



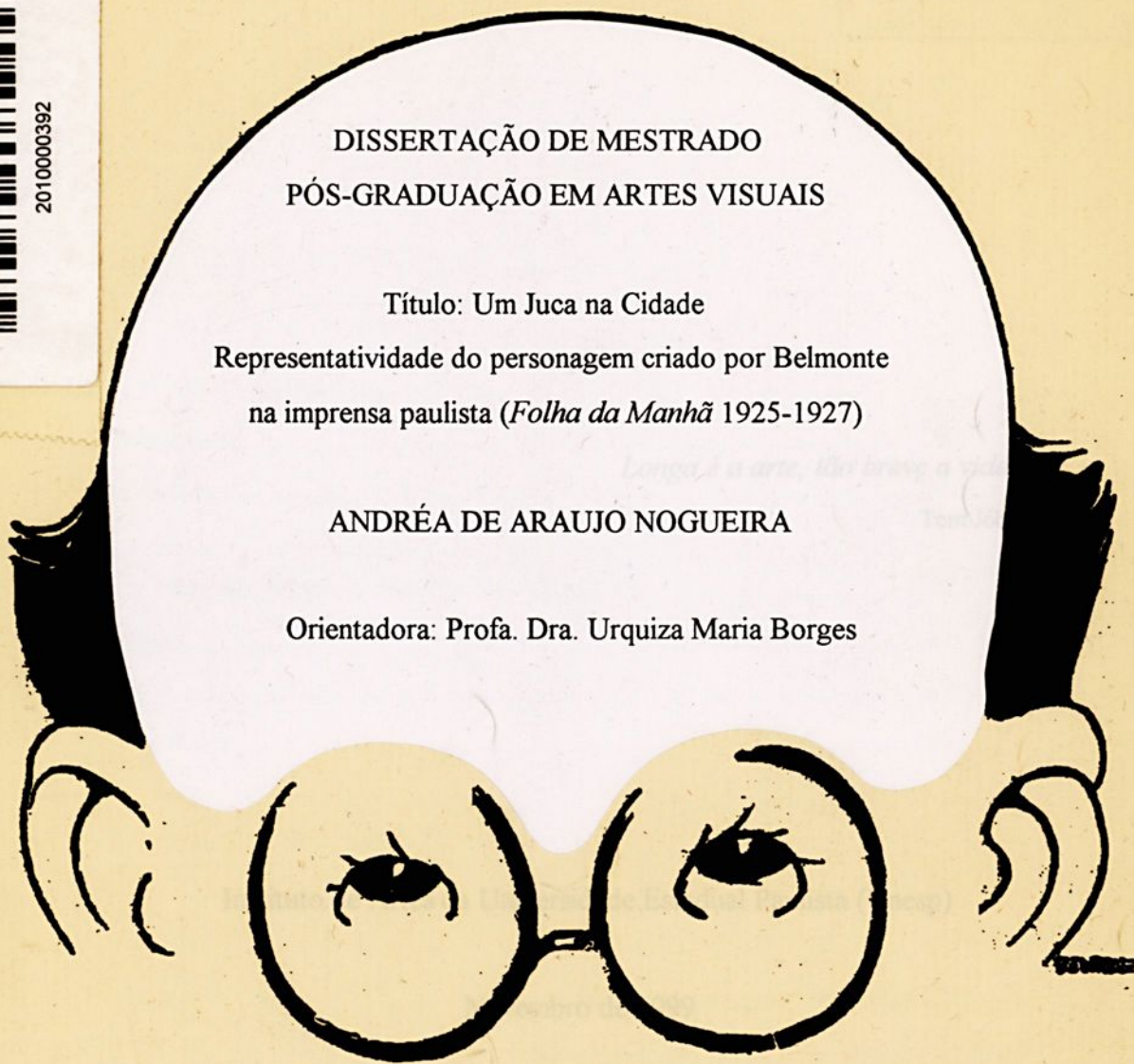
2010000392

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Título: Um Juca na Cidade
Representatividade do personagem criado por Belmonte
na imprensa paulista (*Folha da Manhã* 1925-1927)

ANDRÉA DE ARAUJO NOGUEIRA

Orientadora: Profa. Dra. Urquiza Maria Borges





DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Título: Um Juca na Cidade
Representatividade do personagem criado por Belmonte
na imprensa paulista (*Folha da Manhã* 1925-1927)

ANDRÉA DE ARAUJO NOGUEIRA

Orientadora: Profª. Dra. Urquiza Maria Borges

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (Unesp)

Novembro de 1999



SUMÁRIO

Em meio na cidade

AGRADECIMENTOS

APRESENTAÇÃO

RESUMO

ABSTRACT

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO 1 - "A MÚSICA"

Introdução e contexto do

do corpo da música

Longa é a arte, tão breve a vida...

Tom Jobim

CAPÍTULO 2 - "BRASILEIRO - A IRONIA DO TRAIÇÃO"

A música e a política

Os músicos e a política

Os músicos e a política

CAPÍTULO 3 - "O TEMPO E A MÚSICA"

Repetição

O tempo da música e a política

O tempo da música e a política

A música e a política

Propriedade

A música e a política

O tempo da música e a política

O tempo da música e a política

Ao eterno, meus avós, Horacilio e Virgílio

Ao presente, meus pais, Eunice e Sérgio

Ao que vem,

minha filha, Luiza

Esse Juca, é de vocês...

CAPÍTULO 4 - "O LUGAR EM CENA"

A música

A música e a política

O tempo da música e a política

SUMÁRIO

Um Juca na cidade

	Pág.
AGRADECIMENTOS.....	5
APRESENTAÇÃO.....	6
RESUMO.....	7
ABSTRACT	8
INTRODUÇÃO.....	9
CAPÍTULO 1. “AS FOLHAS”	
Imprensa e publicidade.....	26
As raízes das <i>Folhas</i>	29
CAPÍTULO 2. “BELMONTE - A IRONIA DO TRAÇO”.....	
A primeira página.....	51
Sobre a guerra.....	62
Crítica e versatilidade.....	63
CAPÍTULO 3. “UM JUCA NA MULTIDÃO”	
Representar.....	71
O povo de vários Zés e um só Juca.....	73
O humor belmontiano.....	79
A cidade de um Juca.....	85
Propaganda.....	91
A sucessão presidencial.....	95
O caso da Telephônica.....	102
O Partido Jucapático.....	107
CAPÍTULO 4. “GILÓCA EM CENA”.....	
A caminho.....	117
A cidade de Gilóca.....	120
Gilóca quer votar.....	128

A cidade de Gilóca.....	120
Gilóca quer votar.....	128
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
BIBLIOGRAFIA GERAL.....	135
ANEXOS.....	147
SUMÁRIO DOS ANEXOS.....	148



AGRADECIMENTOS

Os quatro anos de desenvolvimento deste projeto levaram-me a exercitar um pouco a paciência. Não só minha, mas de todas as pessoas com as quais me relacionei e procuro agora me redimir.

Em primeiro lugar, agradeço à minha orientadora Urquiza Maria Borges, que me mostrou os caminhos da História em suas fundamentais sugestões.

Gostaria de agradecer a gentileza de tantas pessoas que trouxeram uma lembrança, um livro de Belmonte e uma vontade de Juca Pato, como o jornalista Wagner Augusto, o arquiteto e museólogo Júlio Abe, que me abriu as portas da empresa *Folhas* sem notar e ao apoio dado pelo prof. João Spinelli durante todo o curso.

Agradeço ao cineasta Ivo Branco, que, além do belo curta sobre Belmonte, me deixou um legado de desenhos utilizados na sua pesquisa; ao sr. Ascânio Tisi, pelos desenhos; ao prof. José de Arruda Penteado, por seu olhar clínico; ao prof. Antonio Luiz Cagnin e seu Angelo Agostini; ao prof. Ikeda, pelas partituras; ao escritor e incentivador do Prêmio Juca Pato, Fábio Lucas; ao paciente Antonio Paulo Carretta, bibliotecário-chefe da *Folha de S. Paulo*. Faço especial agradecimento ao carinho da família Sadalla, por intermédio das duas Laís, filha e neta, de Belmonte e a Zélio Alves Pinto, pelos gentis depoimentos.

Aos meus pais, Eunice e Sérgio, sou grata pelo incentivo permanente, à Luiza, por entender as ausências....e aos meus irmãos Ana Rita, Sal, Rosana, Fábio, Renata, Selene e Sérgio Luiz, que, com seus fantásticos filhos, sempre estão comigo, mesmo distantes.

Aos amigos de anos, décadas e séculos: Márcia, Malu, Maria Lúcia, Flavia, Marta, Douglas, Gazy e Robson.

Ao Pellegrino, o pai, que muitas vezes teve quer ser também mãe.

Aos amigos e às gerências do SESC Vila Mariana e do Instituto Itaú Cultural, em especial ao Paulo, à Lucy e ao Thiago, por todo o apoio, e à Empresa Folha da Manhã Ltda. por tornar possível a realização da pesquisa.

Finalmente, agradeço à equipe de professores e às secretárias Rosângela e Lourdes, do Instituto de Artes da Unesp, por tantas idas e vindas. Valeu.



APRESENTAÇÃO

Zé Povinho,

aportado em terras brasileiras pelo traço do português Bordalo Pinheiro, envergou óculos à Harold Loyd, vestiu fraque de casamento, tapando suas roupas furadas pela miséria e brandiu o lema “podia-ser-pior”.

Transformou-se, então, em Juca Pato.

Juca Pato, personagem criado por Benedito Bastos Barreto, o Belmonte, em 1925 para as edições da empresa jornalística *Folhas*¹ representava uma parcela da sociedade, que começaria a usufruir e a se adaptar às transformações tecnológicas, próprias do período.

As contraditórias posições adotadas pela direção do jornal, sob a responsabilidade de Olival Costa, entrecruzando interesses de grupos ligados à economia cafeeira, das camadas médias e das de baixa renda, encontro também nas posturas políticas adotadas pelo personagem de Belmonte, que produzia Juca Pato ora como representante indignado da população, ora ofertando seu apoio e imagem à criação do Partido Democrático, formado por uma dissidência da elite cafeeira.

O jornal, quando folheado, transmite a impressão de reunir todas as informações, que o seu leitor detém o mundo em suas mãos. Assim, as charges de Juca Pato, produzidas pelo olhar de Belmonte, seguindo a linha ideológica do jornal, criavam um momento de alívio, humor e reflexão, característicos do personagem, diante das incertezas e tensões provocadas pela política do período.

Reunir todo esse material, escolhendo o caminho menos trilhado, foi um desafio que procurei realizar, sem a pretensão de abarcar toda a sutileza histórica do período, nem tampouco do trabalho de Belmonte, registrando momentos que só a racional e reveladora ironia, estampada em Juca Pato, poderiam me ajudar a desvendar.

¹ A atual denominação da empresa jornalística é Folha da Manhã Ltda., a qual, além da *Folha de S.Paulo*, mantém os jornais *Notícias Populares* e *Agora S.Paulo* (antiga *Folha da Tarde*). Utilizo o nome popularmente conhecido do empreendimento, *Folhas*, para uma melhor distinção da edição matutina.



RESUMO

Nesta dissertação analiso a relação do personagem Juca Pato, criado por Benedito Bastos Barreto, o Belmonte (1896 a 1947), com o público leitor, por meio do estudo de charges, cartas, artigos, editoriais e cartas de leitores. O universo selecionado é o do suporte que o veiculava, as edições da empresa jornalística *Folhas*, especificamente a *Folha da Manhã*, no período compreendido entre os anos de 1925, de sua criação, a 1927, quando foi aprovada a chamada *Lei Celerada*, que cerceou a liberdade de imprensa, sob o pretexto de expurgar qualquer movimentação comunista, e contribuiu para a redução do número de charges de Juca Pato. Por intermédio da análise do objeto de estudo, o Juca Pato, traço as linhas de sua função mediadora e seu procedimento de persuasão, incentivando a divulgação do jornal, que iniciava sua trajetória atendendo às novas demandas da vida urbana.

ABSTRACT

In this dissertation I have studied cartoons, letters, articles, editorials and readers' letters in order to analyze the relationship between Juca Pato, a character created by Benedito Bastos Barreto, know as Belmonte (1896-1947), and his readership. The universe which I have chosen is that of the publications in which they appeared, editions issued by the newspaper publishers *Folhas*, and in particular the newspaper *Folha da Manhã*, from 1925, the year of its foundation, to 1927, when the *Lei Celerada* was passed. This so-called "Scoundrel Act", which limited press freedom under the pretext of rooting out an incipient communist movement, caused a drop in the number of Juca Pato cartoons. In my analysis of Juca Pato, I outline his mediating role and manner of persuasion as he encouraged wider circulation of newspaper that was then beginning to meet the new needs of city life.

INTRODUÇÃO



José da Silva Pato, ou melhor, Juca Pato foi o personagem criado em 1925 por Benedito Bastos Barreto, o Belmonte (1896-1947) para o jornal *Folha da Noite*, incentivando o aumento de seu público leitor, pois era conhecido o poder de persuasão e penetração da *charge* (a caricatura¹ política) como comunicação ágil e direta.

Em meados do ano passado, por ocasião de ser ampliado o formato e inauguradas as oficinas do vespertino paulista *Folha da Noite*, surgiu de um entendimento entre os signatários deste, a idéia de se criar um tipo caricatural que, em desenhos de meia página do jornal, se mettesse em aventuras humorísticas para desfastio dominical dos seus leitores.²

Posteriormente, na *Folha da Manhã*, edição matutina da empresa *Folhas*, veiculada a partir de julho de 1925, ocorre um amplo processo de popularização do personagem com o qual os leitores, originários, em grande parte, das camadas médias da população, logo se identificam.

A busca por uma definição do conceito de camadas médias sugere “tentadoras simplificações”, conforme o historiador Peter Gay³. Optei, então, por trabalhar com a

¹ O termo caricatura: do italiano caricare, carregar ou sobrecarregar, a partir de traços distintivos, aparece em fins do século XVI, criado por jocosos artistas, os irmãos Carracci ao retratarem a sociedade bolonhesa (LEITE, S. H. T. de A. *Chapéus de palha, panamá, plumas e cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Unesp, 1996, p. 20).

Teixeira Coelho remete a intensidade e a longevidade da caricatura no que é próprio do humano (como a análise do riso de Bergson): “O fascínio do ser humano pela figura - que a palavra impressa não tem - é uma das constantes culturais das diferentes sociedades e a caricatura, um de seus modos mais diretos. Revela-se aí a força da caricatura e a razão de sua perenidade. Em todo caso, uma de suas forças de atração; a outra está no fato de mostrar em ação algo que atrai sobremaneira o ser humano: o homem como lobo do homem...” (COELHO, T. Arquivo em imagens. Série *Última Hora*. Ilustrações. São Paulo: Imesp, n. 3, 1999, p. 111).

A caricatura tem sido considerada, especificamente no Brasil, um termo associado ao *portrait-charge*, ou seja a caricatura do rosto, da fisionomia retratada. Escolhi, então, por trabalhar com a designação de charge aos trabalhos de Belmonte que concentram toda ação em um único quadro. Emprestando o termo da literatura a charge seria uma dissertação sobre um determinado assunto, diferentemente da narrativa exposta nas histórias em quadrinhos, como me revelou em suas aulas Antonio Luiz Cagnin. Alguns autores como Marcos Silva (1981, 1989, 1995) denominam a charge (caricatura política) como humor visual.

² BELMONTE (pseud.), *Folha da Manhã*, 26 ago. 1926, p. 4. Obs. Optei por manter a escrita literal da época, que, em grande parte, contribui para o entendimento dos fenômenos lingüísticos registrados nas legendas.

abordagem oferecida por Paulo Sérgio Pinheiro, que tendo como base processos como a urbanização, a imigração, a burocratização e, em menor escala, na Primeira República, a industrialização, analisa a composição de camadas médias por meio de suas práticas políticas.⁴

Dessa forma, constituiriam as novas camadas médias os assalariados do comércio, dos bancos, das agências de venda, bem como empregados de “serviços”, a exemplo dos servidores públicos. No caso específico de São Paulo o sociólogo aponta, além dos citados, “descendentes de imigrantes que subiam na escala social por meio das profissões liberais, ainda não bem integrados com os elementos mais antigos desse contingente”.⁵

Caracterizadas, segundo Pinheiro, pela “heterogeneidade, na sua estrutura interna e ambigüidade, a nível ideológico”, as camadas médias refletiram nas posições políticas o papel de “mediadoras” da redefinição política, integrando os novos grupos sociais no liberalismo político, sem que houvesse uma transformação da estrutura socioeconômica do poder, o que eventualmente teve como consequência a ampliação dos limites de sua presença na sociedade.⁶

As posições políticas seguidas pela direção das *Folhas*, influenciadas pelo liberalismo, nas chamadas “campanhas de saneamento moral”, seguiam uma linha traçada por Olavo Bilac, veiculada pela Liga de Defesa Nacional, voltando-se para temas de formação do coletivo, como as questões da educação, do analfabetismo e do voto secreto.

Além desses temas, as *Folhas* registravam também, presentes principalmente nas charges, as questões econômicas, como desemprego, inflação, tensões sociais, abastecimento e insatisfação geral, que promovem, até o final da década de 20, o desmoronamento do antigo esquema da “política dos governadores” e a derrocada da artificial política de protecionismo da produção de café.

³ GAY, P. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*. A educação dos sentidos. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, v. 1, p. 33.

⁴ PINHEIRO, P. S. *Classes médias urbanas: formação, natureza, intervenção na vida política*. In: FAUSTO, Boris. *O Brasil Republicano: sociedade e instituições (1889-1930)*. São Paulo: Difel, v. 5, 1985, p. 13.

⁵ Idem, p. 12

⁶ Idem, p. 36

Adotam a seguir uma postura de defesa do consumidor, coerente com o objetivo a que se propunham, o de atrair a simpatia de grande número de leitores.

As posições partidárias adotadas pelas *Folhas* se mostravam flexíveis, próximas a uma parcela de intelectuais ligados a produção cafeeira, composta de nomes como Júlio de Mesquita Filho, Clóvis Ribeiro e Sarti Prado, entre outros. A composição das chamadas “elites cafeeiras”, mostra-se também uma delicada questão, como afirmou a historiadora Marina Maluf:

A constituição da riqueza das elites paulistas vai progressivamente se mostrando mais complexa, resultando numa diversificação da classe dominante, que de modo aproximado pode ser vista como uma “divisão entre grandes capitais e capitais médios”.⁷

Os aspectos sociais e econômicos presentes nas charges e crônicas dessa pesquisa recuperam o processo histórico de redefinição das camadas sociais, repletas de ambigüidade, conforme os interesses que se apresentavam.

O apoio mais enfático do jornal a parcela das elites cafeeiras, como a família Prado ocorre em 1926, quando é formado o Partido Democrático por políticos e empresários ligados ao setor agrícola e a indústria,

A fundação do Partido Democrático por Antonio Prado foi uma indicação de uma nova aliança entre alguns elementos da antiga elite do café, a “aristocracia” paulista, como alguns a entendiam, e os novos setores da classe média.⁸

O Partido Democrático reunia uma oposição circunstancial e não estrutural (iniciada em 1915 com a Liga Nacionalista que desaparece em 1924, posteriormente retomada em 1925 com a criação do Partido da Mocidade) ao Partido Republicano Paulista, como veremos no capítulo 3. O novo partido, conforme os editais publicados na época, era reconhecido por esse grupo como uma solução moralizadora para a crise econômica que se delineava.

⁷ MALUF, M. *Ruídos da memória*. São Paulo: Siciliano, 1995, p. 150.

⁸ LEVY, D. E. *A Família Prado*. São Paulo: Cultura 70, 1970, p. 308.



A oscilante posição da direção do jornal, entrecruzando interesses de grupos ligados a economia cafeeira, das camadas médias e de baixa renda, percebe-se também nas posturas políticas adotadas pelo personagem de Belmonte, que produzia Juca Pato ora como representante indignado da população, ora ofertando seu apoio e imagem à criação do Partido Democrático.

A empresa das *Folhas*, dessa forma, conseguiu cativar com seu garoto-propaganda, o personagem de Belmonte, um “consenso fabricado”,⁹ representativo, que, aparentemente, se tornou uma presença necessária para o interesse público, para a chamada “opinião pública”:

Analizando a expressão opinião pública, em textos do séc. XVIII, Mona Ozouf chama a atenção para a imprecisão na utilização do termo, afirmando que os autores não se preocupavam em esclarecê-la, mas apenas em usá-la em suas polêmicas. A sua característica unanemente reconhecida era negativa: não se referia à multidão ao povo, sempre pronto a inflamar-se. (...)

O singular [quando o termo “opiniões públicas” passa a ser utilizado no singular] apontando para um pretendido consenso, resultante do trabalho de convencimento dos letrados, através da imprensa e de publicações panfletárias e ensaísticas, que atingia, inicialmente, as consciências individuais. (...)

A expressão, “opinião pública” foi cunhada na França e Inglaterra, segunda metade do século XVIII. É em Jean-Jacques Rousseau que aparece pela primeira vez, em seu discurso sobre arte e ciência. (...) Opinião pública, em textos do século XVIII e século XIX, aparece sempre relacionada à tarefa dos homens letrados, que através da “publicidade” (publicação) esclarecem o público, transformando opiniões individuais e emocionais, em um “pensamento coletivo racional”. (...)

O jornal era o veículo por excelência para a formação da “opinião pública”, a partir do século XVIII, quando, de acordo com Habermas, vai deixando de ser apenas um elemento informativo a respeito do governo e de assuntos econômicos e vai transformando-se em tribuna para a exposição de idéias e de críticas ao governo absolutista.¹⁰

A estratégia dessa “mobilização pública” buscava estimular as vendas do jornal, conseguindo captar para a empresa jornalística um crédito político, o que será discutido no capítulo 1.

⁹ HABERMAS, J. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984, p.228.

¹⁰ BORGES, U. M. *Às leitoras, com carinho*. Livre Docência. São Paulo, Instituto de Artes, Unesp, 1997, p. 74 - 80.



A expressividade com a qual Belmonte conduzia seu personagem produzia uma rápida assimilação no leitor, sugerida pelo impacto visual da figura, possível influência da imagem de Carlitos, personagem do ator e cineasta, Charlie Chaplin, que se popularizava no cinema com seu fraque furado, como o de Juca, e seu olhar *blasé*, ao mesmo tempo desiludido e observador.

O alcance do poder de comunicação de suas charges - que, como foi comentado, considero a melhor definição, pois evoca a maneira de sintetizar e compreender uma cena política, rápida, polêmica, crítica e de fácil assimilação pela população - era notado e incorporado pela direção do jornal, que encontrava no espaço da charge a sua função política.

OBJETIVOS

Este trabalho pretende contribuir para o entendimento da relação do personagem Juca Pato com o público leitor por meio da análise de fontes apropriadas à história das mentalidades, que, de acordo com Guinzburg, “se ancora na busca de sinais, indícios, traços considerados triviais, revelando o saber conjectural. É portanto, através de elementos que se pode atingir determinados aspectos da dinâmica social que são geralmente silenciados”¹¹.

Essa busca se faz dentro de um universo selecionado: charges, artigos, editoriais, cartas de leitores e vinhetas que apresentam referências ao personagem. Abarca-se também o suporte que o veiculava, o jornal *Folha da Manhã*, no período compreendido entre os anos de 1925 a 1927, estabelecendo os seguintes objetivos:

- ◊ analisar a função social representativa exercida pelo personagem Juca Pato para a população urbana, no período de sua criação (1925 a 1927);
- ◊ compreender a linguagem utilizada para se obter o recurso da ironia no discurso cômico de Belmonte;
- ◊ refletir sobre a presença da mídia impressa no processo de modernização urbana nesse período;

¹¹ GINZBURG, C. *Mito, emblemas e sinais*. São Paulo: Cia. das Letras, 1990, p. 147.



◇ estudar as analogias entre personagens que influenciavam a opinião pública, em especial as figuras de Zé Povo, Gilóca e Juca Pato.

Proponho com essa reflexão relacionar de que forma a *Folha da Manhã*, com uma linguagem visual diferenciada devido à inserção de Juca Pato, “um dos fatores de sucesso do empreendimento”¹² contribuiu para uma nova relação com o cotidiano urbano.

As charges de Belmonte, que se distinguem por suas reflexões, foram as provocadoras das análises desta pesquisa, do que foi registrado em suas páginas, e, supostamente, do que não foi escolhido como objeto do jornal.

Optei por trabalhar com as charges por eixos temáticos, para melhor compor o panorama de algumas de suas características, que se apresentam, pelo seu impacto visual, condensação de formas, reflexão sobre o cotidiano e agilidade na comunicação, como uma linguagem identificada com as demandas da modernidade.

O espaço urbano, em êxtase de transformação, gerada na virada do século por novos recursos técnicos como o automóvel, a luz elétrica, o cinema e a fotografia, se reflete no trabalho de Belmonte, que incorpora essa modernidade, pelo comprometimento com o que era “ser moderno”, ou seja, “estar de acordo com o tempo presente e caminhar dentro desse momento”, conforme Baudelaire¹³.

O paulistano Belmonte, que por mais de trinta anos ofereceu seu traço a diversas revistas e publicações de São Paulo, do Rio de Janeiro e, posteriormente, ao mundo, no período da Segunda Guerra Mundial, buscou interpretar, com o adotado personagem-símbolo do jornal, ao meu ver o primeiro essencialmente urbano na história das charges e caricaturas do Brasil, os anseios da população que se adaptava a essa nova tessitura da vida urbana.

¹² MOTA, C. G. e CAPELATO, M. H. *História da Folha de S. Paulo* (1921-1981). São Paulo: IMPRES, 1981, p. 5.

¹³ BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.



O título deste trabalho reflete a análise sobre a função do jornalista, que era o observador, dando forma à percepção que ele tinha de sua realidade, transformando o personagem em um *flâneur*:

É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas.¹⁴

Juca Pato seria um *flâneur* “intencionado”, como menciono no capítulo 3. Assim também Belmonte, semelhante a Baudelaire, toma o fenômeno urbano como campo de investigação estética, lançando por meio de Juca um olhar pela cidade¹⁵:

Quando, numa noite de maio do ano passado, lancei ao mundo esse resignado e alegre Juca Pato, fi-lo atendendo a uma necessidade: a de não representar o paulista das cidades com a figura opilada e moribunda de Jéca Tatu.¹⁶

Juca Pato estava presente também nas prováveis cartas de leitores. Presumíveis, pois não restou no Banco de Dados das *Folhas* qualquer arquivo que comprovasse seu envio. Durante a pesquisa somente uma foi localizada, de 7 de outubro de 1924, gentilmente cedida pela família de Belmonte, escrita por um leitor que reclama sobre os desmandos das tropas legalistas de 1924, anterior a criação da coluna de cartas “Desabafos do Juca Pato”, iniciada em 25 de fevereiro de 1926.

Evidenciando ainda a popularidade e alcance do personagem na cidade estava a incorporação de seu nome e figura pelo comércio da época, transformando-o em garoto-propaganda de diversos produtos, e, ainda hoje, ser o nome de um troféu ofertado ao intelectual do ano, num concurso promovido pelas *Folhas* e a União Brasileira de Escritores - UBE (anexo 1, p.149). Esses são alguns elementos, que ao longo do texto serão analisados, sugerindo o significado do termo representatividade,

¹⁴ RIO, J. do. ANTELO, R. (org.) *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p. 51.

¹⁵ “A nostalgia, o reencontro com o passado e a busca do futuro, o homem fora do espaço e do tempo lembram o *Flâneur* de Walter Benjamin. Cramer e Silvio estão próximos das atitudes que Benjamin descreve como típicas do *flâneur*. Ambos estão intimamente ligados à cidade, aos seus acontecimentos, gente, ruas e casas. Enquanto passeiam, trabalham”. BORGES, U. op. cit., p. 322. O texto da Profa. Urquiza M. Borges que analisa os conceitos das figuras do *flâneur* e dos fisiologistas, tornou possível a compreensão de sua atuação na cidade.

¹⁶ BELMONTE (pseud.), *Folha da Manhã*, 31 ago. 1926.



que ao meu ver, incorpora o conceito do papel de Juca Pato como *mediador*¹⁷ da informação, melhor explicitado no capítulo 3.

No contexto político, o período de 1925 a 1927, estava compreendido na chamada “política dos governadores”, quando Minas Gerais e São Paulo, estados que compunham a hegemonia financeira, revezando-se no poder:

Ao contrário da liderança imperial, os chefes da Primeira República deram reconhecimento político à mudança na vida econômica brasileira causada pelo desenvolvimento da economia do café, no centro-sul do Brasil. Com apenas três exceções, no período de [18]94 a 30, os presidentes do Brasil eram ou de São Paulo, ou de Minas gerais, e a política geralmente favorecia as necessidades dos interesses do café, até a década de 20.¹⁸

A presente pesquisa delimita-se por dois acontecimentos: a criação do personagem por Belmonte, em 1925, e a aprovação, em 1927 da chamada “Lei Celerada”, reflexo do endurecimento do estado de sítio (figura 1, a máscara que encobre a liberdade até no carnaval) - que, anunciado no governo de Artur Bernardes (1922-1926) pretendia inibir qualquer outra tentativa revolucionária, após as “revoltas tenentistas” de 1924 - permaneceu instaurado no governo de Washington Luís (1926-1930).

¹⁷ LEFEBVRE, H. *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*. Fundo de Cultura Económica, México. S/ data, xerox.

¹⁸ LEVY, D. E., op. cit, p. 277.





Legenda: - Você me conhece ?

JP: - Com essa máscara...está difícil !...

Fig. 1, *Folha da Manhã*, 14/2/1926

Em consequência da revolução de 1924, a *Folha da Noite*, continuamente censurada, era impedida de circular em novembro, “em razão de uma posição simpática aos revoltosos”¹⁹.

Esse período foi acirrado pelas chamadas “revoltas tenentistas.” Os atritos entre Artur Bernardes (1922 a 1926) e os grupos militares se iniciaram com o episódio das “cartas falsas”, no qual Bernardes era responsabilizado pelo envio de cartas a Raul Soares nas quais qualificava o então opositor, Marechal Hermes da Fonseca, de “sargento sem compostura”²⁰. A situação ficaria mais tensa entre os pólos após a revolta do Forte de Copacabana em 1922, desencadeando, com Benardes já eleito presidente, em 1924, a revolução dos tenentes em São Paulo, chefiada por Isidoro Dias Lopes.

O posterior e acumulativo encargo do pagamento das dívidas assumidas pelo governo com a reconstrução do estado, retratada nesta charge de Juca Pato de 1927 (figura 2)

¹⁹ MOTA, C.G., CAPELATO, M.H., op. cit., p. 43.

²⁰ Posteriormente foi confessada a falsidade dessas cartas pelos Srs. Oldemar Lacerda e Jacinto Guimarães, em apoio à candidatura de Nilo Peçanha (SOUZA, M.C., op. cit., p. 214).

na qual Belmonte ironiza a batalha de um frustrado Isidoro contra os “micróbios” - sugerindo que a política do governo (micróbios), desafiada pela mobilização de 1924, só seria “combatida” se limpada sua estrutura, dessa forma Juca carrega um galão de creolina - e a manutenção do cerceamento à liberdade de imprensa com o estado de sítio sucessivamente prorrogado por Washington Luís (1926 a 1930), irão compor o panorama político registrado pelo artista.



Legenda: - A culpa é sua! Você não quis fazer como eu! Onde é que já se viu matar “micróbios” com canhão ?!

Fig. 2 *Folha da Manhã*, 4/1/1927 p.1

A “Lei Celerada”, aprovada em 1927 de autoria do deputado Anibal de Toledo, restringia a liberdade de imprensa, sob o pretexto de expurgar qualquer movimentação comunista, contribuiu para uma redução considerável de charges com o Juca Pato. O personagem também encontrou resistência devido ao endurecimento da censura no período da ditadura do Estado Novo (1937 a 1945), conforme comentou o próprio autor: “naqueles tempos bicudos, Juca não podia ser indiscreto, daí então seu sintomático silêncio”²¹.

²¹ PACHECO, A. Entrevista com Belmonte. *Vamos Ler!* n° 13, set. 1945, p. 36.

Dessa forma Belmonte, em contrapartida, cria outro personagem, a Gilóca, uma verdadeira cocote urbana, que divide o espaço com Juca Pato nas charges de primeira página e meia folha, ironizando, mas também popularizando, os anseios das mulheres, como a liberação do voto feminino. Da mesma forma Benjamin, ao analisar a sociedade francesa no século XIX, descrevendo a atitude dos fisiologistas, cita Eduardo Fuchs:

No início das fisiologias [fascículos de aparência insignificante, em formato de bolso, realizado por autores que se ocupavam da descrição de tipos humanos] se encontram as assim chamadas Leis de Setembro, as mais exacerbadas medidas de censura na França de 1836. Por meio delas, um grupo de artistas aptos e adestrados na sátira foi, de um só golpe, desviado da política. A reação é, portanto, a condição que “explica a colossal passagem em revista da vida burguesa que se estabeleceu na França... Tudo passava em desfile... dias de festa e dias de luto, trabalho e lazer, costumes matrimoniais e hábitos celibatários, família, casa, filhos, escolas, sociedade, teatro, tipos, profissões”.²²

JUSTIFICATIVA

A pretensão de concentrar a pesquisa no início do processo de popularização de Juca Pato (1925 a 1927) justifica-se pela inexistência de trabalhos que relacionem a atuação desse personagem nesse momento, no contexto urbano, incorporando o cotidiano publicado no jornal. É possível encontrar uma pequena bibliografia²³ referente a segunda fase, podemos dizer, do trabalho de Belmonte, no período do Estado Novo (1937 a 1945), quando foi proibida a veiculação de diversas charges do artista, obrigando-o a voltar sua atenção para os acontecimentos da Segunda Guerra Mundial.

Belmonte não criou unicamente Juca Pato, mas a repercussão alcançada com o personagem, tornando-se um fenômeno nas décadas de 20 e 30, fundamentam a relevância dessa pesquisa.

A intenção de realizar análise sobre um período histórico por meio do olhar de um personagem, Juca Pato, é possível no caso da produção de Belmonte dada a característica reflexiva de seu trabalho, repleto de informações e sutilezas.

²² BENJAMIN, W. Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. In: _____. *Obras escolhidas*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, v. 3, p. 34.

²³ SILVA, M. A guerra de Belmonte: humor gráfico e política no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial. In: COGGIOLA, Oswaldo (org.). *Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Xamã, 1995, p. 337-48. E, BELMONTE (pseud.). *Caricatura dos tempos*. Apres. Jaguar. São Paulo: Melhoramentos, Círculo do Livro, 112 p., 1982.

O estudo sobre os elementos técnicos e artísticos e a construção espacial das charges de Belmonte, encontra-se no capítulo 3 e em sua biografia, no capítulo 2, ensejando a compreensão do poder de síntese visual de seu desenho. Belmonte já tinha a sua disposição a liberdade do traço, incisivamente trabalhado na virada do desprendimento da litogravura para o zincogravura por artistas como J. Carlos, Kalixto e Raul Pederneiras, que exercitaram as primeiras experiências sem os meios tons, como os de Angelo Agostini.

Contribuindo para a estratégia de popularização dessa figura e conseqüente comercialização do jornal estava a constante e serial presença de Juca Pato em vários pontos do mesmo, desde as charges de primeira página, espaço privilegiado do diário, até nas vinhetas das crônicas.²⁴

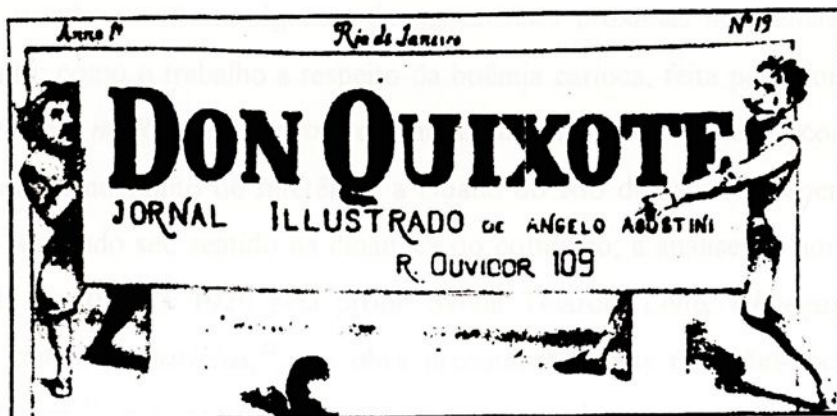
Juca Pato era apontado também como referência em artigos de outros cronistas, entre eles Mario Pinto Serva, transformando-se no personagem-símbolo da *Folha da Manhã*, algo comum para as revistas da época, como o chofer da revista *Fon-Fon* (1907-1958), o moleque da revista *Ilustrada* (1876-1898), ou a hilária figura de Don Quixote (figura 3), na revista de mesmo nome (1895-1903), fundada por Angelo Agostini.



²⁴ As figuras-vinhetas do Juca Pato espalhadas por este estudo foram coletadas durante a pesquisa no jornal *Folhas*, dando a dimensão da grande quantidade de vinhetas que apareciam, e da expressividade concentrada dessas pequenas poses.

Adotamos essa denominação para melhor definir o Juca Pato nesses desenhos, que acompanhavam diversos artigos, espalhados geralmente nas primeiras três páginas do jornal *Folha da Manhã*, escolhendo não especificar, portanto, a data de suas publicações.

“Originalmente as **vinhetas** eram pequenos elementos de decoração desenhados por miniaturistas medievais nas margens dos manuscritos. Os motivos provinham de plantas como videiras, daí seu nome (*vignette*, em francês é o diminutivo de *vigne*, videira ou vinha)”. (FOLHA de São Paulo. Manual de Redação. São Paulo: 1992).

fig. 3, *Don Quixote*²⁵

O personagem provocador de Belmonte compunha uma forma diferenciada de atrair a atenção dos leitores de jornais, publicados na maior parte das vezes com raras ilustrações, em tom mais sóbrio, como o *Correio Paulistano* (observável na produção do mesmo período de análise das *Folhas*). No capítulo 1, analisaremos a questão da imprensa como empresa²⁶ que começa a se delinear.

Apresento a seguir alguns estudos afinados com esse tema, conceituando também as minhas opções de análise. Não pretendendo esgotar todo o material coletado durante três anos de levantamento nos arquivos cedidos gentilmente pela biblioteca do conglomerado das *Folhas*, mas, como foi citado, apresentar as imagens e os textos significativos para a obtenção de meus objetivos.

BASES TEÓRICAS

Buscando melhor aproveitamento de todo o material pesquisado e melhor identificação dos processos de transformação da época, bem como a percepção do amadurecimento de uma nova estética da visualidade, do humor e da ironia, presentes nas charges de Belmonte, e sua relação com o público leitor, proponho não uma descrição totalizante sobre esse período de análise, mas traçar linhas que permitam contornar a função social de seu personagem por meio do estudo temático de suas charges.

Essa linha reflexiva tem inspirado alguns trabalhos que dispensaram a mesma atenção crítica à questão da linguagem do modernismo por meio da análise de caricaturas, literária e plástica, apontando para a riqueza de possibilidades de estudos sobre sua

²⁵ In: *Phênix*: revista da história dos quadrinhos, São Paulo, n° 1, 1997.

²⁶ SODRÉ, N. W. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966, p. 409.

dinâmica variada, relaciono algumas dessas análises próximas aos temas levantados nesse estudo: como o trabalho a respeito da boêmia carioca, feita por Monica Velloso em *Modernismo no Rio de Janeiro*,²¹ que ao assumir a revista de humor como mídia de valor, tendo como ponto de referência a cidade do Rio de Janeiro, repensa o termo moderno, buscando seu sentido na dinâmica do cotidiano; a análise do humor literário no período de 1900 a 1920 pela profa. Sylvia Telarolli Leite, *Chapéus de palha, panamás, plumas e cartolas*,²² e a obra precursora dessas reflexões da profa. Ana Maria Belluzzo,²³ que, por meio do reconhecimento da produção do artista Lemmo Lemmi, mais conhecido como Voltolino, desvenda o processo de expansão do arbítrio do artista no uso da linguagem, formando a perspectiva central do modernismo.

As divergências de Belmonte com os intelectuais ligados à arte moderna proposta pelo grupo de artistas de 22, sua aproximação com o escritor Monteiro Lobato no grêmio literário “A Colméia” foi o fato que me instigou a registrar, no capítulo 2, algumas considerações a respeito das polêmicas.

A presença feminina na sociedade, pesquisada na imprensa do século XIX pela profa. Urquiza Maria Borges²⁷, e a atuação política de Maria Lacerda de Moura no século XX recuperada por Mirian Leite²⁸ auxiliaram a compreensão da função social exercida por Gilóca no capítulo 4.

As reflexões do prof. Marcos Silva acerca de um dos mais destacados personagens desse período abrangem as diversas figuras assumidas por Zé Povo²⁵ e a sua relação com o poder, ao mesmo tempo vítima e mantenedor da estrutura política, que em muito se aproxima da flutuação circunstancial política do personagem Juca Pato. Marcos Silva busca, diante dos desnudamentos do personagem Zé Povo, compreender o papel de seu personagem na sociedade, levando a um maior entendimento do momento histórico. Por outro lado, pode ser citado seu estudo sobre o Amigo da

²¹ VELLOSO, M. P. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

²² LEITE, S. H. T. de A., op.cit.

²³ BELLUZZO, A. M. de M. *Voltolino e as raízes do Modernismo*. Dissertação (Mestrado), São Paulo, ECA/USP, 1985.

²⁷ BORGES, U. op. cit.

²⁸ LEITE, M. L. M. *Outra face do feminismo: Maria Lacerda de Moura*. São Paulo: Ática, 1984.

²⁵ SILVA, M. A. *Humor e política na imprensa: os olhos de Zé Povo (Fon-Fon! 1907 a 1910)*. Dissertação (Mestrado), São Paulo, FFLCH/USP, 1981.

Onça²⁶ no qual trata a dimensão social do imaginário sobre o desenho de humor, analisando o espaço de tensão criado pelo personagem cuja ética é formada nos níveis da prática social.

A cidade do ponto de vista do observador, encontra na obra de Charles Baudelaire,²⁷ revista por Walter Benjamin,²⁸ a possibilidade de sua análise como campo de investigação estética. Tomando Paris como cenário e seus personagens como protagonistas de seus versos, retrata-a como um sinal ligado à modernidade, que se expõe, transitória e efêmera. Essa constante agitação e efervescência de situações que seduzem o passante no cotidiano da cidade transpiram nos trabalhos de Belmonte e na sensação de desorientação que Juca Pato transmite, perdido na cidade que se transforma no período com uma nova estética, visível nas obras de reformulação do Viaduto do Chá, Biblioteca Municipal e Faculdade de Direito.

Dessa forma, a análise de textos sobre a transformação urbana na década de 20: do prof. Elias Tomé Saliba, “A dimensão cômica da vida privada na República”²⁹, uma leitura da vida privada brasileira por meio do estudo de registros cômicos e a obra do prof. Nicolau Sevcenko, *Orfeu extático na metrópole*,³⁰ que registra poeticamente as alterações tecnológicas no cotidiano dos diversos setores da população, contribuíram para a minha percepção do trabalho com fontes do cotidiano, auxiliando-me a compreender os processos do modernismo singular, forjado nas primeiras décadas do século XX em São Paulo.

O resultado do trabalho do chargista é a arte do efêmero, pois seu suporte corresponde a publicação diária do jornal. Entretanto, dentro de um contexto histórico, poderá por diversas vezes repetir-se, ou seja, permanecer atual, enquanto crítica ao *establishment* econômico ou social de um país, como os leitores irão perceber ao deparar com algumas charges de Juca Pato.

²⁶ SILVA, M. A. *Prazer e poder do Amigo da Onça* (1943-1962). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.

²⁷ BAUDELAIRE, C. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

²⁸ BENJAMIN, W. , op.cit.

²⁹ SALIBA, E. T. A dimensão cômica da vida privada na República. In: NOVAIS, Fernando (org.) *História da Vida Privada no Brasil - República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, v. 3, 1998.

³⁰ SEVCENKO, N. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

Ao abordar essa produção estamos incursionando na documentação visual como fonte histórica, prática comum ao estudo das mentalidades, vertente da historiografia contemporânea que abrange reconhecidas análises e reflexões “sobre elementos que aparentemente passam despercebidos de nossa observação”³¹, como as cotidianas charges publicadas nos jornais.

Feitos para o dia ou para algumas horas, os jornais constituem a mais completa e fragmentada fonte de informação, fixando os acontecimentos, as preocupações e os costumes de uma época. Cabe então ao historiador unir esses fragmentos que compõem uma estrutura de persuasão - no meu estudo, composto de imagens e textos que testemunham criticamente esse fato - em toda a sua espessura política, social e cultural, contextualizando-os no seu período. Para compreender esse procedimento do historiador frente ao objeto de estudo e a análise do processo de persuasão dos jornais recorro à pesquisa da profa. Urquiza Maria Borges sobre o *Correio Paulistano* (1860-1900) e o *Diário Popular* (1885-1900)²⁹.

Dois trabalhos foram importantes para a avaliação crítica do suporte que veiculava essas charges: as pesquisas *História da Folha de S. Paulo*³³ dos profs. Maria Helena Capelato e Carlos Guilherme Mota e *Folhas ao vento*,³⁴ da profa. Gisela Taschner, reflexões sobre o papel desempenhado pelas *Folhas* em sua trajetória.

No entanto, esses trabalhos confirmam minha preocupação sobre as poucas informações sobre a atuação do personagem de Belmonte no percurso histórico do empreendimento jornalístico.

Especificamente sobre a relação política das *Folhas* cito como referência a análise de Jürgen Habermas, *Mudança estrutural da esfera pública*: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa,³⁵ no capítulo 1.

³¹ GUINZBURG., op.cit., p. 147.

³² BORGES, U. M., op. cit.

³³ MOTA, C. G., CAPELATO, M. H. *História da Folha de S. Paulo*: (1921-1981). São Paulo: IMPRES, 1981.

³⁴ TASCHNER, G. *Folhas ao vento*: análise de um conglomerado jornalístico no Brasil. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

³⁵ HABERMAS, J., op.cit.

As charges produzidas em razão de fatos do cotidiano, como foco de análise, são ao meu ver uma descoberta, um minucioso trabalho de revisão e crítica. Apanhando os flagrantes da vida, reacendem o poder de expressão e de observação do intelectual que a produz. Sendo assim, o campo de atuação seria imenso, mas nos arriscamos a definir os seus contornos, refletindo sobre como um personagem adquire uma determinada representatividade para uma parcela da sociedade, o que requer a compreensão do que é representar.

No capítulo 3, buscando construir essa noção de representação, e visualizar a operação de sedução de meu ambivalente objeto de estudo, faço referências às teorias da “presença e ausência” de Henry Lefebvre,³⁶ retomadas por Roger Chartier,³⁷ não sendo excludentes nem totalizantes sobre o assunto. Também é citado o recurso da ironia, delimitado no trabalho polifônico de Beth Brait,³⁸ que perpassa a todo instante, enquanto atitude crítica, o material de análise, “que só tem seu estado funcional enquanto é assimilado pelo eixo central da relação que se estabelece entre produtor, obra e receptor”.

A ironia, impregnada do sentido oposto ao seu próprio senso, repercute na imobilidade política a que Juca Pato se condena, restando a indignação medida.

Início minha exposição, com uma revisão da formação do conglomerado das *Folhas*, o significado de sua relação com a figura de Juca Pato, além de uma rápida, porém necessária biografia do seu criador, Benedito Bastos Barreto, para a compreensão do volume de sua produção.

³⁶ LEFEBVRE, H., op. cit.

³⁷ CHARTIER, R. O mundo como representação. *Revista Estudos Avançados*: v.5, n° 11, p. 173-190, jan./abr./ 1991.

³⁸ BRAIT, B. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas, SP: Unicamp, 1996, p. 14.



CAPÍTULO 1

AS FOLHAS

IMPRENSA E PUBLICIDADE



Até meados do século XIX, a imprensa, tanto oficial quanto de oposição, caracterizava-se por um grande envolvimento em disputas políticas, estando aberta aos mais acirrados ataques críticos contra ou a favor das causas que empolgavam o país, segundo Werneck Sodré ¹.

De estilo panfletário, com periodicidade inconstante, os jornais, especificamente os ilustrados, “eram feitos por poucos redatores, muitas vezes por um único, veiculando uma determinada mensagem, que poderia ser do interesse do jornalista ou de algum grupo que ele representasse” ². Esses jornais e revistas eram formados e desapareciam de um dia para outro, “no ano de 1876, o Rio de Janeiro contava com meia dúzia de jornais satíricos, geralmente semanais, cuja tiragem global era de 10.000 exemplares” ³.

Apesar de sua estrutura precária, utilizavam como principal apelo para a venda a produção das caricaturas políticas, difundidas nos primeiros jornais ilustrados, como *Diabo Coxo* (1864-1865), *Cabrião* (1866-1867) e, nas revistas cariocas *Revista Ilustrada* (1876-1895) e *D. Quixote* (1895-1903), do pioneiro das histórias em quadrinhos, Angelo Agostini, ou *Mequetrefe* (1875-1893) que recebeu a colaboração dos principais caricaturistas da época, como Cândido de Faria, Antonio Alves do Vale e Aluísio Azevedo.

A caricatura política, por meio desses pequenos jornais ilustrados, já estava incorporada enormemente ao cotidiano da população, tendo sua influência no

¹ SODRÉ, N. W., op. cit., p. 259-60.

² TASCHNER, G., op. cit., p. 28.

³ MÉRIAN, J. Y., Rafael Bordalo e o Rio de Janeiro dos anos 1875-1880. In: BORDALO, R. *Rafael Bordalo Pinheiro - o português tal e qual: da caricatura à cerâmica. O caricaturista*. Curadoria Emanuel Araujo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

desenrolar de acontecimentos como as campanhas abolicionista e republicana, retratadas por Angelo Agostini em sua *Revista Ilustrada*, e os percalços encontrados por Oswaldo Cruz em sua campanha pela vacinação obrigatória no Rio de Janeiro em 1904. Sobre esse fato, nos remete Calazans: “Todos os sistemas, instituições e autoridades que necessitam intimar para controlar, temem o riso; o riso pode ser uma arma destrutiva pois destrói reputações, destrói as capas que encobrem as mentiras”⁴.

O humor e conseqüentemente um de seus instrumentos, a charge, é visto por Calazans como uma arma política, revelando a agressão às instituições vigentes; entretanto, o humor pode também confirmar ou instaurar preconceitos de todas as partes, sendo seu uso facultativo e, acima de tudo, político.

Werneck Sodré, analisando a imprensa no final do século XIX, identifica as mudanças que começam a operar, tanto do ponto de vista técnico, com a introdução da litografia e da gravura nas ilustrações dos jornais e revistas que surgem, quanto do ponto de vista econômico, pois, nesse período, os jornais, que se multiplicavam, viveriam de anúncios.⁵

Habermas, em seu estudo sobre a mudança de função política da esfera pública, escreve a respeito da imprensa:

À medida que se comercializa, a partir do século XIX, se torna manipulável, pois estabelece a correlação entre venda da parte dos anúncios e a venda da parte redacional. Dessa forma, um editor poderia, através da divulgação de anúncios, garantir preços mais baixos e um número muito maior de compradores, além da possibilidade de vender uma parte proporcionalmente crescente do jornal. Começava a se formar esse caráter de empresa de economia privada, destinada a obter lucros.⁶

O desengano com os rumos adotados pelo novo regime republicano no Brasil contribuiu para alterar a função social desempenhada pelos intelectuais, assim descrita por Carmen de Figueiredo em sua análise do humor de Lima Barreto:

⁴ CALAZANS, F. O poder do riso. *Revista Leopoldianum*, Santos, n. 49, v. 17, 1991, p. 78.

⁵ SODRÉ, W., op. cit., p.259-60

De um lado, o mundo dos valores e idéias dos intelectuais, em pleno processo de desilusão com o novo regime; do outro, as classes pobres, que nunca haviam sido tocadas pelas promessas dos republicanos (...). Dessa maneira, a ausência de um espaço definido para a atividade intelectual e dos meios que a ela conduziriam, produziram relação de ambigüidade, cujo eixo estaria na ideologia das corporações e na política de favores. Oportuniza-se, apenas, ao intelectual, a participação em institutos culturais e superiores, a partir do grau de relações sociais que poderia mobilizar; nestes órgãos, as qualidades dos cargos e funções eram determinadas pelo nível de apoio oligárquico recebido, ficando o talento e a inteligência como valores ornamentais.⁷

Essa situação revela um novo perfil do intelectual, que busca trabalhar nos novos empreendimentos jornalísticos, como as *Folhas*, que, como veremos a seguir, valorizavam - devido ao acelerado ritmo cotidiano que se instaura, representado pelas inovações técnicas - jornalistas, caricaturistas e ilustradores detentores da rapidez e da agilidade da informação, não se aprofundando no argumento de caráter mais reflexivo. Dessa forma as novas empresas, em especial as *Folhas*, manteriam incorporados alguns elementos consagrados dos jornais ilustrados, como a charge diária.

Formaram-se também nesses jornais as seções comerciais, depois de ter sido verificada, por parte dos comerciantes paulistas, a eficácia da publicidade para o seu negócio. Esse fato contribuiu também para a maior frequência de publicações de propaganda, em sua grande parte com anúncios desenhados, predominando essa forma de publicidade no período a que se detém esse estudo.

Além de sua função comercial e política, no período em que se iniciava a utilização popular da máquina fotográfica, a caricatura, presente na charge, era o maior veículo de reconhecimento e divulgação dos personagens políticos, uma vez que, eram incorporadas novas técnicas de impressão, libertando "a caricatura do traço litográfico, passando a predominar nas páginas o desenho ligeiro, da apreensão rápida"⁸, o que irá

⁶ HABERMAS, J., op. cit., p. 217.

⁷ FIGUEIREDO, C. L. N. de. *Lima Barreto e o fim dos sonhos republicano*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1995, p. 28.

⁸ LUSTOSA, I. *História dos presidentes: a República do Catete*. Rio de Janeiro: Vozes/ Fund. Casa de Rui Barbosa, 1989, p. 61.

contribuir sensivelmente para algumas mudanças na imprensa, que amadurece em sua trajetória.

AS RAÍZES DAS FOLHAS

Juca Pato fala a linguagem do povo. Ninguém fala difícil quando está de barriga vazia. No dia em que Juca Pato se meter a falar difícil de duas ou uma - ou ele se queixa de insincero ou perdeu o juízo.

Uma população esquecida pelos poderes públicos, maltratada e dizimada em consequência de misérias e doenças pelo analfabetismo e pela inércia cívica, não escreve, desabafa-se. Um jornal eminentemente popular tem de refletir então esse estado de espírito. O jornal popular é um desabafo.⁹

O período de origem das *Folhas*, na década de 20, caracterizou-se como um tempo de transição política, que, se inicialmente proporcionava um surto industrial gerado pelos excedentes financeiros trazidos pelo café, por outro lado trazia em seu bojo graves crises sociais, refletidas na manutenção, um tanto mais reticente do que a mobilização que se viu na greve de 1917, da luta do operariado e de alas militares descontentes, como vimos na primeira parte deste trabalho.

Desta forma, em função das próprias tensões provocadas por esses grupos sociais e por distintos segmentos oligárquicos, os anos 20 apresentaram-se como sendo, de alta “efervescência política, ideológica, cultural e militar”¹⁰ não esquecendo da transformação tecnológica que em muito transtornou a vida dos habitantes de São Paulo.

Entre os mecanismos de adaptação do homem urbano, os jornais firmavam-se como o grande veículo de comunicação de massa, adquirindo o poder de expressar a rapidez e o vertiginoso compasso das transformações que aceleravam o cotidiano da cidade.

A formação dessas organizações empresariais, apoiadas no desenvolvimento tecnológico - a separação entre gráficas e as tipografias - será arrefecida nas décadas

⁹ PATI, F. Discurso de abertura da sessão solene da Associação Paulista de Imprensa, 8 nov. 1945. In: MOTA, C. G., CAPELATO, M. H., op. cit., p. 26.

¹⁰ TASCHNER, G., op. cit., p. 27-8

posteriores, apesar de já existirem jornais, como *A Província de S. Paulo*, desde de 1875, chamado depois de *O Estado de S. Paulo* e o *Jornal do Brasil* em 1891.

Contudo, foi nos anos 20 que surgiram empresas nitidamente estruturadas em moldes capitalistas¹¹, as quais podemos denominar de imprensa moderna, com veículos como a *Folha da Noite*, que teve seu primeiro número rodado em 19 de fevereiro de 1921.

O jornal atenderia a uma demanda de “setores da população urbana que, não sendo detentores do capital, realizavam o trabalho predominantemente não manual, quer trabalhando por conta própria, quer vendendo a sua capacidade de trabalho a terceiros”¹².

A empresa *Folha da Manhã Ltda.* era constituída, por jornalistas que trabalhavam na redação do *Estadinho*, a edição vespertina do matutino *O Estado de S. Paulo*, em formato pequeno, sendo esse o motivo do termo no diminutivo.

Entre esses jornalistas estavam Ricardo Figueiredo, Antonio dos Santos Figueiredo, Julio de Mesquita Filho, Nicolau Ancona Lopes, Ademar de Paula, Gastão Barroso, Paulo Duarte e Mariano Costa, único que não era do *Estadinho*. Porém, idealizadores e logo depois únicos proprietários foram Olival Costa e Pedro Cunha, chamados por Belmonte de “os dois leões”¹³.

Com a revolução de junho de 1924 o *Estadinho* teve suspensa sua publicação, e a *Folha da Noite*, impressa inicialmente nas oficinas de *O Estado de S. Paulo*, viu, também paralisado, seu espaço nas máquinas do jornal empastelado.

Buscando uma saída para o impasse da instalação, é que Olival Costa e Pedro Cunha em fins de 1924 e início de 25, encontraram nas antigas oficinas do *Jornal do Comércio*, propriedade de Mário Guastini, na R. Direita, o local, tanto da parte de redação, quanto da maquinaria, para a produção do jornal. Depois, melhor aparelhada, com a aquisição de uma velha Marioni e

¹¹ SODRÉ, N. W., op. cit., p. 409.

¹² SAES, D. A. M. de. O civilismo das camadas médias na Primeira República Brasileira (1889-1930). CADERNOS do IFCH/ Unicamp. Campinas: Unicamp, 1973, v. 1, p. 33-4.

¹³ CUNHA, Pedro. Depoimento. Arquivo do Banco de Dados da Empresa Folha da Manhã Ltda. *Revista Apisp*, set. 1955.

umas máquinas de compor, acomodadas no novo endereço da R. do Carmo, a empresa começou a ousar mais, lançando no mercado um novo jornal, a *Folha da Manhã*.¹⁴

Encontrada a fórmula do sucesso comercial, nada mais natural que expandir para um diário matutino as orientações que vinham ao encontro da demanda da população urbana.

Os diários, tanto a *Folha da Noite* quanto a *Folha da Manhã*, voltariam seus editoriais, crônicas e caricaturas de primeira página para as questões econômico-políticas nacionais, seguindo orientações inspiradas na Liga de Defesa Nacional, criada em 1916 por Olavo Bilac, Pedro Lessa e Miguel Calmon e na paulista Liga Nacionalista de 1917, interdita em 1924 por Artur Bernardes, que “visava estimular o patriotismo, propagar a instrução primária, profissional, militar e cívica, além de defender o trabalho, a paz e a liberdade.”¹⁵ Essa defesa pela educação, de melhores condições de vida, de participação política, “vinham ao encontro do objetivo primeiro da doutrina positivista - a neutralização dos conflitos sociais, da luta de classes”¹⁶.

Os primeiros anos das *Folhas* tiveram a inspiração de alguns pressupostos do positivismo, mas nem todos os aspectos da doutrina foram incorporados pelos representantes do jornal.

Liberalismo e positivismo, ideários imediatamente opostos, mas ambos trazendo a marca comum do organicismo, entrecruzam-se na produção da ideologia do jornal, que, calcado nesses princípios, se lançava no debate político e na discussão dos problemas econômicos.¹⁷

Dessa forma, as *Folhas* por uma lado invocavam a teoria liberal, negando a legitimidade do poder constituído em razão das eleições consideradas fraudulentas

¹⁴ DUARTE, P. Ainda sobre a pré-história da *Folha de S. Paulo*, FSP 20 mar.1966. In: MOTA C. G., CAPELATO, M. H., op.cit., p.309-18.

¹⁵ AZEVEDO, C.; CAMARGOS, M., SACCHETA, W. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*, SP: Senac, 1997, p. 151.

¹⁶ “O Positivismo [escola filosófica baseada nos pensamentos de Auguste Comte (1798-1857)] se firmara como uma ideologia antiliberal na medida em que apontava para a Revolução Francesa como causa primeira da explosão proletária dos movimentos de 1848 na Europa. (...). Sem esquecer que a ideologia positivista vai ganhando novos contornos no decorrer do processo histórico, podemos sugerir - guardadas as devidas proporções - que essa visão autoritária da questão social chega até os representantes das *Folhas* na década de vinte”. (MOTA, C. G., CAPELATO, M. H., op. cit., p. 33).

(vide a campanha sucessória, no capítulo 3) defendendo o direito de oposição, de “fiscalização” e, por outro lado, enfatizavam os estímulos à moralidade, a necessidade de disciplina e obediência para atingir os objetivos finais, elementos de conduta inspirado na doutrina positivista, que propunha um modelo de sociedade regulamentada do alto, eficaz na manutenção da ordem e da justiça.

A dificuldade ideológica em permanecer constantes a esses ideais reflete a oscilação, característica também das camadas intermediárias da população, como foi assinalado por Taschner, que restringe as *Folhas* ao “cortejamento das classes sem que se identificassem a elas”¹⁸, ao qual já nos referimos na introdução.

Refletindo sobre o primeiro editorial da *Folha da Noite*, escrito por Júlio de Mesquita Filho (vê-se a clara ligação entre o novo jornal e a empresa consolidada) Taschner considera:

O jornal assumia explicitamente a postura de *oportunist*a, entendendo por este termo o direito de mudar de opinião sempre que novos fatos assim o exigissem. A justificativa para tal postura era a de que a coerência em relação a atitudes tomadas no passado não deveria servir de pretexto à estagnação da razão.¹⁹

Dessa forma, a socióloga argumenta ser a abertura necessária para uma flexibilidade de linha editorial ou mesmo para a ausência de uma linha definida²⁰. O que se pode depreender, contudo, é novamente uma postura política e, como tal, ambivalente do jornal que se formava.

Esse período de enlace com as questões urbanas, na primeira fase de existência das *Folhas*, se encerra em 1930, quando as suas oficinas são invadidas pela população e o jornal empastelado. As edições com sua feição paulista, apoiariam a candidatura de Júlio Prestes, culminando numa oposição frente a vitória da Aliança Liberal.

¹⁷ Idem, p. 37.

¹⁸ TASCHNER, G., op. cit., p. 45.

¹⁹ Idem, p. 41.

²⁰ Idem, ibidem.

Apesar de sempre ofertar apoio aos movimentos de oposição à política do Partido Republicano Paulista, entrando em clamorosas polêmicas com seu órgão oficial *O Correio Paulistano*, como veremos nos editoriais de Mario Pinto Serva, a empresa jornalística desconfiava reticente, das propostas da Aliança Liberal, que nascida de um acordo entre estados cujos interesses não estavam vinculados ao café, iria congregiar todas as insatisfações políticas do momento. Dessa forma, o jornal permaneceu com sua defesa pelo “saneamento político” até 1929.

Analisando três anos de jornal, entre charges, cartas e artigos pude observar em um crescente sua orientação regida pelas linhas do mercado, que se opera na relação entre a imprensa e o público leitor, após a inclusão do personagem Juca Pato nas *Folhas*. Olival Costa formava então o que chamava de “escola de civismo”, orientando a “opinião pública”, transformando o jornal em um suporte de disputas políticas.

Diferenciando-se visualmente da edição noturna, a *Folha da Manhã* foi criada “na perspectiva de conquistar outros setores da sociedade, [comerciantes, profissionais liberais, pequenos proprietários em geral]. O novo periódico se definia ainda como um jornal local, urbano, mas não mais como um “jornal popular”²¹.

Pode-se então compreender o que Habermas atribuiu a Ivy Lee, que desenvolveu as técnicas publicitárias de ação política de empresas de petróleo americanas que, àquela época, viam-se ameaçadas por certas reformas sociais, no período entre as duas guerras mundiais, chamando-as de *public relations*.²²

As *public relations* nada mais são que estratégias segundo as quais as informações são destinadas para a “opinião pública que é trabalhada, diferindo-se da propaganda por assumir a esfera pública expressamente como política”. Os destinatários das *public relations* “são as pessoas privadas enquanto público e não enquanto consumidores imediatos.”²³

²¹ MOTA, C. G., CAPELATO, M. H., op. cit., p. 28.

²² HABERMAS, J., op. cit., p. 227.

²³ Idem, ibidem.



Assis Chateaubriand em artigo publicado na *Folha da Manhã* sobre as grandes convenções de estabelecimentos comerciais, como a ocorrida na Casa Pratt, assim escreveu sobre o controle norte-americano da propaganda:

Della [propaganda] se serviram em alta escala; e deppois de terem conquistado os seus mercados internos, que são os maiores do mundo, ei-los, neste primeiro quarto de século, desbancando os concorrentes inglezes, francezes, belgas (...). O annúncio é a grande força delles. Mas a propaganda americana tem uma importância deveras transcendente, porque é uma **propaganda educativa** [grifo meu] do público.²⁴

Chateaubriand exemplificou a questão do mecanismo “educativo” da propaganda americana pelo fato da mesma ter o mérito de convencer, pela eficiência tecnológica, que o dono de um automóvel poderia dirigi-lo, não sendo mais necessário o serviço de chofer. Propagava-se o que se queria vender, tornar popular, como o automóvel.

Para o autor, o produtor americano conseguiu, por meio da propaganda, ampliar as fronteiras de seus produtos desbancando “os concorrentes ingleses, franceses, belgas e alemães em vários campos industriais”²⁵. Chateaubriand propagava assim a introdução no Brasil dessa forma de atuação no mercado, levando a uma aberta concorrência entre as empresas.

Essa análise, tomadas as diferenças de contexto, em muito se aproxima da prática de venda utilizada pelas *Folhas*. A consideração pelos problemas que afligiam diferentes parcelas da população levava à constante presença de seu garoto-propaganda, que engendra um hábito, por sua diária presença em vários pontos do jornal.

Marcando as crônicas, as vinhetas representavam o sinal de que ali haveria um texto de ataque ou de denúncia, criando um “consenso fabricado”, que de acordo com Habermas²⁶:

²⁴ CHATEAUBRIAND, A. *Folha da Manhã*, 6 de fevereiro de 1927, p. 3.

²⁵ Idem, ibidem.

²⁶ HABERMAS, J., op. cit., p. 227.

O consenso [fabricado] sobre algo que, na aparência, é necessário para o interesse público tem, efetivamente, alguma coisa de uma “opinião pública” encenada. Embora as *public relations* devam estimular algo como a venda de determinados artigos, o seu efeito acaba sempre sendo alguma coisa mais que isso; já que a publicidade para produtos passa a ser desenvolvida pelas vias indiretas de um **fingido interesse geral**, ela não acarreta nem assegura apenas o perfil da marca e uma clientela de consumidores - muito mais, ela ao mesmo tempo mobiliza para a firma, para um ramo da economia e até para todo um sistema um **crédito quase-político, uma espécie de respeito que só teria para com autoridades públicas** [grifo meu].

Para Habermas o “consenso fabricado” não tem muito em comum com a “opinião pública”, que só poderia ser conseguida com uma concordância racional de opiniões, levando a uma concorrência aberta - provavelmente a esperada por Chateaubriand - o que desapareceu “à medida que interesses privilegiados a adotaram para si a fim de se auto-representarem através da publicidade”.²⁷

Em seguida o autor descreve como a publicidade irá atuar:

A publicidade **imita** aquela aura de prestígio pessoal e de autoridade supra-natural que antigamente era conferida pela esfera pública representativa [grifo meu].²⁸

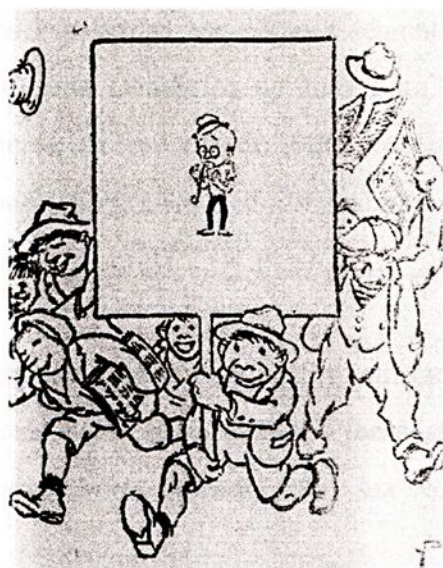
Voltando à nossa análise, a figura criada por Belmonte pretendia engendrar esse “falso” consenso descrito por Habermas. Entretanto, Juca Pato ao invés de apresentar uma figura detentora de “prestígio social”, propunha justamente o oposto na qualificação social.

O público leitor consumia o personagem pelo processo de identificação estabelecido, remetendo-o à sua própria situação financeira e social, ou seja, expropriado das decisões políticas, mas detentor de uma constante visibilidade, como veremos no capítulo seguinte. Juca Pato manteve-se como símbolo do jornal mesmo com as variantes oscilações comerciais e de orientação da empresa *Folhas*. Comercialmente manteve-se assegurado o perfil de leitores, cativando outros tantos pela credibilidade com que se apresentava.

²⁷ Idem, p. 228-9.

²⁸ Idem, ibidem.

Um exemplo dessa atitude comercial é lançado pela *Folha da Manhã*, no dia 3 de novembro de 1925: a publicação periódica de uma nota em língua italiana, com uma paródia de Juca, o Giuca Pato (figura 4), feita pelo também chargista da *Folhas* Voltolino, contribuindo para a popularização de sua figura entre a grande parcela de imigrantes, decisiva na ampliação do processo de industrialização em São Paulo. Trazendo uma placa com Juca Pato colocando as mãos como “italianinhos”, os garotos anunciavam, esparramando jornais e levantando os chapéus, a nota em italiano.



Legenda: A “*Folha da Manhã*” vai iniciar a publicação periódica de uma nota em língua italiana.

Fig. 4

Folha da Manhã, 3/11/1925, p. 1

De acordo com Suzana Ribeiro, os paulistanos do início do século acompanharam o nascimento de uma verdadeira cidade italiana em sua metrópole, “os imigrantes tiveram inegável importância na industrialização e, conseqüentemente, na formação de algumas cidades do interior e em especial da capital paulista”, deixando marcas pelos bairros do Bixiga, da Barra Funda e do Brás²⁹. Assim como outras parcelas de imigrantes viam-se contemplados, com páginas do jornal escritas em alemão, árabe ou japonês.

²⁹ RIBEIRO, S. B. *Italianos do Brás: Imagens e memórias 1920-1930*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 42-3.

Essa preocupação em atingir um público heterogêneo, que começava a atuar no cenário nacional, sentindo-se representado, tornou-se uma característica da *Folha da Manhã*, estruturada conforme os interesses econômicos: na primeira página, o editorial, situado à esquerda, assinado geralmente por Mario Pinto Serva, ferrenho defensor do voto secreto, uma atitude seguida pela orientação do jornal; em seguida, informações curtas, de outros estados ou países; ao lado uma crônica com a vinheta de Juca Pato.

Com diversas propagandas espalhadas nas páginas seguintes, geralmente na terceira página encontrava-se a “Coluna Desabafos de Juca Pato”, o espaço das cartas de leitores, publicada inicialmente em fevereiro de 1926, prosseguindo até 1931, quando o jornal passa por uma remodelação gráfica e editorial, após a saída de seu diretor, Olival Costa.

Em seguida seções que também pretendiam conquistar o público feminino, com pequenas ilustrações gráficas. Sobre essas seções, o jornalista Paulo Duarte, ao relatar os primeiros anos da *Folha da Noite*, comenta sobre sua “voluntária” participação:

Um dia, Olival Costa se aproximou da mesa grande em que eu trabalhava na companhia de Ancona Lopez e Mariano Costa e foi logo me dizendo:

- Escuta aqui: precisamos interessar o mundo feminino no jornal. Por enquanto não podemos dar uma página feminina, mas podemos iniciar uma seção de modas. Não houve meio de encontrar uma dama capaz de escrever sobre o assunto. Por deliberação da Diretoria, tendo em vista as suas tendências para o mexerico e profundo conhecimento na matéria, fica você encarregado da seção nova que começará a sair na próxima semana. (...) As crônicas, [eram] assinadas por Nini Ruas. As suscetibilidades dos meus vinte anos impediram que eu assinasse artigos de assunto feminino, assim tomei o apelido de uma irmã que residia na Europa, da qual sentia muitas saudades e aquele sobrenome Ruas, que não me recordo onde fui buscar.³⁰

Após a publicação dessa seção, ampliou-se o leque de assuntos voltados para esse público: “Ribaltas e Projeções”, registrando os acontecimentos do teatro e cinema; a

³⁰ DUARTE, P. Pré-história da “Folha de S. Paulo”. In: MOTA, C. G., CAPELATO, M. H., op. cit., p. 310-11.

coluna “Vida Social”; a “Crônica Estrangeira”, que além do italiano tinha textos em árabe, russo e alemão; “Na Polícia e nas Ruas”, com as informações policiais.

Em sequência viriam as populares colunas de “Esportes”, retratando futebol, atletismo, hipismo (geralmente escrita pelo próprio Olival Costa), bola ao cesto, tênis, turfe e motociclismo; “Necrologia”; e “Parte Comercial”, com as “Falências e Concordatas”. Conforme o artigo “Prestando contas ao público”, a direção das *Folhas* apresentava, além da preocupação em ampliar o volume de circulação com a nova máquina de impressão adquirida, atender:

Às necessidades dos jornaes, quer relativas ao número de páginas, quer relativas à circulação que se vae tornando cada vez maior, de forma a surprehender até a nós mesmos, que mais de perto a acompanhamos dia a dia, (...) outro melhoramento está na amplitude que cuidamos de dar às várias secções dos nossos jornaes, bem como na criação de outras de grande interesse.³¹

As edições do jornal conquistam o espaço no mercado, retratado no crescente volume de vendas que conseguem obter. Do que pude observar nos poucos dados encontrados, comparativamente, em dois anos, houve um aumento de tiragem de maneira considerável, observado crescimento do número de vendas avulsas. Some-se a isso a renda das vendas de matérias pagas, por intermédio das agências de publicidade ou afluía em grande quantidade diretamente no balcão.

A única fonte de informação sobre as tiragens desse período é uma estatística elaborada por Júlio Rodrigues,³² apresentando justamente o movimento de venda avulsa (que, no artigo de Pedro Cunha, de onde retiramos essa tabela, saiu também como “publicidade” para a *Folha da Manhã*, aqui corrigido) e da publicidade no primeiro semestre dos anos de 1926 e 1927:

³¹ “Prestando contas ao publico”, *Folha da Manhã*, 30 set. 1927, p. 1.

Obs. A dificuldade dos proprietários em assumir publicamente o jornal como mercadoria foi amplamente analisado por Taschner, G., op.cit., p. 35-49.

³² CUNHA, P., op. cit.

VENDA AVULSA NA CAPITAL

<i>FOLHA DA NOITE</i>	1926	1927
Janeiro.....	24:149\$600	30:573\$500
Fevereiro.....	20:189\$100	28:152\$800
Março.....	29:868\$900	32:753\$900
Abril.....	28:251\$800	33:619\$600
Maió.....	30:052\$400	35:422\$400
Junho.....	34:315\$900	29:884\$700
Julho.....	30:083\$800	27:612\$800

As remessas para o interior, em idênticos períodos, produziram as seguintes rendas:

1926	1927
45:642\$100	51:531\$400

<i>FOLHA DA MANHÃ</i>	1926	1927
Janeiro.....	21:635\$200	38:441\$600
Fevereiro.....	17:483\$400	35:517\$300
Março.....	21:091\$100	40:645\$200
Abril.....	21:792\$700	40:225\$800
Maió.....	25:497\$000	42:715\$400
Junho.....	28:261\$400	35:961\$000
Julho.....	27:890\$900	32:257\$000

As remessas para o interior, em idênticos períodos, produziram as seguintes rendas:

1926	1927
36:443\$400	39:363\$280

PUBLICIDADE

<i>FOLHA DA NOITE</i>	1926	1927
Janeiro.....	22:021\$050	31:807\$700
Fevereiro.....	27:983\$520	33:459\$700
Março.....	28:303\$500	37:202\$700
Abril.....	25:272\$350	32:631\$200
Maió.....	27:674\$600	32:242\$000
Junho.....	34:912\$200	37:106\$400

Julho.....29:47\$500 32:30\$700

PUBLICIDADE

<i>FOLHA DA MANHÃ</i>	1926	1927
Janeiro.....	20:09\$550	39:04\$100
Fevereiro.....	18:92\$280	42:04\$600
Março.....	26:02\$100	42:39\$600
Abril.....	20:31\$150	47:64\$300
Maio.....	23:93\$750	49:97\$600
Junho.....	27:29\$800	55:00\$400
Julho.....	30:44\$500	63:22\$700

De fato, o que se pode observar é que as *Folhas*, tiveram um grande impulso financeiro na venda avulsa do jornal, que ficava a 200 réis por dia, especialmente a *Folha da Manhã*, com relativa queda da *Folha da Noite* se tomarmos como amostra os últimos meses de 1926 e 1927.

Entretanto a *Folha da Noite* manteve-se em alta na circulação para a população do interior do estado nesse mesmo período, provavelmente por uma questão da postagem pelo correio, ou por ser mais austero, já tendo conquistado esse público.

Quanto à publicidade, é clara sua importância, observada no crescente aumento de valor, na média dos últimos cinco meses do período em questão, superior a 100%. A propaganda, que se firma como destacado gerador financeiro para o empreendimento, apresentava em grande parte o objeto de estudo, como veremos na utilização de Juca como garoto-propaganda, no capítulo 3.

Nesta charge (figura 5) comemorando o primeiro ano de sua existência, o personagem aparece atrás de uma senhora que corre, com a palavra “Politicagem” em sua roupa, abandonando papéis com os dizeres “Filhotismo”, “Contratos” e “Cavações”. Normalmente a figura que representava a Câmara Municipal era desenhada por Belmonte como uma senhora de peso avantajado. A metáfora que se expressa, transforma Juca Pato - correndo com as tramóias políticas - na figura responsável pela

conquista da empresa jornalística que se mantém no mercado, anunciando que no ano seguinte irá continuar em seu papel.



Fig. 5

Folha da Manhã, 1/7/1926, p. 1

Assim reflete um cronista nesse primeiro aniversário:

Fazer annos porém é um caso singular. Pouca gente se preocupa hoje com esse negócio de annos (...). O Juca, coitado, vítima imbele dos tamanduás-bandeiras, embandeira-se em arco para solenizar o cyclo vencido de 12 meses.³³

Sem assinatura, possivelmente é uma crônica de Belmonte que reforça a proposta da charge, colocando Juca Pato como representante do jornal matutino.

Em outro dado, comparativo com o ano de 1925, apurou-se um lucro líquido dos diários de 156:548\$118; no ano de 1926, de 330:996\$042, e no de 1927, 562:195\$568, de acordo com Pedro Cunha e Paulo Duarte.³⁴

Nos três anos de levantamento a assinatura anual permaneceu nos valores de 40\$000 e semestral de 25\$000. A empresa, que começara modestamente, tomava vulto com uma rapidez que assustava os próprios jornalistas, em um momento político de definição sobre os tradicionais valores oligárquicos.

³³ *Folha da Manhã*, 1 jul. 1926, p. 2

³⁴ DUARTE, P., op. cit., p. 309-18.

A complexidade sócio-econômica desse momento - de formação e crescimento da empresa jornalística - era crítico para a balança comercial brasileira, centrada na produção agrícola da monocultura cafeeira, dependente das alterações do mercado externo. A crise econômica refletia-se na instabilidade cambial, como se evidencia na próxima charge de Juca (figura 6).

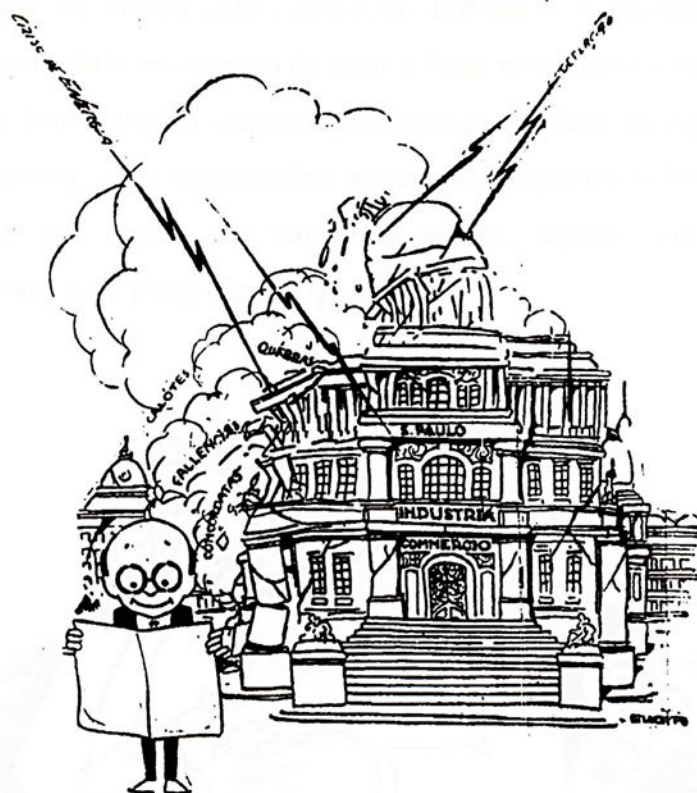
À frente do prédio representado pela indústria e o comércio de São Paulo - o desenho reproduz a construção em estilo neo-clássico do antigo Palácio do Governo no Pátio do Colégio - Juca está lendo o jornal de Pangloss,³⁵ ironizando a atitude do *Correio Paulistano*, órgão oficial do PRP, partido de Arthur Bernardes.

Belmonte estabelece essa ironia na legenda, relacionando o texto lido pelo personagem sobre o encaminhamento benéfico da situação financeira, contrapondo com a imagem da ruína dos prédios institucionais ao fundo.

O efeito da charge é cinético, conseguindo provocar com os raios e a fumaça a sensação de desmoronamento econômico gerado pela deflação, quebras, falências, crises de energia, concordatas e calotes. O título da charge expressa a perplexidade diante das intempéries econômicas do momento.

³⁵ Belmonte faz referência ao otimista Dr. Pangloss, personagem de "Cândido", romance satírico do escritor francês Voltaire (1694-1778).

Título: Entenda-se



Legenda: Juca Pato (lendo o jornal de Pangloss) - "O cambio já está na casa dos 6, o que vem provar, aos scepticos e pessimistas, que a nossa situação financeira é cada vez melhor".

Fig. 6

Folha da Manhã

28/8/1925, p. 1

O panorama político e econômico em que se instaura esse significativo crescimento era de anúncio da crise que viria em 1929. No início do século XX o setor cafeeiro elaborou a política de valorização, iniciada no chamado Convênio de Taubaté, em 1906.³⁶ A partir de 1924, é transferida para as mãos do governo estadual a responsabilidade pela defesa de valorização cafeeira, criando-se o Instituto de Defesa Permanente do Café, depois chamado de Instituto do Café, permanecendo esse aparente apoio às elites cafeeiras até 1929.

³⁶ As considerações sobre a política cafeeira fazem parte do texto "A Revolução de 1930" de Boris Fausto. In: MOTA, C.G.(org.) *Brasil em Perspectiva*, 1981, p. 227-55.

Destinado a regular a entrada de café no porto de Santos, através da retenção da oferta nos armazéns, efetuar compras da mercadoria cafeeira e melhorar as informações em torno do produto, os fundos para criação do Instituto constituíram-se na garantia necessária para empréstimos externos de grupos financeiros norte-americanos, alemães e ingleses como bem retrata a charge, apresentando um Juca na espreita, com uma expressão apreensiva, com sobranceiras arqueadas, enquanto o Instituto do Café, identificado por um broche no volumoso senhor, digere com ferocidade os empréstimos, servidos no prato (figura 7).

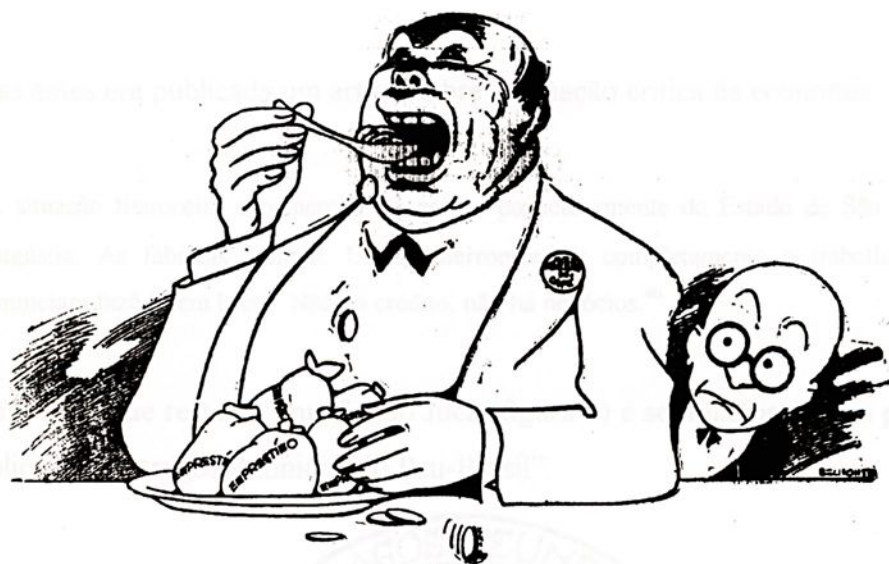


Fig. 7

Folha da Manhã, 4/9/1927, p. 1

Identificação do personagem na lapela: Instituto do Café

Nos sacos: Empréstimo

Essa política assegurou até certo ponto a rentabilidade do setor cafeeiro, durante o período de 1906 a 1929, com a alta do preço do café, enquanto a desvalorização cambial, presente em fins do século XIX, retomou seu curso, auxiliada pela criação da Caixa de Conversão monetária, “um mecanismo de repressão à alta do câmbio, limitada pelo montante dos depósitos em ouro, sem efeito para a baixa”³⁷.

³⁷ SOUZA, M.C.C., op. cit., p.192.

Ou seja, a redução do valor da moeda era uma forma de proteção a economia agroexportadora³⁸ que ao vender seu produto em dólar, recebiam maior volume da moeda nacional, o que contribuiu para tornar a produção vulnerável às crises internacionais:

O dólar de 6\$400 há 3 dias, subiu a 7\$500. Caipora da miúda, o Juca já começou a aguentar com mais carestia... O Instituto do Café continua firme na piririca de arrebentar com a lavoura paulista de acordo com o programa que traçou contra os fazendeiros comissionários e a praça de Santos.³⁹

Sete dias antes era publicada um artigo sobre a situação crítica da economia:

A situação financeira e comercial do paiz e particularmente do Estado de São Paulo é de angústia. As fábricas fecham. Umas interromperam completamente o trabalho, e outras anunciam fazê-lo em breve. Não há crédito, não há negócios.⁴⁰

A única moeda que resta ao crucificado Juca (figura 8) é se transformar em paródia da “República dos Estragos Reunidos do Pau-Brasil”.



Legenda: Um projecto para a nova moeda

Fig. 8. *Folha da Manhã*, 21/12/1926, p. 1

³⁸ Optei, na polémica identificação entre governo e interesses cafeeiros, manter-me em uma posição intermediária, buscando nas charges e nos textos encontrados, a resposta para essas questões.

³⁹ *Folha da Manhã*, 9 out. 1926, p. 1.

⁴⁰ *Folha da Manhã*, 2 out. 1926, p. 4.

Fatores como a crise econômica e as disputas regionais pelo poder central (formação do Partido da Mocidade, em 1925, e do Partido Democrático, em 1926) expressam as divisões de interesses das elites cafeeiras:

O confronto dos anos 20 é um confronto intra-elites, tradicional na história brasileira. O jogo se decide no âmbito das forças dominantes envolvidas e a vitória dos novos grupos não corresponde à pura e simples liquidação dos derrotados e de sua fonte de poder.⁴¹

Recuperar essa complexa setorização das elites, envolvidas não só no plantio das fazendas, mas de toda a movimentação econômica gerada pelo café - como o comércio e as atividades bancárias - auxiliam a traçar o perfil de atuação política desses mesmos setores que dispunham de recursos, entre eles a imprensa, cativando a chamada “opinião pública” aos seus interesses políticos e econômicos.

Esses aspectos serão mais detalhados depois de uma pequena biografia do artista que materializou a figura de Juca Pato em charges ao longo da vida.

⁴¹ FAUSTO, B. Estados, trabalhadores e burguesia (1920-1945). *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, n° 20, março, 1988, p. 21.



CAPÍTULO 2

BELMONTE - A IRONIA DO TRAÇO¹



Belmonte. Auto-retrato

Fig. 9

A Cigarra, 1/5/1922, n. 183

Por trás de um codinome, às vezes para esconder o homem sério, (figura 9) às vezes para “manter” esse homem sério (livre da polícia), é que inicia nas *Folhas* sua trajetória de popularização e reconhecimento.

Benedito Bastos Barreto, paulista do bairro da Liberdade, nasceu em 15 de maio de 1896, filho de um médico, João Carnero Bastos Barreto, e de d. Rita Bastos Barreto. Morreu também na capital, no bairro de Perdizes, no dia 19 de abril de 1947. Casou-se com d. Francisca Conceição Barreto, e teve uma filha, Laís Sadalla.

A ligação de Belmonte com a cidade era extremamente forte, tanto que se recusava a sair dela, mesmo temporariamente, em viagem. A única mudança a que se permitia, era de um bairro ao outro. Em seu olhar para a cidade encontrava os temas para suas charges e

¹ Essa pequena biografia não tem a pretensão de transformar Belmonte num herói brasileiro, mas trazer à tona alguns aspectos do artista que são poucos conhecidos. Ampliada para a pesquisa acadêmica, foi inicialmente publicada na revista *Phenix*, ano 1, n.1, 1997.

ilustrações, o que se pode concluir da sintomática produção tendo como protagonista o urbano Juca Pato.

Existem diversos textos biográficos sobre Belmonte, sendo que o maior levantamento sobre sua obra foi realizado dez anos após sua morte, pelo jornalista Nelson Vainer. São cerca de quarenta artigos publicados nas *Folhas*, que seriam a base de um livro, nunca editado. Todas as referências que encontramos no decorrer da pesquisa descrevem Belmonte como “um moço alto e soturno, antônimo perfeito do humor”.

Autodidata, adorava espalhar suas garatujas quando pequeno, como revelou em uma entrevista a Silveira Peixoto:

A verdade é que quando me dei acordo de mim já era ativíssimo garatujador de calçadas. A lembrança mais remota que tenho é de uma cozinheira da casa dos meus pais, na Rua da Consolação, a estrilar comigo pela tremenda devastação que eu fazia na cozinha, sempre arrebatando às escondidas pedaços de carvão para rabiscar muros e calçadas.²

Reconhecido pelos intelectuais da época, era chamado de “curupira da caricatura brasileira” por Cassiano Ricardo, pela versatilidade de seu traço, “com a rapidez de um demônio vivo e inventivo, a união entre as muitas atividades”³.

Belmonte, autodidata, com forte embasamento cultural, gostava de sua versátil atuação como “poeta, jornalista, escritor, historiador, pintor”⁴ e um dos primeiros ilustradores de livros de história, como em *Histórias brasileiras para a juventude*, de Cid Franco (figura 10), publicado pela Livraria Martins, em 1941. Nos trabalhos de ilustração (anexos, p.152-55) podemos observar a preocupação com a correção do traço, rigorosamente acadêmico.

² PEIXOTO, C. S. Entrevista com Belmonte. *Revista da Semana*, n. 9, mar. 1945.

³ RICARDO, C. Arte e Caricatura, *Revista Vamos Ler!* Rio de Janeiro, p. 33-34 e 50, 11 ago. 1938.

⁴ LIMA, H. op. cit., p. 1366.



Fig. 10
O Aleijadinho⁵

Sua carreira jornalística está intimamente ligada ao desenvolvimento de nossa imprensa, pois era na caricatura política que seu traço e agilidade de observador encontravam maior desenvoltura. Com o tempo e muito trabalho, publicou seus desenhos em praticamente todas as revistas culturais, que traziam informações, reportagens e humor a um público ansioso pelas novidades da “vida moderna”, que tantas transformações causavam ao cotidiano urbano.

Algumas com curta duração, essas revistas tinham como maior mérito revelar artistas, entre eles Di Cavalcanti, Ferrignac, Diógenes, Voltolino, Umberto della Lata, J. Carlos e o próprio Belmonte. Relaciono em seguida as principais, a fim de resgatar material para possíveis pesquisas. Após ilustrar as revistas *Rio Branco*, *Radium*, dirigida por Santos Saraiva e a *Alvorada*, dirigida por Araujo Cintra, dirigiu a *Kosmos*, a macarrônica *Miscellânea*, e a *Farpa*. Essas revistas ilustradas contribuíram para a elaboração de uma nova estética, inspirada fortemente na visualidade, “a ilustração torna-se essencial numa comunicação que se pretende moderna.”⁶

Ampliando o alcance do seu trabalho, Belmonte iniciou contato com o Rio de Janeiro por meio da *Revista da Semana*, fundada por Alvaro Teffé, originalmente aparecida como suplemento do *Jornal do Brasil* (28 de novembro de 1915), e da *D. Quixote*, o que o

⁵ FRANCO, C. *Histórias brasileiras para a juventude*. São Paulo: Livraria Martins, 1941, p. 169.

⁶ VELLOSO, M. P., op. cit., p. 60.

levou a ser chamado pela *Careta* para substituir J. Carlos no Rio em 1922, que deixara a revista para assumir a direção artística da Empresa Pimenta de Melo, que editava o semanário *Para todos...*. Belmonte declinou do convite, arriscando-se passar somente dois dias longe de São Paulo.

Além dessas, produziu desenhos nas seguintes publicações: *Verde-Amarelo*, *A Cigarra* de Gelásio Pimenta (figura 11), *Frou-Frou*, *Cruzeiro* e *Dom Casmurro*, entre outras tantas que se propagavam. Nessas revistas eram difundidas as charges de costumes, minuciosamente elaboradas, impressas em papel cuchê. De sua participação na nacionalista *Revista do Brasil*, dirigida por Monteiro Lobato, veio a aproximação com o escritor.



Legenda: - Nós mulheres, com qualquer roupa andamos sempre exibindo pelles...

Fig. 11

A Cigarra, n.º 213, agosto de 1923.

A PRIMEIRA PÁGINA

Cumprindo a proposta de cativar a “opinião pública” a *Folha da Noite*, concentrando-se em temas populares e urbanos, necessitava de um caricaturista que produzisse diariamente, já que Voltolino, de acordo com Monteiro Lobato, “se deixara tragar por sua irremediável boêmia,”⁷ ou seja, não produzia mais de forma tão regular e rápida quanto a exigência do jornal.

Paulo Duarte, então, apresentou seu amigo de infância, o caricaturista Barreto. Ao entrar na redação da *Folha da Noite*, seis meses após a circulação do primeiro número, Benedito Bastos Barreto inicia sua trajetória como chargista, assinando simplesmente, Belmonte.

Irônico, consciente do poder da publicidade, veiculou-se como um anúncio de médico, no final de agosto de 1921, colocando à disposição o seu traço, para algum atendimento urgente (figura 12). Despertou a curiosidade de todos os leitores, para daí a dois meses iniciar sua produção no jornal.



Fig. 12

Folha da Noite, 27 a 31/8/1921

Presente em diversas matérias, acabou produzindo um trabalho diferenciado na rígida estrutura da edição noturna, até então com poucas ilustrações e fotografias.

⁷ VAINER, Nelson. Entrevista com Monteiro Lobato. *Revista da Semana*, n.º 14, abr. 1947.

O espaço que recebe para sua produção é o da primeira página: “privilegiado para o qual convergem todos os outros assuntos das demais seções do jornal.”⁸ É o espaço da sedução do leitor, e sua charge, uma atração a mais. Por sua aparente descontração, era sabidamente uma forma de conquistar esse público leitor, remetendo-o à sua versão sobre os acontecimentos políticos, seguindo as orientações estabelecidas pelos editoriais.

Mais ágil e perspicaz, seus primeiros trabalhos estampados nas páginas da *Folha da Noite* já apresentavam a crítica mordaz ao comportamento político e pessoal dos personagens em evidência, enfatizando a linha seguida pelo jornal, de ataque ou defesa dos políticos. Registrados em seus desenhos, passavam a ter reconhecimento, ao mesmo tempo que eram apontadas suas características, em caricaturas que pouco deformava, como é de costume, mas que buscavam realçar os elementos psicológicos dos retratados. Embora a máquina fotográfica já se fizesse presente, são raras as matérias acompanhadas por fotos, devido aos poucos recursos técnicos de impressão existentes à época.

Podemos notar também a irreverência, traço que diferenciava seu trabalho em revistas (a ilustração viria um pouco mais tarde) de sua produção no jornal noturno; as charges possibilitam um desenho mais solto, talvez buscando o experimentalismo, como o seguinte exemplo de Juca Pato se derretendo como um sorvete ao ter que continuar a arcar com as dívidas da revolução de 1924 (figura 13).

A legenda, refletindo a idéia de subjugo do pagamento, inspira a desintegração de Juca que se inicia pela perda de suas mangas (sem as abotoaduras), passando pelos sapatos e suas polainas.

⁸ SUZUKI, M. A maquiagem do mundo. Edição especial Primeira Página 1925-1985. *Folha de S. Paulo*, 1985. p. 9.



Notícia título: "O dr. Carlos de Campos, presidente do Estado, assignou o decreto autorizando a abertura de credito de mais 1.000 contos para ocorrer às despesas da revolução de 1924". (Dos Jornaes)



Legenda: Juca Pato: Santo Deus! Se isso dura mais um anno eu vou acabar fabricando sorvete na Siberia!

Fig. 13

Folha da Manhã, 14/8/1926, p. 1

As charges em muitos casos traziam como cenário espaços vazios, contribuindo para um maior impacto visual dos personagens. Belmonte soube trabalhar com o branco para destacar seu traço preto, que delimita espacialmente o olhar, diferenciando-o do recurso do sombreado utilizado por seus antecessores, como o artista francês de meados do século XIX, Daumier, ou o próprio Angelo Agostini.

Recorrendo à análise de Melot: "Diferente do artista em geral que configura o objeto de sua criação como *significante absoluto*, o caricaturista conforma o modelo a sua própria

visão. Enquanto os demais artistas, captam o objeto dentro do espaço, o caricaturista é o mestre do espaço.”⁹

Considero relevante essa análise para entender o processo de criação artística de Belmonte, que por meio de sobreposições espaciais produz o efeito de intercalar a delimitação temporal utilizando-se de recursos técnicos e efeitos marcados pela clicheria, como a hachura, para compor uma sombra. O olhar escapa para a profundidade, criando assim, a perspectiva.

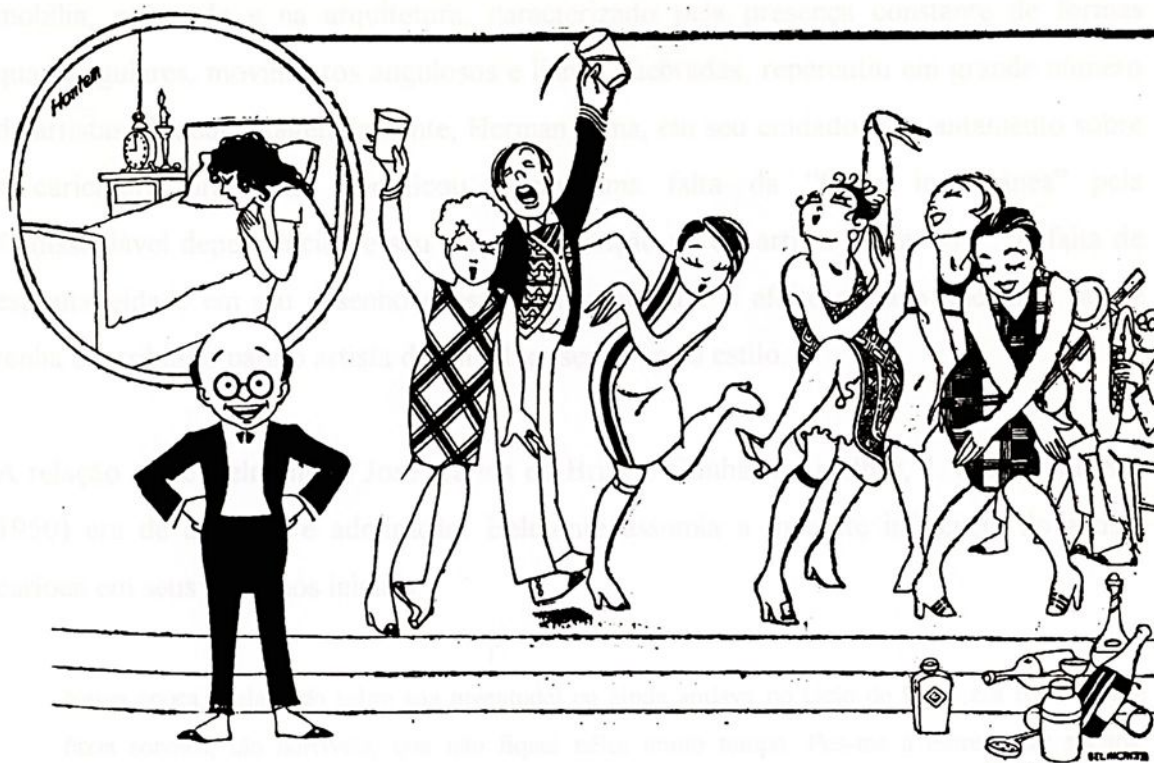
Diversamente de artistas com Roberto Rodrigues que se entregavam as linhas curvas da *art nouveau*, influência de ilustradores como Aubrey Beardsley, o estilo dissemina uma dimensão híbrida da arte¹⁰, Belmonte, por sua vez se desprende do exagero, que vez ou outra tem espaço nas roupas dos personagens (como de Gilóca, analisada adiante), suas curvas quando presentes, são lineares. A profusão é gráfica.

Podemos observar nas estampas dos vestidos dos animados dançantes, embalados provavelmente pelo *jazz* (figura 14), que Belmonte constrói um desenho característico, revelando um minucioso trabalho técnico. Os traços reforçam os detalhes da geométricos das formas, característica da *art déco*.

⁹ VELLOSO, M., op. cit., p. 110.

¹⁰ LEITE, S. H. T., op. cit., p. 69.

Título: As Grandes Reformas Sociaes



Legenda: - Ora ahi está no que deu a "igualdade dos sexos"...

Fig. 14

Folha da Noite, 12/9/1926, p. 1

Os cenários, urbano ou doméstico, nos quais insere seus personagens provocam um certo estranhamento por sua própria indefinição, mesmo quando compostos de possíveis salas ou espaços fechados. Em sua estrutura, são raras as vezes em que é possível identificar exatamente em qual espaço se desenvolvem as cena, colhidas como num *flash* fotográfico.

O que se evidencia nos trabalhos de Belmonte é a disposição do desenhista em propor ao leitor um olhar completo sobre a charge, que caminha na perspectiva do centro do desenho, onde desenvolve a ação, para suas margens onde invariavelmente está Juca Pato, que fica à espreita, geralmente recolhido a uma das laterais do desenho, enredando nas legendas sua irônica observação final, como podemos verificar com maiores exemplos no capítulo 3.

O *art déco*, estilo em voga que se manifestava nas artes gráficas, na produção têxtil, na mobília, na moda e na arquitetura, caracterizado pela presença constante de formas quadrangulares, movimentos angulosos e linhas quebradas, repercutiu em grande número de artistas. O qual, exageradamente, Herman Lima, em seu cuidadoso levantamento sobre a caricatura brasileira, identificou como uma falta da “flama instantânea” pela “indissociável dependência de seu traço em relação ao do artista J. Carlos”¹¹. A falta de espontaneidade em seu desenho apesar de não suscitar o efeito cômico imediato, talvez tenha contribuído para o artista desenvolver seu próprio estilo.

A relação entre Belmonte e José Carlos de Brito e Cunha, ou melhor, J. Carlos (1884-1950) era de amizade e admiração. Belmonte assumia a inerente influência do artista carioca em seus trabalhos iniciais:

Nessa época, [relatando sobre sua juventude] eu ainda andava no ciclo do buço, era romântico e fazia sonetos, tão horríveis, que não fiquei nêles muito tempo. Pus-me a escrevinhar sueltos, pequenos contos e a fazer umas caricaturas com noventa por cento de J. Carlos. O Jota era a coqueluche de todos nós que começávamos a desenhar, assim como Álvaro Moreyra, com o grupo de Mário Pederneiras, Gonzaga Duque e Lima Campos, exerciam uma grande influência em nosso espírito, nas colunas do *Fon-Fon!*¹²

Essa influência do traço linear de J. Carlos em seu trabalho se evidencia no desenho anterior. Entretanto, o apreço ao estilo de J. Carlos demonstrado por Belmonte sugere algumas possíveis diferenciações entre os dois artistas: a produção do artista carioca, criador de uma série de tipos cariocas, entre eles a Melindrosa, era traçada com um maior número por linhas curvas e sinuosas, contaminadas pelo *art nouveau*., produzindo fantásticas figuras longelineas e oblíquas, como podemos observar nesses dois exemplos seguintes recolhidos por Álvaro (figuras 15):

¹¹ LIMA, H. , op.cit., p. 1369.

¹² LIMA, op. cit. p. 1367.



As Melindrosas de J. Carlos¹³

Fig. 15

A Melindrosa de Belmonte - temos o exemplo da Gilóca que veremos em charges adiante - apesar de toda a graça e delicadeza da composição poderia ser considerada muito comportada quando comparada com a Melindrosa reveladoramente sexy, de J. Carlos, retratada invariavelmente ao lado de seu eterno companheiro, o Almofoadinho. No exemplo a seguir, apesar de não se tratar de uma Melindrosa, podemos observar o efeito da sensualidade das linhas de J. Carlos, realçando os contornos do corpo feminino, na ilustração de um trabalho de Herman Lima (figura 16):

¹³ COTRIM, A. (Alvarus). *J. Carlos: época, vida e obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 36.

Fig. 16¹⁴

J. Carlos preservava também uma elegância ímpar na variedade de materiais plásticos (compondo um desenho com aquarela e nanquim, por exemplo), pois produzia em maior escala para os semanários que dispunham de maiores recursos plásticos, evidenciados pelo papel da impressão (cuchê). Belmonte, ao invés, mesmo ao ilustrar seus livros era econômico, não nos detalhes da composição, mas na experiência com os materiais e técnicas artísticas (vide anexo).

Seu feito de editar três álbuns com sua produção sobre a guerra, também remete ao diferencial de suas obras. Belmonte intuía, com o respaldo das *Folhas* - pois os livros foram editados e lançados pela empresa - sobre o significado histórico de suas charges, enquanto documento de uma época.

¹⁴ ¹⁴ COTRIM, A. (Alvarus). op. cit., p. 74.

De sua relação com o artista carioca, temos uma carta publicada por Álvaro:

Quando [J. Carlos] se instalara com armas e bagagens naquele referido ateliê da rua do Carmo, recebeu ele de seu confrade paulista, o criador de Juca Pato, curiosa carta nestes termos:

Meu caro J. Carlos

Como desejo um original para a minha pequena, mas selecionada galeria de arte, proponho-lhe uma troca: mando para Você um desenho meu em câmbio de um seu. É claro que Você sairá perdendo no negócio, mas a culpa não é minha. Serve? Se serve pode mandam-me para o meu endereço que, aliás é exatamente o seu: Rua do Carmo, 39 - com a diferença que o seu é no Rio e o meu é em S. Paulo. Por isso, muitíssimo obrigado. Um grande e saudoso abraço do

(a) Belmonte.

[Continua Álvaro], sem a menor dúvida, para os que conheceram e privaram com o nosso grande artista, a galeria de Belmonte ficou enriquecida como almejava.¹⁵

Menotti Del Picchia em artigo de *A Gazeta* de São Paulo, de 19 de outubro de 1950, logo após a morte do artista carioca, assim sintetiza a produção desses caricaturistas:

Tivemos alguns caricaturistas: Voltolino foi, talvez, dos mais antigos, o mais espontâneo. Angelo Agostini e o nosso querido e jamais esquecido Belmonte não eram no sentido exato do termo caricaturistas. Eram desenhistas que faziam caricaturas. Os dois, pelo talento polêmico e jornalístico excepcional, foram duas formidáveis forças.

A história de uma época vive psicologicamente nos seus traços. Belmonte possuía o gênio da síntese. Uma charge saída de seu lápis valia pela mais aguda verrina. Foi um polemista que se bateu com a arma linear do desenho. Não raro quatro riscos desse sarcástico e sorridente ironista furavam uma reputação política como a pedrada de um moleque furaria um balão cheio de vento. O maior dos caricaturistas brasileiros, se não do continente, não era, porém, de São Paulo. Era do Rio. E acaba de morrer deixando vaga que somente um desenhista de gênio poderá preencher. Trata-se de J. Carlos. Foi ele o mais espontâneo, elegante, exato e plástico caricaturista que apareceu entre nós.

16

¹⁵ COTRIM, A. (Álvaro). *J. Carlos: época, vida e obra*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985, p. 57.

¹⁶ Idem, p. 84.



A espontaneidade citada por Menotti do traço de Voltolino identificava a atuação desse artista, cujo verdadeiro nome era Lemmo Lemmi. Após sua morte, por sua vez, Belmonte escreve para a *Folha da Manhã* um artigo homenageando seu companheiro de redação. Nele, fornece elementos para um olhar que resume a originalidade e a interação de Voltolino (figura 17) ao tratar dos temas urbanos:

O seu traço grosso, pesado, rapido, sendo bem o reflexo do seu temperamento desordenado e nervoso, parecia proposital, estudado para a interpretação das scenas de ruas, de bohemia ou de miséria em que o artista se comprazia. Os assumptos queridos do seu lapis eram os que lhe davam os humildes, os desherdados (...)

Voltolino não era o que se chama um caricaturista completo, ou melhor, complexo. Como Steinlen, Poulbot, Nardin ou Pierre Falke, elle se comprazia apenas, quando deixava de lado as satyras políticas, em fixar figuras, typos populares, scenas de rua, de bars, ou de cafés (...). Não subia ao alto mundo para estigmatizar os piratas de colarinho, mas ficava em baixo, a espera delles pera fulminal-os pelo ridiculo. E o seu traço brusco, pesado, attingia, então, as culminancias do grotesco. Achatava. Torcia. Desarticulava. (...) Voltolino não se preocupava com a elegancia do traço, nem com as interpretações psychologicas, nem com as subtilizas do symbolismo ironico ou da phantasia sarcastica. Era um realista galhofeiro, um torturador physiológico.¹⁷

Resumindo a estrutura formal da produção do artista, Belmonte explicita no texto as diferentes características entre sua obra e a de Voltolino que, de acordo com Anna Maria Belluzzo, desenvolveu uma linguagem de comunicação social baseada na irreverência, na polêmica e na crítica, no humor e na livre figuração¹⁸.

A liberdade e fluidez artística com que Voltolino produzia encontrava um eco maior na população de baixa renda, tanto que ao deixar as *Folhas*, o artista continuará a desenhar propagandas.

¹⁷ BELMONTE (pseud.) *Folha da Manhã*, 8 ago. 1926, p.1.

¹⁸ BELLUZZO, A. M., op. cit, p. 11.



Voltolino por Belmonte

Fig. 17.

Folha da Manhã, 8/8/1926, p.1

Voltolino e Belmonte ilustraram também, juntamente com Rosasco, o livro de poesia humorística, escrito por Carlo Prina, *Trilussa e o Brasil* (1945) (anexo, p. 154) .

Tanto Voltolino, quanto J. Carlos e Belmonte trabalharam juntos para a revista de Gelásio Pimenta, *A Cigarra*, mas a maior referência na obra de Belmonte certamente veio de J. Carlos, como bem revela o poeta Menotti, que atuava com elementos incorporados da produção do artista carioca, elaborando sua identidade artística, como é o caso de sua assinatura com três traços formando a letra m (figura 18), que tornou-se uma referência no estudo tipográfico, num tempo em que a velocidade das transformações urbanas era acompanhada pela síntese visual-informativa:

BARRETO

BASTOS
DARRETO

Bertaro

Belmonte

BELMONTES

Fig. 18, *Revista da Semana*, nº 9, mar. 1945.

SOBRE A GUERRA

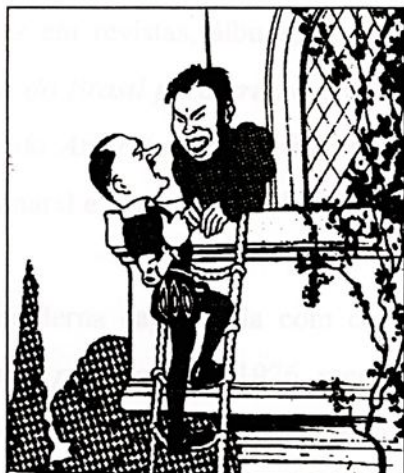
Impedido de agulhar com suas charges o Estado Novo, Belmonte encontrou nos acontecimentos da Segunda Grande Guerra uma rica fonte de material pelas contraditórias posições políticas dos países envolvidos.

Quando se iniciava a propagação dos meios de comunicação de massa, como o rádio, o cinema, as revistas e os jornais, o trabalho de um artista brasileiro, como é o caso de Belmonte, conseguir provocar uma reação internacional era algo inédito.

Algumas dessas charges foram reunidas nos álbuns: *No reino da confusão* (1939), *Música, maestro!* (1940), *A guerra do Juca* (1941) e *Caricatura dos tempos*, coletânea publicada pela Melhoramentos em 1948 e 1982, esta segunda edição com a apresentação de Jaguar.

As charges de Belmonte colocavam em dia as articulações da guerra, retratando políticos Franco, Hitler, Josef Stálin, Mussolini, Charles de Gaulle e o imperador Hiroito, (figura 19) que possuidor do status de divindade para os japoneses, devido as reclamações do Embaixador do Japão, provocou novamente a censura de sua produção.

Romeu e Julieta
Série "Filmes da Semana"
Fig. 19, 28/10/1942 ¹⁹



¹⁹ BELMONTE (pseud.). *Caricatura dos tempos*. Apres. Jaguar. São Paulo: Melhoramentos/ Círculo do Livro, 1982, p. 77

“Ele ataca os alemães porque é muito bem pago pelos ingleses e americanos” assim reagiu o Ministro da Propaganda de Hitler, Josef Goebbels, em um de seus pronunciamentos pela Rádio de Berlim, de acordo com o artigo publicado em 1º de fevereiro de 1943, na *Folha da Noite*. Mesmo a guerra não ficou impune ao traço de Belmonte, que por seu lado agradecia a franca propaganda emitida pelo representante do governo nazista.

CRÍTICA E VERSATILIDADE

Pelo conhecimento dos problemas políticos, sociais e econômicos que afetavam de modo geral a economia mundial, publicou seus trabalhos em diversos jornais internacionais: *Judge*, de Nova York, *ABC*, de Lisboa, *Le Rire*, de Paris, *Kladeradatsch*, de Berlim, *Páginas de Columba* e *Caras y Caretas*, de Buenos Aires, demonstrando o alcance de sua produção.

Em 1926, quando convidado para ir a Nova York, como desenhista da Metro G. Meyer, recusou o convite, mas permaneceu como seu diretor, no Departamento de Publicidade das Empresas Cinematográficas Reunidas, Ltda., em São Paulo, com seus amigos Arlindo Barbosa e Paulo Duarte. Afinal, dos Estados Unidos para o Brasil não existia nenhum “noturno” que ele pudesse tomar de madrugada.

Produzia centenas de ilustrações em revistas, álbuns, almanaques e capas de livros de todos os gêneros como *História do Brasil para crianças* e *Bandeira das esmeraldas*, de Viriato Correia, *Povos e trajes da América Latina*, de Egon Shaden, o livro *Rótulas e mantilhas*, 1932 de Edmundo Amaral e *Pedras lascadas*, 1933 de Alfredo Ellis Jr.

Destaca-se nessa produção a moderna capa dupla com cores fortes: verde, vermelho, amarelo e preto, para *Vamos caçar papagaios* de 1926, escrito por Cassiano Ricardo. Em 1942 ilustra para o semanário *Vamos Ler!*, do Rio de Janeiro, a obra de Eça de Queirós, entre os livros: *O primo Basílio*, *O crime de padre Amaro*, *Os Maias* e *A cidade e as serras*.

Com o fino humor que o caracterizava, Belmonte ilustrava também suas próprias crônicas, algumas reunidas em *Assim falou Juca Pato*, (1933) e *Idéias de João Ninguém*, (1936).

Em *Meu amor adoro-te: o amor através dos tempos* (1928), com prefácio de Plínio Salgado, as mulheres fatais são as grandes culpadas pelos desajustes humanos, em todas as épocas.

As informações sobre sua produção artística são úteis, pois fornecem alguns dos aspectos ideológicos que o envolviam. Belmonte em 1924 contribuiu para a *Novíssima*, assim como Paim, Lasar Segall e Ferrignac. A revista agrupava diversos nomes para a divulgação do conservador Movimento Verde Amarelo, como: Cassiano Ricardo, Francisco Pati, Plínio Salgado, Menotti Del Picchia, Motta Filho e Alfredo Ellis.

Ao entrar em contato com esse grupo, que se insere no discurso da ideologia do progresso, assumindo com entusiasmo a sua vertente nacionalista²⁰, Belmonte corrobora sua tendência em manter um conturbado relacionamento com o Movimento Modernista²¹. Seguindo a linha nacionalista, a desconfiança de Belmonte com o grupo dos integrantes da Semana de Arte Moderna, viria, provavelmente, do apoio oferecido pelo *Correio Paulistano* ao Movimento²². De acordo com Cassiano Ricardo, havia um denominador comum a todos os grupos modernistas, esclarecendo, porém as particularidades verde-amarelistas:

Particularmente os do grupo a que pertencia queríamos opor um 'ismo' brasileiro bem contagiante, bem visual, aos 'ismos' europeus que alguns arautos da Semana [de Arte Moderna] começaram, de novo, a importar. Oswald havia descoberto o Brasil na Europa; queríamos descobrir o Brasil no Brasil mesmo; somar mais Brasil dentro do Brasil. Verdeamarelismo contra o futurismo italiano, contra o dadaísmo francês, contra o expressionismo alemão. A fim de sermos originais, tínhamos

²⁰ GUELF, M. L. F.. *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*. São Paulo: IEB, 1987, p.25

²¹ Refiro-me ao grupo de artistas que, após integrarem a Semana de Arte Moderna em 1922, ampliaram o conceito de Modernismo, denominando-o "Movimento Modernista" (Mário de Andrade, palestra no Rio de Janeiro, 1942). In: CHIARELLI, T. *Um Jeca nos vernissages*. São Paulo: Edusp, 1995, p. 27.

que apelar para o que era nosso, terra e homem; pra sermos universais tínhamos primeiro que ser brasileiros, antes de tudo.²³

O envolvimento de Belmonte com os intelectuais verdeamarelistas restringia-se a alguns artigos e charges esparsas criticando as atitudes dos modernistas. Tarsila do Amaral, uma das artistas que mais incentivavam essa ruptura estilística - embora não tenha participado da Semana - foi pretexto de um desses artigos dirigido a todo o Movimento, que, sem uma nítida distinção na época, era chamado genericamente de futurista. Assinado por B., pela escrita e estilo da mordacidade, presumo ser de autoria de Belmonte:

Genios a granel!²⁴

O futurismo e seus sectarios - Morra o passado! - Fetiches e estatuas - Uma porção de desproporção
- As creanças e a nova arte

Eu tenho um profundo respeito pella opinião alheia. Não quero dizer com isso que concorde sempre com ella. Não. Colloco-me deante della com a mesma gravidade solemne com que me colloco deante da mulher do proximo: respeito-a muito, mórmente quando o "próximo" é ciumento e athletico, mas fico nisso apenas; no respeito. Não entro jámais em confabulações compromettedoras.

Pois, quanto ao futurismo a minha attitude é a mesma. Respeito as opiniões extremistas mas não entro em conluios desagradáveis com ellas, nem com ellas me apresento em público. (...)

Tenho visto muitas telas pintadas pelos genios da nova seita. Não tem desenho, nem perspectiva, nem nuance, nem harmonia. Assim é que devem ser, porque si houvesse desenho, perspectiva, harmonia ou 'nuance' não seriam novidade, porque há milênios os quadros todos tem taes coisas. Logo é mister que sejam assim. A desproporção é a matéria prima para o fabrico de taes telas.

Depois, a desharmonia. Depois, a paranoia. Depois, o daltonismo. E assim por diante, para trás... borrando pelo futuro!

E são Genios. [grifo meu]

Incapaz de compreender o aspecto formal da obra de Tarsila, que assumiu abertamente a feição de resgate do popular e purista das cores, sob a égide da antropofagia de Oswald de

²² Idem, p. 25.

²³ RICARDO, C. *Viagem no tempo e no espaço*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1970 p. 36-7 (Documentos Brasileiros, 145). In: GUELF, M. L. F. op. cit. p, 139.

²⁴ *Folha da Manhã*, 15 jul. 1925, p. 2.

Andrade,²⁵ Belmonte compara a produção da artista paulista - a obra *Gazo* (1924) - de sua fase do Manifesto Pau-Brasil, com a de uma criança:



Fig. 20

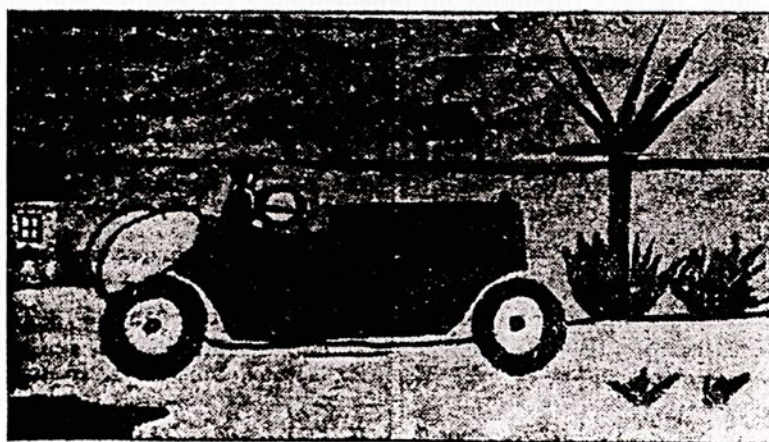


Fig. 21²⁶

Ora, as crianças desenham pelos mesmos processos, com o mesmo estylo e com igual independencia. Abstêm-se de toda orientação, de todo conselho, de todo criterio, de toda a harmonia. (...)

Apenas não sabem crear nomes para o baptismo dos seus trabalhos, o que os obriga a se conservarem na sombra, incomprehendidos, e nunca elogiados. (...)

Os dois desenhos acima são de dois futuristas: o 1º é da senhora Tarsyla do Amaral (figura 20), e o 2º é do menino Geraldo Astolphi, de 11 annos, alumno das Escolas Reunidas de Biriguy (figura 21).

²⁵ BRASIL, A. *Arte e deformação*. São Paulo: Nacional, 1987, p. 48.

²⁶ *Folha da Noite*, 15 jul. 1925, p. 2.

A crítica de Belmonte se concentra sobre as questões de ruptura aspiradas pelos modernistas, negando os valores da pintura clássica, como a harmonia, e no fato de terem a liberdade de se autodenominarem enquanto grupo:

No dia em que fizerem [as crianças imporem sua genialidade], os Andrades e Segalls os levarão aos pincaros da Fama e o mundo refeito e glorioso, há de beijar-lhes as mãos sublimes!

Apesar da crítica raivosa e com alguns elementos que lembram o artigo “A Propósito da Exposição Malfatti”²⁷, provavelmente o texto de Belmonte não tenha provocado polêmica, pois a presença de posições desfavoráveis ao movimento eram constantes no jornal.

Seguindo os mesmos valores do nacionalismo de Monteiro Lobato, com quem mantinha amizade²⁸, a pretensão crítica de Belmonte girava em torno do resgate de uma suposta cultura genuinamente brasileira. Como observa Chiarelli²⁹, esses autores opunham-se à imitação, à influência de valores culturais internacionais na vida brasileira em geral e paulistana em particular, faziam parte de seu discurso, embora para Belmonte a justificativa maior de sua crítica ficasse em torno da liberdade de criação e da falta de formação acadêmica dos modernistas. Tomando esse princípio, Belmonte sentencia a obra de Tarsila do Amaral, que contou, em seus estudos artísticos, com aulas do pintor Pedro Alexandrino e na Academia Julian, em Paris.

A presença nos jornais de artigos como “Gênios!” auxiliaria a popularização do movimento que buscava iniciar um redimensionamento da arte brasileira. O que mais instiga, entretanto, é justamente o fato de um caricaturista questionar a intenção desses

²⁷LOBATO, M. *O Estado de S. Paulo*, 20 dez. 1917. Posteriormente em *Idéias de Jeca Tatu*, a crítica foi denominada “Paranóia ou Mistificação?”

²⁸ Devido à sua amizade com o então crítico de arte, editor e escritor Monteiro Lobato, ilustrou os seguintes livros da série Sítio do picapau amarelo: *O circo de escavalinho* (1929), *Emília no país da gramática* (1934), *Aritmética da Emília* (1935), *Memórias da Emília* (1936) todos publicadas pela Editora Nacional, e *O poço do Visconde* (1937) pela Editora Triunais, e, posteriormente pela Nacional.

²⁹ CHIARELLI, T., op. cit., p. 250.

artistas. Percebe-se o seu estreito contato com a produção acadêmica, observável na sua produção pictórica (anexo, a obra *O inca*, p. 158).

Posteriormente, em um artigo para o *Diário Nacional*, solicitado por Paulo Duarte, redator-chefe desse jornal, Belmonte recoloca a negação à arte moderna, referindo-se ao sentimento de perda do poder político da caricatura:

O melhor artista hoje é o que melhor produz coisas disformes cada vez mais longe daquilo que se estabeleceu, através dos milênios, como sendo padrão de beleza. Antigamente a caricatura era uma arma. Para homens sisudos, circunspectos, incapazes de dar uma gargalhada em público ou de por uma gravata um pouco mais colorida das que eram de hábito de usar; para esses a caricatura - gargalhada ferina estourando no convento - era um anathema ou uma vaia. Fera. Mas hoje não.

Hoje procura-se imitar a caricatura tanto quanto possível... O "ridículo" é uma palavra que não tem mais significado no nosso século. Antes, éramos nós os caricaturistas, que ríamos da sociedade.

Hoje a sociedade é que ri de nós.³⁰

Com a crise econômica antecedendo o Movimento de 30, Belmonte refere-se à caricatura não mais como um elemento de análise social. Quebrara-se, ao seu ver, com a arte moderna o sentido de estranhamento e de provocação do cômico fornecido pela caricatura.

Ao questionar o padrão estético divulgado pelos modernistas, que pretendiam romper com os conceitos naturalistas, responsabiliza-os pela ausência da sensibilidade humorística. Para Belmonte essa atitude representaria então a perda do poder de crítica social, pois o humor provocado pelo diferente e pelo "ridículo", se banalizou.

Mas a sua crítica não restringia-se somente aos futuristas, com muito humor assim descreve seu trabalho como jornalista:

³⁰ *Diário Nacional*, 14 jul. 1929, p. 2.

A nossa vida [dos jornalistas] não é das piores. Nós dormimos tarde, levantamos cedo, estudamos quando não escrevemos, esprememos o cérebro até pingar a última idéia, somos malvistas pelos políticos, quase sempre perseguidos, às vezes assassinados, mas em compensação levamos uma vida de cachorro.³¹

Sua produção era intensa, definida nessa rotina, conforme Francisco Pati:

Pensava com o lápis na mão. Se lhe expúnhamos uma idéia, ao fim da conversa nos entregava um “croquis” rabiscado na hora: a nossa idéia já se vestira de espírito (....). Chegava às tantas, sentava-se à mesa, pedia papel e tinta e daí a uma hora, se tanto, entregava-me a sua colaboração. Esta, passava de mão em mão, do Olival [diretor do jornal] ao Moua. Ia depois a “clichérie”. Ao anoitecer estava na primeira página. Como sempre, brilhante e oportuna (...). O louvor excessivo, não obstante desagradava-lhe. Tinha certeza de seu próprio valor e isso lhe bastava.³²

Belmonte era descrito por seus biógrafos, Paulo Duarte e Nelson Vainer, como uma criatura esguia e silenciosa, que mantinha um largo círculo de amigos. Entre as correspondências, encontradas por esses escritores estão cartas de Paulo Setúbal, Cassiano Ricardo, Gustavo Capanema, J. Carlos, Théo, Raul Pederneiras entre outros.

Durante o levantamento encontrei algumas dessas correspondências, gentilmente cedidas por sua família, como cartões enviados para Belmonte por Raul Pederneiras e Basílio de Magalhães, além das cartas de Monteiro Lobato, que foram publicadas na década de 70 pelas *Folhas* (anexo, p.150).

Belmonte se aproximou do teatro por meio de Procópio Ferreira, Oduvaldo Viana, Paulo Magalhães, Adoniran Barbosa, Almirante, Libertad Lamarque, Mercedes Simone e Norka Rouskais, sendo cenógrafo da peça de Paulo Magalhães *Aventuras de Um Rapaz Feio*, em 1927. Ilustrava também as populares capas de partituras musicais de modinhas, sambas carnavalescos e maxixes (anexos, p.161-2), refletindo o desejo dessa nova característica intelectual, atuando em vários setores culturais.

³¹ VAINER, N. , op.cit.

Defensor da revolução constitucionalista, ilustrou *A senha* (1935), de Edgar Braga, homenagem aos soldados do movimento paulista de 1932. Produziu ainda para a revolução o “bônus de guerra” que circulou como dinheiro, substituindo a moeda oficial.

No período em que São Paulo começava a se firmar como metrópole industrial, livros com temas voltados para a história da cidade eram muito bem aceitos pelo grande público, ampliando o mercado editorial. Buscava-se, assim, criar valores e heróis essencialmente paulistas, como os bandeirantes. Um cuidadoso registro de suas vestimentas, seus costumes e suas atitudes, foi reunido por Belmonte em *No tempo dos bandeirantes* (1939), publicado pelo Departamento de Cultura de São Paulo, então dirigido pelo escritor e poeta Francisco Pati.

Permaneceu durante cinco anos na função de redator no Departamento Estadual de Informações de São Paulo, o Deip, indicado por Cassiano Ricardo. Convidado por Cândido da Mota Filho para chefiar em 1942 a Assistência Técnica de Festejos Populares, destaca-se nesse período seu trabalho sobre as Festas do Divino.

Faleceu de asma no dia 19 de abril de 1947. Pouco antes de sentir-se mal seu amigo de longa data, Nelson Vainer, convidou-o a fazer um último passeio por sua cidade. Eram ruas, largos, prédios e pessoas presentes em seu trabalho, registros de sua memória.³³ A cidade que Belmonte tão bem registrara

³² PATI, Francisco. O meu amigo Belmonte, *Folha da Noite*. 25 abr. 1947.

³³ A cena deste último passeio foi retratada no poético curta-metragem de Ivo Branco, realizado em 1990, em homenagem ao trabalho de Belmonte.

CAPÍTULO 3

UM JUCA NA MULTIDÃO

REPRESENTAR



Em fins do século XIX, proclamada a República, se buscava, por parte dos intelectuais desiludidos com os rumos tomados pelo novo regime político, que os havia deixado ausentes de qualquer participação efetiva em sua estruturação, uma figura ou personagem que tivesse a pretensa função de sintetizar de forma satírica a representação do Brasil, como ocorreu na Inglaterra com John Bull, nos Estados Unidos com Jonathan, ou Zé Povinho, de Bordalo Pinheiro em Portugal.

O que esses intelectuais pretendiam era responder por meio da ironia e da sátira a falta de vínculo com a truculenta política republicana, buscando, de maneira burlesca, compor um novo universo simbólico. Frustrada tentativa que um tipo cômico característico desse conta desse recado, pela própria indefinição da “pluralidade de identidades, construídas por diferentes grupos sociais em diferentes momentos históricos”⁶⁸ chamada Brasil.

De acordo com José Murilo Carvalho, na formação do ideário da República no Brasil, novos símbolos necessitavam ser criados, nos moldes dos elementos do imaginário republicano francês. Buscava-se, assim, um distanciamento dos valores e das imagens patrocinados pelo Império.⁶⁹

Os chargistas se apossaram da figura feminina, antes enaltecida nos modelos das pinturas francesas de David e Delacroix, que simbolizavam o ideal da humanidade, o

⁶⁸ ORTIZ, R. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 8.

⁶⁹ Encontramos no livro de Lília Moritz Schwarcz, *As barbas do Imperador* (vide bibliografia) uma completa reflexão sobre a singularidade da simbologia monárquica brasileira.

símbolo perfeito do amor altruísta que inspirava a República da França, para transformar a mulher heróica dos republicanos em “mulher da vida”, ou seja, prostituta, “frustrando os ideais de uma cultura do novo sistema político, que ao certo não criou raízes, a base para sua legitimidade”.⁷⁰

No Brasil, um concurso promovido em 1908 pela *Fon-Fon!*, cujo tema era a melhor representação do país, teve como ponto de partida um debate entre Deodato Maia e o desenhista Kalixto. Este julgava ultrapassada a imagem do índio de Angelo Agostini, intensificando e revelando a movimentação em torno da busca por um símbolo. A polêmica na época se encerrou com a sugestão de “Pedro Chereta em propor nomes de personalidades da vida política como representantes para a função”, não sendo sequer cogitada a figura de Zé Povo, não considerado uma figura que pudesse representar a nação.⁷¹

Os intelectuais da virada do século, como Alexandre Marcondes Machado, o Juó Bananére, e Lemmo Lemmi, o Voltolino, além de Lima Barreto, Bastos Tigre, Emílio de Menezes e João do Rio, com suas notáveis crônicas sobre as ruas Rio de Janeiro, retratavam o espaço das ruas, dos quiosques, dos mercados e das pessoas que vivem na cidade: as empregadas, os cocheiros e os mendigos. Estavam, dessa maneira, distanciando-se das figuras tradicionalmente ligadas ao romantismo, como o indígena de Angelo Agostini.

Na tessitura do cotidiano, se integravam à cidade, criando, por meio do humor, da sátira e da ironia, personagens gerados pela observação de sua vivência, reafirmando que, através dos registros cômicos, se constituiria, talvez, não apenas forma artística de representar a República, mas “uma forma privilegiada para representar as condições de possibilidade das vivências e das sociabilidades cotidianas do país”⁷² estabelecendo elementos e signos comuns ao retratar esse fluir social, como é o caso da figura de Zé Povo.

⁷⁰ CARVALHO, J. M. *Formação das almas: o imaginário da República no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p.75-89.

⁷¹ SILVA, M. A. , op. cit., p. 15-6.

⁷² SALIBA, E. T. , op. cit., p. 297.

O POVO DE VÁRIOS ZÉS E UM SÓ JUCA

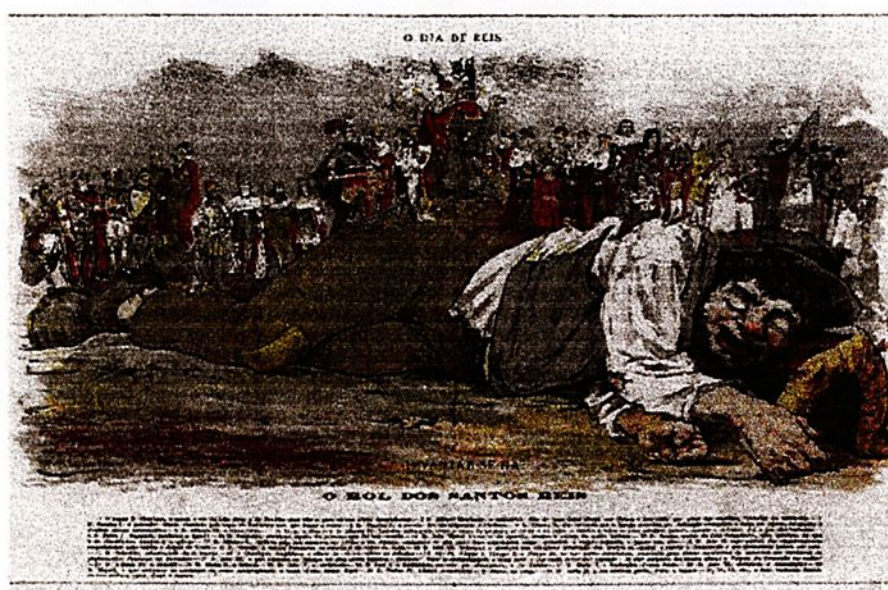


O português Bordalo Pinheiro chegou ao Rio de Janeiro em 1874, permanecendo até 1879, trazendo em sua bagagem a figura de Zé Povinho (figura 22) representada como ignorante, servil, ingênuo,

Zé Povinho deixou de ser exclusivamente o que serve, é agora também o que paga; mas não é ainda o que pensa, o que decide e o que resolve. Já não é a massa inerte, passiva e amorfa. É um instrumento consideravelmente aperfeiçoado e enobrecido na produção do trabalho, mas ainda está longe de ser um fator na equação especulativa, no problema intelectual do nosso tempo.⁷³

Em 1882 Ramalho Ortigão procura redimir a servidão Zé Povinho, que não se altera. Zé Povinho aparece nos desenhos sempre acompanhado da albarda, a sela para bestas de carga - síntese de sua submissão -, que, quando contrariado, ameaça metaforicamente “atirá-la ao ar”.

Título: **O dia de Reis**



Legenda: Sobre o Zé Povinho adormecido passam a nobreza, políticos e o Clero. Fig. 22, *O Antonio Maria*, 6/1/1881⁷⁴

⁷³ ORTIGÃO, R. A arte satírica e o Antonio Maria de Rafael Bordalo Pinheiro. In: BORDALO, R. *Rafael Bordalo Pinheiro - o português tal e qual: da caricatura à cerâmica*. O caricaturista/ curadoria Emanoel Araujo. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1996.

⁷⁴ BORDALO, R., op. cit., p. 95.

Tendo seu nome difundido por artistas brasileiros, raras vezes no diminutivo, que poderia ser um sinal de complacência por parte dos desenhistas que o retratavam, a figura espezinhada, vítima da prática política, se dissemina.

A partir de *O Malho* em 1902, Zé Povo é consagrado em suas figuras camaleônicas, desenhado por diversos artistas brasileiros, entre eles, J. Carlos, J.R. Lobão, Kalixto, Storni (figura 23), Raul Pederneiras e o próprio Belmonte. “O Zé Povo será encontrado também na obra de Voltolino, que dele faz uso para efeito de síntese, em várias oportunidades.”⁷⁵



Bluff, pseudônimo de Storni

Legenda: A política (ao Zé Povo): Toma lá esta espiga; enquanto fores imbecil, hás de engoli-la tôda e a sêco.

Título: *As boas-festas da política*⁷⁶

Fig. 23

O Filhote, 30/12/1909

Nas legendas de identificação dos personagens:

Espiga: Candidaturas presidenciais/ Mulher: Política/ Zé: Povo (no chapéu)

⁷⁵ BELLUZZO, A. M. de M., op. cit., p. 65.

⁷⁶ LIMA, H., op. cit., v. 2.

Marcos Silva, identificando em seu trabalho as relações entre público leitor e o popular personagem, registra a permanência técnica com grande mobilidade representativa, ora em forma humana ou animal, ora, dependendo da situação, com corpo de burro, caipira; de acordo com a necessidade expressiva, objetivando o risível. O personagem aparece em uma condição de expropriado ao mesmo tempo mantenedor da política republicana, “aproximado de um estatuto mais geral de vítima do Estado e do Poder.”⁷⁷

A impossibilidade de uma única representação para Zé Povo justifica-se pelas diferenças e pelos matizes que caracterizam os diversos grupos sociais, base para a elaboração do personagem. Comparativamente, a síntese da personificação encontrada em Juca Pato mostra as diferenças entre essas duas criações.

É nessa perspectiva que Belmonte compôs um arsenal de charges e crônicas sobre os fatos cotidianos com a figura de Juca Pato, diferenciada da de Zé Povo pela unidade de representação, sem a pretensão de estabelecer uma unanimidade e identidade nacional e expondo as angústias criadas pelo conturbado processo de urbanização, seguindo a orientação da empresa jornalística.

O personagem de Belmonte concentra em sua figura, facilitando o reconhecimento ao criar um modelo visual, a imagem do homem moderno, estupefato e indignado com os desmandos políticos, mais especificamente no que toca a transformação urbana polifônica, reivindicando permanentemente, sob “o signo da indignação moral e vontade de protesto,”⁷⁸ diferentemente da figura por vezes malandra e sorrateira com a qual Zé Povo foi, diversas vezes, delineado.

Em entrevista à revista *Vamos Ler!*, dois anos antes de sua morte, o autor esclarece o anseio por um aspecto informativo e, de certa forma, “orientador” dos temas retratados pela imprensa:

⁷⁷ SILVA, M. A., , op. cit., p. 16.

⁷⁸ SILVA, M. A., 1979, p. 21.

O artista tem que viver entre o povo, embora não deva fazer concessões à popularidade. Ser popular não é o mesmo que ser vulgar. O 'xis' da questão está em tornar um assunto complicado e difícil, digeri-lo, simplificá-lo e torná-lo acessível ao grande público. Resumir numa charge, por exemplo, um problema econômico ou financeiro, eis o ideal (...) fazer arte para ser entendido por algumas pessoas é criar uma aristocracia artística.⁷⁹

A preocupação em ser “digerido” por diferentes parcelas da população, o “povo” a que se refere, reflete-se também na manutenção de um traço convencional, o que garantiria a compreensão a um maior número de pessoas, acentuando a hipótese do chamado *public relations*. Conforme Belmonte, nessa entrevista:

Considero o estilo até certo ponto, uma coisa secundária porque, essencial é a idéia, e a maneira clara, objetiva e justa de transmitir essa idéia, (...) a não ser, evidente, quando o caricaturista tem apenas a intenção de ser engraçado. Então quanto menos convencional, tanto melhor. Mas eu acho que a caricatura não deve satisfazer-se com tão pouco porque a sua função é muito mais vasta e profunda, principalmente neste tempo em que se esboçam as linhas mestras do mundo de amanhã.⁸⁰

O momento a que se refere é do pós-guerra, revelando a preocupação constante de Belmonte em dar uma função política a sua obra, criticando os modernistas, que, ao seu ver, produziam arte para poucos, o que veremos no capítulo seguinte. A manutenção do traço convencional “conservador”, por diversas vezes ousado, serviu para ampliar a popularidade de seu traço, exposto tanto a elogios quanto a ataques das figuras identificadas, devido ao seu fácil reconhecimento.

Mas, o que se quer representar?

Roger Chartier, em sua análise sobre o estudo da história da cultura nas sociedades do Antigo Regime, diferencia duas acepções do conceito de representação. A que “faz ver uma ausência, o que supõe uma distinção clara entre o que representa e o que é representado”⁸¹. A figura ou a imagem a que se refere dá instrumentos de um conhecimento mediato que substitui um objeto ausente, repondo-o na memória,

⁷⁹ BELMONTE (pseud.). *Vamos Ler!*, 1 fev. 1945, p. 24-5.

⁸⁰ Idem, ibidem.

⁸¹ CHARTIER, R., op. cit., p. 184.



“podendo ser material, como um manequim de cera usado sobre uma urna sepulcral monárquica”⁸². Podemos, explicitando este caso, relacioná-lo com o uso da fotografia, que remete à memória uma imagem de um momento.

Outras imagens funcionam num registro diferente: o da relação simbólica próxima à moral, como para Furetière, “O leão como símbolo do valor, a bolha o da inconstância, o pelicano o do amor eterno”, estes símbolos constituiriam então: “uma relação decifrável postulada entre o signo visível e o referente significado - o que não quer dizer, é claro, que é decifrado tal qual deveria ser.”⁸³

A segunda relação de representação, conforme Chartier, pode ser entendida como relação entre “uma imagem presente e um objeto ausente, uma valendo pelo outro, porque lhe é homóloga, no caso da apresentação pública.”⁸⁴

É o que Peter Burke, em análise sobre a construção da imagem do rei francês Luís XIV, entende como um termo relacionado ao teatro, equivalente ao termo desempenho, por se referir não só à imagem projetada, mas como ela é recebida: “*image qui nos remets en idée et en la mémoire les objets absents.*”⁸⁵

A outra linha que procura cerzir os limites do termo representação é desvelada por Henry Lefebvre que, recorrendo a Heidegger, considera a representação a presença oculta, propondo “o regresso até o mundo grego, muito além da ciência e da técnica, até as origens do *Logos*, para apreender no fundo da memória, além da filosofia, a presença do que não tem memória, do esquecido.”⁸⁶

Ao oculto também se refere Freud, pressupondo que a reprodução da percepção na representação nem sempre é um regresso fiel desta, podendo ser modificada por omissões, ou mudada pela emergência de diferentes elementos.

⁸² Idem, *ibid.*

⁸³ Idem, *ibid.*

⁸⁴ Idem, *ibid.*

⁸⁵ BURKE, P. *A fabricação do Rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994, 1994, p. 20.

⁸⁶ LEFEBVRE, H., *op. cit.*, p. 23.

Mais coerente com a reflexão sobre meu objeto de estudo considero a representação como uma *mediação*. Essa mediação resulta no processo da palavra de substituição para representação, “no discurso invertem outros elementos que fazem o sentido, os valores e normas admitidas na sociedade, incorporados em palavras-chave, símbolos, imagens fortes, em suma, em representações”⁸⁷.

Para a minha análise o processo de comunicação ocorre quando a mensagem, intercedida por Juca Pato, no suporte do jornal, é apropriada pelo público. Intermediando essa relação, o personagem preservou um significado simbólico gerado pelo suporte que o veiculava.

A população que recebia as interpretações dos fatos cotidianos se identifica com o personagem, apropriando-se do mesmo, ao mesmo tempo que projeta outros “desempenhos” de Juca Pato, mediador de seus interesses. Inserindo a teoria de Freud nesta análise, pode-se perceber que o papel de Juca altera-se recebendo um novo significado desse público leitor, que se quer ver representado pelo personagem.

Nas “ditas” cartas, os leitores tratavam-se por Juca Lapeano, Juca da Mooca ou Juca Filho, enviando-as ao Juca Pato, que assumia nesse imaginário o papel do redator. Nessa relação seu nome era apropriado, tornando-se o portador da mensagem do cidadão, que se mantém na conveniente atitude do anonimato, como o exemplo dado:



O caso é o seguinte: Ultimamente, a Light, que tem sido uma calamidade, em materia de servir o publico se tornou um buraco maior que todos os do sr. dr. Projecto, reunidos (...). Pela manhã, às 2 ½, todo indivíduo que tem a felicidade de tomar qualquer bonde, tem o desprazer de ficar a espantar moscas durante 5 minutos por falta de fôrça (...). Peior, entretanto, é o que vem acontecendo, invariavelmente à tarde, quando o **Juca Pato de Sant'Anna** [grifo meu] fica encravado nos bondes pelo caminho, com uma fome capaz de o tornar antropophago e devorar

⁸⁷ Idem, p. 47.

⁸⁸ Chamada gráfica utilizada na coluna de cartas (*Folha da Manhã*, 4 dez. 1926, p. 3). Por sua característica ser próxima da vinheta não a indiquei como figura, repetindo-se em todos os jornais pesquisados.

o motorneiro e o conductor. Depois disso, só resta avisar à dona Light que tire, por favor, aquelle irritante Power, que não tem razão de existir.⁸⁹

As razões para esse leitor não querer se expor publicamente, recorrendo ao nome do personagem poderão ser diversas, entretanto, apresentando-se como “Juca Pato de Sant’Anna” cria um vínculo com as características do tipo criado por Belmonte. O personagem é apreendido conforme os interesses de quem o decodifica, provocando a interpretação do leitor, que compõe seu próprio Juca.

Descobre-se no humor e ironia, como formas de expressão correntes nas charges e textos, a singular função de um personagem, a sutil delimitação de sua presença e do que ela oculta: *“no significa de una presencia, sino de una ausencia en la presencia”*.⁹⁰

Representar é colocar ante o outro algo que pode sentir-se seguro, garantindo o que considera “verdadeiro”. Conforme Lefebvre, baseando-se em Hegel e Spinoza, “a representação é uma etapa, um nível, um momento do conhecimento, sendo necessária sua transposição, para sair, superando-a”.⁹¹

Tornar legítima uma representação como suporte social, significa substancialmente, torná-la uma unidade e dar fim à dialética, o que, pela oscilante posição, entreaberta pelos interesses da estrutura jornalística, Juca Pato não preservava.

O HUMOR BELMONTIANO



Juca era antes de tudo inverso. Dialético por ser irônico. Ao desenhar sua figura vestida com terno tipo fraque, furado e remendado por ser o único e último que possui, e óculos de aro de tartaruga, Belmonte evidenciava ironicamente a posição dessa camada intermediária da população, conectada com a moda e os modos

⁸⁹ Coluna Desabafos do Juca Pato, *Folha da Manhã*, 23 out.1927.

⁹⁰ LEFEBVRE, H., op. cit., p. 63.

⁹¹ Idem, p.23.

internacionais, inspirado na irônica figura de Harold Loyd ou no personagem de Charles Chaplin, Carlitos, criado em 1914:

Si encontrardes dez pessoas de oculos, nove dellas usam oculos a Harold Lloyd. Ora, seguindo essa série de factos visíveis e palpaveis, lancei ao mundo o “Juca Pato” de frack e oculos de tartaruga. O resto do typo é assim: careca, porque? Porque sempre “leva na cabeça”. Não leva? Leva, sim. É no Brasil, o povo que mais paga impostos, o que mais trabalha, o que mais luta, o que mais constrói...Pum! Levou no craneo! E ficou careca! Mas não chora! Não geme! Não blasphema! Ri, apenas. É a sua philosophia. É a sua vingança. Sua gargalhada não é a de um clown; elle ri, pelo gosto de rir; gargalha para castigar.⁹²

Belmonte produz Juca Pato em suas posições inusitadas, observador e consciente interlocutor das questões mais complexas da economia nacional, contrapondo-se à teoria de Bergson sobre o riso, que estabelece ao “clown” o poder da mecanização das ações como um ato cômico, em muito utilizado pelo cinema mudo, como nos filmes do ator Harold Loyd.

Realizando uma análise sobre o riso despertado pelo trabalho de Belmonte, encontramos na reflexão uma característica predominante, não denotando, contudo, falta de humor, aquele que provoca as reações humanas, e, como reflete Bergson, “para compreender o riso, impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social.”⁹³

Belmonte, por intermédio de Juca Pato, desdobra o significado social de seu personagem, cumprindo a função de “fiscalizadora”, conforme a orientação da empresa jornalística, que manteria sua concepção na orientação e crítica:

Um jornal não é uma poliantéia [antologia]. Quem quer literatura busca-a nos livros. A função do jornal é informar. Mas informar não é apenas noticiar: é, a um tempo, seleccionar e orientar. No esforço de seleccionar se acha subentendida a obrigação de criticar⁹⁴.

⁹² BELMONTE (pseud.). “Doeu?!...Bravos, Juca Pato!”, *Folha da Manhã*, 31 ago. 1926.

⁹³ BERGSON, H. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987, p. 14.

⁹⁴ PATI, F. Conferência sobre Olival Costa (fundador da empresa *Folhas*) em 1945. In: MOTA, C. G., CAPELATO, M. H. op. cit., p. 15

Os ideais políticos da empresa definidos após sua atuação simpática pela revolta de 1922 no Rio de Janeiro e seu apoio ao movimento de 1924 em São Paulo auxiliaram a dar os contornos de sua atuação política, discretamente anti-oligárquica, como revela Mota e Capelato:

Seu leitorado, composto em grande parte do funcionalismo público e de segmentos ligados ao pequeno comércio, encontrariam na “Folha” o porta-voz desse novo horizonte pequeno-burguês reformista, “democratizante” e fiscalista.⁹⁵

Essa função política, que encontra no humor e na ironia de Belmonte elementos para fazer chegar ao leitor a mensagem muitas vezes proibida pela censura, reafirma a observação de Bergson: “por mais franco que se suponha o riso, ele oculta uma segunda intenção, de acordo, diria eu quase de cumplicidade, com os outros galhofeiros, reais ou imaginários”⁹⁶. Ou seja, o riso acontece como feito social, cumpre essa função própria do humano:

Dramática ou humorística, ela [a caricatura] deveria ser combativa, fina e cintilante, como uma espada usada na luta em defesa dos explorados e dos fracos, ou então pela vitória de uma idéia política, de um princípio filosófico, ou de uma doutrina social.⁹⁷

Os recursos utilizados para essa operação, no caso específico da obra de Belmonte, abrem espaço em favor de uma análise estrutural das charges, pois sua concepção plástica se completa na função dessa ironia verbal.

As legendas, falas de seus personagens, eram extremamente elaboradas, escritas a partir de provérbios em latim - “dura lex, sed lex”, “castigat mores ridet” - algumas delas, entretanto, ofereciam uma linguagem usual, apropriada das ruas. Nesses casos é nítida a intenção do artista de se aproximar do cotidiano urbano.

Encontramos originais de seus trabalhos no Banco de Dados das *Folhas* somente a partir da década de 40. Neles a sua letra está presente também nas legendas,

⁹⁵ MOTA, C. G., CAPELATO, M. H. op. cit., p. 16.

⁹⁶ BERGSON, H., op. cit., p. 13.

⁹⁷ BELMONTE (pseud.), *Revista da Semana* n.º 9, mar. 1945.

pressupondo que Belmonte é quem as escrevia, complementando a sutileza complexa e a crítica para atingir o alvo do desenho, como muito bem observou Francisco Pati:

Invariavelmente curtas, de duas linhas apenas e expunham sempre a opinião, o comentário, quando concentrava toda força da imaginação, todo o poder de suas críticas. As legendas de Belmonte assemelhavam-se a pequenas cargas de dinamite que fazem explodir em estilhaços granadas de mão e bombas de grande poder de destruição.⁹⁸

Irônicas, no sentido de opor-se à idéia, ou reveladoras, as legendas funcionavam como a “moral da história”, ou seja, o pensamento conclusivo e inverso que provoca o pensamento.

Unidas ao traço de Belmonte, caracterizando seus personagens no jornal, remetem-nos à função social exercida pela caricatura, enquanto linguagem ágil, justapondo elementos formadores de um novo significado. De acordo com Kuno Fischer “um chiste é um juízo que produz contraste cômico, participa já tacitamente da caricatura, mas apenas no juízo assume sua forma peculiar e a livre esfera de seu desdobramento”⁹⁹

Essa força que produz o riso, iluminando diferentes aspectos de um tema, depende da habilidade de quem produz o chiste, fundindo com surpreendente rapidez várias idéias, diversas uma das outras, tanto em seu conteúdo interno, como no nexos com aquilo a que pertencem, como observamos nas charges do criador de Juca Pato.

Seus personagens, especialmente Juca, compõem traços do jornalista, criando uma figura que observa o cotidiano político, resignado, ao mesmo tempo ativo por sua indignação e presença. A ironia de Belmonte, um recurso que fala e desabafa ao silenciar, ao resignar-se, provoca a incômoda sensação de impotência. De acordo com Afrânio Peixoto, “o riso é um desabafo, uma revolta, uma vingança de nossa

⁹⁸ PATI, F. In: Depoimento de Pedro Cunha à Revista *APISP*, op. cit.

⁹⁹ In: FREUD, S. O chiste e sua relação com o inconsciente. In: _____. *Obras Completas*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, v. 8, 1977, p. 23.

personalidade constrangida à coerência, ao respeito e, ao medo que nos são impostos, por nós mesmos, ou por outrem.”¹⁰⁰

O desabafo pela ironia remete a uma maneira encontrada por Belmonte para extravasar seus sentimentos, como afirma em seu depoimento, datado de 1924, para a revista *A Cigarra*:

E deixei de ser satírico. Sou apenas irônico. A sátira é a revolta; a ironia é quase resignação. E, como sou comodista, preferi resignar-me com a desordem natural das coisas, e sorrir delas, indolentemente, em lugar de imprecar com violência, fazendo de minha própria garganta o alvo de minha fúria!¹⁰¹

Novamente recorro a Freud, mais precisamente aos processos de figuração do sonho: “uma coisa pode significar seu contrário, visualizando a ironia como um jogo sobre as formas de representação”¹⁰². Ora, isso nada mais é do que a própria inversão discursiva cultivada constantemente pelas charges e crônicas de Belmonte, denotando a capacidade de gerar outra dimensão para um acontecimento, provocador de uma situação que, alterado seu curso regular, torna-se cômica.

Beth Brait, analisando o livro de Hilário Tácito *Madame Pommery*, publicado em 1920, considera a ironia uma “estratégia de linguagem” que instaura a polifonia; “ainda que essa polifonia não signifique necessariamente a democratização dos valores veiculados ou criados.”¹⁰³

Para o leitor compreender e se surpreender com a contradição exposta no discurso irônico é necessário ter o conhecimento prévio da trama de fatos que envolve sua existência, identificando melhor o procedimento cômico adotado.

¹⁰⁰ PEIXOTO, A. *Humour*: ensaio de breviário nacional do humorismo, Rio de Janeiro: W.M. Jackson Inc., 1947, p. 9-10.

¹⁰¹ PIMENTA, G. Entrevista com Belmonte. *A Cigarra*, 15 mar. 1924.

¹⁰² In: BRAIT, B., op. cit., p. 45.

¹⁰³ Idem, p. 15.

Nesse caráter alusivo da ironia há sinais para alertar o leitor, ajudando-o a identificar a mensagem irônica. Um desses recursos, que Belmonte utilizou em larga escala, era a paródia. Segundo Saliba,

A paródia, um dos gêneros mais amplamente utilizados no patrimônio cômico brasileiro, predominou na representação cômica tanto dos espaços públicos por meio do imaginário privado, quanto dos espaços privados por meio do imaginário público.¹⁰⁴

Parodiando o filme *O Barqueiro do Volga*, de Cecil B. De Mille, lançado pela Metro Goldwin Mayer, Belmonte cria *O Barqueiro... do Tietê*, (figura 24) com Juca, que via de regra carregava carroças, numa alusão ao burro de carga, carregando um “barco” no seco.

Título: Os grandes films



O BARQUEIRO DO... TIETÊ

Fig. 24

Folha da Manhã, 6/2/27, p. 1

¹⁰⁴ SALIBA, E. T., op. cit., p. 307

Sua fisionomia, suas mãos, roupas e sapatos esfolados retratam o quanto deve estar pesado o carregar os truculentos males urbanos, entre eles a “Light”, a “Prefeitura”, a “Telefônica” e um senhor de idade avançada representando o Senado.

Belmonte remete, novamente, à imobilidade política que condena Juca Pato a ser expropriado, mas que ao mesmo tempo é o condutor que “leva” e mantém essa situação política, através de um elemento que se torna popular à época, o cinema.

A paródia burlescamente se apropria de elementos e cenas propagadas, projetando através desse recurso lingüístico situações que criam no leitor uma rápida identificação, refletindo a gradual articulação da sociedade descontente com a manutenção da “política dos governadores”.

Permeando o tom catártico utilizado nas campanhas, que, propostas pelos articulistas, encontravam no desenho de Belmonte uma linguagem mais acessível ao público, essa função social orientadora (e subjetiva) ficará mais nítida nos exemplos que se seguem.

A CIDADE DE UM JUCA

Qual de vós já passou a noite em claro ouvindo o segredo de cada rua? Qual de nós já sentiu o mistério, o sono, o vício, as idéias de cada bairro? (João do Rio)¹⁰⁵

Por “um conjunto de fatores de ordem econômica, técnica, cultural, social e política que interligam-se e impulsionam a cidade no sentido de um desenvolvimento mais visível, acelerado”¹⁰⁶ a cidade de São Paulo, como já vimos, teve sua dinâmica alterada pelos rumos da política cafeeira.

Gerava-se assim um agravamento das questões sociais, fruto da própria diversidade econômica existente na cidade, levando a uma estratificação urbana, que será a marca da São Paulo no início do século XX, com uma sucessão de bairros residenciais, comerciais, industriais, além dos bairros operários. Em seu livro, Milcíades de Luné

¹⁰⁵ RIO, J. do., op. cit., p. 61.

¹⁰⁶ BORGES, U. M., op. cit., p. 16.

Porchat, *Do que precisa S. Paulo*, de 1920, assim relata os sintomas de transformação da cidade:

O mal da cidade é o oportunismo das resoluções municipais, tomadas á última hora (...), o resultado é não haver harmonia nem seguimento de obras, e porisso do que se faz hoje se arrependerá amanhã, (...) em geral, porém, os trabalhos da Camara limitam-se a medidas de soffrivel administração urbana de incompleta conservação da cidade: resolve-se a colocação de um lampeão ou de um bueiro em tal ou qual rua; trata-se da mudança constante dos nomes de ruas (...) . S. Paulo, sede de grandes indústrias, convergência das principais estradas de ferro do país, capital, riquíssima região, centro de forte comércio, é cidade importante, que será importantíssima, cada vez mais. Seu brilhante futuro é indiscutível e certo. No entanto, a cidade não é digna de tal porvir, nem está habilitada a suportar esse formidável desenvolvimento.¹⁰⁷

Sugerindo em seguida uma série de medidas, tais como o alargamento das ruas de grande fluxo (R. Xavier de Toledo, R. Augusta, R. do Arouche, entre outras) ou o quebramento do canto das calçadas, “conforme as necessidades do trânsito”, o cronista Porchat reflete o papel das inovações tecnológicas na percepção de uma nova cidade; as reformas estruturais eram impingidas de forma desordenada aos cidadãos, tornando sua vivência um desafio diário.

A entrada de capitais estrangeiros na cidade de São Paulo após 1900, contribuiu para essa transformação. O mais expressivo, de acordo com Flávio Saes, é representado pelo grupo canadense Light, que, a partir de 1899, irá absorver praticamente todos os serviços de utilidade pública da cidade: transporte urbano com tração elétrica; fornecimento de energia para uso doméstico e industrial; iluminação pública; fornecimento de gás para a iluminação pública e uso doméstico; e serviços de telefonia¹⁰⁸, que iremos observar adiante. O controle exercido pela Light inicia-se com seu estabelecimento, em 1899 e prossegue até o ano de 1930.

Daí a prática constante, como observa Milcíades Porchat, de uma arrasadora transformação na cidade causadas pelas obras de remodelação da empresa canadense.

¹⁰⁷ PORCHAT, M. L., 1920, p. 10-71.

¹⁰⁸ SAES, F. A. M. de. Economia. In: PASSOS, M. L. P. F. (coord.) *Estruturação de uma cidade industrial: 1872-1945. Evolução urbana da cidade de São Paulo*. São Paulo: Eletropaulo, 1990, p. 33-5.



Em compensação, os reflexos causados por esse fortalecimento do monopólio em todas as áreas praticamente do serviço público causou na população uma sensação de impotência aos seus desmandos.

Essa sensação provocada pelo acelerado ritmo urbano contamina a atmosfera das ruas, como é apresentada na charge (figura 25) que traz um atordoado Juca Pato, buscando um sinal ou uma verdadeira direção, no meio de tantas outras.

Título: **Multiplicação..**



Legenda: Juca Pato - Virgem Maria! Os paus estão dando cria!

Fig. 25, *Folha da Manhã*, 5/7/1925, p. 1

Compõem o momento de tensão do desenho o seu chapéu em primeiro plano, a figura de Juca, única identificável, atônita. A sequência de tabuletas apresentam setas confluentes, as mesmas que deveriam orientar e organizar o espaço.

As pessoas, como blocos, andam também em posições diversas, imersas na aceleração e no anonimato. Por fim, no último plano, o variado contorno dos edifícios revela a falta de harmonia da arquitetura urbana; na legenda confronta-se o estado de espanto e indignação.

A égide do olhar do *flâneur* de Baudelaire, que “rumina a imagem urbana (...) que luta diante da linha evanescente que ainda persiste entre o espaço público e a reserva da intimidade e, por isso, ainda pode surpreender-se, chocar-se ante a imagem urbana”¹⁰⁹, remete a essa sensação de perda e deslocamento urbano sentida por Juca.

Isso o aproxima do *flâneur*, no sentido de que aponta metaforicamente sua imobilidade e perplexidade política, tendo como fundo e paradoxo a massa urbana fluindo nas ruas.

Regina Alves da Silva, que elabora em sua tese uma discussão sobre a racionalidade técnica do espaço urbano, considera Juca Pato,

Um personagem que estabelece uma dupla leitura: de um lado, ele mostra as limitações das intervenções promovidas pela administração municipal, sugerindo que a metrópole do discurso não existe de fato: de outro, reclama atitudes dessa administração, o que aponta para um reforço da construção da imagem da cidade moderna.¹¹⁰

O que remete ao distanciamento dos políticos com a rotina urbana, relegando a cidade a sua própria sorte, como observa esse leitor sobre os buracos da Lapa:

Buracopolis fica alli na Lapa, e é a rua Felix Guilhem, onde o trânsito de vehiculos é espantoso. Mas para mal dos pecados...dos pobres animaes, esqueceu a Prefeitura de effectuar um serviço de Salvação naquelle ponto. Carroças, caminhões, que passam carregados de mercadorias ficam encravados e os animaes...coitados, bancam o “Pato”. Nem os cavallos de motor-automóvel escapam. É necessario um arranjo. Mas, appellar para quem? Chamo, ninguém me responde, olho, não vejo ninguém...¹¹¹

¹⁰⁹ FERRARA, L. A. As máscaras da cidade. *Revista da USP*, mar., abr., maio/ 1990, p. 7.

¹¹⁰ SILVA, R. H. A. *São Paulo: a invenção da metrópole*. Tese de Doutorado (xerox, s/ data), São Paulo, FFLCH/USP, p. 9.

¹¹¹ *Folha da Manhã*, 13 set. 1927, p. 3.

Os textos publicados (cartas e artigos) relatam o processo de esburacamento, a falta de estrutura urbana como o sistema de esgoto. Como a exemplar crônica publicada com a vinheta de Juca, que resume o compromisso da empresa jornalística em fiscalizar a cidade:

São Paulo, afinal a quem pertence?

Até que enfim! A Light por um desses acasos verdadeiramente dignos de nota, determinou aos seus empregados que retirassem os postes existentes no centro da Av. Brig. Luiz Antonio. Mas, a Light tira o poste, mas o buraco fica; a Light tapa o buraco, mas cadê paralelepípedo? Põe as pedras que acha na mão completamente soltas, e... está feito o melhoramento! Mas esta terra, afinal de quem é?

Da Light ou do Juca? ¹¹²

Mas não eram só as questões de remodelação da infra-estrutura urbana que Belmonte criticava. Alguns aspectos sociais, advindas com essa transformação eram administradas sorrateiramente por meio de seu personagem.

Uma mudança começava a se delinear no cotidiano da cidade com a presença feminina nas ruas (figura 26). Instaure-se, então, um maior volume de casas comerciais para atender essa nova demanda:

O Juca Pato também observa. Observa, pensa, matuta e acha todos os xises das questões. Hontem, por exemplo, Juca se postou ali na porta da Casa Fretin, a examinar o mundo, os homens, as coisa, os factos, os boatos e o belo sexo que 'froufronava' de seda na transparência suave das meias, Juca é artista nas horas vagas e aprecia a arte animada perambulando nas ruas. ¹¹³

¹¹² *Folha da Manhã*, 1 jun. 1926, p. 1.

¹¹³ *Folha da Manhã*, 7 agos. 1926, p. 1



Legenda: A cabeça de Juca Pato, momentos após este ter ficado cinco minutos num ponto de parada do "triângulo"....

Fig. 26

Folha da Manhã, 18/3/1926, p. 1.

Esperando esse transporte, Juca tem uma "parada" de pernas a sua volta. As mulheres ganham o espaço das ruas, sofrendo também com as ingerências que isso representava, como analiso no capítulo final.

Dessa forma, cumpre-se a figura do observador, do *flâneur*, à qual nos referimos na introdução, como Walter Benjamin registra por meio de Georg Simmel,

As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva. Suas causas principais são os meios públicos de transporte. Antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens, dos bondes no século XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras.¹¹⁴

Esse olhar atordoado nas paradas dos auto-ônibus e dos bondes, reflete a nova dinâmica da cidade, na qual os habitantes não se sentem participantes das decisões

¹¹⁴ BENJAMIN, W., op. cit., p. 36.

políticas sobre a infra-estrutura urbana, cabendo ao intelectual, de forma irônica, registrar esse descontentamento.

A seguir relaciono as estratégias de inserção de Juca Pato nesta cidade, para posteriormente retomar sua participação na orientação política proposta pelas *Folhas*.

PROPAGANDA



“Juca, por familiaridade carinhosamente nacional, e Pato, por plebeísmo indicativo da sua qualidade de contribuinte solicito,”¹¹⁵ revelou, ao longo desse levantamento, uma autonomia proporcional aos interesses comerciais na estrutura do jornal *Folha da Manhã*, em razão da aceitação e identificação com o público leitor que “se via em Juca, pagante também” (da época).

Posteriormente ao período de análise, o escritor Cassiano Ricardo comenta: “pode acontecer que passe longo tempo sem conversar com Belmonte. Raro o dia, porém em que não pago o pato. Ia dizendo: em que não vejo o Juca Pato.”¹¹⁶

Observado esse alcance popular, o comércio dissemina a imagem de Juca, que aparece promovendo produtos ou idéias, sejam quais forem, de duas maneiras: como garoto-propaganda, patrocinando as mercadorias por seus valores econômicos e salutareis (figura 27 e 28), ou emprestando seu nome as marcas dos produtos (figura 29).

Além do cigarro isso ocorreu também com bebidas, aparelhos de radiotelefonia, nomes de bar, produtos de limpeza, programas de rádio, aperitivos, sorvetes e músicas.

Não há um critério específico para sua utilização. Aspecto muito próximo do que identifica Ana Maria Belluzzo em relação à propaganda encomendada, realizada por Voltolino:

¹¹⁵ BELMONTE (pseud.). O Juca Pato. *Folha da Manhã*, 26 ago. 1926, p. 4.

¹¹⁶ RICARDO, C. Arte e Caricatura. *Vamos Ler!* Rio de Janeiro, 11 ago. 1938, p.43-44 e 50.

O artista é convidado para ajudar o comércio porque detém o *know-how* da comunicação social e desencumbe-se da tarefa com os recursos da linguagem direta, que desprende da forma caricatural, quando não o faz com a própria caricatura.¹¹⁷



Fig. 27

Folha da Manhã, 15/8/1926, p. 15.



Fig. 28

Folha da Manhã, 24/9/1927, p. 3.

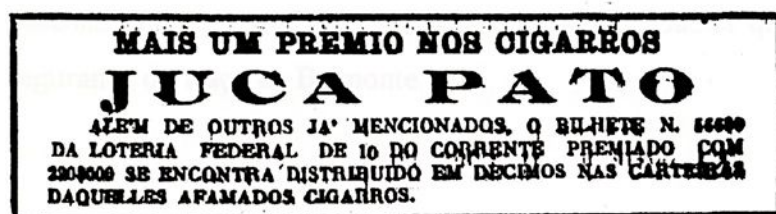


Fig. 29

Folha da Manhã,
14/12/1927, p. 11.

¹¹⁷ BELLUZZO, A. M. de M., op. cit., p. 204.

Notado o alcance público do personagem, a posição do intelectual diante dessa propagação, era a de assumir um compromisso, atendendo à demanda do público:

Para atender reclamações do povo, eu em seu nome, recebo diariamente, cartas, bilhetes, telefonemas notícias daquilo que o povo quer que “Juca” leve ao conhecimento das autoridades competentes para as devidas soluções.¹¹⁸

O que podemos identificar é que mais do que querer ou não ganhar dividendos com seu personagem, Belmonte não teve mais controle sobre o mesmo, o que evidenciava a popularidade do calunga, que pode ser notada na pequena propaganda (figura 30) oferecendo, além da retratada, “mais 3 estatuetas em poses diferentes”, não tendo o desenho nenhuma afinidade com o traço de Belmonte. Se esse era o desenho, imagine o seu registro material.



Fig. 30

Folha da Manhã, 14/10/1926, p. 11.

Em 19 de agosto de 1927, ao preço de 500 réis, é publicado um semanário, *Juca Pato*, que traria a agenda de eventos da cidade, anunciado da seguinte forma: “Humorístico e satyrico, a vida paulista em caricaturas. De tudo, para todos ‘*Juca Pato*’.”¹¹⁹ Com desenhos de Juca Pato assinados por, Waldo e Gaona que não possuíam a mesma segurança do traço de Belmonte.

¹¹⁸ BELMONTE (pseud.). *Vamos Ler!* 13 set. 1945, p. 61.

¹¹⁹ *Folha da Manhã*, 10 set. 1926, p. 10.

Apresentava artigos sobre teatro, assinados por “Juca Palco”; “As páginas das Gilócas” (a personagem, então, estaria sendo popularizada); e na coluna de cinema, artigos de “Juca Tela”. Como diretor dessa pequena revista, estava José Pieroni, e, não sabemos se com alguma efetiva participação, a direção honorária de Belmonte, conforme os poucos números encontrados no Instituto Histórico Brasileiro.¹²⁰

A criação de produtos, como esse semanário, o empréstimo de seu nome a outros, ou a reunião de seu trabalho em álbuns de crônicas e charges, como *Angústias de Juca Pato* (1926) e *Assim falou Juca Pato* (1933) também apontam essa aceitação pública da criação de Belmonte.

Outros aspectos mais populares denunciam seu alcance entre a população, e o melhor deles é o carnaval. Em 1926, uma nota na coluna “Chic” traz uma fotografia do Sr. Ignacio Vetero, presidente do “Mappin Stores Club”, apresentando-se no “animadíssimo baile que esse club realizou ante-hontem - phantasiado de ‘Juca Pato’

¹²¹ exemplo da difusão de sua figura em todas as camadas sociais.

Para o comércio, por estar embuído de características como a crítica e a honestidade, Juca Pato representava um recurso que valorizava a mercadoria. Podemos concluir, dessa forma, que a propaganda se utilizava da imagem do personagem como uma maneira de transmitir um padrão de qualidade de seu produto

Juca, por ser rapidamente identificável no aspecto visual, diferentemente de Zé Povo (geralmente identificado por legenda), garantia também a rapidez e a facilidade na divulgação comercial.

Mas, quais eram os alvos preferidos de Juca Pato neste período? A seguir, analisaremos três casos de campanhas promovidas pelas *Folhas*: a sucessão de Artur Bernardes na Presidência da República; as formações oposicionistas ao PRP e, finalmente, o “Caso da Telefônica”.

¹²⁰ Neste levantamento no IHG, foram encontradas até o n° 25, de 6 de maio de 1929. Publicada com intervalos, por exemplo, de 1928, só restaram dois números; 16 e 17 de janeiro.

¹²¹ *Folha da Manhã*, 18 fev. 1926, p. 9.





Vinhetas de carnaval

Folha da Manhã, 4/2/1926

A SUCESSÃO PRESIDENCIAL

No período entre 1925 a 1927, com a conjuntura política de prorrogação do estado de sítio, impetrado desde a revolução de 1924, e, econômica, com a baixa do valor da moeda nacional, as *Folhas* adotam uma posição de defesa dos interesses de parcela da elite cafeeira, contrária ao intervencionismo.

As Folhas não colocaram em xeque os interesses econômicos dominantes; tentaram apenas angariar simpatias dos cafeicultores para a causa da oposição, procurando mostrar que “os governos do Estado e da Federação são grandes e eficientes conspiradores contra a grandeza econômica do Brasil.”¹²²

As edições do jornal reagiam contra a candidatura do carioca Washington Luís, que após cumprir o mandato como presidente do estado de São Paulo (1920 a 1924) candidata-se a presidente da República, sendo apoiado por Artur Bernardes, como é abertamente apresentado no editorial de Mario Pinto Serva:

Que necessidade tem o Brasil de ser governado pelo sr. Washington Luis? Será para construirmos estradas de rodagem do Amazonas ao Prata e do Atlântico ao Pacífico?

No Rio e em S. Paulo, tirando os jornais que são subsidiados pelo governo, não há nenhum que apoie a candidatura do Sr. Washington Luis. Todos os jornais que vivem do apoio do povo,

¹²² MOTA, C. G., CAPELATO, M. H., op. cit., p. 37.

tanto no Rio como em S. Paulo, estão definitivamente contra a candidatura do Sr. Washington Luis, que se apresenta nas duas muletas do estado de sítio e da imprensa assalariada.¹²³

As charges de Belmonte também remetiam a candidatura de Washington para a Presidência da República como um remédio “muito amargo” (figura 31):



Legenda: Juca Pato: - Tenha paciência madama! Eu, com esse “remédio” dou, inevitavelmente, com o rabo na cerca!

Fig. 31

Folha da Manhã, 13/8/1925 p. 1

A sucessão presidencial provoca uma doença em Juca Pato, que se apresenta como mercado econômico, com o câmbio operando em baixa. Em sua direção vem um “tipo”, recorrente no trabalho de Belmonte, a mulher com traços exagerados no nariz e no queixo.

A figura feminina representa a politicagem, ou seja, a que faz a política. É ela quem dá o remédio, a salvação aos olhos dos políticos (situacionistas), que representa a candidatura de Washington, mas na legenda Belmonte apresenta sua inversão: o remédio em vez de curar, faz um mal maior.

O recurso da metáfora utilizado por Belmonte encontra na simplicidade e objetividade dessa charge um exemplo de seu procedimento cômico. Se a mulher fosse desenhada

¹²³SERVA. M. P. *Folha da Manhã*, 17 set. 1925.

sem os exageros expostos e se Juca não tivesse tão sinteticamente traçado, como que sumindo do desenho, o trabalho não provocaria esse impacto visual.

A candidatura de Washington Luís é sistematicamente rejeitada por parte das *Folhas*, envolvida como já observei, com interesses de uma parcela de interesses da elite cafeeira.

A distinção entre os interesses do governo federal e esse setor econômico, defendida por Boris Fausto,¹²⁴ baseando-se em argumentos de Winston Fritsch, Simon Schwartzman e Steven Topik, é ainda polêmica. Considerando-se essas análises, Fausto conclui a significativa importância que os investidores estrangeiros desempenham, pelas necessidades de crédito do país¹²⁵. Descompasso de interesses apresentado nas charges com impressionante nitidez.

Em outro exemplo (figura 32), um dia depois da charge da “madama”, a paródia funciona como um meio de expor para o público esse sentimento de impropriedade com a eleição de Washington Luís. A idéia exposta apresenta, em uma encenação as relações que o poder estabelece no âmbito privado, como se fosse a sua casa, a síntese das contradições da política nacional.

O palco expõe esse drama ou uma “trama” domiciliar, identificada pelo quadro na parede, o sofá e a entrada, teatralizada na própria charge, em que se apresentam Artur Bernardes, Washington Luís, Melo Viana e Juca Pato. Nomeando as relações entre o público e privado, que se expõem, a paródia transcorre dentro do chamado “Teatro Político”, conforme as palavras sobre o ponto (imperceptível na reprodução).

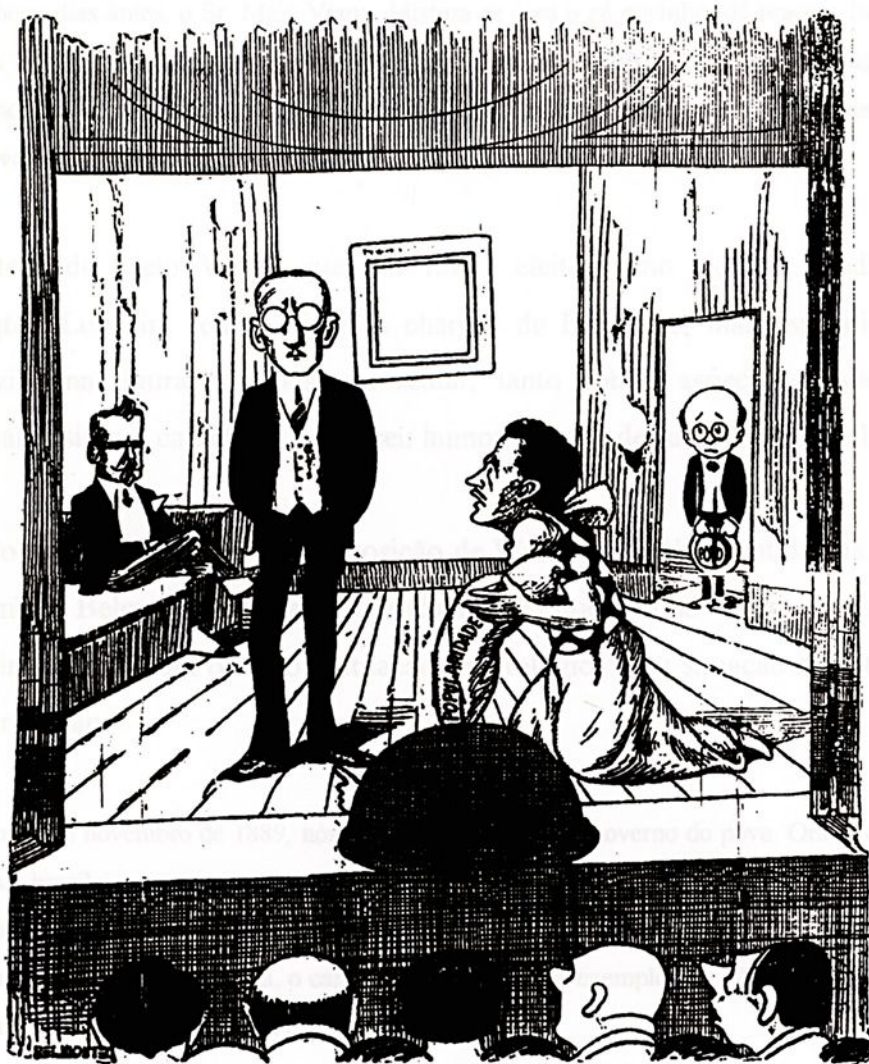
Belmonte, ao meu ver, apresenta o público sentado para distinguir quem está fora da trama, ou seja, os leitores, supondo que os que estão assistindo são pessoas que compactuam com a cena apresentada. Do ponto sai uma mão, como se estivesse coordenando o espetáculo.

¹²⁴ FAUSTO, B. Estado e burguesia agroexportadora na Primeira República: uma revisão historiográfica. Revista *Novos Estudos Cebrap*, n. 27, julho/ 90.

¹²⁵ Idem, p. 125.

Melo Viana, presidente do estado de Minas Gerais e possível candidato à Presidência da República em 1926, com o apoio da imprensa e das *Folhas*, carrega em seus braços uma criança com a legenda “popularidade”; na sua frente o “pai nobre”, Artur Bernardes, numa pose impassível.

A imagem provoca um olhar para a profundidade, dada pela perspectiva das tábuas do chão, onde se apresenta, à direita de Bernardes, Washington Luís, que deu seu apoio ao mesmo, quando presidente do estado de São Paulo, observando a cena, talvez esperando a retribuição do favorecimento.



Legenda: O “pae nobre”- Só te perdoarei si me prometteres abandonar esse filho espurio e aquelle “pé-rapado” que abusar do teu sentimentalismo!

A “ingênua” - Prometto ! (E cae o panico)

Fig. 32. *Folha da Manhã*, 14/8/1925, p. 1

Na porta, esperando reticente, Juca Pato, o “pé rapado”, segura nas mãos o chapéu, com sua identificação, recorrente técnica usada pelos desenhistas. A inversão total, própria da ironia, é apresentada na legenda onde no lugar da expressão “cai o pano”, Belmonte escreveu: “E cai o.. pânico”.

A cena resgata a indecisão de Melo Viana diante da proposta de ser vice-presidente na chapa de Washington Luís ou lançar-se como presidente, contando com o apoio popular:

Chega dias antes, o Sr. Melo Viana. Mistura-se com o zé povinho, dá braço a Juca Pato, vac aos cinemas, conquista sympathias. Falando de modo grato ao povo, não impugna a falada candidatura paulista, quebra o corpo com geito e não se exclue dentre os nomes capazes de salvarem o Brasil.¹²⁶

A incerteza de Melo Viana, que por fim é eleito como vice na candidatura de Washington Luís, irá render diversas charges de Belmonte, mas especificamente a reproduzida na figura 32 consegue reunir, tanto sob o aspecto artístico quanto conceitual, a síntese característica de seu humor visual e de sua crítica verbal.

Fechando essa seqüência sobre a oposição de Washington, já garantida sua nomeação em setembro, Belmonte publica charge (figura 33) que tem novamente no editorial de Mario Pinto Serva com o título “Situação Teratológica”, ou situação monstruosa, sua melhor tradução:

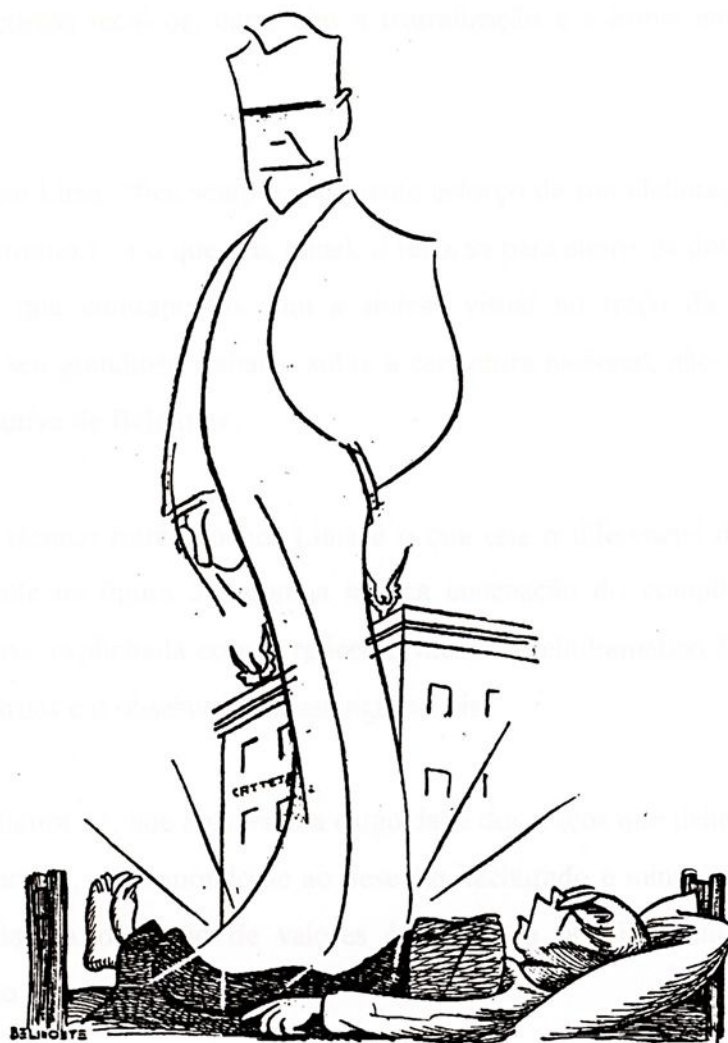
Em 15 de novembro de 1889, nós o que proclamamos foi o governo do povo. Ora, o candidato do povo brasileiro para a presidência da República não é evidentissimamente o Sr. Washington Luis, imposto pela emergência. Se isto que proclamamos em 15/11/1889 foi a República e não uma oligarquia escancarada, o candidato devia ser, por exemplo o sr. Wenceslau Braz ou outro que contasse com a simpatia do povo brasileiro.

O sr. Washington Luis é o candidato do Catete, do estado de sítio e da censura. Do povo brasileiro é que ele não é candidato.¹²⁷

¹²⁶ *Folha da Manhã*, 31 jul. 1925, p. 4

¹²⁷ SERVA, M. P. *Folha da Manhã*, 19 out. 1925, p. 1.

Título: **Pesadelo e realidade**



Legenda: Coitado do Juca Pato !!!!

Fig. 33

Folha da Manhã, 13/9/1925, p. 3

Juca é esmagado por uma gigantesca e condensada figura de Washington Luís. Poucos traços são suficientes para a identificação do político pelo leitor. A linguagem caricatural é rápida e precisa, estabelecida no fio do lápis definidor dos espaços internos e externos.

Atrás do mesmo subliminarmente, o prédio do Catete, este sim identificado por uma legenda. “pesadelo” e “realidade”, para Juca tanto faz. Permanece sua imóvel atitude política, novamente amarrado a uma cama.

Analisando sua expressão plástica pretendemos com essas três charges apresentar a variedade de recursos técnicos, entre eles a teatralização e a ironia empregados por Belmonte.

Conforme Herman Lima: “fica sempre o paciente esforço de sua elaboração, cuidada e meticulosa ao extremo (...) o que era, afinal, o recurso para suprir os dotes de legítima *vis criadora*,”¹²⁸ que contraponho com a síntese visual no traço da figura 31. O pesquisador, em seu grandioso trabalho sobre a caricatura nacional, não teve em conta a variedade produtiva de Belmonte.

O detalhamento técnico retratado por Lima é o que cria o diferencial do trabalho de Belmonte, presente na figura 32, com a irônica encenação do complicado jogo de interesses políticos, explicitada com o reticente Juca, o melodramático Melo Viana, o autoritário Bernardes e o observador Washington Luís.

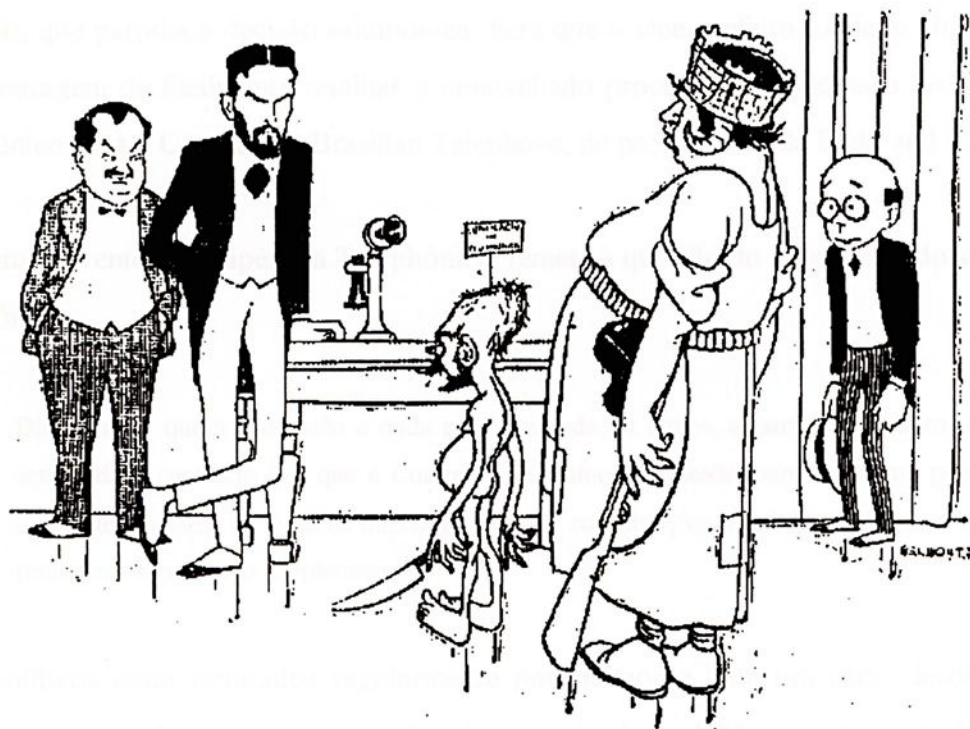
E, finalmente, a figura 33, que apresenta a exiguidade dos traços que delineiam o futuro presidente, na vertical, contrapondo-se ao desenho hachurado e minucioso de Juca na posição horizontal. A oposição de valores é alcançada por Belmonte também no aspecto formal do desenho.

Prossigo com uma análise de uma outra campanha promovida pelas *Folhas*, que muito se aproxima de questões atuais.

¹²⁸ LIMA, H. , op. cit., p. 1369.

O CASO DA TELEPHÔNICA

A primeira vez que Juca Pato aparece publicado na *Folha da Noite* exemplifica a maneira que se delinearam uma das campanhas de moralização do serviço público mais recorrente no jornal, durando aproximadamente um ano, de 1925 a 1926: o processo de monopolização da Telephônica (figura 34)



Legenda: Juca Pato - Eu agora só quero ver se o vice-prefeito tem coragem de perfilhar o monstrengo.

Fig. 34

Folha da Noite, 2/5/1925 p. 1.

Legenda identificando personagem: Contrato da Telephônica

Publicada em meia página, a charge causa impacto por seus elementos tragicômicos, revelando também aspectos plásticos dos desenhos de Belmonte, como a utilização do espaço e da perspectiva.

Juca, apesar de seu aspecto apreensivo e reticente, o que pode ser notado por suas sobrancelhas arqueadas e pela postura inclinada, na lateral e ao fundo do desenho, é o

que pronuncia, questionando a posição adotada pelo atual prefeito de São Paulo, o até então vice de Firminiano Pinto, Luciano Gualberto - em posição de espera e do presidente da Câmara, Raphael Gurgel - retratado com um cínico sorriso nos lábios e a mão no bolso.

A cena novamente de aspecto privado vem à tona, estabelecendo um momento de tensão, que parodia a decisão salomônica. Será que o vice-prefeito Luciano Gualberto terá coragem de finalmente retalhar o emaranhado processo de concessão do serviço telefônico para a Companhia Brazilian Telephone, de propriedade da Light and Power?

O tema corrente dos papéis da Telephônica, remete à questão do monopólio do serviço telefônico:

Dispõe a lei que a concessão é dada pelo prazo de 40 annos, a partir da data em que fôr assignado o contracto (...) que a Companhia é outorgada, desde logo, enquanto perdurar o contracto a isenção de todos os impostos, onus ou contribuições municipaes, de presente ou de futuro, sobre o serviço telephónico.¹²⁹

Os políticos eram retratados regularmente por Belmonte com um certo desdém no olhar para com Juca ou outro interlocutor, revelando a distância entre o poder e o público. Inicialmente as caricaturas desses políticos eram detalhadas, posteriormente com a popularização de sua imagem, revelam apenas traços fisionômicos considerados marcantes, reagindo às normas realistas de representação, com uma alongada forma da cabeça e a indefinição do globo ocular, como se pode observar em Luciano Gualberto.

O leitor acaba acostumando-se a identificar o político por alguns elementos desarmônicos da face, que são ampliados ou por traços de sua personalidade, provocando o efeito cômico. A utilização de sinais fisionômicos que provocassem a ruptura da harmonia facial é uma constante no trabalho caricato, como afirma Teixeira Leite:

¹²⁹ *Folha da Manhã*, 16 maio 1926, p.1.



A caricatura assim, tradicionalmente, é o gênero cuja mola é a exploração da harmonia perdida. Isso ela faz explorando e radicalizando um traço físico de alguém (um queixo protuberante ou inexistente, um olho encovado ou saltado) ou deixando visível um traço interior de caráter (o gosto pela bebida, uma certa palermice, a pomposidade de um escritor consagrado, a gordura exagerada de um artista plástico).¹³⁰

Belmonte utilizou-se desse recurso para criar em sua obra cômica um olhar diferente do textual, alcançando um plano de síntese e argumento que as crônicas e artigos dificilmente alcançariam.

No primeiro plano da charge, um “monstrengo”, como é chamado, impunhando a legenda de identificação “contrato da Telephonica” e um facão. Atrás do grotesco, a imagem normalmente utilizada para a representação da Câmara, a mulher deformada com sua coroa de torres na cabeça, chifres ao inverso, um coldre e uma espingarda na mão, representando o poder ilegítimo (conquistado pelas armas) da Câmara Municipal.

As duas figuras estão viradas para os políticos, impossibilitando ao público leitor olhar suas feições. Essa simples troca de olhares na cena remete à provável ligação de interesses entre os personagens e seus representantes, deixando Juca Pato de fora, a olhar a cena. Na mesa, esquecido, o telefone, razão da charge.

Utilizando o recurso da repetição Belmonte publica mais de treze vezes, não só na primeira página - mas em diversas outras datas, 5 de julho de 1925, 18 de julho de 1925, 25 de agosto de 1925, entre outras, em variadas páginas - a imagem do personagem à espera, na porta da Câmara, da aprovação do contrato (figura 35).

¹³⁰ COELHO, T. op. cit., p. 109.





Legenda: Juca Pato: Oh! Pessoa! Essa cópia telephonica acaba ou não acaba!

Fig. 35

Folha da Manhã, 29/7/25

Juca provocando um barulho, opondo-se ao silêncio da Câmara Municipal, uma atitude isolada, fechada em si mesma. As “cópias” a que faz referência são as do projeto:

Até que enfim o presidente da Camara explicou a razão por que até agora não desceram os papeis da Telephonica. Arre! Já não era sem tempo! - suspirou Juca Pato.

De alguma coisa valeu a assignatura que o lápis inquieto e ferino de Belmonte tomou em cima do tão falado caso [grifo meu]. A explicação que o presidente do redondel se dignou dar aos municipes, depois de um vivissimo fogo de interpeilações, cifra-se toda nisto: - Os encantados papeis ainda não desceram, porque estão tirando a cópia das plantas das duas novas linhas, que acompanham e illustram a lei sensacional.¹³¹

Nesse contrato, e na posterior aprovação da lei, praticamente um ano depois de iniciada a campanha das *Folhas*, assinada em 15 de abril 1926, por Luiz Fonseca, vice-prefeito de Pires do Rio, é negado qualquer possível concorrência do serviço telefônico por parte de empresas nacionais.

¹³¹ *Folha da Manhã*, 19 jul. 1925, p. 3.

A fixação de suas tarifas de utilização seria calculada pela flutuação do dólar, permitindo - ainda de acordo com a legislação - sua elevação todas as vezes que houvesse aumento nos impostos sobre a Companhia Brazilian Telephone.

Ainda, como tentativa de restringir o processo de monopolização por parte da companhia internacional que de trinta passou a ser quarenta anos - facultando à prefeitura concedê-lo e ampliá-lo em favor da concessionária - em 15 de maio de 1926 foi impetrado um recurso pelo Partido Democrático, contra a aprovação da lei. No entanto esse recurso é negado¹³².

Por parte do público, as cartas registram, durante todo o levantamento da pesquisa, reclamações de leitores pelo mau funcionamento e atendimento da empresa.

A campanha da Telephônica revela, além da mera crítica ao processo de monopólio e privilégio da companhia internacional, já comentado, suscita o fato da defesa tão persistente empreendida pelas *Folhas* ser sobre uma questão que envolve a tecnologia para um reduzido número de usuários, privilegiados que poderiam adquirir uma linha telefônica.

O reforço da imagem de Juca na porta, acompanhando todo o processo, retrata uma atitude fiscalizadora da situação de tão longa duração, para um público muito específico, que, pelas poucas vezes que retoma a razão daquelas imagens, é considerado, ou forçado a ser, um leitor assíduo.



Vinheta *Folha da Noite* 29/10/1926

¹³²*Folha da Manhã*, 16 maio 1926, p. 1.

O PARTIDO JUCAPÁTICO



As limitações sociais e políticas dos setores das camadas médias refletiam as dificuldades na coligação de uma oposição à política governamental:

Numericamente inexpressiva, socialmente dependente das classes dominantes (sendo em boa parte composta de ramos empobrecidos das famílias oligárquicas) identificadas às atitudes e valores tradicionais, a classe média não parece ter conseguido ultrapassar o plano das definições eleitorais ou de reivindicações liberais que são ao mesmo tempo pontos de referência ideológicos da elite dominante.¹³³

Mas em 24 de fevereiro de 1926, quando algumas facções de um setor da elite cafeeira e de grupos financeiros de São Paulo, além de uma dissidência do próprio Partido Republicano se unem em torno do Partido Democrático, os intelectuais, incluídos a direção das *Folhas*, sem constituir um grupo organizado, vão assumir uma postura oposicionista ao único partido até então estabelecido, o Partido Republicano Paulista.⁶¹ Esses intelectuais:

Não fazem parte dos grupos dominantes da oligarquia, mas tomam posição a favor de um dos lados, utilizando instrumento próprio e representando posição particular, (...) são indivíduos de atividade liberal, pertencentes à classe média, traduzindo no seu pensamento e na sua ação frutos da “praxis” dessa classe.⁶²

As propostas defendidas pelo Partido Democrático permaneciam próximas às linhas seguidas pelas *Folhas*, inspiradas como vimos na Liga de Defesa Nacional. Propunham resgatar alguns ideais positivistas, como: a regeneração dos costumes políticos; a educação cívica, a ser empreendida pelas classes dirigentes e intelectuais; apregoando o nacionalismo que priorizava o interesse social.

¹³³ SOUZA, M. C. C., op. cit., p. 221.

⁶¹ LEITE, S. T., op. cit., p. 53.

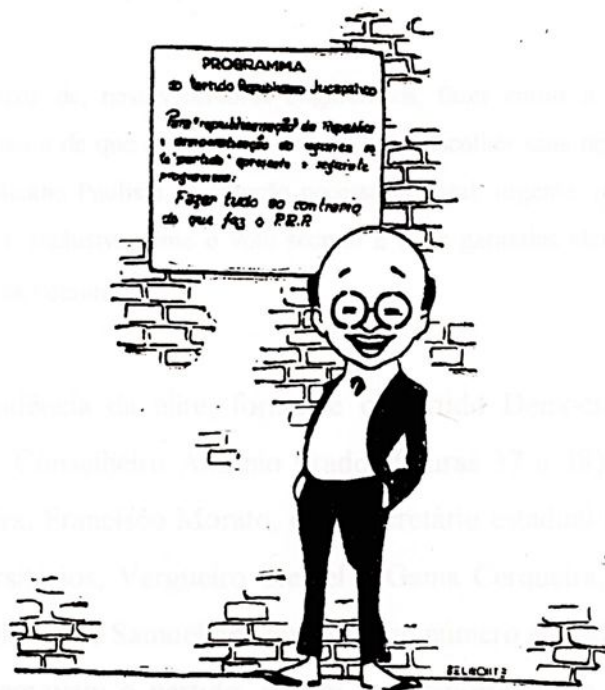
⁶² CARONE, E. *Da esquerda à direita*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991, p. 123-56.

Publicado na *Folha da Manhã*, o Manifesto à Nação do Partido Democrático, aponta para as seguintes linhas de ação: oposição à censura; defesa do voto secreto (só para os homens); apoio para a lavoura, o comércio e a indústria; defesa de interesses sociais; a autonomia judiciária e a criação de um organismo integral de instrução⁶³.

Como enfatizou Sylvia Talarolli Leite: “a orientação partidária do Partido Democrático sustentava a defesa dos deveres cívicos e não contra o sistema oligárquico, com o qual de certa maneira se identificam.”⁶⁴ Sua postura crítica era circunstancial e não estrutural sobre a política cafeeira.

O Jucapático (Juca + afinidade, empatia) partido apresenta ironicamente sua oposição ao P.R.P (figura 36):

Título: Um programma synthetico e patriotico



Dizeres no cartaz: Programa do Partido Republica Jucapático.

Para 'republicanação' da Republica e democratização do regimen, este 'partudo' apresenta o seguinte programma: Fazer tudo ao contrario do que faz o P.R.P.

Fig. 36. *Folha da Manhã*, 15/4/26, p. 1.

⁶³ Manifesto à Nação, *Folha da Manhã*, 4 abr. 1926, p. 1.

⁶⁴ LEITE, S. T., op. cit., p. 53.

O jornal ao desenvolver uma atitude fiscalizadora do governo, reconhecia-se na posição de legítimo defensor da opinião pública:

Inverteram-se os papéis, neste curioso momento da política paulista. O PRP é que está francamente combathendo os “poderes constituídos” representados legithimamente pello Partido Democrático, que é o povo, é o Juca, é a lavoura, é o comércio, é o funcionallismo público e até o militar.⁶⁵

Esse processo de oposição institucional ao PRP, após a Liga Nacionalista ser fechada com a revolta de 1924, inicia-se com a formação, em outubro de 1925, do Partido da Mocidade. O partido era formado por políticos, entre eles Paulo Gonçalves, Eurico Branco Ribeiro e Clovis Teixeira; “é um partido de moços e de moços entusiastas que desejam o cumprimento dos deveres e das leis do pais”⁶⁶. Pretendia, junto com a Liga do Voto Secreto, defender o voto secreto, a grande campanha suscitada pelo jornal nos dois últimos anos desta pesquisa:

Ninguém é capaz de, nesses cerebros oligarchicos, fazer entrar a idéia de que o governo pertence ao povo e de que o povo não precisa, para escolher seus representantes da tutela do Partido Republicano Paulista. A solução necessária, fatal, urgente, indeclinavel para a nossa crise, é única e exclusivamente o voto secreto e mais garantias eleitoraes de independencia completa para os votantes.⁶⁷

Ampliando a dissidência da elite, forma-se o Partido Democrático composto pela seguinte diretoria: Conselheiro Antonio Prado (figuras 37 e 38); o deputado Marrey Jr., Gama Cerqueira; Francisco Morato; o ex-secretário estadual Reynaldo Porchat, os professores universitários, Vergueiro Steidel e Gama Cerqueira, além dos industriais José Ferreira de Oliveira e Samuel de Oliveira. Um número elevado de profissionais da camada média integravam o partido, porém sem representação na sua coordenação, como podemos observar nos dados pesquisados por Nazareth Prado:

⁶⁵ *Folha da Manhã*, 29 mar. 1926, p. 1

⁶⁶ *Folha da Manhã*, 12 out. 1925, p. 1

⁶⁷ SERVA, M. P. “A mentalidade oligarchica”, editorial, *Folha da Manhã*, 14 jan. 1927.

- Profissionais de classe média (advogados, engenheiros, médicos etc.): 42,6% do grupo;
- Profissionais de escritório (comerciário, funcionário bancário etc.): 23,4% do grupo;
- Classes proprietárias (lavrador e proprietário): 15,5% do grupo;
- Ligados a negócios, finanças e indústria (comerciante, industrial, corretor, comissário): 14,5% do grupo;
- Diversos e de status indefinido (estudante, ferroviário, funcionário): 4% do grupo⁶⁸.

Antonio Prado, reconhecido representante da tradicional família da elite cafeeira e por quatro vezes eleito prefeito da cidade de São Paulo (1899-1910), descontente com a direção do Instituto do Café, que a partir de 1926, passou para responsabilidade do Estado e portanto do PRP⁶⁹, foi um dos responsáveis pela criação e presidente do novo partido.

O fato de que Antonio, com a idade de oitenta e seis anos, era ainda a voz de comando do protesto da família Prado, indica também a incapacidade dos mais novos Prado, com uma notável exceção, em herdar a tradição de ativismo político tão notável na família no século dezanove.⁷⁰

Em seu conjunto, o Partido Democrático não estava muito preocupado com a coerência, procurando por todas as formas tirar proveito dos problemas cafeeiros para reforçar seu prestígio em São Paulo.

A diferença tênue, mas progressiva, leva os movimentos auxiliares a se tornarem cada vez mais autônomos: a autonomia é, na verdade, uma necessidade de maior libertação política e não representa a existência de conflitos de classe. Pois a composição do novo Partido Democrático é exatamente a mesma de ligas passadas e ainda existentes: setor do café e diversas categorias da burguesia urbana. Assim, do ponto de vista organizatório e ideológico, o Partido Democrático é o amálgama e a continuidade das tendências anteriores, dissidentes e auxiliares. Ele constitui a oposição ao Partido Republicano Paulista e, ao mesmo tempo, sua continuidade, fato que é

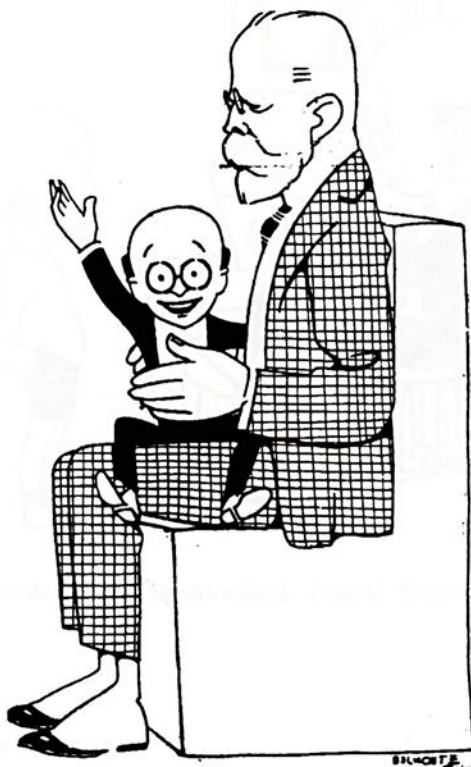
⁶⁸ PRADO, N. *Antonio Prado no Império e na República*. Rio de Janeiro, 1929, p. 92-408. In: LEVY, E. D., op. cit., p. 337-39.

⁶⁹ FAUSTO, B. 1985, p. 239-40.

⁷⁰ LEVY, E. D., op. cit., p. 308.

demonstrado após 1929, quando ele quer se impor e usa métodos e ideologias iguais aos do PRP.⁷¹

Título: O Novo Partido



Legenda: Tanto os políticos me chamarem de vendido, que eu vou ficar 'com Prado'!

Fig. 37

Folha da Manhã, 24/3/1926 p.1

A frase sintetiza toda a ação. Juca Pato aparece eufórico no colo de Antonio Prado, acenando. Na charge seguinte, que se utiliza de elementos do cotidiano para ironizar a conjuntura política do momento, novamente, destaca a figura do respeitado político, inserido sutilmente no quadro da parede. Sua imagem era utilizada como sinal de legitimidade do partido.

⁷¹ CARONE, E., 1983, p. 408.

Título: **O Patinho é um prodígio!**



Legenda: (Juca com um livro de Geografia nas mãos) - Diga lá: Brasil, capital...?

- O Brasil não tem capital.
- Como não?!
- Não tem. O Brasil vive de empréstimos.

Fig. 38

Folha da Manhã, 23/5/1926, p. 1.

Não existia a preocupação com a imparcialidade jornalística, buscava-se “engendrar o consenso”⁷¹ conforme os interesses da empresa, que oscilaram posteriormente, em 1929, a favor ao P.R.P., conforme observei no capítulo 1.

Ordenando as imagens selecionadas nesta análise sobre a atuação das *Folhas* frente aos novos partidos políticos, nota-se alguns aspectos diversos em relação as outras charges reproduzidas ao longo da pesquisa.

Nas charges anteriores é possível observar a forma constante de apresentação de Juca Pato, geralmente recolhido a uma das laterais do desenho, estático ou perplexo com o desenrolar dos acontecimentos.

⁷¹ HABERMAS, J. , op. cit., p. 228.

Porém, assumindo a orientação do jornal, seu personagem transforma-se em panfletário, sustentando com veemência a escolha política. Juca já não era mais o sofrido e angustiado, inversamente, carregava pelas ruas sua opinião, transbordando otimismo.

Estrategicamente o suporte da comunicação, pretendendo influenciar o leitor, que, como observei anteriormente, estabelecia um processo de identificação com o personagem, transmitia a eufórica empatia de Juca Pato a esses novos partidos, como um único alento à crise política.

É possível, então, aproximar-me de uma conclusão. O poder da comunicação social que as charges de Juca Pato possuem, são abertamente incorporadas pela direção do jornal no aspecto da orientação política.

As *Folhas*, em raros momentos dentro do levantamento realizado sobre o objeto de estudo, traçaram comentários sobre as novas correntes ideológicas e artísticas que estavam também sendo geradas paralelamente a essa divisão das elites cafeeiras. Só iriam se referir ao comunismo, quando instaurada a Lei Anibal de Toledo e ao Movimento Modernista, como vimos, criticando suas propostas.

CAPÍTULO 4

GILÓCA EM CENA



Fig. 39. *Folha da Manhã*, 8/6/1927, p. 1.

Embora as questões contrárias às defendidas pelas *Folhas* chegassem a ser desprezadas pela linha editorial, as charges de Belmonte publicadas nos jornais incorporavam alguns desses assuntos, principalmente os que evidenciavam as modificações no cotidiano da cidade. As novidades não passavam despercebidas ao seu traço, incluindo-se a disposição de grupos de mulheres almejar uma representatividade política. Tudo era motivo para a ironia belmontiana afiar sua crítica.

No dia 8 de junho de 1927 é publicado o retrato de um personagem feminino no alto da primeira página do jornal *Folha da Manhã*. Abaixo do desenho, seu nome; Gilóca (figura 39). Belmonte novamente buscava criar, utilizando-se da propaganda, expectativas sobre seu mais novo personagem.

O que teria levado o artista a lançar mais uma figura no jornal se já havia, como vimos, o reconhecimento de Juca Pato, que extrapolou os limites do personagem fictício, terminando por ser materializado e apropriado em inúmeros produtos?

A pressão da censura no período de estado de sítio e a aprovação da chamada “Lei Celerada”, de autoria de Anibal de Toledo¹, votada na Comissão de Justiça da Câmara

¹ A chamada Lei Celerada, de autoria de Anibal de Toledo foi uma articulação da Câmara dos Deputados, temerosa de uma possível subversão comunista, após a legalização do Partido Comunista em janeiro de 1927, novamente colocado na clandestinidade, após sua aprovação.

Mas a reação à essa lei foi intensa, sendo claro aos oposicionistas do governo de Washington Luís a manobra que se processava contra a imprensa. A lei, que por sua denominação seria capaz de controlar a criminalidade, estabelecia o fechamento sumário de oficinas e redações a critério exclusivo das autoridades, reduzindo também o direito de reunião de associações.

As *Folhas* nos últimos meses de 1927 sofreram também com esse cerceamento, embora a *Folha do Olival* (Costa), como era conhecida, se distinguisse também pela liberdade e segurança que oferecia aos seus jornalistas, arcando, seu diretor, com toda a responsabilidade pelos artigos não assinados. O desenho de Belmonte, entretanto, como foi dito anteriormente, tinha sua identidade amplamente reconhecida. Com os limites impostos

dos Deputados no dia 28 de julho de 1927, teriam sido os reais motivos para a inibição da presença de Juca Pato?

Talvez Belmonte buscasse dispor de um espaço para a nova realidade que se apresentava nas ruas. Qual seria então a função desse novo personagem no jornal? Conquistar o público feminino, ou apenas ironizá-lo como coadjuvante de Juca Pato? Pode-se concluir que Gilóca, inspirada na atriz de cinema Louise Brooks² (assim como Juca Pato, lembrando Carlitos), foi criada por Belmonte conforme um determinado estereótipo de moças pertencentes à camada média. Não trabalhava e quando o fazia era por diletantismo. Não possuía obrigações específicas, só a de manter a sua frívola rotina de passeios, de flunar pela existência da cidade. Entretanto, Gilóca sofre também as consequências do desproporcional processo de urbanização de São Paulo.

Inserida nessa análise, o personagem preservou também uma função mediadora, proporcionando a relação das *Folhas* com uma incipiente parcela de consumidores. Apesar de seu aspecto desprezível, Belmonte conserva em Gilóca o olhar sobre os constantes ajustamentos e desafios urbanos, diante dos evidentes contrastes sociais. O humor de suas histórias provém de seu constrangimento ao circular na cidade.

O novo personagem está pronto para usufruir o urbano, no entanto esse espaço não está pronto para ser conquistado, o que a leva a estabelecer uma constante relação de adaptação ao meio, lembrando muito, como veremos, a imobilidade política de Juca Pato.

Na charge seguinte, sobre o segundo aniversário da *Folha da Manhã* (figura 40), os personagens caminham de braços dados. Juca carrega cartaz com os dizeres: “dois anos de saneamento moral”. Na outra mão leva uma lata de creolina, sustentando o compromisso assumido pelo jornal de fiscalizar a vida pública.

pela nova legislação a introdução de um novo personagem por Belmonte que tivesse a função de se restringir à crítica urbana e de costumes, possibilitaria a inserção ocasional de Juca Pato. Dessa forma, começam a ser frequentes, na primeira página das *Folhas*, as charges e os quadrinhos de Gilóca.

² Referência do prof. Antonio Luiz Cagnin.

Gilóca, por sua vez, carrega uma vassoura. Ao chão, espalha-se a “sujeira” representada pelas negociatas, cavações, desonestidades, piratarias...



Fig. 40. *Folha da Manhã*, 1/7/1927, p. 1

Ao lado dessa charge, o comentário sobre o segundo aniversário da edição matutina do jornal:

A Folha da Manhã faz annos hoje com o mesmo entusiasmo do dia que nasceu, entra ella agora no seu terceiro anno de existência convencida de que para levar a bom termo o programma que desfraldou de **absoluta independência e rigorosa imparcialidade**, de outro estímulo não precisa sinão o favor do generoso público que a vem aparando nas suas campanhas e lutas. Registrando a passagem do seu 2º anniversário, a Folha da Manhã aproveita o ensejo para agradecer aos annunciantes, leitores e amigos, valioso concurso que lhe têm prestado e a que ella deve toda a sua prosperidade. [grifo meu]³

A empresa jornalística, agora, já não se envergonhava mais com a idéia de ser uma mercadoria,⁴ assumia-se como um produto condizente às expectativas de sua demanda, por conta de sua “liberdade de atuação”, agradecendo aos consumidores pelo franco crescimento comercial.

³ *Folha da Manhã*, 1º jul. 1927

⁴ TASCHNER, G., op. cit., p. 37.

A CAMINHO

Viria de longe, intensificado no século XIX, com o movimento abolicionista e republicano, a luta das mulheres em ter garantida sua participação de uma maneira questionadora no contexto social e político. Entretanto, a crítica e o apoio ao movimento modernista⁵ se alternavam na imprensa.

Na França do século XIX, a atitude de ironizar a mulher integrante da chamada elite sócio econômica, que almejava um serviço fora das obrigações conjugais, era constante, como no trabalho de Honoré Daumier (figura 41):



Emportez donc ça plus loin...il est impossible de travailler au milieu d'un vacarme pareil...allez vous promener à la petite provence, et en revenant, achetez de nouveaux biberons passage Choiseull!...Ah! M. Cabassol c'est votre premier enfant, mais je vous jure que ce sera votre denier!
 Leve isto para lá...é impossível trabalhar no meio de uma algazarra destas...vá passear na *petite provence* e, na volta, compre mamadeiras no beco Choiseull!...Ah Sr. Cabassol, é seu primeiro filho, mas juro que será o último!

(*Les Bas Bleus* - As Escrevinhadoras, 1844)⁶. Fig. 41.

⁵ Refiro-me ao feminismo como o movimento iniciado na Europa com o intuito de conquistar a equiparação dos direitos políticos e sociais de ambos os sexos.

⁶ DAUMIER, H. *Caricaturas*. Pref. Charles Baudelaire. Trad. Eloísa Vieira e Sueli Silva. Porto Alegre: Paraula, 1995.

Por outro lado, os jornais diários como o *Correio Paulistano*, assumiam também o papel de divulgação desses ideais, conforme descreve Urquiza:

Durante o século XIX houve a predominância na produção ensaística, literária e artística em, seus variados gêneros do pensamento que excluía a mulher das funções públicas; homens e mulheres na Europa, Estados Unidos e Brasil reivindicaram melhor educação e direitos iguais para os dois sexos, Stuart Mill, Bebel, Harriot Hunt, Karyn Thomas, Nisia Floresta Augusta, Senhorinha da Mota Diniz e educadores, médicos, alguns maçons e republicanos, exigiram a participação da mulher no espaço público.

Tais exigências eram motivadas por fatores diversos: convicções, interesses políticos ou para subtraí-las da influência eclesiástica. As reivindicações eram definidas em diferentes graus: alguns queriam igualdade total, incluindo direito de votar e ser elegível, outros centralizavam suas propostas na questão educacional, e, ainda outros defendiam o acesso das mulheres à profissões que fossem pertinentes a sua natureza, mas achavam que as mulheres ainda não estavam preparadas para votar e nem para certas funções.⁷

A caracterização do aparecimento da mulher “moderna” na década de 20 foi auxiliada em muito pela posição da imprensa do período. Mas a desconfiança sobre os novos papéis assumidos pelo público feminino era alvo também da crítica dos artistas e escritores. Mirian Leite descreve o tom de escárnio dado tratamento da questão por dois caricaturistas, Storni e J. Carlos, em charges publicadas no *O Malho* de 1923 a 1931:

Seus desenhos expressivos, sublinhados por legendas bem presas ao momento, permitem verificar o nível de preconceitos raciais, classistas que aliados ao anti-sufragismo, atribuindo às feministas traços de homens ou acentuando suas condições de fragilidade, paixão, incapacidade de raciocínio e decisão, o gosto da palavra inútil etc. A temática antifeminista tomou conta, na década de 20, dos desenhos, das anedotas de almanaque, dos sketes do teatro de revista e das quadrinhas de semanários de menor tiragem.⁸

Recuperando alguns momentos da crítica ao papel feminino, o escritor Lima Barreto, conforme nos apresenta Maria Zilda Cury parece também contraditório em suas

⁷ BORGES, U. op. cit., p. 126

⁸ LEITE, M. L. M. *Outra face do feminismo*: Maria Lacerda de Moura. São Paulo: Ática, 1984, p. 35-6.



críticas ao feminismo, sendo um anarquista. Em alguns momentos de seus textos chega se autodenominar “antifeminista”:

Eu, que sou antifeminista, à vista do que está acontecendo me julgo completamente satisfeito. A mulher tem as mesmas capacidades que o homem e pode exercer todas as funções que ele exerce, inclusive a do assassínio.⁹

Entretanto, esclarece a autora¹⁰, Lima nega *um* tipo de feminismo, voltado para perfumarias atuando como um movimento fechado, elitista e auto-suficiente que não reconhece as mulheres operárias e o serviço doméstico. Lima critica, da mesma forma que faz ao homem, conforme Cury, o favoritismo do funcionalismo público, chegando inclusive a denunciar o procedimento de Berta Lutz que havia solicitado à um ministro o parecer favorável ao programa de sua Liga de Emancipação da Mulher.

De toda forma, os temas abordados na obra de Lima antecipam questões como direitos da mulher, a defesa do ensino público incluindo homens e mulheres, além de ser contrário a posição da mulher no casamento, utilizada como “escada” para a ascensão social.

A referência à mulher moderna era feita, ainda de acordo com Miriam Leite¹¹, diante de suas mudanças comportamentais, gerando polêmicas em torno de suas atitudes.

⁹BARRETO, Lima. *Feminismo em ação*. VIII - CRJ, p. 74. In: CURY, M. Z. *Um mulato no reino de Jambom*: as classes sociais na obra de Lima Barreto. São Paulo: Cortez, 1981, p. 58.

¹⁰CURY, M. Z. *Um mulato no reino de Jambom*: as classes sociais na obra de Lima Barreto. São Paulo: Cortez, 1981, p. 58-74.

¹¹LEITE, M. L. M., op. cit., p. 32-9.



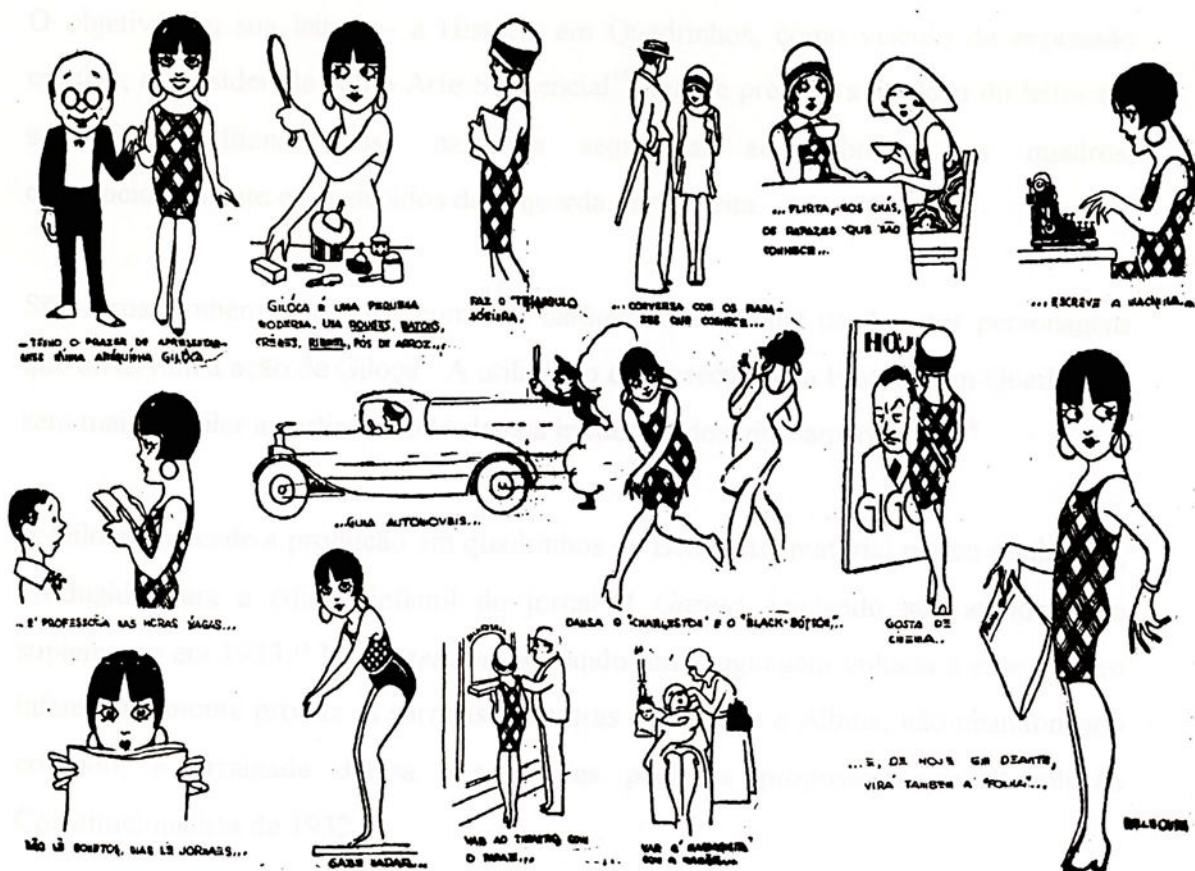
A CIDADE DE GILÓCA

Gilóca é apresentada como uma melindrosa. Com grandes olhos, cabelos curtos e vestido também curto, com o desenho de grafismo reticulado, isto é, com linhas entrecruzadas, o que tornou marca registrada do personagem. Os brincos em formato de grandes argolas conferem uma preocupação com a estética, indicadora de sua feminilidade e de sua sintonia com os recursos da moda.

Belmonte compõe diferentemente a estrutura formal dos desenhos de seu personagem feminino. Como o espaço disponível da primeira página do jornal para sua produção era relativamente grande - o que transparece a receptividade por parte do público -, Belmonte, na meia página do jornal, alongou horizontalmente o "box" do desenho, criando uma História em Quadrinhos com a figura, como podemos observar no próximo desenho de apresentação do personagem (figura 42)¹².

A técnica dos quadrinhos - diversa da utilizada nas charges de Juca, que concentrava a informação em um único quadro - já era experimentada por Belmonte na sua produção para a *Folha da Noite*. Isso se deve, provavelmente, à disponibilidade de tempo para a sua confecção.

¹² Enumerei as legendas das Histórias em Quadrinhos buscando uma melhor compreensão visual.



1 - [Juca Pato] Tenho o prazer de apresentar minha amighinha Gilóca... 2 - Gilóca é uma pequena moderna. Usa rouges, batons, cremes, rimmel, pó de arroz. 3 - Faz o triângulo sózinha. 4 - ...conversa com os rapazes que conhece... 5 - ...flirta, nos chás os rapazes que não conhece... 6 - ...escreve a maquina... 7 - é professora nas horas vagas... 8 - guia automoveis... 9 - dança o "charleston" e o "black-button"... 10 - Gosta de cinema.. 11- Não lê sonetos, mas lê jornaes... 12 - Sabe nadar... 13 - Vae ao theatro com o papae... 14 - Vae à massagista com a mamãe... 15 - e, de hoje em deante, virá também à "Folha"...

Fig. 42 *Folha da Manhã*, 14/6/1927, p. 1

Chapados ou com raros momentos em perspectiva, os quadrinhos de Gilóca não procuravam uma delimitação em requadros tradicionais das Histórias em Quadrinhos. Entretanto, o elemento estrutural que coordena a narrativa é facilmente reconhecido, sendo delimitado pela orientação da legenda. A interação entre palavra e imagem no trabalho de Belmonte era feita de maneira clara, tornando-se acessível à compreensão do leitor, acostumado com as charges de Juca Pato.

O objetivo em sua leitura - a História em Quadrinhos, como veículo de expressão criativa, é considerada como Arte Sequencial¹³ - é a de prender a atenção do leitor até seu ápice, ditando essa narrativa sequencial ao sobrepor os quadros, convencionalmente estabelecidos da esquerda para direita.

São raros também elementos como os balões, normalmente usados por personagens que observam a ação de Gilóca. A utilização desse recurso na História em Quadrinhos será mais popular a partir de 1934 dada a influência dos gibis americanos.¹⁴

A Gilóca antecede a produção em quadrinhos de Belmonte, material pouco conhecido, produzido para a edição infantil do jornal *A Gazeta*, iniciando sua atividade no suplemento em 1933.¹⁵ Na *Gazetinha* buscando uma linguagem voltada à esse público infantil, Belmonte produz as surreais aventuras de Paulino e Albina, não abandonando contudo, a arraigada defesa aos valores paulistas propostos pela Revolução Constitucionalista de 1932.

Na apresentação de Gilóca podem-se observar diversos elementos temáticos e formais constantes. Partindo da definição de Juca, que a considera uma “pequena moderna”, Belmonte remete à rotina do personagem, informando aspectos de sua identidade aos leitores.

¹³ EISNER, W. Quadrinhos e arte sequencial. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 5.

¹⁴ Obs. Não resisti à tentação de fazer uma pequena referência, aos quadrinhos atuais. O menino filósofo Calvin e seu tigre de pano Haroldo, criados por Bill Waterson, sintetizam a transformação da estética e dos valores imbricados no rarefeito espaço da imprensa destinado aos quadrinhos contemporâneos, em muito diferenciando do tamanho das HQs de Gilóca e das charges de Juca Pato:

6 mar. 1998, *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2, Quadrinhos.

O MELHOR DE CALVIN Bill Waterson



¹⁵ CAGNIN, A. L. Os quadrinhos de Belmonte. *Phenix*, revista da história dos quadrinhos, n. 1, 1997, p. 15-24.

Usando produtos de beleza, andando sozinha no centro urbano e utilizando-se dos recursos técnicos da modernidade (máquina de escrever, automóveis, cinema). Gilóca frui a cidade com a liberdade que só se restringe quando vai ao teatro, e à massagista na companhia dos pais. Talvez com a presença paterna Belmonte buscasse garantir a idoneidade do personagem.

A diferença comportamental e intencional que Belmonte sutilmente aponta em Gilóca é a atitude do personagem de não ler sonetos, de ler jornais, de ser bem informada. Articula a personagem para o consumo urbano, para as potenciais compradoras das *Folhas*. Não existem dados específicos sobre as vendas ao público feminino, mas é certo que havia uma percepção desse interesse, incentivado com o novo personagem. O jornal buscava cativar uma parcela dessa população:

Embora essas aparências [frequência feminina nas ruas] correspondam, até certo ponto, a uma adaptação da mulher a novos hábitos de comunicação e transporte, decorrentes de exigências da vida urbana, elas não penetram homogeneamente em todas as camadas sociais, havendo quase uma penetração diretamente proporcional à renda, como se dá também com o acesso ao progresso tecnológico e científico, tão propalado como o resultado promissor da industrialização e da modernização da vida brasileira.¹⁶

O fato de Gilóca lecionar “nas horas vagas” dimensionava aspectos de sua frivolidade. Ao contrário de legitimar a atuação profissional das mulheres fora do âmbito familiar, conquistada por meio do magistério, a esporadicidade de seu trabalho reafirmava a ironia belmontiana.

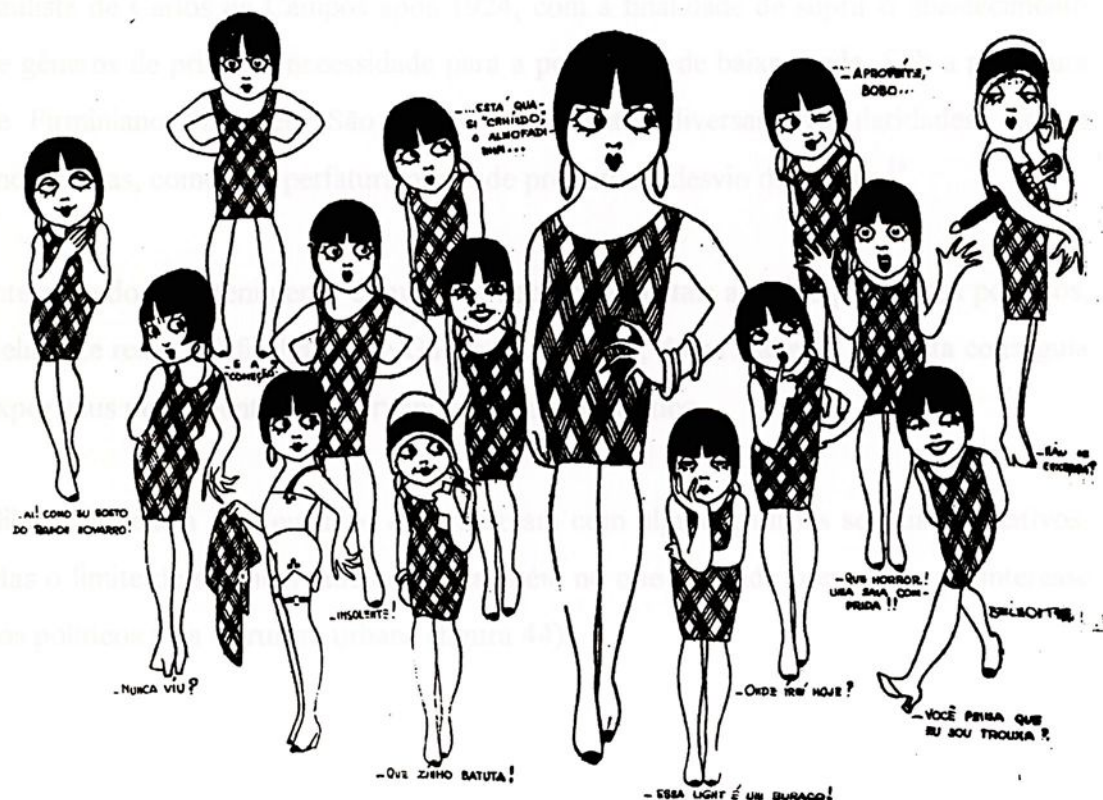
A educação era vista como a grande possibilidade de regeneração do país, tese advogada também pelas *Folhas*, seguindo as orientações da Liga Nacionalista de 1917, que incentivou a criação de ligas contra o analfabetismo. “Fizeram das professoras primárias as transmissoras e praticantes de seu ideário patriótico e ufanista”¹⁷, herança do Iluminismo difundida e incorporada pelos intelectuais no Brasil.

¹⁶LEITE, M. L. M., op. cit., p. 32

¹⁷Idem, p. 15.

É de 1921 o artigo de Lourenço Filho onde constatou que o magistério já se tornara, em todos os países, uma função feminina, e, ao apresentar o grau de profissionalização da mulher em São Paulo, considerou que lhe deveriam caber também postos técnicos e administrativos, ainda reservados aos homens.¹⁸

Sobrepondo Gilócas (figura 43), Belmonte volta a sintetizar elementos que caracterizam a integração do personagem com o movimento urbano:



- Ai! Como eu gosto do Ramon Novarro!
- E a começação?
- ..está quasi "caindo" o almofadinha...
- Aproveite bobo...
- Nunca viu?
- Insolente!
- Que zinho batutal
- Essa Light é um buraco!
- Onde irei hoje?
- Não se enxerga?
- Que horror uma saia comprida!!
- Você pensa que eu sou trouxa?

Fig. 43. *Folha da Manhã*, 28/7/1927, p. 1.

¹⁸ LOURENÇO F.M. B. As mulheres no magistério. *O Estado de S. Paulo*, 5 dez. 1921, n. 15, p. 2. In: LEITE, M. L. M., op. cit., p. 17.

A multiplicação de expressões de Gilóca, realizada de maneira inovadora, remete a um jogo de idéias e características no qual Belmonte busca inserir seu personagem, adquirindo uma linguagem própria das transformações do período, como o gosto pelo cinema (Ramon Novarro é ator do filme Ben-Hur, lançado pela MGM).

Quando se refere às questões políticas, Gilóca sentencia o pouco caso das autoridades. A chamada “começão” se refere à Comissão de Abastecimento criada pelo governo paulista de Carlos de Campos após 1924, com a finalidade de suprir o abastecimento de gêneros de primeira necessidade para a população de baixa renda. Sob a prefeitura de Firminiano Pinto em São Paulo, no entanto, diversas irregularidades foram encontradas, como o superfaturamento de produtos e desvio de verbas.¹⁹

Intercalando entretenimento e questões comportamentais a sérios problemas políticos, Belmonte remetia à futilidade de Gilóca. Sutilmente, dessa maneira, o artista conseguia expor seus pensamentos, preservando seu arsenal crítico.

Gilóca apreendia os elementos que rompiam com alguns padrões sociais normativos. Mas o limite de sua liberdade estava também no que a cidade oferecia: o desinteresse dos políticos pela estrutura urbana (figura 44) :

¹⁹ *Folha da Manhã*, 25 jul. 1927, p. 1.





1- A Gilóca quando passa na R. Direita, treme! 2- O calçamento do Triângulo é uma "bota"! Na rua 15 [de Novembro] há buracos que são verdadeiras armadilhas!... 3- No Largo (perdão) na Praça da Sé, Gilóca elegante, limpa e perfumada, fica toda manchada e desmanchada pela poeira! 4- -Oh Senhores! Então uma pequena assejada não pode andar a pé nesta cidade?! 5 e 6- Porque, quando não há poeira, há lama! Ora, o Sr. Prefeito devia ser mais amável com o sexo ex-frágil! E o foi! E para que a Gilóca possa fazer o seu footing sem barro, nem esbarro, S. Excia resolveu... [lendo a notícia do jornal] 7 - O Sr. Prefeito autorizou o calçamento, em mosaico português, do... Largo S. José do Belém. 8 - Homessa! Então eu tenho que ir fazer o footing no Belenzinho?!

Fig. 44. *Folha da Manhã*, 12/7/1927, p. 1

A questão do calçamento na cidade, tema constantemente abordado nas charges de Belmonte, é vista ironicamente em função dos percalços de Gilóca, impedindo o seu *footing*.

A liberdade de fruir o centro da cidade - região denominada de Triângulo Central, formada pelas ruas 15 de Novembro, S. Bento e Direita, passando pela construção da Praça da Sé, antigo Largo - se restringe em razão das obras e da sujeira.

O processo de transformação do centro da cidade, que se iniciou no fim do século XIX, com a demolição de igrejas (N. Sra. do Rosário, Igreja dos Remédios, Igreja S.

Pedro das Pedras, Irmandade de Sta. Tereza, N. Sra. da Misericórdia, Convento da N. Sra. do Carmo, além das antigas Igrejas de S. Bento e da Sé) e casarões de taipa, substituídos por construções de tijolos, prossegue aceleradamente na década de 20, removendo os antigos moradores de suas residências para as regiões mais afastadas do núcleo urbano, possibilitando a expansão de estabelecimentos comerciais e bancários.

Nessa turbulência de obras, provocadas pelo “descalçamento” promovido então prefeito Pires do Rio, o sentimento de prostração não é exclusivo das mulheres. Mas Belmonte colhe a graça da situação pelo contraste que ela oferece. Gilóca estando “elegante, limpa e perfumada”, e sendo uma pequena “asseiada” diante do abandono urbano, intensifica a desigualdade da situação.

Apontando a longa discussão dos jornais sobre o calçamento das ruas, Regina Helena Silva aborda a necessidade não somente estética, mas higiênica:

a prefeitura reconhece ser necessária a pavimentação das ruas para a melhoria das condições de vida da população da cidade beneficiando os bairros mais afastados do centro.²⁰

A notícia da construção do calçamento de mosaico português no Largo S. José do Belém, conhecido reduto de portugueses comerciantes, seria o resultado da proposta da prefeitura de cobrar imposto sobre o calçamento, torna hilária a preocupação do personagem, ou seja, a possibilidade de usufruir uma região que pouco comportava a vida social.

De outra forma a frequência dos quadrinhos de Gilóca introduzem um tema até então tratado com desprezo pelas *Folhas*, a questão do voto feminino:

²⁰ SILVA, R. H. A., op. cit., p. 126.

GILÓCA QUER VOTAR

Os últimos anos da República Velha, foram marcados por uma incisiva articulação de parcela da elite cafeicultora, que, com sua representação instituída por meio do Partido Democrático, exigia maior transparência nas eleições, sem as constantes atitudes de favoritismo político, que até então caracterizavam as campanhas do PRP, conforme apontam os editoriais das *Folhas*, que defendiam esse lema, tempos antes da formação do PD:

O voto secreto não é nenhuma panacéia de efeitos miraculosos para todos os males sociaes. Não o é. É apenas o meio de acabarmos com as 21 oligarquias que nos desgraçam, é o meio único para nós brasileiros de deixarmos de ser escravos, é o meio único de constituirmos uma Pátria livre de Homens livres.

Pode-se conceber um paiz do mundo em que os governantes não sejam eleitos pelo povo?

No Brasil, pode afirmar-se, os nossos governantes não são eleitos pelo povo. Eleggem-se a si mesmos. Isto porque tanto vale não haver eleições como haver eleições que dão resultado ditado pelo governo.²¹

Mesmo apoiando o voto secreto, o papel assumido pelas *Folhas* quanto à luta pelo voto feminino era de indiferença. O sufrágio não fazia parte das posições apoiadas pelos jornais pois se considerava, de acordo com Mota e Capelato, “que as mulheres estavam fora do contrato da sociedade, não pertenciam à categoria dos ‘homens livres e iguais’, aos quais a teoria liberal garantia o direito de participação política”.²²

Um pretenso apoio ofertado por Washington Luís à participação política feminina por meio do voto era motivo para Belmonte revelar novamente sua posição contrária ao governo:

²¹ SERVA, Mario Pinto. O dever da propaganda. *Folha da Manhã*, 7 de nov. de 1925, p. 1.

²² MOTA, C. G., CAPELATO, M. H., op. cit. , p. 41.



W.L.: Gilóca! Vou te dar o direito de votar!

Juca: Pronto! Agora nunca haverá mais voto secreto!!

Fig. 45

Folha da Manhã 17/11/1927, p.1

Gilóca alegremente arregala seus olhos, como surpresa diante da notícia da possibilidade de votar, colocando-se ao lado de Washington Luís. Juca, com as mãos fechadas como que protestando na outra ponta do desenho, denuncia o interesse político em jogo, ironizando a atitude por meio de uma crítica à mulher, reafirmando outro velho estereótipo, que vem desde a antigüidade: o da mulher faladeira.

Além das charges e dos quadrinhos os artigos que faziam referência às causas femininas, geralmente eram pretensiosos e em tom de escárnio. Inconformados, alguns cronistas brandiam contra as mudanças, como Berilo Neves:

Tudo isso se deve (vós o sabeis, magnificamente) ao último capricho de Eva. Ella quer votar, ella quer se eleger, quer ser eleita. Não contente com a sua beleza, com a beleza a que Socrates chamava 'uma curta tyrannia' e Platão 'um privilégio da natureza' almeja os oscios refinados da diplomacia, os debates ruidosos do parlamento, as emoções violentas dos governos. Aborreceu-lhe o cheiro da cozinha, enojou-lhe a mesmice da vida domestica, o terrível 'infer tété à tété', de que fala um psychologo moderno, referindo-se à pavorosa eternidade do matrimonio. (...) Veio o progresso. Eva eletrificada como as ferrovias e as vitrolas, pulou da rede em que se balançavam há centenas de annos e tomou o "guidon"

de um automóvel. [grifo meu] (...) E orgulhosa de si mesma, com os músculos apurados pelos "sports", os cabellos cortados à moda viril, as saias curtas, a bengala debaixo do braço e um cigarro perfumado à boca entregou os filhos à creada especialista em Pediatria, ageitou, faceira, a gravata, e foi ao Parlamento pedir - perdão! - exigir dos homens o seu quinhão no novo fructo prohibido - o voto político...²³

O autor atrelava as transformações tecnológicas às mudanças comportamentais do público feminino. Alvo da crítica, a campanha sufragista, discutida desde 1891 na Assembléia Constituinte, era considerada, como se pode observar no texto, um movimento que desintegraria os costumes e masculinizaria as mulheres, tendo em vista que teriam que lutar de igual forma com os homens para terem seu direito de votar e serem votadas.

Em 1922 a discussão foi arrefecida com o surgimento da Federação Brasileira pelo Progresso Feminino, organizada por Bertha Lutz e Maria Lacerda de Moura. Uma outra atitude, apresentada no seguinte artigo anônimo, fazia referência à necessária "proteção" ao perigo que a mulher corria ao tentar chegar às urnas, embora acreditando na posição contrária ao governo por parte do público feminino:

O perigo da política²⁴

Está ahi o perigo das mulheres se metterem na política. No Brasil o movimento feminista estava restricto a um certo número de mulheres que, pouco cuidando de política mais se dedicavam a obras pias. Actualmente, porém pelo infeliz exemplo do governador do Rio Grande do Norte, José Augusto, ellas, no dizer da giria "crearam azas" e estão pleiteando o direito de voto em todo o paiz (...)

A opposição, e estamos a apostar que as mulheres si se dedicarem à política por coherencia com o sexo, serão opposicionistas, têm soffrido muita cousa.

As surras, tiroteios, pancadarias das grossas, sururús dos bens, roubos das urnas, falsificação das actas, cabeças quebradas, pernas esfoladas, cadeia, etc...aqui tão em uso (...).

²³ NEVES, Berilo. Eva quer votar. *Folha da Manhã*, 21 dez 1927, p. 5.

²⁴ *Folha da Manhã*, 22 dez. 1927, p. 2.

Igual tratamento é dado por Belmonte na única charge de dezembro de 1927 (figura 46):

Título: Questão de uma letra

- A menina quer votar?!

- Não. Eu quero voltar....



Fig. 46. *Folha da Manhã*, 1/12/1927, p. 1

Gilóca portando sua singela bolsa - curiosa preocupação de Belmonte com os detalhes femininos - se vê acuada no meio de senhores com fisionomias um tanto severas. Atrás da urna de votação (não aparece o personagem) uma mão lhe estende uma arma.

Gilóca então se rende à pressão e, com um trocadilho lingüístico, o artista garante o humor da charge. Ao ironizar a situação, Belmonte consegue-nos remeter a realidade enfrentada nas eleições no Brasil.

A função de Gilóca nas *Folhas*, com alguns exemplos selecionados, caminha, enfim, pelo seguinte prisma: ao criticar seus hábitos e atitudes conquistadas, Belmonte desvenda uma crítica mais sutil e bem-humorada à organização urbana. Gilóca, ao contrário de Juca, não tem a necessidade “moral” de representar alguém, de defender os direitos do povo.

Ela se torna identificável e aprazível ao público leitor feminino por sua determinação. Belmonte, quem sabe se intencionalmente, ocultando-se da censura, a fez muito mais política que Juca, pois Gilóca sabe, ou pelo menos tenta, usufruir um espaço urbano.

Para a realidade feminina o direito ao voto só se concretizou depois da década de 30, quando este foi incorporado à Constituição brasileira em 1934, com a ajuda de D. Carlota Pereira de Queirós, a primeira constituinte brasileira. A conquista, originada por uma divisão das elites, teve de reconhecer a necessidade de espaço pleiteada por setores da população antes simplesmente ignorados ou, no caso dos trabalhadores, tratados como caso de polícia, conforme Teles.²⁵

A partir de 1928 a figura mordaz de Juca Pato, agora acompanhado de Gilóca, começa a escassear nos jornais. A atitude reformista pretendida pelas *Folhas*, sob a direção de Olival Costa atingia seus últimos anos antes do empastelamento de 1930. Juca Pato terminava sua função de filtrar os registros do urbano partindo para outros desvios, como a Guerra.

Depois de encerrados os conflitos mundiais, Belmonte retornaria à crítica aos desmandos políticos nacionais e à prefeitura de Prestes Maia, mas já não havia o mesmo vigor e o mesmo espaço que caracterizavam seus trabalhos na primeira página do jornal.

²⁵ TELES, M. A. de A. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 46.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

O assunto do dia revela o tormento das gerações.

E. L. Doctorow¹



Fig.47

Folha da Manhã, 16/3/1926, p. 1.

A análise das charges publicadas diariamente como fonte de material histórico traz uma nova dimensão sobre os assuntos publicados nos jornais. O olhar do artista que as produz, mesmo que seguindo a linha editorial, surpreende pela perspicácia diferenciada dos demais artigos estampados na primeira página do jornal. As *Folhas* ao utilizar um personagem-símbolo, garantia também a empatia do público semi-alfabetizado², reafirmando sua estratégia de atuação em busca um maior número de leitores nos diferentes níveis sociais.

A tropeçar pela vida, carregando uma tonelada de deveres atrás de uma promessa de direitos³, Juca Pato (fig. 47) instaura, por sua irônica figura - com seu fraque corroído pela miséria - o humor e a crítica no cotidiano de São Paulo nos anos 20. O *flâneur* intencionado ao andar na cidade se depara com as questões que a agitam, nos últimos anos da República Velha:

Há um ano, o Juca escrevia que **marchávamos para um 'crack'**. O bicho está aí com todos os seus insofismáveis características e só poderá negar quem for cego das orelhas, surdo das pernas e capenga dos braços. [grifo meu]⁴

¹ DOCTOROW, E. L. (pref.). In: HEUVEL, K. V. e SANTOS, H. (org.) *O perigo da hora: o século vinte nas páginas do The Nation*. São Paulo: Página Aberta, 1994, p.14.

² De acordo com o editorial de Mario Pinto Serva, a população de analfabetos chegava a 70, 2% no estado de São Paulo, nesse período. (*Folha da Manhã*, 29 maio 1927, p. 1)

³ BELMONTE, (pseud.). Quem é Juca Pato. *Folha da Manhã*, 16 mar.1926, p. 1.

⁴ *Folha da Manhã*, 15 ago. 1926, p.3.

Reconhecidos alguns dos elementos da produção de Belmonte para as *Folhas* podemos perceber seu papel nos interesses do empreendimento jornalístico. Ao associar Juca Pato à imagem de defensor da população, diante dos diversos problemas que a afligiam (reclamando dos atrasos do bonde às fraudes eleitorais), a presença de Juca se tornou um hábito engendrado ao público consumidor dos jornais.

Juca Pato, preservado em sua síntese visual e suas características combativas, diferenciava-se da figura de Zé Povo por sua unidade de representação. O comércio, observando sua urbanidade e o alcance de sua imagem na população, incorporava e disseminava o personagem em seus produtos e estabelecimentos.

Apropriando-se do personagem, os leitores também projetam outros “desempenhos” de Juca Pato, como mediador de seus interesses. O papel de Juca alterou-se, recebendo um novo significado desse público leitor, que se queria ver representado pelo personagem

Belmonte instaurou na figura de Juca seu espelho crítico. Ao ironizar, argumentar e redimir-se em Juca, pretendeu integrar o leitor às flutuações políticas e comportamentais, como a presença feminina nas ruas.

Desvendando elementos dessa relação que se estabeleceu entre o personagem Juca Pato e seu público leitor, a reunião de alguns temas resgatados desse fragmentado acervo apresentam um panorama da complexidade do momento político do período, que pela instabilidade econômica contemporânea, permanecem com uma atualidade assustadora.

BIBLIOGRAFIA

- AMERICANO, Jorge. *São Paulo naquele tempo (1895-1915)*. São Paulo: Saraiva, 1957.
- ARANTES, Otilia B. Fiori, ARANTES, Paulo Eduardo. *Um ponto cego no projeto moderno de Jürgen Habermas*. São Paulo: Brasiliense, 1992, p. 99-123.
- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. Trad. Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- AZEVEDO, Aroldo de (org.). *A cidade de São Paulo*. São Paulo: Nacional, 1958.
- AZEVEDO, C. L. de, et. alii. *Monteiro Lobato: furacão na Botocúndia*. São Paulo: Senac, 1997.
- BAUDELAIRE, Charles. Alguns caricaturistas estrangeiros. In: _____. *Obras estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Trad. Edison Darci Heldt. Petrópolis: Vozes, 1993, p. 73-82.
- _____. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BELMONTE (pseud.). *A guerra do Juca*. Il. pb. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 100 p., s.d.
- _____. *Angústias do Juca Pato*. Il. pb. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 1926.
- _____. *Assim falou Juca Pato: aspectos divertidos de um confusão dramática*. São Paulo: Nacional, 1933.
- _____. *Caricatura dos tempos*. Apres. Jaguar. São Paulo: Melhoramentos, Círculo do Livro, 112 p., 1982.
- _____. *Idéias de João Ninguém*. Crônicas. São Paulo: J. Olympio, 1935.
- _____. *Meu amor, adoro-te! o amor através dos tempos*. São Paulo: Revista Frou-Frou, 1926.
- _____. *Música maestro!*. Il. pb. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 102 p., 1940.
- _____. *Nada de novo*. Publicação póstuma, revisão Laís Sadalla, 1947 (xerox).
- _____. *No reino da confusão*. Il. pb. São Paulo: Empresa Folha da Manhã, 1939.
- _____. *No tempo dos bandeirantes*. São Paulo: Melhoramentos, 4 ed., 1948.



- BENJAMIN, Walter. Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo. In: _____. *Obras escolhidas*. Trad. José Martins Barbosa e Hemerson Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989, v. 3.
- _____. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. São Paulo: T. A. Queiróz, 1987.
- BRAIT, Beth. *A Personagem*. São Paulo: Ática, 1987
- _____. *Ironia em perspectiva polifônica*. Campinas: Unicamp, 1996.
- BRASIL, A. *Arte e deformação*. São Paulo: Nacional, 1987.
- BRUNO, Ernani Silva. *História e tradições da cidade de São Paulo*. Prefácio Gilberto Freyre. São Paulo: Hucitec, 1991, 4 ed., v. 3.
- BURKE, Maria Lúcia Pallares. *The spectator: o teatro das luzes*. São Paulo: Hucitec, 1995.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.
- CAPELATO, Maria Helena, PRADO, Maria Lúcia. *O bravo matutino, imprensa e ideologia: O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Alfa-Ômega, 1980.
- CARELLI, Mario. *Carcamano & comendadores: os italianos da realidade à ficção (1919-1930)*. São Paulo: Ática, 1985.
- CARONE, Edgar. *A República Velha: evolução política (1889-1930)*. São Paulo: Difel, 1983, 4 ed.
- _____. *Da esquerda à direita*. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1991.
- CARVALHO, José Murilo. *Os bestializados: o Rio de Janeiro e a república que não foi*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Formação das almas: o imaginário da república no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- CASALECCHI, José Ênio. *O Partido Republicano Paulista (1889-1926)*. São Paulo: Brasiliense, 1987.



- CHIARELLI, Tadeu. *Um Jeca nos vernissages*: Monteiro Lobato e o desejo de uma arte nacional no Brasil. São Paulo: Edusp, 1995.
- COELHO, Teixeira. Arquivo em imagens. Série *Última Hora*. Ilustrações. São Paulo: Imesp, n. 3, 1999.
- COTRIM, A. (Alvarus). *J. Carlos*: época, vida e obra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- CRUZ, Gutemberg. *Humor gráfico na Bahia*: o traço dos mestres. Salvador: Arembepé, 1993.
- CURY, M. Z. *Um mulato no reino de Jambom*: as classes sociais na obra de Lima Barreto. São Paulo: Cortez, 1981.
- DAMASCENO, Athos. *Imprensa caricata do Rio Grande do Sul no século XIX*. Porto Alegre: Globo, 1962.
- DAUMIER, H. *Caricaturas*. Pref. Charles Baudelaire. Trad. Eloísa Vieira e Sueli Silva. Porto Alegre: Paraula, 1995.
- DUQUE, Gonzaga. A caricatura no Brasil, Raul e Calixto Cordeiro. In: _____. *Contemporâneos*: pintores e escultores. Rio de Janeiro: Tip. Benedito de Souza, 1929, p. 229-245.
- EISNER, W. *Quadrinhos e Arte Sequencial*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- EMPLASA. *Reconstituição da memória estatística da Grande São Paulo*. São Paulo: 1983, v. 2.
- FABRIS, Annateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: *Modernidade e modernismo no Brasil*. São Paulo: Mercado das Letras, 1994.
- FAUSTO, Boris. A Revolução de 30. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Brasil em perspectiva*. Rio de Janeiro: Difel, 1981.
- FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. *Lima Barreto e o fim dos sonhos republicano*. Rio de Janeiro: Tempo, 1995.
- FOLHA de S.Paulo. *Manual de Redação*. São Paulo: 1992.
- FREUD, Sigmund. O chiste e sua relação com o inconsciente. In: _____. *Obras completas*. Trad. Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977, v. 8.
- GAY, Peter. *A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud*. A educação dos sentidos. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, v. 1.



- GINZBURG, Carlo. *Mito, emblemas e sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- GOMBRICH, E. H. O experimento da caricatura. In: _____. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 289-313.
- GUELF, Maria Lúcia Fernandes. *Novíssima: estética e ideologia na década de vinte*. São Paulo: IEB, 1987.
- HABERMAS, Jürgen. *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.
- HEUVEL, Katrina Vandem e SANTOS, Hamilton dos (org.) *O perigo da hora: o século vinte nas páginas do The Nation*. São Paulo: Página Aberta, 1994.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LEFEBVRE, Henry. *La presencia y la ausencia: contribución a la teoría de las representaciones*. México: Fondo de Cultura Económica, s.d. (xerox).
- LEITE, Míriam Lifchitz Moreira. *Outra face do feminismo: Maria Lacerda de Moura*. São Paulo: Ática, 1984.
- LEITE, Sylvia Helena Talarolli de A. *Chapéus de palha, panamá, plumas e cartolas: a caricatura na literatura paulista (1900-1920)*. São Paulo: Unesp, 1996.
- LEVY, D. E. *A Família Prado*. São Paulo: Cultura 70, 1970.
- LIMA, Herman. *História da caricatura no Brasil*. São Paulo: J. Olympio, 1963, v. 4.
- LOBATO, Monteiro. A caricatura no Brasil. In: _____. *Idéias de Jeca Tatu*. São Paulo: Brasiliense, 1946, p. 3-21.
- LOREDANO, Cássio. *Loredano: caricaturas*. São Paulo: Globo, 1994.
- LUSTOSA, Isabel. *História dos presidentes: a República do Catete*. Rio de Janeiro: Vozes, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989.
- MALUF, Marina. *Ruídos da memória*. São Paulo: Siciliano, 1995.
- MARTINS, Araceli. *Entendendo o humor*. São Paulo: Paulus, 1994.
- MICELI, Sérgio. *Poder, sexo e letras na República Velha*. São Paulo: Perspectiva, 1977.



MOTA, Carlos Guilherme, CAPELATO, Maria Helena. *História da Folha de S. Paulo (1921-1981)*. São Paulo: IMPRES, 1981.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PEIXOTO, Afrânio. *Humour: ensaio de breviário nacional do humorismo*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc., 1947.

PERISSINOTO, Renato M. *Classes dominantes e hegemonia na República Velha*. Campinas: Unicamp, 1994.

PEVSNER, Nikolaus. *Os pioneiros do desenho moderno: de William Morris a Walter Gropius*. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

PINHEIRO, Paulo Sérgio. Classes médias urbanas: formação, natureza, intervenção na vida política. In: FAUSTO, Boris. *O Brasil republicano: sociedade e instituições (1889-1930)*. São Paulo: Difel, 1985, v. 9.

_____. *Estratégias da Ilusão: a revolução mundial e o Brasil 1922-1935*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

PORCHAT, Milcíades. *Do que precisa São Paulo: um punhado de idéias sobre a cidade*. Ilustração Antonio Gomide. São Paulo: Casa Duprat, 1920.

PORTO, Antônio Rodrigues. *História urbanística da cidade de São Paulo*. São Paulo: Carthago & Forte, 1992.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RIBEIRO, Maria Alice Rosa. *História sem fim... inventário da saúde pública*. São Paulo: Unesp, 1993.

RIBEIRO, Suzana Barretto. *Italianos do Brás: imagens e memórias 1920-1930*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

RIO, João do, ANTELO, Raúl (org.). *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SAES, Décio A. M. de. O civilismo das camadas médias na Primeira República Brasileira (1889-1930). In: CADERNOS do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Unicamp. Campinas: Unicamp, 1973, v. 1.

SAES, Flávio A. M. de. Economia. In: PASSOS, Maria Lúcia P. F. (coord.). *Estruturação de uma cidade industrial: 1872-1945. Evolução urbana da cidade de São Paulo*. São Paulo: Eletropaulo, 1990, p. 31-8.



- SALIBA, E. T. A dimensão cômica da vida privada na República. In: NOVAIS, Fernando (org.). *História da vida privada no Brasil - República: da Belle Époque à Era do Rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, v. 3, p. 297.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. *As barbas do imperador: D. Pedro II, um monarca nos trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SILVA, Janice Theodoro. A questão urbana. In: PASSOS, Maria Lúcia P. F. (coord.). *Evolução urbana da cidade de São Paulo. Estruturação de uma cidade industrial: 1872-1945*. São Paulo: Eletropaulo, 1990, p. 39-50
- SILVA, Marcos Antônio. *Prazer e poder do Amigo da Onça (1943-1962)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1989.
- _____. A guerra de Belmonte: humor gráfico e política no Brasil durante a Segunda Guerra Mundial. In: COGGIOLA, Oswaldo (org.). *Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Xamã, 1995, p. 337-348.
- SILVEIRA, Joel. *Grã-finos em São Paulo*. São Paulo: Cruzeiro do Sul, 1945, p. 23-5.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *A história da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.
- SOUZA, Maria do Carmo C. O processo político-partidário na Primeira República. In: MOTA, Carlos Guilherme (org.). *Brasil em perspectiva*. São Paulo: Difel, 1981.
- TASCHNER, Gisela. *Folhas ao vento: análise de um conglomerado jornalístico no Brasil*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.
- TÁVORA, Araken. *D. Pedro II e o seu mundo através da caricatura*. Rio de Janeiro: Documentário, 1976.
- TELES, Maria Amélia de Almeida. *Breve história do feminismo no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- TOLEDO, Benedito Lima de. *São Paulo: três cidades em um século*. São Paulo: Duas Cidades, 1981.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro: turunas e quixotes*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

TESES

- ABDELMALACK, Genny. *Momentos da história do Brasil através da caricatura (1900-1937)*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1991.
- AGOSTINHO, Aucione. *A charge*. Tese (Doutorado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1993.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Voltolino e as raízes do modernismo*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1985.
- BORGES, Urquiza Maria. *Às leitoras, com carinho*. Livre-Docência. São Paulo: Instituto de Artes, Unesp, 1997.
- LIMA, Yone Soares de. *Aspectos da ilustração na produção literária em São Paulo: década de 20*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 1981.
- SILVA, Marcos Antônio. *Humor e política na imprensa: os olhos de Zé Povo (Fon-Fon 1907/1910)*. Dissertação (Mestrado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1981.
- SILVA, Regina Helena Alves. *São Paulo: a invenção da metrópole*. Tese (Doutorado). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, s.d. (xerox).

ARTIGOS

- BARROS, Edgard Luiz de. Desenvolvimento e planejamento urbano em São Paulo durante a República Velha. *Revista do Arquivo Municipal*, São Paulo, n. 195, 1982.
- BELMONTE (pseud.). *Vamos Ler!*, p. 24-5, 1 fev.1945.
- CAGNIN, Antonio Luiz. As histórias em quadrinhos de Angelo Agostini. *Phenix: revista da história dos quadrinhos*, p. 5-24, 1996.
- CAGNIN, Antonio Luiz Os quadrinhos de Belmonte. *Phenix*, revista da história dos quadrinhos, p.15-24, n° 1, 1997.
- CALAZANS, Flavio. O poder do riso. *Revista Leopoldianum*, Santos, v. 17, n. 49, p. 75-80, 1991.
- CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Revista Estudos Avançados*, v. 5, n. 11, p. 173-190, jan./abr. 1991.



COTRIM, Álvaro (Álvarus). Caricatura e caricaturistas (palestra 15/5/1973). Ciclo de Conferência do II Curso Informação, Documentação, Comunicação. *Informativo Fundação Getúlio Vargas*, São Paulo, p. 77-87, 1973 (mimeo.).

CUNHA, Pedro. Depoimento. Arquivo do Banco de Dados da Empresa Folha da Manhã Ltda. *Revista Apisp*, set. 1955.

FAUSTO, B. Estados, trabalhadores e burguesia (1920-1945). *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, nº 20, março, 1988.

_____. Estado e burguesia agroexportadora na Primeira República: uma revisão historiográfica. *Revista Novos Estudos Cebrap*, n. 27, julho/ 90.

FERRARA, Lucrécia D'Allesio. As máscaras da cidade. *Revista USP*, São Paulo, mar./abr./ maio 1990.

JORNAL do Brasil. Entrevista com Álvaro Cotrim (Álvarus). Rio de Janeiro, Caderno B, 11 nov. 1978.

LIMA, Herman. Origens da sátira no Brasil. *Revista do Livro*, Rio de Janeiro, n. 12, p. 45-59, 1958.

LUIZ, Macksen. O triste bom humor brasileiro. *Revista Vozes*, Petrópolis, ano 64, n. 3, p. 63-66, abr. 1970.

LUSTOSA, Isabel. J. Carlos: o cronista do traço. *Jornal de Decoração, Artes e Propaganda*, São Paulo, p. 50-58, 1995.

MÉRIAN, J. Y. Rafael Bordalo e o Rio de Janeiro dos anos 1875-1880. In: _____. BORDALO, R. *Rafael Bordalo Pinheiro - o português tal e qual: da caricatura à cerâmica. O caricaturista*. Curadoria Emanuel Araujo. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1996.

MINDLIN, José E. Ilustração de livros e revistas no Brasil: aspectos parciais: 1875-1945. *Jornal de Decoração, Artes e Propaganda*, São Paulo, p. 32-40, 1995.

MORELLI, Júlio César. Caricatura: da antigüidade aos tempos atuais. *Memória*, São Paulo, out./nov./dez. 1990.

NOGUEIRA, Andréa de A. O sonho de um Juca. *Linguagem Viva*, São Paulo, maio 1996.

_____. Revivendo um símbolo: Juca Pato. *Jornal da União Brasileira de Escritores*, São Paulo, fev./1996.

_____. A ironia do traço. *Phênix: revista da HQ*, São Paulo, nº 1, 1997.

_____. Resenha do livro Belmonte: 100 Anos. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, dez. 1996.

O ESTADO de S. Paulo. Para lembrar os tempos do Juca Pato. São Paulo, p.30, 9 jul. 1980.

ORTIGÃO, Ramalho. A arte satírica e o Antonio Maria de Rafael Bordalo Pinheiro. In: BORDALO, R. J. Y. *Rafael Bordalo Pinheiro - o português tal e qual: da caricatura à cerâmica. O caricaturista*. Curadoria Emanuel Araujo. São Paulo, Pinacoteca do Estado, 1996.

PACHECO, Armando. Entrevista com Belmonte. *Vamos Ler!* nº 13, set. 1945, p. 36.

PATI, Francisco. O meu amigo Belmonte. *Folha da Noite*, São Paulo, 25 abr. 1947.

PEIXOTO, Celestino Silveira. Entrevista com Belmonte. *Revista da Semana*, n. 9, mar. 1945.

PEREIRA, Lúcia Maria de Sá Silva. Humor: um enfoque psicológico. *Revista Vozes*, Petrópolis, ano 64, n. 3, p. 57-62, abr. 1970.

PIMENTA, Gelásio. Entrevista com Belmonte. *A Cigarra*, mar. 1924.

PINTO, Ziraldo Alves. Ninguém entende de humor. *Revista Vozes*, Petrópolis, ano 64, n. 3, p. 21-38, abr. 1970.

REVISTA do Arquivo Municipal. São Paulo, DPH, n. 199, 1991.

REVISTA Vozes. Entrevista com Fortuna. Petrópolis, ano 64, n. 3, abr. 1970.

RICARDO, Cassiano. Arte e caricatura. *Vamos Ler!*, Rio de Janeiro, p. 43-4, 50, 11 ago. 1938.

SEVCENKO, Nicolau. O rosto do mundo. Edição especial Primeira Página 1925-1985. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 1985.

SUZUKI, Matinas. A maquiagem do mundo. Edição especial Primeira Página 1925-1985. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 1985.

VAINER, Nelson. Entrevista com Monteiro Lobato. *Revista da Semana*, n.º 14, abr. 1947.

_____. Vida e obra do criador de Juca Pato. Série de artigos. *Folha da Noite*, São Paulo, maio/ago. 1957.

CATÁLOGOS

BELMONTE, presente. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo, 1978.

CARVALL, Fernando. *Belmonte - 100 anos*. Originais e releituras da exposição realizada no Cytibank. São Paulo, Senac, jun. 1996.

SILVA, Marcos Antonio da. *A caricatura no Brasil: o desenho de humor*. São Paulo, Museu Lasar Segall, jul./set., 1979.

ACERVOS DE JORNAIS

Folha da Manhã (coleção da Empresa Folha da Manhã Ltda.).

Folha da Noite (coleção da Empresa Folha da Manhã Ltda.), 1921-1925.

O Estado de S. Paulo (coleção do Arquivo do Estado de São Paulo).

ACERVOS DE REVISTAS

A Cigarra. São Paulo.

Cabrião. São Paulo.

Revista da Semana. Rio de Janeiro.

Vamos Ler! São Paulo .

ACERVOS

Acervo de documentos da família Sadalla-Barreto.

Acervo de partituras prof. Ikeda

Acervo de cartões postais de D. Maria Cecília Monteiro

Acervo de microfilmes, obras raras e geral da Biblioteca Municipal Mário de Andrade.

Acervo de microfilmes do Centro Cultural Vergueiro.

Acervo de microfilmes e geral da Biblioteca da Empresa Folha da Manhã.



Acervo de periódicos do Arquivo Histórico do Estado de São Paulo.

Biblioteca Benedito Bastos Barreto, Santo Amaro, São Paulo.

Biblioteca do Centro Cultural Vergueiro.

Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Biblioteca do curso de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Biblioteca do Instituto de Artes da Unesp.

Biblioteca e Videoteca do Instituto Cultural Itaú.

Biblioteca do Instituto de Estudos Brasileiros, IEB.

Biblioteca José Mindlin

Biblioteca Monteiro Lobato

Gibiteca Henfil

Museu de Imagem e Som - SP

VÍDEOS

Belmonte. Dir. Ivo Branco, 1990.

Comics. A 9ª Arte. Produção de TV espanhola.

HQ. Documentário da TV Cultura.

Panorama Histórico: os anos 20. Palestra do prof. Renato Janine Ribeiro. Instituto Cultural Itaú, 1992.

Modernismo e vida cotidiana. Palestra do prof. Nicolau Sevcenko. Instituto Cultural Itaú, 1993.

Modernismo na literatura. Palestra do prof. Benjamin Abdala Jr. Instituto Cultural Itaú, 1993.

Modernismo e vida cotidiana. Palestra do prof. Elias Tomé Saliba. Instituto Cultural Itaú, 1993.

Modernismo nas artes plásticas. Palestra da profa. Annateresa Fabris. Instituto Cultural Itaú, 1993.



ENTREVISTAS

Entrevista com Zélio Alves Pinto, realizada em 6 de agosto de 1996.

Entrevista com Laís Sadalla (filha de Belmonte), realizada em 10 de agosto de 1996.



ANEXOS

¹As imagens e textos que compõe o volume final da dissertação foi formado ao longo dos quatro anos de minha pesquisa em diversos acervos da cidade. Nos anexos podemos observar raros desenhos e pinturas de Belmonte, sem comentários ou análises, por essa razão não estão enumerados. Sua função é contribuir para futuras pesquisas sobre a produção desse artista.



SUMÁRIO DOS ANEXOS²

Juca Pato, o indignado - Prêmio Juca Pato.....	149
Correspondência entre Monteiro Lobato e Belmonte.....	150
Capas de livros.....	152
Ilustração de contos.....	156
Pinturas.....	158
Cartões postais.....	160
Capas de partituras.....	161
História em Quadrinhos.....	163
Propagandas.....	164
Jucas.....	165
Juca e Gilóca.....	168

² Inseri um novo sumário, buscando facilitar a consulta aos anexos.



ANEXO 1

JUCA PATO, O INDIGNADO

O homem franzino e crítico nas observações, sintetizado em Juca Pato, é até hoje a figura em bronze que incorpora o Prêmio Intelectual do Ano, criado por Marcos Rey em 1962 e concedido anualmente pela empresa *Folha da Manhã* e pela União Brasileira de Escritores-UBE.

Quando o falecido escritor recebeu o prêmio em 1996, revelou os motivos de sua criação em seu discurso de agradecimento, na Academia Paulista de Letras, que transcrevo na parte final da introdução, como uma síntese do papel que Juca Pato representou para diversas gerações:

O clima político do início dos anos 60, com a temperatura de um vulcão, fumaças erguendo-se aqui e ali, cheiros estranhos no ar, exigia isso. Pensamos em Jeca Tatu, em Curupira e até Lobisomem. Muita gente andava mudando de cara e de ideais à meia-noite... Mas acabamos por batizar o prêmio de 'Juca Pato', homenageando Belmonte e sua mais significativa criação. A alguns, na ocasião a homenagem pareceu fora de época e propósito. Envelhecera o Juca Pato? Quem se lembraria de suas críticas irônicas, nas páginas da antiga *Folha da Manhã*? Alguém se recordaria ao menos de sua calvície reluzente? Os tempos eram outros. Não melhores, mas outros. A sugestão, no entanto, acabou aceita.

A partir de 1964, no entanto, com as marchas militares tentando impor sua cadência, quando se tornou mortalmente perigoso escrever, contar piadas, conversar em grupos, parar nas esquinas, usar gravata vermelha, cuspir ou assobiar certas músicas, e quando até o silêncio podia ser castigado, o calvíssimo Juca Pato, com seu sorriso cortante e o contra-senso de sua elegância, aquele que sempre pagava o pato, mas não abandonava a rua, sua arena, renasceu com toda sua mordacidade e garra. O signo da rebeldia estava de volta. Embora ligada a um simples prêmio literário, a imagem do Juca, mesmo sem legendas, amordaçada, imobilizada no bronze, era presença incômoda para a ditadura...³⁹

Neste comentário do escritor percebe-se a preocupação na época da ditadura, de resgatar o que permaneceu em todo o histórico das *Folhas*, como significado de resistência política. Encontraram Juca Pato.

³⁹ REY, M. *Escrevendo na contramão*: discurso proferido pelo autor ao receber o Troféu Juca Pato em outubro de 1996. São Paulo: Ática, 1997.



ANEXO 2

Em três cartas enviadas por Monteiro Lobato à Belmonte, encontramos indícios de seu relacionamento e de suas convicções políticas.

Foram publicadas pela primeira vez na *Folha de S. Paulo* em 28 de julho de 1972. Selecionei uma, escrita no Rio de Janeiro, datada de 19 de abril de 1926, em que Lobato agradece o conforto de Belmonte ao perder as eleições para a Academia Brasileira de Letras. A carta que prenuncia o início da parceria entre o escritor e Belmonte, revela o sucesso do personagem Juca Pato.¹

Belmonte

Muito me sensibilizou a tua carta, onde se revê a sinceridade, uma coisa tão rara e que aqui no Rio, então, é avis raríssima.

Mas é que você é Pato e os Patos compreendem os Patos e se sentem ligados a eles por fundas afinidades sentimentais. Isso porque somos as eternas victimas. Eu chamo Pato a todas as criaturas de almas sã, ingenua sinceras, boas, capazes de sacrificios e incapazes de infamias.

Qualidades todas ellas negativas no Brasil, terra onde só vencem os capazes de infamia. Quando vejo um sujeito alcançar um alto posto na política penso comigo: quantas fez elle para dependurar-se lá. Vende o que faz mais, o que bajula mais, o que trahe mais, o que calunia mais, o que filhodaputisa mais. O nosso paiz, meu caro, é uma bem triste coisa, visto pelos aspectos moraes, sobretudo visto deste Rio, que o summario da terra e (?) incita em alta potencia todas as mazellas do carater nacional.

Teu lapis amargo terá muito que escarpelar - mas o triste é que escarpelará em vão.

A caricatura entre nós não corrige, como não corrige a satyra literária, como não corrige a cadeia. Só mesmo há atraz dellas. Como sei que é assim, admiro grandemente os artistas, homens como tu, desajudados de toda espécie de ajuda technica e que apesar disso chegam a fazer coisas tão

¹ Procurei manter a caligrafia da época.



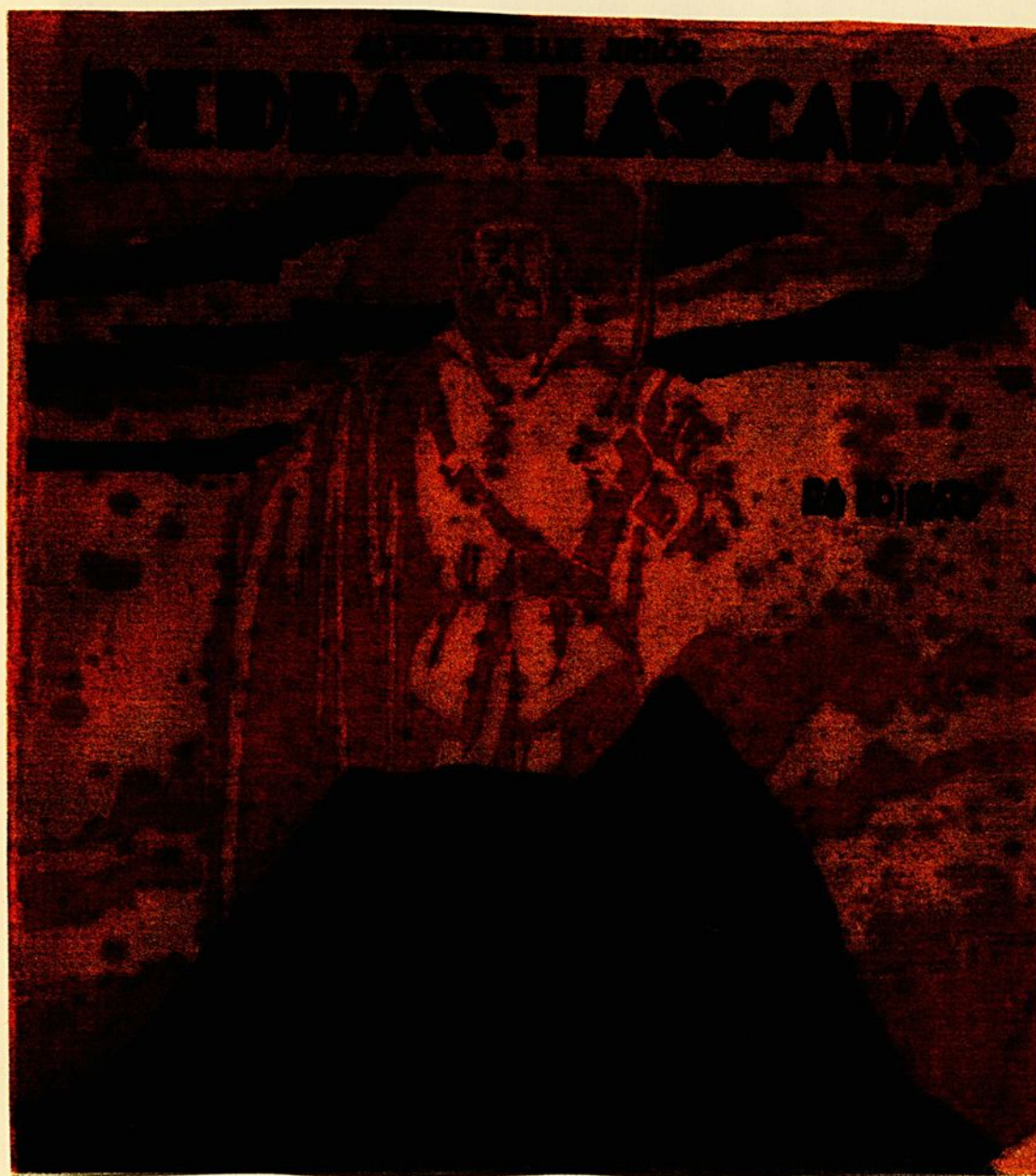
interessantes. Se ainda estivessemos nos “ominosos tempos”, Pedro II agarraria em ti e te poria a estudar em Munhich, do seu bolso. Serias um dos que não escapariam, porque tens talentos de verdade e elle sabia distinguir o talento verdadeiro do falso.

Adeus, meu caro Belmonte; hei de fazer propaganda do teu José da Silva Pato e havemos de conversar mais tarde sobre uma ilustrações de que vou precisar.

Adeus. Lobato.

R. Prof. Fabiso, 97”.

Logo após, em 1927, Lobato é nomeado adido comercial brasileiro em Nova Iorque, onde residirá até 1931. Destaco especialmente essa carta por Lobato já se referir ao poder de síntese encontrada no personagem Juca Pato.

ANEXO - ILUSTRAÇÕESCapas de livros

ELLIS Jr. Alfredo. Pedras Lascadas, 2ª. edição, 1933.

SILVA, A. B. Cavalho. Uma página de memória. São Paulo: Microcosmos, 1933.



SILVA, A . F. Carvalho.. *Uma página de mocidade*. São Paulo: Microcosmo, 1935.

CARLO PRINA

"TRILUSSA" E O BRASIL

— H U M O R I S M O —



— H U M O R I S M O —

Novíssimos comentários e
paralelos sobre:

157 Poesias humorísticas traduzidas por 12 poetas brasileiros.

9 " " " em espanhol.

33 Originais em "romanesco" e "La vispa Teresa" em italiano.

Ilustrações de: BELMONTE, VOLTOLINO, ROSASCO e TRILUSSA

(Apêndice sobre poetas populares da Itália)

PRINA, Carlo. *Trilussa e o Brasil*. São Paulo: Gráfica Siqueira, 1945.

Ilustração de capa

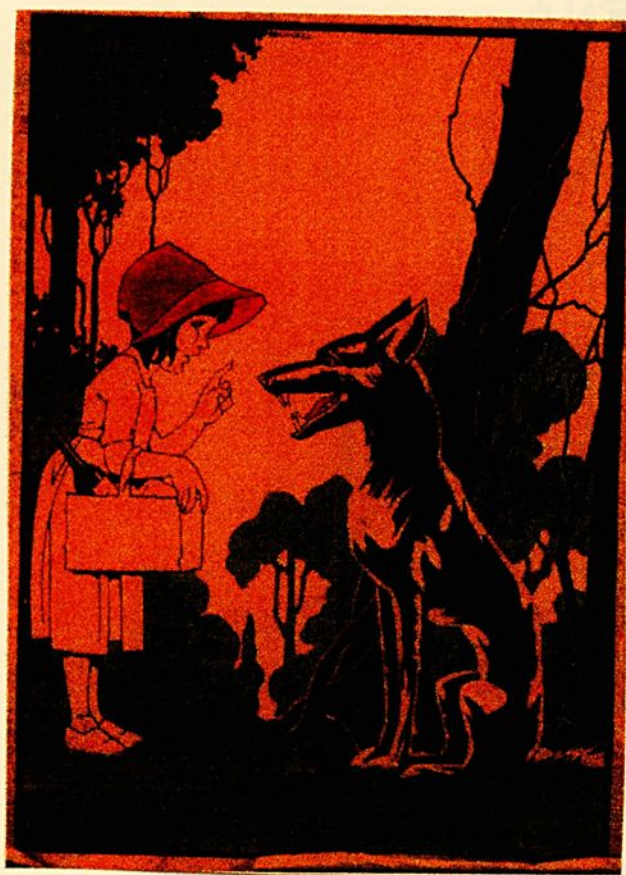
Chapman Peres



BELMONTE, (pseud.) *No tempo dos bandeirantes*.
São Paulo: Melhoramentos, 4ª edição, s/ data.

Ilustração de contos

Chapeuzinho Vermelho



BELMONTE, (pseud.). *As maravilhosas histórias do país da fantasia*, 1932-33.¹

¹ Estes contos seriam editados pela Cia. Piratininga, propriedade de Antonio Tisi. Não chegaram a ser publicados em razão da crise gerada com a Revolução Constitucionalista. Apresentamos aqui dois de seus desenhos, *Chapeuzinho Vermelho* e *O Gato de Botas*, além do texto, conforme escrito por Belmonte, no verso da imagem de *Chapeuzinho...*, indicando o clichê a ser utilizado pelo gravador:

Ao gravador

Clichê em 4 cores - azul, amarelo, vermelho e preto.

Clichês chapados, lisos, sem retícula.

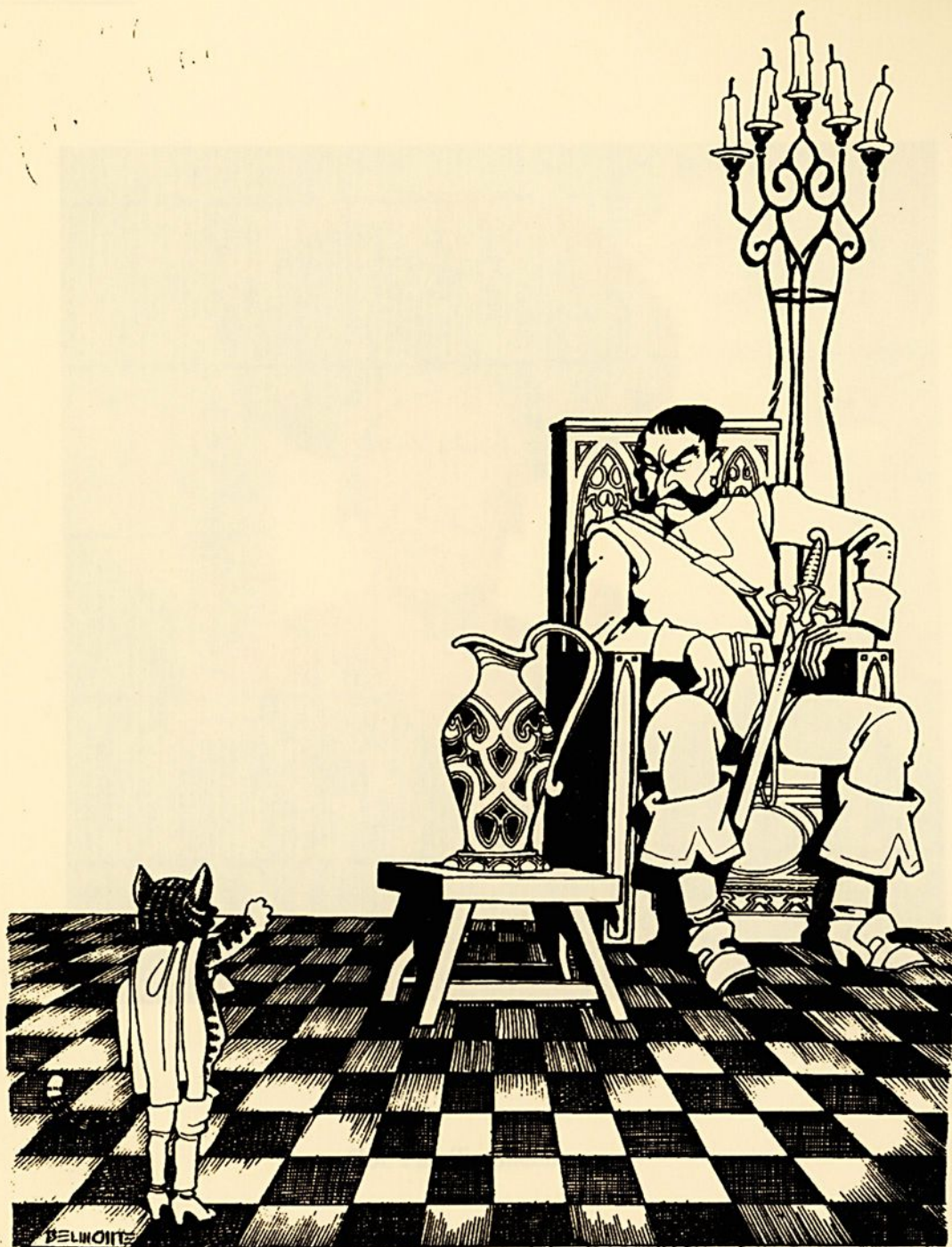
Colocar retícula apenas:

No rosto, mãos e braços = retícula vermelha fina

Na cesta, meias e sapatos = retícula amarela fina

Nos sapatos = retícula preta, sobre a retic. amarela (finas)

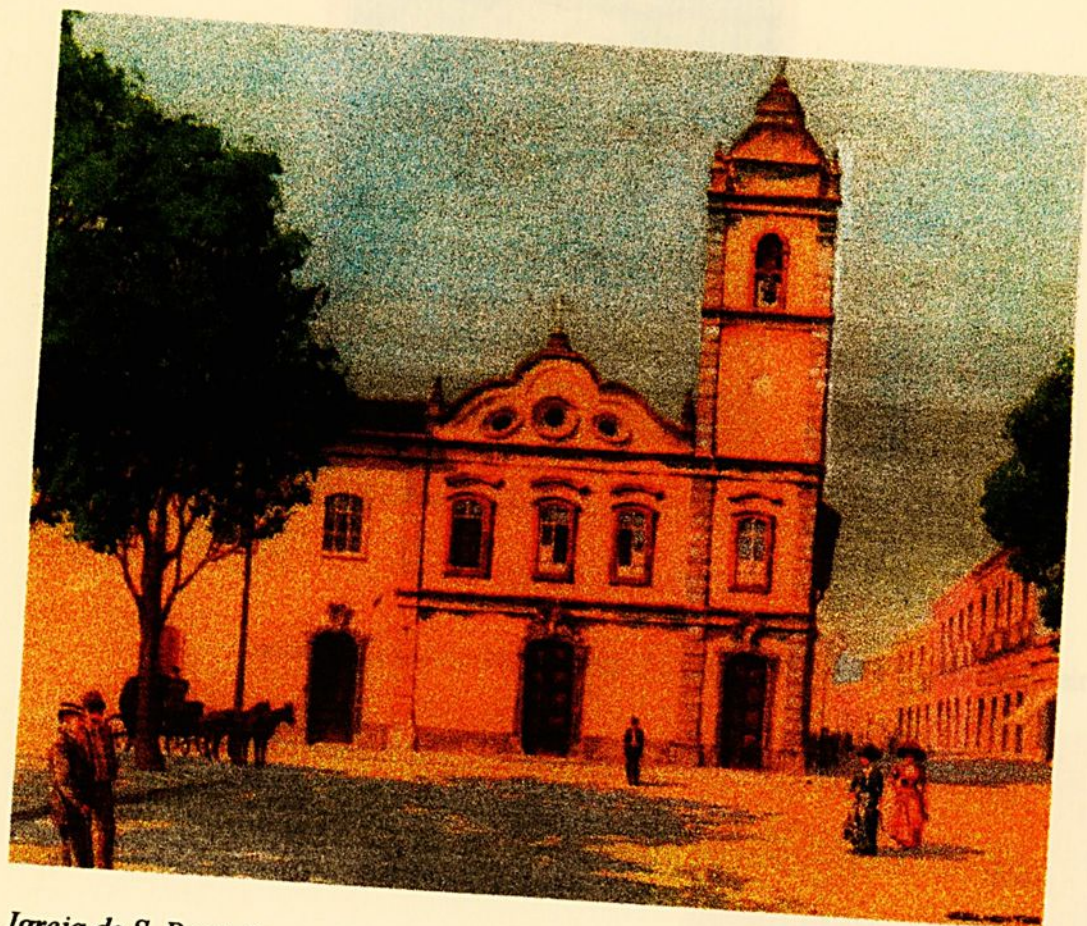
O Gato de Botas



Pinturas

O Inca (óleo sobre tela)
S/ data.

Col. Família Sadalla

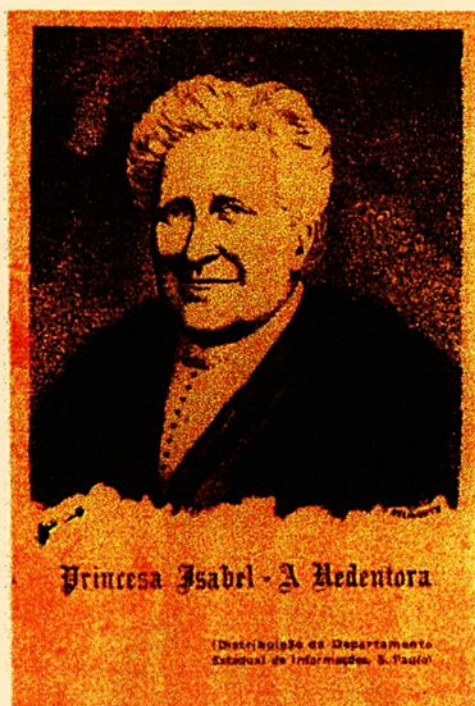


Igreja de S. Bento (aquarela)
S/ data

Col. José Mindlin.
In: Catálogo. *Belmonte Presente*. São Paulo: Masp, 1978

Il. Anticon. S/ data. Col. Maria Cecília Menezes

Cartões postais



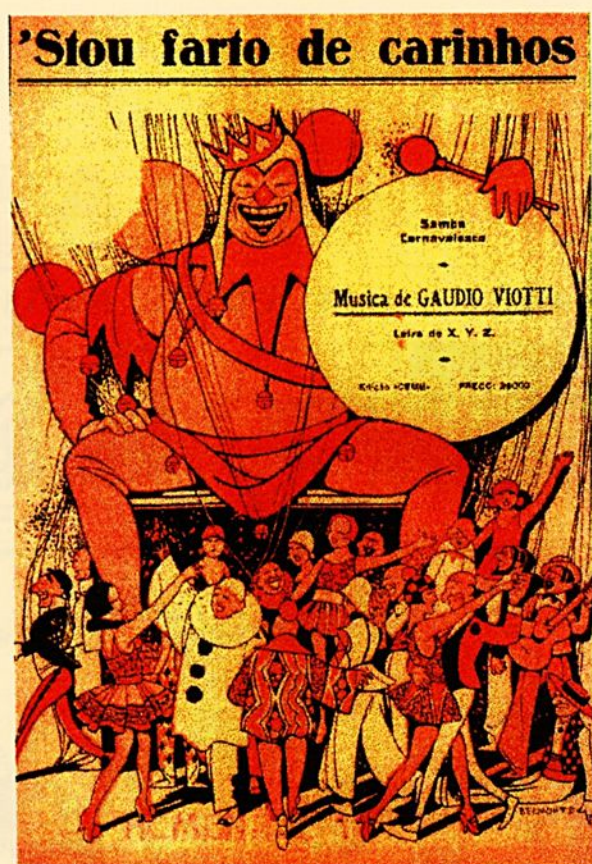
Históricos, produzidos no Deip. S/ data. Col. Maria Cecília Monteiro



E, satíricos. S/ data. Col. Maria Cecília Monteiro.

Capas de partituras

S/ data. Col. Alberto Ikeda



S/ data. Col. Alberto Ikeda

A Gazeta do Infância, n. 50
Col. Escola de Comunicação e Artes - USP

História em Quadrinhos



A Gazeta, ed. Infantil, n. 50
Col. Escola de Comunicação e Artes - USP

Propagandas



Folha da Manhã, 21/7/1927, p. 15.

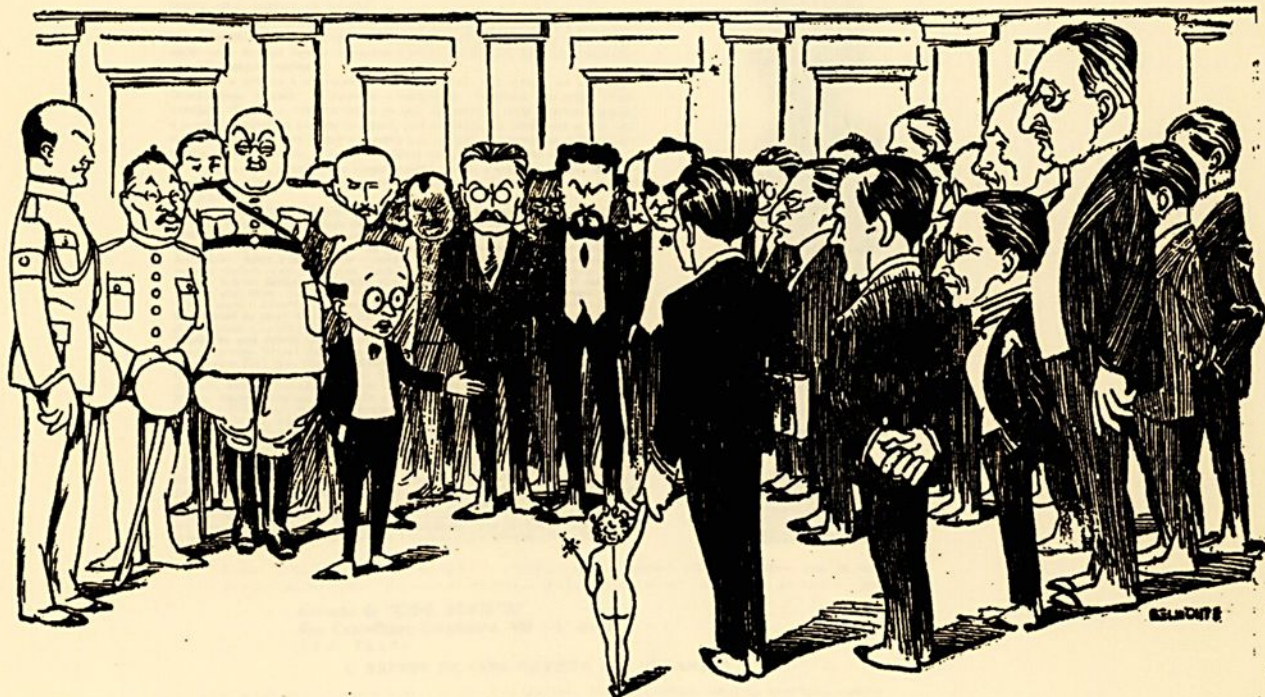


Folha da Manhã, 16/11/1926, p. 2.

Jucas

Folha da Manhã, 1/1/1927, p. 1.

No dia da posse da nova Camara



Se Juca Pato pudesse falar, teria dito: Senhores vereadores. Eu conservo-me, desde este momento, em expectativa sympathica. Não vos louvo agora. Mas também não vos accuso. Desejo apenas externar tres coisas: um aviso, um conselho e um pedido.

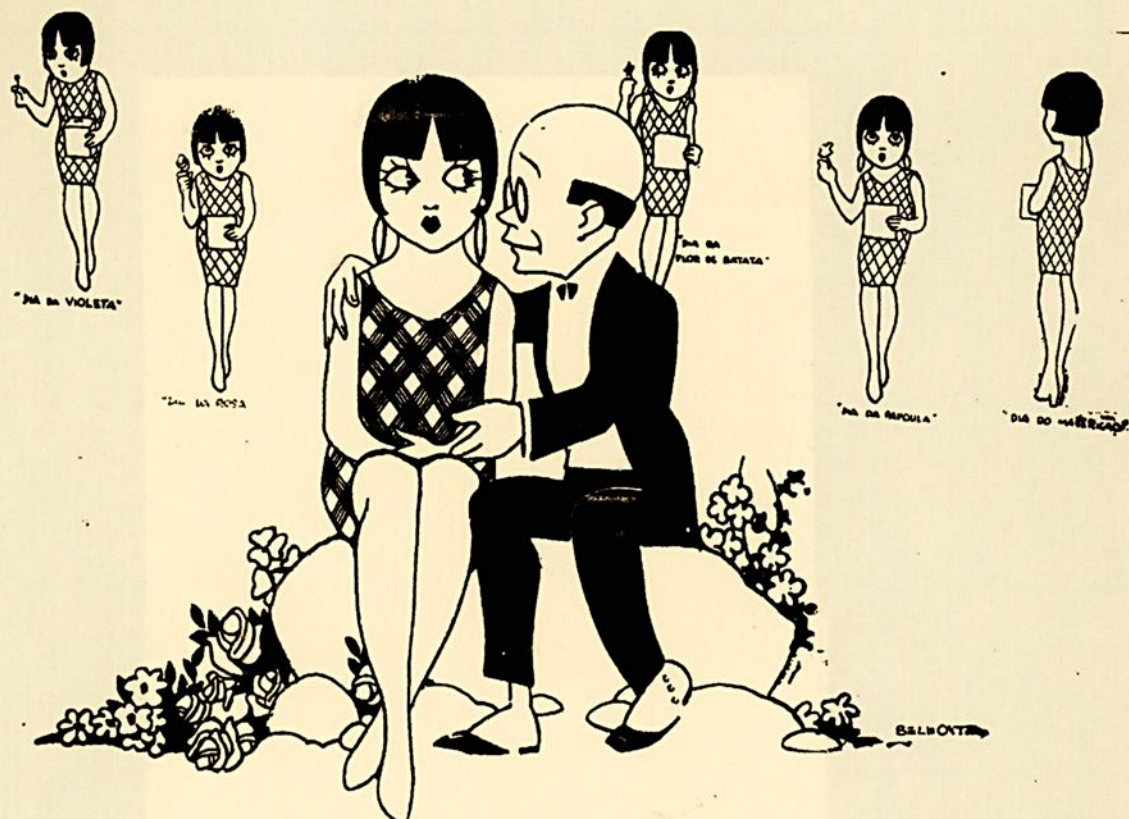
O aviso: Como Napoleão vos digo: "Do alto da minha careca, setecentas mil pessoas vos contemplam"!

O conselho: É mais agradável sentir-se odio de meia duzia de homens, do que o desprezo de meio milhão de consciências.

O pedido: Por conseguinte só peço uma coisa à nova Camara: camara...dagem.
Tenho dito.

Folha da Noite, 17/1/1926, p. 1.

Juca e Gilóca



Oh! Gilóca! Porque é que você não arranja um dia da carne secca, em meu beneficio?

Folha da Manhã, 6/10/1927, p. 1.

