



UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA – PPGHIS
DOUTORADO EM HISTÓRIA E CONEXÕES ATLÂNTICAS: CULTURAS E PODERES

WAGNER CABRAL DA COSTA

**SOLDADOS DO TRAÇO: CARTUNS CONTRA O NAZIFASCISMO
(CONEXÕES TRANSNACIONAIS, 1922-1945)**

São Luís – MA

2023

WAGNER CABRAL DA COSTA

**SOLDADOS DO TRAÇO: CARTUNS CONTRA O NAZIFASCISMO
(CONEXÕES TRANSNACIONAIS, 1922-1945)**

Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor.

Área de Concentração: História e Conexões Atlânticas: Culturas e Poderes.

Linha de pesquisa: Poderes, políticas e sociabilidades.

Orientadora: Profa. Dra. Isabel Ibarra Cabrera

São Luís - MA

2023

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Costa, Wagner Cabral da.

Soldados do Traço: Cartuns contra o Nazifascismo :
Conexões Transnacionais, 1922-1945 / Wagner Cabral da
Costa. - 2023.

245 p.

Orientador(a): Isabel Ibarra Cabrera.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-graduação em
História/cch, Universidade Federal do Maranhão, São Luís,
2023.

1. Antifascismo. 2. Caricatura. 3. Iconografia. 4.
Nazifascismo. 5. Repressão. I. Cabrera, Isabel Ibarra.
II. Título.

WAGNER CABRAL DA COSTA

**SOLDADOS DO TRAÇO: CARTUNS CONTRA O NAZIFASCISMO
(CONEXÕES TRANSNACIONAIS, 1922-1945)**

Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, como requisito parcial para obtenção do Grau de Doutor.

Área de Concentração: História e Conexões Atlânticas: Culturas e Poderes.

Linha de pesquisa: Poderes, políticas e sociabilidades.

Aprovada em: 22/12/2023

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dra. Isabel Ibarra Cabrera (Orientadora)
PPGHIS UFMA – Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Rodrigo Patto Sá Motta (Examinador Externo)
PPGH UFMG – Universidade Federal De Minas Gerais

Profa. Dra. Arleth Santos Borges (Examinador Externo)
PPGCSOC UFMA – Universidade Federal Do Maranhão

Prof. Dr. Lyndon de Araújo Santos (Examinador Interno)
PPGHIS UFMA – Universidade Federal do Maranhão

Prof. Dr. Victor de Oliveira Pinto Coelho (Examinador Interno)
PPGHIS UFMA – Universidade Federal do Maranhão

Profa. Dra. Maria Izabel Barboza de Morais Oliveira (Suplente)
PPGHIS UFMA – Universidade Federal do Maranhão

Dedico essa tese à minha amada esposa,
Valerice Fonseca Cabral.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Valerice, pelo amor, companheirismo e paciência ao longo desses meses de escrita. Já diria o escritor Miguel de Cervantes: “ano de amor é ano de tese!”.

A minha família, minha mãe e irmãos, pelo apoio de sempre.

A minha nova família, vinda com Valerice, meus sogros Patrícia e Antônio.

Aos amigos, pela ausência nas conversas e cervejas.

A minha orientadora, Isabel Ibarra, pelo incentivo e liberdade criativa.

À amiga e eterna professora, Regina Faria, sempre conselheira e cuidadosa.

Aos professores Igor Grill e Lyndon Santos, pela leitura e sugestões na qualificação.

Aos professores do PPGHIS e do Departamento de História da Universidade Federal do Maranhão, pelo apoio e incentivo.

Aos professores Marcus Baccega e Maria Itskovich, pelo apoio nas traduções do alemão e do russo, respectivamente.

Aos colegas das turmas de Doutorado e Mestrado do PPGHIS, turma de 2019, que enfrentaram essa travessia acadêmica em meio à pandemia global.

Aos alunos de História Contemporânea das turmas 2023, que acompanharam o percurso e as indagações da escrita.

Aos historiadores, biblioteconomistas, profissionais de tecnologia da informação, em todo o mundo, que trabalham na digitalização de acervos, meu muito obrigado!

Agora vai!

“As caricaturas de James Gillray causaram mais estragos que uma dúzia de generais”.

Napoleão Bonaparte.

“Eis a missão da caricatura: lutar pela causa da humanidade, pela liberdade enfim. (...) Quantos milhões de seres têm sido defendidos pelas charges! Onde estão os caricaturistas em cujos peitos reluzem as medalhas de guerra que se conferem aos soldados? Onde está a meiga efigie de Angelo Agostini, o artista tão simples que morreu pobre, clamando pela liberdade dos escravos, com a mesma força de Castro Alves? (...) E talvez os bonecos, e não os parlamentares, ainda consigam corrigir o mundo”.

J. Carlos (“patrono dos caricaturistas brasileiros”).

"A caricatura foi sempre considerada como uma das forças mais respeitáveis da opinião pública, aquela que, em muitos casos, pela agudeza própria de que se reveste tantas vezes, contribui não raro para formar a história, quando posta no lugar que lhe compete, entre as grandes vozes da liberdade e da democracia, por esse papel que tem exercido, no correr dos tempos, contra a opressão e a prepotência sob qualquer modalidade. (...) Muitas vezes raiando pelo heroísmo, o caricaturista se torna assim, frequentemente, soldado de primeira linha, tão exposto ao fogo do inimigo como os que se acabam no campo de batalha".

Herman Lima (historiador da caricatura).

RESUMO

O humor, o fazer rir, o cômico andam lado a lado com a crítica e a reflexão. Foi o que rabiscaram os cartunistas antifascistas (“soldados do traço”), usando o lápis para combater o nazifascismo (1922-1945), ressaltando a caricatura como um ato político.

Nossa tese estudou o fluxo e a circulação transnacional de ideias-imagens e caricaturas de combate por meio dos cartuns, motivos e temas difundidos pela grande imprensa, pela imprensa antifascista, pelas agências de notícias e pelas exposições de caricaturas. Investigando as circunstâncias, as condições e a materialidade em que as charges foram produzidas, com uma metodologia pautada na dialética do visível e do legível, bem como na análise de séries iconográficas.

Tal trabalho só foi possível através da pesquisa em acervos digitalizados de livros, jornais, revistas satíricas, posters, panfletos, cartões-postais, fotografias e outros recursos visuais, disponíveis nos sites de bibliotecas nacionais, universidades e fundações. Dessa forma, foi possível identificar e analisar cartuns provenientes de 12 países, em 11 idiomas diferentes: Brasil, Argentina, Estados Unidos, França, Espanha, Itália, Grã-Bretanha, Alemanha, Luxemburgo, Holanda, União Soviética e Tchecoslováquia, sendo ao final selecionados cerca de 150 cartuns, conforme as temáticas investigadas em cada um dos quatro capítulos.

O primeiro capítulo é dedicado à análise do bestiário, pensando a continuidade e a mudança dos significados dos diversos animais na luta contra o nazifascismo, suas reapropriações e conexões transnacionais, destacando a mutação ocorrida no Brasil, com o símbolo da FEB (a cobra fumante), bem como o surgimento do gorila no imaginário ocidental, em meados do século XIX, até sua fusão com a milenar figura do Huno bárbaro.

O segundo capítulo reflete sobre o simbolismo religioso cristão reapropriado pelas charges (as alegorias do Mal), destacando três personagens emblemáticos: Caim (o primeiro assassino), o Anticristo e o Diabo; assim como outros personagens e temas bíblicos.

A “questão religiosa” (*Kirchenkampf*) será ainda abordada no terceiro capítulo, tratando dos cartuns de crítica e resistência ao processo de *Gleichschaltung* (sincronização) das Igrejas cristãs (católica e protestante) na Alemanha. Tal processo de nazificação forçada será imposto também à caricatura, com o uso da violência política para o controle e a cooptação de jornais e revistas satíricas.

Por fim, mas não menos importante, o quarto e último capítulo se debruça sobre diferentes casos da “caricatura no banco dos réus”. A começar pelo lento e gradual processo de repressão, controle e censura da caricatura na Itália fascista, seguido pela análise de cartuns que provocaram protestos e processos judiciais levados adiante pela diplomacia da Alemanha nazista em países vizinhos, a saber, na Holanda, na França e em Luxemburgo.

Palavras-chave: Caricatura. Nazifascismo. Antifascismo. Repressão. Iconografia.

ABSTRACT

Humor, making people laugh, the comical go hand in hand with criticism and reflection. It was what anti-fascist cartoonists (“soldiers of art”) scribbled, using pencil to combat Nazi-fascism (1922-1945), highlighting caricature as a political act.

Our thesis studied the flow and transnational circulation of ideas-images and combat caricatures through cartoons, motifs and themes disseminated by the mainstream press, the anti-fascist press, news agencies and caricature exhibitions. Investigating the circumstances, conditions and materiality in which the charges were produced, with a methodology based on the dialectic of the visible and the legible, as well as the analysis of iconographic series.

This work was possible through research into digitized collections of books, newspapers, satirical magazines, posters, pamphlets, postcards, photographs and other visual resources, available on the websites of national libraries, universities and foundations. In this way, it was possible to identify and analyze cartoons from 12 countries, in 11 different languages: Brazil, Argentina, United States, France, Spain, Italy, Great Britain, Germany, Luxembourg, Netherlands, Soviet Union and Czechoslovakia, and in the end approximately 150 cartoons were selected, according to the investigative themes contained in each of the four chapters.

The first chapter is dedicated to the analysis of the bestiary, thinking about the continuity and change in the meanings of different animals in the fight against Nazi-fascism, their reappropriation and transnational connections, highlighting the mutation that occurred in Brazil, with the FEB symbol (the smoking snake), as well as the emergence of the gorilla in the Western imagination, in the mid-19th century, until its fusion with the ancient figure of the barbarian Hun.

The second chapter reflects on the Christian religious symbolism reappropriated by the cartoons (the allegories of Evil), highlighting three emblematic characters: Cain (the first murderer), the Antichrist and the Devil; as well as other biblical characters and themes.

The “religious issue” (*Kirchenkampf*) will also be addressed in the third chapter, dealing with cartoons criticizing and resisting the process of *Gleichschaltung* (synchronization) of the Christian Churches (Catholic and Protestant) in Germany. This process of forced Nazification will also be imposed on caricature, with the use of political violence to control and co-opt satirical newspapers and magazines.

Last but not least, the fourth and final chapter focuses on different cases of the “caricature in the dock”. Starting with the slow and gradual process of repression, control and censorship of caricature in fascist Italy, followed by the analysis of cartoons that provoked protests and legal proceedings carried out by Nazi Germany's diplomacy in neighboring countries, namely, in the Netherlands, France and in Luxembourg.

Keywords: Caricature. Nazifascism. Antifascism. Repression. Iconography.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - O que é a Tchecoslováquia, afinal de contas?	18
Figura 2 - Crucificação 1938	19
Figura 3 - Europa central	20
Figura 4 - Chapeuzinho Vermelho Tcheca.....	21
Figura 5 - “Não tenha medo, ele é vegetariano”.....	22
Figura 6 - Apenas os bezerros mais estúpidos escolhem seu próprio açougueiro!	23
Figura 7 - De humana physiognomonía	25
Figura 8 - Superbestialidade	26
Figura 9 - Insaciável	27
Figura 10 - Após a ingestão da Áustria, a cobra nazista se volta para a Tchecoslováquia	28
Figura 11 - Os dois constritores.....	29
Figuras 12 e 13 - “Mate a cobra e mostre o pau!”	31
Figuras 14 e 15 - Cartazes da guerra civil espanhola	32
Figura 16 - “O Brasil limpa a casa”	33
Figuras 17 e 18 - “A cobra está fumando!”	35
Figura 19 - Fogos acesos. Todas as cobras estão fumando... ..	37
Figura 20 - Cá e lá. Baixinho, baixinho: pouco barulho: “a cobra está fumando”	38
Figura 21 - Kong	40
Figura 22 - Cartaz promocional do filme “King Kong” (1933)	41
Figuras 23 e 24 - Gorilas de Emmanuel Frémiet.....	43
Figuras 25 e 26 - Posters do Comitê de Informação Pública (Estados Unidos).....	45
Figura 27 - Destrua essa fera furiosa. Aliste-se no Exército dos EUA.	48
Figura 28 - Detenham-no!	50
Figura 29 - O velho ódio – o velho objetivo!	51
Figura 30 - Racismo	52
Figura 31 - Céus! Este sou eu? (2ª versão).....	54
Figura 32 - Céus! Este sou eu? (1ª versão).....	55
Figura 33 - Objetivo de guerra de John Bull	56
Figura 34 - Morte ao fascismo!	57
Figura 35 - Destrua o monstro alemão!	59
Figura 36 - A Pátria-Mãe chama!	61
Figuras 37 e 38 - Posters da “Grande Guerra Patriótica” (URSS).	62
Figura 39 - Para o julgamento pelo mundo inteiro do monstro vampiro fascista!	64
Figura 40 - VITÓRIA!.....	66
Figura 41 - Você pode ter criado o homem, mas Eu, Adolf Hitler, acabarei com ele!	67
Figura 42 - A Criação de Adão.....	68
Figura 43 - Salomé exige a cabeça do Baptista	70
Figura 44 - E durma-se... ..	72
Figuras 45 e 46 - Desenhos educativos	73
Figura 47 - Obrigado, Dr. Goebbels!.....	74
Figura 48 - A ressurreição de Lázaro	75
Figuras 49 e 50 - Grandes Cenas Bíblicas: Sansão e Dalila.....	76
Figura 51 - Caim! Caim! Que fizeste dos teus irmãos?.....	77
Figura 52 - Caim.....	78
Figura 53 - Charlie Chaplin [Carlito].	81
Figura 54 - Chaplin como “Ditador”!.....	82
Figura 55 - Através da luz pela noite.....	85

Figura 56 - Queimam-se os livros, patrimônio da cultura alemã	87
Figuras 57 e 58 - Placas em memória da queima de livros	88
Figura 59 - A Revolução Nacional avança a passo de gigante.....	89
Figura 60 - NERO redivivus.....	91
Figura 61 - A paixão de Cristo e do Anticristo	92
Figura 62 - Ó meu Deus! Achei que Churchill usara apenas uma figura de linguagem.	93
Figura 63 - Anticristo	95
Figura 64 - Setembro na Alemanha: Festival da Colheita.....	97
Figura 65 - A morte, o Papa e o Imperador	98
Figura 66 - Carmen 1934.....	99
Figuras 67 e 68 - Reinvenção e apropriação de Carmen 1934.....	101
Figuras 69 e 70 - O fascismo é a Morte.....	103
Figura 71 - A verdadeira face de Hitler.....	105
Figura 72 - O mundo agora sabe que os fascistas não têm nada a oferecer à juventude.....	106
Figura 73 - Abaixo a máscara! Amizade americana.....	108
Figura 74 - Para a Tchecoslováquia, motorista	109
Figura 75 - Canção de Ninar para Hitler	110
Figura 76 - Satã conduz a festa.....	111
Figura 77 - O fim da estrada?	113
Figura 78 - O amigo certo conhece-se nas ocasiões incertas	114
Figura 79 - O Quebra-Nozes banido da Alemanha.....	116
Figura 80 - Campo de concentração de Oranienburg.....	117
Figura 81 - De Átila a Adolf!	119
Figura 82 - Em breve tudo ficará bem! Hitler está construindo seu Terceiro Reich.....	120
Figura 83 - Páscoa na Alemanha	121
Figura 84 - Cristandade alemã.....	123
Figuras 85 e 86 - Denúncias do antissemitismo e da nazificação das igrejas	124
Figura 87 - A cruz deve ceder à suástica	125
Figura 88 - Jesus de Nazaré, Rei dos Arianos	127
Figura 89 - O novo Cristianismo, está vendo? – 100% ariano!.....	128
Figura 90 - O novo Santo	130
Figura 91 - A aliança do Vaticano com o fascismo.....	132
Figura 92 - O nazismo é o regime da liberdade!	133
Figura 93 - A cruz gamada contra a cruz de Cristo.....	134
Figura 94 - O futuro do pregador alemão	135
Figura 95 - O Papa tem razão	137
Figura 96 - O Papa contra o novo paganismo. Até aqui e nada mais!	139
Figura 97 - Não pelo poder, não pela força, mas sim por Meu Espírito!	140
Figura 98 - O Professor Barth foi afastado.....	142
Figuras 99 e 100 - O peso da repressão nazista sobre as igrejas	144
Figura 101 - O Reverendo Martin Niemoeller, A. D. 1938.....	146
Figura 102 - Noite Silenciosa, Noite de Hitler.	147
Figuras 103 e 104 - Cartazes de protesto contra Decreto do Presidente Donald Trump.....	148
Figura 105 - Quando Trump veio buscar os mexicanos.....	149
Figura 106 - Hitler na caricatura da imprensa estrangeira.....	150
Figura 107 - Aula de ginástica para os editores do jornal Berliner Tageblatt	151
Figura 108 - Um retrato infeliz.....	153
Figura 109 - [A revista] Simplicissimus quebrou os dentes.....	154
Figura 110 - Palestina	155
Figuras 111 e 112 - A independência de Simplicissimus	157

Figuras 113 e 114 - A independência de Simplicissimus (parte 2)	158
Figura 115 - Tausend – Hitler – Weißenberg	159
Figura 116 - Circo de Munique	161
Figura 117 - O poder da publicidade	163
Figura 118 - Lambidas de graça!	165
Figura 119 - [A revista] Simplicissimus proibida na Itália!	167
Figura 120 - Mussolini triumphator [triumfante].	168
Figura 121 - Vesúvio Mussolini	169
Figura 122 - O Duce	171
Figura 123 - O espaguete encontra um inimigo em Mussolini.....	172
Figura 124 - Poema de Mussolini sobre o Pão	174
Figura 125 - A limitação dos doces	175
Figuras 126 e 127 - Laocoonte & Mussolini	176
Figura 128 - Judas	177
Figura 129 - Mussolini ontem e hoje.....	178
Figuras 130 e 131 - Caricaturas contra o fascismo.....	179
Figura 132 - O lápis que não rasteja	180
Figura 133 - O imerecido diploma de “amigo de Mussolini”	181
Figura 134 - Violência inútil	182
Figura 135 - A quarta legião ao assalto da última trincheira.....	183
Figura 136 - Ele	184
Figura 137 - Na Praça Navona	187
Figura 138 - Goering e o Leão de Laren!	195
Figura 139 - Lágrimas de crocodilo?.....	198
Figura 140 - O nazista Gustloff foi assassinado na Suíça	199
Figura 141 - Contra isso! Vote [no partido] comunista!	202
Figura 142 - A fúria do Führer	204
Figura 143 - A colheita de Boudou-Badabou.....	205
Figura 144 - Como votar contra o bolchevismo?	206
Figuras 145 e 146 - Stalin com a faca nos dentes.....	207
Figuras 147, 148 e 149 - Contra o fascismo: posters do PCF nas ruas de Paris.....	208
Figuras 150, 151, 152 e 153 - Contra a guerra: posters do PCF nas ruas de Paris.....	210
Figura 154 - Caricatura de Raoul Cabrol em Paris (1936).....	211
Figura 155 - Os Mestres Cantores de Nuremberg.	215
Figuras 156 e 157 - O discurso de Nuremberg.	220
Figura 158 - Os portraits-charge de R. Cabrol (1924).....	222
Figura 159 - Os portraits-charge de R. Cabrol (anos 1930).	224
Figura 160 - Hitler discursa.....	225
Figura 161 - Chamberlain não é tão sensível quanto Hitler!.....	231
Figura 162 - Chamberlain: o tio malvado.....	232
Figuras 163, 164 e 165 - Caricatura de Raoul Cabrol em Paris (nov. 2012).....	234
Figura 166 - O lápis é mais poderoso.	238

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. O BESTIÁRIO DO FASCISMO	18
1.1. As muitas faces do monstro	18
1.2. O <i>Huno-Gorila</i> : “o fascismo é a guerra e o retorno à barbárie”	40
2. ALEGORIAS DO MAL	67
2.1. <i>Hostis humani generis</i> (inimigo da espécie humana).....	67
2.2. A queima de livros e o <i>Anticristo</i>	79
2.3. A dança macabra do fascismo	97
3. AS ARMAS DO ESPÍRITO: o lápis contra a nazificação do mundo	116
3.1. “Noite feliz, Noite de Hitler”: a sincronização do cristianismo.....	116
3.2. Um retrato infeliz do <i>Führer</i> : a domesticação da caricatura	150
4. A CARICATURA NO BANCO DOS RÉUS	167
4.1. “O lápis que não rasteja”: um antirretrato <i>del Duce</i>	167
4.2. A fúria do <i>Führer</i>	191
4.2.1. O (falso) juramento de Hitler	191
4.2.2. Com a faca nos dentes: “a caricatura que inquietou a Europa”	201
4.2.3. Acesso de <i>Führer</i> : o discurso de Nuremberg	214
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	235
REFERÊNCIAS	239

INTRODUÇÃO

“O lápis é uma arma tão formidável quanto um fuzil”
Emmanuel Thiébot (historiador da caricatura).

A presente pesquisa busca compreender o engajamento político dos cartunistas na luta contra o fascismo, durante as décadas de 1920 a 1940. Compartilhando a concepção do historiador Eric Hobsbawm (1995) de que “os intelectuais ocidentais foram a primeira camada social mobilizada em massa contra o fascismo”, a partir dos ataques irracionais desferidos contra a cultura, as universidades e a civilização, nossa pesquisa se centrou na formação do imaginário antifascista, por meio da análise do fluxo e circulação transnacional de ideias-imagens e caricaturas de combate, percebendo ainda as conexões, interações e trocas culturais no âmbito das resistências e migrações provocadas pelo nazifascismo e pela guerra (a diáspora antifascista).

Durante esta diáspora, diferentes tradições satíricas e artísticas foram entrelaçadas e compartilhadas, estabelecendo conexões transnacionais, por meio dos cartuns, motivos e imagens difundidos pela imprensa antifascista, pelas agências de notícias e pelas exposições de caricaturas. A militância antifascista dos cartunistas elaborou e compartilhou, em escala internacional, o imaginário de mobilização da opinião pública e a identidade social em defesa da liberdade, da democracia e da humanidade, como autênticos *soldados do traço*, na linha de frente da resistência cultural, formando uma barricada contra o totalitarismo. Dessa maneira, riscando seus lápis de combate contra o nazifascismo, as caricaturas de guerra, como armas de combate e propaganda ideológica, estabeleceram zonas de intercâmbio cultural e possibilitaram a convocação dos poderes demolidores do riso e da sátira, do ridículo e do grotesco para zombar e escarnecer dos nazifascistas, ferroando com seus lápis-baionetas os déspotas e tiranos.

Uma pesquisa com esse perfil somente foi possível em função da disponibilidade de fontes na rede mundial de computadores, resultante da digitalização de acervos de livros, jornais, revistas satíricas, posters, panfletos, cartões-postais, fotografias e outros recursos visuais, muito especialmente por bibliotecas nacionais, universidades e fundações. Assim, foi possível acessar online revistas satíricas, tanto a **Careta** no Brasil, quanto a **Simplicissimus** na Alemanha, a **L'Asino** na Itália ou **De Notenkraaker** na Holanda, além da **Крокодил** (**Crocodilo**) na União Soviética, de **Punch** na Inglaterra, e **Der Simpl**, na Tchecoslováquia. Ou ainda jornais e revistas ilustradas: **O Globo**, **Folha da Noite** (Brasil), **Avanti!** (Itália), **The New York Times**, **The St. Louis Post-Dispatch** (Estados Unidos), **L'Humanité**, **Le Petit Parisien**, **Regards**

(França), *Escher Tageblatt* (Luxemburgo), *Evening Standard* (Grã-Bretanha), *De Groene Amsterdammer* e *Het Volk* (Holanda).

Foram analisadas coleções de posters, panfletos e cartões-postais, bem como inúmeros sites e coletâneas de caricaturas, quer de artistas individuais (David Low, J. Carlos, Belmonte, Arthur Szyk, Raoul Cabrol, Giuseppe Scalarini, Gabriele Galantara, Daniel Fitzpatrick, L. J. Jordaan, Clément Moreau, Walter Trier, Adolf Hoffmeister e Antonín Pelc), quer dedicadas à figura de Adolf Hitler ou à Segunda Guerra Mundial, normalmente organizadas segundo uma ordem cronológica. Dessa forma foi possível identificar e analisar cartuns provenientes de 12 países, em 11 idiomas diferentes: Brasil, Argentina, Estados Unidos, França, Espanha, Itália, Grã-Bretanha, Alemanha, Luxemburgo, Holanda, União Soviética e Tchecoslováquia. É difícil precisar qualquer número, mas foram com certeza alguns milhares de caricaturas vistas ao longo da pesquisa, para chegarmos a cerca de 150 selecionadas para análise na tese.

A caricatura se constitui como um dos “novos objetos” aos quais se abriu o ofício do historiador nas últimas décadas, a partir da crise dos paradigmas e metanarrativas, bem como da renovação epistemológica da disciplina histórica. Assim, pensar as relações entre história e imagens se tornou fecundo e legítimo, ao mesmo tempo em que possibilitou lançar novos olhares sobre a história política, permitindo o questionamento e redefinição da problemática do poder, absorvendo novos objetos, abordagens e metodologias.

A principal questão teórico-metodológica remete ao tratamento do visual, da visualidade presente nas caricaturas. Em seu projeto de epistemologia da história, o filósofo Paul Ricoeur se lança à tarefa de analisar as três fases da operação historiográfica, dando destaque à noção de representação, a qual constituiria, segundo o autor, um “salto conceitual” diante da ideia de mentalidades (que marcou certo período da Escola dos *Annales*). Nas palavras de Paul Ricoeur, “chegou a hora de lançar-se com prudência e modéstia no caminho de um remembramento do campo histórico”, superando a chamada “crise das ciências humanas” com o advento do “pós-modernismo”, em torno de uma história das representações e das práticas. Projeto no qual, segundo Ricoeur, as críticas oriundas do narrativismo (*linguistical turn*) seriam moderadamente incorporadas, mas a história manteria sua “pulsão referencial do passado” (sua pretensão de “dizer algo sobre” a positividade do “ter sido”), reorganizada em torno de um “realismo crítico”. Assim, o que se chamava de “ficcionalização do discurso histórico” (ponta-de-lança dos argumentos ditos “pós-modernos”) poderia “ser reformulado como entrecruzamento da legibilidade e da visibilidade no seio da representação historiadora”, cuja narrativa, tal como o texto literário, “dá a entender e a ver”. O par do legível e do visível já estaria presente na *Retórica* de Aristóteles, para quem uma das virtudes da locução, da enunciação, consiste em

“colocar sob os olhos” com o objetivo de persuadir através do uso das figuras da linguagem e da imagem.

Visando pensar essa “problemática específica da composição em imagens das coisas ditas do passado”, Paul Ricoeur (2007, 278-281) confessa sua dívida intelectual com o filósofo e historiador Louis Marin, que formulou uma teoria da dominação simbólica e de análise da “eficácia social da imagem”, no caso específico, uma teoria dos “efeitos da imagem” para a justificação e legitimação do Estado Absolutista francês (na figura do rei Luís XIV). Dessa maneira, Paul Ricoeur propõe um “duplo funcionamento da representação do poder”, apoiada em Louis Marin, segundo a máxima de que “narrar a história do rei em um relato é fazer com que seja vista. Mostrar a história do rei em seu ícone é fazer com que seja narrada”.

Em nossa própria pesquisa, buscamos incorporar a problemática proposta (“composição em imagens das coisas ditas do passado”), modificando-a e ampliando-a em função das preocupações teórico-metodológicas e das peculiaridades das fontes. Pois, em primeiro lugar, é importante salientar a conjugação entre o visível e o dizível, entre legibilidade e visibilidade, presente nas charges, colocando a necessidade de uma dupla leitura, em que a imagem muitas vezes procura instruir a leitura do texto e vice-versa, numa interação recíproca que compreende ainda o extratextual e o extravisual, o tempo do acontecimento. Em segundo lugar, se trata da produção e difusão de caricaturas, de ideias-imagens de oposição ao nazifascismo através do humor, cujo efeito de sentido buscado e desejado junto à opinião pública é a deslegitimação, é fazer rir, é não levar a crer, fazer não acreditar. O próprio Paul Ricoeur presente tal caminho analítico quando se pergunta sobre o que acontece “se, no lugar do elogio, usarmos a reprovação”, a crítica, a sátira.

Por conseguinte, entendemos as charges e caricaturas como um ato político, um ato de imagem (*acte d’image*), na expressão de Georges Didi-Huberman (2003). Trata-se, portanto, de pensar a ação das imagens, sua intervenção nas lutas simbólicas pelo poder, em conjugação com todo o circuito de funcionamento dessas imagens. Em sua defesa da metodologia de análise de séries iconográficas, Ulpiano Meneses (2003) adverte para a necessidade de se conjugar o estudo das séries com a construção de problemáticas históricas, a serem pesquisadas com o recurso a todo e qualquer tipo de fonte pertinente: “As séries iconográficas não devem constituir objetos de investigação em si, mas vetores para a investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade”.

Em consequência, a pesquisa procura escapar das armadilhas de utilização das imagens como simples ilustração ou informação, sem a produção de conhecimento histórico efetivamente novo. Daí a preocupação de “não se limitar à procura do sentido essencial de uma

imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor... É necessário tomar a imagem como um *enunciado*, que só se apreende na fala, na situação” (Meneses, 2003).

O intento é analisar as relações entre a charge e as circunstâncias e condições em que foi produzida, como práticas sociais e discursivas, ou seja, pensar o circuito de produção, circulação, migração, recepção e apropriação dessa imagem satírica, com o desafio de investigar a “vida pregressa”, a trajetória e multitemporalidade das imagens. Por outro lado, a materialidade da imagem também é fundamental, da imagem como produção de um artefato, seja uma caricatura impressa num jornal ou revista satírica, vendida em bancas de jornal; seja impressa em posters, cartazes e jornais-murais espalhados nas ruas e avenidas, escolas, fábricas e demais pontos de circulação dos centros urbanos; seja impressa em panfletos jogados por aviões nos céus da Normandia ou de Casablanca, no Marrocos. Mas ainda faixas e “pirulitos” em passeatas e comícios, dobraduras de papel ou tiro ao alvo, cofrinhos de poupança ou penicos, bonecos e esculturas, paródias musicais, cabarés e pantomimas teatrais, pois a caricatura pode ser vista, lida e ouvida em múltiplos suportes e artefatos, variáveis conforme as circunstâncias. Contudo, infelizmente não poderemos analisar todos os suportes materiais encontrados ao longo da pesquisa, uma tarefa que pretendemos retomar em futuro próximo.

A metodologia de análise de séries iconográficas possibilitou ainda pensar o material a partir de motivos imagéticos e temáticas visuais, num sentido próximo à noção de *topos* literário, entendido como um conjunto de lugares-comuns, convenções, esquemas de pensamento ou fórmulas retóricas (símbolos, arquétipos, personagens típicos). Essa perspectiva teórico-metodológica, baseada na dialética do visível e do legível, fundamentou a construção da problemática da resistência dos cartuns ao nazifascismo, a seleção do material e a consequente organização dos capítulos da tese.

Assim, o primeiro capítulo é dedicado à análise do bestiário do fascismo, uma parte fundamental do “arsenal do cartunista”, segundo delinea o historiador da arte Ernst Gombrich (1999), cuja metodologia de análise das caricaturas também foi incorporada. Surgidos durante a Idade Média, os bestiários continham a descrição de animais, criaturas e monstros, reais ou fantásticos, com múltiplos objetivos e leituras, alegóricas, moralizantes ou simplesmente humorísticas, a depender das condições históricas e da “existência (ou não) de intenção crítica ou caricatural”, pois o “animal serviu durante muito tempo como um meio prático de sátira”, destaca o também historiador da arte Michel Melot (1975). A análise permite pensar a continuidade e a mudança dos significados do bestiário na luta contra o nazifascismo, suas reapropriações e conexões transnacionais, destacando a mutação ocorrida no Brasil, com o

símbolo da FEB (a cobra fumante), e o surgimento do gorila no imaginário ocidental, em meados do século XIX, até sua fusão com a milenar figura do Huno bárbaro.

O segundo capítulo reflete sobre o simbolismo religioso cristão reapropriado pelas charges (as alegorias do Mal), um elemento presente desde as origens da caricatura na modernidade, por ocasião das guerras religiosas do século XVI. Três personagens são destacados, em suas variações e reinvenções pelo imaginário antifascista: Caim, o primeiro criminoso e inimigo da humanidade; o Anticristo, uma imagem retomada a partir da queima de livros pelos nazistas em maio de 1933; e a dança da Morte, uma alegoria medieval dos tempos da peste negra, retomada para tratar da matança em larga escala das guerras modernas e depois pela luta antifascista.

A temática religiosa tem continuidade na primeira parte do terceiro capítulo, com a análise de caricaturas sobre a *Kirchenkampf* (questão religiosa) na Alemanha, ou seja, a cooptação, o conflito e a resistência das igrejas cristãs (católicos e protestantes) ao processo de *Gleichschaltung* (sincronização). A nazificação forçada da imprensa e da caricatura é também analisada, por meio da trajetória da revista satírica *Simplicissimus*, um símbolo da liberdade de crítica na Alemanha, que foi violentamente domesticada pelo regime totalitário.

O último capítulo analisa diferentes casos da “caricatura no banco dos réus”, começando pelo lento e gradual processo de repressão, controle e censura da caricatura na Itália fascista, acompanhando os casos do jornal *Avanti!* e da revista satírica *L'Asino*. Em seguida foram selecionados três episódios, na Holanda, na França e em Luxemburgo, países limítrofes da Alemanha, em que caricaturas geraram processos judiciais e/ou incidentes diplomáticos, a partir dos protestos das embaixadas alemãs contra “os insultos a um chefe de Estado amigo”.

De forma transversal, veremos ainda ao longo dos capítulos, de forma muito breve, as trajetórias de alguns cartunistas, com migração forçada, exílio, perda de empregos, proibição do exercício da profissão, prisão e, tragicamente, morte. Pois, como o historiador Herman Lima adverte: “Muitas vezes raiando pelo heroísmo, o caricaturista se torna assim, frequentemente, soldado de primeira linha, tão exposto ao fogo do inimigo como os que se acabam no campo de batalha”. Boa leitura!

1. O BESTIÁRIO DO FASCISMO

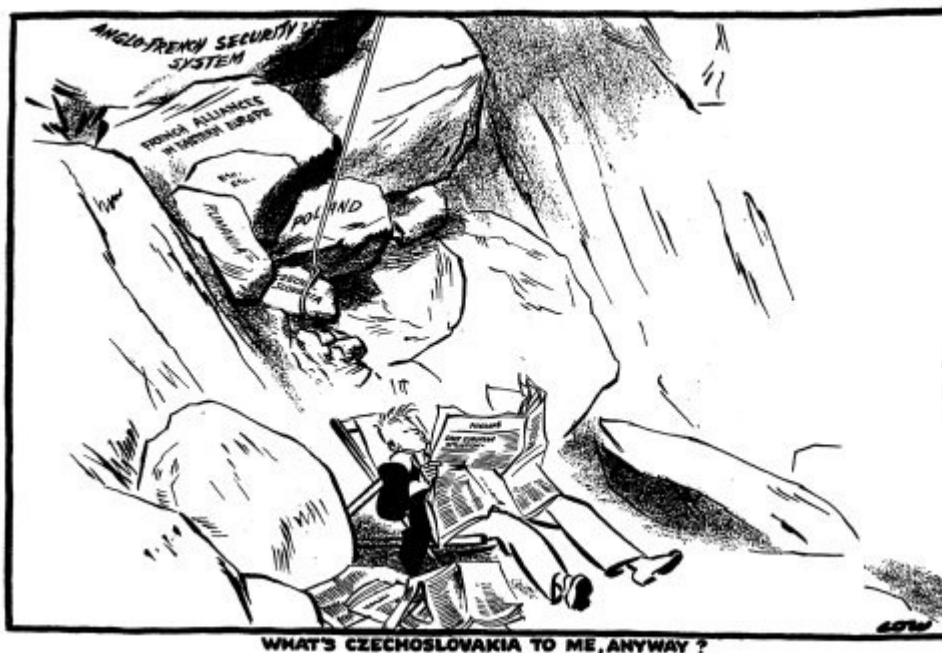
“Se Hitler não conseguiu estabelecer sua ‘Nova Ordem’ na Europa, certamente ele estabeleceu as Nações Unidas dos Cartunistas. Hoje por todo o mundo livre os trabalhos dos satiristas gráficos têm uma semelhança e familiaridade reconhecível. [...] Cartuns da Tchecoslováquia, dos Estados Unidos, da Rússia soviética, ou da China, não apresentam dificuldades de compreensão às pessoas na Grã-Bretanha, porque, acima de tudo, refletem um ponto de vista comum sobre o principal assunto dos nossos dias – a guerra contra a Alemanha nazista”.

David Low, cartunista.

1.1. As muitas faces do monstro

O verão europeu estava fervendo em 1938. O mundo acompanhava com atenção as nuvens pressagas da guerra, com a escalada da crise dos Sudetos, no oeste da Tchecoslováquia, onde a minoria de origem alemã (cerca de 3,5 milhões de pessoas) defendia ardorosamente a adesão da região ao Terceiro *Reich* de Adolf Hitler. Desde a anexação da Áustria pela Alemanha (conhecida como *Anschluss*), em 11-13 de março de 1938, a crise vinha se agravando, com o estabelecimento de tensas e infrutíferas negociações entre o Partido Alemão dos Sudetos (pró-nazista) e o governo tcheco de Edvard Beneš, mediadas pela chancelaria da Grã-Bretanha.

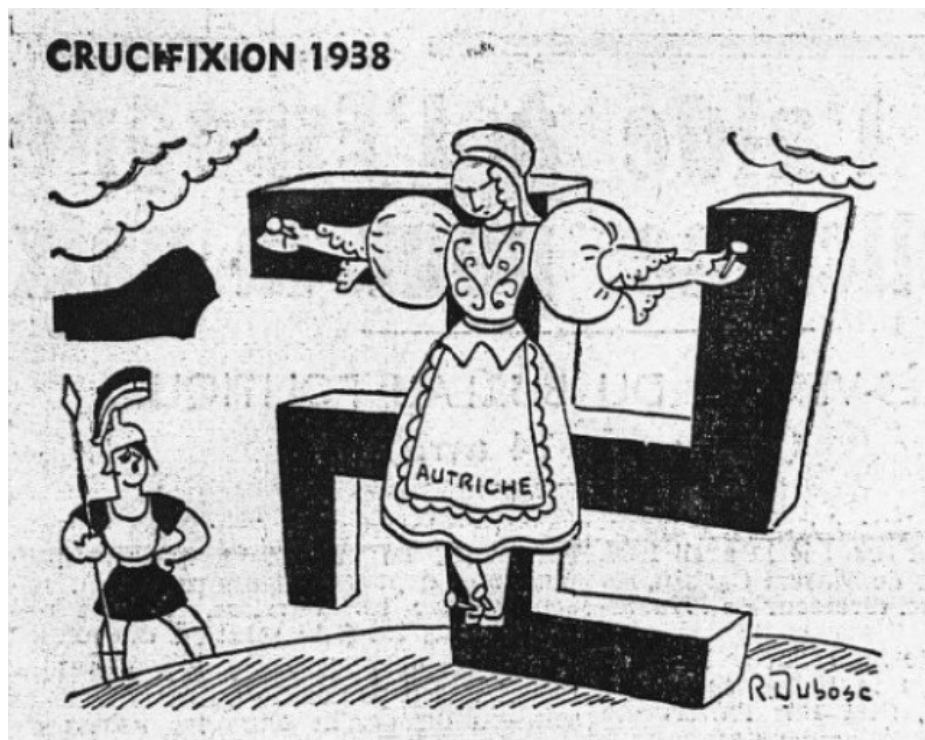
Figura 1 - O que é a Tchecoslováquia, afinal de contas?



Fonte: LOW, David. *What's Czechoslovakia to me, anyway?* *Evening Standard*, Londres (Inglaterra), 18 jul. 1938.

Numa pesada ironia, o cartunista David Low satirizou a indiferença de parcela da opinião pública, que, sentada de costas ao desmoronamento iminente, desfrutava tranquilamente os jornais e desdenhava da crise, se perguntando: “Quico? Mas o que é que eu tenho a ver com isso?”. Na charge, publicada no jornal londrino *Evening Standard*, a conjuntura política era condensada na “pedra Tchecoslováquia”, que detinha, provisoriamente, o deslizamento, que carregaria consigo a Polônia, a Romênia, os aliados franceses na Europa oriental e, por fim, o gigantesco pedregulho do “sistema de segurança anglo-francês”, montado após a Grande Guerra de 1914-1918. Uma nada sutil corda tensionava a pedra de resistência, puxando-a para fora. Quem ou o que estaria do outro lado da corda? Ganha um doce quem souber...

Figura 2 - Crucificação 1938



Fonte: DUBOSC, René. *Crucifixion 1938*. *L'Humanité*, Paris (França), 15 abr.1938, capa.

Numa alegoria histórica e cristã, vemos que, na construção do *Reich* pelo legionário de bigodinho e capacete de crista, uma das primeiras a ser crucificada na cruz gamada da suástica foi a jovem camponesa Áustria, cujo calvário apenas prenunciava o suplício vindouro de outros povos e nações. Publicado no jornal *L'Humanité* (do Partido Comunista francês), o desenho de René Dubosc expressa uma das qualidades que fizeram o sucesso dos cartuns na imprensa dos séculos XIX e XX, a capacidade de personificação, traduzindo personalidades, mas sobretudo entidades políticas e conceitos abstratos em termos de presenças vivas e situações metafóricas. Uma das principais armas do “arsenal do cartunista”, a personificação revela “o papel e o poder da imaginação mitológica em nosso pensamento e decisões políticas”, com

ampla liberdade para captação das imagens e figuras de linguagem da retórica política e religiosa, analisa o historiador da arte Ernst Hans Gombrich (1999, p. 128-130).

Adotando outra arma do “arsenal do cartunista”, a charge do jornal socialista *Escher Tageblatt* [Diário de Esch] recorreu aos símbolos do bestiário político para representar a Alemanha como uma gigantesca cabeça de lobo, com um grande olho fixado em Berlim, dominando toda a Europa central (*Mittel Europa*) e prestes a abocanhar Praga, capital da Tchecoslováquia. Remontando ao universo das conhecidas fábulas do grego Esopo, dos franceses Charles Perrault e La Fontaine, dos alemães irmãos Grimm, a imagética do “lobo mau” faz parte do imaginário ocidental, quase sendo possível ouvir uma voz vinda lá do fundo das memórias infantis: “– Por que esses olhos tão grandes, vovozinha? – Para te ver melhor. – E por que esse nariz tão grande? – Para te cheirar melhor. – E por que essa boca tão grande, vovozinha? – Para te devorar...”.

Figura 3 - Europa central



Fonte: SIMON, Albert. *Mittel Europa* [Europa central]. *Escher Tageblatt* [Diário de Esch], Esch-Alzette (Luxemburgo), 30 março 1938, capa.

Principal desenhista da gazeta de Esch-Alzette, Albert Simon condensou a crise numa ideia-imagem não apenas em termos europeus, mas também pensando nos seus compatriotas nacionalistas, pois, obviamente, novos pedaços do continente seriam consumidos pela voracidade do lobo germânico, dentre os quais o pequeno ponto no mapa do Ducado de Luxemburgo, que defendia uma frágil independência, apertado externamente entre Alemanha,

França e Bélgica, bem como sofrendo internamente, tal como a Tchecoslováquia, as pressões de um movimento de extrema-direita pró-nazista, sustentado pela minoria de língua alemã.

Em outra charge, imediatamente inspirada na fábula, o cartunista inglês Bernard Partridge ironiza a capacidade da cestinha (política) de concessões, trazida pela Chapeuzinho Vermelho da Tchecoslováquia, efetivamente saciar a fome do lobo nazista, já deitado na cama, pronto para o ataque, sendo identificado pela suástica adornando o dossel. “– Que dentes afiados você tem, vovozinha! – É para melhor revisar pacificamente os tratados, minha querida!”.

Figura 4 - Chapeuzinho Vermelho Tcheca



LITTLE CZECH-RIDING-HOOD

“What sharp teeth you have, Grandmamma!”
“All the better for peacefully revising treaties, my dear.”

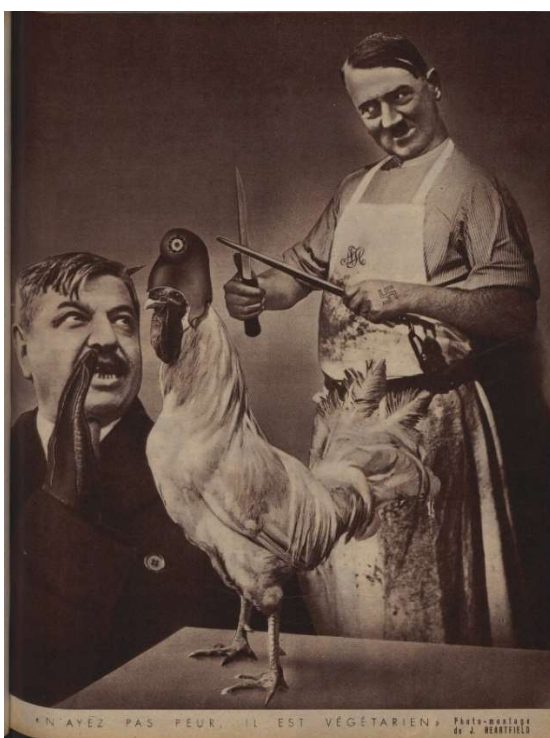
Fonte: PARTRIDGE, Bernard. *Little Czech-Riding-Hood*. *Punch*, Londres (Inglaterra), 28 set. 1938.

Conforme ressalta Ernst Gombrich, no trabalho do cartunista os “significados universais” (oriundos das fábulas, dos bestiários medievais, dos imaginários sociais, das artes plásticas, do cinema ou outros campos da cultura) se fundem facilmente “com outra esfera do saber convencional sobre os animais, as feras heráldicas derivadas dos brasões de armas e dos emblemas nacionais”, assim, o galo francês, o leão britânico, a águia americana, o urso russo, convivem nas charges com o inocente cordeiro, o tímido coelho, o bode expiatório, o sujo porco, a esperta raposa, o submisso boi e muitos outros animais reais, fantásticos (dragões e hidras, centauros e Minotauros) ou mesmo monstruosos (ogros, vampiros e lobisomens). Além dos animais símbolos de partidos ou movimentos, como o elefante, inventado numa charge do

cartunista Joseph Nast, em 1874, para o Partido Republicano dos Estados Unidos; bem como seu rival, o burro do Partido Democrata (Gombrich, 1999, p. 136-137).

Uma vez definida a convenção imagética, todos esses símbolos podem entrar em alguma combinação e condensação. Na fotomontagem de John Heartfield, publicada na revista mensal *Regards* (ligada ao partido comunista), em maio de 1936, o açougueiro afia prazerosamente a faca, com os olhos famintos no galo gaulês (com o barrete frígio na cabeça, um símbolo revolucionário da França). O avental branco, com as iniciais AH gravadas no peito, está bastante sujo de sangue, indicando que o carneiro tem trabalhado muito nos últimos tempos.

Figura 5 - “Não tenha medo, ele é vegetariano”.



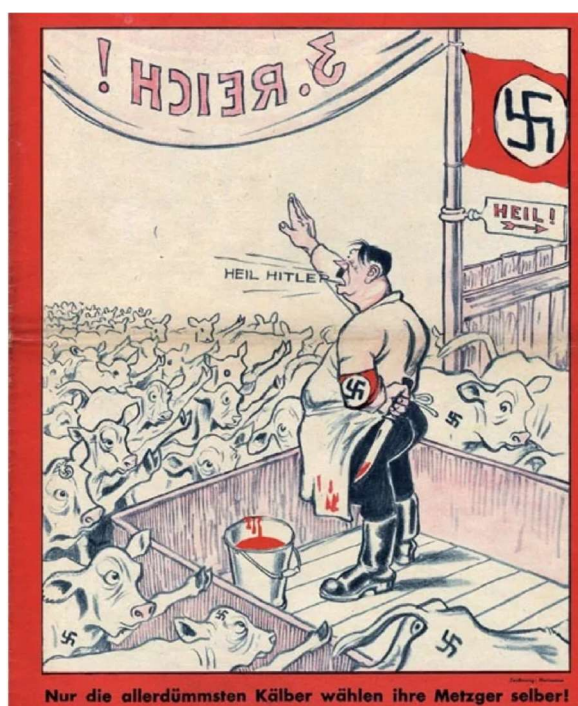
Fonte: HEARTFIELD, John. “N’ayez pas peur, il est végétarien” [“Não tenha medo, ele é vegetariano”]. *Regards*, Paris (França), n. 121, p. 11, 07 maio 1936.

No entanto, num contraponto sarcástico com a cena principal, vemos ao lado a figura de Pierre Laval, político simpatizante do nazismo, que anos depois, já com a França derrotada e ocupada, se tornaria um dos principais nomes do colaboracionismo do regime de Vichy (1940-1944), sob a dominação alemã. Num gesto de cochicho com a mão, falando baixinho, Pierre Laval se dirige ao galo gaulês, dizendo: “– Não tenha medo, ele é vegetariano”. Apenas um inocente vegetariano no matadouro. Ou, para lembrar uma vez mais as fábulas infantis, apenas uma raposa cuidando do galinheiro.

O sucesso da caricatura, bem como uma certa dificuldade de o público em geral reconhecer a pessoa de Pierre Laval (e seu papel de colaborador nazista), fez com que uma segunda versão da fotomontagem (sem o político francês, mas mantidas as legendas) também

fosse publicada e exposta pelo próprio John Heartfield. Este tipo de mudança não é incomum em se tratando de charges e caricaturas, que às vezes são alteradas para modificar ou atualizar legendas e personagens, ou ainda mudar o idioma; outras vezes, o original se perde nas redações ou nas agências de notícias (responsáveis pela distribuição e circulação em escala internacional), por vezes também ocorrem problemas técnicos ou outros imprevistos nem sempre intencionais. No caso em questão, se impôs apenas a presença do voraz açougueiro AH diante da próxima vítima, sem a necessidade de identificação da voz sussurrante: “– Por que essa faca tão grande e afiada, vovozinha? – Não tenha medo, *le coq* francês, ele é vegetariano”.

Figura 6 - Apenas os bezerros mais estúpidos escolhem seu próprio açougueiro!



Fonte: HERRMANN, Rudolf. *Nur die allerdümmsten Kälber wählen ihre Metzger selber!* [Apenas os bezerros mais estúpidos escolhem seu próprio açougueiro!]. *Roter Pfeffer* [Pimenta Vermelha], Berlim, n. 7, 15 jul. 1932.

Mas muito antes de se aventurar na França, o açougueiro AH já trabalhava intensamente na própria Alemanha. Assim, duas semanas antes das eleições para o Parlamento alemão (*Reichstag*), em 31 de julho de 1932, a revista satírica *Roter Pfeffer* (ligada ao Partido Comunista) publicou a charge de Rudolf Herrmann, em que Adolf Hitler faz a saudação nazista numa espécie de tribuna, enquanto encaminha o rebanho para o abatedouro do 3º Reich, sinalizado pela bandeira do partido. O balde quase cheio de sangue, as marcas vermelhas no avental e a faca de abate também ensanguentada, muito embora escondida nas costas, não deixam quaisquer dúvidas sobre o desenrolar do processo. No entanto, os bezerros, uma vez marcados pela cruz gamada, não observam nenhum desses pequenos detalhes, pois estão com as mentes e os olhos fixados apenas no líder carismático, saudando com as patas e caminhando

resoluta e passivamente para a própria morte. As legendas reforçam o sentido proposto: “Apenas os bezerros mais estúpidos escolhem seu próprio açougueiro!”.

Apesar da advertência do cartunista e dos acirrados embates durante a campanha, em meio à crise da República de Weimar e ao aumento do desemprego, uma parcela significativa do eleitorado (ou “gado”) alemão preferiu votar nos candidatos nacional-socialistas. Em termos numéricos, os resultados foram os seguintes: os nazistas obtiveram 13,7 milhões de votos (37,1% do total), contra 7,9 milhões de votos dos social-democratas (21,5%), 5,8 milhões de votos de partidos de centro (15,6%) e 5,3 milhões de votos dos comunistas (14,3%).¹

Conforme ressalta o historiador e sociólogo Michael Mann (2004, p. 185), “quando a [Grande] Depressão tornou os partidos governantes impopulares, o eleitorado começou a responder mais” aos apelos nazistas, em parte como voto de protesto, em parte como adesão, envolvendo cerca de um terço dos alemães. Assim, “de apenas 3% dos votos em 1928, os nazistas atingiram 18% em 1930 e 37% em julho de 1932, caindo ligeiramente para 33% em novembro de 1932 (a última eleição livre)”. Na mesma senda analítica, o historiador Eric Hobsbawm (1995, p. 107) destaca que “está claro que foi a Grande Depressão que transformou Hitler de um fenômeno da periferia política no senhor potencial, e finalmente real, do país”. Os açougueiros estavam chegando ao poder na Alemanha, num mundo humano bovinizado.

Curiosamente, a charge de Rudolf Herrmann obteve grande repercussão no Brasil dos anos 2020, quase 90 anos depois, quando foi divulgada no Twitter do jornalista Ariel Palácios, numa comparação explícita da ascensão do nazismo na Alemanha com a conjuntura do governo de extrema-direita de Jair Messias Bolsonaro (2019-2022).² Menos pela imagem do açougueiro (genocida) e mais pela imagem do gado (estúpido e submisso), que ganhou notoriedade no país, como estigma dos eleitores e apoiadores do (felizmente!) ex-presidente da República.³ Numa evocação do gado conduzido pelos sertões ao som de berrantes, ou das carreatas e motociatas verde-amarelas protagonizadas durante a última campanha eleitoral, com trilha sonora de Zé Ramalho: “*Êh, oô, vida de gado / Povo marcado êh / Povo feliz*”.

Sem adentrar demasiado no tema, que extrapola os limites de nossa pesquisa, gostaríamos apenas de assinalar que no imaginário político brasileiro existe uma certa tradição das representações do “rebanho popular” seduzido pela demagogia do líder, da adesão cega e

¹ *HOW GERMANY stands politically since Sunday vote. The New York Times*, New York (EUA), vol. LXXXI, n.27.219, p.4, 02 ago. 1932.

² Twitter de Ariel Palacios. Disponível em: <<https://twitter.com/arielpalacios/status/1264729972725420032>>. Acesso em 22 out. 2023.

³ OS APOIADORES de Hitler foram comparados a gado? Disponível em: <<https://cliohistoriaeliteratura.com/2021/06/30/os-apoiadores-de-hitler-foram-comparados-a-gado/>>. Acesso em 22 out. 2023.

passividade das massas ao populismo (seja de Getúlio Vargas, Jânio Quadros ou Collor de Mello), ou ainda dos “currais eleitorais” dos coronéis e das oligarquias da Primeira República. Embora exista uma ampla problematização dessa representação do “gado” nos meios universitários, especialmente no debate sobre populismo e trabalhismo no Brasil, do ponto de vista da cultura política mais ampla essa ideia-imagem ainda é predominante, impondo sua potência como referência fundamental das eleições presidenciais de 2022. “Êh, oô, vida de gado / Povo marcado êh / Povo feliz”.

Ao analisar a evolução do bestiário cômico, o historiador da arte Michel Melot (1975, p. 70-72) destaca que, desde a Antiguidade, encontramos imagens em que animais estão parodiando gestos ou ocupações dos homens, a exemplo do papiro egípcio em que um leão e uma gazela, sentados em pequenos bancos, disputam uma partida de damas. O historiador francês destaca que a evolução do “monstro hediondo e assustador para o monstro elegante e cômico” foi longa e as “fronteiras muitas vezes imperceptíveis”, sendo “determinadas por sua posição histórica”, bem como pela existência (ou não) de intenção crítica ou caricatural, pois o “animal serviu durante muito tempo como um meio prático de sátira”.

Figura 7 - *De humana physiognomia*



Fonte: PORTA, Jean Baptiste della. *De humana physiognomia*. 1586. Apud Melot, 1975, p. 45.

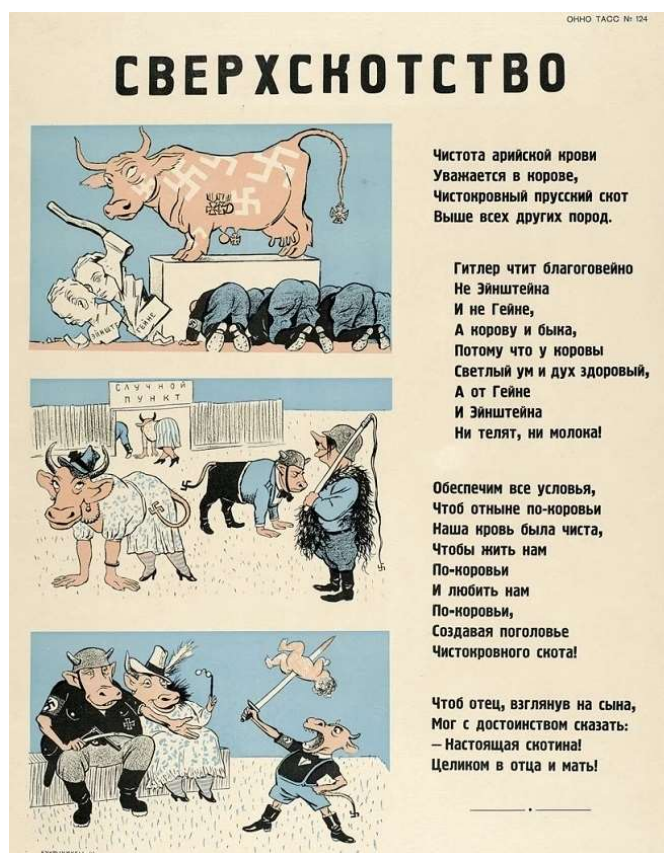
Nesse processo, um papel fundamental foi ocupado pela difusão das teorias do polímata italiano Giovanni Battista della Porta, conforme a máxima de que “a besta dentro de nós se mostra em nossos rostos”.

Porta vulgarizou, no século XVI, num manual de grande sucesso, a teoria fisiognomônica segundo a qual cada espécie de animal representa um traço de caráter que, quando se encontra no homem, é indissociável de sua aparência. [...] Aquele cujo rosto é suíno será infalivelmente guloso, aquele outro, cujos olhos brilham, será cruel. As deformações impostas a estes tipos por Giovanni

Battista della Porta foram sem dúvida um ensinamento decisivo para o caricaturista e um repertório inesgotável de representações convencionais para o desenhista de humor (Melot: 1975: 45).

Assim, na metamorfose satírica entre o homem e o animal, a “bovinização” e domesticação do povo alemão pelo nazismo será o tema de “superbestialidade”, irreverente e mordaz caricatura de Kukryniksy, pseudônimo de três artistas soviéticos (Mikhail Kupriyanov, Porfiry Krylov e Nikolai Sokolov), com versos dos escritores Samuil Marshak, Alexander Raskin e Moris Slobodskoy, uma produção coletiva do estúdio *Okna TASS*.

Figura 8 - Superbestialidade



SUPERBESTIALIDADE

A pureza do sangue ariano
É respeitada na vaca
Gado puro-sangue da Prússia
Acima de todas as outras raças.

Hitler homenageia reverentemente
Não Einstein, e não Heine,
Mas sim uma vaca-touro.
Porque a vaca tem
Uma mente brilhante e um espírito
saudável,
E Heine e Einstein
Não tem bezerros, nem leite!

Oferecemos todas as condições
a partir de agora para a vaca,
Nosso sangue puro.
Para viver como uma vaca
E amar como uma vaca
Criando um gado
de raça pura!

Para que o pai, olhando para o filho,
possa dizer com dignidade:
- Uma verdadeira besta!
Puxou ao pai e à mãe!

Fonte: KUKRYNIKS. Сверхкотство [Superbestialidade]. Moscou (URSS), 1941.

Conjugando o par visível-legível, a historieta narra primeiro a destruição a machadadas da ciência e da cultura (representadas pelos bustos do físico Albert Einstein e do poeta Heinrich Heine), substituídos no altar da pátria pela vaca-touro, ferrada com a suástica e a cruz de ferro, sendo adorada por pessoas *ainda* humanas. A cena evoca o bezerro de ouro, da tradição judaico-cristã, ao mesmo tempo em que os versos atacam sem piedade a (falsa) “superioridade racial” bovino-ariana-prussiana. No segundo quadrinho, com pele de lobo e chicote de ponta suástica, um feliz e narigudo Hitler pastoreia o gado, observando o sucesso da metamorfose. Por fim, na última cena, um orgulhoso casal bovino contempla a 1ª geração de bezerros do nazismo, com um furioso filhote trespassando com a espada um bebê humano, sob admiração dos pais: “— É

uma verdadeira besta! Puxou ao pai e à mãe!”. Estava completa a “bovinização” da Alemanha. “Êh, oô, vida de gado / Povo marcado êh / Povo feliz”.

A crueldade conjugada à sátira mais sinistra será uma das características dos cartazes soviéticos, conforme teremos oportunidade de analisar ainda neste capítulo. A historiadora da arte Xenia Vytuleva (2017) destaca o desconforto provocado por essa combinação de horror e humor visual, também presente nos “versos curtos, rimas simples e abruptas, além do humor grosseiro, uma reminiscência do teatro popular de rua” na Rússia.

Figura 9 - Insaciável



Fonte: THÉO. Insaciável. *Careta*, Rio de Janeiro (Brasil), ano XXXI, n. 1.581, p.14, 08 out. 1938.

Mas avancemos com nosso bestiário. Ocasionalmente, além de galos, bezerros e bebês, os animais ameaçados são “passarinhos”. Na charge de Théo, publicada na revista humorística *Careta*, do Rio de Janeiro, o nazismo é representado por uma comprida jiboia, com a pele coberta por suásticas e inscrições, representativas dos “passarinhos” já engolidos (a Áustria e as regiões da Renânia e do Sarre, na fronteira ocidental alemã). A próxima vítima é o assustado “passarinho” tcheco, mas o prato principal da “insaciável” cobra nazista estava para além da imagem, apenas nomeado ironicamente nas legendas, que diziam: “Passarinho não é comida de jiboia”, que “só se contentará quando papar o urso moscovita”, símbolo da comunista União Soviética.

A caricatura tem o poder de condensar todo o processo de remilitarização e expansionismo da Alemanha, através do “encaixe de toda uma cadeia de ideias dentro de uma imagem inventiva” (Gombrich, 1999, p. 130), com o rearmamento e a reincorporação do Sarre em março de 1935, a reocupação e remilitarização da Renânia em março de 1936, a anexação da Áustria em março de 1938, bem como os pactos diplomáticos de combate ao comunismo, o

Pacto Roma-Berlim (outubro de 1936) e o Pacto Anticomintern (Internacional Comunista), assinado em novembro de 1936, entre Alemanha e Japão (Ferraz, 2022, p.23).

Comentando a evolução da caricatura na modernidade, desde o bom humor dos “retratos carregados” do pintor bolonhês Annibale Carracci (provável inventor do termo *caricare*, carregar em italiano), até a descoberta, em meados do século XVIII, das “potencialidades do novo recurso da polêmica política”, especialmente a graça e a ironia típicas da piada gráfica, o historiador da arte Ernst Gombrich pontua que:

A nova arte do caricaturista oferecia ao cartunista duas grandes vantagens. A redução da fisionomia a uma fórmula conveniente tornou possível manter determinados políticos constantemente diante dos olhos do público em todos os tipos de papeis simbólicos. [...] A verdadeira vantagem do cartunista derivada da nova arma era a possibilidade de ampliar a equiparação até transformar-se numa fusão visual. [...] Muitos oradores devem ter chamado muitos ministros de “parasitas”, mas tornar a identidade visível é outro caso. [...] Não foi antes do século XIX, porém, que os cartunistas inventaram o que se poderia chamar de símbolos *ad hoc* para povoar seus cartuns e facilitar sua tarefa de comunicação. [...] tornando possível o casamento perfeito entre o cartum e a caricatura de pessoas, a fusão de símbolo e aparência numa fantasia de sonho (Gombrich, 1999, p.135-137).

Numa evidência do amplo processo de circulação de imagens e ideias contra o fascismo, bem como das armas do cartunista, uma caricatura similar sobre a crise dos Sudetos foi publicada por Clément Moreau (nome adotado pelo alemão Carl Meffert, quando escapou da Europa), no semanário *Argentinisches Tageblatt* [Diário da Argentina], voltado para a comunidade de migrantes de língua alemã, em Buenos Aires.

Figura 10 - Após a ingestão da Áustria, a cobra nazista se volta para a Tchecoslováquia

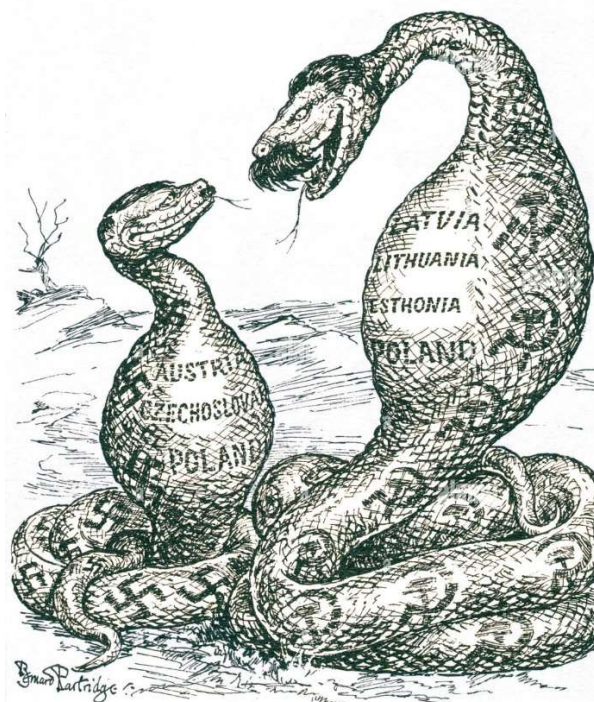


Fonte: MOREAU, Clément. Após a ingestão da Áustria, a cobra nazista se volta para a Tchecoslováquia. Será que ela vai morder? *Argentinisches Tageblatt*, Buenos Aires, set. 1938. Apud Moreau, 1980, p. 38.

Nesse país se estabelecia uma gradual polarização entre, por um lado, os setores defensores do nacional-socialismo, agrupados em torno da Embaixada alemã e do periódico *Deustches La Plata Zeitung*, e, por outro, os grupos antinazistas, constituídos “por refugiados germano-parlantes de diversas extracciones políticas e religiosas, cujo portavoz fue el diário *Argentinisches Tageblatt*”, aponta a historiadora portenha Marcela Gené (2008).

Como desviar os olhos da feroz e venenosa serpente prestes a devorar mais um animal indefeso? Na caricatura de Clément Moreau, observamos um inocente “coelho” aterrorizado (Tchecoslováquia), ao lado dos restos mortais de outro (a Áustria). O medo está estampado no rosto do coelhinho, preso pela cauda da cobra fascista, que está pronta para devorá-lo e ostenta a suástica por todo o corpo. A força e a expressividade da fusão visual entre o rosto do ditador e a víbora assassina foi traçada com base em suas principais marcas pessoais, o topete liso penteado para o lado e o bigode de broxa, parecido com um pincel, preso ao nariz. Adolf Hitler era tremendamente caricaturável da cabeça aos pés, com bigode, topete, uniforme e suástica, passando pela saudação romana, numa fórmula imagética amplamente utilizada, em fusão com cobras, aranhas, gorilas e lagartos, que fez a fortuna crítica dos desenhistas antifascistas.⁴

Figura 11 - Os dois constritores



Fonte: PARTRIDGE, Bernard. *The Two Constrictors. I don't know about helping you, Adolf, but I do understand your point of view.* [Os dois constritores. Não sei se posso te ajudar, Adolf, mas entendo seu ponto de vista].

Punch, Londres, 08 nov. 1939.

⁴ A imagem persiste até a atualidade, como se observa na animação *Rick and Morty*, um misto de comédia e ficção científica. Na 4ª temporada, no episódio *Rattlestar Ricklactica* (lançado em 20/08/2017), temos um *Snake Adolf Hitler*, líder mundial do *Snake Planet*. Agradeço aos alunos da disciplina História contemporânea pela indicação. Disponível em: <https://rickandmorty.fandom.com/wiki/Snake_Adolf_Hitler>. Acesso em: 22 out. 2023.

Um ano depois, em novembro de 1939, reencontramos o Hitler-cobra em companhia de um aliado recente, improvável e provisório, a serpente Stalin, com a pele adornada por foices e martelos, a barriga bem estufada, um vasto bigode e a cabeleira penteada para trás, numa amável conversa em ofidioglês, o idioma dos répteis escamados, sobre a melhor forma de esmagar as últimas presas de cada um. Ouvimos a língua sibilante de Stalin: “– Não sei se posso te ajudar, Adolf, mas entendo seu ponto de vista”, afinal, é difícil digerir tantas vítimas ao mesmo tempo.

A sarcástica caricatura do londrino Bernard Partridge reúne os elementos da fusão visual e da condensação, resumindo numa imagem os acontecimentos que levam da celebração do pacto de não agressão entre a Alemanha e a União Soviética (em 23 de agosto de 1939), passando pela invasão da Polônia pela Alemanha em 1º de setembro, com o início da Segunda Guerra Mundial, concluindo com as cláusulas secretas de divisão da Polônia e a delimitação de áreas de influência entre as duas potências, ficando a URSS com o controle sobre os países bálticos, Estônia, Letônia e Lituânia (ficando a serpente maior e mais gorda).

O historiador Francisco Cesar Ferraz destaca que a oposição entre fascismo e socialismo parecia “aparentemente irreversível” nas décadas de 1920-1930, contudo, “o pragmatismo falou mais alto que as ideologias”, numa “decorrência lógica de um cálculo estratégico” benéfico a ambos os regimes. A notícia do pacto “cairia como uma bomba entre os franceses e os britânicos, bem como entre os movimentos comunistas e fascistas pelo mundo. Mas não houve muito tempo para espanto e protestos”, pois a guerra começou apenas oito dias depois de celebrado o acordo (Ferraz, 2022, p. 26-27). Contudo, o tempo de “cobra comendo cobra” chegaria menos de dois anos depois, em junho de 1941, quando a Alemanha invadiria a União Soviética, conforme veremos.

Consoante o ditado popular brasileiro, “Mate a cobra e mostre o pau!”. O slogan “Morte à cobra fascista” se tornou uma palavra de ordem do imaginário antifascista, em suas diferentes vertentes, com variações dependendo da conjuntura, da língua, tradições locais e da tradução: “verme fascista”, “besta fascista”, “bastardo fascista”, “porco fascista” e similares. No poster soviético de Alexei Kokorekin, lançado após o início da campanha da Rússia em 1941, o contraste do jogo de cores (vermelho x preto) marca a oposição entre comunismo e nazismo; de um lado o vermelho vivo da estrela, da foice e do martelo, assim como do soldado que investe firme e resoluto sua baioneta contra a garganta da negra cobra fascista, que se contorce e estrebucha violentamente, formando com o corpo o símbolo da suástica.

Já no cartaz modernista do espanhol Manuel Monleón, vemos a expressão dura de um operário despido, forte e torneado, um herói moderno à maneira cubista, quase um Discóbolo de Míron, girando o corpo e se preparando para desferir um golpe mortal com o martelo contra

a serpente do fascismo, que se ajeita também para dar um bote, numa transformação da luta de classes antifascista num conflito entre homem e animal, ou entre civilização e natureza. O poster foi criado para a Oficina de Informação e Propaganda da C.N.T. (Confederação Nacional do Trabalho), de orientação anarcossindicalista, durante a guerra civil espanhola (julho de 1936 a abril de 1939), que dividiu o país entre as forças fascistas, conservadoras e reacionárias chefiadas por Francisco Franco e as forças republicanas, de variadas tendências, reunindo liberais, socialistas, comunistas e anarquistas.⁵

Figuras 12 e 13 - “Mate a cobra e mostre o pau!”



Fontes: ESQUERDA: KOKOREKIN, Alexei A. Смерть фашистской гадине! [Morte ao verme fascista!]. Moscou, Leningrado (URSS), 1941. DIREITA: MONLEÓN, Manuel. Sem título. Valencia (Espanha), c.1936.

O historiador da arte Francisco Agramunt Lacruz destaca que, numa perspectiva religiosa, a serpente é a personificação do Diabo, sempre presente na iconografia cristã, desde o livro de Gênesis (3,1), em que é descrita como “o mais astuto de todos os animais dos campos, que Iahweh Deus tinha feito”.⁶ Segundo o historiador espanhol, o revolucionário Manuel Monleón foi um dos mais destacados artistas gráficos da guerra civil, especializado em cartazes e fotomontagens, reconhecidos pela agressividade e expressividade, sendo baseados numa “estética bestiária” (Lacruz, 2004).

⁵ É possível consultar os cartazes na exposição virtual “Revolução e Guerra Civil Espanhola”. Disponível em: <<https://arquivopublicors.wordpress.com/2013/07/17/exposicao-virtual-revolucao-e-guerra-civil-espanhola-em-cartaz/>>. Acesso em: 22 out. 2023.

⁶ As citações bíblicas em todo o texto seguem a tradução da *Bíblia de Jerusalém* (2004). Agradecemos ao Prof. Dr. Lyndon de Araújo Santos a sugestão de uniformização.

No bestiário de Manuel Monleón, em cartazes multicoloridos e chamativos, ao lado da cobra fascista, temos tanto um lobisomem com gigantescas e ameaçadoras presas, sendo atacado pela flecha da Coluna Ibérica, no cartaz de alistamento da F.A.I. (Federação Anarquista Ibérica), quanto um verme rastejante e viscoso, que investe contra as defesas pontiagudas da cidade de Madrid, criado para o Partido Sindicalista. Em ambos os posters, se destaca a suástica nazista, como representação genérica do fascismo, sendo quebrada pela flecha, ou definindo os olhos do inseto, em vias de ser esmagada pelo poderoso punho proletário antifascista.

Figuras 14 e 15 - Cartazes da guerra civil espanhola



Fontes: MONLEÓN, Manuel. *Compañeros! Alistandoos en la columna Iberia reforzareis la lucha contra el fascismo*. Valencia (Espanha), 1936. DIREITA: Partido Sindicalista. Madrid (Espanha), 1936.

Mas voltemos às cobras. Parafraseando o poeta Paulo Leminski, todas as armas são boas para erradicar a besta fascista: paus e pedras, noites e poemas, martelos, flechas e baionetas, punhos e lápis. Na caricatura do judeu polonês Arthur Szyk, temos um “Hércules brasileiro”, de feições duras e porte rijo, estrangulando com as próprias mãos a serpente nazista, que tenta se enroscar e atacar, observado de longe por dois preocupados e confusos Hitler e Mussolini. Provavelmente por não conhecer o país, o desenhista fez um brasileiro genérico, identificável apenas pela palavra *Brazil* na manga, com uma estrela republicana na camisa, chapéu, calças e botas. A cobra, além da suástica, tem registradas na pele algumas expressões definidoras do momento: “*inside job*” (trabalho interno), “*ship sinking*” (afundamento de navios), “*fifth column*” (quinta-coluna) e uma última, incompleta, talvez “*sabotage*” (sabotagem).

Publicada originalmente nos Estados Unidos, mais precisamente no jornal *The New York Post*, e reproduzida no diário carioca *A noite*, a charge de Arthur Szyk comemora a

entrada do Brasil na Segunda Guerra Mundial, com a declaração de estado de beligerância contra a Alemanha e a Itália em 22 de agosto de 1942, depois que seis navios mercantes brasileiros foram afundados nas costas do Nordeste entre os dias 15 e 17 de agosto, provocando amplas mobilizações populares nas principais cidades do país, forçando a ditadura de Vargas a se posicionar contra os países do Eixo, bem como aumentando a vigilância contra os “inimigos internos”, contra possíveis atos de espionagem e sabotagem da chamada “quinta coluna”, provenientes de membros das colônias alemãs, italianas ou japonesas, ou ainda de simpatizantes da extrema-direita, muito especialmente do movimento integralista (Ferraz, 2005, p. 23).

Figura 16 - “O Brasil limpa a casa”



Fonte: SZYK, Arthur. O Brasil limpa a casa. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano XXXII, n.10.985, p.1, 9 set. 1942.

Comentando a positiva repercussão norte-americana, o correspondente Raimundo Magalhães Júnior descreve as atividades do “*Brazilian Day*” (29 de agosto de 1942), decretado pelo prefeito republicano da cidade de Nova Iorque, Fiorello La Guardia. Na sede da prefeitura, foram hasteadas as bandeiras e executados os hinos nacionais, oportunidade em que a cantora lírica brasileira Bidu Sayão “cantou, com sentimento e brilho, os belos versos que celebram a famosa ‘*star spangled banner*’ [o hino dos EUA]”, seguindo-se os tradicionais discursos e um desfile de tropas do Exército, Marinha, Bombeiros e Polícia, acompanhados por “uma multidão de cerca de três mil pessoas”.

O jornalista cearense cita ainda trechos de vários artigos publicados em louvor à decisão brasileira. Num desses, o exilado escritor alemão Hermann Rauschning, ex-membro do Partido Nazista e suposto “confidente de Hitler”, “diz ter ouvido deste: ‘Havemos de criar uma nova Alemanha no Brasil. Ali encontraremos tudo de que necessitamos’”. Além dos artigos, “através do lápis dos caricaturistas estão surgindo, também, manifestações da solidariedade e da simpatia

geral pelo nosso país”, a exemplo da caricatura de Arthur Szyk, “mostrando o Brasil estrangulando a ‘quinta coluna’”, numa limpeza da casa, “reproduzida por uma cadeia de centenas de jornais, através do território americano”.

Numa perspectiva militar, o major Alexandre Seversky, autor do best-seller “*A vitória através do poder aéreo*” (com mais de cinco milhões de cópias vendidas), afirmou que “o Brasil se encontra no primeiro plano da guerra, pelas suas condições estratégicas”. Por outro lado, o editorialista do jornal *The New York Times* elogiou o Exército brasileiro, considerado “o melhor da América do Sul”, com cem mil homens no serviço ativo e trezentos mil na reserva, assessorados por militares estrangeiros, franceses e norte-americanos, que “ajudaram a formar um corpo de bem treinados oficiais e soldados, considerados os melhores da América do Sul”, prontos a fazer parte do esforço de guerra num papel ainda indefinido, finalizou o jornalista Raimundo Magalhães Júnior.⁷

Em verdade, a situação era muito mais complexa e caótica, pois o Exército brasileiro “refletia fielmente as carências de toda ordem de sua sociedade”, em termos de pessoal, armas, munições e equipamentos, analisa o historiador Francisco Cesar Ferraz, sendo necessária a criação de “um novo exército para o combate no Mediterrâneo” (2005, p. 46). Assim, embora o planejamento começasse logo após a declaração de guerra, em 22 de agosto de 1942, a decisão do envio de tropas para o campo de batalha somente foi tomada após o encontro entre os presidentes Getúlio Vargas e Franklin Delano Roosevelt (dos Estados Unidos), na cidade de Natal (RN), em janeiro de 1943. Mais um ano e meio se passou até o desembarque das primeiras tropas da Força Expedicionária Brasileira (FEB) em Nápoles, na Itália, em 16 de julho de 1944, com o “batismo de fogo” ocorrendo em 15 de setembro de 1944, com a entrada efetiva na linha de frente. A primeira campanha vitoriosa da FEB foi a tomada de Monte Castelo, na região de Bolonha (norte da Itália), em 21 de fevereiro de 1945, depois de três meses de enfrentamentos.

Foram dois longos anos de preparação da FEB, com muitas dificuldades, atrasos e descrenças, proporcionando um “ambiente propício para a circulação do boato, de que as tropas expedicionárias não embarcariam ou de que somente viajariam para encontrar a guerra no final sem precisar lutar”, aponta o historiador Francisco Cesar Ferraz, acrescentando que:

A própria mudança do nome de “Corpo Expedicionário” para “Força Expedicionária” motivou gracejos: o Brasil não iria mais para a guerra porque tinha “tirado o corpo fora”. Outro boato corrente dizia que os inimigos estavam tão pouco preocupados com a possibilidade do envio de tropas brasileiras para o front que o próprio Adolf Hitler teria afirmado que somente quando uma cobra fumasse cachimbo o Brasil conseguiria enviar seus homens

⁷ MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. O Brasil limpa a casa. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano XXXII, n. 10.985, p. 1 e 7, 9 set. 1942.

para a guerra, tamanha a incapacidade brasileira. Essa é uma das possíveis versões para o surgimento do lema e do distintivo que a Força Expedicionária Brasileira usou na Itália, a “cobra fumando” (Ferraz, 2005, p.51).

Há muitas versões diferentes sobre o lema e escudo da FEB. Alguns apontam que a autoria da frase acima citada seria de Getúlio Vargas ou de jornalistas, outras versões falam de comandantes mal-humorados que fumavam demais, outras fazem comparações com um trem maria-fumaça no Vale do Paraíba (área de treinamento do exército no Rio de Janeiro), outra variante afirma que o Regimento de Infantaria de Minas Gerais usava a expressão para dizer que “as coisas estavam difíceis”, em outra estória o Regimento Sampaio (também de infantaria, com sede no Rio de Janeiro) a empregava regularmente para dizer que os canhões estavam prontos para atirar, “vomitando aço” (Dulles, 1978, p. 87-88).

Independentemente de qualquer narrativa das origens da “cobra fumando”, o fundamental, do nosso ponto de vista, é a total inversão de sentido do significado da cobra na luta antifascista operado pelo imaginário político no Brasil, na medida em que a eficácia social das imagens está relacionada aos usos e práticas sociais, à produção de sentidos em contextos específicos. Como afirma o historiador Ulpiano Meneses, as imagens devem ser consideradas “como parte viva de nossa realidade social. Vivemos a imagem em nosso cotidiano, em várias dimensões, usos e funções”, de modo que “a mesma imagem pode reciclar-se, assumir vários papéis, ressemantizar-se e produzir efeitos diversos” (2003, p. 29).

Figuras 17 e 18 - “A cobra está fumando!”



Fontes: ESQUERDA: CAMPOS, Aguinaldo José de Senna. Distintivo da FEB. Itália, 17 out. 1944.
DIREITA: DISNEY, Walt. *O Globo Expedicionário*, Rio de Janeiro, Ano II, n. 25, p.1, 22 fev. 1945.

Assim, o orgulho da luta antifascista e democrática no Brasil passou a ser representado pelo intrépido distintivo da Força Expedicionária Brasileira (FEB), criado a partir das cores da bandeira nacional, emolduradas pelo vermelho da guerra, num desenho apresentado pelo

Coronel Aguinaldo José de Senna Campos, por ocasião da visita do Ministro da Guerra, general Eurico Gaspar Dutra, às tropas na Itália, em 17 de outubro de 1944.⁸ Ou então pela brava cobra verde-amarela, desenhada por Walt Disney, de olhar fixado no inimigo, sacando e atirando com pose de mocinho de banguê-banguê, ou do “gatilho mais rápido” da América do Sul, com coldre e capacete, enquanto está pitando o cachimbo e soltando fumaça pelas ventas.

Publicada no semanário **O Globo Expedicionário**, que circulou em 37 edições, de 7 de setembro de 1944 a 23 de maio de 1945, a caricatura de Walt Disney foi mais uma ação da “política de Boa Vizinhança”, conduzida pelo governo dos Estados Unidos em relação ao Brasil e ao restante da América Latina durante a guerra. O tabloide **O Globo Expedicionário** era distribuído gratuitamente aos pracinhas, com a publicação de notícias da guerra, mensagens telegráficas de familiares e amigos, inúmeras caricaturas, tirinhas em quadrinhos do *Zé Carioca* (de Walt Disney) e do *Brucutu na guerra* (do desenhista Vincent Hamlin), também resultados do futebol e até um concurso destinado aos combatentes, com premiação de 1.500 cruzeiros (o equivalente a 4 salários mínimos), sobre: “Qual será o fim de Hitler?”. O texto que acompanhava a caricatura destacava, em tons ufanistas:

Nesta última criação do artista de fama universal, temos uma Cobra realmente belicosa. [...] A Cobra fuma de raiva, o bote armado, despejando contra o nazista toda a carga de peçonha dos seus dois Colts, que disparam simultaneamente. [...] “A cobra está fumando!” O humor intraduzível dessa epigrama que vem do mais profundo da alma do povo e ganha foros de lema para o combate. Um grito de guerra sem jactância, a modéstia irônica dos nossos bravos rapazes camuflando o seu próprio denodo. Com o dito espirituoso eles disfarçam o sentido heroico dos feitos que as crônicas registram e as ordens do dia do comando superior consagram em repetidos louvores. Walt Disney, que em sua passagem rápida pelo Rio colheu o estupendo flagrante de “Zé Carioca”, lavra novo tento com essa perfeita representação gráfica da “verve” do expedicionário, no símbolo de sua Cobra do desacato.

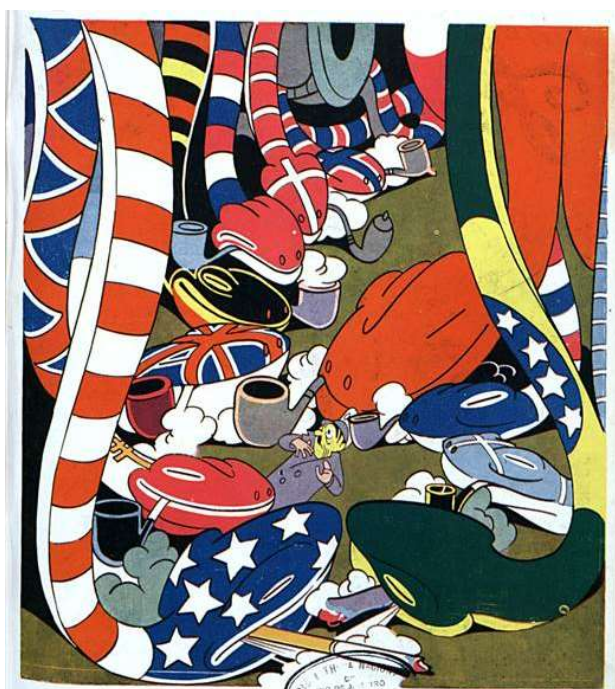
Na mesma semana, coincidindo com a vitória em Monte Castelo, a charge de J. Carlos expandiu as fronteiras do universo ofídico antifascista com gigantescas serpentes fumantes multicoloridas, cercando e encurralando um diminuto e assustado Adolf Hitler, em vias da derrota definitiva. Com franco domínio de mais uma arma do “arsenal do cartunista”, o contraste de escalas transformou e reduziu o vilão à completa insignificância e impotência (Gombrich, 1999, p. 141). A profusão das cores identificou as diferentes bandeiras dos Países Aliados: a cobra brasileira com um charuto (ou cigarro de palha), a cabeça estrelada da serpente norte-americana com uma piteira à moda do presidente Roosevelt, a vermelha cobra soviética

⁸ Conferir a página oficial do Exército Brasileiro. Disponível em: <<http://www.dphcex.eb.mil.br/conteudo/720-2-e-3-escaloes-ocupam-acampamento-de-san-rossore>>. Acesso em: 22 out. 2023.

com o cachimbo típico de Stalin, e assim as demais, pois “todas as cobras estão fumando”, correspondendo à Grã-Bretanha, França, Bélgica, Países Baixos, Grécia, Dinamarca e Noruega.

A cobra fumante antifascista sinalizou, portanto, a onda nacionalista e democrática, que acompanhou as vitórias militares nas montanhas italianas, o realinhamento das Forças Armadas brasileiras com o campo liberal-democrático, a vitória contra o nazifascismo na Europa, em 8 de maio de 1945, as múltiplas pressões internas pelo retorno da democracia no Brasil, e, por fim, a própria derrocada da ditadura varguista do Estado Novo, em 29 de outubro de 1945.

Figura 19 - Fogos acesos. Todas as cobras estão fumando...

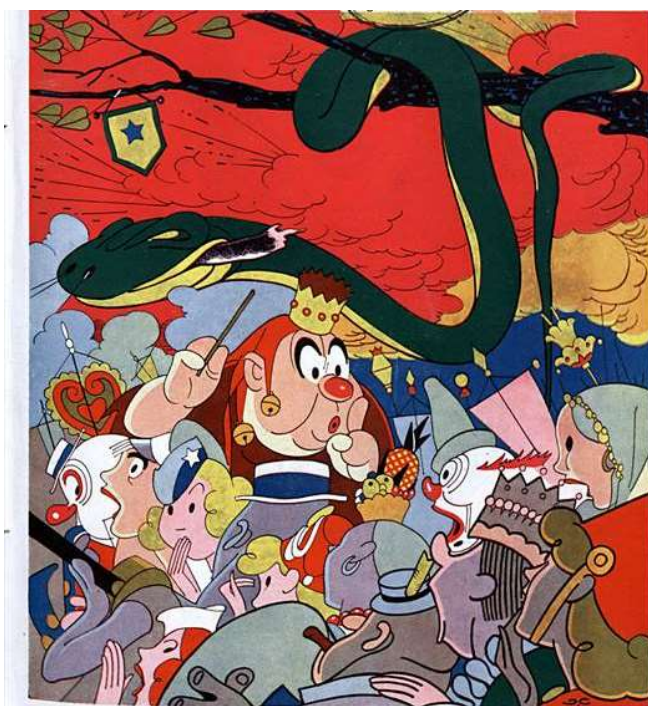


Fonte: J. CARLOS. Fogos acesos. Todas as cobras estão fumando... *Careta*, Rio de Janeiro, Ano XXXVIII, n. 1913, 24 fev. 1945.

Mas a serpente antifascista também caiu na folia. Em janeiro de 1945, a cantora Linda Batista, a primeira Rainha do Rádio (1937) e uma das maiores estrelas do país, lançou a marchinha homônima dos consagrados compositores Benedito Lacerda e Haroldo Lobo, com os versos: “Alô, boy! Alô, boy! Alô, boy! / Dá duro nessa gente que a hora está chegando! / Alô, boy! Alô, boy! Alô, boy! / A cobra está fumando e a cuíca está roncando!”. O historiador João Ernani Furtado Filho, em inventário da música popular sobre a Segunda Guerra, aponta que o período registrou um recorde de composições, com mais de uma centena delas, nos mais diversos ritmos e estilos: samba, marcha, moda de viola, valsa, embolada, canção-tango, fado-canção, frevo-canção, samba-choro, toada. O pesquisador destaca que, em linhas gerais, havia três temáticas predominantes: o estímulo ao patriotismo e ao civismo, a fixação de acontecimentos da guerra e as composições de sátira aos inimigos fascistas (Furtado Filho, 2020).

Ainda no carnaval de 1945, a dupla Xerém e De Moraes gravou a marcha rancho “Olha a cobra fumando”, dos compositores Elpídio Viana e Pereira do Carmo, entoando: “Olha a cobra fumando, olha a cobra fumando / Olha a cobra pessoal. / Abre a roda, bate palma, pede bis. / E sai fumaça pelo nariz”.⁹ Em Recife, o maestro e multi-instrumentista Levino Ferreira, um dos mais conhecidos compositores de frevos de rua em Pernambuco, também homenageou a vitória da FEB, numa gravação do grupo Zaccarias e sua Orquestra.¹⁰ A popularidade da cobra fumante era incontestável no país do samba e do frevo.

Figura 20 - Cá e lá. Baixinho, baixinho; pouco barulho: “a cobra está fumando”



Fonte: J. CARLOS. Cá e lá. – Baixinho, baixinho; pouco barulho: “a cobra está fumando”. **Careta**, Rio de Janeiro, Ano XXXVIII, n. 1911, p.1, 10 fev. 1945.

Quase pedindo desculpas, **O Globo Expedicionário** registrou que o carioca “não se poderia libertar de uma hora para outra da paixão inata pelos folguedos carnavalescos”, pois, apesar da não oficialização do carnaval de rua, houve grande divertimento nos bailes. Entretanto, “o que constituiu nota marcante foi a manifestação espontânea dos sentimentos patrióticos demonstrada por todos os foliões”, nas fantasias e nas músicas, nas decorações dos clubes, nas muitas bandeiras brasileiras e norte-americanas, deixando “sempre transparecer que todos os brasileiros não afastam nem por um só momento o pensamento dos irmãos que se sacrificam nos campos nevados da Itália, em defesa da democracia”.¹¹

⁹ Memorial da Democracia. Disponível em: <<http://memorialdademocracia.com.br/card/a-cobra-esta-fumando>>. Acesso em: 22 out. 2023.

¹⁰ Arquivo do Instituto Moreira Salles. Disponível em: <<https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/73025/a-cobra-fumando>>. Acesso em: 22 out. 2023.

¹¹ CARNAVAL E GUERRA. **O Globo Expedicionário**, Rio de Janeiro, ano II, n.24, p.3, 16 fev. 1945.

Havia a guerra, sim senhor, mas não queiram impedir a folia momesca. Em traços de profunda ironia, a charge de J. Carlos declarou guerra em pleno sábado gordo de carnaval (10 de fevereiro), tradicional dia do concurso das escolas de samba no Rio de Janeiro, satirizando as sérias campanhas realizadas durante esses anos, tentando proibir festas e desfiles em nome da gravidade do momento. Num contraponto entre “cá e lá”, numa tessitura de realismo fantástico, vemos lá (na Itália) a gigantesca cobra verde e amarela, enroscada no alto de uma árvore, fumando seu charuto, com nuvens vermelhas da guerra ao fundo; enquanto cá (no Brasil) um rechonchudo e preocupado Rei Momo faz o sinal de silêncio com uma das mãos, enquanto agita uma batuta com a outra, conduzindo a orquestra e o cortejo da fuzarca para combates de confete e serpentina. O pedido de paz e sossego não poderia ser mais irrealizável: “– Baixinho, baixinho; pouco barulho: ‘a cobra está fumando’”.

Em um fantástico exemplo da ampla circulação de ideias e imagens, décadas mais tarde, o compositor Chico Buarque de Hollanda traduziu em versos a mesma intuição contraditória e paradoxal do carnaval da guerra imaginado pelo cartunista J. Carlos. Assim, na trilha sonora do filme “Ópera do Malandro” (1985), dirigido por Ruy Guerra e ambientado no bairro boêmio da Lapa (Rio de Janeiro), durante a guerra, observamos a inversão e confusão satírica entre lá e cá, entre guerra e carnaval, entre cobra e cuíca:

Se a guerra for declarada
Em pleno domingo de carnaval
Verás que um filho não foge à luta
Brasil, recruta
O teu pessoal

Se a terra anda ameaçada
De se acabar numa explosão de sal
Se aliste, meu camarada
A gente vai salvar o nosso carnaval

Vai ter batalha de bombardino
A colombina na Cruz Vermelha
Vai ter centelha na batucada
Rajada de tamborim
A melindrosa mandando bala
O mestre-sala curvando a Europa
A tropa do general da banda
Dançando o samba em Berlim

Se a guerra for declarada
A rapaziada ganha na moral
Se aliste, meu camarada
A gente vai salvar o nosso carnaval
(Rio 42, Chico Buarque, 1985)

1.2. O Huno-Gorila: “o fascismo é a guerra e o retorno à barbárie”

Num teatro da Broadway (em Nova Iorque), o “Professor Geneva” (alusão à Liga das Nações, sediada em Genebra, na Suíça) apresenta ao respeitável público King Kong, “o maior monstro em cativeiro”. Em contraste com os pequenos homens de fraque e a jovem mulher de vestido longo (*Peace*), a colossal criatura tem a palavra “armamentos” escrita no peito e um capacete de ponta prussiano, símbolo visual do Império Alemão desde o século XIX. Sob tensão da plateia, vemos o exato instante em que Kong liberta a mão direita dos grilhões, fazendo uma carranca ameaçadora e olhando fixamente para a jovem loura (*Peace*), prestes a ser raptada mais uma vez, para desespero e debandada geral.

Figura 21 - Kong



Fonte: STRUBE, Sidney. Kong (with acknowledgments to the film) [com agradecimentos ao filme]. *Daily Express*, Londres (Inglaterra), p.10, 10 maio 1933.

Parodiando o sucesso de King Kong, filme de aventura e terror, lançado em março de 1933, o cartunista londrino Sidney Strube explicita as incertezas sobre o bom andamento das negociações da Conferência de Desarmamento, promovida pela Liga das Nações, após as mudanças da política externa alemã, com a ascensão de Adolf Hitler, em 30 de janeiro do mesmo ano. A preocupação tinha fundamento, porquanto, como comenta o historiador Francisco César Ferraz (2022, p. 23), “apesar dos acenos iniciais para uma ‘paz mundial’”, as seguidas objeções nazistas levaram à “retirada da Alemanha da Liga das Nações e da Conferência Internacional de Desarmamento”, em 14 de outubro de 1933.

Nos Estados Unidos, com destaque na 1ª página, o diário liberal *The New York Times* afirmou que as delegações nacionais presentes em Genebra inicialmente ficaram “desanimadas,

incrédulas e depois estupefatas”, pois a retirada alemã foi “completamente inesperada”, afirmando que “aparentemente existe unanimidade de que é um movimento extremamente grave e absurdo”, que pode precipitar o agravamento da crise na Áustria, em seguida, o correspondente passou a expor as diversas impressões e propostas alternativas dos representantes diplomáticos.¹²

Em Paris, em artigo publicado na capa do jornal *L'Humanité*, o deputado comunista Gabriel Péri afirmou que a novidade “produziu o efeito de uma explosão de bomba” nas capitais europeias, sendo o “golpe mais forte” já desferido contra a Liga das Nações (criada em 1920), “ao mesmo tempo, um passo gigantesco foi dado no caminho da guerra”. O jornalista e deputado advertia que era “o mais grave acontecimento produzido nos anais internacionais” desde o final da [Primeira] Grande Guerra, apontando para a “explosão do nacionalismo alemão”, pois o governo nazista se legitimava como “campeão da libertação nacional”, ao mobilizar o “legítimo ódio” das massas populares contra os Tratados de 1919.¹³

Figura 22 - Cartaz promocional do filme “King Kong” (1933)



Fonte: Disponível em: <<https://fotos.estadao.com.br/fotos/acervo.cartaz-do-filme-king-kong-1933,712149>>. Acesso em: 01 nov. 2023.

O King Kong germânico estava de volta, furioso e prestes a se libertar das amarras impostas pelo Tratado de Versalhes. Personagem icônico do cinema mundial, o gigantesco gorila suscita o “poder do figurativo e do figural”, que relaciona imagem e pensamento e desvela a “potência da imagem”. Segundo o teórico de cinema Jacques Aumont, “trata-se de atribuir um lugar justo, na imagem, ao poder da ideia”, porque “a imagem é o que é por

¹² MOVE dismays Geneva. *The New York Times*, New York (EUA), vol. LXXXIII, n.27.658, p.1, 15 out. 1933.

¹³ PERI, Gabriel. Coup de tonnerre a Genève. L'Allemagne se retire de la Société des Nations. *L'Humanité*, Paris (França), Ano 30, n. 12.724, p. 1, 15 out. 1933.

condensar o pensamento humano” e tornar “visível o pensamento”. Assim, “as imagens migram, principalmente ou unicamente, em virtude de uma força que lhes pertence”, de “um poder da ordem do figural”, cuja capacidade de disseminação “liga interminavelmente os filmes a toda a cultura do mundo”. Uma vez difundida, a imagem filmica passou a fazer parte de um “fundo imagético a pilhar”, unindo imagem e idealidade (Aumont, 1996, p. 137-143).

Em verdade, desde meados do século XIX, a figura do gorila ganhou destaque no mundo ocidental, situado nos limites entre o humano e o bestial, classificado e estudado por cientistas, enquadrado em pseudoteorias racistas, mistificado na imprensa, nas artes e na literatura dos viajantes da África equatorial, exibido em circos e shows de horrores, ao lado de outros personagens exóticos (como pigmeus, hotentotes, albinos, siameses, hermafroditas). Em pesquisa específica sobre os “gorilas no imaginário colonial”, o historiador Sílvio Marcus de Souza Correa (2021, p. 44) destaca que:

Desde 1847, a descoberta científica do gorila suscitou uma gama de artigos científicos, sendo os principais decorrentes de estudos de anatomia comparada. Algumas semelhanças entre o gorila e o ser humano deram azo a formulações racistas entre os defensores do poligenismo e mesmo entre os adeptos do transformismo. Também a imprensa internacional publicou matérias sobre o maior dos primatas. Num hebdomadário nova-iorquino, o gorila aparece como “uma nova raça” de macaco capaz de proezas como assaltar aldeias e raptar jovens mulheres. A matéria informava ainda sobre a crença dos africanos de que os gorilas eram homens como eles. Meses depois, o gorila aparece como “uma caricatura gigantesca e grotesca do ser humano”. [...] A matéria termina afirmando que o gorila era o animal mais próximo do ser humano e, ao mesmo tempo, superior em força e ferocidade aos mais terríveis animais da floresta.

Contudo, além do “parentesco” com o homem, da força e da selvageria, um aspecto ganhou destaque na construção do imaginário sobre o maior dos primatas: as fantasias sexuais envolvendo o rapto e estupro de mulheres. O tema fazia parte da mitologia greco-romana (o rapto por sátiros, ou então o rapto lendário das Sabinas, nas origens de Roma) e compunha a tradição pictórica do Renascimento, contudo, adquiriu acentuados caracteres bestiais e monstruosos com as estórias assombrosas difundidas sobre o gorila em livros, jornais e revistas ilustradas. Assim, o percurso criativo que conduz à trágica sequência de King Kong no topo do *Empire State Building* (o maior arranha-céu do mundo), com a donzela indefesa em uma das mãos, sob ataque cerrado de caças biplanos de combate, tem um precursor direto na imaginação e no labor do artista Emmanuel Frémiet, professor do Museu de História Natural (em Paris), especializado em esculturas de animais domésticos e selvagens, de grande verossimilhança e sucesso popular (Gott, 2014).

Em 1859, o escultor exibiu *Gorille enlevant une négresse*, no Grande Salão de Paris, provocando polêmica e escândalo, sendo a estátua censurada e exibida com restrições, atrás de cortinas de veludo verde. Tal como num pesadelo, o público tinha a visão chocante de uma mulher negra (inconsciente ou talvez morta), sendo carregada impiedosamente pelo feroz gorila, sugerindo violência e rapto, mas também estupro e assassinato, mesmo que as palavras *gorille femelle* (gorila fêmea) estivessem inscritas num dos lados.

Figuras 23 e 24 - Gorilas de Emmanuel Frémiet



Fontes: ESQUERDA: *Gorille enlevant une négresse* [Gorila sequestrando uma negra]. Censurada no Salão de Paris (1859). DIREITA: *Gorille enlevant une Femme* [Gorila sequestrando uma mulher]. Medalha de Honra no Salão de Paris (1887).

O poeta Charles Baudelaire, em sua resenha crítica do Salão, teceu uma severa crítica do “tópico sórdido”, o estupro, cometido por um “macaco gigante, ao mesmo tempo muito mais e muito menos que um homem” (apud Gott, 2014). Contudo o debate era mais amplo, conforme ressaltou o próprio escultor Emmanuel Frémiet, em entrevista, num tom de explícito racismo:

Numa época em que se fazia muito barulho sobre os homens e os macacos serem irmãos, era uma ideia audaciosa; e meu trabalho se mostrou ainda mais irritante porque, sendo o gorila o mais feio de todos os primatas, a comparação não era muito lisonjeira para os humanos. Com grande temeridade, esse gorila estava sequestrando uma jovem. Como a jovem em questão era uma negra, pensei que meu gorila poderia ser desculpável. Não aconteceu. A condenação do júri foi unânime. Meu trabalho foi declarado seriamente ofensivo à moralidade pública e foi impiedosamente banido do Salão.¹⁴

Quase três décadas depois, em 1887, o mesmo Emmanuel Frémiet voltou a expor uma obra com temática similar no Salão de Paris, dessa vez com resultado diametralmente oposto: a estátua *Gorille enlevant une Femme* recebeu a Medalha de Honra, mostrando a desesperada resistência de uma jovem mulher branca e nua para se desvencilhar do animal, alojado no topo

¹⁴ UNE VIE d’artiste: Frémiet animalier. *Le Temps*, Paris (França), Ano 36, n. 12.637, p. 3, 5 jan. 1896.

de uma pedra e carregando uma pedra lascada na mão esquerda, mesmo lado em que foi ferido por uma flecha no ombro, sinal de uma vigorosa peleja em andamento contra o grupo do qual a mulher foi raptada. A força expressiva do conjunto grotesco em tamanho natural, a ferocidade do gorila em contraponto à sensualidade agônica da mulher, é destacada pelo historiador da arte Ted Gott (2014):

Além de seus contrastes sensuais de masculino com feminino, beleza com bestialidade, carne macia com músculos duros e pele lisa com pelagem peluda, a escultura de Frémiet cativou as pessoas com sua narrativa enigmática e sombria, visualizando uma batalha darwiniana cujo resultado era incerto.

Em termos abstratos, a escultura ilustra o conflito entre homem e animal, entre barbárie e civilização; em termos mais históricos (ou biológicos), a luta de todos os seres para sobreviver, indicando que “uma pista da mudança na forma de apreciar o tema do rapto” pode ser “a aceitação cada vez maior do evolucionismo na academia”, analisa o historiador Sílvio Marcus de Souza Correa (2021, p. 50).

Com o sucesso da estátua no Salão de 1887, ela foi adquirida pelo governo francês, fazendo parte da coleção do Museu de Belas-Artes de Nantes (oeste da França), sendo exibida nas Exposições Universais ocorridas em Paris, nos anos de 1889 e 1900. O escultor também obteve permissão para fazer cópias em bronze, em tamanho reduzido (44,7 x 30,6 x 33,1 cm), que se tornaram muito populares. Amplamente reproduzido em gravuras e fotografias, “o gorila ambíguo, mas atraente, entrou na consciência pública como uma das imagens definidoras de seu tempo”, resume o historiador da arte Ted Gott (2014). Dessa maneira, a potência da imagem do gorila raptor foi reapropriada nas mais diversas conjunturas políticas do final do século XIX e primeira metade do século XX.

Nos Estados Unidos, após a entrada na Primeira Grande Guerra, em abril de 1917, foi criado o Comitê de Informação Pública (*Committee on Public Information – CPI*), equivalente a um Ministério da Propaganda, com o objetivo de conquistar, moldar e mobilizar a opinião pública em torno do esforço de guerra nacional, destaca a pesquisadora Isabel Wehle Gehres (2017, p. 31-33). Tratava-se da “segunda linha” do front, pois a guerra moderna “teve que ser combatida nos corações e mentes das pessoas, bem como na linha de fogo”, sendo travada “em cada casa, de cada país”, escreveu o presidente do comitê, o jornalista George Creel, para quem o objetivo do comitê era “vender” a guerra e os objetivos estadunidenses tanto para sua própria população quanto para o mundo, pois seria “a maior aventura do mundo em publicidade” (Creel, 1920, p. 3-4).

Considerado um marco da propaganda moderna, no processo de constituição da máquina de guerra norte-americana, em seus 26 meses de existência (de abril de 1917 a junho

de 1919), o Comitê de Informação Pública lançou uma campanha nacionalista massiva, utilizando o rádio, panfletos, releases em jornais e revistas, filmes, cartazes, visitas escolares, letreiros, outdoors, bem como treinando e orientando dezenas de milhares de voluntários para fazer discursos patrióticos. Conhecidos como *Four Minute Men* (“Homens de Quatro Minutos”), por conta do tempo ideal de pregação, estavam presentes no intervalo dos cinemas, nas igrejas, faculdades, fraternidades, sindicatos, clubes, acampamentos e onde mais fosse possível, tratando cotidianamente das questões da guerra junto aos mais diversos públicos, comunidades e grupos sociais (Gehres, 2017, p. 37).

Figuras 25 e 26 - Posters do Comitê de Informação Pública (Estados Unidos).



Fontes: ESQUERDA: FLAGG, James Montgomery. *I want YOU for U.S. Army nearest recruiting station*. [Eu quero VOCÊ no posto de alistamento mais próximo do Exército dos Estados Unidos]. DIREITA: STROTHMANN, Frederick. *Beat back the Hun with Liberty Bonds*. [Mande o Huno embora com Bônus da Liberdade].

Um dos mais expressivos ramos do comitê foi a Divisão de Publicidade Pictórica, que recrutou pintores, escultores, designers, ilustradores e cartunistas em todo o país, num trabalho voluntário de criação de posters, outdoors, charges e cartuns, fotografias e anúncios, banners, botons e cartões postais, adesivos e letreiros para carros e ônibus, respondendo às solicitações do Departamento de Defesa, das Forças Armadas, do Departamento do Tesouro e outras agências burocráticas, bem como da Cruz Vermelha, associações patrióticas e congêneres. Havia ainda um *Bulletin for Cartoonists* (Boletim para Cartunistas) semanal, enviado para cerca de 750 cartunistas (um número deveras significativo), com sugestões e dicas de tópicos do interesse dos diversos setores do governo norte-americano. Segundo os dados apresentados por George Creel, foram mais de 1.400 criações publicitárias, com destaque para cerca de 700 posters (com tiragem na casa dos milhões cada), voltados para o alistamento militar de homens

e mulheres, para o incentivo ao trabalho feminino, para a venda de bônus de guerra, para a denúncia das atrocidades cometidas pelos alemães, para a elevação da moral das tropas e desmoralização dos adversários, dentre outras temáticas (1920:137-138). O “*cartoon power*”, expressão de George Creel (1920, p. 226), se infiltrou em todos os espaços públicos e privados, em paredes e vitrines do país.¹⁵

Na “era dos extremos”, destaca o historiador Eric Hobsbawm (1995, p. 30), o “monstro da guerra total” “envolve todos os cidadãos e mobiliza a maioria”, exigindo um enorme reordenamento da economia para a produção de armamentos em larga escala e transformando “absolutamente a vida dos países envolvidos”. Desse modo, a “guerra moderna tinha de ser travada mediante a mobilização da opinião pública, isto é, alegando algum profundo desafio a valores nacionais aceitos”. O historiador inglês acrescenta que, na Grande Guerra de 1914-1918, não foi propriamente a ideologia que separava os lados em conflito, mas sim “o barbarismo russo contra a cultura alemã; a democracia francesa e britânica contra o absolutismo alemão, ou coisas assim” (Hobsbawm, 1995, p. 30-42).

No caso dos Estados Unidos, a narrativa elaborada pelo governo do democrata Woodrow Wilson, que fora reeleito em 1916 com uma plataforma pacifista e isolacionista, era de uma “guerra pela democracia” e “para combater o militarismo”, “uma guerra para acabar com a guerra”, ressalta o cientista político Christopher Gilbert (2021, p. 43). Ao detalhar os planos do Comitê de Informação Pública, o jornalista George Creel (1920, p. 106) destaca o contraste entre a “Democracia na América” e “os objetivos, métodos e ideais do governo dinástico e feudal da Alemanha”, de modo que a campanha midiática deveria “rasgar a máscara de civilização e modernidade” do Estado militarista prussiano, que então dominava a Europa central e ameaçava o mundo inteiro.

Como num duelo de faroeste, de um lado estavam os “bárbaros”, “hunos” e “gorilas” alemães, do outro o democrata *Tio Sam* (*Uncle Sam*, símbolo dos EUA), no traço de James Montgomery Flagg (com tiragem de 4 milhões de cópias em 1917), a principal caricatura da cultura de guerra norte-americana, provavelmente a mais conhecida, reproduzida, parodiada, amada e odiada em todo o mundo desde então. A imagem do *Tio Sam* passou de “uma força gentil pela liberdade no século XIX” para “um provocador de guerras (*warmonger*) em nome da democracia”, através da personagem severa, vestida com as cores da bandeira, que surge do nada com o dedo em riste, olhando nos olhos, apontando e exigindo lealdade e alistamento (*I want YOU*). O cientista político Christopher Gilbert (2021, p. 49) complementa que:

¹⁵ É possível consultar os posters na Coleção Digital da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. Disponível em: <<https://www.loc.gov/collections/world-war-i-posters/about-this-collection/>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Os cartazes eram armamentos retóricos do esforço de guerra, ganhando até o apelido de “armas na parede”. ... O Tio Sam estava no centro desse aparato pictórico. É por isso que não basta ver o Tio Sam em (ou como) uma caricatura singular, mas sim vê-lo como central para uma cultura visual de guerra que se baseava na circulação de sentimentos sobre o caráter nacional.

Em contraponto, estava o “outro”, o inimigo alemão, animalizado e demonizado, com inúmeros apelidos pejorativos, como *Fritz* (diminutivo de Friedrich) e *krauts* (chucrute), também usados na língua portuguesa. Contudo, em primeiro lugar, havia a imagem do *Huno*, com feições grotescas, emergindo enorme e intimidador, com capacete de ponta prussiano (*pickelhaube*), de baioneta e mãos ensanguentadas, por cima das cinzas e ruínas da Europa, lá do outro lado do azul do Oceano Atlântico, se preparando para saltar. No cartaz de Frederick Strothmann, o *Huno* carrancudo e destruidor também olha fria e diretamente nos olhos do público ianque, quase repetindo o *I want YOU*, mas em chave ameaçadora, pois a manipulação do medo foi um dos componentes decisivos da linguagem da máquina de propaganda.

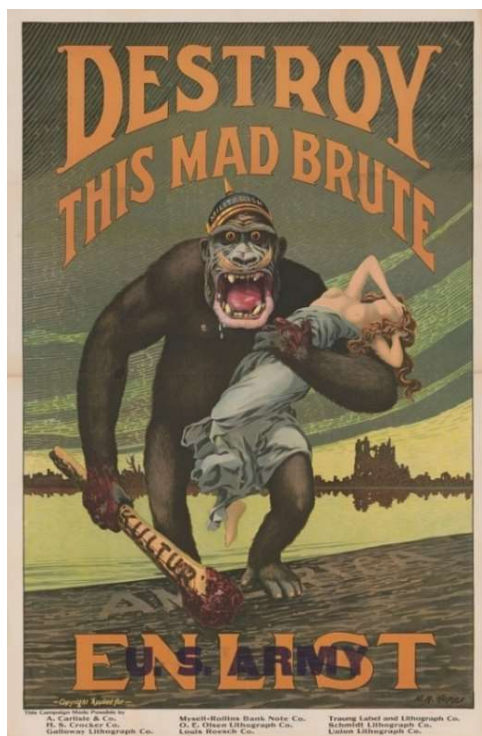
De acordo com o linguista Andreas Musolff, a palavra *Huno* era usada na língua inglesa desde o início do século XIX, num sentido insultuoso, para designar qualquer tipo de “destruidor imprudente ou intencional das belezas da natureza e da arte, um devastador inculto e selvagem”, sendo aplicada especialmente na caracterização de povos não-europeus. Contudo, com o advento da Grande Guerra, o “estigma *Huno* foi recontextualizado e ressemiotizado”, tornando-se “um símbolo multimodal da supostamente ‘típica’ brutalidade de guerra alemã”, corroborado pelas denúncias de crimes cometidos, principalmente na Bélgica ocupada, tais como a execução sumária de civis e prisioneiros, o estupro e assassinato de mulheres e crianças, a destruição de cidades e monumentos culturais, todos potencializados pela imprensa (e mesmo *fake news* em alguns casos) (Musolff, 2017, p. 101-106).

Além dos textos e cartazes, foram lançadas várias produções baseadas no estereótipo do *Huno*, a exemplo dos filmes de ficção *The Hun Within* [*O huno interior*], *The Kaiser, the Beast of Berlin* [*O Kaiser, a Besta de Berlim*] e *The Claws of the Hun* [*As garras do huno*], além do documentário *America's answer to the Hun* [*A resposta da América ao Huno*], sobre a chegada dos comboios de navios com suprimentos, armamentos e milhares de soldados na França, além das atividades de reconstrução da infraestrutura e os primeiros confrontos com o inimigo, sob o comando do general John *Black Jack* Pershing. O documentário mudo de 80 minutos foi produzido em 1918 pela Divisão de Filmes do Comitê de Informação Pública.

A historiadora Nicoletta Gullace analisa que a representação do *Huno* significava a barbárie antimodernista, que teria o objetivo de destruição da civilização europeia, dos valores iluministas e humanitários, da tradição artística e cultural, com o retorno ao estado de selvageria

primitiva. Além disso, “a natureza antimoderna do inimigo era frequentemente entendida em termos raciais”, expressando os medos e preconceitos dessas sociedades, com a “reversão ao primitivo”, seja um “bárbaro asiático” ou um “selvagem africano”, até regredir ao “não humano”, com o tema antievolucionário do “retrocesso darwiniano aos macacos”, num dos “mais marcantes cartazes produzidos durante a guerra”: *Destroy this mad brute* [Destrua esse louco brutal], do artista e designer Harry Ryle Hopps (Gullace, 2009, p. 61-68).

Figura 27 - Destrua essa fera furiosa. Aliste-se no Exército dos EUA.



Fonte: HOPPS, Harry Ryle. *Destroy this mad brute. Enlist U.S. Army*. [Destrua essa fera furiosa. Aliste-se no Exército dos EUA]. Comitê de Informação Pública (EUA).

E assim, nos reencontramos com a potência da imagem do gorila raptor, elaborada pelo escultor Emmanuel Frémiet, em uma de suas inúmeras releituras. Na litografia de Harry Hopps, (reproduzida em milhões de cartazes, distribuídos nos EUA, países aliados, neutros e até na Alemanha), o mimético gorila deu um duplo salto mortal (temporal e espacial), pois, num futuro próximo, já está pisando em terras da América, tendo às costas o Atlântico e a Europa completamente destroçada. A besta-fera nos encara de frente sem nenhum temor, pronta para novo ataque. A composição é extremamente cruel e detalhista: o capacete de ponta do militarismo, os olhos furiosos, o bigode loiro e vasto penteado para cima (uma alusão ao *Kaiser* Guilherme II), rugindo e mostrando os dentes pontiagudos, as patas ensanguentadas trazendo o cacete da *Kultur*, de um lado, enquanto carrega uma figura feminina em desespero, evocando a violação de mulheres nas zonas conquistadas. A historiadora Nicoletta Gullace (2009, p. 69) destaca, com precisão, que:

O huno primitivo se transformou em um selvagem gorila nesta tradução altamente sexualizada do militarismo alemão. O porrete fálico e sangrento, assim como o poder da besta sobre a donzela seminua, conferem urgência para a chamada de alistamento. [...] Os recrutas são convidados tanto para combater o militarismo, quanto para resgatar a figura erotizada da Liberdade estuprada.

Organizações da sociedade civil também adotaram e reproduziram os estereótipos depreciativos e racistas, que circularam amplamente nos mais diversos meios. Em maio de 1918, *The New York Times* destacou o lançamento de *Awake! America* [*Acorda! América*], do professor William T. Hornaday, sob os auspícios da *American Defense Society* (liga nacionalista fundada em 1915). Sublinhando que o livro trazia advertências aos americanos sobre “o veneno da propaganda alemã” e “os perigos do leproso de Potsdam”, o jornal reproduziu um trecho do zoologista William Hornaday, expondo em minúcias o inimigo “mais amargo e perigoso que já odiou os Estados Unidos”:

Por mais de quarenta anos, os *Hunos* da Alemanha se disfarçaram sob capas e domínios da *Kultur* [cultura], que enganaram o mundo inteiro. Eles exploraram diligentemente as camuflagens da arte, ciência, música e literatura alemãs; com sucesso desviaram a atenção do lado grosseiro e material do caráter alemão e, em todos os lugares, ergueram ídolos com pés de barro.

E o novo *Huno* da Alemanha – e quanto a ele? Com sua máscara e seu manto agora desdenhosamente jogados de lado, sua forma disforme e feia agora se destaca nua, uma surpresa horrível para o mundo civilizado. Seus antigos amigos e admiradores, e muitos de seus parentes também, agora olham para esse novo gorila com horror e aversão. Sua mentalidade e seus princípios morais são ainda mais deformados e distorcidos do que seu físico.¹⁶

Numa variação da narrativa visual, temos o cartaz de J. Norman Lynd, para a campanha de alistamento da Filadélfia (EUA), no qual um gigantesco gorila, numa antecipação de King Kong, atravessa o oceano da Europa para os Estados Unidos, com uma carranca feroz, *pickelhaube* com caveira, os pelos ouriçados como numa armadura de espinhos, carregando, diria quase esmagando, a donzela *Europa*, enquanto estica a outra garra para alcançar *Lady Liberty* (uma das variações pictóricas da Estátua da Liberdade), que, assustada, busca se defender com a espada e o escudo. Antes que a ação se complete, uma voz-frase ecoa com um imperativo de defesa para os possíveis voluntários: *Stop him!* Detenham-no! Não foi possível defender a Europa, mas a América ainda pode escapar do estuprador alemão.

Reforçando o caráter violento da charge, vemos ainda caças biplanos e zepelins arrasando uma construção, a Catedral de Notre Dame de Reims, identificável por meio da fachada, com elementos decorativos e o vitral em rosácea por sobre o portal principal. Símbolo

¹⁶ HORNADAY pictures foe [Hornaday descreve o inimigo]. *The New York Times*, New York (EUA), vol. LXVII, n. 22.038, p.10, 27 maio 1918. A expressão “o leproso de Potsdam” se refere ao Imperador alemão Guilherme II, cuja corte estava situada na cidade de Potsdam, a cerca de 30 km de Berlim.

político e religioso, na histórica catedral foi realizado o batismo de Clóvis I, fundador da dinastia merovíngia e considerado o primeiro rei da França, na festa de Natal de 496. Foi também em Reims que ocorreu a coroação de Carlos VII, em 1429, depois que a cidade foi retomada pelas tropas francesas, sob comando de Joana D’Arc. Na milenar e gótica “Cidade dos Reis” foram realizadas a maioria das cerimônias de coroação francesas, durante oito séculos, do século XI até o século XIX.

Figura 28 - Detenham-no!



Fonte: LYND, J. Norman. *Stop him!* [Detenham-no!]. Philadelphia (Estados Unidos), The Colonial Press, 1917.

As notícias do bombardeio alemão, em 20 de agosto de 1914, ganharam destaque em todo o mundo, por meio de charges, fotografias e reportagens. Era um crime imperdoável, que, além de não respeitar as leis internacionais de guerra, também transgredia as leis divinas. Assim, na representação da barbárie do *Huno-Gorila* se destacaram “os atos de destruição cultural”, particularmente o bombardeio da Catedral de Reims e a queima da famosa biblioteca de Louvain (na Bélgica, em 25/ago/1914), com um acervo estimado de 150 mil volumes, dentre os quais incontáveis manuscritos medievais, perdidos para sempre. “Os cartazes de guerra evocavam esses temas usando imagens de fundo de chamas ou ruínas arquitetônicas”, destaca Nicoletta Gullace (2009, p. 66-67).

A temática do gorila raptor, portanto, transitava livremente entre textos e imagens de guerra. De acordo com o filósofo Paul Ricoeur, o par do legível e do visível já estava presente na *Retórica* de Aristóteles, para quem uma das virtudes da locução, da enunciação, consiste em “colocar sob os olhos” com o objetivo de persuadir através do uso das figuras da linguagem e da imagem. Visando pensar a “problemática específica da composição em imagens das coisas ditas do passado”, o filósofo francês propõe um “duplo funcionamento da representação”. No primeiro momento, é a legibilidade da narrativa que gera a visibilidade em um “quase-retratar”.

No segundo momento, é a representação imagética que “oferece um resumo em forma de quadro”, a ser lido e interpretado (Ricoeur, 2007, p. 279-281). Dessa maneira, parafraseando Paul Ricoeur, podemos dizer que: “Narrar a história do *Huno-Gorila* em um livro ou jornal é fazer com que seja vista. Mostrar a história do *Huno-Gorila* em uma charge ou cartaz é fazer com que seja narrada”. E, às vezes, muitas das vezes, fazer com que não seja esquecida.

Figura 29 - O velho ódio – o velho objetivo!



Fonte: Der alte Hass – das alte Ziel! [O velho ódio – o velho objetivo!]. **Parole der Woche** [Palavra da Semana], Munique (Alemanha), 05 set. 1939.

Num salto inesperado, que conecta diretamente o imaginário das duas guerras, a temática foi trazida à tona pelos próprios nazistas, como contrapropaganda, manipulando o ressentimento popular e a ofensa ao “caráter nacional” alemão. Dessa forma, apenas quatro dias depois da invasão da Polônia (em 1º de setembro de 1939), o Ministério da Propaganda, sob o comando de Joseph Goebbels, publicou e distribuiu dezenas de milhares de posters do gorila de Harry Hopps, contudo com novos dizeres (Paret et al., 1992, p. 144-145). Eram os primeiros dias da Segunda Guerra Mundial. Oficialmente, em 05 de setembro, a Alemanha estava em guerra apenas com a Polônia, França, Inglaterra, Austrália e Nova Zelândia. Muitos países já declaravam neutralidade, dentre eles o Brasil, Espanha, Bélgica, os Países Baixos e os Estados Unidos (onde o poster original foi produzido, por sinal).

Num tom seco e denunciador, cheio de exclamações, em cores e letras garrafais para ser visto e lido à distância, no campo de visão dos pedestres (tamanho de 86,4 x 119,4 cm), o texto foi direto ao ponto, expondo a ferida aberta no “orgulho nacional” germânico:

O velho ódio – o velho objetivo!

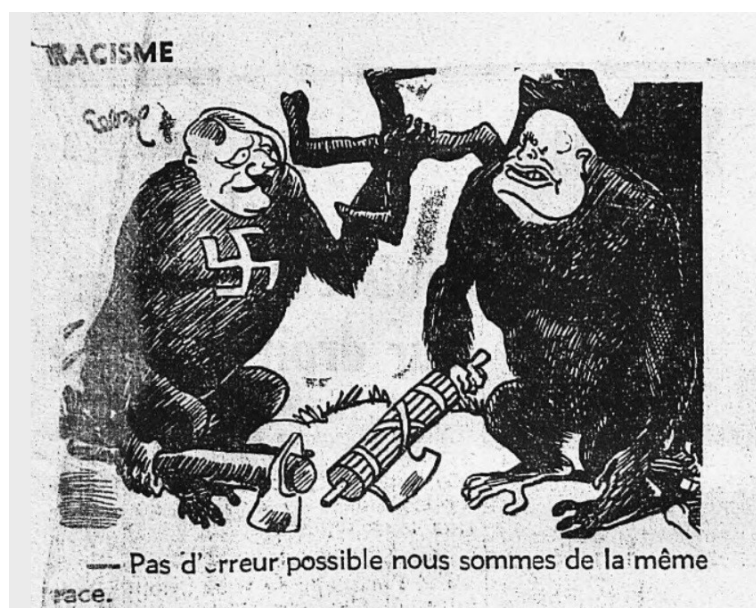
“Se a Alemanha fosse varrida do mundo amanhã, não haveria um inglês no planeta depois de amanhã que não tivesse ficado mais rico”. Isso é o que o jornal britânico "Saturday Review" escreveu há 40 anos.

E quando eles nos atacaram, há 25 anos, escreveram em seu cartaz vil e calunioso: “Destrua esta fera furiosa!” – Ou seja: o povo alemão!!!
Esquecer?? Uma segunda vez não!!!

A reedição do cartaz do *Huno-Gorila* nos oferece uma pista tangível do “ressentimento profundo e duradouro criado entre o povo alemão”, ao “lembrar da propaganda cheia de ódio usada contra eles na guerra anterior”, analisa a historiadora Nicoletta Gullace (2009, p. 76). O historiador Sílvio Marcus de Souza Correa aponta que “o racismo científico dos meados do século XIX foi determinante para a classificação do gorila”, não demorando “para ocorrer a metamorfose do homem negro em gorila nas imagens satíricas da imprensa periódica ilustrada” (2021, p. 52). É preciso adicionar, portanto, o componente racista, voltando paradoxalmente contra os alemães (ou melhor, contra o regime nazista) o tema antievolucionário do “retrocesso darwiniano aos macacos”, um violento e corrosivo insulto racial contra quem se considerava a “raça superior”. Mal comparando, seria como mostrar uma charge do gado verde-amarelo aos “bolsominions” brasileiros em 2045...

O tema do gorila produzia um efeito bumerangue, ridicularizando e zombando da pretensa “superioridade ariana”. Assim, por ocasião da edição das leis raciais italianas em 1938, impondo a discriminação e a segregação de judeus, o cartunista francês Raoul Cabrol publicou a irônica charge “*Racisme*” [Racismo], na qual dois avantajados gorilas urram e grunhem entre si. Com seu topete característico e segurando um machado primitivo e a suástica, o gorila Adolf tranquiliza o colega símio Benito Mussolini, careca e queixudo, portando o simbólico *fascio*, o feixe de varas envolvendo a machadinha romana. “– Não se preocupe, Benito. Não há erro possível, nós somos da mesma raça”. Homem primata, fascismo selvagem!

Figura 30 - Racismo



Fonte: CABROL, Raoul. *Racisme* [Racismo]. *L'Humanité*, Paris (França), 20 ago.1938.

Mas voltemos a Joseph Goebbels. A calculada contrapropaganda do *Huno-Gorila* orquestrada pelo ministro da Propaganda era um exemplar do *Parole der Woche* (*Palavra da Semana*), jornal mural publicado entre 1937 e 1943. Segundo o historiador Jeffrey Herf, o *Parole der Woche* “foi a forma mais intrusiva e penetrante de propaganda visual na vida cotidiana na Alemanha nazista. Suas imagens estavam literalmente em todos os lugares”, com uma tiragem aproximada de 125 mil exemplares por semana (2006, p. 28-30). Nas semanas anteriores, a orientação do jornal mural foi claramente de desafio ao poder britânico e de preparação da invasão da Polônia, cujos desdobramentos a princípio eram incertos. Afinal, depois de anos de seguidas concessões da França e da Inglaterra, ninguém podia ter certeza se iriam reagir ou não.

Assim, na edição de 14 de agosto, havia a caricatura de uma gigantesca aranha com suas patas dominando o mapa-múndi, com o título: “A fome e a peste são os resultados comprovados da ‘arte da colonização’ britânica”. Em 21 de agosto, foi publicado um aviso, citando discurso de Herman Göring, o segundo comandante na hierarquia nazista e eventual sucessor de Hitler: “Nós estamos prontos! [...] Não estamos ameaçando a Inglaterra. Mas se ela acha que pode nos atrapalhar em qualquer lugar, também deve assumir a responsabilidade por perturbar a paz!”. A imagem de fundo era uma fotografia em preto e branco, com balas de canhão perfiladas.

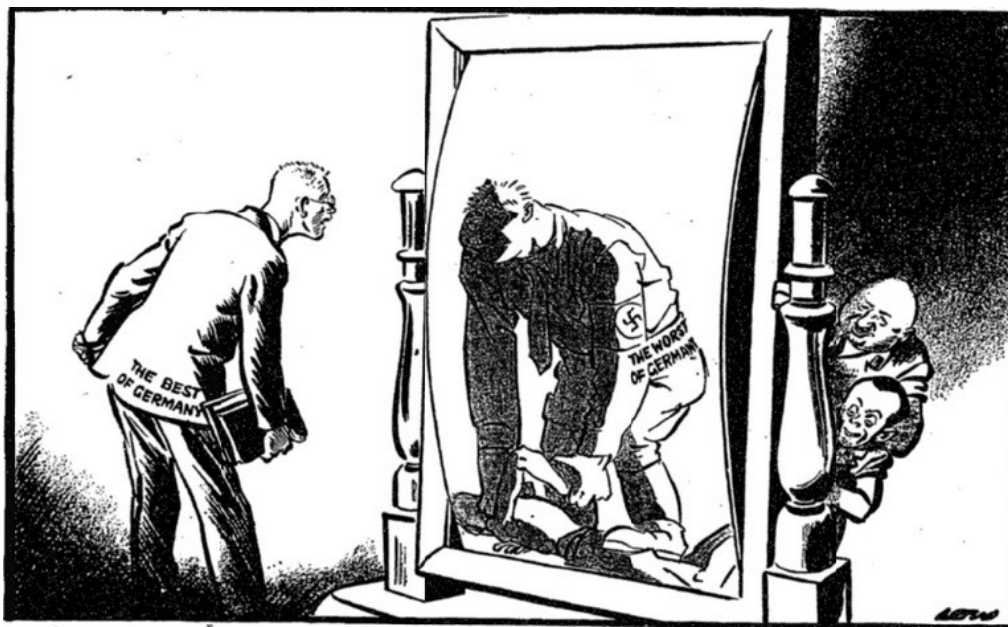
Em 28 de agosto, a edição do *Parole der Woche* continha somente texto sobre fundo preto, acusando os vencedores da Primeira Guerra de “agir contra a justiça e a humanidade” quando separaram a Prússia Oriental e Danzig da Alemanha, acrescentando que “o povo alemão é unânime em declarar o Corredor de Danzig impossível e intolerável”.¹⁷ Quatro dias depois, numa sexta-feira, às 4:30 da madrugada de 1º de setembro de 1939, as tropas alemãs avançaram sobre a cidade portuária de Danzig, ocupando o Corredor Polonês, continuando em direção a Varsóvia (capital) e ao leste do país. Depois de emitirem um ultimato sem resposta, Grã-Bretanha e França declararam guerra às 6:00 da manhã de domingo, dia 3 de setembro (Ferraz, 2022, p. 36-38).

Dois dias depois, a imagem do *Huno-Gorila* fazia sua (re)entrada triunfal na cultura visual da Segunda Guerra Mundial, reapropriada pelos próprios nazistas, impressa em milhares de posters, vista e lida por milhões em todos os rincões da Alemanha e alhures, despertando memórias traumáticas, mobilizando fúrias e rancores acumulados, parte da estratégia de contrapropaganda e legitimação da máquina de guerra fascista. Através do gorila brutal e selvagem era possível “colocar sob os olhos” e sentir o ódio e o racismo do inimigo, mas

¹⁷ É possível consultar os posters na Coleção Digital da Hoover Institution Library. Disponível em: <<https://digitalcollections.hoover.org/search/parole%20der%20woche/objects>>. Acesso em: 22 out. 2023.

também ver e mobilizar o próprio ódio e o próprio orgulho ferido, desde a derrota na Primeira Guerra e as humilhações do Tratado de Versalhes. Conforme diria outro jornal *Parole der Woche*, divulgado em 8 de outubro de 1939: “Alemães, lembrem-se sempre que é assim que os britânicos, aproveitadores e provocadores da guerra, te odeiam!!”.

Figura 31 - Céus! Este sou eu? (2ª versão)



Fonte: LOW, David. Himmel! Is that me? [Céus! Este sou eu?]. *The New York Times*, New York (EUA), vol. LXXXVIII, n. 29.807, Book Review, p. 24, 03 set. 1939.

Mostrar a história do *Huno-Gorila* em uma caricatura é fazer com que não seja esquecida. Num jogo de espelhos, de propaganda e contrapropaganda, o procedimento obviamente funcionava dos dois lados do conflito mundial que apenas se iniciava. Assim, no domingo, 3 de setembro, o jornal *The New York Times* estampou na capa que “a Grã-Bretanha e a França na guerra a partir das 6 da manhã. Hitler não vai parar o ataque aos poloneses. Chamberlain convoca o império para a guerra”, com ampla cobertura ilustrada dos eventos, inclusive vários mapas, uma dezena de caricaturas e uma fotorreportagem de página inteira sintetizando a expansão territorial sob o comando de Hitler (1933-1939).¹⁸

Dentre as caricaturas, reencontramos uma vez mais a sombra do gorila, nos traços de David Low, um dos mais aclamados da Grã-Bretanha. Com destreza e precisão, o desenhista neozelandês, radicado em Londres, utiliza mais uma arma do arsenal do cartunista, a metamorfose satírica do homem em animal. No cartum, um alemão comum (denominado “o melhor da Alemanha”), vestido com um terno, de óculos e carregando livros, com charme de intelectual, se olha no espelho da verdade e exclama surpreso, não acreditando nos próprios

¹⁸ BRITAIN AND FRANCE IN WAR at 6 a.m. *The New York Times*, New York (EUA), vol. LXXXVIII, n. 29.807, 03 set. 1939.

olhos: “– Céus! Este sou eu?”. Do outro lado do espelho, está seu duplo (“o pior da Alemanha”), com o rosto e parte do corpo nas sombras, o uniforme nazista característico, com gravata e braçadeira da suástica, dominando com as mãos uma figura feminina irreconhecível sob seus pés. O homem está ligeiramente inclinado para o espelho, contudo, o corpo mais avantajado e musculoso, bem como a postura ameaçadora, deixam apenas suspeitar e entrever que o duplo é um gorila, a regressão à barbárie do homem civilizado.

Figura 32 - Céus! Este sou eu? (1ª versão)



Fonte: LOW, David. Himmel! Is that me? [Céus! Este sou eu?]. *Evening Standard*, Londres, 16 nov. 1938.

Ao contrário, a primeira versão da caricatura, publicada 10 meses antes (em 16 de novembro de 1938), era explícita nesse aspecto, evidenciando a aparência simiesca do reflexo no espelho, a mandíbula proeminente, o controle brutal do gorila nazista sobre a mulher indefesa no chão, prestes a ser violada. Não sabemos as razões da mudança, podemos supor talvez uma autocensura ou censura depois de reações e protestos dos leitores, ou mesmo da Embaixada alemã em Londres diante do insulto político e racial, num tempo em que a paz com o fascismo ainda era considerada possível pelo governo inglês e por parcela da opinião pública.

A cena se completa com a presença de duas figuras bem conhecidas nos anos 1930. Por detrás do espelho, se esgueirando nas sombras e presenciando a mudança, talvez mesmo conduzindo a transformação, estão o ministro Joseph Goebbels e Julius Streicher (editor do jornal racista e sensacionalista *Der Stürmer*), dois personagens centrais da máquina nazista de propaganda e manipulação do ódio e do ressentimento do homem comum.

Ao tematizar a metamorfose do homem civilizado (“o melhor da Alemanha”) numa besta gorila (“o pior da Alemanha”), a charge instiga uma questão que ainda será objeto de

muita pesquisa e discussão por décadas até a atualidade: como a Alemanha se tornou nazista? Como a Alemanha de Kant, Goethe e Hegel se transmutou na Alemanha de Hitler, Goebbels e Streicher? Por outro lado, com certa sutileza, a caricatura foge da atribuição direta de um “caráter nacional” alemão, reduzido ao estereótipo do *Huno-Gorila*, sinalizando para o papel dos propangandistas do ódio nesse processo de transformação.

Entretanto, seria temerário querer reduzir o âmbito das interpretações e leituras da caricatura, pois, na maior parte dos casos, as complexidades e minúcias foram deixadas de lado com a polarização política, e, muito especialmente, com o início da guerra. Em seu discurso na Câmara dos Comuns, em que anunciou a declaração de guerra à Alemanha, em 3 de setembro de 1939, o Primeiro-Ministro britânico Neville Chamberlain, em meio à “profunda tristeza” por não ter conseguido evitar o conflito, com a fracassada política de apaziguamento, encerrou com sua nova profissão de fé, sob vivas e aplausos gerais: “desejo poder viver até raiar o dia em que o hitlerismo for destruído, e a Europa restabelecida, libertada e restaurada”.¹⁹

Figura 33 - Objetivo de guerra de John Bull



Fonte: PARTRIDGE, Bernard. John Bull's war aim [Objetivo de guerra de John Bull]. *Punch*, Londres (Inglaterra), 18 out 1939.

Dessa maneira, não existem muitas sutilezas nem complexidades na resposta direta do cartunista Bernard Partridge ao poster nazista do *Parole der Woche* [*Der alte Hass – das alte Ziel!*], afirmando que o objetivo dos britânicos na guerra seria o extermínio do povo alemão.

¹⁹ A INGLATERRA decidida a pôr termo à dominação nazista. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano XV, n. 4.090, p.5, 04 set. 1939.

Se antes, em 1917, o gorila de Harry Hopps apenas sugeria a pessoa do *Kaiser* Guilherme II, por meio do bigode louro, do porrete *Kultur* e do capacete *pickelhaube*; agora, uma vez iniciada a Segunda Guerra, em 1939, o *Huno-Gorila* é a própria pessoa do *Führer* e *Reichskanzler*, Adolf Hitler, com o topete liso, o bigode e a suástica, sequestrando a virginal Liberdade (*Freedom*), que se debate e tenta fugir do estupro quase inevitável, numa reprodução perfeita da escultura premiada de Emmanuel Frémiet (1887). A novidade da caricatura é o aparecimento do herói salvador, *John Bull*, símbolo da Grã-Bretanha, qual o dedicado caçador da fábula, de rifle nas mãos, capacete e uniforme militar, pronto para atirar e salvar a jovem donzela e a civilização ocidental, numa cruzada de destruição da barbárie.

Por fim, cabem ainda algumas palavras sobre a temática do *Huno-Gorila* na cultura visual da União Soviética, muito especialmente após a ruptura do controverso Pacto de Não Agressão Germano Soviético (assinado em 23 de agosto de 1939), com o início da Operação Barbarossa (22 de junho de 1941), em que houve o avanço de cerca de quatro milhões de soldados alemães, em três frentes rumo a Leningrado (atual São Petersburgo, ao norte), Moscou (ao centro) e Stalingrado (atual Volgogrado, ao sul), objetivando a conquista da URSS.

Figura 34 - Morte ao fascismo!



Fonte: VLASOV, Vasily; PEVZNER, Teodor; SHISHMAREVA, Tatiana. Смерть фашизму! [Morte ao fascismo!]. Leningrado (URSS), 1941.

Na caricatura coletiva do trio Vlasov-Pevzner-Shishmareva, conforme a tradição pictórica criada por Frémiet, o gorila fascista de topete, bigode e suástica já conquistou toda a Europa central e ocidental, com suas patas dominadoras reconhecíveis no chão do mapa, por sobre a Grécia, a Romênia, os Balcãs, a Polônia, a Hungria, os Países Baixos, a França, a

Dinamarca e a Finlândia. Com os dentes arreganhados, com revólver e machado nas mãos, a besta-fera nazista se prepara para avançar para as planícies do leste, rumo à CCCP (iniciais em russo da URSS, União das Repúblicas Socialistas Soviéticas), delimitada em vermelho vivo, com múltiplas baionetas vigilantes em sua defesa.

Conhecida como a “Grande Guerra Patriótica” (22 de junho de 1941 a 9 de maio de 1945), a campanha da Rússia foi a mais decisiva e brutal da Segunda Guerra Mundial, com estimativa de 20 milhões de civis mortos e outros 10 milhões de desaparecidos. Uma guerra de aniquilação, pilhagem e extermínio conduzida pelos nazistas no leste europeu, conforme analisa o historiador francês Pierre Vallaud (2012, p. 168-169):

Os judeus foram objeto de uma eliminação sistemática a ponto de numerosos pesquisadores considerarem que seu massacre durante [a Operação] Barbarossa constitui a primeira etapa do programa nazista de extermínio. [...] Na URSS, os alemães são reincidentes. Logo que invadem o país, eles se comportam como o fizeram na Áustria, na Checoslováquia e na Polónia, e aplicam seu programa de extermínio em nome da superioridade da raça ariana. Seguindo após os militares, as unidades do *Reichssicherheitshauptamt* (RSHA - serviços de segurança) comandadas por Himmler lançam “missões especiais” (ou seja, massacres) nas horas que se seguem à ocupação. Seu temível aparelho policial controla as regiões conquistadas com métodos de terror que se tomam habituais a partir de então. Forças policiais - muitas vezes dirigidas por alemães bálticos repatriados ou por veteranos dos corpos voluntários - organizam a repressão e as execuções. Equipes de intervenção móveis especiais, as *Einsatzgruppen*, as brigadas SS de extermínio, seguem os passos do Exército alemão e eliminam os “indesejáveis”, procedendo a fuzilamentos ou recorrendo a caminhões de gás.

Rapidamente, os russos, judeus e demais povos eslavos entenderam o caráter de guerra de saque e genocídio levado a cabo pelo regime nazista, com poucos resultados (im)possíveis em caso de derrota: a fome, a morte ou a escravização. “A morte pela fome é o resultado de um plano longamente preparado”, observa o historiador Pierre Vallaud (2012, p. 134), pois a “destruição em massa pela fome faz parte do planejamento de eliminação dos povos da União Soviética”. O teórico nazista do “espaço vital” e da “supremacia ariana”, Alfred Rosenberg, afirmava sem rodeios que o povo alemão deveria ser abastecido pela produção das ricas regiões agrícolas do Leste conquistado, sem “absolutamente nenhuma razão, nem obrigação de nossa parte em alimentar a população russa”, que ficaria com “a escolha entre morrer de fome ou emigrar para a Sibéria”.

Na história do genocídio do povo russo, um capítulo à parte deve ser dedicado à história do bloqueio de Leningrado, um episódio central da guerra. Metrópole soviética do mar Báltico e antiga capital do Império Russo, a histórica São Petersburgo, fundada por Pedro, o Grande (em 1703) e renomeada em homenagem a Vladimir Ilyich Lênin, a cidade-símbolo de Leningrado deveria ser “riscada do mapa”. Depois do fracasso da *blitzkrieg* e da acirrada

resistência inicial, Adolf Hitler desistiu da conquista militar, ordenando um cerco que deveria aniquilar a população pela fome. Dessa maneira, durante aproximadamente 900 dias, de setembro de 1941 a janeiro de 1944, a metrópole de 3 milhões de habitantes foi bloqueada e sitiada, num extermínio lento e sem piedade, pelos bombardeios, pelas balas, pelo fogo, pelo frio, pela falta de água corrente e de eletricidade, pela escassez de alimentos, que ocasionou “cerca de um milhão de mortes, dentre as quais umas 800 mil pela fome”, num dos maiores crimes de guerra nazistas (Vallaud, 2012, p. 11-12).

Figura 35 - Destrua o monstro alemão!



Fonte: CHANDOGIN, Nikolai (fotografia). уничтожить немецкое чудовище!
[Destrua o monstro alemão!]. Leningrado (Rússia), inverno de 1941-1942.

“Destrua o monstro alemão!”. Nas condições dramáticas e desumanas do cerco de Leningrado, encontramos a versão soviética atualizada do cartaz do norte-americano Harry Hopps, criada pelo coletivo Kukryniksy (pseudônimo dos artistas Mikhail Kupriyanov, Porfiry Krylov e Nikolai Sokolov). A caricatura potencializa o presente de terror e brutalidade, a cruel realidade de uma terra devastada pelo bloqueio e pela fome, com uma trilha de cadáveres de mulheres e crianças mortas aos pés do gorila nazista, enquanto este avança sobre o território russo. A besta-fera está furiosa, com os dentes arreganhados, armada de metralhadora e capacete com a suástica, o uniforme negro se confundindo com os próprios pelos, enfrentando os fuzis e baionetas, prestes a continuar o massacre, caso não seja detida.

Num segundo registro, a imagem da imagem, temos a fotografia de Nikolai Chandogin, realizada na principal avenida de Leningrado, a Avenida 25 de Outubro (ou Avenida Nevsky), no primeiro inverno do cerco nazista (1941-1942). Fotógrafo militar, ligado ao Exército Vermelho, Nikolai Chandogin acompanha os sofrimentos, dramas e resistências da metrópole sitiada, “retrata mulheres em formações cerradas, com armas no ombro, marchando, cantando”, “barragens antitanques metálicas sob a neve”, balões contra os ataques aéreos, “trenós carregados de cadáveres puxados na neve”, aponta Pierre Vallaud (2012, p. 207-208).

Na fotografia, ao observar a pequenina criança agasalhada sobre esquis, paralisada diante do cartaz do monstro invasor, temos a impressão de que a linha de visão do animal aponta para sua próxima vítima indefesa, de que a qualquer instante o monstro pode mesmo saltar da parede, rompendo a barreira entre realidade e ficção. Involuntariamente lembramos das estórias infantis, com a Chapeuzinho Vermelho (*Krasnaya Shapochka*) da União Soviética perguntando: “– Por que esses olhos tão grandes, senhor nazista? – Para te ver melhor. – E por que esse nariz tão grande? – Para te cheirar melhor. – E por que essa boca tão grande? – Para melhor poder te exterminar, por tiro, porrada, bomba ou fome”. Nas ruas de Leningrado, a fábula se transformou num cotidiano de terror.

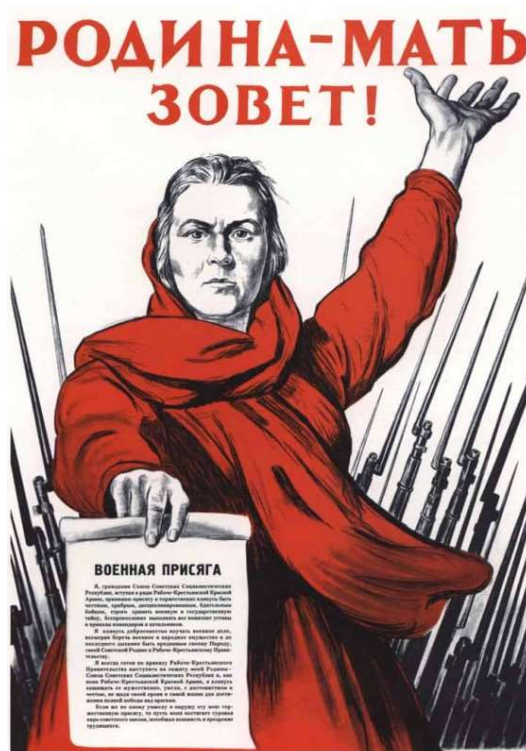
Eis a potência da imagem do *Huno-gorila*, em suas metamorfoses desde o século XIX. Se o cartaz de Harry Hopps (1917) dava um pequeno salto para o futuro, como aviso aos norte-americanos dos riscos da violência do militarismo germânico na Primeira Guerra; se o *King Kong* de Sidney Strube (1933) advertia contra os perigos do rearmamento alemão, com a ascensão de Hitler; se a caricatura de Bernard Partridge (1939) anunciava a intenção britânica de derrotar o gorila nazista depois da invasão da Polônia; o cartaz-mural de Kukryniksy (1941) é marcado pelo signo da urgência e da tragédia, da luta desesperada pela sobrevivência do povo russo, de quem sabia que o monstro fascista estava solto e as únicas possibilidades eram a vitória ou a morte. Diante da regressão da civilização à barbárie e à destruição, não havia mais tempo para quaisquer ilusões, metáforas ou inocência.

Dessa maneira, enfrentando a catástrofe e a possibilidade de extinção, se organizou imediatamente a propaganda de resistência ao invasor, com a impressão de cartazes concentrada nas gráficas estatais *Iskusstvo* (*Arte* em russo). Ao longo da guerra, somente em Moscou foram produzidos cerca de 800 posters, com tiragem conjunta de 34 milhões de cópias, com outros 700 posters criados em Leningrado, observa o cientista político Stephen White (1988, p. 121), renovando uma tradição imagética, temas e motivos surgidos durante a Revolução Russa e os

anos de guerra civil (1917-1921).²⁰ “Dentre os cartazes impressos mais famosos e marcantes estava o heroico ‘A Pátria-Mãe chama!’, de Irakly M. Toidze”, um ícone do realismo socialista e do nacionalismo russo, destaca o historiador inglês Derek W. Spring, que acrescenta:

Apenas uma semana após o início da guerra, apareceu cobrindo toda a fachada de um prédio próximo aos correios na rua Gorky, em Moscou. Uma mãe idosa de olhos ardentes e aparência determinada em um xale, a simplicidade de seu vestido permitindo que a grande maioria se identifique com ela, chama insistentemente o observador. Atrás dela estão as baionetas dos rifles e ela segura na mão o juramento de lealdade do soldado do Exército Vermelho, o texto claramente visível. Toidze concebeu sua ideia já no primeiro dia da guerra. Foi um enorme sucesso, sendo impresso em milhões de exemplares e em todas as principais línguas do país (Spring, 1999).

Figura 36 - A Pátria-Mãe chama!



Fonte: TOIDZE, Irakly M. РОДИНА-МАТЬ ЗОВЕТ! [A Pátria-Mãe chama!]. Moscou (URSS), junho 1941.

Havia ainda as oficinas “artesaniais”, organizadas por coletivos de artistas e espalhadas nas principais cidades, produzindo cartazes grandes e coloridos, pintados à mão com o uso de stencil, com tiragens limitadas de até mil exemplares, acompanhados de textos ou poemas. Muitos deles sendo posteriormente impressos aos milhares ou milhões. Dentre estas oficinas, merece destaque o estúdio *Okna TASS* (traduzido literalmente como “janelas da TASS”, a agência telegráfica da União Soviética), sediado em Moscou, reunindo cartunistas, pintores e escritores, que, ao lado da ideologia e da estética oficial do Partido Comunista, tiveram certa

²⁰ Muito embora incompleta, é possível consultar online parte da coleção *Soviet Political Poster*, em russo e inglês. Disponível em: <<http://redavantgarde.com/en/>>. Acesso em: 22 out. 2023.

liberdade de expressão, garantida pela urgência da situação de vida ou morte, bem como revelada na potência e diversidade das imagens criadas, por um lado, monumentais, heroicas, nacionalistas, folclóricas, mas, por outro lado, satíricas, grotescas, implacáveis, ridículas, brutais, chocantes, num conjunto de posters sem paralelos.

A historiadora da arte Xenia Vytuleva (2017) comenta que o estúdio *Okna TASS* funcionava como um escritório de jornal, acompanhando o cotidiano da guerra, com o objetivo inicial de “produzir um design por dia”, o que, “considerando a falta de recursos e a escassez de material”, era “uma tarefa quase impossível”. Ao final da guerra conseguiram uma “façanha extraordinária” na história dos cartazes políticos, pois, num intervalo de 1.418 dias, “um grupo de cerca de noventa e dois artistas, poetas, escritores, pintores e cortadores de stencil produziu 1.240 desenhos”, pintados à mão, com audácia, engenhosidade e radicalidade estética, expostos nas ruas e avenidas, lojas, fábricas e fazendas, estações de trem e metrô, em toda a URSS.

Diante desse cenário ruinoso, os cartazes comunicavam um “ponto sem retorno”, com mensagens usando contradições explícitas. Horror, tristeza, medo, choque moral e desconforto visual – estas sensações tinham de ser reconhecidas e equilibradas com a diversão e o conflito que os espectadores experimentavam quando confrontados com a paleta de cores vibrante, os rostos evocativos, as caricaturas e as texturas incrivelmente ricas. Em nenhum outro lugar, no léxico das imagens de guerra, poderiam o sofrimento e o horror ser retratados de uma forma tão absurda. Em nenhum outro lugar, o rosto do inimigo, em particular o rosto de Hitler, era representado usando vinte e cinco cores brilhantes e espalhafatosas (Vytuleva, 2017, p. 3).

Figuras 37 e 38 - Posters da “Grande Guerra Patriótica” (URSS).



Fontes: ESQUERDA: LAKTIONOV, A.I.; PILSHCHIKOV, N.I. Фашизм - кровавое чудовище. Бей его без пощады! [O fascismo é um monstro sangrento. Vença-o sem piedade!]. Leningrado (URSS), 1941.
DIREITA: PAVCHINSKY, Vadim V. Вот что несет тебе фашизм! [Isto é o que o fascismo traz para você!]. URSS, 1942.

Na primeira fase da guerra na Rússia predominaram os temas trágicos do realismo socialista sobre o sofrimento do povo russo, especialmente das mulheres e crianças, o heroísmo e patriotismo das massas, a paternal liderança de Josef Stalin, as atrocidades alemãs, com apelos de resistência e vingança. E monstros, muitos monstros, ao lado de baionetas, muitas baionetas ensanguentadas, enfiadas sem piedade na cabeça, no corpo e no coração dos inimigos. As caricaturas dos artistas soviéticos ampliaram sem limites o bestiário do fascismo, sob o signo da urgência e do grotesco, em conformidade com as notícias dos horrores da guerra e do genocídio em andamento, com a profusão de demônios e gorilas, lobisomens e vampiros, caveiras e ogros, abutres e lobos, cães e porcos, ladrões, assassinos e estupradores.

Na caricatura da dupla Laktionov-Pilshchikov, o destemido soldado russo transpassa com a baioneta e sustenta no ar o corpo do pequeno demônio nazista, com o bigode de Hitler, chifres, garras ameaçadoras e mandíbulas afiadas. Em contraponto com a Estrela Vermelha no capacete soviético, temos a suástica evidente no capacete e nas esporas das botas.

Já o lápis de Vadim Pavchinsky compõe o cenário de um mar de sangue nas estepes russas, com uma mulher morta com um tiro na cabeça, estirada no chão. As legendas, destacadas em vermelho sangue, não deixam espaço para dúvidas, nem perguntas inocentes: veja com seus próprios olhos, “Isto é o que o fascismo traz para você!”. Dominando a cena com um revólver fumegante, temos um Hitler-lobisomem, com braços e pernas peludos, os olhos vermelhos e irados debaixo do topete, uma gota de sangue caindo da mandíbula. Com a gigantesca garra ensanguentada, o monstro metamorfo carrega uma forca e algemas, destino dos derrotados e dominados, pela ação das *Einsatzgruppen*, os esquadrões da morte SS, que conduziam o assassinato em massa desde o início da Operação Barbarossa.

Segundo a Enciclopédia do Holocausto, cerca de dois milhões de pessoas foram mortas no leste europeu nos massacres e fuzilamentos coletivos, cometidos diretamente nas comunidades judaicas, sendo filmados, fotografados e observados pelos vizinhos, com posterior pilhagem dos bens e enterro em valas comuns.²¹ Na Rússia, o mar de sangue já ultrapassara há muito tempo a condição metafórica, de figura de linguagem.

Em 1943, a maré da guerra começou a virar a favor dos soviéticos, com as primeiras vitórias e a libertação de territórios: Stalingrado (janeiro), Kursk (julho), Kiev (Ucrânia, novembro de 1943). Em 27 de janeiro de 1944 foi a vez de romper o cerco de Leningrado, depois de quase 900 dias. Em seguida, a contraofensiva vermelha em direção ao coração da Alemanha. Na nova conjuntura de virada política e militar, já era possível não somente pensar

²¹ *Einsatzgruppen*. Disponível em: <<https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/einsatzgruppen>>. Acesso em: 22 out. 2023

em retaliação e vingança, mas também desejar o julgamento dos crimes do fascismo, renunciando o Tribunal de Nuremberg, organizado pelos países Aliados (União Soviética, Estados Unidos, Grã-Bretanha e França) e instalado em novembro de 1945.

Na caricatura de Viktor Deni, um veterano artista do traço desde a Revolução Russa, temos o vislumbre de um futuro possível e desejado, com o vampiro nazista derrotado pelo Exército Vermelho. Com um casaco preto com suástica e gola levantada, olhos frios e hipnóticos, nariz proeminente, orelhas pontudas e dentes caninos à mostra, a figura de Adolf Hitler remete ao personagem do cinema, tanto no filme alemão *Nosferatu, Eine Symphonie des Grauens* (*Nosferatu, uma sinfonia de horrores*, 1922), quanto no estadunidense *Drácula* (1931), uma vez mais a migração de imagens unindo as lendas da cultura popular, a literatura de terror (dos contos góticos ao *Drácula*, de Bram Stoker, 1897), a sétima arte e a caricatura.

Figura 39 - Para o julgamento pelo mundo inteiro do monstro vampiro fascista!



Fonte: DENI, Viktor N. - На суд всего мира фашистского изверга вампира! [Para o julgamento pelo mundo inteiro do monstro vampiro fascista!]. Moscou (URSS), 1944.

Capturado e impotente, mas não menos raivoso e assustador, o Hitler-vampiro se encontra com uma tabuleta presa por uma corda ao pescoço, tal como um condenado ao ridículo público, uma criatura repugnante a ser objeto de escárnio e execração mundial, preso ao pelourinho dos monstros infames. Na tabuleta estão listados os crimes cometidos contra a humanidade, simbolizados também pela suástica formada por machados e correntes no

capacete: “Câmara de gás, tortura, execuções, campos de extermínio, sequestro, escravização, destruição de bens culturais, roubo”.

Entretanto, a realidade dos fatos seguiu outros rumos, diversos do multiverso da caricatura. No início de 1945, os soviéticos lançaram a campanha final. Em 27 de janeiro, foram libertados os sobreviventes do campo de extermínio de Auschwitz, na Polônia, seguido do restante do país. Em 15 de abril, Viena foi conquistada, seguindo-se o cerco de Berlim, com combates urbanos corpo a corpo. “Em 30 de abril, quando o Exército Vermelho se aproximava da Chancelaria, onde a cúpula do nazismo estava abrigada em um *bunker*, Hitler se suicidou. Era o fim do sonho do *Reich* de Mil Anos” (Ferraz, 2022, p. 155). A besta-fera nazista nunca seria julgada pessoalmente por seus incontáveis crimes.

Seguiu-se a bancarrota do regime e a rendição incondicional, assinada pelo almirante Karl Dönitz, com o término da guerra na Europa em 8 de maio de 1945, o “Dia da Vitória”. No período final da guerra, escreve a historiadora russa Galina Demosfenova, juntamente com “a consciência de todo o horror do fascismo e a sede de vingança, [...] vemos o surgimento de uma nova característica [nos cartazes]: um sentimento de orgulho e consciência de ter prestado um grande serviço histórico para a humanidade” (apud Spring, 1999).

No estúdio *Okna TASS*, em Moscou, os desenhistas Nikolai Denisovskii e Vasiliï Lebedev-Kumach lançam uma das últimas “janelas” (*Okna*), o desfile triunfal dos vencedores, à maneira de Roma Antiga, o “modelo de celebração do sucesso militar” no mundo ocidental. O triunfo era “a maior honra que um general romano poderia esperar”, segundo a historiadora Mary Beard (2007), ser puxado em uma carruagem, acompanhado pelos prisioneiros cativos, suas tropas e os tesouros saqueados, percorrendo “as ruas de Roma até o Templo de Júpiter, no Monte Capitolino, onde ofereceria um sacrifício ao deus”.

“A besta fascista foi derrotada completamente e para sempre!”. E assim, temos a derradeira metamorfose do *Huno-Gorila*, conduzido prisioneiro pelo cortejo triunfal da Deusa da Vitória, que carrega consigo as bandeiras das três potências vencedoras, a União Soviética, os Estados Unidos e a Grã-Bretanha. As marcas da barbárie e do genocídio permanecem visíveis na suástica, nas quatro patas ensanguentadas e nas ruínas vistas ao fundo. Nem mesmo o suicídio permitiu que Adolf Hitler escapasse, pois, de acordo com o duplo funcionamento da representação, mostrar a derrota do *Huno-Gorila* em uma caricatura é fazer com que seja vista, narrada e nunca esquecida!

Figura 40 - VITÓRIA!



Fonte: DENISOVSKII, Nikolai; LEBEDEV-KUMACH, Vasilii. ПОБЕДА [VITÓRIA! Que este dia permaneça através dos séculos pela União da Amizade, da Glória e da Coragem. A besta fascista foi derrotada completamente e para sempre. A vitória chegou! E em suas mãos flutuam orgulhosamente as bandeiras das Nações Livres. O mundo ainda não tinha visto vitória como essa. Glória aos Heróis! Saudações aos Aliados!].
Moscou (URSS), 12 maio 1945.

2. ALEGORIAS DO MAL

El sueño de la razon produce monstruos.
Francisco de Goya.

2.1. *Hostis humani generis* (inimigo da espécie humana)

Em sua evolução, o cartum pode ser considerado “o herdeiro da arte simbólica da Idade Média, numa época em que a Igreja usava a imagem didática para ensinar a palavra sagrada ao leigo ignorante”, com a gradativa aplicação dessas técnicas “à sabedoria secular em ilustrações de provérbios e em estampas satíricas”, analisa o historiador da arte Ernst Gombrich, para quem “a transição do simbolismo religioso para o político é bastante natural”, a exemplo do “contraste entre luz e escuridão como um símbolo do conflito existente entre o bem e o mal”, uma noção fundamental na filosofia, de Platão ao Iluminismo, bem como na tradição cristã, com suas metáforas e alegorias góticas ou barrocas (1999, p. 130, 138).

Nestes termos, o desenvolvimento da imagem satírica na modernidade está associado tanto às possibilidades abertas à propaganda visual pela invenção da imprensa e das técnicas de gravura (no século XV), com a multiplicação de impressos, panfletos e folhas volantes, quanto “aos combates políticos e confessionais da Europa do século XVI”, com “as lutas entre protestantes e papistas” (católicos), apontam os historiadores da arte Laurent Baridon e Martial Guédron (2006, p. 27), com a profusão de seres monstruosos para denunciar a heresia e o sacrilégio, “interpretados como signos funestos anunciadores da cólera divina”.

Figura 41 - Você pode ter criado o homem, mas Eu, Adolf Hitler, acabarei com ele!



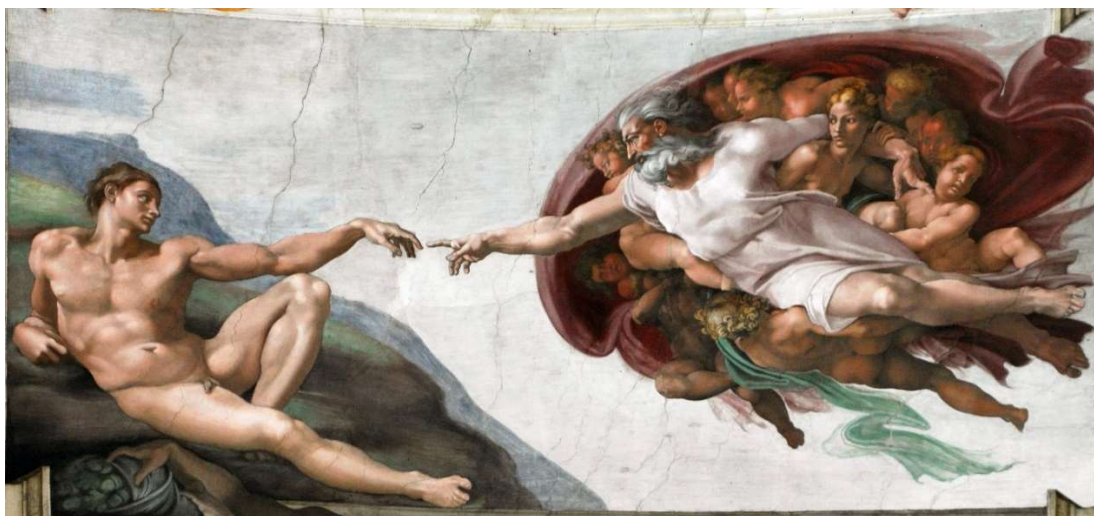
Fonte: LOW, David. Você pode ter criado o homem, mas Eu, Adolf Hitler, acabarei com ele! *Evening Standard*, Londres, 21 set. 1939.

Assim, logo nas primeiras semanas da Segunda Guerra Mundial, a milenar tradição pictórica cristã foi apropriada e reinventada pelo cartunista David Low, nas páginas do *Evening Standard*, numa de suas mais famosas charges. Segundo o historiador da arte Joaquim da Fonseca, o neozelandês Low “foi provavelmente o cartunista mais importante, popular e influente do jornalismo britânico, na primeira metade do século XX” (1999, p.167), sendo seguido por outros tantos artistas do nanquim, ao alertar a opinião pública contra os males que se forjavam na Chancelaria do III *Reich*.

O desenhista J. Carlos (considerado o “patrono dos caricaturistas brasileiros”) asseverou mesmo que foi “a caricatura que começou a abalar os alicerces da pretendida nazificação do mundo”, pois “quem disparou talvez o primeiro tiro contra Hitler e suas pretensões de domínio mundial” foi o cartunista David Low com suas charges no jornal londrino *Evening Standard*. “Atrás de Low, outros caricaturistas fizeram tremenda carga contra o *Führer* e o *Duce*. A artilharia dos exércitos aliados em todas as frentes de batalha se encarregou do resto”.²²

Na ponta do dedo mindinho da mão esquerda do Criador, descido das nuvens dos Céus, um minúsculo e irado homenzinho fardado esbraveja e gesticula, com um punho cerrado e a outra mão apontando contra Deus, dizendo: “Você pode ter criado o homem, mas Eu, Adolf Hitler, acabarei com ele”! A caricatura de David Low subverte as relações entre o Divino e o Humano no imaginário cristão, tal como modeladas de geração em geração pelas ilustrações de temas bíblicos, muito especialmente pela “Criação de Adão”, o centro da composição de Michelangelo na Capela Sistina, no Vaticano (Roma), em que “vemos o Senhor dando vida, com gestos poderosos, a plantas, corpos celestes, animais e ao homem”.

Figura 42 - A Criação de Adão



Fonte: MICHELANGELO. A Criação de Adão (afresco). Capela Sistina (Roma), 1511.

²² A PALAVRA DE J. CARLOS, mestre e líder de sua arte no Brasil [Entrevista]. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 6.816, p. 1, 26 jul. 1948.

Na imaginação de Michelangelo, o “simples toque da mão de Deus” expressa “a grandeza do mistério da criação com tamanha simplicidade e força”, analisa o historiador da arte Ernst Gombrich, que destaca ainda a simetria entre Deus e o Homem, criado à sua imagem e semelhança. Esse projeto extraordinário no teto da capela, feito solitariamente ao longo de quatro anos, “assombrou o mundo inteiro desde o momento em que veio a público”, pois:

Nada na imagem desvia a atenção do tema principal. Adão está estendido no chão em todo o vigor e beleza apropriados ao primeiro dos homens; do outro lado, Deus Pai aproxima-se, transportado e amparado por Seus anjos, envolto em um vasto e majestoso manto soprado pelo vento como uma vela, sugerindo a leveza e rapidez com que Ele flutua através do espaço. Ao estender Sua mão, sem sequer tocar o dedo de Adão, quase vemos o primeiro homem despertar, como que de um sono profundo, e olhar a face paternal de seu Criador. É um dos maiores milagres da arte, o modo como Michelangelo logrou fazer do toque da Mão Divina o centro e o foco do quadro, e como expressa a ideia de onipotência, por meio da facilidade e da força encerradas nesse gesto de criação (Gombrich, 2013, p. 236).

Já na subversiva caricatura de David Low, não existe mais simetria, pois o homem se amesquinhou. O recurso do contraste de escalas permite visualizar a fúria do diminuto *Führer* ameaçando a própria Humanidade, maior criação divina, através da guerra e da morte, num vislumbre profético do genocídio ainda por vir, presente como virtualidade nas palavras e gestos do ditador alemão. Não vemos o rosto do Criador, mas podemos supor talvez a profunda decepção diante da irrupção da barbárie e da violência. Assim, desde os primeiros dias de guerra, a caricatura advertia sobre a tenebrosa blasfêmia lançada contra Deus e a Humanidade, pois o nazismo era *hostis humani generis* (inimigo da espécie humana).

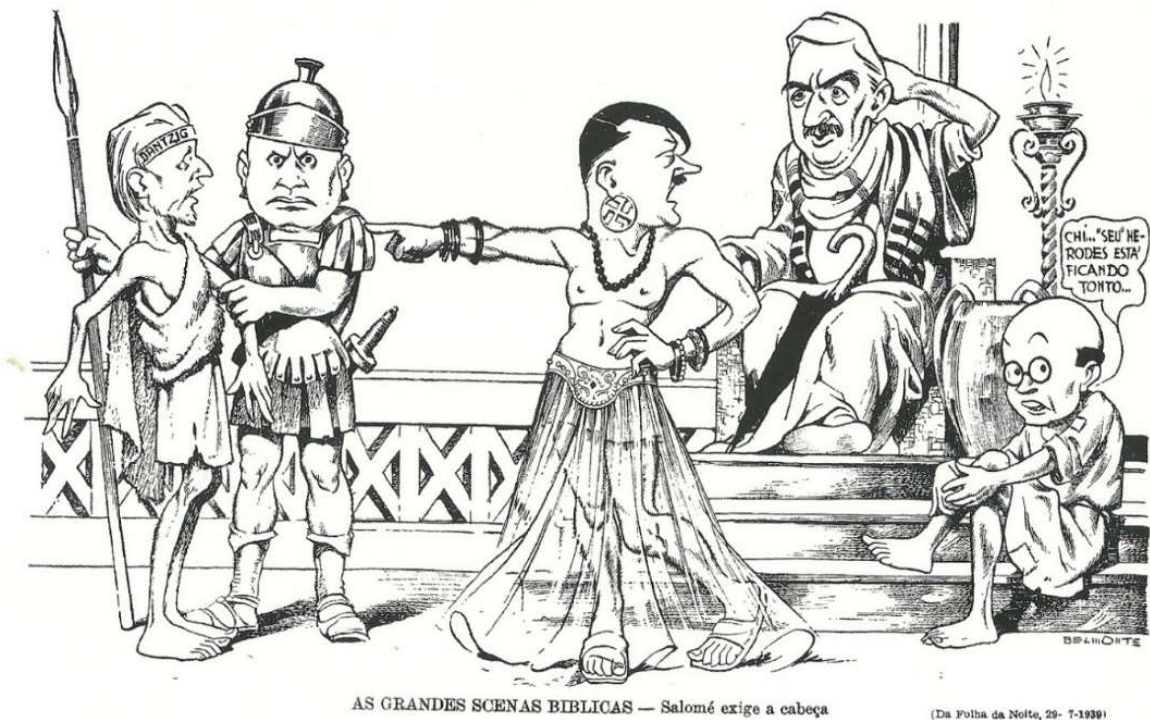
No católico Brasil, se destaca a série satírica das “Grandes Cenas Bíblicas” do paulista Belmonte (pseudônimo de Benedito Bastos Barreto), “cujo *calunga Juca Pato* buscava expressar o sentimento popular e cuja campanha contra o totalitarismo externo teve grande alcance [entre 1936-1945]”, assinala o historiador Nelson Werneck Sodré (1999, p. 384).²³ Nas palavras do próprio cartunista Belmonte, o personagem *Juca Pato* surgira em função do “arrolhamento da imprensa”, após a fracassada revolta tenentista de 1924, sendo “mister dar-se uma voz ao povo, e o melhor meio, para escapar-se ao rigor dos Cerberos, era criar-se uma alegoria”, pois o “povo precisava dizer alguma coisa, criticar outras e não podia”.²⁴

²³ *Calungas e bonecos*, embora hoje em desuso, são termos sinônimos de caricatura, muito usuais na linguagem cotidiana do Brasil, na primeira metade do século XX. A revista de humor *Careta* definiu *calunga*: “no masculino, é o bonequinho, a caricatura do homem, em ponto reduzido e com traços ridículos; a miniatura caricata de qualquer pessoa, como se vê nas nossas revistas e magazines ilustrados”, possui a “comum acepção de *boneco* ou desenho humorístico de figuras humanas”. Ver: CALUNGA. *Careta*, Rio de Janeiro, ano XXI, n. 1058, p. 9, 29 set. 1928.

²⁴ BELMONTE. Como nasceu Juca Pato [Entrevista]. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano V, n. 43, p. 7 e 48, 16 set. 1933.

Em pouco tempo, o *Juca Pato* se transformou no *boneco* mais popular da imprensa paulista, simbolizando o “burguês bem pensante”, o “homem comum”, “um amigo de carne e osso”, angustiado e revoltado contra os desmandos do poder, sempre crítico, sempre contestador. De modo que também se tornou um “adversário feroz do nazismo, cujos absurdos começou a denunciar cedo”, na condição de “severo observador da cena internacional”, sublinha o historiador da arte Pedro Corrêa do Lago (2001, p. 100-102).

Figura 43 - Salomé exige a cabeça do Baptista



Fonte: BELMONTE. Salomé exige a cabeça do Baptista. **Folha da Noite**, São Paulo, ano XIX, n. 5.726, 29 jul. 1939.

Sentado no canto direito, o arguto *Juca Pato* acompanha os movimentos da sensual e temperamental odalisca Salomé-Hitler, vista de perfil, com nariz fino e esticado, uma das mãos na cintura, estilizada com um corte de cabelo Chanel e topete, uma saia diáfana, pulseiras, colar de pérolas e delicados brincos de suástica. Como recompensa, a sedutora dançarina aponta para João Baptista (Dantzig), preso pelo centurião romano Mussolini, exigindo de Herodes a cabeça do pregador judeu. Aturdido em seu trono, o rei Herodes (em verdade, Neville Chamberlain, primeiro-ministro britânico) coça a cabeça preocupado, em gesto típico de quem não sabe o que fazer diante da situação, enquanto o atento *Juca Pato* comenta, maroto e certeiro: “Chi... ‘seu’ Herodes está ficando tonto...”.

Publicada em fins de julho de 1939, a charge de Belmonte captura e ironiza a essência da “prática da extorsão internacional por ameaça de guerra”, na feliz fórmula cunhada pelo historiador Francisco César Ferraz (2022, p. 25). No caso específico, tematiza a pretensão alemã

de anexar a cidade livre de Dantzig (atual Gdansk, na Polônia, um importante porto do mar Báltico), criada pelo Tratado de Versalhes, na crise diplomática que antecedeu imediatamente a eclosão da guerra mundial, com a invasão da Polônia, em 1º de setembro de 1939. Simultaneamente, o lápis pontiagudo de Belmonte assinala a impotência e o fracasso da “política de apaziguamento” conduzida pelo primeiro-ministro britânico Chamberlain.

A pose da bela e geniosa Salomé-Hitler, insaciável em sua chantagem na busca por “espaço vital”, é escárnio e zombaria, um “riso de combate”, que caça do adversário político e social, segundo o historiador francês Georges Minois. Com a função de dessacralização, “a caricatura é a destruição dos ídolos pelo riso, sua redução ao estado de patifes”, de messalinas, pondo em evidência “o ridículo da comédia política e social” (Minois, 2003, p. 463-471).

Na sua “faina de *repórter do lápis*, Belmonte foi mais que um simples cronista que se limitasse a registrar os fatos, buscando seu lado humorístico ou merecedor de crítica”, escreveu o editor da coletânea “Caricatura dos tempos”, reunindo charges sobre a guerra mundial. Pois o artista Belmonte “avançou muito além, previu acontecimentos, vislumbrou através do emaranhado dos sucessos internacionais aquilo que escapou ao observador vulgar”, com suas charges sendo “apreciadas diariamente por milhares de leitores, através da imprensa”, como “flagrantes vivos, reais, palpantes dos acontecimentos decisivos” (Belmonte, 1948, p. 7).

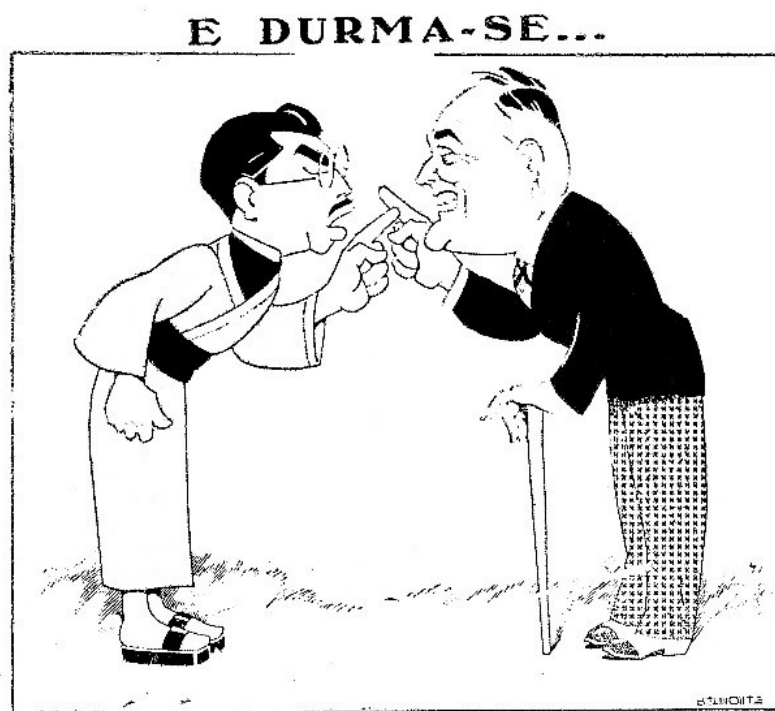
A qualidade dos desenhos, a sagacidade e o bom humor de Belmonte rapidamente se destacaram nas páginas da paulistana **Folha da Noite**, especialmente após a irrupção da guerra. Conforme destaca o historiador Gonçalo Júnior, “até então, nenhum jornal brasileiro tinha valorizado tanto o humor gráfico em sua capa e nenhum chargista brasileiro se interessara em satirizar de maneira tão obstinada o ditador alemão Adolf Hitler e o nazismo” (2017, p. 89).

Obviamente, tal irreverência na representação dos próceres do Eixo não passou despercebida, sendo o cartunista proibido pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em janeiro de 1941, de fazer caricaturas do Imperador Hirohito, uma censura efetivada a pedido do Consulado do Japão em São Paulo. Na edição de 16 de janeiro, a caricatura de Belmonte abordava as tensões e conflitos entre Estados Unidos e Japão no Extremo Oriente, colocando frente a frente o presidente Franklin Roosevelt e o Imperador Hirohito, ambos agressivos, com os dedos em riste, polemizando e ameaçando um ao outro, expressando suas desavenças em relação à China. O título lembrava o provérbio antecipador de confusões... e da guerra, que de fato começaria 11 meses depois, com o ataque japonês a Pearl Harbor, em 7 de dezembro de 1941. E durma-se com um barulho desses!

Depois de uma suspensão de 16 dias (entre 22 de janeiro e 07 de fevereiro de 1941), a direção do jornal **Folha da Noite** negociou com o Conselho Superior de Censura a volta do

cartunista, mas sob certas condições. E assim, “durante um bom tempo, Belmonte foi obrigado a substituir em suas charges Hirohito por um soldado japonês qualquer”, assinala o historiador Gonçalo Júnior, que acrescenta ainda que “Adolf Hitler também saiu de cena, dando lugar, por um período, a um alemão genérico e obeso”, o que indica provavelmente a existência de reclamações e protestos da Embaixada da Alemanha contra o cartunista (2017, p. 91).

Figura 44 - E durma-se...



- Auxiliando a China, o sr. está fazendo uma política anti-nipônica!
- E atacando a China, o sr. está fazendo uma política anti-americana!

Fonte: BELMONTE. E durma-se... **Folha da Noite**, São Paulo, ano XXI, n. 34.504, 16 jan. 1941.

Como sinal de resistência e registro indireto da censura imposta pela ditadura do Estado Novo, o cartunista publicou, nos dias 8 e 10 de fevereiro de 1941, dois “desenhos educativos”, no lugar dos cartuns políticos tradicionais, o que provocou um estranhamento imediato do público leitor, acostumado com suas charges quase diárias. O primeiro deles lembra uma cartilha do ABC, com figuras, nomes e frases, da bola, do gato, do bule, do [perigoso] lápis. Dessa forma, o cartunista repetiu um recurso utilizado em outubro de 1937, quando a censura o proibiu de fazer qualquer referência a Getúlio Vargas, conforme relatado por Gonçalo Júnior:

Para não se calar inteiramente, publicou uma tira enigmática que lembrava um livro de alfabetização: “Eu vi o gato / Maria tem o gato / Eu vi o rato”. Nunca explicou o sentido, mas, pelas figuras do gato e do rato, ela sugeria os temas da opressão e perseguição – em seu caso, a censura. [...] Censurado, o ilustrador encontrou um modo inusitado de mostrar que não podia criticar Getúlio: publicou tiras com charadas e uma charge em que *Juca Pato* aparecia fazendo tricô (2017, p. 56).

No segundo “desenho educativo”, em lugar das artes do tricô, o desenhista tratou da folia de Momo. [Assim como, durante a ditadura militar brasileira, os jornais publicariam receitas de bolo ou previsões do tempo, como forma de registrar que foram alvos da censura].

Figuras 45 e 46 - Desenhos educativos



DESENHOS EDUCATIVOS

Fontes: BELMONTE. Desenhos educativos. *Folha da Noite*, São Paulo, ano XXI, n. 34.524 e 34.525, 8 e 10 fev. 1941.

Soletrando “a e i o u y”, Belmonte ilustrou a temporada pré-carnavalesca com desenhos de instrumentos musicais, a cuica, o pandeiro e o cavaquinho, acompanhados dos acessórios fundamentais de um bom malandro e boêmio, a *marvada* da cachaça, o chapéu de palha e a camisa listrada, immortalizada pela cantora Carmen Miranda, emprestando sua voz maliciosa e brejeira à composição de Assis Valente (1937): “Vestiu uma camisa listrada e saiu por aí / Em vez de tomar chá com torrada, ele bebeu parati [cachaça] / Levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão / E sorria quando o povo dizia: sossega leão, sossega leão”. E assim, malandramente, *Juca Pato* sorriu quando a ditadura disse: “sossega leão, sossega leão”, e seguiu seu cortejo carnavalesco antifascista.

Tempos depois, em fevereiro de 1943, Belmonte publicou um irônico “agradecimento” ao Ministro da Propaganda nazista, por ter sido atacado na Rádio de Berlim, pois “ainda há poucos dias, a famosa emissora do dr. Goebbels, num gesto que muito me honra, resolveu promover-me à personalidade importante”, sendo “mimoseado com uma porção de desaforos”. Destaque de capa, a caricatura contrapunha um sorridente e agradecido *Juca Pato*, ostentando sua mais poderosa arma, o lápis, enquanto, em oposição, vemos um colérico e verborrágico Joseph Goebbels, empunhando também sua mais poderosa ferramenta, o microfone radiofônico. Pois, “na luta de classes, todas as armas são boas, pedras, noites, poemas” e caricaturas, ousaríamos acrescentar, mais uma vez, com o perdão do poeta Paulo Leminski.

Figura 47 - Obrigado, Dr. Goebbels!



Fonte: BELMONTE. Obrigado, Dr. Goebbels! **Folha da Noite**, São Paulo, ano XXIII, n. 35.142, 11 fev. 1943.

Mas voltemos ao simbolismo religioso. A série imagética das “Grandes Cenas Bíblicas” acompanha a ascensão, mas também o início da queda do nazismo, com um outrora todo poderoso Adolf Hitler, fazendo as vezes de um *falso Cristo* (ou *Anticristo*), tentando inutilmente ressuscitar Lázaro, um soldado morto na tumba, simbolizando o “exército da *Blitzkrieg*” (a tática de assalto relâmpago vitoriosa na primeira fase da guerra mundial). Apreensivos e preocupados ao lado do impotente *Führer*, cujas palavras perderam a força, estão seus aliados do Eixo, Mussolini e Hirohito, e os discípulos Goebbels e Goering, todos vestidos com túnicas.

Era o momento da virada. Diante da decisiva vitória russa em Stalingrado, em 31 de janeiro de 1943, bem como a tomada da Tunísia pelas tropas aliadas, a famosa *Blitzkrieg* agora era o novo Lázaro, “o morto que morreu bem morrido”, no pleonasma antifascista elaborado por Belmonte. Os aliados preparavam então a Operação Husky, aproveitando os soldados, armas e recursos mobilizados no norte da África, começando pela Sicília (com o apoio dos contatos do chefe da Máfia, Lucky Luciano), assegurando o domínio do Mediterrâneo e depois invadindo a Itália, apontada por Winston Churchill como “o ventre macio da Europa”, “um país militarmente vulnerável”, destaca o historiador Francisco César Ferraz (2022, p. 112).

Figura 48 - A ressurreição de Lázaro

AS GRANDES CENAS BÍBLICAS



"A RESSURREIÇÃO DE LÁZARO" ou "O MORTO QUE MORREU BEM MORRIDO"

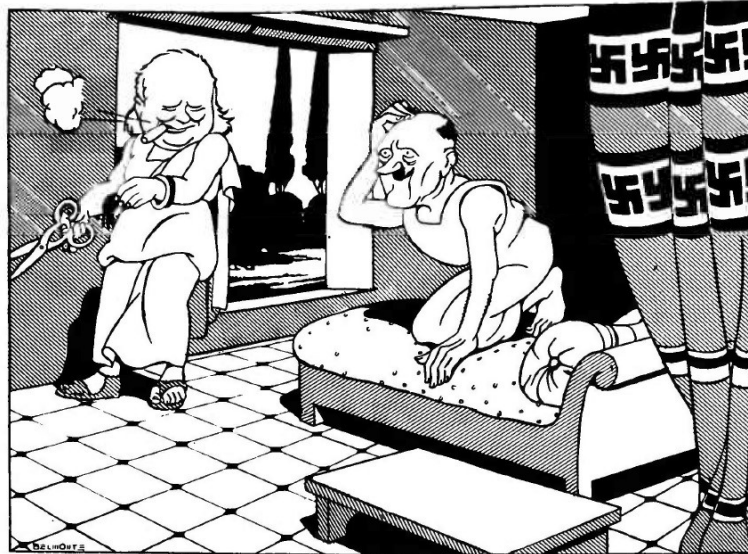
Fonte: BELMONTE. A ressurreição de Lázaro. *Folha da Noite*, São Paulo, ano XXIII, n. 35.190, 09 abr. 1943.

“A navalha jamais passou pela minha cabeça... Se me cortarem os cabelos, a minha força se retirará de mim, perderei meu vigor e me tornarei um homem como qualquer outro” (Juízes 16:17). O agudo senso da conjuntura e o refinado humor de Belmonte captaram os sinais dos tempos por meio da figura bíblica de Sansão, o herói libertador do povo de Israel da opressão dos filisteus, com seus longos cabelos trançados, cuja imensa força havia sido concedida diretamente por Deus, uma das narrativas mais conhecidas do Antigo Testamento (no livro de Juízes). Assim, a estória do herói trágico, seduzido e traído pela bela Dalila, por quem se apaixonou e a quem revelou seu segredo, foi reinventada por Belmonte, em duas versões caricaturais, pelo direito e pelo avesso.

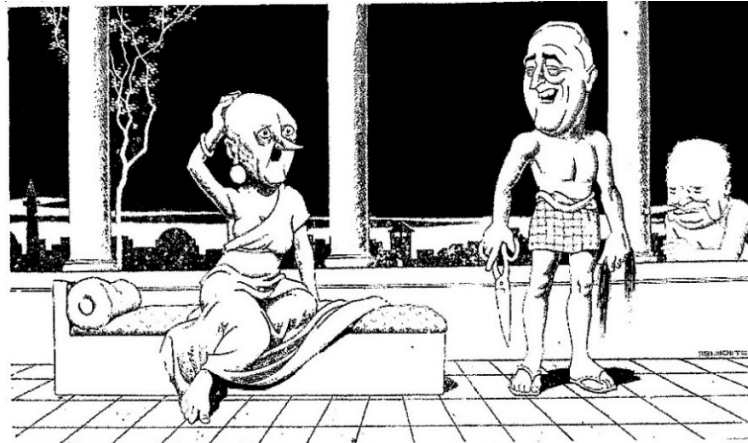
“Então Dalila disse a Sansão: ‘Zombaste de mim e me disseste mentiras. Mas agora, eu te rogo, dá-me a conhecer com que seria preciso amarrar-te’” (Juízes 16:10). Com um sorriso no canto dos lábios e soltando uma baforada do inseparável charuto, a traiçoeira e esperta Dalila-Churchill comemora o bom resultado da artimanha, segurando a tesoura e as tranças de cabelo, enquanto Sansão-Hitler acorda do sono tosquiado, com a mão na cabeça, perplexo e sem forças, na charge de abril de 1943.

Já em outubro de 1944, na estória da “Bíblia às avessas”, é Sansão-Roosevelt quem descobre a artimanha, se antecipa e corta os cabelos de Dalila-Hitler, atônita com seu vestido sensual, brincos e pulseira, observados por Winston Churchill, na sacada do quarto. “Zombaste de mim”, indo e voltando, diria supostamente um fracote Adolf, cuja potência e vigor estavam sendo derrotados pelas armas e pelos cartuns dos Aliados, com o lápis e o fuzil.

Figuras 49 e 50 - Grandes Cenas Bíblicas: Sansão e Dalila

AS GRANDES CENAS BÍBLICAS
— Sansão e Dalila

20-4-1943



A BÍBLIA ÀS AVESSAS — Sansão corta a cabeleira de Dalila

Fontes: BELMONTE. Sansão e Dalila. **Folha da Noite**, São Paulo, ano XXIII, n. 35.199, 20 abr. 1943.
EMBAIXO – BELMONTE. A Bíblia às avessas – Sansão corta a cabeleira de Dalila. **Folha da Noite**, São Paulo, ano XXIV, n. 35.646, 04 out. 1944.

Com o desembarque na Normandia (o “Dia D”, em 6 de junho de 1944) e a libertação de Paris (em 25 de agosto), as tropas Aliadas avançavam rumo à Alemanha pelo Oeste, enquanto as tropas soviéticas iniciavam sua ofensiva rumo a Berlim, vindas do leste europeu. Nesses movimentos, encontraram dezenas de milhares de prisioneiros nos campos de concentração. Em julho de 1944, ao avançar na Polônia, as forças soviéticas liberaram os campos de extermínio de Belzec, Sobibor e Treblinka; em 27 de janeiro de 1945, liberaram Auschwitz, próximo a Cracóvia (Polônia), o maior de todos os campos de concentração e extermínio, seguindo-se a liberação de outros campos na Polônia, Países Bálticos e Alemanha. Já as tropas americanas e britânicas, liberaram os campos de extermínio de Buchenwald (11 de abril), Bergen-Belsen (15 de abril) e Dachau (29 de abril de 1945). Com a divulgação das atrocidades cometidas nos campos, as alegorias do Mal se multiplicam nos traços dos

cartunistas. É o momento em que Belmonte abandona o humor leve, divertido e zombeteiro característico da grande maioria de suas caricaturas.

Diante dos horrores dos campos de extermínio, se impôs a imagem grotesca e sombria do primeiro assassino da humanidade, com um Hitler-Caim de cuecas, reduzido à impotência, cercado por dezenas de caveiras vítimas da violência nazista, enquanto a poderosa mão de Deus reaparece dos céus, dessa vez apontando como pergunta e acusação: “Caim! Caim! Que fizeste dos teus irmãos?”. A terrível blasfêmia contra Deus e a Humanidade, profetizada por David Low (figura 41), infelizmente havia se concretizado cinco anos e alguns meses depois, com o genocídio de milhões de seres humanos, ordenado pelo novo Caim, num gesto supremo de destruição, desequilibrando em definitivo as relações entre o Homem e seu Criador.

Figura 51 - Caim! Caim! Que fizeste dos teus irmãos?



Fonte: BELMONTE. Caim! Caim! Que fizeste dos teus irmãos? *Folha da Noite*, São Paulo, ano XXV, n. 35.743, 27 jan. 1945.

O mesmo sentido trágico e escatológico pode ser encontrado na charge de Andrés Guevara, publicada na *Folha Carioca*, em outubro de 1944. Dentre os *soldados do traço*, com certeza o paraguaio Guevara era alta patente na luta contra o totalitarismo, com seu realismo simbólico de “grande força de concentração alegórica”, com agudo “sentido de horror à tirania”, na definição do crítico de arte Herman Lima. Considerando o desenho de humor um “fator de primeira linha na educação político-social dos povos”, o cartunista Guevara, radicado no Brasil desde os anos 1920, destacou, em entrevista, que a caricatura teve um “grande ressurgimento” durante a guerra, pois “reabilitou-se, tornando-se uma das mais terríveis e eficientes armas de combate ao nazifascismo” (Lima, 1963, p. 1489).

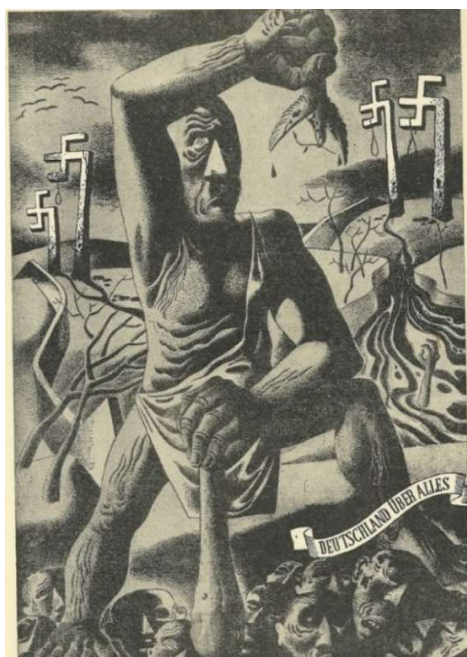
Na charge de Guevara se destaca o poder de síntese, as imagens cruelmente distorcidas, com “um teor de violência contida, de ferocidade e de amargura realmente demoníacas”, seja de corpos desmembrados e fantasmagóricos dos campos de concentração, seja do truculento e

impassível *Caim*, dominando um cenário desolado por morte e destruição, marcado por árvores nuas, aves de mau agouro e forcas em formato de suástica, das quais brotam rios de sangue que pagam um tributo apocalíptico. Uma alegoria em preto e branco, de dimensões bíblicas, com “vigor de execução, grandeza de concepção e perfeição artística”, que situam Guevara dentre os maiores desenhistas do período, de um humor satânico, nas palavras do escritor cearense Herman Lima (1963, p. 386-387):

Em *Caim*, naquele estranho grafismo do artista, que utilizava com uma força dramática insuperável o contraste de brancos agudos e duros relevos resultantes de sombras granitadas e traços rijos como cortes na madeira, no ressaltado de flagrantes anatômicos numa precisão macabra, Guevara mostra Hitler como um pitecantropo em fúria, esmagando com a mão direita a ave da Paz enquanto a sinistra, apoiada numa borduna de homem da selva se apoia sobre uma pilha de crânios descarnados de suas vítimas. [...] Deutschland Über alles [Alemanha acima de tudo], como legenda desse prodigioso painel, tem um significado de tão violento sarcasmo que é impossível reter um frisson de angústia à fria maldição irradiante daquele signo de pesadelo.

Hostis humani generis (inimigo da espécie humana), que “nasceu humano, mas viveu como uma fera na selva”, o “destruidor de um povo e inimigo da humanidade”, que “cometeu atrocidades tão indescritíveis, e aquele culpado de tais crimes não merece mais ser chamado de homem”, porque são crimes que “estão além da fronteira que separa o homem da besta”, disse o procurador israelense Gideon Hausner no julgamento de outro Adolf, o criminoso nazista Adolf Eichmann, um processo analisado pela filósofa Hannah Arendt (1999). O grotesco *Caim* de Guevara já acusava: tratava-se de um genocida, monstro, sádico e vilão, o Mal Absoluto. “Caim! Caim! Que fizeste dos teus irmãos?”.

Figura 52 - Caim



Fonte: GUEVARA, Andrés. *Caim*. **Folha Carioca**, Rio de Janeiro, 25 out. 1944. Apud Lima, 1963, p. 373.

2.2. A queima de livros e o *Anticristo*

Conforme assinalou o historiador Eric Hobsbawm, no início da polarização, nas décadas de 1920 e 1930, tratava-se de uma “guerra civil ideológica internacional”, travada “entre famílias ideológicas”, de um lado, os “descendentes do Iluminismo” e das grandes revoluções (francesa e russa), e, do outro, as forças adversárias do barbarismo fascista. “Foi uma guerra civil, porque as linhas que separavam as forças pró e antifascistas cortavam cada sociedade”, mobilizando, através da política de “unidade antifascista”, não somente partidos e políticos de esquerda, mas especialmente artistas, escritores, jornalistas, pintores e cartunistas, “contra a ameaça de todo um mundo construído no deliberado reverso da civilização”. Costumava-se dizer que “fascismo significa guerra”:

Os intelectuais ocidentais foram, portanto, a primeira camada social mobilizada em massa contra o fascismo na década de 1930. Era ainda uma camada social pequena, mas extraordinariamente influente, especialmente por incluir os jornalistas [e os caricaturistas, devemos acrescentar]. [...] Os intelectuais e os interessados nas artes estavam particularmente abertos a seu apelo, porque a arrogante e agressiva hostilidade do nacional-socialismo aos valores da civilização como até então concebidos ficou imediatamente óbvia nos campos que lhes diziam respeito. O racismo nazista logo provocou o êxodo em massa de intelectuais judeus e esquerdistas, que se espalharam pelo que restava de um mundo tolerante. A hostilidade nazista à liberdade intelectual quase imediatamente expurgou das universidades alemãs talvez um terço de seus professores. Os ataques à cultura ‘modernista’, a queima pública de livros ‘judeus’ e outros indesejáveis, começaram quase com a entrada de Hitler no governo [em janeiro de 1933] (Hobsbawm, 1995, p. 117-121).

A grande purga (o auto de fé nacional-socialista), na noite de 10 de maio de 1933, com o objetivo de “purificação da cultura alemã”, aconteceu em mais de 30 cidades universitárias, levando à fogueira milhares de livros de judeus, marxistas, socialistas, liberais, pacifistas, dentre outros. Em frente à Opera de Berlim, o ministro da Propaganda, Joseph Goebbels discursou sobre a “reeducação” do país e o fim da “era do excessivo intelectualismo judaico”, comandando a multidão de milícias e estudantes, que desfilavam com bandeiras e tochas, queimando escritores como Heinrich Heine, Thomas Mann, Ernest Hemingway, Erich Kastner, Karl Marx, Bertold Brecht, Walter Benjamin, Heinrich Mann, Sigmund Freud, Albert Einstein, Stefan Zweig, Erich Maria Remarque e Ricarda Huch, todos oficialmente considerados “não-alemães” (*undeutsch*) e banidos.

“As fogueiras ainda estão queimando enquanto isto está sendo escrito”, assinalou por telégrafo, na madrugada berlinense, o jornalista Frederick T. Birchall, correspondente do *The New York Times*, que tentou minimizar o episódio afirmando que “a queima de livros nazista não consegue agitar Berlim” (foi a chamada de capa do jornal). Na visão do jornalista, o evento

foi marcado pela grande euforia juvenil dos 5 mil estudantes que desfilaram, cantando e carregando tochas e livros, “com um forte sabor de infantilidade”, provocando “ondas de diversão que percorreram o mundo exterior”; contraposta a uma recepção morna das cerca de 40 mil pessoas presentes ao evento, que começou perto da meia-noite, debaixo de uma fina garoa. A rica descrição dos detalhes vai criando a atmosfera:

Para aumentar o entusiasmo diante dos livros levados à fogueira, um orador estudantil começou a nomear os autores: “Sigmund Freud – por falsificar nossa história e degradar seus grandes personagens!”. A multidão aplaudiu. “Emil Ludwig – queimado por desonestidade literária e alta traição contra a Alemanha!”. Altos aplausos. Então Erich Maria Remarque – “por degradar a língua alemã e o alto ideal patriótico”. [...] Então apareceu, entre saudações nazistas, a atração da noite, Dr. Paul Joseph Goebbels, o Ministro da Propaganda em pessoa, que falou no alto da tribuna enfeitada pela suástica. “O intelectualismo judeu está morto”, declarou. “O nacional-socialismo abriu o caminho. A alma do povo alemão pode novamente se exprimir”. [...] “Estas chamas não somente iluminam o final de uma velha época, mas também iluminam o novo [tempo]”. [...] “O velho se desfaz em cinzas, o novo deve ser criado a partir das chamas em nossos corações”. Então a música “A Nação em Armas” e a “Canção de Horst Wessel”.²⁵ Mais literatura na fogueira. Mais estudantes cantando. E a multidão se dispersando.²⁶

Na mesma edição de 11 de maio de 1933, o editorial do *The New York Times* foi bastante enfático sobre o significado do evento, discordando radicalmente do jornalista: “tal exibição do novo espírito nacional, tolo e vergonhoso como parece, revela um movimento de massas claramente tocado pela insanidade. Não é uma aberração passageira de estudantes”. A partir daí, o editorial estabelece o contraponto entre a “Alemanha letrada” e a “Alemanha nazista” (o jogo de espelhos da “melhor” e da “pior” Alemanha). De um lado, o país “onde a publicação e a leitura de livros foi cultivada e estimada como uma das glórias” nacionais; do outro, a nação que “subitamente anunciou que os alemães não podem tolerar escritos que não se enquadram em seus próprios preconceitos”. Onde está “a famosa *Lernfreiheit* [liberdade de aprender] por que a Alemanha lutou e estabeleceu em suas universidades muito antes das outras nações?”. O jornal condena a “estranha doutrina” de que “todos os estudantes devem ler e pensar as mesmas coisas”, o que “é uma afronta ao verdadeiro espírito da educação” e motivo de “profunda vergonha” para todos os alemães diante deste “auto da fé em nome da cultura

²⁵ Horst Wessel foi um militante nazista, transformado em “mártir” do movimento após seu assassinato em fevereiro de 1930. Também conhecida como “*Die Fahne hoch*” (A bandeira ao alto!), a canção, com letra do próprio Wessel, se tornou um dos hinos da Alemanha nazista.

²⁶ BIRCHALL, Frederick T. *Nazi book burning fails to stir Berlin*. *The New York Times*, New York (EUA), vol. LXXXII, n. 27.501, p.1 e 12, 11 maio 1933. Pela qualidade da cobertura da situação europeia, Frederick Birchall foi vencedor do prêmio mais importante da imprensa norte-americana: Prêmio Pulitzer de Jornalista Correspondente em 1934. Disponível em: <<https://www.pulitzer.org/winners/frederick-t-birchall>>. Acesso em 22 out. 2023.

alemã”. E conclui recordando o escritor espanhol Miguel de Cervantes, em sua genial criação do “cavaleiro da triste figura”:

Recorde-se que dois amigos de D. Quixote, o barbeiro e o padre, vasculharam sua biblioteca e jogaram fora para queimar os livros que o haviam enchido de “locura” sobre cavalaria andante. Mas na Alemanha são os próprios que enlouqueceram e começaram a queimar seus próprios livros. Eles não estão apenas desprezando os poderosos escritores de sua própria terra, mas estão enchendo o mundo com dúvidas sobre toda a sua sanidade.²⁷

O tema da loucura nazista constitui a fórmula satírica do *cartoon* de Sidney Strube, publicado no *Daily Express*, de Londres. No desenho, um pensativo Charlie Chaplin, ator e diretor, vestido como seu famoso personagem *The Tramp* (o vagabundo *Carlitos*, no Brasil, ou *Charlot*, na Europa), está visualizando mentalmente a queima de livros efetuada por milicianos nazistas e generais alemães trajados com velhos uniformes da Primeira Guerra Mundial (e também o capacete *pickelhaube*), na presença de Adolf Hitler, que faz a saudação romana, ostenta uma coroa de louros e um gigantesco chapéu bicorne de Napoleão Bonaparte, marcado pela suástica. Diante da cena absurda e disparatada, Charlie Chaplin reflete ironicamente: “Sempre me disseram que era impossível representar **um papel sério** com um pequeno bigode como este” (grifo nosso).

Figura 53 - Charlie Chaplin [Carlito].



Fonte: STRUBE, Sidney. Charlie Chaplin [Carlito]. *Daily Express*, Londres (Inglaterra), p.8, 13 maio 1933. Republicado em: *O Homem Livre*, São Paulo (Brasil), Ano I, n.3, p.1, 10 jun. 1933.

²⁷ *BOOK BURNING DAY* [editorial]. *The New York Times*, New York (EUA), vol. LXXXII, n. 27.501, p. 16, 11 maio 1933.

Nada mais alucinado do que o “delírio de Napoleão”, um estereótipo clássico da psiquiatria, citado na literatura médica desde meados do século XIX, como símbolo de mitomania e loucura, tal como anteriormente o *Dom Quixote* de Miguel de Cervantes (1605). A partir de então foi “assimilado também na cultura pop moderna”, segundo os historiadores da medicina Luca Cambioli, Roberto Mazzagatti e Michele Augusto Riva (2022):

Em obras de arte, filmes, histórias em quadrinhos e tiras, o inusitado mas característico chapéu bicorne e pose de mão na jaqueta são um visual forte que sugere imediatamente a loucura de quem o usa. Como se sabe, esse transtorno faz parte dos delírios grandiosos (ou delírios de grandeza), um subtipo de delírio que ocorre em pessoas com uma ampla gama de doenças psiquiátricas, incluindo esquizofrenia e transtorno bipolar. [...] As pessoas acometidas por esse transtorno tornaram-se protagonistas de histórias em quadrinhos e piadas entre as crianças, de modo que Napoleão se tornou o protótipo do louco no manicômio.

Não sabemos se por conta da charge, do bigodinho, da semelhança física, da suposta insanidade, dos delírios napoleônicos, ou por todas essas e mais algumas razões políticas, o fato é que em algum momento nos anos seguintes, a ideia de realizar uma sátira do nazifascismo foi concebida e realizada por Charles Chaplin, que lançou o filme *O Grande Ditador* em outubro de 1940, com os personagens de *Adenoid Hynkel* (ditador de *Tomânia*) e *Benzino Napaloni* (ditador de *Bactéria*), como paródias de Adolf Hitler e Benito Mussolini, respectivamente.

Figura 54 - Chaplin como “Ditador”!



Fonte: CABROL, Raoul. *Chaplin doch “Diktator”!* [Chaplin como “Ditador”!]. *Escher Tageblatt* [Diário de Esch], Esch-Alzette (Luxemburgo), p.8, 30 dez. 1938.

Mas as notícias sobre a comédia, vindas de Hollywood, começaram a circular quase dois anos antes do lançamento. Assim, em dezembro de 1938, encontramos, por exemplo, uma

charge do francês Raoul Cabrol, publicada no jornal *Escher Tageblatt*, em Luxemburgo, com a deliberada confusão de registros visuais entre o vagabundo *Carlitos* e o líder nazista, a bengala de um, a saudação romana do outro, o quepe militar misturado com a roupa larga e as botas, a maquiagem nos olhos e o indefectível bigode de broxa. De fato, parecia impossível “representar um papel sério com um pequeno bigode como esse”. Mas, por sua atuação dupla em *O Grande Ditador*, nos papéis do barbeiro judeu e do ditador *Adenoid Hynkel*, Charles Chaplin comprovou que sim, era possível!

Mas voltemos ao tema da queima de livros. O pesquisador Matthew Fishburn argumenta que o “elaborado teatro da queima de livros” atraiu bastante atenção da imprensa internacional, na Europa e Estados Unidos, contudo com uma certa variedade de opiniões e “um tom de espanto mudo”, em sua maioria ridicularizando e infantilizando os acontecimentos. “Os relatos concordavam que havia algo incandescente e hipnótico sobre as queimas, mas recuaram chamando-as simplesmente de ‘simbólicas’”, relacionadas à insensatez, à estupidez ou à loucura, “em lugar de um aparelho de Estado ameaçador” (Fishburn, 2008, p. 38).

A revista *Time* descreveu em detalhes “o grande bibliocausto da meia-noite” (“*the great midnight bibliocaust*”), organizado por Joseph Goebbels. Em contraponto, citou as manifestações organizadas pela comunidade judaica em várias cidades dos Estados Unidos, em protesto contra o antissemitismo e a queima de livros, com 20 mil pessoas na Filadélfia, 50 mil em Chicago e 80 mil pessoas em Nova Iorque, onde falou o ex-Secretário de Estado, Bainbridge Colby. Compartilhando a (falsa) crença de que o nazismo não iria durar muito tempo, o ex-secretário afirmou que “a Alemanha de hoje é capitaneada por loucos. Ela está galopando para a beira da destruição. Não está longe”.

O semanário também entrevistou a jornalista norte-americana Dorothy Thompson, correspondente em Berlim, de onde seria expulsa pela Gestapo (polícia secreta nazista) no ano seguinte (em 25 de agosto de 1934), em função de suas reportagens antinazistas. De forma bastante franca e um tanto perplexa, também tocando na tecla da insanidade, Dorothy Thompson afirmou que:

Eu estava errada sobre Hitler antes desta visita. Uma vez eu apostei que ele não duraria um ano. Hoje não faço apostas sobre o tempo que vai ficar. Eu ainda acredito que Hitler é um homem comum (*little man*), mas eu reconheço que ele é realmente um grande demagogo. Ele *acredita* em todo esse nonsense (grifo da jornalista). Ele é a apoteose do homem comum. O que a Alemanha está vivendo é um movimento de massas de novo tipo. [...] É a ascensão da pequena classe média que não tinha nenhum futuro sob o imperialismo e os últimos governos alemães”.²⁸

²⁸ BIBLIOCAUST. *Time*, New York (EUA), vol. XXI, n. 21, p. 21, 22 maio 1933.

Contudo, algumas vozes resistiram a essa tendência. O jornalista liberal Walter Lippmann, autor do clássico *Opinião Pública* (1922), sobre mídia moderna e democracia, apontou argutamente quais os interesses e objetivos relacionados à queima de livros:

Os nazistas deliberada e sistematicamente pretendem levar as mentes do povo alemão para a guerra. Esses atos simbolizam o caráter moral e intelectual do regime nazista. Pois essas fogueiras não são obra de estudantes ou turbas, mas do atual governo alemão, agindo por meio de seu Ministro da Propaganda e Esclarecimento Público [Joseph Goebbels]. [...] O sinistro simbolismo dessas fogueiras é que existe um governo na Alemanha que pretende ensinar a seu povo que sua salvação está na violência (Apud Stern, 1995).

Portanto, nem perplexidade, nem simples infantilidade juvenil, nem pura insanidade, muito menos mero simbolismo, mas prenúncio da guerra e do terror nazista. Ao contrário da maioria da grande imprensa liberal, a queima de livros teve um profundo impacto nos meios intelectuais de esquerda, se tornando uma referência fundamental da censura, da intolerância e do irracionalismo fascista, herdeiro direto do obscurantismo da Inquisição. Descrevendo em detalhes a organização da purga, com a participação majoritária de estudantes, mas também de professores e reitores das universidades, o historiador da arte Jean Michel Palmier (2017) comenta que é impossível ver as imagens ou gravações “sem um sentimento de mal-estar em face desta barbárie medieval e religiosidade perversa”, pois “a noite e as chamas deram a esta cerimônia uma dimensão mística ainda mais perturbadora, o fogo sendo ao mesmo tempo o símbolo da destruição e da ressurreição”.

As reações foram as mais variadas, especialmente entre os dissidentes alemães no exílio, espalhados em diversos países da Europa. Em Viena, na Áustria, para onde conseguiu escapar da Gestapo, o artista John Heartfield publicou uma expressiva fotomontagem na capa de **AIZ** (*Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*) [**Jornal Ilustrado dos Trabalhadores**, ligado ao partido comunista alemão], com uma montanha de livros sendo queimados em frente ao Reichstag (o prédio do parlamento alemão, incendiado em 27 de fevereiro). Em primeiro plano, de costas, Goebbels se prepara para discursar: “Vamos provocar novos incêndios, para que os cegos não acordem!”, vinculando os dois episódios como parte dos planos nazistas de estabelecimento da ditadura, com a perseguição e repressão dos diversos setores oposicionistas, incluindo as publicações de esquerda, a exemplo da própria revista ilustrada **AIZ**, que deixou de ser editada em Berlim, sendo transferida para Viena, onde funcionou de 1933 a 1938.

Analisando a função política e satírica das fotomontagens de Heartfield, a historiadora da arte Annateresa Fabris (2003, p. 41) comenta que o jogo de palavras proposto pelo título (entre luz e noite, entre visão e cegueira) “inverte a simbologia [da queima de livros], ao qual Goebbels havia atribuído vários significados”, baseado na ideia de “purificação pelo fogo”, tais

como o “surgimento do futuro das chamas dos corações dos alemães”, ou ainda, a “luz iluminando o juramento nazista e abrindo caminho para a constituição de um espírito verdadeiramente nacional”. As chamas nazistas não trazem nenhuma salvação, e muito menos purificação, mas apenas trevas, barbárie e destruição.

Figura 55 - Através da luz pela noite



Fonte: HEARTFIELD, John. *Durch Licht Zur Nacht*. Also sprach Dr. Goebbels: Lasst uns aufs neue Brände entfachen, auf dass die Verblendeten nicht erwachen! [Através da luz pela noite. Assim falou o Dr. Goebbels: Vamos provocar novos incêndios, para que os cegos não acordem!]. *AIZ (Arbeiter-Illustrierte-Zeitung)*, Viena (Áustria), n.18, 10 maio 1933.

O poeta Oskar Maria Graf, também exilado em Viena, ao perceber que estava de fora da lista de livros proscritos, protestou nas páginas do periódico *Arbeiter-Zeitung* [Jornal dos Trabalhadores, do partido social-democrata austríaco, em 12 de maio de 1933], exigindo que o erro fosse reparado: “Eu não merecia essa desonra! Queimem-me!”. O dramaturgo Bertold Brecht dedicou um poema ao grito indignado do escritor:

A queima de livros (*Die Bücherverbrennung*)

Quando o regime ordenou que fossem queimados publicamente os livros que continham saber pernicioso, e em toda parte fizeram bois arrastarem carros de livros para as pilhas em fogo, um poeta perseguido, um dos melhores, estudando a lista dos livros queimados descobriu, horrorizado, que os seus haviam sido esquecidos.

A cólera o fez correr célere até sua mesa, e escrever uma carta aos donos do poder. Queimem-me! Escreveu com pena veloz.

Queimem-me!
 Não me façam uma coisa dessas! Não me deixem de lado!
 Eu não relatei sempre a verdade em meus livros?
 E agora tratam-me Como um mentiroso!
 Eu lhes ordeno: Queimem-me!
 (Bertold Brecht)

Na França, os refugiados alemães fundaram a *Schutzverband Deutscher Schriftsteller* (Associação de Defesa dos Escritores Alemães - SDS), com a publicação de um jornal próprio, organização do “Arquivo Antifascista Internacional”, além da criação da “Biblioteca Livre Alemã” (*Freiheitsbibliothek*), cujo comitê fundador foi composto pelo britânico H. G. Wells, pelos franceses André Gide, Lucien Lévy-Bruhl e Romain Rolland, além dos alemães Lion Feuchtwanger e Heinrich Mann. Exatamente um ano após a queima, em 10 de maio de 1934, a “Biblioteca Livre”, ou “Biblioteca Alemã dos Livros Queimados”, foi inaugurada em Paris, reunindo todos os livros censurados, banidos ou queimados pelo Terceiro Reich, além de artigos e publicações antifascistas. Em 1940, após a ocupação da França, todo o acervo foi destruído pela Gestapo (Palmier, 2017).

Uma das mais famosas exposições antifascistas em Paris, segundo o historiador Jean Michel Palmier (2017), foi a Exposição “Cinq Ans de Dictature Hitlerienne” [Cinco anos de ditadura hitlerista], de 31 de janeiro a 15 de março de 1938, na Rue de Lancry, no centro da capital francesa, com a participação de artistas como Heinz Lohmar, Alfred Hermann, Kurt Hagen, Heinz Kiwitz, Hans Kralik e Erwin Öhl, dentre outros.

Organizada pelo Comitê Thaelmann (organização suprapartidária de defesa dos presos políticos na Alemanha), a exposição fazia uma retrospectiva do regime, enfocando três aspectos: a) a repressão, incluindo documentos sobre os campos de concentração; b) a situação da economia e da cultura, denunciando a “guerra à liberdade de pensamento e à religião, com a glorificação da intolerância”; c) “o rearmamento do Reich e as múltiplas manifestações de preparação da guerra”, com 70% do orçamento de 1937 comprometido com a militarização, resumiu o abade Paul Catrice, na revista católica “La Vie Intellectuelle”. O religioso apontou ainda que a Embaixada alemã “protestou muito energicamente junto ao governo francês”, provocando a censura de algumas das caricaturas (!), a interdição de reuniões públicas, bem como a proibição de venda da brochura da exposição.²⁹

O protesto do embaixador alemão, seguido da censura do governo francês, obviamente tornou a Exposição um grande êxito de público e vendas. Assim, nos dias seguintes, o comitê

²⁹ CATRICE, Paul. Une exposition antihitlérienne à Paris. *La Vie Intellectuelle*, Paris, ano 10, tomo LVI, n.1, p.81-83, 10 abril 1938.

Thaelmann publicou nos jornais o seguinte anúncio: “O livro que Hitler quer proibir na França”, explicando a proibição do “belo álbum”, o que lhe valeu, em contrapartida, “um sucesso sem precedentes”, com a primeira edição esgotada em apenas dez dias.³⁰ A brochura, de 44 páginas, ao preço de seis francos, incluía um texto principal de N. Marceau (ou Marceau Vilner, pseudônimo do militante comunista lituano Naoum Fajnsztein), um posfácio do escritor francês Romain Rolland (em defesa dos presos políticos na Alemanha), e, por fim, mas não menos importante, uma série de dez caricaturas do gravurista alemão Heinz Kowitz entremeadas com citações de intelectuais antifascistas ou iluministas, tais como os filósofos Voltaire e Jean-Jacques Rousseau, o crítico de arte Louis Gillet, os escritores Johann Wolfgang Goethe e Henri Barbusse e do poeta romântico alemão Heinrich Heine (citado como Henri Heine).

Figura 56 - Queimam-se os livros, patrimônio da cultura alemã



E quantos braseiros ortodoxos
Queimaram homens e livros
Ao som sagrado de *Kyrie*
Ao toque de sinos de cobre.
Fanatismo e estupidez,
Tal como os cachorros,
Acasalados pelos lugares.
Permaneceu como
Uma marca sobre a raça.
(Henri Heine)

Fonte: KIVITZ, Heinz. On brûle les livres, patrimoine de la culture allemand. [Queimam-se os livros, patrimônio da cultura alemã]. Apud Marceau, 1938, p. 6-7.

Na primeira das gravuras temos a combinação do par legível-visível com a publicação conjunta da caricatura de Heinz Kowitz e da poesia de Heinrich Heine. No contraste claro-escuro da litogravura, as labaredas das gigantescas chamas iluminam o rosto exultante de Joseph Goebbels, discursando de braços erguidos, bem como um conjunto de boçais e disformes membros das milícias nazistas, com petróleo nas mãos, alimentando a destruição de livros de Karl Marx, Albert Einstein, Heinrich Mann e do próprio Heine. Fanatismo e estupidez

³⁰ LE LIVRE qu'Hitler veut interdire en France. *L'Oeuvre*, Paris, n. 8.191, p. 4, 05 mar. 1938.

acasalados ao som de “ó Senhor, tende piedade de nós” (o significado da oração do *Kyrie eléison*) nos autos de fé cristãos. Fanatismo e estupidez entrelaçados pela suástica, ao som de hinos nacionalistas, a queimar primeiro os livros, depois os homens, numa ideia-imagem premonitória do horror dos campos de extermínio. Não, os monstros não se escondem nas sombras, pelo contrário, estão bem visíveis à luz do fogo, numa inversão da simbologia.

“Das war ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher Verbrennt, verbrennt man auch am Ende Menschen”. Na tragédia *Almanson* (1823), Heinrich Heine tematiza a queima do *Alcorão* (o livro sagrado do islamismo), juntamente com milhares de manuscritos e livros de teologia islâmica, filosofia, história e ciência árabe (em janeiro de 1500), sob o comando do terceiro Inquisidor Geral e confessor da Rainha Isabel de Castela (“A Católica”), o arcebispo Francisco Jiménez de Cisneros, após a conquista cristã de Granada (Espanha). No drama, o muçulmano Almanson ben Abdullah comenta com o amigo Hassan que o *Alcorão* foi queimado na praça do mercado em Granada. Ao que Hassan respondeu: “Isso foi apenas um prelúdio, aqueles que queimam livros, acabam cedo ou tarde por queimar homens”.

Figuras 57 e 58 - Placas em memória da queima de livros



Fontes: ESQUERDA: Placa de bronze de Willi Schmidt, entre a igreja de São Nicolau e a Fonte da Justiça, na cidade de Frankfurt (Alemanha).³¹

DIREITA: Placa no chão da Praça do Castelo, na cidade de Brunswick (Alemanha).³²

Com a repetição histórica, a frase de Heinrich Heine foi interpretada como uma declaração profética, sendo citada constantemente e impressa em monumentos e memoriais das vítimas do holocausto nazista em todo o mundo, das placas espalhadas em dezenas de cidades alemãs (figuras 57 e 58) ao Museu do Holocausto em Jerusalém (Israel) ou Curitiba (Brasil). Narrar a história da queima de livros é fazer com que seja vista e não esquecida.

³¹ Disponível em: <<https://www.kunst-im-oeffentlichen-raum-frankfurt.de/de/page28.html?id=95>>. Acesso em: 22 out. 2023.

³² Disponível em: <<https://regionalheute.de/braunschweig/10-mai-1933-als-die-buecher-brannten/>>. Acesso em: 22 out. 2023.

As alegorias e analogias históricas são um recurso fundamental do arsenal do cartunista. No calor dos acontecimentos, em 21 de maio de 1933, o cartunista francês René Dubosc publicou uma tirinha em quadrinhos que sumariza os primeiros meses dos nazistas no poder, inspirada numa frase do ditador: “a revolução nacional avança a passo de gigante”. Com uma expressão mal-encarada, olhos irados, Adolf Hitler protagoniza as sete etapas da “revolução nazista”, que ao final revelar-se-á uma gigantesca regressão da civilização à barbárie, conforme acompanhamos os traços agudos de Dubosc.

Figura 59 - A Revolução Nacional avança a passo de gigante



Fonte: DUBOSC, René. La Révolution Nationale avance a pas de géant [A Revolução Nacional avança a passo de gigante]. *L'Humanité*, Paris (França), 21 maio 1933. Republicado em: *O Homem Livre*, São Paulo (Brasil), Ano I, n.6, p.8, 02 jul. 1933.

Na primeira etapa (janeiro de 1933), um Hitler soldado marcha a passo de ganso por sobre a constituição da extinta República de Weimar (1919-1933), enquanto um personagem indefinido (com uma cartola SD, social-democracia) hasteia a bandeira nazista na frente dos sindicatos. Um detalhe é o capacete de ponta prussiano (*pickelhaube*), preso à cintura do soldado, uma referência imagética para representar a Alemanha, evocando os conflitos militares da guerra franco-prussiana (1870-1871) e da Primeira Guerra Mundial.

Na segunda etapa, observamos uma volta ao passado, com um Hitler vestido de oficial do século XVIII, com chapéu, botas, capa e espada, segurando chaves na mão direita. O castelo com torres ao fundo não deixa dúvidas, trata-se de uma prisão, a Bastilha. O quadrinho faz uma

alusão às prisões políticas, especialmente após o incêndio do *Reichstag* (Parlamento alemão), em que os comunistas foram culpabilizados e presos aos milhares, com a criação dos primeiros campos de concentração. O ataque aos comunistas tem continuidade na terceira etapa, em que recuamos para o século XVI, com um Hitler-mosqueteiro, com chapéu de pluma, dividindo ao meio um livro de Karl Marx. Na quarta etapa, em maio de 1933, o ataque frontal a toda a cultura, com a queima de livros por um Hitler-monge medieval, com uma cruz suástica no pescoço, sendo possível entrever o nome de alguns autores perseguidos pela Inquisição: Thomas Mann, Émile Zola, Stefan Zweig, Henri Barbusse, Heinrich Mann.

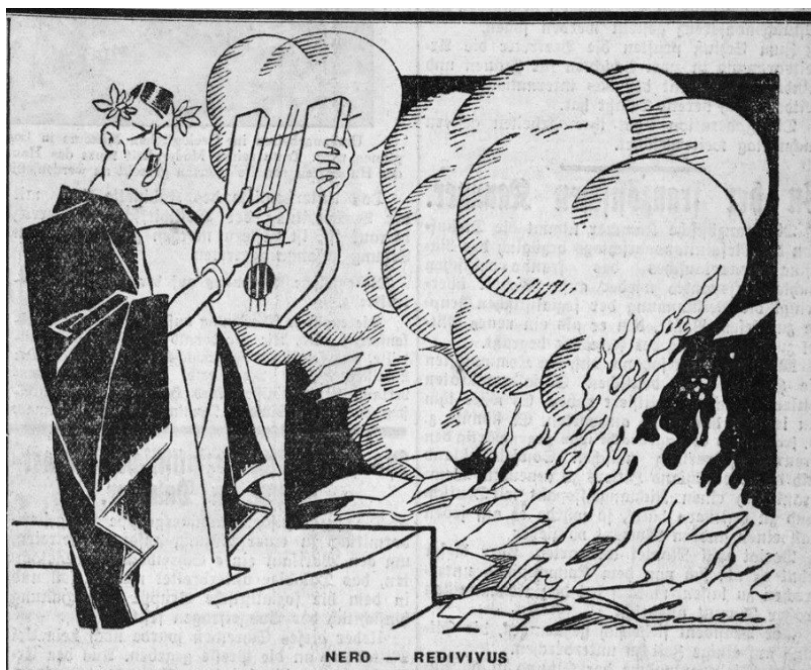
A regressão total se completa nas três últimas etapas, premonitórias. Um enfezado Hitler-Nero toca uma marcha militar na lira, enquanto a cidade de Roma, a Europa e o mundo são consumidos pelas chamas da destruição. Com a expressão “morte aos judeus” tatuada no braço, um Hitler pré-histórico, vestido com uma manta de pele, se prepara para matar uma ave indefesa. E, por fim, o ciclo da “revolução nazi” se completa com um Hitler-gorila, comemorando a vitória, pendurado numa palmeira, síntese do tema antievolucionário do “retrocesso darwiniano aos macacos”. Assim, as diversas armas do arsenal do cartunista são utilizadas para pontuar uma ideia central: o retrocesso temporal à barbárie, marcado imagetivamente pela mudança das vestimentas e dos papéis do ditador, se conjuga com o avanço temporal dos ataques nazistas aos sindicalistas, aos comunistas, aos judeus, aos artistas, à cultura e à civilização ocidental.

Ainda no instante do perigo, o jornal francês *L’Intransigeant* também ressaltou a analogia histórica, com o *Neron... en papier* (“Nero... em papel”), republicado como *Nero redivivus* (“Nero ressuscitado”), na edição do luxemburguês *Escher Tageblatt*. Com traços firmes, o caricaturista Armand Gallo desenhou um elegante e malévolo Hitler-Nero de toga e coroa de louros, tocando a lira, enquanto aprecia do alto o fogo consumindo uma enorme pilha de livros, numa alusão ao incêndio de Roma em 64 d.C., pelo qual os cristãos foram transformados em “bodes expiatórios”, culpabilizados, perseguidos e mortos. Contudo, além da queima de livros, outro episódio tornou a comparação inescapável, o incêndio do *Reichstag* (Parlamento alemão, em 27 de fevereiro de 1933), assim descrito por N. Marceau (1938, p. 16), na brochura da exposição de 1938, em Paris:

A ditadura hitlerista na Alemanha foi inaugurada por um gesto teatral muito significativo, cujo alcance e importância política só serão revelados por futuros historiadores: o incêndio do Reichstag. O incêndio no Reichstag foi, ao mesmo tempo, uma grande provocação, o sinal para uma onda de terrorismo, o trampolim para o assalto a tudo que não fosse nacional-socialista e a entrada em cena da Alemanha em seu papel de bastião da reação mundial.

Nero, ao incendiar Roma, para acusar os católicos, não depositou tantas esperanças em sua “obra”.

Figura 60 - NERO *redivivus*



Fonte: GALLO, Armand. *Neron... en papier* [Nero... em papel]. *L'Intransigeant*, Paris (França), Ano 54, n. 19.555, p.2, 12 maio 1933. Republicado com o título: NERO *redivivus* [Nero ressuscitado]. *Escher Tageblatt* [Diário de Esch], Esch-Alzette (Luxemburgo), n. 117, 19 maio 1933, capa.

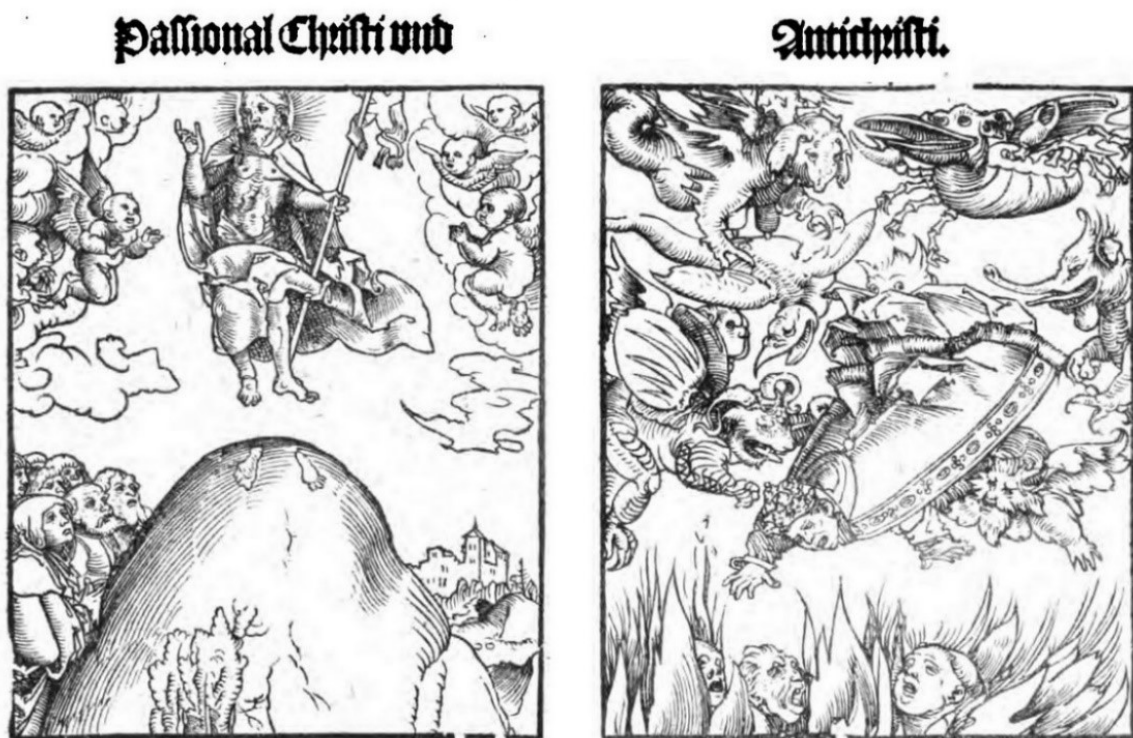
Apesar das óbvias diferenças, sobre as quais é desnecessário insistir, se estabeleceu uma associação e contraponto imagético entre o incendiário Hitler-Nero e os perseguidos cristãos-comunistas, correlação acentuada pela própria mudança de título da charge, na publicação em Luxemburgo: Nero *redivivus* (Nero ressuscitado), um dos modelos clássicos do Anticristo na escatologia cristã, o oponente de Deus no Juízo Final e um dos muitos nomes do Diabo. O historiador das religiões Bernard McGinn (2000, p. 46) sublinha que:

Nero era um paradigma de megalomania, maldade e crueldade de acordo com historiadores romanos, assim como cristãos e judeus. Seu pecado de matricídio e suas reivindicações de status divino foram os principais elementos de sua repugnante reputação. Embora os historiadores modernos tenham se esforçado para mostrar que seu reinado não foi de todo ruim e que certos grupos em Roma e em outras partes do império o apoiaram, seu nome se tornou sinônimo de tirano (e até mesmo em algumas línguas de Anticristo!). Do ponto de vista cristão, o papel de Nero no desenvolvimento da lenda do Anticristo estava ligado à sua identificação como o primeiro perseguidor imperial da nova seita, enquanto do ponto de vista da lógica interna do significado mítico do Anticristo, outro aspecto de sua vida (ou, melhor, de sua vida após a morte) parece ainda mais importante – a crença de que Nero ressuscitaria dos mortos.

Conforme destaca o medievalista Robert Lerner (2023), “aplicados a vários indivíduos e instituições por quase dois milênios, *Anticristo* e *precursor do Anticristo* foram, e permanecem, termos do mais intenso opróbrio”, reprovação e desonra. Além das fortes

associações com personagens como Nero, Maomé ou Saladino, o historiador norte-americano sublinha a “tendência a identificar um governante odiado como o Anticristo”, seja um Papa (João XXII) ou um Imperador (Frederico II), seja um *Tsar* (Pedro, o Grande), um *Duce* (Benito Mussolini), ou, no caso, um *Führer* (Adolf Hitler). No século XVI, ao lado da noção do Anticristo como um indivíduo demoníaco, ganhou espaço “a visão do Anticristo como um corpo coletivo do mal”, popularizada especialmente por Martinho Lutero, que “insistia que a instituição do Papado era o Anticristo”, ao invés de um Papa em particular (Lerner, 2023).

Figura 61 - A paixão de Cristo e do Anticristo



Fonte: CRANACH, Lucas. *Passional Christi und Antichristi* [A paixão de Cristo e do Anticristo]. Wittenberg (Alemanha), 1521.

Aliás, os ataques de Martinho Lutero à Igreja de Roma constituem a “primeira campanha de sátira pictórica com organização sistemática”, salienta o historiador da arte Ernst Hans Gombrich (2012, p. 184), contando com o apoio da “famosa série de xilogravuras, em que o Diabo ou demônios são frequentemente mostrados em diversas imagens, como ao atirar o Papa para o Inferno”. No conjunto de 13 pares de xilogravuras sobre *A Paixão de Cristo e do Anticristo*, publicada em Wittenberg (1521), com textos do teólogo e filósofo reformador Philipp Melancthon, o pintor renascentista Lucas Cranach elaborou um jogo de oposições e contrastes morais entre a vida exemplar de Jesus Cristo e o poder corrupto do Papado.

Dessa forma, em um dos pares, vemos a flagelação de Cristo contraposta à vida de luxo e privilégios do Papa; em outra dupla, na Santa Ceia, o humilde Cristo lava e beija o pé de seus discípulos, enquanto o arrogante Papa tem seus pés beijados. Em outra oposição, Jesus Cristo

expulsa os vendilhões do Templo de Jerusalém, enquanto o Papa incentiva a venda de indulgências como fonte de riquezas. Ao final da série imagética, no 13º par de xilogravuras, acompanhamos a ascensão de Cristo aos céus, num cortejo de anjos, sob o olhar piedoso dos fiéis; enquanto o Papa desce ao fogo dos Infernos, levado por monstros, bestas e demônios. Analisando a potência e eficácia dessas imagens, Ernst Hans Gombrich salienta que:

É claro que a demonstração de que é possível profanar impunemente aquilo que outros consideram sagrado pode ter influenciado os indecisos. Como os profetas e missionários de outrora, Lutero e os revolucionários anticlericais estavam ávidos para demonstrar que os deuses venerados por seus adversários eram incapazes de defender sua honra. Podia-se insultar o Vigário de Cristo [o Papa] da maneira mais rude, sem que o céu desabasse (2012, p. 194).

O historiador da arte destaca ainda a tendência da caricatura de “se basear no velho estoque de motivos e estereótipos” para a explicação de novos eventos, pois o cartunista “brinca com as metáforas”, “associa o familiar ao não familiar” e trata os acontecimentos atuais “como se todos fizessem parte da narrativa antiga, como se nunca houvesse nada de realmente novo na Terra” (Gombrich, 2012, p. 199). Afinal, diz o ditado, “o diabo sabe muito porque é velho”.

Figura 62 - Ó meu Deus! Achei que Churchill usara apenas uma figura de linguagem.



Fonte: NEB [Ronald Niebour]. *Himmel - and I thought Churchill meant it as a figure of speech*. [Ó meu Deus! Achei que Churchill usara apenas uma figura de linguagem]. *Daily Mail*, Londres (Inglaterra), 26 ago. 1941.

“Ó meu Deus! Achei que Churchill usara apenas uma figura de linguagem”. A caricatura do britânico NEB (Ronald Niebour) faz troça da separação entre os sentidos literal e figurado, entre realidade e metáfora, ao mostrar o pequeno e surpreso Goebbels, chocado ao descobrir que Hitler, de fato, possui o rabo e os cascos do Diabo, ao vê-lo indo se deitar. A charge

repercutiu as declarações do Primeiro-Ministro britânico Winston Churchill, após conferência com o presidente dos Estados Unidos, Franklin Roosevelt, em ponto incerto do vasto oceano, ao fim da qual lançaram a “Carta do Atlântico” (14 de agosto de 1941), simbolizando a unidade entre os dois países. Dirigindo-se à opinião pública britânica e mundial, Churchill fez um balanço da guerra, quando: a) a Europa continental estava sob total controle nazista e a Grã-Bretanha estava isolada; b) dois meses antes (junho de 1941), a Alemanha começara a invasão da União Soviética; c) os Estados Unidos ainda estavam “neutros”, pois o ataque japonês a Pearl Harbour só ocorreria quatro meses depois, em dezembro de 1941.

E sim, o Diabo era tão feio quanto se pintava. No pronunciamento, Winston Churchill destacou a combinação entre “armas mecânicas” (técnica) e “fúria bárbara” (do *Huno*) que caracterizava a máquina de guerra nazista, unindo “os instrumentos mais mortíferos da ciência da guerra aos refinamentos extremos da traição e às exibições mais brutais de crueldade”, de modo a colocar todos os povos europeus “prostrados e agora esmagados sob o calcanhar e o terror de um monstro”. Naquela conjuntura, após a invasão da União Soviética:

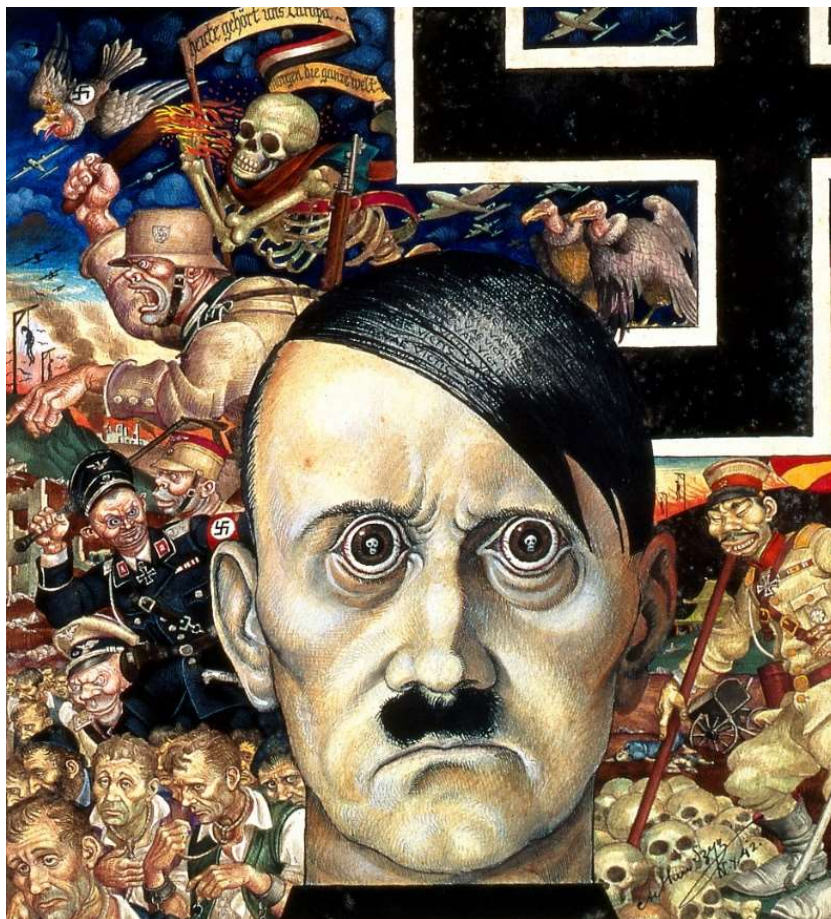
Esta situação assustadora está se desenrolando dia a dia diante de nossos olhos. Aqui está um **demônio** que, em um mero espasmo de seu orgulho e desejo de dominação, pode condenar dois ou três milhões, talvez muitos mais, de seres humanos à morte rápida e violenta. Que a Rússia seja apagada. Que a Rússia seja destruída. [...] Ah, mas a Rússia não era tão fácil. [...] O agressor fica surpreso, sobressaltado, cambaleante. Pela primeira vez em sua experiência, o **assassinato em massa** tornou-se inútil. Ele retalia com **as mais terríveis crueldades**. À medida que seus exércitos avançam, distritos inteiros são exterminados. Dezenas de milhares, literalmente dezenas de milhares de **execuções a sangue frio** estão sendo perpetradas pelas tropas da polícia alemã contra os patriotas russos que defendem seu solo natal. Desde as invasões mongóis da Europa no século XVI, nunca houve uma **carnificina metódica e impiedosa** em tal escala. [...] E isso é apenas o começo. A **fome e a peste** ainda estão por vir nos sulcos sangrentos dos tanques de Hitler. Estamos diante de **um crime sem nome** [grifos nossos].³³

O crime ainda não tinha nome, mas o criminoso sim no imaginário ocidental. Nos traços do judeu polonês Arthur Szyk, o *Anticristo* Adolf Hitler nos encara fixamente de frente, expressão dura, com caveiras refletidas em seus olhos castanhos e uma grande suástica atrás. Nos cabelos pretos brilhantes e penteados para o lado estão escritas, repetidas vezes e quase imperceptíveis, as palavras latinas *Vae Victis* (“Ai dos vencidos”), expressão usada desde

³³ CHURCHILL, Winston. *Text of Prime Minister Churchill's address on Meeting with President Roosevelt*. *The New York Times*, New York (EUA), vol. XC, n. 30.529, p.4, 25 ago. 1941. Somente com a derrota dos países do Eixo e a criação das Nações Unidas foi definido um nome para tais crimes no ordenamento jurídico internacional: genocídio, cuja convenção de combate foi aprovada pela Assembleia Geral da ONU em 9 de dezembro de 1948.

historiadores da Antiguidade, como Plutarco e Tito Lívio, para significar que os derrotados nada podem esperar dos conquistadores, senão pilhagem, escravização e morte.

Figura 63 - Anticristo



Fonte: SZYK, Arthur. *Anti-Christ*. New York (EUA), 1942.

E assim, as consequências do domínio nazista formam o segundo plano da detalhada pintura em aquarela e guache do artista, exilado nos Estados Unidos desde 1940, um especialista em miniaturas e iluminuras medievais. No alto, os aviões da *Luftwaffe* (Força Aérea nazista) dividem os céus de nuvens escuras com a água imperial alemã e uma caveira (a *Morte*), que carrega uma fita com o refrão de famosa canção nacional-socialista, adotada pela Juventude Hitlerista e pelos camisas marrons das tropas de assalto SA (*Sturmabteilung*), vistos furiosos logo abaixo: *Heute gehört uns Europa, morgen die ganze Welt* (“Hoje a Europa é nossa, amanhã o mundo inteiro”). A versão original, composta em 1932 pelo músico nacionalista Hans Baumann, falava em *Heute gehört uns Deutschland* (“Hoje a Alemanha é nossa”), mas em 1942 o continente conquistado era uma realidade, não somente uma licença poética.

À direita, a política de dominação global tem continuidade no oriente, mais precisamente na China, conquistada pelos aliados japoneses. Assim, vemos um soldado Hirohito, olhos puxados, lábios grossos e dentes à mostra, com medalhas e a flor de crisântemo

(selo imperial), portando a bandeira do Sol Nascente, postada sobre um monte de ossos e caveiras. Após o início da guerra entre Japão e Estados Unidos (dez/1941), a deformação grotesca da aparência do imperador e dos soldados nipônicos será uma tendência do trabalho de inúmeros cartunistas, numa metamorfose racista dos japoneses na já conhecida figura do gorila, encarnação da regressão antievolucionária à barbárie.

À esquerda, em posição de ataque com um bastão e uniforme negro da SS (*Schutzstaffel*), vemos seu sádico comandante, o *Reichsführer-SS* Heinrich Himmler, um dos principais responsáveis pela política de genocídio no leste europeu (e depois pela criação dos campos de extermínio), começando pela Polônia natal de Arthur Szyk, com a fumaça subindo das cidades destruídas e as imagens dos enforcados e cadáveres pelos caminhos, assim como a escravização em massa, incluindo os judeus (um dos homens aprisionados está usando o quipá, chapéu símbolo da religião de Israel).

O historiador norte-americano Steven Luckert destaca a militância antinazista do artista desde a ascensão do *Anticristo* Hitler. Na abertura de uma exposição em Varsóvia (capital da Polônia), em abril de 1933, Arthur Szyk fez declarações sobre “os mártires judeus na Alemanha” e afirmou que “estamos testemunhando eventos de imensa significação histórica”, pois “a perseguição de Israel na Alemanha está abrindo um novo capítulo na história mundial”. Após o início da guerra, o desenhista continuou sua militância no exílio, primeiro na Inglaterra, depois no Canadá, e, por fim, nos Estados Unidos:

Poucos artistas fizeram tanto quanto Arthur Szyk para alertar o público norte-americano sobre os horrores do antissemitismo nazista e a tragédia do Holocausto. Seu objetivo era chamar atenção para os problemas dos judeus europeus, não somente para evocar simpatia pelas vítimas, mas também para fazer a guerra em seu nome, para demandar “ação e não piedade”. Suas imagens, especialmente após 1942, pretendiam mobilizar a opinião pública, judia e não-judia, para obter o crucial suporte político e popular para o resgate de judeus durante o Holocausto e, depois da derrota nazista em 1945, pela criação e garantia de um Estado judeu na Palestina (Luckert, 2002, p. 87).

Segundo Arthur Szyk, era preciso romper a invisibilidade da “questão judaica”, tratada pela imprensa ocidental e pelos Aliados como um “assunto pornográfico”: “Ninguém nega que exista, mas não se pode discutir na sociedade educada – não é aceito” (apud Luckert, 2002, p. 88). Dessa maneira, com amplo uso e inversão de temáticas religiosas, a imagética do artista apontou a escalada nazista, desde as primeiras perseguições e segregações, até a política de extermínio em massa dos judeus, vítimas do *Anticristo* (e não supostos algozes, segundo o imaginário antissemita cristão elaborado desde o medievo).

2.3. A dança macabra do fascismo

Em 1º de setembro de 1933, teve início o 5º Congresso do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães (NSDAP, sigla em alemão), na cidade de Nuremberg, palco das grandes manifestações de massas do regime. Era o *Reichsparteitag des Sieges* (Congresso da Vitória do Partido Nazista). “Os rituais foram fundamentais para a mobilização dos militantes nazistas”, destaca o sociólogo e historiador inglês Michael Mann (2004, p. 173), desde as células partidárias locais, que “podiam convocar dezenas ou centenas de militantes para marchar, fazer manifestações, lotar salões e, se necessário, brigar”, até as “hipnotizantes performances de Nuremberg”, como demonstrações de “efervescência coletiva”, energia e entusiasmo, dirigidas e coreografadas pessoalmente pelo magnetismo de Hitler.

Figura 64 - Setembro na Alemanha: Festival da Colheita.



Fonte: SOUPAULT, Ralph. *Septembre en Allemagne: La Fête de la Moisson*. [Setembro na Alemanha: Festival da Colheita]. Apud SOUPAULT, 1934.

Já o historiador norte-americano Robert Paxton (2007, p. 23), problematizando as “imagens do fascismo”, recomenda cautela analítica, pois “algumas dessas imagens familiares podem induzir a erros irrefletidos”

Todos têm certeza de que sabem o que o fascismo é. Na mais explicitamente visual de todas as formas políticas, o fascismo se apresenta a nós por vívidas imagens primárias: um demagogo chauvinista discursando bombasticamente para uma multidão em êxtase; fileiras disciplinadas de jovens desfilando em paradas; militantes vestindo camisas coloridas e espancando membros de alguma minoria demonizada; invasões-surpresa ao nascer do sol e soldados de impecável forma física marchando por uma cidade capturada.

Por óbvio, as grandes manifestações não podiam passar despercebidas pelos caricaturistas antifascistas. Assim, nesse primeiro ano da chegada de Adolf Hitler ao poder, por ocasião do congresso em Nuremberg, o cartunista francês Ralph Soupault desenhou em primeiro plano um esqueleto marchando em passo de ganso, com uma ceifadeira na mão esquerda e fazendo a saudação nazista com a outra, ao fundo, inúmeras bandeiras com a suástica, uma multidão de uniformes e o inconfundível bigodinho no palanque. Imagem e texto se complementam na construção dos significados da alegoria: setembro é tempo de colheita da Morte na Alemanha nazista.

A pena precisa de Ralph Soupault efetua um deslocamento semântico do tema medieval da “dança macabra” ou “dança dos mortos”. Nuremberg é a apoteose da Morte, não somente numa denúncia dos crimes já cometidos pelo regime (prisões, torturas e assassinatos políticos, além da construção do primeiro campo de concentração em Dachau, em março de 1933), como também prenunciando os massacres, genocídios e muitos outros crimes contra a humanidade dos anos seguintes. De origens incertas, o gênero iconográfico obteve grande repercussão durante e após a pandemia da Peste Negra (1347-1351), pois, em efeito, a morte de milhões de pessoas deu origem a “composições artísticas de um gênero novo: as danças macabras”, com a “função de neutralizar os anseios escatológicos dos vivos, ao zombar do caráter universal da morte”, aponta a historiadora Anne-Charlotte Pivot (2018, p. 10).

Figura 65 - A morte, o Papa e o Imperador



Fonte: MARCHANT, Guyot. A morte, o Papa e o Imperador. Paris: G. Marchant, 1485. Apud PIVOT (2018:16).

Numa sociedade estamental profundamente desigual, os versos, canções, gravuras, esculturas ou pinturas murais da dança macabra lembravam a fragilidade da vida e a igualdade diante da morte, já que “a morte não poupa nem fracos nem fortes, a morte não poupa nem

pequenos nem grandes”, dizia um ditado popular. Todos, sem distinção, eram levados pelas mãos dos esqueletos dançarinos, o Papa e o Imperador, o Rei e o Nobre, o Bispo e o Abade, o Burguês e o Camponês, o Médico e o Advogado, o Menestrel e o Erudito, o Homem e a Mulher, o Jovem e o Menino, bem como tantos outros tipos sociais, não sendo possível protestar, argumentar em contrário ou mesmo dizer que nunca aprendeu a dançar. A morte não poupa ninguém, nem o próprio leitor: “– Vossa mercê aceita esta dança?”.

Analisando a evolução da temática desde o medievo, a historiadora francesa Anne-Charlotte Pivot aponta que “na época contemporânea, o esqueleto macabro não representa mais uma alegoria da justiça, pois serve de pretexto aos artistas para denunciar as injustiças da sociedade moderna”, sofrendo metamorfoses e sendo incorporado pela imprensa satírica, pela propaganda política e pelas artes gráficas, num contexto de retorno das mortes em massa, dessa vez em decorrência dos conflitos políticos e da expansão da tecnologia militar, especialmente com a (Primeira) Grande Guerra. A temática foi reapropriada ainda para denunciar as mazelas da sociedade burguesa, combater e moralizar os vícios (campanhas contra o alcoolismo e a prostituição, por exemplo). No período entreguerras, o esqueleto descarnado foi usado para representar e alertar a opinião pública contra a ascensão e a violência dos regimes fascistas (Pivot, 2018, p. 106, 130).

Figura 66 - Carmen 1934



Fonte: PELC, Antonín. Carmen 1934. *Der Simpl: satirische wochenschrift* [Der Simpl: semanário satírico], Praga (Tchecoslováquia), 14 nov 1934.

A politização da imagem macabra pelos caricaturistas antifascistas acompanha, portanto, a crise do liberalismo e a polarização dos anos 1920 e 1930. Em Praga (na Tchecoslováquia), a revista satírica *Simplicus*, depois renomeada para *Der Simpl*, reuniu intelectuais de esquerda tchecos, bem como refugiados políticos alemães.

Em novembro de 1934, o pintor e cartunista tcheco Antonín Pelc publicou sua visão trágica de *Carmen*, a estonteante cigana da aclamada ópera de Georges Bizet, ambientada em Sevilha (na Espanha). Com um véu negro, longas luvas de renda e um sensual vestido colado ao corpo, *Carmen* canta e dança a habanera, sobre uma multidão de cadáveres, tendo ao fundo inúmeros prédios destruídos. O romantismo da popular ária *L'amour est un oiseau rebelle* [O amor é um pássaro rebelde] é rompido pela irrupção da violenta alegoria da Morte, com a força e expressividade gestual do flamenco, empunhando dois revólveres fumegantes em vez de castanholas. Ou melhor, em lugar da ceifadeira, pois a Morte também se moderniza.

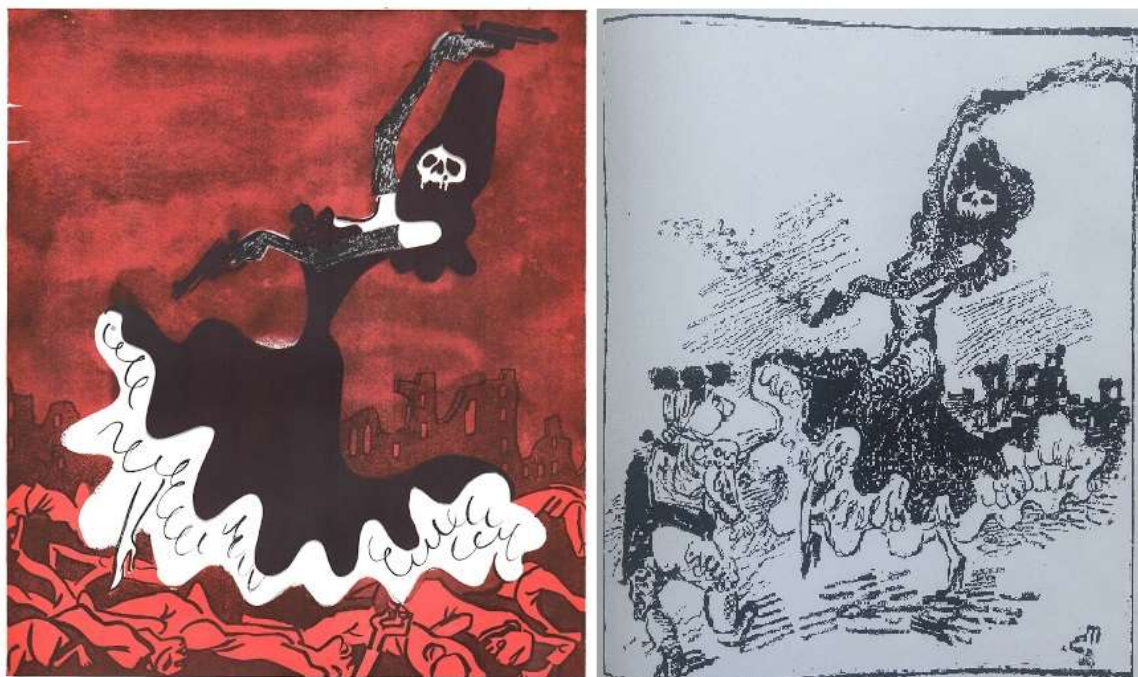
A caricatura denuncia a repressão contra o “*octubre rojo*” [outubro vermelho, 1934], ocorrido na Espanha, quando irromperam greves e mobilizações contra o governo (que contava com forte presença do partido católico e outras agremiações nacionalistas de extrema-direita). Além das greves, foi deflagrado um movimento pela independência da Catalunha e um movimento revolucionário nas Astúrias (norte do país). Os múltiplos focos de contestação foram combatidos pela “imposição do estado de guerra e pela mobilização do exército”, com “a repressão do ‘outubro vermelho’ asturiano requerendo a mobilização de mais de quinze mil soldados e três mil guardas civis”, além de tropas coloniais vindas do Marrocos, comandadas pelo general Francisco Franco Bahamonde, analisa o historiador Enrique Moradiellos (2016, p. 34-35).

“Foi o prólogo da guerra civil”, o sangrento conflito com milhares de mortes, ocorrido entre julho de 1936 e abril de 1939, que encerrou a Segunda República e deu origem à ditadura de Francisco Franco, com o apoio de armas, aviões e tropas enviadas por Hitler e Mussolini. O historiador espanhol acrescenta que “o prolongamento da guerra, juntamente com o tenso contexto internacional, foi consolidando a situação de Franco como ditador de plenos poderes vitalícios, muito influenciado pela Itália fascista e pela Alemanha nacional-socialista”. Houve, portanto, a transformação do golpe militar, chefiado por uma junta colegiada de generais, em uma ditadura de caráter pessoal, com a ascensão de Franco como “Generalísimo de las fuerzas nacionales de tierra, mar y aire” e “Jefe del Gobierno del Estado Español” (Moradiellos, 2016, p. 58-66).

Assim, o Generalísimo Franco se tornou a voz, o rosto e o nome do fascismo espanhol, provocando também a metamorfose da caricatura de Pelc: a abstrata “Carmen” (cigana

espanhola) de novembro de 1934 passou a ser denominada de *Señorita Franco*, em fundo vermelho, circulando com a graça e a desenvoltura de uma *femme fatale* em novas publicações, bem como em exposições antifascistas nos anos seguintes. Ou então, na recriação expressionista do cartunista alemão Clément Moreau, publicada na Argentina uma década depois (em agosto de 1945), em que a sensual dançarina de flamenco se exhibe para um apaixonado toureiro Francisco Franco, preservado no poder em função da “neutralidade” durante a Segunda Guerra Mundial. “*España, eres maravillosa!*”, exclama o ditador-toureiro.

Figuras 67 e 68 - Reinvenção e apropriação de Carmen 1934



Fontes: ESQUERDA: PELC, Antonín. *Señorita Franco*. Apud Bogner, 2008, p. 131.
DIREITA: MOREAU, Clément. *España, eres maravillosa* [Espanha, você é maravilhosa]. Buenos Aires (Argentina), 02 ago. 1945. Apud Moreau, 1980, p. 95.

Os sentidos da imagem macabra, portanto, somente podem ser apreendidos a partir da evolução da conjuntura e das múltiplas interações políticas, pensando o complexo circuito de atuação, produção, circulação, recepção e apropriação das imagens satíricas, conforme as sugestões metodológicas do historiador Ulpiano Meneses. Daí a preocupação de “não se limitar à procura do sentido essencial de uma imagem ou de seus sentidos originais, subordinados às motivações subjetivas do autor... É necessário tomar a imagem como um *enunciado*, que só se apreende na fala, em situação” (Meneses, 2003, p. 27-28).

Por outro lado, o impacto e o sucesso das caricaturas colocaram Antonín Pelc na lista dos visados pela Gestapo (organizada pela Embaixada Alemã em Praga), juntamente com outros membros da revista *Simplicus* (ou *Der Simpl*) e da “Associação Manés de Artistas Plásticos”, liga antifascista fundada em Praga. Desse modo, com o início da Segunda Guerra Mundial e a invasão da Tchecoslováquia, em 15 de março de 1939, Antonín Pelc e o também

cartunista Adolf Hoffmeister partiram para o exílio em Paris (França), suposto centro de refúgio e militância antifascista. Contudo, os tempos estavam mudando rapidamente: os amigos desenhistas foram alcançados pela repressão da polícia francesa, acusados de comunismo e espionagem, condenados a seis meses de prisão e enviados para um campo de concentração, juntamente com outros intelectuais e políticos. Após cumprir a pena, os cartunistas e outros artistas tchecos se refugiaram inicialmente em Casablanca (no Marrocos) e depois nos Estados Unidos, aonde chegaram em 1941 e permaneceram até o fim da guerra, conforme narra a historiadora da arte Anna Pravdová (2017).

A experiência foi contada por Adolf Hoffmeister, na abertura de uma exposição de caricaturas de Antonín Pelc, em maio de 1947. Os dias de fome, solidão e interrogatório na prisão de La Santé (em Paris), onde só era possível gravar com a unha os dias do calendário nas paredes, em que se sentiu “abatido por um sentimento de vergonha amarga”, seguido por um “gosto de raiva, de resistência e de legítima indignação”. Da prisão foram enviados ao campo de prisioneiros de Damigny (na Normandia), que recebia dissidentes políticos, judeus, comunistas, artistas, refugiados alemães, austríacos e tchecos, dentre outros. No cotidiano do campo, o sagaz desenhista Antonín Pelc se revelou de “maneira magistral”:

Ele pintou vistas de quartéis e arame farpado para o vaidoso comandante do campo. Ele começou a desenhar os retratos dos prisioneiros de uma forma agradável. [O pintor tcheco] Svabinsky o invejaria hoje pela maneira como soube, com grande inteligência, pintar os queixos esfolados de pastores alemães, os bigodes de condes austríacos, os rostos de trabalhadores eslovacos, deputados comunistas e escritores internacionais. Todos esses retratos magníficos, que os prisioneiros encomendavam como lembrança, para seus amigos, filhas ou mães. [...] Era uma obra realista, imbuída de um idealismo suave e de altíssimo valor. Um retrato por um maço de cigarros. Às vezes mais. [...] Mas há uma criação de Pelc que não consigo esquecer. [...] Os franceses decidiram recuar o campo de concentração para o interior do país. Foi quando ele decorou nosso vagão. Pintou o vagão de gado com caricaturas de Hitler e inscrições manuscritas que nos valeram nas estações ser saudados pelas jovens da Cruz Vermelha e receber delas sardinha sem pão e limonada (Hoffmeister, 1947).

O espetáculo da dança macabra, portanto, podia ser realizado nos mais diversos lugares e formatos, das páginas dos jornais e revistas aos painéis das exposições e murais urbanos, dos desfiles de Nuremberg aos campos de concentração, passando pelos vagões de gado [com caricaturas de Hitler!], transportando prisioneiros políticos. Com intensa criatividade e versatilidade, os “soldados do traço” exploraram as relações reais e imagéticas entre o fascismo e a Morte, usando as muitas armas do “arsenal do cartunista”, bem como seu amplo repertório do monstruoso, do grotesco, do demoníaco e do cômico. A morte não poupa ninguém.

Na versão do coletivo soviético Kukryniksy, em meio a um mar de sangue, a mortal e aterradora caveira, “a face do fascismo”, com um olho marcado pela suástica, se aninha e equilibra dentro de um capacete *pickelhaube* imperial, dourado como a espada que segura numa das mãos. A estética do grotesco enfatiza as relações históricas entre o nazismo e o antigo Império Alemão, bem como suas atrocidades, também registradas na mão suja de sangue, esboçada no uniforme da caveira, evocação do último gesto de uma vítima em desespero.

Figuras 69 e 70 - O fascismo é a Morte



Fontes: ESQUERDA: KUKRYNIKSY. лицо фашизма (A face do fascismo). Moscou (URSS), 1935.
DIREITA: SZYK, Arthur. A “autoridade” alemã na Polônia. Londres (Inglaterra), 1939.

Após a invasão da Polônia, em setembro de 1939, o cartunista Arthur Szyk publicou uma aristocrática caveira, elegante em seu uniforme militar nazista, com chapéu, braçadeira, luvas e espada, apontando para o caráter genocida da conquista alemã, sob a “autoridade” direta da Morte. Já morando no exílio, o artista passou a se dedicar à denúncia do nazismo, na dupla condição de “filho leal da Polônia e de judeu polonês”, conforme carta que escreveu para o jornal britânico *Free Europe*, em janeiro de 1940, por ocasião da exposição de suas “caricaturas de guerra” na *Fine Arts Society*, uma das mais prestigiosas galerias de arte londrinas (fundada em 1876). Na carta, Arthur Szyk “articulou seus sentimentos como um judeu polonês em tempos de crise”, destaca o historiador da arte Steven Luckert (2002, p. 42):

Os judeus poloneses sempre chamaram os alemães de *amalek* [inimigo ferrenho dos israelitas no Antigo Testamento] [...] Contudo, os judeus nem sempre perceberam que os alemães são seus inimigos implacáveis. A história alemã do *Drang nach Osten* [expansão em direção ao leste] está conectada de

perto com o problema da destruição dos judeus na Europa oriental. [...] Durante os últimos anos, a Alemanha seguiu uma política de minar a força dos países do leste e sudeste europeu, com um triplo método: encorajando governos de supostos “homens fortes” em oposição à “anarquia” democrática; organizando “quintas-colunas” com membros das minorias alemãs; incitando o antissemitismo do extermínio.

Particularmente nos Estados Unidos, muitos cartunistas se empenharam na denúncia antifascista, se opondo à política de “isolacionismo” e “neutralidade” predominante até o ataque japonês a Pearl Harbour, em 7 de dezembro de 1941, mais de dois anos após o início da guerra (em 1º de setembro de 1939). De acordo com os cientistas políticos Stephen Hess e Milton Kaplan, a maioria dos cartunistas nativos, bem como da opinião pública norte-americana, “não se sentiam nem preocupados nem ameaçados pessoalmente” pela ascensão do nazismo, de modo que prevalecia não o retrato de um terrível conquistador, mas sim predominava uma “figura cômica” de Hitler, como “charlatão, idiota da aldeia, ou apenas aquele homenzinho com o bigode engraçado” (Hess; Kaplan, 1968, p. 155). Sobre esse aspecto, vale a pena levar em consideração a ponderação do historiador da arte Ernst Gombrich:

É muito perigoso, numa discussão dos cartuns, ressaltar excessivamente os elementos de humor ou de propaganda às custas da satisfação que o cartum bem-sucedido nos proporciona pelo simples fato de resumir claramente a situação. O humor não é uma arma necessária no arsenal do cartunista. Se rimos ou não, isso vai depender da seriedade do problema. Se os cartuns serão ou não eficientes como propaganda e nos farão mudar de opinião, isso é também uma pergunta mais fácil de formular do que de responder (Gombrich, 1999, p. 131).

Altamente caricaturável, do bigode e topete até os pés, facilmente exposto ao ridículo como bufão e charlatão, provocando um riso fácil, o que resta de Adolf Hitler quando retiramos sua máscara cômica de palhaço (*clown*)? É o momento de choque e surpresa do respeitável público, para além do reino das aparências e ilusões, diante do desvelamento do personagem dentro do personagem, a própria Morte em caveira retirando a máscara de Hitler, enquanto segura uma adaga escondida na mão esquerda, pronta para um ataque fatal.

Exilado nos Estados Unidos, o pintor e cartunista austríaco Leon Schleifer se naturalizou como William Sharp em 1940, depois de abandonar a Alemanha em 1933, ameaçado de prisão por sua militância na imprensa antinazista berlinense. Na nova pátria, mantendo a perspectiva política progressista, trabalhou em grandes jornais e revistas, como *New York Post*, *Life*, *PM*, *Esquire*, *Colliers* e *The New York Times Magazine*.³⁴

³⁴ Conferir apresentação da exposição *The Pointed Pen: William Sharp's Courtroom Drawings, Political Caricatures, and Book Illustrations from the 1930s-1950s*, no Queens Museum em Nova Iorque. Disponível em: <<https://queensmuseum.org/exhibition/the-pointed-pen/>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Figura 71 - A verdadeira face de Hitler



Fonte: SHARP, William. *Hitler's True Face* (A verdadeira face de Hitler). *PM*, New York (EUA), 27 out. 1940.

A potência da imagem da máscara da morte se revela em sua reinvenção pelo *Office of War Information* (OWI – Escritório de Informação de Guerra, dos Estados Unidos 1942-1945, o equivalente do já citado Comitê de Informação Pública, criado na Primeira Guerra). Num panfleto do final de 1942, a charge foi recriada apenas na parte superior, com a figura da Morte destacada em vermelho, retirando a máscara branca do palhaço-Hitler. Já a frase foi adaptada do discurso do presidente Franklin Roosevelt, na abertura da *International Student Assembly* (Assembleia Internacional de Estudantes), ocorrida em Washington D.C. no dia 3 de setembro de 1942, reunindo delegações de estudantes dos 29 países das “Nações Unidas”.

Em seu discurso, o presidente norte-americano sublinhou a preocupação e a “histórica atitude defensiva” dos países do Eixo diante da organização da juventude dos países aliados, “pois agora o mundo sabe que os nazistas, os fascistas e os militaristas do Japão não têm nada a oferecer à juventude – senão a morte”, enquanto “a causa das Nações Unidas é a causa da própria juventude. É a esperança da nova geração de uma nova vida que seja vivida em liberdade, justiça e decência”. Franklin Roosevelt destacou os sacrifícios dos jovens dos países aliados em busca da vitória, bem como enalteceu a resistência da juventude dos países ocupados, na Noruega e Holanda, Bélgica e França, Tchecoslováquia e Polônia, Sérvia e Grécia, com um “espírito de luta que desafia a dura opressão, o terrorismo e a bárbara crueldade dos nazistas”, finalizando que “nós, das Nações Unidas possuímos os meios técnicos, os

recursos físicos e, acima de tudo, a coragem aventureira, a visão e a vontade necessárias para construir e manter uma nova ordem mundial”.³⁵

Figura 72 - O mundo agora sabe que os fascistas não têm nada a oferecer à juventude...



Fonte: SHARP, William; ROOSEVELT, Franklin. *Le monde sait aujourd'hui que les Fascistes n'ont rien à offrir à la jeunesse... sinon la mort.* [O mundo agora sabe que os fascistas não têm nada a oferecer à juventude... senão a morte]. OWI, poster, 1942.

Dentre suas atribuições, o *Office of War Information* (OWI) mantinha um departamento de operações no estrangeiro, responsável pela criação de campanhas de propaganda, por transmissões de rádio em territórios ocupados pelo Eixo e ainda pela “guerra de panfletos”, com a criação e distribuição via aérea de milhões de folhetos na França, Itália, Alemanha, norte da África, Filipinas e Japão. Segundo o historiador Allan Winkler (1978, p. 79), somente no Japão foram distribuídos mais de 180 milhões de panfletos. Assim, um discurso como o de Roosevelt para a juventude era traduzido, recortado, retrabalhado e combinado com a potência imagética das caricaturas e fotografias na produção das mais variadas peças publicitárias.

Com conteúdos específicos direcionados a cada país, os folhetos sublinhavam os principais compromissos das “Nações Unidas”, coordenados pelos “Três Grandes” (*Big Three*), Estados Unidos, Grã-Bretanha e União Soviética: erradicar todas as formas da tirania fascista com a restauração das liberdades de expressão, de culto, de opinião, de imprensa e de reunião, com o retorno à forma democrática de governo, afirmava o panfleto *Agli Italiani* (Aos

³⁵ ROOSEVELT, Franklin. *Adress to the International Student Assembly*, 03 set. 1942. Disponível em: <<http://www.fdrlibrary.marist.edu/resources/images/msf/msfb0043>>. Acesso em: 22 out. 2023.

Italianos).³⁶ Na França, por exemplo, os panfletos também enfatizavam os laços de amizade entre os dois países, formados desde a Guerra de Independência dos Estados Unidos e simbolizados pela Estátua da Liberdade, um presente gaulês para comemorar a aliança, por ocasião do centenário da Independência, em 1876.

Em 8 de novembro de 1942, falando por meio de radiotransmissão, o presidente norte-americano se dirigiu diretamente à população da França, quando se iniciava a Operação Tocha, invasão conjunta da Grã-Bretanha e dos Estados Unidos no norte da África, avançando sobre as colônias francesas do Marrocos e da Argélia, que estavam sob o comando colaboracionista de Vichy. Pensando numa futura invasão da França, bem como contando com possíveis deserções das tropas na África (o que ocorreu parcialmente), o discurso de Roosevelt ressaltou a amizade franco-americana, sua fé na democracia e nos princípios revolucionários da Liberdade, Igualdade e Fraternidade, encerrando com uma exortação aos franceses:

Viemos entre vocês, apenas para esmagar e aniquilar seus inimigos. Acreditem em nós, não queremos fazer mal a vocês. Garantimos que, assim que as ameaças da Alemanha e da Itália estiverem bem longe, deixaremos seu território imediatamente. Apelo ao seu realismo, ao seus próprios interesses e aos ideais nacionais franceses. Não se oponham, por favor, a este grande projeto. Ajudem-nos onde puderem, meus amigos, e veremos voltar o glorioso dia em que a liberdade e a paz reinarão novamente no mundo. Viva a França Eterna!³⁷

Além da radiodifusão, a mensagem foi transformada em panfletos, distribuídos aos milhares em francês e árabe, para a população das cidades de Casablanca (Marrocos), Argel (Argélia) e outras menores, buscando sua colaboração com os aliados.

Contudo, tal como o *Huno-Gorila*, também a *Morte* executou sua dança macabra dos dois lados do conflito, como propaganda e contrapropaganda, verso e reverso da guerra imagética mundial. Poucas semanas depois, como parte da contrapropaganda colaboracionista, o cartunista Ralph Soupault publicou uma charge similar no jornal *Le Petit Parisien*, com uma poderosa mão avançando sobre Franklin Roosevelt e retirando à força sua máscara, para então revelar a *Morte* como a verdadeira face da “amizade americana”. Na caricatura, os traços também compõem uma máscara malévolos do presidente norte-americano, com sobrancelhas grossas, olhos apertados, queixo alongado, dentes à mostra e nariz pontiagudo, num estilo pictórico associado aos malvados feiticeiros e bruxas das estórias infantis.

³⁶ *Agli italiani*. [Aos italianos]. Panfleto, Ufficio Informazioni di Guerra degli Stati Uniti d'America, p.3, 1944. Disponível em: <<https://catalog.hathitrust.org/Record/102596715>>. Acesso em: 22 out. 2023.

³⁷ FRANCE-AMÉRIQUE. Histoire d'une Amitié [França-América. História duma Amizade]. Panfleto, Office of War Information, 1944. Disponível em: <<https://catalog.hathitrust.org/Record/102596699>>. Acesso em: 22 out. 2023.

A temática da dança macabra era bem conhecida do cartunista, em sua trajetória de ex-militante antifascista (ver fig. 64), que mudou suas convicções e aderiu à extrema-direita em 1936, se tornando um dos principais colaboracionistas na grande imprensa francesa, destaca o historiador Jean-Claude Vimont. O desenhista “prolongou a violência iconográfica de suas obras com a violência militante”, se alistando nas milícias que combatiam ao lado dos alemães. Depois da guerra, se refugiou na Itália, onde foi preso em 1946. Ralph Soupault foi condenado, em janeiro de 1947, “a quinze anos de trabalhos forçados – a pena mais pesada imposta a um cartunista político durante o Expurgo [julgamento dos colaboracionistas na França] –, foi solto em novembro de 1950 por motivos de saúde” (Vimont, 2004).

Figura 73 - Abaixo a máscara! Amizade americana.



Fonte: SOUPAULT, Ralph. BAS LE MASQUE! Amitié americaine. [Abaixo a máscara! Amizade americana]. *Le Petit Parisien*, Paris, ano 67, n.23.921, 05 dez. 1942.

A *Morte* desempenhou muitos outros papéis na iconografia antifascista, como fiel parceira e aliada, ora numa animada mão de pôquer ou lançando dados e disputando um jogo de tabuleiro chamado “domínio mundial” (Sidney Strube). Em outros momentos, recepciona um cavaleiro huno Átila-Hitler, chegando para conquistar a Europa (Arthur Szyk), ou cavalga como um dos “cavaleiros do apocalipse” (William Gropper, Daniel Fitzpatrick, Andrés Guevara). Surge ainda na função medieval de *memento mori*, de lembrar aos homens que são mortais, contemplando Adolf Hitler do outro lado do espelho (Kukryniksy) ou tocando violino

ao seu lado (Stephen Roth). Pois “a morte não poupa nem fracos nem fortes, a morte não poupa nem pequenos nem grandes”.

“Toca pro inferno, motorista!”. Na charge de Vaughn Shoemaker, publicada no *Chicago Daily News*, a *Morte* é o feliz taxista dirigindo um *Volkswagen* (“carro do povo”, um dos orgulhos da indústria nazista) em alta velocidade, com boné, cigarro nos lábios e gravata esvoaçante. Sem titubear, o taxi-driver responde um firme e sonoro “Yes sir!” à solicitação de tocar para a Tchecoslováquia, onde os nazistas acirravam a cada momento a já mencionada crise dos Sudetos (no verão de 1938), envolvendo a minoria étnica de origem alemã.

Figura 74 - Para a Tchecoslováquia, motorista



Chicago Daily News, Chicago, Illinois — Thursday, September 8, 1938

Fonte: SHOEMAKER, Vaughn. Take me to Czechoslovakia, driver (Para a Tchecoslováquia, motorista). *Chicago Daily News*, Chicago (EUA), 08 set. 1938.

Em função da militância e capacidade crítica do cartunista, o Marechal do *Reich* Hermann Goering condenou os trabalhos de Vaughn Shoemaker, ganhador do conceituado Prêmio Pulitzer nesse mesmo ano de 1938 (por uma charge de conteúdo pacifista, *The Road Back*), como “um exemplo horrível” da propaganda antinazista nos Estados Unidos, observam os cientistas políticos Stephen Hess e Milton Kaplan (1968, p. 156).

Mas a *Morte* também comparece em situações desconcertantes, como a carinhosa babá com as ossudas mãos estendidas para acalantar o recém-nascido Adolfinho (em 20 de abril de 1889), de nariz pontudo, cabelo liso e bigode, deitado bem agasalhado num berço de balanço

já marcado com a terrível suástica. Conhecido por suas ilustrações de livros infantis, muito alegres e coloridas, além das caricaturas de perfil similar, com tons leves e cômicos, a sombria charge do tcheco Walter Trier, criada no exílio em Londres, não somente marca uma mudança de estilo pessoal do desenhista, como confunde e agride o senso comum da cultura ocidental-cristã (talvez mundial), marcado pela mais absoluta convicção da inocência e da “pureza da resposta das crianças”. Afinal, o próprio Jesus disse: “Deixai as crianças e não as impeçais de virem a mim, pois delas é o Reino dos céus” (Mateus, 19:14).

Na escuridão da noite, à luz de velas, que música estaria escutando o pimpolho Adolf? A animada canção folclórica infantil, sobre caças e caçadores, *Fuchs, du hast die Gans gestohlen, / gib sie wieder her! / Sonst wird dich der Jäger holen, / mit dem Schießgewehr.* (“Raposa, você roubou o ganso, / devolva! / Caso contrário, o caçador vai te pegar / com a arma de fogo”)? Ou seria a famosa canção de ninar (*Wiegenlied*) do compositor romântico Johannes Brahms, lançada em 1868, cantarolada suavemente *Guten Abend, gut' Nacht, / Mit Rosen bedacht, / Mit Nägeln besteckt, / Schlupf unter die Deck: / Morgen früh, wenn Gott will, / Wirst du wieder geweckt* (“Boa noite, boa noite, / Coberto com rosas, / Presas com cravinhos, / Deslize por baixo da coberta! / Amanhã de manhã, se Deus quiser, / Você vai acordar novamente”)?

Figura 75 - Canção de Ninar para Hitler



Fonte: TRIER, Walter. Lullaby for Hitler [Canção de Ninar para Hitler]. Apud Jesters, 1944.

Ou a mortífera e descarnada ama de leite já estaria preparando e doutrinando o pupilo *baby* Hitler para as futuras tarefas à frente do partido nacional-socialista? Seria então *Deutschland, Deutschland über alles, Über alles in der Welt* (“Alemanha, Alemanha acima de tudo, acima de tudo no mundo”) do hino nacional? Ou a oração de Rienzi, *Allmächt'ger Vater,*

blick herab! (“Pai Todo-Poderoso, olhe para baixo!”), a mais conhecida ária da ópera heroica de Richard Wagner, que se tornaria a preferida do pequenino? Pensando bem, poderiam ser muitas outras composições de Wagner, afinal essa trilha sonora irá acompanhá-lo em muitos momentos de vida, de *Morte* e de festa, como veremos em seguida.

Parafraseando Ernst Gombrich (1999, p. 135), muitos milhões de pessoas, nos quatro cantos do globo, devem ter chamado Hitler, Mussolini, Hirohito, os nazistas e fascistas em geral, seus aliados e comparsas de “diabos”, “demônios” e outros nomes feios, mas somente alguns desenhistas podiam efetivamente tornar essa identidade visível para todos e amplamente publicizada através de jornais, revistas, livros e cartazes. E muito poucos ainda com a riqueza de minúcias do judeu polonês Arthur Szyk, em *Satan leads the ball* (*Satã conduz a festa*), numa tradição pictórica que remete diretamente a Martinho Lutero e Lucas Cranach, na mencionada campanha contra o poder corrupto do Papado.

Figura 76 - Satã conduz a festa



Fonte: SZYK, Arthur. *Satan leads the ball*. [*Satã conduz a festa*]. New York (EUA), 1942.

“Vejam só que festa de arromba / Noutro dia eu fui parar / Presentes no local o rádio e a televisão / Cinema, mil jornais, muita gente e confusão”. Em primeiro lugar, na dança macabra do fascismo, “o Diabo comanda os seus”. Corpulento e ameaçador com os cascos de bode, dentes e unhas pontiagudos, uma enorme língua escapando da boca, o demônio dançarino de chifres e cauda está trajando espada e faixa com as cores da Alemanha imperial, carregando uma partitura da ópera *O anel do Nibelungo* (*Nibelungen Ring*), de Richard Wagner, *playlist* da festa e símbolo do nacionalismo germânico. No tétrico cortejo, observamos a elite política, militar e industrial nazista acompanhada dos aliados do Japão, Itália e França, todos caminhando com a expressão rija e os olhos hipnotizados pela besta-fera, em meio à profusão de medalhas, águias imperiais, fitas comemorativas e suásticas, muitas suásticas.

No centro, logo notamos Adolf Hitler com um livro na mão (*Mein Kampf*), abraçado por um gordo e rico industrial alemão, chapéu típico e charuto na boca, cheio de suásticas e anéis de pedras preciosas, bancando o anfitrião. Ao lado dos dois, Joseph Goebbels carrega uma caixinha de surpresa (*jack-in-the-box*), adornada com a estrela vermelha, da qual pula um pequeno, barbudo e raivoso “fantasma do comunismo”, com um nariz grosso (“de judeu”), foice e martelo, o fantoche contra o qual manipulou o antissemitismo da opinião pública, brandindo a (falsa) “conspiração judaico-bolchevique” para dominar o mundo.

À esquerda do “porco capitalista”, vemos três militares prontos para arrasar na festa de arromba: de quepe cinza, o general Erwin Rommel (a “raposa do deserto”), o gordo e careca general nacionalista Erich Ludendorff, e um oficial das tropas SS (*Schutzstaffel*), com uniforme negro e quepe com a “caveira da Morte” (*totenkopf*). Atrás do industrial e de Hitler, desliza o vaidoso e bonachão Marechal do *Reich*, Hermann Goering, com uniforme da *Luftwaffe* (Força Aérea nazista) e olhar enlouquecido, com um grosso volume sob o braço, relativo aos muitos negócios que usurpou.

Mas o Diabo também está nos detalhes. À frente da festa, após desembarcar do seu novo carrão, com aparência de gorila, sobranceiras altas, olhos apertados, lábios grossos e dentes pontiagudos, uniforme adornado com a flor de crisântemo e suásticas, o jovem Imperador Hirohito está desembainhando uma espada Mitsubishi (da corporação industrial-militar) coberta pelo sangue norte-americano (do ataque a Pearl Harbour, poucos meses antes, em dezembro de 1941). Outros aliados caminham atrás do cortejo demoníaco, tais como Benito Mussolini, com quepe negro com as cores da Itália, símbolos imperiais e suásticas, portando uma faixa onde se lê: *Gehört uns Europa morgen die ganze* [“Amanhã toda a Europa nos pertencerá”]. Apesar da empáfia e das muitas medalhas, Mussolini está um tanto ridículo, sem calças e com as botas furadas, em razão dos sucessivos fracassos militares italianos. “Heil-hiel Hey-Hey, que onda / Que festa de arromba”.

Ao lado do *Duce* romano, estão os líderes da subordinada França de Vichy, ambos com olhos vazios de “peixe morto”, o idoso e cansado Marechal Philippe Pétain e o pequeno e barrigudo líder colaboracionista Pierre Laval, então Primeiro-Ministro, com seu chapéu característico e as 30 moedas de prata de “Judas traidor”. O Marechal Pétain carrega o livro-caixa da *Companie des Forges* (gigante industrial-militar do ramo do aço) e seu colarinho tem correntes douradas conectadas com o livro de negócios de Herman Goering, numa alusão ao papel dos conglomerados industriais alemães, franceses e japoneses (Mitsubishi) como fomentadores da guerra. Duas personagens fantásticas completam o baile satânico, pois obviamente não poderiam faltar, a amiga e protetora *Morte* em caveira, sorridente e

gesticulando com uniforme nazista e capacete de aço, acompanhada da porta-estandarte *Germânia* (personificação da Alemanha), estilizada como uma rechonchuda guerreira Valquíria, de óculos, tranças louras, capacete imperial de chifres e fitas escritas *Sieg Heil* (Salve a Vitória). “Heil-hiel Hey-hey, que onda / Que festa de arromba”.

Mestre na arte das miniaturas e iluminuras medievais, Arthur Szyk compõe uma complexa narrativa visual de profundo impacto e múltiplos sentidos simbólicos e alegóricos. O historiador Steven Luckert (2002) destaca que as caricaturas de Szyk refletem perfeitamente “os humores e atitudes dos Estados Unidos durante a guerra”, em conformidade com os objetivos do *Office of War Information* (OWI, o já citado Escritório de Informação de Guerra). Assim como outros cartunistas, Szyk ridicularizou e criticou os fascistas, indo do cômico ao terror nas muitas caricaturas de Hitler, satirizando da insaciável cobiça de Goering ao tolo Mussolini, passando pelos servis colaboracionistas franceses, bem como desumanizando os japoneses, retratados como “sinistros e traiçoeiros”, a partir de estereótipos racistas, como bestas selvagens e inumanas, gorilas ou morcegos. Conforme o próprio artista admitiu, em entrevista realizada em 1942: “Nos meus cartuns eu tento acentuar toda a vileza, vilania e bestialidade do inimigo” (apud Luckert, 2002, p. 63-66).

Figura 77 - O fim da estrada?



Fonte: HALLADAY, Milton. The end of the road? (O fim da estrada?). *The Providence Journal*, Rhode Island (EUA), 02 maio 1945.

Mas “todo carnaval tem seu fim”. Com Berlim disputada palmo a palmo pelos soviéticos, Adolf Hitler se suicidou em 30 de abril de 1945, apenas dois dias depois da execução

de Benito Mussolini pela resistência *partigliana*, no norte da Itália. E assim, depois de acalentar, guiar e orientar por toda a vida, a *Morte* veio reivindicar o corpo de seu discípulo, cujos serviços prestados foram incontáveis no século “mais criminoso da história”, somados os holocaustos e os horrores da guerra, conforme destaca o historiador Jean Delumeau (2004). Publicada em 02 de maio de 1945, quando os jornais de todo o mundo estampavam a manchete da morte, a charge de Milton Halladay mostra o cadáver sobre uma maca, coberto pela bandeira nazista, nome em destaque, sendo levado embora pela *Morte* e por *Marte*, deus romano da guerra (a julgar pelo capacete de crista, armadura, espada e sandálias). Seria o fim da estrada? Ainda não, respondeu a imaginação do cartunista brasileiro J. Carlos.

“Toca pro inferno, motorista!”. Afinal de contas, “o Diabo ajuda os seus”. Meses antes, o “amigo de fé e irmão camarada”, aquele “amigo mais certo das horas incertas”, ligou para Adolfo, escondido nos subterrâneos de Berlim. Com um largo sorriso, barbicha e charuto no canto da boca, o chifrudo segura um tridente e conversa maquiavelicamente, dizendo “conta comigo” e oferecendo “um bom apartamento. Aquecimento perfeito, grande lareira...”. As cores vivas das altas labaredas emolduram o convite imperdível, uma oportunidade única. E assim, só podemos imaginar a chegada de Hitler no inferno, ao som de “trombetas distorcidas e harpas envenenadas”, num último festim diabólico.

Figura 78 - O amigo certo conhece-se nas ocasiões incertas



Fonte: J. CARLOS. *Amicus certus in re incerta* (O amigo certo conhece-se nas ocasiões incertas). *Careta*, Rio de Janeiro, Ano XXXVII, n. 1.894, 14 out. 1944.

Entretanto, como um bom “amigo da onça”, em lugar de Richard Wagner, o tinoso colocou na vitrola uma sequência demolidora, começando com a *Sinfonia de Leningrado* (1941), do compositor Dimitri Shostakovitch, composta na própria cidade bombardeada, durante o longo cerco de novecentos dias, símbolo da resistência soviética.³⁸ Em seguida, o clima esquentou com a épica *Spitfire Prelude & Fugue* (1942), do britânico William Walton, composta em homenagem ao caça Spitfire, o feroz “cuspidor de fogo” da RAF (Royal Air Force), responsável por deter a ofensiva nazista sobre os céus da Inglaterra e do Canal da Mancha, durante a Batalha da Grã-Bretanha (julho a outubro de 1940).³⁹ E, finalmente, completando a *playlist*, o norte-americano Bing Crosby, acompanhado das Andrews Sisters, no animado jazz temperado com metais de *There'll be a hot time in the town of Berlin / When the Yanks go marching in* (“Haverá tempo quente na cidade de Berlim / Quando os ianques marcharem”, 1943).⁴⁰ Mesmo com o convidado de honra um tanto contrariado, a festança pegou fogo até o amanhecer, regada a muita cerveja, whisky, cachaça e vodca.

³⁸ SHOSTAKOVITCH, Dimitri. *Sinfonia de Leningrado*. Leningrado (URSS), 1941. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kwqZRhPXElQ>>. Acesso em: 22 out. 2023.

³⁹ WALTON, William. *Spitfire Prelude & Fugue*. Londres (Inglaterra), 1942. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GVS_mf7bO8s>. Acesso em: 22 out. 2023.

⁴⁰ CROSBY, Bing; ANDREWS Sisters. *Hot time in the town of Berlin*. Joe Bushkin; John DeVries [compositores]. Estados Unidos, 1943. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QrVaObffYNw>>. Acesso em: 22 out. 2023.

3. AS ARMAS DO ESPÍRITO: o lápis contra a nazificação do mundo

O que habita nos céus ri,
o Senhor se diverte à custa deles
(Salmos 2,4).

3.1. “Noite feliz, Noite de Hitler”: a sincronização do cristianismo

Em fins de março de 1933, o cartunista Albert Funke Küpper publicou uma caricatura do pequeno **Quebra-Nozes** (*Notenkraaker*), boneco símbolo da revista holandesa de mesmo nome, encarando corajosamente um brutal e mal-encarado Adolf Hitler, separados apenas por uma linha tracejada no chão (dos 577 km de fronteira entre a Holanda e a Alemanha). Segurando uma ameaçadora faca, o corpulento líder nazista veste o uniforme das tropas milicianas das SA (os “camisas-pardas”), com o fundo escuro de um país em chamas. Por sua vez, o intrépido *Quebra-Nozes* segura firmemente o lápis da sátira (*satyre*), razão pela qual a revista foi banida da Alemanha, e lança um desafio: “Por que tanto medo das armas do espírito? ... Então cuide delas você mesmo!”.

Figura 79 - O **Quebra-Nozes** banido da Alemanha

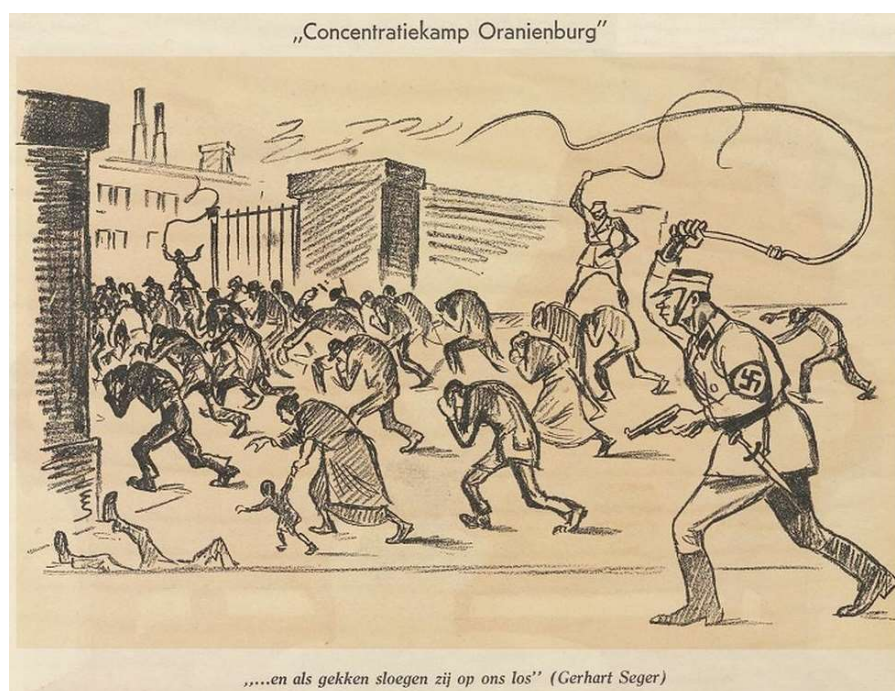


Fonte: KÜPPER, Funke. *De Notenkraaker voor Duitschland verboden* [O **Quebra-Nozes** banido da Alemanha]. *De Notenkraaker*, Amsterdam, vol. 27, n. 12, p. 93, 25 mar. 1933.

Criado em 1907, o semanário satírico *De Notenkraaker* (**O Quebra-Nozes**) era um dos mais reconhecidos da Holanda, sendo ligado ao Partido Social-Democrata dos Trabalhadores (SDAP, *Sociaal-Democratische Arbeiderspartij*), bem como ao jornal *Het Volk* (**O Povo**), do

mesmo partido, assinala o pesquisador Jan De Groot (2006, p. 7-9). O partido possuía laços políticos históricos com seu congênere, o Partido Social-Democrata da Alemanha (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, SPD), que foi dominante durante a República de Weimar (1918-1933), sendo duramente perseguido após a ascensão do nazismo, com o fechamento do partido e a prisão, tortura, morte e exílio de seus militantes. Nestas circunstâncias, os social-democratas holandeses acompanharam e denunciaram em primeira mão o recrudescimento da repressão no país vizinho, bem como a criação dos campos de concentração, através das notícias levadas pela primeira onda de refugiados, combatendo ainda no front interno os simpatizantes do fascismo, agrupados no Movimento Nacional Socialista nos Países Baixos (*Nationaal-Socialistische Beweging in Nederland*, NSB).

Figura 80 - Campo de concentração de Oranienburg



Fonte: *Concentratiekamp Oranienburg*. “... em als gekken sloegen zij op nos los” (Gerhart Seger). [Campo de concentração de Oranienburg. “... e eles nos atacaram como loucos”]. *De Notenkraaker*, Amsterdam, vol. 28, n.7, p. 54, 17 fev. 1934.

Além de ser responsável pelo jornal *Het Volk* e pela revista *De Notenkraaker*, a editora do Partido Social-Democrata holandês, denominada *Der Arbeiderspers* (Imprensa dos Trabalhadores), publicou alguns dos primeiros testemunhos sobre os campos de concentração, chamando a atenção internacional sobre a questão, destaca Jean Michel Palmier (2017, p.175): ***Oranienburg: Erster authentischer Bericht eines aus dem Konzentrationslager Geflüchteten (Oranienburg: Primeiro relato autêntico de uma pessoa que escapou do campo de concentração***, 1934), do deputado social-democrata Gerhard Seger, que, em dezembro de 1933, escapou da prisão, localizada a apenas 35 km de Berlim; e, ***Dachau: eine Chronik***

(*Dachau: uma crônica*, 1936), do jornalista e militante socialista Julius Zerfass (com o pseudônimo de Walter Hornung).

Nesses primeiros anos do regime hitlerista, cerca de 30 mil alemães se refugiaram na Holanda, que, no início, era considerada “relativamente favorável a emigrantes antifascistas”, sem severas exigências quanto a passaportes e vistos de trabalho, muito embora proibisse atividades políticas desses estrangeiros, muitos dos quais eram escritores, artistas e ativistas políticos de variadas tendências. A Holanda possuía ainda a proximidade linguística de um público leitor já formado e casas editoras dispostas a publicar os escritores alemães exilados, numa “Amsterdã judaizada”, segundo denunciou a revista nazista *Die Neue Literatur* (A Nova Literatura). “Em resposta a esta situação”, aponta o pesquisador Jean Michel Palmier, “a Gestapo inundou a Holanda com panfletos nazistas”, discursos de Goebbels e pressão diplomática, forçando o governo holandês a tomar medidas contra alguns dos emigrantes mais ativos e “proibir certas obras que corriam o risco de desencadear a fúria nazista”, devendo-se levar em conta ainda a simpatia pelo fascismo de setores da administração (2017, p. 173-176).

“A Holanda gostava de pensar em si mesma como uma nação virtuosa e pacífica, além de um poder colonial benevolente, uma autoimagem acolhedora alimentada por uma paz duradoura sustentada pela neutralidade”, assinala o historiador Jacob Boas. Um país que cultivava uma longa tradição de liberdade de expressão e pensamento, onde foram publicados tanto o *Discurso sobre o Método* (1637) do filósofo e cientista René Descartes (depois proibido pela Igreja Católica), quanto o *Tratado Teológico-Político* (1670) e a *Ética* (obra póstuma, 1677) do filósofo racionalista Benedictus de Spinoza (excomungado pela comunidade judaica e proibido pela Igreja católica), assim como a primeira edição de *O Contrato Social* (1762), do filósofo Jean-Jacques Rousseau (livro proibido e condenado à fogueira na vizinha França). Entretanto, na conjuntura de ascensão do nazismo, as coisas estavam mudando, assevera o historiador Jacob Boas (2020, p. 15):

A Holanda tinha sido neutra na Primeira Guerra Mundial e estava determinada a continuar assim. Economicamente dependente de seu vizinho poderoso – “a Holanda se anexa sozinha”, afirmou [o chanceler alemão Otto von] Bismarck [1871-1890] em uma frase famosa – o governo foi cuidadoso para evitar pisar nos calos dos alemães.

“Por que tanto medo das armas do espírito?”. Dessa forma, se o governo e a justiça da Holanda se apequenaram diante do nazismo, o valente *Notenkraaker* (Quebra-Nozes), por seu turno, não se acovardou, em sua luta antifascista de Davi contra Golias. Já em fevereiro de 1933, após a indicação de Adolf Hitler como chanceler, o pintor e desenhista Tjerk Bottema investiu pesadamente com seu lápis, numa versão pessoal da já analisada temática do *Huno*, o

selvagem avesso à civilização e à cultura ocidental. Carregado triunfalmente em cima de um escudo germano-suástico, por quatro entusiasmados guerreiros, aos gritos de *Heil Hitler*, o novo Adolf-Átila está vestido com roupas de pele e capacete de chifres, olhar sério e enfezado, enquanto segura uma gigantesca espada, com as inscrições: *Deutschland erwache! Juda verrecke!* (“Desperta Alemanha! Morte aos judeus!”). Ao fundo, uma placa complementa os sentidos da caricatura: “Apenas com as armas dos bárbaros”.

Figura 81 - De Átila a Adolf!



Fonte: BOTTEMA, Tjerk. *Van Atilla tot Adolf!* [De Átila a Adolf!]. *De Notenkraaker*, Amsterdam, vol. 27, n. 6, 11 fev. 1933.

Armas que o artista teve o trágico infortúnio de conhecer, tentando escapar da invasão nazista da Holanda, Luxemburgo, França e Bélgica (em maio de 1940), no início da Segunda Guerra Mundial. O cartunista Tjerk Bottema morreu em 21 de junho de 1940, juntamente com mais 38 pessoas, quando o cargueiro *Berenice*, em que estava, foi torpedeado e afundado por um submarino alemão, tentando atravessar o Canal da Mancha, saindo da cidade francesa de Bordeaux (De Groot, 2006, p. 32).

Na mesma edição de fevereiro de 1933, o desenhista Albert Hahn Jr compôs uma sombria e macabra premonição, de violência e assassinatos em massa, com um funesto Hitlerpedreiro, com uniforme marrom das SA, edificando pacientemente seu Terceiro *Reich* com crânios humanos, no vasto cemitério pontuado por infinitas cruzeiras em que se transformou a Alemanha. Não existia espaço para quaisquer ilusões sobre o nazismo, na visão dos cartunistas d’O Quebra-Nozes (*De Notenkraaker*), esse bravo soldado do traço (inspirado no ballet clássico

do compositor russo Tchaikovski). Além dos citados Albert Funke Küpper, Tjerk Bottema e Albert Hahn Jr, também colaboraram regularmente na revista, nos anos 1930, os cartunistas Peter van Reen, Jan Stempel e o belga George van Raemdonck, formando a linha de frente da caricatura antifascista na Holanda.

Figura 82 - Em breve tudo ficará bem! Hitler está construindo seu Terceiro Reich.



Fonte: HAHN JR., Albert. *Nu komt het spoedig in orde! Hitler bouwt aan zijn Derde Rijk.* [Em breve tudo ficará bem! Hitler está construindo seu Terceiro Reich]. *De Notenkraker*, Amsterdam, vol. 27, n. 6, p. 44, 11 fev. 1933.

As charges da revista *De Notenkraker* também são fortemente marcadas pelo simbolismo religioso cristão, dadas as especificidades das disputas políticas na Holanda e às relações históricas com as Igrejas da Alemanha, desde a Reforma Protestante. Pois, nesse período, os social-democratas holandeses faziam oposição tanto à Monarquia parlamentarista, quanto ao governo do Primeiro-Ministro Hendrikus Colijn (no poder entre 1933 e 1939), do Partido Antirrevolucionário (*Anti-Revolutionaire Partij*, ARP, ligado às igrejas calvinistas), aliado ao Partido Católico Romano (*Roomsche-Katholieke Staatspartij*, RKSP) e à União Histórica Cristã (*Christelijk-Historische Unie*, CHU, também protestante), uma coalizão cristã e conservadora, em que o nome antirrevolucionário já diz muito, com setores francamente simpáticos ao nazismo.

Quando Jesus veio para fora, usando a coroa de espinhos e a capa de púrpura, disse-lhes Pilatos: “Eis o homem!” (João 19,5). *Ecce homo! Zie den mensch!*

Com as palavras do governador romano Pôncio Pilatos, apresentando o torturado Jesus Cristo à multidão, o cartunista Albert Hahn Jr. representou a primeira Páscoa da Alemanha nazista, em abril de 1933. É uma imagem fundamental da milenar iconografia cristã, lida,

ouvida e vista, ano após ano, durante a Semana Santa pelos fiéis em todo o mundo, a compartilhar a dor, o sofrimento e a compaixão por aquele que morreu para salvar a humanidade de seus pecados.

Figura 83 - Páscoa na Alemanha



Fonte: HAHN JR., Albert. *Paschen in Deutschland*. [Páscoa na Alemanha]. *De Notenkraker*, Amsterdam, vol. 27, n. 15, p. 115, 15 abr. 1933.

Na releitura de Albert Hahn Jr., contudo, temos uma coroa de suásticas, entrelaçadas umas às outras, perfurando a carne e fazendo escorrer o sangue pelo rosto de Jesus, em vias de ser crucificado, estabelecendo o lugar simbólico do nazismo como tortura e morte, em oposição e antítese do cristianismo. Ao atualizar o martírio de Cristo à luz da experiência germânica, o cartunista critica o processo de nazificação do cristianismo, denunciando a adesão dos cristãos, muito especialmente a adesão de amplos setores das igrejas cristãs (católicos e protestantes) ao partido e à ideologia nazista. Uma crítica válida dos dois lados da fronteira, pois também era dirigida à coalização cristã e conservadora dominante na Holanda, liderada pelo Primeiro-Ministro Hendrikus Colijn.

“O protestantismo alemão, via de regra, se posicionou favoravelmente a Hitler”, aponta o historiador das religiões Júlio César Silveira da Silva (2011, p. 35-36), apoiando o discurso de valorização da família e das tradições pátrias, bem como vendo o nazismo como “um agente de regeneração moral”, diante da liberalização dos costumes e da maior liberdade sexual, característicos da República de Weimar, marcada pelas “influências estrangeiras, principalmente dos Estados Unidos e dos judeus, na cultura alemã”.

Por seu turno, Alderi Souza de Matos, ministro presbiteriano e professor de teologia histórica, enfatiza o triunfalismo e júbilo de muitas lideranças eclesiásticas protestantes com a ascensão de Hitler, em janeiro de 1933. Em defesa da propaganda e do esforço de unificação de todas as igrejas protestantes numa igreja oficial nazista, o pastor Hermann Grüner proclamou: “O tempo se cumpriu para o povo alemão em Hitler. É por causa de Hitler que Cristo se tornou efetivo entre nós”, concluindo que “portanto, o nacional-socialismo é o cristianismo positivo em ação”. Outro pastor, Julius Leutheuser, acrescentou que “Cristo veio até nós através de Adolf Hitler”. Dessa maneira, “os partidários protestantes do regime nazista ficaram conhecidos como ‘cristãos alemães’”, comenta o teólogo Alderi Souza de Matos (2005, p. 236-237), acrescentando que:

Em 1933, sob os auspícios do novo governo, foi criada a Igreja Evangélica Alemã (que incluía luteranos e reformados), visando unificar as vinte e oito igrejas provinciais. A direção da igreja ficou nas mãos de simpatizantes do regime. Apesar de alguns vigorosos protestos, foram introduzidos na igreja o “princípio da liderança” (lealdade ao *Führer*) e a “conformidade racial” (restrições aos judeus). Em 5 de setembro, reuniu-se o Sínodo Geral da Prússia, que ficou conhecido como “Sínodo Marrom” porque os representantes da maioria “cristã alemã” usavam uniformes nazistas. Essa maioria radical introduziu a chamada “cláusula ariana”, que negava o púlpito aos pastores de ascendência judaica. No dia 27, foi eleito bispo [*Reichsbischof*] dessa nova igreja nacional um ardoroso nazista, Ludwig Müller.

A criação da Igreja Evangélica Alemã foi a principal tentativa de nazificação do protestantismo, como parte do processo de *Gleichschaltung* (sincronização). O termo, usado pelo próprio regime, visava a “uniformização forçada” da vida política, social, econômica, artística, religiosa, cultural e educacional alemã, com a eliminação de todas as formas de diversidade e resistência, bem como a “sincronização” com a ideologia e o partido nazista, podendo ser entendido como “o princípio mais geral do totalitarismo”, destaca o filósofo Rafael Garcia (2016, p. 306).

Segundo a *Enciclopédia do Terceiro Reich*, a “primeira vítima da sincronização” foi o federalismo, com o fechamento dos parlamentos provinciais, a nomeação de governadores e a centralização da justiça. Foi seguida pela abolição do sistema pluripartidário, com o fechamento do Partido Comunista (KPD) e do Partido Social-Democrata (SPD), a autodissolução de inúmeros partidos de centro e o estabelecimento de um regime de partido único. O mesmo ocorreu com os sindicatos e associações de trabalhadores, com o fim da autonomia e a nazificação na centralizada Frente do Trabalho. A sincronização da cultura e da imprensa ocorreu sob o comando de Joseph Goebbels no Ministério da Propaganda, enquanto a Juventude Hitlerista se encarregava da formação das crianças e da juventude, futuros soldados e

trabalhadores do regime totalitário. Contudo, “foi somente a sincronização das igrejas que não foi inteiramente bem-sucedida, muito embora durante a questão religiosa (*Kirchenkampf*) tenham tentado de tudo para abolir esse último bastião de possível oposição”, analisam os historiadores Christian Zentner e Friedemann Bedürftig (1991, p. 940-942).

Figura 84 - Cristandade alemã



Fonte: VAN RAEMDONCK, George. *Duitsch Christendom*. [Cristandade alemã]. *De Notenkraker*, Amsterdam, vol. 27, n. 29, p. 230, 22 jul. 1933.

Nestes termos, a sombria e circunspecta caricatura de George van Raemdonck sobre a nova “Cristandade alemã” (*Duitsch Christendom*) representa um Cristo flagelado, coroa de espinhos na cabeça, olhos fechados, mãos postas sobre a inusitada e estranha combinação da Espada, da Cruz Suástica e da Bíblia (*Evangelie*), como se prestando um juramento de sangue à Nova Ordem, com Seu sagrado líquido vermelho escorrendo pela mesa e formando as palavras *Duitsche Evangelische Kerk* (Igreja Evangélica Alemã). Na Paixão de Cristo sob o domínio nazista, o Filho de Deus continuava sendo “O eternamente Desprezado” (*De eeuwig Gelasterde*).

“Primeiro, coloquem esse judeu para fora!” (“*Eerst die Jood der uit!*”). As caricaturas holandesas denunciam o antissemitismo e a “limpeza étnica” das igrejas alemãs, com a perseguição de padres e pastores de ascendência judaica (a chamada “cláusula ariana”), bem como daqueles que começavam a se opor à política de nazificação e centralização das comunidades cristãs. Na charge do cartunista Albert Funke Küpper, em primeiro plano observamos um Jesus Cristo atordoado e perplexo, com a mão na cabeça, depois de ser expulso da própria Igreja pela feroz milícia de camisas-pardas da SA (as tropas de assalto da

Sturmabteilung), postados ao fundo na porta da catedral, em cujo frontispício agora vemos um “santo” ostentando a suástica, reverenciada pelos anjos ao seu redor. A caricatura não deixa dúvidas: “Pai, eles SABEM o que estão fazendo!”.

Figuras 85 e 86 - Denúncias do antissemitismo e da nazificação das igrejas



Fontes: ESQUERDA – KÜPPER, Albert Funke. *Christelijke kerkdienst voor de Rijksdagzitting* [Culto cristão antes da sessão do Reichstag]. *De Notenkraaker*, Amsterdam, vol. 27, n. 12, 25 mar. 1933.

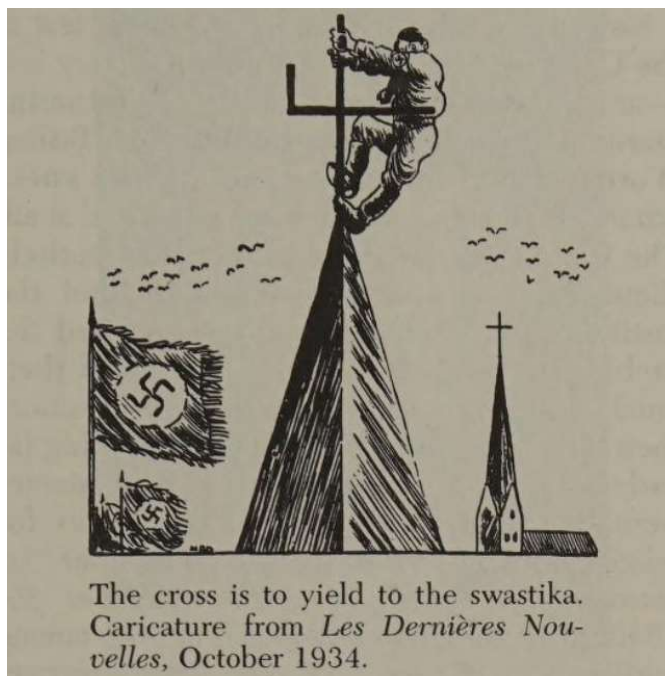
DIREITA – HAHN JR., Albert. *De zuivering van Duitsland!* [O expurgo da Alemanha!]. *De Notenkraaker*, Amsterdam, vol. 27, n. 14, 08 abr. 1933.

Na charge de Albert Hahn Jr. sobre o início do “expurgo da Alemanha”, em 08 de abril de 1933, a violência é explícita na figura dominante de um miliciano camisa-parda, de aparência grosseira, muito mal-encarado, barba por fazer, uniforme SA, boné e braçadeira da suástica, segurando firmemente um porrete na mão direita e fazendo pose com a esquerda, num gesto para uma fotografia. Orgulhoso de seu papel, o combatente nazista ostenta um cartaz com os “negócios judaicos proibidos”, depois de fechar com tapumes de madeira as portas e janelas das lojas ao fundo. A lista das proibições consiste em verdade numa lista de nomes: do patriarca Moisés e do profeta Isaías (do agora banido Antigo Testamento), de Jesus e do apóstolo Paulo (do Novo Testamento), do filósofo Benedictus de Spinoza, do filósofo comunista Karl Marx, do militante socialista Ferdinand Lassalle e, por fim, do físico teórico Albert Einstein.

Religião, filosofia, política, ciência: a charge do “expurgo da Alemanha” sinaliza, portanto, tanto para a institucionalização do antissemitismo nos assuntos religiosos cristãos, bem como para a repressão das atividades econômicas da comunidade judaica, quanto para a “purificação da cultura alemã”, que ocorreria um mês depois, na noite de 10 de maio de 1933,

com a grande queima de livros (o auto de fé nacional-socialista), organizada por Joseph Goebbels para combater autores “não-alemães” e a “era do excessivo intelectualismo judaico”. “Pai, eles SABEM o que estão fazendo!”.

Figura 87 - A cruz deve ceder à suástica



Fonte: *The cross is to yield to the swastika*. [A cruz deve ceder à suástica]. *Les Dernières Nouvelles*, Paris, out. 1934. Apud Zentner e Bedürftig, 1991, p. 143.

Houve ainda alteração nos ritos e símbolos dos cultos religiosos, com a introdução das bandeiras e da saudação nazista. A partir de agosto de 1934, os pastores foram obrigados a prestar juramento de obediência ao *Führer* e ao *Reichsbischof* Ludwig Müller, obedecendo aos ditames da Igreja Evangélica Alemã, com base no princípio: “Um *Führer* (líder), um Estado, Uma Igreja”. Duas outras medidas também se destacaram nesse momento. Em primeiro lugar, os candidatos a novos pastores deveriam passar pelo menos seis meses de formação em campos de treinamento, para receber instrução física e política, bem como aprender a manejar armas de fogo, além de estudar “a filosofia de vida (*Westanschauung*) nazista”.

Em segundo lugar, visando maior integração da “comunidade de ideias do Estado e da Igreja”, o *Reichsbischof* Müller deu ordens para a substituição da bandeira protestante pela suástica no alto dos campanários das igrejas e demais prédios religiosos, apontou o jornalista e historiador Emil Lengyel, em artigo publicado no *The New York Times*.⁴¹ De forma muito arguta e perspicaz, o desenhista do jornal francês *Les Dernières Nouvelles* captou e sintetizou

⁴¹ LENGYEL, Emil. *Germany's Church struggle has entered a decisive stage*. [A guerra das Igrejas na Alemanha entrou em estágio decisivo]. *The New York Times*, New York (EUA), vol. LXXXIV, n. 28.001, section 9, p.1, 23 set. 1934.

a disputa político-religiosa numa charge em que o próprio Hitler está fazendo força no alto da torre da catedral, pois a cruz cristã deve ceder e se dobrar à cruz suástica, numa metamorfose satírica (e trágica) do cristianismo. Do lado esquerdo, vemos torres de igrejas já “sincronizadas”, enquanto ao fundo, do lado direito, outro campanário resiste e/ou espera a “conversão forçada” ao nazismo. E foi assim que a liberdade religiosa morreu na Alemanha, com um dobre de finados.

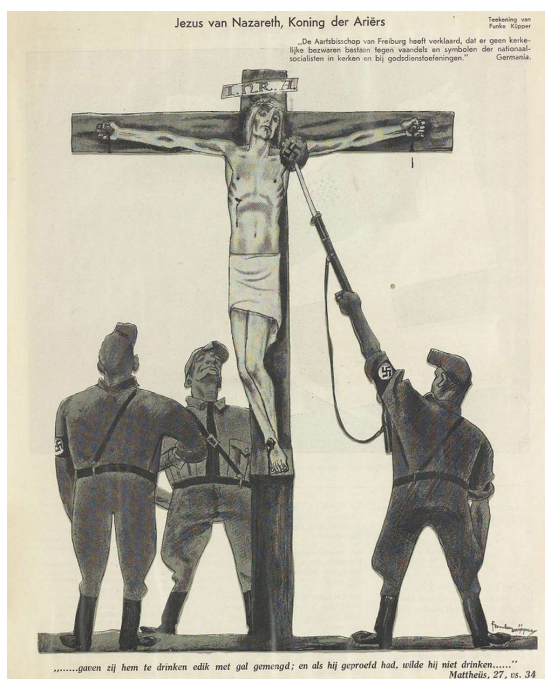
Na Saxônia (região central do país), o Deão da Catedral Luterana de Magdeburgo, a mais antiga igreja gótica da Alemanha (que começou a ser construída no século XIII), “referindo-se às bandeiras nazistas expostas em sua igreja, afirmou: ‘As suásticas em torno do altar irradiam esperança – esperança de que o dia finalmente está prestes a raiar’”, comenta o pesquisador Alderi Matos (2005, p. 236). A Igreja Evangélica da Saxônia chegou mesmo a banir as palavras “Aleluia” (do hebraico *Hallelujah*, “louvai com júbilo o Senhor”) e “Amém” (do hebraico *Amén*, “Assim seja”), porque eram expressões judaicas, noticiou o jornal *The New York Times*.⁴²

Já Conrad Gröber, Arcebispo católico de Freiburg (no sudoeste da Alemanha), declarou ao jornal *Germania* que “não há objeções eclesiásticas às bandeiras e símbolos dos Nacional-Socialistas nas igrejas e nos serviços religiosos”, uma das razões pelas quais recebeu o apelido de *Der braune Bischof* (“o Bispo marrom”). A declaração do Arcebispo católico foi o mote da charge de Albert Funke Küpper, “Jesus de Nazaré, Rei dos Arianos” (I.N.R.A. – *Jesus Nazarenus Rex Arianorum*), que modificava a conhecida passagem da crucificação, relatada no Evangelho de São Mateus (27,34): “Deram-lhe de beber vinho misturado com fel. Ele provou, mas não quis beber”. Observado por três camisas-pardas, o Crucificado se recusa a beber do pano oferecido na ponta da baioneta, marcado pelo amargo fel da suástica, em mais uma crítica das contradições e da incompatibilidade entre a fé cristã e as concepções nazistas.

O pesquisador Júlio César Silveira da Silva assinala que “a representação de Jesus como ariano tinha sido elaborada por ideólogos antijudeus, como o [médium inglês] Houston Chamberlain, para quem Jesus era galileu, não judeu”, pois o “Jesus histórico” teria sido sobreposto por um personagem mítico, o “Cristo da Fé”, “elaborado pelos autores dos Evangelhos”, muito especialmente Paulo, o “deturpador” e “responsável pelas marcas judaicas na doutrina cristã”. Assim, Paulo foi “quem inoculou o vírus judaico no cristianismo”.

⁴² GERMAN CHURCH BANS ‘AMEN’. [Igreja alemã banuiu o Amém]. *The New York Times*, New York (EUA), vol. LXXXIII, n. 27.635, p.10, 22 set. 1933.

Figura 88 - Jesus de Nazaré, Rei dos Arianos



Fonte: KÜPPER, Albert Funke. *Jezus van Nazareth, Koning der Ariërs*. [Jesus de Nazaré, Rei dos Arianos]. *De Notenkraaker*, Amsterdam, vol. 27, n. 35, p. 277, 02 set. 1933.

Os “cristãos alemães” rechaçavam ainda o Antigo Testamento, por sua natureza hebraica, e determinavam “o expurgo de todos os elementos judaicos presentes no cristianismo protestante”. Dessa maneira, conclui o historiador:

O cristianismo positivo era uma versão da religião cristã amoldada à ideologia nazista. Confessava que Jesus foi um líder ariano, isto é, um iluminado, que lutou corajosamente contra o poderio das trevas, materializado no judaísmo, e morreu vítima de uma cilada dos judeus. Os germânicos, isto é, os arianos, a raça superior, seriam os herdeiros dessa luta iniciada por Jesus, os vocacionados por Deus para completar a vitória da luz contra as trevas, isto é, para capitular os judeus (Silva, 2011, p. 25-27).

Ainda em 1933, nas homilias do Advento (sermões preparatórios do Natal), o Cardeal de Munique, Michael Faulhaber, professor catedrático com pós-doutorado em estudos do Velho Testamento, “defendeu veementemente as origens judaicas do Cristianismo contra o antissemitismo” de nazistas e “cristãos alemães”, destacam os historiadores Christian Zentner e Friedemann Bedürftig (1991, p. 259). A imagem de um “Cristo Ariano” foi, portanto, duramente criticada tanto por teólogos quanto por cristãos leigos, chegando ao universo da caricatura.

Em janeiro de 1941, já em plena guerra, o cartunista judeu Philip Zec conjurou a potência da imagem de um “gorila 100% ariano”, nas páginas do tabloide *Daily Mirror*, um dos principais jornais voltados para as classes populares britânicas, com circulação diária de 1,4 milhão de exemplares. Com cartuns de grande sucesso, o caricaturista britânico apresentava os líderes nazistas como bufões, ou então, “substituindo o ridículo pelo veneno, ele

frequentemente os desenhava na forma de cobras, abutres, sapos ou macacos”.⁴³ Não há sutilezas na metamorfose satírica do “novo cristianismo”, segundo os traços de Philip Zec, pois o Huno-gorila, esse personagem fundamental do bestiário antifascista, é pura brutalidade e selvageria, destruindo os fundamentos da civilização ocidental com pregos e martelo nas mãos, violando e nazificando a cruz cristã com placas de madeira, sem qualquer intuito de disfarçar ou esconder o malfeito, enquanto encara e desafia o leitor. “Pai, eles SABEM o que estão fazendo!”.

Figura 89 - O novo Cristianismo, está vendo? – 100% ariano!



Fonte: ZEC, Philip. *The New Christianity, see? – 100% Aryan!* [O novo Cristianismo, está vendo? – 100% ariano!]. *Daily Mirror*, Londres, p.5, 16 jan. 1941.

Mas continuemos com o processo de *Gleichschaltung*. Em mais uma etapa, *Der braune Bischof* (“o Bispo marrom”) Conrad Gröber foi ainda um forte aliado da Cúria Romana em convencer os bispos alemães a aceitar a Concordata da Igreja com o *Reich*, o que significou o sacrifício político do catolicismo, que se aglutinava no Partido do Centro Alemão (*Deutsche Zentrumspartei*, fundado em 1870). A Concordata foi assinada em Roma, com grande pompa e circunstância, no dia 20 de julho de 1933, pelo vice-chanceler alemão, Franz Von Papen, e pelo cardeal Eugênio Pacelli, então Secretário de Estado do Vaticano e futuro Papa Pio XII (seria eleito somente em 2 de março de 1939). Pelo acordo, havia o reconhecimento diplomático recíproco dos dois Estados, com a (suposta) garantia de liberdade religiosa: o direito da Igreja publicar encíclicas, liberdade de ensino das escolas católicas e autonomia das paróquias e associações católicas, contudo, os padres e demais religiosos estavam proibidos de quaisquer

⁴³ Conferir o perfil biográfico de Philip Zec, no site *Spartacus Educational*. Disponível em: <<https://spartacus-educational.com/Jzec.htm>>. Acesso em 12 out. 2023.

atividades político-partidárias, com a dissolução voluntária do Partido do Centro (*Deutsche Zentrumspartei*). Por outro lado, as ações da Igreja de Roma deveriam “estar em concordância com as leis do país”, o que abriu espaço para o arbítrio nazista com imediatas e sistemáticas violações do acordo, aponta Júlio César da Silva (2011, p. 33).

A Concordata foi controversa e polêmica desde o princípio, pois foi interpretada diferencialmente segundo os pontos de vista em jogo. Entre o catolicismo conservador, a visão dominante apontava que a Concordata selava uma aliança da Santa Sé com o *Reich* nazista contra o ateísmo e o comunismo, provocadores do caos e da dissolução social. No católico Brasil, um anônimo articulista carioca comemorou o acordo com Adolf Hitler, “um filho do povo, catholico sincero desde o berço”, pois “do paiz em que se originou o protestantismo, surge a figura de um governante fiel à religião catholica”, capaz de “compreender que a cruz representa o único poder capaz de impedir a derrocada de nossa civilização”, se voltando para Roma na luta contra o bolchevismo e na “tarefa da reconstrução moral, religiosa e social da Alemanha”.

Ao mesmo tempo, ainda na visão do articulista, os esforços de unificação e centralização da Igreja Evangélica Alemã, evitando a dispersão em várias seitas e sendo mesmo o prenúncio de uma futura “volta da Alemanha, inteira ao catolicismo”, significavam a “afirmação do primado do espírito cristão nessa grande nação, que esteve a pique de mergulhar no chaos revolucionário”. Repetindo os ensinamentos do *Duce* Benito Mussolini (no Tratado de Latrão com a Igreja, assinado em 11 de fevereiro de 1929), o “catholico sincero” Adolf Hitler não somente deu “o maior e mais seguro passo no caminho da salvação de seu paiz”, como ainda produziu “um acontecimento de alcance incalculável para o futuro da Alemanha e do mundo”, que interessa “a todos os povos de formação christã, como o nosso [povo brasileiro]”, concluiu o analista conservador no **Correio da Manhã**, profetizando um Eixo Sagrado Vaticano-Berlim-Roma contra o comunismo subversivo de Moscou.⁴⁴

A inusitada representação de Adolf Hitler como um “catholico sincero”, “defensor da fé” (*Fidei defensor*) e da “civilização ocidental” foi amplamente divulgada nos círculos cristãos ligados à Santa Sé. Pesquisando os arquivos do Vaticano,⁴⁵ especialmente as conversas dos altos escalões da Cúria Romana com membros do corpo diplomático estrangeiro, a historiadora francesa Marie Levant destaca que “a distância do solo alemão” atenuava “a violência dos

⁴⁴A CONCORDATA ENTRE O REICH E A SANTA SÉ. O espírito cristão na Allemanha actual. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, Ano XXXIII, n. 11.860, p.2, 01 ago. 1933.

⁴⁵ Os arquivos do Pontificado de Pio XI (1922-1939) foram abertos para pesquisadores em 2006, enquanto os arquivos de Pio XII (1939-1958) foram abertos em março de 2020.

nazistas em benefício de suas façanhas contra o marxismo”, com o “reconhecimento informal, mas explícito, da política de Hitler”. Assim, o embaixador alemão Diego von Bergen informou a seus superiores que “nos círculos do Vaticano, a luta implacável contra o bolchevismo [era] particularmente apreciada”, em correspondência de 8 de fevereiro de 1933. Já numa audiência com o cardeal Eugênio Pacelli, Secretário de Estado do Vaticano [e futuro Pio XII], em 4 de março de 1933, o próprio Papa Pio XI teria confidenciado que via no líder nazista “um aliado contra o bolchevismo”, pois “Hitler é o primeiro e único estadista que fala publicamente contra os bolcheviques. Até agora era apenas o papa”. Esta era a ideia-imagem, o “espírito papal que diplomatas, religiosos e outras figuras do catolicismo compreenderam e difundiram” mundo afora (Levant, 2016, p. 133-134).

Figura 90 - O novo Santo



Fonte: SIMON, Albert. Ein neuer Heiliger [O novo Santo]. *Escher Tageblatt*, Esch-Alzette (Luxemburgo), n. 170, 24 jul. 1933.

Dessa maneira, apenas quatro dias depois de assinada a Concordata, em 24 de julho de 1933, no vizinho país de Luxemburgo, majoritariamente católico, o cartunista Albert Simon foi profundamente irônico ao apresentar o “novo Santo” (*neuer Heiliger*) da Igreja, vestido à maneira antiga, com os característicos topete e bigode, fazendo a saudação romana e envergando uma grande espada na mão direita, santificado pela guerra ao comunismo. Seguindo a tradição militar de São Jorge e dos Cruzados, o novo santo é adorado em corpo inteiro no altar, marcado pela suástica, velas e candelabros, sob o olhar devoto dos camisas-pardas ajoelhados à esquerda e de um padre “sincronizado”, que faz orações, enquanto espalha a fumaça aromatizada do incenso com o turíbulo, levando aos céus as “boas intenções” do novo “soldado de Cristo” (*miles Christi*), o santo guerreiro do nazismo, Santo Adolf Hitler.

A opinião dos próprios nazistas seria ligeiramente diferente. O historiador inglês Ian Kershaw salienta o interesse de Hitler na Concordata desde o início, “principalmente com o objetivo de eliminar qualquer papel do ‘catolicismo político’ na Alemanha”, seja do partido, seja dos sindicatos e demais associações religiosas. Na opinião de Hitler, o compromisso dos bispos, impensável algum tempo antes, “foi sem dúvida um reconhecimento sem reservas do presente regime [nazista]”. “Na verdade”, concluiu Ian Kershaw (2009, p. 556), a Concordata “foi um triunfo absoluto para Hitler. O episcopado alemão fez declarações efusivas de agradecimento e parabéns”.

O historiador alemão Bernd-Jürgen Wendt acrescenta ainda que a Concordata significou “prestígio e reconhecimento internacional, especialmente nos países católicos”, a recuperação da “confiança em tratados” baseados na lei internacional, além da quebra do isolamento político da Alemanha, desde a derrota na Primeira Guerra. Em relação à política interna, o acordo “significou um substancial ganho de legitimidade e lealdade entre os católicos alemães, o reconhecimento do regime pelo Vaticano, e ainda a ruptura do catolicismo político, bem como a despolitização do clero”. Dessa maneira, a Concordata “exerceu um importante papel na estabilização externa e interna do regime e na remoção de seus oponentes”, conclui Bernd-Jürgen Wendt (1991, p. 162).

Em Moscou (na União Soviética), não foi diferente a percepção da “aliança do Vaticano com o fascismo”, na caricatura coletiva de L. Gleich e Mikhail Glushkov, publicada na revista satírica *Крокодил (Crocodilo)*, em agosto de 1933. E republicada no mês seguinte na revista *De Notenkraaker* (Holanda), em mais um exemplo da ampla circulação e das conexões transnacionais das caricaturas antifascistas.

Numa metamorfose satírica em quatro movimentos, o Papa Pio XI vai dobrando um a um os quatro lados da cruz cristã, convertida ao final numa suástica, enquanto recita de cor o versículo do Evangelho de São Mateus (11,28): “Vinde a mim todos os que estai cansados sob o peso do vosso fardo e eu vos darei descanso”. Com a bata branca, óculos de aro metálico e solidéu na cabeça, o Papa inicialmente parece estar sereno, mas suas feições também vão progressivamente se transformando numa expressão de raiva e ira, enquanto a redenção e o alívio prometidos pelas palavras da Sagrada Escritura se tornam letra morta diante da capitulação do Vaticano. Significativo destacar ainda o nariz adunco, com uma ponta proeminente e curvada, uma característica da iconografia antisemita e das bruxas, um reforço visual da traição operada pelo Papa.

Figura 91 - A aliança do Vaticano com o fascismo



Fonte: GLEICH, L.; GLUSHKOV, Mikhail. К Союзу Ватикана с фашизмом. [A aliança do Vaticano com o fascismo]. *Крокодил (Crocodilo)*, Moscou, n. 22, p. 6, ago. 1933. Republicado como: *Hoe De Krokodil (Moskou) de houding van Rome ziet tegenover Hitler-land*. [Como O Crocodilo (Moscou) vê a atitude de Roma em relação ao país de Hitler]. *De Notenkraker*, Amsterdam, vol. 27, n. 39, p. 312, 30 set. 1933.

A sarcástica caricatura de *Крокодил (Crocodilo)*, portanto, condensa numa alegoria o processo de domesticação política e nazificação do cristianismo. E foi assim que a liberdade católica morreu na Alemanha, com as bênçãos do próprio Papa Pio XI, fazendo os característicos gestos com as mãos, 1, 2, 3, 4: “Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Amém!”.

Conforme destaca o historiador alemão Bernd-Jürgen Wendt (1991, p. 162), muito embora a Concordata possa ser interpretada como uma tentativa de autodefesa do Vaticano diante do processo de *Gleichschaltung* (sincronização), ela foi um instrumento obviamente insuficiente diante das sistemáticas violações nazistas, com a perseguição de grupos de juventude, fechamento de jornais e revistas, ofensiva contra as escolas, discriminação contra as atividades da Caritas (agência internacional de assistência social) e especialmente os processos judiciais contra padres e congregações (*Priesterprozesse*), com base em supostos delitos, entre os anos de 1934 e 1938.

Dentre os delitos, destacavam-se o “contrabando de moeda” (levando ao confisco de propriedades eclesiásticas), os casos de escândalos morais e sexuais, envolvendo padres, monges e freiras, apontados como “incentivadores do vício” (com grande destaque e

repercussão dos “detalhes sórdidos” na imprensa alemã, dirigida por Joseph Goebbels), além dos “crimes e ofensas contra a ordem pública”, com base na Lei do Púlpito (*Kanzelparagraph*) e na Lei da Traição (*Heimtückegesetz*) ou dos “ataques maliciosos contra o Estado e o Partido” (aprovada em 20 de dezembro de 1934), que permitiu a punição de comentários (ou “fococas”) feitos em conversas e ambientes privados, abrindo ampla margem para a espionagem e a delação interpessoal, nos tribunais especiais criados para julgar sumariamente tais crimes contra o regime nazista.

Figura 92 - O nazismo é o regime da liberdade!



Fonte: GOBIN, Gabriel. *Le nazisme, c'est le régime de la liberté!* [O nazismo é o regime da liberdade!]. *Le Pèlerin* [O Peregrino], Paris, Ano 62, n. 3.051, 15 set. 1935.

Na França, a denúncia dos ataques do nazismo contra a Igreja foi realizada, dentre outras, pela revista semanal *Le Pèlerin* (O Peregrino), fundada em 1873, um dos principais órgãos da imprensa católica, com circulação de cerca de meio milhão de exemplares. No período entreguerras, “com suas ilustrações mordazes e de alta qualidade, bem como seus cartuns sobre a atualidade”, se constituiu numa “publicação de propaganda atraente e eficaz”, como “caricatura de combate a serviço dos católicos intransigentes”, define o historiador Guillaume Doizy (2011).

Ils ont beau faire, ils ne l'éclipseront pas! [Não importa o que façam, eles não irão eclipsá-lo!] Assim, os traços do cartunista Gabriel Gobin redefiniram os termos do conflito entre as duas cruzes, tal como progressivamente se configurou na Alemanha, condensando imagneticamente o objetivo nazista de elevar a suástica e efetivamente substituir a cruz de Cristo, bem como a gigantesca mão do Estado totalitário, reprimindo e esmagando os termos da Concordata, a imprensa, a juventude e as associações católicas, atingindo ainda os judeus e as

igrejas reformadas (protestantes), na irônica charge em que trata da “liberdade” sob o regime do *Führer*, publicada em setembro de 1935. Nas palavras da própria revista *Le Pèlerin*, o desenhista Gabriel Gobin ocupava “uma posição invejável. [...] Corrigindo sem ferir, defendendo a Igreja sem ser partidário, fazendo as pessoas sorrirem, mas também dando lições claras com um traço de lápis ou pincel. [...] Nós sabemos o quanto suas páginas sintéticas são amadas” (apud Doizy, 2011).

Figura 93 - A cruz gamada contra a cruz de Cristo



Fonte: GOBIN, Gabriel. *La Croix gammée contre la Croix du Christ*. [A cruz gamada contra a cruz de Cristo]. *Le Pèlerin [O Peregrino]*, Paris, Ano 62, jun. 1935.

Já na Holanda, a caricatura de Tjerk Bottema permite antecipar o “futuro do pregador alemão”, sob o regime da Lei do Púlpito (*Kanzelparagraph*).⁴⁶ Vestido com batina preta e rufo branco no pescoço (o *halskrause*, babado de pregas, característico do clero luterano), um pastor contempla um pesado volume da Bíblia no púlpito da catedral, transformada em prisão pelo gradil em volta, enquanto se dirige aos atentos fiéis no culto, vigiado logo abaixo por um grotesco camisa-parda, com braçadeira nazista, faca e revólveres em pleno templo. A leitura do Evangelho não poderia ser mais profética e irônica, com a recitação de um pedido de proteção

⁴⁶ Lei do Púlpito (*Kanzelparagraph*, § 130a do Código Penal do Império, criada em 10/12/1871): Qualquer clérigo ou outro ministro religioso será punido com pena de prisão ou encarceramento até dois anos se, no exercício da sua profissão, fizer dos assuntos do Estado objeto de anúncio ou discussão em público perante uma multidão, ou em uma igreja, ou perante qualquer número de pessoas em algum outro local designado para reuniões religiosas de forma que ponha em perigo a paz pública.

German History in Documents and Images (GHDI): Disponível em: <https://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=669>. Acesso em: 30 set. 2023.

divina contra a sedução do mal: “Iahweh [Senhor], coloca uma guarda em minha boca, uma sentinela à porta dos meus lábios!” (Salmos 141,3). Ao que, talvez, um dos fiéis prosseguisse: “Guarda-me das armadilhas que armaram para mim, e das ciladas dos malfeitores” (Salmos 141,9).

Figura 94 - O futuro do pregador alemão



Fonte: BOTTEMA, Tjerk. *De toekomst van den Duitsen predikant*. [O futuro do pregador alemão]. *De Notenkraaker*, Amsterdam, vol. 29, n. 19, p. 148, 11 maio 1935.

Aprovada em 10 de dezembro de 1871, pelo Chanceler Otto von Bismarck, no início da chamada *Kulturkampf* (a luta política e cultural contra a Igreja de Roma, por ocasião do processo de unificação da Alemanha), a Lei do Púlpito (*Kanzelparagraph*) havia ficado em desuso até ser reativada pelo governo nacional-socialista como efetivo instrumento legal contra padres e pastores insubordinados e resistentes.

Somente no ano de 1938, aponta o historiador Friedemann Bedürftig (1991, p. 143), foram processados 2.256 religiosos por “crimes contra a ordem pública”, dos quais 69 foram declarados culpados, 72 foram colocados sob “custódia protetiva”, 37 foram proibidos de falar em público, 100 foram expulsos de suas congregações e 439 receberam advertências. Foi o momento de auge da questão religiosa (*Kirchenkampf*), em que o regime recrudescera a repressão aos dois ramos do cristianismo como resposta às resistências à centralização e à sincronização.

Do lado católico, foram inúmeros os protestos contra o descumprimento da Concordata em relação ao ensino religioso e outras questões. Em fevereiro de 1937, fechou a última escola católica de Stuttgart, bem como as escolas monásticas de Württemberg. Já em Nuremberg, 91%

das famílias enviaram seus filhos para escolas leigas, percentual que chegou a 96% em Munique (as duas principais cidades da católica Baviera, no sudeste do país), segundo dados levantados pelo historiador e teólogo luterano Gerhard Besier (2016, p.232-236), que acrescenta que foram infrutíferas as tentativas de construir acordos sobre os jardins de infância, a formação de professores católicos e os subsídios para escolas confessionais. No caso das organizações de juventude, a posição oficial era clara, conforme anunciou o próprio Hitler, em discurso para 120 mil rapazes e moças, no Estádio Olímpico de Berlim, durante as comemorações do Primeiro de Maio de 1937, reiterando inúmeras falas anteriores: “Não podem existir duas formas [de organização] da juventude. [...] Há somente um povo alemão, e, portanto, só pode haver uma juventude alemã”. Finalizando: “Queremos apenas uma juventude, a nossa [Juventude Hitlerista]” (apud Besier, 2016, p. 257-258).

Diante do impasse, no Domingo de Ramos (21 de março de 1937), em todas as igrejas da Alemanha, foi feita a leitura da encíclica papal *Mit Brennender Sorge* (“Com ardente preocupação”). Preparada em segredo para evitar a ação da Gestapo, a encíclica foi escrita em língua vernácula, impressa clandestinamente e destinada aos católicos (com cerca de 250 mil cópias distribuídas), num forte protesto contra os ataques nazistas à Igreja, que quase levou à ruptura das relações diplomáticas entre o Vaticano e Berlim, numa crise que somente foi parcialmente contornada pela mediação da Itália, via Benito Mussolini. Inicialmente pega de surpresa, a ação repressiva se fez notar imediatamente, com a apreensão de cópias, prisão de impressores e religiosos, além da proibição de divulgação da encíclica por qualquer meio, o que atenuou os impactos no interior da Alemanha à divulgação boca a boca.

Dois aspectos merecem destaque. Em primeiro lugar, a total ausência de solidariedade e protesto contra a perseguição implacável dos judeus, sendo um documento corporativo de defesa dos interesses da Igreja de Roma, tentando preservar sua influência social e chegar a um (impossível) novo acordo com o regime nazista, interrompendo o processo de sincronização. Nas palavras da própria encíclica: “Aquele que sonda os corações e as paixões é nossa testemunha de que não temos maior desejo do que ver na Alemanha a restauração de uma verdadeira paz entre a Igreja e o Estado”. Contudo, prossegue, “se essa paz não vier, então a Igreja de Deus defenderá seus direitos e liberdades em nome do Todo-Poderoso”.⁴⁷

Em segundo lugar, a pouca ou nenhuma repercussão da encíclica nos meios protestantes. Conforme analisa o historiador Gerhard Besier, as fontes apontam “como as duas principais igrejas na Alemanha - apesar da clara ameaça e perigo comuns - continuaram por caminhos

⁴⁷ Conferir no site do Vaticano. Disponível em: <https://www.vatican.va/content/pius-xi/de/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_14031937_mit-brennender-sorge.html>. Acesso em: 17 out. 2023.

estritamente separados sob o regime nazista, mal apoiando uma à outra, na luta por sua própria existência”, em função de suas profundas diferenças históricas, dogmáticas e ideológicas (Besier, 2016, p. 245-246).

No âmbito internacional, as reações e interpretações da encíclica *Mit Brennender Sorge* (“Com ardente preocupação”, de 21 de março de 1937) foram variadas, conforme as diferentes posições no espectro político-ideológico, assim como foram condicionadas pela concomitante divulgação da encíclica *Divinis Redemptoris* (“Divino Redentor – Sobre o comunismo ateu”), apenas dois dias antes, em 19 de março de 1937. Escrita em latim, com múltiplas traduções, esta encíclica se destinava aos católicos de todo o mundo, unidos em sua luta contra o “comunismo, denominado bolchevista e ateu, que se propõe como fim peculiar revolucionar radicalmente a ordem social e subverter os próprios fundamentos da civilização cristã”, afirmando que o Sumo Pontificado “tem dado voz de alarme contra o enorme perigo comunista, com mais frequência e maior força persuasiva que nenhum outro poder público deste mundo”.⁴⁸

Figura 95 - O Papa tem razão



Fonte: DUBOSC, René. *Le Pape a raison*. *L'Humanité*, Paris, ano 34, n. 13.974, 21 mar. 1937.

Na França, o sarcástico e corrosivo cartunista René Dubosc concordou imediatamente com Sua Santidade, na tirinha em quadrinhos publicada na primeira página da edição dominical do *L'Humanité* (do Partido Comunista francês, PCF), em 21 de março de 1937. Para quê

⁴⁸ Conferir no site do Vaticano. Disponível em: <https://www.vatican.va/content/pius-xi/pt/encyclicals/documents/hf_p-xi_enc_19370319_divini-redemptoris.html>. Acesso em: 18 out. 2023.

discutir com o Papa, se todos sabem que os principais agentes da crise e do caos no mundo são “bolchevistas e ateus”, financiados pelo “ouro de Moscou”? E assim, vemos os “perigosos comunistas” em ação, cada qual no seu quadrado. Na Espanha, o “subversivo” general Francisco Franco bombardeando cidades e matando inocentes, num moderno avião com a imagem da Virgem Maria. A premonitória e terrível relação entre Igreja e fascismo se torna particularmente sombria quando sabemos que, apenas 36 dias depois da publicação da charge, exatamente em 26 de abril de 1937, a cidade basca de Guernica foi bombardeada por aviões alemães, na tragédia mais conhecida da guerra civil. “Nossa Senhora do Pilar, mate todos” (*Notre Dame del Pilar, tuez les tous*), estampa a asa do avião de Franco.

No quadrinho seguinte, na Etiópia, o “comunista bem conhecido” Mussolini se aliou aos muçulmanos para derrotar os cristãos e conquistar o país. E agora se apresenta publicamente com a cimitarra do Islã, anunciando que “*Alláh é Grande e Benito [Mussolini] é seu profeta!*”. Na Alemanha, um “notório bolchevique” nazificou a cruz, se colocando como o novo Messias: “Um só Deus tu adorarás, a mim, Adolf”. Enquanto nega a Cristo e persegue católicos e judeus, com seus poderosos raios à moda nórdica, o comunista ariano se senta sobre canhões forjados com o metal derretido dos sinos das igrejas germânicas sincronizadas. Por fim, na França, o “marxista” François de la Rocque (líder da extrema direita Cruz de Fogo – *Croix de Feu*) defende ameaçadoras teorias, armado até os dentes em oração: “Detestai-vos uns aos outros”.

Diante desses “bolchevistas e ateus”, não há argumentos, apenas uma ácida ironia. O Papa tem toda razão: é preciso condenar o comunismo! Numa síntese às avessas, a caricatura de René Dubosc destaca as afinidades eletivas da Santa Sé com o fascismo e seus líderes, convergindo na crítica da modernidade, no apoio à “guerra justa”, no discurso moralista em defesa da família, dos “bons costumes” e da Pátria, mas, muito especialmente, no feroz anticomunismo, que abdica da democracia em nome da ordem, da ditadura e da religião.

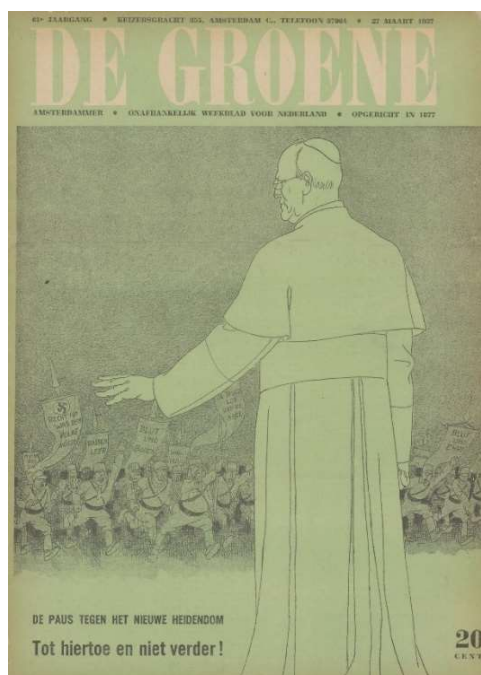
Esta postura mais crítica em relação às contradições e ao corporativismo da Igreja de Roma também apareceu em setores liberais de esquerda, conforme aponta o historiador Gerhard Besier, citando o *National-Zeitung*, da Suíça (edição de 1º de abril de 1937):

O jornal nacional da Basileia adotou uma postura diferente, destacando como o Vaticano geralmente mantinha relações positivas com ditaduras. Para o jornal, a questão não era “a restauração da liberdade parlamentar, política ou qualquer outro tipo de liberdade, mas sim a luta do Papa pela ‘liberdade da Igreja’, pela manutenção de sua influência nas escolas, nas instituições clericais e nas propriedades católicas na Alemanha. Não importa qual será o resultado do conflito entre Berlim e o Vaticano – a democracia certamente não vencerá” (2016, p. 248).

Na Espanha, onde o próprio Papa Pio XI legitimou e declarou apoio à rebelião da extrema-direita fascista (em setembro de 1936), a cúpula da Igreja Católica retardou a difusão por onze meses, temendo os prováveis danos à “causa nacional franquista”, que necessitava do apoio político e militar dos aliados alemães. Dessa maneira, “em nome da razão de Estado”, a encíclica *Mit Brennender Sorge* somente foi publicada em fevereiro de 1938, na revista *Razón y Fe* e no Boletim da Diocese de Toledo, quando o pior momento da crise diplomática já havia passado, analisa o filósofo e historiador das religiões Gianmaria Zamagni (2016, p. 273-275).

Em posição diversa, o embaixador americano em Berlim, William Dodd, “acreditava que o Santo Padre, por meio da encíclica, havia defendido a liberdade religiosa em toda a Europa”; enquanto a Embaixada britânica informou a Londres que “pela primeira vez, desde 1933, os católicos finalmente estão mostrando algum espírito de luta”, com uma recepção entusiasmada da encíclica papal e uma “abordagem mais agressiva” da questão religiosa (apud Besier, 2016, p. 248, 252).

Figura 96 - O Papa contra o novo paganismo. Até aqui e nada mais!

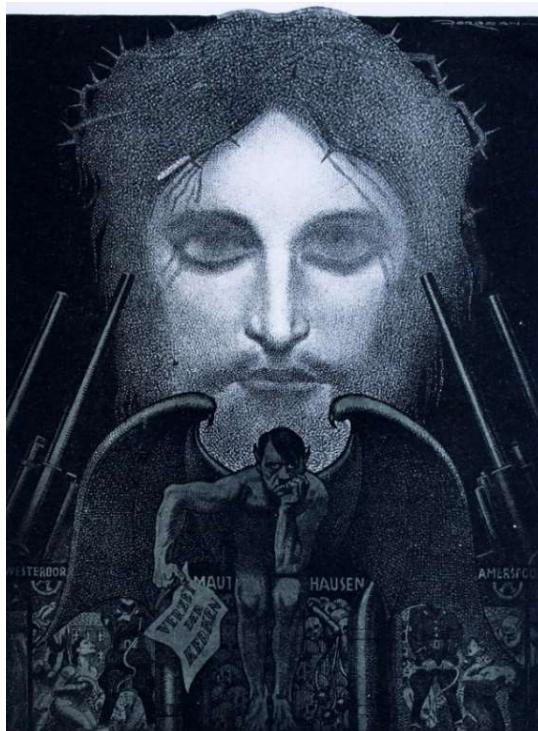


Fonte: JORDAAN, Leendert Jurriaan. *De paus tegen het nieuwe heidendom. Tot hiertoe en niet verder!* [O Papa contra o novo paganismo. Até aqui e nada mais!]. *De Groene Amsterdammer*, Amsterdam, vol. 61, n. 3.121, 27 mar. 1937.

Entrementes, na Holanda, a charge do cartunista L. J. Jordaan enfatizava esse “espírito de luta” antinazista da encíclica, com a veemente condenação do panteísmo, do neopaganismo e da divinização do Führer, além da denúncia da rejeição do Antigo Testamento, com a arianização de Jesus Cristo. Na típica cor verde das capas da revista *De Groene Amsterdammer*, vemos de costas o Papa Pio XI, que se agigantou política e espiritualmente, numa postura firme e decidida de enfrentamento da horda de bárbaros camisas-marrons, que avança em sua direção

portando cartazes com slogans nazistas, como: “culto de *Wodan* (Odin)”, “teoria racial”, “Sangue e Solo” (*Blut und Boden*), “Sangue e Honra” (*Blut und Ehre*), “jovens separados da Igreja”, além da menção ao livro de Alfred Rosenberg, ideólogo do nazismo, *O mito do século XX* (*Der Mythos des zwanzigsten Jahrhunderts*), abertamente neopagão e anticristão. Com a mão esquerda, o Papa faz um gesto de “Basta! Até aqui e nada mais!” (*Tot hiertoe en niet verder!*), numa chave de leitura que propõe uma virada antifascista do catolicismo.

Figura 97 - Não pelo poder, não pela força, mas sim por Meu Espírito!



Fonte: JORDAAN, Leendert Jurriaan. *Niet door macht of geweld, maar door Mijnen Geest!* [Não pelo poder, não pela força, mas sim por Meu Espírito!]. In: Jordaan, 1945, p. 51.

Posteriormente, com a ocupação da Holanda (em maio de 1940) e o estabelecimento do controle de jornais e revistas, o desenhista passou a colaborar com a imprensa clandestina na resistência ao invasor. Ao mesmo tempo, L. J. Jordaan acalentou um projeto maior de registrar e denunciar o horror nazista para as futuras gerações, usando “todo o seu poder expressivo e o máximo da sua capacidade técnica, sob a tensão muitas vezes insuportável dos próprios acontecimentos”. Assim, “sob a ameaça constante de uma descoberta fatal” por parte da Gestapo, foi tomando corpo o conjunto de caricaturas publicadas somente após a libertação do país, cinco anos depois (em maio de 1945), num álbum de memórias intitulado *Nachtmerrie over Nederland* [*Pesadelo sobre a Holanda*].⁴⁹

⁴⁹ A citação é da introdução do livro de L. J. Jordaan (1945), que pode ser consultado no site Delpher, a coleção digitalizada da Biblioteca Nacional da Holanda (Koninklijke Bibliotheek). Disponível em: < <https://www.delpher.nl/nl/boeken/view?coll=boeken&identificer=NIOD05:000022867:00005>>. Acesso em: 27 out. 2023.

“Não pelo poder, não pela força, mas sim por Meu Espírito!” A citação bíblica do profeta Zacarias (4,6) acompanha a charge de um Hitler-Lúcifer, com orelhas pontiagudas e imensas asas de morcego, apresentado de forma grotesca, evocando imagens de gárgulas e outras figuras monstruosas nas torres de catedrais góticas. Sentado com expressão feroz, em cima de uma pilha de crânios humanos, na condição de inimigo de Deus (*inimica Deo*), o vampiro nazista contempla o terror, a deportação e a morte dos judeus nos campos de concentração de Westerbork, Mauthausen e Amersfoort. Emoldurando a cena, vemos os longos canos de baterias antiaéreas em cada lado, apontando para o alto, desafiando a imagem luminosa de Jesus Cristo, um clarão de fé e esperança em meio às trevas e à destruição.

O uso de metáforas naturais estabelece o contraste entre luz e escuridão, entre o alto e o baixo, entre a violência do homem e o Espírito de Deus, entre o Céu e o Inferno criado pelo nazismo. Na mão direita, o soturno demônio segura um cartaz com a expressão *Verzet der Kerken* (Resistência das Igrejas), explicada com mais detalhes no pequeno texto que acompanha a caricatura de Jordaan:

Uma escuridão de escravidão e tortura. Um aparato diabólico de injustiça e arbitrariedade derruba e arrasta; as pessoas são forçadas ao trabalho escravo, presas, mortas porque são jovens e fortes, ou porque são judeus, ou porque querem ser livres.

Mas contra esse reinado de violência, uma voz se levanta repetidamente, a voz das igrejas cristãs. Ela é forte e destemida, essa voz, e ainda assim nela existe aquele elemento de silêncio e atemporalidade que, apesar de toda violência, conecta o tempo antes e depois da tirania (Jordaan, 1945, p. 50).

Ouçamos agora algumas dessas vozes de resistência no campo protestante. Dentre os religiosos condenados, estava o pastor luterano Martin Niemoeller, um ex-militar condecorado e inicialmente simpatizante do nazismo, que serviu na Marinha Imperial durante a Primeira Guerra, chegando a comandante do submarino U-boat. Foi um dos principais nomes da resistência, criando a Liga Emergencial de Pastores, em setembro de 1933, em protesto contra a “cláusula ariana”, num movimento que levaria à fundação da dissidente Igreja Confessante (“uma referência às confissões de fé da reforma”), em 22 de abril de 1934, em congresso com a participação de cinco mil ministros e leigos.

No mês seguinte, entre 29 e 31 de maio, reuniu-se o primeiro sínodo da nova igreja, no qual foi aprovada a Declaração Teológica de Barmen, redigida principalmente pelo teólogo suíço Karl Barth, que “convidava a Igreja Evangélica Alemã a retornar às verdades centrais do cristianismo e rejeitava as pretensões totalitárias do estado”. Em seus seis artigos, a declaração rejeitava as heresias dos “cristãos alemães”, as ideias racistas, a centralização da Igreja e sua subordinação ao Estado, bem como o princípio da lealdade ao Führer. Em suma, combatia o

núcleo da política de *Gleichschaltung* (sincronização) ao afirmar no artigo 5: “Rejeitamos a falsa doutrina de que o Estado poderia ultrapassar a sua missão específica, tornando-se uma diretriz única e totalitária da existência humana” (apud Silva, 2011, p. 134).

A Declaração Teológica de Barmen teve relevante repercussão política e eclesiástica, pois, pela primeira vez desde a Reforma (no século XVI), representantes das diferentes denominações protestantes (luteranos, reformados, unitários e outros) de 19 dos 28 estados regionais da Alemanha se reuniam num Sínodo livre, em resposta às pressões nazistas e à falsificação da doutrina cristã. Entretanto, continuando a “tradição luterana de defesa do poder constituído”, a Igreja Confessante “não quis tornar-se uma igreja rival e muito menos derrubar o regime”, oferecendo “apenas uma resistência relutante”, ao mesmo tempo em que passou a sofrer forte repressão do governo nazista e da igreja oficial, analisa Alderi Souza de Matos (2005, p. 237-238).

Figura 98 - O Professor Barth foi afastado



Fonte: VAN REEN, Piet. *Professor Barth weggejaagd*. [O Professor Barth foi afastado]. *De Notenkraker*, Amsterdam, vol. 29, n. 26, p. 205, 29 jun. 1935.

Um dos primeiros atingidos foi o teólogo Karl Barth, que passou a sofrer várias retaliações. “Foi suspenso e posteriormente demitido, em 20 de dezembro de 1934, do serviço público de professor da Universidade de Bonn por se recusar a iniciar as aulas com a saudação nazista, e insistir em começá-las com uma oração”. Recorrendo com sucesso na justiça, Karl Barth teve sua demissão revogada pelo tribunal de Berlim, contudo, em seguida o Ministério da Cultura da Prússia decretou sua aposentadoria, em 22 de junho de 1935. “Barth foi proibido de falar, ensinar e publicar na Alemanha”, tornando-se *persona non grata* do regime, e sendo obrigado a retornar à Suíça, lecionando teologia na Universidade de Basileia, de onde

“continuou mantendo contatos com seus colegas alemães, apoiando a resistência através de publicações, pronunciamentos e da mobilização da opinião pública” (Silva, 2011, p. 81).

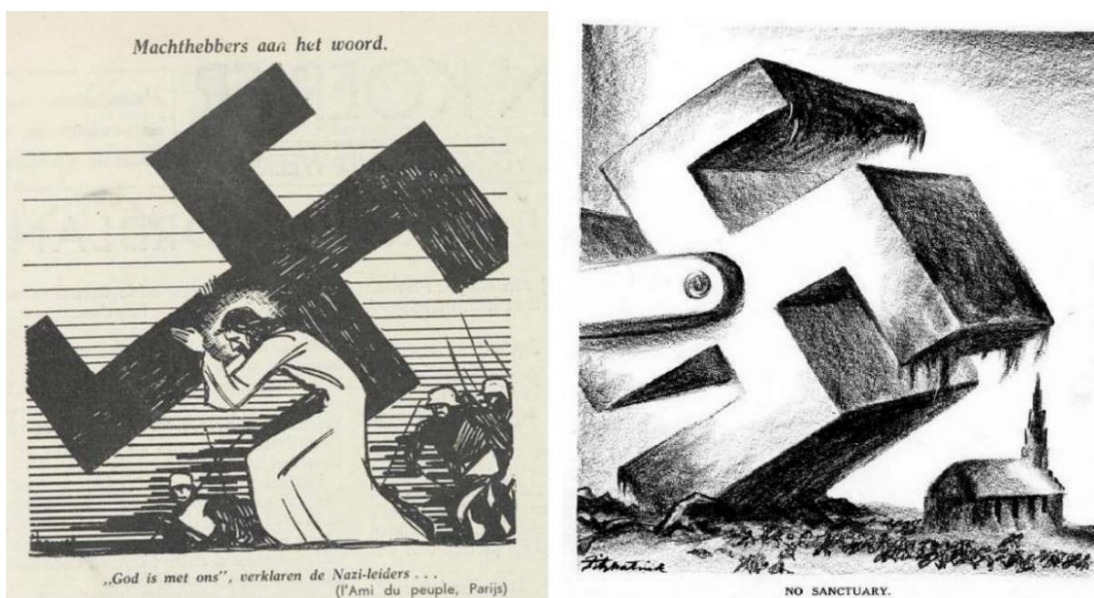
“Todos os servos de Hitler, prepostos ao serviço de sua porta, ajoelhavam-se e prostravam-se diante dele. Barth, porém, recusou-se a ajoelhar-se e prostrar-se” (Ester 3,2, edição alemã de 1935). Em mais uma comparação histórica baseada na Bíblia, a charge do desenhista Piet van Reen foi publicada em *De Notenkraaker* apenas uma semana depois da aposentadoria forçada do professor Karl Barth da Universidade de Bonn (em 22 de junho de 1935). O cartum evoca a história de Ester e de Mardoqueu (seu primo e tutor), que se recusou a reverenciar o Grão-Vizir Hamã, passando a ser perseguido, com a ameaça de genocídio do povo judeu submetido ao domínio do império persa.

À esquerda, vemos o professor Barth em pé, usando vestes talares, símbolos da dignidade e da autonomia do saber universitário: a beca preta, o lenço branco, o capelo (chapéu) preto, além de um grosso volume nas mãos (provavelmente a Bíblia Sagrada ou um Tratado de Teologia). A postura independente de Karl Barth, com seu óculos de intelectual, contrasta com os outros professores universitários, também em vestes talares, vistos apenas de costas, ajoelhados e fazendo a saudação nazista diante de seu novo Senhor. Na versão alemã atualizada da história bíblica, todos os servos de Hitler na universidade curvaram-se, menos o professor Barth, que defendeu a autonomia do pensamento e do conhecimento científico, bem como os postulados da Declaração de Barmen, com a rejeição do *Führerprinzip* (o princípio da lealdade e obediência ao *Führer*), ficando por isso exposto à perseguição do mal-encarado e corpulento camisa-parda Adolf Hitler, com as mãos nas costas, olhando vingativamente para o professor e teólogo, com sua sombra se projetando ameaçadoramente em sua direção.

As caricaturas denunciam que, depois do fracasso das tentativas iniciais de unificação e cooptação das Igrejas cristãs, o regime nazista assumia de vez seu caráter violento e repressor, com o martírio de inúmeros religiosos, a exemplo de Paul Schneider e Dietrich Bonhoeffer. Membro da Igreja Confessante, o pastor Paul Schneider foi preso em novembro de 1937, por sucessivos atritos com as autoridades locais nazistas, sendo levado para o campo de concentração de Buchenwald, onde foi morto por uma injeção letal em 18 de julho de 1939. Já o pastor e teólogo Dietrich Bonhoeffer participou ativamente da resistência ao nacional-socialismo, incluindo a fracassada tentativa de assassinato de Hitler em julho de 1944. Preso pela Gestapo, foi enforcado no campo de concentração de Flossenbürg, em 9 de abril de 1945, poucos dias antes da libertação por tropas norte-americanas.⁵⁰

⁵⁰ Conferir os perfis biográficos. In: Zentner; Bedürftig, 1991, p. 98 e 840.

Figuras 99 e 100 - O peso da repressão nazista sobre as igrejas



Fontes: ESQUERDA – CHANCEL, Jean-Louis. *Machthebbers aan het woord*. [Aqueles que estão no poder falam]. *De Notenkraaker*, Amsterdam, vol. 29, n. 35, p. 280, 31 ago. 1935. Republicado de *L'Ami du peuple*, Paris (França), ano 8, n. 2.649, p.1, 07 ago. 1935.

DIREITA – FITZPATRICK, Daniel. *No Sanctuary* [Sem Santuário]. *The St. Louis Post-Dispatch*, Saint Louis (EUA), 12 dez. 1937.

“E ele saiu, carregando a sua cruz, e chegou ao chamado ‘Lugar da Caveira’ – em hebraico chamado Gólgota – onde o crucificaram” (João 19,17-18). Na visão do cartunista francês Jean-Louis Chancel, em lugar de uma coroa de suásticas (como na charge de Albert Hahn Jr.), agora o símbolo nazista era a própria Cruz carregada pelo Cristo, acompanhado pelos soldados de capacete, recitando o discurso do poder: “*God is met ons*”, *verklaren de Nazi-leiders* [“Deus está conosco”, declaram os líderes nazistas]. O lema da Ordem dos Cavaleiros Teutônicos na Idade Média (*Gott mit uns* – Deus está conosco) agora estampava o cinturão dos soldados do *Führer*, comentou o jornalista italiano Enzo Biagi, acrescentando: “Hitler O tinha alistado; por sorte, ele desertou”.⁵¹

Nos Estados Unidos, em dezembro de 1937, a imaginação do cartunista Daniel Fitzpatrick concebeu uma gigantesca suástica transformada num rolo compressor prestes a esmagar uma catedral e seus minúsculos fieis, que tentam escapar em desespero. No regime nazista, não valia mais o “direito de santuário” (*No Sanctuary*), o direito ao asilo e refúgio da perseguição dentro de locais sagrados, como um antídoto para o poder, uma prática existente desde os tempos medievais. Com seu potente lápis de cera, o liberal Daniel Fitzpatrick foi um dos cartunistas “que assumiu a liderança na tentativa de explicar [ao público dos Estados

⁵¹ Citado em artigo do historiador italiano Simone Varisco. Apud VARISCO, Simone. Quando os nazistas disseram: “Deus está conosco”. Disponível em: <<https://www.ihu.unisinos.br/78-noticias/559252-quando-os-nazistas-disseram-deus-esta-conosco>>. Acesso em: 05 out. 2023.

Unidos] a ameaça dos eventos do outro lado do Atlântico” e romper com a política de isolacionismo, apontam os cientistas políticos Stephen Hess e Milton Kaplan (1968, p. 155). Em entrevista, o próprio desenhista, ganhador por duas vezes do aclamado Prêmio Pulitzer de Cartoon Editorial (em 1926 e 1955), explicou seu processo de criação e combate antifascista, perguntando:

Como retratar o nazismo na linguagem do cartoon? Talvez este seja um bom exemplo do processo de destilação a que o cartunista se dedica. A suástica, emblema do movimento, foi modificada para representar a real natureza do nazismo. É pura linguagem pictórica e tão simples como um desenho de um homem das cavernas... Posteriormente, eu transformei a suástica numa enorme máquina rolante de destruição, que usei em inúmeras oportunidades (apud Hess e Kaplan, 1968, p. 156).

Com sensibilidade e agudeza, as charges de Daniel Fitzpatrick, publicadas originalmente no jornal *The St. Louis Post-Dispatch* (Missouri) e depois reproduzidas em dezenas de jornais dos Estados Unidos, denunciam e se solidarizam com as petições e protestos contra a prisão e julgamento de Martin Niemoeller, o líder da oposição protestante. Acompanhado de perto pela Gestapo desde 1933, o pastor Niemoeller foi preso em 1º de julho de 1937, sob a acusação de “abuso do púlpito” (*Kanzelparagraph*), violação da Lei da Traição (*Heimtückegesetz*) e incitamento à desobediência civil, sendo multado em dois mil marcos e sentenciado a sete meses de detenção pelo Tribunal Especial de Berlim, em 2 de março de 1938, mesmo tempo em que esteve em prisão preventiva, devendo ser libertado em seguida. A decisão de soltura, entretanto, desagradou profundamente Adolf Hitler. De modo que, “imediatamente após o julgamento Niemöller foi detido novamente e enviado ao campo de concentração de Sachsenhausen [depois para Dachau] como ‘um prisioneiro pessoal do Führer’”, onde permaneceu sob “custódia protetiva” até o final da guerra, destacam os historiadores Christian Zentner e Friedemann Bedürftig (1991, p. 648). *No Sanctuary*.

De perfil conservador, além de extremamente popular, por seu passado de herói militar e nacionalista, o pastor luterano seria a própria “personificação da questão religiosa (*Kirchenkampf*)”, na opinião do amigo e teólogo Karl Barth. Assim, no cartum de Fitzpatrick, vemos o martírio do pastor Niemoeller, sozinho e preso por grossas correntes de ferro num pelourinho, pronto para o julgamento no *Anno Domini* (Ano do Senhor) de 1938, com o juiz postado no alto de uma espécie de muralha, com uma enorme bandeira suástica preenchendo o centro da cena. O contraste de escalas destaca a brutalidade e injustiça do totalitarismo nazista, impondo sua vontade de silenciar Niemöller a todo custo, adiando a data do julgamento inúmeras vezes, para evitar qualquer manifestação de solidariedade, numa charge que evoca ainda o imaginário bíblico do julgamento de Jesus Cristo por Pôncio Pilatos.

Figura 101 - O Reverendo Martin Niemoeller, A. D. 1938



THE REV. MARTIN NIEMOELLER, A. D. 1938.

Fonte: FITZPATRICK, Daniel. O Reverendo Martin Niemoeller, A. D. 1938. *The St. Louis Post-Dispatch*, Saint Louis (EUA), 09 fev. 1938. Republicada em: *An American view of the trial of the german pastor*. [Um ponto de vista americano sobre o julgamento do pastor na Alemanha]. *The New York Times*, New York (EUA), 06 mar. 1938.

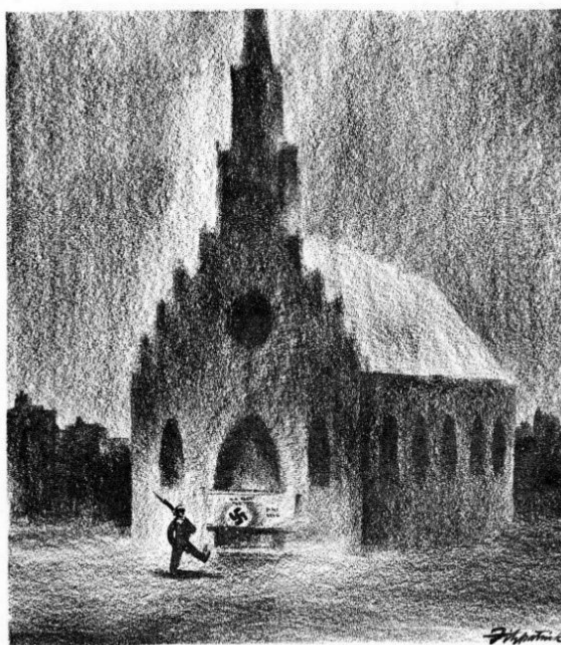
Mas uma outra analogia histórica também era possível, conforme lembrou o jornal *The New York Times*, quando foi anunciado que o julgamento seria secreto, em 6 de fevereiro de 1938. Assim, o matutino apontou que "tem-se falado muito entre os protestantes de Berlim sobre este equivalente moderno do comparecimento de Martinho Lutero perante o Kaiser alemão na Dieta de Worms" [em abril de 1521]. De modo que o governo se convenceu que estaria criando uma tribuna de honra para Niemoeller, com ampla publicidade para expor sua defesa da liberdade de consciência religiosa, cujos efeitos poderiam ser muito piores que um julgamento secreto.⁵²

Dois meses antes, Daniel Fitzpatrick já havia homenageado Martin Niemoeller, com uma charge alusiva às tentativas de substituição e/ou nazificação do Natal. Por um lado, houve a criação do Dia do Solstício de Inverno, baseado em elementos neopagãos e teutônicos, aponta o jornalista Frederick Birchall, correspondente em Berlim, que descreveu em detalhes a festa ocorrida em 21 de dezembro de 1936, quando foi oficializada no calendário nazista. Nesse dia, cerca de 2.300 comunidades em todo o país distribuíram presentes para cerca de 3 milhões de crianças, especialmente das classes populares, encerrando com um discurso radiofônico de

⁵² NIEMOELLER FACES SECRET TRIBUNAL [Niemoeller enfrenta um tribunal secreto]. *The New York Times*, New York (EUA), vol. LXXXVII, n. 29.233, p. 33, 06 fev. 1938.

Goebbels sobre o “bem-estar da criança alemã”. O pacote de presentes, chamado *Deutsche Weihnachten* (“Natal da Alemanha”), além dos brinquedos, continha dois cartões: um com a foto de Adolf Hitler e o outro com a mensagem “O *Führer* pensa em você”.⁵³

Figura 102 - Noite Silenciosa, Noite de Hitler.



SILENT NIGHT, HITLER NIGHT.
(Dedicated to the Rev. Martin Niemöller.)

Fonte: FITZPATRICK, Daniel. Noite Silenciosa, Noite de Hitler. (Dedicada ao Reverendo Martin Niemöller). *The St. Louis Post-Dispatch*, Saint Louis (EUA), 22 nov. 1937.

Por outro lado, nas árvores de Natal, a estrela e as bolas foram substituídas por suásticas, runas e discos solares. E até mesmo uma versão da canção “Noite Feliz” (*Stille Nacht, heilige Nacht* – “Noite silenciosa, noite sagrada”, no original em alemão) circulou nas igrejas, substituindo o louvor ao menino Jesus pela homenagem a Hitler, afirmando: “Noite Feliz, noite de paz, noite santa, tudo está calmo, tudo está luminoso; só o Chanceler, tenaz na luta, vela pela Alemanha noite e dia, sempre a pensar em nós” (apud Matos, 2005, p. 236). Na sombria caricatura de Fitzpatrick, as luzes e a alegria do Natal, a festa do nascimento de Cristo, foram substituídas pela escuridão de uma catedral “sincronizada” pela suástica, vazia e triste sob a atenta vigilância de um soldado com baioneta. Esta era a “Noite de Hitler”, uma longa noite de silêncio e repressão.

Depois de quase oito anos preso num campo de concentração, o pastor Martin Niemöller foi libertado pelas tropas aliadas em abril de 1945. No ano seguinte, fez uma série de palestras em toda a Alemanha, nas quais “confessou publicamente sua inação e indiferença perante o destino de muitas das vítimas dos nazistas”, usando frases como “eu me calei...” ou

⁵³ BIRCHALL, Frederick. *Nazis change tone of Christmas Fete*. [Nazistas mudam o tom da festa de Natal]. *The New York Times*, New York (EUA), vol. LXXXVI, n. 28.822, p. 13, 22 dez. 1936.

“preferimos ficar calados”, colocando o dedo na ferida das responsabilidades individuais e da cumplicidade com o regime totalitário.⁵⁴

“Primeiro eles vieram buscar os socialistas, e eu fiquei calado —
 porque não era socialista.
 Então, vieram buscar os sindicalistas, e eu fiquei calado — porque
 não era sindicalista.
 Em seguida, vieram buscar os judeus, e eu fiquei calado — porque
 não era judeu.
 Foi então que eles vieram me buscar, e já não havia mais ninguém
 para me defender.

Essas palestras deram origem à confissão, mundialmente conhecida e incorporada à cultura popular, muitas vezes atribuída erroneamente a outros, como Bertold Brecht ou Vladimir Maiakovski. Mas uma referência fundamental da militância antifascista do pós-guerra, seja apropriada e reinventada nas lutas contra as ditaduras militares da América Latina; seja defendendo a liberdade de imprensa diante do regime fundamentalista islâmico no Irã; seja na crítica à ascensão da extrema-direita no século XXI, atualizada com os novos alvos da violência fascista, a exemplo dos protestos contra o governo de Donald Trump (2017-2020), após a assinatura de decreto proibindo a entrada de cidadãos de sete países de maioria muçulmana nos Estados Unidos, em 27 de janeiro de 2017.⁵⁵

Figuras 103 e 104 - Cartazes de protesto contra Decreto do Presidente Donald Trump



Fontes: *First they came for the muslims*. [Primeiro eles vieram buscar os muçulmanos]. Cartazes de protesto contra Decreto do Presidente Donald Trump (EUA), 29/01/2017.

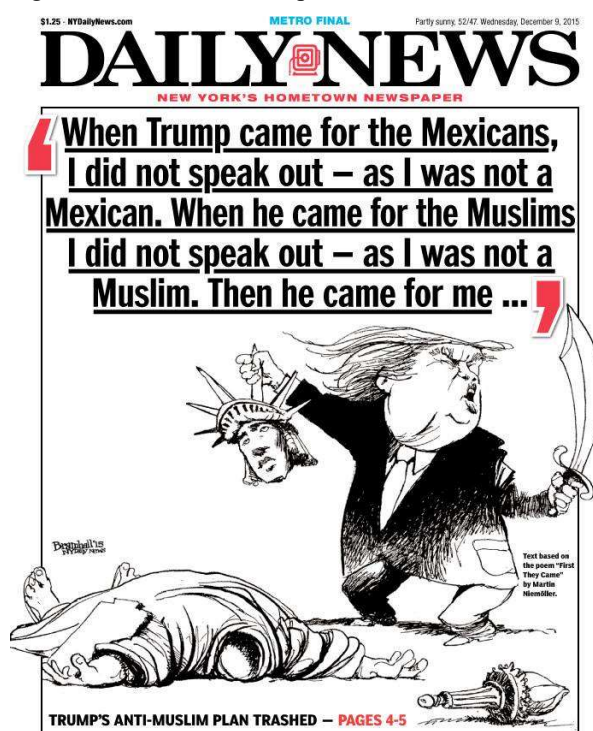
Numa charge de antecipação de uma possível (e temida) vitória de Donald Trump nas eleições de 2016, o cartunista Bill Bramhall ilustrou o candidato como um militante do Estado Islâmico (ISIS), que ostenta orgulhoso a cabeça decapitada da (Estátua da) Liberdade, cujo

⁵⁴ Enciclopédia do Holocausto. Verbete Martin Niemöller. Disponível em: <https://encyclopedia.ushmm.org/content/pt-br/article/martin-niemoeller-first-they-came-for-the-socialists>. Acesso em: 06 out. 2023.

⁵⁵ GARBER, Megan. ‘First they came’: The Poem of the Protests. Disponível em: <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2017/01/first-they-came-poem-history/514895/>. Acesso em: 07 out. 2023.

corpo está estendido no chão, a tocha apagada e jogada de lado. De cabelos ao vento, o *serial killer* fundamentalista de extrema-direita tem uma expressão irada e satânica, brandindo a cimitarra com a qual cometeu seus inúmeros crimes, pronta para novas vítimas. Os versos adaptados de Niemoeller fazem a crônica da (futura) tragédia anunciada, potencializando a brutalidade da imagem. “Quando Trump veio buscar os mexicanos, eu fiquei calada – pois não sou mexicana. Quando ele veio buscar os muçulmanos, eu também fiquei calada – pois não sou muçulmana. Então ele veio me buscar...”, a mim, a Liberdade. E já não havia mais ninguém para me defender.

Figura 105 - Quando Trump veio buscar os mexicanos...



Fonte: BRAMHALL, Bill. When Trump came for the Mexicans... [Quando Trump veio buscar os mexicanos...]. *New York Daily News*, New York (EUA), 09 dez. 2015.

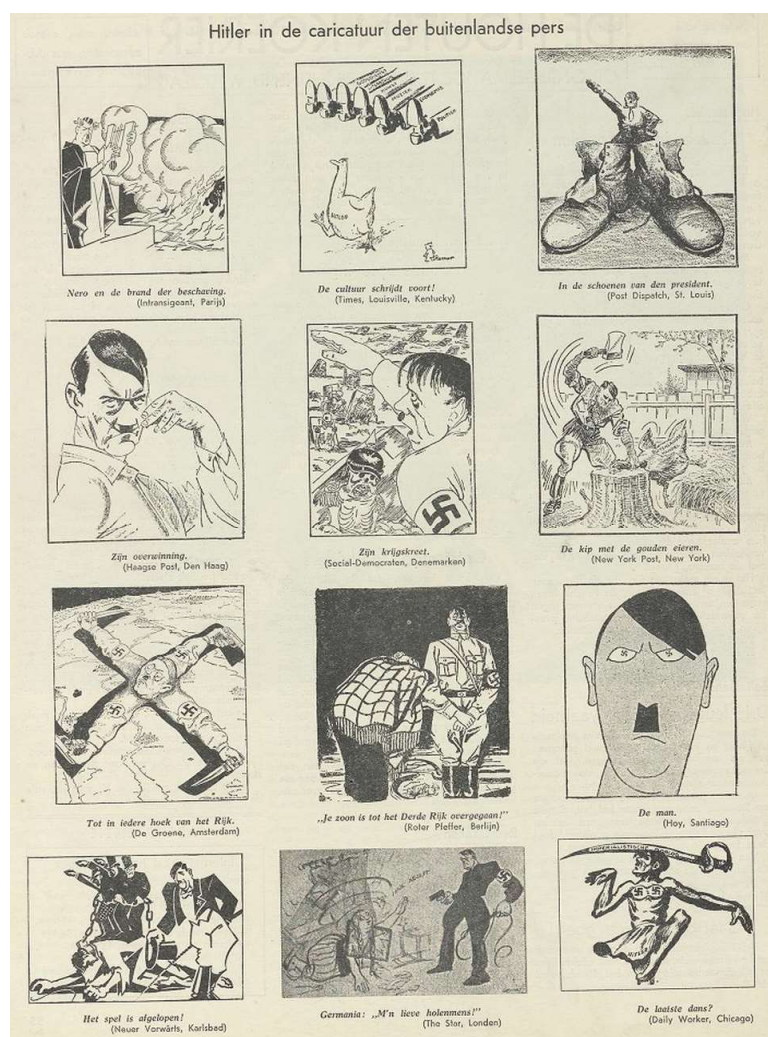
Retomando a dialética do par legível-visível, proposta pelo filósofo Paul Ricoeur, podemos afirmar que: “Narrar a história do genocídio em uma confissão ou um poema é fazer com que seja vista. Mostrar a história do genocídio em uma caricatura é fazer com que seja narrada”. É cumprir o dever de memória para as atuais e futuras gerações. Para que nunca mais se repita. Para que as pessoas possam resistir nas ruas, nas redes sociais e nas urnas, sem se curvar, nem silenciar, anunciando corajosa e profeticamente. *And we said: “Not Today motherfucker”!* E nós dissemos: “Hoje não, filho da puta”!

3.2. Um retrato infeliz do Führer: a domesticação da caricatura

Em sua linha editorial, o semanário satírico *De Notenkraaker* (**O Quebra-Nozes**) também publicava regularmente caricaturas provenientes de jornais e revistas de toda a Europa e das Américas, evidenciando as múltiplas conexões e a ampla circulação das temáticas, simbolismo, alegorias e bestiário do antifascismo, seja através dos movimentos políticos, seja através das agências de notícias, ou ainda por meio de assinaturas e permutas entre as próprias revistas e outros impressos.

Assim, por exemplo, publicou em fevereiro de 1935 um apanhado representativo de doze caricaturas de Hitler no exterior, em página inteira, com cartuns de múltiplos estilos e sentidos, oriundos da França, Estados Unidos, Dinamarca, Chile, Inglaterra e Alemanha (antes da ascensão do nazismo), além da própria Holanda. Infelizmente sem a indicação de autoria dos artistas.

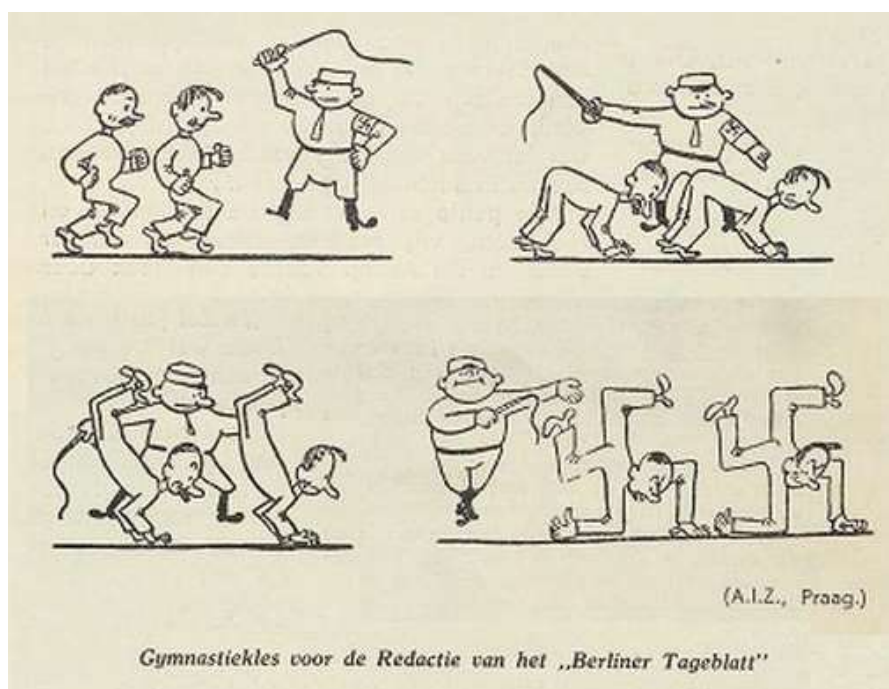
Figura 106 - Hitler na caricatura da imprensa estrangeira



Fonte: *Hitler in de caricatuur der buitenlandse pers* [Hitler na caricatura da imprensa estrangeira]. *De Notenkraaker*, Amsterdam, vol. 29, n.7, p. 56, 16 fev. 1935.

Em maio de 1933, foi publicada uma historieta em 4 quadrinhos, proveniente da revista **A.I.Z.** (de Praga, na Tchecoslováquia), em que um “professor de ginástica” nazista, com chicote nas mãos, “treina” dois editores do *Berliner Tageblatt* [Diário de Berlim], o mais influente jornal liberal da capital, com circulação diária de 250 mil exemplares. A caricatura desvela em verdade um espetáculo de circo, em que um “domador” da S.A. faz os “animais” realizarem um conjunto de exercícios acrobáticos e de contorcionismo, com saltos, cambalhotas e giros com o corpo, para finalizar, com grande destreza, executando uma “dupla suástica sincronizada”, para aplausos do respeitável público. O cartunista (não identificado) utiliza as armas da metamorfose satírica para criticar o controle e a nazificação da imprensa, como parte do processo de *Gleichschaltung*, a “uniformização forçada” da vida na Alemanha, a partir da “sincronização” com a ideologia nazista. “O princípio mais geral do totalitarismo”, consoante destaca o já citado filósofo Rafael Garcia (2016, p. 306).

Figura 107 - Aula de ginástica para os editores do jornal *Berliner Tageblatt*



Fonte: *Gymnastiekles voor de Redactie van het „Berliner Tageblatt“* [Aula de ginástica para os editores do jornal *Berliner Tageblatt*]. *De Notenkraker*, Amsterdam, vol. 27, n. 18, p. 144, 06 maio 1933.

Desse modo, na sequência do incêndio do *Reichstag* (Parlamento), Hitler se aproveitou do medo generalizado de um “golpe comunista” para criar o “Decreto para a Proteção do Povo e do Estado” (assinado pelo presidente Hindenburg em 28 de fevereiro), usando os poderes de emergência para suspender “toda a proteção jurídica aos direitos de liberdade pessoal, de expressão, de reunião e de propriedade”, controlando a polícia, detendo opositores em larga escala, bem como atacando advogados e juízes judeus nos tribunais e empastelando os escritórios e os jornais de esquerda, assinala o cientista político Robert Paxton (2007, p.180).

No caso dos grandes jornais liberais burgueses, como o *Berliner Tageblatt*, houve intervenção nas redações e acordos com os proprietários, com a demissão de editores e jornalistas de ascendência judaica ou com perfil crítico, substituídos por outros profissionais devidamente “sincronizados” e adaptados ao regime, além de representantes indicados pelo Ministério da Propaganda. Dessa maneira, num domingo, dia 09 de abril de 1933, os novos diretores do matutino berlinense publicaram uma declaração esclarecendo suas posições e novas funções em relação ao governo:

Estamos cientes de que, após os anos de anarquia política dos quais estamos saindo, é necessário um período de concentração rigorosa das forças políticas, espirituais e morais do povo alemão. Em primeiro lugar, certos fenômenos de degeneração devem ser erradicados sem piedade. Mas, mesmo nesse momento, devemos estar cientes do perigo de que, sob a ideia de subordinação a um líder, a disciplina possa acabar sendo praticada por si mesma, esquecendo que seu objetivo maior é precisamente liberar as verdadeiras forças morais do povo alemão e desenvolvê-las a tal ponto que a liberdade, que lhe será restaurada no devido tempo, não possa mais se degenerar. Consideramos que nossa missão específica é ajudar o governo nessa área... Na Alemanha, tudo ainda é muito fluido para que seja possível fazer propostas específicas e críticas fundamentadas aos planos do governo, especialmente porque eles próprios ainda estão sendo elaborados.⁵⁶

Eram apenas os primeiros passos do processo de *Gleichschaltung* (sincronização) que atingiu todos os aspectos da sociedade e não poupava ninguém, exigindo de todos “lealdade total, irrestrita, incondicional e inalterável de cada membro individual”, analisa a filósofa Hannah Arendt, que acrescenta:

Desde os tempos antigos, a imposição da igualdade de condições aos governados constituiu um dos principais alvos dos despotismos e das tiranias, mas essa equalização não basta para o governo totalitário, porque deixa ainda intactos certos laços não políticos entre os subjugados, tais como laços de família e de interesses culturais comuns. O totalitarismo que se preza deve chegar ao ponto em que tem de acabar com a existência autônoma de qualquer atividade que seja, mesmo que se trate de xadrez. Os amantes do “xadrez por amor ao xadrez”, adequadamente comparados por seu exterminador aos amantes da “arte por amor à arte”, demonstram que ainda não foram absolutamente atomizados todos os elementos da sociedade, cuja uniformidade inteiramente homogênea é a condição fundamental para o totalitarismo. [...] Himmler definiu muito bem o elemento da SS como o novo tipo de homem que em nenhuma circunstância fará jamais “alguma coisa apenas por amor a essa coisa” (Arendt, 2013, p. 288-289).

Não foi diferente com os cartunistas e amantes da caricatura, na Alemanha ou no exterior. Por ocasião do aniversário do *Führer*, em 20 de abril de 1933, foi apreendida parte da edição do *Dortmunder General-Anzeiger* [Diário geral de Dortmund], jornal de tendência de

⁵⁶ Apud LA PRESSE. *Bulletin Périodique de la Presse Allemande*, Ministère des Affaires Etrangères (France), Paris, n. 424, p. 23, 28 abr. 1933.

esquerda liberal e com a maior tiragem fora de Berlim (350 mil exemplares), “como resultado da publicação de um cartoon de Adolf Hitler, que foi considerado condenável”, divulgou o *The New York Times*.⁵⁷

Figura 108 - Um retrato infeliz



Fonte: UM RETRATO INFELIZ. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, ano V, n. 953, p.1, 09 jun. 1933.

No Rio de Janeiro, o *Diário da Noite* foi direto ao ponto, afirmando que a ocupação do “grande diário de Dortmund”, com a prisão do redator-chefe e o confisco de exemplares não distribuídos, ocorreu “em desagravo da physionomia de Hitler, que seus correligionários julgam muito mais bonito do que um clichê publicado por aquelle jornal”. Na sequência, foi destituída a diretoria e confiscados todos os bens do jornal.

Com o cuidado de publicar na capa o retrato (ou caricatura) em questão ao lado de uma fotografia de Adolf Hitler, para que os próprios leitores tirassem suas conclusões, o vespertino carioca reproduziu uma nota do novo comitê diretor do *Dortmunder General-Anzeiger*, designado pelos nazistas, explicando que:

O motivo desta intervenção é a publicação de um desenho, obra do desenhista [Emil] Stumpp, que empresta, numa interpretação malévola, uma expressão vulgar ao chanceler Adolf Hitler. [...] O desenho impugnado representava o *Führer* com uma frente baixa, um queixo proeminente e fugitivo, uma expressão bestial, o que é um absurdo inconcebível em face da nobreza de caracter do nosso *Führer*. A desculpa de que o desenho nunca representa fielmente seu modelo não pode aqui ser invocada. No que se refere à confiscação de 20.000 exemplares do jornal, a existência de um tal stock em uma hora avançada da tarde nos autoriza a pensar que este número se destinava a uma propaganda derrotista no estrangeiro.⁵⁸

⁵⁷ *NAZIS SEIZE left paper* [Nazistas apreendem jornal de esquerda]. *The New York Times*, New York (EUA), vol. LXXXII, n. 27.482, p.7, 22 abril 1933.

⁵⁸ UM RETRATO INFELIZ. *Diário da Noite*, Rio de Janeiro, ano V, n. 953, p.1, 09 jun. 1933.

Mas houve consequências ainda mais trágicas do retrato que não era para a capa. Especializado em retratos (litografias) de personalidades do mundo político, esportivo e cultural desde os anos 1920, com ampla divulgação na imprensa, o artista Emil Stumpp foi proibido de trabalhar na Alemanha, sendo obrigado a emigrar, sobrevivendo no exterior com a venda de retratos, aquarelas e litografias de paisagens. Em fevereiro de 1940, com a guerra em andamento, retornou para a Alemanha em função de doença da filha mais nova, sendo proibido de deixar o país e regressar à Suécia. A seguir foi denunciado e preso pela Gestapo, em 02 de outubro de 1940, sendo condenado a um ano de prisão com base na Lei de Traição (*Heimtückegesetz*), por supostas declarações antialemãs e ter conversado sem autorização com prisioneiros de guerra franceses. Devido às condições desumanas da prisão, o desenhista e pintor Emil Stumpp morreu de desnutrição e pneumonia no campo de concentração de Stuhm (na Prússia Oriental), com apenas 55 anos de idade, em 5 de abril de 1941.⁵⁹

Figura 109 - [A revista] *Simplicissimus* quebrou os dentes



Fonte: VAN RAEMDONCK, George. *Simplicissimus de tanden uitgebroken* [(A revista) *Simplicissimus* quebrou os dentes]. *De Notenkraaker*, Amsterdam, vol. 27, n. 15, p. 114, 15 abril 1933.

Portanto, o processo de *Gleichschaltung* avançou de maneira rápida e implacável contra o mundo da caricatura alemã. Em abril de 1933, o caricaturista belga George van Raemdonck rabiscou uma charge mostrando um grande buldogue, de olhos amedrontados e indefeso diante de um oficial nazista, que arranca seus dentes um por um, sem piedade, com um alicate. Enquanto executa a ação brutal, o fascista conversa com a fera ferida, em tom sarcástico:

⁵⁹ Conforme os dados biográficos no Arquivo Emil Stumpp. Disponível em: <<https://www.emil-stumpp.de/vita/>>. Acesso em: 28 out. 2023.

“Depois desta pequena cirurgia, você receberá esta linda coleira e então poderá fazer o que eu quiser”. O pobre cachorro era o símbolo do semanário satírico *Simplicissimus*, desdentado e nazificado, sob o controle de uma coleira com pontas afiadas voltadas para dentro, propositalmente machucando o pescoço do animal.

Fundada em Munique, no ano de 1896, pelo editor Albert Langen e pelo cartunista Thomas Theodor Heine, a revista *Simplicissimus* estava na vanguarda do humor político, com seu estilo agressivo e contundente, considerada “uma verdadeira instituição cujo prestígio ultrapassou as fronteiras da Alemanha”, aponta o historiador da caricatura Joaquim da Fonseca (1999, p. 112), contando com a colaboração de desenhistas de toda a Europa, além de literatos, como Karl Kraus, Thomas Mann, Rainer Maria Rilke, Anton Tchekhov, Frank Wedekind, Jacob Wasserman e Heinrich Mann.⁶⁰

Figura 110 - Palestina



Fonte: HEINE, Thomas Theodor. *Palästina*. *Simplicissimus*, Munique, vol. 3, n. 31, 29 out. 1898.

Em sua longa trajetória, a revista foi processada, proibida ou apreendida algumas vezes, na própria Alemanha ou no exterior, seja por publicar autores censurados (caso do poeta revolucionário e republicano Georg Herwegh, numa edição que foi proibida na Áustria, em 02 de maio de 1896), seja por satirizar políticos, como Benito Mussolini, numa sequência de charges mordazes em 1925-1926 (conforme veremos adiante).

Na própria Alemanha, o episódio de maior repercussão na história da revista envolveu a peregrinação do *Kaiser* Guilherme II para Jerusalém, no verão de 1898. Anunciada como uma

⁶⁰ A coleção completa da revista *Simplicissimus* está digitalizada online (em alemão). Disponível em: <<http://www.simplicissimus.info/index.php?id=5>>. Acesso em: 29 out. 2023.

iniciativa de natureza privada, supostamente sem interesses políticos, a viagem logo começou a ser “mistificada por cartões-postais, edições especiais e até livros infantis”, anunciando que Guilherme II “foi o primeiro imperador alemão em 670 anos a visitar a Terra Santa como *Kaiser*”, depois do lendário Frederico II (Barbarosa), nos tempos medievais. “Foi essa mistificação que atraiu a atenção de *Simplicissimus*”, desvelando o nonsense da propaganda monárquica, analisa a historiadora Christine Pfeilschifter:

Na “questão palestina”, porém, eles ridicularizaram diretamente o chefe de Estado. A capa é uma caricatura de Thomas Theodor Heine, mostrando o Kaiser Friedrich Barbarosa [do Sacro Império Romano-Germânico, 1155-1190] se dobrando de tanto rir, segurando um capacete militar prussiano, enquanto o cruzado Gottfried von Boullion [Protetor do Reino de Jerusalém, 1099-1100] o repreende com as palavras “Não ria assim, Barbarosa! Nossas cruzadas também não faziam sentido”. Como se isso não bastasse, Frank Wedekind zombou da vaidade e do fascínio do Kaiser pelas cruzadas no poema *Im Heiligen Land* [“Na Terra Santa”] (Pfeilschifter, 2016).

O crime de lesa-pátria (ou lesa-majestade), por “insultar sua majestade real”, era intolerável. Assim, a edição foi confiscada e o Ministério Público emitiu mandados de prisão contra o editor Albert Langen, o caricaturista Thomas Theodor Heine e o poeta Frank Wedekind (sob o pseudônimo de *Hieronymus*, um dos quatro Patriarcas da Igreja cristã na Antiguidade). Albert Langen conseguiu fugir para Paris, enquanto Heine e Wedekind foram condenados a sete meses de prisão, depois comutada para seis meses, cumprindo sentença na Fortaleza de Königstein (na Saxônia). Já o editor permaneceu no exílio, na Suíça, durante cinco anos, retornando à Alemanha em 1903, após negociar e pagar uma polpuda indenização de 30 mil marcos para arquivar o processo contra ele.

O escândalo “fez dos três homens lendas na história dos jornais alemães, bem como dobrou a tiragem de *Simplicissimus*”, concluiu Christine Pfeilschifter (2016). Dessa forma, o semanário se firmou como a principal revista humorística da Alemanha, vendida a 10 *pfennige* (centavos), por sua qualidade gráfica e artística, pela contribuição intelectual e, muito especialmente, pela autonomia e capacidade crítica da política, da cultura e da sociedade, saindo de uma tiragem de 15 mil exemplares em 1897 para cerca de 85 mil exemplares em 1904.

Logo, o feroz buldogue vermelho, com suas mordidas satíricas, se tornou um personagem familiar do público alemão, bem como dos leitores estrangeiros. A partir do quarto ano (1899), os assinantes receberam uma capa dura com a estampa colorida do buldogue em relevo, para encadernar seus exemplares. O pôster de propaganda se tornou uma referência nas bancas de jornais, com o cão vermelho sangue destacado em fundo preto, encarando o leitor e mostrando os dentes com a coleira quebrada a seus pés.

Figuras 111 e 112 - A independência de *Simplicissimus*

Fontes: ESQUERDA: HEINE, Thomas Theodor. Pôster de *Simplicissimus*. Munique, c.1897.
 DIREITA: SCHULZ, Wilhelm. *Dbacht! Wirgenklaren hiermit dem bayerischen Landtage den krieg*. [Cuidado! Declaramos guerra ao Parlamento da Baviera]. *Simplicissimus*, Munique, vol. 10, n. 19, 08 ago. 1905.

Dentre as inúmeras aparições, em agosto de 1905, encontramos o enorme buldogue “declarando guerra ao Parlamento da Baviera”, nos traços do desenhista Wilhelm Schulz, com os deputados reduzidos a minúsculas ratazanas pretas, fugindo em desespero, enquanto um deles, de capelo (chapéu) preto, típico dos padres católicos, está preso pelo rabo, representando o partido majoritário, Partido de Centro da Baviera (*Bayerische Zentrumspartei*), de orientação católica conservadora.

Já no final de 1911, o buldogue vermelho assumiu um tom de amigo mais velho e quase paternal, conversando em pé de igualdade com o jovem Príncipe Herdeiro, Friedrich Wilhelm, de 29 anos. Dias antes, o Príncipe havia comparecido ao *Reichstag* (Parlamento, visto ao fundo), em Berlim, para ouvir as explicações do Chanceler Theobald von Bethmann-Hollweg sobre as negociações de paz com a França (assinadas em 4 de novembro), envolvendo as disputas imperialistas sobre os territórios africanos do Marrocos e do Congo. No contexto das múltiplas tensões entre as potências europeias que levariam à guerra mundial três anos mais tarde.

A inusitada presença de Friedrich Wilhelm no *Reichstag* despertou inúmeras especulações por toda a Europa sobre eventuais discordâncias com a política de paz conduzida pelo Chanceler alemão, que já enfrentava a oposição e fortes críticas dos partidos e militares nacionalistas, com o risco de guerra permanecendo no horizonte. Contudo, naquele momento a guerra foi evitada, ou melhor, postergada.

Por conseguinte, em consonância com a linha pacifista seguida pela revista, a caricatura de Thomas Theodor Heine é simultaneamente um conselho amigável e uma advertência velada

às pretensões militaristas do Príncipe, vestido com o uniforme negro de comandante da cavalaria dos hussardos, com o característico chapéu da “caveira da morte” (*totenkopf*) e a espada já desembainhada, como se pronto para a guerra: “Jovem *Kronprinz*, não nos force também à sátira!”, quase complementando com um “como fizemos com seu pai, o *Kaiser*, alguns anos atrás”.

Figuras 113 e 114 - A independência de *Simplicissimus* (parte 2)



Fontes: ESQUERDA: HEINE, Thomas Theodor. *Der Kronprinz im Reichstag*. *Junger mann, zwingen sie uns nicht auch schon zur satire!* [O Príncipe Herdeiro no Parlamento. Jovem, não nos force também à sátira!]

Simplicissimus, Munique, vol. 16, n. 35, 27 nov. 1911.

DIREITA: HEINE, Thomas Theodor. *Jubiläum 1896-1926*. *Dreißig jahre unbeliebt bei allen, die ein schlechtes bewissen haben*. [Aniversário 1896-1926. Há trinta anos impopular com quem tem consciência pesada].

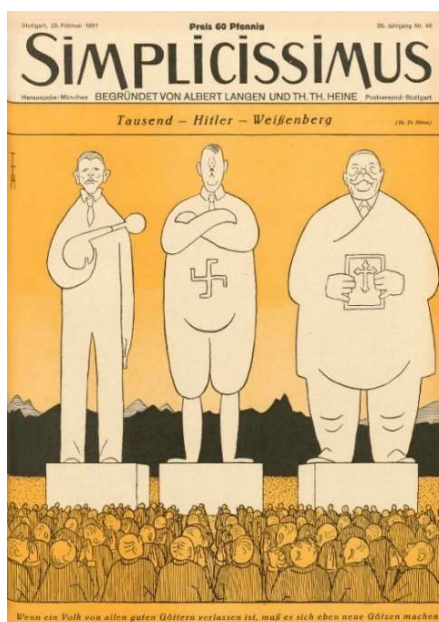
Simplicissimus, Munique, vol. 31, n. 1, 05 abril 1926.

Os pontiagudos caninos de *Simplicissimus*, portanto, não poupavam ninguém. Assim, por ocasião do aniversário da revista, em abril de 1926, um indômito e orgulhoso buldogue se mantinha na mesma postura altiva e ameaçadora do célebre pôster de propaganda (1897), dominando a cidade (a *pólis*) do alto de uma colina e afirmando: “Há trinta anos impopular com quem tem consciência pesada”. E eram muitos os de “má consciência” nesses novos tempos da conturbada “República de Weimar” (1918-1933), surgida dos escombros da derrota militar alemã e do fim do Império dos *Kaisers* e *Kronprinzen*. De modo que a revista se manteve crítica de todas as correntes políticas, dos liberais aos conservadores, dos partidos cristãos aos comunistas e nacional-socialistas. As mordidas do buldogue não poupavam ninguém.

“Se você folhear os volumes de *Simplicissimus* de 1923 a 1933, poderá acompanhar passo a passo a carreira de Hitler”, escreveu Franz Schoenberner, editor-chefe da revista satírica durante a conjuntura crucial de dezembro de 1929 a março de 1933 (apud Kaffka, 2010, p.3). Encontramos os primeiros tempos de “agitador de cervejaria” em Munique; o golpista e

conspirador, julgado e condenado à prisão depois da fracassada tentativa de golpe de Estado contra o governo da Baviera (o “putsch da cervejaria”, em 9 de novembro de 1923); o “vendedor de livros”, circulando nas rodas da alta sociedade, divulgando o livro *Mein Kampf* [*Minha Luta*]; o imitador de Mussolini (“o grande irmão”), projetando uma ditadura fascista e sua própria “Marcha sobre Berlim” (numa piada de 1º de abril); a organização e a violência das milícias paramilitares; o credo nazista, a mitologia nórdica e o antisemitismo; as muitas cumplicidades com a justiça, a polícia e a burguesia; o chefe partidário, disputando espaços com outras lideranças e partidos, bem como negociando alianças e coalisões. De tudo um pouco foi alvo dos traços e das zombarias contra os homens de “consciência pesada”.

Figura 115 - Tausend – Hitler – Weißenberg



Fonte: HEINE, Thomas Theodor. Tausend – Hitler – Weißenberg. *Simplicissimus*, Munique, vol. 35, n. 48, 23 fev. 1931.

Wenn ein Volk von allen guten Göttern verlassen ist, muß es sich eben neue Götzen machen! “Quando um povo é abandonado por todos os bons deuses, deve criar novos ídolos para si mesmo”! Três colossais estátuas são reverenciadas pelo contrito povo alemão, que se ajoelha e faz orações diante de seus “novos ídolos”, na sarcástica charge de Thomas Theodor Heine, publicada em fevereiro de 1931.

À direita, temos o “profeta” Joseph Weißenberg, com seu vasto bigode e uma Bíblia nas mãos, médium e curandeiro, considerado “Mestre Divino” por seus adeptos e fundador de uma controversa seita religiosa, que vivia em franco conflito com as igrejas, acusado de charlatanismo e exploração da fé. Ficou famosa sua “profecia” sobre a destruição da Inglaterra, seguida de guerra na Alemanha, assim narrada na edição parisiense do jornal *The New York Herald*:

Às 23 horas, em 25 de maio [de 1929], a Inglaterra desaparecerá no fundo do mar. Haverá um terremoto que, além de afundar a Inglaterra, provocará graves inundações na Irlanda, na França, na Bélgica e na América. Isto faz parte de uma previsão feita pelo “fantasma” do Príncipe Otto von Bismarck, o “Chanceler de Ferro” da Alemanha. Apareceu no *White Mountain*, um jornal semanal editado pelo Sr. Joseph Weissenberg. Se o Sr. Weissenberg esteve conversando de fato com o espírito de Bismarck o artigo não afirma. O único ponto definitivo é que a previsão, que trata também de pragas, guerras e fomes, aparece na publicação e o artigo é “assinado” pelo famoso chanceler alemão. Segundo o jornal, ocorrerão os seguintes eventos: no dia 22 de junho, a Alemanha será declarada em estado de sítio. Uma peste invadirá uma das maiores cidades alemãs em meados de junho. Dezesete mil pessoas morrerão em consequência da praga apenas nesta cidade. Em breve haverá o fim dos pagamentos de reparações por parte da Alemanha. No dia 25 de agosto, as tropas polacas, juntamente com soldados franceses, avançarão em direção à fronteira alemã. O primeiro confronto com o inimigo acontecerá no dia 22 de setembro, para glória da Alemanha. *White Mountain* se descreve como um jornal religioso, higiênico e social. Seu editor, o Sr. Weissenberg, atraiu considerável atenção como um “curador milagroso”. Recentemente, ele tentou estender seu poder à ressurreição dos mortos, mas seu experimento não obteve sucesso.⁶¹

Já à esquerda, vemos o alquimista Franz Tausend, segurando um frasco de laboratório nas mãos, um notório golpista que teria desenvolvido um método científico para “fabricação de ouro sintético”, a pedra filosofal dos tempos modernos, com o que arrecadou milhares de marcos de vítimas do esquema, fugindo depois para a Itália, onde veio a ser reconhecido e preso em 1929. Uma das vítimas do “conto do vigário” foi o general Erich Ludendorff, comandante na Primeira Guerra e líder da extrema-direita fascista e nacionalista no *Reichstag*. Uma notícia que correu o mundo, contada com sobriedade pelo carioca **Correio da Manhã**:

Segundo noticia o jornal de Munich, o general Ludendorff foi a última vítima de um desses homens de aparência honesta de cientista, que lhe desejava vender um systema secreto de fabricar ouro. O descobridor era Herr Tausend-Geran, que foi apresentado ao general por um dos seus partidários fascistas. Na sala do general, Tausend atirou um pouco de terra dentro de um recipiente de vidro cheio de um líquido misterioso. Depois de um minuto, ele mostrou ao general e aos amigos pepitas de ouro brilhantes. O líquido para a experiência era caro, mas Ludendorff e os amigos adiantaram bastante dinheiro para que o alchimista o adquirisse, fiando para todos ainda a obrigação de sustentar Tausend, até que este repentinamente desapareceu. O caso passou, então, para os domínios da polícia.⁶²

Diga-me com quem andas... Bem acompanhado pelos dois renomados trapaceiros, ops, “novos deuses”, estava Adolf Hitler, o terceiro “ídolo”, em ascensão no início dos anos 1930. Na sátira impiedosa do cartunista Thomas Theodor Heine, seriam três gigantes e perigosos

⁶¹ *SEA TO SWALLOW ENGLAND* May 25, “ghost” of Bismarck tells editor. [O mar vai engolir a Inglaterra em 25 de maio, disse o “fantasma” de Bismarck a editor]. *The New York Herald* (European Edition), Paris, ano 42, n. 15.197, p.8, 11 mai. 1929.

⁶² LUDENDORFF VICTIMA de um conto de vigário. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9.687, p.4, 20 ago. 1926.

impostores, com um imenso dom de iludir e manipular as pessoas, personagens infames que sempre erravam a verdade. Equiparado a um “profeta do apocalipse”, manipulador da fé, e a um alquimista (pretensão “cientista”), manipulador da cobiça humana, o que pensar das palavras de Hitler, carrancudo e de braços cruzados, prometendo “Despertar a Alemanha”, seduzindo e eletrizando as massas com a suástica? Como seria o desfecho da história do terceiro mestre da oratória e da manipulação dos vícios humanos, no caso, a ira e o ressentimento do povo alemão?

Figura 116 - Circo de Munique



Fonte: SCHILLING, Eric. *Münchener Zirkus. Adolf und August* [Circo de Munique]. *Simplicissimus*, Munique, vol. 32, n.2, p.16, 11 abr. 1927.

Pois estava mais do que na hora de reavaliar o lugar apenas cômico e marginal reservado a Adolf Hitler na política alemã, a exemplo da charge de Eric Schilling, publicada em abril de 1927, quando os nacional-socialistas contavam com apenas 2,5% dos votos nas eleições parlamentares e ínfimos 1,1% de votos para Presidente da República, com a candidatura do (tolo) general Erich Ludendorff (em março de 1925).

Na caricatura, o respeitável público burguês muito se diverte, grita e aplaude as atrações do Circo de Munique, sejam as acrobacias do palhaço August com seu adorável coelhinho amestrado, sejam as caretas, gestos teatrais e contorcionismos verbais do orador Adolf em seu púlpito. Ambos são apenas entretenimento e diversão, analisa o historiador alemão Thomas Kaffka, que complementa: “É particularmente claro que Adolf Hitler era percebido como uma pessoa que causava alvoroço, por meio de discursos e promessas, mas que não representava nenhum perigo sério” (2010, p. 20). Pelo menos até o final dos anos 1920, acrescentamos.

Contudo, os ventos políticos começaram a mudar na esteira da gravíssima crise econômica. Em setembro de 1930, o Partido Nacional-Socialista alcançou 18% dos votos nas eleições parlamentares, saltando de 12 para 107 cadeiras no *Reichstag* e se tornando a 2ª maior bancada, depois do Partido Social-Democrata. O historiador Eric Hobsbawm sublinha que “no verão de 1932, [o partido] era de longe o mais forte, com mais de 37% dos votos totais, embora não mantivesse esse apoio enquanto duraram as eleições democráticas”. O historiador britânico concluiu que “está claro que foi a Grande Depressão que transformou Hitler de um fenômeno da periferia política no senhor potencial, e finalmente real, do país” (Hobsbawm, 1995, p. 107).

Nessa conjuntura de ascensão do nazismo, ganhou destaque nas páginas de *Simplicissimus* a figura de Hitler, *der Trommler* (o arauto ou baterista), a imagem do agitador e mobilizador da era da política de massas, aponta o historiador Thomas Kaffka (2010, p. 21-24). O tema em si não era novidade, pois fazia parte da própria autoimagem do líder nazista, conforme destaca Ian Kershaw (2009, p. 231):

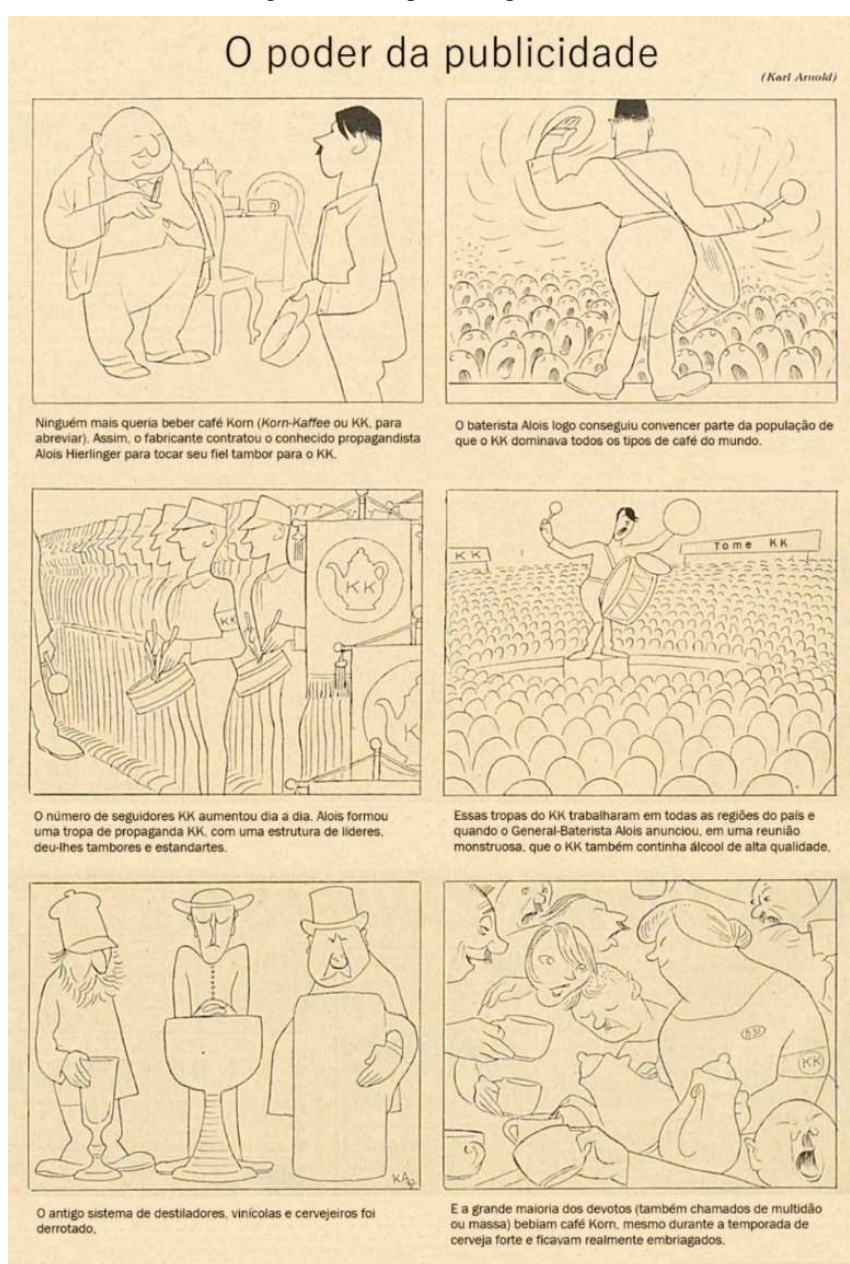
No início da década de 1920, Hitler se contentava em ser o “arauto” [o baterista] – estimulando as massas para o movimento nacional-socialista. Nessa época, não se via como retratado em *Mein Kampf* [*Minha Luta*]: o futuro líder da Alemanha, o messias político que surgiria quando a nação reconhecesse sua grandeza ímpar. Em vez disso, era alguém que estava preparando o caminho para um grande líder, cujo dia talvez demorasse muitos anos para chegar. “Eu não sou nada mais do que um arauto e animador”, disse ao escritor neoconservador Arthur Moeller van den Bruck em 1922. Alguns meses antes, ele havia declarado, em uma entrevista, [...] que não era o líder e estadista que “salvaria a Pátria que estava se afundando no caos”, mas apenas “o agitador que entendeu como arregimentar as massas”. [...] Era a “vocaçãõ” que substituiu seus sonhos de se tornar um grande artista ou arquiteto. Era sua principal tarefa, praticamente sua única preocupação. Isso não apenas permitia a expressão total de seu único talento real. Era também, em sua opinião, o maior e mais importante papel que ele poderia desempenhar. Pois para Hitler, a política – em sua essência – era propaganda: a mobilização incessante de massas por uma causa a ser seguida cegamente, e não a “arte do possível”.

Em abril de 1932, os quadrinhos satíricos de Karl Arnold contavam a estória do “conhecido propagandista Alois Hierlinger”, contratado por um fabricante de café para “tocar seu fiel tambor” e recuperar as vendas do produto, que enfrentava forte concorrência de outras bebidas. Com esse financiamento empresarial, o poder da publicidade nazista (*die macht der reklame*) vai sendo demonstrado nos quadrinhos seguintes, com o sucesso da campanha junto às massas populares, o crescimento das adesões, a organização de tipo paramilitar, com tropas, tambores e estandartes.

Apesar da forte crítica, a charge não pode deixar de reconhecer o imenso poder de sedução, demagogia e engano do arauto Alois Hierlinger (Alois, por sinal, era o nome do pai de Adolf Hitler), a ponto de propagar uma imensa mentira (uma *fake news*, na linguagem do

século XXI) e mesmo assim convencer a multidão de sua “verdade”: o café Korn (*Korn-Kaffee*) contém “álcool de alta qualidade”, a ponto de realmente embriagar os seus devotos. Essa adesão ébria, cega e apaixonada das massas durante a (falsa) *Oktoberfest* nacional-socialista é fundamental no confronto com outras bebidas (ideologias), para derrotar o “antigo sistema” de destiladores (o barbudo comunista), vinícolas (o padre católico) e cervejeiros (o pequeno-burguês social-democrata), ao mesmo tempo em que foram estabelecidos fortes laços com o alto empresariado alemão. Eis condensada ironicamente toda a potência imagética do arauto e seu tambor (*der Trommler*), anunciando a tragédia apenas presentida quando foi tarde demais.

Figura 117 - O poder da publicidade



Fonte: ARNOLD, Karl. *Die Macht der Reklame*. [O poder da publicidade]. *Simplicissimus*, Munique, vol. 37, n. 2, p. 20, 10 abr. 1932.

Com a ascensão do arauto e propagandista ao poder, em 30 de janeiro de 1933, logicamente, o buldogue vermelho de *Simplicissimus* não foi poupado. Dessa maneira, a revista se tornou imediatamente alvo da repressão, uma vez iniciado o processo de sincronização da imprensa, após a assinatura do “Decreto para a Proteção do Povo e do Estado” (em 28 de fevereiro de 1933).

Na noite de 10-11 de março, tropas de camisas-pardas SA revistaram e destruíram a redação da revista, na Friedrichstraße, centro de Munique. Em seguida, o editor-chefe Franz Schoenberner fugiu, atravessando a pé a fronteira com a Suíça, perto do lago de Constança, em 19 de março. Ele passou a residir com a esposa na França até 1941, quando emigrou para os Estados Unidos, onde escrevia regularmente na imprensa antifascista e participou do comitê de refugiados de guerra, além de trabalhar no *Office of War Information* (OWI).⁶³ O mesmo ocorreu com o desenhista Thomas Theodor Heine, cofundador da revista e particularmente odiado pelos nacional-socialistas em virtude dos seus ácidos cartuns antifascistas e das origens judaicas. Assim, aos 66 anos de idade, Th. Th. Heine foi da primeira leva de artistas a fugir da Alemanha e buscar o exílio em Praga e Brünn, na vizinha Tchecoslováquia, se refugiando depois em Oslo (na Noruega, aos 71 anos, em 1938) e por fim em Estocolmo (na Suécia, aos 75 anos, em 1942).

Entrementes, Heine foi expulso do conselho editorial, que passou por uma reformulação, além do confisco da propriedade da revista. Em seguida, o novo comitê editorial anunciou seu alinhamento com o governo nacional-socialista, evitando “qualquer calúnia, zombaria ou caricatura” do movimento, ressalta o historiador da arte Andreas Strobl (2020). Já numa declaração publicada em 16 de abril de 1933, a revista confirmou sua condição de buldogue desdentado e domesticado:

Explicação! Uma vez, no início e no decorrer da [primeira] Guerra Mundial, o *Simplicissimus*, que foi fundado como um jornal de combate, provou que poderia não apenas ser crítico e negativo, mas também enfaticamente positivo: em especial, quando se trata da Alemanha. Os acontecimentos dos últimos meses não o deixaram ileso. Mais uma vez, trata-se da Alemanha, mas desta vez não da velha Alemanha que está em luta contra o mundo inteiro, mas da nova Alemanha que agora despertou para si mesma, após longas dores de parto e confusão. Após uma reformulação fundamental da equipe editorial, a *Simplicissimus* vê como seu dever patriótico servir à Alemanha e a seus grandes objetivos, tanto interna quanto externamente.⁶⁴

“Depois desta pequena cirurgia, você receberá esta linda coleira e então poderá fazer o que eu quiser”, disse o sarcástico e brutal adestrador (ver fig. 109). Assim, apesar dos protestos

⁶³ Conferir o obituário de Franz Schoenberner. *MAGAZINE Editor fought nazis* [Editor de revista enfrentou os nazistas]. *The New York Times*, New York, vol. CXIX, n. 40.988, p.47, 14 abril 1970.

⁶⁴ *ERKLÄRUNG!* [Explicação]. *Simplicissimus*, Munique, vol. 38, n. 3, p. 26, 16 abr. 1933.

da comunidade de exilados, “*Simplicissimus* se tornou, desde então, uma revista inofensiva e insignificante”, destaca o historiador da arte Patrick Rössler (2020).

Por outro lado, em Praga, um grupo de exilados alemães, em conjunto com artistas tchecos, se reuniu para criar uma revista satírica antifascista, considerada “herdeira” de *Simplicissimus*. E assim surgiu *Der Simplicus* (depois apenas *Der Simpl*), semanário com tiragem de cerca de 20 mil exemplares, com duas edições paralelas, uma em alemão e outra em tcheco, que circulou de janeiro de 1934 a julho de 1935, com significativa acolhida na comunidade internacional antifascista.

A revista foi “uma das sessenta publicações da imprensa em língua alemã produzida no exílio na Tchecoslováquia”, um número expressivo, atrás apenas da França (com cerca de 160 publicações) e bem à frente da Holanda (cerca de 20 títulos em língua alemã). Dessa maneira, “graças às conexões logísticas que permitiam a circulação internacional e a uma rede de distribuição clandestina no *Reich*, a Tchecoslováquia era o segundo centro de distribuição de publicações do exílio”, analisa o pesquisador Patrick Rössler (2020, p. III).

Figura 118 - Lambidas de graça!



Fonte: PELC, Antonín. *Umsonst gelect!* [Lambidas de graça!]. *Der Simplicus*, Praga (Tchecoslováquia), vol. 1, n. 1, p.1, 25 jan. 1934. [Edição em alemão].

O número de estreia de *Der Simplicus*, em janeiro de 1934, fez uma mordaz crítica à sincronização nos traços do caricaturista tcheco Antonín Pelc. No primeiro quadrinho, vemos quatro desenhistas do *Simplicissimus*, identificados por suas iniciais e assinaturas, Eduard Thöny, Wilhelm Schulz, Olaf Gulbransson e Karl Arnold, tentando lambar e beijar as gordas nádegas de um oficial nazista, comandados pelo desdentado e subserviente buldogue vermelho. Entretanto, no segundo quadrinho, observamos que de nada adiantou o gesto vil e abjeto de bajulação e submissão absoluta, nomeado por um palavrão vulgar em inúmeras línguas, de *arschkriecherei* (em alemão), de beija-bunda (em português), de *lèche-culs* (em francês), de *kiss-my-ass* (em inglês); pois o feio e deformado camisa-parda da SA imediatamente escorraça e chuta todos para fora.

Ao mesmo tempo em que homenageava as “armas do espírito” de *Simplicissimus* se autoproclamando sua “herdeira” na luta antifascista, a nova revista se distanciava radicalmente daqueles que se ajoelharam e permaneceram na revista sincronizada. Pois era simplesmente vexatória e desmoralizante a situação do semanário e seus desenhistas.

Em 1937, na revista *Das Neue Tagebuch*, editada em Paris, o escritor Klaus Mann publicou uma das críticas mais ferozes e incisivas à domesticação do buldogue vermelho e à traição dos cartunistas “beijadores de bunda”, equiparados ao jornal oficial do partido nazista, o *Völkischer Beobachter*, pelas “mesmas piadas estúpidas e descaradas” contra a França e a União Soviética, além das “maldades antisemitas” (apud Kaffka, 2010, p.16). Concluindo que:

De todas as abominações publicadas sob o Terceiro Reich, a revista semanal "satírica" *Simplicissimus* é para mim a mais repugnante. [. . .] Os nomes antigos ainda podem ser encontrados lá – Karl Arnold, Olaf Gulbransson, Eduard Thöny, Erich Schilling, Wilhelm Schulz, todos ainda estão lá. Apenas Th. Th. Heine está desaparecido. [...] De Praga e Brünn, [Thomas Heine] observa com tristeza e consternação o espetáculo repulsivo de seus antigos amigos e colegas se submetendo ao regime por oportunismo. [...] Sim, esses velhos tolos depravados [...] perderam todo o senso de modéstia ou vergonha (apud Rössler, 2020, p. III).

A revista continuou sendo publicada até setembro de 1944, quando, como quase todos os demais veículos da imprensa, foi descontinuada devido à falta de papel, em meio à derrota do nazismo. Triste fim do outrora divertido e irreverente buldogue vermelho.

4. A CARICATURA NO BANCO DOS RÉUS

“A caricatura, sendo uma arma de crítica, exige um ambiente adequado. Os regimes ditatoriais, estrangulando as manifestações da inteligência e o senso de crítica, tem dado rudes golpes na caricatura. Posso citar o caso de duas revistas estrangeiras, das mais famosas entre as que se dedicavam à caricatura, que foram obrigadas a fechar: a *Simplicissimus*, revista alemã publicada em Munich, especializada em caricaturas políticas e *l'Asino* de Roma. Naturalmente a sensibilidade dos chefes fascistas e nazistas não podia suportar a análise fria e imparcial”.

J. Carlos, cartunista.

4.1. “O lápis que não rasteja”: um antirretrato *del Duce*

Ao comentar a proibição da revista na Itália, na edição de 19 de julho de 1926, o feroz e zombeteiro buldogue vermelho de *Simplicissimus* arremata ironicamente que Benito Mussolini estava certo, “pois ele mesmo ilustra suas piadas”, com vários rascunhos caricatos do *Duce* ao fundo, montado a cavalo ou gesticulando demagogicamente, com o queixo e a calva proeminentes, nos traços do cartunista Wilhelm Schulz. Nos meses anteriores, o *Duce* havia sido repetidas vezes ridicularizado em uma dezena de charges, analisando e satirizando a conjuntura de retorno da política italiana às manchetes da imprensa mundial, com a conclusão do lento e gradual processo de transformação do país numa ditadura fascista.

Figura 119 - [A revista] *Simplicissimus* proibida na Itália!



Fonte: SCHULZ, Wilhelm. *Der „Simplicissimus“ in Italien verboten!* [A revista *Simplicissimus* proibida na Itália!]. *Simplicissimus*, Munique, vol. 31, n. 16, 19 jul. 1926.

Pois, nos primeiros anos, após a Marcha sobre Roma (31 de outubro de 1922), “Mussolini, aparentemente, conformou-se em governar como um primeiro-ministro comum

num regime parlamentarista”, aponta o historiador Robert Paxton (2007, p. 183), muito embora a violência política dos Camisas Negras, a milícia fascista, estivesse sempre presente, com inúmeros episódios de conflitos e mortes de opositores, em cidades como Roma, Turim e Florença, culminando com o sequestro e assassinato do deputado e secretário do Partido Socialista, Giacomo Matteotti, em 10 de junho de 1924, após denunciar no Parlamento a corrupção e os atos ilegais dos fascistas. A partir daí o golpe foi se consumando rapidamente.

Num agressivo discurso proferido em 3 de janeiro de 1925, Mussolini aceitou “plena responsabilidade política, moral e histórica por tudo o que aconteceu” e prometeu agir de forma vigorosa. Unidades mobilizadas da Milícia Fascista já haviam começado a fechar jornais e organizações da oposição e a prender adversários. Nos dois anos que se seguiram, o parlamento dominado pelos fascistas, pressionado por diversos atentados contra a vida de Mussolini, aprovou uma série de Leis para a Defesa do Estado, que fortaleciam o poder da administração, substituíam prefeitos por funcionários nomeados para o cargo (*podestà*), submetiam a imprensa e o rádio a censura, reinstituíam a pena de morte, davam aos sindicatos fascistas o monopólio da representação trabalhista e dissolviam todos os partidos com a exceção do PNF [Partido Nacional Fascista]. Em inícios de 1927, a Itália havia se convertido numa ditadura de partido único. Os conservadores, de modo geral, aceitaram o golpe interno, porque as alternativas pareciam ser a continuação do impasse ou a admissão da esquerda [socialista e comunista] no governo (Paxton, 2007, p. 185).

Assim, em *Mussolini triumphator*, com seu lápis de cera, o desenhista Wilhelm Schulz retrata um sombrio desfile triunfal do *Duce*, em pose teatral, vestido de toga e coroa de louros numa carruagem dourada, conduzido pelas ruas de Roma pela massa amorfa dos Camisas Negras (de rostos idênticos marcados pelo ódio), carregando porretes e o *fascio* (a machadinha envolvida num feixe de varas, símbolo do fascismo).

Figura 120 - Mussolini *triumphator* [triunfante].

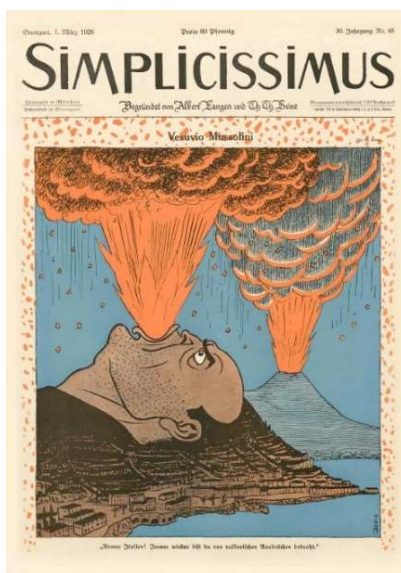


Fonte: SCHULZ, Wilhelm. *Mussolini triumphator* [triunfante]. *Simplicissimus*, Munique, vol. 30, n. 35, p. 501, 30 nov. 1925.

Os sentidos da caricatura se completam com o expressivo detalhe das janelas, porquanto em todos os edifícios todas as janelas têm grades de ferro quadriculadas, de uma nação-prisioneira do fascismo, transformada em cadeia para os seus próprios cidadãos. Uma ideia-imagem reforçada pelas legendas: “Somente quando todos os meus inimigos estiverem na prisão, eu governarei uma Itália verdadeiramente livre”, afirma num paradoxo o novo César Romano.

“Pobre Itália! Novamente ameaçada por erupções vulcânicas”, lamenta a charge de Thomas Theodor Heine. Em novembro de 1925, após mais um suposto atentado contra sua vida, novas leis foram aprovadas, desta vez atingindo as sociedades secretas, especialmente a maçonaria, apontada como sua “inimiga mais rancorosa” e acusada de participar da conspiração para enfraquecer o Estado e as Forças Armadas. Todas as lojas maçônicas foram fechadas. Outra lei aprovada era destinada aos exilados voluntários, considerados “desertores”, prevendo a pena de prisão de 5 a 15 anos, perda de cidadania e confisco dos bens de italianos que difundissem no exterior “boatos ou notícias falsas, exageradas ou tendenciosas sobre as condições internas do Estado, de modo a prejudicar o prestígio do Estado ou os interesses nacionais”.⁶⁵

Figura 121 - Vesúvio Mussolini



Fonte: HEINE, Thomas Theodor. *Vesúvio Mussolini*. *Simplicissimus*, Munique, vol. 30, n. 48, 01 mar. 1926.

Na ocasião, um vulcânico e boquirroto Mussolini, comparável ao monte Vesúvio (próximo a Nápoles, cuja erupção destruiu as cidades de Pompeia e Herculano em 79 d.C.), expeliu mais um de seus fumegantes discursos perante a Câmara dos Deputados, afirmando que

⁶⁵ AS ASSOCIAÇÕES SECRETAS na Itália. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXV, n. 9.456, p.1, 22 nov. 1925. Legislação disponível em: <<https://www.istoreco.re.it/le-leggi-fascistissime/>>. Acesso em: 29 out. 2023.

“hoje o fascismo é a única força viva da Itália. Tudo mais foi relegado aos museus”. Entretanto, numa visada mais ampla, acrescentou o *Duce*, “a questão fundamental é outra. O que é importante é que o mundo inteiro está nesse momento falando do fascismo, seja a favor, seja contra, pois o fascismo contém elementos de caráter universal”, concluindo que este seria “o século do poder italiano”, deixando entrever suas ambições imperialistas na Europa, no Mediterrâneo e na África.⁶⁶

Dentre as “leis fascistíssimas”, uma das mais importantes foi aprovada em 24 de dezembro de 1925, véspera de Natal, extinguindo na prática o regime parlamentarista e criando em definitivo uma ditadura legalmente sancionada, ao estabelecer que o Primeiro-Ministro era responsável pela direção do governo apenas perante o Rei, não respondendo mais ao Parlamento italiano, que perdeu qualquer traço de autonomia. À mudança política correspondeu uma mudança de nomenclatura, correlata à nova estatura política de Mussolini, que passou a ser chamado de Chefe de Governo, Primeiro-Ministro, Secretário de Estado (*Capo del Governo, Primo Ministro, Segretario di Stato*). Posteriormente, o termo informal *Duce* foi legalizado (1932), com um último acréscimo após a conquista da Etiópia (em 1936): Chefe de Governo, Líder do Fascismo e Fundador do Império (*Capo del Governo, Duce del Fascismo e Fondatore dell'Impero*). A ditadura adorava longos e pomposos títulos para Mussolini, cuja vaidade era de amplo conhecimento, com inúmeros casos típicos de personagem fanfarrão e bravateiro:

O sr. Mussolini é o estadista que chama as atenções. O seu gosto predilecto é ver sempre o seu nome correndo mundo, pelas columnas da imprensa, pelos fios telegráficos, ligado a um facto de sensação, a um acontecimento mais fora do comum. [...] A última de Mussolini o telegrapho nol-a transmitiu para a nossa edição de hontem. Em presença de mais de mil officiaes e alumnos da Escola Militar, o presidente do Conselho pôs-se a mostrar as suas habilidades de esgrimista, a rapidez dos seus assaltos, a agilidade dos seus golpes. Havia de ser bem curiosa a figura desse notável homem público, sem paletot, em mangas de camisa e punhos arregaçados, a exhibir seus conhecimentos de duelo. Mas não há nada. É o seu temperamento. É o seu “fraco”. Enquanto se batia, a assistência vinha abaixo de aclamações. Os jornaes depois noticiaram o feito presidencial. O sr. Mussolini gosta destas coisas. Estava radiante...⁶⁷

O lápis satírico de Eric Schilling investiu, portanto, no coração da questão, ao representar um colossal Pierrot-Mussolini, com a máscara branca, os lábios vermelhos, o minúsculo chapéu e a roupa folgada em preto e branco do palhaço da *commedia dell'arte*. Com os pés bem firmados na Península Itálica e com os gestos largos de um ator de pantomima, o descomunal *Duce* faz malabarismos com o cetro e a coroa do Reino, enquanto o Rei Vítor

⁶⁶ *MUSSOLINI SEEKS arbitrary power* [Mussolini busca um poder arbitrário]. *The New York Times*, New York (EUA), vol. LXXV, n. 24.771, p.1, 19 nov. 1925.

⁶⁷ TÓPICOS & NOTÍCIAS. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXV, n. 9.336, p.4, 05 jul. 1925.

Emanuel III estava reduzido a um diminuto boneco, admirando e aclamando a performance do bolso do gigantesco ditador, tal como os alunos e oficiais da Escola Militar. A charge de *Simplicissimus* estava acompanhada de um pequeno verso em primeira pessoa, *Ich bin der Dux* (*Eu sou o Duce*), que ironizava a presunção e a imodéstia do megalomaniaco palhaço, se autoafirmando como “mais que humano e próximo dos Deuses”. Mussolini “estava radiante”!

Figura 122 - O Duce



Fonte: SCHILLING, Eric. *Il Duce. Simplicissimus*, Munique, vol. 30, n. 45, p. 653, 08 fev. 1926.

A consolidação da ditadura foi momento de ampliação da intervenção econômica do Estado corporativista, com objetivos nacionalistas e imperialistas. Assim, em agosto de 1926, foram editados vários decretos afetando a vida econômica e financeira, com aumento da jornada diária de trabalho (de 8 para 9 horas) e renegociação da dívida externa, até “restrições na dieta, nas bebidas e no vestuário”, com medidas moralizadoras dos “costumes públicos e privados”, assinalou o jornal *The New York Times*.⁶⁸ Para controle da balança comercial foi incentivada a compra de artigos nacionais ou das possessões coloniais, estabelecido um limite dos jornais diários a apenas seis páginas e criada uma mistura da gasolina com álcool, além das restrições para a venda de bebidas alcoólicas e proibição de abertura de novos bares, cafês, *night clubs* e similares (sem, contudo, estabelecer uma “Lei Seca”, como nos Estados Unidos).

Objetivando a autossuficiência na produção de alimentos e diminuição das importações, foi lançada a “batalha do grão” (*battaglia del grano*), em junho de 1925, com o controle de preços, a adoção do “pão de guerra” (com cerca de 200 gramas e no máximo 85% de trigo) e a proibição da produção de pães ou massas “luxuosas”. Por fim, dentre outros aspectos de modernização da agricultura, a nova política econômica estabeleceu incentivos para a compra

⁶⁸ *IL DUCE'S DECREES*. [Os decretos do *Duce*]. *The New York Times*, New York, vol. LXXV, n. 25.033, section 8, p.1, 08 ago. 1926.

de sementes selecionadas, bem como o favorecimento do “laborioso cultivo da batata para substituir o espaguete na dieta italiana”, com o auxílio de outras produções domésticas, como frutas cítricas, laticínios, tomate, azeite de oliva e arroz (produzido nas regiões setentrionais da Lombardia, Piemonte e Vêneto).⁶⁹

A medida foi um “prato cheio” para a sátira e o bom humor. Nesse momento, o “clímax do fascismo havia sido alcançado”, nada era comparável desde que os Camisas Negras saíram às ruas pela primeira vez, escreveu o jornalista Edward Alden Jewell, na edição dominical do *The New York Times*. Em artigo de página inteira, acompanhado por caricaturas do feroz ditador e um guloso paisano, o escritor afirmou que, dessa vez, Benito Mussolini tinha definitivamente se superado (como “inimigo das massas”) e imaginou como seria o futuro da Itália sem espaguete (um *spaghettiless future*).

Figura 123 - O espaguete encontra um inimigo em Mussolini



Fonte: *SPAGHETTI finds a foe in Mussolini* [O espaguete encontra um inimigo em Mussolini]. *The New York Times*, New York, vol. LXXV, n. 25.033, section 4, p.12, 08 ago. 1926.

O que acontece quando um dos “pilares da nação” é removido, pois “toda a cultura da raça italiana é fundada sobre o espaguete”, perguntou o jornalista? O que acontece, *O sole mio*, com a exportação do país, baseada em espaguete, *prima donnas* e tenores (de ópera)? “Os italianos estão condenados”, concluiu, prevendo “terrores inimagináveis” depois de um século à base de batatas, com as massas relegadas à condição de relíquias exóticas, exibidas em caixas de vidro nos museus.

Entretanto, ainda existia esperança, pois um hábito tão arraigado não podia desaparecer apenas pela “simples mágica de um gesto do ditador”, de modo que seria tão difícil “privar a Itália do espaguete e dos variados tipos de macarrão” quanto fazer a Irlanda parar de beber whisky e cerveja, ou fazer os norte-americanos se sujeitarem à 18ª Emenda (que estabeleceu a “Lei Seca”, entre 1920 e 1933). Os restaurantes oficialmente poderiam até deixar de servir

⁶⁹*WAR BREAD IN ITALY urged by Mussolini* [Pão de guerra proposto na Itália por Mussolini]. *The New York Times*, New York, vol. LXXV, n. 25.028, p.11, 03 ago. 1926.

massas, mas os italianos certamente não se submeteriam na vida privada e doméstica, resistindo “por trás das portas fechadas” das casas, em cantinas e trattorias clandestinas, organizando um tráfico ilegal por toda a península, audaciosamente cozinhando e cantando e seguindo a canção *Bella Spaghetti*, com suas “três suculentas sílabas”.⁷⁰ *Stamattina mi sono alzato, o bella spaghetti, bella spaghetti bella spaghetti ghetti ghetti*.

Na própria Itália, mesmo enfrentando a forte censura fascista, o anônimo *Old Nick*, colaborador regular do semanário satírico *L'attaccabottoni* [**O tagarela**], “concordou” com as novas leis restritivas sobre massas e doces, contudo, “como bom romântico” e tradicionalista, pranteou a morte do panetone (considerado um “pão de luxo”), com as saborosas memórias sensoriais e pessoais desta iguaria milanesa, numa poesia de dar água na boca:

Epitáfio do panetone
[As novas leis sobre panificação
aboliram o panetone]
Doces não importam para mim.
Eles não podem ser comidos?
Sem muito sofrimento,
saberei como me livrar deles.
Mas eu, como bom romântico,
sigo a tradição
e penso, com nostálgico
pesar, no panetone.
Eu amo os costumes
e sou sentimental:
sem aquela sobremesa típica,
como vou fazer o Natal?
Um amigo costumava
me enviar de Milão
todos os anos o deliciosíssimo
panetone ambrosiano,
bem lacrado na caixa,
embrulhado em papel azul,
barrigudo, muito perfumado.
Mas eu nunca vou ver de novo
o clássico corte em cruz,
a crosta tostada,
a barriga em que se esconderam
frutas secas e uvas passas!
Muitos outros sacrifícios
eu faria sem dor:
mas ao panetone – acredite –
eu renuncio com relutância!⁷¹

⁷⁰ JEWELL, Edward Alden. *Spaghetti finds a foe in Mussolini* [O espaguete encontra um inimigo em Mussolini]. *The New York Times*, New York, vol. LXXV, n. 25.033, section 4, p.12, 08 ago. 1926.

⁷¹ OLD NICK. *Epicedio del panettone*. [Epitáfio do panetone]. *L'attaccabottoni* [**O tagarela**], Roma, ano I, n. 12 bis, p. 2, 29 ago. 1926.

A historiadora da alimentação Carol Helstosky salienta que, no pós-Primeira Guerra, muitos países europeus trataram o “consumo de produtos derivados do trigo” como um importante indicador do padrão de vida da população, sendo fundamental para a política de preços e para a estabilidade econômica nacional (2004, p. 75). De modo que, além da “batalha do grão” (*battaglia del grano*) da Itália fascista, a Alemanha lançou uma “Batalha pela Produção de Trigo”, a Grã-Bretanha aprovou a Lei do Trigo (*Wheat Act*) em 1932 “para assegurar o estoque de defesa nacional”, assim como a França coordenava a produção e estocagem através do Escritório do Trigo (*Office du blé*).

Figura 124 - Poema de Mussolini sobre o Pão



Italianos!
Amem o pão, coração da casa, perfume da mesa, alegria do lar.
Respeitem o pão, suor da frente, orgulho do trabalho, poema de sacrificio.
Honrem o pão, glória dos campos, fragrância da terra, festa da vida.
Não desperdicem o pão, riqueza da Pátria, o mais suave dom de Deus, o prêmio mais sagrado do esforço humano.

Fonte: Cartão postal da Exposição Internacional de Panificação, com poema de Mussolini (Bolonha e Roma, 1932). Disponível em: <<https://www.ebay.at/itm/293291651681>>. Acesso em: 05 nov. 2023.

A campanha italiana combinava incentivos à produção com a publicidade dos produtos nacionais (para livrar o país da “escravidão” do pão estrangeiro), bem como em favor do consumo responsável (“consumir menos”), em que o próprio Duce assumiu o papel de garoto-propaganda, sendo amplamente divulgados os singelos versos do poema *Amate il pane* (“Ame o pão”), em cartilhas escolares, livros, revistas ou cartões-postais, acompanhados de imagens idílicas de mães e crianças saboreando o pão da pátria fascista.

Em verdade, “muitos italianos lutaram para contrabalançar suas preferências e necessidades com os ditames da política governamental” de substituição da importação de grãos, estabelecendo novas relações entre “comida, nação e fascismo”, analisa a historiadora Carol Helstosky, para quem “muitos consumidores” se movimentaram nos limites da política de “nacionalização da cozinha” (busca de autossuficiência alimentar), ao mesmo tempo em que “buscaram satisfazer seus próprios desejos, bem como os ditames das identidades regionais e de classe” (2004, p. 81).

Também os cartunistas italianos precisaram se movimentar numa estreita margem, após a consolidação da ditadura e da censura à imprensa. Pois, na impossibilidade de representar o

próprio ditador ou tratar diretamente de inúmeras temáticas, o que poderia resultar na imediata apreensão da edição inteira do jornal ou da revista, a opção estava na ironia, no duplo sentido, na crítica das entrelinhas, no “lamento” pela “morte” do panetone, do espaguete... ou do brioche (mais um tipo de pão “luxuoso”, leve e fofinho, feito com generosa porção de manteiga e ovos).

Figura 125 - A limitação dos doces



Fonte: *La limitazione sui dolci*. “Sono vietati tutti i dolci di farina”. [A limitação dos doces. “São proibidos todos os doces de farinha]. *L’attaccabottoni* [O tagarela], Roma, ano I, n. 9, p.4, 08 ago. 1926.

Assim, na charge do *L’attaccabottoni* [O tagarela], dois populares comentam as novas leis proibitivas sobre doces. Os rostos magros, os chapéus surrados e as vestimentas envelhecidas não deixam dúvidas sobre a condição de pobreza de ambos. No entanto, o comentário de um deles é inesperado (e sarcástico): “E agora, como ficará minha esposa pela manhã sem ‘brioche’?”. Afinal, em que fantástico mundo de faz-de-conta os pobres podem comer brioche todos os dias? Talvez no mundo imaginário da rainha Maria Antonieta (esposa de Luís XVI), a quem se atribuiu a frase “se não tem pão, que comam brioche”, ao saber da fome generalizada, pouco antes da Revolução Francesa (1789). Portanto, ao evocar indiretamente a bem conhecida anedota revolucionária, a charge (de autoria não identificada) pontua o desrespeito e a insensibilidade do regime em relação às culturas alimentares da população italiana, se contrapondo às imagens idílicas da propaganda oficial do fascismo.

Já proibida na Itália, a revista *Simplicissimus* atacou a questão nos traços do desenhista-fundador Thomas Theodor Heine, que previu o *Diktatorendämmerung* [O Crepúsculo dos Ditadores], uma caricatura livremente inspirada na escultura grega de Laocoonte, em que o sacerdote de Tróia e seus dois filhos são mortos estrangulados por duas enormes serpentes marinhas, enviadas pelo vingativo deus Apolo, após Laocoonte ter alertado os troianos para não

aceitar o presente dos gregos e queimar o colossal cavalo de madeira deixado na praia (Guimarães, 1999, p. 198).

Figuras 126 e 127 - Laocoonte & Mussolini



Fontes: ESQUERDA: AGESANDRO, ATENODORO & POLIDORO. *Laocoonte e seus filhos* [escultura]. Grécia, cerca 40 a. C. [Coleção do Museu do Vaticano].

DIREITA: HEINE, Thomas Theodor. *Diktatorenbämmerung* [O Crepúsculo dos Ditadores]. *Simplicissimus*, Munique, vol. 31, n. 25, 20 set. 1926.

“Mussolini proibiu os italianos de comer macarrão. Ai dele!”. De forma similar, a fértil imaginação de Thomas Theodor Heine concebeu um *spaghettaço*, em que dimensiona o sacrilégio cometido pelo *Duce* contra os deuses romanos e o povo italiano, privados de seu “prato nacional”. Em ato de sagrada vingança, o ditador seria destronado numa literal “revolução das massas”, com os grossos fios de espaguete ganhando vida e se enroscando no corpo desnudo de Mussolini, que se contorce e luta inutilmente para evitar o estrangulamento fatal, enquanto os deuses se deleitam com o espetáculo no Monte Olimpo e as massas populares comemoram o crepúsculo do ditador com os versos subversivos de *Stamattina mi sono alzato, o bella spaghetti, bella spaghetti bella spaghetti ghetti ghetti*.

A Itália vivia, em fins de 1926, os momentos finais do seu próprio processo de “fascistização”, controle e expurgo da imprensa, predecessor da já citada *Gleichschaltung* (“uniformização forçada”) que ocorreria na Alemanha, alguns anos depois. Um processo mais demorado no caso italiano, com a adoção de inúmeros “métodos revolucionários” pelas milícias fascistas até produzir “a voz do seu mestre” (*La voix de son maitre*), analisou o historiador, professor da Universidade de Florença e deputado socialista Gaetano Salvemini, na detalhada introdução ao catálogo da “Exposição da Imprensa Antifascista Italiana”, aberta em Colônia (na Alemanha), em 10 de junho de 1928.

Logo nos primeiros anos de atividade fascista (1921-1922), começaram os empastelamentos de jornais, com a invasão das redações, ameaças e espancamentos de diretores, jornalistas e caricaturistas, quebra e incêndio das máquinas, chegando também a queimar edições inteiras e ameaçar os donos de bancas de jornal. Após a Marcha sobre Roma (em outubro de 1922), os prefeitos e autoridades fascistas começaram a confiscar e a suspender as publicações dos jornais e revistas, sem qualquer amparo legal, apenas com o argumento arbitrário de “defesa da ordem pública”.

No exílio, o socialista Gaetano Salvemini (1928, p.11) sublinhou que o próprio *Duce* comandou algumas dessas operações, a exemplo do despacho, em março de 1924, contra o jornal *Avanti!* (do Partido Socialista), sediado em Milão, ameaçado de empastelamento por sua “atitude insolente” e pelo retorno às atividades do mordaz Giuseppe Scalarini (cartunista oficial entre outubro de 1911 e janeiro de 1926). “Se em alguns dias as coisas não mudarem, eu ordenarei que sejam aplicadas as mesmas medidas adotadas contra o jornal comunista de Trieste” [*Il Lavoratore (O trabalhador)*, saqueado e destruído em 31 de outubro de 1923], ameaçou sem rodeios Mussolini.

Figura 128 - Judas



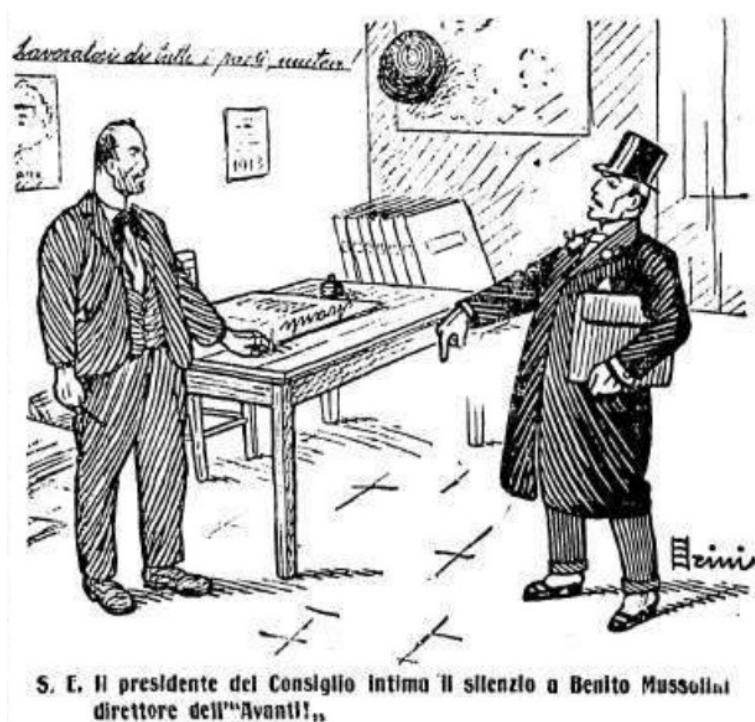
Fonte: SCALARINI, Giuseppe. *Giuda* [Judas]. *Avanti!*, Milão, ano XVIII, n. 324, p.1, 23 nov. 1914.

Além da política, havia uma dimensão pessoal no embate com o diário, pois o jovem jornalista Benito Mussolini militou no Partido Socialista, chegando à direção do *Avanti!* em 1912, convivendo cotidianamente na redação com o desenhista Giuseppe Scalarini. As relações políticas e de amizade foram rompidas dois anos depois, em novembro de 1914, quando

Mussolini foi expulso do Partido Socialista, por defender a participação da Itália na Primeira Guerra, contrariando a linha política do partido em favor da neutralidade. Na ocasião, o lápis de Scalarini foi implacável, mostrando um pequeno Benito-Judas, com expressão malévola, galgando lentamente a colina para apunhalar o grandioso e radiante Cristo (no caso, o Partido Socialista) pelas costas, levando suas 30 moedas no bolso.

Conforme aponta o historiador Joaquim da Fonseca (1999, p. 117), Giuseppe Scalarini “divide com Gabriele Galantara a glória do cartunismo político na Itália, exercendo grande influência nas primeiras décadas do século XX e durante os poucos anos em que o regime fascista ‘tolerou’ a liberdade de imprensa”. Suas caricaturas em preto e branco realizavam uma potente denúncia da natureza do fascismo, do militarismo e do capitalismo, numa perspectiva socialista.

Figura 129 - Mussolini ontem e hoje

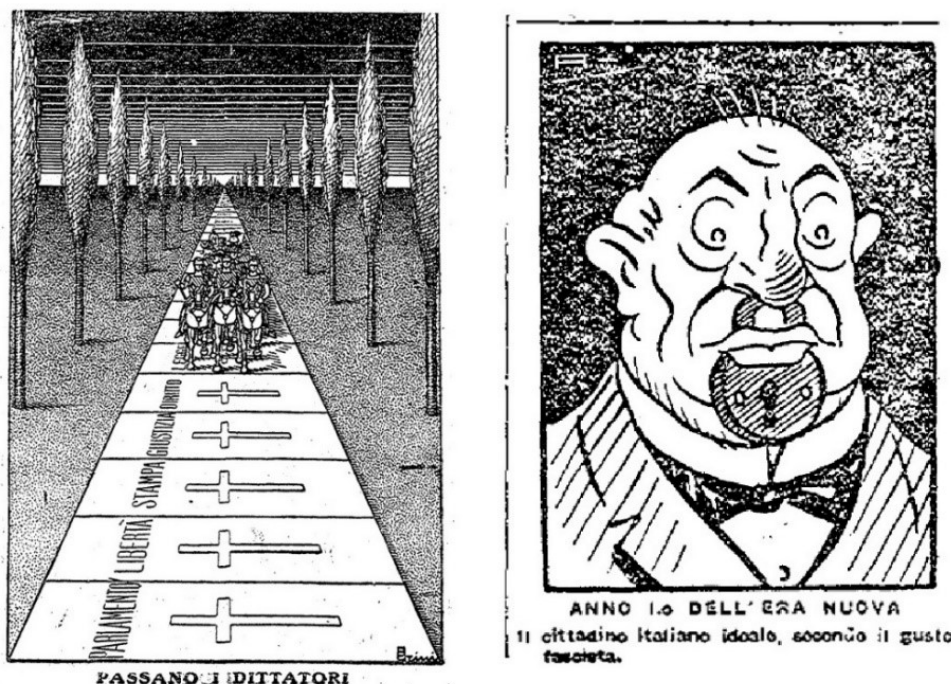


Fonte: SCALARINI, Giuseppe. [Sem título]. *Avanti!*, Milão, ano XXVII, n. 32, p.1, 07 fev. 1923.

A condição de “Judas”, traidor, continuaria sendo evocada em inúmeros outros momentos. Em fevereiro de 1923, com apenas quatro meses de governo, a charge de Scalarini confronta Mussolini *versus* Mussolini, numa espécie de paradoxo temporal que sublinha as contradições políticas do líder fascista, traíndo seus próprios ideais em sua ascensão oportunista ao poder. Um encontro na redação do *Avanti!*, tendo ao fundo um retrato de Carlo Marx e sua famosa frase, escrita em letras cursivas: *Lavoratori di tutti i paesi, unitevi!* Assim, Sua Excelência Presidente do Conselho de Ministros Benito Mussolini (vestido segundo a etiqueta do poder, de fraque, cartola e pasta, como um político tradicional), com um gesto enfático e

firme com a mão, “ordena o silêncio” ao diretor de jornal Benito Mussolini (trajado com roupas de trabalho cotidiano). Qual seria a resposta do socialista Mussolini, *a sinistra* (à esquerda), aos ditames autoritários do fascista Mussolini *a destra* (à direita)?

Figuras 130 e 131 - Caricaturas contra o fascismo



Fontes: ESQUERDA: SCALARINI, Giuseppe. *Passano i dittatori*. [Os ditadores passam]. *Avanti!*, Milão, ano XXVIII, n. 9, p.1, 10 jan. 1924.

DIREITA: SCALARINI, Giuseppe. *Anno 1º dell'era nuova* [Ano um da nova era]. *Avanti!*, Milão, ano XXVII, n. 170, p.1, 26 jul. 1923.

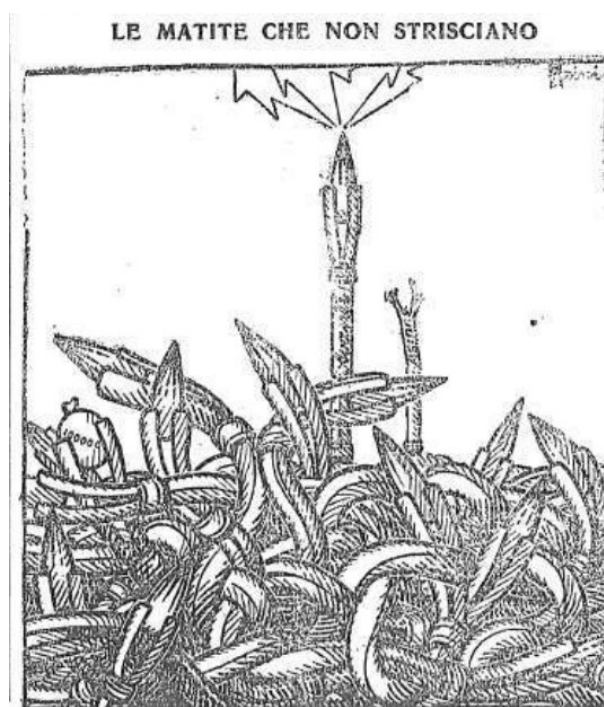
Como resultante do confronto político, os esquadrões fascistas atacaram e empastelaram o jornal nada menos do que cinco vezes entre 1919 e 1922, devastando as sedes de Milão e Roma. Dessa maneira, as caricaturas do *Avanti!* continuaram fustigando o governo fascista, denunciando seus planos autoritários, com o silenciamento da imprensa e da cidadania.⁷² Na charge “os ditadores passam”, o cortejo a cavalo avança numa longa estrada, vista em perspectiva, pisoteando as sepulturas dos fundamentos da democracia liberal representativa: o parlamento, a liberdade, a imprensa, a justiça e o direito. Se “todos os caminhos levam a Roma”, somente um conduzia à ditadura fascista, o da violência política.

Já no “Ano um da nova era”, os traços de Scalari mostram um hipotético “cidadão italiano ideal, segundo o gosto fascista”. Numa visada rápida, o respeitável “homem de novo tipo” parece um índio botocudo do Brasil, com seus característicos botoques labiais e nasais. Contudo, essa primeira impressão se revela errônea, em face da descoberta de um cadeado

⁷² Consultar na biblioteca do Senado italiano. Disponível em: <<https://avanti.senato.it/index.php>>. Acesso em: 29 out. 2023.

prendendo os lábios e a boca do patrício, impondo a censura e o silenciamento forçado, para fazer valer a “voz do mestre”.

Figura 132 - O lápis que não rasteja



Fonte: SCALARINI, Giuseppe. *Le matite che non strisciano*. [O lápis que não rasteja]. *Avanti!*, Milão, ano XXVIII, n. 27, p.1, 31 jan. 1924.

Diante das investidas contra a imprensa e, em particular, contra a caricatura, Giuseppe Scalarini afirmou orgulhosamente a autonomia e independência do “lápis que não rasteja”, permanecendo de pé, em contraponto a muitos outros lápis, que se quebraram, dobraram ou se venderam. “Não abaixou a cabeça, nem se curvou”, mantendo suas convicções socialistas, pacifistas e antimilitaristas, sendo várias vezes vítima da perseguição e da violência miliciana, até ser “condenado ao ócio forçado”, salienta o escritor Luigi de Angelis (s.d.).

Os fascistas nunca esqueceram. Depois de ser proibido de publicar em definitivo no *Avanti!* (em janeiro de 1926), Giuseppe Scalarini viveu sob ameaças, até que foi espancado pelos Camisas Negras em novembro, resultando em fratura da mandíbula e concussão cerebral. Na saída do hospital foi preso e condenado a cinco anos de confinamento, em 10 de dezembro de 1926, pelo “Tribunal Especial de Defesa do Estado”, criado pelas “leis fascistíssimas”. Inicialmente cumpriu pena na ilha de Lampedusa (no Mediterrâneo, perto da costa da África), depois na colônia penal da ilha de Ustica (próxima a Palermo, na Sicília), onde, juntamente com outros presos políticos, fundou uma escola para a população nativa. Em novembro de 1928, retornou para Milão, em situação de “liberdade vigiada”, mas proibido pelo regime fascista de “assinar qualquer um de seus trabalhos de qualquer tipo, uma proibição que nunca será revogada”, obrigando-o a publicar sob pseudônimo para jornais (sem vinculações políticas) e

se dedicar à literatura infantil, assinando com o nome da filha, Virginia Chiabov. Durante a guerra, voltou a ser preso, sendo internado no campo de concentração de Istonio (julho a dezembro de 1940), de onde saiu novamente sob vigilância do regime. Após a queda do fascismo, voltou a colaborar no *Avanti!* até sua morte em dezembro de 1948.⁷³

Figura 133 - O imerecido diploma de “amigo de Mussolini”



Fonte: SCALARINI, Giuseppe. *Immeritato diploma di “amico di Mussolini”*. [O imerecido diploma de “amigo de Mussolini”]. *Avanti!*, Milão, ano LII, n. 180, p.3, 01 ago. 1948.

Quatro meses antes, o “condenado” (“galeotto”) Scalarini publicou uma crônica, com desenhos, abordando a fama que o perseguiu durante três décadas: “Amigo de Mussolini – com este diploma percorri todos os campos de concentração”. Quando tentava negar, que conviveram na redação por apenas dois anos, que Mussolini o enviou para a prisão e “nunca houve uma amizade verdadeira”, a resposta era sempre a mesma, invariável: “– A política prega muitas peças, caro senhor. Você foi, é e sempre será amigo dele, porque algumas amizades nunca se rompem. E por mais que eu fizesse, nunca houve uma maneira de desmascarar essa lenda”.

Ressaltando que estava lutando “contra instituições e não contra pessoas”, “contra a guerra e o fascismo, não contra Mussolini”, o cartunista rememorou algumas de suas mais célebres caricaturas em preto e branco nas páginas do *Avanti!*

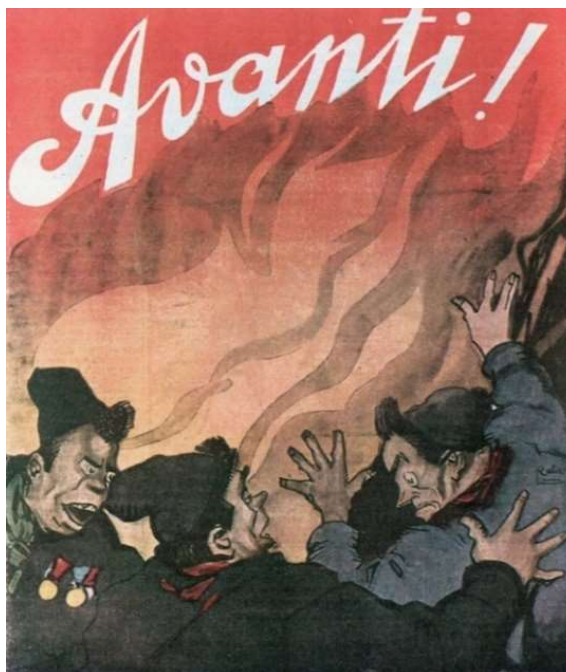
Quando lhe mostrei meus desenhos, Mussolini confessou que não os entendia, e na verdade não entendia a sátira; porém, ele entendeu naquele dia em que publiquei um desenho, intitulado Judas. [...] Quando ele viu, ficou furioso. – Veja – disse – como me trata aquele infame Scalarini. [...] [O diretor] Serrati ordenou então que nunca o nomeássemos, por qualquer motivo, como se ele

⁷³ Conferir os dados biográficos no site dedicado ao artista. Disponível em: <<http://www.scalarini.it/en/biografia/biografia>>. Acesso em: 29 out. 2023.

não existisse, e esta, por assim dizer, declaração de morte o enfiou. [...] Quando rebentou a guerra europeia, [...] Mussolini se declarou a favor da guerra e por isso foi expulso do partido. Eu o vi no dia seguinte. – Veja – disse-lhe – o que publicarei amanhã: “Os horrores da guerra: o *bersagliere* [soldado-atirador] Mussolini mata o socialista Mussolini”. A campanha pela neutralidade começou. Em um desenho: via-se o teatro da guerra, um teatro de fantoches e o capitalista que faz Mussolini dançar, vestido de *bersagliere*; aqui está outro: o socialista amante da guerra que muda o lema de Marx: “Trabalhadores de todos os países, matem-se!”; [...] em outro está a banda intervencionista, dirigida por ele, que convida o país a entrar na armadilha da guerra.⁷⁴

Ao lado de Scalarini, o outro grande nome da caricatura antifascista italiana foi Gabriele Galantara (pseudônimo de *Rata Longa*), um dos fundadores do semanário satírico *L'Asino* (**O Asno**, criado em 1892), de tendência socialista e anticlerical. Em setembro de 1921, a revista se transferiu de Roma para Milão, com a publicação de uma carta na qual Gabriele Galantara reafirmou suas posições socialistas e aderiu ao PSI, bem como assumiu o combate à violência fascista, “denunciando o populismo e as hipocrisias [de Mussolini], atrás das quais se escondem as ambições de um ditador”, aponta o crítico de arte Alberto Pellegrino (2009b, p. 15).

Figura 134 - Violência inútil



Fonte: GALANTARA, Gabriele (Rata Longa). *Violenze inutili* [Violência inútil]. *L'Asino* [O asno], Milão, ano XXXI, 1922.

Por ocasião do quarto ataque das milícias fascistas contra a sede do jornal socialista em Milão (em 29 de outubro de 1922, um dia depois da “Marcha sobre Roma”), Gabriele Galantara publicou a charge *Violenze inutili*, (“Violência inútil”) na qual três Camisas Negras conversam

⁷⁴ Disponível em: <<http://www.scalarini.it/it/opera-artistica/scritti/vita-con-mussolini/immeritato%20diploma>>. Acesso em: 29 out. 2023.

diante das chamas que consomem o *Avanti!* “Destruído!” (*Distrutto!*), comemorou um deles, diante da total devastação dos escritórios da redação e da tipografia. Ao que um outro *squadristi* respondeu, entre desconfiado e incrédulo, com os olhos arregalados (à direita): “Mas e se ele estiver mais... vivo do que antes?”, numa prefiguração de um jornal-fênix, renascido das cinzas, mantendo as esperanças da luta antifascista.

Figura 135 - A quarta legião ao assalto da última trincheira



Fonte: GALANTARA, Gabriele (Rata Longa). *Le quadrate legioni all'assalto dell'ultima trincea* [A quarta legião ao assalto da última trincheira]. *Il Becco Giallo* [O bico amarelo], Roma, ano I, n. 51, p.1, 28 dez. 1924.

Nas páginas da revista *L'Asino* ou do jornal satírico *Il Becco Giallo* (O Bico Amarelo, fundado em janeiro de 1924), Galantara representa “o fascismo que está demolindo a democracia”, através de seus “vândalos esquadristas”, seja investindo contra a imprensa, seja atacando a justiça e o direito (representados pelo Código Penal na charge, na multiplicação da turba com porretes na mão, liderada pessoalmente pelo *Duce*, com a criação dos tribunais de exceção e o estabelecimento da pena de morte), seja ameaçando, espancando ou mesmo matando adversários, numa expansão da violência política que estava “se apoderando do Estado e da sociedade italiana”, destaca o sociólogo Alberto Pellegrino (2009a, p. 12-13). Galantara sublinha ainda aspectos essenciais do *Duce*:

Ele destaca sua habilidade inata de ser um “ator” que sabe usar dezenas de máscaras diferentes para falar ao povo do balcão [de mármore da Piazza Venezia, em Roma], para passar em revista seu exército pessoal de fascistas, como chefe do governo de um grande país, como um agitador populista que trava de costas nuas pelos campos a “batalha do grão”, uma pessoa que não gosta de fazer discursos e que ao invés disso é tagarela, alguém que afirma raramente sentir emoções, mas que diz em todas as ocasiões públicas que se sente profundamente emocionado, um homem que se tornaria um “mestre” no uso dos meios de comunicação de massa: imprensa, rádio, cinema, fotografia e até mesmo os quadrinhos (Pellegrino, 2009a, p. 13).

Mas a principal marca da caricatura de Benito Mussolini nos traços de Gabriele Galantara foi a composição da “figura lúgubre do *Duce*”, “a personificação de uma violência irada e irracional”, com “um rosto sempre verde de bile, com roupas amarrotadas, um crânio raspado e barba por fazer”, assinala o crítico de arte. A mais famosa de todas, “destinada a dar a volta ao mundo e tornar-se modelo de referência para centenas de desenhistas estrangeiros”, foi publicada no último número da revista *L’Asino*, forçada pela ditadura a fechar as portas na primavera de 1925. Em *Lui* (Ele), Mussolini “aparece com uma enorme cabeça careca encimada por uma coroa, na qual está escrito ‘ai de quem a tocar’, uma boca enorme e dois grandes olhos bem abertos e atravessados por uma luz de loucura”, ressalva Alberto Pellegrino (2009a, p. 13).

Figura 136 - Ele



Fonte: GALANTARA, Gabriele (Rata Longa). *Lui* [Ele]. *L’Asino* [O asno], Milão, ano XXXIV, set. 1925.

“Ai de quem o desafiar”: um personagem a ser evitado e temido, numa composição artística que dialoga com a atmosfera vampiresca do filme *Nosferatu*, do cineasta F. W. Murnau, clássico do terror e do expressionismo alemão, lançado em 1922. O fundo sombrio, o tom cadavérico e as grossas linhas negras em torno dos olhos formam uma perfeita máscara de vilão, *hostis humani generis* (inimigo do gênero humano), encarando de frente, um recurso visual que será muito usado na caricatura e nas revistas em quadrinhos. Uma frutífera interseção entre os diversos campos das artes visuais, como destaca o historiador da arte Ernst Gombrich:

[O pintor Vincent] Van Gogh tinha razão ao dizer que o método por ele escolhido era comparável ao do caricaturista. A caricatura sempre foi “expressionista”, pois seu autor brinca com a aparência de sua vítima, distorcendo-a para expressar seus sentimentos acerca do outro. Enquanto essas distorções da natureza se mantiveram no campo do humor, ninguém

parecia ter dificuldade de compreendê-las. A arte humorística era um campo em que tudo era permitido, abordado sem os preconceitos reservados à Arte com “A” maiúsculo. Mas a ideia de uma caricatura a sério, de uma arte que deliberadamente mudasse a aparência das coisas para expressar não um senso de superioridade, mas sim amor, ou admiração, ou temor, constituiu de fato um obstáculo – exatamente como Van Gogh previu (Gombrich, 2013, p. 436).

Um **antirretrato oficial à maneira expressionista**, com a representação imagética oferecendo “um resumo em forma de caricatura”, a ser lida e interpretada, seguindo a linha teórica preceituada pelo filósofo Paul Ricoeur (2007), pois, “mostrar a história do malévolo *Duce* em uma caricatura é fazer com que seja temida”.

Surgido nas cortes europeias entre os séculos XIV e XVI para atender funções políticas e simbólicas de legitimação familiar e dinástica, o **retrato de estado** possuía alguns elementos distintivos, segundo o historiador da arte Lorne Campbell: individualização, caracterização e idealização (apud Vieira Júnior, 2010, p.12). Em seu **antirretrato oficial**, Gabriele Galantara mantém e subverte satiricamente esses elementos, individualizando a “figura lúgubre” e a personalidade maléfica do narcisista Mussolini, caracterizando e ridicularizando o seu suposto status diferenciado por meio da coroa (em lugar do enfraquecido rei Vítor Emanuel III, sugerindo ainda as vãs pretensões imperialistas de “renascimento da glória da antiga Roma”) e desmascarando a idealização de suposto “salvador da Pátria”, reduzindo o ditador fascista ao papel de vilão, *Benito, il Malvagio (Benito, o Malvado)*, na tragédia totalitária vivida pela sociedade italiana.

Com o fechamento forçado da revista *L’Asino*, Galantara continuou colaborando em outras publicações, até que, em dezembro de 1926, foi detido e condenado a cinco anos de prisão por “crimes contra o Estado”, assim como o colega Giuseppe Scalarini. O cartunista começou a cumprir a sentença no presídio Regina Coeli (em Roma), evoluindo para liberdade condicional alguns meses depois. Ambos os desenhistas foram proibidos de exercer sua profissão e assinar seus próprios cartuns, uma das piores condenações para um artista.

Com o surgimento da revista humorística *Marc’Aurelio* (em março de 1931), Gabriele Galantara ainda voltou a publicar desenhos sob novo pseudônimo, mas agora obrigado ao estilo de “humor evasivo”, o “novo humor italiano, o único mal tolerado pelo regime fascista”, muito embora receba as honras da redação e da nova geração de cartunistas e jornalistas. E assim continuou, anônimo e vigiado pelo regime fascista, até morrer de enfisema pulmonar aos 71 anos, em janeiro de 1937. O amigo escritor Tommaso Smith deixou um testemunho de seus últimos dias de vida, acamado e preocupado com o andamento da guerra civil espanhola e a expansão mundial do fascismo, num comentário melancólico: “Gostaria de morrer antes que Madrid caísse... Sair sem saber que tudo está perdido por lá” (apud Pellegrino, 2009a, p. 15).

Além da repressão individual aos cartunistas e do fechamento dos impressos satíricos, em alguns casos, foram organizadas campanhas específicas. Em 16 de janeiro de 1926, o semanário *Roma Fascista* “ordenou o boicote ao jornal humorístico *Becco Giallo* [Bico Amarelo]”, dirigido pelo jornalista Alberto Giannini, com a participação dos caricaturistas Gabriele Galantara (Rata Longa) e Giuseppe Russo (Girus), além de jornalistas e intelectuais como Adriano Tilgher, Corrado Alvaro, Paolo Giordani e Tommaso Smith. “Em poucos meses o jornal passou de 50.000 para 4.350.000 exemplares, provocando uma reação muito dura dos fascistas que queimaram pilhas de exemplares, danificaram os escritórios e a casa do diretor”, afirma Alberto Pellegrino (2009a, p. 14). As diretivas do boicote lançado pelo jornal *Roma Fascista* não deixam margem a dúvidas: era preciso eliminar a todo custo a caricatura e o humor antifascistas, pela força da “persuasão” ou da violência.

“Os fascistas não devem comprar uma única cópia deste jornal criminoso. Eles devem por todos os meios impedir sua circulação empregando acima de tudo advertências e persuasão. As bancas de jornal, se forem fascistas, devem se recusar a vendê-lo. Se não forem fascistas, devem ficar com o jornal, sem expor: exibi-lo será considerado como uma provocação. O cidadão não deve mais ler o *BECCO GIALLO* – deve guardar o jornal sem folhear: expô-lo será considerado equivalente a comprar uma gravata vermelha ou um lenço vermelho para enfeitar o paletó. Os trabalhadores fascistas devem proibir a entrada do *BECCO GIALLO* em suas oficinas. Os funcionários da ferrovia devem impedir a saída da estação de Roma. Sabemos que no dia da publicação do jornal há pessoas (que não são comerciantes) que retiram exemplares às 5h para vendê-los antes do confisco. Que essas pessoas fiquem em guarda, há fascistas em Roma dispostos a se levantar às 4 da manhã. Para bom entendedor, salve!”. O *BECCO GIALLO* resistiu por um mês. Então ele cessou suas publicações (Salvemini, 1928, p. 15).

Após o boicote, o jornalista Alberto Giannini fez uma outra tentativa com o lançamento alguns meses depois do já citado semanário *L'attaccabottoni* [O tagarela], considerado um herdeiro direto do *Becco Giallo*. Entretanto, a experiência foi efêmera, pois, fundado em junho de 1926, o jornal humorístico teve apenas 19 edições, sendo fechado em setembro. Seguindo para o exílio, Alberto Gianini colaborou com a imprensa antifascista na clandestinidade, recriando ainda o *Becco Giallo*, que passou a ser publicado em Paris, entre agosto de 1927 e agosto de 1931.

Na última edição antes do boicote, em 10 de janeiro de 1926, o cartunista Gabriele Galantara (Rata Longa) sintetizou a singular situação do jornal no contexto geral da imprensa italiana. Desfilando na Praça Navona, centro de Roma, vemos um cortejo dos jornais se dirigindo *a destra* (à direita), tocando seus megafones em uníssono, *pee-pee-peppe-peppe... pee-pee-peppe-peppe... pee-pee-peppe-peppe*. Em segundo plano, já devidamente “fascistizados”, após as muitas intervenções milicianas, aparecem os jornais *Ambrosiano*,

Corriere della Sera, Il Mezzogiorno, La Tribuna, Giornale d'Italia, L'Impero, Il Secolo, Il Messaggero, Il Popolo di Roma, dentre outros.

Figura 137 - Na Praça Navona



Fonte: GALANTARA, Gabriele (Rata Longa). *A Piazza Navona*. [Na Praça Navona]. *Il Becco Giallo* [O bico amarelo], Roma, ano III, n. 105 bis, p.1, 10 jan. 1926.

Em primeiro plano, vemos um solitário tucano de bico amarelo (símbolo do *Becco Giallo*), humanizado e vestindo roupas e calçados, indo para *a sinistra* (esquerda). O pequeno tucano carrega um cadeado prendendo o bico (na mesma linha do “cidadão italiano ideal” de Giuseppe Scalarini), desde as primeiras leis restritivas à liberdade da imprensa (de julho de 1924), mas, mesmo assim vai fazendo seu som *pii-pii-pippo-poopo... pii-pii-pippo-poopo... pii-pii-pippo-poopo*. Contudo, prontamente é interrompido por um guarda metropolitano, que o detém violentamente pelo braço e aponta para o cortejo do outro lado da praça, afirmando: “Você saiu do caminho?! ... Não percebeu que está desafinado?”. Um dos últimos resistentes, o desenhista Gabriele Galantara lembrava mais uma vez que a caricatura veio para desafinar o coro dos contentes, sua própria existência era “considerada uma provocação”, por isso o ódio e o feroz boicote do jornal *Roma Fascista*.

O governo fascista também atacou a grande imprensa burguesa. Nesse ínterim, houve intervenções nos jornais mais importantes do país. O *Corriere della Sera* (*Correio da Noite*, de Milão) foi devidamente “fascistizado”, com a saída forçada do diretor, o senador liberal conservador Luigi Albertini, depois de um conflito aberto com os proprietários do jornal, os

irmãos Crespi, que discordavam da linha antifascista. “O jornal será reorganizado para dar suporte ao governo Mussolini”, noticiou o *The New York Times*, em 22 de novembro de 1925.⁷⁵

Já o jornal *La Stampa* (A Imprensa, de Turim) foi oficialmente suspenso e somente retornou após mudar todo seu comitê de redação, deixando de ser um jornal de oposição e assumindo “uma feição absolutamente fascista”, vendido pela soma de 42 milhões de liras ao empresário Giovanni Agnelli (fundador da Fiat e financiador de Mussolini), “incumbido de ‘industrializar’ a imprensa”, em novembro de 1926.⁷⁶

As aquisições forçadas de jornais continuaram, com a participação de empresários simpáticos ao fascismo ou mesmo do Estado italiano. Em março de 1928, *Il Mattino* (A Manhã), sediado em Nápoles, maior diário do sul da Itália, foi comprado pelo governo italiano ao preço de 23 milhões de liras; num negócio que envolveu ainda o jornal *Corriere di Napoli* (Correio de Nápoles), pertencente ao mesmo grupo familiar. O jornal *Il Mattino* foi reorganizado para se tornar “o principal órgão do Partido Fascista”, enquanto o jornal *Il Popolo d'Italia* (O Povo da Itália, fundado por Mussolini, em Milão, em novembro de 1914) seguiu sendo “o jornal pessoal do Primeiro Ministro”.⁷⁷

Ao mesmo tempo, muitos jornais pequenos “morreram de inanição”, em crise financeira, depois de longos períodos de suspensão, com a perda de assinantes e anunciantes, um verdadeiro “cataclisma jornalístico”, avaliou Gaetano Salvemini (1928, p. 11-13). A intervenção continuou no cotidiano das redações, com os prefeitos e líderes fascistas enviando “instruções sobre os assuntos que se deveria ou não abordar”, instruções feitas por telefone com a expressa proibição de tomar notas, pois, “nenhuma pista deveria subsistir” desses *monita secreta* (avisos secretos) aos diretores dos jornais.

Quanto aos jornais e revistas estrangeiros, eles eram “frequentemente confiscados na fronteira italiana ou então chegavam atrasados e não eram distribuídos”. Os correspondentes dos jornais estrangeiros, por sua vez, eram continuamente vigiados e censurados em seus despachos telegráficos, devendo se tornar “propagandistas semioficiais do governo”, se não quisessem enfrentar problemas com os Camisas Negras ou ser expulsos do país. Já em junho de 1926, as agências de notícias operando na Itália, foram fechadas, com o governo comunicando que somente “duas ou três agências de comprovada integridade moral e

⁷⁵ ALBERTINI OUSTED as *Corriere Editor* [Albertini excluído como editor do Correio]. *The New York Times*, New York, vol. LXXV, n. 24.774, p. 27, 22 nov. 1925.

⁷⁶ OS INDUSTRIAES NAS DICTADURAS são sempre incumbidos de “industrializar” a imprensa. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9.771, p.1, 26 nov. 1926.

⁷⁷ ITALY BUYS NAPLES PAPERS [A Itália comprou jornais de Nápoles]. *The New York Times*, New York, vol. LXXVII, n. 25.621, section 3, p.7, 18 mar. 1928.

financeira” poderiam continuar funcionando, dentre as 22 agências existentes.⁷⁸ Entretanto, permaneceu apenas a *Agenzia Stefani*, transformada na “voz do *Duce*”, no país e no exterior.

Por fim, em novembro de 1926, após mais um atentado contra Mussolini, novas medidas de exceção foram adotadas: anulação dos passaportes e autorização para a polícia usar armas “para impedir que os italianos cruzem a fronteira fraudulentamente”; os poucos jornais de oposição que ainda restavam foram “suspensos por tempo indefinido”; dissolução de “todas as associações e organizações partidárias contrárias ao fascismo”; criação de “uma polícia política especial” ligada “a cada uma das legiões da milícia nacional fascista”.⁷⁹ *Solitudinem faciunt, pacem appellant* (“eles promovem a exclusão, mas dizem que estabeleceram a paz”), concluiu o historiador e professor socialista Gaetano Salvemini (1928, p.16).

A polícia política de Mussolini foi chamada de *Organizzazione per la Vigilanza e la Repressione dell'Antifascismo* (OVRA, Organização para a Vigilância e a Repressão do Antifascismo), com atuação no país e no exterior, especialmente na França, onde se estabeleceu uma grande e ativa comunidade de exilados, com a publicação de vários jornais, públicos ou na clandestinidade, sob estrita vigilância e combate por parte dos espões e da diplomacia italiana.

Na citada “Exposição da Imprensa Antifascista Italiana”, realizada em Colônia (na Alemanha, junho de 1928), foram apresentados os principais jornais em atividade no exterior, na Europa (França, Suíça e Bélgica) e nas Américas do Norte e do Sul, reunidos sob o lema “A voz da emigração italiana é unânime: contra o fascismo, inimigo da civilização!”. Destacavam-se dentre eles, *La Libertà*, jornal da “Concentração antifascista”, publicado em Paris a partir de 1º de maio de 1927; a revista *La Rinascita Socialista*, do Partido Socialista Unitário, publicada em Paris; o jornal *Corriere degli Italiani* (Correio dos Italianos), criado em Paris em janeiro de 1926, buscando representar a diversidade das tendências políticas antifascistas; *L’Operaio Italiano*, da Confederação Geral do Trabalho; o já mencionado *L’Avanti!*, recriado no exílio, do Partido Socialista; *L’Italia del Popolo*, órgão do Partido Republicano, dentre outros.

Nos Estados Unidos, os principais jornais antifascistas da comunidade italiana eram *Il Nuovo Mondo*, de Nova Iorque, dirigido pelo ex-deputado socialista Arturo Labriola; *La Parola del Popolo*, da seção italiana do Partido Socialista americano, em Chicago; *Il Lavoratore*, gazeta comunista de Nova Iorque, além de periódicos em Detroit (Michigan), Rochester (estado de Nova Iorque), Pueblo (Colorado) e São Francisco (Califórnia). A

⁷⁸ ITALY BANS NEWS AGENCIES [A Itália fechou as agências de notícias]. *The New York Times*, New York, vol. LXXV, n. 24.975, p.4, 11 jun. 1926.

⁷⁹ COMEÇAM AS RIGOROSAS medidas de defesa do governo italiano. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXVI, n. 9.754, p.2, 6 nov. 1926.

exposição destacou ainda que “dois milhões de italianos na América Latina leem os jornais antifascistas”, mencionando *L’Italiano* (de Lima, no Peru), os periódicos paulistas *Il Risorgimento* e *La Difesa* (dirigido pelo ex-deputado socialista Francesco Frola), no Brasil, bem como vários periódicos publicados na Argentina: *L’Italia Libera* (de Bahia Blanca, cidade portuária no sul do país), *L’Amico del Popolo*, *La Vanguardia*, *Libertad* e *L’Italia del Popolo*, todos de Buenos Aires.

Mesmo no exterior, a repressão se manifestava. Os redatores do acima citado *L’Italia del Popolo* foram condenados à revelia por um Tribunal de Exceção de Gênova (noroeste da Itália) “por artigos publicados no jornal argentino”. Em setembro de 1926, “o governo fascista decretou a ‘desnacionalização’ dos principais redatores e colaboradores” do jornal *Corriere degli Italiani*: Giuseppe Donati, Francesco Frola, Guido Grimaldi, Mario Pistocchi, Aldo Salerno e Gaetano Salvemini (Exposition, 1928, p. 53-58). Num dos cartazes da exposição constavam os nomes de dez jornais fechados pela “obra de destruição” do fascismo, perseguindo a imprensa livre até no estrangeiro, com “seus inúmeros delatores, espiões e agentes provocadores, espalhados por todos os lados, pela influência das suas Embaixadas” (Exposition, 1928, p. 67).

Um dos jornais foi exatamente o *Corriere degli Italiani*, vítima de infiltração, foi proibido pelo governo francês em 13 de dezembro de 1927, “por incitação direta ao assassinato” do Primeiro-Ministro Mussolini.⁸⁰ Em nota, o Ministério do Interior salientou “que o redactor do jornal, sr. [Giuseppe] Borelli, em resposta aos repetidos avisos de prevenção, prometeu commedir-se na linguagem. Essa promessa ele não a cumpriu”, contrariando o direito de asilo e a “generosa hospitalidade da França”, publicou o carioca **Correio da Manhã**, reproduzindo comunicado da agência *Associated Press*.⁸¹

A controversa sentença, em destaque na primeira página, era uma paráfrase do Evangelho de São João (11, 49-50). “*Oporter unus moriatur homo pro domo – È necessario che un uomo muoia perché la patria sia salva*” (“É necessário que um homem morra para que a Pátria seja salva”).

⁸⁰ FRANCE SUPPRESSES an italian paper [França fecha jornal italiano]. *The New York Times*, New York, vol. LXXVII, n. 25.526, p.52, 14 nov. 1927.

⁸¹ É PROIBIDA a circulação de um jornal italiano em França. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XXVII, n. 10.098, p.6, 14 dez. 1927.

4.2. A fúria do *Führer*

Dessa maneira, as atividades políticas, intelectuais e artísticas dos exilados italianos e depois dos exilados alemães estavam sob estreita vigilância dos serviços de inteligência fascista (OVRA) e nazista (Gestapo), bem como das respectivas Embaixadas. Essa vigilância se estenderia ainda para os diversos partidos, grupos e organizações antifascistas em diferentes países, bem como para o mundo editorial e a imprensa, com o acompanhamento de perto da publicação de livros, artigos e muito especialmente caricaturas.

Veremos ao longo deste capítulo alguns casos desse enfrentamento judicial e diplomático do lápis da caricatura contra a barbárie nazifascista, que fez pressão política junto aos governos e eventualmente processou desenhistas, jornalistas, escritores, editores, jornais, revistas e movimentos antifascistas com base no mesmo argumento principal: “cometer insulto ao chefe de um Estado amigo”, um dispositivo presente no ordenamento jurídico internacional (seja na Constituição, seja no Código Penal, seja na Lei de Imprensa). O exemplo de censura e repressão do jornal *Corriere degli Italiani*, fechado pelo governo conservador do Primeiro-Ministro francês Raymond Poincaré, em dezembro de 1927, tentaria ser reproduzido em alguns outros países.

4.2.1. O (falso) juramento de Hitler

Na Holanda, o primeiro e paradigmático processo transcorreu contra o escritor alemão Heinz Liepmann, preso “por ordem do Procurador de Justiça, Sr. Van Thiel”, na tarde de 2ª feira, 12 de fevereiro de 1934, em Amsterdã, por ter supostamente insultado “o chefe de uma nação amiga”, o Presidente alemão Paul von Hindenburg, na novela *Das Vaterland (A Pátria)*, lançada em dezembro de 1933), em que menciona, através de um dos personagens, os boatos de favorecimento e corrupção do Marechal von Hindenburg na indicação de Adolf Hitler como chanceler, em 30 de janeiro de 1933. “Após sua prisão, Liepmann foi imediatamente levado para o centro de detenção em Weteringschans, onde está retido provisoriamente”, além da apreensão dos exemplares do livro (que teve uma tiragem de 28 mil exemplares), complementou o jornal social-democrata *Het Volk*.⁸²

Em um dos últimos dias de março de 1933, um pequeno barco de pesca, que estava no mar há três meses e nada sabe das mudanças que ocorrem na Alemanha, nada suspeita da “revolução nacional” [nazista], retorna a

⁸² HEINZ LIEPMANN in arrest. Belediging van Hindenburg? [Heinz Liepmann preso. Insulto a Hindenburg?]. *Het Volk [O Povo]*, Amsterdam, n. 12.562, p.1, 13 fev. 1934.

Hamburgo. Antes de entrar no porto, no entanto, a tripulação resgata um homem que estava se afogando e que havia sido espancado pelos nacional-socialistas. Eles o levam a bordo, mas de repente ele vê a bandeira alemã no ar e pula de volta ao mar. E pensamos nas vicissitudes dos membros da tripulação, que agora de repente se encontram em um mundo que lhes era estranho. Antes que quisessem e sem querer, a tripulação do navio conhece o terror da Alemanha de Hitler, a S.A. e o campo de concentração e até o velho capitão, um reacionário e monarquista, se rebela contra os novos governantes.

Na resenha do livro *Das Vaterland*, publicada no semanário *De Groene Amsterdammer* (de linha independente de esquerda), o jornalista Nico Rost sublinhou a atmosfera de estranhamento na familiaridade criada pelo romance, a desconfortável sensação de não reconhecer mais o lugar em que você nasceu e cresceu, nem as pessoas com as quais você convivia, pois, num lapso espaço-temporal de apenas três meses, os marinheiros encontraram uma “outra” Alemanha. Destacou ainda que o escritor Heinz Liepmann era “judeu e opositor do novo regime por causa de suas convicções políticas”, razão suficiente para ser preso num campo de concentração, no qual vivenciou os horrores das torturas e execuções, e de onde escapou para escrever o livro-denúncia, um testemunho de grande sinceridade, sensibilidade e autenticidade, “dedicado aos judeus que foram assassinados na Alemanha de Hitler”.⁸³

Por outro lado, através do escritor e jornalista A. M. de Jong, o matutino *Het Volk* mobilizou a opinião pública em defesa dos direitos constitucionais da liberdade de expressão e do direito de asilo, recolhendo assinaturas de personalidades do mundo cultural holandês, tais como Albert Funke Küpper, Tjerk Bottema, Albert Hahn Jr. (todos caricaturistas), Nico van Suchtelen (escritor e tradutor), prof. dr. P. Valkhoff (catedrático de literatura francesa), Joseph Gompers (poeta e escritor), o já citado Nico Rost (jornalista, tradutor e escritor), Sam Goudsmit (físico teórico), Frans Hulleman (escritor), Andries de Rosa (compositor e militante socialista), Henriëtte van Eyk (escritora), Marie Wilhelmina Vos (poeta e dramaturga), Hans Wispel (poeta), A. v. d. Werfhorst (escritor), Jan W. Jacobs (poeta e escritor), Jac. van Hattum (poeta e escritor), Lau Ezerman (ator e diretor de cinema), Elias van Praag (ator), Joh. C. P. Alberts (poeta e jornalista), M. H. van Campen (escritor e crítico literário), Leo Stracké (pintor e artista gráfico), Simon Franke (escritor), Otto Zeegers (escritor e roteirista de cinema), Ger Gerrits (pintor e escultor), Dick van Luyn (pintor e designer gráfico), Halbo C. Kool (poeta, jornalista e tradutor), dentre outros. O jornal publicou ainda manifestações de grupos antifascistas:

Heinz Liepmann deve ser libertado! [...] O comitê de artistas e intelectuais para a luta contra o terror alemão, reunido no sábado, 17 de fevereiro de 1934, protesta contra a prisão e indiciamento de Heinz Liepmann com base no romance *Das Vaterland*. [O comitê] acredita que isso estabelece um

⁸³ ROST, Nico. Heinz Liepmann's “*Das Vaterland*”. *De Groene Amsterdammer*, Amsterdam, n. 2.960, p.6, 24 fev. 1934.

precedente fatal para a liberdade da palavra literária na Holanda e acredita que deve protestar contra o abandono da secular liberdade espiritual holandesa e das tradições democráticas.⁸⁴

Em poucos dias, 21 de fevereiro de 1934, uma 4ª feira, ocorreu o julgamento do caso, acompanhado de perto pela imprensa, que registrou os principais argumentos da acusação, do advogado de defesa e o depoimento do próprio escritor. Em sua declaração, Heinz Liepmann negou “veementemente a intenção de ofender”, pois “a passagem impugnada” era “nada mais do que uma representação da opinião dos comunistas”, da mesma forma que, em outros momentos do livro, expôs a opinião dos nacional-socialistas, não se identificando o autor com nenhuma delas.

Já o promotor público considerou “provada a ofensa”, pois houve “a intenção de tornar públicas aquelas palavras” na voz dos personagens, com a violação do artigo 117 do Código Penal (“cometer insulto ao chefe de um Estado amigo”), a partir do que propôs a pena de dois meses de prisão, com confisco e destruição dos livros. Acrescentou que, em caso de absolvição, o escritor seria entregue à polícia para ser expulso da Holanda, numa ameaça direta de deportação para a Alemanha nazista, o que poderia trazer consequências ainda mais graves e imprevisíveis para a vida de Heinz Liepmann. Numa espécie de ato falho, o promotor público confessou ainda ter recebido uma carta circular do ministro da Justiça, solicitando maior repressão a “insultos contra titulares do poder público”, bem como a chefes de Estado estrangeiros, evidenciando uma interferência explícita do governo cristão-conservador holandês no processo.

Em sua argumentação, o advogado de defesa, F. Pauwels, afirmou que não compartilhava das opiniões políticas, nem tampouco Heinz Liepmann era filiado ao Partido Comunista, denunciando ainda a forma de instauração do processo e as condições prisionais de seu cliente. O processo não condizia com as tradições nacionais holandesas, pois estava sendo “rechaçado” o “temperamento artístico” e cometida uma “censura literária” pela justiça, prosseguindo:

Somos um povo culturalmente independente, que difere enormemente em aparência e interioridade de nossos vizinhos orientais [os alemães]. Consideramos uma honra que obras como a de [Jean-Jacques] Rousseau pudessem aparecer conosco. Esta é uma censura que a pequena Holanda exerce por medo da cada vez mais poderosa Alemanha. O que é vergonhoso. [...] Se não o tivessem colocado em prisão preventiva, poderia ter ido para um país onde as pessoas têm menos medo dos alemães... O juiz advertiu contra essas declarações. [...] Por fim, o advogado pede a absolvição do suspeito e sua imediata libertação. Como alternativa, propõe uma pequena multa.

⁸⁴ HEINZ LIEPMANN moet vrij! [Heinz Liepmann deve ser libertado!]. *Het Volk* [O Povo], Amsterdam, n. 12.573, p.13, 19 fev. 1934.

O caráter político do processo ficou escancarado na sentença do magistrado: um mês de prisão, com cumprimento imediato, sem direito a recorrer em liberdade. Em sua decisão, o juiz apontava que “vivemos em tempos diferentes. E tempos diferentes trazem diferentes atitudes da justiça criminal”. O significado de “Holanda livre”, em suas palavras, seria “que a liberdade existe aqui, mas a ordem deve ajudar a manter essa liberdade”. De forma que “os brotos selvagens da liberdade devem ser cortados”, de modo que “quem escreve e publica deve agora aplicar uma crítica mais rigorosa para manter a ordem e a liberdade na pátria”. O caso Liepmann, portanto, seria um “tiro de advertência”, um “exemplo a ser dado”, necessário e suficiente, com a aplicação mais rígida e estrita da lei penal.⁸⁵

Na prisão, sem direito a apelar em liberdade, o escritor ainda corria o risco de deportação para a Alemanha. Contudo, foi fechado um acordo entre a promotoria e a defesa, pelo qual ambas desistiram do recurso contra a sentença, e, em contrapartida, “o Sr. Pauwels [advogado de defesa] recebeu uma garantia do promotor público de que, após sua libertação, Liepmann não será conduzido em nenhuma circunstância através da fronteira alemã, mas através da fronteira belga”, publicou o jornal *Het Volk*.⁸⁶

O perigo era real e imediato. Nessa mesma edição do jornal, o desenhista Albert Funke Küpper “dedicou” ironicamente uma caricatura ao prefeito da cidade de Laren (no norte da Holanda), Van Nispen tot Sevenaer (simpatizante do nazismo), que prendeu inúmeros estrangeiros, dentre eles quatro alemães, que participavam de um congresso clandestino da juventude socialista (de tendência trotskista), em 24 de fevereiro de 1934. Enquanto os demais estrangeiros foram expulsos pela Bélgica, os alemães foram entregues para a Gestapo, sem qualquer processo legal e contrariando completamente as leis holandesas. Na sequência, os quatro militantes socialistas foram condenados à prisão, sendo que um deles, Franz Bobzien, morreu sete anos depois, em março de 1941, no campo de concentração de Sachsenhausen, próximo a Berlim (PALMIER, 2017, p. 174, 820).

Na caricatura de Albert Funke Küpper, que recorre às armas do bestário político, o outrora poderoso Leão da Holanda (símbolo nacional) é reduzido a um minúsculo gatinho, inofensivo e dócil, lambendo as botas de um gigantesco Hermann Goering (criador da polícia política nazista, a Gestapo, em abril de 1933), de uniforme pardo e braçadeira, com uma suástica de fundo, olhando com desprezo o insignificante e ridículo animal. No contraste de escalas, o

⁸⁵ Seguimos os depoimentos conforme publicados em: LIEPMANN VEROORDEELD [Liepmann condenado]. *Het Volk [O Povo]*, Amsterdam, n. 12.577, p.1 e 16, 21 fev. 1934.

⁸⁶ LIEPMANN niet in hooger beroep [Liepmann não recorreu]. *Het Volk [O Povo]*, Amsterdã (Holanda), n. 12.595, p.8, 03 mar. 1934.

diminuto e bajulador “lambe-botas” (para não dizer “lambe-bundas”) “Leão de Laren” representava, portanto, a subserviência ao nazismo, não somente do prefeito Van Nispen, mas também, por extensão metafórica, do governo holandês, chefiado pela coalizão cristã conservadora do Primeiro-Ministro Hendrikus Colijn (no poder entre 1933 e 1939).

Figura 138 - Goering e o Leão de Laren!



Fonte: KÜPPER, Albert Funke. *Goering en de Leeuw van Laren!* [Goering e o Leão de Laren!]. *Het Volk* [O Povo], Amsterdam, n. 12.595, p.5, 03 mar. 1934.

Por fim, na manhã de domingo, 18 de março de 1934, Heinz Liepmann foi libertado após cumprir a pena de um mês, sendo imediatamente deportado para a Bélgica, de onde seguiu para o exílio em Paris, cumprindo-se o acordo feito pelo advogado de defesa com o Ministério Público, para salvaguarda da vida do escritor.⁸⁷ Nesse ínterim, a casa editora P. N. van Kampen & Zoon publicou uma nova edição (censurada) de *Das Vaterland (A Pátria)*, na qual foi removida “a passagem da página 260, condenada pela Justiça holandesa por insultar o chefe de um Estado amigo”.⁸⁸

Escrevendo sobre o processo na revista *De Groene Amsterdammer*, o editor e crítico literário Wijnand Adrianus Kramers demonstrou preocupação com a “alarmante calma” e “resignação” com que a condenação de Liepmann foi recebida nos meios políticos, com “consequências angustiantes para quem considera a liberdade de expressão um dos mais belos

⁸⁷ HEINZ LIEPMANN is vrijgelaten [Heinz Liepmann foi libertado]. *Het Volk* [O Povo], Amsterdã (Holanda), n. 12.621, p.13, 19 mar. 1934. Conferir ainda o perfil do escritor no site Arts in Exile: <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/EN/Persons/liepmann-heinz-en.html>.

⁸⁸ HERDRUK VAN “DAS VATERLAND”. Veroordeelde passage verwijderd. [Reimpressão de “Das Vaterland”. Passagem condenada removida]. *Het Volk* [O Povo], Amsterdã (Holanda), n. 12.602, p.1, 08 mar. 1934.

direitos de uma sociedade”, acrescentando que “vamos nos acostumar com isso, que a liberdade de expressão acabou”. “Na verdade”, concluiu Kramers, “essa reputação sempre foi uma farsa”, caindo diante do “medo covarde” do nazismo, demonstrando “estreiteza mental” e “faltando mesmo o menor traço de consciência nacional”.⁸⁹

Dessa maneira, analisa o historiador Jacob Boas, o “tiro de advertência” disparado pela justiça holandesa funcionou parcialmente, pois “o caso Liepmann teve um efeito decididamente amedrontador, levando a uma repressão à imigração e às atividades antialemãs”. Dois anos depois, em 1936, o governo negou visto de trabalho à trupe de Erika Mann, do cabaré literário *Die Pfeffermühle* (*O moedor de pimenta*), encerrando as apresentações em solo holandês, sob a alegação de propaganda política (Boas, 2020, p. 15).

“Militantemente antinazista”, o cabaré era um espetáculo satírico de variedades, com quadros humorísticos, música e dança. Estreou poucos dias antes da ascensão de Hitler, em 1º de janeiro de 1933, no renomado teatro de revista *Bonbonnière*, em Munique, com grande sucesso de público e crítica. Em março, os artistas fugiram da Alemanha, criando então involuntariamente “o primeiro teatro de língua alemã no exílio”, perfazendo mais de mil apresentações para um público composto majoritariamente de emigrados, na Suíça, Holanda, Bélgica, Luxemburgo e Tchecoslováquia, ao longo de quase três anos, entre setembro de 1933 e agosto de 1936.

Com muita sátira e humor, os textos tratavam de temas como rearmamento, desemprego e antissemitismo, além das críticas indiretas ao chanceler do *Reich*, pois “polvilhar pimenta no gelo das palavras, é melhor do que areia nos olhos e algodão nos ouvidos”, disse um crítico teatral. Um dos pontos altos era a caricatura musical *Prinz von Lügenland* [*Príncipe da Terra da Mentira*], em que Erika Mann se apresentava usando botas de montaria pretas e o uniforme da SS, cantando sobre a fina arte de mentir, acompanhada por coro e piano em ritmo alegre e sarcástico: “Em casa na terra das mentiras / Ninguém mais tem permissão para falar a verdade / Uma colorida teia de mentiras / Mantém nosso grande império” (*Bei mir daheim im Lügenland / Darf keiner mehr die Wahrheit reden, / Ein buntes Netz von Lügenfäden / Hält unser grosses Reich umspannt*).⁹⁰

Em todos os países em que se apresentou, o cabaré foi denunciado por suas “atividades antialemãs”, bem como houve sucessivos conflitos com simpatizantes do nacional-socialismo.

⁸⁹ KRAMERS, W. A. De zaak Liepmann [O caso Liepmann]. *De Groene Amsterdammer*, Amsterdã (Holanda), n. 2.961, p.5, 03 mar. 1934.

⁹⁰ Erika Mann: *Der Prinz von Lügenland, Song aus der Pfeffermühle*, 1934. Disponível em: <<https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Sonderausstellungen/ErikaMann/Objekte/05-Kapitel-4a/erika-mann-kapitel-04a-bild-03.html?single=1>>. Acesso em: 08 nov. 2023.

De modo que a pressão diplomática ensejou diversas iniciativas de censura e/ou proibição que acabaram por inviabilizar em definitivo a continuidade das apresentações na Europa no verão de 1936, aponta a jornalista Helga Keiser-Hayne (2006), pois “o Ministério das Relações Exteriores do *Reich* alemão trabalhou arduamente para proibir o *Die Pfeffermühle* em acordo com os governos estrangeiros”. A tentativa de levar o espetáculo satírico para os Estados Unidos no ano seguinte redundou em fracasso, por falta de recursos e de empatia e familiaridade do público norte-americano, demasiadamente preso à suposta “neutralidade” do país. Depois de apenas algumas apresentações em Nova Iorque, em janeiro de 1937, a cortina finalmente caiu sobre este “empreendimento teatral de maior sucesso da emigração alemã”, conclui Helga Keiser-Hayne (2006).

Ainda em 1936, foi aberto o processo de maior repercussão nos Países Baixos, contra Johan Frederik Ankersmit, editor-chefe do jornal *Het Volk (O povo)*, do Partido Social-Democrata dos Trabalhadores (SDAP, *Sociaal-Democratische Arbeiderspartij*), pela publicação de uma caricatura de Peter van Reen (em 15 de fevereiro), num processo judicial que demorou mais de um ano para ter um desfecho, com a condenação do jornal em primeira instância, a posterior absolvição no Tribunal de Apelação, e os recursos finais da promotoria para a Suprema Corte da Holanda.

A caricatura registrava a participação de Adolf Hitler nos funerais do líder nazista Wilhelm Gustloff, assassinado em Davos, na Suíça, por um estudante judeu, David Frankfurter, em 4 de fevereiro de 1936. Após cometer o crime, o jovem estudante de medicina, de naturalidade iugoslava, se entregou calmamente às autoridades policiais, afirmando que agira sozinho, por iniciativa própria, buscando atingir o regime nazista e “vingar a perseguição dos judeus na Alemanha”. O caso foi amplamente explorado pela propaganda nacional-socialista, assumindo as manchetes dos jornais, como mais uma “comprovação” da “conspiração judaico-bolchevique internacional”. Houve grande destaque para o funeral com honras de Estado, na cidade natal de Schwerin (em Mecklenburg, norte do país), com a presença de Joseph Goebbels, Hermann Goering e Heinrich Himmler, além de milhares de camisas-pardas, membros da Juventude Hitlerista, autoridades públicas e oficiais das Forças Armadas, na manhã de 12 de fevereiro de 1936.

No discurso fúnebre, Adolf Hitler destacou que Wilhelm Gustloff era o “primeiro mártir” do nazismo no exterior, sendo designado como *blutzeuge* (“testemunha de sangue”), termo usado para falar dos mortos na primeira guerra e dos militantes do movimento nacional-socialista “que sacrificaram suas vidas em nome de suas convicções raciais germânicas”, conforme apontam os historiadores Christian Zentner e Friedemann Bedürftig (1991, p. 93). O

Führer destacou a “longa lista” dos militantes nazistas assassinados a sangue-frio e covardemente pelo “poder cheio de ódio de nosso inimigo judeu”, o “autor espiritual” que estava declarando guerra contra o povo alemão. E, por fim, fazia questão de esclarecer uma coisa: “no caminho do nosso movimento [nacional-socialista] não há um único oponente assassinado por nós, nem um único assassinato. Nós rejeitamos isso desde o primeiro dia. Nunca lutamos com essas armas” (apud Domarus, 1990, p. 749-751).

Figura 139 - Lágrimas de crocodilo?



Fonte: HANN Jr., Albert. *Krokodillentranen?* [Lágrimas de crocodilo?]. *De Notenkraker*, Amsterdam, vol. 30, n. 7, p. 52, 15 fev. 1936.

Eis o mote dos cartuns. Nas páginas da revista satírica *De Notenkraker*, o desenhista Albert Hann Jr. recorreu ao folclore e ao bestiário político para perguntar: não seriam lágrimas de crocodilo? No topo de uma pilha de caveiras humanas resultantes do antissemitismo, dos massacres e da brutal repressão nos campos de concentração, um gigantesco crocodilo, marcado com duas suásticas, chora seu choro fingido e derrama lágrimas hipócritas, lamentando a morte de Wilhelm Gustloff.

Já o cartunista Peter van Reen foi mais direto, sem subterfúgios, retratando um rechonchudo e disforme Adolf Hitler, à frente de uma fileira de grotescos camisas-pardas, prontos para a violência, com porretes e armas na mão. Numa pose afetada e dissimulada, o *Führer* coloca a mão esquerda sobre o coração, enquanto faz um gesto de juramento com a mão direita, dizendo: *Wij, brave nazi's, hebben nog nimmer een politiek tegenstander vermoord* (“Nós, bons nazistas, nunca assassinamos um oponente político”).

Figura 140 - O nazista Gustloff foi assassinado na Suíça



Fonte: VAN REEN, Peter. *Nazi Gustloff in Zwitserland vermoord*. [O nazista Gustloff foi assassinado na Suíça]. *Het Volk [O Povo]*, Amsterdam, 15 fev. 1936.

Aos pés de Hitler, explicitando visualmente a contradição e falsidade do discurso, vemos os túmulos de três das mais conhecidas vítimas do nazismo até então: à esquerda, o industrial e político judeu Walter Rathenau, Ministro das Relações Exteriores que negociou a paz com a Rússia soviética, assassinado pela extrema-direita, em 24 de junho de 1922.⁹¹ Ao centro, Matthias Erzberger, político que assinou a rendição alemã na primeira guerra mundial, morto por ex-militares de extrema-direita, enquanto caminhava na Floresta Negra, em 26 de agosto de 1921, um crime celebrado como “ato heroico” e anistiado pelos nazistas assim que chegaram ao poder.⁹² O historiador Ian Kershaw (2009, p. 233) chama atenção que as forças paramilitares de extrema-direita foram essenciais para a ascensão do nazismo, tendo cometido nada menos que 354 assassinatos políticos nos anos iniciais da conturbada nova democracia da República de Weimar (entre 1919 e 1922). Uma média de um assassinato político a cada quatro dias, com a tolerância ou mesmo a cumplicidade de autoridades políticas, policiais e judiciais.

“Nós, bons nazistas, nunca assassinamos um oponente político”. Por fim, o terceiro túmulo é de Ernst Röhm, amigo e aliado de Adolf Hitler, cofundador da milícia paramilitar dos camisas-pardas SA, líder nazista assassinado por ordem pessoal de Hitler, em 30 de junho de

⁹¹ Morto por um grupo de extrema-direita o ministro das Relações Exteriores da República de Weimar. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/1922-assassinado-ministro-da-rep%C3%BAblica-de-weimar/a-860485>>. Acesso em: 09 nov. 2023.

⁹² Morto pacifista signatário do armistício da 1ª guerra. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/1921-morto-pacifista-erzberger-signat%C3%A1rio-do-armist%C3%ADcio-da-primeira-guerra/a-615674>>. Acesso em: 09 nov. 2023.

1934, no expurgo sangrento do partido, conhecido como “Noite das Facas Longas”, em que oficialmente foram eliminadas 83 pessoas, incluindo todos os líderes da SA fiéis a Ernst Röhm, além do ex-chanceler Kurt von Schleicher, do jornalista conservador Edgar Jung, do ex-ministro da Baviera Gustav von Kahr e do líder nacional-socialista Gregor Strasser. Na sequência, aponta o historiador Wolfgang Petter (1991, p. 809), o governo nazista forjou uma falsa tentativa de golpe como pretexto para justificar o massacre, de modo que “o último antagonista de Hitler” foi eliminado, bem como a inquietação política dos camisas-pardas, em benefício das Forças Armadas e da Gestapo. Nesse caso, Hitler estava certo, de uma forma sinistra, pois as vítimas eram aliados e não inimigos políticos.

Em sua síntese visual do (falso) juramento de Adolf Hitler, a caricatura de Peter van Reen demonstra toda a potência da imagem, ao contar em apenas um quadro a terrível história de quase duas décadas de assassinatos políticos da extrema-direita na Alemanha. As reclamações foram imediatas, por parte da Embaixada germânica e do jornal oficial do partido nazista, o *Völkischer Beobachter*, levando a promotoria pública a abrir processo contra o editor-chefe do *Het Volk*, Johan Frederik Ankersmit, por suspeita de ter “insultado intencionalmente o chefe de um Estado amigo”.

Inicialmente, o tribunal distrital de Amsterdã condenou o editor-chefe Ankersmit, como responsável pela publicação do desenho, a uma multa de 150 florins, em 30 de outubro de 1936, o que seria mais ou menos equivalente a uma tiragem de 3.000 exemplares do jornal, a um valor de 5 centavos cada. Analisando a decisão, o jornal *The New York Times* (vendido a 2 centavos de dólar) comentou que era “uma pequena multa por ter ridicularizado os nazistas”, valendo pelo câmbio da época cerca de 82 dólares norte-americanos.⁹³ A seguir, em grau de recurso, o jornal *Het Volk* foi absolvido pelo Tribunal de Apelação, em 4 de fevereiro de 1937. O tribunal considerou que a caricatura de Peter van Reen tinha a óbvia intenção de “demonstrar uma contradição entre as palavras e as ações de Hitler”. Entretanto, “tal demonstração não era ilegal, especialmente porque a legenda não tinha caráter ofensivo”, reportou *The New York Times*.⁹⁴

Contudo, “o promotor público não se deu por vencido e recorreu à Suprema Corte. Após algumas disputas legais, o recurso do promotor foi declarado inadmissível, confirmando efetivamente a absolvição do Tribunal de Apelação”, aponta o historiador Koos van Wieringh,

⁹³ *DUTCH EDITOR IS FINED*. [Editor holandês é multado]. *The New York Times*, New York, vol. LXXXVI, n. 28.770, p.10, 31 out. 1936.

⁹⁴ *DUTCH EDITOR'S conviction in Hitler case quashed*. [Anulada a condenação do editor holandês no caso Hitler]. *The New York Times*, New York, vol. LXXXVI, n. 28.867, p.7, 5 fev. 1937.

que sublinha que se trata de “um caso único na história da imprensa holandesa”, em que uma caricatura foi julgada e levada até a Suprema Corte do país.⁹⁵

4.2.2. Com a faca nos dentes: “a caricatura que inquietou a Europa”

Em outubro de 1936, outra caricatura gerou fortes protestos nazistas, dessa vez na França, por ocasião de uma série de encontros promovidos pelo Partido Comunista (PCF) na Alsácia-Lorena (região fronteira bilingue e historicamente disputada entre os dois países), com o objetivo de mobilizar e divulgar o programa da Frente Popular antifascista, que reuniu comunistas, socialistas e radicais, numa coligação vitoriosa nas eleições legislativas de abril-maio de 1936, com a indicação do socialista Léon Blum como Primeiro-Ministro (de junho de 1936 a junho de 1937).

Numa conjuntura de radicalização política, especialmente depois da realização das greves operárias de maio de 1936, o anúncio dos encontros comunistas provocou uma série de ameaças de ataques por parte de grupos de extrema-direita, conservadores, católicos e pró-alemães, com artigos em jornais e cartazes nas ruas exigindo a proibição dos eventos. A tensão levou o governo da Frente Popular a intervir, mobilizando forças policiais para prevenir confrontos e garantir a integridade dos comunistas e simpatizantes, bem como reduzindo a dez o número de cidades visitadas, de um total inicialmente previsto de 127 conferências em vilas e cidades da região. Assim, nos dias 10 e 11 de outubro foram organizados encontros nas cidades de Colmar, Guebwiller e Mulhouse (no Alto-Reno), Metz, Hagondange e Creutzwald (na região de Moselle-Lorena), Estrasburgo, Bischwiller, Niederbronn e Waldhambach (no Baixo-Reno). Diante das precauções tomadas e das forças policiais de plantão, não houve maiores incidentes.⁹⁶

Os encontros ocorreram em clima de ordem, entusiasmo e “disciplina democrática”, comemorou o jornal comunista *L’Humanité*, destacando a presença de lideranças políticas, sindicais e das massas de trabalhadores contra o fascismo.⁹⁷ O principal evento ocorreu em Estrasburgo, capital da Alsácia, às margens do rio Reno, em que Maurice Thorez (secretário-geral do PCF) e Marcel Cachin (deputado e editor do *L’Humanité*) falaram para um público

⁹⁵ VAN WERINGH, Koos. *De tekenaar die Hitler ‘beledigde’*. [O cartunista que ‘insultou’ Hitler]. *Trouw*, Amsterdam, vol. 41, n. 12.008, p. 4, 12 nov. 1983.

⁹⁶ *LES MANIFESTATIONS communistes em Alsace*. [As manifestações comunistas na Alsácia]. *L’Alsace Française*, Strasbourg, ano XVI, n. 11, p. 312, 10 nov. 1936.

⁹⁷ *ORDRE PARFAIT et enthousiasme dans des meetings triomphaux*. [Ordem perfeita e entusiasmo nos encontros triunfais]. *L’Humanité*, Paris, ano 33, n. 13.814, p.1, 12 out. 1936.

estimado de 15 mil pessoas. O evento foi assim registrado pelo jornal carioca **O Globo**, que fez questão de publicar na capa a polêmica caricatura:

A CARICATURA QUE INQUIETOU A EUROPA. Os comunistas franceses realizaram, há cerca de duas semanas, um grande comício em Estrasburgo, presidido pelo sr. Maurício Thorez, secretário do Partido Comunista francês. Atrás da tribuna dos oradores estava colocado um grande cartaz com uma caricatura de Hitler trazendo um punhal entre os dentes. Os discursos pronunciados foram todos violentos ataques ao chanceler alemão. O caso provocou várias e importantes démarches diplomáticas de protesto, a que não foi estranha a Inglaterra. O “cliché” reproduz a caricatura do *Führer* que provocou as reclamações.⁹⁸

Os jornais alemães protestaram contra o duplo insulto lançado contra o *Führer*, em palavras e imagens. Em Estrasburgo, o matutino *Der Elsässer* (O Alsaciano), do partido regional União Popular Republicana (UPR, de perfil cristão conservador), repercutiu a violenta reação dos jornais nazistas, com destaque para a caricatura “representando o chefe de estado alemão com uma faca ensanguentada na boca e cercado por uma floresta de baionetas e canhões, ao lado dele um machado de carrasco ensanguentado e um capacete de aço com a cabeça da Morte [*Totenkopf*]”.⁹⁹

Figura 141 - Contra isso! Vote [no partido] comunista!



Fonte: CABROL, Raoul. *Contre ça! Votez communiste!* Paris, *Imprimerie Spéciale du Parti Communiste S.F.I.C.*, março 1936. [Cartaz 40 x 60 cm].

Em Metz, outra importante cidade da região da Lorena, o jornal de extrema-direita *Le Messin* condenou as “provocações bolcheviques”, a soldo de Moscou, que visavam apenas

⁹⁸ A CARICATURA QUE INQUIETOU A EUROPA. **O Globo**, Rio de Janeiro, ano XII, n. 3.175, p.1, 21 out. 1936.

⁹⁹ *DIE DEUTSCHE PRESSE zur Thorez-Rede in Strassburg* [A imprensa alemã sobre o discurso de Thorez em Estrasburgo]. *Der Alsässer – L’Alsacien*, Estrasburgo, vol. 51, n. 241, p. 1, 14 out. 1936.

“envenenar as relações franco-alemãs”, exemplificando com as reações de alguns jornais alemães. Temos que perguntar seriamente ao governo francês “se ele tolera que um bandido vermelho e nojento (*Rotzlümmel*) venha às margens do Reno para arrastar pela lama o amado líder da nação alemã”, afirmou o jornal *Führer*, de Karlsruhe (Estado de Baden-Württemberg). Ainda em Baden, outro jornal desqualifica Maurice Thorez como um imundo comunista (*Dreckspatz*) que tentou “ofender o *Führer* e, com ele, toda a Alemanha”, questionando “se o governo francês aplicará o parágrafo da lei que proíbe que chefes de estado estrangeiros sejam insultados”.¹⁰⁰

Dessa maneira, o representante diplomático alemão em Paris apresentou uma queixa formal contra o discurso e contra a caricatura, “julgada ofensiva por Berlim”. A embaixada demandou a abertura de processo, contudo, o governo da Frente Popular minimizou o incidente, destacando o valor da liberdade de expressão no país, bem como afirmando que o líder comunista Maurice Thorez não fazia parte do governo, relatou o jornal *The New York Times*.¹⁰¹ Por outro lado, a embaixada alemã estava considerando a possibilidade de “tomar medidas legais contra os organizadores do evento de Estrasburgo”, principalmente contra a caricatura de Hitler, que “se enquadraria nas disposições da lei de imprensa sobre insultos a chefes de Estado estrangeiros”, acrescentou o jornal luxemburguês *Escher Tageblatt*.¹⁰² Entretanto, a ideia de processo judicial não prosperou.

Como uma resposta, além dos artigos de protesto nos jornais, o ideólogo do nazismo, Alfred Rosenberg, realizou uma conferência em Sarburgo, na noite de 17 de outubro, atacando violentamente o bolchevismo e o líder comunista Maurice Thorez, que “deveria estar preso num campo de concentração”.¹⁰³ Localizada a apenas 120 km de Estrasburgo, a escolha da cidade foi proposital, pois estava também situada às margens do rio Reno (divisa natural entre França e Alemanha), sendo a capital da província de Sarre, que havia sido reincorporada ao *Reich* alemão por plebiscito, em março de 1935.

Em outro desdobramento do incidente diplomático, o próprio cartunista Raoul Cabrol publicou mais uma charge, em 19 de outubro, imaginando a reação pessoal de Hitler, ao saber do sucesso dos eventos comunistas, com a presença de Maurice Thorez em Estrasburgo e de

¹⁰⁰ *CEUX QUI POUSSENT À LA GUERRE*. [Aqueles que pressionam pela guerra]. *Le Messin*, Metz, ano 54, n. 280, p. 1 e 3, 15 out. 1936.

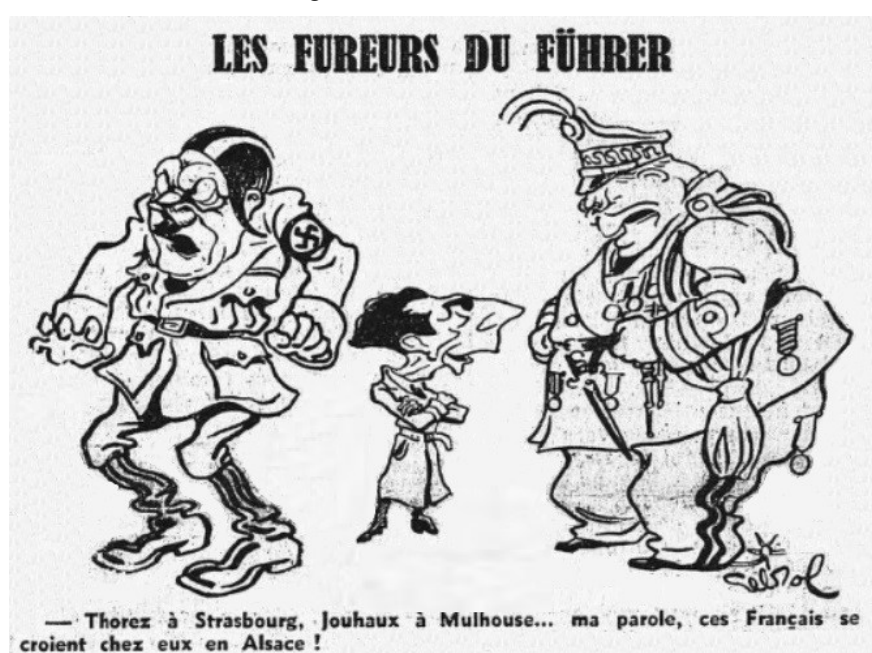
¹⁰¹ *GERMANY PROTESTS French Red's Speech* [Alemanha protesta contra o discurso de líder comunista francês]. *The New York Times*, New York, vol. LXXXVI, n. 28.753, p.3, 14 out. 1936.

¹⁰² *Deutscher protest gegen die Straßburger Rede Von Thorez*. [Protesto alemão contra o discurso de Thorez em Estrasburgo]. *Esch Tageblatt*, Esch-Alzette (Luxemburgo), n. 242, 14 out. 1936.

¹⁰³ *ROSENBERG RETORTS to French Red Chief* [Rosenberg responde ao líder comunista francês]. *The New York Times*, New York, vol. LXXXVI, n. 28.757, p.25, 18 out. 1936.

Léon Jouhaux (sindicalista e presidente da CGT – Confederação Geral do Trabalho) em Mulhouse (segunda maior cidade da região). Assim, vemos o pequeno Joseph Goebbels, com a cabeça desproporcional e nariz pontudo, conversando com o gordo e carrancudo Hermann Goering, enfeitado como sempre, com muitas medalhas e penachos. Ao lado de ambos, o *Führer* não disfarça nem contém sua “sagrada” fúria, numa expressão corporal de birra e de descontentamento, enquanto exclama: “– Droga! Estes franceses pensam que estão em casa na Alsácia!”. Ou melhor, traduzindo em bom dialeto maranhês: “– Mermã, quem esses franceses pensam que são?”

Figura 142 - A fúria do Führer

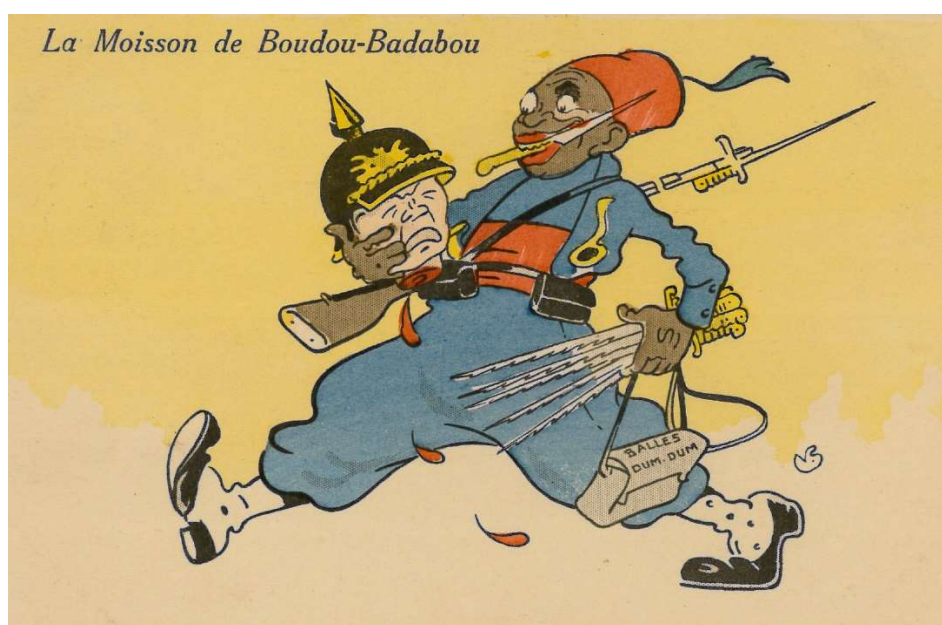


Fonte: CABROL, Raoul. *Les fureurs du Führer*. *L'Humanité*, Paris, ano 33, n. 13.821, 19 out. 1936.

Mas voltemos ao principal, à controvertida e inquietante caricatura da faca nos dentes no incidente de Estrasburgo. Em primeiro lugar, esse motivo visual não constitui propriamente uma novidade, pois a expressão “armado até os dentes” (*armé jusqu'aux dents*) é conhecida, nas diversas línguas europeias, pelo menos desde os séculos XVII e XVIII, nos romances de aventura, bem como nas estórias de piratas e viajantes, para designar a pronta disposição para o combate e a violência extrema. A iconografia das bandeiras de pirata incorpora, por exemplo, a caveira da morte, ossos cruzados e facas em diferentes disposições. Posteriormente, já na Primeira Guerra Mundial, a caveira com a faca nos dentes foi usada como distintivo de unidades especiais (“comandos”), como os *Arditi* da Itália, para representar a ousadia e treinamento em combate (uma tradição que se prolonga e desdobra em variantes até a atualidade nas “tropas de elite” brasileiras, com sua “faca na caveira”).

Nas charges da Primeira Guerra, a temática aparece em variadas versões do *Kaiser* alemão, “Guilherme, o sanguinário”, ou outros líderes europeus, com a faca nos dentes, ou, muito especialmente, na caricatura dos *tirailleurs* do Senegal, o corpo de infantaria colonial do exército francês. Foi “um momento decisivo” na consolidação do “estereótipo do negro selvagem”, correspondendo às representações racistas já estabelecidas. Com um detalhe importante, no caso da França: “a imagem do negro manteve sua ferocidade e selvageria, mas foi canalizada e direcionada exclusivamente contra o alemão”, com a “infantilização” e “domesticação” da imagem do negro colonizado, amigo “alegre e simpático” dos franceses, aponta o historiador Jean-Yves Le Naour (2006, p. 247-248).

Figura 143 - A colheita de Boudou-Badabou



Fonte: *La Moisson de Boudou-Badabou*. Cartão postal, 1914-1915. Apud LE NAOUR (2006, p. 247).

No cartum anônimo lançado nos primórdios do conflito mundial, o *tirailleur* senegalês *Boudou-Badabou* retorna com seus troféus de guerra. Na mão direita estão as lâminas serrilhadas de baionetas capturadas dos inimigos mortos, bem como uma caixa de balas dum dum (todas proibidas pela Convenção de Haia de 1899). Na mão esquerda, a cabeça de um soldado alemão com capacete de ponta (*pickelhaube*), uma cabeça quase viva e gotejante, ainda marcada pela dor e obviamente decepada com a faca ensanguentada que o alegre e selvagem soldado carrega nos dentes. O nome *Boudou-Badabou* é um personagem inventado, de uma canção popular composta em 1913 por Lucien Boyer e Albert Valsien, de grande sucesso na voz do cantor Félix Mayol. A canção constrói uma das representações mais marcantes da “Força Negra”, do soldado negro bárbaro e cruel, mas também fiel e obediente, fascinante e estereotipado, com uma linguagem infantil e ridícula, pois aprendeu um subfrancês assim

ensinado por razões políticas e racistas, destaca a pesquisadora da literatura Caroline D. Laurent (2021, p. 53-55).

Nestes termos, o motivo da faca nos dentes pode ser interpretado como uma variante do já analisado bestiário do Huno-gorila, do selvagem avesso à civilização e à cultura ocidental. Após a Revolução Russa (1917), além das fracassadas tentativas de revoluções comunistas na Alemanha (em 1918-1919) e na Hungria (em 1919), o motivo foi incorporado pela iconografia anticomunista na França, como forma de representar a barbárie e a selvageria do bolchevismo.

Figura 144 - Como votar contra o bolchevismo?



Fonte: BARRIÈRE, Adrien. *Comment voter contre le bolchevisme?* Paris, nov. 1919. [Cartaz 90 x 60 cm].

Assim, na véspera das eleições francesas de 1919, um grupo de industriais das regiões de Sceaux e Saint-Denis (subúrbios de Paris) publicou o folheto “Como votar contra o bolchevismo?”, à venda por 50 centavos de franco “em todas as livrarias”. O poster de divulgação era de autoria do cartunista Adrien Barrère, artista muito popular por seus cartazes para o cinema e o teatro de horror, influência do “aspecto selvagem da figura desse bolchevique desgrenhado”, com dentes visíveis segurando a faca gotejando sangue, “com a barba por fazer, feições de animal e olhos esbugalhados que sugerem loucura”, em contraste com o vermelho do rosto, destaca o historiador Alexandre Sumpf (2006a), que recorda ainda a reputação dos soldados russos na Primeira Guerra, conhecidos como “particularmente sanguinários” nas trincheiras.

A tendência conservadora e contrarrevolucionária do empresariado ganhou novo dinamismo após a fundação do *Centre de propagande des Républicains nationaux* (Centro de propaganda dos Republicanos nacionais, CPRN), criado em 1926, pelo jornalista Henri de

Kérillis, buscando “revitalizar a direita parlamentar”, com o financiamento e treinamento de candidatos, preparação de campanhas eleitorais, confecção de material de propaganda.

Figuras 145 e 146 - Stalin com a faca nos dentes



Fontes: ESQUERDA: PETIT, Henri. *Contre les valets de Staline! Votez national!* [Contra os capangas de Stalin! Vote nacional!]. Paris, *Centre de propagande des Républicains nationaux*, 1934. [Cartaz 40 x 60 cm]. DIREITA: ROY, Roger. *L'homme au couteau entre les dents*. [O homem com a faca nos dentes]. *Le Rire*, Paris, ano 41, n. 860, 27 jul. 1935.

Na campanha de 1934, um dos posters eleitorais do CPRN, com fundo avermelhado, conclama a votar “contra os capangas de Stalin”, representados no cabo da grande e afiada faca que o líder soviético segura entre os dentes: as três setas do partido socialista, a foice e o martelo dos comunistas, o compasso e o esquadro da maçonaria. A caricatura de Henri Petit mostra a “encarnação carrancuda do comunismo”, com linhas expressivas e firmes do rosto visto de frente, o vasto bigode cobrindo a boca e os dentes, o cabelo preto evocando chamas, “as orelhas pontudas e, acima de tudo, olhos semicerrados que expressam astúcia”, “fazendo de Stalin não apenas um animal, mas o próprio demônio”, cuja ameaça continuava presente a rondar a França, segundo a interpretação proposta por Alexandre Sumpf (2006a).

Já no ano seguinte, em tom não menos ameaçador, a revista satírica *Le Rire* publicou sua versão do “homem com a faca nos dentes”, em 27 de julho. Roger Roy era então o principal cartunista do semanário de extrema-direita *Gringoire*, no qual fustigava violentamente o campo da esquerda, de socialistas, comunistas e radicais. A ocasião era por demais propícia para a propaganda anticomunista, pois, por um lado, avançavam os entendimentos para a formação da Frente Popular na França, com manifestações conjuntas em 14 de julho (Festa da Queda da Bastilha), e, por outro lado, começava em Moscou (URSS) o sétimo congresso da Internacional Comunista (de 25 de julho a 20 de agosto de 1935), que definiu a centralidade da política de frentes contra o fascismo. Assim, num jogo de contrastes com o fundo preto, o branco e o

vermelho, os traços de Roger Roy definem o “espectro que ronda a Europa”, o espectro do bárbaro e selvagem Joseph Stalin, com rosto vermelho, expressão séria, olhos fechados e nariz pontudo, boné vermelho com a estrela do comunismo, pronto para o combate com a perigosa faca nos dentes.

Portanto, “a caricatura que inquietou a Europa” do desenhista Raoul Cabrol, pivô do incidente diplomático de Estrasburgo, em outubro de 1936, se inseriu nessa dialética de propaganda e contrapropaganda, de imagens e contraimagens, de apropriações e reapropriações da simbologia da faca no imaginário coletivo, muito particularmente na França. Assim, foi destaque na campanha do Partido Comunista nas eleições de abril-maio de 1936, decisivas para a vitória eleitoral e a formação do governo da Frente Popular.

Figuras 147, 148 e 149 - Contra o fascismo: posters do PCF nas ruas de Paris.



Fontes: ESQUERDA: Distribuição de cartazes na sede do Partido Comunista, o poster contra Hitler está sendo separado pelo militante de boné, à esquerda. *Regards*, Paris, n. 118, p. 2, 16 abr. 1936.

DIREITA: Posters do PCF nas ruas de Paris, durante as eleições legislativas de abril de 1936. Agência France Presse (AFP). Disponível em: <<https://www.afpforum.com>>. Acesso em: 13 nov. 2023.

Na edição de 21 de março de 1936, em página inteira, o jornal *L'Humanité* apresentou aos militantes, células e demais organizações comunistas todo o material de campanha, editado pelo Comitê Central do PCF, que consistia em 9 panfletos ilustrados, 4 cartazes grandes com texto (em formato *Colombier*, 80 x 60 cm), 6 cartazes ilustrados grandes (em formato *Colombier*) e um cartaz ilustrado “contra o fascismo”, com a já conhecida caricatura de Hitler

com a faca nos dentes (em formato *demi-Colombier*, 40cm altura x 60cm comprimento), além de uma diversidade de “santinhos” (*papillons*).¹⁰⁴

Em entrevista para a revista semanal *Vu*, o secretário geral do PCF, Jacques Duclos, afirmou que foram utilizados 7,2 milhões de panfletos, 100 mil cartazes e 2 milhões de “santinhos” (*papillons*) nas campanhas municipais de maio de 1935, um patamar que deveria ser ultrapassado nas eleições de 1936. O dirigente partidário destacou ainda a força da militância, próxima de 90 mil membros, com destaque para os 25 mil da juventude comunista, organizados em 60 regiões, 455 departamentos, 776 células em empresas e 3.445 células locais, num total de 4.221 células de base. Um crescimento significativo em relação às 2.725 células existentes em outubro de 1934. Por fim, destaca a organização, a racionalização da propaganda, o dinamismo e a convicção dos comunistas. “Isto é o que não entenderão jamais os fanáticos imbecis que repetem seu estúpido refrão: ouro de Moscou!”, arrematou com indignação o secretário geral Jacques Duclos.¹⁰⁵

O tema central da campanha foi *Pain, Paix, Liberté* (Pão, Paz e Liberdade), a partir do que vinham os demais temas correlatos sobre economia, desemprego, taxaço dos ricos, campesinato, pequena burguesia, juventude, família, contra a guerra e contra o fascismo. O cartaz ilustrado “Contra a guerra” (figura 150) trazia uma fotomontagem de J. Joël do Memorial de Verdun, com o obelisco e as cruzes brancas sobre fundo preto, simbolizando pesar pelos mais de 700 mil mortos da mais longa batalha da Primeira Guerra Mundial (entre fevereiro e dezembro de 1916), dos quais os corpos de 150 mil soldados não foram identificados, com seus restos sendo enterrados no ossuário de Douaumont.

O monumento de Verdun, muito familiar a qualquer francês em 1936, das velhas e das novas gerações, representava o trauma coletivo e o horror da guerra de trincheiras, se convertendo em símbolo da campanha pacifista antifascista (ver figuras 151 a 153). Conforme destaca Eric Hobsbawm, para a maioria dos políticos nos países democráticos “tornou-se bastante evidente que os banhos de sangue de 1914-8 não seriam mais tolerados pelos eleitores”, uma crença que norteou as estratégias do pós-guerra. Era “uma ferida cuja dor ainda sentiam, igualmente, eleitores e governos, porque o impacto daquela guerra fora sem precedentes e universal”, de modo que “outra guerra como aquela precisava ser evitada quase a qualquer custo. Era sem dúvida o último dos recursos da política”, assinala o historiador inglês (Hobsbawm, 1995, p.28, 123).

¹⁰⁴ *VOTEZ COMMUNISTE! L'Humanité*, Paris, ano 33, n. 13.609, p. 8, 21 mar. 1936.

¹⁰⁵ *L'OR ÉTRANGER... Ce qu'en pensent les partis d'extrême-gauche*. [O ouro estrangeiro... o que pensam os partidos de extrema esquerda]. *Vu*, Paris, n. 416, 26 fev. 1936, p. 46-47.

Figuras 150, 151, 152 e 153 - Contra a guerra: posters do PCF nas ruas de Paris.



Fontes: ESQUERDA: J. JOËL. *Verdun. Pour éviter de pareilles hecatombes, votez communiste*. [Verdun. Para evitar semelhantes hecatombes, vote comunista]. Paris, *Imprimerie Spéciale du Parti Communiste S.F.I.C.*, março 1936. [Cartaz 80 x 60 cm].

DIREITA: Posters do PCF nas ruas de Paris, durante as eleições legislativas de abril de 1936. Agência France Presse (AFP). Disponível em: <<https://www.afpforum.com>>. Acesso em: 19 nov. 2023.

A racionalização da propaganda comunista incorporou “todos os meios da técnica moderna”, com cartazes, cinema, rádio e música, além dos comitês de difusão do jornal *L'Humanité*, com tiragem de 250 mil durante a semana, alcançando 350 mil exemplares no domingo, quando os militantes faziam agitação nas feiras e mercados, aponta o historiador Frédéric Cépède (2008, p. 385-386). Nessa perspectiva, o partido oferecia também discos com discursos de lideranças sobre os temas de campanha (para escuta e treinamento dos militantes), bem como um disco especial com “canções populares” e revolucionárias, para vendas e uso em atividades públicas, a exemplo da “Internacional Comunista”, da *Carmagnole* (da Revolução Francesa), da marcha *L'Insurgé* (em homenagem a Auguste Blanqui e à Comuna de Paris de 1871), *Le Chant des Jeunes* (da juventude comunista) e as mais recentes canções antifascistas *Le Chant de Dimitrov* (sobre o comunista búlgaro George Dimitrov, processado e inocentado pela falsa acusação de participação no incêndio do *Reichstag*) e *Le Chant de Thaelmann* (em defesa do líder comunista alemão Ernst Thaelmann, preso pelo regime nazista em março de 1933, sendo executado no campo de concentração de Buchenwald, em 18 de agosto de 1944, por ordens pessoais de Hitler).

Ainda na citada matéria do *L'Humanité*, foram dadas orientações sobre o registro de candidatos e licença para exibição de cartazes nos painéis numerados, distribuídos nos locais de grande circulação de pessoas, em todas as cidades e comunas, segundo a ordem de inscrição das candidaturas.¹⁰⁶ Em Paris, os comunistas ficaram com o painel número 6, com o poster antifascista sendo posicionado bem em cima, de modo a chamar imediatamente a atenção dos pedestres, seja na rua de Rivoli (figura 148), área comercial bem no centro da grande metrópole, seja em frente ao monumental palácio neobarroco da Ópera de Paris (figuras 151 e 153), seja em outros logradouros (figuras 149 e 152), havendo uma alternância de cartazes ao longo dos dias e semanas de campanha.

Figura 154 - Caricatura de Raoul Cabrol em Paris (1936).



Fonte: Poster do PCF em rua de Paris, durante as eleições legislativas de abril de 1936. Agência France Presse (AFP). Disponível em: <<https://www.afpforum.com>>. Acesso em: 19 nov. 2023.

Foi assim que a caricatura de Raoul Cabrol foi vista pelo povo francês, por meio de milhares de posters colados por todo o país, como parte da estratégia visual de campanha dos comunistas e da Frente Popular. As fotografias que registram esses painéis eleitorais possibilitam entender um pouco da dinâmica de disposição conforme os diferentes partidos, os pequenos ajuntamentos de pessoas, ainda com roupas de frio, nesse início de primavera. Grupos sempre transitórios, adultos ou mesmo crianças, indo ou voltando do trabalho ou da escola, parando por alguns instantes para ver, ler e comentar os cartazes, eventualmente concordando, discutindo ou confrontando opiniões. Assim, não poderemos nunca saber o significado do gesto de mão lançado pelo homem de chapéu (no centro) em direção à caricatura de Hitler, nem os

¹⁰⁶ *VOTEZ COMMUNISTE! L'Humanité*, Paris, ano 33, n. 13.609, p. 8, 21 mar. 1936.

comentários feitos por ele e pelo grupo nesse momento, mas, com certa certeza, podemos compartilhar por um instante do sorriso maroto do homem à esquerda e do riso contido, apenas insinuado, nos lábios do homem à direita, ambos rindo da monstruosidade com a faca nos dentes (figura 154).

Conforme aponta o historiador Alexandre Sumpf (2006b), o desenho tem um “caráter paródico”, fazendo referência explícita ao poster de Stalin, criado por Henri Petit em 1934. Usando o mesmo enquadramento frontal, a frase em letras pretas garrafais já adverte “contra isso!” (*CONTRE ÇA!*), contra a coisa, o deformado monstro nazista, de feições distorcidas, com suásticas nos olhos esbugalhados de um louco genocida, a franja exagerada, o bigode em formato da águia imperial alemã, orelhas e nariz vermelhos, a faca nos dentes manchada de sangue, em pleno processo de rearmamento e expansão territorial do *Reich* (figura 141). Vistos de perto, os detalhes da faca expõem os “capangas de Hitler”, com os símbolos de organizações de extrema-direita no cabo, a Cruz de Fogo (com a caveira e ossos cruzados), os Jovens Patriotas (espada e capacete alado), a Ação Francesa (a flor de lis), bem como o grande capital financiador do nazifascismo, com o aço da lâmina garantido pelas forjas Krupp (Alemanha) e De Wendell (indústria siderúrgica francesa). Por fim, a contraposição, conclamando o eleitor, segundo a dialética do visível-legível, oferecendo “um resumo em forma de caricatura”: contra tudo isto, contra o risível monstro fascista e seus agentes, que promovem a guerra e ameaçam a paz, VOTEZ COMMUNISTE! (em letras vermelhas).

Com tal potência visual e nível de exposição ao longo da campanha, era quase impossível que a caricatura de Raoul Cabrol não fosse conhecida da polícia secreta (Gestapo), nem da embaixada alemã, nem vista por acaso por um turista alemão acidental passeando despreocupadamente nas ruas de Paris, ou nas cidades e comunas da Alsácia-Lorena, nos meses de abril e maio de 1936. Assim, foi uma escolha política dos organizadores do encontro comunista em Estrasburgo, no dia 11 de outubro, se apropriar do desenho de Cabrol, fazendo um grande painel da caricatura, reforçada com alguns outros elementos visuais, para acentuar ainda mais o caráter violento e sanguinário de quem deseja a guerra, acrescentando “uma floresta de baionetas e canhões”, além de “um machado de carrasco ensanguentado e um capacete de aço com a cabeça da Morte [*Totenkopf*]”, consoante a citada descrição do jornal *Der Alsässer*.¹⁰⁷

¹⁰⁷ *DIE DEUTSCHE PRESSE zur Thorez-Rede in Strassburg* [A imprensa alemã sobre o discurso de Thorez em Estrasburgo]. *Der Alsässer – L’Alsacien*, Estrasburgo, vol. 51, n. 241, p. 1, 14 out. 1936. Infelizmente não conseguimos localizar nenhuma fotografia ou reprodução da caricatura com as modificações no evento.

Por seu turno, o incidente diplomático foi provocado pela Alemanha nazista não porque se tratava de uma novidade, mas sim de uma oportunidade: a chance de confrontar a “provocação comunista”, em imagens e palavras, a soldo de Moscou, se afirmando mais uma vez como “campeã” do anticomunismo, para o público interno, mas também internacional. Em seu despacho sobre o caso, o diplomata André François-Poncet, embaixador da França em Berlim (entre 1931 e 1938), sublinha o quanto o governo alemão se aplicava em manter “uma atmosfera de hostilidade contra a Rússia dos Sovietes”, não se passando um dia sem que a imprensa alemã não encontre um motivo para desencadear “seu ódio e sua indignação”, pois “a função essencial do nacional-socialismo [segundo os próprios nazistas] é entrar em luta contra o perigo bolchevique”. Por fim, concluiu que o incidente de Estrasburgo foi planejado pelo Ministério da Propaganda (ou seja, Joseph Goebbels), que determinou aos jornais que jogassem lenha na fogueira e “exagerassem o incidente o quanto pudessem, para excitar ao máximo a opinião pública, com uma violência verdadeiramente singular e perturbadora” (François-Poncet, 2006, p. 528-534).

Enfim, apesar da “indignação” alemã, o incidente diplomático não teve maiores consequências, nem houve a abertura de qualquer processo legal contra Maurice Thorez ou o desenhista Raoul Cabrol, além dos organizadores do evento.

Nesse mesmo ano, no processo mais amplo de conexões transnacionais e de circulação de imagens antifascistas, o partido comunista da vizinha Bélgica se apropriou do cartaz de Cabrol nas eleições legislativas de maio de 1936, fazendo por sua vez pequenas modificações: o slogan permaneceu intacto (*Contre ça! Votez communiste!*), mas a referência às forjas Krupp e De Wendell foi apagada do aço (por ser “pouco evocativa”), sendo substituídos ainda os símbolos da extrema-direita no cabo, por três organizações fascistas da própria Bélgica, REX (Partido Rex, do católico pró-nazista Léon Degrelle), LNB (Legião Nacional Belga) e VNV (*Vlaams Nationaal Verbond* – Liga Nacional Flamenga), salienta o historiador Laurent Gervereau (1996, p. 278).

Dessa maneira, os cartuns de Cabrol continuariam circulando internacionalmente, bem como na mira dos nazistas, até que uma nova oportunidade de processo legal surgisse, dois anos depois, no Grão Ducado de Luxemburgo, por ocasião do Congresso de Nuremberg, conforme veremos a seguir.

4.2.3. Acesso de *Führer*: o discurso de Nuremberg

O 10º Congresso do Partido Nacional-Socialista, em setembro de 1938, foi dominado pelo “imminente conflito com a Tchecoslováquia”, sendo precedido por uma intensa campanha da imprensa nazista contra o governo tcheco, objetivando não somente alimentar o medo da população, mas especialmente preparar a opinião pública (alemã e mundial) para uma intervenção militar, com imagens e relatos de conflitos sangrentos nos Sudetos, mortes de crianças e mulheres inocentes, ataques a postos de fronteira e mobilização de tropas e reservistas na França, Alemanha e Tchecoslováquia, destaca o historiador Max Domarus (2007, p. 1140).

Durante uma semana (de 05 a 12 de setembro), o Congresso celebraria a “Grande Alemanha” (*Grossdeutschland*), emergente após a anexação da Áustria (convertida na 7ª província de Ostmark) e simbolizada pelo retorno das insígnias do Sacro Império Romano Germânico para a fortaleza de Nuremberg, onde estiveram guardadas por mais de três séculos e meio, de 1424 a 1796. Estas insígnias ou joias da Coroa foram depois transferidas para o antigo Palácio Imperial em Viena, sendo formadas por coroa, cetro, espada, orbe imperial, além de inúmeras relíquias, como a *Lança Sagrada* (ou *Lança do Destino*), citada no Evangelho de São João, durante a crucificação de Jesus Cristo: “*Mas um dos soldados, traspassou-lhe o lado com a lança e imediatamente saiu sangue e água*” (João 19:34). De acordo com a mitologia cristã, os poderes sobrenaturais da *Lança Sagrada* concederiam o controle do destino do mundo aos seus possuidores, dentre os quais os imperadores Carlos Magno e Constantino, o Grande (Domarus, 2007, p.1351). Não por acaso, no discurso de abertura, o *Führer* Adolf Hitler resgatou a mística destas insígnias medievais:

Em nenhuma outra cidade alemã, o presente e o passado do Grande Império Germânico se unem simbolicamente de forma tão feliz quanto em Nuremberg [...] cidade que, uma vez mais, toma posse dessas testemunhas silenciosas do poder e da glória do velho Império. Hoje, Nuremberg sedia o Congresso do partido, uma rocha de força e grandeza dentro do novo Império Germânico (Apud Domarus, 2007, p. 1141).

Assim, era imensa a expectativa em torno do Congresso de Nuremberg, especialmente pelo “esperado pronunciamento do ‘*Fuehrer*’, que poderá ter a maior e decisiva significação na actual delicada e grave situação da Europa e do mundo”, pois “Hitler verberará a ‘opressão tcheca’ contra os sudetes [minorias alemãs]”, com desdobramentos que poderiam deflagrar ou não a guerra no Velho Continente, esclarecia o jornal carioca **Correio da Manhã**, na edição

dominical de 04 de setembro.¹⁰⁸ Numa linha mais sensacionalista, **O Globo** destacou na véspera, em letras garrafais: “INQUIETANTE MYSTERIO! Apenas o próprio Hitler sabe dos planos futuros da Alemanha para decidir a sorte da Europa”.¹⁰⁹

Na França, o jornal *Le Petit Parisien* publicou em primeira página um cartum de Ralph Soupault que repetia alegoricamente a pergunta cuja resposta o mundo inteiro queria saber: Parsifal ou Siegfried? Assim, observado por Goebbels e Goering ao fundo, o ator Adolf Hitler se prepara em frente ao espelho para entrar no palco em Nuremberg, com uma túnica branca, um ramo de oliveira e uma máscara de PAX (Paz), mas um olhar atento percebe o que aparenta ser a bainha de uma espada saindo por baixo à esquerda, bem como o que parecem ser botas militares. O que estaria escondido debaixo da túnica?

O cartunista elabora os sentidos da caricatura numa tripla referência a Richard Wagner, bem conhecido ídolo nacional-socialista, a começar por *Os Mestres Cantores de Nuremberg*, ópera sempre encenada na abertura do congresso nazista. Por sua vez, a dúvida hitleriana diante do espelho contrapõe outras duas óperas do compositor alemão: a pacifista *Parsifal*, sobre o cavaleiro da Távola Redonda em busca do Santo Graal, ou a belicista *Siegfried*, sobre o herói lendário da mitologia nórdica? Siegfried ou Parsifal? Guerra ou Paz? Qual máscara usar, eis a questão! A máscara da Paz ou a máscara da Morte?

Figura 155 - Os Mestres Cantores de Nuremberg.



Fonte: SOUPAULT, Ralph. *Les maitres chanteurs de Nuremberg*. *Le Petit Parisien*, Paris, ano 63, n. 22.467, p. 1, 04 set. 1938.

¹⁰⁸ O CONGRESSO de Nuremberg. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXXVIII, n.13.443, p.1, 04 set. 1938.

¹⁰⁹ INQUIETANTE MYSTERIO. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano XIV, n. 3783, p.1, 03 set. 1938.

A tensão pairava no ar. “Chamados às armas reservistas especiaes, na França” destacou a paulistana **Folha da Noite**, complementando que 15 mil homens, “chamados urgentemente”, reforçaram as guarnições da linha Maginot (na fronteira com a Alemanha), enquanto as licenças foram canceladas na força aérea francesa. O complicado xadrez político que, possivelmente, levaria à guerra também foi delineado: “A França, a Inglaterra e a Rússia [leia-se, a então União Soviética] não hesitarão se a Checoslováquia fôr atacada”, num efeito dominó da política de alianças entre esses países.¹¹⁰

O matutino **O Estado de São Paulo** registrou também os movimentos de tropas por terra e mar. De um lado, a chegada de duas divisões alemãs nas fortificações recém-construídas na fronteira com a França, ocupando a chamada Linha Siegfried (ou *Westwall*), em frente à Linha Maginot, apenas “manobras regulares do exército”, segundo um porta-voz do Ministério da Guerra, em Berlim; de outro lado, as manobras da esquadra britânica (conhecida como *Home Fleet*) no Mar do Norte, seguidas por exercícios da frota alemã, a maior mobilização naval ocorrida desde a [Primeira] grande guerra. Como de praxe, o Almirantado britânico também negou quaisquer intenções hostis:

Empresta-se grande significação no facto dessa concentração [de 42 navios de guerra] coincidir com o Congresso Nazista de Nuremberg. Os círculos chegados ao Almirantado procuram, porém, diminuir o significado de taes rumores, afirmando que a Gran-Bretanha não tem em mente realizar uma demonstração de força ou uma ameaça para impressionar a Alemanha.¹¹¹

Os detalhes do Congresso nazista foram destaque na imprensa mundial, das mais diversas correntes ideológicas. Nos Estados Unidos da América, o diário liberal **The New York Times** destacou a “grande festa partidária” (*Big Party Fete*), com a estimativa de meio milhão de pessoas na cidade medieval da Baviera, que preparou gigantescos acampamentos para receber 45 mil adeptos da Juventude Hitlerista (dos quais 9 mil jovens austríacos e 2 mil mulheres), 80 mil membros das SA (*Sturmabteilung*, os camisas pardas da milícia paramilitar, dos quais 6,5 mil austríacos), 150 mil dirigentes partidários (sendo 10 mil austríacos), além de expressivos contingentes de operários, da Guarda de Elite (os camisas negras da SS – *Schutzstaffel*) e das Forças Armadas. Cada um desses agrupamentos teria um momento específico ao longo dos oito dias de congresso, com desfiles monumentais e muita oratória do *Führer*, sendo ansiosamente aguardada a definição da posição da Alemanha diante da crise dos Sudetos.¹¹²

¹¹⁰ CHAMADOS às armas. **Folha da Noite**, São Paulo, ano XVII, n. 5.447, 4ª ed., p. 1, 05 set. 1938.

¹¹¹ INAUGURA-SE amanha o Congresso Nazista em Nurenberg. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, ano LXIV, n. 21.142, p.10, 04 set. 1938.

¹¹² *NAZIS are on way to big party fete*. [Nazistas se preparam para a grande festa partidária]. **The New York Times**, New York, vol. LXXXVII, n.29.443, p.14, 04 set. 1938.

Em Paris, o jornal *L'Humanité* (do Partido Comunista) sublinhou que o lema da “Grande Alemanha” (*Grossdeutschland*) “evocava claramente as ambições territoriais de Hitler”, assim como as presenças de Arthur Seiss-Inquart, líder nazista da recém-anexada Áustria, e Konrad Henlein, “Führer dos [alemães] Sudetos”, com suas respectivas delegações, tinham o valor de um “símbolo”. O matutino francês destacou ainda as comitivas dos países fascistas “amigos”, convidados de honra do partido, tais como generais da Espanha de Franco (em plena guerra civil), ministros da Itália de Mussolini, representantes da Hungria e do Japão, além de personalidades estrangeiras simpatizantes.¹¹³

Em contraponto, a jornalista Camille Loutre (do jornal *Le Petit Parisien*) destacou os preparativos gigantescos do Congresso, desde as toneladas de alimentos (dentre os quais 600 mil quilos de salsicha), as milhares de tendas e centenas de pontos telefônicos, até as construções monumentais em andamento, a exemplo do campo de Zeppelin e do estádio de Nuremberg, que deveria receber 450 mil pessoas. Além do deslumbramento com os números “gargantuescos” (gigantescos), o alinhamento da reportagem com o nacional-socialismo se desvelava especialmente através do racismo explícito:

Este ano, uma surpresa, um verdadeiro mimo está reservado aos congressistas: por ordem do agitador antisemita [Julius] Streicher, a sinagoga da Praça Hans-Sachs foi totalmente demolida. O prefeito, [Willy] Liebel, lembrou, nesta memorável ocasião, que, já em meados do século XIV, Nuremberg havia expulsado os judeus e incendiado o gueto. A medida que acaba de ser tomada é de fato uma reminiscência – pela própria confissão de um líder nazista – desse sombrio período medieval.¹¹⁴

De Berlim, o jornalista Georges Thebaud (enviado especial do jornal parisiense *Ce Soir*) relembrou que a citada ópera *Os Mestres Cantores de Nuremberg* seria representada na abertura, conforme o culto ariano de Richard Wagner. Experiente na cobertura política, pois acompanhava o evento pela quinta vez, o correspondente francês antecipou que Hitler faria uma dúzia de discursos, com temas e tons diversificados, de acordo com “regras estritas”: para a Juventude, assumiria um tom paternal; para os operários do Serviço do Trabalho, um discurso enérgico; aos camisas pardas das milícias SA (*Sturmabteilung*), uma proclamação emocionada; diante dos soldados no Campo Zeppelin, “um hino napoleônico”. Na reunião da Câmara de Cultura, o Führer arrasaria “a arte negra, a arte cubista, a arte futurista e diversas outras

¹¹³ SOUS LE SIGNE de “la plus grande Allemagne” le congrès de Nuremberg s’est ouvert. [Sob o signo da ‘Grande Alemanha’ o congresso de Nuremberg foi aberto]. *L'Humanité*, Paris, Ano 35, n. 14.505, p. 3, 06 set. 1938.

¹¹⁴ LOUTRE, Camille. *Apprêts gargantuesques*. [Preparativos gigantescos]. *Le Petit Parisien*, Paris, ano 63, n. 22.467, p. 3, 04 set. 1938.

manifestações daquilo que se convencionou chamar, na Alemanha, de arte judaica ou degenerada”.

A sessão de abertura seria dedicada a fazer um balanço e traçar o programa partidário em forma de “axiomas e princípios filosóficos bastante genéricos”, pois “as proclamações de Nuremberg são uma espécie de suplemento anual do livro do Führer, *Mein Kampf* [Minha Luta]”. Por fim, quanto à conjuntura imediata, concluiu *monsieur* Georges Thebaud que o Congresso seria fortemente marcado pela tomada de decisão sobre a crise dos Sudetos, num clima de profunda catarse e comoção coletiva.

Não se pode pensar sem preocupação na atmosfera frenética em que essas deliberações do *Führer* ocorrerão, pois, no estranho ambiente criado pelas multidões, embriagadas de luz, música e fadiga, [...], já não se encontra nada da angústia, do descontentamento, das resistências que formam o quotidiano da Alemanha e que certamente impuseram ao senhor do Terceiro *Reich* algumas hesitações salutares, durante os meses críticos que acabamos de viver. Essa voz surda do povo alemão será abafada durante oito dias pelo rufar dos tambores e pelo barulho dos pífanos.¹¹⁵

O conjunto dessas falas atualizavam o núcleo da “narrativa partidária”, conforme destaca o historiador Max Domarus (2007, p. 1142), em sua vasta pesquisa sobre os discursos e proclamações de Adolf Hitler, entre 1932 e 1945: com destaque para a ascensão ao poder em 1933, a criação da “Grande Alemanha” (*Grossdeutschland*), “platitudes sobre a ameaça bolchevique” e o antissemitismo, críticas às democracias liberais e ao sistema internacional criado pelo Tratado de Versalhes (1918), e, por fim, a exaltação do “Povo Alemão” e da *Volksgemeinschaft*, a “comunidade nacional” unificada em termos políticos e raciais, segundo a visão nazista da supremacia ariana e do “espaço vital”.

O coroamento da jornada foi o aguardado discurso de encerramento, na 2ª feira, 12 de setembro de 1938, pronunciado diante de uma “nervosa expectativa de todo o mundo”,¹¹⁶ no qual o *Führer* faria o “acerto de contas final” com a Tchecoslováquia. Dessa forma, narrou o correspondente Géraud Jouve (da agência de notícias francesa Havas), exatamente às 19 horas, o chanceler do *Reich* “entrou na sala do congresso”, “ao som dos acentos solenes da música” de Richard Wagner, sendo acompanhado pelos estandartes do partido, com o lema “Desperta Alemanha”. A multidão aguardava com impaciência “o senhor dos exércitos e batalhões, pardos e pretos, que desfilaram durante uma semana sem um minuto de desfalecimento”.

¹¹⁵ THEBAUD, Georges. *Demain s'ouvre le Congrès de Nuremberg. M. Hitler y prononcera douze discours!* [Amanhã será aberto o Congresso de Nuremberg. Hitler fará doze discursos!]. *Ce Soir*, Paris (França), ano II, n. 551, p. 5, 05 set. 1938.

¹¹⁶ CONSIDERADO gravíssimo, em Paris, o discurso de Hitler. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXXVIII, n.13.450, p.1, 13 set. 1938.

De início, o *Führer* evocou as imagens do primeiro congresso do partido, quinze anos antes (em 23 de setembro de 1923), vez primeira em que “Nuremberg estava à sombra da bandeira ‘swastika’”, com a presença marcante das tropas de assalto SA (*Sturmabteilung*), projetando que daí em diante “o nacional-socialismo não poderia continuar ignorado na vida política da Nação”. Descreveu o acirrado processo de disputas políticas que culminou com a “ressurreição do povo alemão” e a ascensão do *Reich*, razão pela qual as relíquias do Império germânico foram levadas para Nuremberg, para lembrar aos próprios alemães, mas especialmente ao mundo, que tal império já existia “milhares de anos antes da descoberta do Novo Mundo”. Arrematando que “o novo império romano [o regime fascista de Benito Mussolini] e o *Reich* alemão são na verdade phenomenos antigos. Ninguém precisa querer-lhes bem, mas poder algum no mundo conseguirá derrubá-los”.¹¹⁷

Conforme esperado, o ápice do discurso consistiu no tratamento da questão dos Sudetos. O jornalista francês Géraud Jouve contou em detalhes:

Todas as passagens do discurso a respeito da Tchecoslováquia são pronunciadas com voz forte, que procura ser terna, mas é na realidade, sobretudo, áspera. Todo o discurso foi pontuado, alternativamente, por aplausos frenéticos e demonstrações de repulsão, segundo o orador anunciava o propósito de socorrer os [alemães] sudetes ou profligava a opressão de que são pretensamente vítimas. Por várias vezes todo o auditório levantava-se com o braço estendido e ouvem-se prolongadas aclamações ao orador, mormente quando o sr. Hitler exclama, ao referir-se às fortificações levantadas a oeste, que “o povo alemão está garantido por uma muralha de aço e cimento” [a Linha Siegfried, na fronteira com a França]. Seguem-se passagens de desprezo com relação ao sr. [Edvard] Benes [presidente tcheco]. [...] Por fim, quando o Fuehrer declara que os [alemães] sudetes não estão nem sem honra nem abandonados, as ovações atingem verdadeiramente ao paroxysmo.¹¹⁸

Os desdobramentos da crise são bem conhecidos e não nos alongaremos nesse aspecto. Na sequência do Congresso de Nuremberg, foi convocada uma reunião das quatro potências (Alemanha, Grã-Bretanha, França e Itália), com a exclusão da Tchecoslováquia e da União Soviética, resultando no Acordo de Munique (em 30 de setembro de 1938), saudado por muitos como “uma vitória da paz”, com o sacrifício do povo e do território tchecos, em mais um capítulo da política de concessões ao nazismo.

Pelo acordo, “os Sudetos deveriam ser incorporados à Alemanha em troca de não haver mais procura, pela Alemanha, de outras incorporações de territórios”, aponta o historiador

¹¹⁷ O discurso de Hitler foi traduzido e distribuído na íntegra pela agência de notícias United Press (U.P.). Conferir: CONSIDERADO gravíssimo, em Paris, o discurso de Hitler. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XXXVIII, n.13.450, p.1 e 6, 13 set. 1938.

¹¹⁸ JOUVE, Géraud. O momento da chegada de Hitler à sala do Congresso. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, ano XXXVIII, n.13.450, p.6, 13 set. 1938.

Francisco César Ferraz (2022, p. 25), acrescentando que “nem todos, porém, acreditaram que a guerra seria evitada, e que a prática da extorsão internacional por ameaça de guerra seria encerrada com o Acordo”. Os acontecimentos do ano seguinte provariam quem tinha razão, quando todas as ilusões de paz com o nazifascismo foram desfeitas.

Mas retornemos ao nosso foco de análise: o discurso de Adolf Hitler no Congresso de Nuremberg. No dia seguinte, 13 de setembro, o *L'Humanité* destacou na capa a caricatura de Raoul Cabrol, acompanhada da denúncia das “graves ameaças de Hitler”, num “plano criminoso” visando justificar uma agressão à Tchecoslováquia. Como usual, o cartunista estava acompanhando os acontecimentos no calor da hora, como *journaliste du crayon* (“jornalista do lápis”), rabiscando seus traços para o periódico comunista, mas também para distribuição, por meio da agência parisiense *Images du Jour*, para mais de vinte jornais da França, Bélgica, Suíça e Luxemburgo.¹¹⁹

Dessa maneira, dois dias depois, em 15 de setembro, reencontramos a charge, com destaque, bem centralizada na página 5 do *Escher Tageblatt*, jornal do Partido Trabalhista (*ArbeiterPartei*, de linha socialista) e do sindicato de operários metalúrgicos, publicado em língua alemã na segunda maior cidade e centro industrial de Luxemburgo, Esch-Alzette.

Figuras 156 e 157 - O discurso de Nuremberg.



Fontes: ESQUERDA: *L'Humanité*, Paris (França), ano 35, n. 14.512, p.1, 13 set. 1938.

DIREITA: *Escher Tageblatt*, Esch-Alzette (Luxemburgo), n. 214, p.5, 15 set. 1938.

¹¹⁹ UN GRAND PROCES DE PRESSE A LUXEMBOURG. *La Cité Nouvelle*, Bruxelas, ano 2, n. 335, p. 4, 01 dez. 1938.

Naqueles conturbados dias de setembro, ninguém poderia imaginar que esta se tornaria a caricatura mais famosa de Raoul Cabrol, celebrada na memória da resistência ao nazismo, tanto na França quanto em Luxemburgo, em virtude do processo aberto contra o jornal antifascista *Escher Tageblatt* “por insultar o chefe de uma nação amiga”.

Até então, em 16 anos de trajetória profissional, o desenhista Cabrol havia se notabilizado especialmente pela qualidade e refinamento do *portrait-charge*, ou seja, da caricatura pessoal, da caricatura em si como expressão artística, utilizando “a deformação física como metáfora de uma ideia”, com o “exagero das características físicas da pessoa”, podendo ter raramente um conteúdo elogioso, mas principalmente com efeitos satíricos e de crítica política e social (Fonseca, 1999, p. 28).

O *portrait-charge* está no núcleo duro do surgimento da caricatura, a partir das pesquisas sobre a fisionomia humana no Renascimento, em que se empenharam artistas como Michelângelo Buonarroti, Albrecht Dürer e Leonardo da Vinci, que fez estudos sobre tipos fisionômicos grotescos, os *visi mostruosi* (faces monstruosas), justapondo os contrastes entre o belo e o feio, o velho e o novo, o forte e o fraco. Entretanto, consoante a análise do historiador da arte Joaquim da Fonseca, foi no ateliê da família Carracci (fundado em Bolonha, 1585) que a caricatura tomou forma em seu sentido moderno, com a observação do cotidiano e de tipos populares, com o aparecimento da expressão *ritratini carichi*, usada por Annibale Carracci para se referir a seus retratos caricaturados:

A natureza em si tem prazer em deformar as feições humanas: ela dá para uma pessoa um nariz grosso e, para outra, uma boca grande. Se estas inconsistências e desproporções têm em si mesmas um efeito cômico, então o artista, ao imitá-las, pode acentuar sua impressão e causar riso ao espectador. Além disso, é privilégio do artista exagerar essas deformações da natureza, sem ignorar a semelhança com o modelo e, se possível, dar uma mão à natureza e produzir *ritratini carichi*, retratos carregados ... E também para desenhar uma caricatura é necessário conhecer as intenções da natureza em produzir deformidades e resolver continuar estas tentativas começadas pela natureza, até que elas alcancem *perfetto deformità* (a deformidade perfeita) (apud FONSECA, 1999, p. 50-51).

Dessa maneira, Raoul Cabrol foi um dos mestres na arte de “fixar o exagero pela semelhança”, na fórmula do escritor e historiador cearense Herman Lima (1963, p. 680), sendo um herdeiro das tradições clássicas da caricatura. Na exposição de estreia, *Masques et sourires* (Máscaras e Sorrisos), aberta em fevereiro de 1922, o artista fez muito sucesso com as caricaturas *portrait-charge*, feitas a lápis, pena ou carvão, de 110 personalidades do mundo da política, dos esportes, da cultura e das artes, o que lhe abriu as portas para inúmeros jornais e revistas ilustradas em toda a França.

Em março de 1924, por ocasião dos Jogos Olímpicos de Paris (de 4 de maio a 27 de junho), o editor Jean Pascal lançou uma coleção de cartões-postais de “grande luxo”, com caricaturas dos “campeões do mundo inteiro” (103 atletas), coleção depois acrescida com personalidades da cultura (14 artistas) e da política (27), vendidos ao preço de 30 centavos a unidade ou 3 francos a dúzia de cartões postais, à escolha do freguês, conforme propaganda publicada no semanário satírico *Le Journal Amusant*.¹²⁰ Aproveitando a popularidade das caricaturas de Raoul Cabrol e atendida ao mundo do entretenimento de massas, a editora também criou uma coleção de fotografias de artistas de cinema (formato 18x24cm), lançada depois das Olimpíadas, ao preço de 2 francos a unidade ou 20 francos a dúzia.¹²¹

Figura 158 - Os portraits-charge de R. Cabrol (1924).



Fonte: LES PORTRAITS-CHARGE DE R. CABROL. *Le Journal Amusant*, Paris, mar-julho 1924.
[Compilação das caricaturas publicadas entre março e julho de 1924].

Na compilação que fizemos (a partir dos anúncios da coleção), verificamos que são personagens (quase) desconhecidos um século depois, mesmo para o público francês mediano

¹²⁰ LES PORTRAITS-CHARGE DE R. CABROL. *Le Journal Amusant*, Paris, Ano 77, n. 255, p.19, 29 mar. 1924.

¹²¹ ARTISTES DE CINÉMA. *Le Journal Amusant*, Paris, Ano 77, n. 270, p.3, 28 jun.1924.

do século XXI, ousaria dizer, para não falar de um pesquisador brasileiro. Contudo, mesmo sem quase nada saber dessas pessoas, podemos ver alguns elementos característicos do “retratista-caricaturista”, na captação das máscaras e sorrisos, tais como o senso de volume das expressões faciais, as deformidades de cada um, ali os olhos abertos ou muito fechados, aqui um pescoço bastante alongado, as orelhas avantajadas, o nariz arrebitado ou os vastos bigodes, acolá um sorriso aberto e a simpatia, adiante uma carranca de mau-humor ou uma cara de bonachão, as testas e os penteados de cada qual, o boné, o monóculo ou o capacete desportivo. São quase fotografias, que desafiam pelo exagero o suposto realismo da fotografia, criando “aparições impressionantes, que persistem em nos cativar e continuam sendo a própria expressão do estilo Cabrol”, na definição do historiador francês Laurent Gervereau (1996, p. 228-234).

Ainda no início de 1924, Cabrol foi convidado para o jornal comunista *L’Humanité*, numa parceria fecunda (mas sem exclusividade), com predomínio dos *portrait-charge* (sem legendas), mas também cartuns legendados sobre os acontecimentos políticos, econômicos e sociais, além de colaborar com cartazes de campanhas eleitorais (conforme já analisado). Assim, o cartunista “se transformou num verdadeiro jornalista presente em todos os locais onde a atualidade exige: nos congressos de partidos, conferências internacionais, processos judiciários, mas sobretudo na Câmara dos Deputados”, onde se estabeleceu como “um dos mais ilustres desenhistas parlamentares”, pontua Christian Delporte (1996, p. 164).

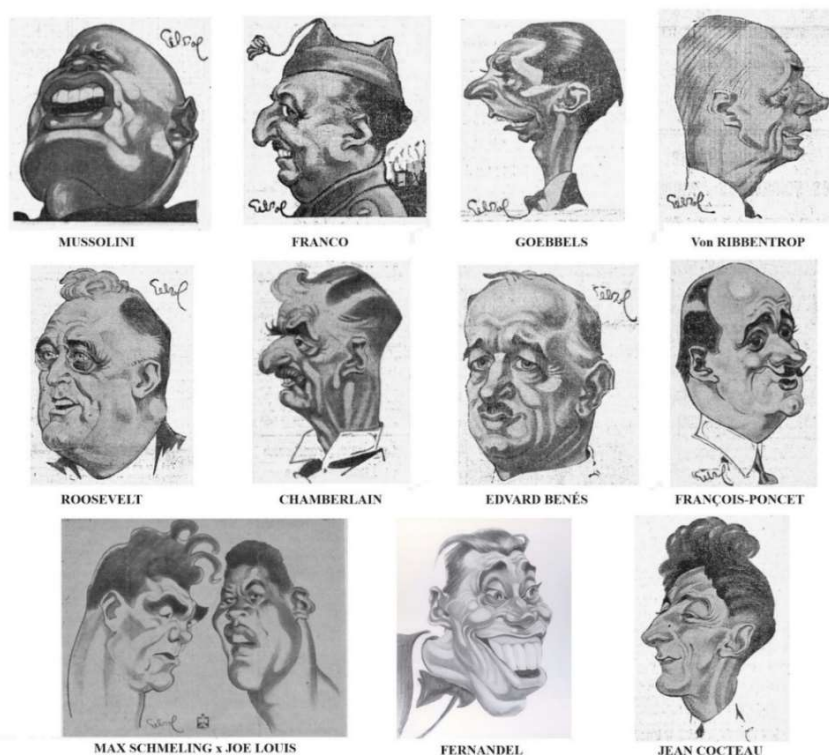
“As caricaturas de Cabrol, além da evidente qualidade plástica, têm a imensa vantagem de não somente não possuir legendas, mas de incluir personalidades do mundo inteiro”, acrescenta o historiador Christian Delporte (1996, p. 166-167), o que possibilitou uma sólida carreira internacional, com contratos com agências de notícias, pois suas “cabeças” podem ser publicadas em qualquer lugar, desde a grande imprensa burguesa, nos Estados Unidos (*Boston Sunday, The New York Times, Life, Vanity Fair*), Grã-Bretanha (*The Graphic, The Sketch, Parade*), Alemanha (*Müncher Illustrierte Press, Berliner Illustrier*), Bélgica (*Le Soir*), Brasil (*Revista da Semana*), para não falar da imprensa de esquerda (em seus vários matizes, socialista, trabalhista ou comunista) nesses e noutros países, como Áustria, Suíça, Bélgica (*La Voix du Peuple*, comunista) e Luxemburgo (*Escher Tageblatt*, trabalhista), ou ainda contribuindo com os antifascistas italianos refugiados em Paris (*Il Grido del Popolo*).

Nos anos 1930, o artista está mais experiente, participando de diversas iniciativas antifascistas, caricaturando os principais nomes da política internacional, em suas imperfeições e deformidades, a empáfia de Mussolini, com seu grande queixo e a bocarra verborrágica, as expressões duras e austeras do diplomata alemão von Ribbentrop e dos presidentes Roosevelt (EUA) e Edvard Beneš (Tchecoslováquia), o sorriso falso e o nariz torto do generalíssimo

Franco, o pescoço fino e alongado do grotesco anão Goebbels, a expressão pusilânime de Neville Chamberlain, a afetação e distinção do diplomata François-Poncet. Mas também desenhando grandes artistas, como o poeta, dramaturgo e ator Jean Cocteau, em pose refinada com seu majestoso topete, ou o super sorridente ator cômico Fernandel, com imensos e cativantes dentes.

Figura 159 - Os portraits-charge de R. Cabrol (anos 1930).

Les PORTRAITS-CHARGE de R. CABROL



Fontes: Compilação de caricaturas publicadas nos anos 1930.

E ainda grandes atletas do momento, o alemão Max Schmeling e o norte-americano Joe Louis, que decidiram o título mundial de pesos-pesados em Nova Iorque, 22 de junho de 1938.¹²² Uma revanche em que o pugilista negro levou a melhor, numa fulminante vitória por knock-out no primeiro round, levando para as cordas e desmontando literalmente o discurso de superioridade ariana, amplamente usado pela propaganda nazista. Na visão de Raoul Cabrol, os pescoços de ambos os lutadores se prolongam um em frente do outro, dando a ilusão por um instante de duas maciças luvas de boxe, em lugar dos rostos.

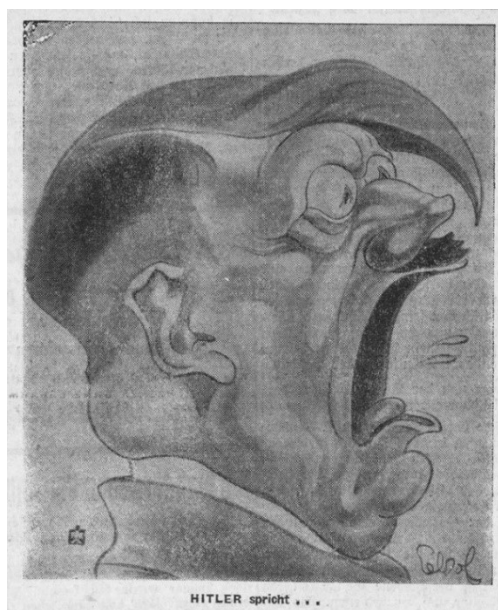
Mas então o que os leitores franceses, belgas, suíços e luxemburgueses visualizaram naquelas tensas manhãs de setembro, ao folhear as páginas do *L'Humanité*, do *Escher Tageblatt* ou de mais duas dezenas de jornais? Os leitores viram o trabalho de um artista no

¹²² JOE LOUIS BLEIBT WELTMEISTER. (Joe Louis continua campeão mundial). *Escher Tageblatt*, Esch-Alzette (Luxemburgo), n. 145, p.3, 23 jun. 1938.

auge do domínio de seu ofício, conjugando os traços mais potentes da caricatura com os elementos mais significativos da conjuntura, como um *journaliste du crayon* (jornalista do lápis), ou melhor, como um *dessinateur de presse* (desenhista de imprensa), na expressão consagrada pelos franceses.

O teórico da imagem Jacques Aumont chama atenção para o efeito de condensação do tempo histórico operado pela caricatura. Na medida em que o tempo do acontecimento é convertido em “instante pregnante” por meio da “escolha de um instante... no interior do acontecimento que ele quer representar, com o melhor instante, o mais significativo, mais típico, mais pregnante [fecundo]”, em que “a representação do instante leva à caricatura” (Aumont, 2004, p. 81-3). Em sua síntese visual e temporal, Raoul Cabrol oferece “um resumo em forma de *portrait-charge*”, a ser lido e interpretado, pois mostrar a história do discurso de Hitler em uma caricatura é fazer com que seja narrada.

Figura 160 - Hitler discursa...



Fonte: CABROL, Raoul. *Hitler spricht...* *Escher Tageblatt*, Esch-Alzette, n. 214, p.5, 15 set. 1938.

Vemos o arauto (*der Trommler*) em toda sua eloquência, em plena forma, falando, discursando, discursando não, berrando a plenos pulmões, gritando e salivando ódio com a boca escancarada, vociferando insultos e impropérios, os olhos arregalados pela ira e pelo desprezo, o topete como uma lâmina afiada, o pescoço desaparecido por trás da gorda papada e do colarinho apertado. Um louco furioso, senhor das armas e da propaganda, mobilizando as massas numa atmosfera de tensão, excitação coletiva e ameaças de guerra. Não é preciso ver a multidão, pois instintivamente sabemos que ela está lá, imaginamos a multidão, as milhares de pessoas, uniformizadas ou não, reagindo e aplaudindo cegamente a cada palavra, a cada gesto,

a cada expressão do orador, levantando os braços e saudando seu *Führer*, com gritos de guerra. *Heil Hitler! Heil Hitler! Heil Hitler!*

A *perpetto deformità* (deformidade perfeita) como metáfora de uma ideia, de um instante significativo (o discurso de Nuremberg), eis a caricatura em sua essência: **a fúria do *Führer***. Entretanto, esse é um dos poderes da imagem, a caricatura transcende o tempo imediato do acontecimento, podendo ser visualizada posteriormente com a mesma potência imagética, pois o leitor completará as lacunas mentalmente com as informações que tiver disponíveis sobre o terrível ditador e os horrores nazistas. Assim não foi somente o discurso específico de encerramento do congresso, na 2ª feira, 12 de setembro de 1938, mas sim qualquer discurso de Adolf Hitler, em qualquer momento da trajetória do arauto (*der Trommler*), foi o próprio “espírito” do personagem, capturado e sintetizado no *portrait-charge* de Raoul Cabrol.

Assim, em seguida à publicação, em 15 de setembro, o diplomata alemão Otto von Radowitz foi pessoalmente ao encontro do ministro dos Negócios Estrangeiros de Luxemburgo, Joseph Bech, “para protestar oficialmente em nome da Alemanha contra a caricatura publicada no quotidiano socialista”, demandando uma intervenção do governo, pois estava previsto na Lei de Imprensa do Grão Ducado. Em 10 de outubro, Radowitz enviou uma carta ao ministro Joseph Bech em que reiterou as reclamações contra o *Escher Tageblatt*, pois o jornal trabalhista publicava regularmente caricaturas “insultantes contra o *Führer*”, de autoria de Cabrol e vários outros cartunistas antifascistas, tais como Albert Simon, Henri Monier, Jacques Pruvost, Frick e Pol Fer Jac. Contudo, a escolha da caricatura específica de Raoul Cabrol, um artista consagrado e reconhecido internacionalmente, “permite supor razoavelmente” que o diplomata von Radowitz visava utilizar o incidente “para criar um precedente jurídico internacional, em matéria de desenhos políticos de caráter antinazista”, assinala o historiador luxemburguês Paul Lesch (2014, p. 55-56).

Tal como na França e na Holanda, se tratava da caricatura e do caricaturista (do conjunto da obra), mas também da oportunidade, dentro de uma certa estratégia da diplomacia e da política externa do III *Reich*, de enfrentamento dos partidos de esquerda e de pressão contra as diferentes coalizões governamentais nos países vizinhos, tentando desestabilizar e tensionar em favor das correntes pró-nazistas, no contexto da “guerra civil internacional” e do enfrentamento do “perigo bolchevique” (principal inimigo estratégico). Portanto, havia um certo método na “indignação” da diplomacia alemã contra a caricatura e outras artes, muito especialmente nos países vizinhos, tais como a França, a Holanda e Luxemburgo, ou a Tchecoslováquia, países onde havia uma expressiva comunidade de refugiados alemães, com diversas ações político-culturais, publicações no exílio e montagem de redes clandestinas de distribuição de impressos

no *Reich*, além do monitoramento de perto das atividades dos partidos de esquerda e grupos antifascistas.

Em nossa pesquisa, identificamos outros casos, envolvendo protestos alemães (e ainda italianos e japoneses) contra exposições de caricaturas na Tchecoslováquia, na França e na Espanha, bem como outros casos individuais de reclamações contra caricaturas, nos Estados Unidos, Brasil, Cuba, Costa Rica, México, Argentina, França, Tchecoslováquia, Espanha, Grã-Bretanha. Contudo, sendo impossível analisar todos, selecionamos os três em apreço neste capítulo, a partir dos critérios de: ampla repercussão internacional, disponibilidade de fontes, existência de comunidade de refugiados alemães e condição fronteira com a Alemanha. Esperamos, em outro momento, poder continuar com a pesquisa desses embates da caricatura contra a diplomacia alemã em outros países da Europa e das Américas, o que deve provavelmente trazer mais elementos de análise.

Então, podemos visualizar os três casos em conjunto. Na Holanda (fevereiro/1936), foi a caricatura de Peter van Reen, publicada no *Het Volk*, jornal do Partido Social-Democrata dos Trabalhadores, de oposição à coalizão cristã conservadora no governo, com uma parcela expressiva de simpatizantes do nazismo, especialmente no judiciário. Na França (outubro/1936), foi a caricatura de Raoul Cabrol, num evento do Partido Comunista, na fronteira e bilíngue Alsácia-Lorena, pressionando o governo de esquerda recém-eleito da Frente Popular, numa oportunidade de confronto aproveitada e planejada pelo Ministro da Propaganda, Joseph Goebbels. Dessa vez, em Luxemburgo (setembro/1938), novamente uma caricatura de Cabrol, publicada no *Escher Tageblatt*, jornal em língua alemã do Partido Trabalhista (socialista), que fazia parte do governo de “unidade nacional” (formado em novembro de 1937), chefiado por Pierre Dupong, uma ampla coalizão de centro, incluindo conservadores, católicos, liberais e socialistas, tentando manter a frágil independência nacional diante dos vizinhos, França, Bélgica e, muito especialmente, a Alemanha nazista.

O historiador luxemburguês Denis Scuto chama a atenção para a contínua intimidação e pressão diplomática da Alemanha contra a imprensa, com a proibição de venda do *Escher Tageblatt*, em 4 de abril de 1933, “para impedir sua difusão nas zonas de fronteira (Trèves e Sarrebruck)”, seguida da interdição dos jornais *Arbeiter-Stimme* (**Voz dos Trabalhadores**, comunista, em 6 de abril) e *Luxemburger Landeszeitung* (**Jornal Nacional**, radical, em 22 de abril de 1933). Um caso especial foi do jornal católico *Luxemburger Wort* (**Palavra de Luxemburgo**), inicialmente pró-nazista e antisemita, cuja “atitude muda com a evolução da política religiosa do nacional-socialismo” (a já analisada questão religiosa, *Kirchenkampf*), com

a proibição de algumas edições no verão de 1934, até a proibição em definitivo a partir de 3 de janeiro de 1936 (Scuto, 2013, p. 77-78).

Foram registradas inúmeras reclamações da Embaixada alemã contra artigos e caricaturas, até que, em janeiro de 1935, ocorreu a primeira tentativa de processar o jornal trabalhista, por conta do artigo “Declínio moral no Terceiro Reich” (*Sittenverfall im Dritten Reich*), que tratava, dentre outras coisas, de casos de prostituição e homossexualismo na Alemanha nazista, além do já mencionado assassinato de Ernst Röhm, morto por ordem pessoal de Hitler na “Noite das Facas Longas” (30 de junho de 1934).¹²³ O processo não prosperou por conta da imunidade parlamentar de Hubert Clément (o diretor-responsável do *Escher Tageblatt* era também deputado do partido trabalhista), pois um pedido de suspensão da imunidade foi recusado pela Câmara de Luxemburgo.

Três anos depois, após as pressões do diplomata alemão Otto von Radowitz, o caso Cabrol foi enviado pelo governo de Luxemburgo para apreciação do Ministério Público, que esperou o final da legislatura (e da imunidade parlamentar de Hubert Clément), em 6 de novembro de 1938, para somente então abrir um processo contra o jornal *Escher Tageblatt* “por insultar um chefe de Estado estrangeiro”, sendo a primeira audiência do processo marcada para o dia 28 de novembro. Na condição de diretor do jornal, Hubert Clément assumiu total responsabilidade pela publicação da caricatura, isentando o cartunista Raoul Cabrol (cidadão francês) de qualquer sanção ou penalidade. Na primeira audiência, acompanhada por correspondentes de jornais de toda a Europa, o advogado de defesa pediu a nulidade do processo, levantando questões de técnica jurídica, o que levou ao adiamento do julgamento para 16 de janeiro de 1939.

“*Herr* Hitler foi insultado, diz a embaixada alemã – Nós dizemos não”. No intervalo entre a denúncia e o julgamento, o jornal trabalhista publicou uma série de sete artigos em defesa da caricatura de Cabrol, utilizando a inusitada e irônica estratégia de apresentar argumentos e citações do próprio Adolf Hitler, em *Mein Kampf* (**Minha Luta**), para evitar quaisquer enganos, conforme uma edição autorizada quando já era chanceler (Editor Franz Eher, Munique, 1933).¹²⁴ A peculiar tese apresentada pelo *Escher Tageblatt* é que o próprio Hitler “ajudou a desenhar a imagem [caricatura] em seu livro”, ao construir sua autoimagem, estabelecer seu estilo pessoal de escrever, falar e discursar (o “estilo Hitler”), bem como

¹²³ *Sittenverfall im Dritten Reich*. [Declínio moral no Terceiro Reich]. *Escher Tageblatt*, Esch-Alzette, n. 21, p.3, 25 jan. 1935.

¹²⁴ *Herr Hitler ist beleidigt worden, sagt die deutsche Gesandtschaft – wir sagen nein* (I). [*Herr* Hitler foi insultado, diz a embaixada alemã – Nós dizemos não.]. *Escher Tageblatt*, Esch-Alzette, n. 263, p. 6, 12 nov. 1938.

enunciar os princípios que norteiam o uso de caricaturas como propaganda política pelo nazismo.

“*Herr* Hitler foi insultado, diz a embaixada alemã – Nós dizemos não”. Assim, os dois artigos iniciais destacaram a fundamental e nada “amigável” autodescrição de Adolf Hitler como orador de massas (*der Trommler*), usando o poder da palavra falada com fanatismo e intolerância para impor a “verdade” do seu movimento, ressaltando o ódio, a histeria e a bestialidade como forças motrizes de mobilização das multidões, como “erupções vulcânicas de paixões humanas, incitadas pela tocha da palavra lançada entre as massas”. Ao desenvolver os argumentos, o articulista (provavelmente Hubert Clément, quem sabe com eventuais colaboradores) foi perguntando ao leitor a cada passo: “Se você fosse pedir a um cartunista, por favor, olhe para essas palavras do credo de um político e, em seguida, faça um desenho desse homem. Este desenho não teria necessariamente que se parecer exatamente com a nossa caricatura?”.¹²⁵

No terceiro artigo, o matutino argumentou que a publicação não foi “um ataque feito do nada”, como dito pela embaixada alemã, mas sim uma resposta direta ao discurso de Hitler no congresso de Nuremberg, em que atacou “a Tchecoslováquia democrática e seu governo”, convencendo “o mundo inteiro de que a paz mundial corria extremo perigo como resultado das ameaças feitas neste discurso”, incluindo a própria independência nacional de Luxemburgo. De modo que “era nosso direito e nosso dever nos posicionar contra esse discurso da maneira mais clara e negativa possível”. Portanto, a caricatura de Raoul Cabrol “não foi publicada como um ataque desmotivado, mas sim no contexto de uma situação mais candente, como uma reação gráfico-artística a um sistema que estava prestes a mergulhar o mundo em um banho de sangue”.¹²⁶

Nos artigos IV, V e VI, o periódico destaca que o “estilo é a pessoa” (*Der Stil ist der Mensch*), ressaltando “por que *Herr* Hitler não pode se sentir ofendido”, nem “tem motivos para ser sensível”. Com base no texto de *Mein Kampf*, foi delineado o “estilo Hitler” de falar, escrever e nomear seus adversários, numa vasta coleção de palavrões em alemão: estúpidos, patifes, vagabundos, desgraçados, covardes, presunçosos, indignos, preguiçosos, sem escrúpulos, inúteis, ladrões, trapaceiros, criminosos, assassinos, mentirosos, depravados, vilões, vampiros. Ora, reflete o articulista, convenhamos que um homem que utiliza “tal

¹²⁵ *Herr Hitler ist beleidigt worden, sagt die deutsche Gesandtschaft – wir sagen nein* (II). *Escher Tageblatt*, Esch-Alzette, n. 264, p. 6, 14 nov. 1938.

¹²⁶ *Herr Hitler ist beleidigt worden, sagt die deutsche Gesandtschaft – wir sagen nein* (III). *Escher Tageblatt*, Esch-Alzette, n. 266, p. 6, 16 nov. 1938.

enxurrada de insultos” “contra todos aqueles que pensam diferente”, “não pode se sentir ofendido pela publicação de uma caricatura pouco lisonjeira dele”.¹²⁷

Em relação a chefes de Estado, não há diferenças significativas do “estilo Hitler”, bastando alguns exemplos para ilustrar o ponto: a “dinastia depravada” e o “Estado cadáver” dos Habsburgos (na Áustria); sobre o ministro dos Negócios Estrangeiros da URSS, Georgii Chicherin, que “com sua equipe de mais de 200 judeus soviéticos, viaja pela Europa em um trem expresso, visita cabarés, apresenta danças de nudez”; no citado discurso de Nuremberg, o presidente da Tchecoslováquia, Edvard Beneš, “um homem a quem ele não se compara, espiritual e moralmente” foi chamado inúmeras vezes de criminoso e louco. E pergunta aos leitores: “Aqueles que consideram esse tipo de coisa boa e correta querem nos perseguir por uma sátira gráfica, uma caricatura? Nós, um jornal democrático e livre de um país democrático e livre?”.¹²⁸

Dos adversários e estadistas, os constantes insultos se estendem aos pacifistas e povos inteiros, especialmente a França. Em *Mein Kampf*, Hitler manifesta profundo desprezo pelos pacifistas e se descreve “como um homem que está preparado para a guerra, que se orgulha de ser robusto e brutal e que intoxica seus seguidores até a morte”. Em 1929, vislumbrando o próprio futuro, o *Führer* escreveu no jornal do partido nazista, *Völkischer Beobachter*, no melhor do estilo, que “somente quando um estadista alemão for visto na França como a personificação do ódio [*der Inbegriff des Hasses*], o povo alemão terá recuperado o respeito no mundo”. Ora, questiona o articulista do *Escher Tageblatt*, “os representantes da legação alemã acham que nossa caricatura parecia a ‘personificação do ódio’? Pois bem, o próprio *Herr* Hitler queria ser visto como a ‘personificação do ódio’. Arrematando: por que então a diplomacia alemã recorre aos tribunais “quando você faz a vontade de *Herr* Hitler e o vê como ele é? Ainda mais pelas lentes do talento artístico do caricaturista?”.¹²⁹

No sétimo e último artigo da série, o jornal trata do tema do “cartoon do ponto de vista da propaganda”, aproveitando as lições dos “mestres” nazistas. No livro *Signale der neuen Zeit* [*Sinais da nova era*], Joseph Goebbels afirma enfaticamente que ninguém pode reclamar que “sua propaganda é muito grosseira, muito mesquinha ou muito brutal, ou que não é decente o suficiente”, porque nenhuma dessas características é realmente importante. Para Goebbels, a

¹²⁷ *Herr Hitler ist beleidigt worden, sagt die deutsche Gesandtschaft – wir sagen nein* (IV). *Escher Tageblatt*, Esch-Alzette, n. 267, p. 6, 17 nov. 1938.

¹²⁸ *Herr Hitler ist beleidigt worden, sagt die deutsche Gesandtschaft – wir sagen nein* (V). *Escher Tageblatt*, Esch-Alzette, n. 268, p. 6, 18 nov. 1938.

¹²⁹ *Herr Hitler ist beleidigt worden, sagt die deutsche Gesandtschaft – wir sagen nein* (VI). *Escher Tageblatt*, Esch-Alzette, n. 269, p. 13, 19 nov. 1938.

propaganda “não deve ser decente de forma alguma, nem deve ser gentil, suave ou humilde; [a propaganda] deve levar ao sucesso”. Só isso importa.

Assim, segundo os especialistas do nacional-socialismo, a caricatura é “um meio de propaganda permitido e desejado”, mas ao mesmo tempo, “apontam que essa propaganda não leva em conta a beleza ou mesmo a decência”, ou mesmo a humanidade. Dessa maneira, “o principal é o efeito, sendo que as distorções e deturpações fazem parte da natureza da propaganda. Então, por que essa sensibilidade à nossa caricatura?”, argumentou o articulista. Afinal de contas, Adolf Hitler “basicamente não quer outra coisa!”, quando afirmou em seu livro: “Não importa se riem de nós ou nos repreendem, se nos retratam como tolos ou como criminosos: o principal é que estão sempre lidando conosco”.¹³⁰

“*Herr* Hitler foi insultado, diz a embaixada alemã – Nós dizemos não”. Portanto, concluiu o *Escher Tageblatt*, não houve insulto, pois mostrar o *Führer* numa caricatura como ele é, como ele quer ser visto, conforme o “estilo Hitler” de discursar e segundo as regras da propaganda nazista não é um insulto, nem Adolf Hitler tem razões para ser assim tão sensível e se sentir ofendido, muito pelo contrário.

Figura 161 - Chamberlain não é tão sensível quanto Hitler!



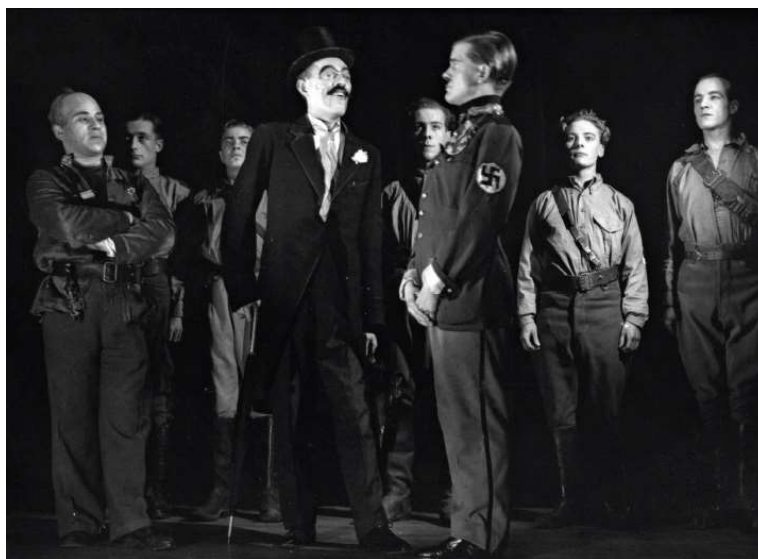
Fonte: Caricatura de Chamberlain em um palco de Londres e nenhum processo por difamação! *Escher Tageblatt*, Esch-Alzette, n. 275, p. 3, 26 nov. 1938.

Na mesma linha de pensamento, em 26 de novembro, o jornal publicou a carta de um cidadão luxemburguês, residente em Londres, afirmando que o primeiro-ministro britânico, Neville Chamberlain, “não é tão sensível quanto Hitler”. Pois, há duas semanas estava sendo encenada num teatro londrino uma “pantomima política”, com bastante repercussão nos jornais

¹³⁰ *Herr Hitler ist beleidigt worden, sagt die deutsche Gesandtschaft – wir sagen nein* (VII). *Escher Tageblatt*, Esch-Alzette, n. 270, p. 2, 21 nov. 1938.

da cidade, “cujo foco é o primeiro-ministro inglês”, em que um ator coloca em cena todas as noites uma máscara-caricatura de Chamberlain. Contudo, “ninguém pensou em processar o teatro ou o ator por insultar o primeiro-ministro inglês”, nem os editores dos jornais que publicaram a fotografia da caricatura de Chamberlain no palco. Desse modo, em solidariedade ao *Escher Tageblatt*, estava enviando a carta e uma fotografia do *cartoon* de Chamberlain, para ajudar a mostrar ao tribunal luxemburguês “como são a liberdade de opinião pública e a liberdade de imprensa em um país democrático como a Inglaterra”.¹³¹

Figura 162 - Chamberlain: o tio malvado.



Fonte: *Babes in the wood* (apud Leach, 2018, p. 442).

Tratava-se da peça *Babes in the wood* (*Bebês na floresta*), “uma pantomima com argumento político”, representada pelo grupo teatral de vanguarda *Unity Theatre*. Este coletivo artístico foi criado em fevereiro de 1936, na perspectiva de integração de vários setores do teatro popular em toda a Grã-Bretanha, numa proposta de frente antifascista, aponta o diretor teatral e historiador Robert Leach. Livremente inspirada na fábula infantil, *Babes in the wood* representava a Áustria e a Tchecoslováquia como as inocentes crianças abandonadas na floresta pelo “tio malvado” (*wicked Uncle*), o ministro Chamberlain. Dentre outros personagens, temos Hitler e Mussolini como ladrões, enquanto o “povo” era Lady Marion e a Frente Popular era Robin Hood. Escrito, produzido e encenado na sequência dos eventos críticos do ano de 1938, o espetáculo era uma sátira voraz do acordo de Munique e da política de concessões do governo da Grã-Bretanha, com inúmeros quadros, música e dança, fazendo grande sucesso ao longo de seis meses, entre novembro de 1938 e maio de 1939 (Leach, 2018, p. 441-442).

¹³¹ *Chamberlain nicht so empfindlich wie Hitler*. [Chamberlain não é tão sensível quanto Hitler]. *Escher Tageblatt*, Esch-Alzette, n. 275, p. 3, 26 nov. 1938.

Assim como o anônimo “luxemburguês em Londres”, foram inúmeras as manifestações de solidariedade, dando a dimensão da repercussão internacional do caso Cabrol (*l'affaire Cabrol*, como será conhecido na França) ou processo de Hitler (*Hitler-Prozess*, em Luxemburgo). Ainda em Londres, a Associação Internacional dos Artistas (*Artists International Association*) declarou que o desenho era “uma representação legítima” das tradições da caricatura, tal como existente há séculos na Europa, e que o processo era uma “tentativa de intimidar” e “preparar a supressão de todas as expressões de opinião que o *Reich* não goste”. Portanto, os acusados devem receber todo o apoio, “para que a imprensa de todos os países preserve a sua liberdade de opinião”. A União Nacional dos Jornalistas (*National Union of Journalists*), por meio do ilustrador Gabriel (do *Daily Worker*, de Londres), também se juntou ao protesto em defesa da liberdade de imprensa.

No dossiê dos apoios recebidos, o *Escher Tageblatt* listou ainda associações profissionais da França, tais como: Sindicato dos Cartunistas de Jornais (*Syndicat des Dessinateurs de Journaux*), Sindicato Nacional dos Jornalistas (*Syndicat National des Journalistes*), Confederação dos Trabalhadores Intelectuais (*Confédération des Travailleurs Intellectuels*), Sociedade dos Humoristas (*Société des Humoristes*), Sindicato da Propriedade Artística (*Syndicat de la Propriété Artistique*). O sindicato dos cartunistas chamou atenção para o perigoso precedente que se abriria em caso de condenação do jornal, “capaz de pôr em risco os direitos e liberdades reconhecidos dos caricaturistas em todos os países”, conclamando para a defesa da “liberdade absoluta de expressão”, que todos “têm o direito de exercer dentro dos limites da honestidade profissional”.¹³²

No jogo de pressões e contrapressões, o governo de Luxemburgo buscou uma solução de compromisso visando amenizar o desgaste diplomático, negociando nos bastidores a retirada da queixa pela embaixada alemã, em contrapartida de uma “explicação” (*Erklärung*) do *Escher Tageblatt* de que “não tinha intenção de insultar o *Führer* do *Reich* alemão”, publicada discretamente (em 12 linhas, p. 4) na edição de 30 de dezembro de 1938.¹³³ O que não impediu em absoluto o jornal de continuar mantendo sua posição antifascista, bem como continuar publicando caricaturas de Raoul Cabrol e outros desenhistas.

Independente do desfecho negociado do processo, a memória social da resistência ao nazismo transformaria a caricatura de Raoul Cabrol numa das mais famosas em Luxemburgo e na França, sendo continuamente reapropriada e reinventada, inclusive pelo próprio cartunista,

¹³² *Um den Hitler-Prozess. Berufene Zeugnisse für die Presse-Freiheit*. [Sobre o processo de Hitler. Inúmeros depoimentos sobre a liberdade de imprensa]. *Escher Tageblatt*, Esch-Alzette, n. 294, p.1, 19 dez. 1938.

¹³³ *Erklärung* [Explicação]. *Escher Tageblatt*, Esch-Alzette, n. 303, p.4, 30 dez. 1938.

que fez uma segunda versão em 1939, modificando especialmente a posição do cabelo, com a retirada do topete afiado pra frente, dando mais destaque aos olhos esbugalhados de loucura e ódio (figura 163).

Figuras 163, 164 e 165 - Caricatura de Raoul Cabrol em Paris (nov. 2012).



Fonte: *Le XXe siècle en quatre-vingts dessins de presse*. [O século XX em 80 caricaturas]. Exposição promovida pelo Senado da França, nos Jardins de Luxemburgo (nov. 2012 a mar. 2013). Disponível em: <http://japprendslechinois.over-blog.com/article-le-xxeme-siecle-en-80-dessins-de-presse-ii-115116403.html>. Acesso em: 26 nov. 2023.

Publicada originalmente sem legendas, como *portrait-charge*, a caricatura foi lida e interpretada com diversas nuances ao longo do tempo, como a fúria do Führer (*Les fureurs du Führer*), a personificação do ódio (*der Inbegriff des Hasses*), até o mais recente trocadilho do acesso de fúria (*accès de Führer*), numa exposição promovida pelo Senado da França em 2012. Com ou sem legendas, a potência da imagem se mantém atual e mesmo atemporal, tocando no mais instintivo e profundo sentido de justiça e humanidade, como bem lembrou o cartunista Cabu, em entrevista durante a abertura da exposição nos Jardins de Luxemburgo, um dos principais parques públicos de Paris. Nesse dia de manhã, o desenhista viu e ouviu a conversa de uma avó com sua neta de cinco ou seis anos de idade, na calçada, observando a caricatura de Hitler. Em completa inocência, a menina perguntou: – *Qui est ce monsieur? Il n'est pas bon!* “– Quem é esse senhor? Ele não é bom!”.¹³⁴

¹³⁴ Entrevista do caricaturista francês Cabu, na exposição *Le XXe siècle en quatre-vingts dessins de presse*, em 05/12/2012. Disponível em: <https://www.dailymotion.com/video/xvtm1e>. Acesso em: 26 nov. 2023. O desenhista infelizmente foi assassinado no massacre da revista satírica *Charlie Hebdo* (em 7 de janeiro de 2015), em virtude da intolerância religiosa contra uma caricatura do profeta Maomé, considerada “um insulto contra o islamismo”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um espectro assombrou esta tese desde o início. Um espectro não, uma realidade: a ascensão mundial da extrema-direita, com a eleição de caricaturas vivas, em carne e osso, com todos os seus trejeitos e características particulares, alcançando mesmo a *perfetto deformità* (deformidade perfeita), tais como Donald Trump (Estados Unidos, 2017-2020), Jair Messias Bolsonaro (Brasil, 2019-2022) e Javier Milei (Argentina, eleito em 19 de novembro de 2023). Personagens que fizeram a festa dos cartunistas nos últimos anos, *tá oquei?* Talvez esse seja um dos seus mais bem guardados segredos, são caricaturas.

A turma de doutorado 2019 começou logo depois da posse de Bolsonaro. E são muito vívidas em minha memória o imenso desprezo e a subestimação do candidato populista de extrema-direita nas eleições de 2018. “– Não se preocupe”, quase todos diziam, “Bolsonaro será derrotado facilmente por qualquer um no 2º turno”. Nos setores de esquerda, o candidato (a ditador) era cercado por uma aura cômica, um tolo falante, uma ameaça nunca levada a sério, logo apelidado de Bozo, um palhaço no Circo de Munique, ou melhor, no Circo Brasil.

Entretanto, nessa época, já estava colaborando há alguns anos com a SMDH (Sociedade Maranhense de Direitos Humanos), na pesquisa e monitoramento da violência no Maranhão, desde as explosivas rebeliões e as cabeças cortadas (“com chuço entre os dentes”) na penitenciária de Pedrinhas, em 2013, e o crescimento vertiginoso das mortes matadas na guerra de facções criminosas que tomou conta de São Luís. Dessa maneira, acompanhando as pesquisas locais e nacionais sobre o tema da segurança pública, “saltava aos olhos” o nível de adesão ao autoritarismo de uma parcela expressiva da população brasileira, mobilizada pelo temor da violência urbana, vivendo em fobópoles, cidades do medo, e aderindo de forma entusiasmada e fanática ao candidato que fazia “arminha com as mãos” (uma mímica teatral) e prometia “fuzilar os comunistas e o politicamente correto”. Quem precisa de *Sieg Heil*, se tem uma arminha como saudação? Mas todas as tentativas de discussão eram barradas pelo argumento insofismável: “– Não se preocupe, o Bozo (leia-se, o palhaço) será derrotado facilmente por qualquer um no 2º turno. Está tudo sob controle”. Não, não estava.

Portanto, ao longo da atividade de pesquisa, as comparações e analogias foram inevitáveis. Mas era um passo que não poderia ser dado na escrita da tese. Por isso, evitei ao máximo quaisquer alusões, que só apareceram por exigência da própria análise. Afinal, seria um equívoco não falar de Bolsonaro no bestiário sobre o gado, pois a caricatura foi muito

comentada nas redes sociais, ou não falar de Trump na evocação antifascista contemporânea da poesia do reverendo Niemoeller. “*Not Today motherfucker*”!

Mas agora, com a tese concluída, peço licença para acrescentar uma ou duas palavras a esse exercício, sem nenhum rigor analítico, nem pretensão formal. Afinal, “livre pensar é só pensar”, nos ensina o cartunista Millôr Fernandes. Apenas divagar, guiado pelas imagens, temáticas e caricaturas, pois estou presumindo que o leitor também fez suas próprias digressões sobre a crise da democracia na contemporaneidade, *tá oquei?*

Em primeiro lugar, temos o *gorila*, pulando de tempo histórico em tempo histórico, desde meados do século XIX, como propaganda e contrapropaganda, se fundindo com a imagem milenar do *Huno*, capturada pelo discurso racista, se tornando depois uma referência crítica fundamental das ditaduras militares no Cone Sul, provavelmente por meio das caricaturas antifascistas na Argentina (Clément Moreau tem algumas de japoneses-gorilas, por exemplo). A imagética do *gorila* se prolonga na retomada da politização dos militares brasileiros, alimentada pelos governos FHC, Lula e Dilma, sempre dispostos a chamar os militares para “missões de paz” ou “operações de GLO” (Garantia da Lei e da Ordem), e depois sendo chamados a eleger e participar em massa do governo Bolsonaro e eventualmente sustentar seus projetos ditatoriais (felizmente sem sucesso, nesse último caso). A tentativa de golpe em 8 de janeiro de 2023, aliás, foi pensada para provocar a convocação de uma operação de GLO, afinal, chamar os *gorilas* para “salvar a República brasileira” seria a própria marca registrada da instituição militar e de parcela da sociedade política.

Mas o imaginário do *Huno-gorila* tem outras nuances, pois ele é o avesso da civilização, o “outro” no espelho, que é você mesmo, na alegoria das “Duas Alemanhas”, expressão de uma angústia, uma pergunta e uma surpresa. Como a Alemanha dos filósofos, dos poetas, dos músicos pôde se tornar a Alemanha dos camisas-pardas, do ódio e do ressentimento? Ora, não existe nenhum brasileiro com consciência crítica que não tenha se feito a mesma pergunta nos últimos anos, vendo a emergência desse “outro” brasileiro, selvagem e bárbaro, aos milhares, aos milhões. Mas esse “outro” não nos era estranho, não tinha surgido do nada, vindo de outras esferas celestes, eram os nossos amigos, os nossos vizinhos, os nossos colegas de escola ou de faculdade, os nossos familiares, às vezes, irmãos, irmãs, primos, primas, tios e tias. Esse “outro” éramos nós mesmos. Como o Brasil da alegria, da música e do carnaval pôde se tornar o Brasil dos camisas verde-amarelas, dos milicianos cariocas, do ódio e do ressentimento? Qual a magnitude do nosso autoengano com a suposta identidade nacional brasileira, demolida em definitivo com a irrupção da violência e da barbárie neofascista? O gorila no espelho continua a nos encarar, a nós, os “Dois Brasis”, que são o duplo, o “outro” e o mesmo.

Mas no meio do caminho ainda houve a pandemia, com sua dança macabra de 38 milhões de casos confirmados e 700 mil mortes no Brasil, uma montanha de crânios pacientemente edificada pelo pedreiro verde-amarelo com a faixa presidencial. Não tivemos a queima de livros, mas tivemos a cloroquina. Não tivemos chamas ardentes à noite trazendo as trevas do obscurantismo, mas tivemos desfiles e aglomerações à luz do dia, sem máscaras, em carreatas e motociatas. E tivemos também um desafio a Deus: “– E daí? Lamento. Quer que eu faça o quê? Sou Messias, mas não faço milagre”, disse Bolsonaro ainda no início da pandemia, em abril de 2020, dando a tônica da política de genocídio por omissão, negacionismo científico e irresponsabilidade. Mas também dando sua cota de afetação, falso pesar e lágrimas de crocodilo, quando foi preciso, especialmente durante a campanha eleitoral em 2022.

E tudo isso com fortes apoios no conjunto da sociedade brasileira, dos *gorilas* militares ao empresário caricato (o “véio da Havan”), da “tia do WhatsApp” (uma personagem a ser investigada!) aos bairros populares e igrejas evangélicas, num desfile satânico ao som do Hino Nacional. Aliás, a *Kirchenkampf* (questão religiosa) foi um dos achados não intencionais da pesquisa, quando me deparei com as inúmeras charges holandesas sobre o assunto. Diante do Cristo com a coroa de suásticas, na Páscoa do nazismo, o pensamento voou para o bispo Macedo, para o pastor Valdemiro Santiago (aquele mesmo que vendeu feijões prometendo a cura da covid-19) e para tantos outros nomes do fundamentalismo religioso cristão. Esses homens não teriam também abdicado de Cristo para transformá-lo em 100% ariano? Não teriam de bom grado se submetido à política de *Gleichschaltung* (sincronização) e ao novo Messias (Bolsonaro) com sua fiel esposa, convertida em irmã da igreja, “bela, recatada e do lar”?

Por fim, “Bolsonaro só sobrevive na guerra”. Com multidões fazendo arminha e gritando: “Mito! Mito!”, ao “estilo Hitler” de falar, numa “enxurrada de insultos”, como um “Vesúvio Mussolini”, despejando toneladas e toneladas de lava, enxofre e *fake news*. Permanentemente com a “faca nos dentes”, como a personificação do ódio, pois “Bolsonaro só sobrevive na guerra”. Foi a máxima que repeti sem cessar durante estes anos, em sala de aula, em debates, em conversas privadas. “Bolsonaro só sobrevive na guerra”, em eterno estado de fúria. Na invenção cotidiana de fake news e de conflitos, no acirramento diário da luta contra o suposto inimigo esquerdista, petista, comunista, escondido em cada esquina, contra o Congresso Nacional, contra o Supremo Tribunal Federal e assim por diante. Na propaganda e na “mobilização incessante de massas por uma causa a ser seguida cegamente”, na feliz fórmula do historiador Ian Kershaw.

Enfim, “livre pensar é só pensar”, pensar por caricaturas e imagens, com seus múltiplos sentidos e possibilidades, pensar nos desafios postos hoje no enfrentamento com a extrema-

direita mundial e aqui no Brasil. Pois mesmo com a perda de direitos políticos do (felizmente) ex-presidente Bozo e as primeiras condenações do 8 de janeiro, o bolsonarismo continua ativo e se prepara para novas eleições. Enquanto Trump reaparece na liderança em algumas pesquisas nos Estados Unidos, meio topete à frente de Joe Biden, incendiando as próximas eleições presidenciais em novembro de 2024.

Por essas e outras, a centralidade da luta antifascista continua na ordem do dia. No debate com o conjunto da sociedade, no enfrentamento das questões estruturais, nos conflitos e guerras de imagens com *memes* e *fake news*. Em que cada vitória precisa ser comemorada, bem comemorada, como fizemos na eleição de Luís Inácio, mas também nos preparar para os novos desafios. E pensar com caricaturas, com as “armas do espírito” do valente *Notenkraker*, com o otimismo do desenhista Walter Trier, um maravilhoso ilustrador de livros infantis, afirmando em alto e bom som: “O lápis é mais poderoso que a barbárie nazifascista!”.

Figura 166 - O lápis é mais poderoso.



Fonte: TRIER, Walter. *The pen is mightier*. Apud LYNX, 1946.

REFERÊNCIAS

- ADENOR FILHO. Castigat Ridendo Mores. *Diário do Comércio*, São João Del Rei (MG), 08 out. 1960. *Apud Careta*, Rio de Janeiro, ano LIII, n.2.731, p. 23, 29 out. 1960.
- ALMEIDA, José Américo de. A situação [Entrevista]. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLIV, n. 15.431, p.14, 22 fev. 1945a.
- _____. Nosso candidato é o major-brigadeiro Eduardo Gomes [Entrevista]. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano X, n. 5.766, p. 1-2, 22 fev. 1945b.
- ÁLVARUS [Álvaro Cotrim]. Penicilina para a caricatura [Entrevista]. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 42, p. 4-5, 9-11, 14 out. 1944.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. Careta & J. Carlos: imagens no tempo. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano LX, n. 20.745, p.6, 10 nov. 1960.
- ARAÚJO, Rejane. Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP). In: ABREU, Alzira Alves de *et al* (coords.). *Dicionário Histórico-Biográfico Brasileiro – Pós-1930*. Rio de Janeiro: CPDOC, 2010. Disponível em: <http://cpdoc.fgv.br>. Acesso em: 03/08/2019.
- ARENDR, Hannah. *Eichmann em Jerusalém: um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Origens do totalitarismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ARMA PROIBIDA: o retrato do ditador. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 15.591, p. 14, 30 ago. 1945.
- AUMONT, Jacques. *O olho interminável – pintura e cinema*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. Migrações. *Revista de Comunicação e Linguagens*. Lisboa: Edições Cosmos, 1996, p. 133-144.
- BALBIO, Marcelo. Careta: a cara alegre do Rio. *Revista de Comunicação*, Rio de Janeiro, ano 8, n. 28, p. 17, abr. 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da UnB, 1987.
- BARIDON, Laurent; GUÉDRON, Martial. *L'art e l'histoire de la caricature*. Paris: Éditions Citadelles & Mazenod, 2006.
- BEARD, Mary. *The Roman Triumph*. Cambridge: Harvard University Press, 2007.
- BEDÜRFTIG, Friedemann. Church struggle. In: ZENTNER, Christian; BEDÜRFTIG, Friedemann. *The encyclopedia of the Third Reich*. New York: Macmillan; Toronto: Collier Macmillan, 1991, vol. 1, p. 140-144.
- BELMONTE. Como nasceu Juca Pato [Entrevista]. *O Cruzeiro*, Rio de Janeiro, ano V, n. 43, p. 7 e 48, 16 set. 1933.
- _____. *Caricatura dos tempos*. São Paulo: Melhoramentos, 1948.
- BENEVIDES, Maria Victoria de Mesquita. *A UDN e o udenismo: ambiguidades do liberalismo brasileiro (1945-1965)*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- BESIER, Gerhard. *Reception in Germany. Voices from outside and diplomatic endeavours*. In: BOUTHILLON, Fabrice; LEVANT, Marie (orgs.). *Pie XI, um Pape contre le nazisme?* Brest: Éditions Dialogues, 2016, p. 231-260.
- BÍBLIA*. *Bíblia de Jerusalém – Nova edição, revista e ampliada*. São Paulo: Paulus, 2004.
- BOAS, Jacob. *Cultural criticism in the Netherlands, 1933-1940*. Leiden; Boston: Brill Rodopi, 2020.
- BOGNER, Sonja Ingeborg. *Die internationale Karikaturenausstellung im Prager Kunstverein Mánes 1934* [A exposição internacional de caricaturas na Sociedade Artística Manés, Praga 1934]. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Universidade de Viena, 2008.
- CAMBIOLI, Luca; MAZZAGATTI, Roberto; RIVA, Michele Augusto. The Napoleon delusion: 200 years later – Psychiatry in the arts. *The British Journal of Psychiatry*, 220(2), 75-75. doi:10.1192/bjp.2021.166. Disponível em: <https://www.cambridge.org/core/journals/> the-

- british-journal-of-psychiatry/article/napoleon-delusion-200-years-later-psychiatry-in-the-arts/21D2B8425FB9CD2D4336B4B965C7E418#article.
- CAMPOS, Francisco. Discurso do Ministro da Justiça. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XXXVII, n. 13.207, p. 3, 28 nov. 1937.
- CAPELATO, Maria Helena. Propaganda política e controle dos meios de comunicação. In: PANDOLFI, Dulce (org.). *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 1999. p. 167-178.
- CÉPÈDE, Frédéric. Les affiches du Front populaire: quelle guerre des images? In: MORIN, Gilles; RICHARD, Gilles (orgs.). *Les deux France du Front populaire. Chocs et contre-chocs*. Paris: L'Harmattan, 2008, p. 381-390.
- CREEL, George. *How We Advertised America*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1920. Disponível em: <<https://archive.org/details/howweadvertameri00creerich>>.
- CORREA, Sílvio Marcus de Souza. “Gorilas” no imaginário colonial: fantasias sexuais em torno do liame entre o humano e o bestial. *Anuário Antropológico* [Online], v.46 n.2 | 2021. URL: <http://journals.openedition.org/aa/8315> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/aa.8315>.
- COSTA, Wagner Cabral da. "Eu vou pra Maracangalha, eu vou...": JK e a Distopia Brasília na música popular e nas charges da revista Careta (1956-1960). *Varia história*, Belo Horizonte, v. 29, n. 49, p. 303-332, abr. 2013. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752013000100014&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 10 ago. 2019.
- CUNHA, Rodrigo do Espírito Santo da. Andrés Guevara e a evolução gráfica do jornal O Povo. In: VII Encontro Nacional de História da Mídia, 2009, Fortaleza. Disponível em: http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/7o-encontro-2009-1/Andres%20Guevara%20e%20a%20evolucao%20grafica%20do%20jornal%20O%20Povo.pdf?fbclid=IwAR2i3I_A7SSO8G62SvyOPPDSsvjVH_qugd2kYEO0ZV8Qc9u5J032Qd94Exs. Acesso em: 12 ago. 2019.
- DE ANGELIS, Luigi. *Giuseppe Scalarini pacifista integrale*. S.d. Disponível em: http://www.galantara.it/Ricerche/argomenti/GScalarinipacifista_De%20Angelis.pdf.
- DE GROOT, Jan. ‘De Notenkraker’. *Korte schets van een ‘politiek-satyriek weekblad’, 1907-1936*. Groningen, 2006.
- DELPORTE, Christian. *Et Cabrol provoqua Hitler...* In: DELPORTE, Christian; GERVEREAU, Laurent (orgs.). *3 Républiques vues par Cabrol et Sennep*. Paris: Musée d’histoire contemporaine, 1996, p. 154-223.
- DELUMEAU, Jean. A realidade do mito. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 ago. 2004. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1508200408.htm>.
- DOIZY, Guillaume. Le Pèlerin (1877-..., Paris). *Ridiculosa: Les revues satiriques Françaises*. Paris, n. 18, 2011. Disponível em: https://www.caricaturesetcaricature.com/article-le-pelerin-la-caricature-de-combat-au-service-des-catholiques-intransigeants-84231397.html#_ftn1. Acesso em: 10 out. 2023.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Les Éditions du Minuit, 2003.
- DOMARUS, Max. *Hitler. Speeches and Proclamations 1932-1945*. Wauconda (Illinois-EUA): Bolchazy-Carducci Publishers, 1990.
- DULCI, Otávio Soares. *A UDN e o anti-populismo no Brasil*. Belo Horizonte: Editora UFMG / PROED, 1986.
- DULLES, John W. Foster. *Castello Branco: the making of a Brazilian president*. Texas (EUA): Texas A&M University Press, 1978.
- EXPOSITION de la presse antifasciste italienne* – Cologne, 10 juin 1928. Paris: Union des Journalistes Antifascistes Italiens, 1928.
- FABRIS, Annateresa. A montagem como função política. *História*, São Paulo, ano 22 (1), p.11-57, 2003.

- FERRAZ, Francisco Cesar. *Os brasileiros e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Zahar, 2005.
- _____. *Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Contexto, 2022.
- FISHBURN, Matthew. *Burning Books*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.
- FONSECA, Joaquim da. *Caricatura: a imagem gráfica do humor*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1999.
- FRANCO, Virgílio Alvim de Mello. *A Campanha da UDN (1944-1945)*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Zélio Valverde, 1946.
- FRANÇOIS-PONCET, André. Dépêche n. 515 au Ministre des Affaires Étrangères. Berlin, 14 octobre 1936. FRANCE. Ministère des Affaires Étrangères, Commission de publication des documents relatifs aux origines de la guerre 1939-1945. *Documents diplomatiques français, 1932-1939*. 2e série, 1936-1939. Tome III, 19 juillet-19 novembre 1936. Bruxelas: PIE-P. Lang, 2006, p. 528-535.
- FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- FREUD, Sigmund. Por que a guerra? Indagações entre Einstein e Freud (1932). In: _____. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas*. Rio de Janeiro: Imago Editora, Vol. XXII, 1976.
- FURTADO FILHO, João Ernani. Saraivada de sambas: Segunda Guerra e música popular. *Revista de História*, São Paulo, n. 179, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9141.rh.2020.155049>.
- GARCIA, Néelson Jahr. *Estado Novo: ideologia e propaganda política*. São Paulo: Loyola, 1982.
- GARCIA, Rafael. *Gleichschaltung: o princípio do totalitarismo em Ernst Cassirer*. *Revista de Filosofia Aurora*, Curitiba, vol. 28, n. 43, p. 295–312, jan./abr. 2016.
- GARCIA, Sheila do Nascimento. *Revista Careta: um estudo sobre humor visual no Estado Novo (1937-1945)*. 2005. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis/SP, 2005.
- GEHRES, Isabel Wehle. *O papel da propaganda na sociedade de massas estadunidense: da Primeira Guerra Mundial à década de 20*. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Curso de Relações Internacionais, UFRGS. Porto Alegre, 2017.
- GENÉ, Marcela. Impresos bajo fuego. Caricaturas e ilustraciones en la prensa antifascista porteña (1940-1941). In: GENÉ, Marcela & MALOSETTI COSTA, Laura (orgs.). *Impresiones porteñas. Imágenes y palabras en la historia cultural de Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa, 2008. pp. 265-292.
- GERVEREAU, Laurent. *Cabrol, un psycho-géographe*. In: DELPORTE, Christian; GERVEREAU, Laurent (orgs.). *3 Républiques vues par Cabrol et Sennep*. Paris: Musée d'histoire contemporaine, 1996, p. 224-279.
- GILBERT, Christopher J. *Caricature and National Character: the United States at War*. Pensilvânia (EUA): Pennsylvania State University Press, 2021.
- GOMBRICH, Ernst Hans. O arsenal do cartunista. In: GOMBRICH, Ernst Hans. *Meditações sobre um cavaleiro de pau*. São Paulo: EDUSP, 1999, p. 127-142.
- _____. Magia, mito e metáfora. In: GOMBRICH, Ernst Hans. *Os usos das imagens*. Estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual. Porto Alegre: Bookman, 2012, p. 184-211.
- _____. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 2013.
- GOMES, Eduardo. Lembrai-vos de 37! – adverte o Brigadeiro Eduardo Gomes. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 15.588, p. 1 e 6, 26 ago. 1945.
- GOTT, Ted. Stowed away: Emmanuel Frémiet's Gorilla carrying off a Woman. *Art Journal*, n. 45. Disponível em: <https://www.ngv.vic.gov.au/essay/stowed-away-emmanuel-fremiets-gorilla-carrying-off-a-woman-2-2/>.

- GOULART, Silvana. *Sob a verdade oficial: ideologia, propaganda e censura no Estado Novo*. São Paulo: Marco Zero, 1990.
- GUEVARA, Andrés. Guevara, o único paraguaio que conseguiu vencer o Brasil [Entrevista]. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 25, p. 14-16, 17 jun. 1944.
- GUIMARÃES, Ruth. *Dicionário da Mitologia Grega*. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.
- GULLACE, Nicoletta F. Barbaric Anti-Modernism: Representations of the “Hun” in Britain, North America, Australia, and Beyond. In: JAMES, Pearl (org.). *Picture this: World War I posters and visual Culture*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2009, p. 61-78.
- HERF, Jeffrey. *The Jewish enemy: Nazi propaganda during World War II and the Holocaust*. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- HELSTOSKY, Carol. *Garlic and oil: politics and food in Italy*. Oxford: Berg, 2004.
- HESS, Stephen; KAPLAN, Milton. *The ungentlemanly art: a history of American political cartoons*. New York: Macmillan, 1968.
- HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos. O breve século XX 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOFFMEISTER, Adolf. Mon ami Pelc. *Parallèle 50*, Paris, n. 43, p.2, 24 maio 1947.
- J. CARLOS. A caricatura está agonizando [Entrevista]. *Revista da Semana*, Rio de Janeiro, ano XLV, n. 35, p. 14-17, 26 ago. 1944.
- _____. A palavra de J. Carlos, mestre e líder de sua arte no Brasil [Entrevista]. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 6.816, p. 1, 26 jul. 1948.
- JESTERS IN EARBEST, cartoons by the Czechoslovak artists Z. K., A. Hoffmeister, A. Pelc, Stephen [and] W. Trier*. London: John Murray, 1944.
- JORDAAN, Leendert Jurriaan. *Nachtmerrie over Nederland een herinneringsalbum, 1940-1945*. [Pesadelo sobre a Holanda, um álbum de memórias]. Amsterdam: De Groene Amsterdammer, 1945.
- KAFFKA, Thomas. *Hitler-Karikaturen im Simplicissimus. Historischer Kontext und Motive*. München, GRIN Verlag, 2010.
- KEISER-HAYNE, Helga. *Kabarett Die Pfeffermühle, 1933-1937*. In: *Historisches Lexikon Bayerns*, 2006. Disponível em: <[https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Kabarett "Die Pfeffermühle", 1933-1937](https://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Kabarett%20Die%20Pfeffermuehle,%201933-1937)>. Acesso em: 15 jul. 2023.
- KERSHAW, Ian. *Hitler*. London: Penguin Books, 2009.
- KLIXTO. Há meio século iniciavam-se na consagração e na popularidade dois dos maiores artistas do lápis no Brasil [Entrevista]. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 6.811, p. 1-3, 20 jul. 1948.
- LACRUZ, Francisco Agramunt. *Manuel Monleón Burgos: uñas y dientes contra los monstruos del fascismo*. 2004. Disponível em: <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Recuperados/Manuel/Monleon.htm>.
- LAGO, Pedro Corrêa do. *Caricaturistas Brasileiros (1836-2001)*. 2 ed. Rio de Janeiro: Marca d'Água, 2001.
- LAMBERT, Anne-Sophie. *Les portraits de François Ier à la Renaissance. Bibliothèque Nationale de France*, 2015. Disponível em: http://expositions.bnf.fr/francoisIer/infos/FP_Portrait.pdf. Acesso em: 22 ago. 2023.
- LAURENT, Caroline D. *Vers une mémoire partagée des tirailleurs sénégalais*. In: GIAUFRET, Anna; MINCER, Laura Quercioli (orgs.). *MemWar. memorie e oblii delle guerre e dei traumi del XX secolo*. Gênova: Genova University Press, 2021, p. 51-68.
- LEACH, Robert. *An Illustrated History of British Theatre and Performance. Vol. 2: From the Industrial Revolution to the Digital Age*. Londres: Routledge, 2018.
- LE NAOUR, Jean-Yves. *La “honte noire”: la haine raciale des Allemands à l’encontre des troupes coloniales de l’armée française (1914-1940)*. *Quasimodo*, Montpellier, n. 8, tomo 1, p. 245-254, 2006. Disponível em: <www.revue-quasimodo.org>. Acesso em: 15 nov. 2023.

- LERNER, Robert E. Antichrist. *Encyclopedia Britannica*. Disponível em: <https://www.britannica.com/topic/Antichrist>. Acesso em 1 abril 2023.
- LESCH, Paul. *Protestations, intimidations, procès et censure. L'Allemagne nazie face à la presse luxembourgeoise au cours des années 1930*. *Ons Stad*, Luxembourg, n. 107, dezembro 2014, p.54-56. Disponível em: https://onsstad.vdl.lu/fileadmin/uploads/flippingbook/ons_stad_107-2014_1-80.pdf >. Acesso em: 20 jan. 2021.
- LEVANT, Marie. Le illusioni di Pio XI di fronte alla rivoluzione nazista (1933-1934). In: PERIN, Raffaella (org.). *Pio XI nella crisi europea*. Venice: Edizioni Ca' Foscari, 2016, p. 123-140. Disponível em: <https://edizionicafoscari.unive.it/libri/978-88-6969-096-9/le-illusioni-di-pio-xi-di-fronte-alla-rivoluzione/>. Acesso em: 13 out. 2023.
- LIMA, Herman. Senhores congressistas, não matem a caricatura! *O Globo*, Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 6.783, p. 1-2, 17 jun. 1948.
- _____. *História da Caricatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1963. 4 v.
- LOREDANO, Cássio. *O Bonde e a Linha: um perfil de J. Carlos*. São Paulo: Capivara, 2002.
- LUCKERT, Steven. *The Art and Politics of Arthur Szyk*. Washington: United States Holocaust Memorial Museum, 2002.
- LYNX, J. J. (org.). *The Pen is Mightier: the story of the war in cartoons*. London: Lindsay Drummond, 1946.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. O Brasil limpa a casa. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano XXXII, n. 10.985, p. 1 e 7, 9 set. 1942.
- _____. O drama de um jornal que faz rir. *A Noite*, Rio de Janeiro, ano XXXV, n. 12.121, p. 3, 28 nov. 1945.
- MANN, Michael. *Fascists*. New York: Cambridge University Press, 2004.
- MARCEAU, N. *Cinq ans de dictature hitlerienne*. Paris: Editions du Comité Thaelmann, 1938.
- MATOS, Alderi Souza de. *A caminhada cristã na história. A Bíblia, a Igreja e a sociedade ontem e hoje*. Viçosa, MG: Editora Ultimato, 2005.
- McGINN, Bernard. *Antichrist: two thousand years of the human fascination with Evil*. New York: Columbia University Press, 2000.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 23, nº 45, p. 27-28, 2003.
- MINOIS, Georges. *História do Riso e do Escárnio*. São Paulo: Editora UNESP, 2003.
- MOLINA, Matías M. *História dos jornais no Brasil: da era colonial à Regência (1500-1840)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MORADIELLOS, Enrique. *Historia mínima de la guerra civil española*. Madrid: Editorial Turner, 2016.
- MOREAU, Clément. *Mit dem zeichenstift gegen den faschismus [O lápis contra o fascismo]*. Berlim: LitPol Verlagsgesellschaft, 1980.
- MUSOLFF, Andreas. Wilhelm II's 'Hun Speech' and Its Alleged Resemiotization During World War I. *Language and Semiotic Studies*, Taipei (Taiwan), v.3, nº 3. p. 100-117, 2017.
- NÁSSARA. Um artista que nasceu n'O Globo [Entrevista]. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 6.834, p. 1, 16 ago. 1948.
- OS RETRATOS do sr. Getúlio Vargas no Nordeste. *Folha da Manhã*, São Paulo, ano XX, n. 6.421, p.5, 27 fev. 1945.
- PALMIER, Jean-Michel. *Weimar in exile. The antifascist emigration in Europe and America*. Londres: Verso, 2017.
- PARET, Peter et al. (orgs.). *Persuasive Images: Posters of War and Revolution from the Hoover Institution Archives*. Princeton: Princeton University Press, 1992.

- PAXTON, Robert. *A anatomia do fascismo*. São Paulo: Paz e Terra, 2007.
- PELLEGRINO, Alberto. *Gabriele Galantara e la satira politica* (2009a). Disponível em: https://www.galantara.it/Ricerche/autori/Galantara_APellegrino.pdf.
- _____. *1848-1948 un secolo di storia italiana nella stampa satirica* (2009b). Disponível em: https://www.galantara.it/Ricerche/argomenti/Unsecolodistampasatirica_Pellegrino.pdf.
- PETTER, Wolfgang. Röhm Affair. In: ZENTNER, Christian; BEDÜRFTIG, Friedemann. *The encyclopedia of the Third Reich*. New York: Macmillan; Toronto: Collier Macmillan, 1991, vol. 2, p. 806-809.
- PFEILSCHIFTER, Christine. "Simplicissimus" and the Palestine issue. Satire's timeless appeal. 2016. Disponível em: <https://en.qantara.de/content/palastina-nummer-der-satirezeitschrift-simplicissimus-wilhelms-wallfahrt>.
- PIVOT, Anne-Charlotte. *Une étude historique de la danse des morts à travers l'exemple de la Der Todten-tanz von Basel de Matthäus Merian: continuités et ruptures du thème macabre (XVe-XXe siècle)*. Dissertação de mestrado – Université de Lyon (França), 2018.
- PRAVDOVÁ, Anna. *Anti-Fascist Caricatures by Adolf Hoffmeister and Antonín Pelc at MoMA in 1943*. New York, 04 jan. 2017. Disponível em: <https://post.moma.org/part-1-anti-fascist-caricatures-by-adolf-hoffmeister-and-antonin-pelc-at-moma-in-1943/>.
- RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.
- RODRIGUES, Augusto. Augusto Rodrigues destaca a tradição histórica e gloriosa da caricatura brasileira [Entrevista]. *O Globo*, Rio de Janeiro, ano XXIII, n. 6.840, p. 1, 23 ago. 1948.
- RÖSSLER, Patrick. Wielding a sharp pencil against the Nazi regime: the illustrators of the satirical magazines *Simplicus* and *Der Simpl* (1934-1935) and their work in exile in Prague. *Matériaux pour l'histoire de notre temps*. vol. 135-136, n. 1-2, jan. 2020, p. 16-27. Disponível em: <https://www.cairn-int.info/revue-materiaux-pour-l-histoire-de-notre-temps-2020-1-page-16.htm&wt.src=pdf>. Acesso em: 02 nov. 2023.
- SALVEMINI, Gaetano. Introduction. "La voix de son maitre". In: *EXPOSITION de la presse antifasciste italienne* – Cologne, 10 juin 1928. Paris: Union des Journalistes Antifascistes Italiens, 1928, p. 9-21.
- SCHMIDT, Roberto. País do Carnaval [Editorial]. *Careta*, Rio de Janeiro, ano XXX, n. 1.547, p. 19, 12 fev. 1938.
- _____. Os quemistas e nós. *Careta*, Rio de Janeiro, ano XLI, n. 2.111, p. 10, 27, 30-31, 11 dez. 1948.
- SCUTO, Denis. *Les années 1930 du Escher Tageblatt: entre mémoire et histoire*. In: SCUTO, Denis; STEICHEN, Yves; LESCH, Paul (orgs.). *Radioscopie d'un journal Tageblatt (1913-2013)*. Esch-sur-Alzette: Editions Le Phare, 2013, p. 74-88.
- SILVA, Júlio César Silveira da. *Karl Barth: um chamado cristão à desobediência civil*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2011.
- SILVA, Marcelo Almeida. *O Reich e o Stato aos pés do Cristo: o Totalitarismo sob a ótica das charges da revista Careta durante a Segunda Grande Guerra*. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-graduação em História, Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2014.
- SILVA, Valéria Mara da. *Nascidas do sol e da chuva: Minas Gerais e o combate às saúvas (1928-1936)*. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 4. ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1999.
- SOUPAULT, Ralph. *Danse macabre 34*. Paris: Ed. Floury, 1934.
- SPRING, Derek W. *Soviet War Posters c.1940-1945*. 1999. Disponível em: http://www.ampltd.co.uk/collections_az/sovposters/editorial-introduction.aspx.

- STERN, Guy. The Burning of the Books in Nazi Germany. Simon Wiesenthal Center Annual, Los Angeles, vol. 2, cap. 5, 1995. Disponível em: <https://www.museumoftolerance.com/education/archives-and-reference-library/online-resources/simon-wiesenthal-center-annual-volume-2/annual-2-chapter-5.html#19>.
- STROBL, Andreas. *Simplicissimus*. In: *Historisches Lexikon Bayerns*. 2020. Disponível em: <http://www.historisches-lexikon-bayerns.de/Lexikon/Simplicissimus>>. Acesso em: 29 out. 2023.
- SUMPF, Alexandre. *De l'antibolchevisme à l'anticommunisme. Histoire par l'image*. 2006a. Disponível em: <https://histoire-image.org/etudes/antibolchevisme-anticommunisme>>. Acesso em: 16 nov. 2023.
- _____. *L'homme aux couteaux entre les dents, revisité. Histoire par l'image*. 2006b. Disponível em: <https://histoire-image.org/etudes/homme-couteaux-entre-dents-revisite>>. Acesso em: 17 nov. 2023.
- THÉO. Amigo das Artes?! Não! Amigo da Onça [Charge]. *Careta*, Rio de Janeiro, ano XLIV, n. 2.253, p. 28-29, 01 set. 1951.
- VALLAUD, Pierre. *O Cerco de Leningrado: 900 dias de resistência dos russos contra o exército alemão na II Guerra Mundial*. São Paulo: Editora Contexto, 2012.
- VIEIRA JÚNIOR, Rivadávia Padilha. Da Imago ao retrato moderno: o debate sobre os usos funções da imagem no medievo e a definição do gênero retratístico moderno. *Revista Historiador*, n. 1, ano 3, jul. 2010. Disponível em: <https://www.revistahistoriador.com.br/index.php/principal/article/view/31>. Acesso em 22 ago. 2023.
- VIMONT, Jean-Claude. Images ambiguës d'un navire immobile: la prison de Fresnes des épures. *Sociétés & Représentations*, Paris, n. 18, p. 217-231, 2004. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2004-2-page-217.htm>.
- VOL-TAIRE. Almanach das Glórias: Jorge Schmidt. *Careta*, Rio de Janeiro, ano V, n. 157, p.11, 03 jun. 1911.
- VYTULEVA, Xenia. *Power Windows*. 2017. Disponível em: https://www.academia.edu/33589729/Power_Windows_TASS_Propaganda_Posters.
- WENDT, Bernd-Jürgen. Concordat (Reich Concordat). In: ZENTNER, Christian; BEDÜRFTIG, Friedemann. *The encyclopedia of the Third Reich*. New York: Macmillan; Toronto: Collier Macmillan, 1991, vol. 1, p. 161-162.
- WHITE, Stephen. *The Bolshevik Poster*. London: Yale University Press, 1988.
- WINKLER, Allan. *The Politics of Propaganda: The Office of War Information, 1942–1945*. New Haven: Yale University Press, 1978.
- ZAMAGNI, Gianmaria. “Pas pour l’instant” – Mit Brennender Sorge et l’Espagne. In: BOUTHILLON, Fabrice; LEVANT, Marie (orgs.). *Pie XI, um Pape contre le nazisme?* Brest: Éditions Dialogues, 2016, p. 261-275.
- ZENTNER, Christian; BEDÜRFTIG, Friedemann. *The encyclopedia of the Third Reich*. 2 vol. New York: Macmillan; Toronto: Collier Macmillan, 1991.