

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

MARIHÁ MICKAELA NEVES RODRIGUES LOPES

**MITOS BÍBLICOS E GREGO-ROMANOS NAS CHARGES DE BELMONTE:
ALEGORIAS DO TOTALITARISMO**

UBERLÂNDIA - MG
2024

MARIHÁ MICKAELA NEVES RODRIGUES LOPES

**MITOS BÍBLICOS E GRECO-ROMANOS NAS CHARGES DE BELMONTE:
ALEGORIAS DO TOTALITARISMO**

Tese de Doutorado apresentada ao Conselho do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (PPGELIT) do Instituto de Letras e Linguística (ILEEL) da Universidade Federal de Uberlândia (UFU), como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.

Orientadora: Prof.^a Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira

UBERLÂNDIA - MG
2024

Ficha Catalográfica Online do Sistema de Bibliotecas da UFU
com dados informados pelo(a) próprio(a) autor(a).

L864
2024 Lopes, Marihá Mickaela Neves Rodrigues, 1992-
 MITOS BÍBLICOS E GRECO-ROMANOS NAS CHARGES DE
 BELMONTE: [recurso eletrônico] : ALEGORIAS DO
 TOTALITARISMO / Marihá Mickaela Neves Rodrigues Lopes. -
 2024.

 Orientador: Kenia Maria de Almeida Pereira.
 Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Uberlândia,
 Pós-graduação em Estudos Literários.
 Modo de acesso: Internet.
 Disponível em: <http://doi.org/10.14393/ufu.te.2024.66>
 Inclui bibliografia.

 1. Literatura. I. Pereira, Kenia Maria de Almeida,
 1962-, (Orient.). II. Universidade Federal de
 Uberlândia. Pós-graduação em Estudos Literários. III.
 Título.

CDU: 82

Bibliotecários responsáveis pela estrutura de acordo com o AACR2:

Gizele Cristine Nunes do Couto - CRB6/2091
Nelson Marcos Ferreira - CRB6/3074

Processo: 23117.014919/2024-54
Documento: 5299340



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários
Av. João Naves de Ávila, 2121, Bloco 1G, Sala 250 - Bairro Santa Mônica, Uberlândia-MG, CEP 38400-902
Telefone: (34) 3239-4539 - www.ppglit.ileel.ufu.br - secppgelit@ileel.ufu.br, coppgelit@ileel.ufu.br e atendppgelit@ileel.ufu.br



ATA DE DEFESA - PÓS-GRADUAÇÃO

Programa de Pós-Graduação em:	Estudos Literários				
Defesa de:	Doutorado em Estudos Literários				
Data:	29 de fevereiro de 2024	Hora de início:	14:00	Hora de encerramento:	17:05
Matrícula do Discente:	12013TLT008				
Nome do Discente:	Marihá Mickaela Neves Rodrigues Lopes				
Título do Trabalho:	Mitos bíblicos e grego-romanos nas charges de Belmonte: alegorias do totalitarismo				
Área de concentração:	Estudos Literários				
Linha de pesquisa:	Linha de Pesquisa 3: Literatura, Outras Artes e Mídias				
Projeto de Pesquisa de vinculação:	O Teatro Popular de Antônio José da Silva, O Judeu				

Reuniu-se, por videoconferência, a Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários composta pelos Professores Doutores: Kenia Maria de Almeida Pereira da Universidade Federal de Uberlândia / UFU, orientadora da candidata; Eneida Beraldi Ribeiro do Centro Paula Souza; João Adalberto Campato Junior da Universidade Brasil; Lucas Gilnei Pereira Melo da Secretaria de Educação da Prefeitura Municipal de Uberlândia / PME Uberlândia; Fernanda Aquino Sylvestre da Universidade Federal de Uberlândia / UFU.

Iniciando os trabalhos a presidente da mesa, Profa. Dra. Kenia Pereira, apresentou a Comissão Examinadora e a candidata, agradeceu a presença do público, e concedeu à discente a palavra para a exposição do seu trabalho. A duração da apresentação da discente e o tempo de arguição e resposta foram conforme as normas do Programa.

A seguir a senhora presidente concedeu a palavra, pela ordem sucessivamente, aos examinadores, que passaram a arguir a candidata. Ultimada a arguição, que se desenvolveu dentro dos termos regimentais, a Banca, em sessão secreta, atribuiu o resultado final, considerando a candidata:

Aprovada.

Esta defesa faz parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

O competente diploma será expedido após cumprimento dos demais requisitos, conforme as normas do Programa, a legislação pertinente e a regulamentação interna da UFU.

Nada mais havendo a tratar foram encerrados os trabalhos. Foi lavrada a presente ata que, após lida e revisada, foi assinada pela Banca Examinadora.



Documento assinado eletronicamente por **Kenia Maria de Almeida Pereira, Professor(a) do Magistério Superior**, em 26/03/2024, às 10:37, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **MARIHA MICKAELA NEVES RODRIGUES LOPES, Usuário Externo**, em 26/03/2024, às 11:21, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Lucas Gilnei Pereira de Melo, Usuário Externo**, em 26/03/2024, às 13:45, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Eneida Beraldi Ribeiro, Usuário Externo**, em 27/03/2024, às 11:30, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joao Adalberto Campato Jr, Usuário Externo**, em 27/03/2024, às 14:11, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Fernanda Aquino Sylvestre, Professor(a) do Magistério Superior**, em 29/03/2024, às 16:51, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://www.sei.ufu.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **5299340** e o código CRC **C648B770**.

*Aos meus pais, avós, irmão e professores, os
quais fundamentaram meu crescimento pessoal e
acadêmico.*

AGRADECIMENTOS

Eu não poderia deixar de agradecer a cada um que esteve comigo, nesta trajetória árdua, que me custou noites de sono e sacrifícios.

Aos meus pais e avós, os quais se desdobraram para que eu pudesse chegar até aqui, agradeço. Ofereço mais essa conquista ao meu avô Itamar e às minhas avós, Maria Luzia e Aparecida Maria, que, apesar de não estarem presentes fisicamente, sinto-as perto de mim.

Ao meu irmão, pelo exemplo e pelo apoio diário, deixo o meu muito obrigada! Você me motiva todos os dias a ser uma pessoa melhor e ainda me coloca, sempre, diante dos meus sonhos para mostrar que sou capaz de alcançá-los.

Ao Diego, meu esposo, parceiro de vida, que esteve presente incentivando meu crescimento, apoiando cada uma das minhas decisões e exaltando a minha capacidade, a fim de que eu reconhecesse minhas potencialidades.

Aos amigos, que me incentivaram a ir atrás dos meus sonhos e compreenderam minhas ausências motivadas pela necessidade de me dedicar a este trabalho.

Aos professores que despertaram meu encanto pelo universo acadêmico, acolhendo, desde o início da trajetória, minhas dificuldades e pontuando meios de melhorar e avançar. Sem vocês, isso não seria possível!

À Professora Dra. Kênia Pereira, minha orientadora querida, pelos ensinamentos diários, pelo suporte e pela compreensão. Obrigada, professora, pelo acolhimento no Laboratório de Estudos Judaicos – LEJ – e na vida acadêmica. Agradeço por acreditar e incentivar as minhas ideias e loucuras acadêmicas.

Aos docentes Fernanda Sylvestre e Lucas Gilnei, que me acompanham desde a qualificação, agradeço pelo auxílio, pelas sugestões e pelo suporte. Graças a vocês, pude aprofundar e desenvolver ainda mais a tese. Aos Professores João Adalberto e Eneida Beraldi, sou grata por aceitarem participar da minha defesa e contribuírem para o meu amadurecimento.

À Universidade Federal de Uberlândia, por ser minha segunda casa, desde 2010, por ter me formado docente e me mostrado as infinitas possibilidades que a educação nos traz.

Ao Instituto de Letras e Linguística, agradeço pelo acolhimento, por ser suporte do meu amadurecimento acadêmico. O Bloco 1G, para mim, é um espaço tão meu quanto minha casa!

Por fim, sou grata não só ao PET-Letras, mas, principalmente, ao Professor José Sueli de Magalhães, que propiciou, como tutor, o meu aprofundamento no universo acadêmico e, a partir disso, descobri-me pesquisadora. Neste Programa, tive a oportunidade de conhecer mais a universidade e seus três pilares.

Gratidão!

Marihá Mickaela Neves Rodrigues Lopes

“Dizem que o que todos procuramos é um sentido para a vida. Não penso que seja assim. Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior do nosso ser e da nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos.”

Joseph Campbell

RESUMO

Esta pesquisa de Doutorado tem por objetivo interpretar e analisar os mitos bíblicos e greco-romanos presentes em charges do caricaturista brasileiro Benedito Bastos Barreto (1896-1947), mais conhecido como Belmonte. A tese investiga a questão paródica dos mitos e a forma com que o diálogo, presente nas narrativas visuais de Belmonte, contribui para uma visão alegórica do período da Segunda Guerra Mundial. As charges, além de sintetizar este evento da “era dos extremos”, como postula Eric Hobsbawn, expurga o mal-estar relacionado ao conflito, ao carnavalizar a imagem de diversas personalidades e promover o riso. Em sua estrutura, este trabalho apresenta aspectos introdutórios relacionados à conceituação da charge, evidencia o entrelaçamento da vida e da obra do artista, destaca a importância da mitologia bíblica e greco-romana, assim como interpreta e analisa algumas narrativas visuais de Belmonte. A tese se sustenta na pesquisa bibliográfica e nossas reflexões sobre a mitologia greco-romana estão ancoradas em Joseph Campbell, Mircea Eliade e Raphael Patai. No que diz respeito à mitologia bíblica, apoiamo-nos nos estudos de Robert Alter, Frank Kermode, Karen Armstrong e Fernanda Sylvestre. No que tange à carnavalização e à alegoria, buscamos os estudos de Mikhail Bakhtin, João Adolfo Hansen, Flávio Kothe, Carlos Ceia e Lucas Gilnei Pereira de Melo. E quanto ao totalitarismo, temos por base as pesquisas de Hannah Arendt e Umberto Eco. A partir das análises, podemos reconhecer que Belmonte, com suas charges irreverentes e uma releitura dos mitos bíblicos e greco-romanos, não só faz o leitor rir dos ditadores e de seus excessos, mas também dos regimes totalitários.

Palavras-chave: Mitos. Alegoria. Paródia. Totalitarismo. Segunda Guerra Mundial. Caricaturas. Belmonte.

ABSTRACT

This Doctoral research aims to interpret and analyze the biblical and greco-roman myths present in satirical cartoons by the brazilian caricaturist Benedito Bastos Barreto (1896-1947), better known as Belmonte. The thesis investigates the parodic issue of myths and the way in which dialogue, present in Belmonte's visual narratives, contributes to an allegorical vision of the Second World War period. The satirical cartoons, in addition to summarizing that event from the "age of extremes", as Eric Hobsbawn postulates, purge the uneasiness related to the conflict, by carnivalizing the image of different personalities and promoting laughter. In its structure, this work presents introductory aspects related to the conceptualization of the satirical cartoon, highlights the intertwining of the artist's life and work, emphasizes the importance of biblical and greco-roman mythology, as well as interprets and analyzes some of Belmonte's visual narratives. The thesis is supported by bibliographical research. Our reflections on greco-roman mythology are anchored in Joseph Campbell, Mircea Eliade and Raphael Patai. With regard to biblical mythology, we rely on the studies of Robert Alter, Frank Kermode, Karen Armstrong, and Fernanda Sylvestre. Regarding carnivalization and allegory, we seek the studies of Mikhail Bakhtin, João Adolfo Hansen, Flávio Kothe, Carlos Ceia, and Lucas Gilnei Pereira de Melo. As for totalitarianism, we are based on the researches of Hannah Arendt and Umberto Eco. From the analyses, we can recognize that Belmonte, with his irreverent satirical cartoons and a reinterpretation of biblical and greco-roman myths, not only makes the reader laugh at dictators and their excesses, but also at totalitarian regimes.

Keywords: *Myths. Allegory. Parody. Totalitarianism. Second World War. Caricatures. Belmonte.*

LISTA DE FIGURAS

Figura 01 – Capa de <i>Figuras Diversas</i> , de Annibale Carracci-----	20
Figura 02 – Foto de Belmonte-----	26
Figura 03 – Caricatura de Belmonte-----	26
Figura 04 – A moda dos anos 1920-----	27
Figura 05 – Ver e ser visto-----	29
Figura 06 – A <i>Light</i> não é de primeira, mas de primeiríssima-----	31
Figura 07 – Fuzarca logo pela manhã-----	33
Figura 08 – A tempestade dos impostos-----	35
Figura 09 – Juca Pato e Juquinha-----	36
Figura 10 – Retrato de Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho)-----	37
Figura 11 – O Sítio de Belmonte -----	38
Figura 12 – Os amigos Bastinho e Bastião-----	39
Figura 13 – Façanhas de Albina e Paulino: o sonho-----	41
Figura 14 – Folha de rosto de <i>No tempo dos Bandeirantes</i> -----	42
Figura 15 – Aarão oferece tesouros ao bezerro de ouro-----	43
Figura 16 – A hora da decisão-----	45
Figura 17 – A <i>Folha da Manhã</i> de 04 de fevereiro de 1930-----	47
Figura 18 – Liberdade pisoteada-----	48
Figura 19 – Hitler é enxotado-----	50
Figura 20 – Hitler de J. Carlos-----	52
Figura 21 – Hitler de Eloy-----	53
Figura 22 – A teatralidade de Hitler e do seu discurso-----	57
Figura 23 – O tom do ódio-----	58
Figura 24 – A evolução do Getulismo-----	59
Figura 25 – Perde-se a “grandeza”-----	60
Figura 26 – Uma fábula bélica-----	62
Figura 27 – Trio parada dura -----	64
Figura 28 – O eixo sem roda-----	65
Figura 29 – Monalisa paródica-----	66
Figura 30 – Stalin de papo pro ar-----	68
Figura 31 – Salomé exige a cabeça de Danzig-----	84
Figura 32 – Danzig-----	86
Figura 33 – O Sísifo norte-americano-----	87
Figura 34 – Os encantos do ditador-----	89
Figura 35 – Sansão e Dalila revisitados-----	92
Figura 36 – O labirinto do conflito armado-----	95
Figura 37 – Hitler, o Caim moderno-----	97
Figura 38 – Juca Pato tricotando-----	111
Figura 39 – A Esfinge-----	112
Figura 40 – A Turquia-----	113
Figura 41 – Teseu e o Minotauro de Antonio Canova-----	114

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 1 – Belmonte: um chargista irônico e polêmico	24
CAPÍTULO 2 – As mitologias e as charges de Belmonte	71
2.1 Mitologia e alegoria	73
2.2 As mitologias greco-romanas e bíblicas, como alegorias do totalitarismo, nas charges de Belmonte	82
CONCLUSÃO	100
REFERÊNCIAS	104
ANEXOS	110

•

INTRODUÇÃO

“O manuscrito e a página impressa são as ruínas da obra elaborada pelo autor; com essas ruínas o leitor reconstrói, constrói de um modo novo, a obra do autor. Essa ruína é a runa que atravessa espaço e tempo. Ou é, simplesmente, o caixão de uma esperança [...]. A obra enquanto ruína é um legado do passado: sempre há um hiato de tempo entre autor e leitor. A ruína, resto de um mundo que já foi e já se foi, aproxima-se do documento por não constituir-se *a priori* com a intenção de testemunhar propositalmente o passado (podendo fazê-lo *a posteriori*, quando transformada em monumento). Monumento, ruína e documento unem-se como runas, índices do que foi, restos do pretérito, presentificados e presenteados a presentes posteriores.”

Flávio Kothe

Nesta tese, propomo-nos discutir algumas charges de Benedito Bastos Barreto, mais conhecido como Belmonte. O paulista nasceu em 1896 e faleceu em 1947. Suas narrativas visuais retomam, por meio da alegoria e da paródia, mitos greco-romanos e bíblicos, os quais satirizam o nazifascismo¹, doutrina política que possibilitou a emergência da Segunda Guerra Mundial. As charges a serem analisadas foram retiradas do livro *Caricatura dos tempos*, um compilado da obra do artista, organizado por Jaguar² e publicado pela Editora Melhoramentos, em 1982³. Neste livro, estão reunidas caricaturas que tanto criticam os conflitos políticos da Guerra, que aconteceu entre 1939 e 1945, quanto ridicularizam os ditadores do período de 1936 a 1946.

Segundo Sandra Scovenna (2009), Belmonte atacou “o avesso” da realidade, denunciando-a por intermédio da ironia – tal recurso expressivo consiste em uma figura de linguagem, na qual se diz o contrário daquilo que é desejado, causando um ponto de tensão, com o intuito de trazer uma quebra de expectativas e, por conseguinte, promover o riso. A ironia é uma “ferramenta linguística” que pode estabilizar ou desestabilizar, por isso promove a reflexão (Alvarce, 2009 *apud* Lopes, 2019), desqualificando aqueles que o artista considerava vilões. Podemos supor que isso se justifica pela potência do riso, que possibilitou a desconstrução de figuras de poder, como Adolf Hitler, Josef Stalin, Getúlio Vargas, Benito Mussolini, dentre outras personalidades retratadas pelo paulista. Nesse sentido, reforçamos que “o cômico o faz sentir muito mais poderoso, pois impõe sua frágil condição humana, a ele e aos seus leitores” (Scovenna, 2009, p. 206), e compreendemos o chargista como um artista engajado, responsável por denunciar os despropósitos do período da Guerra por meio do riso e da ironia.

Anteriormente, em nossa dissertação de mestrado, intitulada *Rindo do Führer*: paródias de Hitler nas charges de Belmonte, defendida na Universidade Federal de Uberlândia – UFU, no Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, no ano de 2019, concluímos que nada é aleatório nas charges deste artista. E, ao nos debruçar nas produções de Belmonte, percebemos que havia ainda muito a estudar e a interpretar, porque, apesar de as caricaturas parecerem despreziosas e propiciadoras de fácil riso, são fundamentadas em uma ácida visão que questiona a política daquele período.

¹ Movimento contrarrevolucionário pautado no preconceito e no conservadorismo (Rollemberg, 2017); emerge, na Alemanha, em resposta à crise político-econômica e ao socialismo.

² “Sérgio de Magalhães Gomes Jaguaribe (Rio de Janeiro RJ 1932). Caricaturista, ilustrador, desenhista, jornalista, cronista. Jaguar inicia sua carreira como cartunista, em 1957, na página de humor da revista *Manchete*”. Informação disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa1734/jaguar>. Acesso em: 10 out. 2022.

³ A primeira edição desse livro é de outubro de 1948, e a empresa Folha da Manhã S/A emprestou os originais das ilustrações para a sua feitura.

Essa visão ácida também é realçada nas charges de Belmonte selecionadas para análise nesta tese, desenvolvida junto ao referido Programa. O atual objeto de pesquisa mostra-se ainda mais denso graças à presença dos mitos, narrativas universais que ampliam a possibilidade de compreensão da crítica posta em destaque nas charges de Belmonte. Os mitos greco-romanos e bíblicos acionados por ele expressam o posicionamento do artista, em face das atitudes dos Aliados e do Eixo, no contexto da Segunda Guerra⁴. Ao considerar os aspectos literários dessas narrativas visuais e verificar a presença de textos tão simbólicos (mitos) na sustentação das charges do paulista, fizemos um recorte, no compilado *Caricatura dos tempos* (1982), no qual podemos notar representações relacionadas ao Antigo Testamento e a narrativas míticas greco-romanas.

Com o intuito tanto de reconstruir a trajetória do artista quanto de apresentar outras artes dele, antes de nos debruçarmos sobre as charges que evidenciam a potência do riso – que, por meio do mito, denuncia e, assim, mobiliza mais a sociedade –, iremos discutir, ao longo desta tese, textos que não convergem apenas para a perspectiva mitológica, para, posteriormente, focar no objeto principal desta pesquisa. No que diz respeito à mitologia bíblica, escolhemos charges que evidenciam releituras de: Caim e Abel, nas quais Hitler é retratado como Caim; Sansão e Dalila, em que o ditador nazista é apresentado como Sansão e Dalila como Winston Churchill; Salomé, que é retratada sob a figura do *Führer*. Quanto aos mitos greco-romanos, pinçamos uma charge que relê Sísifo, incluindo Franklin Roosevelt como o personagem sofrendor; outra charge que remonta o labirinto de Creta, ilustrando o desespero do Eixo; e, por último, uma outra em que Hitler é apresentado tal qual à mitológica Sereia. Em cada uma dessas narrativas visuais, serão analisados e discutidos a estética do traço, o exagero das formas, o burlesco, o momento histórico e cultural dessas produções, além do diálogo intertextual mantido com as narrativas bíblicas e/ou greco-romanas, tudo isso com o intuito de interpretarmos, com mais clareza, as questões paródicas e alegóricas referentes ao totalitarismo.

Em nossas pesquisas, verificamos e reforçamos que Belmonte tinha grande conhecimento histórico, geográfico e cultural. Ele frequentou, desde muito cedo, os ambientes ocupados pela camada intelectual paulista; sua produção foi profícua, abarcando diversas vertentes artísticas e memorialísticas. O jornalista conseguiu transitar por diversas frentes, com maestria, e levar ao público trabalhos impecáveis. Era reconhecido por ser

dedicado a múltiplas atividades intelectuais. [...] Interessava-se pela pesquisa histórica, sobretudo de temas nacionais; produziu no início da carreira as obras

⁴ Membros principais em ordem cronológica de entrada na Guerra: países Aliados – Reino Unido, França, União Soviética e Estados Unidos; países do Eixo – Alemanha, Itália e Japão.

Velhas igrejas do Brasil e Biografias de uma cidade, uma história de São Paulo, e em 1944 lançou pela Editora Melhoramentos sua obra *Brasil de outrora* (com desenhos inspirados em gravuras de Rugendas) e *No tempo dos bandeirantes*, além de ter ilustrado os livros *História do Brasil para crianças*, *A bandeira das esmeraldas* (ambos de Viriato Corrêa) e *Povos e trajes da América Latina* (de Gioconda Mussolini e Egon Schaden), que evidenciaram sua cultura memorialística (Gorberg, 2019, p. 104).

A maioria das caricaturas de Belmonte ilustrou as *Folhas* (*Folha da Noite* e *Folha da Manhã*), mas devemos ressaltar que ele também contribuiu com crônicas e charges em revistas⁵, sobretudo nos anos 1920. Ganhou maior espaço e respeito quando, para a *Folha da Noite*, personificou o sujeito paulistano em seu boneco Juca Pato. É importante saber que seus desenhos e suas crônicas estão documentados não só no acervo desses veículos de comunicação, pois há inúmeros compilados de seus trabalhos⁶, além de homenagens, pesquisas e textos biográficos feitos, especialmente, por estudiosos da história e do jornalismo.

Por sua timidez e sua discrição, o grande “gladiador do riso” – como o classificou o escritor Mario Cordeiro, em uma palestra na sucursal das *Folhas*, em 1947 – destoava da maioria dos caricaturistas e dos demais artistas da época que eram, marcadamente, espalhafatosos. Contudo, o paulista expressava-se de “maneira sanguínea” junto à sua nanquim⁷, causando surpresa naqueles que não o conheciam e esperavam os seus desenhos irônicos como reflexo de um artista excêntrico e extravagante, um estereótipo social naquele período.

Embora Belmonte tenha sido estudado por diversos pesquisadores, pouquíssimos da área da Linguagem se aventuraram nessas análises. Talvez pelo estereótipo que carregam os textos não clássicos, essas reflexões sejam deixadas de lado e, por vezes, desvalorizadas no campo das Letras. Contudo, é uma área de estudos indispensável para nós, pesquisadores da Língua Portuguesa, ainda que, infelizmente, muitos puristas não aceitem. Isso se justifica, pois é de extrema relevância, a partir das charges – as quais são uma espécie de narrativas visuais, com recursos intertextuais, visuais e linguísticos –, refletir a respeito das alegorias que as compõem e sobre as possibilidades de entendimento do sentido das palavras, contextos sócio-históricos e histórias mitológicas. Tais elementos, acionados pelo caricaturista de São Paulo nas

⁵ As revistas *Careta* e *Frou-Frou* são exemplos de suportes em que Belmonte publicava.

⁶ *Assim falou Juca Pato* (1933) e *Caricatura dos tempos* (1948) são exemplos de publicações que reúnem várias de suas produções.

⁷ O uso da tinta nanquim é algo antigo, pois há registros dela na Ásia, antes de Cristo. Produzida, antigamente, a partir de uma substância excretada pelos moluscos, tem como principal característica a cobertura impecável e o tom escuro, que pode ser modelado a partir de sua diluição. Em suas produções artísticas, Belmonte usava essa tinta, predominantemente, com pincel e caneta bico de pena.

representações em que recriou a realidade, evidenciam não só fatos cotidianos e a essência de personalidades conhecidas, mas também meios de utilização da linguagem literária.

Lembremos aqui de Erich Auerbach que afirmou, em seu clássico *Mimesis*: a representação da realidade na literatura ocidental (2009), que tanto os relatos bíblicos como as narrativas gregas antigas são as maiores representações literárias “da realidade na cultura europeia” (Auerbach, 2009, p. 19-20). O autor também ensina que ambos compõem a ossatura da sociedade ocidental, uma vez que

[...] por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, [...] multiplicidade de planos, **multivocidade e necessidade de interpretação do devir histórico e aprofundamento do problemático** (Auerbach, 2009, p. 20, grifo nosso).

Assim, diante desse contexto em que tomamos os mitos como representações da sociedade e de todas as contradições humanas, visualizamos que o estudo proposto nesta tese, a análise de charges (entendidas por nós como uma **narrativa linguístico-visual**, pelo fato de se constituírem, a partir da interrelação de linguagens, ratificando a multimodalidade do texto e reforçando as inúmeras possibilidades tanto de recepção quanto de interpretação dessas construções) sob a perspectiva literária, destoa da maioria dos estudos feitos sobre a obra de Belmonte até hoje, os quais, predominantemente, seguem um viés memorialístico e histórico para refletir a respeito do desenho cômico.

Compreendemos a referida análise literária como uma incursão nos meandros do uso alegórico da linguagem presente nas charges do artista, em que emergem paródias, chistes e ironias, os quais são possíveis apenas com o uso artístico e flexível da linguagem, ou seja, apenas em sua “função poética”, a qual, *ça va sans dire* (evidentemente), ocorre pela literatura. Para clarificar nossa perspectiva, é válido mencionar alguns aspectos que explicitam a constituição do gênero textual charge:

A partir da caricatura⁸ surgiu a charge⁹ – o termo charge vem do francês *charger* e, segundo Fonseca (1999), significa carregar, exagerar, se

⁸ “[...] o termo está ligado aos significados decorrentes do verbo italiano *caricare*, do qual é derivado: caricaturar seria carregar, sobrecarregar, carregar exageradamente. Nesse sentido, designa uma produção humorística vinculada ao homem que visa destacar ou produzir traços, deformidades anatômicas, realçando aspectos capazes de auxiliar na composição de uma personalidade; um desenho de uma pessoa existente na vida real (políticos, artistas etc.) que exagera suas características, gestos, vícios e hábitos de forma satírica, produzindo um tipo de ‘retrato distorcido’” (Gorberg, 2019, p. 29).

⁹ Discutimos as nuances da caricatura e da charge, com maior profundidade, na dissertação de mestrado *Rindo do Führer: paródias de Hitler nas charges de Belmonte* (2019). Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/25704>. Acesso em: 10 out. 2023.

assemelhando à definição de caricatura – que consiste em uma representação de um evento, utilizando ou não a imagem caricata, geralmente referenciando um período específico e, na maioria das vezes, estabelecendo relações entre a linguagem verbal e não verbal. Pode aparecer como um meio de posicionar-se frente a um assunto polêmico em veículos de comunicação, por isso, segundo o jornalista Adriano Charles da Silva Cruz (2010), se mostra um gênero importante justamente por divulgar a ideologia daquele meio de comunicação. Além do mais, “tais textos carregam uma crítica de caráter sociopolítico, provocando o leitor e levando-o a participar ativamente da leitura e do efeito de sentido obtido” (CRUZ, 2010, p. 1), ou seja, rende sempre uma reflexão pormenorizada de alguma situação específica (Lopes, 2019, p. 55).

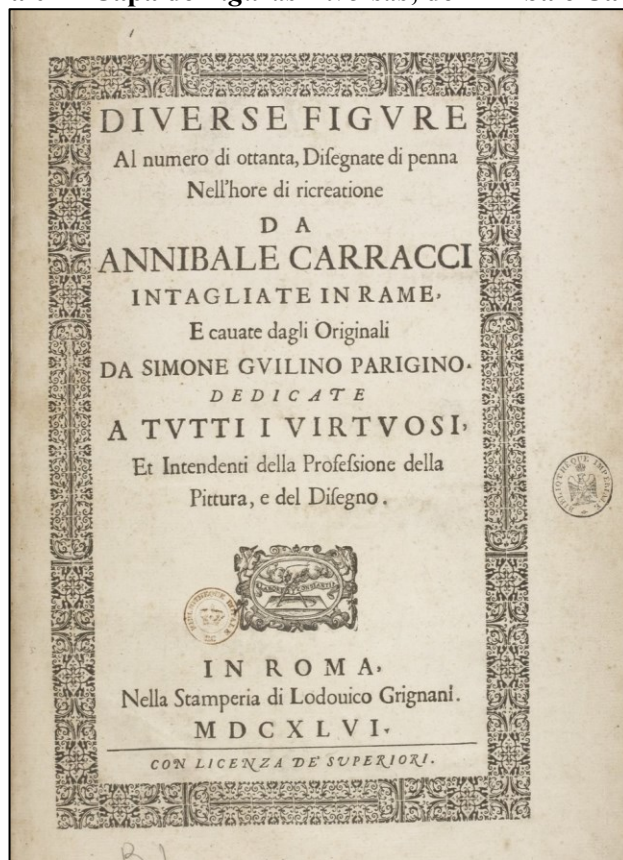
Em nossa concepção, a charge, na atualidade, é um gênero que se sustenta não só pela a imagem carregada, exagerada (caricatura) da figura retratada, mas principalmente pelos fragmentos textuais que as compõem. Diante disso, muitas vezes, é confundida com o *cartum* e, para além desses aspectos, consideramos que a charge se firma, especialmente, como uma representação crítica de uma época, considerando uma construção **política**, isto é, retratando personalidades/lideranças de um período e/ou abordando os impactos das atitudes dessas no meio social, de tal maneira que seja possível **reconhecer o tempo em que foi produzida**, tornando-a reflexo de uma época, como um retrato da história.

Relevante apontar que a caricatura, um dos recursos mais usados na construção da charge, se não o predominante, vinha se delineando há muito tempo e se firmou no Renascimento, de acordo com Annibale Carracci (*apud* Fonseca, 1999), com o intuito de se traduzir o caráter do indivíduo representado. Prova disso são os desenhos satíricos/caricatos que se vê em vasos gregos da Antiguidade, bem como as artes que criticavam a Igreja no período da Inquisição colocando o Papa, por exemplo, como um monstro. Annibale Carracci – um dos precursores dos desenhos caricatos, junto a Lodovico Carracci e Agostino Carracci, e criadores de uma Academia de Arte, em Bolonha, – foi responsável por afinar a técnica de exacerbação das características humanas e esclarece que

[...] a natureza em si tem prazer em deformar as feições humanas: ela dá para uma pessoa um nariz grosso e, para outra, uma boca grande. Se estas inconsistências e desproporções têm em si mesmas um efeito cômico, então o artista, ao imitá-las, pode acentuar sua impressão e causar riso no espectador. [...] para desenhar uma caricatura é necessário conhecer as intenções da natureza em produzir deformidades e resolver continuar estas tentativas começadas pela natureza, até que elas alcancem *perfetto deformità* (a deformidade perfeita) (Carracci *apud* Fonseca, 1999, p. 51).

Nesse trecho, Annibale Carracci se posiciona a respeito da relevância do papel do caricaturista, em um compilado composto por oitenta figuras de populares da época, publicado em 1646, com o título *Diverse Figvre*. Vejamos a capa desse compilado (Figura 01) a seguir:

Figura 01 – Capa de *Figuras Diversas*, de Annibale Carracci.



Fonte: Bibliothèque Nationale de France¹⁰.

A partir dessas considerações preliminares, podemos destacar que o exagero do traço, o *charger*, contribui, sobremaneira, para tornar a charge ainda mais significativa, porque amplia a semântica da narrativa visual. E, mediante a “deformidade perfeita”, podemos perceber a “natureza” do indivíduo satirizado, que perde sua credibilidade, na maioria das vezes, justamente por ser colocado em condição de vulnerabilidade.

Outra marca comum da charge é o humor, segundo Carlos Alberto Rabaça e Gustavo Barbosa, em *Dicionário da Comunicação* (2002). A finalidade desse gênero textual é a sátira de algum fato ligado, em grande medida, ao viés político. Logo, faz-se importante frisar a relevância do humor e do riso para o ser humano, pois só assim é possível compreender o porquê de o gênero ter tanta importância artístico-cultural e histórico-social, em especial nos momentos de crise.

Para Sigmund Freud (1980, p. 34), em seu importante livro *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, a comicidade é fonte de “prazer para o pensamento, portanto, criamos constantemente novas formas de humor”. Georges Minois (2003, p. 450), em sua obra *História*

¹⁰ Esse material pode ser encontrado digitalizado no *site* da Biblioteca Nacional da França. Disponível em: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8454358x/f4.item>. Acesso em: 10 mar. 2023.

do riso e do escárnio, ressalta a capacidade do riso de “dissolver as tradições, os ritos e as instituições e colocar em perigo todo o corpo social”. Camila Alavarce (2009, p. 113), por sua vez, aponta que o riso está “ligado aos caminhos tortuosos buscados pelo homem para explicar o mundo”. Ainda sobre essa ação, exclusivamente humana, o filósofo francês Henri Bergson (2018) define o rir como um ato, por vezes, insensível, já que se ri da dor, da desgraça alheia, com a intenção de humilhar e corrigir o outro. Rir pode ser visto como um castigo àquele que é satirizado, porque “a sociedade vinga-se através do riso” (Bergson, 2018, p. 99-100).

Essa vingança é marca dos artistas ainda na atualidade e compreendemos o motivo pelo qual a charge – que se constitui a partir da caricatura, junto a um recorte temporal – é tão potente e se firma como um veículo de crítica, por meio de um riso irônico, marca do chargista em estudo neste trabalho. Belmonte se destaca pela captura dos traços grotescos da sociedade e o reforço do ridículo, em suas construções artísticas, não é só uma forma de rir e desautorizar figuras autoritárias, mas também, ao mesmo tempo, possibilita a reflexão crítica. Por conseguinte, tem-se uma espécie de *castigat ridendo mores*, isto é, corrigem-se os costumes, rindo-se deles.

De maneira análoga, entendemos que os excessos são vingados e a desconstrução da imagem dessas personalidades, muitas vezes influentes, ocorre com a finalidade de admoestá-las, mediante a ironia e o sarcasmo. Ademais, pelos absurdos humanos, especialmente de figuras autoritárias, serem facilmente capturáveis e “caricaturáveis”, graças à rigidez dos seus costumes e das suas práticas, observarmos, nas construções artísticas de Belmonte, a postura desairosa e exagerada dos personagens retratados. Ela evidencia uma espécie de disformia nesses indivíduos, sendo percebida como uma representação que alcança a realidade mais íntima daquele que é retratado.

Desse modo, o chargista paulistano aproxima-se da teoria de Vladimir Propp (1993), por utilizar, nas suas charges, o hiperbólico e o grotesco, os quais estão diretamente ligados ao cômico e ao desarmonico. É essa desarmonia que possibilita a carnavalização, ou seja, o riso degradante (Bakhtin, 1999) da imagem daqueles que detêm o poder:

[...] o riso é atribuído ao instinto e por esse motivo não é considerado adequado pelos ortodoxos. Mikhail Bakhtin (1999) em *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* também aborda a questão do riso, observa o modo como o humor se inseria, desde a Idade Média, cunhando o conceito de carnavalização. O ato de carnavalizar (marca do carnaval, que busca subverter a ordem e suspender o tempo linear) fundou-se na cultura popular, inicialmente como uma festa profana que deixava suspensa a cronologia e subvertia as relações sociais. Nesse sentido, o teórico cita as festas saturnais como um preâmbulo do carnaval que conhecemos (Lopes, 2019, p.72).

Sob essa perspectiva, nas charges estudadas por nós, notamos como um dos objetivos primordiais do artista a distorção (a carnavalização) da imagem de certas figuras influentes, a fim de subverter a ordem e questionar a estrutura vigente.

Belmonte destaca-se com sua obra, por ser crítico e não medir esforços para representar seu descontentamento tanto com a sociedade quanto com o regime político de sua época. Nesse sentido, Zélia Silva (2007, p. 4) expõe que

a perspectiva assumida [...], além de um posicionamento crítico em relação às desigualdades sociais existentes [...] refletiu sobre as dificuldades cotidianas do cidadão comum, dos excluídos, e suas percepções sobre as formas como os homens públicos enfrentavam os problemas do país. O autor colocou em xeque, igualmente, os limites das ações governamentais em relação ao custo de vida e as prioridades estabelecidas em diferenciados níveis, bem como as escolhas efetivamente estabelecidas para as questões nacionais.

Em consonância com a acidez metafórica presente intencionalmente nas produções de Belmonte, com o uso da nanquim, o artista lança mão de mitologias como um recurso que pode promover resistência política e que possibilita ampliar a interpretação do interlocutor sobre a maneira crítica e cômica de o chargista ver o mundo.

Reiteramos, nesta tese, que uma das particularidades da sua obra é a presença das histórias mitológicas como mote de inúmeras construções artísticas dele, realizando excelentes releituras de mitos greco-romanos e bíblicos, como pretendemos mostrar. Esse mote é, marcadamente, uma característica das representações de acontecimentos da Segunda Grande Guerra. E, nesse ponto, justifica-se nossa escolha, para o Doutorado, dessa temática em suas charges, pois, a partir desse recorte, será possível visualizar as mitologias relidas pelo traço humorístico de Belmonte, que as carnavaliza a fim de questionar a estrutura social do contexto bélico em questão.

Nesse cenário, frisamos a importância da paródia e da alegoria articuladas em suas narrativas visuais. Consideramos oportuno mencionar, ainda que rapidamente, de que modo a alegoria, naquilo que João Adolfo Hansen (2006, p. 15) denomina de “interpretação da metáfora” fundamentada em mitos bastantes conhecidos, pode intensificar a crítica ao nazifascismo e ao totalitarismo, de maneira geral, e às posturas dos envolvidos no conflito, em particular, propiciando uma contundente reflexão. Assim, é de suma relevância compreender a forma com que o diálogo estabelecido por Belmonte nas charges, atrelado às narrativas mitológicas, expurga o mal-estar ocasionado pela Guerra. Além disso, procuramos investigar como a paródia, que “subverte os discursos dominantes” (Hutcheon, 1991, p. 70), integra as charges compostas pelas narrativas primordiais.

Além desta introdução e da conclusão, a tese se estrutura em mais dois capítulos. No primeiro capítulo, trazemos uma visão geral da obra e da vida de Belmonte, panorama que contempla a ironia e as polêmicas nas quais o paulista se envolveu. Tecemos essa apresentação, articulando nosso texto, as citações teóricas, bem como charges e outras produções do artista, além de alguns exemplos de caricaturas de artistas contemporâneos a ele. No segundo capítulo, na primeira seção, refletimos sobre a alegoria e a mitologia, realçando a importância das narrativas bíblicas; e, na segunda seção, analisamos as charges selecionadas do compilado *Caricatura dos tempos* (1982), de Belmonte, momento no qual buscamos discutir as alegorias do totalitarismo presentes nos traços do artista e nos diálogos de suas narrativas visuais com outros textos, com foco em mitos greco-romanos e bíblicos.

CAPÍTULO 1

BELMONTE: UM CHARGISTA IRÔNICO E POLÊMICO

“O artista tem que viver entre o povo, embora não deva fazer concessões à popularidade. Ser popular não é o mesmo que ser vulgar. O ‘xis’ da questão está em tomar um assunto complicado e difícil, digeri-lo, simplificá-lo e torná-lo acessível ao grande público. Resumir numa charge, por exemplo, um problema econômico ou financeiro, eis o ideal [...] fazer arte para ser entendido por algumas pessoas é criar uma aristocracia artística.”

Belmonte

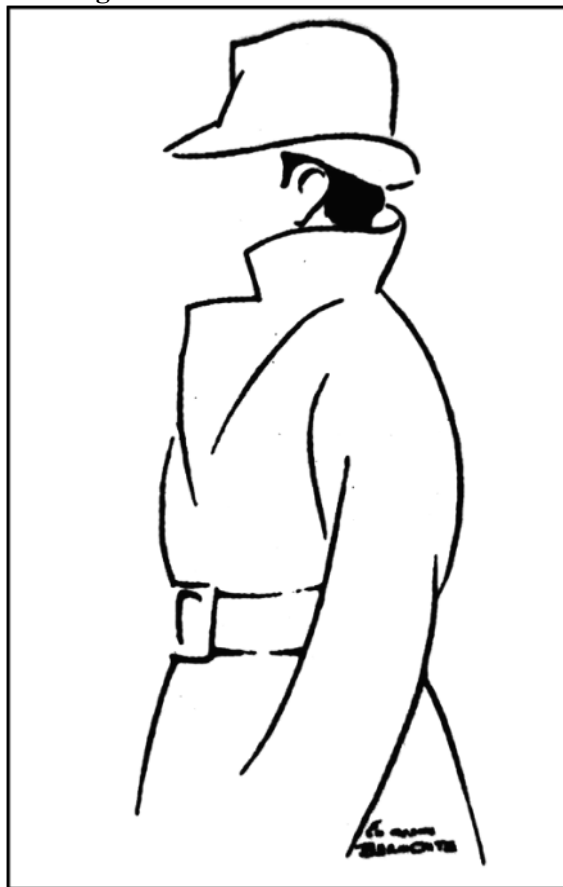
Benedito Carneiro Bastos Barreto, conhecido como Belmonte, foi um jornalista e ilustrador que nasceu, em 15 de maio de 1896, em São Paulo, e faleceu, em abril de 1947, na mesma cidade. Ficou conhecido por sua coragem ao posicionar-se, por meio de sua obra, contra os regimes totalitários e criticar a política vigente. Vale ressaltar que nunca frequentou aulas de desenho; no entanto, tinha um traço único que rendeu suas primeiras publicações, ainda na adolescência, em revistas daquele período. Merecem destaque suas ilustrações na revista *Alvorada*, publicada em São Paulo, sob a responsabilidade de Álvaro Cintra, e na *D. Quixote*, do Rio de Janeiro, aos cuidados de Manuel Bastos Tigre. Essas eram conhecidas por divulgar arte, além de satirizar os costumes e a política vigente.

As seguintes imagens de Belmonte (ver Figuras 02 e 03) foram retiradas do livro da pesquisadora Marissa Gorberg (2019):

Figura 02 – Foto de Belmonte.



Figura 03 – Caricatura de Belmonte.



Fonte: *Belmonte: caricaturas dos anos 1920* (Gorberg, 2019, p. 38).

Sabe-se que a Figura 3 é uma autocaricatura, mas é possível encontrar, como homenagem ao jornalista, outras representações feitas por amigos e admiradores de seu trabalho. De acordo com Gorberg (2019, p. 23),

Embora Belmonte seja mais conhecido no imaginário brasileiro como chargista político, tanto pela repercussão do personagem Juca Pato como por suas criações ferinas sobre a Segunda Guerra Mundial, encontramos sinais de sua atividade anterior como caricaturista que demonstravam um interesse primordial pelo estilo de vida da elite urbana das metrópoles brasileiras e externavam sua observação crítica sobre a modernidade, decalcando as transformações que se verificavam em diversas esferas e as ambiguidades e paradoxos dela decorrentes. Ainda, são evidenciadas a vivência de Belmonte entre grupos boêmios paulistanos e sua aproximação também com o grupo boêmio carioca, entre o final da primeira e o início da terceira década do século XX, um momento de efervescência da intelectualidade brasileira e um período-chave para o entendimento de questões relativas à busca de uma identidade nacional própria.

O artista levava suas obras a jornais e a revistas, desde muito cedo, para que fossem publicadas. Transitava entre gêneros. Trabalhava com diversos tipos de linguagens; escreveu e ilustrou vários livros, abordando aspectos históricos da cidade de São Paulo e de seus moradores, além de criar crônicas satíricas a respeito da sociedade brasileira. Entretanto, ganhou maior visibilidade pela construção de desenhos, a partir da paródia dos costumes dos anos 1920, como se vê na Figura 04:

Figura 04 – A moda dos anos 1920.



Fonte: *Belmonte: caricaturas dos anos 1920* (Gorberg, 2019, p. 50).

Essa charge, datada de junho de 1926 e publicada pela revista *Frou-Frou* – n. 37, demonstra vários cidadãos andando pela cidade, vestidos à moda francesa, em busca de serem vistos, fato que era muito comum. Nesse sentido, emergia uma espécie de denúncia das mudanças sociais inspiradas na cultura francesa, o que pode ser percebido na charge, na qual são retratadas personagens típicas daquele período e o modo de vida delas.

A pesquisadora Marissa Gorberg pontua que o desejo de ser notado tornou-se inerente no cenário moderno, seja por desejar perpetuar um momento, seja por “saciar a vaidade e cumprir uma afirmação de *status*” (Gorberg, 2019, p. 83). Após o surgimento da tecnologia da fotografia e dos recursos que ela propiciou, essa situação ficou ainda mais evidente.

O advento da fotografia e posteriormente dos cinemas despertou um interesse sempre crescente pela imagem submetida desde então a profundas reflexões filosóficas [...]. O homem se entusiasmou pelas características e poderes da imagem, a fotografia (Cagnin, 1975, p. 15).

A importância da vida pública – “de acordo com sociólogos como Simmel e Benjamin, Sennet e Berman, a modernidade é sinônimo da vida pública” (Oliveira, 2010 *apud* Gorberg, 2019, p. 83) – e da autoafirmação do indivíduo, por meio da imagem, ganham visibilidade:

O cotidiano urbano e o corpo moderno, como sujeito e objeto de representação, constituem-se em um de seus principais temas fotográficos das revistas ilustradas, as quais se convertem em espaços destinados ao desfile de corpos modernos (Oliveira, 2010 *apud* Gorberg, 2019, p. 83).

Tais questões são reforçadas pela fala presente na charge: “– Que desastre, Clementino! Estamos andando há mais de três horas e... nenhum photographo!”. Com produções artísticas como essa, Belmonte, especialmente nas revistas ilustradas, contribuiu muito para representar o desejo da sociedade de sua época por ter percebido o entorno, bem como os hábitos que constituíam as grandes cidades, a saber São Paulo e Rio de Janeiro, e satirizando os costumes tidos como cosmopolitas.

Faz-se interessante reforçar que a sua sátira era ferina e direcionada ao mesmo público que comprava as revistas, ou seja, ele criticava os próprios admiradores de sua arte. Sobre suas caricaturas, Gorberg (2019, p. 84) explica:

As composições dessas caricaturas – a indumentária dos atores, a arquitetura – não deixam dúvidas sobre o ambiente de elite. A ironia do autor repousa sobre a contradição entre a espera intencional do registro fotográfico e o simulacro do ar *blasé*, da pose forçada para parecer natural [...]. O fato de Belmonte registrar, em mais de uma caricatura, a reação de membros da elite à fotografia “inesperada” no espaço urbano reforça a ideia de que seria um acontecimento novo, até então incomum, que inaugurava novas formas de

pertencimento. [...] o autor pretendia dar visibilidade, nas representações caricaturais, ao lado do ridículo do comportamento das camadas mais altas, cuja autoafirmação estaria vinculada à foto exibição.

Essa atitude retratada por Belmonte, em meados dos anos 1920, ainda se faz muito presente entre nós, já que, no atual contexto sócio-histórico, lançamos mão das redes sociais para nos autoafirmarmos e nos exibirmos. Desse modo, ainda que se trate de uma arte gráfica que retoma costumes do século passado, guardadas as devidas proporções, percebemos que as críticas do artista são bastante atuais e muito pertinentes. Notamos, por parte de Gorberg (2019), uma ratificação da capacidade dele em sintetizar algo tão humano, retratando a essência das ações humanas e dos eventos históricos. Em seguida (ver Figura 05), temos outra representação de uma situação cotidiana, atrelada aos costumes da época:

Figura 05 – Ver e ser visto.



Fonte: *Belmonte: caricaturas dos anos 1920* (Gorberg, 2019, p. 79).

Nessa charge de novembro de 1926, também publicada pela revista *Frou-Frou* – n. 42, percebemos o hábito de uma sociedade que era predominantemente católica. Vemos, divididos em três quadros, os grupos de indivíduos que frequentavam o espaço da igreja e a finalidade que cada um teria ao ocupar esse lugar. Então, torna-se pertinente nos debruçarmos em uma descrição quadro a quadro, pois, dessa forma, será possível compreender melhor as intenções das ilustrações da charge.

De modo geral, percebemos a ironia presente nessa narrativa visual, pelo fato de que, segundo os traços do artista e as legendas das ilustrações: no primeiro quadro, apenas os mais velhos e os infantes iriam à igreja com o intuito de rezar: “OS QUE VÃO... PARA REZAR...”; já os demais, do segundo e do terceiro quadro, utilizariam o espaço religioso como uma vitrine: “OS QUE VÃO... PARA VER...”, referindo-se aos homens e “AS QUE VÃO... PARA SEREM VISTAS...”, referindo-se às mulheres.

Ao observarmos os dois quadros que sucedem o primeiro, notamos uma mudança não só no semblante e na postura dos personagens, mas também nos trajés usados, que não são sóbrios; pelo contrário, há uma diversificação no modo de vestir das pessoas, como se a igreja também fosse um lugar de “desfilar”, semelhante ao que elas faziam nas ruas. Isso ocorre, talvez, por uma necessidade de autoafirmação, tal qual foi retratado na Figura 04.

Não podemos deixar de realçar o riso, como marca dos grupos que “vão para verem e serem vistos”, e a sisudez relacionada aos beatos e às beatas. Compreendemos o porquê disso a partir da releitura que fizemos de Baudelaire, em nossa dissertação de Mestrado:

Segundo Charles Baudelaire (1991), o riso é satânico, contrariador; apenas o sábio ri e este reconhece o quanto a risada é perigosa. Por isso, podemos considerar o humor libertador. Segundo o autor, historicamente o sério é atribuído ao certo e [ao] cristão; e o cômico, ao descontrole e aos loucos; outrossim, o riso sob a perspectiva ortodoxa pode ser relacionado à degradação física e moral. Dessa maneira, aquele que ri até hoje pode ser mal visto pela sociedade (Lopes, 2019, p. 70).

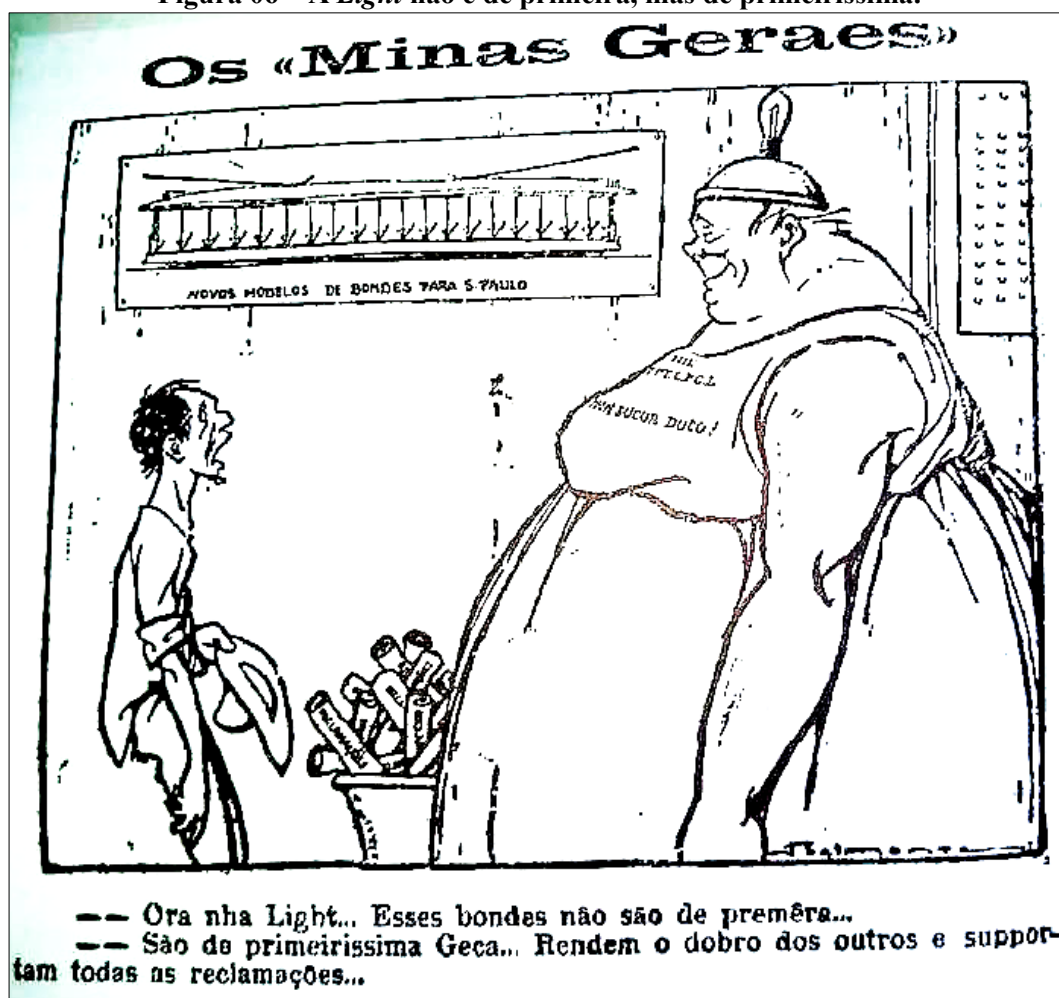
Com base nessa explicação, seriam justificáveis o riso e a alegria dos indivíduos dos últimos quadros estarem atrelados àqueles que não se importariam com o ato de comungar e, sim, com o flerte e a aparição em público. O flerte, na “Missa do Gallo”, é uma atitude que pode ser vista como inadequada e desrespeitosa, especialmente por aqueles que se autointitulam de “católicos”.

Ainda com base na leitura dessa narrativa visual, podemos entender a igreja não só como um local de crença, mas também de socialização e, por esse motivo, um ambiente que sustenta a criação de laços e a possibilidade de o indivíduo ser notado pelo outro, especialmente

por parte dos mais jovens. Assim, ao considerar esse contexto e ao observar a construção de Belmonte, podemos inferir que a igreja seria, também, um ponto de encontro dos jovens e das moças solteiras, o que desperta o riso e poderia ser percebido por alguns indivíduos como uma crítica ácida, pois os que iriam para “ver e serem vistos” não estariam na igreja pela fé.

Belmonte, apesar de ser reconhecido pela sua crítica de costumes em revistas, ganhou maior visibilidade como cronista e chargista em 1921, quando surgiu o jornal a *Folha da Noite*, e foi contratado como caricaturista e ilustrador do periódico, em substituição ao famoso Voltolino, pseudônimo de João Paulo Lemmo Lemmi (1884-1926). Este havia ganhado espaço, nos anos 1900, devido a suas ilustrações inconfundíveis; a pesquisadora Arlete Fonseca de Andrade (2017, p. 58) ressaltou que, “Voltolino colaborou para diversas revistas e jornais satirizando os rumos da política e da sociedade paulista” e fundou, com Cornélio Pires, a emblemática revista *O Sacy*. Belmonte, em sua primeira charge para o periódico *Folha da Noite*, em primeiro de outubro de 1921, criticava a *Light* (ver Figura 06):

Figura 06 – A *Light* não é de primeira, mas de primeiríssima.



Fonte: Gonçalves Junior (2017, p. 14).

A companhia de bondes e luz elétrica, *Light*, vem em destaque, robusta e bem maior que o Geca, personagem que segura um chapéu com a mão esquerda. Ela retruca a reclamação dele, enfatizando que o trabalho oferecido era de primeiríssima, pois suportava todas as reclamações, rendendo o dobro. O chargista “trazia uma crítica à *Light*, evocando as numerosas reclamações que a companhia de bondes e luz elétrica recebia pelas deficiências nos serviços” (Junior, 2017, p. 13). Identificamos, a partir de uma leitura atenta da charge abaixo, a ironia presente em sua construção e a denúncia da precariedade do transporte público, que naquela época já oferecia ao usuário péssimos serviços.

Obviamente, diante de uma figura que intimida, é provável que nada seria reclamado. Mas observamos, na charge, que, no cesto ao fundo, em segundo plano, constam inúmeros papéis timbrados com a palavra “reclamação”, ou seja, visivelmente, eram desprezadas as queixas, quando surgiam. Em tempo, ao visualizar o Geca, notamos sua postura curvada e seu semblante cansado, que, ao ser contrastado frente a frente com a representação da empresa, torna-se insignificante.

À medida que Belmonte fez publicações, amadureceu sua arte e passou a representar os contextos de sua época de formas cada vez mais arrojadas. Sua intrepidez, fundamentada pelo seu talento e por seus conhecimentos, transcendeu a perspectiva puramente estrutural, e rendeu inúmeras produções, as quais, além de carregarem a potência de síntese, ampliaram as possibilidades de interpretação e de entendimento de diversas situações daquele contexto sócio-histórico.

Posteriormente, o paulista passou a criar charges, também, para a *Folha da Manhã*. A seguir (ver Figura 07), temos a primeira charge publicada por ele nesse periódico, a qual anuncia a presença dele mesmo, isto é, de suas ilustrações, na nova *Folha*, que seria veiculada no período da manhã. Podemos observar, na Figura, duas garotas que representam as *Folhas* (*Folha da Manhã* e *Folha da Noite*), em uma fuzarca que traz desconforto aos senhores das janelas, especificamente: a Telephonica, maior empresa de telefonia brasileira na época, a *Light*, responsável pela energia e pelos bondes, a Câmara Municipal, o Senado e, por fim, o Açambarcador, o qual representa empresários que retêm os bens de consumo para elevar os preços desses. Vejamos:

Figura 07 – Fuzarca logo pela manhã.



Fonte: *Folha da Manhã* (01/07/1925).

As duas meninas de Belmonte denunciam e afrontam cada um desses senhores que parecem surpreendidos, logo cedo, com a presença das “crianças brincalhonas”. E, num coro dos sonolentos, eles perguntam exclamando: “– Oh! Senhores! Agora o barulho é pela manhã também?!!”. Nesse contexto, é importante destacar a intenção do autor em colocar as *Folhas* representadas como infantes, que são, muitas vezes, vistos como inofensivos e brincalhões, fato que pode evidenciar a irreverência e o escracho do artista, pois, se são inocentes, não deveriam causar tanto desconforto nos adultos.

Percebemos a mensagem clara do incômodo que as grandes empresas da época e os órgãos públicos sofriam com o trabalho do paulista e a ênfase de que, a partir daquele período (agora), seriam ainda mais criticados, um reforço de sua crítica contundente contra as instituições. Na figura, alguns usam gorros de dormir, outros estão com feição raivosa ou abobada e, por último, temos um que parece estar de pijama, carregando coberta e vela, como quem vai até a janela descobrir qual o motivo da algazarra. Desse modo, ao refletirmos sobre os sentidos da charge, podemos visualizar, com maior clareza, a audácia do jornalista que anuncia o incômodo que iria causar.

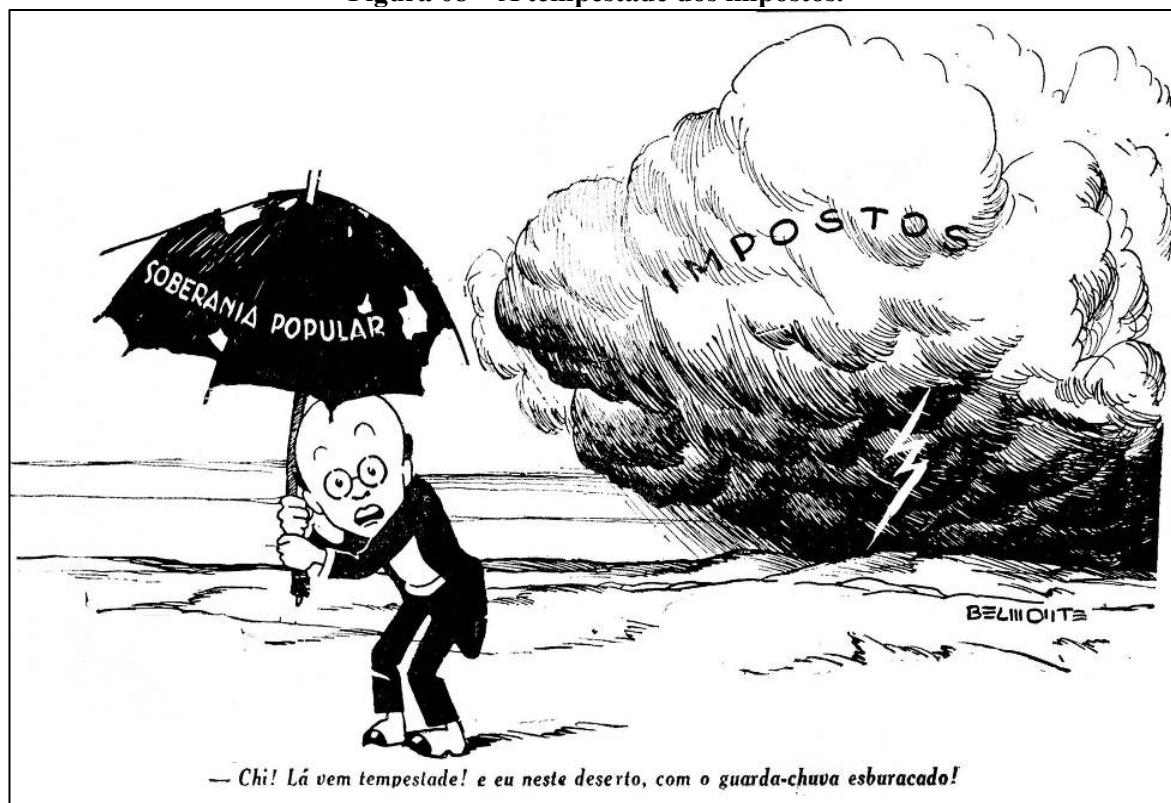
Nesse ínterim, emergiram, de modo mais constante, as alegorias em suas obras, como recurso de síntese para compreensão dos cenários complexos retratados por ele. Em 1925, criou Juca Pato, que de Juca e de Pato – “gírias” da época que indicavam uma pessoa ingênua – não tinha nada. Esse trocadilho com o nome consistia em uma ironia, porque, na verdade, a personagem era um cidadão da classe média paulistana que, mesmo “careca de tanto levar na cabeça”, denunciava os absurdos ocorridos no governo vigente e contextualizava notícias relacionadas à Guerra. Pelo fato de ser uma espécie de porta-voz da sociedade, “virou febre” na cidade e colocava diversas críticas em debate, relacionadas aos impostos, à postura de governantes e à modernidade. Segundo Mario Cordeiro (1947, *online*),

Juca Pato foi o herói invicto que nasceu do lápis de Belmonte para se tornar o ídolo das massas, o defensor intransigente de seus direitos e aspirações. Nos momentos mais difíceis por que passou a terra de Piratininga, quando a sua laboriosa população vivia sufocada pela censura, esmagada pelas armas da ditadura, ele era a válvula da qual se servia Belmonte, o intemerato gladiador do riso, para satirizar implacavelmente os inimigos da liberdade. Durante a ocupação do Estado, logo depois da Revolução Constitucionalista, epopéia escrita com o sangue generoso da intrépida mocidade bandeirante, o saudoso artista esteve, várias vezes, às voltas com as autoridades, devido ao sarcasmo que punha na boca de Juca Pato, com os aplausos, aliás, de seus conterrâneos. Daí a popularidade e o prestígio, personagem que encarnava a rebeldia das ruas Juca Pato chegou a obscurecer o renome de seu ilustre criador, suplantando mesmo o venerando “Zé Povo”, que fez época entre nós, nas páginas de “O Malho”, nos bons tempos da mocidade de Luís Edmundo. Diariamente e não raro altas horas da noite, Belmonte era despertado pelos telefonemas de seus “fãs”, que lhe sugeriam caricaturas a propósito de tudo quanto os atormentava. E o acessível e boníssimo Belmonte não deixava de atender a todos, dando mesmo preferência aos mais humildes. O assunto, porém, tinha que entrar na “fila”, aguardando o momento oportuno.

Após escancarar o seu posicionamento, por meio de Juca Pato, o artista sofreu várias censuras devido ao teor das sátiras que fazia, mas não deixou de posicionar-se.

A charge abaixo (ver Figura 08) ilustra uma denúncia feita pelo personagem – “Chi! Lá vem tempestade! e eu neste deserto, com o guarda-chuva esburacado!” – e deixa mais claro o porquê de Juca Pato ser tão estimado pelos paulistas:

Figura 08 – A tempestade dos impostos.



Fonte: Acervo Folha de S. Paulo (online).

O personagem posicionava-se com clareza e não recuava nas críticas. O que pode ser percebido na Figura 08, em que Juca Pato se protege, de maneira precária, da tempestade dos impostos. Seu guarda-chuva representa a soberania popular – a qual até hoje não é uma realidade – e esse retrato do cidadão paulista criado por Belmonte virou marca registrada do chargista e da luta em prol da garantia dos direitos dos brasileiros, especialmente dos paulistanos, pois denunciava os disparates de Getúlio Vargas, bem como dos regimes totalitários vigentes.

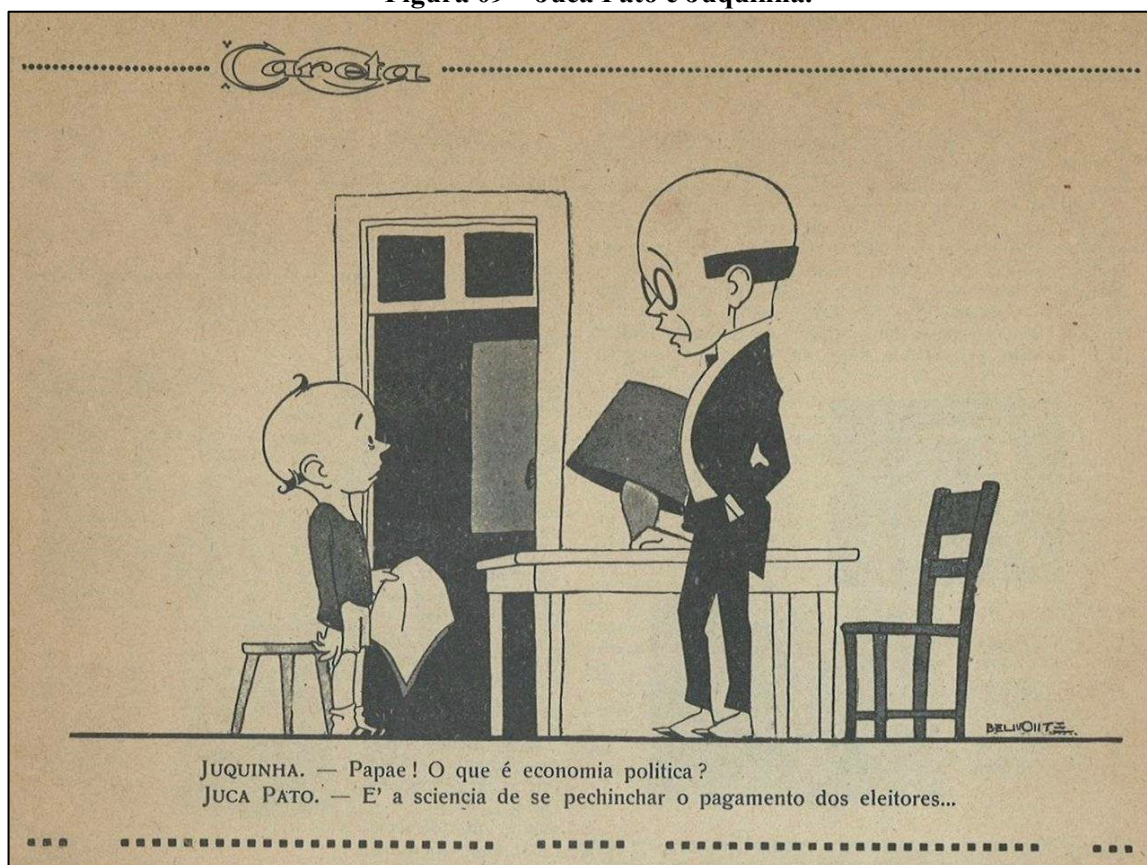
Juca Pato foi eleito, naturalmente, como um representante do povo naquela época. Tinha como objetivo mudar o errado e tornar a “Terra da Garoa” um lugar melhor de se viver. Ele dava vazão ao desconforto e aos pensamentos partilhados pela sociedade, que, na maioria das vezes, não sabia ao certo como se posicionar e/ou temia os desdobramentos dessa ação. Assim, por meio de Juca Pato, Belmonte escancarou realidades e serviu de mecanismo catártico

para o expurgo dos desconfortos daquele período entre guerras e no qual o Getulismo¹¹ também imperava. Sobre Juca Pato, o jornalista Gonçalves Junior (2017, p. 17) destaca:

Em pouco tempo ele se tornaria o *hit* na cidade e uma espécie de mascote das *Folhas*. O “Pato” do nome era uma ironia, pois se tratava de gíria muito usada em todas as classes para caracterizar alguém como idiota ou bobo, propenso a ser enganado por algum espertalhão. Juca, porém, estava longe de ser um sujeito tolo. Mais esperto do que aparentava, esse típico cidadão que honrava seus compromissos, principalmente pagando impostos não tinha nada de “pato”, questionava tudo que havia de errado, irracional ou safado na atitude das autoridades e na de seus contemporâneos.

Na charge a seguir (ver Figura 09), o diálogo do personagem ocorre com seu filho (Juquinha), o que demonstra que o legado de Pato será mantido pelos anos subsequentes.

Figura 09 – Juca Pato e Juquinha.



Fonte: *Careta* (1926). In: <https://tempossaudososplinio.blogspot.com/2016/09/careta-uma-revista.html?m=1>. Acesso em: 23 mar. 2024.

O burguês paulistano apareceu, por vezes, na revista *Careta*, e, considerando a Figura 09, por exemplo, além de notarmos a presença da crítica clara ao processo eleitoral e ao modo como se dava a economia política, é perceptível o reforço da imagem de “desnudador das

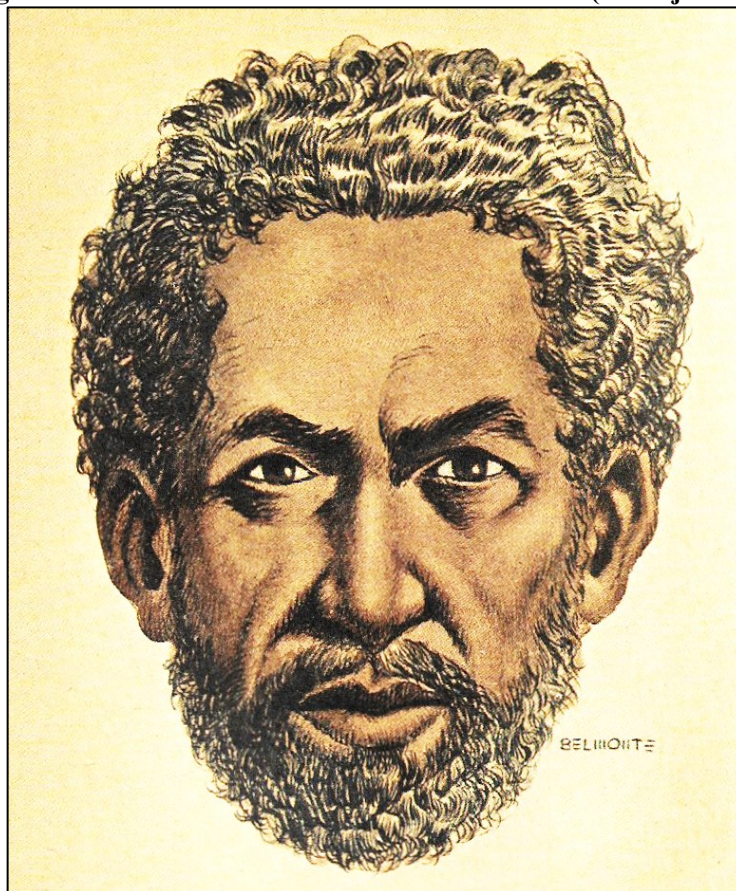
¹¹ Movimento político-social pelo qual Getúlio Vargas era responsável nos anos 1950, marcado pela contradição do estadista e, principalmente, por seu viés populista.

verdades” que muitos não conseguiam ou não queriam ver. Tal postura o colocava como um formador de opiniões e sustentador de discursos.

A carreira de Belmonte deslanchou à medida que fez publicações periódicas. Ele tinha grande capacidade de retratar queixas e momentos difíceis que a sociedade enfrentava. Com charges certeiras, conseguia afrontar, de forma inteligente, os responsáveis pelos excessos daquele contexto sócio-histórico. Questionou inúmeros absurdos, dentre eles, a perseguição de indivíduos que não estavam incluídos no “*hall*” de pessoas “dignas de estar no mundo”, segundo a perspectiva nazista de raça ariana, e os desmandos dos políticos, visando o lucro e a expansão territorial. Então, além de promover o riso, possibilitou uma reflexão que apoquentava as personalidades ilustradas, justamente pela distorção dessas personas.

Ademais, Belmonte foi um artista multifacetado: não só fez charges ácidas, mas também ilustrou várias obras de escritores influentes. Foi ilustrador de Monteiro Lobato, Eça de Queirós¹², dentre outros famosos literatos, e retratou personalidades históricas, como Aleijadinho (ver Figura 10):

Figura 10 – Retrato de Antônio Francisco Lisboa (o Aleijadinho).



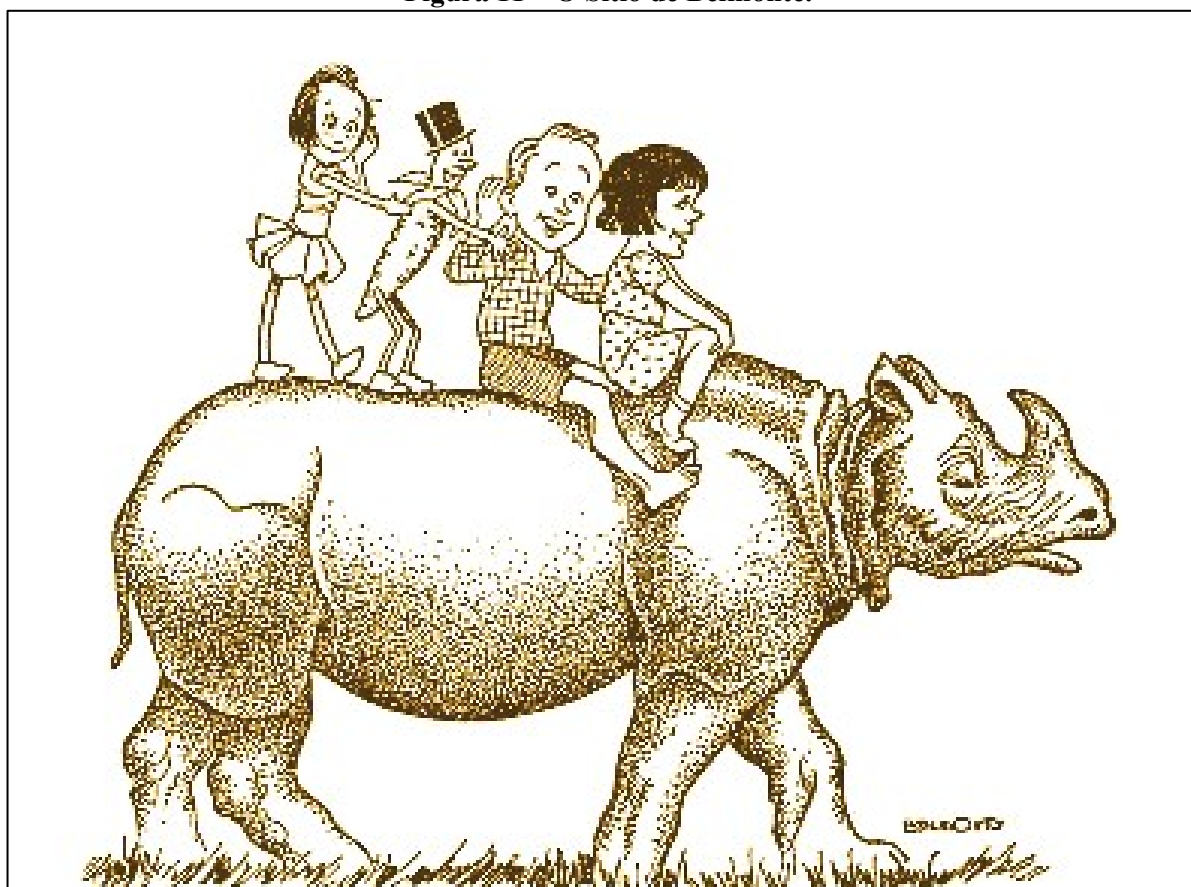
Fonte: Museu Afro Brasil (*online*). In: encurtador.com.br/cCLNU. Acesso em: 13 mar. 2023.

¹² Belmonte ilustrou edições brasileiras de vários livros seus.

Este retrato de Aleijadinho, feito pelo jornalista, foi um dos mais representativos da época. O professor Geraldo Guimarães da Gama, autor do livro *Os mistérios da vida de Aleijadinho*, ressalta que Belmonte retratou o artista de maneira “robusta e alegre” (Gama, 2004, p. 82-83), ao considerar referências históricas sobre o mineiro, e, provavelmente por isso, foi considerada uma das ilustrações mais relevantes sobre Aleijadinho.

Belmonte, enveredado no estilo *art déco*¹³, ilustrou a obra de Monteiro Lobato de forma detalhada. Nas representações do paulistano, a exemplo da Figura 11, é possível ver os detalhes das roupas e dos corpos dos personagens de Lobato:

Figura 11 – O Sítio de Belmonte.



Fonte: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/crusoe-peter-pan-e-quindim/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

¹³ “O termo *art déco*, de origem francesa (abreviação de *arts décoratifs*), refere-se a um estilo decorativo que se afirma nas artes plásticas, artes aplicadas (*design*, mobiliário, decoração etc.) e arquitetura no entreguerras europeu. O marco em que o ‘estilo anos 20’ passa a ser pensado e nomeado é a Exposição Internacional de Artes Decorativas e Industriais Modernas, realizada em Paris em 1925. O *art déco* liga-se na origem ao *art nouveau*. Derivado da tradição de arte aplicada que remete à Inglaterra e ao *Arts and Crafts Movement*, o *art nouveau* explora as linhas sinuosas e assimétricas tendo como motivos fundamentais as formas vegetais e os ornamentos florais. O padrão decorativo *art déco* segue outra direção: predominam as linhas retas ou circulares estilizadas, as formas geométricas e o *design* abstrato. Entre os motivos mais explorados estão os animais e as formas feminina” (Enciclopédia Itaú, *online*).

Tais elementos decorativos tornavam muito realista a ilustração: tem-se uma proporção um pouco menor da boneca Emília e do Visconde de Sabugosa, ambos em pé, em relação às crianças Narizinho e Pedrinho, que estão sentadas sobre um rinoceronte. Percebemos os detalhes competentes a uma boneca de pano e a uma espiga de milho, e podemos verificar os personagens ilustrados sem exageros, como ocorre na caricatura, um estilo de ilustração diferente que demonstra uma das inúmeras facetas do artista.

O jornalista também se aventurou no universo infantojuvenil e criou suas próprias personagens, que apareceram na *Folha da Manhã* e em *A Gazetinha*. Fez bastante sucesso ao contar as histórias de Bastinho e Bastião (ver Figura 12), os quais se aventuravam para conhecer o mundo e despertavam muito riso.

Figura 12 – Os amigos Bastinho e Bastião.



Fonte: *Folha da Manhã* (27/11/1932).

Podemos perceber, nessa História em Quadrinhos (HQ), que Belmonte retrata situações cotidianas do universo infantil. E, ainda que o público seja diferente daquele das charges¹⁴ do paulista, notamos o riso como uma marca também das produções direcionadas aos infantes. Sob essa perspectiva, ressaltamos como identidade do ilustrador não só o uso da nanquim, mas

¹⁴ Gênero textual em que sua produção era mais diversificada.

também do humor, sendo sustentado pelo sarcasmo – tal qual na maioria de suas charges – ou por situações risíveis, a exemplo da HQ anterior.

Apesar de trabalhos como esse estarem direcionados aos mais jovens, o artista preservou a ironia e as críticas sociais. Belmonte tinha consciência da capacidade de interpretação das crianças, dos jovens e, ainda, dos adultos que entravam em contato com suas criações. Assim, em 1932, o ilustrador investiu em outra dupla revolucionária: Paulino e Albina. Eles apareciam em Histórias em Quadrinhos (HQs), ou melhor, em tirinhas infantis na revista *A Gazetinha* e o autor propunha debates interessantes, com textos ora tristes, ora irônicos, não havendo superficialidade em suas construções textuais. Sobre esse contexto:

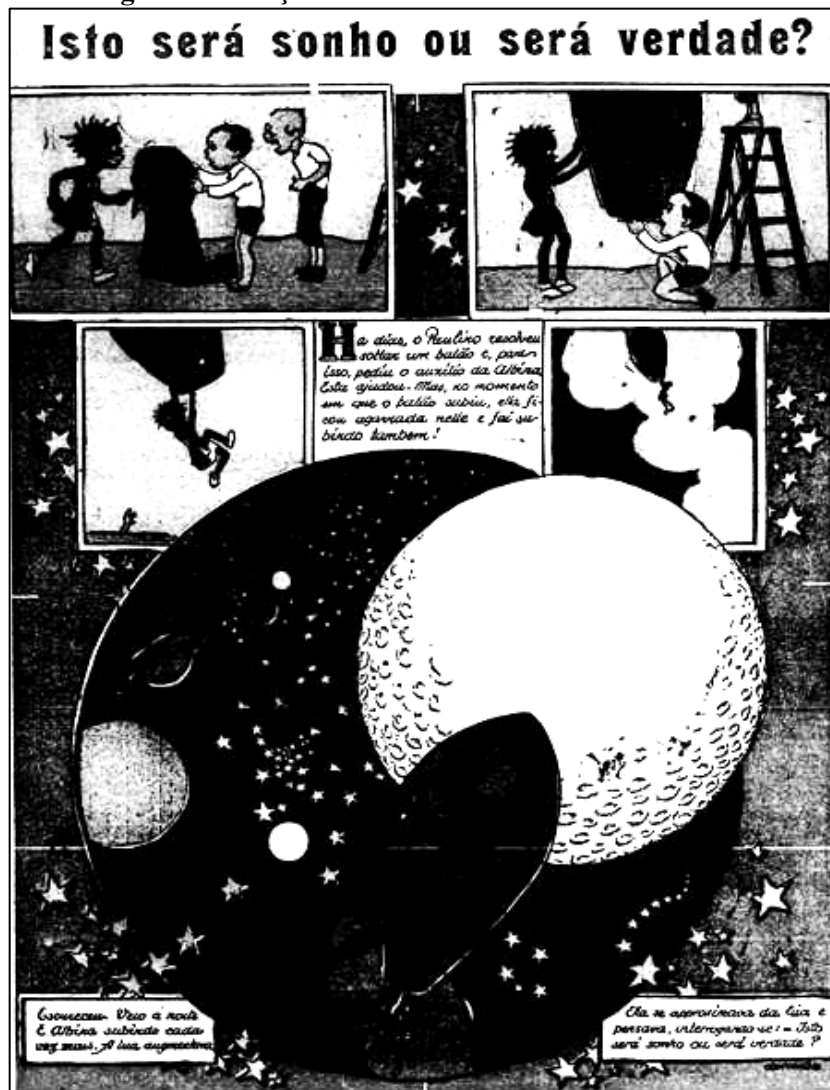
Nas Histórias em Quadrinhos, enquanto colaborador d' *A Gazetinha*, seu estilo ia de acordo com a época em que publicava, com temática simples, focalizando as aventuras de *Paulino e Albina*. “Tudo naquela época estava dentro dos princípios pedagógicos e filosóficos de então, expressos também no primeiro número d' *A Gazetinha*, visando dar à criança, esperança da Pátria, uma leitura sadia, que ao mesmo tempo, instruisse e divertisse, formando-a nos bons princípios” (Cagnin, 1997, p. 16 *apud* Melo; Adami, 2004, p. 321).

Mais uma vez, verificamos a plasticidade do artista, ao transitar em diversos espaços e adequar seu discurso e representações ao público leitor infantojuvenil, sem diminuí-lo ou tampouco subestimá-lo. Com seu talento e seu engajamento, Belmonte ganhou espaço e se destacou também nessas revistas.

Na tirinha seguinte (ver Figura 13), temos uma das tantas histórias em que o universo onírico se mistura com a realidade na qual Albina é levada para o céu, junto ao balão de seu amigo Paulino, em uma das suas peripécias. Nos dois primeiros quadros, percebemos Albina auxiliando seu companheiro Paulino, junto a outro colega, a ajeitar um balão. Logo em seguida, notamos que a menina é levada pelo vento, pendurada no globo. No quarto quadro, lê-se: “Há dias, o Paulino resolveu soltar um balão e, para isso, pediu auxílio de Albina. Esta ajudou. Mas, no momento em que o balão subiu, ela ficou agarrada nele e foi subindo também!”.

Observamos a imagem da menina se afastando, quadro a quadro, até chegar próximo à lua. Nos quadros seguintes, embaixo, lê-se: “Escureceu. Veio a noite. E Albina subindo cada vez mais. A lua aumentava.”. “Ela se aproximava da lua e pensava, interrogando-se: – Isto é sonho ou será verdade?”. Nivelar o real com o imaginário é algo muito comum entre as crianças. Mas, extrapolando o óbvio, a ilustração instiga uma reflexão sobre o porquê Albina pensa que estar nos céus, próximo à lua, seria um sonho.

Figura 13 – Façanhas de Albina e Paulino: o sonho.



Fonte: *A Gazetinha* (São Paulo, 1934).

Essa tirinha não só reforça o universo do sonho e da brincadeira, mas também a dificuldade de muitas crianças afrodescendentes alcançarem “o topo” na sociedade, especialmente naquela época, devido ao preconceito e, além disso, traduz os sentimentos da garota negra que tinha como nome “Albina”, algo irônico, pelo fato de ela não ser branca.

Nesse ínterim, faz-se interessante destacar que o chargista também era afrodescendente, mas, pelo fato de sua família ter bens, ele era incluído em mais espaços sociais do que grande parte dos indivíduos da comunidade negra do período, devido aos preconceitos, os quais até hoje existem.

Artista completo, ele destacou-se como ilustrador e escritor, um crítico pleno, que escrevia, inclusive, artigos e crônicas. Com criações artísticas sublinhadas por erudição e criticidade, demonstrava conhecer técnicas de ilustração, assim como história geral, literatura,

artes, filosofia, dentre outras áreas. E, de maneira aparentemente despretensiosa, em algum grau, buscava levar todos esses conhecimentos, sintetizados, para seus admiradores.

Após a Revolução Constitucionalista de 1932, tomou para si o papel de historiador, ao se destacar pela escrita e pelas ilustrações feitas para o livro *No tempo dos bandeirantes*, de 1939. Os desenhos feitos por ele foram estruturados com base em um levantamento iconográfico desenvolvido naquele período, a fim de evidenciar a presença dos paulistas na história brasileira; o artista se destacou pelo fato de apresentar um fragmento histórico de maneira literária e, com linguagem acessível, contextualizar um período marcante para a sociedade paulistana. A título de exemplo, tem-se na ilustração abaixo (ver Figura 14) a folha de rosto de *No tempo dos bandeirantes*:

Figura 14 – Folha de rosto de *No tempo dos Bandeirantes*.



Fonte: <https://retratosdefamiliabh.blogspot.com/2012/11/as-origens-da-familia-correa-de-dores.html>. Acesso em: 10 jan. 2024.

Em biografia escrita pelo jornalista Gonçalo Junior, na p. 19, é citada a crítica de Luís da Câmara Cascudo¹⁵, publicada, em 1939, no jornal *A República*, na qual o teórico enfatiza a maestria de o artista retratar, de maneira tão elegante e competente à época, os bandeirantes.

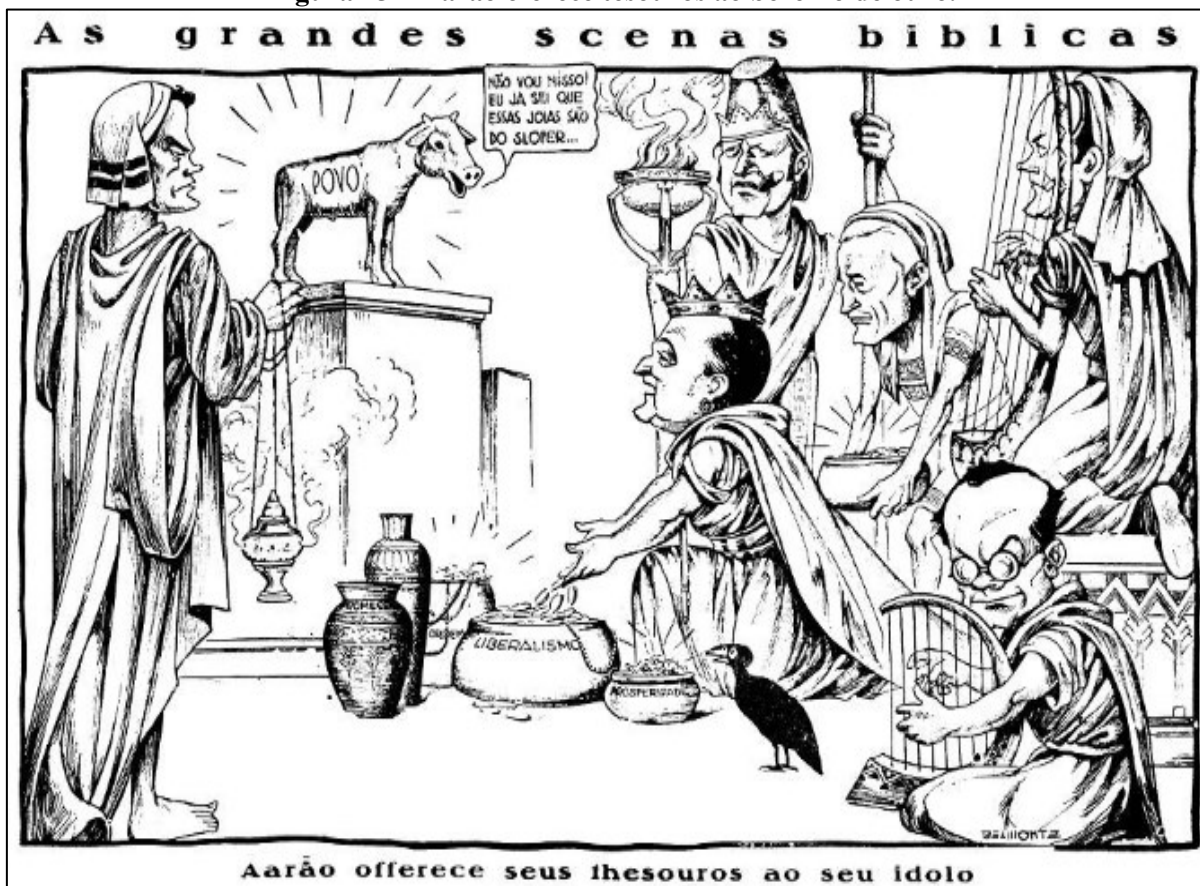
¹⁵ Advogado, historiador, antropólogo e jornalista brasileiro.

Câmara Cascudo destaca que Benedito Bastos seria alguém que faz desenho e, ao mesmo tempo, história e jornalismo.

Nesse mesmo período, com a emergência de conflitos que foram o estopim para a Segunda Guerra Mundial e com o autoritarismo de Vargas, o jornalista passou a estruturar charges cada vez mais políticas, enfatizando os impropérios das figuras de poder e das contradições do presidente brasileiro diante do contexto da época. Como era esperado, sofreu diversas censuras, entre elas a de Vargas, e foi obrigado a interromper sua produção por algum tempo. Mas Belmonte seguiu driblando a censura, posicionando-se com firmeza diante da contenda. Isso pode ser percebido ao visualizarmos as charges sobre Getúlio Vargas, nas quais o artista acentua a estatura baixa e a arrogância política do presidente.

Após a Revolução de 1930, o chargista aumentou as produções que criticavam o governo vigente, como forma de evidenciar o descontentamento com a política do então presidente. E, à proporção que eram publicadas as suas charges, intensificou-se a polêmica que o rodeava, a qual pode ser compreendida pelas inúmeras charges que apresentaram Getúlio Vargas de maneira satirizada, como vemos nas Figuras 15 e 16:

Figura 15 – Aarão oferece tesouros ao bezerro de ouro.



Fonte: *Folha da Noite* (1934).

Há, na Figura 15, uma crítica ao modo como Vargas governava. A charge, datada de 1934, faz referência ao período constitucional, em que o presidente se colocava como populista e salientava que, após assumir o poder, a situação do país só estava melhorando.

Com o fito de satirizar a situação, Belmonte lança mão da história de Aarão, contada na *Bíblia*, em Êxodo 32. Na falta de Moisés, Aarão foi responsável por “criar” um Deus, a pedido do povo, para adoração, como apresentado no fragmento bíblico:

32 ¹ Vendo o povo que Moisés não desceu logo da montanha, foi ter com Aarão e disse-lhe: “Olha, faz-nos ídolos, para que tenhamos deuses que nos guiem, pois não sabemos o que foi feito desse Moisés que nos tirou do Egito”. ² “Deem-me os vossos brincos de ouro”, respondeu-lhes Aarão. ³ Assim fizeram todos; as mulheres e os seus filhos e filhas. ⁴ Aarão fundiu o ouro e moldou-o, dando-lhe a forma de um bezerro. E o povo exclamou: “Ó Israel, aqui tens os teus deuses que te fizeram sair do Egito!” ⁵ Quando Aarão constatou o quanto o povo tinha ficado feliz com aquilo, construiu um altar defronte do bezerro e proclamou: “Amanhã haverá uma celebração dedicada ao Senhor!” ⁶ Assim, logo de manhã cedo, levantaram-se e começaram a oferecer holocaustos e ofertas de paz, ao bezerro, o ídolo. Por fim, o povo descansou a comer e a beber, e levantou-se para se divertir.

⁷ Então o Senhor disse a Moisés: “Depressa! Desce imediatamente, porque o teu povo que trouxeste do Egito está a corromper-se; ⁸ desviou-se e rapidamente abandonou as minhas leis. Fizeram para si um bezerro. Estão a prestar-lhe culto e a sacrificar-lhe dizendo: “Aqui tens os teus deuses, ó Israel, que te fizeram sair do Egito!” (Êxodos, 32:1-8).

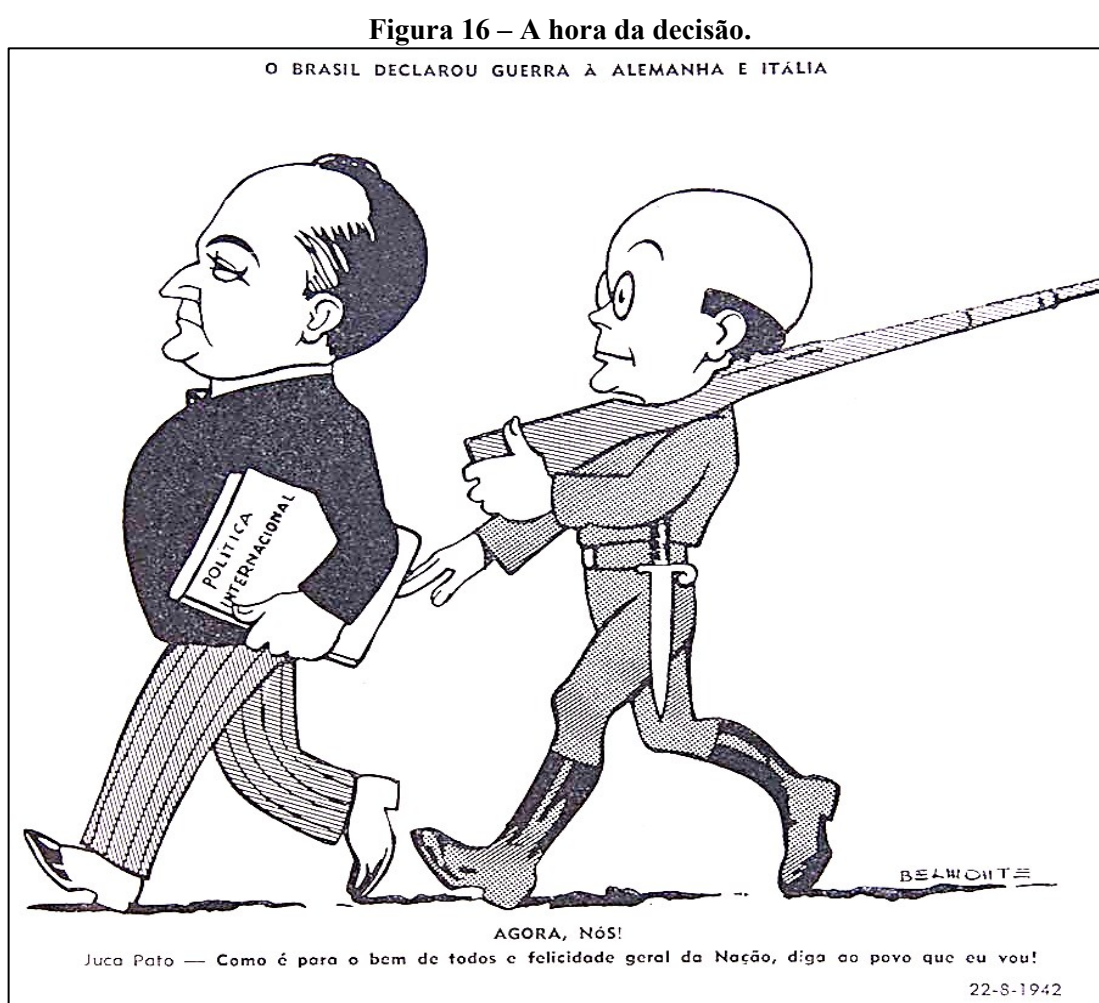
De maneira alegórica à história bíblica de Aarão, Vargas, junto a seus companheiros, oferece ao bezerro de ouro – que representa o “deus” povo, na charge, – tesouros que são representados pelas políticas do governo, a saber: a prosperidade, o liberalismo e a ordem. Em contrapartida, o animal (o povo) responde: “Não vou nisso! Eu já sei que essas joias são do Sloper...”, fazendo referência à loja Sloper, fundada no Rio de Janeiro, na qual eram vendidos desde bijuterias até objetos de decoração.

Embora o populismo emergja como uma forma de governo, em que a prioridade seria a garantia dos direitos sociais dos indivíduos de camadas menos abastadas, na realidade, ele consiste num jogo de interesses, no qual o povo sai, por vezes, enganado e/ou prejudicado. Contudo, ainda que a historiadora Ângela de Castro Gomes (2001, p. 21) afirme que os políticos populistas enganam o povo com promessas “nunca cumpridas ou, pior ainda, [...] articulam retórica fácil com falta de caráter em nome de interesses pessoais”, percebemos, na charge, que o bezerro (o povo) tem uma postura ativa diante das “oferendas” do estadista e nega o que lhe é oferecido, por saber que se trata de uma mentira.

Sendo assim, a narrativa visual destaca as falácias do governo Vargas e coloca o povo como protagonista da história, demonstrando a desconfiança da população, que já estava há

quatro anos com o presidente. De maneira simbólica, então, emergem uma crítica à política varguista e a perspectiva de que o povo tem consciência das burlas praticadas por governantes populistas, como Vargas. Desse modo, é perceptível a sagacidade do jornalista, ao estruturar uma narrativa visual que sintetiza a realidade daquele período e ainda, pautado em uma paródia, constrói uma alegoria que ressalta a potência do povo e as mentiras dos governantes.

Na charge seguinte (ver Figura 16), observamos uma paródia do “Dia do Fico”¹⁶. No contexto retratado por Belmonte, o Fico indica “ida” a um lugar e não “permanência”, o que se confirma pela fala de Juca Pato: “Como é para o bem de todos e felicidade geral da Nação, diga ao povo que eu vou!”.



Fonte: *Folha da Noite* (1942).

Após saber do contexto histórico parodiado pelo chargista, vale reforçar que a postura de Vargas frente ao conflito armado da Segunda Guerra era muito ambígua. Podemos ratificar

¹⁶ “Se é para o bem de todos e felicidade geral da Nação, estou pronto. Digam ao povo que fico!”. Em 9 de janeiro de 1822, no Paço Real, o então príncipe-regente, Dom Pedro I, pronunciou essa fala após sucessivas investidas de Portugal ao seu reinado e à solicitação do retorno do príncipe à sua terra natal, que decidiu ficar e não foi. A partir dali, os acontecimentos sócio-históricos levaram o Brasil à sua independência de Portugal.

essa informação com a observação dos laços econômicos do Brasil com os países que estavam em Guerra e das suas medidas como governante em nosso país. Tudo isso ocorria pelo fato de Vargas ter interesse em ampliar parcerias internacionais, a fim de dinamizar a economia nacional.

Segundo João Claudio Pitillo (2021, p. 12), “o tal ‘movimento pendular’, muito citado na biografia nacional como sendo uma desorientação de Vargas e uma ambiguidade fora de qualquer lógica” seria, na verdade, “uma linha coerente de um Estado independente que precisava aproveitar as oportunidades que o cenário internacional proporcionava”. Diante disso,

O Brasil já estava sendo disputado por alemães e estadunidenses desde o início da década de 1930. A ascensão de Hitler intensificou ainda mais o comércio entre o Brasil e a Alemanha, e ao mesmo tempo os Estados Unidos ficavam mais atentos a esta aliança. [...] alguns integrantes do alto escalão de Vargas simpatizavam com o Eixo, viam na Alemanha um modelo de crescimento industrial e nacional a ser seguido e, mais, o Sul do Brasil era povoado por grandes colônias alemãs e italianas, onde a difusão da ideologia fascista ganhava espaço. Já o Ministro das Relações Exteriores do Brasil[,] Oswaldo Aranha[,] se aproximava e estreitava cada vez mais as relações brasileiras com os Estados Unidos (Henrique, 2019, p. 5).

Por esse motivo, no período da Guerra, Vargas oscilava entre os extremos: ora apoiava os Aliados, ora o Eixo. Ainda que o presidente tenha se mantido neutro até 1942, ele flertava com os Estados Unidos da América e com a Alemanha, antes mesmo do início da Guerra. O estopim para o posicionamento do Brasil, junto aos Aliados, ocorreu quando Vargas apoiou os EUA, em dezembro de 1941, após sofrerem o ataque de Pearl Harbor, o que ocasionou uma resposta da Alemanha, em 1942, atacando os navios brasileiros. Aliado aos EUA, o Brasil participou ativamente da Guerra (Silva, 2007), enviando, posteriormente, os pracinhas brasileiros¹⁷ para o combate.

Ao longo dos anos 1930 e 1940, Belmonte já se destacava com suas charges de meia página, no jornal *Folha da Noite*, durante a semana e aos domingos, na *Folha da Manhã*. As narrativas visuais, geralmente, vinham na capa e tratavam os eventos políticos do Brasil e da Guerra, de forma bem-humorada e corrosiva, visando a uma percepção mais atenta das situações daquele período por parte dos leitores dos periódicos. Eram situações tanto relacionadas à sociedade brasileira quanto à população mundial.

Na charge seguinte, ocupando a parte central da primeira página da *Folha da Manhã*, de 04 de fevereiro de 1930, Juca Pato (em pé) e um homem do campo (sentado) “rolam de rir”

¹⁷ Força Expedicionária Brasileira enviada para a Itália, quando o Brasil, depois de longo período neutro, declarou guerra ao Eixo.

da fala do político. No púlpito, com ênfase, o político profere: “Havemos de defender, a todo transe, a liberdade do povo!”. Vejamos a Figura 17:

Figura 17 – A *Folha da Manhã* de 04 de fevereiro de 1930.



Fonte: Acervo *Folha de S. Paulo* (online).

Poucos dias depois, em 07 de fevereiro de 1930, uma ilustração, para o mesmo jornal, retrata a liberdade. Essa foi personificada em uma mulher, que repete o mote, abaixo dos pés de um homem (ver Figura 18):

Figura 18 – Liberdade pisoteada.



Fonte: Acervo Folha de S. Paulo (online).

Como é possível perceber, a liberdade (personificada em uma mulher) aparece estirada ao chão, de braços abertos e morta. Ironicamente, o personagem que está sobre ela e lembra um palhaço nas feições do rosto ressalta a importância de defendê-la, portando arma e munições, além de esporas nas duas botas.

Vale destacar que, nessa edição de 07 de fevereiro de 1930, o jornal tratava, dentre outros assuntos, dos conflitos emergentes na Espanha. Esse país estava prestes a iniciar uma guerra civil, em função de um governo conservador e autoritário.

Belmonte era detalhista e, com maestria, usava nanquim e caneta bico de pato para criar suas produções artísticas. Nelas, a partir do momento em que ingressou na *Folha da Noite*,

devido à predileção por retratar os absurdos, especialmente na política, ilustrou inúmeras personalidades que estavam envolvidas na Guerra. E, ainda que contemplasse vários políticos, Hitler foi a principal figura satirizada pelo artista, o que reforça o seu posicionamento diante da emergência do regime nazifascista.

Nesse processo de denúncia dos exageros dos governos totalitários, devemos igualmente salientar a importância de outros jornalistas engajados, como o paulista. Eles evidenciavam o perigo que emergia junto aos ditadores, ao usarem a palavra escrita e/ou falada, ou, como Belmonte, também utilizando outros recursos, a exemplo da charge. Segundo Ron Rosenbaum (2003, p. 21), “os repórteres [...] foram os primeiros a investigar a vida pessoal e política, a criminalidade e os escândalos de Hitler e do ‘Partido de Hitler’, como eles astuciosamente chamavam o Partido Nazista”.

Dentre os grupos jornalísticos que se mobilizaram para denunciar Hitler, tinha o *Münchener Post*, chamado de “*A Cozinha Venenosa*” pelos apoiadores do Chanceler, que já sinalizava, antes mesmo do destaque alcançado por Hitler no Partido Nazifascista, o risco que a sociedade corria com as investidas do austríaco. De acordo com Silvia Bittencourt (2013, p. 68),

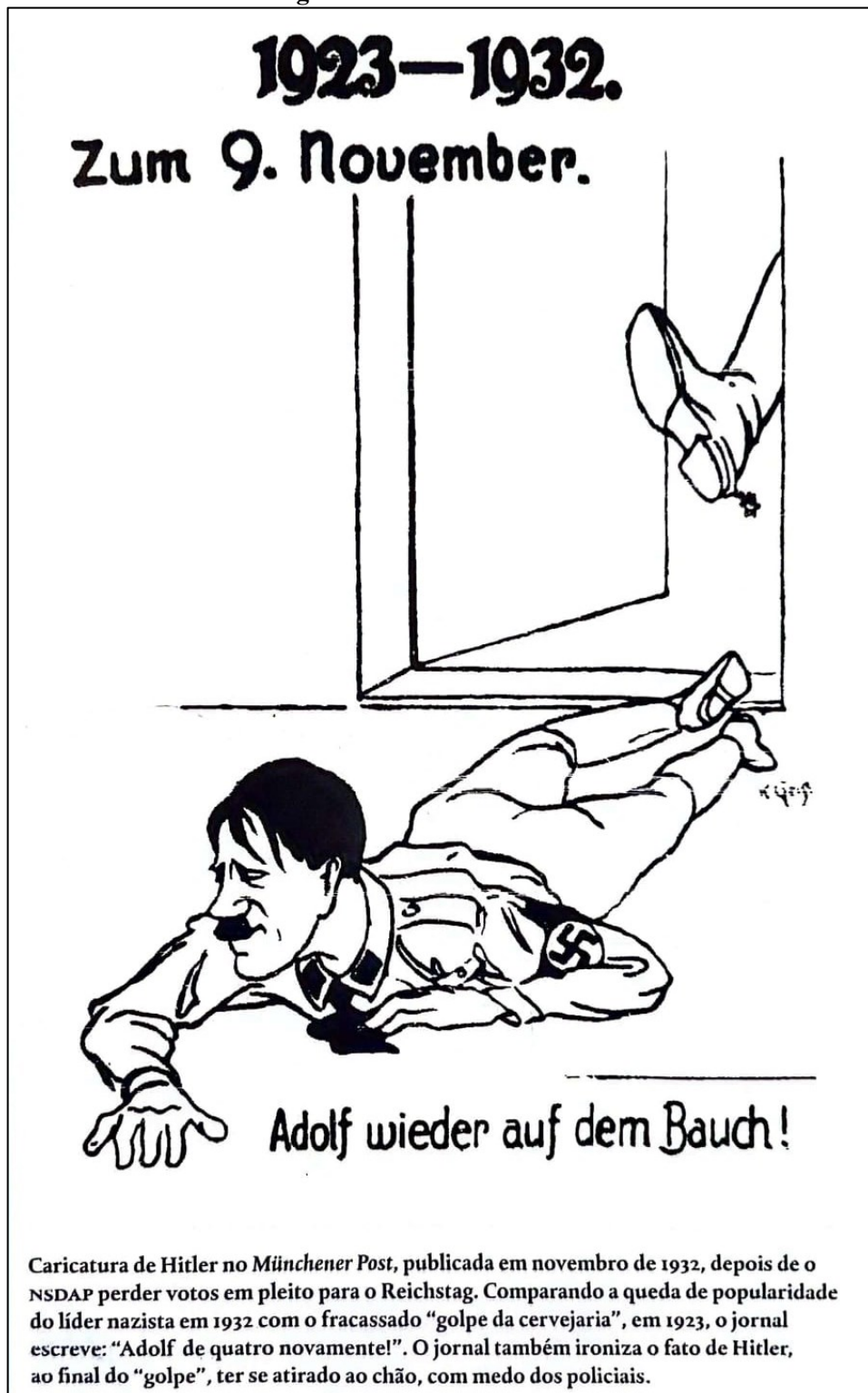
Em 14 de maio de 1920 o jornal lançou uma nota, comentando os absurdos de uma fala de Hitler durante uma apresentação do programa do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães, nessa ocasião ressaltou o perfil dos nazistas e satirizou os princípios estabelecidos por eles.

À medida que o político totalitário ia avançando em seu projeto de difundir a ideologia nazista e ganhando mais espaço no imaginário da população – o que, posteriormente, possibilitou o alcance do poder e o golpe para assumir o controle da Alemanha –, mais textos e charges a respeito do *Führer* e do seu governo totalitário emergiam, inserindo o “respeitável” nazista em situações escrachadas e desconstruindo a imagem dele, como figura que deveria ser temida, mediante o riso.

No que diz respeito ao jornal *Münchener Post*, que satirizou Hitler desde o início da sua incursão política, tem-se, como exemplo de sátira publicada no periódico, a charge abaixo (ver Figura 19). Nela, o ditador foi colocado em uma posição de subalternidade, a fim de o chargista traçar um paralelo entre o “*Putsch da cervejaria*”¹⁸, em 1923, e a queda de popularidade do Partido Nazifascista, em 1932:

¹⁸ “Golpe da cervejaria” – Tentativa de golpe de Estado feita por Hitler, na cidade alemã Munique. Essa tentativa foi desastrosa e rendeu sua prisão, em 1924, após seu julgamento.

Figura 19 – Hitler é enxotado.



Fonte: *A Cozinha Venenosa* (Bittencourt, 2013, p. XI).

A charge, de autor desconhecido por nós, é apresentada com a frase em alemão “*Adolf wieder auf dem Bauch*”, que, traduzida para o português, significa “Adolf de bruços ou ‘de quatro’ novamente”, menção direta à atitude do nazista no dia do *Putsch*. Segundo testemunhas, ele se jogou no chão para se proteger dos policiais.

Notamos, na ilustração da charge, que Hitler parece arrasado, com as roupas amassadas e o semblante sofrido, após levar uma “esporada” do povo, na ocasião de 1932. O povo não o elegeu no pleito do *Reichstag*, ou seja, para a presidência. Sobre isso, Antonio José Teixeira Leite (2015, p. 41) explica que:

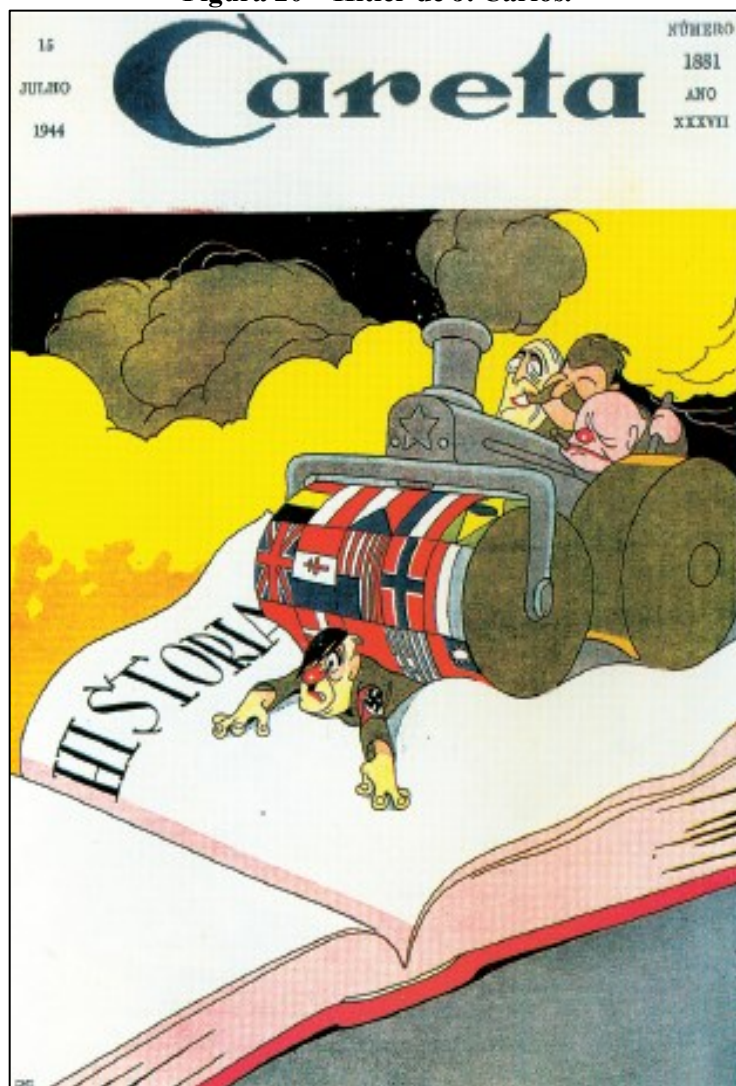
Friedrich Ebert foi o primeiro Presidente alemão, no período de 11 de fevereiro de 1919 até 28 de fevereiro de 1925, quando faleceu no exercício do cargo, antes de completar o período de sete anos. Interinamente, a presidência foi ocupada por Hans Luther e Walter Simons. Promovidas novas eleições, o Marechal Hindenburg tornaria-se *[sic]* o segundo Presidente da Alemanha, no período de 1925 a 1932. Nas eleições seguintes, venceria novamente para um segundo mandato de sete anos, derrotando Adolf Hitler. No entanto, viria a falecer em 2 de agosto de 1934, sendo, então, **substituído por Hitler**, que se tornaria, até 1945, o terceiro Presidente da Alemanha (grifo nosso).

Isso ocorreu, pois era previsto em lei que, caso o Presidente do Reich não tivesse condições de governar, deveria ser substituído pelo Chanceler, cargo que Hitler ocupava desde 1933. É oportuno mencionar que, tal qual diversos outros jornais, o *Münchener Post* sofreu represálias dos nazistas, tanto que foi empastelado (silenciado) duas vezes e, em 1933, oficialmente fechado pelo Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães – NSDAP¹⁹.

No Brasil, a *Folha da Manhã*, em algum grau e graças às charges de artistas brasileiros da época, em especial de Benedito Carneiro Bastos Barreto, havia o reforço dessa delação e sua amplificação em solo brasileiro. Mesmo que Belmonte tenha se destacado pelo elevado número de ilustrações que retratavam o contexto da Guerra e, com bastante frequência Hitler – são mais de 300 (trezentas) charges representando o ditador, segundo o jornalista Gonçalo Junior (2017) –, outros chargistas brasileiros se posicionaram naquele contexto contra o nazista. A seguir, vemos as Figuras 20 e 21, de autoria de J. Carlos e Eloy, respectivamente:

¹⁹ O Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães foi fundado em janeiro de 1919. Hitler conhece o Partido Nazista, em uma das missões do exército, e filia-se a ele em setembro do mesmo ano, estabelecendo-se, em pouco tempo, como o seu principal orador. Em 1920, há uma modificação no nome do grupo para “Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães”.

Figura 20 – Hitler de J. Carlos.



Fonte: J. Carlos²⁰ (Revista *Careta*, 16/07/1944).

A charge de capa de J. Carlos para a revista *Careta* ilustra os anos finais da Guerra. Na ocasião, Hitler já estava “sufocado” pelos Aliados e, para ilustrar isso, o artista retrata o ditador da Alemanha sendo amassado com um rolo compressor, que “carrega” as bandeiras de inúmeros países associados aos Aliados. A máquina, pilotada por Churchill (primeiro-ministro do Reino Unido de 1940 a 1945), carrega o presidente dos EUA (Roosevelt) e o ditador da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas – URSS (Stalin), que esboçam satisfação em amassar *Führer* e deixá-lo para trás, na folha do livro de História. Percebemos, também, que mais da metade do corpo do austríaco já estava comprimido e restavam apenas os braços e a cabeça. Hitler parece

²⁰ José Carlos de Brito Cunha (1884-1950), chargista, caricaturista, pintor e ilustrador carioca, destacou-se com seus desenhos singulares em revistas diversas e embrenhou-se na vertente política, posicionando-se contra excessos, “sendo ele o responsável pela execução de uma série de charges antibelicistas executadas no período abrangido pelas duas grandes guerras e principalmente durante os dois governos de Getúlio Vargas (1883-1954)”. Tais trabalhos foram publicados especialmente na revista *Careta* (Enciclopédia Itaú, *online*).

tentar se segurar nas páginas do livro de História com o objetivo de sair daquela condição, o que não seria possível. Ademais, o semblante desesperador do ditador e a escolha do chargista por retratá-lo com lábios e nariz vermelho remontam à imagem de um palhaço, semelhança clara com o seu “algoz”, Churchill, político que, por muitas vezes, foi comparado ao ditador, pelo fato de também ser visto como um vilão, mas menos vil que Hitler.

A charge de Eloy²¹ (ver Figura 21), publicada no jornal *O Dia*, inicia-se com uma manchete, informando a saúde de Hitler, que, por conselho médico, deveria usar óculos pretos:

Figura 21 – Hitler de Eloy.



Fonte: Eloy (*O Dia*, 15 jan. 1943). In: Vinícius Liebel (2015, *online*).

²¹ Alceu Chichorro “assinava livros como Eloy de Montalvão e charges como Eloy – ele atuou no jornal *O Dia*, um dos mais importantes diários da capital paranaense durante parte do século XX. A relevância de Chichorro para a cultura do Paraná, comenta Dante Mendonça, diz respeito ao fato de ele ter sido atuante na imprensa, sobretudo durante o Estado Novo – o chargista quase foi preso entre as décadas de 1940 e [s]egundo o cronista Dante Mendonça, Alceu Chichorro (1896-1977) foi o mais relevante chargista da imprensa curitibana” (Lavor, 2023, *online*).

A prescrição médica é questionada por D. Marcolina, personagem criada pelo chargista Eloy, a qual pergunta o porquê da indicação do médico a Chico Fumaça: “– Mas, por que óculos pretos, Fumaça?”. Esse personagem, também criado por Eloy, é a personalidade mais aclamada pelos sulistas e sua função social é parecida com a de Juca Pato, importante personagem de Belmonte. Fumaça responde irônica e vagamente: “– É para ter a ilusão da conquista da... África!...”. Hitler, na ilustração da charge, ainda que imponente, com a postura rígida e bem alinhada, como era costumeiro, é satirizado pelos personagens de Eloy, devido ao fato de estar perdendo sua força bélica e ter uma visão “ensombrada” da realidade.

Essa charge, em tom premonitório, refere-se a janeiro de 1943, período no qual os britânicos, junto aos norte-americanos, intensificaram os bombardeios contra a Alemanha, país que, desde 1940, anexou territórios africanos. Isso ocorreu em função da invasão, naquele ano, à Bélgica, região que colonizava o Congo, um país da África Central; consequentemente, este território passou a pertencer à Alemanha, que buscou expandir, ainda mais, suas invasões. Contudo, em 13 de maio de 1943, segundo o *site* da *Enciclopédia do Holocausto*, houve a rendição das forças do Eixo e a campanha expansionista na África do Norte se encerrou. Nesse cenário, notamos uma crítica feita à postura de Hitler, em não aceitar sua derrota e preferir enxergar turvo do que ver a verdade.

Quanto ao contexto histórico, é importante ressaltar uma série de fatores que levaram a Alemanha a perceber o nazismo como possibilidade de correção dos problemas econômicos do país. É válido reforçar que o principal reflexo da Primeira Guerra Mundial (1914-1918) foi o surgimento de regimes políticos, como o fascismo, o nazismo e o comunismo, que tinham “o excesso” – a exclusão social de destoantes à “raça” ariana e a ânsia pela dominação europeia – como elemento fundador, sob a desculpa de que, por meio deles, seria possível garantir a estabilidade social. Isso se deu, justamente, pela derrocada da ordem até então vigente no século XIX inflamar o povo, a partir da sobreposição desses regimes, mediante violência.

O povo tinha interesse em reconstruir sua realidade, a todo custo, e cedia às paixões e à ideia de que poderia haver um caminho milagroso para aquele contexto, o que pode ser explicado por Freud (2011, p. 11), que esclarece que “as massas nunca tiveram sede de verdade. Elas querem ilusões e não vivem sem elas”. Esse cenário pode ser entendido a partir da discussão proposta pelo psicanalista, em seu livro *Psicologia das Massas e análise do eu e outro textos* (2011), no qual ele cita Gustave Le Bon (1841-1931) – um polímata francês que se destacou especialmente nos estudos sobre a psicologia das multidões – a fim de compreender como as massas operam:

o fato mais singular, numa massa psicológica, é o seguinte: quaisquer que sejam os indivíduos que a compõem, sejam semelhantes ou dessemelhantes o seu tipo de vida, suas ocupações, seu caráter ou sua inteligência, o simples fato de se terem transformado em massa os torna possuidores de uma espécie de alma coletiva. Esta alma os faz sentir, pensar e agir de um modo bem diferente do qual cada um sentiria, pensaria e agiria isoladamente (Le Bon *apud* Freud, 2011, p. 13).

No caso da Alemanha, com a assinatura do Tratado de Versalhes, em 1919, acordo em que Inglaterra e França atribuíram à Alemanha a culpa pela Primeira Guerra Mundial, o país também foi responsabilizado pelo desembolso de dinheiro direcionado para pagar todos os danos materiais oriundos do primeiro conflito bélico de amplitude global²². Em decorrência, instaurou-se uma crise econômica, no antigo Império Alemão, e nessa ocasião foi criada a República Alemã, como recurso de reparação da crise vigente. Entretanto, apesar de a inflação ter sido controlada em meados de 1923 (Ferraz, 2009), os problemas econômicos voltaram a existir em 1929, devido ao *crash* (à quebra) da Bolsa de Valores de Nova Iorque, acontecimento que fomentou a Grande Depressão, também conhecida como Crise de 1929, a maior crise financeira da história dos Estados Unidos e que atingiu, também, a Alemanha. Assim, conforme João Ferraz (2009, p. 16), “a falta de crédito e de atividade econômica fizeram com que as indústrias buscassem ajustar a produção à demanda decrescente, o que produziu um crescimento considerável no desemprego”.

Nesse contexto, dentre as tendências partidárias de maior alcance, estava o nazismo de Hitler, inserido em um panorama de manifestações radicais políticas. O Chanceler prometia tirar a Alemanha da miséria e reconstruir a economia após esses eventos e, para isso, mobilizou inúmeros cidadãos por meio de um discurso elitista e excludente, fato que até hoje é estudado e questionado. O alcance político do *Führer* pode ser compreendido a partir da perspectiva da ilusão postulada por Freud (2011) e do desejo de, ainda que em circunstâncias terríveis, o cenário fosse convertido totalmente e houvesse uma mudança da realidade da população. O político era um cidadão, aparentemente, comum; mas, mesmo assim, conseguiu “criar” fanáticos e tê-los como cúmplices de um dos maiores genocídios da humanidade (o Holocausto judeu), devido à sua persuasão.

Sobre esse período, Eric Hobsbawn (1994, p. 94) sublinha que a maioria da população

²² “Os países envolvidos no conflito, Primeira Guerra, assinaram o Tratado de Versalhes, no qual havia uma ‘Cláusula de Culpa da Guerra’ atribuída à Alemanha, responsabilizando o país pela deflagração do embate. Como medida amenizadora, aquele país pagaria todos os danos materiais oriundos da guerra. Dadas as circunstâncias, o antigo Império Alemão se viu em uma crise social, política e econômica profunda e nessa ocasião foi proposta a criação da República Alemã, como meio de reparar, rapidamente, a destruição causada pela guerra” (Lopes, 2019, p. 18).

estava direcionada para um nacionalismo exacerbado, justamente pelo aborrecimento relacionado à postura dos demais Estados frente ao contexto das guerras perdidas e também com intuito de recuperar a legitimidade e a popularidade perdidas nos conflitos. Por esse motivo, o Partido Nacional Socialista dos Trabalhadores Alemães – NSDAP ou Partido Nazista, tendo como base de seu programa político o antissemitismo e o extremo nacionalismo²³, emerge como uma possibilidade de salvação da população em um cenário catastrófico. Três anos após o surgimento do NSDAP, houve o aumento do número de filiados, passando dos cinquenta mil, uma força expressiva, na visão da população, para a ascensão alemã e para o embate com os partidos de esquerda.

Em *Mein Kampf* (*Minha Luta*), de 1925, o livro autobiográfico de Hitler escrito por ele em dois volumes, o autor informa que o interesse pela política aumentou, após ele servir o exército na Primeira Guerra e, na ânsia por prestígio e fundamentado pelo extremo nacionalismo, dispôs de vários artifícios para alcançar o cargo de Chanceler. O político assumiu o cargo em janeiro do ano de 1933 e, posteriormente, com a morte de Paul von Hindenburg, assumiu o controle como *Führer*, o líder.

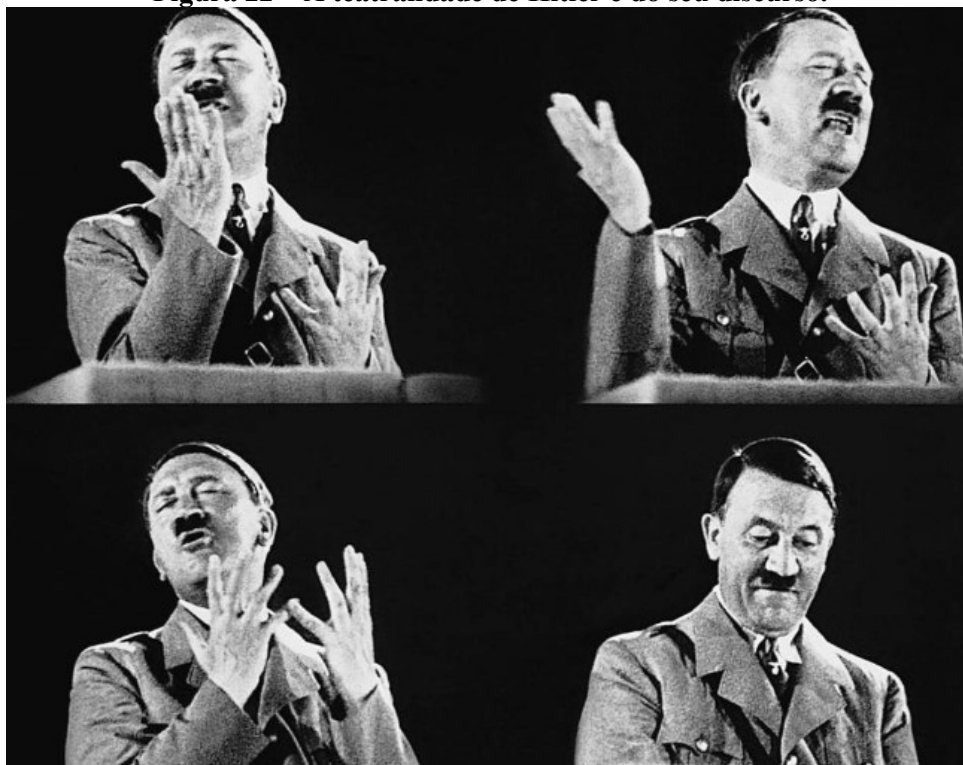
A ideologia nazista firma-se, então, devido ao enfoque dado à propaganda, aos eufóricos discursos, à censura e à perseguição daqueles que não eram percebidos como pertencentes à raça ariana. Uma das marcas do governo era o preconceito, especialmente contra os judeus. O reforço do antissemitismo era tão presente, que alguns dos objetivos do Partido Nazista era cercear os direitos deles e apartá-los do convívio com os arianos. Com essas e outras finalidades, foram impostas várias leis, as quais atingiam a liberdade não só desse povo, mas também de todos aqueles vistos como “inferiores”, as minorias. A fim de mobilizar o maior número de pessoas, o Partido se pautou nesses recursos, além de reforçar a ideia de hegemonia alemã, a partir da elaboração de filmes, de criações de músicas e de exposições. Por conseguinte, a população passou a se orgulhar da pátria e boa parte dela considerou aquela gestão como a solução para o período instável e miserável pelo qual passava.

A propaganda, no período nazista de Hitler, funcionava como um mecanismo de manipulação das massas. Como exímio orador, carismático e extremamente persuasivo, com o auxílio de Joseph Goebbels (Ministro da Propaganda na Alemanha nazista), Hitler conseguia aumentar gradativamente o seu apoio popular. Segundo Ian Kershaw (1993, p. 55), o austríaco “era capaz de provocar nos que com ele deparavam a visão de um futuro heroico para uma

²³ A doutrina nazista foi estabelecida de forma clara em *Mein Kampf*. Era um regime totalitarista, por isso tinha uma visão excludente dos povos, que se baseava na censura, na valorização da pátria, na soberania da raça ariana, na política expansionista e no racismo.

nação regenerada, renascida das cinzas, da destruição total da antiga ordem”. Temos, na Figura 22, retratadas a teatralidade da figura de Hitler e a do seu discurso, percebidas pelos *takes* e pela montagem da foto, publicada em 10 de outubro de 1944:

Figura 22 – A teatralidade de Hitler e do seu discurso.



Fonte: Coleção Otto Bettmann (10 de outubro de 1944). In: <https://www.gettyimages.com.br/search/2/image?family=creative&phrase=hitler>. Acesso em: 26 jan. 2022.

Nessa foto, cuja legenda original é “Composite of Hitler Addressing a Rally” (Composição de Hitler Discursando em um Comício), “estão provavelmente os estudos faciais mais reveladores já absorvidos pelas câmeras do noticiário de Adolph Hitler, retirados da marcha do lançamento da *Time*: ‘O que fazer com a Alemanha!’ O nazista número um é mostrado durante um discurso recente em algum lugar da Alemanha”²⁴ (Gettyimages, 2022, *online*, tradução nossa).

Com teatralidade e persuasão, Hitler difundiu sua ideologia e despertou os sentimentos de pertencimento e de “superioridade” dos alemães, utilizando também a força bruta para que ninguém se posicionasse contra o regime nazista. Esses excessos propiciaram a destruição de textos literários, de jornais e, até mesmo, de artistas. No entanto, mesmo com a repressão advinda dos absurdos propagados pelos nazistas, havia inúmeros veículos de comunicação e

²⁴ “Here are probably the most revealing facial studies ever to be absorbed by the newsreel cameras of Adolph Hitler, taken from the march of *Time* release: ‘What to do with Germany!’ The number one Nazi is shown as he appeared during a recent speech somewhere in Germany” (Gettyimages, 2022, *online*).

manifestações artísticas ecoando pelo mundo em oposição a eles.

Nessa miscelânea historiográfica e cultural, encontra-se o trabalho inteligente e perspicaz de Benedito Bastos Barreto, exemplificado um pouco mais por charges como as das Figuras 23 e 25. Como vimos observando, esse “dom” do ditador, responsável por trazer confiabilidade e mobilizar os cidadãos alemães, foi retratado por Belmonte de maneira singular. Interessante destacar que, conforme os alemães perdiam forças na Guerra e a saúde de Hitler piorava, a construção imagética do tirano foi se modificando, sob o olhar sensível e atento do artista brasileiro.

Na Figura 23, vemos a sinfonia tocada pelo político, que dava o tom não só das atitudes do exército, mas também dos civis:

Figura 23 – O tom do ódio.



Fonte: *Caricatura dos tempos* (1982, p. 87).

Na charge, temos a sinfonia de Hitler que, como reproduzindo as notas de uma partitura musical, descreve o tom da Segunda Guerra, a qual se inicia “agitada” e termina “branda”, uma referência às fases do conflito.

Podemos observar que o semblante e os trajés do ditador se modificam quadro a quadro, indo da harmonia à desarmonia, visto que, na imagem final, ele encontra-se sem gravata, desarrumado e aparentemente esgotado, indicando o enfraquecimento da Alemanha, após

sucessivas derrotas em batalhas travadas contra os Aliados. É possível fazer tal interpretação, considerando a data da charge (25/05/1943), que remete aos anos finais do conflito; e vale enfatizar a capacidade de síntese do artista, ao retratar os efeitos do conflito na saúde e no poder do ditador, durante a Guerra.

Em paralelo à sinfonia de Hitler, podemos inserir outra charge feita por Belmonte para também representar o governo de Vargas. Notamos que a construção de ambas se aproxima e que a ideia é a mesma: demonstrar as faces do ditador e, nesse caso, Getúlio. Diante disso, vale destacar que a simpatia do brasileiro era pontual, apenas no início de sua governança e, em anos subsequentes, esporadicamente. Nesse contexto, a partir da Revolução Constitucionalista de 1932, sua postura foi se modificando e, entre 1936 e 1937, demonstrou sua verdadeira face, uma menção direta ao Estado Novo. Percebemos tal fato nas representações finais dos desenhos (ver Figura 24), em que o olhar do político se torna incisivo, demonstrando a postura de ditador:

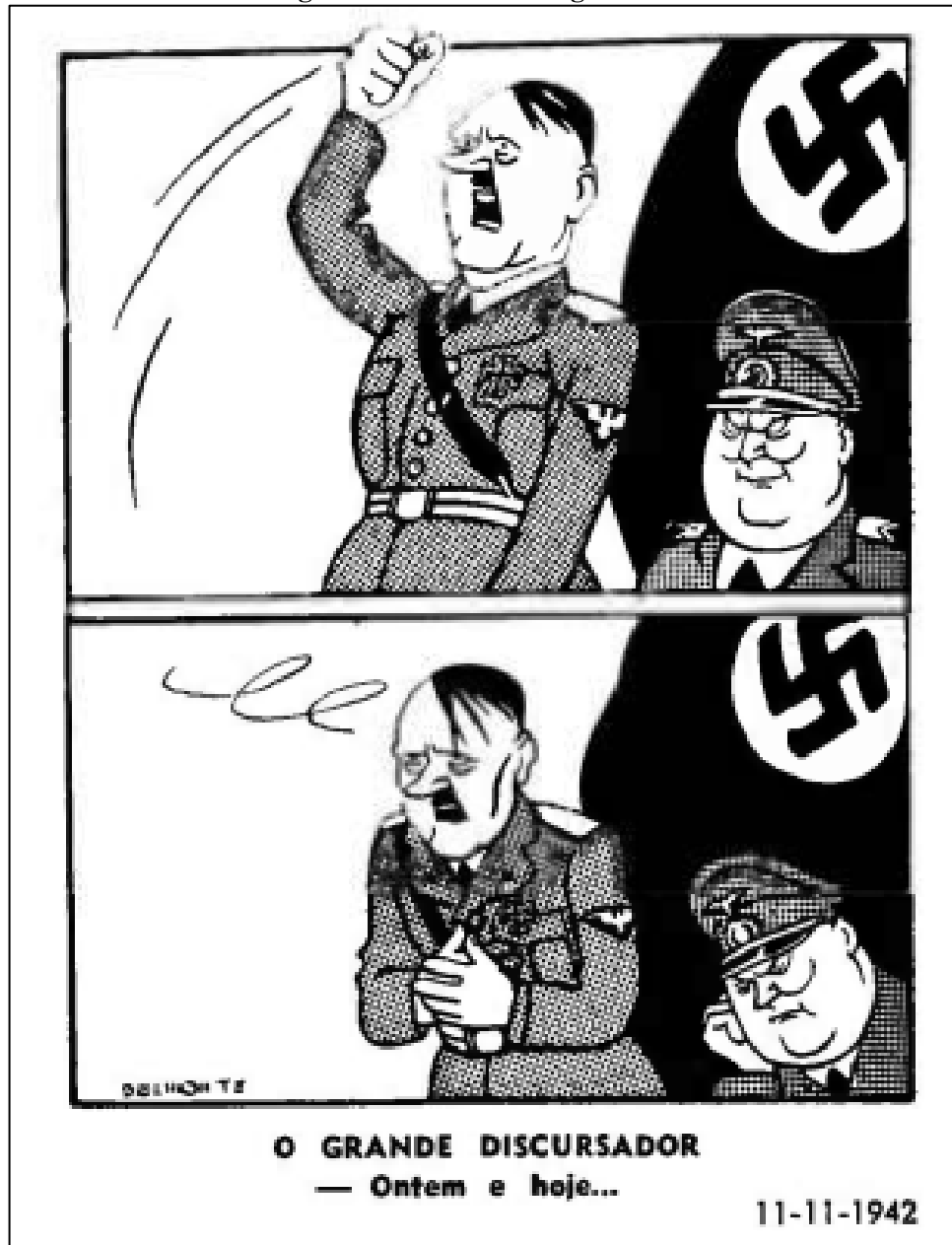
Figura 24 – A evolução do Getulismo.



Fonte: *Acervo Folha de S. Paulo* (online).

Já na Figura 25, *Fürher* está acompanhado por um de seus braços direitos, Herman Göring (líder do Partido Nazista):

Figura 25 – Perde-se a “grandeza”.



Fonte: *Caricatura dos tempos* (1982, p. 78).

Nessa charge de novembro de 1942, Hitler passa por uma transição: vai de poderoso e influente para a condição de fragilidade. Marcadamente, essa representação se refere ao “início do fim”, “o ponto de virada”: a Batalha de Stalingrado. Sobre esse embate, faz-se necessário comentar que:

Stalingrado (atualmente Volgogrado), cidade que se estendia por cerca de 50 km ao longo do Volga e ficava a quase mil km a sudeste de Moscou. Para

Cawthorne²⁵ (2010, p. 222): “era uma cidade industrial nova e enorme, aclamada como uma das maiores conquistas do sistema soviético. Ela também carregava o nome do líder da União Soviética”. Stalin sabia que a cidade precisava ser mantida a todo custo. Se ela caísse, ele também cairia. Para Hitler, Stalingrado era crucial. A cidade era um dos símbolos do comunismo e tinha de ser derrotada. Ressalta-se que Stalingrado era um importante centro de produção de armamentos em massa [...]. Considerada o ponto de virada – *turning point* – da II Guerra Mundial. Foram seis meses de confrontos (23 de agosto de 1942 a 2 de fevereiro de 1943) que deixaram cerca de dois milhões de mortos. A batalha de Stalingrado é considerada o momento em que o avanço alemão foi detido e mudou os rumos da Guerra (Silveira, 2018, p. 3).

O objetivo de Hitler era ocupar essa cidade representativa e sinalizar a derrota do “comunismo”, que foi tão criticado por ele. Entretanto, equivocou-se quanto à suposta “facilidade” que seria tomar o espaço, o qual representava a potência da URSS:

No segundo dia do combate, a *Luftwaffe*²⁶ já havia abatido 2 mil aviões soviéticos. Nas primeiras 3 semanas de conflito, o Exército Vermelho havia perdido 2 milhões de homens – entre mortos, feridos e prisioneiros –, 3500 tanques e mais 6 mil de aeronaves. Os números eram assustadores. A *Blitzkrieg* (ou “guerra relâmpago”) parecia fazer mais uma vítima da Europa. Um dado a destacar é que os soviéticos – além de serem subestimados pelos comandantes alemães – lutariam até o fim, mesmo quando cercado ou superado militarmente. A forte resistência do Exército Vermelho é um elemento fundamental para compreender como o componente psicológico é uma variável não desprezível na análise de estratégias e táticas de guerra. No verão de 1941, cerca de 4 milhões de pessoas ofereceram-se como voluntárias para a “Grande Guerra Patriótica”, como Stalin definiu o conflito. Era um exército destreinado, muitas vezes sem armas e com trajes civis. No entanto, em muitos casos, admite-se que deram um tempo precioso para o Exército Vermelho reorganizar-se e despertar para a batalha (Silveira, 2018, p. 5).

Os alemães, além de estarem desacostumados com o gélido clima russo, não tinham ideia de como os moradores da cidade seriam resilientes. E, aos poucos, ao longo dos meses que duraram a Batalha, o exército alemão foi minado. Entretanto, para o ditador austríaco, recuar não era uma opção, apesar de o embate ter ficado mais intenso a partir de setembro de 1942, como explica Nigel Cawthorne (2010, p. 231):

O ataque transformou-se em bolsões esporádicos de desesperado combate corpo a corpo em cavernas escondidas sob os escombros, e, em ambos os lados, os homens lutavam com uma selvageria absurda. As tropas estavam nojentas, fedorentas, barbadas e com olhos vermelhos. Eles estavam embriagados com vodka e anfetamina. Nenhum homem são e sóbrio poderia lutar nessas condições. Depois de quatro dias, sobraram apenas russos. Então,

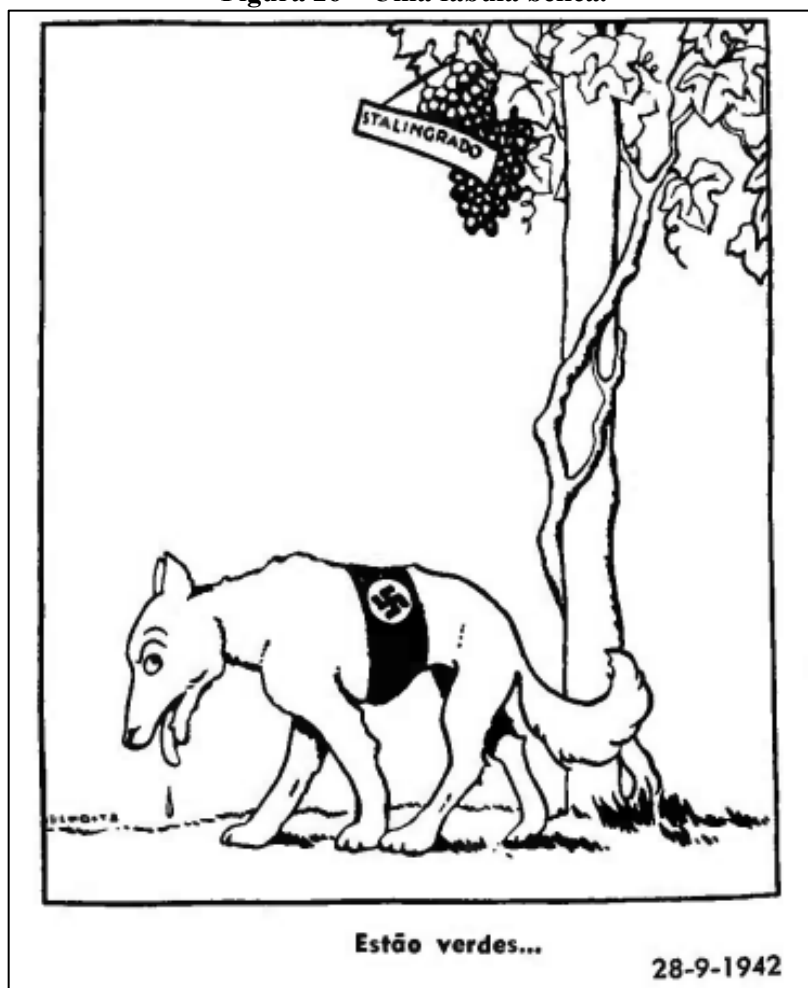
²⁵ Nigel Cawthorne, escritor inglês – obra referenciada: *As maiores batalhas da História: Estratégias e táticas de Guerra* que definiram a História de países e povos (2010).

²⁶ A *Luftwaffe* (Força Aérea, em português) compunha a *Wehrmacht* (Forças Armadas) junto à *Kriegsmarine* (Marinha de Guerra) no governo nazista.

um silêncio terrível caiu sobre Stalingrado – o silêncio da Morte (*apud* Silveira, 2018, p. 8).

As charges da sequência (ver Figuras 26 e 27) ilustram mais momentos representativos da “era dos extremos”, como a referida Batalha de Stalingrado e os seus desdobramentos. Esse evento foi muito bem discutido por Belmonte, em suas narrativas visuais, através de alegorias fundamentadas até mesmo em textos literários, como a fábula “A raposa e as uvas”. Vejamos sua releitura na Figura 26:

Figura 26 – Uma fábula bélica.



Fonte: *Caricaturas dos tempos* (1982, p. 74).

Na charge, a suástica, no tronco da raposa, remete à faixa usada pelos soldados, no braço, com o símbolo do nazismo. Percebemos o semblante descontente da raposa e a desculpa pelo fracasso, atrelada ao desdém relativo às uvas, as quais representariam Stalingrado, o que pode ser verificado pela observação da plaquinha dependurada no cacho de fruta. Analogamente à fábula, na charge, entendemos o desdém dos alemães (as raposas) como um “despeito”, porque, dadas as condições do conflito, o seu país não tinha chance de ganhar o embate. A ironia aqui emerge na ideia de que ganhar a Batalha, ou melhor, efetivar a invasão a

Stalingrado seria algo “não desejado”. Visando ao aspecto histórico e à intenção da charge alegórica, o fato de os oficiais não quererem “dar o braço a torcer” e aceitar a própria derrocada sustenta essa perspectiva.

Nesse contexto, vários soldados alemães faleceram, seja pela fome e pelo frio, seja pelo ataque armado. A Alemanha iniciou sua derrocada e Stalin, com sede pela destruição, junto aos países Aliados e aproveitando o enfraquecimento e a redução da força bélica alemã, iniciou o processo de invasões sucessivas a territórios tomados pelos alemães, até que, por fim, invadiram Berlim.

Analogamente, ao lançar mão da fábula para retratar esse cenário, o artista consegue abarcar a ideia de ataque apressado, mal planejado, em uma ânsia de resolver o conflito e expandir o território alemão, bem como o recuo dos oficiais, quando capturados pelos soviéticos. A história “A raposa e as uvas”, (re)contada por inúmeros escritores, é bem antiga e interessa-nos a versão de Esopo, por que é possível traçar, com base nela, um paralelo entre a moral da fábula e a condição do exército nazista. No texto original de Esopo, tem-se como moral da fábula: “Assim também alguns seres humanos, não conseguindo chegar – por causa da sua fraqueza – aonde queriam em seus negócios, acusam as circunstâncias” (Campos, 2017, p. 59). Na charge, há a legenda: “Estão verdes...”, fazendo referência às uvas, sendo possível compreender a cobiça como o maior problema do homem, pois ela pode ser traiçoeira e destruí-lo.

Ainda sobre Stalingrado, a charge seguinte (ver Figura 27) refere-se à surpresa e à preocupação quanto à grande perda de força do exército alemão e de todo Eixo. Ao olhar a forma como Belmonte retrata as personalidades, podemos dizer que o caricaturista a faz considerando a importância de cada uma das personalidades no conflito e sua força. Nessa perspectiva, Hitler apresenta-se no centro, mais alto e robusto, enquanto os outros tiranos são evidenciados com maior fragilidade, quando comparados ao responsável por deflagrar a Segunda Guerra:

Figura 27 – Trio parada dura.

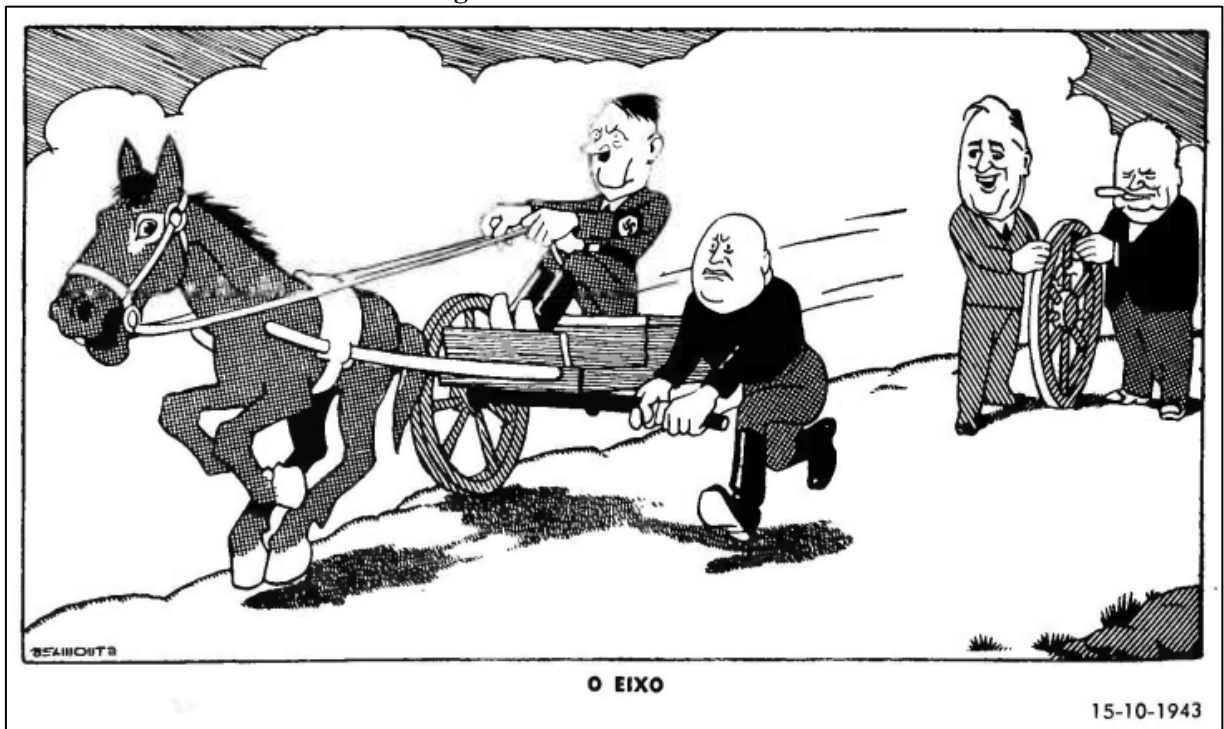


Fonte: *Caricaturas dos tempos* (1982, p. 79).

Datada de novembro de 1942, período em que a Batalha de Stalingrado ocorria há cinco meses, a charge demonstra a indignação dos três ditadores que observam algo, cada qual com um semblante simbolizando um sentimento. O primeiro, Mussolini, apresenta-se incrédulo, com a mão direita no rosto, a qual indica surpresa, e portando-se de maneira desconfortável, com os pés tortos para dentro, representando certa fragilidade. O segundo, Hitler, parece estar surpreso e preocupado, com a mão esquerda nos cabelos, prestes a puxá-los, e os pés juntos; não lembra um tirano, já que está acanhado. Por fim, o terceiro, o soldado que representa o Japão, insere-se na charge como amedrontado, agarrando as pernas de *Führer*.

Após sete meses de sangrento embate, o saldo alemão era extremamente negativo, houve a perda de inúmeros soldados qualificados e bem-treinados e, em função disso, à proporção que passavam os meses, o Eixo fica cada vez mais instável. A construção imagética subsequente (ver Figura 28) demonstra muito bem essa instabilidade:

Figura 28 – O eixo sem roda.



Fonte: *Caricatura dos tempos* (1982, p. 92).

Ao examinar a charge, percebemos Roosevelt e Churchill como os responsáveis por acelerar a “charrete desgovernada” (que representa a Alemanha). Eles uniram-se à URSS, após ataques em seus países e buscaram intensificar os bombardeios e as investidas contra o Eixo. Isso é sintetizado pela retirada da roda da charrete que Hitler dirige, visivelmente assustado, e que é sustentada pelo desespero de Mussolini. O veículo parece desgovernado e à beira de um precipício, posto que o equino recua e assusta-se com o que vê adiante. Esse é mais um belo exemplo da potência sintética da charge, que também pode ser chamada de “arte gráfica”.

Recordamos que os regimes totalitários são marcados por censura, pelo fato de que a liberdade de expressão seria perigosa para a permanência de autoridades totalitárias no poder. Para que funcionem como um organismo, coagem, então, os indivíduos e impõem a eles uma única perspectiva (Jesse, 1996 *apud* Cornelsen, 2009). Portanto, ressaltamos que o primeiro passo dos ditadores desse regime é a distorção da realidade – tal qual fez Hitler, Mussolini, Stálin dentre outras personalidades históricas –, com intenção de impor uma ideologia que, a partir de propagandas mentirosas que supervalorizam o regime, propõe uma mudança da realidade, a qual é muitas vezes caótica. Os ditadores totalitários encontram oportunidade de se firmarem na fragilidade social, por isso, em tempos de catástrofe, emergem excessos como “opções para resolução” dos problemas vigentes.

Basicamente, segundo Arendt (2012, p. 304), “o domínio totalitário procura restringir os métodos propagandísticos unicamente à sua política externa ou às ramificações do

movimento no exterior, a fim de lhes fornecer material adequado”, esse é sempre aquele que aliena e massifica. Sobre isso a autora expõe:

Sempre que galgou o poder, o totalitarismo criou instituições políticas inteiramente novas e destruiu todas as tradições sociais, legais e políticas do país. Independentemente da tradição especificamente nacional ou da fonte espiritual particular da sua ideologia, o governo totalitário sempre transformou as classes em massas, substituiu o sistema partidário não por ditaduras unipartidárias, mas por um movimento de massa, transferiu o centro do poder do Exército para a polícia e estabeleceu uma política exterior que visava abertamente ao domínio mundial (Arendt, 2013, p. 391).

Nesse cenário, utilizar os recursos censuráveis para criticar o próprio sistema censurador é uma atitude louvável por parte de intelectuais e artistas. Como exemplo, trazemos abaixo (ver Figura 29) uma charge muito engraçada e ao mesmo tempo muito irônica, na qual Belmonte evidencia a perda de controle de Hitler, que ainda dominava o espaço político-ideológico e cultural na Alemanha:

Figura 29 – Monalisa paródica.



Fonte: Acervo Folha de S. Paulo (Folha da Noite, 30/04/1943).

O modo como Belmonte retrata a icônica Monalisa (Gioconda), de bigodes e com a feição de Stalin, parece assustar admiradores do quadro. Posicionam-se para observá-lo, de um lado, Göring, Hitler e Goebbels, que visitam o espaço do museu, e não se mostram agradados com o que veem. Do outro lado, Roosevelt, de pé, parece estar alegre ao olhar para a obra e

Churchill, sentado, parece tranquilo. Os dois usam chapéus escrito “guarda” e isso sugere que ambos estariam velando-a/guardando-a.

De maneira análoga, a charge remete-se à parceria entre os EUA, a URSS e Inglaterra, países que compunham os Aliados, sendo possível, então, justificar o desconforto dos membros do Partido Nazista, sob uma perspectiva de que a charge, alegoricamente, ilustra o conflito entre Eixo e Aliados, bem como a proteção da URSS.

A charge traz, portanto, a aliança estabelecida entre os líderes políticos, após os ataques sofridos por eles, principalmente URSS e EUA, que demoraram entrar na Segunda Guerra. Diante disso, de acordo com o historiador David Stahel (2011), realizou-se a Primeira Conferência de Moscou, em 1941. Posteriormente, vários encontros aconteceram e, em 1943, os Aliados se reuniam, periodicamente, a fim de discutir meios de atingirem, ainda com maior intensidade, a Alemanha e reorganizar a economia no pós-Guerra.

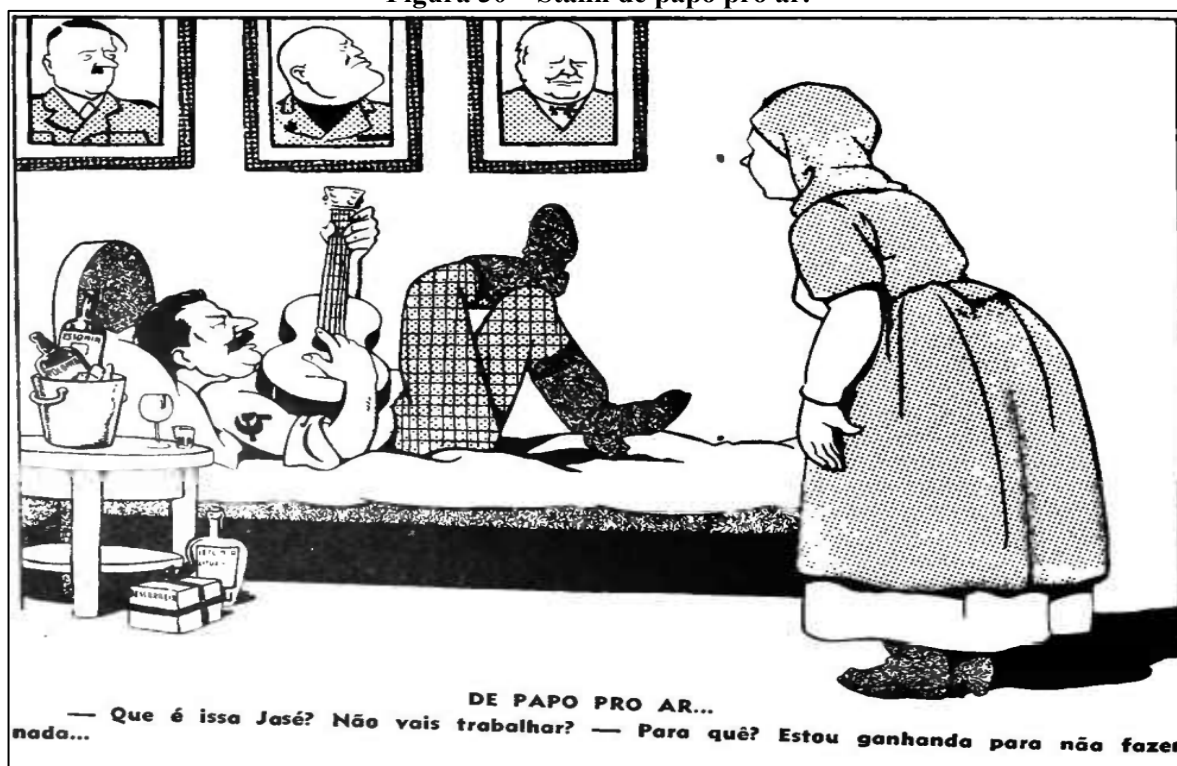
Aos poucos, Belmonte tornou-se uma personalidade conhecida, devido à sua capacidade de satirizar e evidenciar a realidade de forma sintética. Como mostramos, retratou os acontecimentos da “era dos extremos” com maestria e, com a colaboração do jornalista Manoel Carlos de Alcântara Carreira, correspondente em Portugal dos periódicos que Belmonte trabalhava, a obra do chargista começou a se espalhar pelo mundo. Assim, o paulista passou a chamar atenção fora do país, em virtude de sua coragem e de sua crítica corrosiva, as quais provocavam um verdadeiro rebuliço. Com tal visibilidade, o criador de Juca Pato fez publicações em vários países, e levou sua arte a revistas como a *Rire* (França), *ABC* (Portugal), *Caras y Caretas* (Argentina), *Judge* (EUA) e *Kladderadtsch* (Alemanha).

De maneira icônica, Benedito Bastos Barreto condensou, por meio de sua arte, uma série de acontecimentos entre os anos 1930 e 1940, mesmo após sofrer, diversas vezes, com a censura do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP. Esse Departamento foi criado “pelo Decreto Lei 1915 de 27 de dezembro de 1939, regulamentado pelo Decreto Lei 5077 de 29 de dezembro do mesmo ano” (Luca, 2011, p. 272), sendo responsável pela difusão de um discurso oficial do governo e tinha a função de censurar quem ia contra os princípios naquela gestão.

A pena do chargista tornava ridícula qualquer personalidade temida e respeitada pelo mundo. Por esse motivo, causava tanto desconforto nos poderosos e, diante da censura, desdobrava-se para não deixar de criticar o que lhe afligia. Desse modo, criativa e frequentemente, deixava nas entrelinhas das charges uma sinalização da censura sofrida, por exemplo, através de Juca Pato tricotando (ver Anexo A). Porém, pouco tempo depois, retornava com suas ácidas críticas, não havendo desistência do artista perante as tentativas de silenciamento que enfrentava.

Belmonte foi reprimido pelo DIP, a partir de um comunicado do Consulado Japonês, que não concordava com as ilustrações do caricaturista que retratavam o imperador Hirohito, o 124º imperador do Japão, reinando de 25 de dezembro de 1926 até sua morte, em 1989. No entanto, continuou inserindo em seus desenhos soldados japoneses, para destacar a presença do Japão no Eixo. Além disso, reiteramos que tanto Stalin quanto Mussolini não ficaram de fora do humor cáustico de Belmonte e, na sequência (ver Figura 30), há outra charge que ilustra esse fato:

Figura 30 – Stalin de papo pro ar.



Fonte: *Caricatura dos tempos* (1982, p. 50).

Na charge, uma mulher questiona por qual motivo o homem deitado (Stalin) está praticamente inerte: “— Que é isso José? Não vais trabalhar?”, e ele ironiza com uma pergunta e uma evasiva: “— Para quê? Estou ganhando para não fazer nada...”. Acima da cama desse tirano, há quadros de Hitler, Mussolini e Churchill, representando a relação de Stalin com o Eixo e os Aliados.

As ilustrações da charge fazem referência, por um lado, ao acordo entre o *Führer* e o ditador da URSS, acordo intitulado Tratado Ribbentrop-Molotov²⁷, o qual foi assinado em 1939

²⁷ Também conhecido como Pacto Nazi-Soviético, foi estabelecido entre eles para evitar os ataques e poderem avançar mais nos projetos em vista: de tomada de território, para Alemanha, e de criação de recursos bélicos, para a URSS. O nome Ribbentrop-Molotov se justifica pelo fato de ser o sobrenome dos ministros das relações internacionais da Alemanha e da Rússia – Joachim von Ribbentrop e Viatcheslav Molotov, respectivamente – naquela época.

e garantiu a não agressão à Rússia e à Alemanha; e, por outro lado, ao fato de Stalin não se distanciar dos Aliados. Sobre esse trato feito entre os tiranos, ele seria temporário, porque, em algum momento, tanto o representante do nazifascismo quanto o do comunismo teriam que se posicionar, claramente, e assumir um lugar no conflito bélico.

Devemos nos atentar para: o exagero do traço que reforça o bigode de Stalin, simbolizando sinal de respeito; o nariz empinado de Hitler, demonstrando arrogância; o grande queixo de Mussolini, reforçando sua força e sua masculinidade; enquanto Churchill é retratado com um olhar desconfiado e parece observar o tirano da URSS deitado na cama. A maneira “largada” como esse ditador está posicionado denuncia uma tranquilidade e uma ideia de suposto controle da situação, o que, de certa forma, faz sentido, pois ele propiciou a derrocada alemã, a partir da Batalha de Stalingrado, ao entrar no conflito.

Inúmeras vezes, Belmonte retratou a relação dos ditadores Hitler e Stalin como controversa, desenhando Stalin até mesmo como uma esfinge (ver Anexo B). As charges do artista traduziram uma época, por isso os protagonistas do período tornaram-se alvo de suas críticas e foram caricaturados. A censura durante o Estado Novo, contexto em que estava inserido Belmonte, fez o artista investir, cada vez mais, em charges que apresentavam líderes internacionais. Poucos jornalistas eram tão audazes como ele, que foi uma personalidade influente e sagaz; não só tecia considerações sobre o cenário político, mas também criticava o momento cultural e social da época, buscando sempre promover a reflexão sobre o que era imposto.

A obra do artista ecoa até os dias atuais. Basta lembrarmos que o mundo, atualmente, enfrenta uma guerra dramática entre Rússia, liderada também por um político totalitário e extremista (Vladimir Putin), e Ucrânia, havendo também representações de outros artistas desse conflito recente mediante a arte gráfica²⁸. Em outro momento, poderemos fazer um paralelo de

²⁸ Para mais informações, sugerimos acessar os três seguintes *links*:

https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Ff.i.uol.com.br%2Ffotografia%2F2022%2F02%2F28%2F1646059306621cdf2aedf22_1646059306_3x2_md.jpg&tbnid=0NhswjY-8oV5oM&vet=12ahUKEwiswJWdi_yDAxVaipUCHZ_EDJAQMygAegQIARAz..i&imgrefurl=https%3A%2F%2Fwww1.folha.uol.com.br%2Fblogs%2Fclaudio-hebdo%2F2022%2F02%2Fpor-que-putin-quer-derrubar-zelensky.shtml&docid=aHmPLgLCBXjh7M&w=768&h=512&q=charge%20putin%20e%20zelensky&ved=2ahUKEwiswJWdi_yDAxVaipUCHZ_EDJAQMygAegQIARAz

https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fwww.rbsdiret.com.br%2Ffilestore%2F3%2F5%2F9%2F3%2F8%2F8%2F2_f15aef93ee4242c%2F2883953_5c9028e20be2f9d.jpg%3Fw%3D1024%26h%3D1024%26a%3Dc&tbnid=SpJoKjTU8d7msM&vet=12ahUKEwiswJWdi_yDAxVaipUCHZ_EDJAQMygDegQIARA5..i&imgrefurl=https%3A%2F%2Fgauchazh.clicrbs.com.br%2Fopiniao%2Fnoticia%2F2022%2F06%2Fgil-mar-fraga-a-paz-de-putin-cl3z1em1c0029016709co5c29.html&docid=r0LhLqn0omRE_M&w=1024&h=1024&q=charge%20putin%20e%20zelensky&ved=2ahUKEwiswJWdi_yDAxVaipUCHZ_EDJAQMygDegQIARA5

problemas atuais com as charges que retratam, especialmente, Juca Pato e os problemas da sociedade paulistana. Dessa forma, estudar as crônicas ilustradas²⁹ de Belmonte constitui pesquisas atuais e urgentes, tanto para compreendermos o presente como o passado que nos assombra.

https://www.google.com/imgres?imgurl=https%3A%2F%2Fcdn.oantagonista.com%2Fuploads%2F2022%2F02%2Fucrania-putin-hitler.jpg&tbnid=mlyEMpSJ5PtuHM&vet=12ahUKEwiswJWdi_yDAxVaipUCHZ_EDJAMygIegQIARBD..i&imgrefurl=https%3A%2F%2Foantagonista.com.br%2Fmundo%2Fucrania-compara-putin-a-hitler%2F&docid=IFMEveFTGsNqfM&w=1517&h=921&q=charge%20putin%20e%20zelensky&ved=2ahUKEwiswJWdi_yDAxVaipUCHZ_EDJAMygIegQIARBD. Acesso em: 10 jan. 2024.

²⁹ As crônicas ilustradas são outra possibilidade de sinonímia com as charges, visto que se tratam de textos ilustrados sobre o cotidiano.

CAPÍTULO 2

AS MITOLOGIAS E AS CHARGES DE BELMONTE

“O mito é um ingrediente vital da civilização humana; longe de ser uma fabulação vã, ele é, ao contrário, uma realidade viva, à qual se recorre incessantemente; não é, absolutamente, uma teoria abstrata ou uma fantasia artística, mas uma verdadeira codificação da religião primitiva e da sabedoria prática.”

Bronislav Malinowski

2.1 Mitologia e alegoria

Nesta seção, temos o intuito de elucidar a conceituação de mitologia e de alegoria, a fim de sustentar nossas análises no tópico subsequente. Sustentados por teóricos que discutem as temáticas supracitadas, buscamos compreender como a mitologia e a alegoria se apresentam, bem como se convergem ou se amparam e qual a relevância delas no universo de denúncias das práticas totalitárias retratadas nas charges de Belmonte.

A finalidade do pensamento mítico, segundo o antropólogo Claude Lévi-Strauss em *Mito e significado* (1978, p. 31),

é atingir, pelos meios mais diminutos e econômicos, uma compreensão geral do universo e não só uma compreensão geral, mas sim **total**. Isto é, trata-se de um modo de pensar que parte do princípio de que, se não se compreende tudo, não se pode explicar coisa alguma.

Refletir sobre a mitologia não é uma tarefa simples, pois se trata de um estudo multifacetado, já que, como também apontou Mircea Eliade (1972, p. 11), essas narrativas primordiais podem ser “abordada[s] e interpretada[s] através de perspectivas múltiplas e complementares”. Entendemos que as mitologias, tanto bíblicas quanto greco-romanas, auxiliam-nos igualmente a pensar sobre os desejos humanos, os medos e as angústias do homem. Isso é possível porque os mitos narram não só a origem do mundo, ou de algo, mas também “os acontecimentos primordiais em consequência dos quais o homem se converteu no que é hoje: um ser mortal, sexuado, organizado em sociedade, obrigado a trabalhar para viver, e trabalhando de acordo com determinadas regras” (Eliade, 1972, p. 16).

Esse autor destaca que o mito explica, mediante uma perspectiva sobrenatural, “uma realidade que passou a existir, seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento: uma ilha, uma espécie de vegetal, um comportamento humano, uma instituição” (Eliade, 1972, p. 11). Os mitos se configuram como narrativas da “criação”, eles “descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo” (Eliade, 1972, p. 11), e isso significa que, através das mitologias, é possível alcançar a compreensão de como e por qual motivo o universo se organiza de determinada forma.

Nos estudos antropológicos, é percebida a convergência entre as histórias mitológicas de diversas regiões, o que ratifica a mitologia como uma narrativa compartilhada entre povos; isto é, “a mente humana, apesar das diferenças culturais entre as diversas frações da Humanidade, é em toda parte uma e a mesma coisa, com as mesmas capacidades” (Lévi-Strauss, 1978, p. 33-34).

Regina Zilberman (1984) também observa que o mito existe desde os primórdios e que é difícil encontrar grupos humanos que não tenham suas narrativas milenares, as quais tentam decifrar o nascimento da terra ou do universo. Para Zilberman (1984, p. 43), “a literatura se converteu na maior depositária do acervo mítico do Ocidente, o qual pôde se difundir através dela”. Essas narrativas, além de trazerem explicações para questões fundantes relacionadas à existência, podem ser propulsoras da compreensão da vida, de maneira geral. E, de acordo com Eliade (1972, p. 910), os mitos são:

a súpula do conhecimento útil. Uma existência individual se torna, e se conserva, uma existência plenamente humana, responsável e significativa, na medida em que ela se inspira nesse reservatório de atos já realizados e pensamentos já formulados. Ignorar ou esquecer o conteúdo dessa “memória coletiva” constituída pela tradição equivale a uma regressão ao estado “natural” (a condição acultural da criança), a um “pecado” ou a um desastre.

Perante o exposto, salientamos a relevância das histórias míticas e o fato de que o mito é uma narrativa ressignificada ao longo dos séculos, justamente pela potência de construção das temáticas que são abordadas por ele e do simbolismo que elas apresentam. Por essas razões, ele pode revelar o funcionamento da sociedade e escancarar problemas, muitas vezes, velados, que passam despercebidos aos olhos dos indivíduos. Para Jean-Pierre Vernant (1992, p. 185), os mitos

são narrativas capazes de encantar o ouvinte que deve ter, ao escutá-las, o mesmo prazer que nos contos e fábulas, embora sejam narrativas “sérias” que, ao modo fictício e do fantástico, falam de coisas absolutamente essenciais, tocando as verdades mais profundas da existência.

Analogamente, Lucas Gilnei Pereira de Melo, em *Medeia*: alegoria da resistência em Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini (2020, p. 37), reforça que o movimento de retomar os mitos e ressignificá-los é uma forma de olhar as origens literárias e reinventar as possibilidades. Tal assertiva pode ser ratificada ao considerarmos a obra de Belmonte para estudos, porque, no momento em que Benedito Carneiro se vale das histórias mitológicas, com intuito de apresentar situações de conflitos de sua época, o artista relê narrativas milenares, reforçando a importância e a potência delas. Por conseguinte, ele amplia o olhar diante de textos considerados “distantes” e “destoantes” dos fatos; e, mediante a ressignificação dos mitos, rememorando indiretamente a origem da literatura, consegue clarificar os eventos catastróficos de uma época, valendo-se do imaginário coletivo, na criação de suas narrativas visuais.

Compreendemos que as histórias mitológicas greco-romanas e bíblicas se assentam na alegoria, porque o modo como essas narrativas se constituem destoa de textos simples: elas são

repletas de simbolismo e compostas por uma série de metáforas encadeadas. Então, a mitologia é, antes de tudo, uma escrita poética alegórica, um recurso estético que tem como finalidade “explicar significados complexos, personificar e ressignificar abstrações e ter a função de *reflexo de uma verdade transcendente* e tão antiga quanto a própria História” (Silva; Costa, 2021, p. 87). O teólogo Dom Estevão Bettencourt (1956, p. 89) argumenta que

a alegoria [...] é um fenômeno propriamente literário: consiste em que o escritor use de determinados vocábulos, atribuindo-lhes, além do seu significado imediato, outro mais abstrato, espiritualizado. Fonte e consistência da alegoria estão, pois, na mente do escritor que dela se serve.

Portanto, sob vários pontos de vista, para se pensar acerca de uma narrativa alegórica, é preciso partilhar uma ideia e, no caso das mitologias greco-romanas e bíblica, o que é partilhado é o imaginário coletivo, contribuindo para entender melhor a sociedade.

Robert Alter, na obra *A arte da narrativa bíblica* (2007), sublinha que a universidade deveria levar em consideração estudos mais densos sobre os textos/contos bíblicos, uma vez que grande parte da literatura e das artes ocidentais dialogam com o “livro sagrado”. Para Alter (2007, p. 278), “as histórias bíblicas revelam sutileza e inventividade surpreendentes, bem como, em muitos casos, um acabamento belo e complexo”.

Ingrid Koudela (2021, p. 7) confirma que “o ensinamento através da alegoria é ancestral”, esclarecendo que “como signo da retórica e da historiografia oficial [...] foi expressão de autoridade”. A alegoria traz as possibilidades de representar um cenário de maneira distinta e mobilizar o indivíduo, o qual pode, mediante epifanias, ressignificar a própria vida. Walter Benjamin (2018) vê esse recurso mergulhado na mitologia e na história, porque, segundo o sociólogo, “a alegoria vale também [...] como figura da dialética histórica e da natureza mítica [...] na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína” (*apud* Koudela, 2021, p. 7).

Kenneth Ruthven (1997, p. 59) elucida o fato de que os mitos são fábulas, patrimônio da humanidade, “fonte inexaurível de ideias engenhosas, imagens agradáveis, temas interessantes, alegorias e símbolos”. Dessa forma, as alegorias, os símbolos e suas releituras, que normalmente estão ligados à literatura, tornam os textos “eternamente elásticos” (Ruthven, 1997, p. 19), ou seja, flexíveis, com inúmeras possibilidades de uso, em consonância com a intenção dos autores.

Fernanda Sylvestre (2008), por sua vez, ao tratar dos mitos bíblicos na metaficção de Robert Coover, comenta que os mitos religiosos, apesar de estarem ligados à fé de um povo, não se restringem a este âmbito, porque são “também poesia, enquanto narrativa alegórica,

enquanto forma figurada do ser humano transmitir suas crenças” (Sylvestre, 2008, p. 47). Essas narrativas dão uma visão ampla do ser humano e de sua cultura, especialmente em períodos nos quais os interditos são vigentes.

Sylvia Helena de Carvalho Arcuri (2013, n.p.) evidencia que a alegoria serve “como uma forma de ler a sociedade de maneira implícita, o dito e o não dito permeiam as entrelinhas do discurso, seja ele qual for”. Isso ocorre porque

a alegoria será uma maneira criptografada para dizer as coisas [...] no momento em que o silêncio é exigido e a literatura passa a ser vista, como Walter Benjamin aponta, não como uma representante apenas de um modo de ilustração, mas sim como uma forma de expressão, uma forma de divisão do mundo que vivencia a queda. A alegoria revela novas possibilidades de significação e ressignificação, portanto, ambígua (Arcuri, 2013, n.p.).

Por ser uma forma de dizer algo de maneira não-literal, insere-se como um mecanismo que possibilita também a denúncia, como temos demonstrado com o trabalho do cartunista estudado por nós. Devido à multiplicidade dos mitos e através de suas releituras, é factível ampliar o alcance deles e abarcar outras percepções sobre o tecido social, ressignificando-o e preenchendo suas lacunas. Sob essa perspectiva, Benedito Bastos Barreto trouxe para sua obra a ressignificação de textos mitológicos e aprofundou discussões sobre a política do período histórico no qual estava inserido.

Por esse motivo, estamos discorrendo sobre a importância das mitologias, visando à compreensão dos efeitos causados pelas charges que estão sendo discutidas por nós. A interpretação da obra do chargista ocorre com base em uma leitura alegórica, tal qual postula Kothe (1986, p. 75-76), pois o texto não deve ser lido “em si”, de modo superficial, pelo fato de se ter consciência de que esta estrutura é sustentada por um contexto que transcende o gênero textual. Agindo-se assim, consegue-se “desnudar” as camadas das produções artísticas de Belmonte e “desvendar” os mecanismos que as sustentam: “Tentar ler o texto no contexto e o contexto no texto não significa nem a eliminação do texto, nem a eliminação do contexto, mas um processo de diálogo superador de ambos” (Kothe, 1986, p. 75).

Muito se discute sobre alegoria, porque se trata de uma prática comum para explicar o mundo, especialmente nas artes. O termo vem do grego – *allós* = outro e *agourein* = falar, ou seja, diz *b* para significar *a* (Hansen, 2006, p. 7). Logo, tem-se a intenção de, por meio dela, obter o “dizer outro”. Então, entendemos por alegoria uma representação de um ponto de vista, com a intenção de apresentar uma perspectiva outra, a partir da inferência do interlocutor. Podemos equiparar a sua construção ao funcionamento de uma metáfora, só que, no caso da alegoria, seria uma metáfora ampliada, mais desenvolvida e complexa, por ter um

direcionamento diferente dessa outra figura de linguagem. Segundo o poeta grego Cícero, no *De Oratore* (*apud* Ceia, 1998), a alegoria poderia ser definida como um “sistema de metáforas”, sendo formada por diversas metáforas interligadas entre si.

Carlos Ceia (1998, n.p.) esclarece que, de forma geral, “a alegoria reporta-se a uma história ou a uma situação que joga com sentidos duplos e figurados, sem limites textuais (pode ocorrer num simples poema como num romance inteiro)”. Para compreendê-la, é necessário verificar o modo como é construída e, mediante o reconhecimento dos laços intertextuais que a fundamentam, acessar os significados que ela oferece. Nesse aspecto, esse artifício está para além de um sentido figurado puro e simples, como uma metáfora, que é mais fluida, significando mais pontualmente (e não intertextualmente), pois os termos em si, na metáfora, contêm uma explicação aprofundada de algo, de modo isolado. Ceia (1998, n.p.) destaca que:

As primeiras exegeses alegóricas concentraram-se nas epístolas de S. Paulo, onde se compara a Igreja a uma noiva. Santo Agostinho contribuiu decisivamente para esta interpretação, na sua *A Cidade de Deus* (XVII, 20). A fábula da Esfinge torna-se alegórica apenas no ato hermenêutico, como acontece, aliás, com os textos bíblicos.

Além disso, para o pesquisador e professor português, a “decifração de um[a] alegoria depende sempre de uma leitura intertextual, que permita identificar num sentido abstrato um sentido mais profundo, sempre de caráter moral” (Ceia, 1998, n.p.), o que equivale a dizer, por um lado, que a construção alegórica não é pautada numa fácil compreensão; já, por outro lado, é preciso que “as abstrações que determinam o sentido alegórico procurado sejam de imediata compreensão”, como o enigma/a fábula da Esfinge, que “é a história do drama existencial humano. Se introduzíssemos algum dado que pudesse desviar o leitor desta conclusão, construiríamos uma metáfora e não uma alegoria” (Ceia, 1998, n.p.). Isto é, se o sentido do texto fosse mais flexível e ampliado, ter-se-ia uma metáfora, recurso expressivo conhecido por sua flexibilidade:

A linguagem alegórica não possui o mesmo dinamismo que a linguagem metafórica, que é susceptível de variações semânticas mais profundas, ao ponto de não suportar a repetição de um mesmo significado nem depender de significados pré-fixados. **Em todas as alegorias das narrativas clássicas, podemos encontrar sentidos mais ou menos fixos em certas representações** como os hieróglifos, por exemplo, cujas figuras obedecem sempre a um processo inalterável de descodificação: um olho simbolizará sempre Deus e um abutre designará a Natureza. Por outro lado, **o entendimento das possibilidades significativas da alegoria só poderá ser alargado quando as exegeses não estiverem ao serviço de colégios hermenêuticos, mas sim do poder criativo de leitores descomprometidos** (Ceia, 1998, n.p., grifos nossos).

Tendo esses aspectos em vista, no século XX, questionou-se a potência da alegoria. Walter Benjamin (1963), por exemplo, apontou que a alegoria, pode, às vezes, restringir as possibilidades do artista:

[...] quando o objeto se torna alegórico sob o olhar da melancolia, deixa escapar a vida, fica como morto, fixado para a eternidade. Assim se depara ao artista alegórico, a ele destinado para a glória ou infortúnio; quer dizer, o objeto é totalmente incapaz de irradiar sentido ou significado, apenas lhe cabendo como sentido aquele que o alegórico lhe conceda (Benjamin, 1963, p. 204 *apud* CEIA, 1998, n.p.).

Neste trabalho, percebemos a alegoria no contexto da Segunda Guerra e com muita potencialidade de significação. Os mitos estão sendo revisitados como aspectos fundamentais, para refletirmos acerca das charges de Belmonte elencadas por nós.

O mito, texto de difícil significação, transita entre realidade e ficção. Então, pode ser percebido pelo grupo social, o qual fundamenta a explicação dos fenômenos do mundo nas narrativas mitológicas, muitas vezes, como uma verdade e, sob o viés científico, tomado como ficção. Não obstante, mesmo com a sua sacralidade atrelada especialmente a uma visão judaico-cristã, o mito permeia os espaços, inclusive os científicos (a exemplo das teorias psicológicas de Freud que esclareceram diversos comportamentos humanos), com o fito de justificar o funcionamento do mundo, mesmo que de forma alegórica.

Bill Moyers, em diálogo com Joseph Campbell no livro *O poder do mito* (1992), frisa a relevância do discurso mitológico, ao ser possível verificar o que os seres humanos têm em comum ao longo dos tempos, por meio dele. O olhar dos teóricos se firma na noção de que o mito vai ao encontro da essência do ser humano, fundamentada na história, e eles realçam que precisamos reconhecer as narrativas que nos permeiam com o intuito de, necessariamente, entendermos a nossa existência. Campbell (1992, p. 17) reflete:

Penso que o que estamos procurando é uma experiência de estar vivos, de modo que nossas experiências de vida, no plano puramente físico, tenham ressonância no interior do nosso ser e de nossa realidade mais íntimos, de modo que realmente sintamos o enlevo de estar vivos. É disso que se trata, afinal, é o que essas pistas nos ajudam a procurar dentro de nós mesmos.

Sob esse ponto de vista, ao revisar/revisitar as realidades e ir em busca de provar a existência de mundos míticos, há uma identificação social com as histórias mitológicas, as quais, também segundo Eliade (1989), contribuem para a percepção do mundo e afetam a essência humana. De acordo com Sylvestre (2008, p. 26) – com base em sua leitura de Eliade (1989) – o conhecimento do mito nas sociedades arcaicas era necessário, justamente por

referenciar a construção do mundo e seus desafios, sendo possível, a partir dele, o homem repetir o que fizeram os Deuses, os Heróis e os Antepassados, aprendendo o segredo das origens e fazendo-as ressurgir.

Raphael Patai, em *O mito e o homem moderno* (1972), discorre a respeito dos mitos e de suas significações através da história da humanidade, acionando vários pensadores para articular sua reflexão. Por conseguinte, conforme Patai (1972), à medida que essas narrativas começaram a ser debatidas, novas perspectivas surgiram. Inicialmente, tinha-se a ideia do mito como o único meio para explicar a realidade; posteriormente, na Grécia, os sofistas passaram a perceber as histórias como ficção e trazer a perspectiva científica para justificá-las. Sob esse viés, perceberam-nas como insuficientes, porque

os mitos alegorizaram a natureza e as coisas míticas eram personificações de fenômenos naturais ou designações poéticas dos elementos. Assim, por exemplo, interpretavam o Oceano, as ninfas e o Estige como personificações da água, e os deuses em geral se reduziam a elementos da natureza (Patai, 1972, p. 20).

Efetivamente, a partir de uma visão racional, não havia, nessas narrativas, justificativa concreta para a existência do universo. Com a emergência e o fortalecimento da ciência, no século V a.C., Heródoto buscou interpretar os mitos e historicizá-los, a fim de tornar palpável o que era discutido. Conforme a discussão aumentava, ainda na Grécia, surgiram novos meios de aclarar o que era proposto pelos textos, através dos fundamentos da metafísica e do moralismo, por exemplo. Logo, percebeu-se a necessidade de buscar sentido para a existência e justificá-la como marca do humano.

Ao entrar no universo judaico-cristão, no período Renascentista (entre os séculos XIV e XVI) e no Romântico (entre o século XVIII e meados do século XIX), teve-se a justificativa de que os deuses seriam pessoas normais, que existiram historicamente. À vista disso, muitas figuras mitológicas tiveram suas histórias sincronizadas aos fatos históricos evidenciados pelo Antigo Testamento, o que as aproximava de um universo real, trazendo maior “credibilidade” para a história tida como ficcional.

Giovanni Boccaccio, em *Genealogia dos Deuses* (escrito no século XIV), buscou, por intermédio dos Deuses pagãos, firmar a perspectiva moral dos cristãos. Para tanto, o poeta italiano tomou os mitos como narrativas que traziam lições edificantes para os seres humanos, partindo de um panorama de interpretação ora literal, ora moral-simbólica e ora alegórica. Ele elucidou, por vezes, esses três vieses como constituintes da história, algo que poderia trazer ruídos e questionamentos.

Em meados do século XIX, o antropólogo britânico Sir Edward B. Tylor trouxe outro viés de interpretação, o qual justificava a presença dos mitos como uma fase humana primitiva, a mitopoética. Para Erik Bergaust (1964),

o mito surgia como uma condição selvagem que prevalecia outrora em toda raça humana, de modo que prevalece relativamente inalterado entre as modernas tribos rudes, que menos se afastaram das condições primitivas, ao passo que os graus mais elevados e ulteriores de civilização, em parte por lhe conservarem os princípios reais, e em parte por levarem avante os seus resultados, herdados em forma de tradição ancestral, continuaram não somente tolerá-lo mas também reverenciá-lo (*apud* Patai, 1972, p. 24).

Já Friedrich Max Müller, entre 1850 e 1880, sustentou a tese da existência da mitologia solar, que tinha como fundamento todos os mitos derivarem do Sol. Ele se tornou a estrela central do Sistema Solar e traria justificativas para todos os acontecimentos atrelados à questão astrológica e às condições de sobrevivência/existência da vida humana, isto é, explicaria o *modus operandi* da sociedade. Posteriormente, vieram outras formas de se analisar a diegese³⁰, passando, segundo Patai (1972), a discussão para a mitologia dos ventos, lunar, dentre outras.

Patai (1972, p. 26-27) também cita Wilhelm Wundt que, em 1910, discutiu no capítulo “Mito e ritual”, do seu livro *Völkerpsychologie (Psicologia dos Povos)*, a relação entre esses dois elementos. Para Wundt (1910), o ritual é constituinte de histórias mitológicas e ratifica a validade da crença mítica, existindo, portanto, uma relação muito próxima entre mito e ritual. Os ritos fundamentam a mitologia e, por meio deles, emerge a convicção mitológica, porque são eles que reforçam a potência desta.

Em meados de 1882, surge a psicanálise de Sigmund Freud (já mencionado) seguida da teoria dos arquétipos de Carl Jung. Freud define o mito como uma representação da realidade simbólica, psicológica e etno-histórica, ou seja, os mitos representam aspectos vinculados aos “processos subscientes da psique humana” (Patai, 1972, p. 29). Já Jung apresenta outra possibilidade de entendimento do mito, como constituinte de uma coletividade, e a partir do mito o homem reconhece os arquétipos, os quais afloram nos processos involuntários do inconsciente (Patai, 1972, p. 30). Por conseguinte, os mitos sinalizam e são a vida, porque compõem o que é chamado por Jung de “inconsciente coletivo”; eles são ausentes de pessoalidade, compartilhados por um grupo e por isso ainda desempenham um papel relevante no corpo social.

³⁰ Utilizamos “diegese” no sentido de analisar os acontecimentos, ou seja, trazer as justificativas dos porquês da existência e etc.

Karen Armstrong (2005) comenta que narrar histórias mitológicas, além de ser importante para fortalecer o corpo social, possibilita ao ser humano dar sentido à sua existência e ajuda-o a enfrentar sua mortalidade, sua passagem rápida pelo mundo terreno. Desta forma, os mitos bíblicos colaboram para “transmitir às pessoas a impressão de transcendência” (Armstrong, 2005, p. 81).

De maneira resumida, podemos dizer que os mitos direcionam e iluminam as relações sociais, bem como justificam as crenças humanas, e esse poderio deles é percebido com os estudos aprofundados sobre sua relevância. Assim, nosso trabalho parte do pressuposto de que as narrativas mitológicas não só sintetizam, como também contextualizam os conflitos humanos, mediante releituras alegóricas.

Na obra de Belmonte, essas releituras alegóricas são um recurso de denúncia, mesmo que de forma “implícita”, dos regimes totalitários e dos governos envolvidos no contexto da Segunda Guerra. As charges condensam os acontecimentos históricos e, muitas vezes, de maneira “velada”, possibilitam uma visualização mais coesa e completa do panorama no qual a sociedade está inserida.

Reforçamos que esta pesquisa de Doutorado entende as histórias greco-romanas e bíblicas como narrativas mitológicas construídas com base na alegoria e temos procurado demonstrar que o paulista utilizou – de modo singular, criativo e irreverente – esse recurso, na elaboração de suas narrativas visuais. As histórias míticas compõem a memória coletiva e podem contribuir, sobremaneira, para o leitor compreender o contexto político-ideológico do período retratado nas charges e para desenvolver o seu senso crítico.

Isso tudo é possível devido à dedicação do paulista, que pode ser considerado um artista engajado, sob a ótica de Jean-Paul Sartre (1993, p. 28), pois “abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da sociedade e da condição humana”, carnavalizando a imagem de personalidades tidas como poderosas, como se pudesse, através de sua arte, “vingar-se” dos excessos associados a essas personalidades. E, a seguir, continuaremos debatendo de que forma o recurso da alegoria intensifica a crítica e a zombaria feitas às estruturas políticas totalitárias.

2.2 As mitologias greco-romanas e bíblicas, como alegorias do totalitarismo, nas charges de Belmonte

“Em nada se estampa melhor a alma de uma nação, do que a obra de seus caricaturistas. Parece que o modo de pensar coletivo tem seu resumo nessa forma de riso.”

Monteiro Lobato

Neste tópico, iremos discutir as narrativas mitológicas recriadas por Benedito Bastos Barreto, como alegorias do cenário político-social da Segunda Guerra, cenário marcado pelas tragédias dos regimes totalitários. Eles trouxeram sérias consequências para a sociedade, como a morte de seis milhões de judeus e de dois milhões de comunistas e dissidentes. Além do mais, centenas de ciganos e homossexuais, os muitos feridos e mutilados na Guerra, assim como os milhares de órfãos e as viúvas dos mortos, todos tiveram suas vidas devastadas, de alguma forma, pela brutalidade dos ditadores.

Antes de situarmos nossa discussão no que diz respeito aos aspectos histórico e literário das charges selecionadas, torna-se relevante pontuar características da imagem/ilustração, com a finalidade de compreender a sua importância nas charges, o modo como ela opera e lhe são atribuídos sentidos. Em uma charge, para além do contexto narrativo alegórico, é preciso dar atenção aos símbolos, ou seja, à imagem apresentada, à maneira como ela é construída, bem como às nuances de cores nela empregadas, a fim de se abstrair o máximo de significados possíveis da narrativa visual.

Segundo Antônio Luiz Cagnin (1975, p. 24),

O homem entende as coisas do mundo que o cerca e se comunica por meio de sinais: se vir fumaça, pensará logo em fogo. A fumaça é sinal de fogo; o céu **carregado** é sinal de chuva; a luz vermelha do semáforo faz os carros pararem; as pessoas obedecem a uma ordem falada ou escrita.

Por conseguinte, podemos entender as imagens/ilustrações presentes nas charges como “sinais”, os quais, tal qual a alegoria, devem ser interpretados minuciosamente. “A imagem é entendida como representação imitativo-figurativa, como cópia de alguma coisa” (Cagnin, 1975, p. 32). Então, partindo de uma análise das construções imagéticas miméticas, é factível compreender a intenção de cada traço e de cada elemento inserido no cenário das construções do artista, no caso o chargista Belmonte, e, com maior clareza e perspicácia, reconhecer o que é representado.

Ademais, como discutido no tópico anterior, o mito evidencia as crenças humanas e fundamenta os rituais ao longo da história, porque, até nos dias atuais, ele tem papel importante

na sociedade. Nessa perspectiva, a mitologia greco-romana marcou a humanidade e, graças a ela, foi possível descortinar aspectos constituintes da psique humana, a partir dos estudos de Freud seguidos dos estudos de Lacan. Logo, por meio dessas narrativas, pode-se reconhecer, de maneira mais profunda, o ser humano. Já a mitologia bíblica, ela fundamenta a religiosidade e os dogmas judaico-cristãos e, por consistir em um saber do mundo ocidental, isto é, um conhecimento compartilhado entre os indivíduos de todas as camadas sociais, podemos tomá-la como histórias que dialogam com a realidade individual.

Conforme discutimos, as narrativas míticas são, constantemente, atualizadas e tornaram-se referências também para a compreensão do mundo contemporâneo. A possibilidade de retomar essas histórias como uma ferramenta que propicia o entendimento da sociedade é perceptível na obra de Belmonte, que usou essas narrativas para criticar o comportamento de políticos e de ditadores envolvidos na Segunda Guerra.

Umberto Eco, em seu ensaio “O fascismo eterno” (2002)³¹, chama a atenção para o fato de que os reacionários amam as batalhas e cultuam a morte heroica. Segundo Eco (2002, p. 34), para o “Ur-Fascismo não há luta pela vida, mas antes ‘vida para a luta’. Logo, o pacifismo é conluio com o inimigo; o pacifismo é mau porque a vida é uma guerra permanente”. Assim, grande parte dessa tragédia, que é viver em constante embate com o inimigo, foi observada e retratada de forma alegórica pelo artista, que queria não só nos fazer rir, denunciar os absurdos da Guerra bem com da ideologia nazifascista, mas também nos fazer pensar.

Com efeito, para evidenciar o modo como as alegorias são reelaboradas pelo chargista em suas produções artísticas, vale retomar o sentido da palavra “alegoria”, de acordo com Ceia (1998, n.p.): “Etimologicamente, o grego *allegoria* significa ‘dizer o outro’, ‘dizer alguma coisa diferente do sentido literal’. [...] A alegoria distingue-se do símbolo [...] pelo seu carácter moral e por tomar a realidade representada elemento a elemento e não no seu conjunto”. Com o objetivo de compreendermos as alegorias lidas e interpretadas por Belmonte, é preciso que as histórias milenares, as quais vieram antes das charges paródicas, sejam conhecidas e, portanto, recontadas, para, posteriormente, efetivarmos uma análise minuciosa de mais narrativas visuais do paulista.

Sabemos que as histórias bíblicas permeiam o imaginário coletivo há séculos e que até hoje são usadas para instruir ou ilustrar com mais clareza alguns acontecimentos históricos. Nesse ínterim, valendo-se das alegorias propostas por essas narrativas, Belmonte constrói novas alegorias, atualizadas, que remontam aos conflitos bélicos e ilustram o contexto da sua época.

³¹ Esse texto foi publicado no livro *Cinco escritos morais*, do autor, e também no formato de um livro de bolso intitulado *O fascismo eterno*.

Na charge seguinte (ver Figura 31), há uma referência à história bíblica de Salomé e essa criação alegórica tem por objetivo retratar o início do conflito bélico, a Segunda Guerra Mundial, e a postura do responsável pelo apaziguamento, naquela ocasião, Neville Chamberlain, Ministro da Inglaterra.

Figura 31 – Salomé exige a cabeça de Danzig.



Fonte: *Folha da Noite* (29/07/1939).

Observando os traços dos personagens da charge, notamos a postura impositiva de Hitler, como Salomé, ao centro, usando várias joias, inclusive um brinco de suástica, parecendo estar confiante sobre o “pedido” feito (a cabeça de Danzig, da Polônia). Em contrapartida, tem-se o semblante retraído de Chamberlain, como em todas as charges de Belmonte, portando um guarda-chuva³². Este simboliza tanto a inércia do Ministro, que era o pacificador dos países europeus e buscava evitar o conflito, quanto um sinal de proteção, para que nada respingue em Chamberlain. Talvez, por isso, pareça confuso, sentado no trono e coçando a cabeça, indicando sua dificuldade em perceber uma saída nesse contexto de tensão.

Antes, porém, de uma análise mais detalhada do que é retratado nessa charge de 1939, faz-se importante rememorarmos a história de Salomé. Herodes, após a morte de seu irmão Filipe, desposou a cunhada, Herodiades, e João Batista disse a ele: “Não te é lícito possuir a

³² Segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, em *Dicionário de símbolos* (1998), “o guarda-chuva se prende ao lado sombra, do encolhimento e proteção”.

mulher do seu irmão” (Mateus, 14:4). Por esse motivo, a então mulher do rei voltou-se contra João Batista, pedindo que fosse preso e Herodes acatou. Herodíades sabia que não podia matá-lo, “pois Herodes tinha medo de João e, sabendo que era homem justo e santo, o protegia. E quando o ouvia, ficava muito confuso e o escutava com prazer” (Mateus, 14:21). Contudo, no dia de seu aniversário, o rei “ofereceu um banquete aos seus magnatas, aos oficiais e às grandes personalidades da Galileia” (Mateus, 14:22) e nessa ocasião Herodíades pôde realizar seu desejo de vingança.

Herodíades tinha uma filha, Salomé, que se apresentou dançando aos convidados na festa de aniversário do rei e Herodes, satisfeito com a sua apresentação, disse à jovem que ela poderia pedir o quisesse, porque lhe daria até mesmo a metade do próprio reino. Salomé não sabia o que pedir e, ao perguntar à mãe o que poderia solicitar ao rei, Herodíades respondeu que queria a cabeça de João Batista em uma bandeja e, assim, Salomé “fez o pedido: quero que, agora mesmo, me dê num prato a cabeça de João Batista” (Mateus, 14:25-26). O rei, ainda que muito triste com o que foi escolhido como “presente”, devido ao juramento que fez diante dos convivas, “não quis deixar de atendê-la. E imediatamente o rei enviou um executor, com ordens de trazer a cabeça de João. E saindo, ele o decapitou na prisão. E trouxe a sua cabeça num prato. Deu-a à moça, e esta a entregou a sua mãe” (Mateus 14:26-28).

Retomando a análise da charge (rever Figura 31), observamos ainda a presença de Mussolini, ditador italiano que iria compor o Eixo e representante do fascismo, com aparência agressiva, segurando Danzig (cidade livre) com força para entregá-lo à morte. Juca Pato, sentado no degrau, ressalta em sua fala: “Chii... ‘Seu’ Herodes está ficando tonto”, como se profetizasse a confusão. É uma referência direta à inércia e à dificuldade de propor uma ação clara por parte do inglês Chamberlain, personalidade que foi retratada pelo chargista várias vezes, ao longo dos anos, portando um guarda-chuva fechado, indicando sua política falha de apaziguamento.

Tal charge retrata, justamente, o “processo de negociação” entre Hitler e Chamberlain. Este parece mais sem jeito e confuso, do que disposto a negociar ou apaziguar o contexto, uma guerra anunciada, pois, sabia da capacidade violenta de Hitler e dos seus desejos expansionistas. A fim de evidenciar essa primeira sinalização clara de possível estopim da Guerra, tem-se a retomada da história bíblica de Salomé, que pediu a cabeça de João Batista ao rei em nome da mãe. Já, na charge, Hitler pede a cabeça de Danzig e, conseqüentemente, da Polônia. E em função, talvez, de uma parca ação, a Guerra tenha eclodido com tanta rapidez, porque, em setembro de 1939, *Fürher* iniciaria sua invasão.

Na próxima charge de Belmonte (ver Figura 33), o presidente Roosevelt – de ceroulas – representa Sísifo, sendo questionado por um homem de túnica (o isolacionista), que simboliza, para nós, a consciência do presidente:

Figura 33 – O Sísifo norte-americano.



Fonte: *Caricatura dos tempos* (1982, p. 60).

Antes de refletirmos sobre a forma como a alegoria se dá e o que a charge nos traz, é preciso recontar a história clássica grega. De acordo com A. S. Franchini e Carmem Seganfredo (2003), Sísifo, filho de Éolo e descendente de Prometeu, desafiou os Deuses e, por conseguinte, foi penalizado. Sabe-se que o personagem, fundador e rei de Corinto, era muito sábio, conhecido como um dos mais astuciosos mortais. E, além de enganar os Deuses temidos pela sociedade, conseguiu burlar até mesmo a morte.

A história das burlas de Sísifo se inicia quando ele avista a águia de Zeus levando Egina, filha de Asopo, e, após um acordo firmado com o desesperado pai da jovem, revela o que ocorreu com a moça. Esse fato promoveu a revolta de Júpiter, que encomendou a morte do delator, mas Sísifo logrou a morte, acorrentando-a.

Posteriormente, impune, Sísifo segue uma vida normal até que o Deus do inferno, Plutão, liberta Tânatos, seu ajudante, que leva consigo o rei. Esse, por sua vez, também engana Hades e foge do inferno com a desculpa de se vingar da esposa, que não fez um velório digno de rei para ele. Ao chegar em terra firme, esconde-se com sua esposa e só é pego de novo na velhice. Chegada a hora de partir definitivamente para o submundo, sabendo dos logros associados a ele, o homem é lançado no tártaro e condenado a rolar uma grande pedra por toda a eternidade.

Considerando o contexto da Guerra e a data da charge, em analogia com o mito, podemos afirmar que a representação de Belmonte reforça a postura dos EUA diante dos desdobramentos do conflito armado, porque Roosevelt, após ser eleito pela terceira vez em 1940, intensificou seu apoio à Inglaterra, em janeiro de 1941. Na legenda, tentando agir como a consciência do presidente, o isolacionista³³ diz: “Sai daí, Roosevelt! O senhor não tem nada a ver com isso”, obviamente fazendo referência à Guerra, denunciando diretamente a postura do presidente, a qual deveria ser diferente, ao entender que, há algum tempo, entre os líderes estadunidenses, se isolar de outros países e dos conflitos era uma escolha comum. Justifica-se, assim, o reforço de que os Estados Unidos “não tinham nada a ver com isso”:

Roosevelt balizava sua diplomacia na política da boa vizinhança, cultivando boas relações com os vizinhos Canadá e América Latina. Durante a década de 1930, Roosevelt não permitiu que as considerações de política externa interferissem em seus programas internos. Após o anúncio de Hitler do rearmamento alemão, o presidente norte-americano procurou submeter vários decretos de neutralidade, uma vez que a ascensão do fascismo não era percebida como um sinal para agir e havia uma clara preferência pelo não engajamento em possíveis conflitos de grandes dimensões. Essa tendência isolacionista era reforçada pelas lembranças das consequências da I Guerra Mundial (Simon, 2011, p. 75-76).

Contudo, esse cenário se altera à medida que a Alemanha se ascende. Vale, então, observar o papel do homem que interpela o presidente e a postura dos EUA no conflito até janeiro de 1941, bem como por qual motivo o presidente seria um Sísifo. Pela narrativa visual, entendemos a atitude de Roosevelt e do “isolacionista”, já que o continente norte-americano não estava diretamente envolvido na Guerra e não haveria a necessidade de o presidente dos EUA amparar a Inglaterra.

Na construção imagética, o nanquim e o lápis preto emprestam personalidade e força ao semblante dos dois personagens: percebemos a elegância do isolacionista e certa autoridade

³³ Que representa a postura até então comum dos EUA naquele tempo, ou seja, a escolha por não se envolver em conflitos e isolar-se.

dele diante de Roosevelt. Além disso, a pedra parece querer cair sobre a cabeça do presidente, o que demonstra o risco que ele estaria correndo, porém Roosevelt segura o peso com facilidade. Partindo da observação do traço do desenho, notamos os braços torneados e a cabeça grande do presidente, elementos que simbolizam força e inteligência, referindo-se, provavelmente, à competência do político e aos efeitos positivos de sua gestão.

A charge possui tom premonitório, visto que, ao não ouvir a consciência, os EUA, em agosto de 1941, assinaram a Carta do Atlântico, a qual traçou metas para os Aliados quando a Segunda Guerra chegasse ao fim. Em dezembro do mesmo ano, houve o ataque do Japão a um território norte-americano, no Havaí, a base naval de Pearl Harbor, e como consequência houve a inserção oficial dos EUA, na Guerra, com os Aliados.

Nesse sentido, a ilustração denuncia o modo de a América do Norte se posicionar no conflito e também traz, alegoricamente, a possibilidade do desdobramento das atitudes do continente, o qual tinha sinalizado a tendência de apoiar os Aliados, mas ainda não havia se posicionado de maneira expressa. Podemos dizer que a charge se refere a um risco que os EUA corriam, ratificando a potência da mitologia e a esperteza do artista ao evidenciar isso de forma tão sintética.

Vejamos, agora, a Figura 34, charge em que Belmonte trabalha a alegoria do totalitarismo, tendo Hitler, com seu discurso populista, como “o sereio” dos mares:

Figura 34 – Os encantos do ditador.



Fonte: *Caricaturas dos tempos* (1982, p. 76).

Em busca de apoio na Guerra, Hitler tenta seduzir, tal qual uma sereia³⁴, a Turquia – representada por um homem³⁵, que seria Ulisses, o qual navega em um barco, levando o nome do país. Importante destacar que a “Turquia” apenas observa a criatura mitológica, sem fazer nenhuma menção de ir a seu encontro. O mar escuro, retratado por Belmonte, para o qual o austríaco deseja arrastar a Turquia, além de remeter ao Mar Negro, que banha a região turca, pode evidenciar o cenário tenebroso imposto pelo ditador durante a Segunda Guerra.

Gaston Bachelard, em seu ensaio *A Água e os Sonhos* (1998), reflete sobre a água em contextos diversos. O autor ressalta o que seriam as águas escuras, na obra de Edgar Allan Poe: “A água é assim um convite para a morte; é um convite a uma morte especial que nos permite penetrar num dos refúgios materiais elementares [...]. Cotidianamente a tristeza nos mata; a tristeza é a sombra que cai na água” (Bachelard, 1998, p. 58). Esse exemplo pode contribuir para a compreensão dos efeitos de sentido do que é representado na charge: o mar como uma personificação e um convite para um mergulho na morte, remetendo-se a todos que sofriam com a Guerra e a todos os danos que Hitler havia trazido para as nações.

Associando a narrativa mitológica presente no poema épico de Homero, *Odisseia*, ao contexto histórico vivido por Belmonte, é importante destacar que Odisseu não caiu na armadilha das sereias, assim como a Turquia não cedeu aos encantos do *Führer*. O guerreiro Ulisses, ao passar próximo às sereias, segue os conselhos de Circe – a feiticeira, Deusa da noite – que o instrui a amarrar-se no mastro do navio e a tapar os ouvidos, para não se encantar com aquelas criaturas. Assim faz Ulisses e consegue passar por elas, sem perder-se no mar. Analogamente, a Turquia permaneceu neutra durante a Segunda Guerra e, apesar de manter com a Alemanha relações econômicas e militares, não impedindo o trabalho do núcleo do Partido Nazista, acolheu inúmeros judeus que migraram para lá antes do início da Guerra.

Logo, observamos que o chargista, por meio da alegoria, retoma a história épica de Homero, com o fito de ilustrar a relação entre a Alemanha e a Turquia, que, mesmo não se opondo ao governo nazista, não se aliava a ele. Sendo assim, baseados na teoria da carnavalização, interpretamos o chargista como um bufão moderno, pois arrancou máscaras e tornou pública a intimidade dos outros, aqueles tidos como poderosos, revelando os segredos mais insólitos deles (Bakhtin, 1990, p. 278), a própria essência desses.

³⁴ Importante reforçar que a predileção de Belmonte por apresentar Hitler, inúmeras vezes como mulher sedutora, insere-se em uma noção de reafirmação de um arquétipo que, ao considerar o *animus* e o *anima*, discutidos por Jung em sua teoria dos arquétipos, retira do tirano a força masculina que o faz ser tido como guerreiro e heroico.

³⁵ No Anexo C, trazemos outra charge de Belmonte com a representação da Turquia como homem. Essa outra representação foi, cronologicamente, elaborada antes da Figura 34 e nela é feito um gracejo sobre a postura do país, diante do conflito (ver Anexo C).

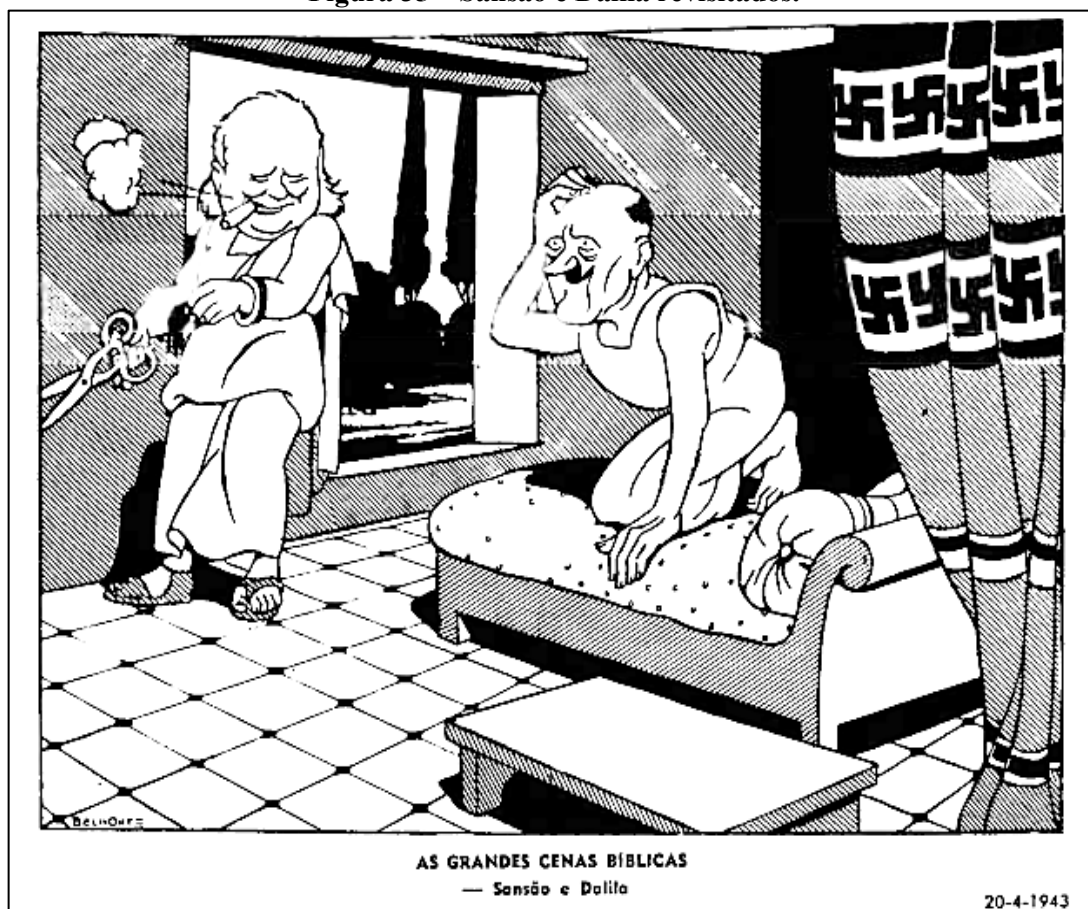
Essa charge, com a legenda “UM POUCO DE MITOLOGIA – Ulisses e o sereio”, talvez seja uma das mais representativas de todas as alegorias do totalitarismo. Isso se justifica, porque, ao evocar a sedução das sereias que cantam e encantam, Belmonte enfatiza a lábia dos ditadores nos regimes totalitários, que se manifestavam, especialmente, nas performances populistas, com grandes discursos. Hitler, por exemplo, conseguia hipnotizar as massas com seu elóquio excludente, fomentado pela reafirmação do antissemitismo. Desse modo, *Führer*

usava da persuasão para convencer seus aliados políticos. Com verbos imperativos, jogos de linguagem e hipérboles, além do gestual performático. Consequentemente, *Führer* conseguiu convencer a população alemã de que ele seria o salvador da Alemanha, um messias, imperador de um novo tempo. Dentre esses elementos, estariam os grandes discursos em praça pública e o uso do rádio e do cinema para divulgar suas ideias. Assim, tal qual uma sereia, Hitler encantava com suas ideias messiânicas e populistas, enganando os incautos que acreditaram na construção do terceiro Reich (Lopes, 2019, p. 88).

Hitler, provavelmente, sabia aquilo que Freud nos alertou, em *Psicologia das massas*, sobre o indivíduo atrelado a uma coletividade. Para Freud (2011, p. 27), “inclinada a todos os extremos, a massa também é excitada apenas por estímulos desmedidos. Quem quiser influir sobre ela, não necessita medir logicamente os argumentos; deve pintar com as imagens mais fortes, exagerar e sempre repetir a mesma coisa”. Aliás, repetir sempre a mesma coisa era a tarefa mais excitante para Hitler. Seus discursos inflamados, a gesticulação excessiva, as palavras de ordem, gritadas de forma enérgica contra a população judaica, tudo isso já faz parte do nosso imaginário coletivo.

Em 1943, Belmonte novamente retoma a imagem de Hitler, pelo qual tinha uma fixação. Na figura 35, Hitler parece não caber na cama e estaria, aparentemente, em um não-lugar. Ademais, as cortinas do espetáculo do “corte da força” do ditador estão afastadas do centro, emboladas, representando o acanhamento dos exércitos nazistas, enquanto as suásticas espalhadas pela cortina, em recuo, parecem pequenas e inofensivas, demonstrando a fraqueza dos nazistas, a literal “saída de cena” dos alemães. O paulista lança mão de um mito bíblico, para construir a alegoria da charge e, por meio do seu traço, demonstra Dalila e Sansão revisitados e desconstruídos:

Figura 35 – Sansão e Dalila revisitados.



Fonte: *Caricaturas dos tempos* (1982, p. 85).

Na *Bíblia*, em Juízes 16, há a intrigante história de Sansão e Dalila. Dalila amava Sansão, mas amava ainda mais o seu povo, por isso seduz o amante com o intuito de descobrir de onde vinha sua força e entregá-lo para os filisteus. É relatado que Sansão se mostra resistente a revelar seus segredos, pois, inicialmente, diz à amada que ficaria vulnerável se fosse amarrado com sete fibras novas de arco, que não tivessem secado, o que era uma mentira. Apesar de Dalila ter atado o homem com as tais sete fibras, quando os Filisteus chegaram para o levar, ele conseguiu escapar.

Houve uma segunda tentativa, a qual também foi em vão, porque, mais uma vez, o homem mentiu para Dalila que poderia ser dominado, caso fosse contido por cordas novas, mas, novamente, delas se libertou. Após mais uma fracassada tentativa de descobrir o segredo de Sansão, Dalila consegue entender de onde vinha a força do guerreiro. Na verdade, os cabelos eram responsáveis pela sua força e, se fossem cortados, ela esvairia.

E descobriu-lhe todo o seu coração, e disse-lhe: Nunca passou navalha pela minha cabeça, porque sou nazireu de Deus desde o ventre de minha mãe; se viesse a ser rapado, ir-se-ia de mim a minha força, e me enfraqueceria, e seria como qualquer outro homem. Vendo, pois, Dalila que já lhe descobrira todo o

seu coração, mandou chamar os príncipes dos filisteus, dizendo: Subi esta vez, porque agora me descobriu ele todo o seu coração. E os príncipes dos filisteus subiram a ter com ela, trazendo com eles o dinheiro (Juízes,16:17-18).

Nesse contexto, Sansão adormeceu no colo de Dalila, que chamou um homem para cortar seus cabelos e, dessa vez, ele foi facilmente dominado pelos soldados:

Então ela o fez dormir sobre os seus joelhos, e chamou a um homem, e rapou-lhe as sete tranças do cabelo de sua cabeça; e começou a afligi-lo, e retirou-se dele a sua força. E disse ela: Os filisteus vêm sobre ti, Sansão. E despertou ele do seu sono, e disse: Sairei ainda esta vez como dantes, e me sacudirei. Porque ele não sabia que já o Senhor se tinha retirado dele (Juízes,16:19-20).

O homem teve os olhos perfurados, foi humilhado e amarrado nos pilares de um templo e, ao pedir que suas forças fossem, por um momento, devolvidas por Deus, consegue destruir todo o espaço no qual estava amarrado, matar os Filisteus, bem como Dalila e ele próprio. Segundo a *Bíblia*, antes de morrer Sansão teria gritado:

“Morra eu com os filisteus!”. Dizendo isso, sacudiu com todas as suas forças o edifício, que ruuiu sobre os príncipes e sobre todo o povo reunido. Desse modo, matou pela sua própria morte muito mais homens do que os que matará em toda a sua vida (Juízes,16:30).

Tendo conhecimento dessa história clássica, é possível perceber a intertextualidade na charge acima (rever figura 35), na qual Churchill representa Dalila, e Hitler, Sansão. A narrativa visual de Belmonte, de abril de 1943, remete à relação da Inglaterra com a Alemanha entre o fim de 1942 e o início do ano seguinte. Dando importância a esse fato, faz-se relevante compreender o que ocorreu nesse período.

Winston Churchill era, na época, primeiro-ministro do Reino Unido, conhecido por ser um político conservador que vivia com charutos na boca, o que justifica o modo como está representado. Levando em conta o que a charge evidencia, é preciso valer-se da posse do primeiro-ministro, em 1940, ocasião na qual ele ratificou que enfrentaria, diretamente, Hitler e, desde então, posicionou-se de maneira contrária aos desmandos dos nazistas. Prova disso é que, em janeiro de 1943, mais precisamente entre os dias 14 e 24, firmou, juntamente a Roosevelt, na Conferência da Casablanca, o compromisso de exigir a rendição dos países do Eixo:

Churchill era um homem escalado para o modelo heroico, um *berserker* sempre pronto para levar uma falsa esperança ou aproveitar uma brecha, e mostrar o seu melhor quando as coisas estavam do pior jeito. Sua retórica glamorosa, sua combatividade e sua insistência em aniquilar o inimigo apelaram para os instintos humanos e fizeram dele um destacado líder de guerra (Denson, 1999 *apud* Fuller, 1961, n.p.).

A partir desse evento, aumentaram os bombardeios e as perseguições aos países aliados e ocupados pela Alemanha, objetivando encerrar a Guerra. Como reflexo disso, em função também da intensificação dos ataques aéreos britânicos e americanos visando o território do Ruhr, devido à importância dessa área, grande polo industrial e um local estratégico para o país, houve maior enfraquecimento do exército alemão. Essa perda de força é representada, na narrativa visual do chargista, pelo “corte da franja de Hitler”. Percebemos, assim, a genialidade dele em abarcar a derrocada alemã em apenas um quadro, retratando, de maneira clara, o papel da Inglaterra nesse contexto.

Interessante ressaltar que a escolha pelo mito bíblico de Dalila e Sansão, para retratar a relação de Hitler e de Churchill não foi desmotivada. O mito bíblico, segundo Fernanda Sylvestre (2008, p. 36), “está ligado à tradição religiosa” e quando relido na pós-modernidade ganha traços dessacralizadores. Sabemos que, na tradição judaico-cristã, o mito original bíblico é uma narrativa verdadeira, faz parte da constituição de fé e da moral do homem; mas, para o artista, as histórias milenares podem ser desconstruídas, por intermédio de múltiplas interpretações.

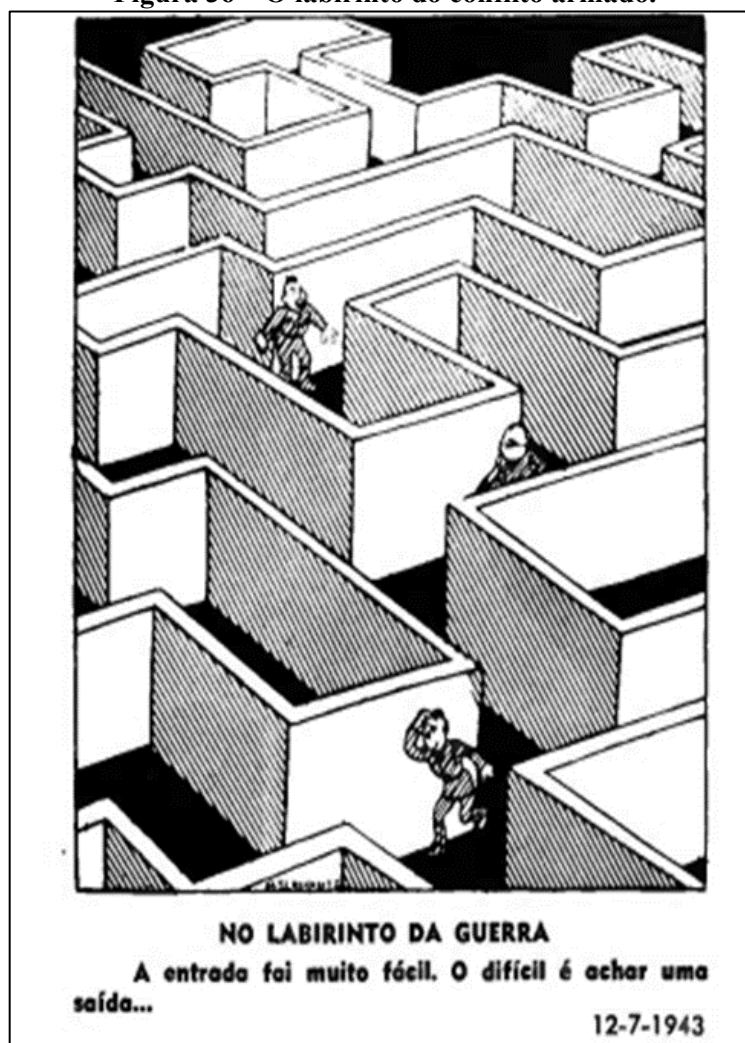
Devemos estar atentos ao porquê Hitler e Churchill são apresentados como um casal que se desentende (considerando a história clássica): na narrativa mitológica, Dalila amava Sansão, mas amava mais seu povo. Sob a perspectiva de Belmonte, podemos entender que o Ministro poderia “admirar”, em certo grau, o ditador, ou até mesmo assemelhar-se a ele, pois priorizava seus interesses e era tido por muitos como oportunista. Essa perspectiva pode estar atrelada, justamente, à sede do inglês em derrubar *Führer*, desde o seu primeiro dia de mandato, o que torna a charge ainda mais jocosa e ratifica a personalidade de Churchill, tido por muitos como herói e outros tantos como vilão.

No que diz respeito ao semblante de Hitler, tem-se uma tensão: ele parece confuso, mais uma vez leva as mãos à cabeça, apalpa o local onde havia cabelo e onde concentrar-se-ia todo seu potencial estratégico; entretanto, parece estar alocado, com os olhos arregalados e os lábios cerrados com força, aparenta perder-se em si. O fato de o tirano não estar fardado também reduz sua potência e credibilidade. O fundo da charge mais escuro reforça o universo sombrio vinculado a Hitler; já Churchill é representado sob uma perspectiva mais clara e com a possibilidade de, em segundo plano, visualizar boas novas, representadas pelo jardim detrás do primeiro-ministro. Ele porta uma grande tesoura, bafora seu cachimbo e, satisfeito, ri da situação de Hitler.

Na charge seguinte (ver Figura 36), em um labirinto, há outra representação do nazista, que vem à frente correndo, seguido de Mussolini e de Hirohito. Nesse espaço, emerge a ideia

de que haveria facilidade em entrar no embate, na Guerra, mas dificuldades em se sair dela, o que é colocado por Belmonte como uma perspectiva dos três ditadores. Ele sublinha a perda de controle do Eixo e a derrocada daqueles que foram responsáveis pelo início do conflito: Hitler é retratado como aquele que foi o primeiro a mobilizar o embate, indo na dianteira e levando Mussolini e o soldado japonês, na retaguarda.

Figura 36 – O labirinto do conflito armado.



Fonte: *Caricaturas dos tempos* (1982, p. 89).

O fundo escuro da charge – com a legenda NO LABIRINTO DA GUERRA: “A entrada foi muito fácil. O difícil é achar uma saída...” – representa o período sombrio pelo qual passava o Eixo. Logo após a Batalha de Stalingrado, muitos soldados foram mortos, especialmente alemães. Em decorrência, houve a perda da força bélica, o que deu margem para o aumento de invasões sistemáticas dos Aliados.

Vale lembrar que, em 10 de julho de 1943, ocorreu o desembarque de tropas dos Aliados na Sicília. Segundo Alfredo Oscar Salum (2012), o 8º Exército britânico, que era comandado

por Bernard Montgomery, e o 7º Exército americano, sob os cuidados de George Patton, surpreenderam o Eixo com uma invasão surpresa e com número elevado de combatentes aliados. “De acordo com a estimativa de Andrews Roberts, para cada soldado alemão morto, havia a perda de três combatentes aliados, que demonstrava a supremacia das tropas no que concerne às ações no campo de batalha” (Salun, 2012, p. 21). Esse contexto foi possível, devido à perda de força do Eixo:

Em maio de 1943 as divisões italianas e alemãs se renderam, perdendo cerca de duzentos e cinquenta mil soldados que poderiam ter auxiliado na defesa da Itália. Os novos comandantes das forças do Eixo no Mediterrâneo, Vittorio Ambrosio e Albert Kesselring, apontaram as dificuldades para a defesa da Sicília e da região sul italiana. Na mesma ocasião, Adolf Hitler e Benito Mussolini realizaram uma conferência (19 de julho de 1943) em Feltre, na qual se esperava que o Duce pudesse persuadir seu aliado para uma paz em separado com a URSS, ou mesmo o recuo das tropas para criar uma linha de defesa. Nada disso ocorreu e os ataques dos Aliados à Itália se sucederam, minando ainda mais o moral da população em uma guerra que se mostrava impossível de ser ganhar (Salun, 2012, p. 21).

Importante ressaltar, também, como elementos que contribuíram para a derrocada do Eixo, as investidas da América e da Inglaterra nas regiões pertencentes à Alemanha; ademais, a essa altura, os EUA e a Grã-Bretanha já haviam declarado guerra ao Japão. Dada à articulação dos países Aliados, realmente, Alemanha, Japão e Itália estavam enfraquecidos e sem saída, como em um labirinto.

A alegoria presente no mito do labirinto nos faz pensar sobre a simbologia desse espaço, que consiste em um “objeto de fascinação universal” (Fontana, 2010, n.p.), o que pode ser compreendido pelo fato de ele aparecer:

[...] no simbolismo do antigo Egito e no início das civilizações do Mediterrâneo. Era representado pelos celtas cristãos antes de aparecer como um motivo do Cristianismo medieval, e é também encontrado nas culturas indiana e tibetana [...] em muitas dessas culturas reflete a ideia de uma jornada interior através de caminhos confusos e conflitantes (Fontana, 2010, n.p.).

Não podemos deixar, também, de mencionar o vínculo deste símbolo com o palácio de Minos, no mito Teseu e Minotauro³⁶. Minos era o local em que estava presa esta criatura, morta por Teseu, graças à ajuda de Ariadne; ela sugere a Teseu estender um fio dentro do labirinto, para conseguir retornar, após matar o Minotauro.

Segundo o *Dicionário de símbolos* (1998), de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, o labirinto é um entrelaçamento de conjuntos e, como uma teia de aranha, enleia, confunde e

³⁶ Ver, no Anexo D, uma estátua que representa ambos os personagens.

surpreende quem está nele. Desse modo, o intuito dessa construção é, justamente, dificultar e retardar a chegada do viajante ao seu destino.

Esse espaço, quando articulado ao contexto da Guerra e à situação dos países do Eixo, representa a complexa realidade dos anos finais do conflito. Para Kênia Pereira (2016, p. 40), o labirinto, com seus intrincados caminhos, seria, portanto, “a alegoria política de tempos sombrios”. De acordo com a pesquisadora, diversos teóricos, entre eles Guilherme Del Toro e Octávio Paz, utilizaram esse espaço como uma sinalização de um período conturbado em suas obras. Pereira (2016, p. 34-35) explica que,

para Umberto Eco, espelhos no labirinto reduplicam, confundem e distorcem as imagens. Os espelhos são fonte infinita de inspiração em toda literatura, já que “este roubo de imagem, esta tentação contínua de considerar-me um outro, tudo faz da experiência especular uma experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação” (ECO, 1989, p. 20). Lembremos que tanto na biblioteca de *O nome da rosa* de Eco, como na *Biblioteca de Babel*, de Borges, os espelhos criam uma percepção ilusória de infinito, desorientando bibliotecários e simples leitores curiosos que podem se perder por entre as estantes reduplicadas.

Já a última charge de Belmonte analisada nesta tese (ver Figura 37), faz referência ao massacre do exército alemão que, após a Batalha de Stalingrado, por ter sido reduzido bruscamente, contou com a inserção de muitos cidadãos despreparados no *front*. Como esses não tinham enfrentado uma guerra, tampouco sabiam manejar as armas e se protegerem, o número de mortes subiu ainda mais drasticamente.

Figura 37 – Hitler, o Caim moderno.



Fonte: *Caricatura dos tempos* (1982, p. 104).

Esses eventos são representados na charge a partir da postura acanhada do ditador, o qual perdeu até suas roupas, elemento que representa a perda de força e de identidade, no labirinto do conflito bélico, além disso percebemos que, tal qual o Pinóquio, seu nariz está grande e destacado, imagem que pode representar a farsa do ditador. Além disso, o ambiente sombrio e devastador, bem representado pelo jogo de luz e sombra feito pelo paulista, demonstra a tragédia da Guerra.

Belmonte retrata bem a condição deplorável de Hitler, em um “mar negro” de caveiras, as quais representariam os mortos no conflito e a mão, que transpõe o quadro sobre sua cabeça, demonstra o sobrenatural e o desconhecido, penalizando o tirano que se encontra em um local lúgubre, que pode remeter o leitor ao inferno dos cristãos.

Não podemos esquecer que Hitler, político que dizia prezar pelo futuro dos alemães, ironicamente, provocou a morte de boa parte da população, justamente pelo afã de vencer e, a todo custo, ter um grande exército. De maneira alegórica, Belmonte retoma a história bíblica de Caim e Abel, que contribuiu para o reconhecimento da tragédia anunciada, pela qual o ditador foi responsável.

No Livro de Gênesis, é relatada a história de dois irmãos, Caim e Abel, filhos de Adão e Eva, concebidos após a expulsão deles do Éden. Os filhos tinham habilidades diferentes: enquanto o primeiro cuidava de ovelhas, o segundo era agricultor. Certa vez, Caim decidiu oferecer a Deus produtos de sua lavoura e Abel, em contrapartida, levou até o Todo Poderoso o seu melhor cordeirinho. Apesar de parecer pequena a oferta de Abel, Deus se agradou mais com o que Lhe foi dado por ele, rejeitando o que Lhe foi oferecido por Caim, e isso deixou o agricultor furioso.

Deus tenta explicar para Caim os motivos de não ter aceitado a oferenda. Logo em seguida, o homem chama o irmão até o campo onde tinha sua lavoura e lá o mata. Deus o interpela e o penaliza, dizendo que, desde aquele dia, ele não poderia colher mais nada na terra, que viveria como um errante, sem lugar no mundo:

⁹ E disse o Senhor a Caim: “Onde está Abel, teu irmão?” E ele disse: “Não sei; sou eu guardador do meu irmão?” ¹⁰ E disse Deus: “Que fizeste? A voz do sangue do teu irmão clama a mim desde a terra.” ¹¹ “E agora maldito és tu desde a terra, que abriu a sua boca para receber da tua mão o sangue do teu irmão. ¹² Quando lavrares a terra, não te dará mais a sua força; fugitivo e vagabundo serás na terra.” ¹³ Então disse Caim ao Senhor: “É maior a minha maldade que a que possa ser perdoada. ¹⁴ Eis que hoje me lanças da face da terra, e da tua face me esconderei; e serei fugitivo e vagabundo na terra, e será que todo aquele que me achar, me matará.” ¹⁵ O Senhor, porém, disse-lhe: “Portanto, qualquer que matar a Caim, sete vezes será castigado. E pôs o

Senhor um sinal em Caim, para que o não ferisse qualquer que o achasse”
(Gênesis 4:9-15).

Assim, como Caim da história bíblica, Hitler mata seus irmãos de fé e de nação, em prol de um desejo desregrado por poder. Na charge, notamos a presença de uma mão, que emerge na imagem, aponta e questiona a atitude do político. Analogamente à narrativa bíblica, no contexto da arte gráfica, poderia representar Deus e a penalização Dele imputada à Hitler, tal qual foi feito por Caim. Nesse sentido, como o personagem bíblico Caim, Hitler sofre as consequências do conflito que ele mesmo causou.

O artista, mediante a alegoria, inseriu o ditador, inúmeras vezes, sem a farda e de olhos assustados, representando a sua fragilidade e isso seria um meio de expurgar a revolta, diante do mal que instaurou, e fazer a justiça ocorrer em um plano simbólico. Belmonte conseguiu sinalizar a perda de força do ditador austríaco na Guerra e também a perda da saúde dele, devido a complicações do Mal de Parkinson, assim como simbolizou a justiça, muitas vezes, como representação divina.

Quando observamos as charges, cronologicamente, verificamos a transmutação da imagem de Hitler. Essas narrativas visuais acompanham a derrocada do tirano, representada por intermédio do seu desgaste físico. Assim, ao fim de abril de 1945, pouco tempo depois da invasão do território alemão pela URSS, na famosa Batalha de Berlim, Hitler comete suicídio.

Buscamos, a partir das análises, realçar a importância dos mitos greco-romanos e bíblicos nas charges de Belmonte. Por meio da paródia e da desconstrução de sentidos cristalizados historicamente, podemos reconhecer a alegoria do totalitarismo e dos abusos de ditadores como Adolf Hitler, mediante a carnavalização dessas figuras de poder por parte de Belmonte. Nesse contexto, os mitos sustentaram uma compreensão mais crítica e acessível do conflito bélico, além de revelarem sua potência narrativa, a partir de uma constante resignificação.

CONCLUSÃO

“Ninguém, melhor do que Belmonte, soube fazer a ‘caveira’ dos ex-arrogantes ditadores contemporâneos. Através das colunas das *Folhas*, o povo paulista acompanhava a vitoriosa marcha-ré das invencíveis armas nazistas... Melhor que os telegramas, que as manchetes gritantes, falavam os bonecos de Belmonte, provocando o riso, tão necessário numa época de racionamento do sal e do açúcar. A sua caricatura era a Gestapo pelo avesso, pois ridicularizava e demolia todos os atos do criador do nazismo, o monstro que incendiou o mundo com a displicência de um fumante que acende o cigarro.”

Mario Cordeiro

Ao longo desta pesquisa, observamos que várias charges do artista Belmonte dialogam de forma paródica e irônica tanto com os mitos bíblicos quanto com a mitologia greco-romana. Em desconstruções irreverentes, podemos ver, a partir das alegorias clássicas, construções alegóricas que “traduzem” e escracham os excessos do totalitarismo. As charges tornam-se carnavalizações dos símbolos, das personalidades e dos desmandos dos ditadores, durante a Segunda Guerra Mundial.

Hoje, no século XXI, a arte gráfica ainda é permeada pela alegoria, que contribui, sobremaneira, para retratar cenários e evidenciar o que há de mais vil na sociedade, tendo função sócio-política. Logo, há uma atemporalidade nessa sua função. Sob esse viés, ressaltamos que a relevância da representação alegórica dos eventos permite uma compreensão, de maneira mais aprofundada, dos fatos atuais e/ou passados. Ademais, o recurso artístico da charge, especialmente em tempos de crise, torna-se ainda mais potente, pois desafia, denuncia e escancara absurdos, além de dar vazão para a criação de novas possibilidades de entendimento e, consequentemente, alcançar melhor aqueles que entram em contato com essa arte.

Ao interpretar e analisar as charges selecionadas, observamos a coragem do artista que, mesmo com a censura do Departamento de Imprensa e Propaganda – DIP, durante a ditadura do governo Vargas e de países vinculados ao Eixo, no contexto da Segunda Guerra, posicionou-se ideologicamente e conseguiu levar os seus leitores a rirem e a refletirem sobre o ridículo e a crueldade dos governos totalitários.

Este trabalho visou contribuições para o campo das Letras, considerando um universo pouco desbravado nessa área. Teve o intuito de evidenciar que as narrativas visuais/gráficas trazem em si muita potencialidade estética, e podem ser vistas de forma mais acolhedora no campo da Literatura. Em se tratando de Benedito Carneiro Bastos Barreto, caricaturista que é foco dos nossos estudos desde 2017, ratificamos a importância da obra ofertada por ele a nós e reforçamos que as alegorias, os seus traços firmes e precisos em nanquim, a sensibilidade e a audácia ao retratar as transições das personalidades da época, assim como os absurdos praticados por elas, além da fidedignidade das suas caricaturas, tudo isso singulariza o artista e justifica a nossa escolha deste objeto em “priscas” eras.

Desenvolvemos essa tese com o intuito de reafirmar que o recurso da charge ilustra e ressignifica o mal-estar da Guerra, e mais: sustenta a subversão da imagem dos ditadores da época. É nesse lugar que se assenta a obra de Belmonte e, por sua irreverência e sua coragem, ele se destaca. Com esta tese, esperamos ter colaborado para os estudos das charges brasileiras, principalmente das caricaturas do hilário e criativo Belmonte, que, com sua arte política e suas denúncias, durante dezenas de anos, fez e faz os leitores rirem e também pensarem criticamente.

Percebemos a “intenção” de Belmonte, que ri dos ditadores, elaborando charges desconcertantes, levando-nos a notar, como bem refletiu Hannah Arendt (2012, p. 11), que o totalitarismo se molda em regras que resvalam para a banalidade do mal, podendo “a qualquer instante fugir às regras do bom senso”.

REFERÊNCIAS

- A BÍBLIA de Jerusalém. Tradução de Euclides Martins Balancin *et al.* São Paulo: Paulinas, 1992.
- ACERVO *Folha de S. Paulo*. Disponível em: <http://acervo.folha.com.br>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- ALAVARCE, Camila. **A ironia e suas refrações** – Um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- ALTER, Robert. **A arte da narrativa bíblica**. Tradução de Vera Maria Pereira. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- ANDRADE, Arlete Fonseca de. O riso, o popular, hibridismo cultural e a contribuição das revistas *O Sacy* e *O Pirralho* para a cultura nacional. **Revista do Centro de Pesquisa e Formação**, n. 4, p. 48-67, maio 2017. Disponível em: <https://portal.sescsp.org.br/files/artigo/e916daab/5ec0/4abd/a039/a719da8e8a76.pdf>. Acesso em: 10 maio 2021.
- ARAUJO, Emanuel. **Belmonte** – Comentários Críticos, biografia. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/biografia/2015/01/13/belmonte---coment%C3%A1rios-cr%C3%ADticos>. Acesso em: 10 maio 2021.
- ARCURI, Sylvia Helena de Carvalho. Estilo, Linguagem e Alegoria em: *Nocturno de Chile* de Roberto Bolaño. **Letras Escreve**, UNIFAP, v. 01, n. 02, n.p., 2013. Disponível em: https://periodicos.unifap.br/index.php/letras/article/view/492/pdf_38. Acesso em: 10 mar. 2022.
- ARENDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**: antissemitismo, imperialismo, totalitarismo. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- ARMSTRONG, Karen. **Breve história do mito**. Tradução de Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- AUERBACH, Erich. **Mimesis**: a representação da realidade na literatura ocidental. Tradução de George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BACHELARD, Gaston. **A água e os sonhos**: Ensaio sobre a imaginação da matéria. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martin Fontes, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**: O contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1999.
- BANCO de Dados *Folha*. Belmonte, o criador do Juca Pato. *In: Almanaque Autores Uol*. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/belmonte.htm>. Acesso em: 10 maio 2021.

BANCO de Dados *Folha*. Monteiro Lobato. In: **Almanaque Autores Uol**. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/monteirolobato.htm>. Acesso em: 10 maio 2021.

BELMONTE. **Caricaturas dos tempos**. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1948.

BELMONTE. **Caricaturas dos tempos**. Organizado por Jaguar. São Paulo: Edições Melhoramentos, 1982.

BERGSON, Henri. **O Riso**: Ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2018.

BETTENCOURT, Dom Estevão. **Para entender o Antigo Testamento**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editôra, 1956.

BITTENCOURT, Silvia. **A Cozinha Venenosa**: Um jornal contra Hitler. São Paulo: Três Estrelas, 2013.

BIBLIOTHÈQUE Nationale de France. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b845_4358x/f4.item. Acesso em: 10 mar. 2023.

CAGNIN, Antônio Luiz. **Os quadrinhos**. São Paulo: Ática, 1975.

CAMPBELL, Joseph. **O poder do mito**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1992.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Tradução de Urbano Tavares Rodrigues. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2017.

CEIA, Carlos. Sobre o conceito de alegoria. **MATRAGA**, n. 10, n.p., ago. 1998. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/matraga/nrsantigos/matraga10ceia.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2023.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 12 ed. Tradução de Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

COLEÇÃO Otto Bettmann. In: GETTYIMAGES. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/search/2/image?family=creative&phrase=hitler>. Acesso em: 26 jan. 2022.

CORDEIRO, Mario. Belmonte, o gladiador do riso. **Folha da Manhã**, 11 de maio de 1947. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/belmonte10.htm>. Acesso em: 10 mar. 2022.

CORNELSEN, Elcio. **Totalitarismo**. 2009. (Apresentação de Trabalho/Conferência ou palestra). Disponível em: http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/num14/art_10.php. Acesso em: 23 mar. 2024.

DENSON, John V. **The Costs of War**: America's Pyrrhic Victories. [S.l.]: Transaction Publishers, 1999.

DOMINGUES, Joelma Esther. Belmonte, o caricaturista brasileiro que irritou Joseph Goebbels. **Ensinar História**. 14 ago. 2020. Disponível em: <https://ensinarhistoria.com.br/belmonte-o-caricaturista-que-irritou-goebbels/>. Acesso em: 10 jan. 2024.

ECO, Umberto. **Cinco escritos morais**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2002.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.

ELIADE, Mircea. **Aspectos do mito**. Tradução de Manoela Torres. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

ENCICLOPÉDIA do Holocausto. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/tunisia-campaign>. Acesso em: 10 mar. 2022.

ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/>. Acesso em: 10 mar. 2022.

FERRAZ, João G. **Ordem e revolução na República de Weimar**. 2009. 165 f. Dissertação (Ciência Política) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: A imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

FONTANA, David. **A linguagem dos símbolos: um compêndio visual para os símbolos e seus significados**. São Paulo: Madras, 2010.

FRANCHINI, A. S; SEGANFREDO, Carmem. **As 100 melhores histórias da mitologia**. Porto Alegre: L&PM, 2003.

FREUD, Sigmund. **Os chistes e sua relação com o inconsciente**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. (Obras completas, ESB; v. VIII).

FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do eu e outros textos** (1920-1923). Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GETTYIMAGES. **21.834 fotos e imagens de alta resolução de Adolf Hitler**. Disponível em: <https://www.gettyimages.com.br/fotos/adolf-hitler>. Acesso em: 26 jan. 2022.

GOMES, Ângela de Castro. O populismo e as Ciências Sociais no Brasil: notas sobre a trajetória de um conceito. In: FERREIRA, Jorge (org.). **O populismo e sua história – debate e crítica**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001. p. 17-57.

GORBERG, Marissa. Moda no Brasil nos anos 1920: um olhar nas caricaturas de Belmonte. **dObra[s]** – Revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, v. 9, n. 20, p. 26-51, 2016. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/475>. Acesso em: 26 jan. 2022.

GORBERG, Marissa. **Belmonte**: caricaturas dos anos 1920. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2019.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria** – Construção e interpretação da metáfora. São Paulo: Hedra; Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2006.

HENRIQUE, Heitor Esperança. As relações internacionais entre Brasil e Estados Unidos na Segunda Guerra Mundial. **Revista Eletrônica Discente História.com**, v. 5, p. 3-23, 2019.

HITLER, Adolf. **Minha Luta**. Tradução da Própria Editora. São Paulo: Editora Moraes, 2003.

HOBBSAWN, Eric. **A era dos extremos**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1991.

FULLER, J. F. C. **The Conduct of War 1789-1961**. London: Eyre and Spottiswoode, 1961.

JAGUAR. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoal734/jaguar>. Acesso em: 10 out. 2022.

JUNIOR, Gonçalo. **Belmonte**: vida e obra de um dos maiores cartunistas de todos os tempos. São Paulo: Três Estrelas, 2017.

KERSHAW, Ian. **Hitler**: Um perfil de poder. Tradução de Pedro Maia Soares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KOTHE, Flávio. **A Alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

KOUDELA, Ingrid D. Teatro como alegoria. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, v. 2, p. 1-28, 2021.

LAVOR, Lucas de. “Cachorro não, Chichorro”, dez. 2023. Disponível em: <https://www.bpp.pr.gov.br/Candido/Pagina/Memoria-2>. Acesso em: 10 jan. 2024.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e significado**. Tradução de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

LIEBEL, Vinícius. “As charges e a influência do Humor durante a Segunda Guerra Mundial”. Disponível em: <https://www.snh2015.anpuh.org/resources/anpuhpr/anais/ixencontro/comunicacao-individual/ViniciusLiebel.htm>. Acesso em: 10 out. 2022.

LOBATO, Monteiro. **As ideias de Jeca Tatu**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1950.

LOPES, Marihá Mickaela Neves Rodrigues. **Rindo do Führer**: paródias de Hitler nas charges de Belmonte. 2019. 111 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019.

LUCA, Tania Regina de. A produção do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) em acervos norte-americanos: estudo de caso. **Revista Brasileira de História**, v. 31, n. 61, p. 271-296, 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26319123014>. Acesso em: 10 dez. 2021.

MALINOWSKI, Bronislav. **Magia, ciência e religião**. Lisboa: Edições 70, 1984.

MELO, José Marques de; ADAMI, Antonio (org.). **São Paulo na Idade Mídia**. São Paulo: Arte e Ciência Editora, 2004.

MELO, Lucas Gilnei Pereira de. **Medeia**: alegorias da resistência em Antônio José da Silva e Pier Paolo Pasolini. 2020. 130 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2020.

MINOIS, Georges. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

PATAI, Raphael. **O mito e o homem moderno**. São Paulo: Editora Cultrix, 1972.

PEREIRA, Kênia Maria de Almeida. Labirintos e monstruosidades no teatro burlesco de Antônio José da Silva, o Judeu. In: SILVA, A. J. da. **O labirinto de Creta**. Uberlândia: EDIBRÁS, 2016. p. 7-50.

PITILLO, João Claudio P. **O Primado da Política Interna de Getúlio Vargas e os Reflexos da Frente Leste no Brasil 1941-1945**. 2021. 234 f. Tese (Ciências Humanas) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

PROPP, Vladimir. **Comicidade e Riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1993.

RABAÇA, Carlos Alberto; BARBOSA, Gustavo G. **Dicionário de Comunicação**: Nova edição revista e atualizada. 2. ed. Rio de Janeiro: Campus, 2002.

ROCCO, Luigi. Paulino e Albina. **A Gazetinha**, 1933. <https://tvmemory.blogspot.com/2017/07/paulino-e-albina-gazetinha-1933.html>. Acesso em: 10 jul. 2021.

ROLLEMBERG, Denise. Revoluções de direita na Europa do entre-guerras: o fascismo e o nazismo. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 30, p. 355-378, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/TnKzk78Gtg5KXHsVT7kH7hr/?format=pdf>. Acesso em: 20 jan. 2024.

ROSENBAUM, Ron. **Para entender Hitler**: A busca das origens do mal. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Record, 2003.

RUTHVEN, Kenneth. **O mito**. Tradução de Esther Eva Horivitz de BeerMann. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SALUN, Alfredo Oscar. A Itália e a guerra no Mediterrâneo entre 1940-1943. **Diálogos Mediterrânicos**, n. 3, p. 12-23, 2012. Disponível em:

<https://www.dialogosmediterraneos.com.br/index.php/RevistaDM/article/view/53>. Acesso em: 10 jan. 2023.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?** Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1993.

SCOVENNA, Sandra M. **Nas linhas e entrelinhas do riso: As crônicas humorísticas de Belmonte (1932-1935)**. 2009. 234 f. Dissertação (Mestrado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SILVA, Matheus Corassa da; COSTA, Ricardo da. A Alegoria. Do Mundo Clássico ao Barroco. *In: XVIII Congresso Latinoamericano de Filosofia Medieval*, 2021, Buenos Aires. Respondiendo a los retos del siglo XXI desde la Filosofía Medieval: XVIII Congreso Latinoamericano de Filosofia Medieval: Actas. Buenos Aires: Ediciones RLFM, 2021. v. 1. p. 87-96.

SILVA, Zélia L. O traço de Belmonte desvendando São Paulo e o Brasil (1922-1924). **ArtCultura**, Uberlândia, v. 9, n. 15, p. 163-179, jul.-dez. 2007. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/1480/1322>. Acesso em: 18 ago. 2021.

SILVEIRA, José Renato Ferraz da. Stalingrado: a batalha decisiva de duas guerras. *In: 10º Encontro Nacional da Associação de Estudos de Defesa*, 2018, São Paulo. Anais... v. 1, nov. 2018.

SIMON, Silvana Aline Soares. Do isolacionismo ao intervencionismo: a participação dos Estados Unidos nas grandes guerras mundiais do século XX (1914-1945). **Revista Videre**, v. 6, p. 70-85, 2011.

STAHEL, David. **Kiev, 1941: Hitler's battle for supremacy in the East**. [S.l.]: Cambridge University Press, 2011.

SYLVESTRE, Fernanda Aquino. **Mitos bíblicos e contos de fadas revisitados na metaficção de Robert Coover**. 2008. 205 f. Tese (Doutorado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Araraquara, 2008.

TEIXEIRA LEITE, Antonio José. **A influência da Constituição de Weimar sobre a assembleia nacional constituinte de 1934**. 2015. 269 f. Dissertação (Ciências Sociais Aplicadas) – Instituto Brasiliense de Direito Público, Brasília, 2015.

VERNANT, Jean-Pierre. **Mito e sociedade na Grécia Antiga**. Tradução de Myriam Campello. Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

ZILBERMAN, Regina. Mito e literatura brasileira. **Letras de Hoje**, v. 17, n. 1, p. 41-59, 2014. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/17512>. Acesso em: 10 out. 2022.

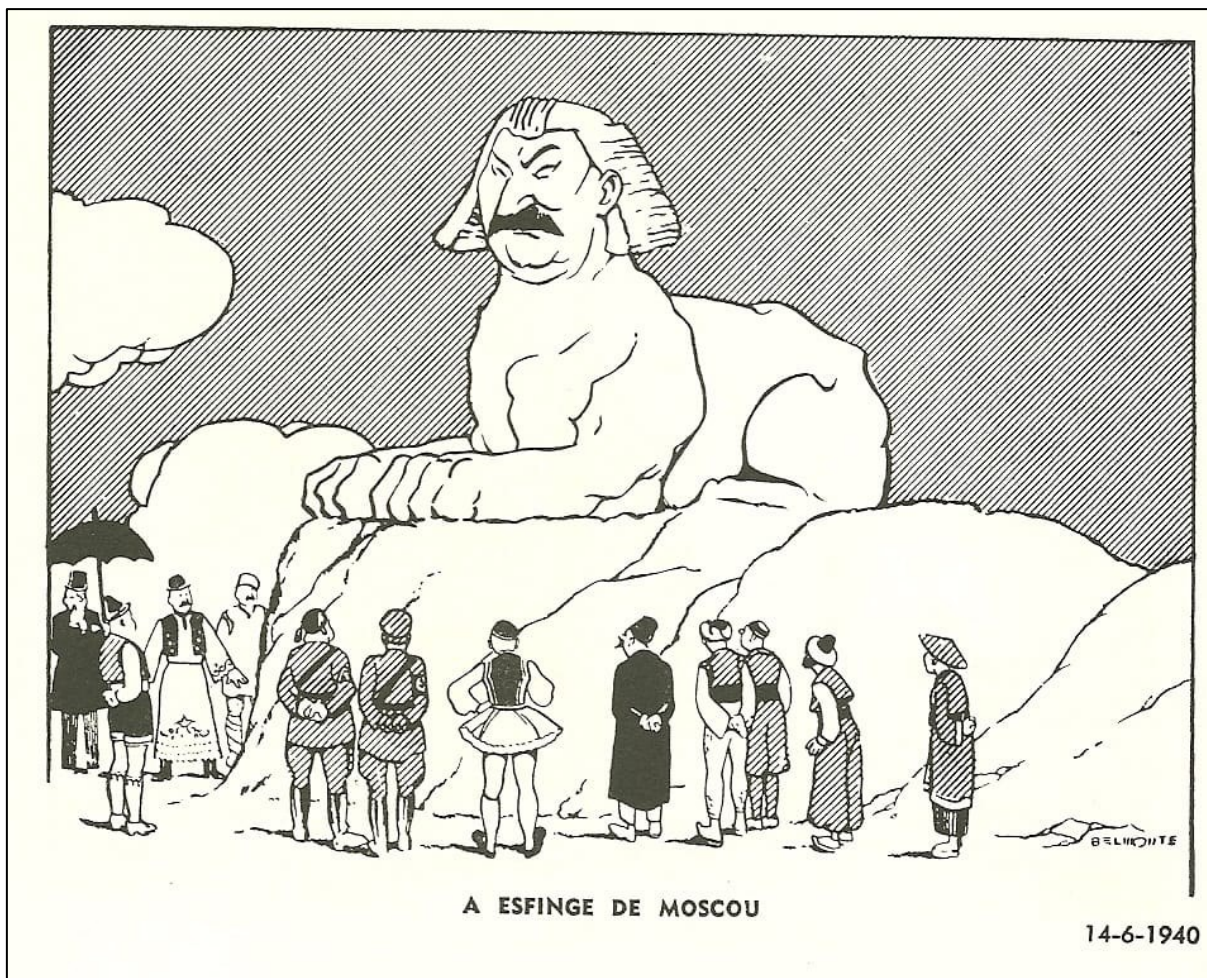
ANEXOS

Figura 38 – Juca Pato tricotando.



Fonte: Gonçalves Junior (2017, p. 56).

Figura 39 – A Esfinge.



Fonte: <https://images.app.goo.gl/MJaZRb1uo2xJhLTu5>. Acesso em: 13 mar. 2023.

Figura 40 – A Turquia.



Fonte: *Caricatura dos tempos* (1982, p. 68).

Figura 41 – Teseu e o Minotauro de Antonio Canova.



Fonte: Antonio Canova, 1781 (Victoria and Albert Museum – London, United Kingdom).
Fonte: encurtador.com.br/eipU4. Acesso em: 13 mar. 2023.