargas, a flexibilização política do PCB e as indefinições que se seguiram, inclusive com a ameaça de golpe de estado, a iconografia comunista volta a construir personagens agindo eleitoralmente, sendo esta uma arma legítima e privilegiada de luta dos comunistas. Nesse sentido, a questão das liberdades

democráticas e da constituição, citada no desenho anterior, foi incorporada na ação das figuras retratadas pelo PCB.

Castelinho do golpe

Uma reportagem de página dupla do *Voz Operária de* 12 de fevereiro de 1955 intitulada "O povo unido é mais forte que a camarilha golpista" mostra a defesa da constituição pelo partido, interessado em ingressar nas disputas políticas. O desenho vem acompanhado de um texto de Prestes que "estende a mão a todas as forças" na defesa da constituição, um apelo aos trabalhistas. A população segura um aríete, que defende a união de todas as forças em defesa da constituição. O "Castelinho[322] do golpe" além de fazer referência ao status elitista dos seus participantes, também mostra fragilidade da fortaleza em que se encontram, já que é feita de madeira e se despedaça na primeira ação dos trabalhadores. Esse castelo abriga aqueles que articulavam nas sombras, como o presidente Café Filho e Lacerda, assim como americanos como Dulles, todos encastelados. Ou melhor, não um castelo, mas uma torre de petróleo com a bandeira da Esso, dialogando com ideia de que o país seria explorado por essa companhia, a verdadeira mão oculta por trás dessas confabulações da "camarilha golpista".

O exemplar do jornal *Voz Operária* de 2 de outubro de 1954 publica matéria de página inteira intitulada "Exigir liberdades democráticas! Lutar em defesa da constituição!". Nela a ênfase na defesa da constituição, em risco devido aos conluios golpistas após o suicídio de Vargas, está atrelada a outras liberdades reivindicadas pelo partido comunista. Assim, guiando a ação de seus leitores para reivindicarem a ação legal e democrática do PCB, tanto no campo eleitoral como no campo sindical. Os desenhos mostram a massa defendendo com cartazes o direito de greve e a liberdade sindical, algo fundamental, apontando para a percepção de que a estrutura getulista precisava ser reformulada.

O texto que acompanha a imagem critica a definição de greve legal e greve ilegal, bem como ressalta a necessidade dos trabalhadores poderem se associar com diferentes setores da classe operária em "comissões intersindicais" e "pactos de

[322]Castelinho também era o nome do chalé que Batista Luzardo construiu em São Pedro, perto da fronteira com Uruguai e Argentina. Não foi possível saber se há relação entre as manobras golpistas e esse local. Wainer, Samuel. *Minha Razão de Viver: Memórias de um Repórter*. Rio de Janeiro: Record, 1988. 8ªed, p.15.

unidade", organismos que fugiam da estrutura sindical getulista, baseando-se na liberdade de associação. Um desenho interessante mostra um grupo de trabalhadores libertando um homem das mãos de alguém não identificado, no texto indicado como "malta fascista", que com um porrete ameaça as pessoas; não por acaso o personagem é o único a utilizar chapéu. O texto guia os trabalhadores para "não ceder na luta por qualquer direito ameaçado", importante mudança em que os parâmetros legais de amplo escopo são defendidos pelo partido.

O *Voz Operária* de 23 de julho de 1955 publica matéria de página inteira com o título "Como lutar contra o golpe. Em defesa da Constituição". A defesa da constituição já havia aparecido na iconografia, quando Dutra "rasga" a constituição ao caçar o registro eleitoral dos comunistas, mas nesse conjunto de desenhos o partido parece dar um passo claramente além. No primeiro desenho no canto superior esquerdo um punho carrega a constituição, mas não uma defesa vaga de qualquer tipo de constituição, o desenho enfatiza constituição de 1946. Para um partido pouco tarimbado no exercício da atuação democrática, historicamente desprezada e interdita por motivos legais, é um detalhe importante.

"Posse dos dirigentes sindicais"

No campo sindical, uma reconfiguração de um desenho já analisado no período anterior é significativa das mudanças operadas num cenário de maior flexibilização do partido. O PCB criticava, em alguns dos desenhos, a estrutura sindical getulista, embora não fosse uma das campanhas com mais ênfase[323] na sua iconografia, defendendo a autonomia e a liberdade nos sindicatos e o fim do imposto sindical. No período de maior radicalidade, a critica à estrutura getulista e às intervenções governamentais levou o partido a criar sindicatos paralelos, onde os comunistas militavam. O resultado foi um retumbante fracasso, com o partido perdendo influência na massa, que permaneceu atuando dentro dos sindicatos oficiais.

No *Voz Operária* de 23 de julho de 1955, um desenho mostra trabalhadores em frente a uma fábrica discutindo e gritando palavras de ordem, mas agora adequadas aos

[323] "Os comunistas, como sempre fizeram quando estavam no interior da estrutura sindical, buscavam utilizar-se de suas benesses. Coerentes com sua postura de usar os sindicatos como elementos de pressão, eles serão ágeis e rápidos em algumas alterações práticas da estrutura, sendo mais lentos em outras. Se foram rápidos e dedicados nas intersindicais, foram lentos na questão do imposto sindical, que acabava sempre colocado em segunda prioridade nos investimentos do partido". SANTANNA, Marco. *Homens Partidos: Comunistas e Sindicatos no Brasil.* São Paulo: Boitempo, 2001, pp.101-2.

novos tempos. O partido ainda critica a estrutura sindical, mas um dos lemas defendidos passa a ser "posse dos dirigentes sindicais". O desenho é o mesmo, mas a inclusão dessa nova palavra de ordem na imagem servia para modificar sutilmente o enquadramento que o partido dava a questão. Nesse novo período, com o partido atuando dentro da estrutura sindical, era legítimo defender a posse dos líderes sindicais.

A iconografia chega a fazer propaganda de uma chapa vitoriosa numa disputa eleitoral dentro do sindicato. O *Voz Operária* de 10 de dezembro de 1955 publica o mesmo desenho incluindo o título "Vitoriosa a Chapa Independente do Sindicato Têxtil de Fernão Velho" e localizando as instalações desenhadas atrás como o sindicato da categoria. A diferença pode parecer pequena, mas é fundamental para construção de sentidos num momento de mudança da política sindical do partido. Nesse novo contexto, as disputas sindicais são assuntos para o partido, envolvido, ainda que critique, na estrutura sindical herdada do getulismo. Ao contrário do período anterior, ele chega a nomear o sindicato da categoria e a chapa vitoriosa, reconhecendo a vantagem de atuar dentro dessas instituições.

"Contra os despejos policiais!","Melhoramentos para as favelas".

Todavia, mais que as disputas sindicais, uma mudança importante é a inclusão de reivindicações ligadas a questões do cotidiano do trabalhador fora do ambiente de trabalho, abordando a sua vida fora das fábricas[324]. Com o adensamento populacional e a espoliação urbana[325] em curso graças à industrialização, o partido enfatiza alguns aspectos característicos do ambiente citadino. No período da legalidade, de 1945 a 1947, o partido criou os Comitês Democrático-Populares, que tinham uma atuação importante, organizando as pessoas com base nos bairros. Todavia, naquele período, não localizamos imagens voltadas para as questões do cotidiano da população fora da fábrica, além da denúncia dos problemas advindos da carestia.

Agora, o leque de reivindicações voltadas para os moradores urbanos está presente na iconografia. O próprio sentido da palavra carestia passa a incluir um rol ampliado de reivindicações e não só a carência de gêneros alimentícios. Reportagem de

[324] DECCA, Maria. *A Vida Fora das Fábricas: Cotidiano Operário em São Paulo (1920-1934).* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
[325] Sobre o tema,Kowarick, Lúcio. *A espoliação urbana.* Rio de Janeiro, RJ: Editora Paz e Terra, 1980 e Singer, André, and Lúcio Kowarick. *As lutas sociais e a cidade: São Paulo, passado e presente*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

página inteira, publicada no *Voz Operária* de 20 de novembro de 1954, mostra sequência de desenhos em que o partido coloca na mão das pessoas cartazes exigindo a diminuição do preço do cinema e do transporte e uma fila de pessoas assinando documento contra o aumento dos aluguéis, algo em curso com o fim da lei do inquilinato. Vale observar o fato de uma mulher estar com uma saia florida e uma bolsa, detalhe a ser tratado posteriormente.

Essa abertura maior para os assuntos citadinos incluiu a questão da moradia, algo que já havia aparecido em alguns desenhos comunistas, mas que passam a ganhar realce. O *Voz Operária* de 19 de março de 1955 publica um desenho de Arydio, do Clube de Gravura do Rio de Janeiro, em que uma família humilde aparece em frente a uma casa de madeira. O título da matéria "Pelo direito de possuir um lar! Contra os despejos policiais!" mostrava a premência da questão urbana na cidade. As instalações precárias, uma bacia para lavar roupa/louça está fora da casa[326], contrastam com a violência do despejo pela polícia. O desenho busca sensibilizar o leitor para a situação de miséria dos moradores da favela, "na maioria operários e suas famílias", ressaltando essa reivindicação de "direito a moradia" ao mesmo tempo em que constrói a imagem desse local como um espaço de famílias humildes e trabalhadoras, e não de marginais. O processo de urbanização do país ocorreu de forma desordenada e sem infraestrutura, relegando os trabalhadores aos piores locais da cidade, não obstante, a visão predominante associando o local à marginalidade. O Caldas Aulete define "favela" como "conjunto de casebres toscos e miseráveis, geralmente em morros, onde habitam marginais" e alguns jornais conservadores sequer publicavam fotografias desses locais. Era contra essa visão que o desenho lutava.[327]

Água, luz, esgoto e calçamento para os bairros dos trabalhadores são as reivindicações presentes num desenho publicado no *Voz Operária* de 11 de agosto de 1956. O desenhista escolheu um símbolo importante do cotidiano do trabalhador para situar a manifestação, o bonde, o elo entre o bairro e a fábrica[328]. Esse conjunto de reivindicações mostra a degradação do cotidiano urbano, com uma expansão sem contrapartida em infraestrutura. O trabalhador sofria a exploração dentro da fábrica e

---

[326] Amaral, Aracy A. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970 : subsídio para uma história social da arte no Brasil*. São Paulo : Itaú Cultural, 2003, p. 201.

[327] A autora chama a atenção para o fato de não aparecer imagens de moradias precárias dos trabalhadores, mesmo em reportagem sobre o assunto. DIAS, Odete da Conceição. *Trabalhador no Discurso Fotográfico do Jornal a Gazeta 1930-1945.* (Dissertação de Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1993, P.107.

[328]Sobre a importância do bonde no cotidiano operário ver Tavares, Rodrigo. *A Moscouzinha Brasileira: Cenários e Personagens do Cotidiano Operário de Santos* (1930 – 1954). São Paulo, Humanitas, 2007.

era espoliado no ambiente urbano, cada vez mais degradado, com bairros operários criados a partir da especulação imobiliária, sem nenhuma infraestrutura urbana - o desenho mostra uma torneira para fazer alusão à falta d'água.

Em um desenho publicado no *Voz Operária* de 8 de setembro de 1956, vemos, em primeiro plano e direcionado claramente para o leitor, um conjunto de personagens carregando um grande cartaz contra os despejos, enquanto, ao fundo, vemos um cartaz "Melhoramentos para as favelas". O cenário é de casas de madeira humildes, mas com população trajada como trabalhadores. As moradias se encontram num plano mais alto para fazer referência aos morros e, dessa maneira, mostrando a população que desce para protestar. Evidentemente, o cenário das favelas e dos bairros populares não tem senão uma importância secundária para o partido, mas a emergência desse espaço e desses temas caminha no mesmo sentido de uma maior importância dos assuntos urbanos e não só do campo operário fabril ou de política nacional e internacional.

"Candidato da panela vazia"

Evidentemente, esses assuntos ainda estavam presentes e, de fato, com o novo eixo político do partido, os comunistas se aproximaram do jogo eleitoral em um contexto *sui generis*. Ao contrário da experiência democrática de 1945 – 1947, a ilegalidade ainda estava presente, mas distante do período 1947 – 1954, quando foi forte a repressão e os comunistas minimizaram a importância do processo eleitoral. Assim, os personagens identificados com o PCB na iconografia mostram uma importância fundamental ao incorporarem na sua ação a questão eleitoral, marcando nas eleições as necessidades dos trabalhadores pela ótica do partido.

O *Imprensa Popular* de 5 de setembro de 1954[329] publica desenho de Paulo Werneck em que um casal está afixando uma faixa com os temas defendidos pelo partido e com a legenda "vote nos candidatos populares!". Interessante notar o fato de a mulher ser associada, como tradicionalmente, à carestia; a personagem chama a atenção do leitor para o tema, apontando-o. O tema da carestia era importante no período, tendo, inclusive, seu sentido ampliado, como vimos. O diferencial, agora, é que a questão recebe um encaminhamento político-eleitoral, já que o partido utilizava a alcunha de

[329] Também no *Voz Operária* 25 setembro de 1954.

“Candidato da panela vazia”, fazendo referência ao comparecimento de mulheres com panelas aos comícios[330].

No desenho publicado em 11 de setembro de 1954, uma mulher caminha à frente de uma multidão reconhecível com a panela vazia ao alto, um símbolo das dificuldades enfrentadas devido à carestia, ao mesmo tempo em que virava arma para acabar com ela, já que fazia referência aos candidatos da panela vazia, aqueles apoiados pelo partido. Há, ainda, uma rima (carestia/votai/vazia) para chamar a atenção do (e)leitor. A mulher, dona de casa, é a personagem escolhida para levar a panela e, para dar mais dramaticidade à situação, a personagem ao lado também é mulher e carrega ao colo uma criança: o tema da carestia era um assunto feminino.

Não é demais lembrar que as mulheres votavam no período, embora tradicionalmente os jornais do partido sejam voltados para um leitor masculino. Aqui, novamente, pouco importa o fato de mulheres terem eventualmente levado panela para algum comício, mas sim a maneira reiterada com que o partido usa esse fato para reforçar uma visão sobre as mulheres. O único personagem na cena carrega uma faixa com um assunto “masculino”, a emancipação nacional.

Candidatos populares, candidatos da panela vazia, candidatos de Prestes; essas eram candidaturas que as forças populares deveriam defender, na impossibilidade de apresentação de candidatos pelo PCB, candidatos dispostos a combater os entreguistas, uma palavra fundamental no jogo político desse período. Nesse novo contexto, o partido atua de forma mais incisiva na campanha eleitoral e o eleitor vira um personagem importante. O *Voz Operária* de 27 de setembro de 1954 exibe desenho em que, novamente, vemos em primeiro plano um casal, não identificado com nenhuma profissão específica; ambos têm a mão a nova arma defendida pelo partido, o voto, gesto que muitos da multidão repetem. As faixas em destaque trabalham com a oposição eleger/derrotar e patriotas/entreguistas, enquanto as detrás clamam pela expulsão dos americanos, pelo fim da carestia e pela constituição. A oposição entreguista/patriota, característica da compreensão do partido no período, foi reforçada pelo após o suicídio de Getúlio Vargas, ainda recente e presente na memória dos eleitores. O partido, ao caracterizar assim os adversários, caminha na direção dos trabalhistas.

O *Voz Operária* de 25 e 27 de setembro de 1954 publica uma página inteira ensinando como deveriam se comportar os trabalhadores, divulgando os candidatos

[330] Vinhas, M. *O partidão: a luta por um partido de massas, 1922-1974*. São Paulo: HUCITEC, 1982. p. 138

populares. Desenhos mostram a entrega de cédulas com o candidato ideal para as pessoas, o eixo da divulgação, fazendo com que cada um tivesse um modelo desse documento. O partido desenha onde distribuir, sugestões de como chegar à massa etc. Após o período de retração como eleitores, o PCB buscava construir uma imagem bastante didática de como proceder para ajudar os candidatos comunistas.

"Todos às urnas"

Em 16 de outubro de 1954, o *Voz Operária* publica desenho que mostra como a democracia no Brasil excluía uma parte significativa da população por diversos motivos, ironizando, então, o caráter do próprio sistema. Mostrando duas filas de pessoas, uma bem maior que a outra, chama a atenção para o fato de que de cada 100 brasileiros, no máximo 35 efetivamente votavam.

Em virtude disso os desenhos sobre as eleições não tinham só o caráter de delimitar os temas importantes do partido e definir em quem votar, mas também fazer com que o leitor se lembrasse do fato, tomasse as providências formais necessárias e, efetivamente, votasse. Isso porque, "por diversos motivos", uma parcela expressiva da população, mesmo tendo direitos, não votava, aí incluída parte da população trabalhadora do campo "presa aos coronéis. Não surpreende que o partido desenhe, reiteradamente, a importância de preparar os trabalhadores/brasileiros/patriotas para a função de eleitor, para os trâmites burocráticos e legais necessários para que, efetivamente, as pessoas pudessem votar. O jornal mostra a importância do alistamento, como fazer propaganda, e há um caráter didático nesse processo, mesmo porque o partido comunista, historicamente, teve pouca atuação legal, como já ressaltamos.

O alistamento foi tema de desenho no *Voz Operária* de 26 de fevereiro de 1955, em que se falava na "batalha pelo alistamento" mostrando a necessidade de ir além da fábrica, uma vez que os eleitores se concentram em vários locais. Assim, desde o trabalho de casa em casa até nos campos de futebol, a construção de uma identidade como eleitor nos mais variados espaços da cidade era fundamental.

O *Voz Operária* de 2 de outubro de 1954 conclama "todos às urnas", desenhando uma fila de homens e de uma mulher aguardando para depositar seu voto. O didatismo e a ênfase na importância do ato de votar estão expressos no desenho da fila, conclamando todos a passar pelo ritual eleitoral. Aqui, embora não esteja claro que o

trabalhador é urbano, a indumentária é a representação tradicional daqueles que habitam a cidade e não o campo.

O título de eleitor é chamado de a "arma do cidadão" no *Voz Operária* de 8 de julho de 1958, em um grande desenho em que um voto é colocado na urna. No mesmo jornal, o mesmo desenho explicando como votar é publicado em 6 de setembro de 1958. E em 27 de setembro de 1958, dias antes da eleição, também a mão gigante, dialogando com a mão divina, coloca o voto na urna com os dizeres "eleger os nacionalistas" e "derrotar os entreguistas". [331]

No *Voz Operária* de 16 de abril de 1955, uma reportagem de página inteira contém os pontos levantados por Prestes para um candidato a presidência obter o apoio do partido. Há vários desenhos que acompanham os temas fundamentais, mostrando uma hierarquia. O primeiro ponto é a questão da paz, seguida pela defesa da soberania e indústria nacional. Esses dois pontos estão representados num desenho que mostra a tradicional imagem da indústria com teto em *shed* e grandes chaminés soltando fumaça, acrescida da exclamação "Paz!". O desenho faz referência a outro, presente no Programa do PCB do IV Congresso, em que uma pomba com um ramo de oliveira voa num cenário coberto de fumaça de várias fábricas. Esse desenho também foi publicado no *Imprensa Popular* de 2 de outubro de 1955. Para o nosso olhar atual, uma contradição entre a poluição[332] e a brancura/vida de um pombo; para o contexto da época, a junção de duas das mais importantes bandeiras do partido.

A luta pela Paz envolvia uma variedade de temas que pudessem aumentar o risco para os países comunistas do mundo - a não exploração de minérios, do petróleo, a não assinatura de acordos militares com os americanos, a não cessão de bases brasileiras para os EUA, o não envio de tropas para a Coreia. A ênfase na necessidade de uma industrialização *nacional*, não envolvida pelo polvo imperialista, dentro do esquema de uma revolução democrática-burguesa, demonstrava a dificuldade em aceitar o fato em curso no período, a industrialização massiva do país. O que aos olhos atuais parece estar

---

[331] "The finger points as an expression of the popular vote. It denounces enemies and traitors; it underscores key political objectives and causes. What was once the hand of God becames the hand of the body politic". Schnapp, Jeffrey T. *Revolutionary Tides: The Art of the Political Poster, 1914-1989*. Milano, Italy: Skira in association with Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, Stanford, Calif, 2005.p.56.

[332] Cassandra Gonçalves afirma que o desenhista Carlos Scliar teve preocupações com a poluição industrial, mas não está claro em que período. Gonçalves, Cassandra de Castro Assis. *Clube de gravura de Porto Alegre : arte e política na modernidade*. Interunidades de Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, 2005, p. 75.

profundamente desconectado, paz/industrialização, no discurso iconográfico criado pelo partido tinha evidente relação.

Uma industrialização voltada para os interesses nacionais seria a garantia da paz, pois seus recursos estariam voltados para atender os interesses do nosso país, de população pacífica, e não aos interesses de guerra norte-americano. No desenho, a palavra Paz está com uma exclamação, um recurso que, como já vimos anteriormente, servia para demarcar a palavra como se fosse expressa pela população, nesse caso, claramente, pelos operários ocupados nas indústrias.

Com esse programa o partido aposta na dupla Juscelino e Jango e, embora não tenhamos localizado nenhum desenho de ambos, há uma imagem bem didática mostrando como deveria ser o voto. Uma gigantesca cédula foi publicada no *Imprensa Popular* de 2 de outubro de 1955, com uma caneta marcando os candidatos certos e como dobrar as cédulas e colocá-las na urna.

"Massas femininas"

Além de temas reivindicatórios abarcando questões mais amplas da construção de uma figura de eleitor, os próprios personagens mostram algumas mudanças na sua representação. Todavia, também é verdade que a fisionomia mais sisuda e padronizada dos personagens começa a ganhar maior complexidade. A mudança não é radical, nem linear, e atinge com mais clareza a representação de personagens femininos. Notamos, em alguns desenhos, mulheres no meio da multidão, mas não com o redundante vestido longo sem estampas; aparecem saias e jaquetas, ao mesmo tempo em que surgem diferentes cortes de cabelo.

Num desenho anterior, do *Voz Operária* de 20 de novembro de 1954, citamos o fato de uma mulher estar vestida de saia florida e com uma bolsa. A diferença pode ser sutil, essa personagem não ganha maior destaque dentro do desenho, mas é um detalhe significativo. Anteriormente, durante o período da legalidade do partido (1945-1947), analisamos uma imagem em que havia uma oposição entre duas mulheres e a bolsa era um dos apetrechos utilizado para diferenciar negativamente a personagem que a carregava da mulher trabalhadora. Aqui, o mero fato de essa personagem carregar uma bolsa sem nenhum apelo negativo no desenho é sutil e importante.

O *Notícias de Hoje* de 1º. de maio de 1958, data tradicional do movimento operário, publica desenho na primeira página de uma multidão levando faixas. A

imagem posterior, a Declaração de Março de 1958, parece demonstrar e construir outro perfil para os trabalhadores do país. A massa representada nesse desenho é mais sorridente do que em desenhos anteriores, mostrando um caráter mais festivo e satisfeito com o evento ou com a situação do país. Os rostos tensos pela luta, pelas reivindicações, mais presentes em períodos anteriores, aqui dão lugar a um sorriso na face das pessoas na frente do desenho, e também em vários outros membros da massa. A legenda também ressalta que os trabalhadores "festejam hoje o 1º de maio" e noticia as "diversas solenidades e festejos". Nesse sentido, a data do primeiro de maio ganha um caráter mais festivo, menos voltado para a tensão da luta, mas os sorrisos não ficam restritos a essa data, como veremos.

Na linha de frente do desenho vemos um negro, amplamente inserido na massa. Personagens negros continuam aparecendo em menor número, e, desde 1945, não ganham do partido destaque especial, ressaltando os problemas do racismo. A imprensa abordará esse tema mais como forma de apontar a discriminação nos EUA do que discutir o problema no nível nacional. Nesse sentido, não interessa ao partido participar[333] das discussões feitas pelo movimento negro sobre o preconceito, retratando as dificuldades enfrentadas na dupla condição de operário e de negro.

Todavia, a mudança mais significativa fica por conta de detalhes expressos na representação da mulher. A representação aproxima mais a mulher do contexto urbano, deixando para trás a imagem da mulher num vestido plano e longo. Aqui, a mulher ganha um traço maior de vaidade, de opção estética, ao usar um vestido estampado e uma sobrecasaca, além de um cabelo mais curto e, detalhe importante, um sapato com salto. Nesse sentido, essa mulher está mais distante da representação tradicional da mulher como mãe, representação que evidentemente não some, continua forte, mas a abertura para outra representação da mulher já é importante.

O sorriso no rosto da massa também pode ser visto nessa mesma edição, onde uma mulher bem ao centro sorri segurando duas bandeiras. Evidentemente, não é um padrão exclusivo, há ainda desenhos sobre temas violentos, como despejo e guerra, em que, evidentemente, as expressões dos personagens são diversas. Todavia, é

[333] "The Field of human rights was a crucial sphere of Cold War contest. American politicians harangued the Kremlin for its suppression of freedom of speech…Soviet ideologues in the 1950s and early 1960s attacked America for the racial discrimination endured by African-Americans" Crowley, David. *Posters of the Cold War*. London: V&A Pub, 2008, p.24. O autor reproduz poster soviético em que cena de violência contra negros aparece estampada na estátua da liberdade, associação recorrente na imprensa do PCB.

significativo que em alguns desenhos a massa ocupando as ruas esteja sorrindo, com roupas que são menos uniformes e com expressões faciais menos tensas.

Também pode ser observado um aumento do papel da mulher em alguns desenhos em que ela aparece lado a lado com o homem sem que estejam direcionadas para ela algumas das funções tradicionais. Assim, em 30 de abril de 1956, no *Gazeta Sindical*, num desenho de página inteira, conclamando para o 1º. de maio, as mulheres aparecem ao lado dos homens, não havendo nenhuma referência a carestia ou a paz. Inclusive, o seu número é quase o mesmo dos homens e, embora os seus vestidos sejam discretos, são colocadas no mesmo patamar dos homens.

São pequenos indícios que não substituem a visão tradicional da mulher como mãe, mas apontam para uma maior participação das mulheres na iconografia, sem o longo vestido sem estampa e seu cabelo comprido. Essa representação de uma mulher mais moderna e urbana demonstra as mudanças ocorridas na sociedade, assim como a tentativa do partido de incluir entre os seus agentes um espectro maior de mulheres que não se identificariam com o papel tradicional de mãe e dona da casa.

É difícil marcar em um ponto essa representação iconográfica, tendo em vista ser um processo que reflete as mudanças da sociedade ao mesmo em tempo que as constrói, mas a maior ênfase nas mulheres tem um indicativo no IV Congresso. Uma reportagem de página inteira coloca as tarefas do partido a partir do IV Congresso e enfatiza, dentre os sete pontos a "maior atenção ao trabalho entre as massas femininas" e "ampliar as lutas e organização da juventude". No primeiro desenho, um grupo de mulheres segura faixas tradicionais pela paz, carestia e defesa da infância, e no desenho dos jovens não há nenhum traço visual que os diferencie dos trabalhadores.

Evidente que a atenção para os dois setores específicos pode fazer parte da retórica tradicional do partido, mas, nesse caso, ele efetivamente parece demonstrar uma alteração sutil nessa questão com o aumento da participação de mulheres na iconografia. Evidentemente, se o partido reconhece a falha da sua organização nesse setor e, assim, se volta com mais ênfase para ele, concluí que a representação precisa ter mais nuances caso queira incluir essa camada da população.

O *Voz Operária* de 9 de abril de 1955 publica em página inteira um "Despertar para a luta política: as massas femininas exploradas", destacando a Federação das Mulheres do Brasil. Com o crescimento das cidades e da industrialização o papel da mulher na sociedade cresce e se diversifica e, na iconografia, outros papéis podem ser representados pelas mulheres. A massa feminina que carrega a bandeira do FMB tem o

cabelo curto, camisas estampadas, usa óculos (uma professora ou estudante) e sorriem. O partido parece se dar conta de que "50% da população do país são mulheres", potenciais eleitoras. Sendo assim, ao final da página, nesta mesma reportagem, uma imagem mostra três mulheres, com características distintas. As mulheres possuem roupas, expressões faciais e cabelos diferentes, mas todas juntas, representando, provavelmente, diferentes funções; significativamente, nenhuma carrega uma criança ou uma placa contra a carestia. Além dessas três mulheres de mãos dadas, aparece também a mulher camponesa com o estatuto do sindicato e segurando cana. A representação desse trio não foi reproduzida com frequência, mas podemos inferir que estivesse relacionado às trabalhadoras do campo, a da indústria e a de serviços, respectivamente. De qualquer maneira, ainda que não esteja completamente claro quais os grupos de mulheres o desenho se refere, vale destacar que é evidente a perspectiva de ampliar o espectro para alcançar o maior número de mulheres.

O *Gazeta Sindical* de 30 de janeiro de 1956 publica um desenho sobre a Conferência Internacional das Trabalhadoras, mostrando mulheres de cabelos curtos carregando cartazes. Como já mostramos, trabalhadoras já haviam aparecido dentro das fábricas, mas o significativo aqui é a ênfase em uma organização de operárias ocupando o espaço público com suas reivindicações trabalhistas. Evidentemente, está presente nos cartazes a palavra paz e a luta contra a carestia; ainda assim, o conjunto de reivindicações específicas é importante para uma abertura maior do partido para as lutas das trabalhadoras e para uma nova construção da representação feminina que não seja quase exclusivamente como mãe. Essa visão não some, é importante destacar, pois o *Voz Operária* de 25 de junho de 1955 publica desenho sobre a *Assembleia Nacional das Mães*, com uma jovem segurando uma criança de colo.

No *Voz Operária* de 11 de dezembro de 1954, várias pessoas leem jornal; uma mulher de costas, de camisa, saia e salto alto lê um documento de Prestes, outra leitora do "programa de salvação nacional" tem o cabelo curto. Os cabelos longos ou curtos têm uma difícil interpretação.O cabelo da mulher nas representações mais tradicionais aparece longo, solto ou preso, mas em alguns desenhos mais recentes as figuras femininas têm cabelo curto. A simbologia do cabelo é complexa e variada, tendo uma longa história e diferentes significados ao longo do tempo e nas diversas culturas. Uma hipótese para essa dicotomia talvez seja a de que o cabelo longo é tradicional e apela para a sedução da mulher, sua beleza, também podendo fazer referência às representações clássicas da liberdade ou da república. Assim, aproxima essa

representação feminina do seu papel em relação ao marido ou uma representação mais alegórica da liberdade e da república. Enquanto o cabelo curto, em geral mais utilizado pelo homem[334], mostra uma liberdade maior da mulher enquanto foco do olhar masculino. Por outro lado também demonstra uma preocupação estética maior, investindo mais no corte de cabelo, nas mais variadas formas, em vez do comum cabelo comprido.

"Ampliar as lutas e organização da juventude"

Na sociedade mais diversificada, urbanizada e moderna do período outro grupo passou a receber atenção do partido. A juventude também aparece como um setor que o partido precisava mobilizar, sendo então representada na iconografia comunista. Todavia, os traços que os separam da população adulta são quase imperceptíveis, mesmo porque, em geral, os desenhos apresentam os trabalhadores na plenitude do seu vigor físico e, raramente, com barba, assim, em muitos desenhos a "idade" do personagem não fica clara.

Nesse sentido, a identificação ocorre pela faixa "Viva a União da Juventude Comunista", como na matéria de página inteira do *Voz Operária* de 19 de fevereiro de 1955. Sem a faixa identificando a juventude, o desenho poderia simbolizar a mobilização do povo brasileiro. Vale destacar aqui que, também com relação aos jovens, há a perspectiva de mostrá-los presentes nos mais diversos setores da sociedade brasileira, em diferentes estratos sociais. Não há uma representação do jovem como estudante, por exemplo, já que ele participava em vários ramos da sociedade brasileira que chamavam a atenção do PCB, como as forças armadas. Mais adiante veremos o papel da UNE (União Nacional dos Estudantes).

[334] Na China as mulheres foram masculinizadas :"os rostos, incluindo os penteados de cabelo curto e tranças aparadas, seguiam um repertório limitado de formatos padrão aceitáveis". Min, Anchee, Jie Zhang, and Duoduo. *Chinese propaganda posters*. Köln: Taschen, 2003.p20. Ver também Evants, Harriet. "'Comrade Sisters': gendered bodies and spaces" in Evans, Harriet, and Stephanie Donald. *Picturing Power in the People's Republic of China: Posters of the Cultural Revolution*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 1999.pp63-78.

"Não use a esquerda"

Esse conjunto de transformações, ainda que muitas vezes tímidas, apontam para a maior flexibilidade do partido no período posterior a 1954 e para, a cada vez maior, complexidade da sociedade graças a industrialização e urbanização do país. Todavia, a diferença fundamental ocorre quando essa flexibilidade, essa maior participação no jogo eleitoral, acaba fazendo com que o partido tenha uma influência importante no governo de João Goulart.

Assim, o diferencial fundamental nessa inclusão na iconografia do fator político, da ação eleitoral e da abertura para as demais forças políticas, foi a inclusão no mesmo desenho dos personagens trabalhadores e do presidente. Ao longo dessa iconografia comunista os presidentes e os trabalhadores estiveram em campos opostos na representação iconográfica. Os trabalhadores, os patriotas ou os brasileiros e suas reivindicações autênticas para beneficiar o país aparecem enfrentando os políticos entreguistas e seus aliados nacionais e internacionais. Com ascensão de João Goulart, o partido acredita estar muito próximo do poder e um conjunto de desenhos do caricaturista Roma, publicados no *Novos Rumos*, coloca a questão em outro nível, situando em conjunto as entidades populares, a população brasileira e o presidente Jango.

No *Novos Rumos* de 6 de junho de 1963, esse caricaturista mostra Jango hesitando entre fazer ou não a Reforma Agrária, mas o aspecto importante aqui é a euforia da torcida, da plateia que o assiste. O detalhe pode parecer insignificante, mas na construção da figura do presidente e da população brasileira ambos sempre têm uma relação de confronto. Aqui, a massa, a plateia, serve de estímulo e força para o presidente se decidir pela reforma agrária, e ambos compartilham o mesmo espaço, o circo. Nesse sentido, também são significativos os desenhos em que o presidente aparece recebendo conselhos e opiniões de personagens populares, como um trabalhador de macacão e chapéu; uma diferença substancial, pois os trabalhadores são mostrados na intimidade, próximos do presidente, como interlocutores do que ele devia ou não fazer para deslanchar a economia brasileira.

O *Novos Rumos* de 17 de outubro de 1963 exibe um personagem trabalhador e o presidente quase dividindo um copo de "posição definida", mas ainda assim a proximidade do poder era tamanha que ambos aparecem como companheiros de bebida. Em 9 de janeiro de 1964, o braço esquerdo de Jango aparece bem maior que o direito,

dando a entender que os trabalhadores fazem parte do governo; esse potente braço esquerdo representava as forças populares e servia para o povo brasileiro estimular o presidente a mexer na constituição e fazer as reformas, se preciso com seu braço. O mesmo jornal, em 3 de outubro de 1963, publica um desenho em que num ringue se preparam para a luta, de um lado, o ministro do Exército Peri, auxiliado por Lacerda e Ademar de Barros, para lutar contra a CGT apoiada pela PUA (Pacto de Unidade e Ação), UNE e UBES tendo Jango como espectador desse confronto.

A hesitação era a marca de Jango na visão do partido, mas o fundamental aqui é distinguir que o presidente não é visto como inimigo, ao contrário, de certa maneira precisava de uma "mãozinha" para levar adiante suas reformas. A proximidade com o poder, todavia, durou pouco.

Jânio

Jânio Quadros talvez fosse o personagem mais caricato da história política do período considerado, dotado de uma personalidade histriônica e de uma identidade construída na excentricidade, virou fonte inesgotável para uma arte que aborda os estereótipos, o exagero e o grotesco. Populista ao extremo, com a utilização maciça de apetrechos que o aproximassem das camadas mais humildes da população, Jânio simulava caspa, andava com roupas amassadas, desalinhadas, cabelo desajustado, óculos torto, barba por fazer, atitudes pensadas para aproximá-lo da população paulistana. Soma-se a isso o próprio porte físico extremamente magro e o estrabismo saliente, além da campanha eleitoral *sui generes* com a vassoura como símbolo. Tudo isso eravasto material para o trabalho dos caricaturistas.

O início de sua vida pública ocorreu após a cassação dos mandatos dos vereadores do PCB em São Paulo, e o eixo de sua campanha era a moralidade pública, com o símbolo da vassoura. Jânio supostamente varreria o desperdício e a corrupção para fora da vida pública. Um dos casos emblemáticos denunciados pelo candidato foram os gastos feitos na preparação para o IV Centenário da cidade de São Paulo. A primeira charge que localizamos, de Ramiro, do *Notícias de Hoje* de 16 de maio de 1953, trata justamente da atitude de Jânio frente aos poderosos que participavam da comissão de organização da festividade.

Vemos Francisco Matarazzo sentado em uma espécie de trono, com o papo pra cima, confortavelmente, o conde era extremamente conservador e dado a

excentricidades, exigindo que as pessoas não se retirassem dando-lhe as costas[335], por exemplo. Enquanto Jânio está em uma evidente posição de humilhação[336] e submissão, de joelhos, afirmando que a vassoura era para os barnabés, ou seja, "funcionário público de modesta categoria"[337] pois a moralidade apregoada pelo candidato não alcançaria os figurões da administração pública. O fato de Jânio estar de joelhos também pode dialogar com a sua devoção católica, nesse caso, o partido tenta demonstrar qual é na realidade a fé do político. Abordaremos esse ponto mais adiante. O título ainda faz referência "a Revolução Branca", termo utilizado para se referir ao governo de Kerenski, na Rússia, antes da Revolução Bolchevique, como uma forma de menosprezar a revolução de Jânio, que, na verdade, não mudaria nada. Já com relação ao Matarazzo, vale destacar que, muitas vezes, os poderosos são representados sentados, um privilégio que raramente era destinado aos trabalhadores e, mesmo assim, em situações muito específicas. Estar sentando demonstra o privilégio de poder, descansar o corpo e ter alguém para servi-lo, ambos negados aos trabalhadores.[338]

O estrabismo de Jânio dava ensejo para a crítica constante de que o político tinha dois pontos de vistas contraditórios, algo coerente com as suas políticas dúbias [339]. A contradição entre discurso e prática desses políticos inimigos do PCB era constantemente tema de desenhos em que dois quadros contrapunham o que "disse e o que fez" ou então "antes e depois" ou "a propaganda e a realidade", mas com Jânio essa representação ganha uma simbologia específica, pois seu olhar nas mais diversas e contraditórias direções era um indicativo do seu caráter. No *Noticias de Hoje* de 1º. de janeiro de 1954, ele também aparece como o candidato duas faces, segurando uma

---

[335] Wainer, Samuel. *Minha Razão de Viver: Memórias de um Repórter*. Rio de Janeiro: Record, 1988. 8ªed. P 159.

[336] AJOELHAR "dobrar o joelho ou os joelhos, ajoelhar; (fig.) humilhar-se" García, Hamílcar de. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro, Delta, 1980.

[337] García, Hamílcar de. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro, Delta, 1980.

[338] "...o sentar-se na cadeira constituía uma *distinção*. Quem nela se sentava, sentava sobre seus súditos e escravos. Se a ele era permitido sentar-se, *os outros*, por sua vez tinham de ficar em pé. O cansaço destes pouco importava, contanto que *ele* fosse poupado" Canetti, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo, Companhia Das Letras, 1995. p.389. São raros os momentos na iconografia comunista em que o trabalhador é visto sentado, o do campo aparece assim circunstancialmente em momentos de desolação por causa da miséria, lendo o jornal ou quando ouve um discurso de "esclarecimento" da realidade feito por alguém que a conhece. E aqui o próprio fato de estar sentado já denota o fato dele estar aprendendo, tendo menos conhecimento do que aquele que em pé fala. Já o trabalhador da cidade foi localizado sentado quando está comendo com a família o pão, sem nenhuma fartura, ou em reunião do partido e de sindicato, ou então aquele trabalhador de escritório, visto na repartição.

[339] Andrea Nogueira destaca o fato da representação de Janio enfatizar a sua inconstância política por meio de sua caricatura tortuosa. Nogueira, Andrea de Araújo. *Humor e populismo : o desafio diário nas charges de Nelo Lurenzon (1948-1960)*, Tese de Doutorado, Escola de Comunicação e Artes da USP, 2005. p.207.

máscara que esconde um rosto ambíguo[340], além de também fazer referência ao seu estilo populista, com barba por fazer, gravata e terno amassados e calça remendada.

No *Voz Operária* de 26 de setembro de 1953, ele novamente aparece de joelhos prometendo, em frente a dois altares diferentes e opostos, a elevação e a não elevação das passagens de transporte coletivo. No primeiro momento, durante a campanha, atende aos interesses dos eleitores e dá as costas para a companhia imperialista, para depois fazer exatamente o contrário.

Embora Jânio não seja o único personagem a ajoelhar-se frente ao poder, o fato dele ser católico praticante faz com que ganhe importância essas representações que tentam desmascarar essa devoção. Em um país predominantemente católico, o que poderia atrair simpatia para Jânio, convinha ao PCB se apropriar das idiossincrasias cristãs de Jânio para mostrar suas contradições e a quem realmente ele mostrava sua fé. Câmara Cascudo afirma que o ato de ajoelhar-se é "inseparável da liturgia católica", e completa "ajoelhar-se é unicamente a forma eloquente de quem pede a divina intercessão" [341]. A iconografia comunista tentava mostrar quem eram os deuses para Jânio.

A mesma estrutura iconográfica de altar, mudando o contexto, aparece no *Novos Rumos* de 6 de agosto de 1959, mas agora a oposição é entre a URSS e a *Ligth*. O desenho faz referência à viagem de Jânio à União Soviética, uma aproximação importante num mundo bipolar, enquanto internamente satisfazia os interesses do imperialismo. A despeito da viagem à pátria do socialismo, prenúncio de uma política externa independente quando ele chega à presidência, Jânio Quadros não escapou da sina de todos os políticos adversários do PCB, o de ser visto como mero joguete de interesses norte-americanos, seja por ação do Tio Sam, dos presidentes americanos ou das empresas imperialistas. No *Novos Rumos* de 14 de janeiro de 1960, vemos Jânio fazendo parte de um grupo de *cancan* cujo maestro é o Tio Sam, por exemplo. Ainda nessa linha, alguns dos desenhos mostram um aspecto interessante dessa relação Tio Sam/Jânio: a intermediação da UDN (União Democrática Nacional).

O *Novos Rumos* de 9 de junho de 1960 mostra o Tio Sam visitando a matrona UDN, que tomava conta do garotinho Jânio Quadros, para dar uma moeda. E o mesmo

---

[340] Jorge Amado fala do rosto de Prestes e de Benjamin Constant, ambos: "não põem sobre o rosto bondoso, nem um nem o outro, nenhuma máscara para com ela surgirem diante do povo. Exteriormente nada têm de magnético nem de arrebatador. São calmos e serenos, afáveis e simples. Mas ambos possuem uns olhos penetrantes e vivos, olhos que dão a medida dos seus corações." Amado, Jorge. *O Cavaleiro da Esperança*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1979. p.41.

[341]Cascudo, Luís da Câmara. *História dos Nossos Gestos*.São Paulo, Global: 2003. p.253.

jornal, em 7 de julho de 1960, mostra com mais clareza o político sendo controlado pelas cordinhas da mão americana, como uma marionete, com o detalhe revelador da vassoura da Esso, uma das empresas do grupo *Standart Oil* que o partido acusava de tentar explorar o petróleo brasileiro. No *Novos Rumos* de 14 de julho de 1960, ele é apresentado como o amigo da casa (Branca para relacionar aos EUA) em que vivem três mulheres, felizes com a chegada dele. A intimidade explícita entre eles é reforçada pelo nome das mulheres, Mary, próximo da palavra em inglês para casamento (marry), e todas com o sobrenome de grandes empresas imperialistas norte-americanas.

Embora a relação de Jânio Quadros no contexto político-partidário brasileiro seja *sui generes*, com mudanças bruscas de aliança partidária, ele mantém uma plataforma populista e anticomunista. Embora atuasse, de certa maneira, acima dos partidos, uma charge sintetiza a visão comunista sobre Jânio, as forças que ele representava. No *Novos Rumos* de 22 de setembro de 1960, um carro com Jânio no comando entra em pane, e mesmo com Tio Sam colocando óleo Esso no veículo e Carlos Lacerda empurrando, o peso da gorda UDN sentada atrás e a ladeira fazem com que o carro empaque. Para o PCB, a representação das forças que apoiavam Jânio era clara: os setores mais conservadores do país e o imperialismo estrangeiro.

A crítica ao gosto do político pelo álcool também foi desenhado no *Novos Rumos* de 29 de setembro de 1960, quando, novamente, o Tio Sam e a mulher representando a UDN lamentam que o dinheiro não é tudo na vida de Jânio, aludindo ao fato dele estar embriagado. A UDN e o Tio Sam formam um dueto, quase um casal, que toma conta de Jânio, um menino desobediente e mal comportado que acaba decepcionando os dois. Interessante que ele bebe dentro de casa e os leitores são convidados, então, a saber o que se passa dentro de sua intimidade. Nesse conjunto de desenhos, Jânio acaba sendo construído, literalmente, como a "UDN de porre", na expressão de Affonso Arinos para as inconstâncias políticas de Jânio.

Na questão da sucessão presidencial, Jânio aparece como uma prostituta - muitos desenhos mostram os políticos como mulheres submissas aos americanos, algumas como puta, como Getulio Vargas. Nesse desenho ele parece vestido de camisola com a bandeira dos EUA e a vassoura (símbolo da sua campanha de moralidade e austeridade pública) faz referência à bolsinha das prostitutas, ao mesmo tempo em que cumpre a função de varrer a riqueza nacional para dentro de um balde, para quem Jânio oferece ao primeiro que pagar – da mesma maneira como uma prostituta se oferece para qualquer

um. O desenho foi publicado no *Novos Rumos* de 18 de junho de 1959, mas foi parcialmente republicado em 9 de julho de 1959.

A vassoura, que seria o símbolo da moralização pública, do fim da corrupção, sem dúvida era um emblema que deveria sofrer a crítica dos caricaturistas da imprensa comunista. Como já a vimos, aparece como instrumento para concentrar a riqueza do país em um recipiente para ser oferecida ao primeiro que aparecer. No *Novos Rumos* de 6 de outubro de 1960 conta-se em página inteira o périplo de Jânio Quadros no Céu, e, no último quadrinho, quando ele chega finalmente para conversar com São Pedro, este deixa a vassoura entrar, mas Jânio, a "sujeira", não. A sequência de quadrinhos utiliza justamente a categoria cristã de céu e inferno para mostrar que Jânio era reprovado mesmo dentro das suas crenças.

A relação dele com a religião também foi ironizada no *Novos Rumos* de 27 de abril de 1961, em que ele propõe a penitência do jejum ao povo brasileiro, seguindo as ordens do FMI, mascarando a fome sob a alegação de motivos espirituais. O próprio político foi transformado num símbolo cristão, a cruz, mas com um sentido fortemente negativo. No *Novos Rumos* de 6 de outubro de 1960, a mesma matrona da UDN aparece carregando Jânio, a "cruz", ladeira acima, pagando promessa por alguém sob sua responsabilidade, mas que se transformou numa cruz para o partido. O texto cita o ex-voto, pequenas imagens feitas em cumprimento de alguma dádiva, mas aqui também fazia referência ao processo eleitoral e um possível fracasso de Jânio nas urnas. Em outro contexto, no *Novos Rumos* de 11 de agosto de 1960, a sua figura continua como cruz mas acaba virando um poste da *Light*, mostrando como ele é um instrumento dos interesses da empresa.

A vassoura também aparece como de bruxa em uma denúncia ao seu caráter de falso santo e falso esquerdista, mostrando a sua aliança com Carlos Lacerda. Jânio aparece, em 5 de maio de 1960, com auréola, enquanto a vassoura, de bruxa, é comandada por pessoas que distribuem panfletos com o seu nome escrito por Carlos Lacerda. O texto embaixo denúncia o papel de apoio de Quadros ao movimento político militar que tentou impedir a posse de Juscelino Kubitscheck. O mesmo desenho é publicado em 24 de dezembro de 1959, ambos no *Novos Rumos*.

O populismo de Jânio Quadros acabou por levar o político paulista à presidência da república, mas sua renúncia em 1961 fez com que o mesmo saísse da política nacional e da iconografia do PCB, dando lugar a um novo personagem no conturbado contexto da década de 1960, o hesitante João Goulart.

João Goulart: a direita ou a esquerda?

João Goulart foi o último presidente antes do golpe militar de 1964 e aquele que mais próximo esteve do PCB, com o partido tendo grande acesso ao presidente. A grande mobilização em torno das reivindicações operárias e a instauração do que os conservadores chamavam de "República Sindicalista" mostram um presidente que teria tratamento diferente na imprensa do partido.

Anteriormente, vimos como Jango aparece na iconografia comunista como sombra de Getúlio Vargas, alguém intrinsecamente ligado ao criticado presidente, que o preparava para seguir seus passos. Nesse contexto, Vargas e Jango eram criticados como líderes da ideologia trabalhista, demagogos buscando enganar o povo sendo desmascarados pela imprensa popular. Efetivamente, Jango segue os passos de Getúlio e assume a presidência, mas as primeiras representações de Jango vão sofrer mudança ao longo do tempo, tendo em vista a aproximação entre trabalhistas e comunistas, especialmente após o suicídio de Getúlio.

Como o partido apoiou a chapa JK/Jango nas eleições de 1955, o *Notícias de Hoje* de 11 de agosto de 1955 publica o desenho de um Prestes com rosto sofredor e olhando para a manchete que pedia aos eleitores votarem na chapa JK/Jango. Com a sua eleição, Jango "desaparece" da iconografia comunista, só voltando na década de 1960, quando o então recém empossado Jânio Quadros renuncia a presidência com Jango em viagem oficial a China, criando todo o impasse político que levou ao estabelecimento do parlamentarismo no Brasil e posterior golpe militar de 1964.

Agora, com uma situação diversa, o tratamento sobre Jango será totalmente diferente daquela "sombra" de Getúlio, chefe de polícia do DOPS/PTB. No poder após a renúncia de Jânio, recebe um tratamento diferente dependendo do jornal em que seu desenho é publicado: no *A Classe Operária* sob hegemonia do PC do B, ele aparece como submisso aos americanos e as classes dominantes, já no *Novos Rumos*, do PCB, ele surge como alguém que está constantemente hesitando.

Começando pelo *A Classe Operária*, o jornal estabelece a ligação de Jango com a de latifundiário no Rio Grande do Sul, assim como Vargas era reiteradamente representado nessa situação, seguindo então uma construção de sentidos já expressa anteriormente pela iconografia do partido. *A Classe Operária* de 15 de setembro de 1962 publica uma tira com o título "Teoria e prática de Jango" e a legenda "Os ricos

MENOS ricos e os pobres MENOS pobres" em que a grafia das palavras em maiúscula mostra que aqui menos é mais. Assim o contraste entre a população castigada pela seca no nordeste é contraposta ao latifundiário do Rio Grande do Sul João Goulart, vestido como gaúcho. Há o contraste entre o gado e o tipo físico dos personagens em ambos os quadros.

O PC do B também segue o padrão tradicional de ver os políticos brasileiros adversários do partido como submissos incondicionalmente aos EUA. Já em 15 de fevereiro de 1963, o jornal mostra o "Ministério presidencialista em marcha", na qual os componentes do ministério, olhados sorrateiramente pelo Tio Sam, levam pastas com nomes que mostram seus interesses, aqueles da *Ligth*, da Esso, do FMI etc. O sorriso forçado de Jango mostra a capitulação frente ao poderoso irmão do norte. Assim, a própria retomada da presidência não muda a situação do país. Vale destacar que Jango estava em Brasília, mas continuava sendo um latifundiário gaúcho, como podemos ver pela sua roupa, praticamente a mesma do desenho anterior. Já em 15 de maio de 1963 é a economia nacional que Jango destrava para aumentar o dinheiro que vai para o FMI, comandado pelos americanos. A relação da economia brasileira com os EUA pode ser um bom ponto para comparar com aqueles desenhos publicados no *Novos Rumos*, jornal do PCB.

O periódico desenhou a mesma estrutura daquele do PC do B em 31 de outubro de 1963: os recursos do país sendo encaminhados para o Tio Sam. Entretanto, nesse desenho, a visão de Jango é diferente; ele não é visto como um facilitador da saída dos recursos e sim como alguém que hesita, mas tem a possibilidade de acabar com a situação por meio da lei de remessa de lucros. Aqui é sintomática a atitude que o hesitante presidente tem que tomar, dar "uma voltinha pra canhota", pois o partido via o governo como composto por setores mais a esquerda e outros mais conservadores, formando uma aliança híbrida. Nesse caso, para estancar a drenagem dos recursos do país, era a esquerda que deveria agir.

Outro desenho de 12 de setembro de 1963 aborda o IBAD, Instituto Brasileiro de Ação Democrática, fortemente anticomunista e que contava com o apoio de empresários brasileiros e apoio norte-americano. Novamente aqui, o *Novos Rumos* mostra como o presidente deveria lidar com o Instituto, um dos gestores do golpe,

mostrado aqui como um gorila, sem hesitações: bastaria romper as cordas daquele que controla o gorila IBAD, o Tio Sam[342].

A indefinição do presidente também aparece em um desenho de 3 de outubro de 1963, em que num ringue se confrontam a CGT (Central Geral dos Trabalhadores) e o chefe do estado maior, Peri Bevilacqua: ambos apoiavam o governo, mas estavam em confronto. Para o leitor, fica claro que a CGT, pelo tamanho e apoio civil (UBES, UNE, e PUA), era o lado forte enquanto o pequeno Peri conta com os já aflitos Carlos Lacerda e Ademar de Barros, o que na verdade o coloca como verdadeiramente um opositor do regime. Para o leitor do jornal fica evidente qual setor ganhará, mas o hesitante Jango, de costas para os fenômenos, tenta descobrir quem seria o vencedor com um vidente e uma bola de cristal. Ironicamente, tendo em vista a situação do país, a bola de cristal também estava em greve.

O desenho também mostra, no "ringue" de luta, com quem Jango deveria contar para levar a cabo seu governo: à esquerda, os sindicatos, a juventude, aqueles ligados ao campo popular. Um desenho do *Novos Rumos* de 9 de janeiro de 1964 mostra exatamente o temor dos adversários, o de que o presidente usasse a esquerda; a canhota do presidente é claramente mais forte. Isso dava mostras de que o PCB acreditava na força daqueles setores do governo, o que se mostrou uma grande ilusão tendo em vista o desfecho do conflito.

A formação do Ministério também foi motivo de alguns desenhos, muitas vezes, comparando-a a um carro que precisa ser trocado e não reformado. Também ganhou destaque entre as hesitações de Jango a reforma agrária, um tema candente do período, como vimos. Em 6 de junho de 1963, Jango tem nas mãos a bola da "Reforma Agrária" e, diante de uma torcida que calorosamente pede o arremesso, representando o povo brasileiro, ele hesita frente à cesta "constituição" que claramente bloqueia a reforma agrária: uma clara indicação de que o partido apoiava uma mudança na lei para levar a

[342] "O chargista Roma, do semanário comunista Novos Rumos, apresenta três sugestões para o extermínio do "gorila Ibad". O primeiro quadro é o que contém sentido menos evidente. Um operário está derrubando uma estátua de gorila fardado, em cuja base está escrito Ibad. Minha interpretação é que o autor está evocando a possibilidade de uma revolução social, em que o operariado derrubaria de seus pedestais os militares de direita, aqui associados ao Ibad e às tradições do Exército (por isso a menção à estátua). No segundo quadro, a opção apresentada expressa um dos maiores desejos da esquerda: que Goulart usasse seu poder para cortar a influência de Tio Sam sobre os gorilas brasileiros. Metaforicamente, está sendo dito que o imperialismo americano controla as forças de direita atuantes no Brasil, tanto os civis (Ibad) como os militares. A terceira sugestão do chargista menciona a possibilidade de a Comissão Parlamentar de Inquérito dar cabo do gorila. De fato, uma CPI foi criada para investigar as obscuras origens do instituto, mas pouco produziu em termos práticos." Motta, Rodrigo Patto Sá *"A Figura Caricatural do Gorila no Discurso de Esquerda".* ArtCultura, Uberlândia, v. 9, n. 15,P205-6.

cabo a distribuição de terras. Em 19 de março de 1964, o parto do decreto da SUPRA (Superintendência de Política Agrária), cuja criação deveria deslanchar a Reforma Agrária, estava para acontecer, só faltava a assinatura de Jango, que literalmente sua para levantar a caneta, que pesa na sua mão.

Rodrigo Patto Motta analisa as caricaturas pré-golpe de 1964 em um capítulo intitulado "Hamlet equilibrista". Motta destaca justamente esse aspecto de indefinição presente na construção do personagem do presidente, oscilando entre a direita e a esquerda, visto como equilibrista por ambas as correntes políticas. Segundo Motta, "esse era o único ponto convergente nas avaliações das diferentes forças políticas, da esquerda e da direita, sobre a figura de João Goulart[343]."

O último desenho que localizamos mostra Jango acelerando as reformas. Cinco dias depois, o presidente seria deposto pelo golpe de 1964. No *Novos Rumos* de 26 de março, Jango é o motorista de um veículo que, sem os freios, acelera as reformas, cujo alvo é o Tio Sam. O grande comício da Central do Brasil de 13 de março de 1964, quando Jango defende as chamadas Reformas de Base, foi a senha para o PCB acreditar que agora sim, sem obstáculos, Jango optaria por levar um governo de esquerda, sem as hesitações que o marcavam.

A representação de Jango na imprensa comunista é significativa da mudança do partido em relação aos políticos, a alguns deles, ressalve-se. O rol de estratégias era variável, como temos mostrado, mas fundamentalmente a maioria dos presidentes era criticada, e nunca elogiada, mesmo quando eleito com o apoio do partido, como JK, que quase sumiu da iconografia comunista. Já Jango vira um personagem dessa luta de imagens sem ser ridicularizado pelos desenhistas que, ao contrário, tentam "guiar" a ação do personagem, pelo menos na imprensa do PCB.

Para a surpresa do partido e dos trabalhadores que acompanhavam e acreditavam na visão dos comunistas, a força da esquerda não era tão grande quanto levava a crer a sua iconografia. Para um partido que passou boa parte da história satirizando os governantes por meio de caricaturas, mostrando seus defeitos, e sistematicamente os colocando como submissos aos americanos, mostrar um presidente dirigindo um rolo compressor na direção do Tio Sam era uma mudança significativa. Todavia, o partido erra a dose, o direto da direita era mais forte do que a canhota de Jango.

---

[343] Motta, Rodrigo Patto Sá. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil, 1917-1964*. São Paulo, Perspectiva, 2002, p.70.

Mapas

Fernando de Noronha

As relações militares do Brasil com os EUA voltaram a ganhar destaque quando Fernando de Noronha recebe uma base norte-americana para controle de mísseis teleguiados. A construção de uma base militar se transforma na cessão de parte do território nacional para os americanos. Mais do que isso, de base para foguetes teleguiados, Fernando de Noronha acaba se transformando no próprio alvo dos foguetes, como se os americanos quisessem atacar a ilha. No jornal *Voz Operária*, em 23 de março de 1957, aparece o ataque de um gigantesco míssil a Fernando de Noronha: o míssil supera o tamanho da ilha de Marajó, a maior do país, justamente para ampliar o efeito do ataque ao Brasil.

Em 22 de dezembro de 1956, o *Voz Operária* publica um mapa mostrando a localização do território de Fernando de Noronha e sua posição em relação a sete Estados do nordeste. Destes, seis têm citadas suas capitais. O texto que acompanha o mapa justamente dá o caráter de ameaça ao país com a instalação da base, que está situada a "320 quilômetros do nosso litoral nordeste". Na verdade, o ponto mais próximo da costa está a essa distância, mas ao colocar esses Estados e capitais em destaque no mapa a impressão é que a distancia de 320 km envolve todas as capitais.

O pequeno território de Noronha, 26km², aparece de tal maneira superdimensionado que supera todas as capitais nordestinas. Para aumentar ainda mais seu tamanho, há contornos em toda a ilha, confundindo água com terra num primeiro olhar do leitor. O objetivo dessa distorção cartográfica era aumentar a afronta ao Brasil com a cessão das bases em território tão vasto. O texto também afirma que a ilha é "cem por cento brasileira e jamais ocupada por estrangeiros", para tentar ressaltar a afronta que seria ao país a instalação da base. Mas vale lembrar que a ilha foi inicialmente arrendada durante o período colonial ao cristão-novo português, Fernão Noronha, que dá nome a ela, tendo sido praticamente posse de um particular, além de soar contraditório falar de "nunca ocupada" quando o país foi uma colônia. A reconstrução da história da ilha também omite o fato dela ter sido uma prisão para muitos comunistas durante o Estado Novo[344]. Também a ênfase na instalação de uma "base de foguetes

[344] "Lá onde tudo se acaba- Fernando de Noronha, a ilha esquecida do Atlântico – os operários, os intelectuais e os militares sentenciados eram condenados, sem o mínimo de conforto, a uma existência

teledirigidos", seguido de referências nos mapas que parecem latitudes e longitudes, enquadrando o nordeste brasileiro, pode reforçar a ideia de que essa região era o alvo de um possível ataque.

Em janeiro de 1957, o *Voz Operária* novamente desenha a instalação da base, mostrando como pode ser ameaçador para o país, citando nominalmente cinco cidades importantes brasileiras situadas no litoral. Exibe, ainda, outra opção de estabelecimento de uma base, a ilha Ascensão, de domínio inglês, e distante do território nacional. Se eles não optam pela ilha inglesa, quais seriam os reais motivos? Esta é a dúvida que o jornal tenta incutir na cabeça dos leitores. Para aumentar a veracidade da informação, o mapa ganha contornos mais realistas, com a divisão política entre os Estados dentro da federação, por exemplo, e com uma "escala" superdimensionada.

O mesmo *Voz Operária* em 29 de dezembro de 1956[345] exibe um mapa do Brasil com somente duas ilhas no seu litoral, a de Fernando de Noronha e a de Trindade. A de Noronha, motivo da cobiça dos americanos, fica muito próxima da costa, já a de Trindade[346], mais distante. Ademais, a de Noronha já tem aeroporto, infraestrutura, enquanto a de Trindade era desabitada, o que faz aumentar no leitor o receio de que o motivo para a escolha da ilha de Fernando de Noronha seria os interesses de domínio sobre o Brasil.

O empenho em impedir a ocupação da ilha pelos EUA tem relação evidente com a preocupação expressa nos mapas publicados pela imprensa comunista com a fragilidade de nosso litoral. Possuir instalações militares nessa ilha seria uma ameaça ao país, uma verdadeira ponta de lança para um ataque maciço ao Brasil. De maneira geral, a mobilização contra a instalação de uma base em Fernando de Noronha está relacionada à campanha "Esta terra tem dono", abordada anteriormente, lema levantado contra a presença militar norte-americana, de qualquer natureza, no Brasil.

Além dos objetivos já ressaltados, a "ameaça" americana tinha também como pano de fundo histórico o fato do país ter sido colônia e o fato do território ser muito vasto comparado com a pouca presença populacional, especialmente no interior. Portanto, afirmar que essa terra tinha dono visava rechaçar certa ideia arraigada de que o país era terra de ninguém. Na visão do PCB, era do povo brasileiro, embrenhado de tal

---

incompatível com a condição humana". Nasser, David. *Falta Alguém em Nuremberg.Torturas da Polícia de Filinto Strubling Muller*. Edições O Cruzeiro, 1966. 4ªed. p.45.

[345] Também publicado no *Voz Operária*. 1 de junho de 1957.

[346] A Ilha de Trindade havia sido tema de vários desenhos, uma vez que, no fim do século XIX, a Inglaterra questionou a soberania sobre essa ilha. LIMA, H. *História da Caricatura no Brasil* vI Rio de Janeiro: José Olympio, 1963.p,250.

maneira com seu território que muitas vezes um equivale ao outro, território/povo brasileiro. Ao mesmo tempo, ao mostrar o avanço militar dos americanos sobre o Brasil, trazia para a realidade nacional a insistência sobre o caráter guerreiro do império americano.

América Latina: ...vulcão

A visão tradicional da América Latina na iconografia comunista era a de objeto da história, região formada por países pequenos que sofrem com a exploração norte-americana, chegando a ser desenhada como um presunto comido pelos EUA. Essa visão passa a coexistir com outra imagem da América Latina advinda, principalmente, da Revolução Cubana de 1959, transformando a região em agente da história. Uma mudança significativa, porque não prevista pela imprensa do partido, que preferia retratar a região de maneira sofredora, com o intuito de despertar a consciência, sem ressaltar as lutas ocorridas no continente.

No jornal *Novos Rumos* de 10 de setembro de 1959, vemos uma charge em que do desenho parcial do planeta sai um vulcão com o nome América Latina, que expele nuvens identificadas com o nome de Argentina, Venezuela, Paraguai, Nicarágua e Cuba, países que o PCB acreditava estarem em luta contra o imperialismo, inimigo identificado pelo tradicional burguês gordo de cartola, aqui acrescido da palavra imperialismo, a palavra remetendo ao burguês estrangeiro. Interessante notar o símbolo do vulcão, pois a sua erupção ocorre pelo acúmulo de tensões ao longo do tempo, sendo, então, um ícone importante de agitação social, da força subterrânea da América Latina, que, acumulada durante uma história de exploração, agora tem uma erupção que assusta o imperialismo.

Todavia, um dos seus efeitos é expelir lava que cai pelas suas encostas e causa destruição no entorno: como essa consequência não interessava ao PCB, a ênfase é no momento em que os gases são expelidos. Especialmente Cuba, com um processo revolucionário mais evidente, com a tomada do poder em janeiro daquele ano, parecia ser o exemplo do que sucederia ao restante da América Latina. Tradicionalmente, no conjunto de imagens em que a América Latina ou do Sul é o tema principal, ela sempre aparece sob ameaça, sofrendo agressão ou sendo explorada.

É justamente com o advento da Revolução Cubana, que não foi “desenhada” pela imprensa comunista, que há uma relevante mudança nessa concepção. Não que a

exploração, a invasão ou a agressão perpetradas pelo capitalismo tenham saído de cena, mas se descortinava uma possibilidade de reação mais clara contra esse estado de coisas. Na configuração cartográfica, a América Latina pode, agora, ser pensada como unidade que reagia ao imperialismo. Sem dúvida, uma construção ideológica para mostrar que, um fato isolado, a Revolução Cubana, era prenúncio do que se seguiria em toda a América Latina que, unida, se oporia ao poderoso país do norte.

A charge "Em erupção" mostra essa virada, que ganha destaque no jornal *Novos Rumos* de 28 de fevereiro de 1962. Em suplemento especial, o jornal dá destaque de página inteira na capa para a Segunda Declaração de Havana, mostrando um mapa da América Latina. Claramente o desenho marca a revolução cubana de 1959 como o momento da virada de uma nova visão sobre a América Latina, com seu potencial revolucionário ganhando destaque. Defendendo o ideal latinoamericano, o mapa só contém as fronteiras externas e não internas de cada país, o que reforça a ideia de união entre os países.

Aqui é significativa a escolha das cores, as fronteiras em azul e o título em vermelho, que evidentemente estava ligado a questões técnicas da impressão, mas também remete às cores da bandeira cubana. Em certo sentido, a mensagem era para os países seguirem Cuba, estarem sob a égide da ilha caribenha, ou mesmo passar a ideia de que todos as nações tinham um pouco de Cuba, guardando esperanças que os países seguissem o exemplo do país de Fidel. Não interessava mais mostrar essa parte do continente como presunto a ser comido pelos norte-americanos, ou fragmentada de forma a transformar-se em troféus de caça dos ianques. Não há nomes de países ou fronteiras, mas a unidade seguindo o exemplo caribenho.

Essa ideia de unidade faz também com que o mapa seja "entortado" um pouco para que os países fiquem no mesmo eixo vertical e horizontal. Assim, o México, por exemplo, que saía muito da simetria com o restante dos países por ficar mais a "oeste" em uma perspectiva cartográfica tradicional, com essas adaptações, fica alinhado com a América Latina. Da mesma maneira, para manter coerente visualmente a ideia de unidade da América Latina, o estado americano da Flórida que, inevitavelmente, aparece, acaba por passar despercebido pois o desenho usa a mesma cor para ele.

A Revolução Cubana acaba ressaltando o papel dos povos sulamericanos, que passam a contar como sujeitos capazes de agir em direção à revolução. Especialmente o PC do B, com o *A Classe Operária*, vê no evento um marco significativo e passa a dar destaque a região, embora o modelo cubano só tenha levado a divergências mais

aprofundadas com o PCB e influenciado efetivamente um movimento guerrilheiro já no período da ditadura militar. Ainda assim, desde o início, os cubanos povoam a iconografia do PC do B.

No *A Classe Operária,* jornal editado pelo PC do B, de 1º. de março de 1962, , uma matéria tem como título "Cuba: Honra e consciência da América Latina". A partir do título há o interesse em associar o que ocorreu em Cuba com o quadro mais amplo da América Latina, um ensaio do que viria em todos os países. O desenho que acompanha a reportagem mostra Cuba com um guerrilheiro segurando uma arma com o punho em riste, enquanto outros seis punhos completam, cercam, apoiam e repercutem o gesto cubano. O primeiro fato a se destacar é reforçar a ideia de isolamento geográfico de Cuba, uma ilha, o que dá mais valor a sua vitoriosa revolução. Nesse sentido, Cuba aparece cercada pelo mar, mas sem as ilhas próximas, como Jamaica, Haiti e Bahamas, por exemplo. Também está destacado o seu pequeno território em relação ao restante da América Latina, mostrando, então, o valor que um pequeno país como Cuba tem na luta contra o gigante império norte-americano[347].

Essa aparente sensação de fragilidade, todavia, faz com que a imprensa comunista mostre a força que a Revolução Cubana tem como exemplo do que deve ser feito na América Latina, como sinal dos novos tempos de reação ao imperialismo. O desenho mostra vários braços, utilizando diversos adornos nas cabeças, mostrando a diversidade dos povos que compõem nosso continente. O título do desenho afirma que "A Revolução cubana não está só".

Embora seja só uma representação, isso é significativo, pois o modelo eurocêntrico que predominava, e continua de certa maneira predominando, de mostrar trabalhadores brancos, teve que ser transformado e passou a exibir outras etnias. Isso ganha mais força, como veremos, com a descolonização da África e Ásia. Nesse momento, influenciado pelo sucesso da revolução Cubana, o partido usa em sua iconografia a imagem de indígenas, com sua indumentária característica, abrindo espaço para a multiplicidade cultural e étnica da América. O que significa que aqueles diversos povos presentes no continente seguiriam o exemplo cubano. Interessante notar o caminho inverso dessa representação em relação ao Brasil, já que aqui a nossa diversidade e miscigenação é mitigada, embora tenha sido destacada na década de 1920

[347] Essa idéia está bem expressa na imagem da capa do livro. Rego, José, and J. E. Estrêla. *Ianques contra Cuba; David enfrenta Golias*. [São Paulo]: Fulgor, 1963.

e 1930, enquanto os povos tradicionais na América Latina passam a ganhar um destaque um pouco maior, assim como os africanos e asiáticos com a descolonização.

Seguindo essa linha, alguns movimentos de contestação ocorridos pelo continente passam a ter uma maior cobertura da imprensa comunista. No jornal *A Classe Operária* de 31 de dezembro de 1962, sob o título da matéria "Cresce onda revolucionária no Peru", aparece um singelo mapa do país, mostrando os países fronteiriços, Equador, Colômbia, Brasil e Bolívia. Embora apareça a região do Chile, que também faz fronteira com o Peru, ele não aparece nomeado, pois este país, na Guerra do Pacífico (1879 – 1881) ganhou justamente esse trecho litorâneo do Peru. Provavelmente, essa omissão ocorra para minorar o impacto negativo de uma derrota em uma guerra imperialista de um país que estava em processo revolucionário. A palavra "onda" dialoga com o extenso litoral peruano, que tem a atenção chamada pelo leitor por meio de hachuras.

A Classe Operária de 15 de outubro de 1963 dá uma matéria intitulada "As guerrilhas na Colômbia", assunto que sem dúvida faz eco ao papel desempenhado pela guerrilha cubana. O mapa contém uma legenda em espanhol afirmando que "Lãs zonas sombreadas representan los departamentos de accion guerrillera mas activa". Esse recurso de manter a legenda em língua estrangeira, como já vimos, tem o intuito de dar um retrato mais "real", mais próximo do fato, do calor dos acontecimentos, que, afinal, acontece em um país de língua espanhola.

No que diz respeito ao mapa propriamente dito, esse sombreado de maneira quadrangular dá a impressão de que toda a área é controlada pela guerrilha, quando, claramente, há uma grande dispersão demográfica nessa região, já escassamente povoada. Interessante notar também como a operação que, segundo o jornal, tinha o nome de "Marquetália", a cidade mais central na área controlada pela guerrilha, é justamente o local mais bem protegido. As setas que mostram o avanço das tropas do governo mal chegam perto dela. Ao mesmo tempo é importante destacar que as setas saem dos territórios vizinhos da Colômbia e não propriamente do território nacional.

A presença guerrilheira marcada pelo sombreado também dá a impressão de grande domínio militar da guerrilha, mas na verdade as regiões montanhosas, justamente pelas características do terreno, são áreas que, historicamente, tem baixa ação militar, o que contradiz o aparente poder que a visualidade do mapa confere. Ao mesmo tempo, a legenda chama a atenção para o fato de o ataque governamental ser contra os guerrilheiros "das montanhas". A ênfase na localização geográfica, sem

dúvida, tem o efeito de fazer eco aos revolucionários cubanos da Sierra Maestra. Ainda que o fato de ser na montanha diminua o poder de ação, tanto dos guerrilheiros quanto do governo, relativizando então tanto as atividades quanto a ausência de atividades nesse setor. Todavia, a construção do mapa não visa desmerecer a atividade dos guerrilheiros por estarem nas montanhas e sim colocá-los em sintonia, em linha de continuidade, com seus "irmãos" cubanos

Fatias do Mundo: a colonização e o levante dos povos

A África e a Ásia foram outras regiões do planeta que passaram a ganhar destaque na iconografia como forma de propor uma visão da evolução da história condizente com os interesses comunistas. Como o marxismo pretendia ser ferramenta de interpretação da História, não bastava a imprensa comunista mostrar a construção do socialismo, a chegada ao comunismo na "pátria dos trabalhadores", era necessário mostrar que o caminho que o planeta trilhava era inexoravelmente rumo ao comunismo. A questão era como conciliar essa teleologia com uma ação mais defensiva da URSS, embutida na ideia de "socialismo num só país", que, para muitos, desestimulava a revolução no resto do mundo.

A descolonização da Ásia e da África no pós Segunda Guerra Mundial deu ensejo para os comunistas verem nesses eventos provas de que o mundo caminhava para o comunismo, sem que a questão dos conflitos de classe fosse ressaltada de maneira mais clara. Aqui também, as nações tradicionais[348] da África e da Ásia passam a ser inseridas como povos, e não classes, "revolucionários" por seu papel contra a dominação estrangeira. Marcados por sociedades tradicionais, não industrializadas, os conflitos no continente não adquiriam o caráter de classe, na visão do partido.

O *Voz Operária* de 14 de fevereiro de 1953 desenha o abalo sofrido pelo imperialismo, mas, neste caso, a decadência do império britânico e a substituição pelo domínio dos EUA. Um burguês representando a Inglaterra, com sua maleta com o símbolo da bandeira britânica está sobre um mapa de quatro países: Austrália, Canadá, Índia e outro ilegível quando vêm os EUA e, literalmente, "puxam o tapete" do personagem britânico, John Bull. Sob a legenda "Os 'sinceros propósitos' dos Estados

[348] Nos pôsteres chineses os estrangeiros eram representados por roupas e características físicas típicas. Cushing, Lincoln, and Ann Tompkins. *Chinese Posters: Art from the Great Proletarian Cultural Revolution*. San Francisco: Chronicle Books, 2007, p.14.

Unidos para a Inglaterra". Neste desenho ainda não está presente a ênfase nos povos que se libertam, que passa a ser a tônica, e sim nos conflitos interimperialistas. Ou seja, o fato dos americanos paulatinamente tentarem ocupar os espaços deixados pelos antigos impérios coloniais europeus.

A nova superpotência emergente, os EUA, também aparece no *Voz Operária* de 21 de fevereiro de 1953, dessa vez ouvindo a voz dos diversos povos do planeta. O desenho mostra um globo sem as fronteiras nacionais, e um americano com várias armas, como a atômica, ouve o grito de todos os povos "*Go home!*". Ao não colocar as fronteiras de nenhum país o desenho mostra como os EUA propagam as armas por todos os cantos do mundo e recebem, em uníssono, o brado contra eles. A luta não é, então, contra a burguesia, numa perspectiva classista, e sim visava a expulsão dos norte-americanos, a "autodeterminação dos povos", dentro do espírito do período, embora os americanos não tenham formado um império colonial ao estilo europeu. Aqui, vemos (ouvimos) o grito dos povos, mas eles ainda não aparecem.

O *Gazeta Sindical* de 30 de dezembro de 1953 publica um desenho que vira vinheta e é utilizado em outros momentos e publicações. A figura, embora simples, um globo repartido em dois e com mãos se cumprimentando, contém uma simbologia importante. Uma imagem tradicional no repertório comunista, poderia representar a aliança oriente/ocidente, mas também a união "camponeses e operários", e a própria manchete reforça esse sentido.

Todavia, há um fato novo, que rompe a simetria do desenho e coloca um terceiro elemento, um terceiro "braço" passando por cima, também selando a união, e essa mão é negra. Essa simples mudança é fundamental e mostra com o a questão da descolonização/libertação da África teve impacto no imaginário comunista, obrigando a imprensa a mostrar esses povos, a colocá-los com mais ênfase na história. Aqui, claramente, é o braço negro que é acrescentado ao desenho; ele foge da simetria direita e esquerda, vindo se somar ao cumprimento entre os dois braços brancos. De certa maneira, vislumbramos como ocorreu a evolução dos protagonistas da história na visão dos comunistas, pois, inicialmente, as imagens são preferencialmente de brancos; é a descolonização que põe esses povos na história ilustrada do PCB.

Uma variação desse desenho foi publicada no *Voz Operária* de 17 de abril de 1954, numa matéria de página inteira que convocava para "Um primeiro de maio de unidade e luta". Novamente, o braço negro vem se juntar a dois brancos para mostrar a união de todos pela revolução ou, nesse caso, pelo Primeiro de Maio. Colocar o negro

como agente da história, reconhecer nele um sujeito e não só um objeto do processo histórico, sendo explorado pelo colonialismo, é fundamental. O desenho aparece também em 16 de abril de 1955 no *Voz Operária*.

No *Novos Rumos* de 17 de novembro de 1960, na comemoração dos 42 anos da Revolução Soviética, foi publicada uma imagem sintomática do desejo de integrar outros povos, em especial a maioria negra do continente africano, à iconografia comunista. Sob um globo que focaliza a Europa, África e Ásia, omitindo os EUA, estão as datas comemorativas e, segurando uma bandeira da URSS, estão dois braços, um negro e outro branco, com a cabeça de Lênin guiando a ação. De certa maneira, Lênin, o cérebro da revolução, acaba ficando com dois braços, como se fizessem parte de seu corpo, o que é muito significativo, e estes braços são de um negro e um branco. Evidentemente, uma referência aos povos africanos, pois os negros na URSS constituíam uma minoria.

A África era vista como um continente exclusivamente de população negra, além de, muitas vezes, ser pensada como unidade, e não como um conjunto de países/colônias. Nos jornais estudados, quando os países africanos são citados individualmente, eles são mostrados na sua localização dentro da África, o que ocorreu com Congo, Quênia e Angola, citados, respectivamente, nos jornais *Novos Rumos* de 9 de março de 1961, *Voz Operária* de 15 de novembro de 1952 e *Movimento Sindical Mundial* de maio de 1961. Como eram países desconhecidos, praticamente ignorados pela iconografia comunista, além de recém saídos do processo de libertação, era preciso mais didatismo ao apresentá-los.

Ainda assim, é importante a imagem da África como unidade, que age quase como um sujeito histórico. No *Novos Rumos* de 11 de junho de 1959, um antebraço gigante surge da terra para levantar o continente africano, expulsando o colonizador que, de chicote na mão, estava sentado numa cadeira real. Para aumentar o efeito visual, a África não tem nenhuma ilha e não tem ligação com nenhum continente, além de não possuir as divisões coloniais internas, que, evidentemente, ainda fariam referência ao poder do imperialismo. Vale lembrar a simbologia do chicote como arma que "serve para castigar e exercitar os cavalos"[349] e, aqui, colocar sob seu poder os povos coloniais. Ao mesmo tempo, o chicote também representa o poder judiciário e o de infligir

[349] CHICOTE. García, Hamílcar de. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete*. Rio de Janeiro, Delta, 1980.

castigos, denunciando a violência física e simbólica perpetrada pelos colonizadores. O próprio colonizador é representado como um caçador em um safári.

Todavia, o fundamental nesse desenho é a dualidade sentar/levantar, tronar/destronar. Uma pessoa sentada, tradicionalmente, indica status e poder, já que precisa e possui alguém de pé que possa atender suas necessidades: a barriga proeminente mostra que essas necessidades estão sendo atendidas. Além desse sentido, o colonizador nessa posição indica a disposição de se fixar no lugar, no território, sem pretensões de sair. Os colonizadores estão, de certa maneira, "sentados"[350] na África, nos africanos[351].

Nesse sentido, o fato do personagem estar sentado numa espécie de trono tem um significado especial. O trono pode representar "o poder ou a autoridade do soberano", ou seja, tem relação com o domínio exercido na África. Esse domínio é mostrado simbolicamente com o colonizador sentado e o africano de pé. Câmara Cascudo afirma que o "direito de sentar-se na presença de autoridades continua difícil e precário, com ilimitadas restrições"[352]. O desenho trabalha justamente com essa relação tendo em vista que ao africano não era permitido sentar-se na presença do colonizador, deveria ficar em pé para servi-lo em seu "trono". Cascudo indica que "seria História sugestiva a conquista da verticalidade do Homem ante um outro, representando o Poder! Partindo da prosternação ao entendimento no mesmo plano de igualdade"[353]. E é exatamente isso que a iconografia comunista está destacando: a "conquista da verticalidade", com o colonizador sendo destronado, ou seja, perdendo a soberania sobre África. Nesse caso, a questão não é se colocar em pé em frente ao outro, o colonizador, mas vai além, o objetivo era expulsá-lo colando-se em pé. Não é um só

---

[350] Elias Canetti faz interessantes análises sobre o ato de sentar, pertinentes a análise dessa imagem. "Sentado, o homem se vale do auxílio de pernas estranhas, empregando-as no lugar daquelas duas que reserva para pôr-se de pé. A cadeira, na forma como a conhecemos hoje, tem sua origem no trono; este, no entanto, pressupõe a existência de animais ou homens submissos. As quatro pernas de uma cadeira representam as quatro pernas de um animal – do cavalo, do boi ou do elefante". Além de destacar que "..o que se espera daquele que está sentado é que assim permaneça". Canetti, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo, Companhia Das Letras, 1995.pp. 389-390.

[351] No *Voz Operária* de 19 de julho de 1952 um americano está sentado nos ombros de um africano. Ainda no continente africano, vemos novamente a simbologia do sentar-se. O Egito, país de fundamental importância geopolítica por causa do petróleo, também estava reagindo ao colonialismo britânico. O desenho publicado na revista *Súmula* em fevereiro de 1936 brincava com a situação do incômodo do colonialismo com um inglês sentado nas pirâmides do Egito.

[352] Cascudo, Luís da Câmara. *História dos Nossos Gestos*.São Paulo, Global: 2003, p.52. Embora o autor esteja abordando o gestual brasileiro, a análise vale nesse caso.

[353] Cascudo, Luís da Câmara. *História dos Nossos Gestos*.São Paulo, Global: 2003,p.51.

personagem que fica em pé, e sim o continente inteiro, que ao levantar [354] expulsa o colonizador com um "terremoto", como indica o título do desenho.

Um desenho do processo de descolonização da África foi publicado no *Novos Rumos* de 9 de fevereiro de 1961. Neste, há a divisão das fronteiras dos países e o nome dos mesmos, aqueles que ainda permaneciam sob o domínio colonial receberam pequenas denominações embaixo "br", "port", "fr" ou "esp", indicando Grã Bretanha, Portugal, França e Espanha. Ainda assim o caráter é de triunfo pelo processo que alija as potências europeias, pois a comparação entre a área liberada e a colonial num intervalo de 10 anos mostra a maioria das regiões independentes. A mancha da colonização, indicada em negro, está desaparecendo do mapa e o que aparece é uma África Unida.

Todavia não era só a África que se levantava. O *Novos Rumos* de 13 de março de 1959 divulga um desenho chave que mostra três gigantes representando China, Índia e África, um com olhos puxados, um com turbante e um negro, para facilitar a identificação do leitor, eles olham com os braços para trás para três imperialistas, o americano, o inglês e o francês, todos com o chicote na mão. A ideia da união desses povos como fator de força e cerco frente ao imperialismo e o colonialismo fica evidente pelo tamanho dos personagens, ficando claro que essas regiões, agora, saíram do chicote, que todos os imperialistas seguram.

A oposição entre os dois grupos também está colocada na contraposição entre músculos e gordura, botas e pés descalços. Talvez ainda possamos vislumbrar outra oposição entre a força das armas, dos colonialistas, e a força dos músculos, do trabalho, dos povos que se insurgem. Os três estão com os braços para trás, mas seus sorrisos e o temor dos imperialistas mostram o resultado do possível confronto entre eles. O único que segura uma arma é o chinês, mas ela não está apontada para os imperialistas, está de guarda, talvez fazendo referência à revolução chinesa. Interessante notar a inclusão dos americanos, que não colonizaram a África, Índia ou China, mas por meio dessa denominação, imperialismo, poderiam ser incluídos junto com os ingleses e

[354] Canetti destaca que "o orgulho daquele que se encontra em pé reside no fato de ele estar livre e não apoiar-se em coisa alguma. Seja porque interfira aí a lembrança da primeira vez em que ele, quando criança, pôs-se de pé sozinho, seja em função de uma idéia de superioridade perante os animais, dos quais nenhum é capaz de ...erguer-se sobre duas patas – o fato é que o homem sente-se independente.Aquele que se *levantou* , põe-se de pé em conseqüência de um certo esforço e, assim procedendo, faz-se tão alto quanto pode ser". Canetti, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo, Companhia Das Letras, 1995.p,388.

franceses[355]. A libertação do domínio colonial era, por si só, um golpe nos americanos, do ponto de vista do PCB. Vale destacar também um personagem atrás, dando apoio a ação dos três gigantes, um soldado do exército vermelho. A linha de frente são esses povos, mas contam com o apoio soviético.

O jornal *Novos Rumos* de 13 de março de 1959 publica uma tira de pé de página que sintetiza a visão de como os comunistas encaravam o processo e o que esperavam de seu resultado. A figura clássica que representa o burguês, com a cartola e o charuto, carrega o mundo na "barriga", parte de seu corpo, como sua propriedade, extensão de seu apetite de dinheiro e poder.

Numa sequência de desenhos que pretende mostrar a evolução da história do colonialismo, vê-se que antes o burguês dominava o mundo, mas, paulatinamente, ele começava a ver e sentir a reação dos povos, que buscavam a fatia de território que lhes correspondia por representar seu povo. Cada expropriação do território burguês é uma facada no estômago da burguesia até o golpe final em que o globo exposto se assemelha a boca aberta do burguês, e o golpe final da Índia e da África põem fim à degustação do mundo levada a cabo pelo gordo personagem. Os povos, ao mesmo tempo, tomam o que é seu, seu território, seu país, e destroem a burguesia. Interessante comparar com desenho do *A Classe Operária* de 1927 mostrado no capítulo inicial, quando, de tronco nu, os trabalhadores de todo o mundo abraçam o mundo, transformando-o em seu, enquanto aqui são os povos tradicionais que recuperam cada um de seus países.

Outra sequência de desenhos, publicada no *Novos Rumos* de 14 de abril de 1960, cumpre o mesmo papel, mostrar a evolução da história do colonialismo. A imagem mostra o tradicional o colonizador de chapéu e chicote na mão, sendo carregado com muito custo e se transformando numa múmia, para, depois, ser efetivamente enterrado pela ação dos povos. Sem dúvida, a múmia faz referência ao Egito[356] e à ingenuidade de se tentar conservar algo "morto". A sequência também explora as dualidades sentado/em pé, já destacadas aqui,na iconografia. A figura sentada é carregada com muito esforço, sinal do fardo do colonialismo, mas, após a morte, embora com o mesmo peso, fica mais fácil levá-lo. Essa metáfora refere-se aos negros africanos agindo, atuando na história e enterrando o colonialismo.

---

[355] Os americanos também aparecem ao lado de franceses e de um outro personagem não identificado tentando consertar o colonialismo no *Voz Operária* de 30 de março de 1957.

[356] O *Voz Operária* de 15 de fevereiro de 1958 também mostra outros símbolos do Egito, as pirâmides e a esfinge sorrindo quando dois braços negros espremem um colonizador. Detalhe é que o chicote "colonialismo" tem o formato de um cifrão e de uma libra

O contraste com as primeiras representações cartográficas comunistas e seus personagens é significativo. Inicialmente, os desenhos mostravam, em geral, a totalidade do globo sendo apropriado pelos trabalhadores de todo o mundo, embora a maioria dos personagens fossem trabalhadores brancos. Esse personagem da iconografia comunista, o trabalhador branco, não fez a revolução mundial, e as esperanças surgidas com a Revolução Russa deram lugar ao mundo sendo tomado por outros personagens, os povos colonizados, que infligiam derrotas às potências coloniais. De certa maneira, o nacionalismo substituiu o ímpeto classista. Não era a classe operária africana ou indiana que rompia com o colonialismo, as representações enfatizam os povos, inclusive criando os personagens com suas vestes tradicionais.

Essa luta dos povos colonizados rompendo com os poderes dos países europeus os transformava em heróis na imprensa comunista. Mesmo que nem todos os países independentes tenham se alinhado à URSS na Guerra Fria, a expansão do campo pró-soviético crescia, repercutia e era moldado pela interpretação da imprensa comunista.

E o que significaria se libertar do colonialismo e adentrar na órbita de influência da URSS? A cartografia comunista auxiliava a dar uma dimensão do que seria o mundo sob a égide dos bolcheviques, ou melhor, contar com o apoio do campo socialista. As relações dos soviéticos com os demais países não seriam marcadas pela exploração, guerra e imperialismo, mas sim pela solidariedade. Um "mapa da ajuda universal" exibe mudanças importantes no enfoque comunista a partir da descolonização/libertação da África e da Ásia. A imagem foi publicada no *Novos Rumos* em 14 de novembro de 1963.

Nesse mapa, a ênfase recai na África-Ásia, dando a impressão que o mundo está mais na órbita soviética do que na realidade, ajudando a provar o avanço comunista. Especificamente, neste desenho, o ponto principal é mostrar as vantagens do campo socialista, os benefícios em bens de produção e infraestrutura que estariam ao alcance desses países a partir da ajuda soviética. Círculos mostram com o que a URSS pode auxiliar: tratores, hospitais, estádios, fábricas eletricidade, veículos, barragens, navios etc.. O apoio russo também seria no sentido de auxiliar esses países na passagem de suas sociedades agrárias tradicionais, como representados por seus personagens, para uma sociedade urbana e industrializada. Só esse fato já serviria para aliviar os povos da pobreza e penúria resultados do colonialismo. O destaque é no aspecto econômico, e não no modelo político ou na guerra de libertação.

Interessante observar a utilização reiterada dessas ilustrações dentro dos balões, em vez de legendas, o que faria com que perdesse a ênfase. Embora o desenho seja redundante e os balões ocupem muito espaço, a ideia é mostrar visualmente que tipo de auxílio os países conseguiriam, ou seja, quais artefatos modernos estariam à disposição desses países. Para enfatizar a preponderância dos países sob a égide da URSS, os balões com as benesses da modernidade servem, também, para esconder ou diminuir outras regiões que são antagônicas a URSS como a Europa e a Austrália. Também é interessante notar que a China, outrora vista como parceira da URSS, aqui não aparece em destaque, consequência direta do conflito sino-soviético. Também é importante notar que, apresentando-se como arauto da paz, a iconografia comunista não mostra aparece nenhum tipo de ajuda militar aos movimentos de libertação nacional ou as guerrilhas que lutam pelo poder. Ademais, a ideia de "ajuda" contém uma conotação neutra, como se o auxílio fosse desinteressado, escondendo os interesses e a influência que a URSS passaria a ter nesses países. Além disso, alguns países aparecem em negrito, dando a idéia de unidade, quando na verdade ainda estavam em conflito. .

No *Novos Rumos* de 7 de novembro de 1952, foi noticiada uma conferência pela Paz realizada na Ásia. A matéria era ilustrada por um mapa que mostrava "A Ásia em guarda pela Paz", na tentativa de comprovar como era grande o campo da URSS, a saber, o da "paz". Gráficos populacionais e de mapas de territórios ressaltavam a amplitude desse campo, que tomava a maior parte do planeta. Nesse sentido, o mapa focado na Ásia, ignorando o resto do planeta, já servia para aumentar a impressão do tamanho da região em relação à totalidade do globo. Mais importante que isto, era passar a impressão que toda essa região pensava da mesma maneira, do lado dos governos de China e URSS. Assim, os conflitos colonialistas da região e os territórios ainda sob domínio estrangeiro não ganham destaque. Ademais, os aliados dos americanos, como o Japão, também são omitidos, como se compartilhassem a visão de China e URSS. A influência soviética no mundo era neutra, relacionada à paz e ao desejo sincero dos povos, enquanto os americanos, nessa visão iconográfica, mantêm relações com outros países visando à exploração econômica e a agressão militar.

Enquanto os comunistas "ignoravam" a América, região do globo em que o imperialismo não sofria grandes derrotas, faziam ironias justamente ao fato dos americanos não reconhecerem a China após a revolução de 1949. Em duas imagens os desenhistas usam a ideia da sala de aula para ressaltar o absurdo do reconhecimento de Formosa como país e não da China continental. O *Voz Operária* de 13 de julho de 1957

publica desenho em que Foster Dulles ensina a dois alunos que a China, na verdade, é a "ilhota" de Formosa. Outro desenho publicado no *Democracia Popular* de 22 de junho de 1954 mostra um velho professor representando os EUA sendo confrontado por uma aluno que estranha o fato do globo terrestre ter um buraco onde ficaria a China Popular. Assim, o globo sem a China seria uma crítica aos EUA e países europeus como donos do planeta, sendo os seus adversários excluídos do "mundo". Daí, na visão comunista, a importância capital da descolonização/libertação, ao mesmo tempo em que os povos retomavam o planeta em suas mãos, infligiam aos imperialistas um golpe mortal.

Satélites, astronautas e a cartografia planetária

O avanço tecnológico da URSS fez com que as grandes construções da paz, as obras socialistas, ganhassem um concorrente de peso com o desenvolvimento aeroespacial do país. Essa verdadeira revolução, que teve a União Soviética como desbravadora, abriu uma nova mudança na cartografia desenhada na imprensa comunista, tendo impacto significativo na iconografia do período e mostrando uma tendência importante expressa pela propaganda dos comunistas.

O *Voz Operária* de 26 de outubro de 1957 publica uma reportagem com o título "Na era dos vôos interplanetários" em que estabelece um novo momento do desenvolvimento espacial com a iminência do lançamento de satélites artificiais para o espaço. O título da reportagem está com hachuras laterais que identificam a velocidade, fazendo eco com a imagem da nave no centro do desenho que ilustra a matéria. A cor azul do também faz referência ao espaço. O desenho tem nos cantos pequenos retângulos com as fases de decolagem e voo da nave: sua saída da Terra, com a colocação de um satélite no espaço, em órbita na Lua e o retorno dos planadores à Terra.

Um primeiro aspecto a ser notado é a representação do planeta Terra: nesse momento, não mais aparecem as fronteiras, o planeta é pensado do ponto de vista do "relevo" e não das divisões políticas expressas nesses limites imaginários criados pelos homens para separar as nações[357]. A superfície da Terra é vista como tomada por

[357] Como destacou o ativista de contra cultura Michael Shamberg, "It's ironic that NASA, probable the greatest government agency produced by America, has killed patriotism. National boundaries are simply not a motivating image when we have photographs of the Whole Earth". O autor reproduz um poster em que Yuri Gagarin aparece segurando uma bola vermelha. Segundo o autor "The red sphere in the Gagarin's hand perhaps represents the planet's future as a communist world without national, social or

depressões, lembrando e fazendo eco a superfície dos astros ou do solo lunar, ainda não alcançado, mas possivelmente imaginado. Ademais, característica predominante dessas imagens é o caráter secundário, quase de "fundo", que o planeta adquire. Muitas vezes um simples círculo incompleto faz referência a ele, já que a ênfase recai na conquista do espaço. Outro ponto importante é a espaçonave desenhada, que, ao mesmo tempo em que tem um caráter futurista, presente em todo o desenho, reforça a ideia da URSS como uma nação desenvolvida do ponto de vista tecnológico. Convém lembrar que a URSS liderou a corrida espacial até o pouso norte-americano na Lua. Uma singela estrela faz referência ao comunismo.

Enquanto vimos, no capítulo "Construindo o socialismo na URSS", o desenvolvimento proporcionado pelo comunismo refletido em grandes obras de infraestrutura, aqui vemos o poderio das máquinas produzidas pelos soviéticos, que permitem viagens além do planeta: mostrar o avanço é fundamental, mesmo que sem embasamento na realidade. A nave conta com "planadores" acoplados, visualmente inspirados nos aviões, e que estariam ligados a nave, se desprendendo quando chegassem de volta à Terra. Sem dúvida essa representação era mais fácil para o leitor assimilar a informação, mas poderia dar a idéia de que a exploração do espaço se constituía em uma simples viagem,algo mais acessível do que na realidade é.

Por fim, mas muito importante, é a emergência do astronauta nessa iconografia comunista. Como vimos, tradicionalmente, o trabalhador tem um papel de destaque como sujeito símbolo da revolução, mas, com o avanço tecnológico e científico da URSS, outros personagens surgem na iconografia comunista. Vemos os astronautas dentro da nave, quase imperceptíveis, e alguns fora, com uma roupa especial, capacete e uma espécie de tubo de oxigênio. Esses personagens passam a "habitar" a iconografia comunista, com seus foguetes e satélites. No entanto, apresentam uma particularidade importante, já que estão no espaço, fora da cartografia do planeta e essa mudança não é desprovida de significado simbólico. A simbologia do corpo era importante na iconografia comunista, com o rol de ameaças de agressão representado pelos EUA, com as armas, as garras e as guerras bactericidas e nucleares. O corpo ameaçado, tanto do trabalhador como o da nação, era um símbolo importante na mobilização contra a ameaça estrangeira, contra o campo da guerra representado pelos EUA. O país não era só o local da invasão, era símbolo do corpo da nação e uma agressão a ele era uma

---

class divisions". Crowley, David. *Posters of the Cold War*. London: V&A Pub, 2008.p13.e p37, respectivamente.

agressão física aos brasileiros. Ademais, a própria indumentária utilizada (ou não) pelos personagens variava ao longo do tempo, mostrando diferentes significados, como abordamos anteriormente. O astronauta e o espaço acarretam novos significados, mudando essas relações com o corpo e com a indumentária.

O astronauta, pela própria característica da sua função, possui uma roupa especial, aqui representada timidamente em alguns, já que a ênfase do desenho é na nave espacial[358]. Todavia já pode ser notado que a roupa desses personagens "apaga" as características do corpo, o contorno dos músculos, a cor da pele, o formato dos olhos, o tipo de cabelo etc., deixando praticamente só o rosto parcialmente visível pelo capacete. O próprio repertório de gestos é diverso. A roupa de astronauta também não remete a lugar nenhum, qualquer povo ou cultura, sendo um revestimento desprovido de tradição. O uniforme também protege contra ameaças de qualquer tipo. Essa ideia de ausência de ameaçasse completa com a própria emergência do espaço, pois, visualmente, não há nada, não há mais as fronteiras no infinito do espaço, assim como não há países ou, num primeiro momento, personagens inimigos, não há sequer gravidade.

Nesse ambiente, tanto o personagem quanto o cenário são neutros e assépticos, não contêm atrito, contato com o outro, força muscular, fronteira, geopolítica, interesses imperialistas e povos. Assim, vislumbrava-se na iconografia uma era em que a paz estaria ao alcance das pessoas, com a supremacia incontestável da URSS. Quem, se não a União Soviética, poderia chegar ao espaço? Portanto, os apelos para a luta de classes, a luta contra o imperialismo ou contra a colonização, nesse momento e nessa representação, deixavam de existir. Embora, convém lembrar, os astronautas, o espaço e o maquinário espacial não são, evidentemente, os únicos personagens e cenários a aparecerem na iconografia comunista.

O *Voz Operária* de 26 de outubro de 1957 publica um desenho que mostrava a Terra, sendo possível notar o contorno da África, Europa e Ásia. A reportagem explica os desafios necessários para o vôo espacial, com o triunfo sobre a gravidade da Terra e do Sol, o que demanda uma grande velocidade. Era necessário explicar para o leitor as dificuldades de projeto tão diverso do que ele está acostumado a visualizar. Essa explicação científica também não é inocente, haja vista que a ciência tem um caráter

[358] Stefan Landsberger analisa os pôsteres chineses e vê uma evolução da propaganda de uma utopia agrária auto-suficiente das décadas de 1950 e 1960 para uma sociedade da informação, moderna e automatizada na década de 1980.Transformação que também envolve os personagens, com os intelectuais ganhando espaço frente a operários, camponeses e soldados. LANDSBERGER,S. *Chinese Propaganda Posters. From Revolution to Modernization*. The Pepin Press, Amsterdam/Singapore, 2001. p. 83 e 129.

supostamente mais neutro, acima das divergências de classe. Na China e na União Soviética o cientista é alçado à categoria de herói em diversos cartazes.

Em uma matéria de página inteira, o *Notícias de Hoje* de 7 de novembro de 1957 publica uma imagem sobre o Sputnik. No canto superior esquerdo da página uma fotografia do Sputnik, já na parte inferior um desenho em que aparece a Terra, com a perspectiva do polo norte, o sol e o satélite em órbita em uma matéria chamada "Como podem ser fotografados os satélites?", e, então, os raios do sol se dirigem até a Terra, sendo mostrados os melhores momentos para fotografar os satélites. O sol não tem qualquer conotação daquela oriunda da Revolução Russa.

O *Notícias de Hoje* de 10 de novembro de 1957 publica um mapa, cuja reprodução está em negativo, em que aparece o planeta com as palavras América, África, Oceano Pacífico e um círculo ao redor do planeta descreve a órbita do Sputnik. O traço firme da órbita do satélite ajuda na visualização e dá uma dimensão maior ao feito. O Sputnik não deixa rastro visível ao se locomover e colocar o desenho de um pequeno satélite frente ao tamanho do planeta Terra, desmereceria o feito soviético. O reforço do traço contínuo ao redor do planeta dá a dupla impressão de que o satélite vigia o mundo acima das fronteiras ou, ironicamente, a URSS, que desenvolvia o socialismo num só país, agora engloba algo acima deles. Por outro lado, essa referência também faz eco ao símbolo do átomo com as partículas interiores em movimento, um dos aspectos debatidos na ciência soviética e símbolo de conhecimento sobre energia atômica, vista como conquista sua para a paz.

O fato surpreendente do lançamento do Sputnik fazia com que a comprovação do feito fosse importante: a legenda reforça que o desenho foi realizado "segundo os dados técnicos coligidos". A chamada para a matéria na segunda página dizia "Satélites giram no céu como símbolos da paz".

O *Voz Operária* de 16 de novembro de 1957 publica um clichê de um dos projetos da estação interplanetária, fazendo chamada na legenda para um artigo da série "As Vésperas do Voo à Lua", sobre as vantagens da estação interplanetária. Vemos a Terra, novamente, sugerida por um mero semicírculo em que o contraste preto e branco mostra o relevo do planeta. A ênfase nos *projetos* das estações em vez dos próprios feitos também tem relação com as dificuldades advindas da sua consecução, sujeita a falhas, como em qualquer desdobramento cientifico. Os possíveis fracassos não correspondiam com a imagem positiva que se queria passar do desenvolvimento soviético. Aqui, como antes vimos sobre a "construção do socialismo", a ênfase nos

projetos finais, na obra concluída, apaga não só as dificuldades e contradições envolvidas no processo bem como as falhas e o trabalho despendido na construção. Interessante, também, notar a perspectiva adotada pelo desenho que, através das linhas tubulares da estação espacial convidam o olhar a percorrê-la traçando um caminho rumo ao futuro.

O mesmo exemplar ressalta, textualmente, que um dos problemas a serem enfrentados nos voos interplanetários é o "abastecimento orbital". Vemos, então, o abastecimento ocorrendo com uma mangueira e alguns astronautas ao redor da imagem, em posições características da ausência de gravidade. Há clara sedução pelo desconhecido e pela expansão do homem acima dos limites impostos pelo conhecimento científico e pelo meio físico. De certa maneira, a abertura da exploração humana para o espaço está acima das fronteiras, pois abre espaço para o infinito.

Nessa linha de sentidos, o jornal *A Tribuna*, de Porto Alegre, publica, em 4 de dezembro de 1957, matéria intitulada "O Homem abre as portas do Infinito! Inimagináveis benefícios para a Humanidade". O desenho em tom azul que ilustra a matéria mostra uma espaçonave que lembra um avião no espaço, mostrando nos cantos do desenho a Lua e a Terra, que aparece em seu componente "físico", de relevo, com as crateras sob o seu solo. No espaço não há pátria, não há fronteiras, povos e fronteiras a serem explorados, portanto, reforçava o discurso de que os benefícios poderiam ser para toda a humanidade. Ao contrário do que ocorria no "Construindo o socialismo na URSS", os benefícios não atingem mais diretamente a população e não são claramente visíveis.

É interessante notar o desenho embaixo dessa reportagem, mostrando uma cegonha levando um satélite norte-americano. A cegonha que leva a representação do satélite com charuto e cartola faz referência ao atraso do desenvolvimento americano nessa área. Esse satélite é uma reconstrução do burguês e do Tio Sam, não como um bebê, mas como um velho: atualização significativa dos novos tempos em que o conflito parece sair do planeta. O ar triste e a barba fazem referência ao fracasso do lançamento, bem como à ideia de uma potência velha e em decadência que leva uma garrafa de whisky na mão na tentativa de se revestir de modernidade.

O projeto espacial soviético começa mais robusto que o americano, dando a primazia aos soviéticos de dominarem esse território neutro, sem fronteira, conflitos ou divisões. Todavia, os americanos reagem, acabando por chegar primeiro à Lua em 1969. Esse desenho foi publicado num momento em que os americanos não eram capazes de

fazer sombra ao programa espacial soviético, e, portanto, a Guerra Fria não havia alcançado o espaço. Algo que se modifica com o avanço das conquistas espaciais americanas.

Todavia, nessa fase, os soviéticos ainda têm a possibilidade de tripudiar dos primeiros fracassos americanos, mostrando os seus problemas, enquanto os defeitos dos projetos soviéticos são omitidos. Surpreso com o avanço do projeto espacial soviético, os americanos correram atrás de um lançamento para contrabalancear a largada soviética, mas as primeiras tentativas fracassadas com o *Vanguard* sofreram a pilhéria dos desenhistas da imprensa comunista.

O *Voz Operária* de 19 de outubro de 1957 tripudia da alegada modernidade do satélite americano, que, no entanto, não voa. Em 26 de outubro de 1957, é a vez do mesmo jornal ridicularizar o fato do *Vanguard* norte-americano ter sido apreendido na alfândega do Rio por problemas burocráticos. Vemos um triste personagem com cara de satélite "preso" atrás das grades, junto com contrabando, enquanto o modelo soviético parece em seu habitat natural ao lado da estrela e da Lua. Ainda no *Voz Operária*, em 14 de dezembro de 1957, surge um "aqui jaz *Vanguard*" junto a uma lápide e uma pilha de quinquilharia espacial. O título do desenho ironiza o fato dos americanos tentarem copiar o satélite soviético "sput", mas só conseguirem "neca", ou seja, "nada, coisíssima nenhuma"[359]. , Um desenho publicado no *Voz Operária* de 4 de janeiro de 1958 mostra que, quando, finalmente, o *Vanguard* chegasse ao espaço, encontraria uma placa de *Welcome* e dois sonolentos satélites soviéticos cansados de esperar o americano.

Se a etapa levada a cabo pelos satélites e foguetes tinha sido vencida pela URSS, a próxima corrida dizia respeito à viagem do homem ao cosmos e a Lua. O jornal *Novos Rumos* de 1º. de outubro de 1959, mostra a ascensão do foguete soviético à Lua usando a metáfora de uma escada que parte da Terra. No desenho, mal se notam os contornos dos continentes da Eurásia e África. O desenho tenta mostrar a atração da Terra e a da Lua, colocando um risco no ponto neutro, onde as gravidades seriam equivalentes. Interessante notar como o jornal utiliza a figura de um homem alcançando a Lua, e não de um foguete, pois já estava na expectativa de que a humanidade, por meio da URSS, alcançasse o solo lunar.

Nessa mesma edição do jornal, em outra imagem, a trajetória do foguete soviético foi desenhada entre a Terra e a Lua. Interessante como a expectativa sobre a

[359] NERES. García, Hamílcar de. *Dicionário Contemporâneo da Língua Portuguesa Caldas Aulete. Rio de Janeiro, Delta, 1980.*. Rio de Janeiro, Delta, 1980.

chegada do foguete e do homem aparecem com naturalidade na iconografia comunista. O destino Lua é legendado como "mar de tranquilidade" e a notícia embaixo, que acaba funcionando quase como uma legenda é, "Qual será a próxima etapa?".

O *Novos Rumos* de 15 de outubro de 1959 publica uma fotomontagem em que o fundo é um mapa do mundo e em primeiro plano uma nave, aparentemente com um homem no seu interior. O título da matéria era o "Voo Do Primeiro Homem Ao Cosmos", o que na verdade ainda não tinha acontecido, mas a foto e o mapa davam a impressão de que isso já estava ocorrendo. O *box* ao lado comentava o lançamento do Lunik III, que teria resolvido os "últimos problemas ligados ao voo do homem ao Cosmos.", problemas estes que nunca apareceram nas páginas comunistas.

A possibilidade de um soviético alcançar o espaço foi destaque no jornal *Novos Rumos* de 26 de maio de 1960. A matéria intitulada "Nave cósmica soviética: iminente voo do homem" mostra o planeta Terra, que deixa de ser palco, como em muitas imagens anteriores, e vira simples referência, sendo representado por sua forma circular. Os soviéticos têm amplo domínio do espaço: aparecem, ao centro, a nave e dois astronautas ao lado vestidos com roupas futuristas, num cenário que inclui foguetes e satélites. Vale, novamente, ressaltar como essa indumentária espacial apaga os contornos mais humanos dos astronautas, os próprios gestos dos astronautas são de outra natureza, tendo em vista o fato de ficarem soltos no espaço e a roupa impedir movimentos mais bruscos e decididos.

O *Novos Rumos* de 15 de dezembro de 1960 segue a mesma iconografia colocando um foguete soviético com uma escada na base, indicando a iminência do vôo com o título "Nave soviética aproxima voo do homem ao espaço". Três personagens aparecem próximos à escada: o piloto, que carrega uma mala de viagem e os pais, que o entregam uma foto. Assim como esse personagem se preparava para o iminente voo, também a URSS estava nos preparativos para enviar Iuri Gagarinao espaço.

A conquista do espaço abria mais um capítulo na pretensão soviética de controlar a chave da história. O *Notícias de Hoje* de 31 de agosto de 1958 dava manchete ufanista sobre o potencial da exploração espacial, construindo um cenário idílico para o futuro: "Surpresa do ano 2000: conhecido princípio da vida, evita-se a morte". Num cenário de uma cidade/planeta futurista onde a ciência traria benefícios no tratamento do câncer e outras moléstias. O desenho mostra o solo de outro planeta, com um foguete aparentemente aterrissado, como se isso fosse algo comum e acessível, e a legenda reforça que o voo a novos planetas será comum, com a possibilidade, inclusive

de ser destino de "lua de mel". Vemos ao fundo a Lua e um planeta (a Terra?). Não deixava de ser irônico prometer viagem ao espaço quando a locomoção e as viagens na URSS eram controladas.[360] Na União Soviética, talvez, funcionasse como uma maneira de escapar das dificuldades do dia a dia, aqui, como prova do desenvolvimento tecnológico da "pátria dos trabalhadores".

A imagem mostra como seria a cidade do futuro, algo normal de se esperar já que os comunistas acreditavam dominar a chave da história. Num cenário futurista, com "edifícios mirabolantes, elevados por onde correm transportes atômicos aerodinâmicos,[e] helicópteros que fazem o serviço de transporte de passageiros. Um mundo novo com uma fisionomia nova, sem os velhos bondes"[361]. Interessante notar que as naves espaciais, que já faziam parte do campo visual dos leitores da imprensa comunista, estão presentes como artefatos do dia a dia a serviço da população, uma maneira de aproximar o progresso espacial dos benefícios ao povo.

Tendo largado na frente na corrida espacial e observado os americanos falharem, inicialmente, na conquista do espaço, a URSS propagava ter a capacidade de construir uma nova era para a história humana. Todavia, a União Soviética acabou por ver o avanço americano e teve que figurar seu inimigo no espaço. O *Novos Rumos* de 6 de março de 1959 revela um novo estágio do paradigma dos desenhos sobre a corrida espacial. Novamente, a Terra aparece parcialmente, a ênfase é no espaço, mas aqui a novidade é o conflito ter entrado em órbita. Se, inicialmente, o espaço era "território" apenas explorado pela URSS, além das fronteiras e dos conflitos de classe, num segundo momento, a atuação americana já é uma realidade e, então, os soviéticos transportam as ideias da guerra fria presentes nos desenhos ambientados dentro do planeta para o espaço.

Nesse desenho, vemos claramente a contraposição entre o campo da paz e o da guerra, temática cara aos soviéticos. A contraposição entre os personagens é o famoso Tio Sam contra um personagem que faz referência a um anjo segurando o ramo de oliveira. Aqui a mensagem da tradição judaico-cristã, já presente com o pombo na campanha da paz, se reforça com o querubim e o ramo de oliveira. O campo da União

---

[360] Uma piada soviética abordava essa perspectiva: "'Não tarda a que os êxitos do comunismo sejam benéficos para o mundo inteiro. Os Sputniks são apenas o princípio. Um dia poderemos chegar ao aeroporto de Moscovo e comprar um bilhete para a Lua ou para Vênus', diz o professor...'Isso é fantástico, mais vai haver voos de ligação de lá para Paris ou Hamburgo?'" Lewis, Ben. *Foice e o martelo. A Outra História do Comunismo Contada em Anedotas Comunistas.* Lisboa: Guerra e Paz, 2008. p 176

[361] *Notícias de Hoje*. São Paulo, 31 de agosto de 1958.

Soviética, embora não apareça nenhuma referência a ela, aparece de maneira indireta ao "confundir" os astros celestes com adeptos do campo da paz, pois não está claro se são satélites em órbita (o mais provável, pois estão em movimento e têm uma estrela no meio) ou astros do espaço. Vale ressaltar que a própria lua sorri, apoiando o campo da paz. Como um dos símbolos mais fortes do comunismo soviético era a estrela, presente no topo do Kremlin em Moscou, também as diversas estrelas ao redor fazem referência ao comunismo. Nessa construção, o espaço é um território "comunista".

Em contraposição ao satélite soviético, o dos EUA tem o símbolo do cifrão, quer expandir os interesses capitalistas para o espaço e produz sujeira ao levantar voo, um indicativo dos interesses monetários dessa expansão, já o soviético parece flutuar. O Tio Sam leva na mão uma bomba com a letra A, sem dúvida a bomba atômica, contraponto à paz representada pela URSS, embora esta também possuísse o mesmo armamento desde 1949. O próprio Yuri Gagarin foi representado como um símbolo da paz, no *Novos Rumos* de 22 de junho de 1961.

Embora os americanos tenham sido os primeiros a pisarem no solo lunar em 1969, era grande a euforia com a vantagem soviética, surgindo um novo panteão de heróis da pátria dos trabalhadores que se tornavam símbolos desse avanço. No *Notícias de Hoje* de 21 de janeiro de 1958, aparece uma imagem, aparentemente fotomontagem do perfil do planeta e o Sputnik II sobrevoando o espaço, com a manchete "Próximos Sputniks voltarão à Terra!". A matéria ressaltava que os "passageiros desses Sputniks voltarão são e salvos" e anuncia o que ocorreu à primeira versão do satélite: "morreu" a 4 de janeiro. Os Sputniks começavam a ganhar vida e o orgulho pela sua fabricação começou a competir no imaginário comunista com o trabalhador, os povos, os cientistas e Lênin.

Em comemoração aos 40 anos da Revolução Russa, o *Notícias de Hoje* de 7 de novembro de 1957 publica um desenho de capa inteira mostrando um trabalhador sem camisa segurando o martelo, que remete a iconografia originária da revolução, e complementa a imagem com símbolos da modernidade do país: hidrelétricas, postes de transmissão, indústrias e, em cima, cruzando o céu soviético o Sputnik. As crianças com livros fazem referência ao futuro promissor do país, e as pombas ao comprometimento da URSS com a paz.

O *Voz Operária* de 9 de novembro de 1957 mostra um desenho sintomático do lugar que a corrida espacial ocupou na iconografia do partido. Em desenho de página inteira em comemoração aos 40 anos da Revolução Russa, um casal soviético, com o

homem no comando, utiliza um timão para comandar a URSS, sob o olhar de Lênin, que ocupa aqui o lugar de Stalin. O casal parece comandar uma nave espacial, a URSS, rumo ao seu desenvolvimento, um satélite e um foguete aparecem ao lado do Kremlin. O mesmo jornal, em 4 de janeiro de 1958, mostra, novamente, o homem com o martelo próximo a bigorna, os ícones do desenvolvimento da União Soviética, que tem o seu movimento interrompido por uma explosão que surge ao fundo:. Ainda vemos o trator, a fábrica, mas o olhar do trabalhador se dirige para o espaço onde gigantescos artefatos espaciais pleiteiam a sua entrada no panteão das conquistas soviéticas: uma estação interplanetária, satélites e foguetes, com tamanhos visivelmente superdimensionados.

O foguete aparece em destaque na comemoração da chegada do ano novo em 1959. O *Voz Operária de* 10 de janeiro de 1959 publica, na primeira página, um desenho com um menino "montando" um foguete rumo ao espaço. Com um feixe de trigo na mão e com a data na camisa, o desenho indica que o nascimento do novo ano vai levar a URSS cada vez mais longe na conquista do espaço. O título de uma reportagem afirma: "A URSS cria planetas", parecendo, pela diagramação, ser o título do desenho. De certa maneira, o foguete ganha tamanho status na iconografia que permite aos soviéticos, colonizarem outros planetas. O menino parece levar o pão aos planetas distantes.

No "42º Aniversário da Grande Revolução Socialista de 1917", o *Novos Rumos* de 12 de novembro publica uma homenagem a efeméride. A composição é significativa, pois aparece o mapa-múndi com o centro visual, iluminado, na União Soviética e com a imagem de Lênin cobrindo o lugar onde ficaria o mapa dos Estados Unidos[362]. Mais uma vez Stalin não é representado, o que já mostra os sinais do ocaso desse líder, após a sua morte e as denúncias de Kruschev, e o retorno da ênfase em Lênin. O desenho mostra a evolução da iconografia sobre a União Soviética em uma data chave que á a comemoração da Revolução, onde estão as conquistas, heróis e símbolos do partido no momento. O grande herói do desenho não é o trabalhador e sim o foguete que, saindo da pátria dos trabalhadores alcança a lua. Atrás vemos, ainda, as notas da Internacional.

Um anúncio da revista *Cultura y Vida* publicado no *Novos Rumos* de 28 de junho de 1962 mostra bem o caráter que adquiriu a apologia soviética. Revista voltada para a "cultura soviética" e "realizações dos cientistas soviéticos", o anúncio mostra

[362] Construção comum em pôsteres comunistas pelo mundo, colocando o país comunista no centro e escondendo o inimigo. A própria Coreia do Norte utiliza esse recurso com um pôster do mundo em que ela é o centro e um container cobre o território norte-americano. Heather, D. J., & Koen de Ceuster. *North Korean Posters: The David Heather Collection*. Munich: Prestel, 2008. p.86.

aqueles que pertencem a um novo panteão dos símbolos soviéticos, os personagens e feitos das conquistas soviéticas: em conjunto com os postes de linha de transmissão de energia, vemos o símbolo da radiação, um cientista soviético em um laboratório e, ao fundo, um foguete alcançando Saturno.

Já no *A Classe Operária*, do PC do B, de 15 de setembro de 1962, aparecem dois cosmonautas de braços abertos "voando" entre o planeta Terra e a Lua, como se essa posição dos braços garantisse o voo. Um exemplo do domínio soviético sobre o espaço, pois passeiam por ele livremente. Há uma ênfase no que o homem pode fazer, no que ele é capaz de construir tanto com as obras do socialismo quanto na sua capacidade de voar. É como se a propaganda afirmasse que na pátria do socialismo não há limites para o homem, ele cruza as próprias fronteiras e consegue virar uma espécie de homem pássaro. Está acima das fronteiras e dos particularismos tais como ferramentas de trabalho, indumentária, etnia: características que o ligam a um lugar, um país, uma posição social.

O trabalhador ganha um grande concorrente na disputa por espaços representativos na imprensa, já que o astronauta passa a ter muito peso na propaganda comunista. O fetiche das construções acaba desembocando na apologia, não só do astronauta, mas também do foguete, dos satélites, estações interplanetárias etc. Esses, mais protegidos ainda que o astronauta, máquinas que são, se transformam em verdadeiros personagens, verdadeiros heróis da iconografia comunista. Nesse novo panteão, os personagens não tinham músculos, pele, sangue, expressões de euforia e luta[363]. Não carregavam *ferramentas* que representam seus corpos, seu trabalho; não carregam *faixas* com palavras de ordem do momento; não têm *roupas* que os ligem a um país, uma cultura ou classe social; não estão inseridos em *cenários* de trabalho (fábrica, campo); e mesmo seus *gestos* são lentos e determinados em parte pela ausência de gravidade.

---

[363] Nossa reflexão está inspirada em uma análise de Roland Barthes sobre o "homem-jato", num contexto diverso. Segundo Barthes, "O homem-jato é o piloto dos aviões de reação. O [periódico francês] *Match* precisou que ele pertence a uma raça nova da aviação, mais próxima do autômato do que do herói". E complementa "A sua particularidade racial lê-se na sua morfologia: o macacão anti-G em nylon dilatável, o capacete polido, constituem para o homem-jato uma nova pele onde 'nem a própria mãe o reconheceria'. Trata-se de uma verdadeira conversão racial e tanto mais plausível porque a ficção científica já garantiu largamente esta interferência de espécies". Destaca ainda que "assimilado, pelo seu próprio nome, à pura passividade...recupera, apesar de tudo, o ritual, através do mito de uma raça fictícia, celeste, cujas particularidades proviessem de sua ascese, e realizasse uma espécie de compromisso antropológico entre os humanos e os marcianos." Barthes, Roland.*Mitologias*. São Paulo: Difel, 1982, pp.62-64.

Os novos personagens (astronautas, satélites etc.) e o novo cenário (o vazio do espaço) são símbolos que apontam o sentido ideal para um período em que os conflitos de classe estavam escamoteados, não havia atrito, luta com outros personagens de "carne e osso". Contexto sem o menor "risco" de um conflito redundar em sangue, derrubando a burguesia, os imperialistas e, mais improvável ainda, abrir o caminho para uma revolução mundial.

Considerações Finais

A utopia de abolir as fronteiras entre as classes e entre as nações, unindo os trabalhadores de todo o mundo na construção do socialismo, ganhou materialidade com a Revolução Russa de 1917 e embalou a propaganda dos comunistas pelo mundo. No Brasil, a partir da fundação do PCB, a sua imprensa repercute a absorção desse sonho dialogando com a realidade local. Nos diversos personagens, mapas, lemas e armas desenhados estão configurados os desejos, ilusões e ideologias dos comunistas brasileiros. A luta entre os trabalhadores e seus inimigos é construída de acordo com a ideologia expressa pelo PCB em cada momento da sua história, e aparece iconograficamente expressa de acordo com essas flutuações, como procuramos mostrar nas páginas precedentes.

A esperança comunista de uma nova civilização fazia com que a construção dos personagens e dos cenários dessa iconografia fosse polarizada nos mais diversos aspectos. De maneira constante, os personagens identificados com o PCB são construídos como portadores do futuro, enquanto as diversas forças opostas, a dos exploradores, são claramente representadas como o passado. Os recursos utilizados nessa construção podem ser variados, animalização, obesidade, velhice, status, tamanho, humildade, juventude, indumentária, saúde etc. Todos os inimigos do partido eram, no fundo, pálidos representantes de um mundo em decadência e a iconografia tratava de dar a esses moribundos uma caricatura de vida. Simbolizavam a morte, o mundo burguês imperialista em decomposição, enquanto os trabalhadores representavam a vida, a esperança que surgia de um novo mundo, uma nova era.

As armas utilizadas para a ação consciente eram a enxada, o martelo e o rifle, armas de trabalho e símbolos de luta, embrenhadas como estão na relação muscular, no esforço físico, simbolizando cada segmento da classe operária nas décadas de 1920 e 1930. Pessoas representadas com modesta camisa, de tronco nu, até mesmo sem roupa, marcam essa construção dos personagens embrenhadas na relação com o corpo. A iconografia constrói uma representação num contexto de ainda incipiente urbanização e industrialização, grande diversidade populacional no país, e sob o fundo do modelo soviético.

Punho em riste, peito descoberto, pele a mostra, músculos enrijecidos sob uma simples camisa, faziam parte do arsenal a disposição dos trabalhadores na luta contra a

burguesia, representada por gordos, velhos, feios, malvados, animalizados imperialistas e seus asseclas dentro de cada país. No limite, a luta de classes expressava o confronto entre grupos de pessoas e essa luta ganhava nitidez, ou alusão, por meio das figuras do trabalhador em oposição aos burgueses ou imperialistas. Esse sentido do confronto extravasava todas as fronteiras, englobando todos os trabalhadores, com a iconografia enfatizando todo o mundo, na esperança de uma nova era.

Os personagens brasileiros presentes nos desenhos das décadas de 1920 e 1930 apontavam para diversidade étnica da população, tentando construir uma unidade entre diversas nacionalidades. Essa iconografia publicada nos jornais da imprensa comunista do Brasil dá destaque a variedade e diversidade étnica nacional, ainda que os trabalhadores brancos da cidade tenham destaque. Figuras das mais variadas origens e etnias deveriam fazer, aqui, a revolução brasileira, mas sentiam a ausência de um líder, como Lênin na Rússia, alguém que reconhecidamente pudesse guiar o proletário brasileiro nas lides da Revolução. Prestes, de maneira quase imperceptível, foi citado como um possível candidato à líder por meio de uma alusão com outros símbolos e heróis nacionais, marcando uma tênue aproximação com o partido.

Entrando abruptamente no PCB em 1934, o tenente Prestes monta o dueto que levaria o Brasil a Revolução: o trabalhador da cidade e o militar. Assim, ao contrário da foicinha e do martelo da Revolução Russa que dariam origem ao novo homem comunista, aqui a revolução seria feita pelo martelo e pelo fuzil, o campo ficando em segundo plano, embora, no momento da insurreição em 1935, todas as etnias e todos os camponeses devessem atuar.

Após a Segunda Guerra Mundial, o líder brasileiro Luis Carlos Prestes é anistiado e vira um ícone inconteste do partido e, com uma biografia multifacetada, tem a capacidade de assumir muitos papéis, de acordo com as necessidades do PCB. Pode ser tanto o engravatado que lembra o senador do povo, como o militar que fez a Coluna Prestes; o sofredor martirizado por ter sido preso tanto tempo no Estado Novo e ter perdido a mulher e o velho que trás no corpo o conhecimento e as lutas do partido, entre outros.

A sua liderança se dá numa sociedade mais industrializada e urbanizada, onde a força muscular não era um fator de identificação dos trabalhadores, e o empregado fabril não é o foco exclusivo do partido. A construção dos personagens envolve, então, o gradual abandono das ferramentas de trabalho, menos evidente no campo feudal, e a absorção de faixas, cartazes e cédulas levadas pela massa como armas de luta. Ademais,

o vestuário passa a incorporar predominantemente o terno e gravata, ampliando a identificação dessas figuras com a classe média, com os mais diversos setores de trabalhadores e com os brasileiros "patriotas" de um modo geral. Essa indumentária protege mais o corpo dos personagens, que perdem seus contornos musculares. Figuras majoritariamente brancas e homens predominavam como os promotores da revolução brasileira.

O povo que Prestes deveria liderar tem agora um destaque muito maior, crescendo a frequência das manifestações da massa. Multidão formada não exclusivamente por operários, mas também por "patriotas" e brasileiros, e, porque não dizer, brasileiras (que lutam pela paz, um dos grandes temas do período, ou como eleitoras). O território brasileiro, expressão máxima do seu povo, deveria ficar resguardado dos ataques guerreiros dos norte-americanos e das manobras dos seus asseclas nacionais, principalmente os políticos brasileiros. Deixar que o solo nacional fosse explorado em suas riquezas em prol da máquina de guerra americana ou, ainda, deixar que a pátria fosse tocada pelas armas guerreiras do Tio Sam era uma afronta ao país, comparável ao abuso da mulher brasileira, uma invasão que se assemelhava inconscientemente a uma tentativa de estupro das jovens da pátria. Todos deveriam responder ao ataque defendendo a honra da pátria/esposa ameaçada. Uma construção iconográfica em que os americanos planejavam tomar o Brasil, afrontar a mulher brasileira e tornar o país uma colônia, contando com isso com o apoio de nossos políticos, especialmente Getúlio Vargas.

Com o suicídio de Vargas, os comunistas passam a flexibilizar sua linha política, buscando alianças com os trabalhistas e participando do jogo eleitoral. O trabalhismo passa a compor com o comunismo, sendo que Getúlio, o grande inimigo simbólico de Luiz Carlos Prestes, passa a ter, após a sua morte, seu nome incorporado pelos personagens desenhados na imprensa comunista. A relação do partido com alguns líderes políticos passa a ser mais próxima, deixando de serem todos vistos como títeres do imperialismo americano, fato inédito na iconografia do PCB. Especialmente Jango, presidente com o qual o PCB tem maior proximidade, passa, inclusive, a ser um interlocutor da classe trabalhadora.

Essas figuras de trabalhadores tão próximos ao poder a ponto de serem interlocutores do presidente atuam ao mesmo tempo em que os personagens do restante do mundo lutam pela independência.

Enquanto as figuras brasileiras são majoritariamente brancas, surge grande diversidade étnica na iconografia no contexto de descolonizaçção da África e da Ásia, Um conjunto de diferentes etnias e diversas vestimentas tradicionais representando as nações exploradas povoam a iconografia. Como a revolução na Europa não veio, e com o fim da Segunda Guerra Mundial, os impérios coloniais começam a ruir, e contam com o apoio da iconografia comunista. Como o homem branco europeu não fez a revolução esperada em apoio a Revolução Russa, a iconografia comunista agora abre espaço para aqueles que, com o nacionalismo, começam a ameaçar antigas potências, o que interessa ao lado comunista. Os agentes da revolução no mundo vão deixando de ser, exclusivamente, o operário ocidental branco de peito aberto, e o corte classista vai dando espaço para o levante dos povos contra o domínio ocidental. Esses novos personagens, além de estarem completamente vestidos, usam roupas tradicionais e sua tez expressa a variedade étnica do planeta.

Braços negros começam a fazer parte dos personagens registrados nos mapas e, surgem com mais frequência a cartografia das nações africanas e asiáticas que lutavam pela independência. A antiga luta de classes acima das fronteiras dava espaço para o nacionalismo.

Especialmente África e Ásia, mas também alguns povos da América Latina, surgem na construção ideológica da cartografia por meio de figuras em vestimentas tradicionais, intocados ainda pela modernização/industrialização. O aspecto classista nesses personagens é inexistente, tendo em vista a visão de que os mesmos ainda se encontram alheios à industrialização. Num contexto mais amplo de conflito EUA/URSS, construído de maneira bem dicotômica com os americanos sempre se preparando para a guerra e a URSS construindo a paz, a ação desses povos "tradicionais" era golpe de morte nos imperialistas. Tomar o território das colônias, levantar o povo e destronar os colonialistas associava o espaço cartográfico à nação, o corpo dos povos ao corpo nacional.

Na iconografia, essa luta tinha uma defensora inconteste, a URSS, local para onde todos miravam em busca de liderança. As grandes construções socialistas desenhadas para embalar as utopias locais e mostrar o potencial inerente daquela escolha ideológica e daquela organização da economia estavam expressas nos canais navegáveis e sistemas de eletrificação, orgulhos do desenvolvimento soviético. Nesse contexto, surge na terra de promissão de todos os trabalhadores um conjunto de heróis do partido que vai além dos outros ícones retratados na imprensa comunista, novos

símbolos que demonstram o máximo alcançado pela exploração espacial. Essa nova conquista da ciência soviética, a expansão espacial, coloca a Pátria dos Trabalhadores na liderança frente aos EUA.

Os personagens brasileiros de terno e gravata e os povos africanos, asiáticos e latinoamericanos com suas vestes tradicionais olhavam o máximo do desenvolvimento como a expansão espacial soviética. A indumentária do astronauta, a emergência do foguete e do satélite estabelecem características únicas, roupas novas e futuristas que os colocam num patamar muito acima dos demais povos.

Nada da força muscular, da foice e do martelo, que remetia ao suor, ao músculo, ao trabalho, a transformação e a dois agrupamentos bem específicos e reconhecíveis, os operários e os camponeses. Pelo contrário, a roupa futurista é o contrário dessa representação, ela apaga ainda mais as características do corpo, do trabalho, suas emoções e gestos, sua localização e pertencimento a um grupo. O astronauta representa um futuro além daquele que os leitores poderiam sonhar, mostra efetivamente uma nova era vislumbrada na utopia sem classes, sem fronteiras, sem conflito, sem contato, mas no espaço - pois distanciava o leitor das disputas políticas e de classe que ocorriam no mundo e eram parte necessária, na visão marxista, para alcançar uma nova estrutura de sociedade.

O herói mais moderno e avançado da imprensa comunista passa a ser o astronauta, uma pessoa cuja identificação se dá pelo rosto escondido em um capacete, e cujo corpo está praticamente todo coberto por uma roupa especial, que não o identifica com nenhum lugar, com nenhum espaço, nenhuma tradição ou nacionalidade, fazendo com que seja o sujeito do “vazio”, algo apropriado para o seu papel de explorar o espaço, o não-lugar. É do espaço que ele vê a Terra, sem divisões entre os países, mas também sem notar os seres humanos, sem fazer diferenciações de classe, sem conclamar a luta no espaço em que os leitores efetivamente vivem. Com os avanços conquistados pelos EUA na corrida espacial, as disputas características da Guerra Fria também ocupam o espaço.

Assim, o leitor ideal comunista deveria acompanhar a luta entre os personagens dessa iconografia em espaços distintos, nos mais diversos cenários: no Brasil, nos distantes países da África e da Ásia; no mundo ideal, a União Soviética e nos impérios decadentes, como os EUA; e, por fim, no espaço. Espaços distintos, mas interligados. E, observando aqueles que deveriam seguir, bem como as armas de luta que deveriam ser utilizadas contra os mais diversos inimigos, ele observava o contexto mundial completo.

A iconografia na década de 1960 construía uma representação que dava a entender que seria possível aos trabalhadores do mundo, africanos e brasileiros, tomarem o poder. Já o setor mais avançado do campo comunista, a URSS, está muito à frente das outras regiões do mundo. Apesar das turbulências no campo soviético após as denúncias do culto à personalidade de 1956, um retrato otimista em que a URSS suplantava os EUA. Ao que a ironia da piada soviética contra-argumentava: "dizem que o capitalismo americano está a beira do abismo e que, em poucos anos, o comunismo o irá ultrapassar"[364].

O sonho comunista de construir uma nova era parecia estar a caminho com trabalhadores próximos do governo no Brasil, africanos e asiáticos conquistando sua soberania e soviéticos na frente com o desenvolvimento tecnológico espacial. A construção ufanista da conquista soviética do espaço, prova da supremacia frente aos americanos, mostrava o sentido mais literal da palavra utopia, um "não lugar" (*ou+topos)*, um lugar que não existe. Da utopia de um novo homem, de novos homens, que, acima das fronteiras, unissem o globo na construção de um novo mundo, o leitor dos periódicos comunistas acabou por contemplar, na década de 1960, um novo herói que vestia traje especial e deixava a Terra rumo ao espaço. O sonho utópico de um novo mundo acaba por desembocar na conquista do vazio do espaço.

[364] Lewis, Ben. *Foice e o martelo*. *A Outra História do Comunismo Contada em Anedotas Comunistas.* Lisboa: Guerra e Paz, 2008. P. 165

BIBLIOGRAFIA

ABEDELMALACK, Genny. *Momentos da História do Brasil através da caricatura 1900-193.* Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Instituição, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 1991.

ABRAMO, Lívio. *Xilogravuras*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1983.

ABREU, A, BELOCH, I; LAMARÃO, S; LATMANN, F (Orgs.). *Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro*. 5v. Rio de Janeiro: FGV. 2001.

ADUM, Sonia. *A Subversão no Paraíso: o Comunismo em Londrina – 1945/1951*. Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2002.

AMADO, Jorge. *O Cavaleiro da Esperança*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1979.

AMARAL, Aracy. *Arte Para Quê?: a Preocupação Social na Arte Brasileira: 1930-1970*. São Paulo, Nobel, 1984.

ARAÚJO, Ângela Maria de, *A Construção do Consentimento: Corporativismo e Trabalhadores no Brasil dos Anos 30.* São Paulo, Scritta, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, 1993.

AZEVEDO, Raquel. *A Resistência Anarquista: Uma Questão de Identidade (1927-1937)*. São Paulo: Imprensa Oficial/Arquivo do Estado, 2002.

BABEL, Isaac. *Exército de Cavalaria.* São Paulo, Cosac Naify, 2006.

BAITZ, Rafael, *Um Continente em Foco: a Imagem Fotográfica da América Latina nas Revistas Semanais Brasileiras (1954-1964),* São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2003.

BANDEIRA, M; MELO, C; ANDRADE, A.T. *O Ano Vermelho*: *A Revolução Russa e seus Reflexos no Brasil*. São Paulo:Brasiliense,1980.

BASBAUM, Leôncio. *Uma Vida em Seis Tempos (memórias).* São Paulo: Alfa-Omega, 1978.

BAUDRILLARD, Jean. *O Sistema de Objetos*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

BERGER, John. *Ways of Seeing. London: British Broadcasting Corporation, 1972.*.

BERGSON, Henri. *O riso. Ensaio sobre a significação da comicidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2007

BERNARDO, Antonio. *Tutela e Autonomia Sindical: Brasil, 1930-1945*. São Paulo: T.A Queiroz, 1982.

BLACK, Jeremy. *Maps and History: Constructing Images of the Past*. New Haven: Yale University Press, 1997.

_____. *Maps and Politics*. Chicago: University of Chicago Press, 1997.

Bodleian Library. *Postcards from the Russian Revolution*. Oxford: Bodleian Library, 2008.

BOBBIO, Norberto. *Liberalismo e democracia*. São Paulo: Brasiliense, 1997.

BOTTOMORE, T. *Dicionário do Pensamento Marxista*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar. s.d.

BOURDIEU, Pierre.. *A Economia das trocas simbólicas*, São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____ *A dominação masculina*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.2007.

_____ *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.2007

BRANDÃO, Gildo. *A Esquerda Positiva*. *As Duas Almas do Partido Comunista*. São Paulo: Hucitec, 1997.

BURKE, Peter & BRIGGS, Asa. *Uma História Social da Mídia: de Gutenberg à Internet*, Rio de Janeiro, Zahar, 2004

BURKE, Peter. *Testemunha ocular: história e imagem.* São Paulo : EDUSC, 2004.

CALVINO, Ítalo. *O Castelo dos Destinos Cruzados*, São Paulo: Companhia. Das Letras, 1991.

CANETTI, Elias. *Massa e Poder*. São Paulo: Companhia Das Letras, 1995.

CAPELATO, Maria Helena. *Multidões em Cena*: *Propaganda Política no Varguismo e no Peronismo*. São Paulo: Papirus, 1998.

CARDOSO, Ciro F. e MAUAD, A. M., 1997, "História e imagem: o exemplo da fotografia e do cinema", in C.F. Cardoso e R. Vainfas (orgs.), *Domínios da História. Ensaios de Teoria e Metodologia*, Rio de Janeiro, Campus, 1997.

CARNEIRO, Maria e KOSSOY, Boris (Org.) *A Imprensa Confiscada pelo DEOPS, 1924-1954.* São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial e Arquivo do Estado, 2003.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Livros Proibidos, Ideias Maldita. O DEOPS e as Minorias Silenciadas.* São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____. *O Anti-semitismo na Era Vargas (1930-1945).* São Paulo: Brasiliense, 1995.

CARONE, Edgard. *Da Esquerda à Direita.* Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.

_____. *Movimento Operário no Brasil (1877-1944).* São Paulo/Rio de Janeiro, Difel, 1979.

_____. *O Estado Novo (1937-1945).*São Paulo/Rio de Janeiro, Difel, 1977.

_____. *O Marxismo no Brasil (das origens a 1964).* Rio de Janeiro, Dois Pontos, 1986.

_____. *O PCB (1922-1943).* São Paulo: DIFEL, 1982.

_____. *O PCB (1943-1964).* São Paulo: DIFEL, 1982.

_____. *O PCB (1964-1982).* São Paulo: DIFEL, 1982.

_____. *O Tenentismo.* São Paulo/Rio de Janeiro, Difel, 1975.

_____. *Brasil: anos de crise (1930-1945)*. São Paulo: Editora Atica, 1991.

_____. *Classes sociais e movimento operário*. São Paulo: Editora Atica, 1989

CASCUDO, Luís da Câmara, *História dos Nossos Gestos*, São Paulo: Edusp/ Belo Horizonte, Itatiaia, 1987.

CAVALCANTI, Berenice. *Certezas e Ilusões: Os Comunistas e a Redemocratização da Sociedade Brasileira.* Rio de Janeiro: EDUFF/Tempo Brasileiro,1986.

CHACON, Vamireh, *História dos Partidos Brasileiros: Discurso e Praxis dos seus Programas.* Brasília, Universidade de Brasília, 1981.

China. *La comuna popular*. Peking: Eds. en Lenguas Extranjeras, 1960.

Cirne, Moacy. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1990

Clark, Toby. *Art and Propaganda in the Twentieth Century: The Political Image in the Age of Mass Culture*. New York: Harry N. Abrams, 1997.

COELHO, Marco Antonio Tavares. *Herança de um Sonho: as Memórias de um Comunista*. São Paulo: Record, 2000.

COSTA, Helio da. *Em Busca da Memória: Comissão de Fábrica, Partido e Sindicato no pós-guerra.* São Paulo: Scritta, 1995.

CROWLEY, David. *Posters of the Cold War*. London: V&A Pub, 2008.

CUSHING, Lincoln, and Ann Tompkins. *Chinese Posters: Art from the Great Proletarian Cultural Revolution*. San Francisco: Chronicle Books, 2007.

CUSHING, Lincoln. *Revolución!: Cuban Poster Art*. San Francisco: Chronicle Books, 2003.

DECCA, Maria. *A Vida Fora das Fábricas: Cotidiano Operário em São Paulo (1920-1934).* Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1987.

DENIS, Rafael Cardoso. *O design brasileiro antes do design: aspectos da história gráfica, 1870-1960*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DIAS, Odete da Conceição. *Trabalhador no Discurso Fotográfico do Jornal a Gazeta 1930-1945*. Dissertação de Mestrado em História Social - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1993.

DORFMAN, Ariel, and Armand Mattelart. *Para ler o Pato Donald*. Lisboa: Iniciativas Editoriais, 1975.

DONDIS, Donis. *Sintaxe da Linguagem Visual*. São Paulo: Martins Fontes,1991.

DULLES, Jhon. *O Comunismo no Brasil (1935 – 1945)*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1985.

_____. *Anarquistas e Comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1977.

ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.

EDMUNDO, Claudio. *Um engenheiro brasileiro na Rússia*. Rio de Janeiro: Calvino Filho, 1934

EVANS, Harriet, and STEPHANIE, Donald. *Picturing Power in the People's Republic of China: Posters of the Cultural Revolution*. Lanham, Md: Rowman & Littlefield, 1999.

FERREIRA, Jorge. *Prisioneiros do Mito: Cultura e Imaginário Político dos Comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro: UFF, 2003.

_____, e Daniel Aarão Reis Filho. *A formação das tradições (1889-1945)*. Colecão as esquerdas no Brasil, 1. Rio de Janeiro: Civilizacão Brasileira, 2007.

_____.*Nacionalismo e reformismo radical (1945-1964)*. Rio de Janeiro: Civilizac□ão Brasileira, 2007.

FERRO, Marc. *Falsificações da história*. Lisboa: Europa-America, 1981.

FISAC Seco, Javier, & DURÁ, Nicolás Sánchez . *La caricatura política en la Guerra Fría: 1946-1963 : maig-juny 1999, Sala de la Muralla*. Valencia: Universitat de València, ColÎegi Major Rector Peset, 1999.

FISCHER, Helen. *Por que amamos. A Natureza e a Química do Amor*. São Paulo: Record, 2006.

FORTY, Adrian. *Objetos de desejos design e sociedade desde 1750*. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

FRANCASTEL, Pierre. *A Realidade Figurativa*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Fontes, 1983

FRENCH, Jhon. *O ABC dos Operários: Conflitos e Alianças de Classe.* Hucitec, São Paulo: 1995.

FREUD, Sigmund.*Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

FROMM, Erich. *Análise do Homem,* Rio de Janeiro: Zahar, 13ed,1983.

GASKELL, Ivan, "História das imagens". In: BURKE, Peter, org., *A escrita da História. Novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992.

GAY, Peter. *Freud para Historiadores.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

GAWRYSZEWSKI, Alberto. *Panela vazia: o cotidiano carioca e o fornecimento de gêneros alimentícios, 1945-50*. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Divisão de Editoração, 2002.

_____. *Os traços na imprensa comunista carioca.* (Versão modificada do trabalho de Pós-doutorado em História Social do Departamento de História da Universidade Federal Fluminense). Rio de Janeiro, fevereiro de 2004.

GINZBURG**.** *Mitos, emblemas, sinais: Morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GIRARDET, RAOUL. *Mitos e Mitologias Políticas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: Notas sobre a Manipulação da Identidade Deteriorada*. Rio de Janeiro, Zahar editores, 1982.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica.* São Paulo: Martins Fontes, 1995

_____. *Meditações sobre um cavalinho de pau e outros ensaios sobre a teoria da arte*. São Paulo: EDUSP, 1999.

_____. *Freud y la psicologia del arte*. Barcelona, Barral, 1971.

GOMES, Ângela. *A Invenção do Trabalhismo.* São Paulo: Vértice/Rio de Janeiro: IUPERJ, 1988.

GONCALVES, Cassandra de Castro Assis. *Clube de gravura de Porto Alegre : arte e política na modernidade*. Interunidades de Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo: 2005.

GRUZINSKI, Serge, *La Guerra de las Imágenes*. *De Cristóbal Colón a ´Blade Runner'*. México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Heather, D. J., and Koen de Ceuster. *North Korean Posters: The David Heather Collection*. Munich: Prestel, 2008.

HECKER, Alexandre. *Um Socialismo Possível: A Atuação de Antônio Piccarolo em São Paulo.* São Paulo: T.A. Querioz, 1989.

_____.. *Socialismo Sociável. História da Esquerda Democrática em São Paulo (1945-1964).* São Paulo: Unesp, 1998.

HILDE. *O Brasil em charge, 1950-1985*. São Paulo: Circo Editorial, 1986.

HOBSBAWN, Eric. *A Era dos Extremos: o Breve Século XX (1914-1991).* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____.*Tempos Interessantes: Uma Vida no Século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. 75.

JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. Campinas: Papirus, 1996.

JUNG, Carls Gustav, et al. *O Homem e seus Símbolos*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/ data.

JUNIOR, Gonçalo. *A Guerra dos Gibis.* São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

LANDSBERGER, Stefan. *Chinese Propaganda Posters: From Revolution to Modernization*. Armonk, N.Y.: M.E. Sharpe, 1995.

JUNIOR, Caio Prado. *A Revolução Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1966.

LAFONT, Maria. *Soviet Posters: The Sergo Grigorian Collection*. Munich: Prestel, 2007.

KAREPOVS, Dainis & ABRAMO,F (Orgs.). *Na Contra Corrente da História: Documentos da Liga Comunista Internacionalista 1930 a 1933*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *A Esquerda e o Parlamento no Brasil: O Bloco Operário e Camponês (1924-1930).* Tese de Doutorado em História Social – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo: 2001.

_____. *Luta Subterrânea: o PCB em 1937-1938*. São Paulo: Unesp, 2003.

KING, David. *Trotski: A Photographic Biography*. Oxford: B. Blackwell, 1986.

_____. *The Commissar Vanishes*. New York: Henry Holt, 1999.

KOSSOY, Boris. *Fotografia e Historia.* São Paulo: Atica, 1989.

_____. *Realidades e Ficções na Trama Fotográfica*. São Paulo, Ateliê Editorial, 1999.

_____. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. São Paulo: Atelie Editorial, 2007.

KOVAL, Boris. *História do Proletariado Brasileiro: 1857-1967*. São Paulo: Alfa-Omega, 1982.

KOWARICK, Lúcio. *A espoliação urbana*. Rio de Janeiro, RJ: Editora Paz e Terra, 1980.

SINGER, André, and Lúcio Kowarick. *As lutas sociais e a cidade: São Paulo, passado e presente*. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

LAILSON. *Historia del humor gráfico en el Brasil*. Historia del humor gráfico, 5. Lleida: Milenio, 2005

LEMOS, Renato. *Uma história do Brasil através da caricatura, 1840-2006*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2006.

LENHARO, Alcir. *Sacralização da política*. Campinas: Papirus, 1986.

LEVIN, David Michael, ed., *Modernity and the Hegemony of Vision*. Berkeley, the University of California Press, 1993.

LEXICON, Herder, *Dicionário de Símbolos*, São Paulo Cultrix, 1990.

LEWIS, Ben. *Foice e o martelo. A Outra História do Comunismo Contada em Anedotas Comunistas.* Lisboa: Guerra e Paz, 2008.

LIMA, Heitor. *Caminhos Percorridos.* São Paulo: Brasiliense, 1982.

LIMA, Hermann. *História da Caricatura no Brasil.* 4v. Rio de Janeiro, José Olympio, 1963.

MACHADO, Arlindo. *A ilusão especular: Introduc□ão à fotografia*. São Paulo: Brasiliense/FUNARTE, 1984.

MANGUEL, Alberto. *Lendo Imagens*: *uma História de Amor e Ódio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001

MAGALHÃES, Luciana Pokorny. *A subversão ilustrada: a iconografia caricatural confiscada pelo DEOPS/SP e a repressão na Era Vargas (1930-1945).*

(Dissertação de Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, São Paulo, 2007.

MARABINI, Jean. *A Rússia Durante a Revolução de Outubro.* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MARAM, Sheldon. *Anarquistas, Imigrantes e o Movimento Operário Brasileiro*: *1890-1920.* São Paulo: Paz e Terra, 1979.

MARIANI, Bethania. *O PCB e a Imprensa: Os Comunistas no Imaginário dos Jornais (1922-1989).* 1.ed. Rio de Janeiro: Revan/São Paulo: Unicamp, 1998.

MAZZEO, Antonio Carlos. *Sinfonia Inacabada: a política dos comunistas no Brasil.* Marília: UNESP, 1999.

McLUHAN, Marshall. *Os meios de comunição como extensões do homem*. São Paulo: Editora Cultrix, 1971.

MELLO, Olympio. *25 dias na URSS*. Rio de Janeiro: Vitória, 1954.

MICELI, Sergio. *Imagens Negociadas: Retratos da Elite Brasileira, 1920-40*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIN, Anchee, Jie Zhang, and Duoduo. *Chinese propaganda posters*. Ko□ln: Taschen, 2003.

MOLAIOLI, Angelo. *Le immagini del socialismo: almanacco socialista : comunicazione politica e propaganda del PSI dalle origini agli anni ottanta*. [S.l.]: PSI, 1984.

MONTEFIORE, Simon. *Stalin*. *A corte do Czar Vermelho*. Companhia das Letras, 2006.

_____. *O Jovem Stalin*. Companhia das Letras, 2008

MOLES, Abraham. *O Cartaz.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. *Semiologia dos objetos*. Petrópolis: Vozes, 1972.

MORAES, Dênis. *O Imaginário Vigiado: A Imprensa Comunista e o Realismo Socialista no Brasil (1947-1953)*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1994.

MORAES, João Quartim e Daniel Aarão Reis Filho (orgs.). *História do Marxismo no Brasil*. vol. IV. Campinas, Ed. da Unicamp, 2000.

_____. *História do Marxismo no Brasil*. Vol. III: teorias e interpretações. Campinas, Ed. Da Unicamp, 1998.

_____. *História do marxismo no Brasil 1, O impacto das revoluc□ões*. Campinas: Editora Unicamp, 2003.

_____. *História do marxismo no Brasil 2 Os influxos teóricos*. São Paulo: Paz e Terra, 1995

MORAIS, Fernando. *Chatô: O Rei do Brasil. São Paulo:* Companhia das Letras, 1994.

MOTTA, Rodrigo. *Em guarda contra o perigo vermelho: o anticomunismo no Brasil, 1917-1964*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002

_____*Jango e o golpe de 1964 na caricatura*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2006. Motta,

MOTTA, Rodrigo "Batalhas em torno do mito: Luiz Carlos Prestes". *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, nº34, julho-dezembro de 2004, p91-115.

MOTTA, Rodrigo Patto. "A Figura Caricatural do Gorila no Discurso de Esquerda". *ArtCultura*, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 195-212, jul.-dez., 2007.

MOYA, Alvaro de. *História da História em Quadrinhos.* São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Shazam!* São Paulo: Perspectiva, 1977.

NEGRÃO, João Henrique Botteri, *"Selvagens e Incendiários": o Discurso Anticomunista e as Imagens da Guerra Civil Espanhola*. Dissertação de Mestrado em História Social - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2001.

NEIVA Jr., Eduardo, *A Imagem.* São Paulo: Ática, 1986.

NENAROKOV, *1917.A. História Ilustrada da Grande Revolução Socialista de Outubro na Rússia mês a mês*. Moscou/Lisboa, Edições Progresso/Editorial Avante!, 1987.

NETO, José. *Solidão Revolucionária: Mario Pedrosa e as Origens do Trotskismo no Brasil.* São Paulo: Paz e Terra, 1993.

NOGUEIRA, Andrea de Araújo. *Humor e populismo : o desafio diário nas charges de Nelo Lurenzon (1948-1960)*, Tese (Doutorado em Comunicação) - Escola de Comunicação e Artes da USP, 2005.

OLIVEIRA, Sandra. *Imagem também se lê.* São Paulo: Rosari, 2006.

PALMIER, Jean Michel. *Lenine. A arte e a revolução. Ensaio sobre a estética marxista. 1v.* .Lisboa, Moraes Editores,1976.

PANDOLFI, Dulce. *Camaradas e Companheiros: Memória e História do PCB.* Rio de Janeiro: Relume Dumara, 1995.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva /Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia de São Paulo: 1976.

PAOLI, Maria & SADER, Eder & TELLES, Vera. "Pensando a *Classe Operária*: os trabalhadores sujeitos ao imaginário acadêmico". *Revista Brasileira de História*, n 6, 1983.

PAULA, Jeziel de. *1932: imagens construindo a história.* Campinas: Editora da UNICAMP, 1998.

PEDROSA, Mário. Otília Arantes (org). *Acadêmicos e modernos: textos escolhidos III*. São Paulo: Edusp, 1998.

_____.*Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. *Política das artes I.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

PENNA, L. A. “Os Panfletários da República: a campanha do petróleo na imprensa nacionalista” ALCEU - v.4 - n.7 - p. 83 a 98 - jul./dez. 2003.

PEREIRA, Astrojildo. *Formação do PCB.* Rio de Janeiro, Vitória, 1962.

PINHEIRO, Paulo. e HALL, Michael. *A Classe Operária no Brasil: Condições de Vida e de Trabalho, Relações com os Empresários e o Estado*. 2v. São Paulo: Brasiliense, 1981.

_____. e ROIO, Marcos (Orgs.).*Combates na Historia*: *A Trajetória de Heitor Ferreira Lima*. São Paulo: Paz e Terra/Fapesp, 1990.

_____. *A Estratégia das Ilusões (A Revolução Mundial e o Brasil 1922-1935).* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

POMAR, Pedro. *A Democracia Intolerante: Dutra, Ademar e a Repressão ao PCB.* São Paulo: Arquivo do Estado/Imprensa Oficial, 2002.

_____. *Comunicação, cultura de esquerda e contra-hegemonia : o jornal hoje (1945-1952)* . Tese (Doutorado em História) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2006

Propp, Vladímir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Atica, 1992.

REICH, W. Psicologia de Massas do Fascismo. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A função do orgasmo: problemas econômico-sexuais da energia biológica*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

RIDENTI, Marcelo, REIS FILHO, Daniel Aarão (org.). *História do Marxismo no Brasil*. vol. 5. Campinas, Ed. da Unicamp, 2002.

RIUS. *Conheça Marx*. Proposta Editorial, São Paulo: s/d.

_____. *Cuba para principiantes*. São Paulo: Versus/Espaço, 1980.

ROEDEL, Hiran, AQUINO, VIEIRA, Fernando, NAEGELI, Lúcia Baère, MARTINS, Luciana. *PCB*: *80 anos de luta*. Rio de Janeiro, Fundação Dinarco Reis, 2002.

ROIO, Marcos. *A Classe Operária na Revolução Burguesa: O PCB e as Políticas de Aliança (1928-1935).* Belo Horizonte, Oficina de Livros, 1990.

ROIO, José Luiz del. *1o. de maio*. São Paulo: Global Editora, 1986.

ROSA, Lilian. *Comunistas em Ribeirão Preto.* Dissertação de Mestrado em História, Unesp, Franca, 1997.

ROSENSTONE, Robert - "História em imagens, História em palavras: reflexões sobre as possibilidades de plasmar a História em imagens". In *O Olho da História - Revista de História Contemporânea*. Salvador, 1 (5): 105/116, set 1998.

RUBIM, Antonio. *Partido Comunista, Cultura e Política Cultural.* Tese de Doutorado em Sociologia.1986.

SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Epoque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SALLES, Evandro. *Gráfica Utópica: Arte Gráfica Russa: 1904-1942.* Brasília, Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

SCHNAPP, Jeffrey T. *Revolutionary Tides: The Art of the Political Poster, 1914-1989.* Milano, Italy: Skira in association with Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University, Stanford, Calif, 2005.

SANTANNA, Marco. *Homens Partidos: Comunistas e Sindicatos no Brasil.* São Paulo: Boitempo, 2001.

SCARINCI, Carlos. *A Gravura no Rio Grande do Sul: 1900-1980.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982.

SEGATTO, José Antonio et alli. *PCB: Memória Fotográfica*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

SILVA, Marcos A. da - "A construção do saber histórico - Historiadores e imagens" In *Revista de História*. São Paulo: USP, 125/126: 117/134, jul 1992.

_____. *Caricata República: Zé Povo e o Brasil.* São Paulo: Marco Zero, 1990.

_____. *Prazer e Poder d`O amigo da Onça*. Tese de Doutoramento em História Social, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, São Paulo: 1986.

_____. (Coord.). *República em Migalhas: História Regional e Local*. São Paulo: Marco Zero/CNPq, 1990.

SILVIA, Zélia Lopes. *A Domesticação dos Trabalhadores nos Anos 30.* São Paulo: Marco Zero, MCT-CNPq, 1990.

SOUZA, Gilda. *O Espírito Das Roupas.* São Paulo: Companhia das Letras, 1987

SOUS, Jorge Pedro. *Uma história crítica do fotojornalismo ocidental*. Chapecó: Argos, 2004.

TAKEUCHI, Márcia. *O Perigo Amarelo: Imagens do Mito, Realidade do Preconceito (1920-1945).* Dissertação (Mestrado em História Social) - Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2004.

TARNOVSKI, Konstantín. *Historia ilustrada de la URSS: ensayo*. [S.l.]: Agencia de Prensa de Nóvosti, 1982.

TAVARES, Rodrigo. *A Moscouzinha Brasileira: Cenários e Personagens do Cotidiano Operário de Santos*. São Paulo, Humanitas, 2007.

TORAL, André Amaral de, *Imagens em Desordem : a Iconografia da Guerra do Paraguai,* São Paulo: Humanitas, 2001.

VIANNA, Luiz. *Liberalismo e Sindicato no Brasil.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VIANNA, Marly. (org.). *Pão, Terra e Liberdade: Memória do Movimento Comunista de 1935.* Rio de Janeiro/São Carlos: Arquivo Nacional/EUFSCar, 1995.

VIANNA, Marly. *Revolucionários de 35: Sonho e Realidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

VINHAS, Moisés. *O Partidão: a Luta por um Partido de Massas* 1922-1974. São Paulo: Hucitec, 1982.

WAACK, William. *Camaradas nos Arquivos de Moscou. A História Secreta da Revolução Brasileira de 1935.* São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Wainer, Samuel. *Minha Razão de Viver: Memórias de um Repórter*.Rio de Janeiro, Record, 1988. 8ªed

WERNECK SODRÉ, Nelson. *História da Imprensa no Brasil*. 2ª ed.. Rio de Janeiro: Graal, 1977.

WHITE, Stephen. *The Bolshevik Poster*. New Haven: Yale University Press, 1988.

WILSON, Edmund. *Rumo à Estação Finlândia*: *Escritores e Atores da História.* São Paulo: Circulo do Livro, sd.

ZHENSHENG, Li. *Soldado rojo de las noticias*. London: Phaidon Press, 2003.