



REPRESENTAÇÕES CARICATAS DA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL: INTERTEXTUALIDADE E PARÓDIA NAS CHARGES DE J. CARLOS E DE BELMONTE

Marilda Lopes Pinheiro Queluz

Universidade Tecnológica Federal do Paraná – UTFPR

pqueluz@gmail.com

RESUMO: O objetivo deste texto é analisar as representações humorísticas da Segunda Guerra Mundial (1939-1945) a partir das charges de J. Carlos e de Belmonte, considerando os principais mecanismos da linguagem do humor gráfico, como a paródia, os processos de intertextualidade, as metáforas visuais, a ironia e a ambiguidade dos enunciados verbais e não verbais. Entre as estratégias dos desenhistas para provocar o riso, a reflexão e a crítica dos fatos noticiados, destaca-se a tentativa de buscar referências conhecidas do público leitor, imagens, frases e cenas populares que levariam a uma rápida compreensão do que ocorria na Europa. Os líderes mundiais, envolvidos no conflito, foram retratados como personagens famosos da literatura, do teatro, do cinema, em situações inusitadas. Seus traços exagerados e satíricos combatiam o fascismo e o nazismo, evidenciando a incoerência, o nonsense e os horrores da guerra.

PALAVRAS-CHAVE: Segunda Guerra Mundial, charge, J. Carlos, Belmonte.

CARICATURE REPRESENTATIONS OF WORLD WAR II: INTERTEXTUALITY AND PARODY IN J. CARLOS AND BELMONTE'S POLITICAL CARTOONS

ABSTRACT: The purpose of this text is to analyze the humorous representations of World War II (1939-1945) from the political cartoons of J. Carlos and Belmonte, considering the main mechanisms of graphic humor language, such as parody, intertextuality processes, visual metaphors, irony and the ambiguity of verbal and non-verbal utterances. Among the artists strategies to provoke laughter, reflection and criticism of the facts reported, we highlight the attempt to search for known references of the readership, images, phrases and popular scenes that would lead to a quick understanding of what was happening in Europe. World leaders, involved in the conflict, were portrayed as famous characters in literature, theater, and cinema, in unusual situations. Their exaggerated and satirical traits combated fascism and Nazism, emphasizing the incoherence, nonsense and horrors of the war.

KEY-WORDS: World War II, political cartoon, J. Carlos, Belmonte.

REPRESENTAÇÕES HUMORÍSTICAS

O objetivo deste trabalho é refletir sobre as estratégias de humor presentes nas narrativas sobre Segunda Guerra Mundial (1939-1945) nas charges de J. Carlos e de Belmonte¹, considerando os usos da linguagem gráfica, as metáforas, as paródias e a intertextualidade acionada para traduzir os eventos políticos e os rumos da história do final da década de 30 e início dos anos 40.

O historiador Elias Thomé Saliba, ao estudar o humorismo da Belle Époque brasileira, afirma:

As representações humorísticas, nas suas inúmeras formas e procedimentos, forjam-se nos fluxos e refluxos da vida, no tecido histórico e social – já que cada sociedade cria e inventa seus próprios espaços de repressão e de transgressão. Além de colocar-se como uma invenção histórica e social, a atitude humorística é vista como parte indistinta dos progressos cognitivos, pois ela partilha, como o jogo, a arte e o inconsciente, o espaço do indizível, do não dito e, até, do impensado.²

O humor gráfico é uma tentativa de dessacralizar a história oficial, de captar outros olhares sobre as notícias, outras visões e opiniões sobre o mundo, como espelhos invertidos que refletem/refratam o real e reinventam o cotidiano.³

No clássico estudo sobre a caricatura brasileira, Herman Lima⁴ destacava a importância política e social do humor nas críticas e sátiras produzidas pelos nossos desenhistas. Renato Lemos⁵, ao propor o desafio de contar “Uma História do Brasil através da Caricatura”, alerta-nos para o fato de que desde as primeiras charges/caricaturas divulgadas nos periódicos brasileiros, especialmente a partir de 1840, os traços de humor denunciam os absurdos ou as tragédias vividas e ajudam a repensar as narrativas construídas ao longo de nossa história.

¹ Nesta pesquisa foram utilizadas principalmente as charges reunidas nas coletâneas CARLOS, J. J. **Carlos contra a Guerra**. As grandes tragédias do século XX na visão de um caricaturista brasileiro. Texto Arthur Dapieve; organização Casio Loredano. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000 e BELMONTE. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982.

² SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 28.

³ Para Bakhtin, os signos não apenas refletem o mundo, mas, também o refratam, o transmutam em significados atravessados por valores sociais. BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem**. 10 ed. São Paulo. Hucitec Editora, 2014.

⁴ LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1963.4 v.

⁵ LEMOS, Renato (org.). **Uma história do Brasil através da caricatura 1840-2001**. Rio de Janeiro: Bom Texto, Letras e Expressões, 2001.

O entendimento do que seria o desenho de humor não é um consenso e varia muito de acordo com a época e os interesses dos grupos envolvidos na produção e distribuição dessas imagens. Para Joaquim Fonseca⁶, o humor gráfico é um conceito amplo que se define como a linguagem que contribui para que se faça uma leitura crítica dos acontecimentos, principalmente da política, envolvendo caricaturas, charges, cartuns, quadrinhos. As experimentações da caricatura teriam possibilitado o desenvolvimento de outros tipos de humor gráfico, que mais tarde se tornariam uma linguagem autônoma, como os quadrinhos, por exemplo. Pedro Lago⁷ também ressalta o caráter abrangente do termo e a complexidade em encontrar uma nítida distinção entre caricatura, charge e cartum, uma vez que os artistas transitam com muita liberdade entre essas fronteiras. Luciano Magno assevera que, no Brasil,

historicamente, a palavra caricatura, em sua concepção moderna, que é caracterizar, ganhou uma significação particular, se tornando o termo abrangente para todos os segmentos dessa arte, englobando a caricatura pessoal (portrait-charge), a charge (do francês charger, de carga, crítica) e o cartum (de temática mais universal).⁸

Investigar o humor gráfico tem a ver com a preocupação em compreender os valores simbólicos, as narrativas visuais contidas nas caricaturas, nas charges, nos cartuns e nos quadrinhos. Essa pesquisa aproxima-se mais de uma história cultural que considera as subjetividades e materialidades constituídas nos traços e na composição dos desenhos, na diagramação das páginas, nas técnicas de impressão, nas relações sociais estabelecidas na indústria gráfica e na imprensa.

Para Roger Chartier, a história cultural procura estudar a maneira como em diferentes tempos e diferentes lugares “uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ver”.⁹ A visão de cultura que se utiliza aqui está ligada a redes intrincadas de significados, dinamizadas na busca cotidiana de interpretações, associadas a práticas sociais, inspirada em Raymond Williams¹⁰, que vê cultura como um modo de

⁶ FONSECA, Joaquim da. **Caricatura a imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.

⁷ LAGO, Pedro Corrêa do. **Caricaturistas brasileiros 1836-1999**. Rio de Janeiro: Sextante, 1999.

⁸ MAGNO, Luciano. **História da caricatura brasileira**. Rio de Janeiro: Gala Edições de Arte, 2012, p. 15.

⁹ CHARTIER, Roger. **História Cultural**. Lisboa: Difel; Bertrand do Brasil, 1988, p. 17.

¹⁰ WILLIAMS, Raymond. **Cultura e Materialismo**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

vida, chamando a atenção para a urgência em estudarmos a produção cultural e suas relações com as estratégias hegemônicas.

Ainda que caricaturas, charges e quadrinhos costumem ser classificados como cultura massificada, parte de uma indústria cultural, muitas vezes, com uma conotação pejorativa, acredito, como Ana Merino, que estes desenhos

son un tipo de relato gráfico que legitima un saber (o espacio de conocimiento) no desde una dimensión política o filosófica propiamente dicha, sino desde una dimensión ideológica de representación masiva y popular. Esta capacidad de legitimación de un saber masivo y popular es lo que le hace ser tan moderno (...).¹¹

É importante situar o humor gráfico como um espaço de conhecimento e que produz um dado saber, cravado na indústria cultural e na produção massiva, seriada. Trata-se de um artefato artístico e artesanal, um gênero híbrido por definição, como propõe Garcia Canclini: “Elas são práticas que desde o seu nascimento abandonaram o conceito de coleção patrimonial. Lugares de intersecção entre o visual e o literário, o culto e o popular, aproximam o artesanal da produção industrial e da circulação massiva”.¹²

Além disso, ao se estudar essa produção gráfica, é preciso considerar a cultura visual e as experiências cotidianas no treinamento do olhar e nas convenções artísticas, nos “regimes de visualidade”¹³, no jeito de ver do período.¹⁴ Aprendemos a ler imagens informados por códigos e normas construídos historicamente e dentro de determinadas práticas culturais. Isso não significa que as imagens não nos provoquem, nos desloquem e que não possamos ir além destas possibilidades aí inscritas.

Tanto desenhistas quanto leitores são agentes atuantes, são sujeitos históricos, situados em um tempo/espaço, intervindo, recriando a realidade, o presente e o passado. O tempo é marcado por pelas experiências vividas, pelos diferentes pontos de vista, pelos diferentes modos de ser e estar no mundo.

Logo, no processo de interpretação das charges, é preciso considerar que a

¹¹ MERINO, Ana. **El cómic hispánico**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2003, p. 11.

¹² GARCIA-CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**. 4 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015, p. 336.

¹³ MAUAD, Ana Maria. **Poses e Flagrantes: Ensaio sobre História e fotografias**. Niterói, RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

¹⁴ BAXANDALL, Michael. **O Olhar renascente**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

experiência individual e coletiva tende a introduzir, junto destes quadros mensuráveis do tempo histórico, a noção de duração, de tempo vivido, de tempos múltiplos e relativos, de tempos subjetivos ou simbólicos. O tempo histórico encontra, num nível muito sofisticado, o velho tempo da *memória*, que atravessa a história e a alimenta.¹⁵

A maneira como representamos essas temporalidades, essas memórias, os acontecimentos, as pessoas, os sentimentos envolvidos está ligada às nossas praxis e revolve os sentidos da história a todo momento/instante. A representação caricata é pensada aqui como uma prática social, uma arena de disputas de poder. “As representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam”.¹⁶

A representação humorística não é uma abstração idealizada, desvinculada das ações da vida; muito menos algo que está entre aquilo que é representado e o indivíduo/grupo que o produz, passível de análises isoladas, mas uma relação complexa de significados e materialidades concretas.



As percepções do social não são de forma alguma discursos neutros: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a impor uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a legitimar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Por isso, esta investigação sobre as representações supõem-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representações têm tanta importância como as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são seus, e o seu domínio.¹⁷

O humor gráfico, enquanto um documento histórico, é extremamente rico para se compreender as contradições da sociedade nos seus mais variados aspectos e dimensões, “é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí determinam o poder”.¹⁸

¹⁵ LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996, p. 13.

¹⁶ CHARTIER, Roger. **História Cultural**. Lisboa: Difel; Bertrand do Brasil, 1988, p. 17.

¹⁷ Ibid., p. 17.

¹⁸ LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

Para Roger Chartier¹⁹, a obra se recria a cada leitura, a cada interpretação – depende da edição, do contexto de leitura. Mas, para entender o contexto no qual a crítica está inserida é necessário ter conhecimento sobre o fato, o personagem ou a referência ilustrada. Para que o efeito humorístico da caricatura aconteça é importante que o repertório e o conteúdo ironizado sejam compartilhados pelos leitores. Nesse sentido, o leitor atua em cumplicidade com o desenho de humor.

Embora nem sempre o riso suscitado seja o da desordem e o da transgressão, o humor gráfico propõe outros pontos de reflexão, cria espaço para a opinião do leitor e sua conseqüente co-autoria na reconstrução dos significados. Trata-se de uma “conivência estabelecida entre o enunciador” do discurso e o “leitor capaz de transcender a literalidade para vislumbrar, justamente por meio das marcas aí instauradas, as significações ao mesmo tempo sugeridas e escondidas por esse espaço significante”.²⁰

A charge é um enunciado, ou seja, a materialidade de uma situação comunicativa que depende do momento histórico em que foi produzida e do contexto em que foi interpretada. O enunciado é uma resposta atravessada por várias vozes sociais e práticas culturais, no qual o indivíduo se constrói dialogicamente.²¹ Neste sentido, analisar uma charge seria compreender as diversas camadas que imprimem significados individuais ou coletivos e que nos levam a uma compreensão do que se vê ou lê, problematizando os “estereótipos concisos sintéticos e rapidamente inteligíveis, mas também cheios de subentendidos, de omissões, de silêncios e de ‘não-ditos’”.²²

Entre o riso e a indignação, charges e caricaturas constroem outras maneiras de dar sentido à realidade diária:

O surgimento do desenho de humor permitiu maior aproximação das classes subalternas em relação à política. A caricatura ajuda a traduzir os eventos, conflitos e grandes personagens políticos para a linguagem popular, tornando tais temas mais palatáveis para indivíduos iletrados e / ou socialmente excluídos. Ela contribui para desmistificar e

¹⁹ CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador**. São Paulo: Editora UNESP / Imprensa Oficial do Estado, 1999.

²⁰ BRAIT, Beth. **Ironia em Perspectiva Polifônica**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996, p. 31.

²¹ FARACO, Carlos Alberto. **Linguagem e Diálogo as ideias linguista do círculo de Bakhtin**. Curitiba: Criar Edições, 2003.

²² SALIBA, Elias Thomé. **Raízes do riso**. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 31.

dessacralizar o poder, mostrando líderes e chefes de Estado como seres humanos falíveis e, eventualmente, ridículos.²³

No Brasil, o discurso político foi reforçado com as charges onde se destacava a caricatura da fisionomia desses personagens nos jornais, provocando o riso, a reflexão da sátira ou mesmo do peso da crítica que contribuem para o reforço dessa leitura.

Um dos expedientes mais usados pelo humor gráfico são as relações intertextuais que podem ir de encontro ao assunto registrado ou não, sendo na divergência que se poderá notar uma posição crítica e irônica. A intertextualidade, para Bakhtin, estaria ligada a um tipo composicional de dialogismo: um texto no interior do outro texto, como um encontro de duas materialidades linguísticas, de modo que existam os dois textos, com independência um do outro.²⁴

A paródia é outro recurso muito recorrente nas estratégias para provocar o riso, valendo-se de analogias de conceitos ou imagens transportados para a linguagem visual. A produção caricaturizada é proposital para que uma imitação acentuada ressalte as diferenças entre a referência e a paródia. Para entender o contexto, o leitor precisa resgatar sua memória e conhecimentos acumulados. “A paródia é uma imitação de um texto ou de um estilo que procura desqualificar o que está sendo imitado, ridicularizá-lo, negá-lo”.²⁵

Os casos de paródia ainda podem ser considerados exemplos de intertextualidade, pois contêm particularidades textuais e também são da ordem da manifestação, da materialidade.²⁶

J. CARLOS E AS IRONIAS DA GUERRA

José Carlos de Brito e Cunha²⁷ costuma ser classificado pela maioria dos estudiosos da caricatura brasileira como o mais importante da “trindade”: J. Carlos,

²³ MOTTA, Rodrigo Patto Sá. **Jango e o golpe de 1964 na caricatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 18.

²⁴ FIORIN, José Luiz. **Introdução ao pensamento de Bakhtin**. São Paulo: Ática, 2006.

²⁵ Ibid., p. 42.

²⁶ Ibid.

²⁷ J. Carlos nasceu no Rio de Janeiro, em 1884 e faleceu em 1950. Deixou o curso ginásial pela metade e iniciou sua carreira, sob a direção de Raul e K. Lixto, em *O Tagarela*, em 1902. Colaborou com inúmeros periódicos, como: *A Avenida*, *O Malho*, *Século XX*, *Leitura para Todos*, *O Tico-Tico*, *Fon-Fon!*, *Careta* (de 1908 a 1921 e de 1935 a 1950), *D. Quixote*, *A Cigarra*, *A Vida Moderna*, *Revista Nacional*, *Eu Sei Tudo*, *Revista da Semana*, entre outras. De 1922 a 1930, foi diretor artístico das

Raul e K. Lixto. Seu trabalho é uma crônica visual do seu tempo, um testemunho gráfico de hábitos, costumes e comportamentos, registrados por um traço inconfundível. J. Carlos foi um mestre do seu ofício e sua obra é, muitas vezes, comparada com as narrativas visuais de Debret e Rugendas, ou com a forte crítica social e política de Angelo Agostini, entre outros.²⁸

Ao descrever a rotina do caricaturista no Rio de Janeiro, Cássio Loredano destaca o treinamento apurado do olhar, a percepção profunda dos detalhes do cotidiano na cidade, dando como exemplo o modo como J. Carlos usava o bonde não só como um meio de transporte, mas um local privilegiado para observar todo o tipo de gente, as múltiplas faces da capital da República:

(...) J. Carlos não tinha alternativa, mas amava esta contingência e cansou-se de dizer que o seu laboratório era o bonde. Dentro eram as últimas gírias e modas, os bons e os maus humores, olhares, taras, recatos e procedimentos menos honestos. Fora era a cidade, a água e o verde, o horizonte e o gnaisse dos morros, o andar tão seu dessa gente tão à vontade, tão dona da terra; cada esquina uma coisa, cada trecho com sua própria personalidade (...).²⁹

Em relação à temática da guerra, propriamente, em trecho de uma entrevista citada por Herman Lima, J. Carlos explica porque esse assunto foi o grande alvo de seu lápis:

Em todos os setores da vida e particularmente a respeito da arte, sou pela liberdade integral. Minhas charges dizem o que sinto e o que penso. Critico e ironizo os que são inimigos da liberdade. O nazismo viria transformar todos os homens em parafusos de uma só máquina. Hitler quer que todos os homens sejam iguais, não iguais ante o direito e a justiça, mas iguais como parafusos. Mas Hitler não quer ser igual a ninguém. Minha ojeriza pelo nazismo tem sua lógica simples. É que não quero ser parafuso. Além disso, um mundo onde todos os homens fossem a mesma coisa, fazendo a mesma coisa, seria bestíssimo.³⁰

publicações da empresa *O Malho*, ilustrando *Para Todos*, *Ilustração Brasileira*, *O Malho*, *O Tico-Tico*, *Cinearte*, *Leitura Para Todos*, *Almanaque do Malho* e *Almanaque do Tico-Tcio*. De 1931 a 1934, fez capas e ilustrações para *O Cruzeiro* e *Fon-Fon!*, bem como para *A Noite*, *A Lanterna*, *A Nação*, *A Hora* e *Beira-Mar*. Criou os tipos memoráveis como melindrosas e almofadinhas. FONSECA, Joaquim da. **Caricatura a imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p. 230-231. Ver também CARLOS, J. J. **Carlos contra a Guerra**. Texto Arthur Dapieve; organização Casio Loredano. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

²⁸ Debret (1748-1868) foi um dos pintores que vieram na comitiva da Missão Artística Francesa, em 1816. Rugendas (1802-1858) foi um pintor alemão que retratou povos e costumes brasileiros durante sua viagem ao Brasil, entre 1822 e 1825. Angelo Agostini era caricaturista e é considerado um dos pioneiros das histórias em quadrinhos no Brasil e no mundo. FONSECA, Joaquim da. **Caricatura. A imagem gráfica do humor**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p. 231.

²⁹ LOREDANO, Cássio. **O bonde e a linha**: um perfil de J. Carlos. São Paulo: Capivara, 2002, p. 22.

³⁰ LIMA, Herman. **História da Caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1963. 4v., p. 371.

No Brasil, com a ditadura do Estado Novo (1937) e a forte censura do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), o melhor caminho a seguir parecia ser o do elogio à democracia americana e o do ataque aos regimes totalitários europeus, simulando, por jogos de palavras e imagens alegóricas, o descontentamento com a situação do próprio país. Nessa perspectiva, a ironia e a ambivalência mostravam-se como estratégias possíveis de combate e criavam contrapontos ao regime de silêncio imposto por Getúlio Vargas.

Através do dinamismo das imagens, dos traços sinuosos e das formas orgânicas, entre o art nouveau e o art déco³¹, J. Carlos propunha um ritmo de leitura com “jeito brasileiro”. Esse efeito de sentido de tradução dos fatos pelo olhar local era uma tentativa de aproximar os eventos internacionais ao cotidiano dos cariocas. A construção dos enunciados verbais e não verbais era repleta de expressões familiares, gestos, formas e cores que pareciam convidar o leitor a uma cumplicidade com a própria cultura. As relações intertextuais eram tramadas pelas imagens, por símbolos gráficos, pelas sonoridades, pelas ambiguidades contidas nas palavras. Por exemplo, o uso do termo “angu” para descrever a confusão da Europa e a iminência da guerra³²; a associação entre os vários usos e significados das máscaras e dos desfiles, estabelecendo um paralelo entre o carnaval com a guerra (Figura 1); a aproximação entre o futebol e a guerra, ironizando o pouco treinamento dos soldados da Força Expedicionária Brasileira (FEB), enviados para lutar em território italiano, J. Carlos brinca com os diferentes

³¹ O estilo art nouveau ganhou popularidade na passagem do século XIX para o XX e se caracteriza por linhas sinuosas e assimétricas que remetem às formas da natureza, aos temas florais e vegetais, sem identificação com estilos anteriores e históricos, considerado como o primeiro estilo internacional. Já no art déco, surgido nos anos 1920, predominam as linhas retas ou circulares estilizadas, as formas geométricas e o design abstrato. Entre os motivos mais explorados, destacam-se os animais, as formas femininas e o zigue-zague. FIELL, Charlotte & Peter. **Design do século XX**. Itália, Taschen, 2005, p. 48-59. Para Julieta Sobral, o art déco brasileiro é a união da influência estrangeira com elementos da nossa cultura, resultando no preenchimento do "imaginário popular e vice-versa, numa modernidade cosmopolita e assumidamente frívola" e este tipo de publicação se "profissionaliza". Segundo a pesquisadora, os traços art déco são a marca registrada do chargista. SOBRAL, Julieta. **O desenhista invisível**. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007, p. 19.

³² Angu é um prato típico brasileiro a base de água e farinha de milho (fubá). A charge é da capa da revista Careta de 10/12/1938 em CARLOS, J. J. **Carlos contra a Guerra**. As grandes tragédias do século XX na visão de um caricaturista brasileiro. Texto Arthur Dapieve; organização Casio Loredano. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p. 145.

sentidos e contextos histórico-culturais para um mesmo símbolo, como a cruz de malta (Figura 2).³³



Figura 1 – J. Carlos. Careta, 11/03/1939³⁴

Máscaras...

- Há povos menos carnavalescos que transformam a fantasia na mais rude realidade.



Figura 2 – J. Carlos. Careta, 23/12/1944, n. 1904³⁵

Nas montanhas italianas

O expedicionário – Que “negóço” é este?... Tu é “Vasco”?

³³ “Para participar da guerra, o Brasil forma a Força Expedicionária Brasileira (FEB). Apesar de mal treinados, os brasileiros têm participação importante em algumas batalhas em território italiano, com destaque para a tomada de Monte Castelo (21/02/1945), onde, ao preço de numerosas baixas, derrotam uma divisão alemã.” LEMOS, Renato (org.) **Uma história do Brasil através da Caricatura**. 1840-2001. Rio de Janeiro: Bom Texto / Letras & Expressões, 2001, p. 68.

³⁴ CARLOS, J. J. **Carlos contra a Guerra**. Texto Arthur Dapieve; organização Casio Loredano. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p. 148.

³⁵ Ibid., p. 217.

J. Carlos usou personagens populares e carismáticos como os comediantes que encarnavam O Gordo e o Magro³⁶ (Figura 3) ou a inusitada dupla entre Pato Donald e Popeye (Figura 4) para questionar os discursos da Alemanha e da antiga União Soviética sobre o pacto pela paz. Esta era quase sempre representada como um anjo, uma jovem loira e com olhar inocente.



Figura 3 – J. Carlos. Careta, 11/03/1939, capa³⁷.

Os serafins

- Está vendo, seu Magro? Ambos são amigos da Paz

- Então havia alguém que preparava a guerra em segredo. Seria o Papa?



Figura 4 – J. Carlos. Careta, 23/09/1939³⁸

³⁶ Personagens trapalhões, interpretados pelo ator inglês Stan Laurel (1890 – 1965) que fazia o magro, e pelo americano Oliver Hardy (1892 – 1957) que atuava como o gordo.

³⁷ CARLOS, J. J. **Carlos contra a Guerra**. Texto Arthur Dapieve; organização Casio Loredano. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p. 153.

- O conhecido “pato Donald”, por intermédio do marinheiro “Popeye”, acaba de declarar que nada tem a ver com o “pacto-teuto-soviético”

Em muitos casos, a guerra foi retratada a partir de suas consequências materiais, como na charge intitulada “Os escombros” (Figura 5), onde vemos dois homens observando uma montanha de mesas, cadeiras, quadros, baldes, garrafas, latas, objetos do interior das casas, artefatos abandonados, retirados de suas funções cotidianas, transformados em vestígios da destruição, fragmentos de vidas em ruínas. O comentário “Lá em cima, bem no alto, a nação vitoriosa colocará a sua bandeira”, somado à expressão dos olhos arregalados do personagem que aponta para cima, evoca o questionamento sobre o que, de fato, se ganha com uma guerra.



Figura 5 – J. Carlos. Careta de 9/11/1940, capa³⁹

Os escombros

- Lá em cima então, bem no alto, a nação vitoriosa colocará sua bandeira.

O desespero com os bombardeios e a destruição das cidades foram abordados, muitas vezes, pelos gestos e olhares de tristeza e desamparo, como a da mãe que corre com um bebê no colo, segurando a mão do filho que, curioso, tenta entender a lógica do que acontece ao seu redor (Figura 6). Deixam para trás um cenário de medo e incerteza, entre a fumaça e os escombros.

³⁸ CARLOS, J. J. **Carlos contra a Guerra**. Texto Arthur Dapieve; organização Casio Loredano. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p. 149,

³⁹ Ibid., p. 227.



Figura 6 – J. Carlos. Careta, 22/06/1940, capa⁴⁰

A santa inconsciência

-Mamãe, mamãe, mamãe! Por que razão aquele vidro não quebrou?

J. Carlos também costumava tratar a questão da guerra pelos efeitos sentidos pela população em suas rotinas diárias, como a escassez de alimentos. Este é o caso da charge em que se vê uma longa fila de mulheres numa das ruas da cidade. Uma senhora se aproxima do final da fila e pergunta: “– Ainda há batatas? – Não, senhora. Agora está distribuindo telegramas narrando vitórias”.⁴¹ O enunciado verbal contém a ironia que nos interpela sobre as vantagens da vitória em relação à vida.

O tema da guerra deu margem a outras discussões como: o papel da arte, da ciência e da tecnologia. J. Carlos ironizou as conquistas, descobertas e formas de expressão do ser humano em contrapartida ao desejo de poder e dominação. Numa crítica sutil ao próprio fazer da arte e ao discurso sobre arte moderna, imagina o que seria um monumento moderno à paz (Figura 7), representada pela escultura de um gigante enfurecido com uma arma na mão, uma metamorfose da paz em deus da guerra, Marte, num deslocamento para a direita, onde as linhas do panejamento se transformam em linhas futuristas de ação. É possível pensar em uma alusão ao Manifesto Futurista (1909), escrito pelo poeta Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), que elegia a velocidade, o movimento e a guerra como elementos fundamentais de uma nova

⁴⁰ CARLOS, J. J. **Carlos contra a Guerra**. Texto Arthur Dapieve; organização Casio Loredano. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p. 250.

⁴¹ Charge da capa da revista Careta de 25/05/1940 em CARLOS, J. J. **Carlos contra a Guerra**. Texto Arthur Dapieve; organização Casio Loredano. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p. 244.

estética⁴². Marinetti via uma forte relação entre as propostas futuristas e as ideias defendidas por Mussolini e chegou a se filiar ao Partido Nacional Fascista.

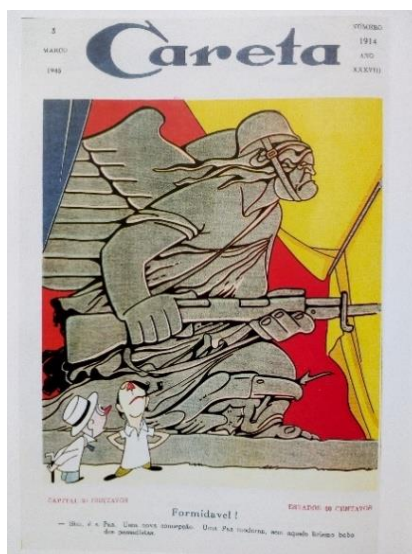


Figura 7 – J. Carlos. Careta 3/03/1945, capa⁴³

Formidável!

- Sim, é a Paz. Uma nova concepção. Uma paz moderna, sem aquele lirismo bobo dos passadistas.

Mesmo reforçando entre estereótipos e exageros visuais na caracterização étnico-racial, em muitos momentos J. Carlos criticou a postura europeia em relação aos continentes colonizados, especialmente a África, colocando a guerra como filha da civilização e da insensatez humana e o homem branco como um verdadeiro selvagem, questionando os conceitos de barbárie e de progresso⁴⁴. Nesse sentido, é emblemática a charge intitulada “Ciência” (Figura 8), onde vemos o monstro/bruxa da guerra, enorme, entre chamas e fumaça, com a inscrição “Bomba atômica”, caminhando na direção oposta de uma enfermeira com o símbolo da cruz vermelha, carregando com as duas mãos a penicilina, numa ironia profunda aos diversos usos do conhecimento científico, reiterando mais uma vez “como a humanidade é estúpida!”.

⁴² A charge lembra, também, a obra do pintor e escultor italiano Umberto Boccioni (1882-1916), *Formas Únicas de Continuidade no Espaço*, de 1913, que evoca os deslocamentos da matéria, o dinamismo dos corpos. Mais reflexões sobre o futurismo, ver MARTIN, Sylvia. **Futurismo**. Lisboa: Taschen, 2005. 95 p.

⁴³ CARLOS, J. J. **Carlos contra a Guerra**. Texto Arthur Dapieve; organização Casio Loredano. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p. 228.

⁴⁴ Ibid., p. 232-235.



Figura 8 – J. Carlos. Careta 29/09/1945, capa⁴⁵

Ciência

Como a humanidade é estúpida!

BELMONTE E AS PARÓDIAS DA GUERRA

Benedito Bastos Barreto⁴⁶ nasceu em São Paulo em 1897 e faleceu em 1947. Foi caricaturista, pintor, escritor, jornalista. Sua carreira ficou mais conhecida por seus trabalhos na *Folha da Noite* de São Paulo, especialmente depois que criou o personagem Juca Pato, que apareceu pela primeira vez em 1925, em uma história em quadrinhos cujo enfoque era a burocracia das repartições públicas. Juca Pato tornou-se um símbolo do homem branco de classe média e, de acordo com Fonseca, pode ser descrito como,

⁴⁵ CARLOS, J. J. **Carlos contra a Guerra**. Texto Arthur Dapieve; organização Casio Loredano. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000, p. 263.

⁴⁶ Belmonte abandonou o curso de medicina ainda no primeiro ano para dedicar-se inteiramente à caricatura. Começou aos 15 anos na revista *Rio Branco*. Em 1912, Belmonte fez seus primeiros desenhos profissionais para a revista *D. Quixote*. Depois colaborou com as revistas do Rio de Janeiro *Careta*, *Revista da Semana*, *O Cruzeiro*, e *Fon-Fon!*, nas quais foi também redator e diretor de arte. Na *Folha da Noite*, de São Paulo trabalhou de 1921 até sua morte. Fez ilustrações para livros como *Povos e Trajes da América Latina*, *História do Brasil para crianças*, *A Bandeira das Esmeraldas*. Foi ilustrador dos livros infantis de Monteiro Lobato, dando vida aos personagens do *Sítio do Picapau Amarelo*. Escreveu ensaios históricos como *Brasil de Ontem* (1940), *Velhas Igrejas do Brasil e Biografias de uma cidade*, uma história de São Paulo. Coletâneas de charges de Belmonte foram publicados com os títulos *Angústias de Juca Pato* (1926) e *No Reino da Confusão* (1939). Antologias de suas crônicas humorísticas aparecem em *Assim falou Juca Pato* (1933) e *Idéias de João Ninguém* (1935). As caricaturas de guerra de foram novamente reproduzidas em edição póstuma, no volume *Caricatura dos Tempos* (1982). Ver FONSECA, Joaquim da. **Caricatura**. A imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p. 238-239.

que não se conformava com os que queriam espezinhá-lo. Baixinho, careca, usando óculos de aro de tartaruga e polainas, Juca representava o cidadão comum, trabalhador, honesto, pagador de impostos, perplexo, irritado e às vezes apoplético contra os desmandos do custo de vida, da burocracia, da corrupção política e da exploração do povo.⁴⁷

O surgimento do personagem que passou a denunciar os problemas da cidade de São Paulo, como o mal funcionamento do transporte público, do abastecimento de água, do calçamento, e os engodos da política nacional, foi explicado por Belmonte, em 1933:

Juca nasceu do arrolhamento da imprensa. Foi a caricatura de um protesto (...) Era mister dar-se uma voz ao povo, e o melhor meio para escapar-se ao rigor dos Cerberos, era criar-se uma alegoria. Juca Pato surgiu como a expressão do povo que precisava dizer alguma coisa, criticar outras e não podia (...).⁴⁸

Durante o Estado Novo, Belmonte teve muitas de suas charges censuradas. Entre 1936 e 1946, ele manteve uma campanha mordaz de charges e caricaturas contra os nazistas e fascistas, esmerando-se nas representações debochadas de Hitler e Mussolini, publicadas na Folha da Noite, que circularam por toda a América. Em janeiro de 1941, Belmonte foi proibido pelo DIP, depois das reclamações vindas do Consulado do Japão, de fazer caricaturas do imperador Hiroito, colocando em seu lugar um soldado japonês qualquer. Hitler também foi substituído, por alguns meses, pelo desenho de um “alemão genérico e obeso”.⁴⁹ Em 1942, depois que Vargas, bastante pressionado pelo Estados Unidos, rompeu com os países do Eixo e, após alguns meses, declarou guerra à Alemanha e à Itália, Belmonte teve liberdade para atacar os inimigos, mesmo sob vigilância constante. É bastante conhecido o episódio em que Goebbels, o ministro de propaganda de Hitler, mandou que atacassem Belmonte na rádio alemã DNB, quando teria criticado o desenhista por atacar Hitler e o nazismo em troca de pagamento dos ingleses e norte-americanos.⁵⁰

⁴⁷ FONSECA, Joaquim da. **Caricatura**. A imagem gráfica do humor. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999, p. 238.

⁴⁸ LAGO, Pedro Corrêa do. **Caricaturistas Brasileiros 1836-1999**. Rio de Janeiro: Sextante, 1999, p. 101.

⁴⁹ GONÇALO JUNIOR. **Belmonte**: vida e obra de um dos maiores cartunistas de todos os tempos. São Paulo: Três Estrelas, 2017, p. 91.

⁵⁰ Essas críticas teriam ocorrido em janeiro de 1943. GONÇALO JUNIOR. **Belmonte**: vida e obra de um dos maiores cartunistas de todos os tempos. São Paulo: Três Estrelas, 2017. 160 p.

O comentário sobre a participação do Brasil na guerra aparece na charge em que Belmonte mostra Juca Pato seguindo Getúlio, em passo de marcha, reproduzindo como um mímico o mesmo porte e o mesmo gesto, indo para a guerra (Figura 9). Vargas carrega um livro onde se lê política internacional e Juca, vestido como um soldado, segura uma arma, construindo-se visualmente a ideia de que o presidente administra e decide, mas quem vai para a frente de batalha são os Jucas. Há uma comparação intertextual com a frase histórica do dia do Fico, de 9 de janeiro de 1822, quando D. Pedro I decide permanecer no Brasil, contrariando as ordens das Cortes Portuguesas que exigiam sua volta a Lisboa. O modo como a frase, dita por Juca Pato, é adaptada para a situação contemporânea, brinca com a falta de opção e, assim como no tempo do império, evoca uma declaração forçada.

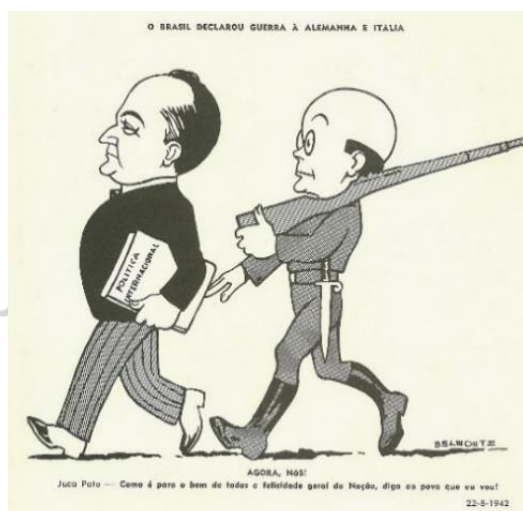


Figura 9 – Belmonte. Folha da Noite, 22/08/1942⁵¹

O Brasil declarou guerra a Alemanha e Itália. Agora, nós!

Juca Pato – Como é para o bem de todos e felicidade geral da Nação, diga ao povo que eu vou!

Vinícios Liebel constata que uma das características das charges de Belmonte é a de evocar ideias e alegorias ligadas a um repertório mais culto ou acadêmico aludindo à mitologia grega, por exemplo. Outra tática do chargista era a ridicularização feita pelo nonsense, na qual o autor cria uma situação absurda ou “uma ideia desconexa defendida pelo anti-herói da charge” procurando denunciar o *nonsense* existente nas próprias ideias raciais nazistas.⁵²

⁵¹ BELMONTE. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 73.

⁵² LIEBEL, Vinícios. **Guerra e humor**. Monografia de conclusão de curso entregue ao departamento de História, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da UFPR, Curitiba, 2004, p. 91-92.

Belmonte coloca os chefes de Estado como protagonistas da guerra, interagindo com personagens clássicos de cenas famosas, revestindo-os com trajes e falas de outras épocas e lugares, construindo alegorias, paródias, permitindo ao leitor comparações históricas e culturais, recheando as imagens de intertextualidade, citações e referências que pedem um público atento e com alguma erudição.

Críticas contundentes foram construídas nos diálogos com a literatura, em que os personagens são desconstruídos, parodiados, em situações hilárias. Hitler, por exemplo, foi representado como Gulliver de Swift, o gigante que se levanta para tomar conta da Europa e estica seu pé até a Inglaterra⁵³; como D. Quixote, acompanhado por Mussolini como Sancho Pança (Figura 10). Para ironizar a postura dos EUA em relação à guerra, Belmonte mostra Franlin Delano Roosevelt vestido como Hamlet (Figura 11), em uma das cenas mais conhecidas, adaptadas e parodiadas dessa tragédia escrita por Shakespeare. Na maior parte das encenações, refere-se ao instante da peça em que o príncipe da Dinamarca, olhando para uma caveira, símbolo da morte, mergulha em uma dúvida existencial: ser ou não ser, eis a questão. O humor está no trocadilho feito pelo personagem que representa o presidente norte americano, substituindo o verbo *to be* pelo verbo *to go*, ressignificando a carga dramática da decisão sobre a participação no conflito mundial.



Figura 10 – Belmonte. Folha da Noite, 15/05/1943⁵⁴

⁵³ 21/03/1939 em BELMONTE. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 23.

⁵⁴ GONÇALO JUNIOR. **Belmonte**: vida e obra de um dos maiores cartunistas de todos os tempos. São Paulo: Três Estrelas, 2017, p. 107.

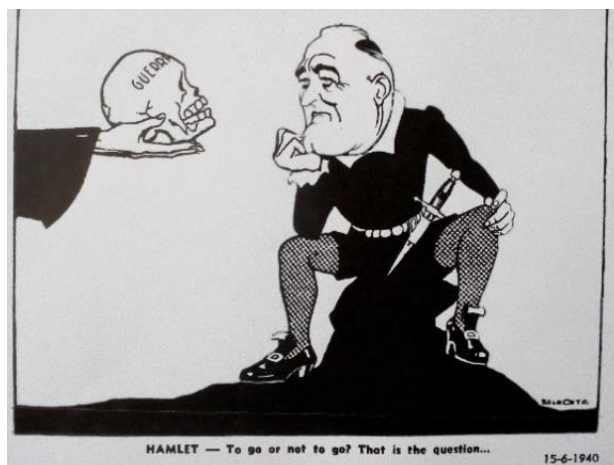


Figura 11 – Belmonte. Folha da Noite, 15/06/1940⁵⁵
Hamlet – To go or not to go? That is the question...

Na série Grandes cenas bíblicas, paródias de passagens relativamente conhecidas provocam deslocamentos de sentido, justapondo o texto religioso e as atitudes políticas, brincando, a um só tempo, com o sagrado e o profano, seguindo uma longa tradição da caricatura brasileira. Hitler é representado como Sansão (Figura 12) que teve seus cabelos cortados por Dalila, Winston Churchill, o primeiro ministro do Reino Unido. O ditador alemão também foi retratado como Salomé, pedindo a cabeça da Polônia.

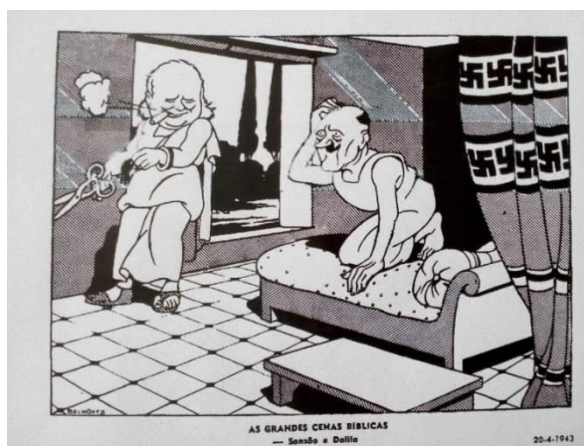


Figura 12 – Belmonte. Folha da Noite, Grandes Cenas Bíblicas – Sansão e Dalila - 20/04/1943⁵⁶

⁵⁵ BELMONTE. *Caricatura dos Tempos*. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 43.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 85.

Referências à arte e ao cinema também foram frequentes nas charges de Belmonte. Um bom exemplo é o modo como situa os desdobramentos da guerra em um museu de arte. Ao centro vemos o retrato de Stalin caracterizado como uma das obras mais populares de Leonardo da Vinci, a *Monalisa* (Figura 13), e seu enigmático sorriso para os enfurecidos visitantes nazistas, de um lado, e os sorridentes seguranças do museu (Churchill, primeiro ministro da Inglaterra e Roosevelt, presidente dos EUA) de outro. Ou a citação de um dos gêneros de maior sucesso do cinema norte-americano, os filmes de faroeste, em que Roosevelt (Figura 14), como *sheriff*, aparece do lado de fora de um *saloon*, rindo de modo confiante, com uma metralhadora onde se lê reeleição, sua arma para seguir no poder e liderar o fim do conflito. Lá dentro ocorre uma briga, caracterizada de modo expressivo pelas silhuetas de homens, pelo uso das sombras, a composição em diagonais, as linhas de ação e os objetos no ar. É interessante notar uma certa semelhança do presidente americano com o ator John Wayne (1907-1979), que ficou célebre por interpretar heróis de guerra e cowboys do velho oeste.



Figura 13 – Belmonte. Folha da Noite, 30/04/1943⁵⁷

No museu – O sorriso encabulante da Gioconda

⁵⁷ GONÇALO JUNIOR. **Belmonte**: vida e obra de um dos maiores cartunistas de todos os tempos. São Paulo: Três Estrelas, 2017, p. 106.



Figura 14 – Belmonte. Folha da Noite, 16/11/1944⁵⁸

O “sheriff” – Com essa metralhadora de mão vai ser mais fácil acabar com os desordeiros!

Belmonte, assim como J. Carlos, lançou mão da metáfora do futebol para comentar os rumos da guerra, descrevendo os principais lances da partida, satirizando as decisões que afetariam o mundo como cobranças de faltas, de pênaltis, os gols da jogada.

CONSIDERAÇÕES

A paródia e a intertextualidade funcionaram como mecanismos essenciais das charges de J. Carlos e de Belmonte como forma de traduzir dimensões inimagináveis da tragédia mundial em comparações corriqueiras, zombando e criticando o contexto em que se consolidaram as decisões políticas em torno da guerra. Com traços irônicos e ambiguidade das mensagens, provocaram risos e reflexões, misturando valores culturais inscritos nos objetos, nos cenários e nas falas, compartilhando as manchetes dos jornais, das notícias internacionais, personagens da literatura, do teatro, do cinema, alusões à arte e às tradições populares.

Nas estratégias gráficas criadas por J. Carlos, percebe-se um diálogo bem humorado entre práticas e costumes conhecidos pelos brasileiros (como o futebol, o carnaval) e as referências a personagens norte americanos do cinema (o Gordo e o Magro), dos desenhos e dos quadrinhos (Pato Donald, Popeye). Buscava, desse modo, estabelecer laços de proximidade com o dia a dia do leitor brasileiro, articulando símbolos e metáforas que se colassem ao repertório das pessoas, à perspectiva de quem

⁵⁸ BELMONTE. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo: Melhoramentos, 1982, p. 99.

estava muito distante do conflito. Muitas de suas narrativas visuais sobre a guerra eram repletas de gente comum, mulheres, crianças e idosos, representantes da população que mais sofria com os ataques e as perseguições. Mesmo as charges que evocavam um pouco mais de erudição, tornavam-se acessíveis pela reiterada mensagem de denúncia das incoerências e dos horrores da guerra, evidenciando que o que estava em jogo era o futuro da humanidade.

Observa-se nos desenhos de Belmonte um investimento maior na paródia de textos bíblicos, de cenas famosas, de filmes de grande bilheteria, no exercício intelectual de descobrir as camadas de intertextualidade entre o cinema, a arte, a literatura. Os grandes ditadores são os principais protagonistas, colocados em situações cômicas, vexatórias, provocando uma inversão de papéis, questionando o poder, carnavalizando⁵⁹ as grandes potências mundiais. O efeito de sentido criado parece ser o de ir ao encontro dos bastidores da guerra, tendo, em alguns casos, o personagem Juca Pato o papel de representar o leitor no centro das artimanhas políticas.

Na obra destes dois mestres do humor gráfico observa-se a influência da indústria cultural norte americana, do consumo de imagens que circulavam na mídia, bem como as apropriações inusitadas desses produtos. Em ambos autores há uma oposição audaciosa, criativa e persistente à violência e à opressão, um nítido combate ao fascismo e ao nazismo, uma crítica nem sempre sutil às contradições vividas na era Vargas. Como pano de fundo da representação humorística da segunda guerra está a visão nostálgica e bastante pessimista de que os tempos modernos, os avanços científicos e tecnológicos, os fabulosos artefatos da indústria cultural e o universo das vanguardas artísticas não eram capazes de impedir a insensatez e a barbárie humana.

RECEBIDO EM: 31/05/2018

PARECER DADO EM: 14/06/2018

⁵⁹ Carnavalização no sentido proposto por Bakhtin, de deslocar o ponto de vista, ver o mundo ao contrário, os papéis sociais invertidos, instaurando uma certa desordem e a dessacralização do poder, questionando os processos de dominação, em BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.