



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB**  
**DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO – CAMPUS II**  
**COLEGIADO DE HISTÓRIA**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

**JUCIELE DA SILVA SANTOS**

**HUMOR, GUERRA, RELAÇÕES DE PODER E DE GÊNERO NAS CHARGES DE  
BELMONTE (1935-1943)**

Alagoinhas – BA

2024

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA - UNEB**  
**DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO – CAMPUS II**  
**COLEGIADO DE HISTÓRIA**  
**CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA**

**JUCIELE DA SILVA SANTOS**

**HUMOR, GUERRA, RELAÇÕES DE PODER E DE GÊNERO NAS CHARGES DE  
BELMONTE (1935-1943)**


Trabalho de Conclusão de Curso submetido à Banca Examinadora constituída pelo Colegiado do Curso de Licenciatura em História do Departamento de Educação da Universidade do Estado da Bahia/Campus II, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciada em História, sob orientação do Prof. Dr. Raimundo Nonato Pereira Moreira.

ALAGOINHAS – BA

2024


# FOLHA DE APROVAÇÃO

## BANCA EXAMINADORA

Documento assinado digitalmente  
 **RAIMUNDO NONATO PEREIRA MOREIRA**  
Data: 14/02/2025 09:33:44-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>


---

Prof. Dr. Raimundo Nonato Pereira Moreira – Orientador  
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Documento assinado digitalmente  
 **MARILECIA OLIVEIRA SANTOS**  
Data: 13/03/2025 14:37:13-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---


Profa. Dra. Marilécia Oliveira Santos – Examinadora  
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Documento assinado digitalmente  
 **OTAVIO ERBERELI JUNIOR**  
Data: 18/02/2025 12:28:44-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Prof. Dr. Otávio Erbereli Júnior – Examinador  
Universidade do Estado da Bahia (UNEB)

Aprovada em: 13 de janeiro de 2025.

Documento assinado digitalmente  
 **JUCIELE DA SILVA SANTOS**  
Data: 13/03/2025 16:26:26-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

---

Juciele da Silva Santos  
Discente

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente a Deus, que me dá forças em todos os momentos da minha vida, me motivando a seguir em frente, mesmo nos momentos mais difíceis.

Agradeço à minha família, à minha mãe Leonildes, ao meu pai José Osvaldo e ao meu irmão Douglas, pelo apoio, carinho e cuidado incondicionais. Obrigada por todo o incentivo que sempre recebi para continuar estudando.

Agradeço ao Prof. Dr. Raimundo Nonato Pereira Moreira, pelo apoio ao longo dessa trajetória, pela dedicação e orientações tão cuidadosas, que proporcionaram a realização desse trabalho. Obrigada pela paciência e confiança.

Agradeço aos meus amigos Jéssica Dara, Wendel Miranda e Andrielly Silva, por terem segurado minha mão, em todo o processo de formação. Obrigada por todo incentivo e por serem a melhor companhia que a academia me presenteou.

Agradeço aos professores do curso de Licenciatura em História do Campus II da UNEB, por suas contribuições essenciais para minha formação. Em especial, agradeço à Profa. Dra. Marilécia Oliveira Santos, por ampliar meus horizontes em relação à pesquisa histórica, por estar sempre presente no meu processo formativo e por acreditar em mim desde o primeiro semestre.

Agradeço à Universidade do Estado da Bahia e à toda sua comunidade acadêmica, por proporcionar e manter um serviço público educacional de qualidade.

*E em nada se estampa melhor a alma de uma  
nação do que na obra de seus caricaturistas.  
Parece que o modo de pensar coletivo tem seu  
resumo nessa forma de riso.*

*– Monteiro Lobato*

## RESUMO

O presente trabalho objetiva discutir algumas das charges políticas elaboradas pelo caricaturista Benedito Carneiro Bastos Barreto (1896-1947), mais conhecido como Belmonte, produzidas entre os anos de 1935 e 1943, destacando a relevância dos materiais em apreço como expressão de crítica social e política de acontecimentos e processos registrados na primeira metade do século XX, com especial atenção para os eventos relacionados à Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Assim, a pesquisa investiga algumas das estratégias utilizadas pelo artista no uso do humor gráfico para subverter as impressões dos leitores acerca de personagens e símbolos de poder, representando estadistas como Adolf Hitler (1899-1945) e Neville Chamberlain (1869-1940) de forma satírica, expondo as suas fragilidades e contradições. Ademais, o trabalho problematiza o modo como Belmonte abordou as relações de gênero, utilizando-se de estereótipos do feminino nas suas ilustrações, na perspectiva da crítica às lideranças e às estruturas políticas da época. A pesquisa tomou como *corpus* as ilustrações presentes na obra *Caricatura dos tempos* (1948), um compilado de desenhos de Belmonte, no qual o artista tematizou fatos ocorridos na arena das relações internacionais entre os anos de 1936 e 1946 (a exemplo da marcha de agressões do nazismo, a política de apaziguamento britânica e a neutralidade inicial dos EUA no conflito bélico). Finalmente, o trabalho evidencia a relevância da charge como registro histórico e suporte para interpretação de contextos históricos diversos, além de enfatizar a importância do humor gráfico, abordado como instrumento de reflexão e denúncia, capaz de provocar risos e, simultaneamente, ensejar novos olhares acerca de questões sociais e políticas de um determinado período.

Palavras-chave: Benedito Carneiro Bastos Barreto (1896-1947), Belmonte; charge; História; humor; relações de gênero.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1</b> – “Coitado do Juca Pato” .....	16
<b>Figura 2</b> – “Luís Felipe visto por Daumier” .....	19
<b>Figura 3</b> – “As peras” .....	21
<b>Figura 4</b> – Juca Pato por Belmonte .....	34
<b>Figura 5</b> – Fotografia de Belmonte.....	34
<b>Figura 6</b> – Capa da <i>Folha da Manhã</i> , 1º de julho de 1925.....	37
<b>Figura 7</b> – “Para presidente” .....	40
<b>Figura 8</b> – “Agora, vamos fazer tricô...” .....	41
<b>Figura 9</b> – “Seu guarda! Prenda aquele sujeito! Ele está armado!!...” .....	42
<b>Figura 10</b> – “Obrigado, Dr. Goebbels!” .....	44
<b>Figura 11</b> – “O pior surdo é aquele que não quer ouvir...” .....	50
<b>Figura 12</b> – “Assim é que eu deveria fazer! Mas o diabo é este guarda-chuva, que me atrapalha...” .....	55
<b>Figura 13</b> – “A proposta de paz recusada” .....	57
<b>Figura 14</b> – “O incansável” .....	64

## SUMÁRIO

<b>1. Introdução</b> .....	09
<b>2. Humor e representações humorísticas na história</b> .....	15
<b>3. Palco de Ideias: Panorama da imprensa paulista e a Trajetória de Belmonte</b> .....	29
3.1 A imprensa liberal paulista e a formação de uma opinião pública (1920-1930).....	29
3.2 Belmonte – o ilustrador contra o autoritarismo .....	34
<b>4. Relações de poder e de gênero nas charges de Belmonte</b> .....	48
4.1 A construção e a desconstrução do poder: os simbolismos na figura de Hitler e a subversão artística de Belmonte (1938-1939) .....	48
4.2 Representações do feminino nas charges de Belmonte .....	61
<b>5. Considerações Finais</b> .....	68
<b>FONTES</b> .....	71
<b>SITES</b> .....	71
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	71

## 1. Introdução

As charges políticas, ao longo da história, desempenharam um papel crucial na interpretação e crítica de acontecimentos sociopolíticos complexos. Esses desenhos, por sua natureza sintética e direta, tornam-se ferramentas acessíveis para a comunicação de ideias, opiniões e reflexões, sendo capazes de alcançar públicos diversos. Para além de meras expressões artísticas; elas funcionam como instrumentos de interpretação e crítica histórica. Segundo Vinícius Liebel, essas ilustrações possuem um papel fundamental ao condensar, em traços e metáforas visuais, os imaginários, as tensões e os debates de uma época. Seu caráter sintético permite comunicar ideias complexas de forma acessível, capturando percepções coletivas e individuais que ajudam a iluminar as dinâmicas sociais, políticas e culturais de um determinado contexto.

A força das charges como objeto de pesquisa histórica reside na sua capacidade de dialogar diretamente com eventos e figuras públicas, tornando-se fontes ricas para compreender tanto os discursos dominantes quanto os contradiscursos. Elas oferecem percepções pertinentes sobre as críticas em torno de temas como relações de poder, conflitos armados, dinâmicas de classe e gênero, além de revelarem os valores e preconceitos da sociedade que as produziu. Vinícius Liebel enfatiza que, ao utilizar o humor como estratégia narrativa, as charges conseguem questionar, desconstruir e ressignificar temas complexos. A História Cultural do Político<sup>1</sup> “eleva os veículos de comunicação não apenas à condição de objetos privilegiados de análise por sua qualidade de formadores de opinião pública, mas principalmente de elementos característicos de grupos sociais e enquanto tais, formadores e difusores de representações e visões de mundo”.<sup>2</sup>

Essa característica torna as charges uma ferramenta particularmente eficaz para analisar eventos históricos marcantes, como guerras, crises políticas e transformações sociais. Seu uso enquanto fonte histórica contribui não apenas para a reconstituição de acontecimentos, mas também para a interpretação das estruturas simbólicas e ideológicas que sustentaram esses momentos.

Toda a charge retrata assuntos atualizados, reais, temas que estão sendo debatidos naquele momento na sociedade, por isso prendem-se ao tempo, ou

---

<sup>1</sup> Sobre a história cultural do político e a categoria de cultura política, ver René Rémond, *Por uma história política*, no qual o historiador e cientista político francês explora como as representações coletivas, os símbolos e os imaginários sociais influenciam as práticas e discursos políticos. Rémond argumenta que a cultura política oferece um quadro interpretativo para compreender as continuidades e rupturas na história das ideias políticas, evidenciando a importância das mentalidades na formação das atitudes e comportamentos políticos (RÉMOND, René. **Por uma história política**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003).

<sup>2</sup> LIEBEL, Vinícius. Charges. In: RODRIGUES, Rogério Rosa (org.). **Possibilidades de pesquisa em História**. São Paulo: Contexto, 2017. p. 84.

seja, é um texto temporal e sua interpretação depende, muitas vezes, de relações intertextuais. Exige-se que o leitor esteja inteirado com o que se passa no mundo a sua volta e faça inferências para realizar a leitura do texto chárstico ou, ainda, busque complementar a leitura deste texto com a leitura de outros textos.<sup>3</sup>

No Brasil, entre os nomes da arte gráfica do século XX, um deles chamou a atenção: Benedito Carneiro Bastos Barreto (1896-1947), mais conhecido como Belmonte, cuja produção satírica atravessou importantes momentos históricos. Este trabalho dedica-se a explorar aspectos das charges de Belmonte, com foco na questão de como as suas representações artísticas tornaram-se um indício crítico e irônico das dinâmicas de poder e das relações sociais em um período marcados como intensas transformações globais.

A escolha das charges de Belmonte como objeto de estudo vai além do reconhecimento do lugar do ilustrador na galeria dos maiores artistas gráficos brasileiros, ela está fundamentada em sua notável habilidade de captar as complexidades e sutilezas das tensões políticas e sociais de sua época. A sua obra reflete, com sagacidade e sensibilidade, tanto os dilemas locais quanto os grandes temas globais que marcaram o início do século XX. Dentre esses temas, o contexto da Segunda Guerra Mundial ganha destaque particular, pois as representações de Belmonte sobre o conflito incorporam elementos simbólicos singulares, posto que o chargista se valia da arte como uma lente interpretativa que desnudava as contradições e as fragilidades das principais figuras e das ideologias envolvidas na contenda global.

A escolha do recorte temporal está diretamente ligada à mesma motivação que orientou a seleção do ilustrador: uma identificação pessoal com o período e o espaço demarcados. No entanto, sua relevância perpassa o âmbito subjetivo. Apesar da vasta produção acadêmica sobre a Segunda Guerra Mundial, o tema permanece aberto a novas abordagens e perspectivas. A riqueza e a complexidade desse contexto histórico oferecem diversos ângulos a serem explorados, contribuindo para o aprofundamento das discussões historiográficas e para o enriquecimento do entendimento sobre os acontecimentos e dinâmicas desse período.

A análise proposta neste trabalho parte da compreensão de que as charges de Belmonte, mais do que apenas ilustrações, são produtos culturais enraizados em seu contexto histórico e social. O artista empregava uma combinação de metáforas visuais, humor e sátira para simplificar temas complexos, tornando esses tópicos acessíveis e impactantes. Uma abordagem

---

<sup>3</sup> TEIXEIRA, Maria Cláudia; ANGELO, Cristiane Malinoski Pianaro. O gênero jornalístico charge no letramento escolar. **Revista Língua & Literatura**, Frederico Westphalen, PR, v. 12, n. 19, dez. 2010, p. 97. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/revistalinguaeliteratura/article/view/147>. Acesso em: 7 jan. 2025.

que não apenas convidava o público a rir das figuras autoritárias, mas também o instigava a refletir criticamente sobre os rumos políticos que o mundo tomava.

Para a elaboração deste trabalho, foi adotada a metodologia de análise da charge enquanto fonte histórica, conforme proposta por Vinícius Liebel,<sup>4</sup> orientando-se pela identificação dos elementos humorísticos presentes nas charges e pela análise de seus significados simbólicos no contexto em que foram produzidas. A partir de tal premissa, buscou-se compreender as relações de poder, as tensões sociais e os imaginários culturais que permeavam a sociedade, considerando as charges como discursos visuais inseridos em um diálogo com o seu tempo.

O estudo também adotou uma abordagem interdisciplinar, dialogando com conceitos, noções e referenciais da História Política, da análise semiótica e da História Cultural, de modo a explorar as múltiplas camadas de significado contidas nas obras de Belmonte. Para tanto, considerou-se tanto o conteúdo das charges quanto o contexto de sua publicação, incluindo o ambiente político e social da imprensa paulista do início do século XX. Dessa forma, não apenas buscou a valorização do humor gráfico como objeto de pesquisa histórica, mas também propôs realizar uma leitura crítica que conectasse a produção artística às estruturas de poder e às representações ideológicas da época.<sup>5</sup>

Assim, o trabalho foi estruturado em quatro momentos. No primeiro, dedica-se a uma reflexão conceitual em torno do humor, buscando compreender as suas dimensões históricas, culturais e teóricas. Como base teórica, foram utilizados textos de autoria do historiador Elias Thomé Saliba. A partir de tais referências, foi possível explorar a construção histórica do humor como forma de expressão social e política, além de abordar as suas múltiplas facetas enquanto objeto de estudo acadêmico. Conforme Saliba, o humor transcende o riso superficial, operando como uma forma de comunicação que pode subverter convenções e desafiar normas sociais, além de refletir os valores e as fragilidades de uma época.<sup>6</sup> Ademais, o tópico ora apresentado

---

<sup>4</sup> Embora este trabalho utilize a abordagem teórico-metodológica de Vinícius Liebel para a análise da charge como fonte histórica, reconhece-se a existência de outras perspectivas analíticas igualmente relevantes. Entre elas, destacam-se a abordagem da história cultural de Roger Chartier, que enfatiza as práticas de leitura e a recepção das imagens, e a perspectiva de Carlo Ginzburg, voltada para a micro-história e a análise indiciária. A escolha por Liebel se dá pela adequação de seu método ao recorte específico desta pesquisa, mas não exclui a pertinência de outras abordagens na investigação de fontes iconográficas.

<sup>5</sup> Acerca dos usos da noção de “representação”, ver: CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Lisboa; São Paulo: DIFEL; Bertrand Brasil, 1990.

<sup>6</sup> Cf. SALIBA, Elias Thomé. Prólogo: O humor como forma de representação na sociedade brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio**. São Paulo: Cia. das Letras, 2002; Id. História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas. **Revista de História**, São Paulo, n. 176, p. 1–39, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rvhistoria/article/view/127332>. Acesso em: 11 jun. 2024.

incorpora algumas das reflexões de Sigmund Freud (1856-1939), elaboradas no corpo de *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905), ampliando a discussão ao considerar as motivações psicológicas e inconscientes que estruturam o humor.<sup>7</sup> A perspectiva psicanalítica de Freud, interpretada por Saliba, complementa essa visão ao tratar o humor como um fenômeno que emerge do inconsciente. Freud sugere que o humor é um mecanismo para aliviar tensões psíquicas, permitindo que conteúdos reprimidos encontrem expressão de forma socialmente aceitável. Para Saliba, essa interpretação ajuda a compreender como o humor histórico frequentemente combina crítica e alívio emocional, sendo uma ferramenta para lidar com ansiedades coletivas em momentos de crise, como guerras ou transformações políticas.

Ainda no primeiro momento do trabalho, estabeleceu-se um diálogo com a teoria de Henri Bergson (1859-1941) sobre o humor, que oferece uma perspectiva filosófica que relaciona o riso à rigidez social e ao comportamento mecânico, funcionando como um corretivo social ao apontar a inadequação ou a incongruência.<sup>8</sup> Por sua vez, Saliba utiliza essa teoria para explorar como as representações humorísticas da história capturam o conflito entre tradição e mudança, entre o humano e o sistema, entre o esperado e o absurdo. O humor em sua teoria transcende o riso para se estabelecer como um campo de análise, onde a sátira e a caricatura são usadas para revelar os bastidores do poder, expor desigualdades e ressignificar eventos complexos. A combinação das teorias de Freud e Bergson, com os aportes proporcionados pela interpretação de Saliba, possibilita compreender o humor enquanto objeto do estudo histórico.

Para exemplificar os conceitos e teorias apresentados, recorreu-se ao trabalho do caricaturista francês Honoré Daumier (1808-1879) cujo legado oferece uma base rica para compreender as relações entre arte, humor e crítica social. Adicionalmente, a questão da violência gráfica presente nas charges, enquanto gênero artístico, foi explorada a partir das contribuições de Vinícius Liebel, destacando como a carga simbólica e visual dessas produções pode revelar tensões sociais e políticas do período em que foram produzidas. Em linhas gerais, no tópico sumariado, buscou-se, estabelecer relações entre as charges de Belmonte e o panorama mais amplo de estudos sobre o humor enquanto fenômeno cultural e histórico.

O segundo momento foi estruturado em duas partes complementares. Na primeira, delineia-se um panorama da imprensa paulistana entre as décadas de 1920 e 1930, analisando como as dinâmicas políticas, sociais e culturais da época influenciaram a produção jornalística. Assim, os textos de autoria da historiadora Maria Helena Capelato permitem compreender as

---

<sup>7</sup> FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. São Paulo: Cia. das Letras, 2017. (Obras Completas, volume 7).

<sup>8</sup> BERGSON, Henri. **Ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2018.

tensões e as limitações impostas à liberdade de expressão, além do papel da imprensa enquanto mediadora entre as demandas do público e as pressões políticas.<sup>9</sup> Na segunda, explorou-se aspectos da biografia de Belmonte, destacando como a sua trajetória profissional se entrelaçou com os caminhos da imprensa paulista da época. Assim, buscou-se demonstrar como as condições e os desafios do ambiente jornalístico moldaram o estilo e as escolhas artísticas de Belmonte, nos papéis de cronista e caricaturista.

Ao pensarmos o ato de produção da charge como uma ação política no meio onde ela é difundida, abre-se a questão da sua autoria. Como já argumentado, apesar de ter sua liberdade profissional, o chargista, assim como o jornalista e o colunista, está sujeito ao *habitus* normativo da redação, ou seja, está inserido em uma estrutura de ação e pensamento bastante específica e que ditará o teor gera da imagem.<sup>10</sup>

No terceiro e principal momento do trabalho, colocou-se em discussão as relações de poder e de gênero nas charges de Belmonte. No que se refere ao poder político, abordou-se o esforço de Belmonte no sentido de desconstruir e subverter artisticamente a figura imponente de Adolf Hitler (1889-1945). Para evidenciar a mencionada operação, três charges nas quais o *Führer* contracenou com primeiro-ministro Neville Chamberlain (1869-1940) foram analisadas, considerando as questões presentes na arena das relações internacionais do período. Quanto às representações do feminino nas charges do ilustrador paulista, a discussão voltou-se para as questões de gênero presentes no traço de Belmonte, utilizando como referencial teórico o trabalho de Joan Scott, que analisa gênero como uma categoria histórica fundamental para compreender as relações de poder.<sup>11</sup> Ademais, também foram incorporadas as reflexões de Michelle Perrot, que ampliam o entendimento das representações femininas e das suas implicações socioculturais.<sup>12</sup> Em síntese, buscou-se evidenciar como Belmonte utilizou o humor para questionar a construção da imagem de políticos autoritários e também como se valeu de estereótipos acerca do feminino para desconstruir representações grandiosas de ditadores.

Finalmente, nas Considerações Finais, o trabalho não apenas reconhece a importância histórica e cultural das charges de Belmonte, mas também propõe uma reflexão sobre o papel

---

<sup>9</sup> CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Imprensa e História do Brasil**. São Paulo: Contexto; EDUSP, 1988; Id. O controle da opinião e os limites da liberdade: imprensa paulista (1920-1945). **Revista Brasileira de História (Política & Cultura)**, vol. 12, nº 23/24, set.91/ago.92.

<sup>10</sup> LIEBEL, op. cit., p. 85.

<sup>11</sup> SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/257862> . Acesso em: 4 dez. 2024.

<sup>12</sup> PERROT, Michelle. Práticas de memória feminina. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 9, n. 18, p. 9-18, 1989.

do humor gráfico como forma de crítica social. Em um momento de crise global, as ilustrações de Belmonte funcionaram como um espelho, que refletia tanto os absurdos do autoritarismo quanto os dilemas enfrentados pela democracia e pelo liberalismo. Assim, ao revisitar a obra de Belmonte, busca-se não apenas compreender melhor os acontecimentos de sua época, mas também destacar a potência do humor como ferramenta de leitura e interpretação da realidade.

## 2. Humor e representações humorísticas na história

O humor pode ser verbal ou não verbal; pode constituir uma experiência subjetiva ou cumprir propósitos comunicativos; versar a realidade ou reportar-se ao imaginário; pode cativar ou agredir; surgir espontaneamente ou ser usado como técnica de interação pessoal ou profissional; pode consistir numa simples piada trocada entre amigos ou elevar-se à sofisticação de uma peça de Shakespeare.<sup>13</sup>

O humor, enquanto expressão humana, é um fenômeno complexo que tem rendido diversos estudos das mais variadas correntes das Ciências Humanas. Ao passo que é uma parte essencial e intrínseca à natureza humana, não deixa de ser igualmente um produto cultural mutável no tempo, fluído e historicamente gerado<sup>14</sup>. É possível trabalhá-lo em abordagens multifacetadas, em suas dimensões psicológicas, estéticas e sociológicas, permitindo a compreensão não apenas do que é humor, mas também como o mesmo opera em diferentes contextos e o papel que desempenha na sociedade.

Considerando as várias particularidades do estudo acerca do humor, é inegável – e amplamente reconhecida – a sua função terapêutica. O historiador Elias Thomé Saliba, destaca em seu trabalho as diferentes teorias do humor, dentre eles a sua forma enquanto mecanismo de defesa, funcionando como alívio em momentos de estresse ou adversidade, provocando a liberação de tensões reprimidas. A capacidade de rir de si mesmo ou de situações difíceis pode promover até mesmo um estado de resiliência, “ainda que assuma muitas formas diferentes, não pode ser reduzido a uma única regra ou fórmula. Em vez disso, devemos vê-lo como um processo de resolução de conflitos. [...] o humor às vezes é a única forma de lidar com o turbilhão da vida”.<sup>15</sup>

Dentre as mais importantes teorias acerca da natureza do humor e do cômico, alguns nomes se destacam, como o do psicanalista Sigmund Freud. Em *O chiste e suas relações com o inconsciente*, o autor destacou o papel do riso como um moderador de emoções e que exerce um sentimento de compensação em relação ao peso de alguns nuances e proibições impostas socialmente, liberando anseios internalizados. A função terapêutica do humor é comumente associada à obra de Freud, que teria embasado a teoria do alívio – também conhecida como “teoria da válvula” ou “teoria da liberação” –, sugerindo que o riso atua como um mecanismo

<sup>13</sup> ERMIDA, Isabel. **Humor, linguagem e narrativa**: para uma análise do discurso literário humorístico. Tese de doutorado em Ciências da Linguagem, Universidade do Minho, Braga, 2002, p. 65.

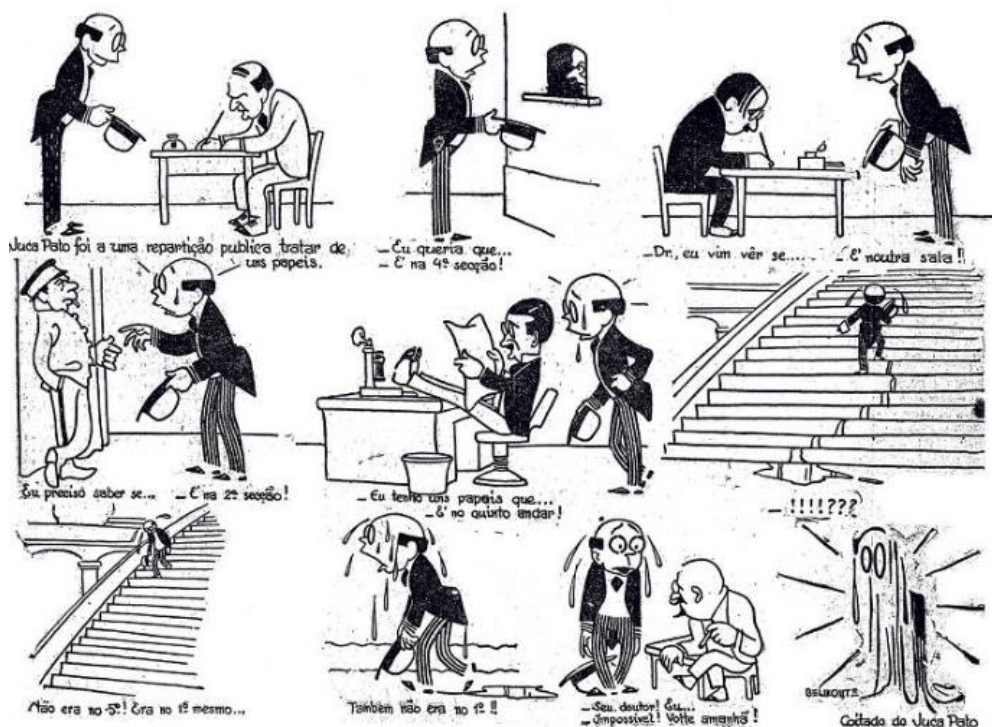
<sup>14</sup> SALIBA, Elias Thomé. História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas. **Revista de História**, São Paulo, n. 176, p. 1–39, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/127332>. Acesso em: 11 jun. 2024

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 9.

de conforto da tensão psíquica, transformando situações difíceis em cômicos, a fim de aliviar o emocional.

O uso da figura 1 pode exemplificar a teoria freudiana. A charge de Belmonte, publicada em abril de 1925, para a *Folha da Noite*, traz a estreia do personagem *Juca Pato* no periódico, em uma história com dez quadros. Por meio delas, conta-se as burocracias e agruras de lidar com o serviço público, ao ser mandado de um lado para outro sem que ninguém sequer lhe dirigisse o olhar, tão pouco resolver sua pendência, até chegar ao nível de exaustão. A tônica da piada em questão satiriza os problemas do serviço público do estado de São Paulo, mostrando sua ineficiência ao atender os cidadãos, serviço em teoria, deveria buscar atender as demandas do cidadão, mas que muitas vezes na prática o faz esperar por horas em filas, ser mandado para diversos setores, e em casos, não ser atendido. A charge usa de uma situação cotidiana, estressante e exaustiva, na perspectiva de transfigurar humoristicamente a circunstância.

**Figura 1** – “Coitado do Juca Pato”



**Fonte:** Acervo: Folha de São Paulo: *Folha da Noite* 30.abr.1925.<sup>16</sup>

Para Freud, quando transportamos essas situações conflituosas para anedotas ou chistes, transformamos o inusitado em familiar, logo se tornando aceitável, “o risível – no seu elemento típico, que é a blague irreverente – libera aquele que ri de suas inibições, pensamentos e sentimentos reprimidos. O fundador da Psicanálise insistia que a função do humor era a

<sup>16</sup> COITADO do Juca Pato. Disponível em: <https://fotografia.folha.uol.com.br/galerias/1692619321024178-charges-belmonte>. Acesso em: 10 nov. 2024.

liberação de impulsos libidinais, morais e escatológicos e, no mundo reprimido das classes da época vitoriana, isto parecia fazer muito sentido”<sup>17</sup>. O ato de rir se torna um sentimento prazeroso, por isso os seres humanos buscam criar constantemente novas formas de humor. Claro, a perspectiva de Freud não se limita a denominar o humor enquanto diversão, mas eleva questões mais íntimas da *psique* humana e aos processos de defesa psicológica.<sup>18</sup>

Em sua dimensão psicológica, o humor é um fenômeno complexo que envolve aspectos subjetivos e interativos; uma vez que pode variar amplamente entre indivíduos – o que é engraçado para um pode não surtir o mesmo efeito em outra pessoa – reflete diferenças culturais, contextuais e pessoais, ao mesmo tempo que o humor acontece em âmbitos de sociabilidade humana. Por viver em sociedade, a possibilidade do ato de “rir” no meio coletivo, em trocas sociais, desenvolve os laços e senso de pertencimento em comunidade, isso reflete a identidade de um grupo étnico ou social. Quem endossou tal teoria foi o filósofo francês Henri Bergson, em *O riso: ensaio sobre o significado do cômico* (1900), no qual trabalha a característica humana e social do riso.

Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. [...] O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social.<sup>19</sup>

Enquanto a teoria de Freud alça o riso como liberação de emoções e expressão de desejos muitas vezes reprimidos, Bergson vê o uso do riso como um mecanismo de controle social, pensando o hilário como uma ferramenta de punição ou correção, denominando até mesmo como um “castigo” que visa humilhar a vítima, castigo destinado aos indivíduos que transgridem comportamentos ditos adequando pela sociedade. Normas e valores muitas vezes são questionadas ou reafirmadas através do humor, como uma linha tênue entre o que pode ser aceito e o que é considerado transgressor. Nesse sentido, pensemos o riso para além de sua função de solidariedade ou de alívio, o ato de rir de algo ou alguém em muito está atrelado a um ideal de superioridade, seja ela material ou intelectual, cooperando na reformulação ou manutenção das coesões e hierarquias sociais.

A vista disso, podemos identificar que o riso não é essencialmente “bom”, da mesma forma que não é “mau”. Ao contrário, a complexidade do tema nos leva aos diversos tipos de riso, buscando uma caracterização do cômico. O linguista Vladimir Propp (1895-1970) pontuou que existem pelo menos seis modalidades principais: o riso de zombaria, o riso bom, o

<sup>17</sup> SALIBA, História cultural do humor, p. 15.

<sup>18</sup> Elias Thomé Saliba recomendou uma leitura atualizada dos escritos de Freud sobre o tema: KUPERMANN, Daniel. **Ousar rir: humor, criação e psicanálise**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

<sup>19</sup> BERGSON, op. cit., p. 8.

mau/cínico, o alegre, o ritual e o de explosão. Todos eles são mutáveis ao longo do tempo, “cada época e cada povo possui seu próprio e específico sentido de humor e de cômico, que às vezes é incompreensível e inacessível em outras épocas [...]. É evidente que no âmbito de cada cultura nacional diferentes camadas sociais possuirão um sentido diverso de humor e distintos meios para expressá-lo”.<sup>20</sup>

O humor acontece nos mais variados espaços, momentos e nichos, um deles e o qual não poderia faltar quando pensamos em sociedade, seria o de cunho político, a sátira e a ironia são utilizadas em comédias, espetáculos de *stand-up*, caricaturas, charges, anedotas e mídias no geral, onde o humor detém em si, além do objetivo de fazer os expectadores rir, a função de provocar reflexões e discussões de questões e temas de caráter político e sociais, incentivando o público a reconsiderar crenças e atitudes. A intersecção das dimensões psicológica, estética e sociológica do humor, revela sua complexidade enquanto fenômeno social. O que faz um indivíduo rir pode ser de cunho pessoal, todavia não foge dos contextos sociais e culturais ao qual está inserido. Servindo como um espelho que reflete os valores, normas e tensões de uma sociedade.

A percepção do humor enquanto mecanismo social, reflete seu nível de alcance quando inserido num suporte como a imprensa moderna, objeto de nosso estudo, a charge política. O estudo das charges na produção historiográfica entrou em cena, juntamente com uma pequena gama de novas fontes, advindas do que Peter Burke denominou “a revolução da historiografia”. Assim, com a fundação da revista, em 1929, e os desdobramentos do “movimento dos *Annales*” fontes e objetos antes marginalizados ganharam voz e significado, tanto quanto os rígidos documentos escritos, hierarquicamente privilegiados pela escola metódica, dita “positivista”.<sup>21</sup>

Nessa perspectiva, as fontes de caráter documental são consideradas testemunhos objetivos da história, enquanto as fontes de natureza artística cultural, são vistas sob o estigma de uma subjetividade, atrelando a concepção de subjetivo como uma perspectiva inferior enquanto objeto de estudo. A imagem se mostra uma fonte de pesquisa rica, a iconografia – com suas ilustrações, figuras, gravuras, desenhos, pinturas, caricaturas – são um amplo campo de estudo a se trabalhar com múltiplas facetas e possibilidades.

Todavia, documentos iconográficos não são, e não devem ser lidos, como uma realidade histórica intrínseca, são experiências geralmente não verbais que nos permitem

<sup>20</sup> PROPP, Vladimir. **Comichidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992. p. 32.

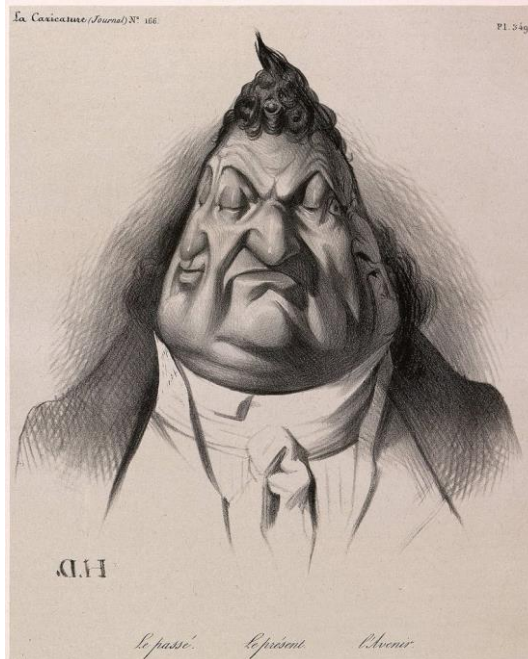
<sup>21</sup> BURKE, Peter. **A escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia**. São Paulo: Ed. UNESP, 2010; BOURDÉ, Guy. A escola metódica. In: \_\_\_\_; MARTIN, Hervé. **As escolas históricas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. p. 165-194.

“vivenciar” o passado de forma mais tangível através de porções dela; seus aspectos, símbolos, traços, representações, dimensões ocultas, perspectivas e formas nela cultivadas.

Quando pensamos o modelo subjetivo, por sua vez, notamos que o papel do produtor retratado se transforma. Seu lugar deixa de ser físico e passa a ser essencial imaginário, ainda que sua representação conte com elementos provenientes do mundo das experiências.<sup>22</sup>

Aqui, cabe citar o trabalho de Honoré Daumier, um dos maiores nomes quando pensamos em caricatura, responsável por uma série de obras incisivas e satíricas que refletiam o cenário político francês do século XIX. A ilustração “Luís Felipe visto por Daumier: O passado - O presente - O futuro” faz parte do contexto de uma produção artística e política singular da época, marcada pela ascensão do jornalismo ilustrado e o uso da caricatura como forma de crítica social e política. A caricatura aqui se mostra enquanto gênero artístico que se concentra principalmente no exagero de características físicas e comportamentais de uma figura de autoridade, no caso aqui exemplificado, do rei francês Luís Felipe I (1773-1850), na gravura abaixo.

**Figura 2** – “Luís Felipe visto por Daumier - O passado - O presente - O futuro –“ de La Caricature - 1834 - por Honoré Daumier - Ilustração do jornal: "La Caricature", 9 de janeiro.



**Fonte:** MeisterDrucke UK.<sup>23</sup>

O reinado de Luís Felipe I (1830–1848), é resultado da Revolução de 1830, também conhecida como as “Três Gloriosas”, uma série de acontecimentos que levaram à queda do rei

<sup>22</sup> LIEBEL, op. cit., p. 86.

<sup>23</sup> Disponível em: <<https://www.meisterdrucke.pt/artista/Honor%C3%A9-Daumier.html>>. Acesso em: 01 de nov. de 2024.

Carlos X (1757-1836), seu primo. O movimento faz parte de uma onda revolucionária que “marca a derrota definitiva dos aristocratas pelo poder burguês na Europa Ocidental”.<sup>24</sup> Contudo, embora tenha começado a partir de um processo revolucionário, o governo de Luís Felipe I foi marcado por interesses de cunho conservador. O historiador Eric Hobsbawm descreveu a monarquia de Julho, liderada por Luís Felipe, como uma “monarquia burguesa”, que representava os interesses da classe média e da burguesia, mas que em contrapartida, alienou as massas populares e a nobreza, se distanciando das demandas populares. O monarca que antes era visto como próximo ao povo, logo se mostrou autoritário e elitista, desagradando os setores mais engajados politicamente da sociedade francesa.

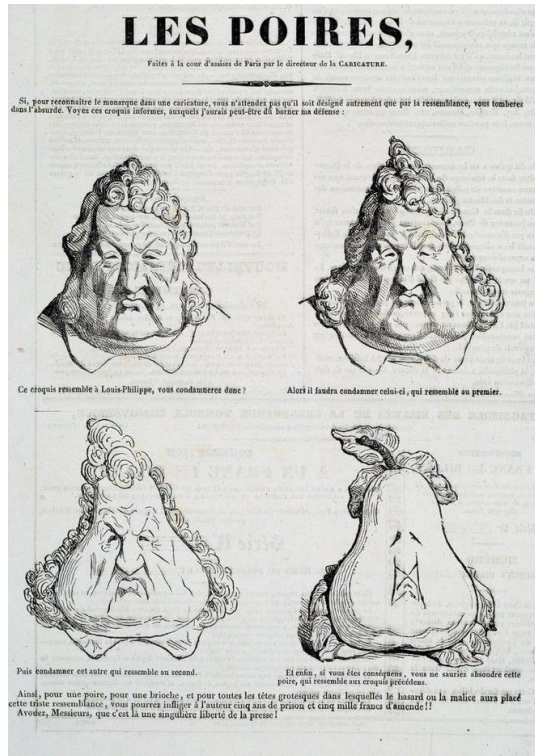
O uso da caricatura no século XIX se mostra enquanto significativa forma de comunicação, sendo utilizado amplamente como meio de criticar autoridades e figuras políticas – características presente também no século XXI – principalmente devido à sua capacidade de simplificar e exagerar aspectos físicos e comportamentais da figura retratada, tornando suas mensagens mais diretas e acessíveis. Luís Felipe foi alvo da representação de Daumier mais de uma vez. Neles buscava exagerar os traços mais expoentes do monarca – a face inchada e a boca saliente – o que contribuiu para desconstruir a imagem do rei enquanto figura respeitável e digna, pelo contrário, o artista marcou a imagem do monarca enquanto uma pessoa grotesca, o que alimentava uma percepção de desprezo pelo povo.

Honoré Daumier desenvolveu um emblema satírico em cima da figura de Luís Felipe, acentuando a bochechas do monarca, o rosto começa a se assemelhar a peras crescidas, essa assimilação fica ainda mais evidente em seu desenho, *As peras: caricatura representando uma metamorfose do rosto de Luís Felipe em pera*, obra anteriormente apresentada na figura 2, no qual começa a construir essa acunha de *Rei-Pera*, ao qual o monarca ficou marcado na história. O insulto com a fruta gira em torno do seu significado enquanto gíria, a pera denotava uma ideia de idiota e, após essa assimilação, toda representação do monarca pelas mãos do caricaturista passaram a carregar esse aspecto marcado: o rosto transfigurado ao formato de pera, indiretamente, portanto, fazendo alusão a esse modo intencional de representação zombeteira.

---

<sup>24</sup> HOBBSAWM, Eric J. A paz. In: \_\_\_\_\_. **A era das revoluções**: Europa 1789-1848. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977. p. 129.

**Figura 3** – “As peras: caricatura representando uma metamorfose do rosto do rei Luís Felipe em pera”. Desenho de Honoré Daumier (1808-1879) após o desenho original de Charles Philippon (1806-1862) "La Caricature", Janeiro 1832 Paris, Musee Carnavalet · Honoré Daumier



**Fonte:** MeisterDrucke UK.<sup>25</sup>

O ato de caracterizar de modo pejorativo uma figura que carrega um cargo de autoridade está também ligado a realidade política do governo, não é somente sobre a aparência física. A figura do Rei, retratada como iluminada e sábia pelas pinturas e quadros de raízes vitoriana, agora era exposta como um ser desprovido de dignidade e respeito. Ao representar Luís Felipe de forma caricatural, Daumier não apenas atacava sua figura, mas também questionava a legitimidade de seu governo e a moralidade de seu reinado.

As produções artísticas do caricaturista não se limitavam apenas enquanto representações humorísticas, mais do que apenas ridicularizar, convidava seus leitores a refletir sobre o governo e sociedade, transcreviam a profunda indignação popular e o descontentamento com a ineficácia do governo. Suas obras tornaram-se essenciais para uma crítica a autoridade do período e a formação de opinião pública. O exercício do humor é usado aqui como um

<sup>25</sup> Disponível em: < <https://www.meisterdrucke.pt/artista/Honor%C3%A9-Daumier.html> >. Acesso em: 10 de nov. de 2024.

subsídio para construção de um imaginário coletivo, utilizando da representação visual como artifício para desafiar a autoridade vigente.

[...] toda produção humorística, assim como as atitudes em relação ao cômico, a maneira como é praticado, seus alvos e suas formas não são constantes, mas mutáveis, historicamente nômades e culturalmente inventadas. [...] podemos caracterizar a representação humorística, portanto, como aquele esforço inaudito de desmascarar o real, de captar o indizível, de surpreender o engano ilusório dos gestos estáveis e de recolher, enfim, as rebarbas das temporalidades que a história no seu constructo racional foi deixando para trás.<sup>26</sup>

A charge atua em um papel bastante único na construção, ou reconstrução, de opinião pública. Com seu caráter visual, detém a capacidade de condensar complexas questões, expondo contradições e apreensões presentes no cotidiano social, servindo como instrumento de reflexão crítica e mobilização popular. Sua força está na capacidade de criar “fissuras” na percepção de normalidade em aspectos muitas vezes ignorados ou minimizados nos debates tradicionais, suas provocações criam um campo fértil para o debate, provoca a quebra de convenções e desperta o leitor a uma conscientização política.

Agindo de maneira oposta a comunicação formal e discursiva, sua estética desperta o interesse do público geral ao utilizar do recurso visual, da sátira e do humor, para falar dos mesmos temas que os longos textos explicativos – alguns veículos de publicação chegam a se beneficiar da charge enquanto isca para atrair o interesse do público pelo tema, a fim de trazê-los para outras leituras mais aprofundadas. Essa “linguagem condensada” não significa dizer que a mesma seja simplista, longe disso, mas utilizando de símbolos e estereótipos conhecidos, consegue sintetizar uma vasta gama de informações complexas de modo incisivo, alcançando um público amplo e indiscreto, permitindo a aproximação de diferentes camadas sócias, transcendendo barreiras linguísticas, tornando-se um canal de participação e engajamento cívico.

Quando levantamos o olhar para uma obra humorística, é perceptível como o humor e a crítica dificilmente se desvinculam, como na charge de Belmonte (figura 1), em que o objeto do risível é uma representação do próprio público consumidor dessa obra – cidadãos trabalhadores que necessitam do serviço público – é possível identificar um teor crítico tanto nas obras de Belmonte quanto nas de Daumier. Os objetos retratados são distintos, mas a razão fundamental da crítica é a mesma: manifestar descontentamento em relação aos problemas do

---

<sup>26</sup> SALIBA, O humor como forma de representação na sociedade brasileira, p. 28-29.

sistema político vigente. Um dos aspectos de diferenciação dessas obras está, entretanto, no teor mais brando ou hostil em que cada insatisfação é retratada.

Como abordado, existem vários tipos de humor, cada um deles vai produzir diferentes formas de prazer e satisfação. É uma relação muitas vezes incongruente, a capacidade de gerar riso atrelado diretamente a críticas mordazes, à realidade social e política. As charges e caricaturas políticas tem um potencial implícito de violência, não tratando aqui do sentido físico, mas no que diz respeito de sua capacidade de gerar desordem das normas e do ataque direto a figuras públicas, grupos ou instituições, expondo e utilizando de suas vulnerabilidades e de sua imagem afim tecer um movimento de resistência.

Ao falarmos de uma obra, como a caricatura ou uma charge, automaticamente falamos do seu produtor e daquilo que está sendo representado, é impossível a dissipação de ambos. Para pensarmos a figura de *Luís Felipe visto por Daumier*, primeiro precisamos entender quem foi o rei da França, quem foi Daumier e em qual momento da história as trajetórias das personagens se encontraram. Dessa forma, é perceptível como a caricatura é fundamentalmente um objeto subjetivo. Nela, as estruturas mentais do produtor, isto é, do caricaturista, assumem um papel central, uma vez que tudo retratado se expõe e se resumem em um único fim: uma opinião. Como destacado por Freud, “na tendência agressiva, o chiste usa o mesmo recurso para transformar os ouvintes, a princípio indiferentes, em cúmplices do ódio ou do desprezo, dando-se com isso ao inimigo um rebanho de opositores onde havia apenas um”.<sup>27</sup>

Enquanto manifestação humorística, a charge é um gênero que combina da crítica social ao humor ácido, usando da ironia, do sarcasmo, e muitas vezes, da caricatura. Esta última acaba por se tornar um dos elementos centrais de muitas charges, exercendo um papel essencial na construção dessa “violência humorística”. Ao exagerar características físicas e comportamentais de uma figura pública, o chargista não apenas executa uma crítica ao retratado, mas também manipula as percepções do público sobre o indivíduo.

Dessa forma, a violência aqui é simbólica, pois a intenção da obra não é ferir fisicamente ao indivíduo retratado, mas o desmoralizar, utilizando em muito da ferramenta da humilhação, transfigurando o alvo da charge no ridículo, déspota ou incompetente, minando sua autoridade e enfraquecendo sua imagem diante do público. Vinícius Liebel assinalou que a violência gráfica pode ser tanto indireta quanto direta. Assim, no uso da caricatura fica claro qual o alvo estabelecido, desta forma o agredindo diretamente e abertamente, em muitos casos

---

<sup>27</sup> FREUD, op. cit., p.190

não se usa necessariamente do humor afim de provocar o riso, ele teria o caráter de zombaria e degradação da imagem do retratado.

A violência pode ser apontada como a segunda principal característica das charges, logo abaixo do humor. [...] como o humor, a violência pode surgir de diferentes formas e graus de intensidade em uma charge e pode apontar tanto para o objeto direto da crítica quanto para o observador do desenho. Aqueles que apoiam ou que são partidários do objeto de crítica são receptores primários da mensagem da violência (e da humilhação) das charges.<sup>28</sup>

Logo, a charge pode alcançar diversos públicos, mas toda produção subjetiva sempre terá em vista um público alvo, principalmente quando inserida no jornalismo. As teorias de Freud e Bergson se distinguem em seus pormenores, e talvez por essa razão se completem. Enquanto o foco de Freud recai sobre os efeitos do humor e do cômico no observador/ouvinte, Bergson ocupa-se sobre a pessoa/grupo/situação ridicularizada. Liebel transcreve essa relação ao classificar os diferentes tipos de alvos que a violência humorística da charge pode atingir em termos de crítica social. Ele descreve três tipos principais que são imprescindíveis a menção: o alvo formal, o solidário e o indefinido.

No caso do alvo formal, mais uma vez faço de exemplo a obra aqui citada de Honoré Daumier, e do uso da caricatura para definir uma crítica direta a uma figura, conseqüentemente a tudo ao que ele representa. O alvo formal geralmente se dirige a uma pessoa ou grupo que ocupa um espaço de poder ou liderança — como políticos, governos, corporações ou instituições religiosas. O humor aqui é utilizado como forma de expor falhas, incoerências ou atitudes autoritárias desses sujeitos ou entidades. Não obstante, esse alvo se entrelaça ao solidário, uma vez que essa violência direcional em muito tem por objetivo “defender” ou “proteger” o grupo que se sente marginalizado ou oprimido pelo alvo direto.

A caricatura de Luís Felipe não vai atingir o seu caráter de crítica social se for construída apenas como meio de ofender a figura do monarca, enquanto ferramenta de escárnio pessoal. Ele ganha seu papel social ao fazer mais do que ridicularizar um indivíduo, ao levantar a reflexão pública sobre as estruturas de poder representadas pelo rei, ele estabelece um julgamento e condenação a todo autoritarismo do seu regime. Uma vez que a crítica se limita a uma visão estreita do monarca enquanto alvo pessoal, a obra corre o risco de esvaziamento, sua violência se torna fraca e superficial, destituído de profundidade social uma vez que se trata apenas de confronto individual.

---

<sup>28</sup> LIEBEL, op. cit., p.94-95.

A violência direcionada vai ter como efeito a defesa aos grupos que são atacados ou oprimidos pela figura representada, ao qual exercer uma posição de autoridade, “representado pelo leitor ou observador do desenho que já apresenta uma posição de oposição em relação ao retratado na charge, ou seja, ao alvo formal. [...] encontra na mensagem da charge a reafirmação e a corroboração de sua própria opinião”.<sup>29</sup> São alvos facilmente identificáveis, diferente do indefinido, o último a ser citado, que tem como cerne o fato de serem difusos e imprecisos, leitores que ainda não tem sua opinião a respeito do objeto da crítica estabelecido, de tal forma que acaba por se formarem um grupo que pode chegar até mesmo a ser conquistado pela mensagem da charge.

O alvo indefinido é considerado como aquele que não tem posicionamentos políticos bem estabelecidos, ele pode não se ofender pela crítica presente na charge, da mesma forma que pode não sentir sua opinião partilhada na mesma, pode também ser indiferente ou sequer refletir sobre as questões da mesma. O humor que ataca esse grupo tende a ser mais impessoal, críticas a comportamentos sociais, ideológicos, onde a violência gráfica não tem um alvo específico, incitando a reflexões mais brandas sobre certos aspectos da sociedade, como o conformismo, a hipocrisia, a desigualdade, os preconceitos enraizados, ou a falta de ação diante de problemas que acabaram por ser esquecidos no senso comum. Esse humor levanta questões sobre a sociedade ou as classes sociais, sem apontar diretamente culpados individuais, mas levando ao debate e a reflexão de comportamentos e padrões coletivos, incitando o espectador a reavaliar suas próprias crenças e atitudes diante do cenário em questão.

[...] as charges se apresentam como parte ativa do jogo político. Elas incluem uma declaração política que pode influenciar as discussões e opiniões políticas de forma consciente ou inconsciente. Dessa forma, as charges contribuem marcadamente com o “mercado de ideias” e com o debate público, estando ativamente envolvidas na criação e manutenção de estruturas mentais.<sup>30</sup>

Essa violência do humor gráfico nem sempre é explícita, mas se dá pela manipulação de símbolos e representações, que são distorcidos e caracterizados a fim de causar um impacto emocional forte ao público. Voltando ao exemplo da charge de Belmonte na figura 1, Juca Pato é representado cada vez mais cansado, sua postura a cada quadrinho fica mais curvada, ao ser mandado de um setor para outro, subindo e descendo escadas, até no último quadro ser representado apenas como uma figura desmanchando em suor. Aqui percebemos o uso do exagero e da distorção de características como meio de demonstrar o ridículo da situação.

---

<sup>29</sup> Ibid., p. 95.

<sup>30</sup> Ibid., p. 98.

Quando o objeto do risível em uma charge é a representação do leitor, dificilmente a intensão do chargista é fazer piada da situação de miséria ao qual é retratado, aqui ele exerce o papel enquanto alvo solidário, a vítima que tem sua causa defendida, a fim de tecer uma crítica ao campo político e social, expondo de suas hipocrisias, arbitrariedades e até mesmo a crueldade de certas ações e estruturas de poder. O riso gerado da charge, dessa forma, é utilizado como forma de denúncia, expondo questões como desigualdade, racismo, corrupção, abuso de autoridade e diversos problemas sociais que poderiam ser enumerados. Nesses casos, o humor se manifesta como uma forma contundente de revelar questões da sociedade, de modo quase paradoxal, usa do risível para fazer com que o público reflita sobre sua própria condição social e desperte a insatisfação e revolta que já lhes pertenciam de direito.

Todavia, esse tipo de humor pode ter efeito duplo, sujeita-se intrinsecamente a intensidade da hostilidade retratada, ao pegar de uma questão social e fazer uma crítica branda, a mesma pode servir enquanto alívio de uma situação conflituosa, usando do bom e velho jargão popular, nos leva a “rir da própria desgraça”. Contudo, quanto mais direta e pungente uma crítica pode ser, mais desconcertante pode ser seu efeito, ao expor de modo implacável das falhas sistêmicas de uma sociedade que tolera injustiças, o humor deixa de ser um artifício de fuga ou defesa, e passa a gerar um desconforto, que nos força a confrontar uma realidade muitas vezes silenciada, obrigando o leitor a sair de um estado de alienação, em que muitos podem considerar até mesmo um estado mais confortável perante a realidade social. Para muito além da humilhação, a violência humorística é uma estratégia a ser usada como forma de desafiar, as vezes sutilmente, outras vezes diretamente, opressões e injustiças.

A memória que a charge produz e evoca é muito mais atrelada ao entendimento do *everyday life*, do cotidiano do leitor e do produtor da charge, bem como do contexto político no qual estão inseridos. É o seu caráter de registro, de documento, que a torna uma peça no quebra-cabeças da dita memória coletiva.<sup>31</sup>

A compreensão do papel das charges na pesquisa histórica se vincula intrinsecamente a importância do seu veículo de publicação, a imprensa moderna. A mesma sofre uma série de transformações sociais, culturais e tecnológicas ao longo dos séculos XIX e XX, que afetaram diretamente a produção e distribuição de informações. O crescimento da imprensa de massa ocorre no mesmo momento do aumento da urbanização, a expansão da alfabetização e do crescimento das classes médias. Como resultado dessa modernidade, os produtos culturais passam por um processo de acessibilidade ao grande público.

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 88.

As ilustrações humorísticas são consideradas fruto dessa "era da reprodutibilidade técnica", termo cunhado pelo filósofo Walter Benjamin (1982-1940), a fim de descrever as técnicas de produção em larga escala que transformou radicalmente o modo como a informação era disseminada. Essas novas técnicas de produção permitiram que as charges e caricaturas passassem a ser amplamente disseminadas por jornais e revistas ilustradas, permitindo um alcance maior, tornando-os em veículos de massa.

Com a litogravura, a técnica de reprodução atinge uma etapa essencialmente nova. Esse procedimento muito mais preciso, que distingue a transição do desenho numa pedra de sua incisão sobre um bloco de madeira ou uma prancha de cobre, permitiu às artes gráficas pela primeira vez colocar no mercado suas produções não somente em massa, como já acontecia antes, mas também sob forma de criações sempre novas. Dessa forma, as artes gráficas adquiriram os meios de ilustrar a vida cotidiana.<sup>32</sup>

Dentro da dinâmica da imprensa, as charges se inserem como uma fonte primária ou secundária para o estudo histórico. Elas documentam de maneira acessível e rápida eventos políticos e sociais, transformando-se em peças chave para entender como determinado acontecimento ou figura política era percebido pelo público. Através do humor e da ironia visual, as charges conseguem sintetizar complexos temas contemporâneos, muitas vezes refletindo as reações da população e as tensões existentes na sociedade. Seu poder de ressoar com o público e provocar reflexão demonstra sua importância na construção da memória coletiva.

Nessa era da reprodutibilidade, as produções artísticas e culturais são desenvolvidas em função das massas, aqui está a relação produtor e público alvo, a obra é criada em função do leitor e constrói uma relação com ele, uma forma de arte relacional. Nesse aspecto, as charges e caricaturas se consolidam enquanto uma forma legítima de expressão, nomes como o de Honoré Daumier prontamente surgiram na França, juntamente com Thomas Nast (1840-1902), nos Estados Unidos, ou Carlo Pellegrini (1839-1889), no Reino Unido, usando a charge como meio de expressar sua crítica aos aspectos político e sócias de suas épocas.

Não obstante, esses nomes só puderam surgir com tal força e significado ao meio público quando aparados pelos seus periódicos, o *Le Charivari* (França), *Harper's Weekly* (Estados Unidos) e o *Punch* (Reino Unido), alguns dos pioneiros nessa imprensa satírica que surgiram no período de modernização, jornais de grande circulação que usavam da irreverência em seu conteúdo. A facilidade de produção e a clareza visual das charges contribuíram para sua disseminação, tornando-as uma ferramenta eficaz para alcançar um público diversificado, esse

---

<sup>32</sup> 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.167.

cenário permitiu que se tornassem um gênero consolidado na imprensa moderna, com um forte impacto na formação da opinião pública e no debate político. Entretanto, não obstante as reflexões teóricas acerca do riso e do aparecimento dos pioneiros do uso das caricaturas na imprensa, o objetivo fundamental do Trabalho de Conclusão de Curso é discutir aspectos relacionados às charges elaboradas por Benedito Carneiro Bastos Barreto, mais conhecido como *Belmonte*, conforme será tratado no próximo capítulo.

### 3. Palco de Ideias: Panorama da imprensa paulista e a Trajetória de Belmonte

A efervescência cultural e política de São Paulo nas primeiras décadas do século XX encontrou na imprensa liberal um preeminente palco para expressão. Para além de um espaço de circulação de notícias e informações, jornais e revistas tornaram-se campos de debates ideológicos e culturais, refletindo e moldando as transformações de uma sociedade em plena modernização. Essa imprensa, marcada pela pluralidade de vozes e pelo compromisso com a liberdade de expressão, foi também um terreno fértil onde artistas e intelectuais estabeleceram diálogos criativos com o público, contribuindo para a construção de uma consciência crítica diante dos desafios do período.

Foi nesse meio que se destacou *Belmonte*, cuja produção artística não apenas dialogava com as questões do momento, mas também as reinterpretava com humor mordaz e uma perspicaz crítica social.

#### 3.1 A imprensa liberal paulista e a formação de uma opinião pública (1920-1930)

Os jornalistas “bem pensantes” guiavam-se pelo ideal das Luzes apontando ao leitor os caminhos a serem seguidos para se atingir harmonia e felicidade. Essa imagem fora fabricada pelos iluministas, que se apresentaram, no mundo moderno, como portadores da verdade capaz de eliminar o erro e a mentira. A imprensa, desde então, se fez porta-voz desses ideais que circularam e se mantiveram vivos até este século. Os jornalistas liberais de São Paulo os reproduziram.<sup>33</sup>

A imprensa brasileira do início do século XX foi marcada por profundas transformações políticas e sociais, refletindo os processos de mudanças vivenciada pelo país com a modernização e a República recém proclamada. Foram momentos de transições significativas com a Primeira República (1889-1930), a Revolução de 1930, o Estado Novo (1937-1945) e, posteriormente, o período democrático (1946-1964). Essas fases geraram impactos diretos na produção e consumo de informação, juntamente com o avanço acelerado dos centros urbanos, a industrialização, o crescimento da classe média e a crescente conscientização política da população, formaram-se fatores que proporcionaram a imprensa se tornar um espaço de debate e confronto de ideias cada vez mais relevante.<sup>34</sup>

A cidade de São Paulo, que aos poucos estava se transformando no grande centro econômico do país, tornava-se também centro das discussões sobre a nova ordem política social. A crescente alfabetização e o surgimento de uma nova classe urbana, formada

<sup>33</sup> CAPELATO, O controle da opinião e os limites da liberdade: imprensa paulista (1920-1945), p. 55.

<sup>34</sup> CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Imprensa e História do Brasil**. São Paulo: Contexto/ EDUSP, 1988.

principalmente por trabalhadores e intelectuais, exigiram uma imprensa mais dinâmica, plural e capaz de dialogar com diferentes setores da sociedade. “Num país de frágil estrutura partidária, como o Brasil, a imprensa desempenha, em muitas circunstâncias, papel semelhante ao dos partidos, chegando a sobrepujá-los”.<sup>35</sup>

Segundo a historiadora Maria Helena Capelato, nos anos iniciais do século XX, os jornais ainda se viam predominantemente como instrumentos da elite política e econômica, todavia, à medida que o processo de modernização avançava, novas estratégias de jornalismo foram surgindo a fim de suprir as mais diversas demandas sociais.

Todos os jornais procuram atrair o público e conquistar seus corações e mentes. A meta é sempre conseguir adeptos para uma causa, seja ela empresarial ou política, e os artifícios utilizados para esse fim são múltiplos. [...] Na grande imprensa, onde se mesclam interesses políticos e de lucro, os recursos para a sedução do público são indispensáveis. A concorrência do mercado obriga cada jornal a enfrentar os adversários com as armas mais apropriadas à clientela que pretende atingir.<sup>36</sup>

Se distanciando em muitos aspectos das correntes conservadoras do grande jornalismo, a imprensa liberal paulista se mostrou um campo fértil para o desenvolvimento da crítica satírica e do humor gráfico. Palco de intensos debates e de uma produção jornalística que não apenas relatava os acontecimentos enquanto veículo de informação, mas também os influenciava, se destacando com posturas críticas nos quais buscavam defender os princípios da democracia, da liberdade de expressão e da justiça social. De modo geral, promoviam em suas páginas reivindicações como a liberdade de comércio, o fortalecimento da democracia representativa, o individualismo e a autonomia estadual – princípios fundamentais do liberalismo que ganhava cada vez mais relevância no debate político da época.

No Brasil, especialmente em São Paulo, duas propostas de direcionamento político-econômico digladiavam-se: uma era favorável ao governo provisório, que defendia uma maior centralização político-administrativa e um governo pouco liberal e democrático; e a outra, apoiada em sua grande maioria pelo PD (Partido Democrático de São Paulo) e pela imprensa liberal local, almejava, em linhas gerais, o oposto das diretrizes do governo provisório.<sup>37</sup>

O jornalismo se transformava em instrumento para articulações políticas dos liberais paulistas, em um contexto de crescente instabilidade em decorrência do cenário produzido pela Primeira República, que se estendeu de 1889 a 1930, o Brasil enfrentava um cenário de crise

---

<sup>35</sup> Ibid., p.37.

<sup>36</sup> Ibid., p. 15.

<sup>37</sup> SCOVENNA, S. M. Um Combatente do Lápis em Vigília: as crônicas de Belmonte contra o autoritarismo. **Projeto História (PUCSP)**, v. 35, p. 359 - 368, 2007.

política e social, com disputas internas entre as oligarquias regionais, um sistema político centralizador e uma economia marcada por profundas desigualdades.

Aos jornais cabia a crítica à conduta dos representantes do Executivo, entendida como “despótica, tirânica e ditatorial”; o Legislativo não mereceu melhor tratamento. Alegando que o Congresso Nacional, além de não levar em conta as sugestões do público, não cumpria nenhuma de suas obrigações de representante da opinião pública, OESP o denunciou nos seguintes termos “não se reúne com frequência, não vota leis de utilidade geral, não defende o povo dos assaltos do despotismo, não trabalha com assiduidade e afinco, não força o Executivo a respeitar todos os preceitos constitucionais, não poupa a Nação de gastos supérfluos com sessões extraordinárias, não se peja de servir mais aos interesses políticos do que aos interesses públicos, não procura sequer amparar as suas prerrogativas dos golpes que o Governo lhe dá” (14/05/1929).<sup>38</sup>

Ao defenderem o federalismo, periódicos que carregavam em suas páginas ideologias liberais, marcavam sua oposição a qualquer centralização do poder, refletindo as aspirações de uma parte significativa da elite<sup>39</sup> paulista, que buscava mais autonomia para os estados frente ao governo central. A “República Nova”, instaurada após a Revolução de 1930, veio para fomentar ainda mais esse descontentamento.

A cidade de São Paulo, tradicionalmente vista como a “locomotiva do Brasil”<sup>40</sup>, enfrentava o amargor de ter sua hegemonia política e econômica desafiada, sobretudo pela presença de um governo central que não lhes era favorável. A nomeação do líder tenentista João Alberto Lins de Barros (1897-1955) como interventor federal no estado foi um símbolo excepcional desse descontentamento. Nascido em Recife, município de Pernambuco, o militar era considerado um “forasteiro”, sua figura personificava a perda de autonomia paulista frente ao governo de Getúlio Vargas. Segundo a historiadora Sandra Maret Scovenna, praticamente todos os jornais liberais de São Paulo “compartilhavam da ideologia da *paulistanidade* – ou do conjunto de ideias que cristalizavam o sentimento de superioridade do homem paulista em relação aos brasileiros de outros estados”.<sup>41</sup>

Inicialmente celebrada como um marco de renovação política e social, a Revolução de 1930 rapidamente passou a ser vista pelas elites paulistas como um golpe contra os interesses regionais, transformando-se em alvo de críticas contundentes. Em meio a esse cenário de insatisfação, jornais e outros veículos de comunicação desempenharam um papel central,

<sup>38</sup> CAPELATO, O controle da opinião e os limites da liberdade, p. 60.

<sup>39</sup> O uso da palavra elite refere-se aqui a grupos que detém poder econômico e político, a elite paulista dos anos de 1920 e 30 ainda estava ligado profundamente aos cafeicultores paulistas.

<sup>40</sup> CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Imprensa e História do Brasil**. São Paulo: Contexto/ EDUSP, 1988, p.48.

<sup>41</sup> SCOVENNA, Sandra Maret. **Nas Linhas e Entrelinhas do Riso**: as crônicas humorísticas de Belmonte (1932-1935). São Paulo: DH-FFLCH-USP, 2009, p.32.

articulando discursos que não apenas defendiam a restauração da antiga ordem, mas também amplificavam a tensão entre São Paulo e o governo federal.

A imprensa, que tivera um papel significativo na mudança do regime, traduzia os descontentamentos. Na maior parte dos jornais, os elogios e esperanças de outrora cederam lugar a críticas. Afirma-se, com frequência, que o projeto republicano não se caracterizara e diante disso, propunha-se a republicanização da República.<sup>42</sup>

O número de publicações liberais que circulavam no estado de São Paulo entre 1920 e 1935 era considerável, refletindo a forte presença de ideais liberais na época. No entanto, nem todos esses jornais possuíam a mesma influência ou impacto na política estadual e nacional. Alguns se destacaram significativamente, sendo considerados os principais porta-vozes do pensamento liberal no Brasil. Entre esses, estavam *O Estado de São Paulo* (OESP), as *Folhas* (Folha da Manhã e Folha da Noite), o *Diário da Noite*, o *Diário de São Paulo*, o *Diário Nacional*, o *Correio Paulistano* e a *Gazeta*. Esses veículos de comunicação possuíam um papel central na difusão das ideias liberais e se tornaram figuras fundamentais no cenário político paulista e nacional. A combinação de sua ampla circulação e forte linha editorial tornaram esses periódicos mecanismo importantes no processo de consolidação do liberalismo no Brasil durante esse período.

Apesar de seus ideais vinculados, os editoriais destes periódicos dispunham de diferenças de opiniões mais superficiais. A exemplo, enquanto o *OESP* e os *Diários* se mostravam grandes defensores da industrialização, as *Folhas* defendiam o ponto de vista dos fazendeiros, principalmente a partir de 1931, quando o cafeicultor Octaviano Alves de Lima, adquiriu a empresa. Sob nova direção, as *Folhas* passaram a adotar uma linha editorial que defendia os interesses da lavoura, especialmente da cafeicultura, refletindo as preocupações da elite agrária de São Paulo.<sup>43</sup>

Ao longo de sua história, as *Folhas* se caracterizaram por um estilo direto e acessível, abordando uma ampla gama de temas, como política, economia, cultura e sociedade. O jornal pode ser considerado um dos vanguardistas em inovações no jornalismo brasileiro, introduzindo uma linguagem mais clara ao utilizar gráficos e infográficos para facilitar a compreensão das notícias. Essa abordagem analítica permitiu que se destacasse entre a grande abundância de periódicos que surgiram na capital paulista no período.

A caricatura, que tem um poder de comunicação direta, portanto de fácil compreensão e penetração nas massas, foi revalorizada, anos mais tarde pela *Última Hora*. Criado por Samuel Wainer com o objetivo específico de ampliar

<sup>42</sup> Ibid., p. 47.

<sup>43</sup> SCOVENNA, Sandra Maret. **Nas Linhas e Entrelinhas do Riso**: as crônicas humorísticas de Belmonte (1932-1935). São Paulo: DH-FFLCH-USP, 2009 (Dissertação de Mestrado).

as bases de sedução do público já conhecidos (caricaturas, folhetim, etc.) mas inovou na apresentação da mensagem, introduziu, em todo jornal, uma diagramação moderna que valorizava a notícia através de jogos de espaços e fotos. A partir da experiência da *Última Hora* vários jornais procuraram modernizar-se.<sup>44</sup>

O uso do humor gráfico foi uma característica marcante dessa imprensa, estratégia que logo se mostrou eficaz, usada para simplificar seu conteúdo ao mesmo tempo que aprofundava críticas sociais. As caricaturas e charges dos periódicos desempenhavam um papel de "denúncia" visual, utilizando o exagero e a ironia para expor contradições políticas e sociais<sup>45</sup>. Em suas ilustrações, figuras públicas, como políticos e militares, eram retratadas de forma distorcida e ridicularizada, o que permitia ao público refletir sobre as falhas e os excessos das autoridades. Getúlio Vargas e o tenente João Alberto foram apenas algumas das "vítimas" dessa linguagem visual que não apenas informava, mas também provocava e levava o leitor a reflexão, de modo a fazê-lo pensar criticamente sobre os rumos do país.

Imprescindível citar que a imprensa liberal e satírica também se viu diante de desafios significativos. A censura, embora mais tímida do que nos tempos da monarquia, ainda se fazia presente, e jornalistas que ousavam ir além da crítica política muitas vezes eram alvo de repressões e perseguições. Em 27 de dezembro de 1939 foi criado o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), pelo Decreto Lei 1915, e regulamentado pelo Decreto Lei 5077, de 29 de dezembro do mesmo ano. Órgão do Estado Novo, a ditadura de Getúlio Vargas, que tinha como principal função a propaganda oficial do governo e a censura de informações.

Todavia, segundo Helena Capelato, é o dever da imprensa se reinventar e se adaptar às novas condições de censura e vigilância, sem perder sua função crítica. Mesmo fiéis à ideologia republicana, a imprensa não deixava de tecer críticas aos próprios republicanos, reforçando a raiz da democracia, onde todos devem ter, igualmente, o direito à liberdade de expressão.

A sátira, por meio das charges e caricaturas, tinha como função questionar e desestabilizar as estruturas de poder, especialmente em um contexto político de crescente polarização. As *Folhas*, assim como outros periódicos liberais de São Paulo, souberam explorar

<sup>44</sup> CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Imprensa e História do Brasil**. São Paulo: Contexto/ EDUSP, 1988, p.16.

<sup>45</sup> As condições técnicas que possibilitaram o surgimento da imprensa ilustrada incluem o desenvolvimento da litografia e, posteriormente, da xilogravura e da gravura em metal, que permitiram a reprodução em massa de imagens com maior precisão e velocidade. Além disso, o aperfeiçoamento das máquinas rotativas e o uso de papel de menor custo contribuíram para a popularização das publicações ilustradas. Sobre o tema, SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A longa viagem da biblioteca dos reis: do terremoto de Lisboa à independência do Brasil**, em que a autora aborda como esses avanços técnicos impactaram a circulação de ideias e o acesso à informação no século XIX (SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A longa viagem da biblioteca dos reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002).

do humor gráfico com destreza, estabelecendo um canal de comunicação com a população, que via nos jornais um reflexo de suas próprias frustrações e desejos. Os cartuns e as caricaturas, em particular, eram um veículo popular e acessível de interpretação dos acontecimentos políticos, e logo se tornaram símbolos de resistência e de questionamento, seja em relação aos vícios da classe política, seja sobre os excessos do poder executivo.

Em suma, a imprensa liberal, mas especificamente, a imprensa satírica desempenhou um papel substancial no processo de adaptação do Brasil à nova República. Não apenas ajudaram a moldar a opinião pública, mas também proporcionaram ferramentas poderosas de resistência contra os abusos do poder e as falhas do sistema republicano, oferecendo ao público uma forma crítica e irônica de compreender o processo político. Essas publicações, ao utilizarem do humor para refletir a realidade política, consolidaram-se como parte essencial da história da imprensa no Brasil, sendo precursoras de um tipo de jornalismo mais atento às questões sociais e políticas.

A trajetória de Belmonte entrelaça-se com esse panorama vibrante da imprensa paulista, revelando como as dinâmicas de produção jornalística e as demandas de um público ávido por informação e entretenimento moldaram sua atuação. Sua biografia permite iluminar aspectos mais íntimos e formativos de sua obra, compreendendo como experiências pessoais, influências culturais e desafios do cenário político ao qual vivenciava convergiram para consolidá-lo enquanto figura relevante da caricatura brasileira.

### 3.2 Belmonte – o ilustrador contra o autoritarismo

Assim que anoitecia em São Paulo, brilhava na fachada de um dos bares próximos da praça Júlio Mesquita um cartaz com o desenho de um sujeito baixinho, de cabeça grande e careca, vestido de fraque e com óculos redondos de míope. Ao lado do desenho, lia-se, em letras de neon: “Bar Juca Pato”. Agitado ponto de encontro de jornalistas, escritores e artistas, o local homenageava um dos personagens mais ilustres da imprensa paulista entre os anos de 1920 e 1930.<sup>46</sup>

Dando vida à personificação de um paulistano nas primeiras décadas do século XX, moderno, membro da classe média da época, urbano, mas indignado e cansado com os desmandos políticos, “careca de tanto levar na cabeça”, que tinha como lema: “podia ser pior”, assim foi criado o *José da Silva Pato*, ou apenas *Juca Pato* (figura 4), personagem caricato dos jornais paulistas, que demonstrava toda a insatisfação e amargor que parte da sociedade passava

---

<sup>46</sup> JUNIOR, Gonçalo. **Belmonte: Vida e Obra de um dos maiores cartunistas de todos os tempos**. São Paulo: Três Estrelas, 2017. p. 7.

com o desdém de autoridades políticas em relação a população e a cidade, e a contrariedade causada pela modernização apressada de São Paulo.

O “Pato” no nome, era uma ironia, denotava a uma gíria muito usada para caracterizar alguém como idiota ou bobo, propenso a ser enganado, tudo o que o personagem não era. Sarcástico, carismático e sagaz, o *Juca Pato* era uma crítica aberta a tudo o que incomodava a classe média paulista, desde questões sociais e urbanísticas da cidade, como a precariedade do transporte público, e as más condições do calçamento, até a defasagem do salário-mínimo e a corrupção política. Fazendo sua primeira aparição em 30 de abril de 1925, na *Folha da Noite*, deu voz ao paulistano, através de seus *maus agouros*, popularizando sua imagem de “eterno pagante”.

[...] encarnava o homem comum, que se via constantemente aprisionado na burocracia exagerada das repartições públicas, enganado por governadores, prefeitos, vereadores, e deputados que não cumpriam suas promessas eleitorais e atormentado pela falta de dinheiro para fechar as contas do mês. Sempre vigilante, ele esbanjava e protestava contra tudo que andava errado em São Paulo e também no país.<sup>47</sup>

**Figura 4** – Juca Pato por Belmonte



**Fonte:** Almanaque da Folha<sup>48</sup>

Essa figura tão ilustre da imprensa paulista também foi responsável por dar voz ao seu criador, *Belmonte*, cujo nome verdadeiro era Benedito Bastos Barreto. Logo, criação e criador se tornaram parte imprescindível quando pensamos a história da imprensa de São Paulo. Nascido em 15 de maio de 1896, na zona leste da cidade de São Paulo, Belmonte, como ficou conhecido, foi um jornalista, cronista e exímio ilustrador, apesar de nunca ter frequentado aulas

<sup>47</sup> Ibid., p. 31.

<sup>48</sup> Disponível em: < <http://almanaque.folha.uol.com.br/belmonte.htm> > Acesso em 20.jun. 2024.

de desenho. O seu traço único e marcante lhe garantiu reconhecimento entre revistas e jornais importantes da época, como *O Malho*, *Fon-Fon*, *Careta* e talvez no mais significativo veículo de comunicação de sua carreira, os jornais *Folha da Noite* e *Folha da Manhã*, hoje nomeado como *Folha de São Paulo*.

**Figura 5** – Fotografia de Belmonte



**Fonte:** Almanaque da Folha<sup>49</sup>

Seu pai, João Carneiro Bastos Barreto, médico homeopata, português, faleceu ainda durante a infância de Belmonte. Apesar das dificuldades financeiras experimentadas após o falecimento do esposo, sua mãe, Rita Maria do Espírito Santo, filha de pais negros, garantiu-lhe uma educação e infância confortáveis, estudando no primário na Escola-Modelo Caetano de Campos, posteriormente no Ginásio Macedo Soares e no Instituto de Ciências e Letras, no bairro da Liberdade. De acordo com sua biografia, produzida pelo jornalista Gonçalo Junior, desde seus tempos de escola já se dedicava ao desenho, “riscando desordenadamente os cadernos e livros que estivessem ao alcance da ponta nervosa do lápis”<sup>50</sup>.

Filha de pais negros, a mãe de Belmonte se preocupava desde muito cedo em fazer com que o filho mulato se interessasse por uma profissão capaz de conferi-lhe *status* social. Também cuidava para que o rapaz tivesse uma aparência muito respeitável. Ele “vestia-se como um almofadinha, com seus ternos largos, de corte impecável, polainas claras uma luva calçada e outra segura elegantemente pelos dedos enluvados, e já usava o famoso chapéu enterrado na cabeça”<sup>51</sup>.

Belmonte chegou a matricular-se na Faculdade de Medicina, mas não permaneceu por muito tempo. Suas aptidões eram para a escrita e o desenho, uma de suas primeiras publicações foi em 1914, aos dezessete anos, na revista *Alvorada*, de Álvaro Cintra, começando assim sua carreira de escritor e chargista para revistas e jornais menos populares de São Paulo. Apesar de

<sup>49</sup> Disponível em: < <http://almanaque.folha.uol.com.br/belmonte.htm> > Acesso em 20.jun. 2024.

<sup>50</sup> JUNIOR, op. cit., p. 10.

<sup>51</sup> Ibid., p. 10-11.

torna-se ilustrador de modo autodidata, Belmonte demonstrava, desde os primórdios da carreira, grande talento em suas obras pela diversidade de materiais que utilizava, “as ilustrações exigiam de Belmonte um trabalho meticuloso, que ele realizava com lápis azul, caneta, pincel e nanquim, como se pode ver nas centenas de originais preservados nos arquivos da *Folha de São Paulo*”.<sup>52</sup>

Considerando-se um idealista e já nas suas primeiras charges, satirizava comportamentos da sociedade e da política. Assim, em 1921, foi convidado por Oswaldo Storni a substituir o grande chargista e caricaturista J. Carlos (1884-1950), na revista *Careta*, quando o ilustrador deixou a publicação para se dedicar a outros projetos. Todavia, Belmonte recusou a proposta daquele que era um dos mais importantes veículos de publicação de humor político do país da época, uma vez que necessitaria mudar-se para a cidade do Rio de Janeiro. A paixão pela cidade de São Paulo foi um aspecto importante na vida do ilustrador, que jamais aceitou propostas de emprego em outros locais, a fim de não ter que deixar a sua cidade natal, onde viveu toda a sua vida.

Ganhando espaço no cenário jornalístico, antes de se fixar como cronista e chargista, colaborou com órgãos de imprensa, a exemplo de *O Queixoso*, *O Pirralho* e *Novíssima*. Segundo Gonçalo Junior:

*O Pirralho* tornou-se em seu tempo a grande publicação satírica de São Paulo e contava, entre seus destaques, com o ilustrador João Paulo Lemmo Lemmi (1884-1926), o célebre Voltolino. Embora a capital paulista não tivesse tradição em humor gráfico, havia interesse em mudar esse cenário. A modernização da cidade criava um clima propício ao aparecimento de novas e arrojadas revistas [...].<sup>53</sup>

O seu primeiro emprego como cartunista foi na revista *Kosmos*, editada entre os anos de 1920 e 1929, fundada por um empresário mineiro, conhecido apenas como Zacarias, que trabalhava no ramo alimentício,<sup>54</sup> e que contava com o apoio de Belmonte, Paulo Duarte (1899-1984) – que ficou conhecido posteriormente pelos seus trabalhos enquanto memorialista e editor do jornal *Estado de São Paulo* – e Venâncio Machado. A revista não conseguiu, assim como várias outras pequenas publicações independentes que surgiram na época, manter-se por muito tempo. Nesse ensejo, Belmonte também fez algumas colaborações em revistas como *Vida Moderna* e no magazine carioca *D. Quixote*, onde era responsável pela coluna “D. Quixote em São Paulo”, onde trazia notícias sobre literatura juntamente com suas ilustrações.

---

<sup>52</sup> Ibid., p. 139.

<sup>53</sup> JUNIOR, Gonçalo, op. cit. p. 12.

<sup>54</sup> Proprietário de uma pequena fábrica que produzia molhos de tomate, responsável pelo financiamento da revista.

Nesse momento, contudo, surgiu um novo periódico, idealizado por Pedro Cunha, Olívio Olavo Costa, Antônio dos Santos Figueiredo, Mariano Costa e Ricardo de Figueiredo, jornalistas do O Estado de São Paulo, inspirados no *Estadinho* – edição extra do jornal que circulou a tarde durante a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). A *Folha da Noite* surgiu como um diário vespertino, publicado pela primeira vez em 19 de fevereiro de 1921. Por intermédio de seu amigo Paulo Duarte, Belmonte foi contratado como ilustrador e caricaturista do novo periódico. O pseudônimo *Belmonte* surgiu após sua integração à *Folha*, pois, anteriormente, assinava como *Barreto*. Procurando reconhecimento e trabalhando em revistas mais influentes, o cartunista necessitava de uma assinatura mais autêntica e identificável. Assim, adotou o pseudônimo *Belmonte*, inspirado no nome próprio do literato espanhol Marcos Rafael Blanco Belmonte (1876-1931).<sup>55</sup>

Nos 26 anos em que trabalhou como ilustrador, cartunista e cronista do vespertino *Folha da Noite* e do matutino *Folha da Manhã*, entre 1921 e 1947, criou um volume impressionante de desenhos e textos. Em uma estimativa conservadora, sua produção nesse período pode passar de 10 mil trabalhos, entre ilustrações, caricaturas, charges, cartuns e crônicas.<sup>56</sup>

Inicialmente, as suas ilustrações apareciam uma vez por semana, geralmente às sextas-feiras. Com o tempo, seu reconhecimento foi aumentando e os seus desenhos passaram a ilustrar as capas das edições da *Folha da Noite*. Criado em abril de 1925, *Juca Pato*, aos poucos foi se tornando algo como um mascote do periódico. Em 1º de julho de 1925, quando circulou uma nova publicação do grupo jornalístico, batizada *Folha da Manhã*, no canto esquerdo da sua capa estava um pequeno desenho de *Juca Pato*.

Nos primórdios do novo matutino, a *Folha* publicava uma ilustração inédita de Belmonte praticamente todos os dias. Uma charge produzida por Belmonte também integrou a capa da primeira edição. Nela, duas meninas representavam os dois jornais, tocando corneta e tambor, incomodando os senhores que representavam a Telefônica, *Light*<sup>57</sup>, a Câmara Municipal, o Senado e os açambarcadores, que reclamavam: “Agora o barulho é pela manhã também?!?”.

---

<sup>55</sup> JUNIOR, op. cit., p. 16.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>57</sup> Companhia de luz elétrica e de bondes que recebia diversas críticas devido a deficiência em seus serviços.

Figura 6 – Capa da Folha da Manhã, 1º de julho de 1925



Fonte: Acervo Folha de São Paulo: Folha da Manhã, 1.jul.1925.<sup>58</sup>

As charges de Belmonte investiam contra os abusos das repartições públicas e das empresas privadas do período, analisando-as de maneira astuta, traduzia os problemas sociais em humor reflexivo. Suas produções também eram marcadas pela erudição, uma vez que o ilustrador se mostrava um assíduo leitor de clássicos, como Eça de Queiroz (1845-1900) e William Shakespeare (1564-1616), conhecedor da mitologia grega, com conhecimento e compreensão do alemão, francês e inglês. Lançou seu primeiro álbum em 1926, intitulado *O amor através dos séculos*, com cartuns coloridos produzidos para a revista carioca *Frou-Frou*,<sup>59</sup> “publicação mensal, mais cara, em grande formato, explicitamente sofisticada e elitista, voltada basicamente às mundanidades”.<sup>60</sup> O livro era graficamente sofisticado para época, dividido em seis capítulos produzidas em papel *couchê*, narrava com base em suas pesquisas, como o homem e a mulher se relacionavam desde a Pré-História até o começo do século XX, em desenhos refinados e sensuais, reproduzia com zelo os figurinos dos personagens,

<sup>58</sup> Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/index.do>. Acesso em 20 jun. 2024.

<sup>59</sup> Periódico dos anos 20 que contava com matérias sobre arte, comportamento, entre outras questões. Grande colaboradora para promoção da carreira de Belmonte para além do estado de São Paulo.

<sup>60</sup> GORBERG, M. *Moda no Brasil nos anos 1920: um olhar nas caricaturas de Belmonte*. *dObras* – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 9, n. 20, p. 26–51, 2016, p.29.

principalmente das mulheres.<sup>61</sup> As suas representações acerca do feminino se tornam um marco na sua criação.

Assim, suas obras eram uma interpretação humorística com raízes na Literatura, na Arte, na Filosofia, e também na História. A última, em especial, despertou muito de seu interesse, especialmente após a Revolução Constitucionalista de 1932, quando se mostrou um pesquisador assíduo da história de São Paulo, visando provar a importância dos paulistas no processo histórico nacional. Assim, a partir de uma vasta pesquisa acerca dos hábitos, dos modos e das vestimentas, além de um levantamento iconográfico riquíssimo, surgiu a obra *No tempo dos bandeirantes* (1939), na qual transcreveu os resultados da sua pesquisa em narrativas e ilustrações, um clássico para memória paulista.

O historiador e folclorista Luís da Câmara Cascudo escreveu no jornal *A República*, de Natal: “Belmonte faz história, desenho e jornalismo. Essa colocação é arbitrária e qualquer outra será igualmente. É um desenhista aristocrático, com um traço elegantíssimo, claro e lindo, com uma ciência de vida e de movimento surpreendente. Sua curiosidade múltipla levou-o a estudar várias teses. Daí ser capaz de ressuscitar uma época sem anacronismos, fazendo seus bonecos vestir, andar e olhar em ambientes rigorosamente fiéis e legítimos”.<sup>62</sup>

A vista disso, é perceptível como Belmonte se apresenta enquanto artista plural e de amplo repertório. O ilustrador produziu tantas crônicas, contos, anedotas e artigos quanto caricaturas e charges em sua carreira, uma vez que foi também um cronista quase diário da edição vespertina da *Folha*. Para expressar mais livremente o seu trabalho de escritor-cronista criou também o heterônimo *José Falapouco*<sup>63</sup>, cujos textos faziam muito sucesso. Entre os anos de 1933 e 1935, publicou os livros: *Assim falou Juca Pato* (1933) e *Ideias de João Ninguém* (1935). Neles se valia da sagacidade e do humor para abordar questões nacionais e internacionais da sua época.

*Ideias de João Ninguém* é, na verdade, um protesto às mal disfarçadas tendências autoritárias do governo presidido por Getúlio Vargas. Belmonte vai costurando, por meio de sua grande erudição e de cômicas relações, inúmeras tramas, nas quais o governo brasileiro é comparado com os regimes políticos autoritários anteriores à sua época (ou contemporâneos a ele). Belmonte

<sup>61</sup> JUNIOR, op. cit.

<sup>62</sup> Ibid., p. 19.

<sup>63</sup> Relevante distinguir aqui os conceitos de *alter ego* e pseudônimo no contexto da obra de Belmonte. Enquanto o *alter ego* representa uma segunda identidade que permite ao autor expressar pensamentos e sentimentos pessoais de maneira indireta, como ocorre com *Juca Pato*, utilizado por Belmonte para expor críticas sociais e políticas com tom sarcástico e reflexivo. O pseudônimo é um nome fictício utilizado para ocultar ou desvincular a identidade real do autor. Nesse sentido, *Belmonte* e *José Falapouco* foram pseudônimos usados por Benedito Carneiro Bastos Barreto para assinar suas produções, permitindo-lhe transitar por diferentes gêneros de escrita e estilos de humor sem necessariamente implicar uma representação de sua personalidade. Essa distinção ajuda a compreender as diferentes estratégias narrativas e estilísticas adotadas pelo artista.

relaciona o governo brasileiro com o de Mustafá Kemal, com o de Adolf Hitler e com o de Benito Mussolini, todos eles reconhecidos à época como indubitavelmente autoritários. As crônicas, aparentemente saudosistas, são um chamado à retomada da “velha ordem”, ou seja, da democracia liberal.<sup>64</sup>

Na década de 1930, a obra de Belmonte se mostrava cada vez mais política, não tratando apenas do cenário paulista, mas pensando em âmbito mundial. A Revolução de 1930 marcou uma grande virada nas produções do ilustrador. Segundo a historiadora Sandra Maret Scovenna, nas crônicas de Belmonte é notório o apreço pelas ideias de autonomia estatal, liberalismo e democracia, corroborando com a visão de mundo da imprensa paulista liberal e do Partido Democrático (fundado em 1926). Assim, a autora caracteriza a produção do artista no período a partir de um desejo de retorno à “velha ordem”. A imprensa paulista era liberal e Belmonte, apesar de reticente ao modelo conservador de liberalismo, tecia duras críticas ao governo Vargas, assim como os seus colegas que trabalhavam em jornais como *O Estado de São Paulo*, *A Gazeta* e *O Correio Paulistano*.

Um episódio de violência foi imprescindível para demarcar esse antagonismo: em outubro de 1930, a redação das *Folhas* foi destruída por partidários de Vargas, como revanche ao posicionamento do periódico em apoio à candidatura de Júlio Prestes à Presidência da República, nas eleições de 1º de março do mesmo ano. Como resultado de uma tomada de poder autoritária e da política de censura à imprensa, o periodismo paulista se tornou cada vez mais ácido em relação ao Presidente Getúlio Vargas.

Figura 7 – “Para presidente”



Fonte: Acervo: Folha de São Paulo: *Folha da Noite* 2.mar.1934.<sup>65</sup>

<sup>64</sup> SCOVENNA, S. M. Um Combatente do Lápis em Vigília: as crônicas de Belmonte contra o autoritarismo. *Projeto História* (PUCSP), v. 35, p. 359 - 368, 2007. ISSN: 01024442. p. 360.

<sup>65</sup> Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/index.do>> Acesso em 20.jun. 2024.

Ironizando a “democratização” do país, resultado das eleições indiretas que garantiram a permanência de Vargas no controle da República, a charge acima representou o processo de maneira caricata. Na imagem, o Presidente de República depositava um voto em si mesmo na urna que recebia os sufrágios da eleição para o mais alto cargo do Poder Executivo, ao tempo que um “tenente”, muito parecido com o antigo interventor federal João Alberto, impedia o povo, representado por um cidadão humilde, de exercer o direito à livre escolha dos seus governantes. À esquerda, assistindo à cena, a imprensa foi representada por uma mulher amordaçada e manietada, já que se encontrava sob censura.

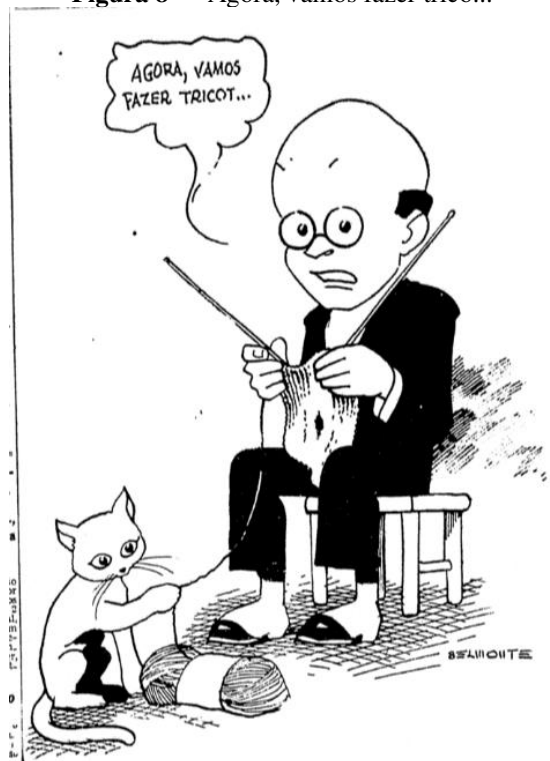
Entre os períodos de silenciamento que sofreu ao longo da censura do primeiro governo Vargas, Belmonte também se aventurou na produção infantil, dedicando-se às ilustrações históricas, criando assim as aventuras de “Bastinho e Bastião”, uma HQ que aparecia na *Folha de Manhã* e em *A Gazeta*. A dupla, uma criança branca e outra negra, amigos inseparáveis, viviam aventuras educativas. Em seu trabalho para o público infantil ainda buscou refletir questões de desigualdade racial, preservando suas críticas ácidas, evidenciava o contraste de vida entre pessoas brancas e negras. Também foi um dos primeiros artistas responsáveis a dar traço aos personagens infantis de Monteiro Lobato (*Pedrinho, Dona Benta, Tia Anastácia, Visconde, Emília*, dentre outros), ilustrando diversos livros do escritor entre 1929 e 1937.<sup>66</sup> Também ilustrou diversas obras, como a edição brasileira de *O primo Brasília*, de Eça de Queirós. Seus trabalhos para literatura em muito contribuíram para popularizar seu estilo de desenho: o *art decó*.

A partir de 1937, como resultado do golpe que instituiu a ditadura do Estado Novo (1937-1945), onde o Congresso Nacional foi fechado e promulgada uma nova constituição, Belmonte foi fortemente perseguido pela censura política do regime, personificada no Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). Antes mesmo do golpe de Estado de 10 de novembro de 1937, Belmonte, ironizando as suas agruras, valeu-se do *alter ego Juca Pato*, em uma charge na qual o personagem dizia: “Agora, vamos fazer tricô...”. Assim, é plausível afirmar que o chargista buscou um meio de sinalizar ao público o silenciamento que lhe havia sido imposto.

---

<sup>66</sup> Livros ilustrados pelo autor: *Emília do país da gramática* (1934); *Aritmética da Emília* (1935); *Memórias da Emília* (1936); *O poço do Visconde* (1937) e *A reforma da natureza* (1939).

**Figura 8** – “Agora, vamos fazer tricô...”



Fonte: Acervo: Folha de São Paulo: *Folha da Noite* 19.out.1937.<sup>67</sup>

Nesse momento, o personagem desapareceu das folhas dos jornais, retornando definitivamente apenas em 1945, com a queda de Getúlio do poder, quando Belmonte voltou a ilustrar sobre política nacional, sem enfrentar a censura. Entre esse período, porém, Belmonte encarou uma nova *obsessão*: proibido de trabalhar com a política nacional, o seu olhar se voltou para a arena internacional, caracterizada pela escalada dos conflitos entre as potências europeias, a ascensão ao poder do nazismo e a Segunda Guerra Mundial. Portanto, as representações humorísticas de Adolf Hitler ganharam força na ponta da sua pena.

Mesmo antes do início da Segunda Grande Guerra, Hitler já havia merecido a atenção de Belmonte. Uma das primeiras charges protagonizadas pelo *Führer* foi publicada em 19 de março de 1935, na qual Hitler aparecia fortemente armado, carregando fuzil, sabre e punhal, parecendo marchar para a guerra. Às suas costas, também armadas e aparentando preocupação, mulheres representavam a França, a Grã-Bretanha, a Itália e a União Soviética, observadas por *Tio Sam*, personificação dos Estados Unidos. Ato contínuo, a República Francesa aponta para Hitler e o denuncia a um policial que carrega um quepe com a sigla da Sociedade das Nações (SDN), gritando: “Seu guarda! Prenda aquele sujeito! Ele está armado!!...”.

<sup>67</sup> Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/index.do>> Acesso em 20.jun. 2024.

**Figura 9** – “Seu guarda! Prenda aquele sujeito! Ele está armado!!...”



**Fonte:** Acervo: Folha de São Paulo: *Folha da Noite* 19.mar.1935.<sup>68</sup>

É perceptível uma crítica à hipocrisia das nações apontando o *Führer* como um perigo eminente quando as mesmas se encontram tão fortemente armadas quanto ele, e a ingenuidade da Sociedade das Nações, representada pelo guarda, com aspecto e linguagem corporal que demonstram inocência e confusão, a mão na boca como expressão de choque a denúncia feita, além de demonstrar sua fragilidade, sendo o único armado apenas com uma espada. Ao fundo, vemos também a figura de um homem armado, apesar de não trazer bandeiras ou siglas em sua roupa o mesmo usa um chapéu *Ohenro*<sup>69</sup> e tem traços asiáticos, como os olhos levemente puxados, nos levando a dedução de se tratar de um japonês, que aparenta, pela expressão sorridente enquanto olha para o *Führer*, apoiar a marcha de Hitler. Com humor e o escárnio, Belmonte promovia o perigo que rondava a figura de Hitler para a Europa, que a qualquer momento poderia iniciar uma guerra.

A Segunda Guerra Mundial fez com que a obra de Belmonte ultrapassasse fronteiras, um marco na expansão internacional da fama do ilustrador. Suas charges, que transformaram Hitler em uma figura de vilão a ser derrotado, um símbolo da irracionalidade da guerra, capturaram a atenção do público mundial. Com críticas ácidas aos impasses da política global e à brutalidade do conflito, suas charges sobre o conflito estampavam as capas da *Folha da Noite*, e graças ao jornalista Manoel Carlos de Alcântara Carreira (1876-1928), correspondente

<sup>68</sup> Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/index.do>> Acesso em 20.jun. 2024.

<sup>69</sup> Chapéu tradicional japonês feito à mão.

das *Folhas* em Portugal, ganharam as páginas de revistas portuguesas como *ABC*, e na francesa *Rire*. Foi também destacado por importantes veículos de comunicação internacionais, como as revistas satíricas *Kladderadatsch*, de Berlim, e *Judge*, de Nova York. O caricaturista argentino Ramón Columba (1891-1956) o apresentou aos leitores de seu país por meio de uma página inteira na *Caras y Caretas*, importante semanário de Buenos Aires, com o qual Belmonte manteve uma longa colaboração.<sup>70</sup>

Suas ilustrações repercutiram tanto no exterior que levou até mesmo o Consulado Japonês, em janeiro de 1941, a pressionar o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) para que Belmonte interrompesse suas caricaturas do imperador Hirohito (1901-1989). Com a censura, os periódicos ficaram sem suas ilustrações por mais de uma semana, gerando apreensão entre os leitores. O traço crítico do artista, que frequentemente ridicularizava personalidades poderosas e reverenciadas mundialmente, era motivo de desconforto para as elites. Mesmo diante da proibição, Belmonte continuou a fazer alusões ao Japão, agora por meio da figura de um soldado comum, garantindo que as críticas ao governo permanecessem, ainda que de forma indireta e mais sutil.

No entanto, foi durante o auge da guerra que o trabalho de Belmonte obteve sua repercussão mais controversa no exterior. Em janeiro de 1943, a rádio *DNB*, de Berlim, emissora controlada pelo Ministério da Propaganda, comandado por Joseph Goebbels (1897-1945), fez ataques virulentos ao chargista. A emissora acusou Belmonte de ser um "mercenário" a serviço de interesses estrangeiros, afirmando que ele merecia o repúdio do povo alemão por criticar Hitler em troca de dinheiro inglês e norte-americano. Embora a veracidade dessa transmissão nunca tenha sido comprovada e sua autenticidade tenha sido questionada na época, o episódio teve um grande impacto. Belmonte respondeu à provocação, usando da sua maior ferramenta, a ironia, escreveu uma carta aberta a Goebbels, que foi publicada na *Folha da Noite* em 11 de fevereiro de 1943. Nela, Juca Pato aparece com um lápis gigante, segurando o chapéu, em um gesto de gracejo para caricatura de Joseph Goebbels, que grita a plenos pulmões no microfone. A charge faz alusão a um agradecimento pelo "reconhecimento" da obra pelo ministro, como descreve em sua carta:

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,

---

<sup>70</sup> JUNIOR, Gonçalo. **Belmonte: Vida e obra de um dos maiores cartunistas de todos os tempos**. São Paulo: Três Estrelas, 2017. p. 20.

mandando a sua locutora agredir-me com vários desaforos, fez de mim uma excelente propaganda em todo o mundo. Não posso, pois, deixar de consignar-lhe, aqui, os meus agradecimentos. Danke sher, doktor Goebbels!<sup>71</sup>

Figura 10 – “Obrigado, Dr. Goebbels!”



Fonte: Acervo: Folha de São Paulo: *Folha da Noite* 11.fev.1942.<sup>72</sup>

Com sua resposta mordaz, não deixou de fazer caricaturas e charges do ditador, segundo Gonçalo Junior, Belmonte desenhou mais de 400 charges, além de diversas crônicas, as quais tinham o Adolf Hitler como tema. Durante o período da Guerra teve pequenos afastamentos das *Folhas* diversas vezes, o que sugere que o ilustrador sofreu com a censura durante toda esta fase.

Belmonte destacou-se como uma figura marcante e profundamente crítica, cuja atuação ia além da política, abrangendo também o universo cultural e artístico. Com olhar aguçado e espírito questionador, desafiou padrões e refletia sobre o que lhe era imposto, versando através da ponta da pena, temas relevantes com inteligência e irreverência. Sua trajetória chegou ao fim em 1947, quando faleceu ao cinquenta e um anos, vítima de

<sup>71</sup> Transcrição da charge, *Folha da Noite* 11.fev.1942.

<sup>72</sup> Disponível em: <<https://acervo.folha.com.br/index.do>> Acesso em 20.jun. 2024.

tuberculose. Apesar de sua partida precoce, deixou um legado imenso, composto por cerca de 10 mil obras, entre desenhos, charges, cartuns e crônicas.

Grande parte dessa produção permanece guardada nos arquivos, páginas de revistas e edições de jornais da época, ainda esperando para ser redescoberta e estudada. Suas obras não apenas registram o contexto histórico em que viveu, mas também oferecem uma rica oportunidade de reflexão sobre os valores e desafios de sua época, convidando novas interpretações e diálogos com o presente.

Como perpetuação de sua obra, no ano de 1962, foi criado o prêmio Juca Pato: Intelectual do Ano, vinculado à União Brasileira de Escritores (UBE), “é uma láurea conferida à personalidade que, havendo publicado livro de sua própria autoria no Brasil no ano anterior, inédito e em primeira edição, tenha se destacado, pelo conjunto da sua obra, em qualquer área do conhecimento, e contribuído para o desenvolvimento e prestígio do país, na defesa dos valores democráticos, humanos e republicanos”.<sup>73</sup> Foi cedida a diversas personalidades reconhecidas nacionalmente, como Érico Veríssimo, Jorge Amado, Cora Coralina, entre outros.<sup>74</sup>

No aniversário de setenta anos de Belmonte, no ano de 2017, foi lançado o livro biográfico, repleto de suas artes, organizado e comentado pelo jornalista Gonçalo Júnior, principal referência citada ao longo do capítulo. Foram produzidas outras obras homenageando o ilustrador, entre eles, o álbum objeto desta pesquisa, *Caricatura dos tempos: as mais interessantes "charges" de Belmonte sobre os acontecimentos internacionais de 1936 a 1946*, principalmente sobre os motivos da última Guerra Mundial (Melhoramentos, 1948).

A produção do ilustrador reverbera até os dias atuais. Nesse sentido, o capítulo seguinte examina charges que colocam a figura de Hitler como protagonista, elaboradas durante o contexto do conflito mundial. Por meio da análise das estratégias de denúncia e ironia utilizadas por Belmonte, busca-se estabelecer conexões entre o humor e as dinâmicas de resistência política. Ademais, propõe-se uma reflexão sobre as representações do feminino e da feminilidade enquanto elementos implicados nas relações de poder transcritas em suas ilustrações.

---

<sup>73</sup> Disponível em: <<https://ube.org.br/https-ube-org-br-juca-pato-2024-indicacoes/>>. Acesso em: 01 de nov. de 2024.

<sup>74</sup> A homenageada do ano de 2024 foi a jornalista e escritora mineira Míriam Leitão.

#### 4. Relações de poder e de gênero nas charges de Belmonte

Abordar a totalidade das obras presentes no livro *Caricatura dos tempos* constitui um empreendimento desafiador, dada a complexidade e a amplitude de seu conteúdo. Deste modo, este estudo será delimitado a quatro ilustrações específicas presentes na obra, com o objetivo de analisar sua construção e contribuição. Por meio de uma leitura formal das imagens, o foco recairá sobre a subversão de figuras de poder por meio do humor e da sátira, especialmente na representação de Adolf Hitler durante os anos de ascensão e consolidação do nazismo. Também se objetiva produzir uma reflexão acerca das relações de gênero na obra do ilustrador, destacando diferentes possibilidades de abordagem da linguagem própria das caricaturas. Essa delimitação permite uma investigação mais aprofundada e reflexiva acerca dos aspectos visuais e temáticos dessas produções.

##### 4.1 A construção e a desconstrução do poder: os simbolismos na figura de Hitler e a subversão artística de Belmonte (1938-1939)

Uma solução mais comum para o problema de tornar concreto o abstrato é mostrar indivíduos como encarnações de ideias ou valores. Na tradição ocidental, um conjunto de convenções para a representação do governante como heroico, na verdade um super-homem, foi estabelecida na Antiguidade clássica.<sup>75</sup>

O historiador Peter Burke, em sua obra *Testemunha Ocular*, explora elementos que compõem a construção da imagem de grandes líderes, de modo a torná-los notáveis, consolidando seu poder e influência. A prática de concretizar ideais abstratos, por meio da personificação de figuras, desempenha um papel relevante na construção de narrativas e identidades culturais. A construção de uma imagem pública, marcante, pode aumentar o respeito e a simpatia pelo político, servindo como ferramenta de controle e persuasão. Essas convenções artísticas também moldam a maneira como o poder é percebido e exercido. Os retratos de líderes como figuras quase heroicas, não apenas afirmavam sua imagem como divinas ou extraordinárias, mas também sugeriam uma conexão intrínseca entre sua posição e o bem-estar coletivo. Ao associar a figura política a valores como coragem, justiça ou sabedoria, essas representações materializavam a ideia de que certos indivíduos possuíam características excepcionais que os tornavam aptos a governar.

Burke analisa o uso estratégico da imagem na criação de registros de figuras autoritárias, revelando a influência que esses recursos exerciam na percepção pública, afirmou: “as imagens de Hitler, Mussolini e Stalin são tão inseparáveis dos muitos pôsteres que os representavam em

<sup>75</sup> BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. História e Imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004, p.81.

estilo heroico quanto do rádio que amplificava suas vozes”.<sup>76</sup> Essas representações não apenas documentavam a existência desses líderes, mas também fabricavam uma narrativa heroica que buscavam conferir legitimidade ao poder que aspiravam exercer.

A propaganda eleitoral nazista insistia no nacionalismo revanchista, mas não descuidava de oferecer trabalho aos desempregados, financiamento aos agricultores, isenções fiscais aos industriais. As intenções moralistas de proteção à família, respeito à religião e defesa da propriedade privada também se achavam presente. [...] Os nazista levam muito a sério suas mentiras propagandísticas, impressionavam e se impressionavam com a força da sua organização.<sup>77</sup>

A propaganda eleitoral nazista foi uma ferramenta expressiva na ascensão de Adolf Hitler e na consolidação do regime totalitário na Alemanha. Caracterizada por sua eficiência e apelo emocional, combinava temas de nacionalismo revanchista com promessas de ordem social e econômica para atrair diferentes segmentos da sociedade. O discurso nazista ressoava profundamente com as frustrações da Alemanha após a Primeira Guerra Mundial, com os impactos da Grande Depressão e os aspectos degradantes infligidos pelo Tratado de Versalhes, que “impôs-se à Alemanha uma paz punitiva, justificada pelo argumento de que o Estado era o único responsável pela guerra e todas as suas consequências (a cláusula da “culpa de guerra”), para mantê-la permanentemente enfraquecida”.<sup>78</sup>

Para alcançar as massas, a propaganda não se limitava a exaltar o orgulho nacional; ela também oferecia soluções concretas para os problemas cotidianos, como trabalho para os desempregados, apoio financeiro aos agricultores, benefícios fiscais para industriais e promessas de proteção aos valores tradicionais, como a família, a religião e a propriedade privada. Todos os elementos eram convertidos, através das propagandas, na figura do *Führer*.

A força da propaganda nazista residia em sua capacidade de unificar discursos aparentemente diversos em uma mensagem coerente que atendia aos anseios de diferentes classes sociais. O historiador Alcir Lenharo chamou das *mentiras propagandísticas*, cuidadosamente construídas, que não eram apenas uma ferramenta para enganar as massas, mas também um elemento que os próprios líderes nazistas pareciam acreditar, consolidando o mito da superioridade do regime. O uso deliberado da propaganda nazista demonstra como regimes autoritários podem utilizar o *marketing* político para legitimar sua autoridade, explorar o descontentamento popular e criar um senso de inevitabilidade em torno de suas ações.

<sup>76</sup> BURKE, Peter. **Testemunha ocular**. História e Imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004, p.88.

<sup>77</sup> LENHARO, Alcir. **Nazismo: o triunfo da vontade**. São Paulo: Ática, 2001. p. 25-26.

<sup>78</sup> HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p. 41.

Este Estado forte encama-se num *chefe*, providencial, guia e salvador da nação, erguido da massa pelo impulso da sua personalidade; a sua palavra é lei e é também a verdade. As paredes de Roma proclamavam que “Mussolini tinha sempre razão”, e as multidões nazis gritavam o seu êxtase perante o “gênio” do Führer. Não há grupo fascista que não faça sacrifício ao culto do chefe.<sup>79</sup>

Adolf Hitler se apresenta como exemplo enigmático, emergindo das margens da sociedade para ser projetado como um herói sublime pelas propagandas nazistas. Essa transformação simbólica, amplamente difundida por imagens cuidadosamente produzidas, criava uma aura quase divina em torno do *Führer*, mascarando as suas origens humildes e reforçando sua autoridade como incontestável. De modo a solidificar sua influência e inibindo questionamentos sobre a legitimidade de seu poder. Encomendado com o apoio direto de Hitler, o filme *Triunfo da Vontade* (1935), dirigido pela cineasta nazista Leni Riefenstahl (1902-2003), é reconhecido como uma potente ferramenta de propaganda política do século XX, no qual tinha como objetivo não apenas documentar o Congresso do Partido Nazista, realizado no mesmo ano em Nuremberg, mas também glorificar a figura do *Führer* e consolidar sua imagem como um “salvador” da Alemanha.

Por meio de uma narrativa visual estilizada, o filme mostra Hitler sendo recebido com devoção quase religiosa por uma multidão de seguidores, reforçando a ideia de unidade nacional em torno de sua liderança. Os ângulos de câmera colocavam o *Führer* acima das massas, tomadas amplas que destacam o número impressionante de seguidores e uma trilha sonora imponente são alguns dos recursos empregados para criar um senso de grandiosidade e inevitabilidade do regime nazista. O documentário manifestar-se enquanto uma construção cuidadosa de um mito político, onde Hitler é apresentado como o centro unificador de uma nação em busca de redenção.

Segundo Peter Burke, para figuras como Adolf Hitler, preservar sua aura de líder heroico e infalível era indispensável para consolidar seu poder e controle sobre as massas. Essa necessidade de construção simbólica, porém, foi objeto de paródias e críticas, como as realizadas pelo ilustrador Belmonte. Valendo-se da sátira, o caricaturista utilizava do humor gráfico afim de subverter a imagem de líderes autoritários, reinterpretando elementos simbólicos associados as figuras ditatoriais. Esse método não apenas questionava a idealização desses líderes, mas também oferecia ao público uma nova perspectiva sobre eventos e figuras envoltas em narrativas de poder.

---

<sup>79</sup> MARQUES, Adhemar; BERUTTI, Flávio; FARIA, Ricardo. Os fascismos. In: \_\_\_\_\_. **História contemporânea através de textos**. São Paulo: Contexto, 1999. p. 138.

Durante a ascensão e consolidação do regime nazista, Belmonte utilizou o humor como ferramenta para desconstruir a imagem cuidadosamente fabricada de Adolf Hitler, apresentado ao mundo como um líder heroico e carismático. Por meio de suas charges, o ilustrador buscou expor como Hitler manipulava essa representação para enganar outras nações e dissimular as suas verdadeiras intenções. Expressava como essa imagem criada pela propaganda nazista era utilizada para legitimar ações autoritárias e expansionistas, enquanto paralelamente camuflava a violência e os objetivos totalitários do regime. Podemos observar na figura a seguir:

**Figura 11** – “O pior surdo é aquele que não quer ouvir...”

**“O PIOR SURDO É AQUELE QUE NÃO QUER OUVIR...”**



Fonte: Belmonte.<sup>80</sup>

A charge apresentada na figura 11 remonta a um período anterior à invasão da Polônia pela Alemanha, ocorrida em 1º de setembro de 1939, marco que simbolizou o início da Segunda Guerra Mundial e consolidou a violação do Tratado de Versalhes por parte do regime nazista. Durante os meses que antecederam esse evento, entre abril e setembro de 1938, o governo de Hitler intensificou sua campanha de propaganda contra a Tchecoslováquia. Essa estratégia, baseada em um discurso agressivo e expansionista, fazia parte do projeto do partido nazista

<sup>80</sup> BELMONTE. **Caricatura dos tempos:** as mais interessantes "charges" de Belmonte sobre os acontecimentos internacionais de 1936 a 1946, principalmente sobre os motivos da última Guerra Mundial. São Paulo: Melhoramentos, 1948. p. 19.

para justificar a anexação de territórios e promover a ideia de reunificação dos povos de origem germânica, sob o pretexto de criar um grande *Reich*. No caso específico da Tchecoslováquia, Hitler utilizou como justificativa o sofrimento da minoria germânica na região dos Sudetos, explorando questões étnicas e culturais para enfraquecer o governo tchecoslovaco e obter apoio interno e externo para suas ações expansionistas.

A charge foi publicada na *Folha da Noite* em 17 de setembro de 1938, na quinta edição das 18 horas, em um contexto de crescente tensão internacional. Acima da ilustração, a manchete "Batalhões sudetos na fronteira da Tchecoslováquia" evidencia o avanço da crise dos Sudetos. Ainda por sobre a charge, a notícia "23 mil sudetos já se refugiaram no Reich, onde se organizam campos de concentração para abrigá-los" reforçava o clima de instabilidade ao destacar a mobilização populacional e as estratégias do regime nazista para manipular o discurso humanitário como justificativa para suas ações.

Em 1938, a Alemanha também achou que chegara a hora da conquista. A Áustria foi invadida e anexada em março, sem resistência militar, e, após várias ameaças, o acordo de Munique em outubro despedaçou a Tchecoslováquia e transferiu grandes partes dela para Hitler, mais uma vez pacificamente.<sup>81</sup>

Na charge estão representadas duas figuras caricatas: primeiro, podemos observar Hitler, sua representação é inequívoca na obra de Belmonte. Elementos visuais icônicos compõem a caricatura, garantindo que a identificação do líder nazista seja imediata. Entre os traços mais marcantes estão o característico bigode estreito, que se tornou um símbolo amplamente reconhecível de sua imagem, e o cabelo liso cuidadosamente penteado para o lado, reforçando o estereótipo de uma aparência rígida e disciplinada. Belmonte acrescenta uma expressão facial que captura a essência da persona de Hitler, conforme percebida pelo cartunista: o cenho constantemente franzido e a fisionomia aborrecida ou severa. Esse conjunto de traços não apenas facilita o reconhecimento visual, mas também transmite simbolicamente as características autoritárias e temperamentais que definiam o *Führer*.

Hitler é retratado na charge com um terno refinado que alude ao estilo conhecido no Brasil entre a década de vinte e trinta, como "almofadinha". Esse estereótipo era associado a homens excessivamente preocupados com a própria aparência, frequentemente com o intuito de atrair a atenção do público feminino, que na ilustração acima, representam os estados europeus a serem conquistadas. O *Führer* aparece bem-vestido, usando calças brancas, sapatos claros, terno, gravata, bengala e uma flor protuberante na lapela, compondo uma aparência de

---

<sup>81</sup> HOBBSAWM, *Era dos extremos*, p. 148.

elegância exacerbada. A linguagem corporal reforça essa imagem, com as pernas cruzadas de maneira considerada tipicamente feminina para os padrões da época.

A partir do acordo prévio da memória coletiva, que sintetiza todo o efeito da representação nas rápidas simplificações da anedota. O estereótipo é uma espécie de *pret-à-porter* do humorismo, que por sua vez, se alimenta desta sua intrínseca vocação de juntar fragmentos do passado e concentrá-los naquele instante rápido e fugidio.<sup>82</sup>

O uso do estereótipo demonstra uma estratégia de Belmonte em criar um contraste entre a imagem viril que a propaganda nazista buscava projetar de Hitler e remeter a figura do "almofadinha", conhecido pelas páginas de jornais e revistas paulistas, no qual era caracterizado por aderir a trejeitos considerados femininos. Segundo a historiadora Larissa Brum L. G. Pinheiro, que estuda inversões de gênero dispostas nas figuras dos almofadinhos e das melindrosas representadas pelo artista visual J. Carlos nos anos de 1922-1931: “almofadinha, era também personagem ousado, mas, de outra maneira, ele era considerado muito “efeminado” numa época em que a panóplia do homem viril e forte prevalecia”.<sup>83</sup>

Dessa forma, é possível fazer uma leitura dessa representação. Belmonte ironizava a figura do líder nazista, desmistificando o ideal de masculinidade forte e dominante que era central à propaganda do regime. Essa dicotomia não apenas enfraquecia a imagem autoritária de Hitler, mas também apontava a artificialidade da construção simbólica promovida pelo nazismo. De maneira oposta a figura de virilidade e honra, a charge limita a imagem do *Führer* a um mulherengo conquistador.

Sentado ao lado de várias mulheres, Hitler é representado em um cenário carregado de simbolismos. Entre as figuras femininas, duas se destacam: a Hungria e a Tchecoslováquia. Todas as mulheres, exceto uma, estão sentadas voltadas para frente, com as cabeças inclinadas em direção ao diálogo entre Hitler e a figura do *premier* Chamberlain, sugerindo um interesse inequívoco a conversa. A Hungria, em particular, é retratada como um estado independente que, embora não tivesse sido conquistado pela Alemanha à época, já demonstrava proximidade com o regime nazista devido a interesses territoriais e alianças políticas.<sup>84</sup> Essa representação

<sup>82</sup> SALIBA, p. 16.

<sup>83</sup> PINHEIRO, Larissa Brum Leite Gusmão. **Melindrosas e almofadinhos de J. Carlos**: questões de gênero na revista Para Todos... (1922-1931). Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015, p.13.

<sup>84</sup> Segundo Hobsbawm, os regimes liberal-democráticos que foram derrubados por forças contrárias à revolução social, destacando que todos compartilhavam características autoritárias e uma postura hostil em relação às instituições políticas liberais. Entre os casos, estava o da breve República Soviética Húngara de 1919, cujo colapso levou à ascensão do almirante Miklós Horthy (1868-1957), que se autoproclamou chefe do Reino da Hungria, mesmo em um contexto no qual o país já não possuía um rei ou sequer uma Marinha. Sob de Horthy, a Hungria transformou-se em um estado autoritário, que, embora mantivesse um sistema parlamentar, afastando-se dos princípios democráticos e resgatando o modelo oligárquico do século XVIII. Essa estrutura política, combinada

reforça a ideia de que a Hungria já era um estado que havia "caído nas graças" do *Führer*, alinhando-se ao seu projeto de expansão. Em contraste, a figura da Tchecoslováquia, intitulada como a "afilhada" no diálogo, apresenta uma postura distinta. Sua linguagem corporal voltada para o lado oposto ao ditador nazista, com os braços cruzados, denota uma tentativa aparente de se afastar. Contudo, seu olhar fixo, com a sobrancelha arqueada, na interação entre Hitler e Chamberlain sugere que, apesar de tentar manter-se distante, ela não consegue escapar completamente da esfera de influência do "charme" do *Führer*.

Essa composição visual parece simbolizar uma tensão política da época: enquanto a Tchecoslováquia ainda resistia à dominação, seu destino já parecia definido. O uso de figuras femininas para representar os estados europeus, ilustram sua crescente vulnerabilidade frente as manobras expansionistas de Hitler. Contudo, o uso dos papéis de gênero na obra de Belmonte será abordado logo à frente na pesquisa.

Na charge, a segunda figura caricata é a representação do primeiro-ministro britânico Neville Chamberlain, retratado com um terno bem cortado e sapatos clássicos, encarnando a figura idealizada do "bom inglês". Essa caracterização remete a um homem sábio, sensato e respeitável, qualidades tradicionalmente associadas ao perfil esperado de um líder político britânico. No entanto, a ironia da charge emerge no diálogo entre Chamberlain e Hitler, onde o primeiro adota uma postura pedante ao questionar as intenções do *Führer* em relação a sua "afilhada", simbolizando o território europeu da Tchecoslováquia, ameaçado pela expansão nazista. Como é possível observar pelo diálogo, repleto de sarcasmo:

- Há muito tempo que o Sr. está ai incomodando minha afilhada! Falemos claro: as suas intenções são boas?

- Não senhor!

- Ah! Bem! Pensei que as suas intenções não eram boas...

Essa interação ilustra a política de apaziguamento adotada por Chamberlain, marcada por sua relutância em tomar medidas mais firmes contra as ações expansionistas do *Reich*. Segundo Hobsbawm, o chamado governo 'nacional' da Grã-Bretanha, encabeçado de 1937 em diante por Neville Chamberlain, se tornou sinônimo do "apaziguamento" com Hitler.<sup>85</sup> Na charge, a recusa do ministro em reagir, mesmo após a confissão direta das intenções de Hitler, simboliza a fragilidade diplomática e a condescendência das potências europeias em sua tentativa de evitar uma guerra diante do avanço do regime nazista. A charge, portanto, critica a

---

com ambições territoriais, alinhou a Hungria aos ideais expansionistas do governo nazista, consolidando a sua proximidade com o *Reich* nos anos que antecederam a Segunda Guerra Mundial (*Era dos extremos*, p. 113-116).

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 150.

ineficácia dessa abordagem, ressaltando como a postura conciliatória de Chamberlain contribuiu para o fortalecimento de Hitler e para o desmoronamento da ordem internacional às vésperas da Segunda Guerra Mundial. A campanha culminou na ocupação total da Tchecoslováquia em março de 1939. Assim, a charge em questão reflete não apenas os eventos imediatos que precederam a ocupação, mas também as tensões acumuladas pela política expansionista de Hitler e a fragilidade do sistema internacional na contenção do nazismo.

Belmonte, em sua faceta de cronista, também abordava o cenário político global em suas reflexões, como exemplificado em um dos textos presente no livro *Assim Falou Juca Pato* (1933), no qual já ponderava acerca do impasse enfrentado pelas potências europeias e pelos Estados Unidos diante da ascensão de Hitler e de sua política expansionista. De maneira mordaz, Belmonte sintetiza a situação de paralisia estratégica em que o Ocidente se encontrava, dividido entre duas alternativas igualmente temidas: a oposição firme ao regime nazista, que poderia precipitar a queda de Hitler e abrir caminho para uma revolução comunista na Alemanha; ou a política de apaziguamento, que, ao ceder às demandas territoriais do *Führer*, permitiria a consolidação do poder nazista e o avanço da Alemanha sobre a Europa.

Hitler prometeu, com efeito, rasgar o Tratado de Versalhes; rasgar moralmente, bem entendido. Se o fizer, acontecerá o que predisse um jornalista europeu: a Alemanha ver-se-á rodeada de baionetas. Mas - e é aqui que está o caso "sui generis" -, se a Alemanha se vir rodeada de baionetas, Hitler cairá, e o poder irá parar suavemente nas mãos dos comunistas. E a Alemanha nas mãos dos comunistas é uma dessas coisas em que as potências europeias não querem pensar, nem sonhando. Seria uma tragédia do outro mundo! Que fazer, então? Se concordarem com Hitler, a Alemanha pô-las-á num chinelo, em pouco tempo. Se não concordarem, aí está o comunismo, como um espantalho tremendo, renunciando derrocadas francesas, italianas, inglesas, americanas... Não sei se as potências, diante de tão estuporante e cabuloso problema, estão estudando um meio elegante de safar-se desse beco sem saída. O que posso garantir é que Hitler, a esta hora, está gozando essa épica atrapalhão...<sup>86</sup>

No trecho, Belmonte aborda por pormenores um dilema complexo para as democracias ocidentais. A ameaça de um governo comunista na Alemanha – vista como uma "tragédia do outro mundo" pelas potências – era considerada um risco tão relevante quanto o próprio avanço nazista, que em sua leitura, levava as nações a hesitar em adotar qualquer medida decisiva. A ironia do autor fica evidenciada ao sugerir que Hitler explorava essa "épica atrapalhão" com habilidade estratégica, transparecendo que o regime nazista prosperava não apenas pela força

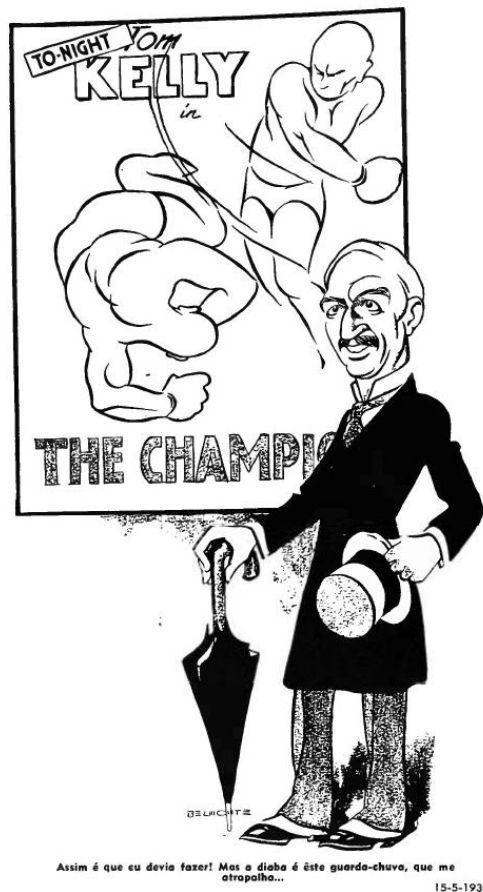
---

<sup>86</sup> BELMONTE. *Assim falou Juca Pato* (aspectos divertidos de uma confusão dramática). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933, p.229.

própria, mas também pela inércia e pelo medo que dominava seus opositores, expondo a ineficácia das democracias liberais.

Na charge apresentada na figura 11, o primeiro-ministro britânico, Neville Chamberlain, é retratado sem o icônico guarda-chuva preto que posteriormente se tornaria um elemento recorrente nas charges de Belmonte que abordavam sua figura. Em suas ilustrações, o guarda-chuva passou a ser associado de forma crítica ao ministro, consolidando-se como uma alegoria repleta de significados irônicos e satíricos, torna-se particularmente simbólico no contexto do acordo de Munique, firmado em 1938, no qual Chamberlain cedeu às exigências de Hitler, permitindo a anexação dos Sudetos da Tchecoslováquia sob o pretexto de garantir a paz. Ao abdicar de uma postura firme em defesa da soberania tchecoslovaca, Chamberlain reforçou a percepção de um sistema internacional incapaz de confrontar a ameaça nazista, um tema amplamente explorado nas charges de Belmonte como uma crítica ao papel complacente das potências ocidentais na escalada do conflito que culminaria na Segunda Guerra Mundial.

**Figura 12** – “Assim é que eu deveria fazer! Mas o diabo é este guarda-chuva, que me atrapalha...”



Fonte: Belmonte.<sup>87</sup>

<sup>87</sup> BELMONTE, *Caricatura dos tempos*, p. 26.

O guarda-chuva, tradicionalmente associado à proteção e à precaução, é subvertido nas charges de Belmonte como um símbolo de fragilidade, condescendência e inadequação política. Em suas ilustrações, o objeto transcende sua função literal para se tornar uma metáfora visual carregada de crítica ao desempenho político de Neville Chamberlain, no contexto da política de apaziguamento. Essa ressignificação transforma o guarda-chuva em um ícone satírico, capaz de sintetizar a hesitação e a impotência do sistema internacional frente à avanço nazista. Na charge apresentada na figura 12, Belmonte explora essa simbologia ao retratar o ministro Chamberlain diante de um cartaz que exibe a silhueta de dois lutadores de boxe sob o título "The Champions". Vestido mais uma vez com o traje típico da aristocracia britânica, com seu chapéu em uma mão e guarda-chuva na outra, Chamberlain sorri enquanto afirma: "Assim é que eu deveria fazer! Mas o diabo é este guarda-chuva, que me atrapalha...". A cena carrega um tom de ironia ao contrastar a ideia de combate e determinação evocada pelos pugilistas com a postura passiva e resignada do ministro, cuja justificativa para a falta de ação reside na presença simbólica do guarda-chuva.

A charge utiliza o humor visual e textual para sublinhar a incongruência entre a gravidade do momento histórico e a resposta política que, em vez de resistir à escalada de Hitler, recorre a uma diplomacia que se revelou ineficaz e, em última instância, cúmplice da deterioração da ordem internacional.

Os governos britânicos tinham igual consciência de uma fraqueza fundamental. Financeiramente, não podiam se dar ao luxo de outra guerra. Estrategicamente, não tinham mais uma marinha capaz de operar ao mesmo tempo nos três grandes oceanos e no Mediterrâneo. Ao mesmo tempo, o problema que de fato os preocupava não era o que acontecia na Europa, mas como manter inteiro, com forças claramente insuficientes, um império global geograficamente maior do que jamais existira, mas também e visivelmente à beira da decomposição. [...] Nenhum tinha nada a ganhar com outra guerra, e muito a perder. A política óbvia e lógica era negociar com a nova Alemanha para estabelecer um padrão europeu mais durável, e isso sem dúvida significava fazer concessões ao crescente poder da Alemanha. Infelizmente, a nova Alemanha era a de Adolf Hitler. A chamada política de "apaziguamento" teve tão má publicidade desde 1939 que é preciso nos lembrarmos como pareceu sensata a tantos governos ocidentais que não eram visceralmente antialemães nem apaixonadamente antifascistas em princípio, sobretudo a Grã-Bretanha, onde mudanças no mapa continental, em "países distantes dos quais pouco sabemos" (Chamberlain sobre a Tchecoslováquia em 1938), não faziam subir a pressão sanguínea de ninguém.<sup>88</sup>

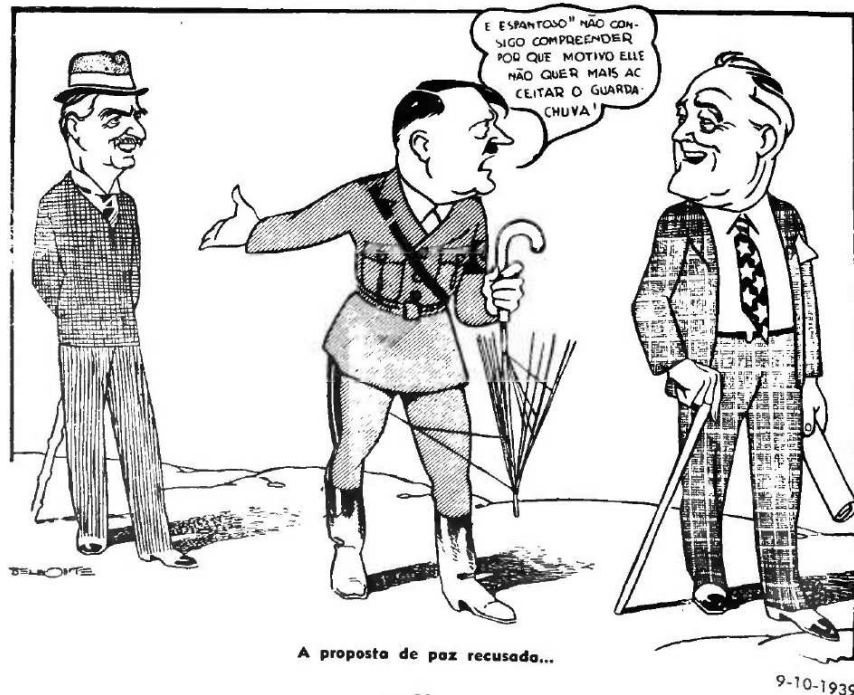
Após a invasão da Polônia pela Alemanha, que culminou o início da guerra, Belmonte ressignifica mais uma vez o simbólico guarda-chuva de Chamberlain em suas charges. Nesse

---

<sup>88</sup> HOBBSAWM, *Era dos extremos*, p. 154-155.

novo contexto, o objeto, outrora associado à precaução e proteção das nações europeias, aparece frequentemente em posse de Hitler, subvertendo seu significado original. O guarda-chuva, nas mãos do *Führer*, demonstra representar o emblema da fragilidade e da impotência diplomática das potências ocidentais, simbolizando a transferência de poder e controle para o líder nazista, bem como a falência das políticas de apaziguamento.

Figura 13 – “A proposta de paz recusada...”



Fonte: Belmonte.<sup>89</sup>

Na charge apresentada na figura 13, Hitler é retratado segurando o guarda-chuva, mas com sua lona destruída, evidenciando sua inutilidade como instrumento de proteção. Ao fundo, Chamberlain é representado sorridente, em uma expressão de aparente descaso ou alívio, enquanto Hitler, em postura inclinada e gesticulando de forma dramática, dirige-se ao então presidente dos Estados Unidos, Franklin Delano Roosevelt (1882-1945). Hitler exclama, em tom de desespero: “É espantoso!! Não consigo compreender porque ele não quer mais aceitar o guarda-chuva”.

A representação do presidente Roosevelt é construída por meio de uma caricatura que enfatiza suas características faciais marcantes, como o queixo angulado e o corte de cabelo característico. Sua identificação é reforçada pela gravata estampada com estrelas, uma alusão direta à bandeira dos Estados Unidos, conferindo-lhe um símbolo de identidade nacional. Na cena, sua postura inclinada para frente, sugerindo movimento, aliada a um sorriso que denota

<sup>89</sup> BELMONTE, *Caricatura dos tempos*, p. 22.

sarcasmo ou leve deboche, parece refletir a postura inicial dos Estados Unidos em relação ao conflito europeu – uma política de distanciamento e neutralidade. Essa postura está alinhada com a política de não intervenção adotada pelo governo estadunidense nos primeiros anos da guerra, ilustrada pelas leis de neutralidade aprovadas pelo Congresso. Esses documentos, possivelmente representados pelos papéis que Roosevelt segura em uma das mãos, simbolizam os esforços legislativos para manter o país afastado do conflito estrangeiro, definindo os limites e os termos dessa neutralidade. De acordo com Hobsbawm, “não fosse Pearl Harbor e a declaração de guerra de Hitler, os EUA sem dúvida teriam continuado fora da guerra. Não está claro sob que circunstâncias poderiam ter entrado”.<sup>90</sup>

Datada de 9 de outubro de 1939, início do conflito, a charge utiliza o elemento simbólico do guarda-chuva, já despojado de sua função prática, para representar o colapso das políticas de apaziguamento e a fragilidade da diplomacia europeia. Na cena, o guarda-chuva, agora destruído e desprovido de sua função prática, está nas mãos de Hitler, que tenta devolvê-lo a Chamberlain. “A proposta de paz recusada” sugere uma leitura irônica da postura do *Führer*, como se ele, mesmo após a invasão da Polônia, ainda mantivesse a expectativa de preservar acordos com a Grã-Bretanha e evitar o agravamento do conflito. O objeto, em seu estado danificado, reforça a noção de que a política de apaziguamento já havia perdido qualquer eficácia ou legitimidade, tornando-se uma alegoria do fracasso das políticas conciliatórias.

A interação entre os três personagens – Hitler, Chamberlain e Roosevelt – evidencia as tensões políticas do momento e satiriza a dinâmica de poder global, destacando a desconexão entre as necessidades urgentes do cenário internacional e a resposta dos líderes ocidentais. Hitler, inclinado e com uma expressão desesperada, dessa vez trajado com seu uniforme militar, simboliza a despreparação para conflito total, enquanto Chamberlain, retratado ao fundo com um sorriso aberto, simboliza a resignação britânica diante da escalada inevitável do conflito. Sua representação, agora desprovida do sobretudo característico e com a bengala oculta atrás das costas, sugere uma alusão à percepção de que a Grã-Bretanha havia abandonado parte de sua postura de sofisticação, logo, do seu equilíbrio diplomático. A postura de Roosevelt pode ser interpretada como uma crítica à política de não intervenção americana, que observava de forma quase indiferente os desdobramentos do cenário europeu.

Os realistas políticos do apaziguamento foram inteiramente irrealistas em sua avaliação da situação, mesmo quando a impossibilidade de um acordo negociado com Hitler se tornou óbvia para qualquer observador razoável em 1938-9. Esse foi o motivo da tragicomédia de março-setembro de 1939, que

---

<sup>90</sup> HOBBSAWM, **Era dos extremos**, p.153.

terminou numa guerra que ninguém queria, numa época e lugar que ninguém queria (nem a Alemanha), e que na verdade deixou a Grã-Bretanha e a França sem a mínima ideia do que, como beligerantes, deviam fazer, até que a *blitzkrieg* de 1940 os aniquilou. Mesmo diante da evidência que eles próprios aceitaram, os apaziguadores na Grã-Bretanha e França ainda não conseguiam pensar em negociar a sério uma aliança com a URSS, sem a qual a guerra não podia ser nem adiada nem vencida, e sem a qual as garantias contra o ataque alemão, súbita e descuidadamente espalhadas pela Europa Oriental por Neville Chamberlain — sem, por incrível que pareça, consultar ou sequer informar adequadamente a URSS — eram papel sem valor. Londres e Paris não queriam lutar, mas no máximo dissuadir com uma demonstração de força. Isso não pareceu plausível nem por um momento a Hitler, e tampouco a Stalin, cujos negociadores pediam em vão propostas de operações estratégicas conjuntas no Báltico. Mesmo quando os exércitos alemães entraram na Polônia, o governo de Chamberlain ainda estava disposto a negociar com Hitler, como Hitler calculara que ele faria. Hitler errou o cálculo, e os Estados ocidentais declararam guerra, não porque seus estadistas a quisessem, mas porque a política do próprio Hitler, depois de Munique, impossibilitou outra saída aos apaziguadores.<sup>91</sup>

Essa charge destaca a desconexão entre as ações diplomáticas e as demandas reais de colapso das relações entre as nações. A Europa, novamente envolvida em uma guerra que muitos de seus líderes buscavam evitar, é retratada como refém de estratégias falhas e lideranças incapazes de conter a expansão nazista. O guarda-chuva, como metáfora central, simboliza tanto o fracasso da paz quanto a ineficiência das potências ocidentais em lidar com a ameaça crescente. De acordo com Hobsbawm, “fosse qual fosse a instabilidade da paz pós-1918 e a probabilidade de seu colapso, é bastante inegável que o que causou concretamente a Segunda Guerra Mundial foi a agressão pelas três potências descontentes, ligadas por vários tratados desde meados da década de 1930”.<sup>92</sup>

A Segunda Guerra Mundial foi precedida por um contexto no qual a propaganda nazista desempenhou um papel central na consolidação da imagem de Adolf Hitler como o símbolo supremo de força, ordem e inevitabilidade histórica para a Alemanha. Esse cenário foi agravado pela fragilidade das potências internacionais em conter o avanço do nazismo, evidenciando as limitações das estratégias de apaziguamento e da diplomacia tradicional. Entretanto, Belmonte, utilizando do humor gráfico, subvertia essa narrativa oficial. Por meio de suas charges, ele desconstruía a aura de invencibilidade atribuída a Hitler, colocando-o em situações que destacavam suas contradições, fragilidades e aspectos absurdos. Assim, Belmonte não apenas desafiava os símbolos de poder que sustentavam a imagem do *Führer*, mas também tecia críticas as estruturas políticas que permitiram a expansão do regime nazista.

---

<sup>91</sup> HOBBSAWM, *Era dos extremos*, p. 155-156.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 44.

## 4.2 Representações do feminino nas charges de Belmonte

Gênero (gender), s., apenas um termo gramatical. Seu uso para falar de pessoas ou criaturas do gênero masculino ou feminino, com o significado de sexo masculino ou feminino, constitui uma brincadeira (permissível ou não, dependendo do contexto) ou um equívoco.<sup>93</sup>

Ao direcionarmos o olhar para o uso do feminino nas charges de Belmonte, presentes no álbum *Caricatura dos tempos*, percebemos que a figura da mulher é frequentemente associada à fragilidade e/ou ao ridículo. Não por acaso, Hitler é diversas vezes retratado segurando bonecas ou transvestido como mulher, uma estratégia deliberada de Belmonte para retirar do *Führer* – assim como de outros ditadores que recebiam tratamentos similares – a virilidade, um atributo fundamental e altamente exaltado pelos regimes totalitários. Por meio dessas representações, o cartunista não apenas demonstrava desafiar o ideal de masculinidade propagado pelos líderes autoritários, mas também diminuía sua imagem de poder e invencibilidade, utilizando o humor como uma ferramenta de subversão política.

A relação entre os gêneros raramente apresenta equilíbrio nas charges de Belmonte, refletindo as dinâmicas sociais e culturais de sua época. Embora, ocasionalmente, as mulheres fossem retratadas com superioridade intelectual ou discernimento em suas falas, essas situações eram exceções dentro do conjunto da obra. Majoritariamente, às mulheres eram reservados um papel secundário, de acessório, servindo como suporte para a construção das piadas ou sendo reduzidas a objetos de desejo e cobiça masculina. Todavia, antes de ingressar na análise da representação de feminidade na obra de Belmonte, cabe rapidamente uma reflexão acerca do termo “gênero”.

O termo "gênero", além de um substituto para o termo mulheres, é também utilizado para sugerir que qualquer informação sobre as mulheres é necessariamente informação sobre os homens, que um implica o estudo do outro. Essa utilização enfatiza o fato de que o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens, que ele é criado nesse e por esse mundo masculino. Esse uso rejeita a validade interpretativa da ideia de esferas separadas e sustenta que estudar as mulheres de maneira isolada perpetua o mito de que uma esfera, a experiência de um sexo, tenha muito pouco ou nada a ver com o outro sexo.<sup>94</sup>

Joan Scott, uma das principais teóricas da história das mulheres a partir da perspectiva de gênero, argumenta que o estudo do feminino, indubitavelmente, implica o estudo do outro. Essa perspectiva rejeita a noção de esferas separadas, denegando a ideia de que as experiências

<sup>93</sup> FOWLER, Dictionary of Modern English Usage, Oxford 1940 *apud* SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p. 71.

<sup>94</sup> SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995, p. 75.

de homens e mulheres podem ser compreendidas isoladamente. Ao enfatizar a interdependência entre os sexos, Scott destaca o papel das estruturas sociais e culturais na construção das realidades de gênero, oferecendo uma crítica contundente às concepções essencialistas e dicotômicas que, historicamente, sustentaram desigualdades estruturais. Essa abordagem integra a análise das relações de poder e a forma como estas moldam papéis, expectativas e interações entre homens e mulheres.

A afirmação de Scott de que "o mundo das mulheres faz parte do mundo dos homens" é particularmente relevante para compreender as relações de poder empregadas entre os gêneros. Nesse contexto, as dinâmicas são construídas de maneira a relegar mulheres ao espaço privado e homens ao espaço público, perpetuando relações de subordinação e exclusão. A conexão das experiências de ambos os gêneros permite problematizar as bases das hierarquias sociais e revelar como as interações entre os sexos são mediadas por valores, normas e símbolos que reforçam desigualdades.

O século XIX claramente distinguiu as esferas, pública e privada, cuja disposição condiciona o equilíbrio geral. Muito provavelmente essas esferas não recobrem exatamente a divisão dos sexos, mas *grosso modo*, o mundo público, sobretudo econômico e político, é reservado aos homens, e é este que conta. [...] A cidade do século XIX é um espaço sexuado. Nela mulheres se inserem como ornamentos, estritamente disciplinadas pela moda, que codifica suas aparências, roupas e atitudes.<sup>95</sup>

Ao transpor essa perspectiva para a análise da obra de Belmonte, observa-se como representações arquetípicas podem ser utilizadas como ferramentas. Suas charges, carregadas de elementos simbólicos, expunham as relações de poder e os dilemas sociais de maneira visualmente impactante e satírica. Em suas representações políticas, as figuras femininas frequentemente assumiam papéis simbólicos elaborados, como personificações de estados-nação, exemplificadas pelas figuras 9 e 11 presentes nesse trabalho. No entanto, mesmo nessas configurações, características morais ou vulnerabilidades políticas eram marcantes, reforçando uma narrativa que articulava gênero, poder e crítica social. Segundo a historiadora Michelle Perrot, “a observação das mulheres em outros tempos obedece a critérios de ordem e de papel. Ela diz respeito mais aos discursos que às práticas. Ela se detém pouco sobre as mulheres singulares, desprovidas de existência, e mais sobre a ‘mulher’, entidade coletiva e abstrata à qual se atribuem as características habituais”.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> PERROT, p.10.

<sup>96</sup> Ibid., p. 11.

Na figura 9, apresentada no terceiro capítulo, os estados-nações da França, Grã-Bretanha, Itália e União Soviética são representados por mulheres que fogem aos padrões estéticos tradicionais de idealização feminina da época. Os anos da década de trinta erigiram como uma expressão do espírito modernista, desta forma, se buscou alinhar a estética corporal às transformações culturais e tecnológicas do período. Irrompe uma valorização da silhueta esbelta e reta, uma imagem que simbolizava independência, dinamismo e eficiência. O corpo feminino passou a ser entendido como um instrumento de adaptação à modernidade, sendo moldado por práticas que promoviam disciplina e controle, como dietas, exercícios e o uso de roupas ajustadas que enfatizavam a linearidade. Essa estética, amplamente difundida por ilustradores com aporte nas revistas ilustradas, não só influenciava os padrões de beleza, mas também servia como uma ferramenta de propaganda cultural dos valores ocidentais de progresso e sofisticação.

Os corpos que surgem nas revistas ilustradas remetem a características como juventude, esbelteza, bronzeado, dinamismo, heterossexualidade, riqueza e sofisticação. É importante ressaltar que muitas referências na produção dos desenhos de moda e na construção da estrutura editorial da imprensa brasileira advinham da França e dos Estados Unidos, de revistas como *Vogue*, *Votre Beauté* e *Life*. Sobre esse ponto, Gilles Lipovetsky (2016) destaca que, a partir dos anos 1920, em países europeus e nos Estados Unidos, celebrava-se um modelo de estética feminina que valorizava pernas longas, silhueta esbelta e reta no lugar do corpo frágil e delicado maternal, como símbolo de dinamismo e autocontrole, que traduzia os tempos modernos, da velocidade, das máquinas, da aerodinâmica.<sup>97</sup>

As mulheres retratadas na figura 9 são caracterizadas como maduras e de aparência pouco convencional para esses padrões, assumem traços simbólicos que refletem características culturais e políticos atribuídos a cada nação. A União Soviética, à exemplo, é personificada por uma mulher robusta e de expressão severa, atributos que remetem à força e à austeridade associadas ao regime soviético. A Grã-Bretanha, por sua vez, é representada por uma figura feminina de rosto alongado, com traços desproporcionais e um corte de cabelo estilizado de maneira infantilizada, transmitindo uma imagem de ingenuidade ou inaptidão.

A França, em contraste, apresenta traços femininos mais evidentes, como cílios destacados, mas sua expressão exagerada e comportamento exaltado evocam estereótipos de histeria frequentemente associados ao feminino. Essa representação reforça uma ideia de dramatização e escândalo, alinhada ao papel da França, na charge, de realizar a denúncia do

---

<sup>97</sup> MELLO, J. Corpos enxutos, corpos desnudos: a moda na imprensa ilustrada carioca e a disseminação de uma nova estética corporal (1920-1940). *dObras* – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda, [S. l.], v. 14, n. 29, 2020, p.209.

perigo representado pela figura de Hitler. Por fim, a Itália é retratada de maneira mais contida, com uma postura corporal que sugere hesitação ou submissão. Com traços faciais mais delicados, os braços posicionados para trás e a atitude tímida insinuam um distanciamento estratégico ou uma relutância em participar ativamente do grupo, refletindo simbolicamente a postura política do país naquele contexto.

Essas representações femininas transcendem os estereótipos de gênero ao assumirem um papel alegórico, refletindo aspectos políticos e culturais específicos de cada nação. Na figura 11, observa-se o contraste nas personificações da Hungria e da Tchecoslováquia, ambas representadas agora como mulheres de aparência juvenil, simbolizando a ideia de ingenuidade e vulnerabilidade. Essa escolha estética reforça a narrativa do jogo expansionista de Hitler, representado metaforicamente como um jogo de sedução, no qual essas nações são apresentadas como objetos de conquista. A Hungria, já alinhada aos ideais alemães na época, é retratada de forma mais sóbria e refinada, com um rosto arredondado e traços delicados que sugerem submissão. Em oposição, a Tchecoslováquia, ainda alvo de conquista, é caracterizada com elementos mais sensuais, como cílios longos e lábios marcados por batom, reforçando o simbolismo da sedução e da resistência a ser superada. Esses traços estéticos e comportamentais são utilizados de forma estratégica para construir narrativas políticas que exploram o papel de cada nação no contexto da expansão nazista.

A escolha de representar as nações como figuras femininas juvenis e estilizadas, demonstra ser mais do que apenas um recurso visual, mas também uma estratégia simbólica para destacar a dinâmica de poder entre Hitler e os estados representados. As características atribuídas às mulheres nessas alegorias enfatizam a hierarquia implícita no processo expansionista, enquanto a oposição entre delicadeza, sensualidade e submissão reflete as nuances das relações políticas e culturais no cenário europeu da época.

A interseção entre a abordagem de Scott e a obra de Belmonte evidencia a relevância do gênero como categoria de análise para compreender tanto as estruturas sociais quanto as representações culturais. Para Joan Scott, gênero não é apenas uma característica descritiva, mas uma categoria de análise histórica que revela como as relações de poder são construídas, sustentadas e transformadas. As representações femininas nas charges de Belmonte, quando vistas sob esse prisma, funcionam como uma narrativa visual que articula a subordinação e a resistência. Ao usar da ferramenta de gênero, o ilustrador usa da ferramenta dos estereótipos. A inserção de traços tradicionalmente femininos em figuras masculinas como Hitler é um exemplo claro de como a desconstrução das normas de gênero pode deslegitimar a autoridade política. Scott destaca que o gênero é fundamental para entender a organização social, e as charges de

Belmonte ilustram como essas organizações moldam, e são moldadas, por concepções culturais de masculinidade e feminilidade.

Se na figura da mulher lhe é atribuída as características de fragilidade e uma ideia de inaptidão, encontra-se na figura do homem hegemônica os aspectos da razão, da agressividade, a coragem e na suposta capacidade para uma maior participação na vida política. Retirar a masculinidade de figuras como Hitler, é extrair todos esses aspectos tão socialmente reconhecido. A exemplo dessa subversão presente na obra de Belmonte, está a charge “O Incansável”:

**Figura 14 – “O incansável”**



**O INCANSÁVEL**

**Você precisa dançar um pouco com ele, porque eu não agüento mais!**

**3-5-1943**

**Fonte: Belmonte.<sup>98</sup>**

Na charge temos as caricaturas de Josef Stalin (1878–1953), Hitler e o imperador japonês Hirohito, representados de maneira satírica, destacando relações de poder, autoridade e desgaste no cenário do conflito. A ilustração é datada de 3 de maio de 1943, momento em que a União Soviética desempenhava um papel crucial na reviravolta dos rumos da Segunda Guerra Mundial. O período foi marcado pelo impacto da vitória soviética na batalha de Stalingrado (travada entre os dias 23 de agosto de 1942 e 2 de fevereiro de 1943), que representou uma

<sup>98</sup> BELMONTE, *Caricatura dos tempos*, p. 86.

derrota significativa para as forças nazistas e um ponto de inflexão estratégico no *front* oriental. A vitória corroborou a capacidade de resistência e a eficiência logística do Exército Vermelho, impulsionando o moral soviético e destacando o papel central da União Soviética na contenção e reversão da expansão nazista, “de Stalingrado em diante, todo mundo sabia que a derrota da Alemanha era só uma questão de tempo”.<sup>99</sup>

Stalin aparece na charge trajado de forma masculina, com um cachimbo na boca e uma expressão de satisfação que denota controle e confiança. Hitler, por outro lado, é representado travestido em um vestido preto e salto alto, exibindo uma expressão de preocupação e exaustão, quase desespero, evidenciada pelo suor que escorre por seu rosto. Hirohito, sentado em um banco, também veste uma roupa feminina, dessa vez um quimono típico japonês, e segura um leque junto ao rosto, observando a situação sem demonstrar intenção de intervir. A composição visual utiliza esses elementos para explorar dinâmicas de poder e subversões de papéis tradicionais em meio ao contexto bélico.

A metáfora da dança ocupa o centro da narrativa da charge, funcionando como uma analogia para as manobras políticas e militares do momento. Stalin, comparado a uma locomotiva "a todo vapor" – alegoria presente na fumaça de seu cachimbo – conduz a dança com energia e determinação, simbolizando o avanço das forças soviéticas sobre os exércitos nazistas. Em contraste, Hitler, vestido de mulher, posicionado no papel submisso da dança, recua, indicando não apenas desgaste físico e estratégico, mas também a inversão simbólica de papéis de poder. O apelo de Hitler a Hirohito — “Você precisa dançar um pouco com ele, porque eu não aguento mais!” — contextualiza o momento, sugerindo a busca desesperada do líder nazista por apoio japonês na guerra contra a União Soviética. Por sua vez, o imperador encontrava-se sentado, trajando uma roupa tradicional, como se expressasse a autonomia que os asiáticos ainda detinham em relação aos parceiros do Eixo ou mesmo uma crítica à convicção de superioridade racial, tão forte entre os japoneses.<sup>100</sup> As duas leituras são possíveis.

Nesse momento, o Japão, embora mantivesse um vasto império territorial conquistado desde o início da guerra, enfrentava crescentes dificuldades devido à contraofensiva Aliada e o desgaste de seus recursos humanos e materiais. Após o fracasso da ofensiva na batalha de Midway (4 a 7 de junho de 1942), começaram a perder a iniciativa estratégica no Pacífico. Essa derrota, entre outras particularidades no palco da guerra, marcou o início de uma série de recuos nipônicos. Ou seja, o Japão já não era mais capaz de expandir seu domínio e lutava para manter as suas posições. Sobre o papel dos japoneses no conflito, Hobsbawm destacou:

<sup>99</sup> HOBBSAWM, **Era dos extremos**, p. 47.

<sup>100</sup> HOBBSAWM, **Era dos extremos**, p. 134.

Os japoneses foram mais bem-sucedidos que os alemães em evitar a coalizão de seus inimigos, pois ficaram de fora tanto da guerra da Alemanha contra a Grã-Bretanha e a França em 1939-40 quanto da guerra contra a Rússia depois de 1941. [...] O Japão só entrou na guerra contra a Grã-Bretanha e os EUA, mas não contra a URSS, em dezembro de 1941. Infelizmente para ele, a única potência contra a qual tinha de lutar, os EUA, lhe era tão imensamente superior em recursos que praticamente tinha de vencer.<sup>101</sup>

A composição da charge satiriza as relações entre os líderes do Eixo, a crescente vulnerabilidade alemã. A escolha de vestir os líderes nazista e japonês em trajes femininos reforça uma crítica visual à fragilidade – característica estereotipada associada imediatamente a mulher – e à falta de controle de ambos frente à força dominante de Stalin. A dança, nesse contexto, excede o mero humor visual, funcionando como uma metáfora das hierarquias de poder em transformação no jogo de sedução da guerra.

Como em qualquer confronto, a lógica dicotômica tende a simplificar as dinâmicas complexas em categorias opostas: vencedores e perdedores, fortes e fracos. Ao optar deliberadamente por associar elementos do feminino à figura de Hitler, Belmonte reforça uma construção simbólica que tradicionalmente associa o feminino à fragilidade e à fraqueza, perpetuando estereótipos de gênero em suas representações.

---

<sup>101</sup> Ibid., p. 45.

## 5. Considerações Finais

A pesquisa que aqui se encerra buscou analisar o uso do humor enquanto ferramenta de crítica política, com especial atenção às ilustrações do chargista Belmonte. Em linhas gerais, argumentou-se que o humor gráfico se apresenta como veículo de comunicação política, especialmente em tempos de crise, como o período que antecedeu e atravessou a Segunda Guerra Mundial. Belmonte, com sua sagacidade visual e textual, transformou a figura de Hitler em um emblema multifacetado de despotismo, paranoia e humanas mazelas, sobrepujando o papel de caricaturista e assumindo o de um crítico social, atento às contradições da sua época.

No traço de Belmonte, o humor se mostrou uma linguagem de resistência, ao mesmo tempo acessível e sofisticada, capaz de desarmar narrativas hegemônicas e expor as fraquezas dos protagonistas políticos. O humor foi utilizado como mecanismo de desconstrução de figuras de poder, ao amplificar os seus defeitos, ridicularizar as suas posturas e subverter as suas representações. No caso de Hitler, Belmonte utilizou elementos visuais e narrativos para criar uma representação que oscilava entre a ameaça e a inépcia, revelando as contradições intrínsecas ao projeto nazista. Essa abordagem reforçou a ideia de que o humor é mais do que um meio de entretenimento, mas sobretudo um recurso simbólico que permite a expressão de críticas profundas, de forma acessível a públicos variados.

Utilizando de elementos como símbolos, gênero, postura e narrativa para comunicar mensagens em um formato visual compacto, essas representações não apenas refletiam as dinâmicas de poder do período, mas também criticavam de forma incisiva a fragilidade e as contradições das relações internacionais no período investigado. Para além de cumprir um papel crítico em seu tempo, as charges de Belmonte possuem uma relevância que transcende o seu contexto original: são um testemunho visual da complexidade das estruturas políticas e da percepção pública sobre líderes e nações no período entreguerras. Ao destacar as falhas dos líderes do Eixo e as ambiguidades dos governantes aliados, Belmonte convida os observadores contemporâneos a refletirem sobre os perigos do autoritarismo, da fragilidade da diplomacia e do papel da mídia na formação da opinião pública.

Inserido em um ambiente jornalístico dominado por grandes veículos de comunicação (a imprensa paulista detinha inclinações políticas diversas dentro do espectro liberal), Belmonte destacou-se por seu olhar arguto. A análise das charges de Belmonte oferece uma compreensão mais intensa do papel do humor na crítica política, destacando a sua capacidade de contestar o *status quo*, denunciar os abusos de poder e promover a reflexão coletiva. Ao investigar a interseção entre arte, política e humor, este trabalho buscou reafirmar a relevância das charges

como uma ferramenta de análise cultural e histórica, contribuindo para a valorização de um campo de estudo que continua a dialogar com questões contemporâneas sobre poder, propaganda e resistência.

Ao longo de sua obra, as charges de Belmonte apresentam os papéis de gênero como mecanismos para a construção de alegorias frequentemente marcadas por estereótipos. Muitas dessas representações carregam conotações pejorativas em relação às mulheres, contribuindo para a perpetuação de uma cultura que reforça a supremacia do olhar masculino sobre o feminino. No entanto, é importante reconhecer que essa problematização exige uma investigação mais ampla e detalhada, capaz de desvendar as camadas desse contexto complexo. Neste trabalho, a análise das criações do autor foi delimitada ao seu papel como indício de uma sociedade marcada por estruturas sociais e valores específicos, buscando compreender as suas representações no âmbito de seu tempo. Explorando eventos políticos, Belmonte faz uso de figuras de linguagem, particularmente a metáfora, para simplificar e tornar acessíveis questões complexas, condensando reflexões críticas em um único quadro. Como anteriormente citado, segundo Saliba, o estereótipo é à *pret-à-porter* do humorismo,<sup>102</sup> juntando elementos culturais reconhecidos, a mensagem proposta na charge se torna facilmente assimilada.

Estruturar um estudo como este permite compreender com maior profundidade o impacto que a produção artístico-cultural exerce sobre a sociedade, evidenciando como a alegoria pode atuar enquanto ferramenta para elucidar situações complexas e conflitantes. Por meio de suas ilustrações, Belmonte não apenas ofereceu ao público a oportunidade de rir das absurdidades dos regimes ditatoriais, mas também provocou reflexões sobre os rumos políticos escolhidos pelas sociedades. A análise de sua obra revelou-se uma experiência singular, não apenas por ampliar o entendimento sobre o período da Segunda Guerra Mundial, mas também enquanto manifestação o papel das charges satíricas como instrumentos de crítica social e política. As reflexões aqui inscritas buscaram reforçar a relevância desse tipo de expressão artística como veículo de questionamento e resistência.

Todavia, a conclusão desta pesquisa não encerra o debate acerca da obra de Belmonte, ao contrário, suscita uma série de novas questões que merecem ser exploradas, oferecendo ricas possibilidades de investigação futura. Até que ponto essas representações humorísticas sobre o contexto da Segunda Guerra Mundial atuaram como ferramentas de conscientização ou mobilização política para o público brasileiro, uma sociedade distante dos centros do conflito? Como essas leituras podem dialogar com os contextos políticos contemporâneos, onde o humor

---

<sup>102</sup> SALIBA, **Raízes do riso**, p. 16.

ainda é usado como arma contra regimes opressivos? Como a obra de Belmonte se insere no panorama mais amplo da história da caricatura no Brasil? Que influências ele exerceu sobre artistas posteriores e sobre o desenvolvimento do humor gráfico como ferramenta de crítica política e social? Essas são apenas algumas das questões que surgem com a conclusão desse trabalho, evidenciam a complexidade do campo de estudo das charges e do humor gráfico, apontando para a necessidade de ampliar o diálogo interdisciplinar entre história, arte, comunicação e sociologia, para melhor compreender o papel do humor como mediador das dinâmicas de poder e da imaginação coletiva.

As charges escolhidas representam apenas uma diminuta amostra dos trabalhos elaborados de Belmonte, visto que a sua produção pode ultrapassar 10 mil itens (ilustrações, caricaturas, charges, cartuns e crônicas).<sup>103</sup> Dada a vastidão da obra do artista e considerando os contornos da pesquisa, fez-se necessário estabelecer delimitações temporal e temática. Assim, optou-se por centrar a análise nas relações de poder e gênero em algumas das charges de Belmonte. Apesar dos limites inerentes às escolhas realizadas, este trabalho representa um passo inicial em direção a investigações mais densas sobre o tema. Enfim, registre-se o desejo de uma futura oportunidade para expandir as reflexões aqui propostas, explorando mais incisivamente especificidades presentes na obra do autor de *Caricatura dos tempos*, a exemplo da sua complexa narrativa, que entrelaça os campos da política e dos imaginários sociais às dinâmicas das relações de gênero. Em suma, as charges de Belmonte podem ser objeto de pesquisa histórica e de reflexões acerca do uso de fontes visuais no ensino de História.

---

<sup>103</sup> JUNIOR, op. cit., p. 8.

## FONTES

BELMONTE. **Assim falou Juca Pato** (aspectos divertidos de uma confusão dramática). São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1933. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2557>. Acesso em: 11 abr. 2024.

\_\_\_\_\_. **Caricatura dos tempos**: as mais interessantes "charges" de Belmonte sobre os acontecimentos internacionais de 1936 a 1946, principalmente sobre os motivos da última Guerra Mundial. São Paulo: Melhoramentos, 1948. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/2001>. Acesso em: 21 nov. 2023.

## SITES

ACERVO ON-LINE FOLHA DE S. PAULO. **Folha de S. Paulo**. Disponível em: <https://acervo.folha.com.br/index.do>. Acesso em: 20 de dez. 2024.

BELMONTE, O CRIADOR DO JUCA PATO. **Almanaque Folha**. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/belmonte.htm>. Acesso em: 20 jun. 2024.

DIE BELIEBTTESTEN WERKE VON HONORÉ DAUMIER. **MeisterDrucke**. Disponível em: <https://www.meisterdrucke.pt/k%C3%BCnstler/Honor%C3%A9-Daumier.html>. Acesso em: 01 nov. 2024.

REGULAMENTO – TROFÉU JUCA PATO 2024. **UBE – União Brasileira de Escritores**. Disponível em: <https://ube.org.br/https-ube-org-br-juca-pato-2024-indicacoes/>. Acesso em: 01 nov. 2024.

## REFERÊNCIAS

BERGSON, Henri. **Ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2018.

BOURDÉ, Guy. A escola metódica. In: \_\_\_\_\_. MARTIN, Hervé. **As escolas históricas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2021. p. 165-194.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

BURKE, Peter. **A escola dos Annales (1929-1989)**: a revolução francesa da historiografia. São Paulo: Ed. UNESP, 2010.

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Imprensa e História do Brasil**. São Paulo: Contexto; EDUSP, 1988.

\_\_\_\_\_. O controle da opinião e os limites da liberdade: imprensa paulista (1920-1945). In: **Revista Brasileira de História (Política & Cultura)**, vol. 12, nº 23/24, set.91/ago.92.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural entre práticas e representações**. Lisboa; São Paulo: DIFEL; Bertrand Brasil, 1990.

ERMIDA, Isabel. Humor, linguagem e narrativa: para uma análise do discurso literário humorístico. Tese de doutorado em Ciências da Linguagem, Universidade do Minho, Braga, 2002. Disponível em: <https://hdl.handle.net/1822/190>. Acesso em: 11 out 2024.

FLORES, Elio Chaves. Representações cômicas da República no contexto do Getulismo. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 21, nº 40, p. 133-157. 2001. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbh/a/GQ7rCDKHNffPxLdw4vwPVqM/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 27 maio 2024.

FREUD, Sigmund. **O chiste e sua relação com o inconsciente**. São Paulo: Cia. das Letras, 2017. (Obras Completas, volume 7).

GORBERG, M. Moda no Brasil nos anos 1920: um olhar nas caricaturas de Belmonte. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 9, n. 20, p. 26–51, 2016. DOI: 10.26563/dobras.v9i20.475. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/475>. Acesso em: 28 nov. 2024.

HOBBSAWM, Eric J. A paz. In: \_\_\_\_\_. **A era das revoluções: Europa 1789-1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

\_\_\_\_\_. **Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

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

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

LENHARO, Alcir. **Nazismo: o triunfo da vontade**. São Paulo: Ática, 2001.

LIEBEL, Vinícius. Charges. In: RODRIGUES, Rogério Rosa (org.). **Possibilidades de pesquisa em História**. São Paulo: Contexto, 2017. p. 15-36.

LOPES, Marihá Mickaela Neves Rodrigues. **Rindo do Führer: Paródias de Hitler nas charges de Belmonte**. 2019. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2019. DOI <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.668>.

MELLO, J. Corpos enxutos, corpos desnudos: a moda na imprensa ilustrada carioca e a disseminação de uma nova estética corporal (1920-1940). **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 14, n. 29, p. 204–221, 2020. DOI: 10.26563/dobras.v14i29.1144. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1144>. Acesso em: 27 dez. 2024.

MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Introdução. In: \_\_\_\_\_. **Jango e o golpe de 1964 na caricatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007. p. 15-31.

PERROT, Michelle. Práticas de memória feminina. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 9, n. 18, p. 9-18, 1989.

PINHEIRO, Larissa Brum Leite Gusmão. **Melindrosas e almofadinhas de J. Carlos: questões de gênero na revista Para Todos... (1922-1931)**. Dissertação (Mestrado em História) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.

PROPP, V. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992. p. 32.

RÉMOND, René. **Por uma história política**. Rio de Janeiro: FGV Editora, 2003.

SALIBA, Elias Thomé. Prólogo: O humor como forma de representação na sociedade brasileira. In: \_\_\_\_\_. **Raízes do riso**: a representação humorística na história brasileira: da *Belle Époque* aos primeiros tempos do rádio. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

\_\_\_\_\_. História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas. **Revista de História**, São Paulo, n. 176, p. 1–39, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/127332>. Acesso em: 11 jun. 2024.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**. Porto Alegre, vol. 20, nº 2, jul./dez. 1995. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/257862> . Acesso em: 4 dez. 2024.

SCOVENNA, Sandra Maret. **Nas Linhas e Entrelinhas do Riso**: as crônicas humorísticas de Belmonte (1932-1935). São Paulo: DH-FFLCH-USP, 2009 (Dissertação de Mestrado).

\_\_\_\_\_. **Um Combatente do Lápis em Vigília**: as crônicas de Belmonte contra o autoritarismo. Projeto História (PUCSP) , v. 35 , p. 359 - 368 , 2007. ISSN: 01024442.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. **A longa viagem da biblioteca dos reis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002

TEIXEIRA, Maria Cláudia; ANGELO, Cristiane Malinoski Pianaro. O gênero jornalístico charge no letramento escolar. **Revista Língua & Literatura**, Frederico Westphalen, PR, v. 12, n. 19, p. 89-107, dez. 2010. Disponível em: <https://revistas.fw.uri.br/revistalinguaeliteratura/article/view/147>. Acesso em: 7 jan. 2025.

VEIGA, Edson. Gibi, 85 anos: a história da revista de nome racista que se transformou em sinônimo de HQ no Brasil. **BBC News Brasil**, 15 abr. 2024. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/articles/cg31dpvgvgnlo>. Acesso em: 11 abr. 2024.