

AVISO AO USUÁRIO

A digitalização e submissão deste trabalho monográfico ao *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia* foi realizada no âmbito do Projeto *Historiografia e pesquisa discente: as monografias dos graduandos em História da UFU*, referente ao EDITAL Nº 001/2016 PROGRAD/DIREN/UFU (<https://monografiashistoriaufu.wordpress.com>).

O projeto visa à digitalização, catalogação e disponibilização online das monografias dos discentes do Curso de História da UFU que fazem parte do acervo do Centro de Documentação e Pesquisa em História do Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia (CDHIS/INHIS/UFU).

O conteúdo das obras é de responsabilidade exclusiva dos seus autores, a quem pertencem os direitos autorais. Reserva-se ao autor (ou detentor dos direitos), a prerrogativa de solicitar, a qualquer tempo, a retirada de seu trabalho monográfico do *DUCERE: Repositório Institucional da Universidade Federal de Uberlândia*. Para tanto, o autor deverá entrar em contato com o responsável pelo repositório através do e-mail recursoscontinuos@dirbi.ufu.br.

Trab. Cart
S. 9 (e)
3536

HALLYNE LUIZ DE CARVALHO

**NO REINO DA CONFUSÃO:
A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL NA PERSPECTIVA
CARICATURAL DE BELMONTE.**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
2007**

3536
S. 9 (e)

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
RUA DO PÊLOTEADO, 900 - PRAÇA DA TERCEIRA
FAV - 38400-902 - Uberlândia - M. G. - Brasil
Tel. 38400-902

HALLYNE LUIZ DE CARVALHO

**NO REINO DA CONFUSÃO:
A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL NA PERSPECTIVA
CARICATURA DE BELMONTE**

**Monografia apresentada como requisito
parcial para a conclusão de Curso de
Bacharelado em História da Universidade
Federal de Uberlândia, sob a orientação da
Profª. Drª. Luciene Lehmkuhl.**

**Uberlândia
2007**

HALLYNE LUIZ DE CARVALHO

**NO REINO DA CONFUSÃO:
A SEGUNDA GUERRA MUNDIAL NA PERSPECTIVA
CARICATURA DE BELMONTE**

BANCA EXAMINADORA



Profª. Drª. Luciene Lehmkuhl – Orientadora



Profª. Drª. Kátia Rodrigues Paranhos

Profª. Ms. Valéria Ochoa Oliveira

À minha família, com muito amor e carinho!

Agradecimentos

Agradeço, primeiramente à Deus, minha fortaleza, por tudo o que tem feito e por tudo que ainda vai fazer. Por sua bondade infinita, pela força em tempos difíceis e pela alegria deste momento.

Agradeço à minha mãe Cleusa e a meu pai Leonam, pelo amor, amizade, carinho e também por sua preocupação e dedicação para comigo. Além disso, por serem meus maiores estimuladores no que diz respeito à vida escolar e acadêmica e por me apoiarem nas minhas escolhas.

À todos meus familiares pelo incentivo, em especial à minha avó materna Leontina por ser uma torcedora fanática por mim e, ainda, por todo amor. À minha tia Neusa e a meu tio Jorge pelo apoio nesta jornada.

À Prof^a. Dr^a. Luciene Lehmkuhl, por ampliar meus horizontes em relação ao que a historiografia pode ser, por estar sempre presente e, ainda, por acreditar em mim.

A todos os professores desde o pré-escolar até essa instância que contribuíram para minha formação e aprendizado.

A todos os amigos e colegas que caminharam comigo durante estes anos de curso, em especial à Vanessa, Viviane, Edna, Luana, Cleliamar, Kelly, Renata, Laura, Daiane e Luciano obrigado pela amizade, pelos sorrisos, pelos ouvidos e, principalmente pelo apoio.

A "PRÓXIMA" GUERRA

A propósito de uma "charge" que há dias publiquei na "Folha", um cidadão retardatário escreve-me uma carta na qual, entre outras asseverações extravagantes, me afirma, com invejável candura, que "falar" em guerra não é ser maluco".

Eu não sou especialista em assuntos psiquiátricos. E por essa razão considerável não posso tecer aqui considerações científicas, nem desenvolver uma tese de alto estilo a propósito da influência do furor bélico no espírito dos lunáticos. Admito, para argumentar, que a guerra fosse uma coisa muito interessante, há trinta ou quarenta anos atrás. Até os fins do século passado, as guerras tinham beleza trágica, tinham, principalmente, heroísmo. Lutar peito a peito, de homem para homem, em combates francos e leais, era alguma coisa que chegava às raias da epopéia. Era dramático, mas era belo.

Hoje, porém, não há nada disso. A guerra que se desencadear agora não virá aureolada de beleza, nem se caracterizará pelo heroísmo. Os homens, que deveriam enfrentar-se como leões, agirão, prosaicamente, como tatus, enfiados em buracos, num pavor soberano. Não será, uma luta de Homens, com H maiúsculo, mas um morticínio de minhocas. Haverá, porventura, grandiosidade e heroísmo numa coisa dessas?

Porque a verdade é que ninguém escapará à chacina. Constantemente, os jornais europeus se referem aos últimos gases criados pela química, a serviço da guerra, dando detalhes impressionantes sobre os gases mais pesados do que o ar, gases que descerão ao fundo das trincheiras, das galerias e dos porões, para liquidar as minhocas inimigas. E, além dos gases, raios ultra-violetas, raios da morte, raios negros, raios que o partam... E granadas bacteriológicas, que entrarão em cena à última hora... E torpedos imantados... E vapores nitrosos, nuvens de fosgeno... O sujeito que se meter nessa tragédia estará literalmente frito. Pode ser patriota, pode ser valente, pode ser Herói — essa valentia e esse heroísmo não lhe servirão para coisa nenhuma. Diante de uma nuvem de gás que avança à flor do solo, firme e implacável, ele não terá outro recurso senão enfiar-se pela terra à dentro, com máscara e tudo, como um tatu. Sob uma nuvem de cem, quinhentos ou mil aeroplanos que despejam bombas, vá o tal sujeito praticar heroísmos! Ele, instintivamente, apelará para a sabedoria das formigas...

Um publicista inglês, escrevendo para um jornal de Londres, a propósito da "próxima" guerra, afirmou que ela será tão terrível, tão exterminadora, tão definitiva, que "o vencedor, exausto, cairá morto sobre o vencido agonizante".

Para quem anda com idéias de suicídio, isso tudo é muito interessante...

E quanto ao caráter psiquiátrico dos que gostam disso (com exceção dos industriais de guerra que apenas tratam de cavar a vida à custa da morte dos outros) um jornalista francês publicou há pouco, em "Activités", um estudo muito interessante, no qual se refere, justamente, a esse aspecto da questão. Ele divide os fomentadores de guerras em duas classes: a dos que falam abertamente nelas, discursando sobre "a honra nacional", sobre "a glória imortal dos nossos antepassados", sobre as bandeiras simbólicas, "mais preciosas do que a própria vida" — e a dos que falam em segredo, com muito mistério, justificando-se com a "segurança", com as "possibilidades de agressão", com o imperialismo alheio... Aqueles são os que gostam das coisas grandiosas, épicas, românticas, megalômenas... Estes pretendem apenas defender-se, porque juram que os vão atacar. E Philippe Soupault exclama: "Dois aspectos de alienação: "mania de grandeza" e "mania de perseguição"...

Belmonte. Idéias de João Ninguém. 1933-1934.

Sumário

E abrem-se as portas do reino.....	p.9
Capítulo 1:	
Os caminhos sinuosos de Clio no reino da confusão.....	p.13
Capítulo 2:	
Sua Majestade Belmonte e a corte do Reino: conhecendo as temáticas.....	p.30
Capítulo 3 :	
Invadindo outros reinos: aspectos gráficos da obra de Belmonte.....	p.46
E por fim...Um novo começo.....	p.57
Fontes.....	p.60
Referencias Bibliográficas.....	p.62
Referencias Iconográficas.....	p.65

Resumo:

Este trabalho tem como principal interesse demonstrar as inúmeras os vários caminhos e possibilidades que o historiador em a sua disposição, e, ainda, que o diálogo com outras áreas é um fator fundamental para a construção da historiografia no que diz respeito ao fornecimento de um aporte conceitual, colocando as mudanças referentes à história e a relação com as fontes e também as outras áreas de conhecimento.

Num primeiro momento demonstrando a relação entre História e Imagem, e mais a frente às especificidades de meu objeto de estudo que são os desenhos humorísticos, em especial a obra do artista brasileiro Belmonte, publicada no álbum póstumo "Caricatura dos tempos", que abrange a temporalidade de 1936 a 1946, uma década narrada pelo o lápis e pena deste artista de olhar aguçado.

Abordando a biografia de Belmonte, alguns aspectos de sua obra e, ainda as temáticas das quais faz uso visualizando sob uma perspectiva psicológica. Além de abordar os aspectos gráficos inerentes a produção deste artista.



Fig. 1 – Bar baridade... 15 maio 1940

E abrem-se as portas do reino...

Os desenhos de maneira geral sempre estiveram no elenco das minhas predileções. Ao entrar no Curso de História, em 2002 tinha em mente trabalhar com política, uma vez que a mim fora apresentada uma história monocromática: que tratava de econômica ou de política. No entanto, durante o quinto período do curso de História, na disciplina História do Brasil III, fui apresentada a um novo enfoque, uma nova possibilidade para construção historiográfica.

Em um trabalho proposto por minha atual orientadora Luciene Lehmkuhl, então professora da referida disciplina, os alunos deveriam abordar a história do período em questão, fazendo uso de alguma imagem ou grupo de imagens. Optei por trabalhar com as representações do Jeca Tatu, personagem de Monteiro Lobato, o que me levou a realizar um primeiro diálogo entre História e Artes.

Ao procurar alguns livros sobre Arte Plásticas acabei por encontrar um “livrinho” de capa preta, já mofado. Ao folheá-lo, inicialmente pensei que Belmonte era um artista estrangeiro, em função da temática presente no livro, depois acabei por descobrir que se tratava na realidade do paulista “Benedito”, o que acendeu ainda mais minha curiosidade sobre a obra.

Encontrei uma imagem da charge de Belmonte na Web com o título: “No reino da confusão”, que melhor título haveria para trabalhar sobre a produção deste artista com imagens que tratam do turbilhão que foi a Segunda Guerra Mundial. Por isso, optei por dar a este trabalho o título: “No Reino da Confusão: a Segunda Guerra Mundial na perspectiva caricatural de Belmonte”.

“No Reino da Confusão” é, também, o título de um álbum publicado por Belmonte, sobre a temática da Segunda Guerra Mundial, em 1939. No entanto, ainda não tive oportunidade de conhecer um exemplar dessa rara obra. O álbum ao qual tive contato denomina-se “Caricatura dos tempos”, é uma publicação póstuma que agrupa desenhos do autor publicados nos jornais entre 1936 e 1945. Então uma

pergunta se impõe: por que não colocar o título deste trabalho como “Caricatura dos Tempos: a Segunda Guerra Mundial na perspectiva caricatural de Belmonte”.

O título construído por Belmonte “No reino da confusão” pareceu-me bastante oportuno, uma vez que também me senti presente na corte deste reino, em que a História vive um momento deverás “confuso”. São muitas as possibilidades, os enfoques e as parcerias que podem ser consolidadas entre a História e outras áreas do conhecimento. É um desafio se coloca ao aspirante a historiador. Como não se perder nestes vários caminhos propostos? Com tantos pretendentes, tantas possibilidades, como Clio pode não ficar confusa?

Este trabalho pretende, na realidade, abordar mais do que a perspectiva de Belmonte sobre a Segunda Guerra Mundial, pretende fazer também uma reflexão acerca das relações entre história e imagem, sobretudo, quanto às especificidades dos desenhos humorísticos. O interesse, no momento, não foi fazer um mergulho mais aprofundado em cada uma das charges e sim pontuar algumas temáticas recorrentes, em uma análise mais geral da obra de Belmonte e, ainda, abranger alguns aspectos mais técnicos quanto à produção dos desenhos humorísticos.

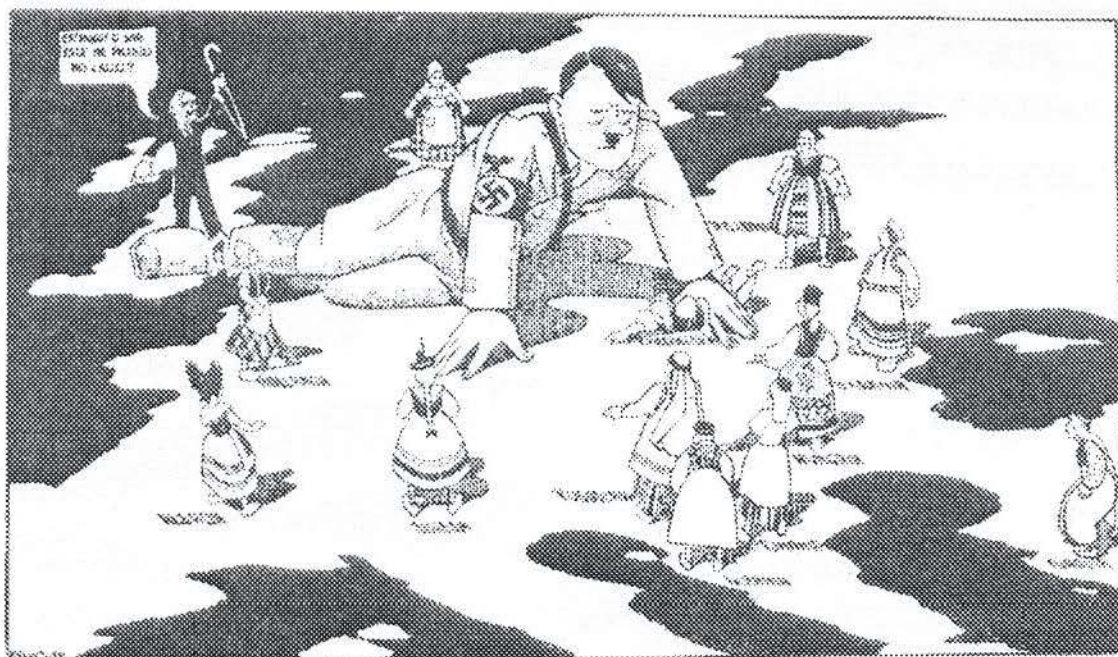
Para tal empreitada, tomo como viés principal a renovação, no que diz respeito às fontes e aos conceitos de interpretação da própria História, frequentemente repensados nas últimas décadas, bem como, das outras áreas de conhecimento que tem criado suas próprias formas de análise e compreensão. Procuro, ao longo do trabalho, fazer empréstimos de conceitos e métodos que melhor se aplicam para vislumbrar a linguagem específica dos desenhos humorísticos, tentando sair do quadro apontado por Gombrich:

...Os historiadores, por sua vez, costumam achar que tem documentos mais importantes e mais pertinentes a estudar nos papéis e discursos públicos de um período, e geralmente deixam os velhos cartuns para os compiladores de histórias ilustradas populares onde essas garatujas toscas e muitas vezes enigmáticas, aparecem lado a lado, de forma muito incômoda, com retratos, mapas e figuras de cerimônias e assassinados.¹

¹ GOMBRICH, E. H. O arsenal do Cartunista. In: **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. São Paulo: EDUSC, 1999, p.127.

As fontes expostas por Gombrich como os “papéis e discursos públicos” tiveram e tem sua importância na construção historiográfica, contudo é necessário ressaltar de tal fala, que há muito mais para ser explorado na mina dos vestígios deixados pelos homens, podendo-se, portanto, fazer uso de tudo aquilo que enriqueça e fortaleça o fio da trama tecida pelo historiador.

O objetivo principal deste trabalho é adentrar as novas relações quem têm sido estabelecidas na construção historiográfica, em especial com o campo das imagens, afunilando até meu objeto de estudo, que são os desenhos humorísticos de Belmonte e a temática da Segunda Guerra Mundial.



Guliver em Liliput...

Fig. 2 – *Guliver em Liliput...* 21 mar. 1939.

CAPÍTULO I

Os caminhos sinuosos de Clio no reino da confusão.

Ao fazermos um levantamento da produção historiográfica da atualidade, veremos a recorrência do uso de imagens, contudo muitos não se detêm numa análise mais aprofundada para além do uso do elemento imagético como mera ilustração e/ou reafirmação do conteúdo apresentado no texto escrito. Portanto, a questão primordial que optei por ressaltar neste trabalho é a relação entre História e Imagem, e ainda o potencial da narratividade deste tipo de fonte para a produção historiográfica, em especial no uso de caricaturas.

Como ressaltei acima apesar do aumento do uso de imagens nos livros de história ser crescente, a maioria não se atém a uma análise da linguagem imagética, ignorando os elementos que compõem as imagens e dão a elas suas peculiaridades “os historiadores tinham-se contentado, por demasiado tempo, em usar os artefatos da alta cultura como meros reflexos ilustrativos de desenvolvimentos políticos ou sociais, ou como reflexos ideológicos”², Carl Schorske neste trecho nos remete ao passado da historiografia, quadro este que paulatinamente tem sido alterados com as novas relações estabelecidas. *

No âmbito da caricatura, alguns historiadores têm rompido com esta perspectiva, trabalhando o testemunho iconográfico, como Marcos A. Silva e Ana Maria Belluzzo que utilizam caricaturas como objetos historiográficos.

O interesse por este tipo de fonte foi possível, devido ao abandono dos parâmetros positivistas quanto à definição de documento e dos axiomas relativos à sua utilização como a proposição de Michel Foucault ressalta:

Ora, por uma mutação que não data de hoje, mas que, sem dúvida, ainda não se concluiu, a história mudou sua posição acerca do documento: ela considera como sua tarefa primordial, não interpretá-lo, não determinar se diz a verdade nem qual é seu valor expressivo, mas sim trabalhá-lo no interior e elaborá-lo: ela organiza, recorta, distribui, ordena e reparte em níveis, estabelece séries, distingue o que é pertinente do que não é, identifica elementos, define unidades, descreve relações. O documento, pois, não é mais, para história, essa matéria inerte através da qual ela tenta reconstituir o que os homens fizeram ou disseram, o que é o passado e o que deixa apenas

² SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-Siècle**: política e cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.16.

*rastros: ela procura definir, no próprio tecido documental, unidades, conjuntos, séries, relações.*³

Foucault assim como Carl Schorske liga o ofício do historiador ao do tecelão propondo que o fazer do historiador é intimamente ligado ao trançar, ligar e cozer as informações, os dados, as relações, e ainda transformar documentos em monumentos. Primando muitas vezes pela utilização de uma gama de conceitos que não criou, mas que serão extremamente valiosos para a qualidade da trama que será tecida. A interdisciplinaridade, portanto é crucial para a qualidade do fio utilizado no tear da história que é o tempo.

Apesar de uma definição extremamente hierarquizante e rígida de documento a escola positivista coloca em voga uma metodologia inicial ainda que limitada a fontes oficiais nas quais os documentos escritos são privilegiados.

Com a fundação da Revista dos *Annales* em 1929, e com o desenrolar dos trabalhos de seus impulsionadores, a necessidade de ampliar a noção de fonte documental, aparece em afirmações como “A história faz-se com documentos escritos, sem dúvida. Quando estes existem. Quando não. Faz-se com tudo o que a habilidade do historiador lhe permite utilizar para fabricar o seu mel na falta das flores habituais”.⁴

Conjecturas que começam o que podemos chamar “revolução documental”, que proporcionou a ampliação do leque de parcerias, para além do uso de imagens. Um exemplo disso é a mudança no que diz respeito a memória que gradativamente vai sendo percebida também como fonte alternando o foco de interesse das grandes temáticas como a dos vencedores, das grandes instituições, dos grandes feitos, etc. Desperta-se o interesse por uma “história dos homens”, uma história que tem como pai Heródoto “graças à construção de uma representação sincrônica da cultura do passado”.⁵

³ FOCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 7.

⁴ FEBVRE, L. 1949. In: LE GOFF, Jacques. Documento/Monumento. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984, p. 98.

⁵ SCHORSKE, Carl. E. **Pensado com a História**: indagações na passagem para o modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p.246.

Por muito tempo Tucídides com seu enfoque eminentemente político foi considerado como modelo de historiador verdadeiro, Heródoto por sua vez estava situado nas áreas de interesse da Literatura como um excelente fabulista. Contudo paulatinamente Clio tem voltado sua atenção e afeição para o olhar de Heródoto e as relações culturais que este apresenta através de sua narrativa.

As versões que tem seu aporte em arquétipos como Tucídides contribuíram e contribuem para a história se não pela adesão, pela confrontação dos discursos, pessoalmente não creio que o papel do historiador seja o de “corrigir” as velhas versões, mas sim “produzir” por meio dessa consciência historiográfica que vem sendo gestada pelos embates, interações e simbioses. Uma nova produção surge através da mudança do princípio da operação historiográfica, partindo de um enfoque não direcionado pelo documento, mas, pelas inquietações geradas pela confrontação deste com os problemas suscitados pela análise do historiador.

Ocorrem também alterações quanto ao conceito de história, como a descrença em uma história teleológica com discurso linear e progressivo que tinha sua fonte principal nas proposições hegelianas, quebrando assim a idéia de leis da história em que fatos eram vistos como sintoma da “progressão do espírito” ou ainda no pensamento marxista que mantinha boa parte do pensamento hegeliano sem aceitar, contudo, a perspectiva metafísica.

Nos estudos da cultura, o “método exegético”⁶ de Hegel era um princípio diretor, uma orientação. Cada cultura não era certa e nem errada, mas uma fase necessária para a progressão do espírito. Era comum a busca por paralelos que levassem a princípios gerais ou leis “não havia declínio, mas apenas a progressão lógica do *Zeitgeist*, que provocara modificações nos monumentos do passado. Desta forma, a mudança de estilos na arte era um indicador da mudança do espírito.”⁷ A tentativa de constituir uma história global, ligada por cadeias de acontecimentos, por uma série relações de causa e efeito.

⁶ Método exegético é como Gombrich intitula o método hegeliano que busca padrões, conexões, semelhanças para encontrar os sintomas da marcha do espírito em que cada cultura é vista como um estágio necessário para a progressão do espírito. GOMBRICH, E. H. **Para uma História Cultural**. São Paulo: Gradiva, 1969, p. 64.

⁷ GOMBRICH, E. H. *Ibidem*, p.30.

Dessa forma, é necessário tomar os devidos cuidados ao analisarmos imagens ou então as veremos como expressão do espírito de uma época, como salientou Burke acerca dos historiadores culturais que:

*...tem sido tentados a tratar certas imagens, especialmente trabalhos de arte famosos, como representativos do período em que foram produzidos. Nem sempre devemos resistir às tentações, porém esta tem a desvantagem de assumir que períodos históricos são suficientemente homogêneos para serem representados desta forma por uma única pintura.*⁸

Com a quebra da hierarquia das fontes e principalmente das certezas científicas quanto ao que é história, as categorias de análise e a justificativa antropológica: “de uma memória milenar e coletiva que se servia de documentos materiais para reencontrar o frescor de suas lembranças”.⁹ Segundo Foucault o problema não reside mais em decifrar como as continuidades puderam se estabelecer e protelar sua existência bem além de si mesmas, “não é mais o fundamento que se perpetua, e sim, as transformações que valem como fundação e renovação de fundamentos”.¹⁰ Trata-se, portanto de pensar em termos de rupturas, marcar as diferenças como elos de união entre as partes, os acontecimentos.

No século XIX, os intelectuais vinculados ao cientificismo procuravam estudar os agentes sociais reais despojados dos seus imaginários. Baczko em seu trabalho, “Imaginação Social”, traça uma discussão aprofundada informando que “a abordagem cientificista não observava realmente esses agentes sociais ‘desnudados’; era ela que os construía”¹¹. A questão não é mais definir ou decretar a história como circularidade como Spengler e Toinbee ou linear e progressiva como Hegel, mas buscar as irrupções, as perturbações, e as descontinuidades.

O cientificismo classificava o imaginário como algo quimérico ou ilusório sem relação alguma com o que se chamaria vida real, posteriormente, com a mudança de olhar lançado às fontes e a forma de se produzir à historiografia, o imaginário também adquire espaço e status de fonte, principalmente pela percepção cada vez

⁸ BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. São Paulo: EDUSC. 2004, p. 38.

⁹ FOUCAULT, Michel. Op.cit., p. 7.

¹⁰ FOUCAULT, Michel. Ibidem, p. 6.

¹¹ BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985, p. 297.

maior do poder das representações e da manipulação do simbólico a fim de legitimar a coesão social. Um exemplo desse uso é o trabalho de Peter Burke sobre a imagem pública de Luís XIV, no qual o autor explicita seu interesse no poder simbólico da imagem do rei, verificando deste modo qual o efeito dos mitos, dos símbolos no cotidiano de uma determinada sociedade e consequentemente sua função neste contexto. :

*Historiadores profissionais usam com frequência o termo "mito" para designar uma "história não-verdadeira" (em contraste com as histórias que eles mesmo criam, tal como as vêem). O que me importa aqui contudo, não é o Luís "real" em contraposição ao mítico. Ao contrário, o que me interessa é precisamente a realidade do mito, isto é, seus efeitos sobre o mundo externo aos meios de comunicação.*¹²

Como tudo na história é mutável e os conceitos dessa disciplina são flutuantes, o que poderíamos denominar como documento Le Goff apresenta uma definição: "é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham"¹³. Sua afirmação contraria a idéia de uma possível neutralidade das fontes expondo que estas são produto de relações e interesses em jogo, além disso, na sua definição, o historiador é aquele que elege o documento e confere a ele valor de testemunho.

*O documento não é inócuo. É antes de mais nada o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história da época, das sociedades que o produziram, mas também das épocas sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo o silêncio.*¹⁴

Ao considerarmos as imagens como fontes documentais é necessário atermos mais especificamente à linguagem própria deste tipo de fonte. Para compreender um texto é necessário decodificar cada letra, palavra, frase, parágrafo, etc., ou seja, para a compreensão do documento escrito é necessário partir de cada elemento para a compreensão do todo. Já as fontes imagéticas exigem uma relação inversa, num rápido olhar é possível perceber o todo, mas para discerni-lo. Para decodificar seus significados é necessário identificar as partes, chegar ao singular e às relações entre cada elemento que compõe o todo que é a imagem.

¹² BURKE, Peter. **A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994, p.18.

O grande desafio ou mesmo dificuldade para a utilização de objetos imagéticos é principalmente o fato de que para estudá-los é necessário adentrar em outros campos, fazer parcerias estando atento às exigências da linguagem específica do campo visual, uma vez que, as imagens possuem uma forma de narrar própria é necessário também um aporte técnico e teórico próprios.

Carl Schorske, em Viena *fin-de-siècle*, demonstra bem o movimento inverso que ocorre entre a História e outros campos do conhecimento. Enquanto a história fazia uso meramente ilustrativo e acessório da cultura, os outros campos por sua vez desenvolviam formas cada vez mais autônomas de análise, através da leitura atemporal, interna e formal, não se atendo ao passado ou ao social.

*Mas, agora que os novos métodos de análise interna nas disciplinas humanísticas revelavam características estruturais e estilísticas autônomas nas obras de arte, literatura e pensamento, o historiador, se as ignorasse, correria o risco de interpretar mal o significado histórico do seu material.*¹⁵

O aporte de métodos de análise, ao qual se refere o autor, é fornecido principalmente pelo campo das Artes Plásticas e/ou Visuais com relação às questões técnicas, conceitos e métodos. Especialmente as diversas metodologias da História da Arte podem ser utilizadas pelos historiadores que lidam com imagens. Entre elas pode-se destacar a Iconografia e Iconologia que fornecem um instrumental suficiente tanto para uma primeira leitura do documento imagético quanto para uma análise mais aprofundada. Existem muitas correntes metodológicas importantes na História da Arte, mas neste momento, me deterei na proposta metodológica de Erwin Panofsky.

Em uma breve explanação a metodologia proposta por Erwin Panofsky consiste na observação de três etapas específicas: descrição pré-iconográfica, análise iconográfica e análise iconológica. A descrição pré-iconográfica é aquela que se restringe à experiência prática, na qual os componentes da obra de arte são levantados, é basicamente descritiva, limita-se ao mundo dos motivos artísticos:

¹³ LE GOFF. Op. cit., p. 102.

¹⁴ LE GOFF. Ibidem., p.103.

¹⁵ SCHORSKE, Carl E. **Viena fin-de-Siècle**: política e cultura. São Paulo: Companhia das Letras. 1988, p. 17.

*...o mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos. Uma enumeração desses motivos constituiria uma descrição pré-iconográfica de uma obra de arte.*¹⁶

Já a análise iconográfica caracteriza-se como a descrição e a classificação de obras artísticas. Um ramo da História da Arte que tende a descrição e a estatística, a diferença é que, para além da descrição a iconografia informa onde aparecem temas recorrentes ou, onde determinado motivo artístico ou alegoria foi utilizado buscando padrões ou diferenças na aplicação em uma determinada obra de arte.

*A iconografia coleta e classifica a evidência, mas não se considera obrigada ou capacitada a investigar a gênese e significação dessa evidência: a interação entre os diversos "tipos"; a influência das idéias filosóficas, teológicas e políticas, os propósitos e inclinações individuais dos artistas e patronos; a correlação entre os conceitos inteligíveis e a forma visível que assume em cada caso específico.*¹⁷

A iconologia como a etapa final da proposta pelo autor "é um método de interpretação que advém da síntese mais que da análise"¹⁸, ou seja, parte de proposições simples para mais complexas, uma vez que é necessário como já foi citado elencar os motivos, as imagens¹⁹, histórias e alegorias. Nesta metodologia, portanto, a análise da obra de arte parte de uma esfera pseudoformal para uma esfera de conteúdo. São abordados os significados inerentes à obra de arte através de elementos individuais e inter-relacionados, adentrando-se assim, aos valores simbólicos que são o campo próprio da iconologia.

O método proposto por Panofsky é bastante acessível no que diz respeito à apresentação dos diferentes níveis de abordagem e de estudo da obra de arte. Contudo, muitas são as críticas à sua abordagem. Peter Burke é um dos autores que se atêm sobre as proposições de Panofsky salientando que a iconografia é um método intuitivo, especulativo e indiferente ao contexto social, além de partilhar da

¹⁶ PANOFSKY, Erwin. **Estudos sobre iconologia: temas humanísticos na arte renascentista**. Lisboa: Estampa. 1995, p. 50.

¹⁷ PANOFSKY, Erwin. Ibidem, p. 53.

¹⁸ PANOFSKY, Erwin. Ibidem, p. 54.

¹⁹ O termo "imagens" aplicado pelo autor designa motivos artísticos que são portadores de um significado secundário, e a combinação das imagens chama-se de alegorias ou histórias. PANOFSKY, Erwin. Ibidem, p.51.

crítica feita por Gombrich a Panofsky no que diz respeito à busca do espírito de de época através de imagens (*Zeitgeist*).²⁰

Para tanto, Burke chama atenção para três tipos de enfoques diferentes, para além da iconografia e iconologia: o psicanalítico, o estruturalista ou semiológico e a história social da arte. Quanto ao enfoque conhecido como semiologia ou semiótica, é considerado, nas palavras de Lúcia Santaella como a “ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno como o fenômeno de produção de significação e de sentido.”²¹ A semiologia tem como principal objetivo o estudo dos mais diversos tipos de linguagem e se preocupa basicamente com as relações estabelecidas entre signos, não tendo interesse direto no contexto social.

Com relação à história social da arte Burke afirma que há uma pluralidade de ramificações existentes como o enfoque “feminista” que parte da análise das relações entre os gêneros e não de classe social. Cita também a teoria da recepção ou história das respostas às imagens que prioriza o efeito da imagem na sociedade ao invés de observar, pela ordem inversa, como a sociedade influencia na elaboração de tal registro imagético.

Na análise de uma imagem a relação entre a imagem e um suposto real, ao qual ela pode se referir, dependerá fundamentalmente do tipo de imagem a ser estudada e da reflexão proposta pelo pesquisador. No caso da uma imagem pública de Luís XIV, Burke afirma que em seu estudo não teve como objetivo contrapor a realidade e o mito, mas sim verificar a realidade do mito, visualizar os efeitos deste mito na sociedade em que foi produzido, cujo escopo principal é fortalecer uma gama de ideologias em torno da figura do rei e criar, através da imagem, empatia entre o retratado e o público receptor. No âmbito da caricatura a relação imagem / real ocorre de maneira diferente, porquanto na maioria das vezes esta se apresenta em uma relação de adversidade com o caricaturado e de solidariedade com aquele que ri, mitologizando uma imagem “negativa” do “alvo” de interesse.

²⁰ Para maiores detalhes, ver: BURKE, Peter. Testemunha ocular: história e imagem. São Paulo: EDUSC, 2004.

²¹ SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense. 1986, p.15.

As representações do Rei Luís XIV, analisadas pelo autor, são feitas em momentos históricos diferentes apresentando uma leitura própria ao período “um processo no qual o artista e o modelo geralmente se faziam cúmplices” ²², em condições de circulação e de fabricação específicas. No caso de Luís XIV, há uma idéia “publicitária” da construção e solidificação de uma imagem pública como: o rei como representante do Deus, o rei como representante do Estado, etc.

No caso das caricaturas e desenhos humorísticos a situação é bastante diferente, sendo considerados como frutos da indústria cultural sendo produzidas em grande escala para as revistas ilustradas a partir do século XIX. Tem seu foco principal na sátira de figuras consideradas “respeitáveis”. Entretanto, é necessário salientar a existência de desenhos humorísticos de adesão a regimes e ideologias como as caricaturas publicadas na Revista *Der Stürmer*, editada na Alemanha Nazista.

O principal interesse deste tipo de exemplo comparativo é mostrar que cada tipo de imagem tem suas especificidades e linguagem próprias, exigindo do estudioso uma determinada abordagem e problematização. Assim sendo, para estudar fotografias é necessário compreender as técnicas fotográficas empregadas para sua feitura, para estudar pintura é necessário compreender as técnicas pictóricas, gravura as técnicas de gravação e desenho as técnicas desenho. Uma obra de arte renascentista tem suas técnicas e linguagem próprias, assim como, uma obra de arte gráfica possui as suas. Portanto existem padrões e especificidades inerentes a cada categoria, gênero e tipologia de trabalho artístico.

Neste trabalho as imagens eleitas para análise, como foi referido anteriormente, fazem parte de um conjunto de desenhos humorísticos que compõe parte da obra do artista brasileiro, Belmonte. Este conjunto abrange uma temporalidade específica, os anos referentes à Segunda Guerra Mundial e serão abordados nos capítulos subseqüentes.

Os desenhos humorísticos são considerados fruto da “era da reprodutibilidade técnica”, ou seja, das técnicas de produção em larga escala. Contudo, as imagens

²² BURKE, Peter. **Testemunha Ocular**: história e imagem. São Paulo: EDUSC. 2004, p.32.

satíricas e os procedimentos deformantes podem ser encontrados em várias épocas e domínios diferentes. Um exemplo é o aspecto do grotesco que aparece nas pinturas de Giuseppe Arcimboldo, Pieter Brueghel e Hieronymus Bosch. Elas estabelecem relações diferentes em torno das imagens que veiculam, uma vez que não possuem o caráter de humor gráfico, apresentam através das deformações alguns aspectos do imaginário de suas respectivas temporalidades e são consideradas obras de arte.

Para Berger as categorias artísticas, impostas por um grupo restrito, servem apenas para condicionar o olhar e impedir que o espectador possa fazer sua própria leitura da obra de arte, entretanto o autor não descarta a importância de uma leitura formal da obra de arte, sua tarefa é criticar autores que se detêm “apenas” nesta análise, deixando de observar as relações sociais.²³

O fato das obras de arte reproduzíveis, durante longo tempo, não terem sido consideradas como arte ou a sua consideração como arte menor, pode ser um fruto da reação apontada por Benjamin e corroborada por Berger: o fechamento em si mesma, a chamada arte pela arte ou “teologia negativa da arte”²⁴ que é a negação de toda função social da arte. Benjamin coloca um problema sobre a reprodução das consideradas obras de arte canônicas, a perda da aura que é a sua unicidade temporal e espacial, o abalo na tradição e a perda do valor de culto, mas acentua o surgimento de um valor de exposição.

Na era da reprodutibilidade a produção artística é orientada em função das massas, ou seja, a obra de arte dilui-se, mergulha no grande público, uma forma de arte relacional. A técnica da litografia inventada em 1796 que consistia na impressão do desenho sobre pedra revolucionou o uso da imagem. A criação da impressora litográfica entre 1981 e 1906²⁵, permitiu que os artistas pudessem ilustrar a vida cotidiana, criando um caráter jornalístico, “retratando” acontecimentos do dia-a-dia.

²³ Para maiores detalhes, ver: BERGER, John. **Modos de ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1972

²⁴ BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense. 1987, p.171.

²⁵ Para maiores detalhes quanto às técnicas de reprodução, ver: FONSECA, Joaquim da. **Caricatura: a imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios. 1999.

As charges frutos da indústria cultural que pairavam nos jornais permitiam ao artista apresentar quadros sempre novos quase que quotidianamente, por concorrer com uma série de outros fatos no jornal e por uma linguagem condensada muitos foram por elas logrados, condensado não quer dizer simples, pueril; muito pelo contrário significa tornar mais denso aglomerar mais informação.

Estes avanços tecnológicos proporcionaram a explosão das revistas ilustradas, no caso do Brasil: *Semana Ilustrada*, *O Malho*, *O Mequetrefe*, *O Mosquito*, *Careta*, *Ba-ta-clan*, *A Lanterna Mágica*, *Para Todos*, *O Tagarela*, *A Bruxa*, *João Minhoca*, *Dom Quixote*, *Crônica Ilustrada*, *A Mascara*, *Falstaff*, *A Vida Fluminense*, *O Arlequim*, *O Cabrião*, *Notícia Ilustrada*, *A Cigarra*, *Cara Dura*, *O Bicho*, *O Pirralho*, *Il Ficcenaso*, *Il Pasquino Coloniale*, *L'arc di Noé*, *A Rolha*, entre muitas outras.

A caricatura é considerada por muitos como um processo gradual advindo primeiramente dos estudos fisionômicos feitos durante o renascimento como os de Leonardo da Vinci (1452-1519) que em seus esboços explorou o máximo das expressões faciais. Posteriormente, os pintores maneiristas também fizeram uso das expressões faciais. Contudo, enciclopedicamente a criação da caricatura, propriamente dita, ocorre em Bolonha com os irmãos Agostino e Annibale Carracci (1557-1602), que tinham interesse em representar de forma satírica os tipos populares que cercavam o ateliê na cidade, sendo considerada uma invenção do capricho artístico.

A apreensão da comicidade pelo artista através da observação do “animal que ri” e “que faz rir” como Bergson denomina o homem no seu estudo sobre o riso, consiste basicamente em: “captar esse movimento às vezes imperceptível, e torná-lo visível a todos os olhos mediante a ampliação dele. Ele faz com que seus modelos careteiem como se fossem ao extremo de sua careta”.²⁶

O movimento a que Bergson se refere é justamente a rigidez fixada através das deformações através de um habito adquirido e estável, mas que indica um movimento que é a ação de caretear.

Daí vem o termo francês *charger* que significa carregar, exagerar, contudo a arte do caricaturista não se limita apenas ao exagero este é apenas um meio pelo qual o artista torna perceptível ao seu público as contorções existentes em seu modelo, ou seja, o exagero para ser cômico deve funcionar como uma lente de aumento.

Desse modo o que importa ao artista é a "contorção; ela é que interessa. E por isso iremos procurá-la até nos elementos da fisionomia menos suscetíveis de movimento, como na curvatura de um nariz e mesmo na forma de uma orelha. Por que a forma é para nós o esboço do movimento."²⁷ Movimento este captado e ampliado pelo artista, ou seja, o caricaturista não cria, ele amplia algo que por si mesmo já é cômico, no que se refere ao *portrait-charge* (caricatura pessoal).

Existem vários tipos de desenhos humorísticos que são: charge, cartum, história em quadrinhos e o *portrait-charge*. A charge é uma representação satírica geralmente com teor político, sobre uma personalidade ou um acontecimento específico. Já o cartum ao contrário "é atemporal e universal, pois não se prende necessariamente aos acontecimentos do momento"²⁸, ou seja, satirizando costumes, hábitos e idéias. A história em quadrinhos, diferentemente, tem uma narrativa seqüencial, fazendo uso de textos escritos para a interação dos personagens e várias cenas expostas em blocos. A caricatura pessoal (*portrait-charge*) é muitas vezes definida como:

*...deformação física como metáfora, limita-se ao exagero das características físicas de uma pessoa. Necessariamente não tem conteúdo satírico ou de comentário social, podendo manifestar-se tão somente como expressão artística.*²⁹

Já vimos, através de Bérghson, que o exagero não é o fim e sim o meio que o caricaturista utiliza para expressar não apenas uma deformação física, mas uma idéia, uma opinião, um julgamento sobre o indivíduo caricaturado ou ainda o caricato. Caricato na asserção de Herman Lima que afirma não ser a caricatura que ridiculariza, mas os próprios sujeitos em si é que são ridículos, sendo seu aspecto

²⁶ BERGSON, Henri. **O Riso**: estudo sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara, 1987, p. 22.

²⁷ BERGSON, Henri. Ibidem, p.22.

²⁸ FONSECA, Joaquim da. Op. cit., p. 26

apenas salientado com a caricatura. A caricatura pessoal é de difícil apreciação, uma vez que, para entendê-la é necessário conhecer o personagem ali exposto, esta dificuldade também pode ser observada nas figuras de linguagem, que acompanham os desenhos e não mais são utilizadas por serem próprias um determinado contexto.

O termo caricatura tende a carregar em si todas as formas de desenhos humorísticos citados acima, ou seja, um nome genérico para desenhos humorísticos nas mais variadas formas.

O exagero não é único instrumento, utilizado pelo “profissional das artes do humor”. Em seu ofício ele tem aparatos como a condensação de idéias, que permite ao artista fazer “o encaixe de toda uma cadeia de idéias dentro de uma imagem inventiva”.³⁰ Podendo ainda, segundo o enfoque psicológico de Gombrich, fazer o resumo de uma determinada situação através da fusão de elementos díspares mas que são “apropriados” para apresentar uma leitura sobre um dado acontecimento.

O humor para Gombrich não é um componente essencial para o cartunista, ou seja, a preocupação com as reações proporcionadas individualmente no espectador, mas sim fornecer um enfoque, uma leitura sobre os “fatos”. O artista tem a sua disposição vários recursos, entre eles, o uso da comparação criando algo similar para demonstrar um determinado fato que é o ato de “caracterizar eventos novos em termos de situações familiares”³¹ tornando-os inteligíveis.

Além disso, no que se refere aos cartuns até o séc. XVIII as representações de pessoas não continham o elemento satírico, muitas vezes era traçada a fisionomia da pessoa sem o uso do elemento imagético relativo ao *portrait-charge*. Para comunicar suas mensagens eles contém legendas prolixas, ou seja, imagens amarradas a um texto explicativo.

Contudo, esta dependência entre imagem e texto ocorreu em um período em que uma estampa ou imagem era feita para ser contemplada demoradamente e não

²⁹ FONSECA, Joaquim da. Ibidem., p. 28.

³⁰ GOMBRICH, E. H. O arsenal do Cartunista. Op. cit., p. 130.

³¹ GOMBRICH, E. H. Ibidem., p. 132.

somente apreendida em um único olhar, como se passou a fazer nos cartuns modernos. Neles, as imagens podem ser lidas de maneira independente dos textos que, podem informar ou enganar com facilidade o espectador desatento. As relações de cores, as comparações morais, as metáforas utilizadas tem uma função maior e mais perigosa do que se pensa ao antagonizar posições, grupos raciais, atitudes e outros fatores. O artista trabalha com categorias capazes de reformular significados e com certeza pode mitologizar arquétipos tanto para o bem quanto para o mal. Foi o que aconteceu no III Reich com os cartuns que hostilizavam judeus e os apresentavam no âmbito da ideologia antisemita.

“... O cartunista pode mitologizar o mundo da política ou fisionomizá-lo”³², ou seja, através de associações e fusões entre mito e realidade o artista pode ligar a fisionomia do judeu ao mal e o modelo ariano ao bem, uma arma eficaz a um Estado totalitário, com a qual se pode trabalhar com a imagem do outro da forma que melhor convier, rotulando um estereótipo como sinônimo de mal, ou seja, fisionomizando o mal e o bem. Assim, categorias abstratas se concretizam nas feições de determinados grupos que passam a ser segregados.

Existem vários exemplos a respeito dessa fisionomização de grupos, idéias e partidos políticos, fato que se deve principalmente pela descoberta de que elementos equivalentes não tem que ser necessariamente semelhantes, fornecendo uma leitura sobre uma situação diversa. São objetos que permitem mostrar com elementos diferentes coisas equivalentes em um dado momento. Um exemplo disso pode ser visualizado em uma charge de Belmonte em que Hitler é “retratado” como Dom Juan assediando senhoritas como Tchecoslováquia e Hungria, neste caso o artista utiliza elementos díspares materializando nações em forma de mulheres, tentando ilustrar o interesse expansionista do Reich através do uso da equivalência.

Existem vários elementos no arsenal do cartunista, alguns já foram citados acima, como os símbolos que empregados para informar seu espectador indicam sempre um ponto de vista. No caso das caricaturas assim como na política é latente

³² GOMBRICH, E. H. Ibidem., p.138.

a definição do aliado e do adversário dentro de um “pluriversum”³³ político, cultural e econômico.

Contudo, assim como na política as categorias universais são recursos extremamente utilizados e valorizados na construção de imagens. Durante a Segunda Guerra Mundial categorias como humanidade, paz, progresso, nação, etc; foram extremamente exploradas na construção de bases ideológicas para conservação e manutenção de diferentes projetos.

Após iniciar este texto com uma discussão sobre Tucídides e seu olhar político e Heródoto com sua perspectiva cultural, a comparação entre política e caricatura poderia ser considerada como imprópria, entretanto, os dois fazeres estão intrinsecamente ligados. São múltiplos os exemplos do uso de valores simbólicos e associações em um determinado Estado ou poder. Baczko é um dos autores que salientam estas interações:

*Os antropólogos e os sociólogos, os historiadores e os psicólogos começaram a reconhecer, senão a descobrir, as funções múltiplas e complexas que competem ao imaginário na vida colectiva, e, em especial, no exercício do poder, designadamente o poder político, se rodear de representações coletivas. Para tal poder, o domínio do imaginário e do simbólico é um lugar estratégico.*³⁴

Através dos bens simbólicos as relações de sentido existentes numa sociedade permitem ao poder e suas representações estabelecerem-se para além de sua própria existência, mesmo que seu significado e sua função tenham sido diluídas, ou alteradas pelo tempo.

Um exemplos expoentes de uso e aproveitamento da criação de símbolos e uso eficiente dos meios de comunicação pode ser visualizado através da propaganda hitlerista, que contava com o uso não só de revistas ilustradas, mas também com a produção de filmes, de pôsteres, de programas de rádio, de comícios, etc., através dos quais o poder contava, principalmente, com a propagação de discursos contendo categorias como humanidade e progresso. Sobre este uso Schmitt afirma :

³³ SCHMITT, Carl. **O conceito do político**. Rio de Janeiro: Vozes, 1992, p. 80.

³⁴ BACZKO, Bronislaw. Op. cit., p.297.

*Quando um Estado luta contra seu inimigo em nome da humanidade, não se trata de uma guerra da humanidade e sim uma guerra para a qual um determinado Estado procura ocupar um conceito universal frente ao seu inimigo para (às custas do adversário) identificar-se com tal conceito, assim como pode-se abusar de paz, justiça, progresso e civilização para reivindicá-los para si e negar que exista no lado do inimigo.*³⁵

Tais categorias necessitam ser difundidas por algum meio de comunicação com as massas, é necessário então orientar a produção artística em função de um determinado projeto, e conseqüentemente às massas para as quais o material é desenvolvido. No caso da Alemanha nazista, os discursos tomavam emprestados termos marxistas para afirmar a libertação do capital alemão das mãos dos usurários, mas que mantinham as relações de propriedade intactas, renegando a relação entre “capital criador e capital parasitário”³⁶.

Retomo o regime totalitário de Hitler como exemplo da utilização de valores simbólicos por este se apresentar como um caso contundente de uso do poder simbólico e das conseqüentes fisionomizações, cujas conseqüências são bem conhecidas como a legitimação dada ao governo do Reich para a morte de mais de seis milhões de judeus em campos de concentração.

Os usos de símbolos pelos estados e seus governantes são bastante vultuosos, de Luís XIV aos dias atuais como a guerra pela paz, propalada no discurso estadunidense para justificar a invasão ao Iraque. São muitos os exemplos que demonstram a relação estreita entre arte, política e ainda, humor. Contudo, embora contenham semelhanças ocorrem em momentos e sociedades diferentes, por isso é necessário tomar os devidos cuidados para que não caiamos no tão temido anacronismo.

³⁵ SCHMITT, Carl. Op. cit., p. 80.

³⁶ HERF, Jeffrey. **O modernismo reacionário: tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no 3º Reich**. São Paulo: Ed. UNICAMP, 1993, p. 212.



— Ah! que malvadeza! Faça as pazes comigo, vá!...

Fig. 3 – *Ah! que malvadeza! Faça as pazes comigo, vá!...*
03 jul. 1943.

CAPITULO II

Sua Majestade Belmonte e a corte do Reino: conhecendo as temáticas

Após considerações tecidas sobre a relação história e imagem no primeiro capítulo e, ainda, sobre as especificidades do meu objeto de estudo, a saber os desenhos humorísticos, neste capítulo a proposta é abordar a obra de Benedito Bastos Barreto ou Belmonte como ganhou notoriedade, especialmente sua produção do período de 1936 até 1946 contida no álbum póstumo intitulado: Caricatura dos tempos.

Nascido na cidade de São Paulo em 15 de maio de 1896, publicou seu primeiro desenho aos 15 anos em 1912 na revista Rio Branco, posteriormente na Revista da Semana em 1915. Entrou na faculdade de Medicina mas abandonou o curso no primeiro ano dedicando-se à caricatura. Leitor de Nietzsche, Schopenhauer e Eça de Queiroz, tornou-se especialmente célebre pela criação da personagem Juca Pato, um tipo inspirado no paulista de classe média que vivia e questionava as agruras do cotidiano.



Fig. 4 – Belmonte.

Desde 1921, Belmonte dava suas contribuições à Folha de São Paulo, num cenário em que os “grandes” cartunistas se encontrava na Capital da República como, J. Carlos, Nássara, Calixto, entre outros. Enquanto isso, em São Paulo, Belmonte reinava e desenvolvia seu trabalho com o já citado Juca Pato que:

....vociferava, dedo em riste, paladino da classe média, de polaina e gravatinha borboleta, investindo contra as bandalheiras, a corrupção, o custo de vida, buracos nas ruas e – primeirão! – contra a especulação imobiliária e a derrubada de árvores na cidade, ecologia avant la lettre.³⁷

Postura que certamente contrariava a ordem do discurso instaurada no Estado Novo, levando à interdição de suas obras pelos órgãos de repressão do governo. O engajamento de Juca Pato em algumas das questões acima elencadas por Jaguar incomodava as proposições governistas. E como toda ação gera uma reação, o DIP o órgão responsável pela censura no Estado Novo entrou em cena para efetuar, como alerta Foucault acerca da utilização dos discursos: “procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu

acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade”³⁸, o que logicamente explicita as relações latentes e delicadas entre o poder e o discurso, neste caso os desenhos de humor.

Deste modo, Belmonte é compelido a mudar de foco o que resultou em uma enormidade de charges sobre acontecimentos externos com as aventuras e desventuras de Hitler, Stalin, Mussolini, Hiroito, Chamberlain e várias outras personagens do cenário internacional. Ressaltando que a obra de Belmonte acabou por incomodar até o Ministro da Propaganda Josef Goebbels, que manifestou claramente seu descontentamento na rádio D.N.B de Berlim, ao afirmar que “ele tinha sido comprado pelos americanos e ingleses.”³⁹

A seguir segue a resposta de Belmonte:

A rádio de Berlim, a famosa D.N.B onde pontifica o não menos famoso Dr. Josep Goebbels, ministro da Propaganda, tem como norma indeclinável falar mal de personalidades muito importantes – Roosevelt, Churchill, Stalin, Eden, Getúlio, Aranha, enfim, de todos os estadistas que não concordam com a violência nazista, nem com o seu desesperado “lebensraun”. Enquanto a ofensiva do Marechal Goering vai de mal a pior e a ofensiva do chanceler Hitler esta sendo desencadeada em vice-versa, o Dr. Goebbels faz questão de manter em dia a ofensiva radiofônica, atacando por todos os lados, numa verborragia digna de melhor sorte.

Ainda há poucos dias, a famosa emissora do Dr. Goebbels, num gesto que muito me honra, resolveu promover-me à personalidade importante e, numa de suas irradiações, mimoseou-me com uma porção de desaforos. Não sei se o Dr. Goebbels teve conhecimento de minhas “charges” através das “Folhas” ou via Estados Unidos, onde o “Saturday Evening Post” reproduziu duas, ainda há pouco. De qualquer forma, o Sr. Ministro da Propaganda do Reich, mandando a sua locutora agredir-me com vários desaforos, fez de mim uma excelente propaganda em todo o mundo. Não posso deixar de consignar-lhe, aqui, os meus agradecimentos. Danke shen doktor Goebbels.
40

Como se pode ler na fala de Belmonte seu trabalho não foi dedicado somente à Folha de São Paulo, colaborou em vários meios diferentes como nas revistas ilustradas D. Quixote, Zig-Zag, Careta e Cruzeiro, no Jornal Folha da Noite, ilustrando livros de Monteiro Lobato e algumas revistas como Rire (França), Caras y

³⁷ JAGUAR. O maior desenhista do mundo. In: BELMONTE. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 7.

³⁸ FOCALUT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola. 1996, p.9.

³⁹ JAGUAR. Op. cit., p.7.

Caretas (Argentina), Judge (EUA), Saturday Evening Post (EUA) e Kladeradtsch (Alemanha) que publicaram desenhos seus.⁴¹

Curiosamente Belmonte nunca saiu do Brasil, mal saiu de São Paulo uma única vez para ir ao Rio de Janeiro quando convidado para substituir J. Carlos, contudo acabou voltando em dois dias. Além disso, recebeu também convite da Metro Goldwin Mayer para atuar no campo de animação nos Estados Unidos, mas acabou por recusar a proposta, em um depoimento o mesmo conta sobre o convite que recebeu:

*O Sr. John Elmes, um dos diretores da Metro Goldwin Mayer, estava em S. Paulo e ofereceu-me um contrato de três anos naquela empresa. Eu ia aceitar... Lembrei-me, porém de que fora incapaz de passar uma semana no Rio. Tremi à perspectiva de ficar três anos nos Estados Unidos, onde, além do mais, não conseguiria um noturno da Central para dar o fora e regressar a S. Paulo... Caipirismo de paulista...*⁴²

No álbum póstumo aqui estudado, consta uma década da produção de Belmonte são 212 charges dispostas nas 112 páginas do álbum, uma valiosa obra na qual as charges aparecem em ordem cronológica permitindo traçar parâmetros sobre a produção do autor, contudo este produziu também alguns livros e outros álbuns de caricaturas em vida. Exemplos de livros com crônicas suas são: "Assim Falou Juca Pato" e "Idéias de João-Ninguém", e, ainda aventurou-se no campo da História com o livro "No tempo dos Bandeirantes" dedicando-se a história de sua amada São Paulo. Em uma das poucas declarações demonstrou que seus interesses eram muitos:

*O meu espírito irrequieto nunca se satisfaz em produzir apenas caricaturas ou apenas desenhos. Gosto de ser caricaturista, desenhista, pintor, escritor, jornalista, historiador, o que, afinal, se não chega a dar notoriedade em nenhuma dessas atividades, pelo menos é um bom processo de se distrair de cinco formas diferentes".*⁴³

⁴⁰ BELMONTE, Apud. **O pracinha Belmonte**. Disponível em: <<http://www.overmundo.com.br/overblog/o-pracinha-belmonte>>. Acesso em: 15 maio 2007.

⁴¹ Informações retiradas do jornal Folha da Manhã, Domingo, 11 de maio de 1947. Acervo *on line* Folha de S. Paulo. Disponível em: <<http://www.folha.uol.com.br/folha/almanaque/belmonte.htm>>. Acesso em: 12 mar. 2005.

⁴² BELMONTE. Apud. LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. São Paulo: Livraria José Olympio, v.4, 1963, p. 1368.

⁴³ BELMONTE. Ibidem., p. 1366.

Além disso, publico alguns álbuns contendo suas charges como “Angústias do Juca Pato” (1926), “O amor através dos séculos” (1928) e “No Reino da Confusão” (1939).

O caráter presente em suas obras é eminentemente político, mas o autor faz uso de elementos diversos para colocar as relações poder e os jogos de interesse. Através das comparações e analogias torna fatos distantes ou impensáveis ao espectador familiares fornecendo um enfoque sobre o momento. Não são poucas às vezes que Belmonte compara o jogo político as relações de gênero das mais variadas formas da sedução à conquista por bem ou até forçada nas faces de um Dom Juan importuno como muitas vezes Hitler é representado.

Belmonte com freqüência circunda campos minados como a política e a sexualidade, de modo comparativo e ilustrativo, refletindo principalmente sobre as tensões existentes nos “relacionamentos” políticos.

Por isso as figuras femininas são extremamente exploradas na obra de Belmonte, na representação dos países conquistados ou “assediados” pelo Reich, em que freqüentemente Hitler é colocado como o conquistador, o dominador. A representação da feminilidade é em geral na obra de Belmonte a da fragilidade e

susceptibilidade a adequação à “propostas indecentes”, além da presença constante de um “padrinho” que questiona de forma pedante assédio e é assim que Neville Chamberlain o primeiro ministro inglês é representado devido á sua política de apaziguamento e pela falta de ações mais efetivas quanto o avanço do Reich.

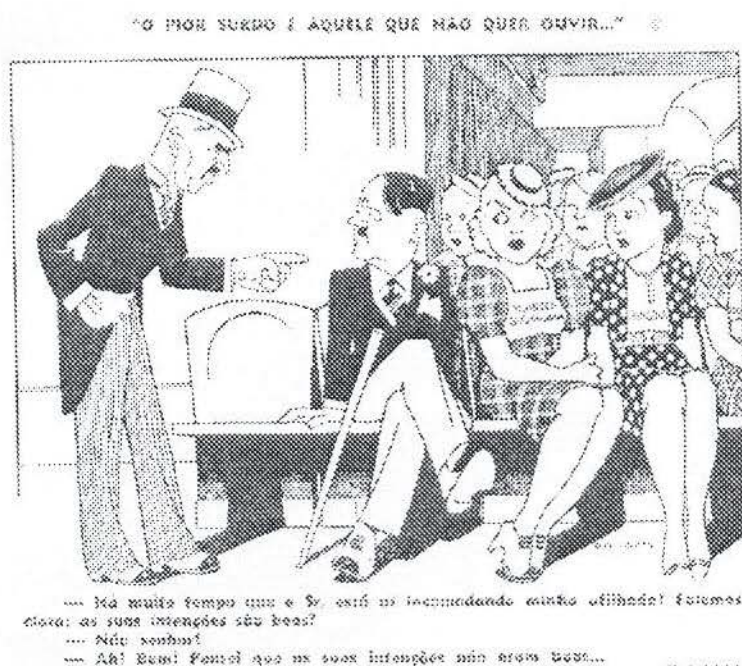


Fig. 5 - O pior surdo é aquele que não quer ouvir.
17 set. 1938.

O uso da dualidade feminino e masculino é uma metáfora freqüente. Não representa, no entanto, os antagonismos como luz e escuridão, mas da forma em que estes termos são utilizados, representam o contraste entre força e fraqueza, “a equiparação entre essas qualidades sensuais e morais ou tons sentimentais é tão natural a todos nós que dificilmente temos consciência de seu caráter metafórico ou simbólicos”⁴⁴.

A obra de um artista, de um caricaturista, não é exclusivamente individual, compõe-se também do contexto que a cerca. Apesar da obra visual remeter à não dependência de um texto, ela “atribui poder ao observador para construir seu discurso, decodificando imagens com o olhar de ilustração”⁴⁵. A não dependência entre texto e imagem permite ao espectador criar suas próprias associações, uma vez que, a própria imagem possui uma narratividade específica criada através das associações com elementos que o artista explora.

A posição ocupada pelas mulheres nas caricaturas de Belmonte possui suas especificidades, assim como o imaginário quanto às relações de poder e de submissão. Baczko se referindo a Malinowski lembra que o autor reconhece “em cada *corpus* de mitos, o equivalente a um verdadeiro mapa social que representa e legitima eficazmente a formação existente, com o seu sistema de distribuição do poder, dos privilégios, do prestígio e da propriedade.”⁴⁶ Cada sociedade possui portanto valores simbólicos que as orientam e que definem suas relações e até o lugar de cada indivíduo na mesma sociedade.

Na obra de Belmonte percebe-se a abordagem da inovação proposta pelos desenhos de humor. A sátira de um regime totalitário que se caracteriza pela sacralização de seus símbolos e pela criação de guardiões, para atuarem na repressão de elementos que contrariem a ordem estabelecida. Belmonte trabalha com histórias comuns aos brasileiros de seu tempo, contrariando a ordem do poder centralizado e desnaturalizando o ritual proposto pelo poder.

⁴⁴ GOMBRICH, E. H. O arsenal do cartunista. Op. cit., p. 138.

⁴⁵ ALVES, Paulo. A charge, algumas considerações teóricas. In: GAWRYSZEWSKI, Alberto (Org.) **As imagens da Guerra Fria: o olhar dos desenhistas**. Londrina: UEL. 2004, p.15.

⁴⁶ BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. Op. cit., p. 299.

Enquanto no Reich alemão, através do “competente” Ministro da Propaganda, Josef Goebbels, evidencia-se grande preocupação com a construção e solidificação da imagem do grande líder, da submissão do povo e da confiança em suas ações, alguns cartunistas dão um tom diferente ao discurso do poder, o que é perturbador em um regime em que discursos destoantes não são cogitados.

A famosa frase: “Governar é fazer crer” põe destaque as relações íntimas entre o poder e o imaginário, ao mesmo tempo que resume uma atitude técnico-instrumental perante as crenças e o seu simbolismo, em especial perante a religião. Encontramos toda uma teoria das aparências de que o poder se rodeia e que correspondem a outros tantos instrumentos de dominação simbólica. ⁴⁷

Para se fazer crer é necessário muito mais que apenas propaganda. É necessário a construção de todo um aporte à “atitude técnico-instrumental”. Este termo utilizado por Baczko é muito oportuno, uma vez que a presença nos meios de comunicação é comum aos regimes autoritários e totalitários. No caso do Terceiro Reich isto é patente, porquanto “a aceitação irracionalista da tecnologia, articulada pelos modernistas reacionários, contribuiu para a mistura de deficiência na inovação técnica e de estratégia mal calculada que caracterizou o Terceiro Reich” ⁴⁸.

Os meios de comunicação de massa frutos do desenvolvimento industrial e seu desenvolvimento técnico foram altamente explorados no que poderia ser chamado de filosofia da tecnologia, de modo que o fato social predominasse sobre o fato individual, a consciência coletiva prevalecendo sobre a individualidade como fator de coesão social.

Contudo, dentro das condições de circularidade do simbólico existem elementos que destoam da “ideologia” dominante propondo a crítica do regime através do uso de seus símbolos, de seus slogans e principalmente de suas ações.

O campo do simbólico é um campo altamente disputado, é justamente nele que se pode verificar a maioria dos embates. Grande parte da bibliografia que aborda a temática da Segunda Guerra Mundial trata mais especificamente de datas,

⁴⁷ BACZKO, Bronislaw. Ibidem., p. 301

⁴⁸ HERF, Jeffrey. **O modernismo reacionário: tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no 3º Reich**. São Paulo: Unicamp. 1993, p. 211.

de nomes, de episódios da guerra propriamente dita, sem entrar especificamente no campo de disputa do simbólico. Lembramos, citando Foucault, a importância das lutas de representação que se estabelecem nas práticas discursivas.

*...o discurso – como a psicanálise nos mostrou – não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é também, aquilo que é o objeto de desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar.*⁴⁹

Belmonte foca sua produção caricatural principalmente nos chefes de Estado, nas suas movimentações. Estabelece uma visão agudamente crítica das proposições, das alianças, dos tratados, das ofensivas e dos resultados das disputas travadas entre eles durante o período abordado no álbum. Os homens mais poderosos do mundo, durante a Segunda Guerra Mundial, são representados em ações inusitadas que figuram como sonho, mas que contém elementos que remetem a realidade, ou seja, ocorrem em lugares comuns, conhecidos no mundo real, que situam o espectador nos acontecimentos cotidianos da Guerra.

Vários personagens são representados na obra de Belmonte: Mussolini “o Duce”, em que governante italiano é representado como aliado, mas sempre hesitante, ou até acovardado, em entrar no confronto, mantendo-se sempre à sombra de Hitler. Chamberlain, primeiro ministro inglês, entre 1938 e 1939, representado como aquele que deveria tomar alguma atitude, mas que acaba contentando-se em observar enquanto os outros agem. Stalin o líder da extinta U.R.S.S sempre representado em um papel dúbio, um verdadeiro enigma como o “segredo da esfinge” ou o “sorriso da Monalisa”, é apresentado como aquele personagem que tira proveito de todas situações. Além de vários outros chefes de Estado, líderes políticos ou personagens ficticiais como: Hiroito, Pétain, Laval, Churchill, Roosevelt, Goebbels, Goering,

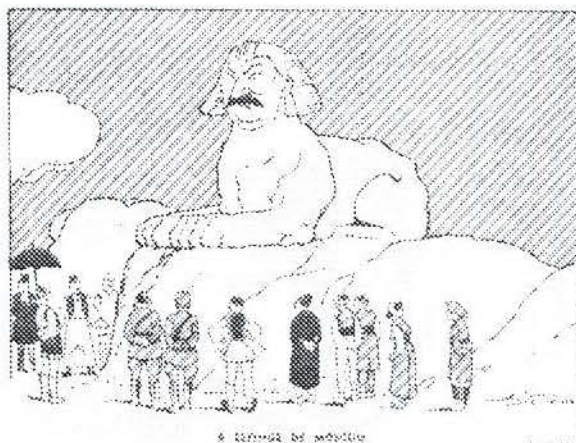


Fig. 6 - A esfinge de Moscou. 14 jun. 1940.

⁴⁹ FOCAULT, Michel. Op. cit., p.9

Getúlio Vargas e Juca Pato. O interesse aqui não é explorar profundamente a representação de cada líder em específico, mas colocar em discussão o caráter político da produção caricatural de Belmonte.

Nas palavras de Bakhtin em seu estudo sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, são explicitadas as dificuldade de se entender a obra de Rabelais, devido ao:

*...caráter não-oficial, indestrutível e categórico, de tal modo que não há dogmatismo, autoridade nem formalidade unilateral que possa harmonizar-se com as imagens rebelesianas, decididamente hostis a toda perfeição definitiva, a toda estabilidade, a toda formalidade limitada...*⁵⁰

O grotesco em si, dentro das artes plásticas como aparece nas obras de Hieronymus Bosch e Pieter Brueghel, apresenta processos deformantes mas não tem a intenção de humor gráfico. Rabelais, em sua obra, conecta as duas coisas, humor e grotesco, em uma única obra: sua literatura.. As charges de Belmonte apresentam caráter semelhante. As alegorias colocadas em sua obra utilizam o grotesco de uma forma diferente da utilizada pelos artistas citados (Bosch e Brueghel). Belmonte não se expressa através da deformação, mas da apresentação das situações.

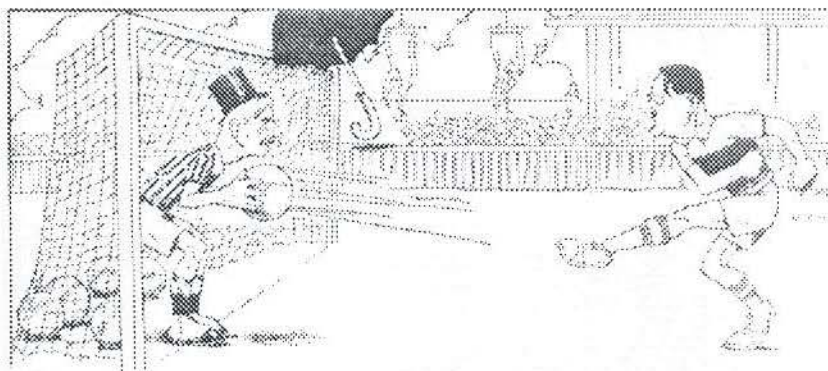
Não queremos criar uma igualdade entre o Realismo grotesco de Rabelais que tem seu princípio na materialidade e no rebaixamento, mas chamar a atenção para o aspecto grotesco específico da obra de Belmonte que é a junção entre o sonho e a realidade, lembrando que as metáforas naturais são instrumentos presentes no arsenal do cartunista.

Este aspecto pode ser observado no autor das caricaturas na representação do impasse diplomático entre Inglaterra e Alemanha, como um jogo de futebol. Chamberlain no gol e Hitler como o atacante e a Polônia como a bola, ou seja, elementos que materializam a noção abstrata de nação na figura do Führer, do Primeiro Ministro e da Polônia, além das outras nações que já teriam escapado das mãos do goleiro inglês.

⁵⁰ BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na idade média e no renascimento**. São Paulo/Brasília: HUCITEC/ UnB. 1993, p. 2.

A materialização/figuração do abstrato é um elemento recorrente na produção de Belmonte. As nações são representadas na figura dos chefes de Estado, estes, por sua vez, raramente são representados em sua individualidade, na maior parte da obra predomina a condensação líder-nação, uma fusão em que Hitler torna-se sinônimo de Alemanha e vice-versa, uma relação quase que simbiótica, através de uma relação metafórica, na qual, um aparece para representar o outro

O jogo de futebol é tão somente uma metáfora utilizada para demonstrar de forma condensada a expansão do Reich, através de elementos equivalentes



permitindo a Belmonte criar associações e

Fig. 7 – *Amigos ouvintes! O “Keeper” larga o guarda-chuva e pratica a sua primeira defesa! 01 de abril de 1939.*

materializar um discurso que poderia ser considerado quimérico, mas que neste caso, se conjuga com a realidade, em função de um elemento comum ao esporte e à guerra, que é justamente a disputa, a concorrência.

Situações consideradas comuns ou corriqueiras são bastante exploradas em suas obras com um tom de aguda crítica, digna de um leitor de Nietzsche, às posturas adotadas por ambos os lados beligerantes, frente aos passos expansionistas do Nacional-socialismo alemão com a incorporação, no ano de 1939, da Boêmia e Morávia ambas províncias da Tchecoslováquia em 15 de março e a anexação de Memel situada na Prússia oriental, em 20 de março do mesmo ano.

Um grande líder necessita possuir em seu currículo grandes realizações enquanto Hitler está imbuído de elevar a Alemanha e salvar a Europa do capital parasitário da qual teria se tornado refém. Belmonte discutia através de sua obra satiricamente aquilo que muitos autores apontam como carisma, mas que para o nosso desenhista aparece mais como poder de sedução. O poder de um D. Juan (Hitler), que em uma das charges aconselha seu “amigo” Mussolini na arte da conquista.

“O carisma autêntico baseia-se na legitimação do heroísmo pessoal ou da revelação pessoal”⁵¹, enquanto Goebbels fazia esforços para a consolidação de uma imagem propagandística que condissesse com os princípios ideológicos do Reich e de uma sociedade que necessitasse de um grande líder. Na obra de Belmonte o mesmo tema aparece numa relação

adversa, mas semelhante o trecho que aparece na imagem “Conselhos de Dom Juan”, em que o personagem “H” afirma “... é preciso ser topête!” coloca justamente este caráter de revelação pessoal.



Fig. 8 – *Conselhos de D. Juan*. 15 mar. 1939.

Tal afirmação da personalidade ficará mais evidente em charges posteriores, principalmente após 1943, quando as forças dos países do Eixo começam a declinar como com a rendição do exercito alemão em Stalingrado, e com a retomada das cidades de Kursk, krasnodar, Woroschilowrado, recuperadas pelos russos. A rendição das tropas alemãs na Tunísia, a rendição da Itália, e vários outros acontecimentos que demonstram o enfraquecimento do poderio do Reich, são episódios que permitiram a Belmonte criar expressões notáveis da decadência da Alemanha e de seus aliados frente à derrocada de suas forças, representadas quase sempre na figura de um líder enfraquecido.

Momentos em que a postura de Hitler como o senhor da guerra vai se esvaindo, sendo substituída pela figura de um Hitler abatido. Não mais o pernóstico, mas sim o nostálgico do auge de seu poder, cuja imagem não passa de uma lembrança. Fazendo uso de um excelente recurso gráfico, Belmonte coloca ao fundo

⁵¹ WEBER, Max. A sociologia da autoridade carismática. In: GERTH, H. H. et ali (orgs). **Ensaio de sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar. 1974, p.302.

da cena a representação de um líder inflado, que fala com veemência ou “grita”. Enquanto na realidade, representada no primeiro plano da imagem, vê-se um personagem caquético, ensimesmado recordando-se dos tempos áureos. Esta centralização no personagem do líder denota também o tom pessoal acerca da postura de Hitler, que não é mais apresentado como o sedutor de 1938, mas sim como um personagem débil, fraco e pronto para ter seu lugar invertido. Neste aspecto, não são raras as vezes em que Hitler será representado como mulher, a partir do ano de 1943.



Fig. 9 – *Ai que saudades do tempo em que eu berrava e o mundo tremia!...*
22 set. 1944.

O humor presente na obra de Belmonte entre 1943 e 1946 tem muito do que seria enquadrar-se no que é considerado tragicômico. Muitas das imagens produzidas pelo autor são anedotas contendo a presença da morte com um caráter que poderia se chamar de profético. Contudo, em uma abordagem freudiana o que geralmente aparece na obra de Belmonte poderia ser chamado de “chiste”. Este elemento permite ler/ver nas charges aquilo que é vedado ao fazer: “ri-se com o chiste porque, apesar de desejá-lo,

não se pode bolinar ou agredir alguém diretamente, e ri-se porque algo tornou permitido ao menos manifestar a intenção de fazer o que não se pode” ⁵².

E é justamente o efeito da charge através das relações de adversidade com o retratado, que permite ao espectador se beneficiar através do riso por meio da sátira. O chiste na asserção freudiana seria mais apropriado do que o termo humor, à análise das charges de Belmonte.

Para Freud o riso é uma descarga de tensão, contudo na asserção de Winnicott o riso pode ser considerado como “o orgasmo do ego” em que não há uma

⁵² BOGOMOLETZ, Davi Litman. **Freud, Winnicott e o Humor**. Publicado em Arquivos Brasileiros de Psicologia, v. 47, n.1, 1995. Disponível em:

tensão a ser descarregada e sim “o prazer da aquisição de um bem cultural”.⁵³ O psicanalista Davi Litman Bogomoletz através do qual tomei contato com as proposições de Winnicott e Freud, coloca uma questão interessante para reflexão. Se o prazer advindo do riso é tão somente uma consequência de tensão pulsional (como quer Freud) onde entraria o prazer em ouvir uma bela música ou pelo simples brincar?

As charges podem ser consideradas chistosas pelo choque de idéias de díspares que resultaria num curto-circuito tendo como resultado o riso, idéias díspares unidas que possuem sentido sendo



Fig. 10 – *Caim! Caim! Que fizeste dos teus irmãos?* 07 jan. 1945.

consideradas um prazer pela sensação da

aquisição de um bem cultural. Assim Belmonte utiliza com frequência o contraste, a personificação do mítico ou de algo abstrato para contrapor aos homens e suas atitudes ou ainda exaltar os grandes feitos dos homens ou demonstrar o máximo da escuridão em que uma sociedade pode mergulhar.

O contraste entre o humano e o divino, entre pequeno e gigante, o forte e o fraco é um dos recursos muito utilizados e com propriedade por Belmonte. Esta charge de datade 27 de janeiro de 1945, demonstra isso a partir da comparação com a narrativa bíblica em que Caim mata Abel, por inveja do irmão que consegue agradar a Deus com suas ofertas enquanto a sua é rejeitada. O contraste é evidenciado na figura de Hitler como Caim sendo inquirido por seus atos, com a pergunta: “Caim! Caim! Que fizeste de teus irmãos?” o próprio cenário sombrio, sinistro demonstra a escuridão em que o Reich acabou por mergulhar.

<www.psicopedagogia.com.br/download/humor.doc+freud+e+o+riso&hl=pt-BR>. Acesso em: 29 ago. 2005.

⁵³ BOGOMOLETZ, Davi Litman. Ibidem.

A pergunta feita pela figura divina em si dá vazão para algumas interpretações. Quem seriam os irmãos? Poderia-se pensar que os mesmos seriam as vidas dos próprios alemães, ceifadas durante a guerra, ou ainda, com uma idéia muito mais grave e contrastante, estes irmãos poderiam ser aqueles que foram levados à força, usurpados e mortos nos campos de concentração como Auschwitz-Birkenau, Ravensbrück, Dachau, Sachsenhausen entre outros.

O termo “contraste” cabe bem à análise desta imagem porquanto o regime nazista caracterizou-se justamente pela criação de uma série de práticas de desumanização de alguns grupos sociais e raciais (como ciganos, homossexuais e judeus), para poder implementar sua política de higienização racial. A grande mão que representa o juízo faz muito mais do que uma pergunta óbvia, revela a pequenez das atitudes cometidas durante o Reich e alude ao que é sempre negado que estes grupos vistos como inferiores eram seus irmãos.

Ao olhar para uma charge perceberemos, assim como Gombrich, que o caráter humorístico não é componente obrigatório da linguagem chargística ou caricatural. No caso da charge analisada acima o cenário e os inúmeros esqueletos mergulhados em um mar de sangue possuem mais um caráter macabro e grave, fornecendo uma denúncia e uma caracterização do que era o governo de Hitler.

Enquanto o que tradicionalmente seria considerado como obra de arte é utilizado muitas vezes com um conceito “de herança cultural que explora em toda a sua extensão a autoridade da arte para glorificar o atual sistema social e as suas opções”⁵⁴ justificando as hierarquias e enaltecendo as formas de autoridade, os desenhos de humor apresentam uma situação diversa, na qual, por meio da crítica tenaz e categórica, atacam principalmente a autoridade, o cotidiano, os hábitos culturais, entre outros aspectos.

Entretanto, o objetivo, deste trabalho, não é fazer a apologia da caricatura como instrumento de crítica social, existem exceções como as caricaturas de adesão do próprio Reich que tirou bastante proveito deste tipo de arte, assim como de vários outros meios de comunicação de massa. A intenção aqui é abordar a importância e

⁵⁴ BERGER, John. Op. cit., 1972, p.33

a riqueza de representações e enfoques que o historiador pode obter através de uma relação dialógica com outras áreas do conhecimento e com outros tipos de fontes documentais, não somente de imagens ou não somente de textos, mas com todo tipo de documentos que ajudem a tornar o fio da trama tecida pelo historiador de melhor qualidade.

...o historiador procura situar e interpretar temporalmente o artefato, num campo onde se cruzam duas linhas. Uma é vertical, ou diacrônica, com a qual ele estabelece a relação de um texto ou um sistema de pensamento com expressões anteriores no mesmo ramo de atividade cultural (pintura, política, etc.). a outra é horizontal, ou sincrônica; com ela, o historiador avalia a relação do conteúdo do objeto intelectual com as outras coisas que vem surgindo, simultaneamente, em outros ramos ou aspectos da cultura. o fio diacrônico é a urdidura, e o sincrônico é a trama do tecido da história cultural. O historiador é o tecelão, mas a qualidade do tecido depende da firma e cor dos fios. Ele tem que aprender um pouco de fiação com as disciplinas especializadas, cujos estudiosos perderam o interesse de utilizar a história como uma de suas modalidades básicas de entendimento”⁵⁵.

Por isso, para pensar historicamente o objeto de estudo é necessário a ajuda de vários outros campos do conhecimento que compreenderão melhor alguns componentes do objeto estudado, fornecendo um aparato específico. Muitas disciplinas desenvolveram, durante o que poderia ser chamado descrença na história, estratégias próprias de análise dos seus conteúdos. Voltaram-se para si mesmas pensando suas linguagens estruturalmente, tornando-se o ponto de partida e chegada.

À história resta então, um desafio que é fazer parcerias e utilizar um aporte conceitual que foi feito justamente para negar sua necessidade. Utilizar os próprios termos e categorias criados por outras áreas para pensar e compreender os vestígios a que se tem acesso, sem contudo perder a sua identidade, mantendo-se em um território que é definitivamente seu, o tempo.

Logo, partindo da possibilidade de diálogo com áreas do conhecimento e disciplinas como a História da Arte, a História das Artes Gráficas, a Psicologia e a Psicanálise, a Política e a Literatura, procuro, neste trabalho fazer uso dos

⁵⁵ SCHORSKE, Carl E. Op. cit., p.17.

ensinamentos encontrados nas especificidades destas áreas para abordar de maneira multidisciplinar as charges de Belmonte.

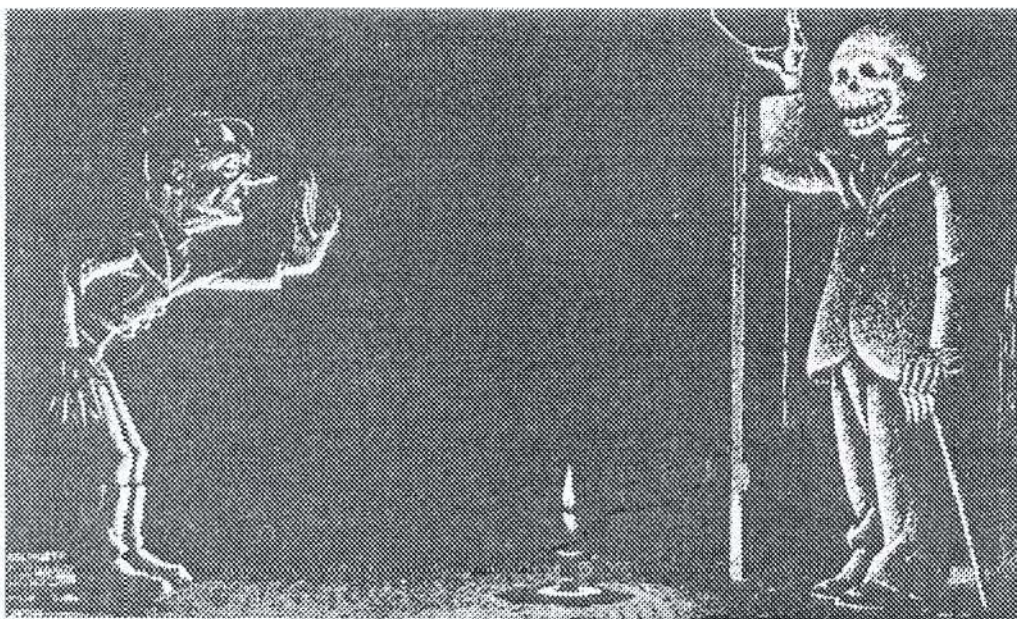


Fig. 11 - *A última visita*. 20 out. 1944.

CAPÍTULO III

**Invadindo outros reinos:
aspectos gráficos da obra de Belmonte**

Abordar detidamente toda a obra contida no álbum *Caricatura dos Tempos* seria um empreendimento para um compêndio como o de Hermam Lima sobre a *História da Caricatura do Brasil*, que lhe rendeu quatro consideráveis volumes.

Por isso nos situaremos sobre algumas imagens contidas no álbum, considerando o mergulho mais aprofundado para um projeto futuro. Pensando sua construção e constituição, fazendo uma leitura formal das imagens privilegiaremos as relações Arte e História, enfatizando diferentes possibilidades de abordagem da linguagem específica das caricaturas. Para tanto é necessário adentrar o campo da feitura destas imagens e outros tipos de estampas, existem várias técnicas para reprodução gráfica a seguir elencaremos algumas delas:

A xilogravura que consiste no entalhe sobre um bloco de madeira, no qual o artista faz o desenho invertido com lápis ou nanquim e depois com o uso de instrumentos próprios entalha na profundidade desejada para poder entintá-lo e fazer várias cópias. No Ocidente existem registros de xilogravuras que datam de cerca de 1370 d.C., no entanto a técnica toma um novo fôlego no século XVIII sendo utilizada em grande escala.

A Gravura em Metal como a Ponta Seca que é feita através da feitura de sulcos com instrumento afiado, que pode ser de aço ou diamante, numa chapa de metal polido, depois de feitos os sulcos a placa é totalmente entintada e depois a superfície é limpa restando somente o que ficou nos sulcos, imprimindo a imagem sob forte pressão. Ainda no metal, a Água-forte é um método de gravação indireta em que a chapa de metal é recoberta com material resistente ao ácido. O desenho é raspado e a chapa é mergulhada em um banho de ácido, abrindo os sulcos para impressão.

Já a Água-tinta consiste na gravação em chapas de cobre, utilizando produtos químicos para além da tinta produzindo várias tonalidades e texturas. A impressão é feita com a incursão de sulcos com instrumentos cortantes assim como na Ponta seca. situar temporalmente

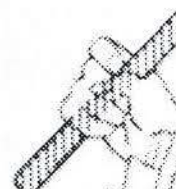
Contudo a técnica mais conhecida e que mais possibilidades de traçar meios-tons e texturas permitiu, foi a Litografia criada em 1796 pelo alemão Aloys Senefelder. Nela o desenho é decalcado sobre uma pedra, que é entintada e em função do material gorduroso presente na tinta esta fixa-se somente no desenho traçado, também com este, com material gorduroso. Juntos, tinta e desenho repelem a água, podendo a imagem ser impressa no papel. Posteriormente é criada a impressora litográfica entre 1881 e 1906 com ela a pedra é substituída por chapas de zinco e alumínio flexível especialmente adequadas à este tipo de gravação.⁵⁶

Na execução das obras de Belmonte é evidente o uso de bico de pena e tinta nanquim. Esta técnica consiste no uso de uma caneta em que a ponta ou a pena é molhada diretamente na tinta nanquim de cor preta. O instrumento para traçar o desenho chama-se bico de pena pela origem da escrita por meio de penas sendo criada, com o passar do tempo, a caneta que permite um traço extremamente característico. Pode ocorrer também o uso do pincel para preencher grandes áreas do desenho.

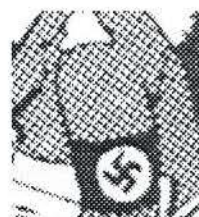


Gerdau — Diabo! A minha função de fazer propaganda está ficando cada vez mais difícil!
16-10-1942

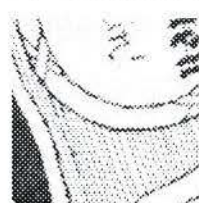
Fig. 12 — Diabo! A minha função de fazer propaganda está ficando cada vez mais difícil!
16 out. 1942.



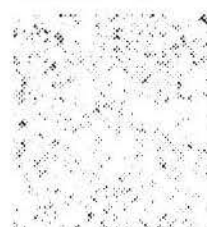
Textura
reticulada /
linhas
paralelas



Textura
Reticulada /
quadriculado



Textura à
mão livre/
linhas retas



Textura à
mão livre
pontilhado

⁵⁶ Para maiores informações sobre técnicas de reprodução gráfica. Ver: FONSECA, Joaquim da., Op. cit. e BAGILHOLE, Robin. **Guia prático de gravura**. Lisboa: Estampa, 1996.

Além disso, caneta bico de pena não é muito apropriada para curvas, sendo mais fácil desenhar retas com este instrumento. Nos desenhos de Belmonte há o predomínio do preto e do branco, sendo que os meios-tons são criados através de recursos gráficos, linhas extremamente finas ou pontos desenhados, principalmente nas estampas das roupas, nas sombras com linhas verticais e horizontais, além do uso de retículas gráficas, mais um recurso de desenho proporcionando a criação de padrões uniformizados de estampas. Faz uso, também do preto maciço, provavelmente preenchido com pincel. A perspectiva e o volume nas figuras de Belmonte são representados com o uso dos recursos gráficos, o tradicional claro/escuro é sempre evitado. Suas figuras são, portanto marcadamente bidimensionais o que pode se verificar pelos contornos bem definidos das sólidas silhuetas ou pelo contraste do negativo/positivo no jogo de figura/fundo. Os recursos gráficos são também largamente utilizados para suscitar a idéia de movimento.

Os traços fisionômicos presentes na obra de Belmonte parecem ser simples não apresentando o aspecto de deformação. Seus traços são reduzidos, mas informam bem ao espectador quem é o retratado, quem é quem na imagem, por isso o termo mais correto é qualificar a produção de Belmonte como charges, uma vez que o autor não faz uso do *portrait-charge* (caricatura pessoal). Contudo mesmo não sendo carregadas de muitos detalhes, suas charges não parecem ser um desenho feito despreocupadamente e de maneira relaxada, parecem ter sido feitos a partir de um “esforço lento e muitas vezes mesmo penosamente realizado”⁵⁷.

Os traços cuidadosos e reduzidos pelos quais Belmonte representa as personagens fazem com que suas charges tornem-se emblemáticas das personalidades que retrata, tanto por sobre suas características visuais, quanto pela caracterização das personagens como expoentes de um determinado comportamento, uma vez que a caricatura vem carregada daquilo que seria chamado de juízo de valor. “A redução da fisionomia a uma fórmula conveniente tornou possível manter determinados políticos constantemente diante dos olhos do público em todos os tipos de papéis simbólicos”⁵⁸.

⁵⁷ LIMA, Herman. Op. cit., p. 1368.

⁵⁸ GOMBRICH, E. H. O arsenal do cartunista. Op. cit., 135.

Muitas vezes nas generalizações correntes dos desenhos humorísticos o exagero de elementos característicos do personagem retratado. No entanto, este aspecto não é sempre uma acertiva no âmbito das charges, caricaturas e desenhos de humor. Muitas vezes pode ser observado a redução e até mesmo a simplificação do retratado com a apresentação de pequenas são fontes expressivas sobre o ânimo da personagem e até seu caráter, Ana Maria Beluzzo é uma das autoras que colaboram com esta discussão propondo que:

A simplificação que caracteriza a caricatura é uma economia de meios visuais que corresponde à relação que se estabelece em vários níveis de transformação simbólica. Existe uma extrema redução de termos se compararmos o referente real ao retrato caricato, que parece indicar: olhe a que se reduz!⁵⁹

E é exatamente o que trabalho no jornal permite ao chargista ou cartunista, apresentar novos quadros quase que diariamente, de um cotidiano saturado de informações e acontecimentos. Os traços carregados de sarcasmo de um Belmonte conhecido por sua expressão sempre grave, que quase nunca sorria, que expôs durante uma década os protagonistas dos incidentes internacionais do período entre guerras e, mais a frente como ficou célebre a Segunda Guerra Mundial, colocando os chefes de Estado em papéis simbólicos como mencionados no segundo capítulo deste trabalho.

Outra característica inerente a este tipo de produção artística é a "possibilidade de ampliar a equiparação até transformar-se numa fusão visual".⁶⁰ Esta fusão visual caracteriza-se justamente por trazer das figuras de linguagem das imagens criadas para o real, quando o artista faz uso da

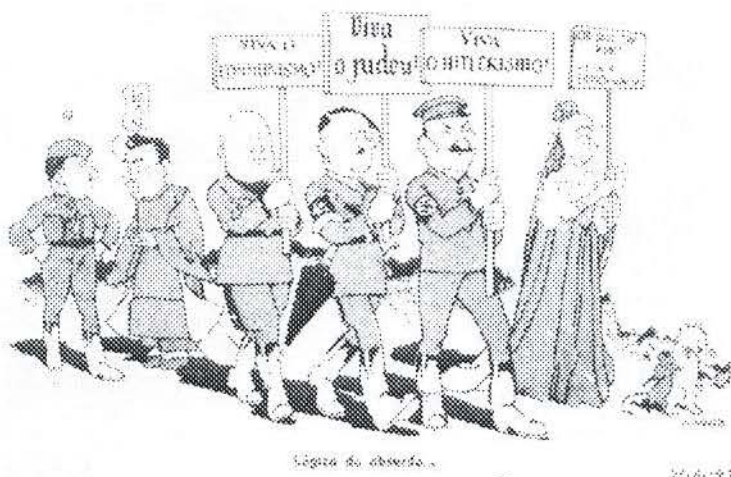


Fig. 13 – *Lógica do absurdo...* 26 ago. 1939

⁵⁹ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. **Volto e as raízes do modernismo**. São Paulo: Marco Zero, 1992, p.19.

⁶⁰ GOMBRICH, E. H. O arsenal do cartunista. Op. cit., p. 135.

equiparação como sinônimo de algo ou de alguém ou de uma categoria política. Uma imagem apresentada como um vulto pode tornar-se tão grande, pode fundir-se com o real e dar sentido à ele, orientando o olhar público e sua crítica ao real.

Belmonte não utiliza o exagero como meio para expressão fisionômica, a opção apresentada por ele é a da “caricatura moral”, colocando as personagens em situações inusitadas, improváveis que funcionam como bons componentes de sua obra, a verdadeira “Lógica do absurdo” explorando os contrastes ideológicos, como é apresentado nesta imagem de 26 de agosto de 1939. Nela, a situação em si é “caricatural”, as personagens são apresentadas em conjunto levantando bandeiras as quais, sabe-se que se opunham na conjuntura política da época. Portanto, somente em sonho ou em uma situação fora do real para que tal fato ocorresse.

Através deste tipo de alusão Belmonte estampa as bandeiras renegadas pelos personagens segundos os preceitos ideológicos formando o que se chamaria de “Lógica do absurdo”. Na imagem realmente há uma lógica que se baseia em aliar oponentes e idéias contrárias, informando ao espectador as causas pelas quais essas personagens nunca lutariam por isso a pertinência da palavra “absurdo”.

Existe na realidade um sistema de símbolos coesos juntamente com seus guardiões, o que Belmonte faz é manejar representações e símbolos retirando-os exatamente de sua coesão fazendo a junção de elementos destoantes. O personagem de Hitler vai além da dimensão pessoal ele representa todo um sistema ideológico e o momento vivido por uma nação, assim como os outros chefes de Estado representados pelo autor. O que poderíamos chamar de personalização da política, portanto ao brincar com tais representações brinca também com os projetos das lideranças políticas.

A lógica do absurdo está presente em várias charges de Belmonte, nesta imagem de 25 de agosto de 1944, chamamos a atenção para a inscrição “o futuro da Alemanha está na sua juventude”, o que mais uma vez contrasta com o que é exposto na imagem. Não há nenhum jovem presente na imagem somente um Hitler com a compleição física de um idoso que olha para o espectador demonstrando preocupação e um ar catatônico. Através dos traços o chargista consegue



Fig. 14. "O futuro da Alemanha está na sua juventude". 25 ago. 1944.

somente para contrastar com a dura realidade da guerra apresentada pelas inúmeras cruzes que somem no horizonte, ou seja, não há futuro para a Alemanha. Belmonte utiliza do signo "cruz" para demonstrar um verdadeiro genocídio, no lugar da juventude que se esperaria visualizar vê-se inúmeras cruzes. Estas aparecem como signos que estão no lugar de algo ausente, representado portanto, a juventude alemã que não mais poderá existir de fato.

No caso deste tipo de obra o riso que derivaria seria o chamado riso trágico que seria a predominância do caos sobre a ordem estabelecida pontuada pelo desaparecimento "a passagem do ser ao não-ser"⁶². Um fato inexplicável motivaria o riso trágico "neste caso, não é por rir da morte, e sim por se confundir com a morte, que esse riso se torna inseparável de um sentimento trágico."⁶³ Voltando ao assunto riso e/ou chiste, o mesmo seria considerado a transgressão do espaço da seriedade, a chamada descarga da tensão, o riso trágico se define em rir do não-lugar, do não-ser, do nada, do desconhecido. Este riso torna-se o ultrapassar o limite da própria razão.

É recorrente na produção de Belmonte o uso de legendas e até de rótulos em suas charges. Homem fascinado que era pela leitura, pelas artes e pela história dotava suas charges de várias expressões que acredito, na maioria das vezes escapava da leitura do público. Não são poucas as expressões em alemão

⁶¹ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. Op. cit., p.19.

⁶² ALBERTI, Verena. *O Riso e o Risível: na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. 1999, p.21.

presentes nas suas charges e numerosas são as recorrências de temas das narrativas bíblicas e literárias características. Este aspecto lhe rendeu algumas críticas na obra de Herman Lima sobre a história da caricatura no Brasil, o autor afirma:

*Belmonte conseguia efeitos realmente cômicos ou impressivamente dramáticos, com esse apego a temas eruditos, suas charges também perdiam muito do espírito e da graça que teriam, simplificadas que fossem em sua concepção e execução.*⁶⁴

Para Herman Lima as legendas e histórias que Belmonte utilizava em suas obras ao invés de permitirem ao observador captar com facilidade a mensagem dificultavam o efeito cômico que um cartunista desejaria obter. Contudo Belmonte nunca foi conhecido por largos sorrisos e sim pelo detalhismo e, principalmente pela insatisfação demonstrada através das falas de seus personagens como o famoso Juca Pato e na vida pessoal segundo suas próprias palavras:

*Sou tão insatisfeito que, até hoje, não me abalancei a realizar uma exposição dos meus quadros. Quero expor trabalhos perfeitos. Como, porém, o tempo vai passando e meus trabalhos continuam astronomicamente longe da perfeição, creio que morrerei sem realizar esse sonho*⁶⁵.

Sempre em busca da perfeição, como denota esta declaração percebe-se o quanto Belmonte esforçava-se na apresentação de suas charges, para expô-las no jornal ao público em geral. Em seu livro Herman Lima afirma que faltaria a Belmonte autenticidade de traço e ainda qualquer originalidade de criação. Julga estar o cartunista sempre à sombra de J. Carlos, artista nascido em 18 de junho de 1984, grande ilustrador e caricaturista, apesar de não Ter estudado desenho, o qual Belmonte seguia os passos. Por tal obsessão, nunca conseguindo uma autonomia integral na sua produção e conseqüentemente não evoluindo no desenvolvimento de seu traço.⁶⁶

A especificidade que dá destaque à obra de Belmonte encontra-se justamente na composição “complicada” de suas imagens e na forma única de representar as personagens, nas alegorias até nas legendas que utilizou mesmo que a

⁶³ ALBERTI, Verena. Ibidem, p.22.

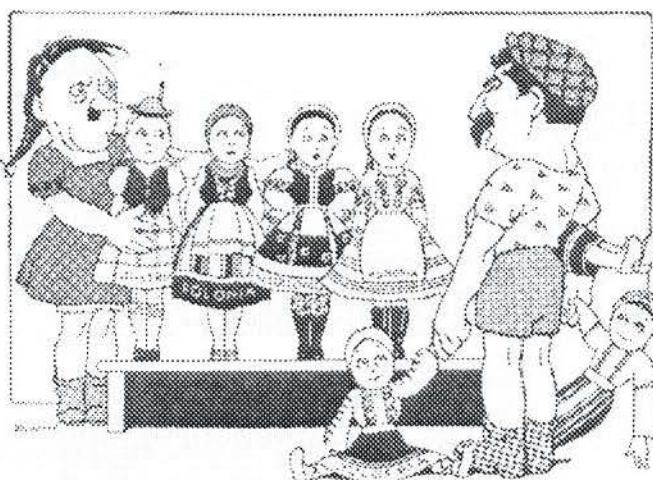
⁶⁴ LIMA, Herman. Op. cit., p.1364.

⁶⁵ BELMONTE. Apud, LIMA, Herman. Ibidem, p.1372.

compreensão, por vezes, fosse truncada, sem apresentar o caráter de instantaneidade que se esperaria desta arte efêmera. Como Gombrich afirma e pessoalmente concordo o riso é o escopo principal de charges ou cartuns. Assim, a graça despreocupada não é o objetivo das charges políticas de Belmonte mas um efeito, um fenômeno decorrente da interação objeto e observador.

No fazer do artista há muito do que seria onírico ou quimérico como já salientamos, contudo é necessário pontuar a relação intrínseca com a realidade sem a qual não brotariam tais obras, principalmente nas charges políticas e de costumes. A presença do aspecto fantástico é apenas mais um dos instrumentos que os artistas tem em seu aparato e que utilizam com tamanha propriedade.

Como a transfiguração que é feita nesta charge de 17 de janeiro de 1945, em que Belmonte representa Hitler e Stalin como crianças, “Adolfinha” não quer de modo algum perder as bonecas que figuram com legendas de países dominados pelo Eixo.



... Chega, Adolfinha! Você já brincou muito com as bonecas. Agora eu vou levá-las de volta...

Na fala do pequeno Stalin: *Fig. 15 – Chega, Adolfinha! Você já brincou muito com as bonecas. Agora vou levá-las de volta...* 17 jan. 1945.

“Chega, Adolfinha! Você já brincou muito com as bonecas. Agora eu vou levá-las de volta...” percebe-se que as bonecas não pertenceriam a menina e sim ao menino que já segura algumas em suas mãos. As bonecas de Stalin tem uma expressão de riso enquanto as outras, em posse de Adolfinha, que parece não querer entregá-las, tem olhar de preocupação.

São empréstimos de situações corriqueiras recurso muito utilizado pelo artista, costumes em parceria com a caricatura política, fazendo uso de uma situação trivial para demonstrar as relações tensas em que o governo russo começava a restituir a soberania aos países em poder dos países do Eixo. Isto

⁶⁶ Cf. LIMA, Herman. Op. cit., p.1368.

poderia ser o que Freud chamaria de humor, o olhar infantil em pequenas situações tomam grande vulto como na discussão por um brinquedo, neste caso específico as bonecas.

Entretanto, é conhecido o grande vulto que o desentendimento entre Alemanha e Rússia tomou, e, ainda seu papel decisivo para a derrocada do Terceiro Reich, o interessante é que através de uma comparação com algo tão corriqueiro o artista é capaz de exprimir ao contexto político do momento, através do uso da equivalência.

Belmonte expressiu de várias e inusitadas formas o declínio do poderio alemão, algo que chama a atenção referente a esta temática é justamente a mudança da corpórea do personagem Hitler que não é mais o homem de expressão segura e forte, mas uma figura para a qual não há futuro. Um homem fraco que está perdendo seu espaço vital



Belmonte, cartoon e charges: princípios e práticas que não sobre nenhuma situação para contar a história.

(lebensraum), e que em 02 de fevereiro de 1945 é representado

Fig. 16 – *Mulheres, velhos e crianças! Avante! É preciso que não sobre nenhum alemão para contar a história!* 02 fev. 1945.

discursando enfaticamente, mas que se assemelha a um louco conclamando a guerra o que sobrou do povo alemão, justamente aqueles que idealmente não vão à guerra que são os idosos, as mulheres e crianças. Personagens que aparecerem numa cidade em ruínas e que representam a febre do culto ao *Führer*, porquanto uma das crianças tem um boneco do mesmo em uma das mãos.

Esta que é a última charge que contém a representação de Hitler, posteriormente as temática abordadas serão a bomba atômica, a postura da ONU, o problema entre judeus e palestinos e principalmente o início daquilo que seria chamado de Guerra Fria. Dentro desta temática a charge 20 de agosto de 1946, utilizando mais uma vez o futebol como motivo na disputa pelo poder entre Rússia e Estados Unidos, em que os dois líderes das nações que mais se fortaleceram após a Segunda Guerra correm atrás da bola que representa o mundo, demonstrando um

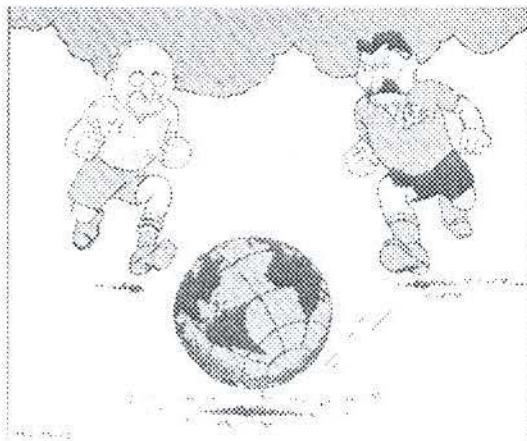


Fig. 17 - *Sem título*. 20 ago. 1946.

propósito realmente audacioso e até megalômano, digna de um Napoleão e até de um Hitler.

Menos de um ano depois Belmonte falece no dia 19 de abril de 1947 em decorrência de um problema que vinha lhe acompanhando por muitos anos, a asma. Na

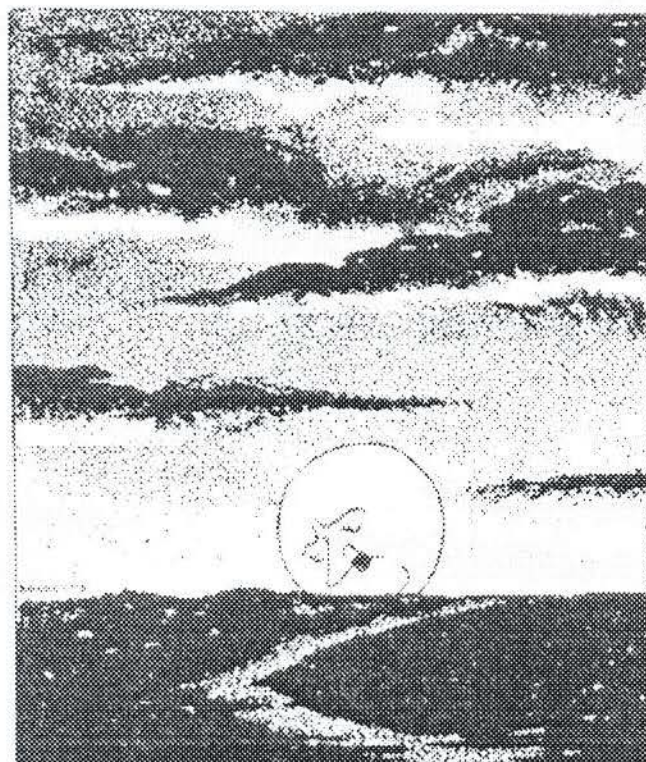
Folha da manhã foi publicada uma homenagem póstuma em 20 de abril de 1947, aquele que estava acostumado a produzir a notícia tornara-se então primeira página daquela edição, em que a Folha despedia-se de um de seus maiores colaboradores, com o seguinte depoimento:

*Era uma criatura esguia e silenciosa, afável e amiga, inclinada ao aplauso e à compreensão, incapaz de mostrar-se e descuidado do lucro. Embora nada comunicativo, como se toda a sua exuberância a consumisse o lápis por que falava, rodeava-se, entretanto, de largo círculo de amigos, cujo carinho cultivava com desvelo. Sobretudo nesta casa, de cujo progresso e prestígio entre o público leitor de todo o Brasil, desde os dias da fundação, foi fator preponderante, deixa ele em cada trabalhador um companheiro inconsolável, fiel à memória da sua amizade e do talento criador. A Belmonte, portanto, com a nossa saudade, as nossas homenagens.*⁶⁷

Sem dúvida alguma, a obra deste artista em especial pode nos fornecer excelentes pistas sobre o passado, enquanto estudiosos buscam vestígios sobre regimes políticos nas obras monumentais feitas durante o Reich, cartazes e todas as formas utilizadas durante este período para criar o “mito do herói como onisciente, invencível e destinado ao triunfo sobre as forças do mal e da desordem. A imagem do líder que trabalha enquanto seu povo dorme”⁶⁸. Pode-se também obter vestígios preciosos nas vozes destoantes que pulsam em tom de denúncia, de acusação, neste caso nas obras de um artista brasileiro a da pena e do lápis.

⁶⁷ Para maiores informações ver o Acervo da Folha on line, disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/belmonte11.htm>>. Acesso em: 16 maio 2007.

⁶⁸ BURKE, Peter. Op. cit., p. 211.



CREPUSCULO

4-12-1942

Fig. 18 – *Crepúsculo*. 04 dez. 1942.

E por fim... Um novo começo...

O objetivo mais amplo deste trabalho é demonstrar os caminhos flutuantes de Clio e como os desenhos humorísticos, podem ser uma fonte de contribuição para a historiografia. Dentro deste campo de interesse e com o desenrolar do trabalho, foi possível verificar o grande esforço que necessita fazer o historiador que se interessa por esta interdisciplinaridade, porque a leitura deste tipo de fonte não é algo fácil e dado *a priori*, como se poderia pensar.

Olhamos o mundo a nossa volta, mas nem sempre o vemos, não dedicamos um olhar mais aprofundado sobre as linguagens das obras de arte, sejam elas reprodutíveis ou não, demandam a busca de suas características, especificidades e modos de análise compatíveis com suas linguagens específicas. Algo a que o artista plástico está muito mais apto que o historiador, em função do seu aporte teórico-metodológico, no entanto, em análises voltadas exclusivamente para o objeto, arrisca-se a formular reflexões puramente formalistas ou de cunho estruturalista, como as análises semióticas ou semiológicas.

Para tentar suprir este desafio foi necessário transitar em meios diversos, como da História, da Arte e, ainda, da Política, uma vez que, os historiadores na maioria das vezes são preparados para procurar o não-dito em textos escritos, deixando de abordar o entrevisto ou o não-visto, nas imagens.

Contudo, na tentativa de suprir tais limitações que existiram e algumas que ainda existem, através de uma relação dialógica com outras áreas, creio ter dado apenas um passo inicial para projetos mais aprofundados nesta temática. Espero ter a oportunidade de aprofundar as reflexões aqui iniciadas nas temáticas do álbum e suas especificidades artísticas, e, ainda transitar mais demoradamente no campo do político, dos imaginários e das relações de gênero. Verifiquei, ao abordar a produção de Belmonte, que ela permite e solicita, sem dúvida, algumas parcerias que podem ser frutuosas ao historiador.

Nos dias de finalização deste trabalho encontrei disponível em *e-book* o livro de Belmonte intitulado “Idéias de João Ninguém” publicado em 1935, que reúne crônicas publicadas no jornal Folha da Noite entre 1933 e 1934. Ao encontrar tal coletânea não pude resistir e utilizei uma das crônicas, em que Belmonte expressa

sua opinião sobre a guerra de trincheiras e o que aguardaria os infelizes soldados numa próxima conflagração. Encontrar esta coletânea foi uma grata surpresa a qual espero ter a oportunidade de explorar abordando a obra do chargista e do escritor Belmonte.

Procurei, portanto, até este momento verificar e demonstrar através da prática com o uso de imagens de humor, que estes diálogos são viáveis, e de certo modo prazerosos, pois creio ter adquirido vários bens culturais durante este período de pesquisa, ao dedicar-me aos “velhos cartuns”, às “garatujas toscas” que são “muitas vezes enigmáticas”.⁶⁹

⁶⁹ GOMBRICH, E. H. O arsenal do cartunista. Op. cit., p. 127.

Fontes:

Álbum e coletânea de crônicas:

BELMONTE. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

BELMONTE. **Idéias de João Ninguém**. São Paulo: Livraria José Olympio, 1935.

Bibliografia específica sobre o autor e a caricatura:

BELLUZO, Ana Maria de Moraes. **Voltolino e as raízes do modernismo**. São Paulo. São Paulo: Marco Zero, 1992.

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

GAWRYSZEWSKI, Alberto (Org.) **As imagens da Guerra Fria**: o olhar dos desenhistas. Londrina: UEL, 2004.

GOMBRICH, E. H. O arsenal do Cartunista. In: **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. São Paulo: EDUSC, 1999.

TEIXEIRA, Luís Guilherme Sodré. **O traço como texto: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. São Paulo: Livraria José Olympio, vol.4, 1963.

SILVA, Marcos A. **Caricatura república: Zé Povo e o Brasil**. São Paulo: Marco Zero, 1990.

Periódicos:

Folha da Manhã, Domingo, 11 de maio de 1947. Acervo *on line* Folha de S. Paulo. Disponível em: <http://www.folha.uol.com.br/folha/almanaque/belmonte.htm>. Acesso em: 12 mar. 2005.

Sites:

BOGOMOLETZ, Davi Litman. **Freud, Winnicott e o Humor**. Publicado em Arquivos Brasileiros de Psicologia, v. 47, n.1, 1995. Disponível em: www.psicopedagogia.com.br/download/humor.doc+freud+e+o+riso&hl=pt-BR. Acesso em: 29 ago. 2005.

O Pracinha Belmonte. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/overblog/o-pracinha-belmonte>. Acesso em: 15 maio 2007

BELMONTE. **Idéias de João Ninguém**. Disponível em: <http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/belmonte.html>, acesso em: 12 jun. 2007.

Referências bibliográficas:

ALBERTI, Verena. **O Riso e o Risível**: na história do pensamento. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

GAWRYSZEWSKI, Alberto (Org.) **As imagens da Guerra Fria**: o olhar dos desenhistas. Londrina: UEL, 2004.

BACZKO, Bronislaw. Imaginação Social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985.

BAGILHOLE, Robin. **Guia prático de gravura**. Lisboa: Estampa, 1996.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na idade média e no renascimento**. São Paulo/Brasília: HUCITEC/ Ed. da UNB, 1993.

BELMONTE. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERGER, John. **Modos de ver**. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

BERGSON, Henri. **O Riso**: estudo sobre a significação do cômico. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BURKE, Peter. **A fabricação do rei**: a construção da imagem pública de Luís XIV. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994

_____. **Testemunha Ocular**: história e imagem. São Paulo: EDUSC, 2004.

BELLUZO, Ana Maria de Moraes. **Voltolino e as raízes do modernismo**. São Paulo. São Paulo: Marco Zero, 1992.

CAMARGO, Mario de (org.). **Gráfica**: arte e indústria: 180 anos de história. São Paulo: Bandeirantes Gráfica, 2003.

COELHO, Teixeira. **O Que é Indústria Cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

DELAPORTE, François. **Anatomie des passions**. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

DENIS, Rafael Cardoso. **Uma introdução à história do design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

FOCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

_____. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

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

GOMBRICH, E. H. O arsenal do Cartunista. In: **Meditações sobre um cavaleiro de pau**. São Paulo: EDUSC, 1999.

_____. **Para uma História Cultural**. São Paulo: Gradiva, 1969.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

HERF, Jeffrey. **O modernismo reacionário: tecnologia, cultura e política na República de Weimar e no 3º Reich**. São Paulo: Unicamp, 1993.

HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

LIMA, Herman. **História da caricatura no Brasil**. São Paulo: Livraria José Olympio, v. 3 e 4, 1963.

MARTINE, Joly. **Introdução à análise da imagem**. São Paulo: Papirus, 1996.

PANOFSKY, Erwin. **Estudos sobre iconologia: temas humanísticos na arte renascentista**. Lisboa: Estampa 1995.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SCHMITT, Carl. **O conceito do político**. Rio de Janeiro: Vozes, 1992.

SCHORSKE, Carl. E. **Pensado com a História**: indagações na passagem para o modernismo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. **Viena fin-de-Siècle**: política e cultura. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SILVA, Marcos A. **Caricata república**: Zé Povo e o Brasil. São Paulo: Marco Zero, 1990.

TEIXEIRA, Luís Guilherme Sodré. **O traço como texto**: a história da charge no Rio de Janeiro de 1860 a 1930. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Modernismo no Rio de Janeiro**: turunas e quixotes. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

WEBER, Max. **A sociologia da autoridade carismática**. In: GERTH, H. H. et ali (orgs.). **Ensaio de sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1974.

Referências Iconográficas:

Fig. 1 – Belmonte. *Bar baridade...* 15 maio 1940. BELMONTE. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 41.

Fig. 2 - *Guliver em Liliput...* 21 mar. 1939. BELMONTE. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 23.

Fig. 3 - *Ah! que malvadeza! Faça as pazes comigo, vá!...* 03 jul. 1943. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 89.

Fig. 4 – Fotografia de Belmonte disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/belmonte.htm>, acesso em: 16 de maio de 2007.

Fig. 5 - *O pior surdo é aquele que não quer ouvir*. 17 set. 1938. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 19.

Fig. 6 - *A esfinge de Moscou*. 14 jun. 1940. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 43.

Fig. 7 – *Amigos ouvintes! O “Keeper” larga o guarda-chuva e pratica a sua primeira defesa!* 01 de abril de 1939. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 25.

Fig. 8 – *Conselhos de D. Juan*. 15 mar. 1939. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 25.

Fig. 9 – *Ai! Que do tempo em que eu berrava e o mundo tremia!...* 22 set. 1944. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 101.

Fig. 10 - *Caim! Caim! Que fizeste dos teus irmãos?* 07 jan. 1945. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 104.

Fig. 11 - *A última visita*. 20 out. 1944. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 97.

Fig. 12 - *Diabo! Minha função de fazer propaganda está ficando cada vez mais difícil!* 19 out. 1942. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 76.

Fig. 13 - *Lógica do absurdo...* 26 ago. 1939. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 31.

Fig. 14 - *“O futuro da Alemanha está na sua juventude”*. 25 ago. 1944. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 98.

Fig. 15 - *Chega, Adolfinha! Você já brincou muito com as bonecas. Agora vou levá-las de volta...* 17 jan. 1945. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 102.

Fig. 16 - *Mulheres, velhos e crianças! Avante! É preciso que não sobre nenhum alemão para contar a história!* 02 fev. 1945. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 105.

Fig. 17 - *Sem título*. 20 ago. 1946. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 109.

Fig. 18 - *Crepúsculo*. 04 dez. 1942. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 80.