

# Aurora

revista de arte, mídia e política

ISSN 1982-6672 - São Paulo, v.17, n.49, jan.-jun24

**DOSSIÊ: Humor e Política**

### **Conselho Editorial**

Aécio da Silva Amaral Jr., UFPB, Brasil  
Ana Amélia da Silva, PUC-SP, Brasil  
Ariel Jerez Navarra, Universidad Complutense de Madrid, Espanha  
Bruno Carriço dos Reis, Universidade Autónoma de Lisboa, Portugal  
Celso Fernando Favaretto, USP, Brasil  
Claire Blencowe, University of Warwick, Reino Unido  
Fernando Antonio de Azevedo, UFSCAR, Brasil  
Gabriel Cohn, USP, Brasil  
Jean Burgess, Queensland University of Technology, Austrália  
José Luis Dader García, Universidad Complutense de Madrid, Espanha  
Laurindo Lalo Leal, USP, Brasil  
Maria do Socorro Braga, UFSCAR, Brasil  
Maria Izilda Santos de Matos, PUC-SP, Brasil  
Miguel Wady Chaia, PUC-SP, Brasil  
Raquel Meneguelo, UNICAMP, Brasil  
Regina Silveira  
Rosemary Segurado, PUC-SP, Brasil  
Silvana Maria Correa Tótoro, PUC-SP, Brasil  
Tathiana Senne Chicarino, FESPSP, Brasil  
Yvone Dias Avelino, PUC-SP, Brasil  
Venício Artur de Lima, UNB, Brasil  
Vera Lucia Michalany Chaia, PUC-SP, Brasil  
Victor Sampedro Blanco, Universidad Rey Juan Carlos, Espanha

### **Diretor Editorial**

Rafael de Paula Aguiar Araújo, PUC-SP, Brasil

### **Editor**

Silvana Gobbi Martinho

### **Editores Assistentes**

Fabricio Augusto Antonio Amorim, PUC-SP, Brasil  
Mércia Alves, UFPR, Brasil

### **Comitê Científico**

Claudio Luis de Camargo Penteado, UFABC, Brasil  
Eva Campos Domingues, Universidad de Valladolid, Espanha  
Julian Brigstocke, Universidade de Cardiff, País de Gales  
Marcelo Burgos Pimentel dos Santos, UFPB, Brasil  
Maria Laura Tagina, Universidad La Matanza, Argentina  
Pedro Malina, FESPSP, Brasil  
Rodrigo Estramanho de Almeida, FESPSP, Brasil

### **Revisão de texto**

Uila Garcia

### **Diagramação**

Yasmin Mancini, FESPSP, Brasil

Aurora. revista de arte, mídia e política é uma publicação do Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política NEAMP do Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP)



Este trabalho está licenciado sob uma Licença Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

# Aurora

revista de arte, mídia e política

ISSN 1982-6672 - São Paulo, v.17, n.49, janeiro - junho 2024

## Sumário

<b>Editorial</b>	3-5
<b>Dossiê</b>	
<b>Abolição e Racismo nas imagens de Angelo Agostini: projetos de desenvolvimento e destino dos negros pós-abolição nas páginas da imprensa</b>	6-28
Gilberto Maringoni	
<b>Formação de sentido em charges políticas de extrema direita uma análise à luz dos estudos da linguagem</b>	29-49
Eduardo Alves da Silva	
<b>Real ou ficção? A sátira do nacionalismo brasileiro na série "Filhos da Pátria"</b>	50-70
Carlos Augusto Dias do Nascimento e Horrana Grieg e Souza Oliveira	
<b>O tostão furado: uma abordagem para os filmes da chanchada</b>	71-92
Miguel Wady Chaia	
<b>E o cinema italiano riu do fascismo</b>	93-114
Rosane Barguil Pavam	
<b>Exterminadores do além contra a loira do banheiro (2018): Humor, horror e guerras culturais na paródia brasileira de Ghostbusters</b>	115-135
Diego Hoefel	
<b>Representações meméticas de "nós e eles": humor e discurso de ódio em chats do Telegram</b>	136-173
Rosana S. M. Wedderburn, Juciane P. de Jesus, Graziela de S. Teixeira, Leonardo F. Nascimento, Leticia Maria C. da N. Cesarino e Tarssio B. Barreto	
<b>Política e memes: uma análise da ressignificação de Barbie (2023) por personalidades políticas brasileiras</b>	174-199
Márcia Zanin Feliciani e Viviane Borelli	
<b>O uso do humor nas campanhas políticas brasileiras: Cultura Visual, Gênero, Educação e Memes</b>	200-220
Kauane Moraes Bernardo e João Paulo Baliscai	
<b>O enquadramento do bolsonarismo pelo programa Greg News: oposição e ironia</b>	221-251
Vera Lucia Michalany Chaia Silvana Gobbi Martinho e Arthur Gonçalves Spada	
<b>Entrevista</b>	
<b>Cristiano Botafogo: a voz por trás do Podcast: Medo e Delírio em Brasília</b>	251-262
Silvana Gobbi Martinho e Rosemary Segurado	
<b>Artigo</b>	
<b>Caraíba": cultura e tecnologia nos quadrinhos de Flavio Colin</b>	263-287
Neuza de Fátima Da Fonseca e Marilda Lopes Pinheiro Queluz	

Silvana Gobbi Martinho<sup>1</sup>  
ORCID: 0000-0002-7052-7460

A Aurora foi pensada e estruturada em meio a realização de uma pesquisa coletiva, na qual pesquisadores do núcleo de estudos compartilhavam o desejo de colaborar com uma revista que versasse sob a ótica de temas relacionados à Arte, Mídia e Política, era 2006 e o início da minha trajetória como pesquisadora. Fui editora durante os primeiros cinco anos e retomo agora esse exercício de reflexão e organização de uma revista acadêmica. Para tanto, nesta edição de número 49 da Aurora: revista de arte, mídia e política, buscamos ampliar o debate do humor dentro das Ciências Humanas, assim como as possibilidades de reflexões em torno das relações de forças e disputas de poder em um período.

Abrindo o dossiê, Gilberto Maringoni, professor da UFABC, apresenta o artigo “Abolição e Racismo nas imagens de Angelo Agostini: projetos de desenvolvimento e destino dos negros pós-abolição nas páginas da imprensa”, no qual ao voltar-se para o papel da imprensa ilustrada e para seu mais destacado autor, o caricaturista ítalo-brasileiro Angelo Agostini (1843-1910), problematiza o paradoxo do que foi o abolicionismo branco.

Em uma rica pesquisa de análise de charges, Eduardo Alves da Silva, no texto “Formação de sentido em charges políticas de extrema direita uma análise à luz dos estudos da linguagem” busca identificar padrões nos processos de integração de conceitos para a formação de sentido, que leva à compreensão da criação e interpretação do humor em contextos satíricos da extrema direita.

Os pesquisadores Carlos Augusto Dias do Nascimento e Horrana Grieg e Souza Oliveira, no artigo “Real ou ficção? A sátira do nacionalismo brasileiro na série “Filhos da Pátria” analisam a série de televisão “Filhos da Pátria”, produto audiovisual do streaming Globoplay com o objetivo de compreender a relação entre humor e política por meio da sátira do nacionalismo brasileiro.

---

<sup>1</sup> Editora da Revista Aurora, pesquisadora do NEAMP, Doutora em Ciências Sociais pela Puc-Sp. Currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7143685356987408>

A relação entre cinema, humor e política é abordada em três textos, o primeiro, de autoria de Miguel Wady Chaia analisa a chanchada, especificamente na filmografia brasileira, baseada no humor e também no apelo ao homem simples – trabalhador ou desempregado, entre as décadas de 50 e 60 do século 20, a partir da cidade do Rio de Janeiro, o autor afirma que os filmes analisados refletem as transformações sociais da sociedade brasileira em direção a um mundo urbano-industrial, ao lado do ideia de cinema ator, centrado no carisma dos artistas.

O segundo texto, de autoria da historiadora Rosane Barguil Pavam, intitulado “E o Cinema Italiano riu do fascismo”, analisa o cinema italiano nos anos 60, a partir de quatro obras, são elas: e reflete como o humor atuou, para além da problematização dos personagens oficiais, no reflexo humorístico sobre o povo italiano que por muito tempo apoiou os ideais fascistas.

Já o cinema enquanto paródia é abordado no texto de Diego Hoefel “Exterminadores do além contra a loira do banheiro (2018): Humor, horror e guerras culturais na paródia brasileira de Ghostbusters”, analisa a retórica misógina da ultradireita presente na paródia do filme e como as construções cômicas dialogam com os discursos conservadores que reduzem o feminismo ao vitimismo.

Refletir sobre o humor no contexto das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação é abordar e problematizar os Memes e a memétificação presente em nosso tempo, nesse sentido, o texto “ Representações meméticas de ‘nós e eles’: humor e discurso de ódio em chats do Telegram.” de Rosana Silva Moore Wedderburn; et al, analisa como a linguagem humorística é apropriada para “naturalizar” formas de violência em ambientes de rede, além de reverberar a polarização e a necessidade do inimigo a ser combatido. Outra importante análise sobre memes, está presente no artigo de Márcia Zanin Feliciani e Viviane Borelli. “Política e memes: uma análise da resignificação de Barbie (2023) por personalidades políticas brasileiras”, as autoras realizaram um mapeamento dos memes utilizados por três lideranças políticas na mídia social Instagram, evidencia as transformações pelas quais a comunicação política passa, ao experimentar e potencializar a utilização de memes. Por fim, com o objetivo de analisar os memes dos candidatos à presidência do Brasil nas eleições de 2022, os pesquisadores, Kauane Moraes Bernardo e João Paulo Baliscei analisam, no texto intitulado “O uso do humor nas campanhas políticas brasileiras: Cultura Visual, Gênero,

Educação e Memes” a cultura visual produzida no contexto da campanha eleitoral para presidente da República, no Brasil, em 2022.

Fechando o dossiê, Vera Chaia; et all, no artigo “O enquadramento do bolsonarismo pelo programa Greg News: oposição e ironia”, parte da análise, no campo da comunicação política, da agenda setting e do enquadramento nos programas Greg News veiculados no YouTube e no canal HBO para compreender, em diálogo com as teorias que fundamentam o humor na política, um tipo específico de ativismo político que permite o aguçamento do conhecimento crítico.

Para finalizar, apresentamos a entrevista realizada por mim e pela pesquisadora Rosemary Segurado com o editor do podcast Medo e Delírio em Brasília, Cristiano Botafogo, que em um diálogo descontraído e reflexivo aborda a formação do Podcast, a parceria com o roteirista Pedro Dalto, os principais temas analisados e uma reflexão sobre a relação entre humor e política.

Na sessão de artigos de nosso fluxo contínuo, Neuza de Fátima Da Fonseca, no texto “Caraíba”: cultura e tecnologia nos quadrinhos de Flavio Colin” análise obra refletindo sobre os elementos do texto, personagens, cenários, traço e estilo dos desenhos, em diálogo com o contexto social e político do Brasil. Para tanto, apresenta como fundamentação teórica Daniel Munduruku, Januária Cristina Alves, Ailton Krenak, entre outros. Ao refletir sobre a transição e conscientização do personagem a autora ressalta a presença dos personagens das lendas brasileiras.

Boa leitura!

## DOSSIÊ: HUMOR E POLÍTICA ■

# ABOLIÇÃO E RACISMO NAS IMAGENS DE ANGELO AGOSTINI PROJETOS DE DESENVOLVIMENTO E DESTINO DOS NEGROS PÓS- ABOLIÇÃO NAS PÁGINAS DA IMPRENSA

Gilberto Maringoni<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0001-9417-7226

**Resumo:** A campanha abolicionista (1870-1888) foi pautada por intensa disputa política nos principais centros urbanos do Brasil, com forte participação da imprensa. Mesmo tendo alcance limitado por seu caráter artesanal e pela elevada taxa de analfabetismo registrada no Censo de 1872, surgiram variadas publicações voltadas para a causa, que galvanizou a opinião pública e os próprios escravos. O presente trabalho volta-se para o papel da imprensa ilustrada e para seu mais destacado autor, o caricaturista ítalo-brasileiro Angelo Agostini (1843-1910). Passado o 13 de maio de 1888, o autor, além de outros abolicionistas, revelam-se racistas e preconceituosos em relação aos negros. Para entender o aparente paradoxo, é preciso mergulhar no que foi o abolicionismo branco, nas causas objetivas da libertação, nas formulações sobre branqueamento e na situação do negro após a Abolição.

**Palavras-chave:** Abolição. Imprensa. Caricatura. Racismo. Branqueamento.

---

<sup>1</sup> Professor e membro do corpo docente dos Programas de pós-graduação da Universidade Federal do ABC (UFABC). Doutor em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (2006), graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP (1986) e jornalista. Além de Coordenador do Observatório de Política Externa Brasileira (OPEB-UFABC). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8714683162227700>

**Abstract:** The abolitionist campaign (1870-1888) was characterized by intense political disputes in the main urban centers of Brazil, with strong participation from the press. Even though its reach was limited due to its artisanal nature and the high rate of illiteracy recorded in the 1872 Census, many publications focused on the cause appeared, that galvanized public opinion and the slaves themselves. This work focuses on the role of the illustrated press and its most prominent author, the Italian-Brazilian caricaturist Angelo Agostini (1843-1910). After May 13, 1888, the author, in addition to other abolitionists, revealed themselves to be racist and prejudiced towards black people. To understand the apparent paradox, it is necessary to delve into what white abolitionism was, the objective causes of liberation, the formulations on whitening and the situation of black people after Abolition.

7

---

**Keywords:** Abolition. Press. Caricature. Racism. Whitening.

**Resumen:** La campaña abolicionista (1870-1888) se caracterizó por intensas disputas políticas en los principales centros urbanos de Brasil, con fuerte participación de la prensa. Si bien su alcance fue limitado debido a su carácter artesanal y al alto índice de analfabetismo registrado en el Censo de 1872, aparecieron diversas publicaciones centradas en la causa, que galvanizaron a la opinión pública y a los propios esclavos. Este trabajo se centra en el rol de la prensa ilustrada y de su autor más destacado, el caricaturista italobrasileño Angelo Agostini (1843-1910). Después del 13 de mayo de 1888, el autor, junto con otros abolicionistas, se reveló racista y prejuicioso hacia los negros. Para comprender la aparente paradoja, es necesario profundizar en qué fue el abolicionismo blanco, las causas objetivas de la liberación, las formulaciones sobre el blanqueamiento y la situación de los negros después de la Abolición.

8

---

**Palabras clave:** Abolición. Prensa. Caricatura. Racismo. Blanqueamiento.

## Introdução

A abolição dos escravos, em 13 de maio de 1888, expressou a confluência de dois movimentos paralelos que acabaram por se entrelaçar.

O primeiro diz respeito ao terreno econômico. Aqui, o processo foi sobredeterminado por tensões da inserção do país no mercado internacional, o que criaria condições objetivas para uma mudança no padrão interno de acumulação de capital. Começavam a ser construídos parâmetros que resultariam na alteração do polo dinâmico da economia. Meio século depois, ela deixaria de se basear apenas no setor exportador e teria seu centro de gravidade localizado na expansão do mercado interno (FURTADO, 1964, caps. XXXI e XXXII). Para isso, a passagem do trabalho escravo para o trabalho livre foi passo fundamental. Era o início de um ciclo que se evidenciaria de forma mais clara a partir dos anos 1930.

O segundo localizava-se na seara política. O movimento abolicionista galvanizou parcela importante da pequena burguesia e seus setores mais intelectualizados, localizados especialmente na atividade de imprensa, além dos próprios escravos. Setores importantes da oligarquia agrária também se integraram ao processo, a partir dos anos 1880. Era um fenômeno majoritariamente urbano.

Na disputa política que desaguou na Abolição, a imprensa teve papel destacado, especialmente nas capitais de províncias. Algumas das páginas de maior destaque foram desenhadas e não escritas. Nesse universo, ganhou destaque a obra do caricaturista ítalo-brasileiro Angelo Agostini (1843-1910), cuja atividade se desenvolveu por quase meio século. Embora sua primeira manifestação sobre o tema tenha acontecido em 1870, nas páginas d'A *Vida Fluminense*, semanário no qual colaborou entre 1869 e 1871, é na *Revista Illustrada*, entre 1880 e 1888, que suas ilustrações obtêm maior repercussão entre as camadas cultas do Rio de Janeiro.

No entanto, após a Abolição, o artista exibe um comportamento elitista e racista. A aparente contradição se desfaz quando se percebem os vários significados do fim do trabalho servil e o papel da elite urbana da época.

## Tensões antigas

As tensões sociais pela libertação dos escravos não eram uma novidade do ocaso do Império. Inúmeras mobilizações, fugas e organizações quilombolas foram notadas no Brasil desde o século XVI. A partir do final de 1865, o Conselho de Ministros começa a debater a questão. Mas a eclosão da Guerra do Paraguai (1864-1870) acaba por servir de pretexto para o Conselho adiar a questão (CHALOUB, 2003, p. 150). Havia o claro receio de que a troca de ideias extrapolasse o mundinho senhorial e a cúpula do Estado e ganhasse as ruas, formando uma corrente de opinião contra o cativo.

Em maio de 1870, dois meses após o fim do conflito no Prata, a Câmara dos Deputados instala uma comissão destinada a elaborar um projeto sobre o assunto (CHALOUB, 2003, p. 163). Os trabalhos terminam em agosto e são aceitas as propostas formuladas no Conselho de Estado. Após intensas discussões no parlamento, a Lei do Ventre Livre é sancionada em 28 de setembro de 1871.

## A campanha impressa

Foi nesse clima que Agostini produziu uma sugestiva charge sobre o assunto, na edição de 11 de junho de 1870 d'*A Vida Fluminense*, na qual um soldado chega a uma fazenda e vê uma negra sendo açoitada. A legenda diz:

De volta do Paraguai – Cheio de glória, coberto de louros, depois de ter derramado seu sangue em defesa da pátria e libertado um povo da escravidão, o voluntário volta ao seu país natal para ver sua mãe amarrada a um tronco! Horrível realidade!... (VIDA FLUMINENSE., 1870, p. 1)

Figura I: De volta do Paraguai



Fonte: VIDA FLUMINENSE., 1870, p. 1

II

Há um tanto de idealismo na cena, a começar pela denominação de “voluntário” para o militar. Em sua maioria, os escravos levados ao *front* de batalha foram recrutados à força ou seduzidos com promessa de alforria. Mas o essencial é que se estampava ali um incômodo para alguns setores da diminuta intelectualidade urbana. O negro voltara calçando sapatos, marca de ascensão social, para um universo social que não mudara. Não era algo fortuito. O crítico literário José Veríssimo (1857-1916) fez, em 1912, uma interpretação dos acontecimentos do pós-guerra:

Pela primeira vez depois da Independência (...) sentiu o povo brasileiro praticamente a responsabilidade que aos seus membros impõem estas coletividades chamadas nações. Ele, que até então vivia segregado nas suas províncias, ignorando-se mutuamente, encontra-se agora fora das estreitas preocupações bairristas do campanário, num campo propício para estreitar a confraternidade de um povo, o campo de batalha. (...) Houve enfim uma vasta comunicação interprovincial do Norte para o Sul, um intercâmbio nacional de emoções, cujos efeitos se fariam forçosamente sentir na mentalidade nacional (VERÍSSIMO, 2014, p. 317).

Veríssimo constata a emergência de um sentimento nacional inédito, no qual a consciência de nacionalidade começava a ser perceptível nas camadas populares. De forma indireta, ao retratar o escravo com roupas militares, Agostini dava materialidade a essa percepção. O rapaz defendera a Pátria e constatava que o mundo senhorial seguia como antes. A oposição tensa entre duas visões de país era intuitivamente expressa nessa charge..

Apesar de não haver, até 1880, uma mobilização organizada de opinião pública pela abolição, o bode fora colocado na sala. Melhor dizendo, na imprensa, ao mesmo tempo em que a campanha republicana ganhava impulso. Nelson Werneck Sodré lembra que “De 1870 a 1872, surgiram no país mais de vinte jornais republicanos” (SODRÉ, 1977, p. 244).

Em 1880, as articulações se ampliam. Naquele ano é fundada, no Rio de Janeiro, a Sociedade Brasileira contra a Escravidão. O primeiro projeto ventilando a libertação geral é apresentado à Câmara de Deputados no mesmo período pelo deputado pernambucano Joaquim Nabuco de Araújo (1849-1910).

No meio da década, a defesa da libertação toma ares de movimento social em diversas províncias, como Rio Grande do Sul, Amazonas, Goiás, Pará, Rio Grande do Norte, Piauí e Paraná. Havia um fato determinante para essa difusão: o fim da escravidão no Ceará, em 1884, precedida por razoável mobilização popular.

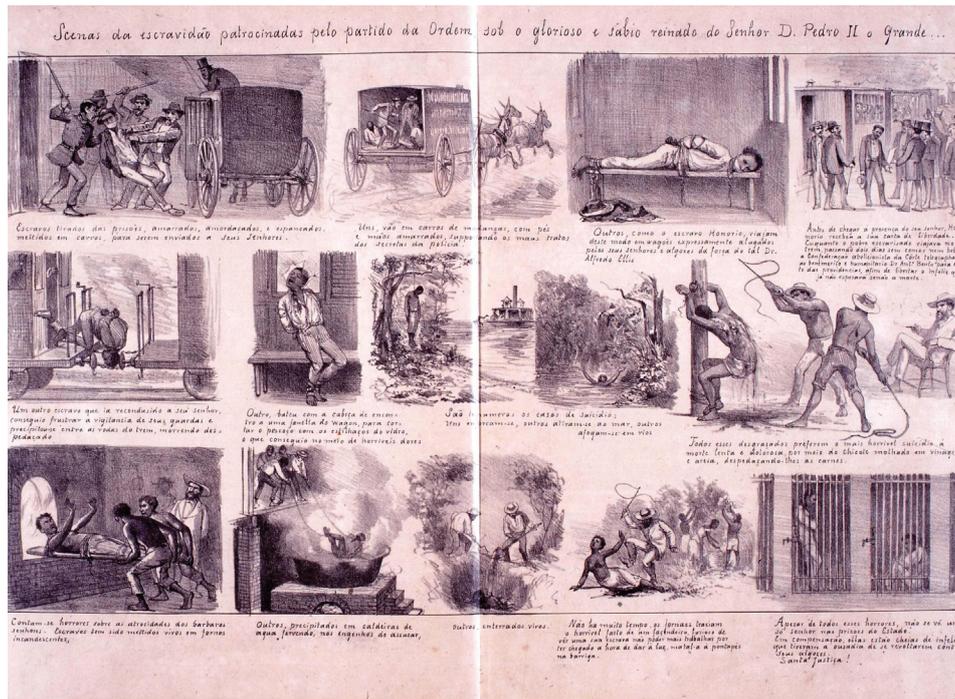
Os desenhos de Agostini voltam com vigor ao tema exatamente nesse contexto.

### A escravidão nua e crua

Os traços do artista exibem denúncia política e completo domínio das técnicas dramático-narrativas, aliados à grande capacidade de provocar indignação e incômodo em parcelas crescentes dos leitores. As imagens retratam, com uma crueza poucas vezes vista, o cotidiano de torturas, mutilações e assassinatos cometidos contra os cativos. Vejamos dois exemplos, entre muitos.

A página dupla, intitulada *Scenas da escravidão*, publicada na *Revista Ilustrada* n.º. 427 (18 de fevereiro de 1886) talvez represente sua mais contundente denúncia visual. Uma sequência de 14 quadros, sem sutileza alguma, interpretam um rosário de sofrimentos que teriam sido impostos à população escrava.

Figura II: As *scenas* da escravidão



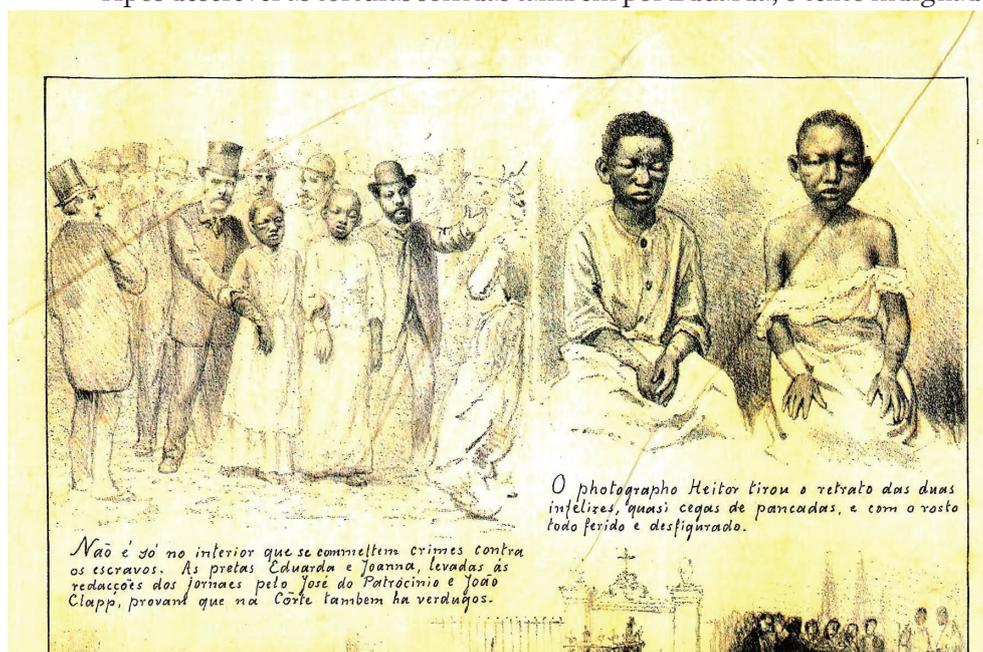
Fonte: REVISTA ILLUSTRADA, 1886 (1), p. 4 e 5

No número seguinte, um texto, assinado por “Dominó”, trata das repercussões dos desenhos. Afirmando que a edição “causou sensação”, afirma que as imagens “são quase copiadas do natural”. E passa a comparar os flagelos da escravidão em vários países – “Estados Unidos, colônias francesas, em toda parte, enfim” – para concluir: “Do nosso país diz-se geralmente que a escravidão é doce, que os escravos são bem tratados e que não há horrores. Isto não é verdadeiro” (REVISTA ILLUSTRADA, 1886, p. 3).

Outra narrativa visual, publicada em 18 de fevereiro de 1886, faz referência ao fato de a imagem de duas escravas adolescentes, espancadas pela patroa, ser calcada em uma fotografia. Tal menção busca ressaltar o caráter documental da cena. Nas páginas de texto da *Revista*, era explicado que as duas, Eduarda, 15 anos, e Joana, 17, “habitam, com sua proprietária, a Exma. Sra. D. Francisca de Castro, o aristocrático bairro de Botafogo”. A história prossegue, narrando os castigos sofridos por ambas:

As pancadas brutais reduziram os olhos [de Joana] a duas postas de sangue, a testa apresenta o aspecto de um tumor, as cartilagens do nariz estão quebradas (...), enfim, este rosto juvenil está mutilado em todos os sentidos. (REVISTA ILLUSTRADA, 1886, p. 3).

Após descrever as torturas sofridas também por Eduarda, o texto indignado



Fonte: REVISTA ILLUSTRADA, 1886 (1), p. 8

Uma observação deve ser feita. A jovem escrava rumava para uma delegacia, mas é convencida por alguém a dirigir-se à redação do jornal editado por José do Patrocínio (1853-1905), à época destacado líder abolicionista. Ou seja, em vez de ir a um posto de segurança do Estado, seu acompanhante achou mais prudente buscar um órgão de comunicação, que levou a notícia a circular “por toda a cidade”. Dias depois, as duas vieram a falecer. A senhora jamais foi punida.

As denúncias frequentes de maus-tratos levam, em 15 de outubro de 1886, sob o ministério do barão de Cotegipe, à abolição do castigo do açoite em todo o país. A partir dessa data, o escravo ficaria sujeito às sanções da legislação criminal.

A *Revista Illustrada* era uma publicação, quer pelo preço,<sup>2</sup> quer pela posição social de seus editores, voltada para uma reduzida parcela da sociedade. É bom lembrar que, de acordo com os dados do recenseamento de 1872, o analfabetismo alcançava 81,35% da população brasileira livre. (RECENSEAMENTO DO BRASIL EM 1872, p. 2).

Assim, a campanha desenvolvida por Agostini não se destinava aos setores populares e muito menos aos escravos, mas a membros das classes mais abastadas, nas cidades. Essa constatação ajuda a entender que os aparentes zigue-zagues na sua conduta política têm a ver com impasses colocados diante desse setor da sociedade.

<sup>2</sup> A *Revista* era vendida pelo preço de um mil réis, nos anos 1880-1890. Quando lançado (1891), o *Jornal do Brasil* custava 40 réis.

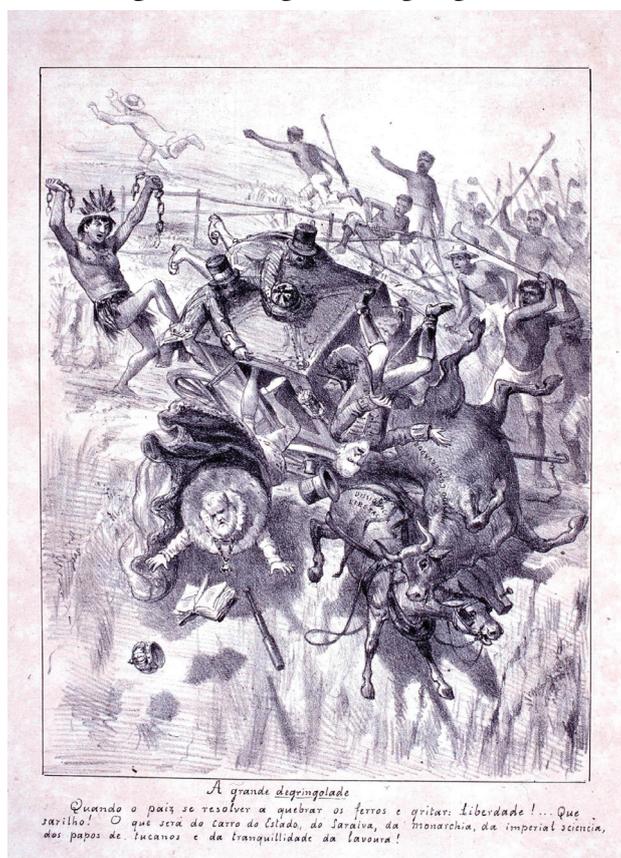
### Uma linha coerente

Agostini apresenta, em algumas situações, uma visão abrangente sobre o significado da escravidão. Seus ataques não se limitavam às cenas de torturas e humilhações. Alcançavam a ordem política que o sustentava.

O desenho intitulado “A grande degradingolada”, de 1885, é uma amostra de sua percepção do momento. Nele se vê uma carruagem puxada por um burro e um boi, despencando em um precipício. Juntos vão o imperador e personagens da Corte. Um índio e um escravo aparentam empurrar o carro. Ao fundo, vários negros rebelados comemoram brandindo foices e enxadas, rompendo cercas e colocando um senhor para correr. Nos animais está escrito “Dissidência liberal” e “Partido conservador”. (figura IV)

Quando o país se resolver a quebrar os ferros e gritar liberdade!...Que sarilho! O que será do carro do Estado, do Saraiva, da monarquia, da imperial ciência, dos papos de tucanos e da tranquilidade da lavoura? (REVISTA ILLUSTRADA. 1885 (2), p. 8)

Figura IV: A grande degradingolada



Fonte: REVISTA ILLUSTRADA, 1885 (2), p. 8

O caricaturista italiano demonstrava ter compreensão de que o regime de trabalho servil articulava todo um sistema político, algo que, na época, não era claro para muitos. No entanto, ele não criticava a ordem econômica – o latifúndio – que a sustentava. Não há registro de traços seus críticos à concentração fundiária que sustentava a agricultura de exportação.

Há ainda outra manifestação do artista a deixar patentes os limites de sua pregação libertária. Trata-se de uma ilustração publicada em abril de 1884, nas páginas centrais da *Revista Ilustrada*, em plena campanha pelo fim do cativeiro. Ali, o mascote-símbolo da publicação mostra-se espantado com as expressões de 13 negros atrás de si. (figura V)

Somos muito abolicionistas, mas não nos extasiamos diante das belezas da raça africana, cuja plástica deixa muito a desejar. Vê-se cada venta!... (REVISTA ILLUSTRADA., 1884, p. 4 e 5).

Figura V: “Vê-se cada venta!”



Fonte: REVISTA ILLUSTRADA. 1884, p. 8

As duas ilustrações explicam muito do pensamento político de seu autor e denotam uma articulação entre ideais emancipadores e concepção social elitista. Ao mesmo tempo em que mergulhava na campanha pela libertação dos cativos, o artista italiano externava preconceitos típicos da camada senhorial.

## O movimento abolicionista

Como Agostini não detalha sua visão mais estratégica sobre a libertação dos escravos, vamos recorrer a Joaquim Nabuco (1849-1910). A escolha não é arbitrária. Nabuco foi o mais notável ideólogo abolicionista. Jurista, deputado e diplomata, bateu-se por um movimento abolicionista restrito às páginas da imprensa a saraus e ao parlamento. Com vasta obra escrita, ele pode nos fornecer importantes pistas sobre o comportamento de setores abolicionistas da classe dominante e das elites intelectuais.

Leiamos um trecho de *O abolicionismo*. Aqui, Nabuco alega ter um “mandato da raça negra” para defender a bandeira da libertação dos cativos.

O mandato abolicionista é uma dupla delegação, inconsciente da parte dos que a fazem, mas, em ambos os casos, interpretada pelos que a aceitam como um mandato a que não se pode renunciar. Nesse sentido, deve-se dizer que o abolicionista é o advogado de duas classes sociais que de outra forma não teriam meios de reivindicar seus direitos, nem consciência deles (NABUCO, 2000, p. 35).

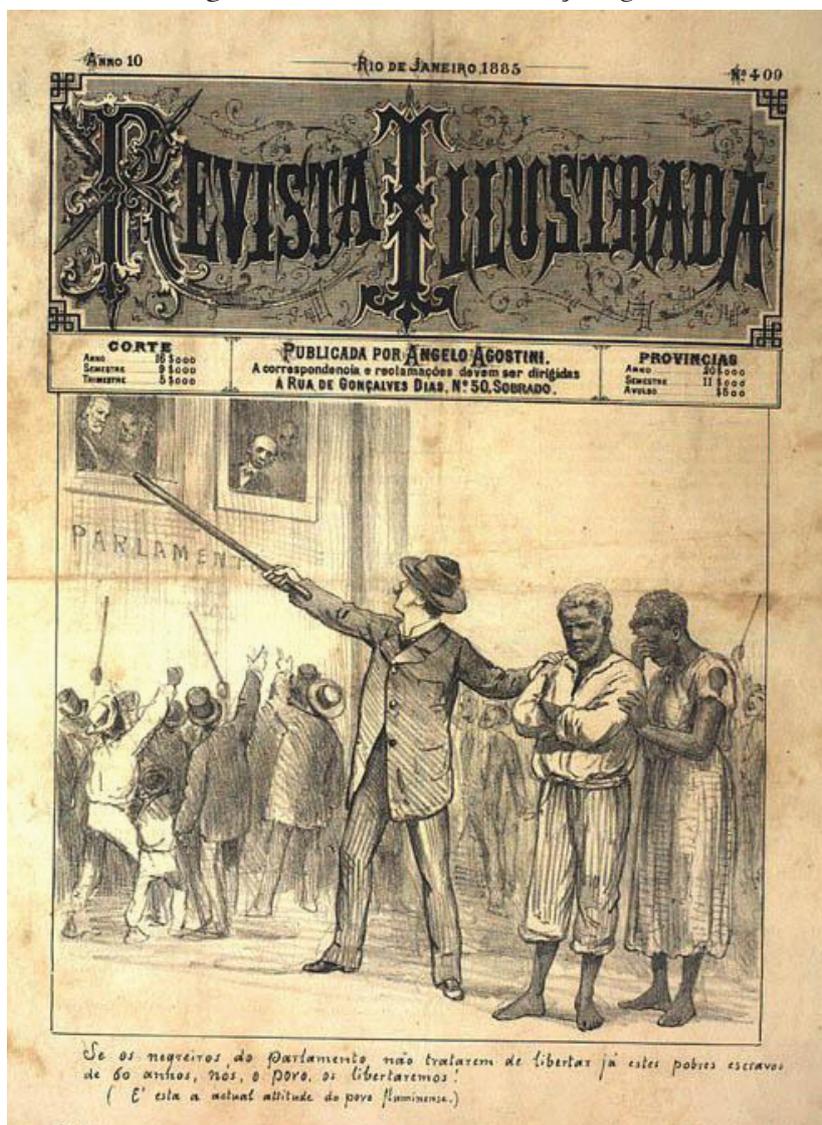
Sigamos suas concepções sobre o assunto:

A propaganda abolicionista (...) não se dirige aos escravos. Seria uma covardia, inepta e criminosa e, além disso, um suicídio político para o partido abolicionista, incitar à insurreição, ou ao crime, homens sem defesa e que a lei da Lynch, ou a justiça pública, imediatamente, haveria de esmagar. (...) A escravidão não há de ser suprimida no Brasil por uma guerra servil, muito menos por insurreições ou atentados locais. Não deve sê-lo tampouco, por uma guerra civil, como o foi nos Estados Unidos. (...) A emancipação há de ser feita entre nós por uma lei que tenha os requisitos, externos e internos, de todas as outras. É, assim, no parlamento, e não em fazendas ou quilombos do interior, nem nas ruas e nas praças das cidades que se há de ganhar ou perder a causa da liberdade (NABUCO, 2000, p. 40-42).

Sintetizemos: o negro não tem consciência e nem voz. Precisa de alguém para defendê-lo. Parece ser natural, pelo texto, que quem o faça seja um branco,

culto e influente. Mesmo assim, o negro não pode participar das mobilizações que visem mudar sua sina, sob pena de termos um cenário imprevisível. O desenho abaixo expressa bem essa concepção.

Figura VI: O “mandato” da raça negra



Fonte: REVISTA ILLUSTRADA, 1885 (1). P. 1

O caso dos sexagenários diante do parlamento. Aqui, os negros não têm voz. Quem faz sua defesa é um branco. Teria “recebido um mandato da raça negra”, no dizer de Joaquim Nabuco, para quem o abolicionismo não deveria extrapolar a institucionalidade vigente. (REVISTA ILLUSTRADA, 1885 (1). P. 1)\_

### Surpresas impressas

Quais as decorrências de tais posturas na cena pós-Abolição? Se tivermos em mente as reiteradas denúncias sobre violências cometidas contra escravos que Agostini fez na *Revista Illustrada*, especialmente a partir de 1886, há uma certa surpresa quando se examinam as edições de *Don Quixote*, jornal que manteve entre 1895 e 1903. Há manifestações acentuadamente preconceituosas de seu editor e de seus colaboradores, sempre que confrontados com problemas sociais causados pela extrema desigualdade social brasileira.

Acompanhemos os interlocutores de Agostini. No *Don Quixote* número 8, um articulista de nome Jorge Moreal desfia uma crônica intitulada “Americanismo”. O artigo é importante, por expressar a opinião de uma parte da intelectualidade sobre o país:

O homem brasileiro é produto de três raças, cada qual mais divergente. O negro, como se sabe, é de todas as raças a mais atrasada. (...) O que é fato é que a raça negra não conseguiu construir uma nacionalidade. A raça portuguesa é hoje uma exausta, incapaz de novos cometimentos. (...) O índio (...) representa o indivíduo inativo. (...) Oriundo dessas três raças prejudicadas (...) o brasileiro é um produto atrofiado, sem vontade própria, sem estabilidade, sem iniciativa. (...) Necessitamos por conseguinte de forças novas, originárias de raças fortes e constituídas.  
(DON QUIXOTE, 1895, p. 2).

19

Se confrontado com manifestações de abolicionistas nos anos anteriores, o texto não surpreende. Joaquim Nabuco já externara ideias semelhantes:

Das três principais correntes de sangue que se confundiram nas nossas vidas – o português, o africano e o índio – a escravidão viciou sobretudo os dois primeiros. Temos aí um primeiro efeito sobre a população: o cruzamento dos caracteres da raça branca, tais como se apresentam na escravidão; a mistura da degradação servil de uma com a imperiosidade brutal da outra (NABUCO, 2000, p. 16).

Nabuco não era um pensador da questão racial, mas, possivelmente, conhecia as teorias pretensamente científicas sobre o tema. Outros contemporâneos seus, como Silvio Romero e Nina Rodrigues, refletiram mais detalhadamente sobre essas questões, o que será visto mais à frente.

### Racismo, tortura e linchamento

O texto mais agressivo sobre a questão étnica publicado em *Don Quixote* ainda estava por vir. Na edição de número 108, uma longa nota dá conta de um “Crime atroz”, segundo o título. O texto era assinado por Angelo Agostini. A citação é longa, mas vale a pena ser lida (os grifos são nossos):

Não obstante o linchamento passar por ser um ato de brutalidade e anti civilizador, há ocasiões em que, sendo aplicado com justiça, enche-nos de verdadeira satisfação.

Com prazer veríamos torturar esse miserável Felipe Silva, esse negro repelente que cometeu um crime tão atroz! E que sentimentalismo imbecil é esse que aboliu a pena de morte de nossas leis? (...).

Eu, que não sou capaz de matar um frango, sinto que teria o maior prazer em ver cortar em pedaços esse miserável negro!

No Rio das Pedras, a 15 minutos da estação de mesmo nome (...) em um pequeno rancho, moravam Manuel Antonio e Virgínia de Jesus, casados e naturais da Ilha da Madeira. Tinham dois filhinhos e dedicavam-se à pequena lavoura.

(...) Manuel arrendou uma pequena olaria (...) na qual ia diariamente trabalhar. Necessitando limpar o melancial, contratou o serviço com um tal Felipe Silva, que se apresentou às 10 horas da manhã, quando Manuel Antonio se achava trabalhando na olaria. (...) Manuel Antonio, como de costume, regressou às 3 horas da tarde. Ainda longe de casa, um pressentimento enublou-lhe o coração. Mais de perto, viu que à porta do rancho muita gente se aglomerava. (...) É indescritível o que se lhe deparou aos olhos de esposo e pai. Três cadáveres jaziam estendidos no terreno.

Felipe Silva, **negro repelente**, havia perpetrado um crime hediondo. Em vão, concentrou todas as suas forças para subjugar a patroa que lhe excitou a lubricidade com seu **singelo rosto de moça**. Virgínia lutava com heroísmo e, pouco a pouco, dominava o negro.

Sentindo-se inferior em forças, o bandido atirou-se a uma enxada e vibrou com ela um golpe terrível na cabeça da infeliz (...), pondo-lhe a mostra uma parte do cérebro.

(...) Loucas de dor, as míseras criancinhas correram para ela em gritos alucinados. O execrável bandido ergueu de novo a enxada e descarregou-a sobre a **loura cabeça** da pequena Umbelina, fazendo-a espirrar os miolos para todos os lados.

Uma vizinha viu o fato e fugiu com Carlos, outro dos filhos. Em seguida, a enxada caía de novo inexorável sobre a cabeça do inocente Antonio. Logo após, Felipe foi capturado (*DON QUIXOTE*, 1889, p. 3, grifos nossos).

O final do texto é brutal e cru: “Depois de se ler isto, compreende-se que uma fera destas não se manda para as galés; mata-se!”

Pode-se dizer que a ira de Agostini estivesse dirigida a um criminoso, independentemente de sua etnia, fosse ele preto, branco ou amarelo. No entanto, em outra oportunidade, quando de um linchamento na cidade de Araraquara, em São Paulo, sua publicação assume um perfil incisivo, mas moderado. Dessa vez, o mentor era um branco, bem posto na vida. “Quem se atreveu, em pleno século XIX, num país que se presume civilizado, afrontar as leis e os direitos da humanidade?”, pergunta *Don Quixote*. “O caso é que o mandante do crime foi o dr. Teodoro de Carvalho, ex-chefe de polícia do Estado. Teme-se a impunidade, teme-se que os monarquistas façam uso político do caso.” (*DON QUIXOTE*, 1897, p. 2)

O jornal assume uma posição corajosa, de acusar enfaticamente uma pessoa bem conceituada socialmente. Mas em nenhum momento, apresentam-se adjetivos minimamente próximos ao teor daqueles proferidos contra Felipe Silva.

Essas não são manifestações de um escravocrata deslocado, mas de um representante do setor culto, urbano e abolicionista das classes dominantes. O que, à primeira vista, parece uma contradição, revela-se como uma concepção de mundo não apenas de Angelo Agostini, mas desses setores. Vamos esmiuçar o problema.

## **O que fazer com os negros?**

A campanha que culminou com a Abolição, em 13 de maio de 1888, foi a primeira manifestação coletiva a mobilizar pessoas e a encontrar adeptos em todas as camadas sociais brasileiras. Ao mesmo tempo, não houve consenso sobre os rumos a se tomar após a assinatura da Lei Áurea nem em como integrar os negros às novas regras de uma sociedade baseada no trabalho assalariado.

Uma das percepções mais agudas sobre a questão foi feita em 1964 pelo sociólogo Florestan Fernandes (1920-1995). Em *A integração do negro na sociedade de classes*, ele foi ao centro do problema:

A desagregação do regime escravocrata e senhorial se operou, no Brasil, sem que se cercasse a destituição dos antigos agentes de trabalho escravo de assistência e garantias que os protegessem na transição para o sistema de trabalho livre. Os senhores foram eximidos da responsabilidade pela manutenção e segurança dos

libertos, sem que o Estado, a Igreja ou qualquer outra instituição assumisse encargos especiais, que tivessem por objeto prepará-los para o novo regime de organização da vida e do trabalho. (...) Essas facetas da situação (...) imprimiram à Abolição o caráter de uma espoliação extrema e cruel (FERNANDES, 2008, p. 29).

As razões desse descaso ligam-se diretamente à maneira como foi realizada a libertação.

Várias causas podem ser arroladas como decisivas para a Abolição, algumas episódicas e outras definidoras. É possível concentrar todas numa ideia-mestra: o que inviabilizou o escravismo brasileiro foi o avanço do capitalismo no país. Longe de ser um simplismo mecânico, a frase expressa uma série de contradições que tornaram o trabalho servil não apenas anacrônico e antieconômico, mas sobretudo ineficiente para o desenvolvimento do país. Com isso, sua legitimidade passou a ser paulatinamente questionada.

### Acelerada transformação

O Brasil das últimas três décadas do século XIX era uma sociedade em acelerada transformação. A atividade cafeeira vinha ganhando o centro da cena desde pelo menos 1840. O setor exportador torna-se o polo dinâmico da economia, constituindo-se no principal elo do país com o mercado mundial. Havia outras atividades de monta ligadas à exportação, como a borracha e a cana. Mas, a essa altura, a supremacia do café era incontestável.

A partir de 1870, com o fim da Guerra do Paraguai, a agricultura de exportação vive uma prosperidade acentuada. Um expressivo fluxo de capitais, notadamente inglês, foi atraído para as áreas de infraestrutura de transportes – ferrovias, companhias de bonde e construção de estradas – e atividades ligadas à exportação, como bancos, armazéns e beneficiamento, todos garantidos pelo Estado.

A escravidão concentrava-se nas partes mais modernas da economia e tornara-se menos relevante nos setores atrasados ou decadentes. Ao mesmo tempo, o país passara a incentivar, desde 1870, a entrada de trabalhadores imigrantes – principalmente europeus – para as lavouras do Sudeste. É um período em que convivem, lado a lado, escravos e assalariados. Os números da entrada de estrangeiros são eloquentes. Segundo o IBGE, entre 1871 e 1880, chegam ao Brasil 219 mil imigrantes. Na década seguinte, o número salta para 525 mil. E, no último decênio do século XIX, após a Abolição, atinge 1,13 milhão (IBGE).

A implantação de uma dinâmica capitalista – materializada nos negócios ligados à exportação de café, como casas bancárias, estradas de ferro, bolsa de valores etc. – vai se irradiando pela base produtiva. Isso faz com que parte da oligarquia agrária se transforme em uma florescente burguesia, estabelecendo novas relações sociais e mudando desde as características do mercado de trabalho, até o funcionamento do Estado.

Para esta economia, o negro cativo era uma peça obsoleta. Além de seu preço ter aumentado após o fim do tráfico, em 1850, o trabalho forçado mostrava-se mais caro que o assalariado. Caio Prado Jr. (1907-1990), em seu livro *História econômica do Brasil*, joga luz sobre a questão:

O escravo corresponde a um capital fixo cujo ciclo tem a duração da vida de um indivíduo; assim sendo, (...) forma um adiantamento a longo prazo do sobretrabalho eventual a ser produzido. O assalariado, pelo contrário, fornece este sobretrabalho sem adiantamento ou risco algum. Nestas condições, o capitalismo é incompatível com a escravidão (PRADO, 1965, p. 180).

Esta condição – da escravidão ser uma relação de trabalho obsoleta – acentuou a necessidade de sua superação, tanto no plano econômico quanto no social e político.

A Abolição não era apenas uma demanda por maior justiça social, mas uma necessidade premente da inserção do Brasil na economia mundial.

### Legalidade monárquica

As pregações de Nabuco e de Patrocínio na campanha abolicionista – que não se contrapunham ao que publicava Ângelo Agostini – envolviam duas vertentes principais.

A primeira é o fim do cativo e deveria ser fruto de uma solução negociada entre o Estado e os fazendeiros, no espaço institucional e não no espaço social e público, sem risco de perda de controle.

A segunda é que os negros seriam sujeitos passivos nesse conflito.

A essência da campanha abolicionista da chamada elite branca era clara: a emancipação deveria libertar os cativos sem tocar na ordem econômica vigente, centrada na grande propriedade da terra. Para isso, havia a preocupação de que o movimento ganhasse as ruas, envolvendo seus principais interessados, os negros, e tivesse contornos de desobediência civil.

Celia Maria Marinho de Azevedo chama a atenção para algumas decorrências dessa situação:

Tudo se passa, enfim, como se os abolicionistas tivessem dado o impulso inicial e dirigido os escravos nestas rebeliões e fugas (...). Quanto aos escravos, tem-se a impressão de que são vítimas passivas, subitamente acordadas e tiradas do isolamento das fazendas pelos abolicionistas; ou então (...) a ideia que se passa é a de que o negro, apesar de toda a sua rebeldia, estava impossibilitado de conferir um sentido político às suas ações (AZEVEDO, 1987, p. 175).

O que estava em jogo para as classes dominantes não era principalmente uma reforma social, mas a liberação das forças produtivas dos custos de manutenção de um grande contingente de força de trabalho confinada. A escravidão, no final do século XIX, tornara-se um obstáculo ao desenvolvimento econômico.

### A libertação

Em maio de 1888 veio a Lei Áurea e, 16 meses depois, como consequência direta das contradições que vivia o país, a República.

Com a abundância de mão de obra imigrante, os ex-cativos acabaram por se constituir em um imenso exército industrial de reserva, descartável e sem força política alguma na jovem República.

A libertação trouxe ao centro da cena, além do projeto de modernização conservadora para a economia, o delineamento social que a elite desejava para o país. Voltemos a Joaquim Nabuco:

O principal efeito da escravidão sobre a nossa população foi africanizá-la, saturá-la de sangue preto. (...) Chamada para a escravidão, a raça negra, só pelo fato de viver e propagar-se, foi se tornando um elemento cada vez mais considerável na população (NABUCO, 2000, p. 104).

Nabuco não pregava no deserto. O mais importante defensor da imigração como fator constitutivo de uma “raça brasileira” foi Silvio Romero (1851-1914). Republicano e antiescravocrata, notabilizou-se como crítico e historiador literário. Romero preocupa-se em relacionar fatores físicos e populacionais do país ao desenvolvimento da cultura. Vamos às suas palavras, em 1885, na introdução do livro *Contos populares do Brasil*:

Das três raças que constituíram a atual população brasileira a que um rastro mais profundo deixou foi por certo a branca segue-se a

negra e depois a indígena. À medida, porém, que a ação direta das duas últimas tende a diminuir, com o internamento do selvagem e a extinção do tráfico de negros, a influência europeia tende a crescer com a imigração e pela natural tendência de prevalecer o mais forte e o mais hábil. O mestiço é a condição dessa vitória do branco, fortificando-lhe o sangue para habilitá-lo aos rigores do clima (ROMERO, 1985, p. 23).

Essas opiniões evidenciam o que de fato norteava os abolicionistas. Membros das camadas médias e altas urbanas, cultos, cosmopolitas, alguns ligados diretamente à oligarquia rural e, em sua maioria, defensores do “progresso” (os positivistas) ou do “desenvolvimento” (os liberais), a eles interessava sobretudo a modernização do país, a equiparação de hábitos de consumo aos correspondentes das camadas mais altas dos países ricos e a integração do Brasil, tanto econômica, como política e ideologicamente, aos parâmetros do liberalismo.

## Raízes do racismo

O preconceito racial abolicionista tinha raízes dentro e fora do país. A propalada superioridade da *raça branca* era parte constitutiva da ideia de “progresso”, lembra o historiador Eric Hobsbawm.

No século XIX, os maiores países europeus passam a ser, com hierarquias variadas, centros de poder imperial, conquistando colônias na África e na Ásia. Havia um nó teórico a ser desatado: como regimes liberais, lastreados nas ideias da Revolução Francesa (1789), poderiam colonizar nações inteiras, subjugando povos e culturas a seus desígnios?

É nesse ponto que surgem as teorias racialistas para justificar a superioridade intelectual, física e moral do europeu branco. O primeiro grande formulador foi o conde francês Joseph-Arthur Gobineau (1816-1882).

Diplomata, poeta, romancista e escultor, Gobineau tornou-se conhecido após a publicação de seu Ensaio sobre a desigualdade das raças humanas (1855). Tido como o primeiro compêndio a advogar, com laivos de “cientificismo”, a superioridade branca sobre o restante da humanidade, sua influência atravessaria o século e se tornaria uma das referências teóricas do nazismo, na Alemanha. Entre outras coisas, o intelectual francês afirmava o seguinte: “Penso que a palavra degenerado, quando se aplica a um povo, deve significar e significa que este

povo já não possui o valor intrínseco que antes possuía, pois não circula mais por suas veias o mesmo sangue, depauperado com as sucessivas miscigenações.” (GOBINEAU, 1884, p. 24)

Teses como essa tiveram intensa repercussão entre a elite ilustrada brasileira. Servindo como chefe da representação francesa no Rio de Janeiro, entre abril de 1869 e maio de 1870, o diplomata manteria conversas informais com o d. Pedro II de duas a três vezes por semana. Gobineau não demonstrava ser um escravocrata.

A noção de superioridade racial passara a ser legitimadora da ordem mundial, na qual o fornecimento ininterrupto e a bom preço de matérias-primas era o combustível para o funcionamento da economia internacional. As teorias raciais surgiram para legitimar uma concepção de mundo que pregava liberdade, igualdade e fraternidade entre brancos e que justificava a superexploração de outras etnias.

E a ideologia do racismo passou a existir dentro de cada país, mesmo dos da periferia, como explicação determinista para a dominação de classe, o desnível social e a europeização de suas camadas dominantes.

## Considerações Finais

Em que pesem alguns episódios específicos – como as páginas desenhadas por Angelo Agostini, na *Revista Ilustrada*, denunciando torturas, mortes e suplícios inflingidos aos cativos –, a base fundamental da campanha abolicionista dos anos 1880 estava longe de ser um humanitarismo solidário aos negros, ou a busca de reformas sociais democratizantes.

Isso tornou-se evidente com o passar dos anos, apesar de um discurso contraditório de setores das classes dominantes, simpáticos à libertação. Havia, por exemplo, o caso de projeto de lei abolicionista de Joaquim Nabuco. Rejeitado pela Câmara dos Deputados, em fins de 1880, o texto manifestava alguma preocupação social. Seu artigo 49 definia:

Serão estabelecidas nas cidades e vilas aulas primárias para os escravos. Os senhores de fazendas e engenhos são obrigados a mandar ensinar a ler, escrever, e os princípios de moralidade aos escravos (NABUCO, 1998, p. 43).

Quando a campanha abolicionista tomou vulto, tais propostas foram pouco a pouco sendo deixadas de lado.

A obra de Agostini interferiu e tornou-se simbólica da complexidade desses anos. A própria visão de mundo do artista não foi unidimensional e, aparentemente, mudou em curtos intervalos. De abolicionista convicto e narrador sensível das idas e vindas dos eventos do período – guerra, campanha abolicionista, protestos populares, enfrentamentos palacianos e parlamentares –, Agostini colocou-se, após a República, como um inconformado diante do que julgava serem as mazelas dos novos tempos: a violência, a sujeira da cidade, os vendedores ambulantes, os jacobinos, a exposição pública da prostituição, a falta de cultura do povo etc.

A aparente contradição se desfaz, quando se busca examinar com mais acuidade seus trabalhos durante a campanha pela libertação dos cativos. Agostini bateu-se por uma reforma liberal, condizente com os desígnios dos setores mais avançados das classes dominantes.

Não se pode entender Angelo Agostini apenas como um paladino do abolicionismo – o que de fato foi –, mas deve-se tentar ver o que era exatamente ser abolicionista e membro do que se convencionou chamar de elite branca nos anos 1880. A complexa personalidade política do editor da Revista Ilustrada não nos permite compreendê-lo apenas por uma de suas fases e faces. No fundo, as contradições reveladas em seu trabalho evidenciam impasses de frações da classe dominante, divididas entre a mudança e a continuidade. Um dilema frequentemente resolvido pelo uso da força, que resulta sempre, no Brasil, em uma modernização conservadora.

## Referências

- AZEVEDO, Celia Marinho de. *Onda negra, medo branco*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1987
- CHALOUB, Sidney, Machado de Assis historiador, Companhia das Letras: São Paulo, 2003
- CONRAD, Robert, *Os últimos anos da escravatura no Brasil*, Editora Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1978
- DON QUIXOTE* n.º. 8: Rio de Janeiro, 16 mar. 1895
- \_\_\_\_\_. n.º. 81: Rio de Janeiro, março de 1897
- \_\_\_\_\_. n.º. 108: Rio de Janeiro, 23 dez. 1899
- FERNANDES, Florestan. *A integração do negro na sociedade de classes*. São Paulo: Editora Globo, 2008
- FURTADO, Celso. *História econômica do Brasil*: Editora Fundo de Cultura. São Paulo, 1964
- GOBINEAU, Joseph-Arthur, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, tome I: Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1884
- IBGE: <https://brasil500anos.ibge.gov.br/estatisticas-do-povoamento/imigracao-por-nacionalidade-1884-1933.html>. Acesso em: 25.04.2024
- NABUCO, Joaquim, *O abolicionismo*, Editora Vozes: Petrópolis, 2000
- \_\_\_\_\_. *O abolicionista*, Edição fac-similar. Recife: Fundação Joaquim Nabuco: Editora Massangana, 1988
- PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil*, São Paulo: Editora Brasiliense, 1965
- REVISTA ILLUSTRADA*. n.º. 377, Rio de Janeiro, 19 abr. 1884.
- \_\_\_\_\_. n.º. 409, Rio de Janeiro, 11 de abril de 1885 (1)
- \_\_\_\_\_. n.º. 415, Rio de Janeiro, 28 jul. 1885 (2).
- \_\_\_\_\_. n.º. 427, Rio de Janeiro, 18 fev. 1886 (1).
- \_\_\_\_\_. n.º. 428, Rio de Janeiro, 28 fev. 1886 (2)
- ROMERO, Silvio. *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1985
- SODRÉ, Nelson Werneck, *História da Imprensa no Brasil*: Graal, São Paulo, 1977
- VERÍSSIMO, José, *História da literatura brasileira*, Ministério da Cultura, Fundação Biblioteca Nacional. Departamento Nacional do Livro, Brasília, 2014
- VIDA FLUMINENSE.*, Rio de Janeiro, n.º. 128 11 jun. 1870.

## Formação de sentido em charges políticas de extrema direita: uma análise à luz dos Estudos da Linguagem

Eduardo Alves da Silva<sup>1</sup>  
ORCID: 0000-0001-7626-1504

**Resumo:** Este estudo investiga a formação de sentido nas charges de Jota Camelo, utilizando a ferramenta analítica da Integração Conceitual (FAUCONNIER; TURNER, 2002), juntamente com os conceitos de *frame* (FILLMORE, 1976) e *frame moral* (LAKOFF, 2004). A análise se concentra no humor gerado pela integração de conceitos para formar entidades conceituais complexas veiculadas pela linguagem. Adotando uma abordagem qualitativa (SILVERMAN, 2000; GIL, 1991) e influenciada pela metodologia venatória de Ginzburg (1989), busca-se identificar padrões nos processos de integração de conceitos para a formação de sentido, que leva ao humor. O objeto de pesquisa são as operações de formação de sentido nas charges, que leva à compreensão da criação e interpretação do humor em contextos satíricos, especialmente nas charges de extrema direita.

29

**Palavras-chave:** *Frames*. Integração Conceptual. Formação de Sentido.

---

<sup>1</sup> Eduardo Alves da Silva é PhD em Estudos da Linguagem (PPGEL/UFRN), pesquisador do Grupo Gelp-Colin (UFC) e professor universitário (UNADES/ESL). Email: eduardo.silva.009@ufrn.edu.br. Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7590795980230024>

**Abstract:** This paper investigates the formation of meaning in Jota Camelo's cartoons, using the analytical tool of Conceptual Integration (FAUCONNIER; TURNER, 2002), together with the concepts of frame (FILLMORE, 1976) and moral frame (LAKOFF, 2004). The analysis focuses on the humor generated by the integration of concepts to form complex conceptual entities conveyed by language. Adopting a qualitative approach (SILVERMAN, 2000; GIL, 1991) and influenced by Ginzburg's (1989) venatory methodology, we seek to identify patterns in the processes of integration of concepts for the formation of meaning, which leads to humor. The object of research is the meaning-making operations in cartoons, which leads to the understanding of the creation and interpretation of humor in satirical contexts, especially in far-right cartoons.

30

---

**Keywords:** Frames. Conceptual blending. Meaning formation.

**Resumen:** Este estudio investiga la formación de significado en las caricaturas de Jota Camelo, utilizando la herramienta analítica de Integración Conceptual (FAUCONNIER; TURNER, 2002), junto con los conceptos de frame (FILLMORE, 1976) y frame moral (LAKOFF, 2004). El análisis se centra en el humor generado por la integración de conceptos para formar entidades conceptuales complejas transmitidas por el lenguaje. Adoptando un enfoque cualitativo (SILVERMAN, 2000; GIL, 1991) e influenciados por la metodología venatoria de Ginzburg (1989), buscamos identificar patrones en los procesos de integración de conceptos para la formación de significado, que conduce al humor. El objeto de la investigación son las operaciones de construcción de significado en las caricaturas, lo que conduce a la comprensión de la creación e interpretación del humor en contextos satíricos, especialmente en las caricaturas de extrema derecha.

31

---

**Palabras clave:** Frames. Integración Conceptual. Formación de significado.

## Introdução

A construção do humor é um fenômeno fascinante que envolve uma complexa interação entre conceitos, estruturas linguísticas e contextos culturais, especialmente nos Estudos da Linguagem (ATTARDO, 2010, 2017; MORREALL, 1987, BAKHTIN, 1984). Sua concepção é fruto de uma alta esfera de interconexão sociocultural e política que norteia a construção do sentido nos seres humanos, que vivem nessa miríada de polissemia multimodal.

Este estudo busca investigar a linguagem política da categoria discursiva charge em relação à extrema direita política brasileira usando para isso as tirinhas do cartunista Jota Camelo. Usarei para isso ferramentas analíticas dos Estudos da Linguagem que auxiliam a compreender como o humor é construído e interpretado.

Sendo assim, a base teórica, ferramentas e conceitos deste estudo são fundamentadas na Integração Conceitual, proposta por Fauconnier e Turner (2002), que sugere que a construção de sentido envolve a integração de conceitos mentais para formar entidades conceituais mais complexas dotadas de *inputs* (entradas) informativos de quadros conceptuais complexos, apenas compreendidos dentro de seu contexto situado de ocorrência. Além disso, incorporo os conceitos de *frame* (FILLMORE, 1976) e *frame* moral (LAKOFF, 2004), que ajudam a entender como estruturas cognitivas prévias moldam a interpretação de eventos e situações.

Ao analisar as charges de Jota Camelo, nos deparamos com um cenário rico em elementos que contribuem para a construção do humor. A integração de conceitos, muitas vezes contrastantes ou inesperados, cria um efeito de surpresa e ironia que são características fundamentais do humor (ATTARDO, 2017). Por exemplo, a integração de um *frame* moral específico com um contexto político pode gerar charges satíricas que provocam risos e, ao mesmo tempo, reflexão sobre questões sociais e políticas (LAKOFF, 2004)

A metodologia adotada neste estudo segue uma abordagem qualitativa (SILVERMAN, 2000) e se inspira nas noções de Gil (1991), que nos permite explorar em profundidade as nuances e sutilezas presentes nas operações de formação de sentido no gênero textual charge. Já que segundo Bakhtin (1984), os gêneros são tipos de enunciados mais ou menos estabilizados, acredito que seu uso como *corpus* possa dar vasão às pretensões deste artigo, que é estudar a formação

de sentido através do humor em charges políticas, levando em consideração um público de direita e de esquerda. Além disso, utilizo a metodologia venatória de Ginzburg (1989), que busca identificar padrões e regularidades nos processos cognitivos e discursivos subjacentes à criação de significados. Segundo Ginzburg, o cientista deve, tal qual um caçador, investigar as minúcias das pistas deixadas sem necessariamente levar em consideração uma hipótese. O trabalho do cientista, então, é averiguar introspectivamente os indícios do fenômeno para concatenar uma conclusão baseada no que viu.

Em suma, ao longo do texto, o artigo propõe-se a desvendar os mecanismos morais e linguísticos envolvidos na construção do humor nas charges de Jota Camelo, destacando a importância da Integração Conceitual, dos *frames* e da metodologia qualitativa indiciária e venatória para uma compreensão mais profunda do fenômeno complexo e multifacetado promovido por um *corpus* constituído do gênero textual charge.

### **Frames: além da concepção enciclopédica de conceito**

*Frames*, conforme proposto por Fillmore (1976), são estruturas cognitivas que moldam nossa interpretação de eventos, situações e conceitos. Eles fornecem um conjunto de expectativas e associações mentais que guiam nossa compreensão e avaliação do mundo ao nosso redor. Fillmore queria com este estudo evidenciar que a questão do significado ia além de meras convenções e que a depender do modo como era encarado, seu significado era dinâmico.

Do mesmo modo, refinando a visão de *frames* conforme proposta por Fillmore, Lakoff (2004) apresenta a noção de *Frame Moral*. Para o linguista norte-americano os *frames* possuem uma dimensão moral que norteia seu significado.

#### **A semântica dos *frames***

Em seu trabalho mais célebre, *Frame Semantics*, de 1976, Charles J. Fillmore introduziu o conceito de *frame* como uma estrutura cognitiva que organiza e interpreta o conhecimento experiencial. Fillmore propôs que os *frames* são estruturas mentais que incluem informações sobre um tipo particular de situação, evento ou conceito, como um conjunto de expectativas e conhecimentos prévios associados. Para o autor, uma pessoa só poderia compreender de fato uma

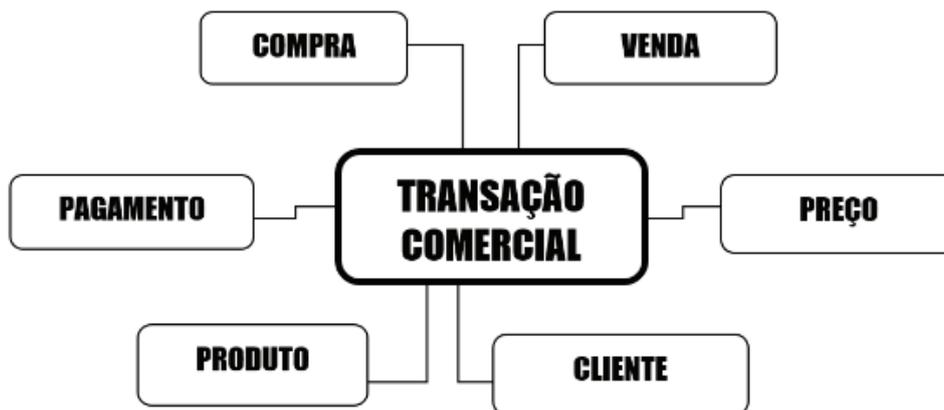
situação conceptual se levasse em consideração todo o seu contexto de ocorrência, formando uma estrutura orgânica com todos os outros conceitos satélites que circundam determinada palavra.

Um ‘frame’, encarado como noção desempenha um papel na descrição dos significados linguísticos, é um sistema de categorias estruturadas de acordo com algum contexto motivador. Algumas palavras existem para fornecer acesso ao conhecimento de tais frames aos participantes do processo de comunicação e, simultaneamente, servem para realizar uma categorização que toma tal enquadramento como garantido (FILLMORE, 1976, p. 381, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Um exemplo célebre de frame apresentado por Fillmore é o “frame de transação comercial”. Nesse frame, estão encapsuladas informações sobre ações, participantes, condições e resultados típicos de uma transação comercial, como comprar, vender, preço, produtos, clientes, pagamentos, entre outros elementos. Ao acionarmos este frame, ativamos automaticamente um conjunto de conhecimentos e expectativas relacionados a transações comerciais, permitindo-nos compreender e interpretar adequadamente eventos ou situações que se enquadram nesse contexto (figura 1).

34

Figura 1: *Frame* “transação comercial”



Fonte: elaborado pelo autor

Acreditamos que para que o humor possa fazer sentido nas charges políticas aqui apresentadas, deve-se encarar a questão do significado dessa forma:

<sup>2</sup> A ‘frame’, as the notion plays a role in the description of linguistic meanings, is a system of categories structured in accordance with some motivating context. Some words exist in order to provide access to knowledge of such frames to the participants in the communication process, and simultaneously serve to perform a categorization which takes such framing for granted.

dentro um contexto que evoca outros conceitos a ele relacionados.

Assim, o conceito de frame de Fillmore oferece uma maneira poderosa de entender como nossa mente organiza e estrutura o conhecimento, influenciando nossa percepção e interpretação do mundo ao nosso redor.

### Frame moral: identificação valorativa

George Lakoff, célebre linguista e cientista político, desenvolveu a noção de Frame Moral (2004) para ilustrar como liberais e conservadores pensavam e agiam no cenário sociopolítico norte-americano. Lakoff acreditava que o eleitorado dos Estados Unidos votava de acordo com um enquadramento moral de seus candidatos e não necessariamente devido a suas propostas ou planos de governo. O autor indicava que tal afirmação poderia ser ampliada para além do cenário político, indo a esferas individuais da vida humana.

A mentalidade do autor denotava uma conclusão simples porém contundente a seus olhos, a de que o ser humano reagia positivamente a um espectro de valores que se coadunassem com os seus próprios. Para Lakoff, o votante escolhia aquele candidato específico que representasse melhor seu quadro ideológico e moral para que se visse refletido nele. Segundo o autor, era importante para a pessoa que ela visse em seu representante os mesmos valores éticos, morais e sociais que desejava para si na tentativa de enxergar isso em um possível mandato caso aquele político lograsse êxito no pleito eleitoral.

Segundo o autor, a inclinação de determinada pessoa a um quadro moral que lhe rege está associada a princípios morais que mais ou menos estruturam o seu próprio quadro moral amplo. Lakoff determina que há um princípio ativo que implica numa ação moral dando valor positivo e negativo e um segundo princípio em que há uma espécie de imperativo (ou ordem) moral para uma compensação de dívidas morais.

O primeiro princípio: ação moral é dar algo de valor positivo; ação imoral é dar algo de valor negativo. O segundo princípio: há um imperativo moral para pagar nossas dívidas morais; o não pagamento de dívidas morais é imoral (LAKOFF, 1995, p.2, tradução nossa)<sup>3</sup>

O que se entende da citação é que, em resumo, tais princípios traduzem

---

<sup>3</sup> *The first principle: Moral action is giving something of positive value; immoral action is giving something of negative value. The second principle: There is a moral imperative to pay one's moral debts; the failure to pay one's moral debts is immoral. (LAKOFF, 1995, p.2)*

a necessidade da pessoa em acatar uma série de valores morais para se sentir adequadamente sintonizada com uma outra que apresenta um quadro moral em suas condutas e falas. A fala de Lakoff traduz que a mentalidade humana, assim como no humor conforme veremos adiante, guia e norteia as escolhas morais de cada um.

Lakoff advoga que os cérebros humanos estão equipados com dispositivos naturais que permitem produzir sensações de bem ou mal-estar e fazer julgamentos mesmo inconscientemente. Estas sensações, claro, incluem o senso de humor da mesma forma como as demais sensações orgânicas. Segundo o autor:

Nossos cérebros são programados para produzir experiências de bem-estar e mal-estar. Estes estão ligados a locais no cérebro anterior, o córtex pré-frontal, que incorporam nossa capacidade de fazer julgamentos morais e raciocínio moral, tanto consciente quanto inconsciente (LAKOFF, p.94, 2008, tradução nossa<sup>4</sup>).

O autor quis ilustrar com a citação anterior que o ser humano pode, inconscientemente, armazenar suas escolhas morais e éticas quase automaticamente ou, em suas palavras “inconscientemente”. Isso subsidia uma série de conclusões que proponho neste artigo como, por exemplo, o humor seletivo ao ler uma charge política de extrema direita.

Os eleitores sintonizados com o frame moral da chamada extrema direita brasileira quase certamente não encontrariam humor nas charges as quais fazem chacota e tripudiam dos seus bastiões morais e conceitos através das piadas apresentadas por Jota Camelo, justamente por serem destoantes dos seus valores. O efeito de humor propiciado pela linguagem através do gênero charge é amplamente veiculado pelo filtro moral definido claramente com a esquerda e a direita política brasileira conforme veremos na seção de análise. Entretanto, para essa formação de sentido, uma operação de integração conceptual é devida.

### **Integração Conceptual: além da ponta do iceberg**

Gilles Fauconnier, autor da teoria dos espaços mentais (FAUCONNIER, 1984) e coautor da teoria da integração conceptual (FAUCONNIER; TURNER, 2002) costumava dizer que a linguagem visível era apenas a ponta do *iceberg*. Sua metáfora

<sup>4</sup> *Our brains are wired to produce experiences of well-being and ill-being. These are linked to sites in the forebrain, the prefrontal cortex, which embody our ability to make moral judgments and do moral reasoning, both conscious and unconscious.*

ao comparar a linguagem ao monólito de gelo se construía no sentido de dizer que a formação de sentido intersubjetivo do homem é ampla e o que temos certeza, com efeito, é apenas uma pequena parte dela.

Ao inaugurarem a teoria da integração conceptual os autores abriam um debate de que a formação de sentido através da linguagem humana se dava na integração de conceitos para a emergência de uma entidade conceptual nova e inventiva, que continha inputs (ou entradas de informação) pertencentes aos dois conceitos envolvidos. Segundo os autores o processo era dinâmico e amplamente criativo e subjetivo. Tal processo era realizado em lugares mentais abstratos chamados de espaços mentais.

Espaços mentais são, segundo os autores, lugares onde informações são processadas enquanto pensamos e falamos. Para os autores “espaços mentais são pequenos pacotes conceituais construídos à medida que pensamos e falamos, para fins de compreensão e ação local<sup>5</sup> (FAUCONNIER; TURNER, 2002, p.32, tradução nossa)”.

Essa dinâmica de processo resultaria no futuro no processo de integração conceptual. Dois ou mais frames inseridos em espaços mentais mapeiam informações análogas ao processo de mesclagem desses conceitos em um terceiro espaço mental chamado espaço genérico o qual seria responsável por ajudar a projetar um último espaço responsável por conter o fruto da integração conceptual. Tal espaço, chamado de espaço-mescla (figura 2), é o último espaço do processo e que apresenta a entidade conceptual inventiva que contém a construção de sentido. É neste último espaço mental (espaço-mescla) onde ocorre o sentimento de humor ou de desaprovação, pois é onde as informações foram devidamente selecionadas para que o sentido emerja.

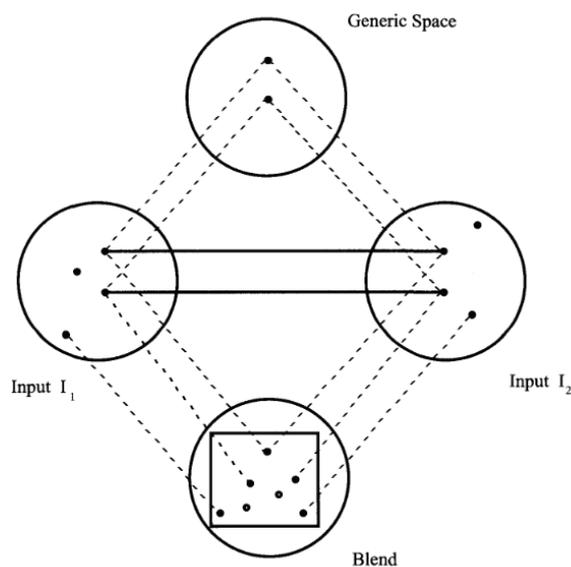
Na figura 2, generic space é o espaço mental genérico que ajuda a processar as informações análogas, input 1 é o frame que estrutura o primeiro conceito e input 2 é o frame que estrutura o segundo conceito. Os pontos menores distribuídos nos círculos simbolizam as características que fazem parte do sistema. As linhas tracejadas conectam informações similares entre os dois círculos, que representam espaços mentais, enquanto as linhas contínuas indicam entradas importantes para o sistema (inputs correspondentes). O quadrilátero dentro do círculo inferior representa o espaço mescla, que é o resultado final do processo de

---

<sup>5</sup> *Mental spaces are small conceptual packets constructed as we think and talk, for purposes of local understanding and action.*

integração conceitual e no caso desta pesquisa, onde ocorre o efeito humorístico.

**Figura 2: Integração conceitual**



Fonte: adaptado de Fauconnier e Turner (2002, p.46)

Segundo os autores, esse mapeamento de análogos da integração conceitual guia a formação de sentido e não apenas isso, pois até mesmo suas incompatibilidades servem como parte do processo. Segundo os autores, ao falarem sobre a teoria da identidade e analogia, estes apontam que ela “se concentra nas compatibilidades entre espaços mentais conectados simultaneamente, mas a integração conceitual é igualmente motivada por incompatibilidades (FAUCONNIER; TURNER, 2002, p.29, tradução nossa)<sup>6</sup>”.

### **Análise: efeito humorístico em charges políticas**

A partir deste ponto no artigo, analiso como as charges do cartunista Jota Camelo parecem explicar o efeito humorístico dos desenhos através das noções de *Frame* e *Frame Moral* conforme advogam respectivamente Fillmore (1976) e Lakoff (2004). Por questões estilísticas, apresento graficamente os *frames* com caixa alta e entre colchetes para melhor elucidação por parte do leitor. Ainda, antes do início da análise, chamo a atenção que as análises não têm como objetivo rotulações e preconceitos programáticos contra um ou outro grupo político, deixando claro que as informações aqui apresentadas têm mérito estritamente científico e que

<sup>6</sup> *Identity and analogy theory typically focus on compatibilities between mental spaces simultaneously connected, but blending is equally driven by incompatibilities.*

exageros humorísticos são inerentes ao gênero textual charge.

Inicialmente tomemos como base a figura 3 (corrida eleitoral). Na charge em questão são expressivas as identificações políticas entre o então candidato Luís Inácio Lula da Silva e Jair Messias Bolsonaro, que desempenhava o cargo de presidente da república em seu primeiro mandato (2019-2022).

Os frames estabelecidos na charge se apresentam em duas frentes, uma ligada ao espectro político da esquerda e outra à extrema direita brasileira. Ao vermos a caricatura de Jair Bolsonaro no cartum, imediatamente recrutamos frames para compreendê-la como [BOLSONARO], [DIREITA], [LULA], [ESQUERDA], [ELEITOR], [USTRA], [DITADURA], [PRESIDIÁRIO], [CORRIDA], [ESTADOS UNIDOS] entre outros. O efeito de humor reside quando da integração qualitativa dos frames na charge apresentados, fazendo sentido no final apenas o substrato final da miríada de conceitos evidenciados por Jota Camelo.

Figura 3: Corrida eleitoral



Fonte: Google.com de autoria de Jota Camelo

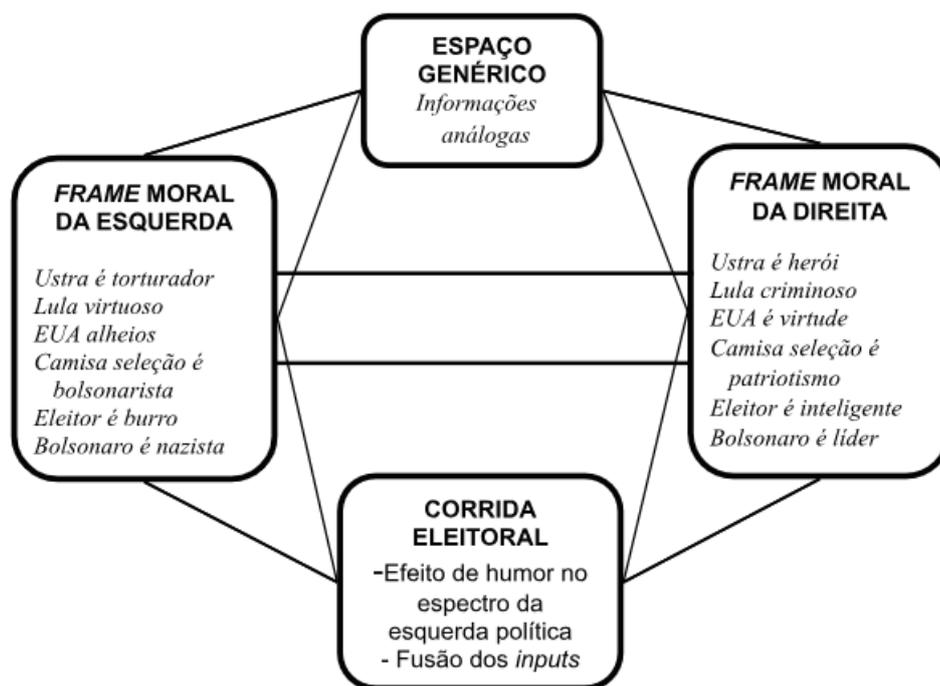
O estudo da figura 3 propõe, através da ferramenta analítica da integração conceptual, que o efeito de humor é seletivo, estando apenas disponível no espectro de quem não se coaduna com os valores da extrema direita. A afirmação pode ser tomada como verdadeira pois, com efeito, um eleitor de Jair Bolsonaro dificilmente encontraria humor e riso numa charge que deprecia seu maior bastião moral e

ético. Tal afirmação é devida pois, assim como ensina Lakoff (2001), o ser humano se identifica e sintoniza socioculturalmente com seu enquadramento moral. Dessa forma, a charge ofende o espectro de extrema direita, promovendo um político débil, submisso aos Estados Unidos e nazista pois assim subsidia-se essa conclusão a partir da cruz suástica em seu ombro direito, símbolo do regime nazifascista. Da mesma forma, segundo o que sugere a charge, o personagem é apoiador do antigo militar e supostamente torturador Brilhante Ustra, recentemente ovacionado por Jair Bolsonaro em discurso de impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff.

Sob as lentes da integração conceptual, é necessário que o leitor da charge absorva não apenas esse quadro moral apresentado no cartum, mas integre esses valores para que no final, a piada promovida pelo autor faça sentido. De fato, ambos leitores tanto de esquerda como de direita constroem sentido com a charge de Jota Camelo, entretanto seu espaço-mescla final é amplamente diferente pois o frame moral é distinto em ambas as partes.

Enquanto alguém com o espectro e frame moral de inclinação de esquerda acha graça e emerge o efeito do riso na charge, o eleitorado bolsonarista quase que certamente não acharia esse humor na apresentação do cartum. A falta da emergência do efeito de humor no espectro da extrema direita é, conforme afirma Lakoff, dissonante com quem se afeiçoa a esse frame moral de direita. Achar graça ofende seu quadro moral e seus valores, sendo imoral e ofensivo. O que ambos eleitores, tanto de esquerda e de direita, exibem são valores opostos que serão processados no espaço genérico para a projeção no espaço-mescla CORRIDA ELEITORAL (Figura 4)

Figura 4: Integração Conceptual “corrida eleitoral”



Fonte: elaborado pelo autor

Da mesma forma, o efeito de humor e a formação de sentido parecem ser semelhantes na figura 5 (Terra plana, sol quadrado). Na charge, vários inputs informativos se apresentam para que o interlocutor construa sentido e, para tanto, o leitor precisa levar em consideração frames como [PRISÃO], [TERRA PLANISMO], [ELEITOR], [BOLSONARO], [LULA], [DIREITA], [ESQUERDA], [MITO], [CIDADÃO DE BEM] entre outros.

O leitor da charge tem para si dois quadros de moralidade bem definidos: um de esquerda e um de direita. Dentro do montante valorativo da esquerda, tem-se uma descrição pictórica que dá conta de um eleitor fanático, retrógrado e criminoso pois, com efeito, está preso e acredita numa terra plana. De uma outra frente, o eleitor bolsonarista claramente está diante de um quadro moral e valorativo que destoa de suas crenças pois, com efeito e segundo o que supostamente sugere Jota Camelo, ele é terraplanista e acabou de transgredir a lei, pois está preso.

Figura 5: Terra plana, sol quadrado



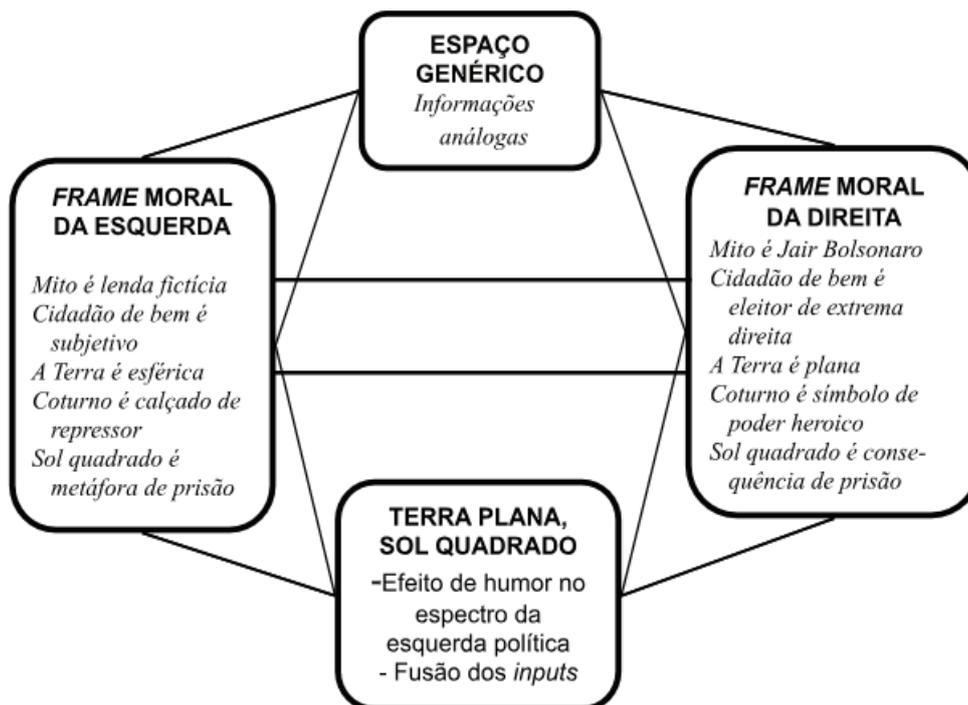
Fonte: Jota Camelo

Segundo Fauconnier e Turner (2002), uma piada como a da charge apresentada na figura 5 só é possível pois a integração conceptual tem o poder de unir informações tão destoantes e exuberantemente absurdas. Segundo o autor “começamos observando exemplos impressionantes e, pensamos, exóticos de criatividade, como contrafactuais analógicos, metáforas poéticas e quimeras como burros falantes (FAUCCONNIER; TURNER, 2002, p.5, tradução nossa)<sup>7</sup>” como forma de construir sentido. Da mesma forma, observamos construção semelhante na imagem da Terra Plana, Sol Quadrado (figura 6).

De um lado, inputs dão conta de informações de um cidadão típico, que usa suas faculdades mentais para viver em harmonia com o bom senso, ciência e senso crítico (supostamente absorvidos pelo eleitor de esquerda) e de outro o chamado “cidadão de bem” (usualmente utilizado pela extrema direita em seus discursos morais), que acredita na terra plana, chama seu líder de mito e é adorador de militares em busca de golpe de estado (subsidiado pelos dizeres “coturno power” estampado em seu braço esquerdo, em clara alusão ao calçado usado por militares)

<sup>7</sup> We began by looking at striking and, we thought, exotic examples of creativity, such as analogical counterfactuals, poetic metaphors, and chimeras like talking donkeys.

Figura 6: Integração conceptual “Terra plana, sol quadrado”



Fonte: elaborado pelo autor

Não apenas as informações que elenquei fazem parte do processo de formação de sentido veiculado pela integração conceptual. Da mesma forma, é possível enxergar no muro da charge por trás do personagem-eleitor dizeres como “o senhor vai nos salvar do comunismo”, denotando alienação por achar que é dever de uma instância superior e divina os rumos dos sistemas socioeconômicos de um país. Fatos linguísticos como esses dão cabimento ao integralismo conceptual visto dessa forma através da junção de frames para a formação de sentido que, mais uma vez, depende de quem está do lado oposto da intercomunicação. O eleitor de esquerda acha graça e emerge efeitos humorísticos enquanto o eleitor da extrema direita quase que certamente não enxergará tal humor sob pena da nulidade de seus valores morais e éticos.

Para o eleitor de esquerda, mito tem significado enciclopédico, cidadão de bem é apenas o oposto de mau, coturno evoca a repressão e fascismo militar e o sol quadrado remete ao bordão popular “ver o sol nascer quadrado”, dando conta que agora o eleitor é um transgressor da lei e acabou indo parar numa cela. Para quem se assimila ao frame moral de esquerda, o conjunto conceptual provoca o riso no espaço mescla, o que não ocorre com quem se sintoniza ao frame moral de extrema direita.

No caso do frame moral da extrema direita, mito é a alcunha com a qual seu eleitorado reconhece Jair Bolsonaro, creditando um significado completamente diferente do campo semântico que a palavra sugere, que é o relacionado à mitologia de personagens lendários como os da literatura grega, por exemplo. “Cidadão de bem”, por sua vez, evoca quase todo o quadro moral valorativo da extrema direita reunindo informações quase sempre ilustrando o integralismo religioso. Completamente destoante com a visão da esquerda, a frase “coturno power” parece evocar os valores morais do militarismo, sugerindo em seu integralismo repressivo algo a que se possa conectar valorativamente.

No fim do processo, tem-se a construção de sentido em ambos os lados pois tanto o leitor que se sintoniza com o frame moral de esquerda quanto da direita compreendem a piada sugerida pela charge, entretanto a forma como o substrato encontrado no espaço-mescla emerge é diferente para cada um pois leva em conta sua subjetividade e enquadramento moral valorativo.

Finalmente, na figura 7, temos uma última operação de formação de sentido promovida pela integração conceptual levando em consideração o frame moral. Nesta figura temos a ilustração do eleitor de extrema direita, que segura seu prêmio “Olavão de ouro” enquanto agradece àquela que lhe deu vida segundo o cartunista.

Aqui Jota Camelo convida sua audiência ao riso, função típica do gênero discursivo charge. Entretanto, como já vimos, apesar da formação de sentido, essa emergência conceptual só encontra humor entre os apoiadores do espectro político de esquerda.

Através da integração conceptual munida de frames morais, podemos entender como a construção parece percorrer um paralelo conceitual que culminará no espaço-mescla onde temos o entendimento da charge. No cartum temos conceitos como {PREMIAÇÃO}, {BOLSONARO}, {DIREITA}, {ELEITOR}, {NAZISMO}, {ESQUERDA}, {MÃE}, {PÁSSARO}, {OLAVO DE CARVALHO}, {TERRAPLANISMO} entre outros.



Fonte: Jota Camelo

De um lado temos um frame moral que dá conta, como já visto, de como o eleitorado de esquerda encara os conceitos elencados na charge e outro como o eleitorado da extrema direita vê os mesmos conceitos. Do lado esquerdo da integração conceptual temos uma acepção voltada para a ironia e para o sarcasmo enquanto no léxico de extrema direita temos uma interpretação mais crua e obtusa, segundo o que supostamente sugere a piada de Jota Camelo.

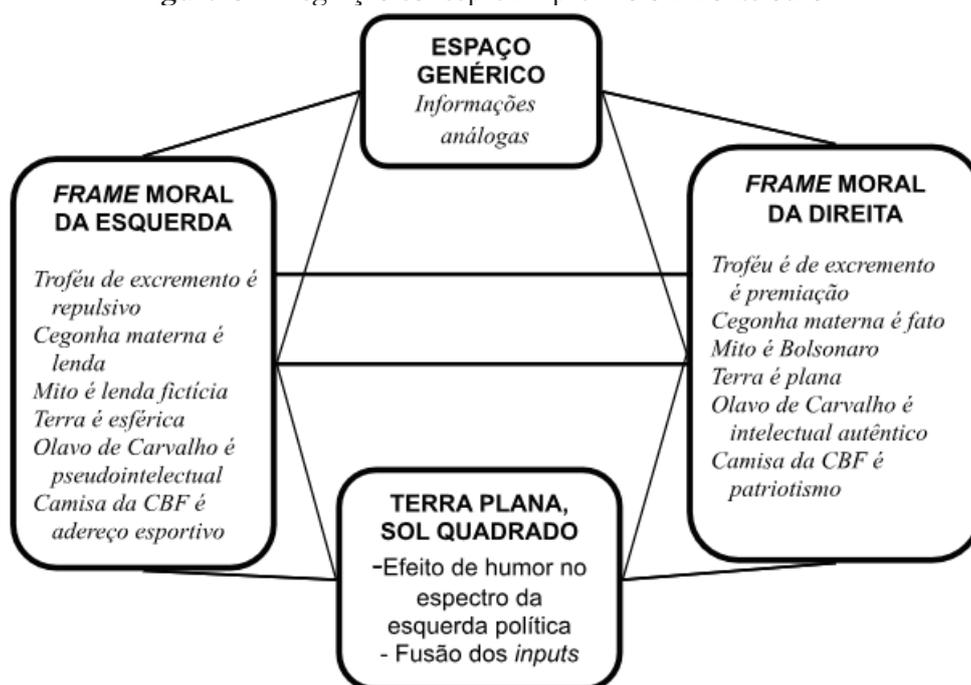
É evidente ao olhar da charge que o personagem, de extrema direita, possui um senso crítico e científico frágil ao acreditar que o ser humano nasce trazido por uma cegonha e acredita, apesar de toda evidência científica disponível, em um planeta plano e não duplamente hemisférico. Soma-se a isso o fato de o personagem fazer referência direta ao falecido filósofo Olavo de Carvalho, cujas ideias são defendidas por integralistas de extrema direita. É sabido também que “Carvalho foi também um dos maiores agentes de impulsionamento de desinformação e de fake news<sup>8</sup> nos anos que antecederam a eleição presidencial de Jair Bolsonaro (FELINTO, 2023)”. Dessa forma, vê-se claramente que o frame moral de direita está eivado de valores associados à desinformação e pós-verdade<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> Ou notícias falsas

<sup>9</sup> Pós-verdade é um neologismo que descreve a situação na qual, na hora de criar e modelar a opinião pública, os fatos objetivos têm menos influência que os apelos às emoções e às crenças pessoais.

Do lado do frame moral de esquerda, segundo o que sugere o cartum, essas informações são justamente encaradas como opostas, indo de encontro ao espectro integralista de extrema direita. Basicamente o público que se sintoniza com o quadro moral de esquerda enxerga esses conceitos completamente diferentes, encarando-os numa perspectiva humorística justamente por se distanciarem, ao seu ver, do seu real uso e significado semântico.

Figura 8: Integração conceitual “prêmio olavão de ouro”



Fonte: elaborado pelo autor

Numa direção sarcástica e ácida, o frame moral de esquerda dá conta de uma interpretação humorística da piada sugerida pela charge. Nela, os conceitos se contradizem sob as lentes de cada eleitor, os de direita veem seus valores morais refletidos no integralismo e pós-verdades substanciadas pelo personagem enquanto os de esquerda veem os mesmos valores como opostos a seu enquadramento valorativo.

No frame moral de esquerda um troféu em forma de excremento é justamente uma ironia em relação à sua contraparte que enxerga as afirmações questionáveis de Olavo de Carvalho como viáveis e até admiráveis. Dessa forma, o participante do frame moral de esquerda vê os apoiadores de Carvalho como claramente estultos e desnorreados. Da mesma forma, a cegonha é apenas uma lenda infantil para poupar crianças da explicação sexual explícita que concerne

a concepção humana. Ainda, “mito” denota o conceito de lendas assim como encaram a Terra como esférica, e não plana. Finalmente, para o espectro de esquerda e sugerido pela charge, Olavo de Carvalho é um pseudointelectual, que promove disseminação de fake News e desinformação.

Do lado oposto, as acepções semânticas são essencialmente opostas, dando conta de análogos bem distantes uns dos outros. Segundo sugere a charge, o eleitor de extrema direita enxerga o infame troféu como adequado e até mesmo desejável. Da mesma forma, acredita que quem traz um bebê à luz são as cegonhas, que seu líder máximo é um mito e que a Terra é plana. É esse eleitor que, segundo a caricatura de Jota Camelo, usa a camisa da CBF como síntese de seus valores morais e valorativos.

No final do processo, no espaço-mescla, surge então uma entidade conceptual que dá conta das informações tanto presentes no input do frame moral de esquerda quanto de direita. Entretanto, como os análogos são encarados sobre o filtro moral subjetivo de cada grupo, o efeito de humor só é saliente dentro do frame moral de esquerda. Para o grupo que se identifica com o espectro do frame moral de direita, a formação de sentido também se constrói, entretanto sem o elemento humorístico que é característico do gênero charge.

## Conclusões

Apresentamos cientificamente, através de um enfoque dedicado aos Estudos da Linguagem, uma interpretação de formação de sentido no discurso das charges políticas do artista Jota Camelo, chargista de esquerda. No percurso epistemológico, apresentou-se sob a forma de pesquisa qualitativa a noção de frame, frame moral e integração conceptual que foram, inclusive, ferramentas analíticas e conceitos operacionais utilizados nesta análise.

Viu-se que a formação de sentido perpassa vários filtros socioculturais evocados pela inclinação de frames morais de esquerda e de direita, que subsidiam determinadas interpretações tanto para um lado do sistema de integração conceptual quanto para o outro. De um lado desse sistema repousa o filtro moral de esquerda e, do outro, o filtro moral de direita, que instanciam um efeito humorístico ou não. No caso específico das charges aqui apresentadas, justamente por serem feitas por um cartunista de esquerda, estas guiam a interpretação humorística

para o lado do frame moral de esquerda. Para esse grupo, as caricaturas tanto visuais como semânticas parecem emergir o efeito de humor na tentativa do riso e da comédia. Seus valores morais e éticos não parecem se coadunar com os da extrema direita, o que automaticamente faz com que seus simpatizantes rejeitem a absorção dos inputs ali oferecidos.

Da mesma forma, para os apoiadores do espectro moral de extrema direita, este quadro moral ultra integralista parece ser adequado e até mesmo caro. Segundo o que sugere a leitura da charge, os simpatizantes do frame moral de direita são eleitores que creem na pseudociência de Olavo de Carvalho, subvertem conceitos estabelecidos como “mito” e se aproximam de um flerte com a transgressão legal, o que é sugerido na charge do personagem na cadeia.

Analisando o fenômeno a partir da integração conceptual conforme previam Fauconnier e Turner (2002) e munindo o sistema com frames (FILLMORE, 1976) e frames morais (LAKOFF, 2004), percebeu-se que a formação de sentido perpassa por um mapeamento de informações análogas para o processamento no espaço mental genérico que projetará no espaço-mescla uma entidade conceptual que dá cabimento à formação de sentido exigida pela charge. Entretanto, percebe-se que a formação do elemento de humor é dada depois de uma espécie de filtragem dentro de um frame moral que determina se a piada tem graça ou não.

Chama-se a atenção que o fenômeno não necessariamente é unilateral, ou seja, que apenas seja engraçado para o eleitor de esquerda. Vê-se claramente, até mesmo pela formação política de esquerda do autor das charges, que o efeito humorístico é guiado pelas piadas contra o eleitorado extremista de direita, dando interpretações caricatas a seus eleitores. É bastante evidente que o autor apenas sugeriu uma caricatura em suas charges, não creditando verdade absoluta em sua arte. O mesmo seria possível se invertêssemos os lados e elencássemos charges tripudiando o eleitorado de esquerda com caricaturas. O feito de humor seria o mesmo, só que direcionado ao público de extrema direita.

O fato é que diante do complexo movimento de comunicação humana, formamos sentidos de maneiras altamente polissêmicas, multimodais e plurifacetadas nesta grande miríada de possibilidades que é a mente do homem sociocultural e indo sempre além da ponta do iceberg.

## Referências

ATTARDO, Salvatore. *The Routledge Handbook of Language and Humor*. Routledge, 2017.

\_\_\_\_\_. *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*. Reprint 2010, De Gruyter Mouton, 2010, <https://doi.org/10.1515/9783110887969>.

BAKHTIN, Mikhail. *Esthétique de La Création Verbale*. Gallimard, 1984.

FAUCONNIER, Gilles. *Mental Spaces*. Cambridge: MIT Press, 1984.

\_\_\_\_\_. Creativity, simulation, and conceptualization. *Behavioral and Brain Sciences*, v.22, n.4, p.615-615, 1999.

FAUCONNIER, Gilles; TURNER, Mark. *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books, 2002.

FELINTO, Erick. Me parecer verdadeiro pelo contexto Olavo de Carvalho, Conspiracionismo e a Desinformação como Programa político. *Revista Eco-Pós*, v.26, n.01, p.12–30. 2023. <https://doi.org/10.29146/eco-ps.v26i01.28143>.

FILLMORE, Charles. *Frame semantics and the nature of language*. In: HARNARD, Steven R.; STEKLIS, Horst D.; LANCASTER, Jane. (eds.) *Origins and evolution of language and speech*. Nova York: New York Academy of Sciences, 1976.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 1991.

GINZBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In: \_\_\_\_\_. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p.143-179.

LAKOFF, George. *Don't Think of an Elephant! Know Your Values and Frame the Debate: the Essential Guide for Progressives*. White River Junction: Chelsea Green Pub. Co, 2004.

\_\_\_\_\_. *Metaphor, Morality, and Politics, Or, Why Conservatives Have Left Liberals In the Dust*. *Social Research*, vol. 62, n. 2, p. 177–213, 1995.

\_\_\_\_\_. *Moral Politics: How Liberals and Conservatives Think*. Third edition, The University of Chicago Press, 2001.

\_\_\_\_\_. *The Political Mind: Why You Can't Understand 21st-Century Politics with an 18th-Century Brain*. Viking, 2008.

MORREALL, John, editor. *The Philosophy of Laughter and Humor*. State University of New York Press, 1987.

SILVERMAN, David. *Doing qualitative research: a practical handbook*. London: Sage Publications, 2000.

## REAL OU FICÇÃO? A SÁTIRA DO NACIONALISMO BRASILEIRO NA SÉRIE “FILHOS DA PÁTRIA”

Carlos Augusto Dias do Nascimento<sup>1</sup>  
ORCID: 0009-0003-2688-4537

Horrana Grieg e Souza Oliveira<sup>2</sup>  
ORCID: 0009-0003-5929-3725

**Resumo:** Este trabalho tem como objetivo analisar a relação entre humor e política por meio da sátira do nacionalismo brasileiro. Para tanto, a literatura se debruça sobre duas correntes de estudo sendo a primeira aquela que entende o nacionalismo como uma espécie de comunidade imaginada e a segunda que defende que esse fenômeno é despertado na sociedade de forma banal, exponenciado pelo uso de elementos da identidade nacional. O objeto de pesquisa será a série de televisão “Filhos da Pátria”, produto audiovisual do streaming Globoplay. Desenvolvida mediante a metodologia da análise de conteúdo, método qualitativo que favorece a descrição e interpretação de conteúdos presentes nas mais diversas formas de comunicação, a pesquisa concluiu que a sátira do nacionalismo brasileiro foi utilizada como uma forma de criticar tanto a sociedade quanto a política brasileira.

50

**Palavras-chave:** Nacionalismo; Identidade Nacional; Sátira; Filhos da Pátria

---

<sup>1</sup> Mestre em Ciência Política pelo Departamento de Ciência Política da Universidade Federal de Minas Gerais e especialista em Projetos Editoriais Impressos e Multimídia pelo Centro Universitário Una. [augustodacomunicacao@gmail.com](mailto:augustodacomunicacao@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7789677649734833>

<sup>2</sup> Bacharel e Pós-Graduada em Direito Público, Bacharel em Ciências Sociais pela UFMG. Mestre em Antropologia pela UFMG. Doutoranda no curso de Ciências Políticas na UFMG. Advogada (OAB/MG: 159.556) Vinculada ao Grupo de Pesquisa “Opinião Pública, Marketing Político e Comportamento Eleitoral da Universidade Federal de Minas Gerais. Associada ABRA-PEL - Associação Brasileira de Pesquisadores Eleitorais. [horrana.grieg@gmail.com](mailto:horrana.grieg@gmail.com). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3318973130392260>.

**Abstract:** This work aims to analyze the relationship between humor and politics through the satire of Brazilian nationalism. To this end, the literature focuses on two currents of study, the first being that which understands nationalism as a kind of imagined community and the second which argues that this phenomenon is awakened in society in a banal way, exponentiated by use of elements of national identity. The object of research will be the television series “Filhos da Pátria”, an audiovisual product from Globoplay. Developed using content analysis methodology, qualitative method that favors the description and interpretation of content present in the most diverse forms of communication, the research concluded that the satire of Brazilian nationalism was used as a way of criticizing both Brazilian society and politics.

51

---

**Keywords:** Nationalism; National Identity; Satire; Filhos da Pátria

**Resumen:** Este trabajo tiene como objetivo analizar la relación entre humor y política a través de la sátira del nacionalismo brasileño. Para ello, la literatura se centra en dos corrientes de estudio, siendo la primera la que entiende el nacionalismo como una especie de comunidad imaginada y la segunda que sostiene que este fenómeno se despierta en la sociedad de manera banal, exponencial. mediante el uso de elementos de identidad nacional. El objeto de la investigación será la serie de televisión “Filhos da Pátria”, producto audiovisual de Globoplay streaming. Desarrollado utilizando la metodología de análisis de contenido, método cualitativo que favorece la descripción e interpretación de contenidos presentes en las más diversas formas de comunicación. la investigación concluyó que la sátira del nacionalismo brasileño fue utilizada como una forma de crítica a la sociedad brasileña. política.

**Palabras clave:** Nacionalismo; Identidad nacional; Sátira; Hijos de la Patria

## Introdução

Às vésperas das eleições de 2014, estreou nos cinemas brasileiros o filme “O Candidato Honesto”, comédia dirigida por Roberto Santucci e estrelada pelo humorista Leandro Hassum. O roteiro da obra gira em torno do deputado João Ernesto Ribamar, político que está prestes a ser eleito presidente do Brasil, mas que acaba se envolvendo em um esquema de corrupção chamado “mesadinha”. Carismático, religioso, de origem humilde e declaradamente um homem de família, João Ernesto se mostra como uma caricatura dos políticos nacionais, assim como o enredo do filme entrega uma sátira da política brasileira.

“O Candidato Honesto” nada mais é que um entre muitos produtos midiáticos que utilizam do humor para criticar a sociedade, a política e seus representantes. Na realidade, essa relação entre humor e política não é uma novidade. Apesar de amplamente consumido na sociedade contemporânea, a sátira política ganha especial destaque no audiovisual a partir da metade do Século XX, com o programa britânico “That Was the Week That Was” (1962), que repercutia de forma satírica e musical os eventos da semana. Não demorou muito para o formato atravessar o Atlântico e se firmar na grade televisiva dos Estados Unidos da América, impulsionando programas como o Saturday Night Live (1975), Os Simpsons (1989) e, mais recentemente, o Last Week Tonight With John Oliver (2014).

Nesta perspectiva, Gramson (1999) aponta que o entretenimento televisivo pode influenciar a construção de ideias políticas na audiência, assim como conteúdos mais politizados contribuem para salientar assuntos que integrarão a agenda de discussão da população. A adição do humor, neste sentido, destaca Freire (2016), é utilizada para criticar o governo, de forma não agressiva, indicando aspectos da governança que podem ser alterados. Sendo assim, o humor passa a ser utilizado para deixar os assuntos mais cativantes e os argumentos mais compreensíveis (Pardal, 2015).

Tendo em vista a relevância do entrelace do humor com a política, não é surpresa que no âmbito acadêmico diversos sejam os estudos que se debruçam sobre essa relação (Baronas, 2013; Queluz, 2016; Carniel et al, 2018; Pardal, 2015; Freire, 2016) em suas mais diversas formas, seja por meio de paródias, sátiras, charges, narrativas audiovisuais ou memes.

No Brasil, poucas são as pesquisas que contemplam temas específicos da temática que engloba a ciência política e relacionam com elementos do humor. Sendo assim, este trabalho focará na relação entre o gênero literário sátira e a retórica nacionalista em narrativas audiovisuais, tendo como material de análise o seriado “Filhos da Pátria”, do Globoplay, que se caracteriza como uma sátira da política brasileira, misturando diferentes contextos históricos do país. A escolha do seriado é sustentada pelo fato da narrativa percorrer dois importantes momentos para o nacionalismo brasileiro, o processo de Independência e o Estado Novo, e relacioná-los com acontecimentos políticos da contemporaneidade. Dessa forma, o objetivo é identificar como diálogos e eventos históricos passados podem culminar na sátira do nacionalismo à luz da política contemporânea. Para tanto, a pergunta que norteará esta pesquisa é: Por que o nacionalismo é utilizado como crítica social na série “Filhos da Pátria”?

A hipótese defendida nesta pesquisa entende que a escolha de usar o nacionalismo para satirizar a política brasileira está em consonância com o contexto político que o Brasil se encontrava na época da produção do seriado (2017 - 2019).

Este trabalho está dividido em três seções principais, além desta introdução e das considerações finais. A primeira é o referencial teórico, que percorre duas correntes de estudos do nacionalismo, sendo eles a noção de comunidade imaginada, proposta por Anderson (1983), e o nacionalismo banal, de Billing (1995), além de abordar o nacionalismo brasileiro na cronologia que se inicia no processo de Independência, seguindo pela proclamação da república e o Estado Novo, até chegar em Jair Bolsonaro. No referencial teórico também é apresentado o entendimento de sátira política.

A segunda seção contempla a metodologia e o objeto de análise. Para o desenvolvimento deste estudo foi utilizado o método da análise de conteúdo, que favorece a descrição e interpretação de conteúdos presentes em diversas formas comunicacionais, além de permitir que o pesquisador vá além do conteúdo explícito para entender os significados do objeto analisado. Dessa forma, foram analisados três episódios do seriado “Filhos da Pátria”, que trazem em suas respectivas narrativas eventos que foram marcantes para a mobilização do nacionalismo brasileiro. Por fim, a terceira seção apresenta a análise de conteúdo que foi feita a partir de duas categorias de análises: o nacionalismo e a sátira.

## De comunidade imaginada ao banal

De modo geral, a primeira acepção que guia o senso comum sobre nacionalismo é que esse fenômeno seria o sentimento de considerar a nação a qual pertencemos, por razões específicas, melhor que as demais nações que compõem o globo (Guimarães, 2008). Sendo assim, ao entranhar esse sentimento, teríamos a ideia de que, por sermos melhores, teríamos mais direitos sobre os outros. Como exemplo de manifestações extremas desse sentimento, apresenta-se a xenofobia e, no caso da supremacia ariana alemã, o holocausto. Outra corrente que se propaga é aquela que entende o nacionalismo como o desejo de afirmação e de independência política diante de um Estado opressor ou, quando o Estado se torna independente, o desejo de assegurar que ele seja melhor (Guimarães, 2008). Todavia, diferentes linhas de pesquisas apontam para definições mais profundas e complexas do fenômeno do nacionalismo.

Os estudiosos clássicos do nacionalismo apresentam a prerrogativa de que os Estados-nação, em especial no início de sua formação, erguiam consigo narrativas nacionais em torno de atributos étnicos de um grupo central, sendo que essa atribuição também poderia vir em forma de valores e princípios (Brubaker *apud* Mylonas e Tudor, 2021). Por outro lado, pesquisadores que observam o nacionalismo fora da Europa, em especial nos países colonizados, destacam que tanto esses valores e princípios quanto à identidade nacional que os Estados-nações colonizados carregam estão fundadas na miscigenação dos colonizadores com os indígenas habitantes daquele local (Anderson, 1983).

Uma agenda de investigação que trata as narrativas nacionais como uma força causal para uma série de resultados políticos está em ascensão. Essa corrente destaca que essas mesmas narrativas nacionais são capazes de moldar a distribuição política, a justiça, a inclusão social, a ideologia política, o comportamento eleitoral e dinâmicas de guerra, assim como a probabilidade de genocídio, especialmente quando grupos excluídos são vistos como subordinados ou perigosos (Mylonas e Tudor, 2021). É nesse contexto de narrativas que Anderson (1983) apresenta o nacionalismo como uma forma de imaginar e, assim, criar comunidades. Para ele, a nação é imaginada como uma comunidade, pois, independente das explorações e desigualdades sociais, essa mesma nação é sempre entendida como um grupo de irmandade horizontal. O poder dessas narrativas nacionais é tão forte, mesmo em

momentos de crises ou divisão interna, que ela é capaz de despertar o sentimento de pertencimento nessas irmandades ou grupos, que seria a consciência nacional. Essa situação é perceptível quando, ao longo da história, grupos e indivíduos morreram e estiveram dispostos a morrer pela nação, mesmo ela sendo uma comunidade tão imaginada ou criada quanto os símbolos da identidade nacional que as representam (Anderson *apud* Calhoun, 2016).

Dessa forma, cinco características das nações e do nacionalismo podem ser inferidas como comunidades imaginadas, de acordo com Anderson (1983): 1) O nacionalismo apresenta como uma de suas características a criação de raízes de medo nos membros de sua comunidade assim como estimula o ódio aos membros externos. Todavia, nas raízes internas, esse fenômeno estimula o amor à nação e o auto-sacrifício por ela; 2) A prerrogativa do amor e do auto-sacrifício pela nação está atrelada às raízes culturais do nacionalismo a partir da exaltação de poemas, monumentos, lugares e símbolos nacionais, ou seja, elementos da identidade nacional; 3) A criação de comunidades imaginadas naturaliza o sentimento de pertencimento e cristaliza a nacionalidade; 4) A memória e o esquecimento são pontos cruciais na forma de entender o nacionalismo; 5) O ato de lembrar ou esquecer coloca o indivíduo na posição de se identificar não somente em sua individualidade, mas com a comunidade, o que os conecta uns com os outros.

Billing (1995) apresentou ao mundo a teoria do Nacionalismo Banal, em que defende o nacionalismo como um fenômeno temporário, com bases ideológicas, que atinge Estados-nações estabelecidos em momentos de crise. Esta linha de estudo aponta que os indivíduos são atingidos de forma banal por diversos elementos como bandeiras, esportes e hinos nacionais, referências estas que, cotidianamente, os fazem lembrar que os mesmos são parte de uma nação. São esses elementos, de acordo com a teoria, que permitem o entendimento de nacionalismo como um meio pelo qual os Estados-nações do ocidente são reproduzidos.

O Nacionalismo Banal diz que, nas nações estabelecidas, há uma contínua sinalização ou lembrança da nacionalidade do indivíduo, despertadas por elementos da identidade nacional, que seria algo encontrado nos hábitos incorporados da vida social. Ainda de acordo com essa corrente, as pessoas carregam consigo diariamente a identidade nacional, porém ela permanece silenciosa a maior parte do tempo, até que ocorra uma situação de crise, em que os indivíduos se conectem

por meio de seus elementos. De muitas pequenas maneiras, os cidadãos são lembrados de que pertencem a uma nação singular em um mundo cheio de outras nações. É nesse contexto que Billing (1995) afirma que a nacionalidade serve de pano de fundo para discursos políticos e produtos culturais.

Por esses elementos, como citado anteriormente, Billing (1995) destaca as bandeiras e os hinos nacionais como exemplo, mas ele também enfatiza que as bandeiras hasteadas em prédios não podem ser entendidas singularmente como reações de identidade, pois elas vão além e fazem parte da configuração que constituem a identidade nacional, que para o autor é entendida como algo maior que a auto definição individual, e transborda para uma forma de vida, vivida diariamente no mundo das nações. Nesse caso, ter uma identidade nacional envolve estar situado fisicamente, legalmente, socialmente, bem como emocionalmente. Significa estar dentro de uma pátria, que está situada dentro do mundo das nações. E somente se as pessoas acreditarem que têm identidades nacionais essas pátrias serão reproduzidas.

O pensamento nacionalista inclui a concepção do “nós” (*national-self*), que teria uma identidade única, assim como o entendimento do “eles” (*national-others*), que apresentam identidades diferentes (Billing, 1995). Na perspectiva do “nós”, o nacionalismo exalta as virtudes de uma nação, buscando sempre valorizar os triunfos e as conquistas passadas ou momentos históricos de um povo. Essa característica é muito vista em celebrações como o Dia da Independência em países como Brasil e Estados Unidos, ou o Dia da Queda da Bastilha, na França. Nesse contexto, os heróis nacionais, tanto os passados quanto os contemporâneos, também são lembrados. No caso brasileiro, feriados como 21 de abril, em homenagem a Tiradentes, herói da Inconfidência Mineira, e 20 de novembro, Dia da Consciência Negra, em que é celebrado o líder negro Zumbi dos Palmares, são exemplos do nacionalismo presente no “nós”. O “eles”, por outro lado, é uma característica do nacionalismo que discute as ameaças sofridas pela nação, sendo elas por minorias de dentro do Estado ou de nações estrangeiras.

## O nacionalismo brasileiro de Vargas a Bolsonaro

As raízes do nacionalismo brasileiro estão entrelaçadas a manifestações regionais e nacionais que fazem parte da trajetória do país, sejam elas as lutas pelo fim da escravidão, as insatisfações pela baixa qualidade de vida da população ou fatores econômicos. A cronologia desse fenômeno é melhor entendida a partir da perspectiva que compreende o nacionalismo brasileiro dividido em três momentos distintos: 1) O processo de Independência; 2) A proclamação da República; 3) O Estado Novo de Getúlio Vargas (Sodré, 1960).

É consenso entre os historiadores que o processo de independência do Brasil foi um movimento pacífico e sem participação popular, fenômeno único entre os países sul americanos, já que países como Argentina, Chile e Equador tiveram guerras em seus respectivos processos emancipatórios. “Uma independência sem jorros de sangue ou episódios violentos é responsável pelo inequívoco déficit de heróis da história brasileira” (Lessa, 2008, p. 242).

Apesar da pacificidade e da inexpressiva participação popular, o 7 de setembro de 1822, dia da Independência do Brasil, pode ser interpretado como o florescimento de uma nova consciência nacional, assim como a emergência de uma concepção de nacionalidade brasileira (Rodrigues apud Salomão, 2017). Ao encontro deste pensamento, o Dia da Independência é tão representativo para o entendimento do nacionalismo brasileiro que, mesmo depois de 200 anos, em 2022, o então presidente Jair Bolsonaro utiliza a data como um signo patriótico na busca de transmitir sua identidade política (Rossi, 2023).

Para entendermos a relevância do 7 de setembro para o despertar do nacionalismo brasileiro, é preciso entender o contexto histórico do momento. A própria história mostra que a relação entre política e economia foi o ponto chave que culminou na Independência do Brasil de Portugal. Nascida indiretamente da onda ideológica burguesa que se espalhava pela Europa, a emancipação do Brasil colônia atendeu a necessidade de expansão do mercado consumidor impulsionada pela Revolução Industrial inglesa, que tinha certa objeção ao monopólio comercial do qual gozava Portugal, forçando os lusitanos a adotarem medidas liberais, o que aumentou ainda mais as tensões entre os os luso-brasileiros e as elites portuguesas. Se por um lado as elites portuguesas queriam enfraquecer a monarquia lusitana, por outro, os brasileiros almejavam pela liberdade comercial.

Por isso o entendimento de que o liberalismo foi um catalisador do processo de Independência do Brasil (Salomão, 2017).

Pouco mais de um século foi necessário para o nacionalismo brasileiro ser inflado na sociedade, isso porque esse fenômeno no Brasil está diretamente ligado ao período do governo de Getúlio Vargas, em especial o Estado Novo (1937 - 1945). Vargas foi um incentivador do nacionalismo de diversas maneiras, desde a implementação de políticas populistas até a utilização de propagandas que valorizavam o território nacional.

Sob a gestão Vargas e o pretexto de reconstruir a nação, que estaria ameaçada por perigos como o comunismo, as ideias autoritárias e nacionalistas ganharam adeptos em todo o território nacional. Entre os anos de 1935 e 1937, o Brasil viveu uma “explosão patriótica” (Dutra, 1997), em que tanto a esquerda quanto a direita utilizaram a retórica nacionalista para expor seus planos para o país. Esse movimento, pontua Dutra (1997), fica claro com expressões e palavras como “salvação nacional”, “liberdade do país” e “sentimento de pátria”, que eram muito utilizadas nos discursos e propagandas do governo.

A propaganda política e o incentivo ao nacionalismo exacerbado eram alguns dos mecanismos de Getúlio Vargas para controlar as massas e garantir a ordem. Em 1939, Vargas criou o Departamento de Imprensa e Propaganda - DIP, que tinha como propósito a difusão da ideologia do Estado Novo junto às camadas mais populares da sociedade. A função do DIP era promover intervenções artísticas, organizar manifestações cívicas e festas patrióticas, além de coordenar toda a propaganda em âmbito nacional, influenciando diretamente na vida cultural da sociedade brasileira. Nesse período, que além de atitudes nacionalistas também foi caracterizado pelo autoritarismo, trazia como lema do estado “Deus, pátria e família”, iniciativa apoiada tanto pelas forças armadas quanto pela igreja católica.

O DIP exerceu uma grande influência na propagação da noção de identidade nacional brasileira, tendo o samba como um dos seus elementos. O departamento estimulava compositores de samba a criarem músicas que faziam apologia ao governo e seus valores, sendo que essas mesmas composições eram amplamente divulgadas por meio da radiodifusão.

Anderson (1983) chamou o intuito de um determinado governo em reproduzir os valores nacionais de Nacionalismo Oficial, que tem como princípio um aspecto defensivo contra agressões, ameaças ou constrangimentos políticos de

origens externas. Essas ameaças, além do comunismo, eram vistas no Estado Novo vanguardista como liberalismo econômico, capitaneadas pelo capitalismo europeu. Nesse sentido, economicamente, o então presidente optou por diversificar sua gama de atuação e se fechar para as importações, e também criou grandes empresas estatais, como a Petrobras e a Vale do Rio Doce.

A história do Brasil mostra que a utilização de discursos nacionalistas não ficou restrita ao período do Estado Novo. Em 2018, Jair Bolsonaro foi eleito o 38º presidente do Brasil sob um slogan de campanha que proclamava “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos”, discurso que vai ao encontro da prerrogativa que afirma que o Estado está acima da sociedade (O’donnell, 1972). Nesse contexto, a noção de Estado vai além do território e das instituições, estando diretamente associada às tradições, valores e símbolos da identidade nacional, atitude percebida não só na campanha presidencial de Bolsonaro, mas também ao longo de todo seu mandato, que adotou como lema a frase “pátria amada Brasil”, trecho presente no hino nacional brasileiro, ou seja, um elemento da identidade nacional do país.

Em relação à retórica nacionalista, o projeto bolsonarista não cria nada de novo (Zanetti e Lalli, 2021), já que atende as demandas ideológicas da sociedade e reproduz discursos pelos quais a população pode se atualizar e se autoreposicionar no mundo globalizado. Zanetti e Lalli (2021) pontuam que “o nacionalismo bolsonarista serve a esse propósito ao recuperar velhos conflitos da identidade nacional brasileira e internalizar os novos dilemas da ordem social neoliberal”. Tal iniciativa desfigura a ideia de nacionalismo, resultando em uma contradição que promove o desmantelamento das instituições de proteção do Estado em nome de uma nação que a liderança clama defender.

60

### **A sátira do nacionalismo do Brasil: da novela ao factual**

Com sua origem datada na Grécia antiga, a sátira pode ser entendida como um gênero literário ou discurso moldado a partir de diversos contextos históricos da sociedade, sejam eles políticos, culturais ou sociais (Pardal, 2015; Bunde, 2024). Essencialmente bem-humorada, esse estilo é sempre uma crítica exagerada e caricatural à alguém ou alguma instituição, política ou não, proferida por meio de diversas formas narrativas como a poesia, o romance, o cinema, a música, a televisão ou o teatro (Schutz, 1997), com o objetivo de ridicularizar a sociedade ou o sistema do poder instituído (Scott, 2005).

É uma das características da sátira forte presença da ironia, além de conter uma certa carga de sarcasmo. Por mais que esse gênero não tenha o objetivo central de fazer a audiência rir (Bunde, 2024; Pardal, 2015), o estilo acaba alcançando tal feito por se aproximar da comédia. Gray (2009, p. 12) destaca que “a sátira é uma agressão verbal em que um aspecto da realidade histórica é exposto ao ridículo”. Dessa forma, a crítica social manifestada por meio da sátira acaba criando um elo de identificação com a audiência (Bunde, 2024).

No Brasil, as primeiras manifestações satíricas são identificadas pelo movimento literário barroco de Gregório de Matos Guerra (1636 - 1696), advogado baiano considerado o mais importante poeta satírico da literatura em língua portuguesa do período colonial. Conhecido como “Boca do Inferno”, o advogado foi autor de diversos sonetos satíricos que criticavam a sociedade baiana da época. Pouco mais de um século depois, com a chegada da família real portuguesa e da mídia impressa ao Brasil, folhetins como “O Malho” (1902) e posteriormente “O Pasquim” (1969) ganharam destaque ao satirizar a sociedade e a política brasileira de suas respectivas épocas.

Séculos depois, na virada do milênio, a sátira política ganha espaço nos programas de televisão brasileiros, em especial os humorísticos. Gray, Jones e Thompson (2009) destacam que a sátira na TV foi responsável pelas mais inteligentes, complexas e provocantes análises do panorama político da sociedade. Os semanais “Casseta e Planeta” e “Zorra Total”, ambos da Rede Globo, apresentavam em seus respectivos quadro de personagens sátiras dos políticos Luiz Inácio Lula da Silva (2006) e Paulo Maluf (1999).

Todavia, o movimento da sátira política não ficou restrito aos programas humorísticos e ganhou espaço em outros produtos narrativos seriados como as novelas e séries de TV. Um dos exemplos é a novela “O Bem-Amado” (1973), da Rede Globo, que apresentou a história de Odorico Paraguaçu, um personagem sátira aos políticos da época. Em comemoração aos 500 anos do Brasil, a mesma Rede Globo também produziu a minissérie “O Quinto dos Infernos” (2000), uma sátira da chegada da família real portuguesa ao país. Outro produto, da mesma emissora, que também satiriza a política e a sociedade brasileira é a série “Filhos da Pátria”, que explora a rotina de uma família de classe média brasileira no período de governo de Getúlio Vargas, e será o objeto de estudo desta pesquisa.

## Metodologia e objeto de análise

“Filhos da Pátria” é um seriado audiovisual brasileiro criado pelos roteiristas Alexandre Machado e Bruno Mazzeo. Produzido pela plataforma de streaming Google Play, o produto estreou no dia 3 de agosto de 2017, e conta com vinte e dois episódios distribuídos em duas temporadas, sendo doze na primeira e dez na segunda. O roteiro é uma comédia que narra o cotidiano da família Bulhosa em dois momentos históricos do Brasil, o processo de Independência, no Brasil Império, e a ascensão de Getúlio Vargas na década de 1930.

O núcleo dos Bulhosa gira em torno de Geraldo, patriarca da família que é apresentado como um homem de bem e boas intenções. Casado com Maria Teresa, uma alpinista social declarada, o casal têm dois filhos, Geraldinho e Catarina. Apesar do contexto histórico da série apresentar um hiato de mais de cem anos entre as duas temporadas, os enredos são independentes e não contam com nenhuma sequência ou ligação.

Esta pesquisa observou que a série apresenta traços característicos do gênero literário classificado como sátira, assim como contempla elementos do discurso nacionalista em seus diálogos. Sendo assim, a fim de estudar a relação entre humor e política, “Filhos da Pátria” será o objeto de estudo desta pesquisa.

Para a realização deste estudo, será utilizada uma metodologia qualitativa, pois ela “envolve a obtenção de dados descritivos sobre pessoas, lugares e processos interativos pelo contato direto do pesquisador com a situação estudada” (Godoy, 1995. p. 58), além de permitir que o mesmo se debruce sobre os significados, aspirações, crenças, valores e atitudes do universo explorado (Minayo, 2007), na busca de compreender e interpretar o objeto de estudo.

Dessa forma, o método qualitativo da Análise de Conteúdo será utilizado, pois é uma abordagem de pesquisa que favorece a descrição e interpretação de conteúdos presentes nas mais diversas formas de comunicação (Moraes, 1999), e ainda permite que o pesquisador vá além do conteúdo explícito para entender os significados de um texto, considerando o autor, o destinatário, as formas de codificação e transmissão da mensagem e o contexto em que a comunicação foi feita (Cardoso et al, 2021).

Para responder a pergunta e alcançar os objetivos que norteiam este trabalho, foram selecionados e analisados três episódios da série “Filhos da Pátria”, sendo um da primeira temporada e outros dois da segunda. A utilização

de recortes pontuais e específicos na análise de produtos audiovisuais seriados é uma possibilidade viável, pois esses trechos atuam como pequenas histórias atreladas ao enredo central da trama (Rocha, 2016; Silva, 2022).

Os episódios foram escolhidos por ressaltarem acontecimentos históricos que mobilizaram o nacionalismo na população brasileira, além de contemplarem características satíricas e nacionalistas nos respectivos capítulos selecionados. O acesso aos episódios da série foi feito por meio do streaming Globo Play.

A análise do conteúdo será feita a partir de duas categorias analíticas: o nacionalismo e a sátira, na busca de identificar como diálogos e eventos históricos passados podem culminar na sátira do nacionalismo à luz da política contemporânea. Para tanto, primeiramente será analisado se o conteúdo selecionado apresenta elementos que o classifiquem dentro da retórica nacionalista e, em seguida, o mesmo material, sendo classificado como nacionalista, será analisado à luz do entendimento do conceito de sátira. Dessa forma, busca-se responder a pergunta que norteia este estudo: Por que o nacionalismo é utilizado como crítica social na série “Filhos da Pátria”?

Para identificar a retórica nacionalista no conteúdo selecionado, quatro subcategorias serão analisadas, todas elas norteadas pela noção de comunidades imaginadas proposta por Anderson (1983) e o nacionalismo banal defendido por Billing (1995). São elas: 1) Auto Afirmação e valorização da soberania nacional; 2) A naturalização e a cristalização do sentimento de pertencimento à uma nação; 3) Criação das raízes de medo causadas por ameaças internas e externas; 4) Uso de elementos da identidade nacional.

No caso da sátira, a análise decorrerá a partir do entendimento de Pardal (2015) e Bunde (2024) que a classifica como um gênero literário, em que quatro elementos são atribuídos a sua concepção: 1) Ironia e sarcasmo; 2) Ridicularização; 3) Exagero; 4) Crítica social.

## Análise de conteúdo

### Episódio 1<sup>3</sup> - “8 de setembro de 1822”

A narrativa de “Filhos da Pátria” começa no dia 8 de setembro de 1822, um dia após a proclamação da Independência do Brasil, proferida por Dom Pedro I. Os minutos iniciais do primeiro episódio da série apresenta o personagem Zé Gomes, um escravo liberto, e um grupo de ouvintes em frente ao Paço Imperial descrevendo em detalhes a ação de Dom Pedro I às margens do rio Ipiranga, local do grito de independência. Além de Zé Gomes, os outros personagens que interagem na conversa serão identificados como personagens 1 e 2.

*Zé Gomes: Foi às margens do caudaloso rio Ipiranga que se viu nascer a glória...*

*Personagem 1: É aquele riacho lamacento que fica pelos lados de Santos?*

*Zé Gomes: É um rio! Um belíssimo rio. E diante dele, Dom Pedro, montado em seu potenlozo cavalo alazão...*

*Personagem 2: Para aí. Alazão? Naquele lamaçal? Alazão?*

*Personagem 1: Acho que ali só mula. Tem certeza que não era uma mula?*

*Zé Gomes: Absoluta! Então, nosso corajoso príncipe empunhou sua espada reluzente e de forma retumbante bradou “independência ou morte”.*

No diálogo em destaque, é possível destacar o orgulho que Zé Gomes demonstra da nação brasileira, explanando com emoção e valorização o processo de independência do Brasil, além de elevar a figura de Dom Pedro I como um herói nacional. A eloquência com a qual Zé Gomes descreve o processo, explica um sentimento de pertencimento à nação. Por outro lado, a sátira se faz presente na conversa por meio da ridicularização, do exagero e do sarcasmo, exponenciados no momento em que os personagens 1 e 2 questionam se o cavalo de Dom Pedro I era realmente um “alazão” uma “mula”.

Em um outro momento, ainda no primeiro episódio da série, os personagens Geraldo e Pacheco, ambos funcionários públicos, discutem sobre as vantagens da independência do Brasil de Portugal. No trecho abaixo, é possível compreender a noção de autoafirmação e soberania nacional proposta por Billing

<sup>3</sup> Data de lançamento: 3 de agosto de 2017. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/6028082/?s=0s>

(1995), assim como a crítica presente na relação entre Brasil e Portugal no período do Brasil Império.

*Pacheco: “Geraldo, sente os ventos da mudança. Todo primeiro e segundo escalão de funcionários portugueses indo embora para sempre, de volta para Portugal. É o Brasil livre da exploração estrangeira”.*

### Episódio 13<sup>4</sup> - “O cocô do cavalo de Getúlio”

A segunda temporada da série apresenta como marco temporal o Estado Novo de Getúlio Vargas, em 1930. Apesar de contar com um salto de mais de 100 anos em relação aos acontecimentos que serviram de fundo para a primeira temporada, a série continua a focar na família Bulhosa, mas em uma história independente daquela desenvolvida na primeira temporada. Nesta segunda etapa, é frequente as referências a um “novo Brasil” e uma “nova realidade”. A relação de corrupção institucional entre Pacheco e Geraldo continua como um arco relevante no segundo ano da produção. No trecho em destaque abaixo, além de conter raízes de medo causadas por ameaças internas ou externas, no caso o comunismo, é possível perceber a crítica social e também a ironia presente quando o personagem Pacheco refere-se a si próprio e a Geraldo como “nós, os homens de bem da república”, em alusão ao discurso dos conservadores da direita brasileira que se autodeclaravam “cidadãos de bem”.

*Pacheco: Não me fale em coluna, que eu já lembro do Prestes e daquela corja de comunistas. Olha, fico todo arrepiado.*

*Geraldo: Parece apreensivo. Estavas certo que a revolução ia dar com burros n’água?*

*Pacheco: Não. O Brasil conquistou sua democracia há muito pouco tempo para abrir mão dela assim. Definitivamente não há clima para golpe. Muito menos à mão armada. E nós, os homens de bem da república, não temos nada a temer.*

A presença da sátira, apresentada em todos os seus elementos, também é percebida em outras passagens do primeiro episódio da segunda temporada, em especial naquela em que o tenente Matoso da Primeira Brigada de Cavalaria

<sup>4</sup> Data de lançamento: 1 de outubro de 2019. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/7964129/?s=0s>

invade um prédio público e proclama que Getúlio Vargas está no poder. Na ocasião, Matoso afirma que “acabou a mamata”, frase repetida diversas vezes pelo presidente Jair Bolsonaro (2019 - 2022) ao referir-se sobre atos de corrupção em governos anteriores

*Matoso: Vossa república caiu! acabou a mamata. A corrupção, os conchavos, a troca de favores, os cabides de emprego. Essa ideia que tens de Brasil, esqueçam! Estamos adentrando uma nova era de justiça e prosperidade. Um governo do povo para o povo, sobre a égide do grande Getúlio Vargas”.*

### Episódio 15<sup>5</sup> - “Nas ondas do rádio”

O terceiro episódio da segunda temporada traz como arco narrativo a chegada do rádio na casa da família Bulhosa e com ele as diversas propagandas do governo Vargas, além de destacar o medo da ascensão do comunismo na sociedade brasileira. O diálogo abaixo foi extraído de uma cena em que a família Bulhosa está na mesa de jantar, e Maria Tereza expressa seu desprezo pelos comunistas, que seriam uma ameaça para o Brasil. Na perspectiva do nacionalismo banal proposto por Billing (1995), a identificação e exposição de ameaças internas ou externas à nação é uma característica da retórica nacionalista.

*Maria Tereza: “Sabe o que é isso? Meia dúzia de indolentes querendo fazer arruaça. Fica nervosa não minha filha. Lucélia, fecha essa janela para não entrar comunismo aqui dentro”.*

O discurso de Maria Tereza prossegue e ela declama seu amor pelo Brasil, ao exaltar as qualidades da nação, em um gesto de valorização do país.

*Maria Tereza: “Não podemos falar em fome. Nós vivemos em tempos de fartura nesse país, de alegria, de brilho, de viço de outrora”.*

Na conversa, ainda é possível identificar o nacionalismo através do uso de elementos da identidade nacional, no caso o hino do Brasil, e um sentimento de pertencimento à nação.

<sup>5</sup> Data de lançamento: 15 de outubro de 2019. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/8002828/?s=0s>

*Maria Tereza: “Eu quero dizer que hoje eu aprendi uma coisa muito importante. Que nós vivemos num país maravilhoso, e se a gente não está feliz, a culpa é de quem? É nossa. Por isso que agora, minha família, meu marido, meus filhos, eu gostaria que vocês se levantassem para que todos nós cantássemos, antes de comer, o hino nacional. Por favor, vamos agradecer o Brasil”.*

A sátira da conversa está presente por meio da ridicularização, quando Maria Tereza, ao entoar o Hino Nacional, não sabe cantar a letra da forma correta, situação essa que, na vida real, aconteceu com artistas consagrados como Fafá de Belém, Carlinhos Brown e Vanusa, que também erraram a letra do Hino Nacional em eventos públicos.

*Maria Tereza: “Ouviram do Ipiranga as margens flácidas, de um povo heróico **bravo** retumbante. Gigante pela própria **dureza**. És belo, és límpido, lindo, flácido colostro”.*

## Considerações finais

A série “Filhos da Pátria” é um produto audiovisual que utiliza o nacionalismo brasileiro para satirizar a política do país, sustentada pela relação dramática e lúdica de acontecimentos políticos do passado e contemporâneos da história do Brasil. Neste sentido, o nacionalismo identificado no período pós-independência, assim como aquele proclamado na época do Estado novo, é utilizado como uma crítica social aos acontecimentos sociopolíticos do presente. Essa ideia é percebida nos diálogos dos personagens que, mesmo estando em contextos temporais e históricos diferentes, utilizam expressões ditas por políticos contemporâneos como “acabou a mamata” e “cidadãos de bem”, premissa que confirma a hipótese levantada nesta pesquisa que defende que a série utiliza o nacionalismo brasileiro de outras épocas para satirizar a política contemporânea.

A primeira leva de episódios foi liberada em 2017, um ano antes das eleições gerais de 2018. Dessa forma, foi identificado que o seriado carregava consigo uma vontade de ridicularizar o próprio nacionalismo brasileiro ao apresentar dois protagonistas corruptos, Geraldo e Pacheco, e um negro liberto, Zé Gomes, que mesmo vivendo no período da escravidão, exalta a nação, ainda que visando tirar benefícios da situação, atitude que vai ao encontro do que Benedict Anderson (1983) aponta como uma comunidade imaginada constituída de forma

horizontal, pois, mesmo sendo um escravo liberto, vivendo em uma sociedade escravocrata, o personagem Zé Gomes demonstra o mesmo amor pela nação que Dom Pedro I ao declarar a Independência do Brasil.

No arco da segunda temporada, a série mostra as formas como os elementos da identidade nacional impactam as pessoas diariamente, proposta presente no nacionalismo banal de Michael Billing (1995), premissa demonstrada no comportamento da personagem Maria Tereza quando a mesma entoava o hino nacional brasileiro (elemento da identidade nacional) na mesa de jantar. Na mesma cena em que canta o hino nacional, o discurso de Maria Tereza também apresenta outras características do nacionalismo banal como o *national-others*, caracterizados pelos comunistas que eram vistos como os inimigos da pátria, e o *national-self*, entendido como o “cidadão de bem”, defensor da pátria e apoiador do regime de Getúlio Vargas.

Ainda no contexto da segunda temporada, em 2019, a série traz muitas referências aos discursos do presidente Jair Bolsonaro, que costumava criticar a corrupção do sistema institucional brasileiro e se proclamava um cidadão de bem. A sátira, neste sentido, está quando Pacheco e Bulhosa, dois funcionários públicos corruptos, se declaram cidadãos de bem. Essas questões vão ao encontro da hipótese defendida nesta pesquisa que defende que a sátira do nacionalismo brasileiro é utilizada no seriado como uma crítica social ao cenário político contemporâneo à série.

## Referências

ABREU, Luciano A. Nacionalismo, autoritarismo e desenvolvimento no Brasil de Vargas. MÉTIS: história e cultura. 2014.

ANDERSON, Benedict. Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism. London: Verso, 1983.

ANDERSON, Perry. O Brasil de Bolsonaro. London Review of Books. 2019.

BARONAS, Roberto Leiser; ARAÚJO, Lígia Mara Boin Menossi; PONSONI, Samuel. Reflexões acerca da análise dialógica dos discursos verbo-visuais: um caso de humor na política brasileira. Bakhtiniana, São Paulo, 8 (2): 24-42, Jul./Dez. 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/bak/a/HjyMH6hLZLS8ghBx39wM9Cg/?format=pdf&lang=pt>

BILLING, Michael. Banal Nationalism. London Sage. 1995.

BUNDE, Mateus. Sátira. Todo Estudo. Disponível em: <https://www.todoestudo.com.br/literatura/satira>. Acesso em: 20 de Fevereiro de 2024.

CALHOUN, Craig. The Importance of Imagined Communities – and Benedict Anderson. DEBATS · Annual Review, 1 · 2016. Disponível em: [https://www.researchgate.net/publication/320602615\\_The\\_Importance\\_of\\_Imagined\\_Communities\\_-\\_and\\_Benedict\\_Anderson](https://www.researchgate.net/publication/320602615_The_Importance_of_Imagined_Communities_-_and_Benedict_Anderson)

CALHOUN, Craig. Nationalism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

CARDOSO, Márcia Regina Gonçalves; DE OLIVEIRA, Guilherme Saramago; GHELLI, Kelma Gomes. Análise de Conteúdo: Uma metodologia de pesquisa qualitativa. Cadernos da Fucamp, v.20, n.43, p.98-111/2021. Disponível em: <https://revistas.fucamp.edu.br/index.php/cadernos/article/view/2347>

CARNIEL, Fagner; RUGGI, Lennita; RUGGI, Júlia de Oliveira. Gênero e humor nas redes sociais: a campanha contra Dilma Rousseff no Brasil. OPINIÃO PÚBLICA, Campinas, vol. 24, nº 3, set.-dez., p. 523-546, 2018.

DUTRA, Eliana Regina de Freitas. O Ardil Totalitário: imaginário político no Brasil dos anos 30. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ; Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1997.

FREIRE, Fernanda. Eleições da Zoeira: Memes, humor e política nas eleições presidenciais de 2014. 147 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, 2016.

GELLNER, Ernest. Nations and nationalism. Cornell University Press. 1983.

GODOY, Arlinda. Schmidt. Introdução à pesquisa qualitativa e suas possibilidades. RAE-Revista de Administração de Empresas, v. 35, n. 2, mar-abr, p. 57-63, 1995.

GRAY, Jonathan. & JONES, Jeffrey P. & THOMPSON, Ethan. *Satire TV*, Nova Iorque: NYU Press. 2009.

GUIMARÃES, Samuel. Nação, Nacionalismo e Estado. *Estudos Avançados* 22 (62), 2008.

LESSA, Carlos. Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira. *Estudos Avançados* 22 ( 62), 2008.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O desafio da pesquisa social. In: DESLANDES, Suely Ferreira.; GOMES, Romeu.; MINAYO, Maria Cecília de Souza. *Pesquisa Social: teoria, método e criatividade*. Revista e atualizada. 25. ed. Petrópolis: Vozes, 2007. p. 9-29. Disponível em: <https://wp.ufpel.edu.br/franciscovargas/files/2012/11/pesquisa-social.pdf>

MORAES, Roque. Análise de conteúdo. *Revista Educação*, Porto Alegre, RS, v. 22, n. 37, p. 7-32, 1999.

MATTOS, Marcelo Badaró. *Governo Bolsonaro Neofascismo e Autocracia Burguesa no Brasil*. *Relações Internacionais*, março. 2022.

MYLONAS, Harris. e TUDOR, Maya. Nationalism: What We Know and What We Still Need to Know. *Annu. Rev. Political Sci.* 2021. 24:109–32. Disponível em <https://www.annualreviews.org/content/journals/10.1146/annurT>

## O TOSTÃO FURADO: uma abordagem para os filmes de chanchada

Miguel Wady Chaia<sup>1</sup>  
ORCID: 0000-0003-2677-1017

**Resumo:** Entre as décadas de 50 e 60 do século 20, a cinematografia brasileira, a partir da cidade do Rio de Janeiro, produziu em massa e de forma sistemática a chanchada, baseada no humor e também no apelo ao homem simples – trabalhador ou desempregado. Estes filmes, marcados pela influência do cinema norte-americano, conseguiram criar uma linguagem própria com uma narrativa que revelava a sociedade brasileira da época e apontava para as transformações sociais em direção a um mundo urbano-industrial. De forma geral, a chanchada constitui um cinema de ator, pois a maioria dos filmes estavam centrados no carisma de artistas palhaços como Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Oscarito e Zé Trindade.

**Palavras chave:** Cinema e sociedade. Filmes de humor. Chanchada. Cinema e política. Urbanização. Rio de Janeiro. Modernização.

---

<sup>1</sup> Doutor em Sociologia pela Universidade de São Paulo em 1989. Atualmente é professor-associado da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Publicou 25 artigos em periódicos especializados. Possui 35 capítulos de livros, 2 livros publicados e organizou 5 livros, orientou 43 dissertações de mestrado e 47 teses de doutorado nas áreas de Ciência Política, Sociologia e Artes. Em suas atividades profissionais foi editor da Revista São Paulo em Perspectiva da Fundação SEADE. Também foi editor da EDUC - Editora da PUC/SP - 2006 a 2016. É coordenador e pesquisador do NEAMP (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política) da PUC/SP.). Lattes:<http://lattes.cnpq.br/8837677035969446>.

**Abstract:** Between the 50s and 60s of the 20th century, Brazilian cinematography, from the city of Rio de Janeiro, mass and systematically produced the chanchada, based on humor and also on the appeal to the simple man – worker or unemployed. These films, marked by the influence of North American cinema, managed to create their own language with a narrative that revealed Brazilian society at the time and pointed to social transformations towards an urban-industrial world. In general, chanchada films constitute an actor's cinema, as most of them were centered on the charisma of clown artists such as Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Oscarito and Zé Trindade.

72

---

**Keywords:** Cinema and society. Humor films. Chanchada. Cinema and politics. Urbanization. Rio de Janeiro. modernization.

**Resumen:** Entre los años 50 y 60 del siglo XX, la cinematografía brasileña de la ciudad de Río de Janeiro produjo masiva y sistemáticamente la chanchada, basada en el humor y también en la apelación al hombre sencillo – trabajador o desempleado. Estas películas, marcadas por la influencia del cine norteamericano, lograron crear un lenguaje propio con una narrativa que revelaba la sociedad brasileña de la época y apuntaba a transformaciones sociales hacia un mundo urbano-industrial. En general, las películas chanchadas constituyen un cine de actores, ya que la mayoría de ellas se centraron en el carisma de artistas payasos como Dercy Gonçalves, Grande Otelo, Oscarito y Zé Trindade.

73

---

**Palabras clave:** Cine y sociedad. Cine de humor. Chanchada. Cine y política. Urbanización. Río de Janeiro. Modernización.

O interesse pelo estudo da chanchada decorre da sua importância na história da cinematografia brasileira e, simultaneamente, do significado cultural que adquiriu num determinado período da história do país.

Nos seus filmes estão representadas as situações sociais e políticas que emergem ao final do período getulista dos anos 50 ( Século XX) marcado pelo início dos processos de urbanização intensa e da industrialização no país. A chanchada deixa como legado o registro audiovisual de uma época relevante na qual entram em cena sujeitos oriundos da zona rural, habitantes da cidade, personagens políticos e aqueles que começam a dinamizar o moderno setor do entretenimento que já deixa explicitada uma sociedade de massas. Além do mais, a chanchada representou uma oportunidade da cinematografia brasileira engrossar a indústria cinematográfica (juntamente com a produtora Vera Cruz em São Paulo) para experimentar uma linguagem específica de narrativas baseadas no homem simples, no humor, na música e na divulgação da cidade do Rio de Janeiro, como a capital federal, ajudando a firmar uma identidade nacional. Nos filmes de chanchada, esta cidade é uma personagem destacada.

A chanchada é resultado da deglutição do cinema norte-americano para resultar num gênero tipicamente nacional, no qual o consciente escracho imprime uma bem-humorada expressão da realidade brasileira. Enquanto estes filmes são feitos no Rio de Janeiro, a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em São Paulo, propunha uma indústria mais organizada e com objetivos especificados, em uma linha dramática, que também criava um público para ampliar o mercado cinematográfico.

Assim, a preocupação deste texto é examinar o discurso fílmico da chanchada e relacioná-lo com a estrutura de classes existentes no Brasil durante a segunda metade dos anos 1950. Portanto, ganha centralidade a seguinte indagação: como se relacionam nível simbólico e estrutura de classes? Para dar conta desta preocupação entende-se que o contexto maior deste gênero de filmes, enquanto fenômeno da indústria cultural emergente, é dado pelo encontro dos interesses de um projeto nacional estatal-burguês com uma massa popular urbana em formação – encontro este dado para incorporar simbolicamente ao sistema abrangente a classe subalterna entendida no homem simples.

A análise concentra-se em cinco filmes de chanchada produzidos entre 1954 e 1958. São eles: *O petróleo é nosso*, direção de Watson Macedo, de 1954; *A baronesa transviada*, Watson Macedo, 1957; *Absolutamente certo*, Anselmo Duarte,

1957; *Um caçula do barulho*, Riccardo Freda, 1949; e *O camelô da Rua Larga*, Eurides Ramos e Hélio Barrozo Neto, 1958.

Por estarem próximos das comédias de pastelão, do teatro de vaudeville e utilizarem-se de personagens caricaturados e ações com situações cômicas, grotescas e confusas, o conjunto destes foi denominado de “Chanchada”. A designação de chanchada a esse gênero de filmes de gozação dos costumes vigentes, com números musicais peculiares e protagonizados por artistas de sucesso, possuía no seu início certa conotação depreciativa, com a intenção de reduzir seu valor e significação comparativamente a outros gêneros mais bem realizados ou próximos do cinema de sistema de Hollywood. Com o tempo, o uso de tal termo se fez corrente para denominar essa popular cinematografia, às vezes conhecida também por filme musical ou comédia musical. Também, pelo fato de serem filmes de comédia que buscam claramente o humor, o riso e a alegria, a chanchada ganha uma conotação inferior e de baixo significado cultural.

Independente da conotação inicial dada a este gênero de filmes e mesmo das ressalvas que lhe são feitas atualmente, ele se torna definitivamente uma importante etapa da história do cinema brasileiro.

A primeira projeção de cinema no Brasil ocorreu em 8 de junho de 1896, com o nome de Ommographo, na Rua do Ouvidor, meio ano após a primeira exibição pública de Cinematographe, invenção dos irmãos Lumière, em Paris. A história do cinema brasileiro, dada a posição do Brasil nas relações internacionais, vai se desenvolvendo intimamente ligada e voltada para a produção estrangeira, principalmente a norte-americana. A indústria cinematográfica nasce no interior do desenvolvimento capitalista, exigindo para a sua implantação um alto grau de desenvolvimento tecnológico. Por esse motivo, mais do que qualquer outra linguagem artística, a cinematografia está relacionada com o desenvolvimento capitalista e necessita de altos investimentos financeiros para a sua produção. Se no início da história do cinema no Brasil os filmes são realizados por amadores individuais, a partir da década de 40 do século passado conjugam-se esforços e interesses de produção e comercialização sistemática de filmes.

Em grande parte a produção cinematográfica brasileira tem acompanhado, em diferentes ciclos, a grande expansão da indústria cinematográfica norte-americana. É nesse sentido que a chanchada se vincula ao cinema produzido a partir de Hollywood, atraída que é pela linguagem cinematográfica norte-

americana, pelos seus gêneros de filmes como os musicais, o western, o policial, a reconstrução de época, etc. A chanchada se apropria destes diferentes gêneros e até, descaradamente, se apropria dos títulos e satiriza enredos de filmes estadunidenses, como por exemplo, *Matar ou correr*, *Nem Sansão nem Dalila*, *O barbeiro se vira*. A partir desta situação, de vínculo com os centros internacionais, se buscará encontrar pilares para uma linguagem cinematográfica brasileira, mesmo que às custas da cópia e da imitação, utilizadas nas condições específicas de uma sociedade ainda subdesenvolvida.

Vale destacar que, enquanto a chanchada retoma espaços através da imitação, da devolução adaptada, nas décadas seguintes, a partir de 1965-67, o Cinema Novo emerge como forma cultural de resistência e de oposição ao cinema norte-americano - realizando uma significativa revolução da linguagem cinematográfica.

A partir dos anos 50 do século passado, o setor do cinema passa a ser marcado pelas diversificações de gêneros cinematográficos, fins de ciclos e emergências de novas tendências. Nestes tempos ocorrem os experimentos de Cavalcante, a valorização e importação do modelo cinematográfico italiano, ou seja, o neorealismo; inicia-se a falência da Vera Cruz, fixam residência no Brasil técnicos estrangeiros como Chick Fowle; surgem produtores como Oswaldo Massaini e Herbert Richers; impõe-se uma crítica cinematográfica independente como Alex Viany, Paulo Emílio Salles Gomes, dentre outros; proliferam produções independentes e são realizados *Rio 40 graus* (Nelson Pereira dos Santos, 1955) e *O grande momento* (Roberto Santos, 1956).

Dessa forma, mais do que os primeiros filmes musicais dos anos 30, os filmes da chanchada das décadas de 50 e início de 60 expressam maior desenvolvimento da cinematografia brasileira, considerando-se três aspectos. Primeiro, a chanchada dessa etapa ganha maior especificidade à medida em que passa a ser produzida continuamente, caracterizando-se como produto da indústria cultural e ganhando estrutura narrativa típica que se repete em diferentes filmes. Segundo, os filmes de chanchada dos anos 50 e início 60 atingem maior público, garantindo um mercado próprio. Terceiro, a chanchada desta etapa aborda não somente temas carnavalescos ou juninos, mas refere-se, à sua maneira, ao cotidiano do homem urbano da época e até busca, por meio do humor, referir-se aos governantes. Enfim, esses filmes recriam uma realidade heterogênea, mais rica e complexa à medida que extrapolam os limites do universo carnavalesco e reduzem a ênfase no

musical. Neste contexto, ganham ampla importância atores e atrizes que criam as personagens paradigmáticas da chanchada, como Oscarito (Espanha-Brasil, 1906 – 1970), Grande Otelo (Minas Gerais, 1915 – 1993), Dercy Gonçalves (Rio de Janeiro, 1907 – 2008) e Zé Trindade (Bahia, 1915 – 1990).

Ao traçar o panorama da história cinematográfica brasileira de 1896 a 1966, Paulo Emílio Salles Gomes divide-o em cinco épocas, situando o início das produções de filmes de chanchada nos últimos anos da 4ª época – de 1933 a 1949. Afirma ele: “Não há razão para esconder que nos últimos anos do período em que estudamos era mesmo a chanchada o que havia de mais estimulante e vivo no cinema nacional” (GOMES, 1980:39). A partir do final dessa 4ª época até o início dos anos 60, a confluência de interesses industriais e comerciais solidifica a produção de filmes de chanchada no país. Paulo Emílio ainda chama atenção para o fato de que esta solidificação comercial “... repugnou aos críticos e estudiosos. Contudo, um exame atento é possível que nos conduza a uma visão mais encorajante do que significou a popularidade de Mesquitinha, Oscarito, Grande Otelo, Ankito, Zé Trindade, Dercy Gonçalves, Violeta Ferras ... os personagens grotescos foram naturalmente o centro de gravidade da chanchada, o que não impediu que se configurasse pelo menos um tipo de galã: Anselmo Duarte” (GOMES, 1980: 65).

Sendo a chanchada parte significativa da cultura brasileira, ela pode ser analisada tanto no nível de seu discurso fílmico (o filme em si) quanto como expressão cinematográfica de um momento histórico (estabelecendo relações entre filme e sociedade). Metodologicamente, utilizou-se uma associação entre a análise interna da obra e o estudo das circunstâncias que estão contidas no seu interior.

Os filmes de chanchada aqui analisados revelam uma ambiguidade, por definir um horizonte cultural nacional-burguês e colocar claramente a concepção de mundo das classes subalternas. Este fator de ambiguidade presente na chanchada, e que realça igualmente os dois aspectos, introduz neste gênero de filme uma tensão interna.

Assim, por um lado, enquanto totalidade fílmica, a chanchada é um componente importante no processo de conquista ideológica de grupos subalternos. Por outro lado, enquanto unidades narrativas das cenas ou sequências e caracterização de personagem, a chanchada reproduz e retoma aspectos e valores do cotidiano de grupos sociais subalternos.

Desta forma, a chanchada satisfaz duplamente ao imaginário do espectador cinematográfico, à medida que permite conhecer, explicar e vivenciar a realidade

social enquanto sociedade mais ampla e enquanto grupo social específico. De um lado, oferece ao espectador elementos simbólicos que permitem reafirmá-lo enquanto ser geral pertencente e participante de uma ampla sociedade; e por outro lado, oferece ao espectador valores simbólicos que permitem se reconhecer enquanto sujeito específico, pertencente a um grupo social.

A chanchada normalmente possui um tema básico, qual seja, a realização de um objetivo-desejo em decorrência de uma herança, prêmio, sorteio, ou qualquer outro lance de sorte. Desta forma, o fio narrativo é conduzido por uma personagem que possui um objetivo, realizável devido ao acaso e não a qualquer esforço pessoal. A partir deste tema desenvolve-se o discurso fílmico através de uma série de acontecimentos fortuitos, inesperados – geralmente na esfera do grotesco e do caricatural. Engendram-se, assim, conflitos primários que conduzem a narrativa. E sempre, o final do filme coloca a possibilidade de ocorrer/voltar a harmonia, o pacto, a regeneração e a condenação dos vilões.

Em paralelo à ação básica, desenvolvem outras tramas, geralmente em torno da ação do vilão, que procura apossar-se ou beneficiar-se do lance de sorte acontecido, interpondo-se entre o personagem principal e seu objetivo; e a ação da personagem-amigo, que serve como apoio ou auxílio para a realização do objetivo colocado.

No filme *A baronesa transviada*, a personagem principal deseja tornar-se atriz cinematográfica e realiza tal objetivo ao receber uma herança inesperada. Em *O petróleo é nosso*, uma fazendeira, proprietária de terras mas sem dinheiro, readquire sua condição de milionária graças ao petróleo descoberto em suas propriedades. *O camelô da Rua Larga* trata de um camelô cuja mala repleta de muamba é trocada por outra semelhante contendo dinheiro. *Absolutamente certo* não foge ao tratamento de tema semelhante: um gráfico, por haver decorado toda a relação de assinantes da cidade e seus números de telefone, ganha um prêmio num programa de televisão para realizar dois desejos: comprar uma cadeira de rodas para o pai e casar-se. *O caçula do barulho*, diferentemente dos filmes anteriores, devido ao tratamento de filme policial, foge um pouco do padrão já descrito. Trata de uma personagem, caçula de uma família, que se mete constantemente em encrencas e que acaba por desvendar um caso de escravas brancas.

Basicamente o desenvolvimento desse tema faz-se através de uma dupla categoria componente fundamental na chanchada, qual seja, os “incluídos” e os

“excluídos” da sorte, que ordena a estrutura narrativa amarrada a partir dos personagens. Esta dupla categoria de opostos torna-se uma referência para perceber as ações das personagens dos filmes quando buscam a ascensão social e quando procuram a obtenção de dinheiro. As aspirações de ascensão social realizam-se através de atividades urbanas ligadas à indústria cultural, ocorrendo sempre a mobilidade social, possível através do dinheiro. Aliás, a natureza deste dinheiro é sempre fantasmagórica, à medida que a personagem não possui controle sobre ele: ou é insuficiente, ou é falso, ou está na eminência de perdê-lo, ou o perde. É um dado enganador que aciona o desenvolvimento das ações do filme, mas que não efetiva a condição da personagem. Em *A baronesa transviada*, as joias da herança são trocadas por pedras falsas, além de que os parentes, os “excluídos”, tentam constantemente apoderar-se delas. Em *O camelô da Rua Larga*, a fortuna contida na mala, embora utilizada na realização parcial do objetivo da personagem, nada mais é do que notas falsificadas. Em *O petróleo é nosso*, joga-se com a possibilidade de haver ou não petróleo nas terras da fazendeira. Só tardiamente é confirmada a existência de petróleo e, mesmo assim, no final do filme, o petróleo não aparece como propriedade de uma única personagem, mas coletiva, como indica a última frase dita pela personagem ao final do filme: “O petróleo não é seu, nem meu ... É nosso!”.

Enfim, na chanchada, o dinheiro é colocado como o artifício que, quando ao alcance das personagens, permitirá a realização do objetivo ou a solução do conflito. É por meio deste artifício que se caracterizam os “incluídos” e os “excluídos”, definidos a partir de um código moral próprio da chanchada (bem/mal) e da recompensa de uma melhor sociabilidade obtida ao se seguir estes códigos (punição/solidariedade). Talvez, no amplo cenário brasileiro da época, a grande inclusão seja participar como membro da classe subalterna, num período histórico de valorização do homem simples, seja pelas políticas de governo, seja pela concepção ideológica que coloca no centro do debate o significado sócio-político deste personagem.

Nos filmes, os “incluídos” não se deixam corromper pelo dinheiro; no máximo poderão sofrer alguns desvios iniciais. Utilizam-se do dinheiro como um meio. A baronesa, mesmo herdeira, volta ao trabalho de manicure, o que contraria as expectativas de outras personagens para as quais “quem tem dinheiro bota a maior panca”. Não é à toa que, nessa situação, alguém exclama: “É baronesa e volta ao trabalho!”. O gráfico de *Absolutamente certo*, cada vez mais famoso devido

às aparições na televisão, onde responde às perguntas sobre a lista telefônica, não sucumbe aos encantos da apresentadora-vedete e de outras propostas dos vilões. Volta para sua namorada e para o pai que a certa altura diz: “O dinheiro é necessário, mas traz degradação...”. O camelô resiste a várias tentações, mas usa só o necessário do dinheiro encontrado e guarda o restante.

Normalmente os “incluídos” são as personagens principais. Estas, por sua vez, devido a vínculos de amizade, parentesco ou vizinhança, introduzem outras personagens nesta categoria. Assim, geralmente um amigo ou o casal romântico do filme compartilha do lance de sorte. É o caso da baronesa que, ao se mudar para o castelo herdado, leva consigo a amiga manicure; ou do gráfico que auxilia o pai; ou do camelô que auxilia os amigos. O acaso é um elemento que redireciona a narrativa do filme.

Esse compartilhar do lance de sorte, o fato de o petróleo ser “nosso”, a importância dada à vizinhança, claramente colocados em *Absolutamente certo*, mostram como a solidariedade de classe e o coletivismo são valores divulgados pelos filmes de chanchada. Assim, no discurso fílmico são enfatizados a união, o apoio, a ação coletiva: necessários à classe subalterna.

Normalmente o casal de namorados – o galã e a mocinha – é caracterizado como “incluídos” na sorte. Longe de protagonizar situações caricaturais ou grosseiras, o casal vivencia situações mais próximas do real cotidiano e da aproximação com o dramático. Personifica a pureza, a integridade, a amizade e a força. O galã é geralmente bonitão, forte e íntegro; e a mocinha é bonita, pura e ingênua. É interessante observar que às vezes a origem social dos namorados é diferente: quando um é rico, o outro é pobre; quando um é da cidade, o outro é do meio rural. Em *O camelô da Rua Larga*, Alice, a mocinha, diz a certa altura: “Não sirvo para você. Sou pobre ... Sou de uma classe muito diferente”. Já em *O petróleo é nosso*, o casal de namorados é composto por um galã da sociedade carioca e uma mocinha caipira, a quem é dirigida a seguinte referência: “... ela não é do nosso nível social...”. No filme *A baronesa transviada* não se coloca entre os namorados esta diferenciação social. Observa-se, ademais, que as situações vivenciadas pelo casal de namorados normalmente desenvolvem-se nas seguintes etapas: encontro-interesse-empecilho-reencontro e união.

Outro grupo de “excluídos” são os vilões que tentam se apoderar do ganho pela sorte, criando-se os conflitos necessários para o desenvolvimento do filme.

São os bandidos que se interpõem entre a personagem principal e o seu objetivo. Neste sentido, a chanchada é limpidamente maniqueista: nela estão bem nítidos os bons e os maus. Estes últimos, a menos que se regenerem ou se recomponham com os primeiros, serão punidos até o final do filme.

Os “excluídos” de *A baronesa transviada* são os tios aristocráticos da herdeira, que estão ansiosos pela morte da baronesa-mãe para herdarem sua fortuna. Fica-se sabendo que estes, para evitar que a filha da baronesa herdasse a fortuna, jogaram a pequena “na lata do lixo para ser comida pelo gato”. Com a morte da baronesa-mãe e o aparecimento da herdeira, os parentes são excluídos da fortuna. A partir de então tentarão obtê-la através do roubo, substituição e até tentativas de homicídio. Dos dois casais que compõem “os excluídos”, um deles no final do filme se arrependerá e se recomporá com a herdeira. Em *O petróleo é nosso*, os “excluídos” são o proprietário de uma companhia de petróleo, sua esposa e empregados, pois querem adquirir as terras da fazenda onde sabem existir petróleo, criando uma série de situações tais como rapto do geólogo francês e sua substituição por um sócia, utilização do filho para conquistar a filha da fazendeira, etc. Contudo, no final do filme o proprietário se regenera e se recompõe com a fazendeira. Por sua vez, em *O caçula do barulho*, os “excluídos” são os componentes de uma quadrilha que faz tráfico de brancas; já em *O camelô da Rua Larga*, eles são falsários; e em *Absolutamente certo* são membros de uma quadrilha de apostas.

O mecanismo de regeneração e recomposição dos “excluídos” é deflagrado abruptamente, sem dados anteriores que justifiquem o fato, a não ser o de que estes “excluídos” possuem algum laço de parentesco ou de amizade com a personagem principal. Se os “excluídos” forem participantes de quadrilhas, falsários, a punição é inevitável.

Outro aspecto relevante no discurso fílmico da chanchada é o papel reservado ao aristocrata ou pessoa rica ou da alta sociedade que geralmente se opõe à personagem principal e ao seu projeto de vida. Este aspecto pode ser exemplificado de forma representativa em *A baronesa transviada*. Neste filme a família aristocrática mora em um castelo, réplica em miniatura de uma construção medieval, com brasões, armaduras, escudos e armas, escadarias suntuosas etc. No discurso fílmico esta família é caricaturada e mostrada como constituída de vilões. Seus membros jogaram a herdeira, quando criança, na lata de lixo, desejam a morte da baronesa, tentam homicídio (caricaturalmente), apoderam-se das joias

etc. A família aristocrática se envergonha de “receber uma qualquer em nossa família”, ou pede que os repórteres “não publiquem nada sobre a filha encontrada para não prejudicar mais ainda a família”.

Os ricos e os aristocráticos, de forma geral, situam-se entre os “excluídos”, e no discurso fílmico da chanchada o mundo destes elementos é simultaneamente atraente e repulsivo. Estas personagens não possuem o capital que os qualificaria, são excluídos do lance da sorte. Daí a necessidade de tramas para obterem o dinheiro, ou algo equivalente, suposto de sua condição.

De uma forma ou de outra, contudo, o mundo dos ricos pode ser vencido e até vivenciado – porém de outro modo. Os ricos e aristocráticos recebem na chanchada uma abordagem moralista – são vistos do ponto de vista do simplório: há a valorização do estilo de vida dos ricos/aristocráticos, mas com outro conteúdo. Já a baronesa-herdeira imprime um outro sentido à “aristocracia” a que aspira a pertencer.

Além do mais, a chanchada não caracteriza a fonte de riqueza destes indivíduos, estando ausente ou opaco no filme o aspecto econômico que fundamenta a vivência social dos ricos. As ações das personagens transcorrem independentes de qualquer “fazer econômico”. Existe a maneira de ser, mas não as atividades econômicas que fundamentam a vida social.

Juntamente com o mundo dos ricos, também o mundo artístico, francamente atrativo, funciona como parâmetro para a ação das personagens da chanchada. O homem simples, subalterno, encontra-se sitiado entre os mundos da riqueza/capital e do entretenimento/espetáculo e ele deve procurar desempenhar suas ações entre estas duas contingências sociais e políticas. Assim, frente a tais dificuldades, os recursos do humor, do escracho e da inverossimilhança são necessários para buscar se dar bem na vida.

O mundo artístico, de uma maneira ou de outra, está sempre presente na chanchada, mesmo porque ela decorre dos filmes musicais das décadas anteriores. As personagens principais e as secundárias ou são artistas, ou possuem como objetivo tornar-se cantor, ator, vedete, etc. Por trás do mundo artístico está a busca do sucesso que uma vez obtido elimina todas as tensões e conflitos que levaram às ações da personagem – contando com a sorte e a solidariedade de amizades. Alcançar o sucesso é o clímax, o grande final do filme.

Embora o mundo artístico seja atrativo e valorizado, a chanchada não o tem como tema principal e nem discorre sobre seu mecanismo, mas aborda-o

na sua mitificação. O mundo artístico, assim como o mundo dos ricos e aristocráticos, são símbolos da ascensão social e indicadores da possível superação das desigualdades sociais – a chanchada quer mostrar que a esperança é um motor da sociedade da época, um valor político dado à classe subalterna refletindo uma estratégia específica na administração política da relação capital e trabalho no período populista restante da era de Getúlio Vargas.

Nesse sentido, a chanchada valoriza um novo estilo de vida, centrada em uma sociedade dominada pelo rádio, cinema, televisão, teatro de revistas e boates. As ondas da modernidade engendram um novo imaginário (fascinante) na sociedade brasileira, complementando um estilo político baseado nesta específica aliança (urbana) entre capital e trabalho.

O mundo do entretenimento de massas é o símbolo da sociedade moderna, na qual qualquer recém-chegado se introduz no processo urbano-industrial através de canais de comunicação muito conhecidos, ouvidos ou assistidos. O rádio, o teatro de revista e o cinema podem ser acessíveis e isso significa ter acesso a um canal de entrada na cidade. O fluxo da migração da zona rural para a zona urbana está se acelerando nesta época e os filmes de chanchada podem acolher os recém-chegados à cidade ou os que já estão aí residindo com dificuldades, mostrar os mecanismos de funcionamento desta zona de atração – é possível sim adaptar-se na simbólica cidade do Rio de Janeiro.

Esses aspectos todos acabam por tornar a área musical, teatral ou cinematográfica um aspecto fundamental no discurso fílmico da chanchada. Em *A baronesa transviada*, uma manicure, gente simples, quer e consegue tornar-se atriz cinematográfica. No filme *Absolutamente certo*, o gráfico vai participar de um programa de televisão. *O camelô da Rua Larga* e *Um caçula do barulho* são filmes em que, respectivamente, falsários e traficantes têm os bastidores de teatro como cenário de suas ações. Desta forma, o mundo artístico constitui-se em um componente típico do discurso da chanchada, centrando ações dos personagens e revestindo-se de uma simbologia específica.

O espaço deste mundo artístico é prioritariamente local de ação dos “incluídos”, mas também aberto aos “excluídos”, pois os falsários de *O camelô da Rua Larga* e os traficantes de *Um caçula do barulho* desenvolvem suas ações nos bastidores de teatro, assim como a vedete-apresentadora de televisão de *Absolutamente certo*.

Além do mais, esta área de entretenimento de massa ganha o significado de possibilidade de acesso a um mundo novo e democrático no imaginário gerado pela chanchada. Se por um lado os personagens mais velhos ou tradicionais o veem com preconceitos e ressalvas, por outro lado os que têm um projeto de mudança social o veem como possibilidade para vivenciar melhores condições de vida. É desta forma, portanto, que o tratamento do mundo artístico pela chanchada reforça o mundo moderno e urbano. A mensagem dada é que a cidade com todo o seu dinamismo e novidade torna possível uma nova vivência.

Uma outra questão ligada às colocações anteriores e presente com maior ou menor relevância no discurso fílmico da chanchada é a relação rural-urbano, que geralmente é tratada através de um rurícola, caricaturado pelo “caipira” que chega à cidade, ou melhor, é atraído por ela. Desta forma, a chanchada não pretende tratar do mundo rural, pois este só se faz presente na sua relação com a sociedade urbana. Por um lado, cria-se um estereótipo do homem do campo, travestido no caipira, no ingênuo; e por outro lado, a vida urbana é caracterizada pelo movimento, reboliço, diversão, centrada no mundo artístico. Assim, na verdade, são justapostos campo e cidade, sem que estabeleçam relações entre si. O mundo artístico é um trampolim para que o homem simples, geralmente de origem rural, salte para a cidade. Através da chanchada sustenta-se a valorização do meio urbano como cenário da nova história brasileira. Em *O petróleo é nosso*, a fazendeira vem para a cidade buscando comprovação da existência de petróleo em suas terras, e sua filha fica fascinada com a cidade do Rio de Janeiro. Em *A baronesa transviada*, ou mesmo em *O camelô da Rua Larga*, está explícita a origem rural das personagens. Os valores rurais são transplantados para a cidade e passam a coexistir com os valores urbanos.

Portanto, enquanto totalidade fílmica (o grande enredo), a chanchada desenvolve um tema que demonstra a possibilidade de realização pessoal (enquanto ascensão social, enriquecimento, novo estilo de vida etc), sem que se experimente qualquer processo concreto e histórico. Neste nível também se valoriza o dinheiro, a eventualidade de premiar os bons e punir os maus, a convivência entre ricos e pobres, sugerindo uma coexistência social e criando em termos morais uma conotação negativa em relação aos primeiros, em benefício dos segundos; valoriza-se ainda a regeneração e recomposição; incentiva-se a confraternização e harmonia; trata-se o campo através da ótica da cidade e reproduz-se o mito do estilo de vida citadino.

Dessa maneira, em termos da totalidade fílmica da chanchada, a representação do real assume uma forma mais mimética, mais realista, às vezes próxima ao dramático. As situações e personagens são caracterizadas segundo modelos existentes na sociedade, e a linguagem utilizada é a tradicional, repetindo a clássica narração cinematográfica. Nesta forma de representar o real, são construídas, principalmente, as personagens dos galãs e das mocinhas ingênuas, bem como são criados, de forma maniqueísta, os ricos e os pobres.

A chanchada, neste caso, articula o seu discurso utilizando-se de elementos considerados mais próximos do real histórico, incluindo nos seus filmes determinados padrões, quer sejam de linguagem cinematográfica, quer sejam relativos a danos morais e políticos vigentes na sociedade brasileira no período de produção destes filmes.

Contudo, na chanchada ocorre uma outra forma de representação do real (MANNONI, 1973), menos mimética, menos dramática e emocionante, menos convencional, e que imprime ao gênero maior tipicidade e cria uma perspectiva própria de imaginário. Esta outra forma de representação ocorre pela introdução do aspecto cômico-estrutural na chanchada – em cenas ou pequenas sequências com intérpretes carismáticos centralizando as ações.

Se enquanto totalidade fílmica a chanchada veicula a ideologia dominante na sociedade brasileira da época, enquanto unidades narrativas menores, cenas ou sequências e personagens, este gênero de filme reconstrói o imaginário do homem simples brasileiro, reproduzindo sua concepção de mundo, abordando sua origem rural ou suburbana e criticando sua vivência cotidiana na cidade. E é neste mesmo nível que a chanchada transmite a graça, o riso, a alegria. Neste caso, a personagem ironiza a si mesma e a sua situação, através do caricatural e até do grotesco, caracterizando a sua condição de subalterna.

Através de cenas e sequências são construídas situações narrativas e dramáticas que são vistas pelo espectador como quadros autônomos, próximos de esquetes. Se estabelece, assim, uma maior empatia entre filme/personagem e público

No nível das unidades narrativas e das personagens principais, encontra-se a vertente cômico-caricatural da chanchada, através da qual ela cria uma perspectiva *sui generis* de recriação do real. Neste caso, as situações e personagens são construídas através da comédia, da deformação do real, transfigurando,

portanto, a realidade social. Só assim a chanchada rompe com os parâmetros de ordenação do sistema sócio-político maior, injetando no filme uma outra lógica própria. Esta vertente de linguagem cinematográfica presente na chanchada é criativa, lúdica, sintética e simples. Através do divertido e do caricatural, a chanchada rompe com as convenções sociais vigentes. Desta forma são criados alguns cenários, indumentárias, hábitos e comportamentos, expressões faciais que ampliam o potencial de comunicação com o público e, nestes momentos, são feitas algumas críticas ao sistema social abrangente.

Assim, nas cenas e sequências, a preocupação com a sobrevivência, com as dificuldades do cotidiano são assuntos introduzidos no discurso fílmico da chanchada. Fazem-se sentir através das preocupações com a carestia (o preço do leite, do pão, e de outros gêneros alimentícios), com a inflação (a baronesa-herdeira chama o mordomo de “Dez centavos” porque é “redondo, chato e não vale nada”), com a inexistência de infraestrutura urbana (de dia falta água, de noite falta luz). Enfim, sempre há referências ao encarecimento da vida, desvalorização do dinheiro, falta de banha ou qualquer outro alimento. É interessante observar que, simultaneamente, a chanchada trata da banalidade e da futilidade levando-as à esfera do grotesco: um animal ou objeto excessivamente estimado, criação de galinhas no porão de um castelo, valorização de uma pinta – a “pinta da fortuna” etc.

Quanto à preocupação com a sobrevivência, em *A baronesa transviada* a desvalorização ou a falta de dinheiro atinge a baronesa-herdeira, a equipe cinematográfica, os parentes aristocráticos e a fila interminável de mulheres pretendentes à herança da baronesa. Em *O camelô da Rua Larga*, o camelô não consegue trabalhar porque está sempre fugindo da polícia, está na iminência de ser despejado da pensão devido ao aluguel atrasado e ainda, por não ter dinheiro, tem que aguentar as insistências da noiva que há dez anos espera pelo casamento. Os problemas são tantos que só mesmo uma herança! Mas, como diz Zé Trindade, personificando o camelô: “... mas quando receber a herança ... Meu problema é que a tia não morre!”. Ainda neste filme há um número musical tendo como cenário o fundo do quintal da pensão e a cidade do Rio de Janeiro e que trata da falta da água, da dificuldade de empregar-se ou de como conseguir “um bom emprego”. Em *Absolutamente certo*, o gráfico quer resolver os problemas de sua casa (evitar que o pai continue trabalhando demais e comprar-lhe uma cadeira de rodas) e com sua noiva, pois chega a ser expulso da casa pela mãe dela: “... já

tem muito tempo de noivado. Só casa quando tiver dinheiro” - sentencia a futura sogra. Já em *O caçula do barulho* estas preocupações restringem-se à família (mãe e irmãos) da personagem principal.

A recuperação ou ênfase da origem rural, vizinhança e amizade é um dos aspectos mais interessantes da narrativa da chanchada, uma vez que não se escondem os valores rurais, como ainda se coloca que a amizade e a vizinhança são necessárias para o apoio da personagem. Normalmente o amigo é vizinho e vice-versa. Em *A baronesa transviada*, a baronesa-herdeira ao se instalar no castelo herdado leva consigo a amiga manicure e uma bagagem composta por caixas, gaiola e uma cabra. *O caçula do barulho* mostra certas situações em que os irmãos do encenqueiro são chamados a auxiliá-lo nas brigas ou nas situações de perigo. Em *Absolutamente certo* são os amigos que auxiliam a personagem a enfrentar os sequestradores, no final do filme. Contudo, a introdução dos valores rurais nas unidades narrativas mínimas é enfatizada em *O petróleo é nosso*. Se por um lado a fazendeira e a filha são caricaturadas como caipiras, por outro lado durante o desenvolvimento de certas situações elas ganham força devido às suas origens. A fazendeira defende em um discurso a sua estima pelas terras e a filha conquista o galã devido a “sua franqueza e sinceridade”.

Enquanto a totalidade fílmica transmite visões da sociedade abrangente, as pequenas unidades narrativas oferecem a vida em comunidade.

Nas cenas ou sequências são colocados o assombro das personagens face a certos costumes urbanos, como por exemplo a recusa ou a não adaptação à burocracia, a posição contrária frente à corrupção e a orientação para o entendimento de certos valores urbanos. Em *A baronesa transviada* a baronesa-herdeira recusa-se a preencher uma ficha de inscrição no estúdio por achá-la inconveniente, já que solicitava dados pessoais dela. Ofendida, arma uma grande confusão. O gráfico de *Absolutamente certo* também enfrenta as solicitações de uma ficha de dados pessoais, mas satirizando as perguntas e respondendo com duplo sentido as questões. “Nesta terra tudo se resolve com dinheiro” – afirma outra personagem da chanchada. Quanto à assimilação de valores citadinos, fica claro esse processo ao se seguir as ações da fazendeira e sua filha em *O petróleo é nosso*. O camelô de *O camelô da Rua Larga* enfrenta policiais para conseguir trabalhar. Só o desejo de trabalhar, no caso vender seus trambiques, não basta; na cidade ele deve ser manhoso, esperto ou ladino para driblar os homens da lei. Já em *Absolutamente certo* há uma sequência

onde espectadores assistem televisão. São vizinhos, amigos e até desconhecidos da proprietária do aparelho que pagam ingresso para assistir aos programas de televisão. A proprietária do aparelho (Dercy Gonçalves) e os outros espectadores simbolizam os primeiros contatos do brasileiro com este canal de comunicação, e suas reações são de espanto e maravilha e até de tratamento de intimidade para com o apresentador da TV. Enfim, as relações se transformam frente a um novo canal de comunicação, e, em *A baronesa transviada*, este fenômeno é mostrado, mas também satirizado.

Na vertente de uma linguagem cômico-caricatural da chanchada, a personagem principal ou secundária, através da sua máscara-caricatura ou do seu trejeito de palhaço, transgride a ordem do real vivida pelo espectador, propõe novos valores de vida, sobrevive à sua maneira – busca estratégias inusitadas de sobrevivência com maior grau de liberdade.

Em *A baronesa transviada*, a personagem Gonçalina Piaçava (interpretada por Dercy Gonçalves), com sua indumentária, histrionismo, comportamento e fala, vai criando novas situações, impondo-se: briga, enfrenta as filas de mulheres, os parentes, os inimigos, a atriz rival, buscando seus objetivos decididamente. A apresentação de Gonçalina e a cena final do filme ilustram os contornos desta personagem. A sua apresentação dá-se após um plano de uma porta que tem escrito “senhoras”; após um barulho de descarga, Gonçalina sai de um banheiro da companhia cinematográfica e dirige-se para uma entrevista. A sequência final mostra Gonçalina Piaçava, que queria e conseguiu ser atriz, em um número musical onde ela canta e dança num crescente que atinge o descontrole, quando ela passa a quebrar o cenário, destruir a cadeira, arrebentar o violão e até mastigar o seu chapéu.

Dona Perpétua (interpretada por Violeta Ferraz), a fazendeira de *O petróleo é nosso*, é uma personagem extremamente caricaturada: gorda, indumentária caipira, grandes flores nos cabelos, andar cambaleante, autoritária e decidida. Esta personagem está sempre em contraste com outras de físico menor. Isto se justifica porque geralmente a personagem cômica na chanchada é realçada e valorizada por comparação. Por exemplo, o marido de D. Perpétua é pequeno, raquítico, medroso, enquanto a mulher do proprietário da companhia é uma dama da sociedade. Neste filme, ainda, são caricaturados um geólogo francês, um malandro e sua mulher; o primeiro é objeto de zombaria por sua origem estrangeira, e a última, pernambucana, é a mulher-macho, valente e dominadora.

Já a personagem Vicente, o camelô (interpretado por Zé Trindade), transmite as dificuldades de viver do homem simples, que são as condições dadas à personagem. Vicente está sempre enfrentando situações tensas, difíceis. Constantemente foge do “rapa” (polícia) que não o deixa exercer sua atividade nas ruas da cidade; ou tem que enfrentar a brava e dominadora D. Dedé, a “síndica” da pensão (como se autodenomina), que está sempre cobrando dele o aluguel atrasado do quarto onde mora; ou ainda tenta se esquivar de sua “eterna” noiva que já há dez anos lhe cobra casamento.

Vicente, o camelô, escapa de um, tenta escapar do outro, sempre tentando safar-se de uma situação para entrar em nova situação difícil ou confusa. Não fosse a sua agilidade de palhaço, a sua capacidade de metamorfose cômica, conseguiria?

É interessante observar que, quando são apresentadas personagens dominadoras, isto ocorre através das personagens femininas. Vejam-se os casos de Dona Perpétua de *O petróleo é nosso*; D. Dedé de *O camelô da Rua Larga*; Gonçalina Piaçava de *A baronesa transviada*; e a personagem interpretada por Dercy Gonçalves em *Absolutamente certo*. A chanchada inverte o esquema habitual de dominação, que normalmente cabe ao homem. Na chanchada a mulher é a dominadora, criando, talvez, uma boa maneira de colocar no ridículo o mando, a dominação do masculino. Coloca-se no papel de dominador quem menos se espera. O mando da mulher sobre os outros, nestes filmes, é uma técnica de poder dos subalternos.

Tais exemplos de personagens se repetiriam nos diferentes filmes da chanchada. Há uma íntima relação entre este gênero de filmes e estes tipos de personagens. São possíveis, um em função do outro. A chanchada cria, centrando neste tipo de personagens, um imaginário próprio, onde circula uma personagem subalterna que tenta dominar ou enfrentar simbolicamente o dominante. E a personagem cômico-caricatural pode, mais do que outro tipo de personagem, abrir novos espaços para viver, imprimindo-lhes um sentido diferente daquele permitido pela totalidade fílmica.

O humor liberta e potencializa a personagem para a vida esfuziante.

A força da personagem da chanchada possui uma outra fonte, além daquela vinculada ao próprio discurso fílmico, qual seja, a força do ator que a interpreta. Assim como se caracteriza um cinema de autor, não é demasiado falso denominar a chanchada de cinema de ator. A personagem de chanchada nasce, quer seja do discurso cinematográfico, quer seja do ator, pessoa na qual encarna a personagem.

“No cinema, pois, como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas, em atores. A articulação que se produz entre essas personagens encarnadas e o público é, porém, bastante diversa num caso e noutro. De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no teatro” (GOMES, 1968:112).

Na chanchada, o significado do ator extrapola os limites da unidade fílmica e caracteriza o próprio gênero. A chanchada é *Oscarito*, *Grande Otelo*, *Dercy Gonçalves*, *Zé Trindade*, *Violeta Ferraz*, entre outros. Não só são suportes materiais para que as personagens possam encarnar, mas significam a própria chanchada. Tal fato reforça mais ainda a existência de uma estrutura fílmica da chanchada. A personagem principal, cômico-caricatural, é sempre a mesma nos diferentes filmes do gênero, uma vez que sua definição, caracterização e função repetem-se de filme para filme. Introduce-se neste gênero de filmes uma regularidade no que diz respeito à relação personagem-discurso fílmico.

Para o público da chanchada, a personagem não está tão separada do ator pois o espectador se liga ao ator, mesmo além dos limites do filme; importa a sua vida de artista, de estrela.

Nos filmes de chanchada ocorre que o ator estabelece um vínculo mais íntimo com o espectador. No final de *A baronesa transviada*, *Dercy Gonçalves* sorri e dá um tchau acenando para a plateia. *Zé Trindade*, como outros atores, dirige-se ao público, sorri para a plateia ou acaba por estabelecer qualquer outra ligação com o espectador.

A chanchada é, também, um gênero crítico que desvela a sociedade brasileira da época e, por serem filmes de ator ou de atriz palhaço, deixa o público livre e leve para imaginar os possíveis espaços abertos pela sociedade brasileira em transição. Oferece ao público formas de saber como agir neste interregno entre sociedade rural e sociedade urbana – fenômeno que os filmes de chanchada insistem em narrar com originalidade na cinematografia brasileira.

PS – Este artigo é baseado na dissertação de mestrado do autor, com o título “O Tostão Furado: um estudo sobre a chanchada”, defendida em 1981, na área de Sociologia da Universidade São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Gabriel Cohn. Agradeço a ele e ao apoio dado pelas professoras Amélia Cohn e Vera Chaia.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. (1971). A indústria cultural. *In*: COHN, Gabriel. (1971). Comunicação e indústria cultural. Companhia Editora Nacional. Editora da USP. São Paulo.
- ADORNO, Theodor W. e outros. (1970). Cultura e sociedade. Editorial Presença. Lisboa.
- BERNARDET, Jean-Claude. (1967). Brasil em tempo de cinema. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro.
- BERNARDET, Jean-Claude. (1974). Entrevista. Cinema. nº 3. fevereiro. Fundação Cinemateca Brasileira.
- BERNARDET, Jean-Claude. (1980). O que é cinema. Editora Brasileira. São Paulo.
- CANDIDO, Antonio. (1968). A personagem do romance. *In*: CANDIDO, Antonio. (1968). A personagem de ficção. Editora Perspectiva. São Paulo.
- CARDOSO, Fernando Henrique. (1973). Situação e comportamento social do proletariado. *In*: FERNANDES, Florestan (org.). (1973) Comunidade e sociedade no Brasil. Companhia Editora Nacional e Editora USP. São Paulo.
- COHN, Gabriel. (1973). Sociologia da Comunicação – teoria e ideologia. Livraria Pioneira Editora. São Paulo.
- DA MATTA, Roberto. (1977). Carnavais, malandros e heróis. Zahar Editores. Rio de Janeiro.
- DURHAM, Eunice. (1978). A caminho da cidade. Editora Perspectiva. São Paulo.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. (1968). A personagem cinematográfica. *In*: CANDIDO, Antonio. (1968). A personagem de ficção. Editora Perspectiva. São Paulo.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. (1980). Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. Embrafilme. Paz e Terra. Rio de Janeiro.
- GRAMSCI, Antonio. (1966). A concepção dialética da história. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro.
- IANNI, Octavio. (1968). O colapso do populismo no Brasil. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro.
- IANNI, Octavio. (1973). Populismo e classes subalternas. *In*: Revista Debate e Crítica. nº 1. julho/dezembro. São Paulo.
- IANNI, Octavio. (1978). A mentalidade do “homem simples”. *In*: Revista Civilização Brasileira. Ano 3. nº 18. março/abril. Rio de Janeiro.
- MANNONI, Octave. (1973). La ilusión cômica o el teatro desde el punto de vista de lo imaginário. Los Libros. nº 30. junho/julho. Buenos Aires.

METZ, Christian. (1972). A significação do cinema. Editora Perspectiva. São Paulo.

PASOLINI, P. Píer. (1971). Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiologia de la realidad. *In*: Problemas Del Nuevo Cine. Alianza Editorial. Madrid.

PEREIRA, Regina Paranhos (1967). Introdução ao filme musical brasileiro. *In*: Filme e Cultura. n° 6. setembro. Rio de Janeiro.

ROCHA, Glauber. (1971). El “Cinema Novo” y La aventura de su creación. *In*: ESTREMER, Manoel P. (org.). Problemas Del Nuevo Cine. Alianza Editorial. Madrid.

VIANY, Alex. (1959). Introdução ao cinema brasileiro. MEC. Instituto Nacional do Livro. Rio de Janeiro.

WEFFORT, Francisco C. (1978). O populismo na política brasileira. Paz e Terra. Rio de Janeiro.

## E O CINEMA ITALIANO RIU DO FASCISMO

Rosane Barguil Pavam<sup>1</sup>  
ORCID: 0009-0004-4533-8950

**Resumo:** Uma década e meia depois da expulsão de Benito Mussolini do poder, a *commedia all'italiana* investiu contra o fascismo por meio do humor. Esse cinema masculino, presente nos filmes *Tutti a casa* (Retorno ao lar, 1960), *Il federale* (O fascista, 1961), *Gli Anni Ruggenti* (Os anos loucos, 1962) e *La marcia su Roma* (A Marcha sobre Roma, 1962), tudo fará para expressar não uma sátira aos personagens oficiais da farsa nacional-socialista, mas o reflexo humorístico de sua ação sobre uma população de enganados.

93

**Palavras chave:** Comédia italiana. Fascismo. Humor.

---

<sup>1</sup> Doutora em História Social pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP com a tese *Retratos do Épico Cômico - De Sica, Totò e a commedia all'italiana*. Mestrado em História Social pela Universidade de São Paulo (2011) e doutorado em História Social pela Universidade de São Paulo (2017). Tem experiência na área de História. rpavam@gmail.com . Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9171037827775903>.

**Abstract:** A decade and a half after Benito Mussolini's expulsion from power, the *commedia all'italiana* attacked fascism through humor. This masculine cinema, present in the films *Tutti a casa* (1960), *Il federale* (1961), *Gli anni ruggenti* (1962) and *La marcia su Roma* (1962), will do everything to express not a satire on the official characters of the national-socialist farce, but the humorous reflection of its action on a population of deceived people.

94

---

**Keywords:** *commedia all'italiana*. fascism. humor.

**Resumen:** Una década y media después de la expulsión del poder de Benito Mussolini, la *commedia all'italiana* atacó al fascismo a través del humor. Este cine masculino, presente en las películas *Tutti a casa* (*Homecoming*, 1960), *Il federale* (*El fascista*, 1961), *Gli Anni Ruggenti* (*Los años rugientes*, 1962) y *La marcia su Roma* (*La marcha sobre Roma*, 1962), hará todo lo posible para expresar no una sátira sobre los personajes oficiales de la farsa nacionalsocialista, sino el reflejo humorístico de su acción sobre una población de personas engañadas.

**Palabras-clave:** *commedia all'italiana*. fascismo. humor.

## Na linha do humor frio

Rir para transbordar de alívio. Rir para mudar o mundo. Para destruir. Ou mesmo nem rir. Juntos, esses intuitos aparentemente conflitantes resultaram em uma revolução cinematográfica que produziu sentido e público na Itália por três décadas do século XX. “O humorismo nasce da liberdade e a liberdade, do humorismo”, disse um personagem do diretor italiano Luigi Comencini no filme *A cavallo della tigre* (*Montando o tigre*, 1961), o que de certa forma sintetiza a motivação da corrente conhecida por *commedia all'italiana*.

A designação fora imputada ao grupo de realizadores pela imprensa, de modo a inferiorizá-lo diante de outros produtores de comicidade do mundo. Aos poucos, contudo, seus integrantes a assimilaram de maneira distintiva, e o que havia de deletério no rótulo se diluiu. Mais preocupada em perturbar criticamente do que em provocar gargalhadas, essa comédia à moda italiana seguiu os ensinamentos de Luigi Pirandello (1867-1936), que no ensaio *O humorismo* (1908) distinguiu a comicidade do humor.

O cômico, para o dramaturgo italiano, é um advertimento do contrário, isto é, acende o espectador para uma situação paradoxal que o faz rir de forma imediata. Uma escorregada em casca de banana, por exemplo, produz um riso caloroso restaurador, resultando em comicidade. Mas o mesmo não se pode dizer do que causa no espectador o rosto de uma mulher velha maquiada para parecer jovem. Neste exemplo citado por Pirandello, o efeito não é quente, antes se parece com o fogo quando termina em água gelada. É um chiado. Não rimos dessa mulher, antes raciocinamos melancólicos sobre a história que a trouxe até ali. Eis o humorismo em ação, por sua qualidade de refletir sem provocar risada solta. É um sentimento do contrário, não um advertimento. Mais do que alertar, esse humor nos faz sentir - porém, o sentir é um pensar que mata a comicidade.

Diminuirei essa temperatura em alguns graus e chamarei de “humor frio” o que a *commedia all'italiana* produz em essência. A frieza está não apenas no efeito duradouro obtido por esse humor, mas no modo de produzi-lo, indiferente ao aplauso imediato, penetrante como um dia de inverno. Não se entende esta comédia, cuja perspectiva contra o poder eclesiástico, político e econômico foi no mais das vezes inabalável, sem a compreensão de seu raciocínio deliberado e desse gélido efeito demolidor resultante.

Transcorrido entre 1958 e 1977, o movimento baseou-se na representação neorrealista, no cinema mudo e na *commedia dell'arte* para retratar a Itália durante o boom econômico iniciado a partir do pós-guerra, nos anos 1950. Para sua gênese, concorreram outros ambientes, como o do teatro de revista satírico, o do teatro de variedades e da rádio. O intuito era o de combate. Mas o que a comédia à italiana pretendia destruir?

No final dos anos 1950, havia o que celebrar no país. A Segunda Guerra Mundial acabara e os italianos não passavam fome como antes. Por conta de um boom econômico, até compravam geladeiras e automóveis. Em cada casa poderia haver uma vitrola e em cada fim de semana, uma viagem à praia lotada. De essencialmente agrário e analfabeto, o país se modernizava. Os camponeses do sul buscavam empregos no norte, que começava a se industrializar. E o setentrional impunha sua língua, por meio da nascente televisão, a uma nação dividida em variantes linguísticas. No país das auto estradas, só se pensava em ultrapassar os menos velozes e consumir mais.

Não apenas Benito Mussolini, morto em 1945, fora descartado como um exemplo a ser seguido. Igualmente cessaram as restrições que ele impusera, desde sua posse como primeiro-ministro, em 1922, à circulação do cinema estadunidense.

A partir de 1934, uma política governamental tornara a indústria cinematográfica italiana a mais importante da Europa. Os aparatos fascistas haviam criado a Direção Geral para a Cinematografia, que consolidara a estrutura estatal para a realização de filmes. Naquele período nasceram a empresa de distribuição Enic, um centro de produção de filmes (a Cinecittà) e os laboratórios de revelação do Instituto Luce. A disposição da Enic em obter o monopólio de distribuição dos filmes estadunidenses de quatro companhias (Metro Goldwyn Mayer, Paramount, Warner Bros. e 20th Century Fox) provocou um forte conflito diplomático entre a indústria hollywoodiana e as instituições cinematográficas fascistas. As majors abandonaram o mercado italiano em 13 de fevereiro de 1939, já que não aceitavam sua política de distribuição.

Ainda assim, para comunicar seu ideário nacionalista, a indústria fascista se inspirava na produção hollywoodiana. A Itália, acreditava Mussolini, tinha de parecer forte nas películas, erradicada da pobreza, ao contrário do que se apresentava na realidade. Além disso, deveria ser puritana, familiar e respeitosa dos ditames por ele estabelecidos, que incluíam até mesmo interferências na

gramática. O governante havia determinado a substituição do pronome do caso reto em terceira pessoa, o Lei (ou “senhor/senhora”, que escrito em letra minúscula tinha a mesma pronúncia de “ela”), por Voi (“vós” ou “vocês”), de modo a que os tratamentos formais não fossem “diminuídos” por sua aproximação ambígua com a figura da mulher.

Para concretizar sua cinematografia, Mussolini jogara rios de dinheiro em comédias escapistas, copiadas daquelas produzidas nos Estados Unidos dos anos 1930. “O erro talvez fosse imaginar que, naqueles filmes hollywoodianos de tal modo delicados e perfeitos, a sofisticação fosse tão-somente uma questão de ambientes luxuosos e belos vestidos, e não, pelo contrário, uma questão de estilo.”<sup>2</sup>

Tais comédias fascistas, impedidas de espelhar o público italiano em sua representação realista, emulavam nos cenários os telefones brancos das salas burguesas, conforme representadas em filmes onde havia Fred Astaire. Daí a intitular tal cinema italiano do período de *telefoni bianchi* (telefones brancos) foi um pulo. Entre os cerca de 750 filmes produzidos na Itália do início do cinema sonoro ao fim do fascismo, são cerca de 300 os que se podem definir cômicos: pouco menos da metade, ainda assim em proporção maior do que se daria em qualquer outro período do cinema no país. Durante a vigência da *commedia all'italiana*, a relação seria de um filme cômico a cada quatro realizados.<sup>3</sup>

### **Para criticar o genocídio consumista**

Na nova sociedade italiana que supostamente erradicara o fascismo, o modo de ser burguês ou pequeno-burguês passava a ser tomado como o único a ser seguido, embora o país mal tivesse ultrapassado o estágio agrário. Mais tarde, na década de 1970, o diretor italiano Pier Paolo Pasolini (1922-1975), que também realizou comédias, irá se referir a esse fenômeno como “genocídio”, ou seja, a eliminação sumária do velho mundo popular e de sua diversidade cultural, substituídos por uma cultura única de massa.

Para Pasolini, nos anos 1960, “a sociedade italiana tomou um rumo profundamente lamentável e irreversível: em lugar da diversidade - cultural, linguística, comportamental -, ocorre um empobrecimento generalizado que torna

<sup>2</sup> GIACOVELLI, Enrico. *Breve Storia del Cinema Comico in Italia*. Turim: Lindau, 2006, p. 27 e 28.

<sup>3</sup> Idem

os italianos medíocres e ridículos, na ânsia obsessiva de se igualarem a padrões que não eram os da sua tradição e que nascem com a consolidação dos valores da cultura e do dinheiro. O novo homem italiano está obcecado em adquirir bens e status.”<sup>4</sup>

A partir de 1931, o jornal humorístico semanal *Marc’Aurelio* exerce a sátira à política e aos costumes italianos, em substituição a revistas como *Il Becco Giallo* (O Bico Amarelo), fechada pelo regime fascista. Depois de enfrentar a censura governamental e os muitos processos jurídicos, *Marc’Aurelio* aponta o humor para outros temas que não os políticos, especialmente os comportamentais. Com o fechamento da publicação, em 1958, importantes colaboradores, à maneira dos futuros diretores Federico Fellini, Steno e Ettore Scola, e dos roteiristas Age Incrocci, Furio Scarpelli e Ruggero Maccari, ampliaram sua atividade ao cinema, em um cenário explorado por Scola na ficção *Che strano chiamarsi Federico* (*Que estranho chamar-se Federico*, 2013).

Foi a dupla de humoristas Age & Scarpelli a responsável pelo roteiro do filme de estreia da *commedia all’italiana*, *I soliti ignoti* (*Os eternos desconhecidos*, 1958), de Mario Monicelli, lançado no mesmo ano em que *Marc’Aurelio* fechava as portas. Ao filme, como às dezenas de outras ficções de sua autoria, a dupla providenciaria o ritmo de seus antigos cartuns e histórias sequenciais. Seus roteiros são filmes “desenhados” na máquina de escrever. A cada pequena unidade narrativa, corresponde uma gag, um diálogo que encerra com uma tirada, máscaras de personagens que se confrontam umas com as outras, um cenário realista no qual se encaixam caracterizações dos perdedores sociais, aqueles que não haviam se integrado sem perdas à transfiguração consumista. Esses roteiristas eram capacitados à tarefa por conhecerem bem o passado do humor, como explica o diretor Mario Monicelli (1915-2010).

“O fato é que a *commedia all’italiana* não nasceu no pós-guerra, não foi inventada em minha geração, nasceu muitíssimo tempo atrás. Nasceu para fazer rir, divertir, sobre a fome, sobre a miséria, sobre a indigência. Nasceu com Maquiavel, com *A Mandrágora*, com Boccaccio. Um divertimento originado de coisas que, em si, não são divertidas.”<sup>5</sup>

<sup>4</sup> AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. Cosac & Naify. São Paulo, 2002, p. 45-46.

<sup>5</sup> MONDADORI, Sebastiano. *La commedia umana - Conversazioni con Mario Monicelli*. Milão: Gruppo Editoriale il Saggiatore: 2005, p. 103-104.

Para este cineasta-símbolo do movimento, a verdadeira escola da *commedia all'italiana* foi a *commedia dell'arte*, iniciada no século XVI. “Sua vitalidade se manteve pelos séculos por meio de personagens com características fixas, arquetípicos, metidos em situações que, para serem reproduzidas a contento, requeriam a maestria de seus intérpretes. Os protagonistas da *commedia dell'arte* eram pobres, velhos, mestres na arte de se virar, condenados ao escárnio, à pancadaria, ao abuso. (...) Um componente fundamental da interpretação é apegar-se à comicidade gestual dos assim ditos vagabundos, de quem descendem as gags modernas.”<sup>6</sup>

### A morte como ingrediente para o humor

Vertiginoso ao explorar os diálogos e a comédia física, *Os eternos desconhecidos*, em torno de um golpe fracassado a uma joalheria, encenou a primeira morte na história da comédia italiana. Em razão do imenso sucesso do filme, a morte passava a constituir regra de ouro a ser reproduzida em toda comédia desse tipo. A ocorrência trágica em cenário humorístico realista ou neorrealista pareceu novamente necessária ao diretor já no ano seguinte, em 1959, quando seu filme se tornou um dos vencedores (junto ao longa-metragem de Roberto Rossellini *Il generale Della Rovere*, aqui intitulado *De Crápula a Herói*) do Festival Internacional de Cinema de Veneza. *La grande guerra* (*A grande guerra*), comédia-tabu sobre a Primeira Guerra Mundial, tinha os mesmos Age & Scarpelli como roteiristas, além do próprio Monicelli e de Luciano Vincenzoni. Os atores Vittorio Gassman e Alberto Sordi, que interpretavam a dupla protagonista, haviam participado de sucessos cômicos anteriores.

Apesar do fim da censura fascista, o governo e a imprensa se inflamavam no final dos anos 1950 com a possibilidade de sátira a um tema tão dramático e difícil, e o filme sofreu com a interferência desse ambiente contrário durante sua produção. Contudo, com Monicelli à frente, não haveria nada a temer, exceto a explanação da miséria sofrida em campo pelos soldados italianos durante a Primeira Guerra. O diretor estava farto de ouvir os mesmos relatos de combates que excluía o descaso com que o país tratou seu Exército levado a combate.

---

<sup>6</sup> Idem

O fascismo havia sido derrotado, e com ele a censura, mas nem tanto assim. Um político da vencedora Democracia Cristã, Giulio Andreotti (sete vezes primeiro-ministro da Itália, alçado ao poder em 1947 como adjunto do primeiro-ministro Alcide De Gasperi), escondera do circuito comercial, invisibilizando-a, a obra-prima de Vittorio de Sica *Umberto D*, em 1952, por julgá-la socialmente pessimista e deletéria ao governo. Alçada à condução do país no pós-guerra, a Democracia Cristã dificultou o empréstimo de veículos, uniformes e armamentos do Exército para a produção de *A grande guerra*.

Os homens do poder calculavam que, como toda representação respeitável de comédia, Monicelli falaria do presente ao encenar o passado. E o passado fascista, eles sabiam, parecia nunca ter-se encerrado devidamente no país. Já em dezembro de 1946, um ano após o fim da Segunda Guerra, veteranos da República Social Italiana, a República de Saló, fundavam ao lado de antigos integrantes do governo fascista predecessor o Movimento Social Italiano (MSI), partido que a partir de 1972, e até seu encerramento em 1995, seria denominado Movimento Social Italiano-Direita Nacional. Esse espectro dava suas cartas dentro da administração corrompida da DC. Nos anos 1960, como consequência, a luta entre as extremas direita e esquerda resultou em ações terroristas constantes.

A Primeira Guerra de Monicelli era o evento real, lutado por famintos que, mesmo depois de muitos momentos de covardia, encerravam a história do conflito, em 1918, como heróis trágicos. “Afinado com o modo que tenho de ver a vida, meu cinema nunca mostra diretamente o drama, o fato histórico preciso. Me agrada debruçar sobre os reflexos provocados por este drama ou pelo fato em questão.”<sup>7</sup>

Entre 1959 e 1960, *A grande guerra* foi o filme italiano mais visto em seu país depois de *La dolce vita* (*A doce vida*, 1960), de Federico Fellini. O sucesso de público incentivou roteiristas, diretores e produtores a caminhar rumo à comédia de tom político, tematizando até mesmo o trauma recente da Segunda Guerra. O longa-metragem ficcional *Tutti a casa* (*Regresso ao lar*, 1960), roteirizado pela mesma dupla e dirigido por Luigi Comencini (1916-2007), mostraria a face humorística dos conflitos encerrados uma década e meia antes. Tornou-se um dos três filmes da *commedia* entre os mais apreciados pelo público - além dele, *Crimen* (*Crime*) e *Il vigile* (*Vigilante trapalhão*) em 1960.

---

<sup>7</sup> Ibidem

## O filão da Segunda Guerra

Como explorar o filão da guerra contra os nazistas de modo a torná-lo humorístico? A representação exigia dos realizadores que absorvessem a ideia do insucesso heróico dos subjugados. As tramas se sucediam segundo a concretude das leis físicas e humanas, eram então “realistas”, pois nada que acontecesse nos filmes seria impossível de ocorrer na vida. Ciente desses princípios, Comencini se propôs a encenar com humor realista as situações, acrescentando a colaboração de Marcello Fondato e dele próprio à escrita de Age & Scarpelli.

Em *Regresso ao lar*, os eventos ilustrados dão-se em torno do armistício em 8 de setembro de 1943. Naquele momento, em tese, os soldados do país não mais seriam obrigados a seguir ao lado dos alemães, que, de todo modo, já desprezavam sua capacidade de combate. Mas o armistício apenas confundira mais os combatentes e a população. O filme trafega por este momento, mas “não tem uma tese precedente, nem fácil ideologismo, nem moralismo”, como acredita o crítico italiano Gian Piero Brunetta.<sup>8</sup>

O argumento de *Regresso ao Lar* nasceu de uma conversa entre Age e Comencini numa viagem de trem a trabalho, com destino a Milão. Durante o percurso os dois trocaram recordações sobre essa incrível data até então inexplorada pelo cinema. Aqueles acontecimentos dariam um filme humorístico, concluíram. O projeto ganhou forma com a adesão de Scarpelli.

A ideia foi contar a história da viagem, do norte ao sul da Itália, empreendida por um militar de mentalidade simplista, orgulhoso de sua pequena autoridade como oficial, e que não sabe como comandar o destacamento diante da indeterminação superior. Em sua tentativa de regresso ao lar, ele encontra obstáculos e rejeições. Vive pelo retorno que nunca se efetiva, algo insinuado já na tipografia do título, a imitar uma pichação na qual a palavra “casa” vem escrita com um “S” ao contrário.

O filme, com o qual Andreotti impediu o Exército de colaborar, começa no Vêneto. O subtenente Innocenzi, interpretado por Alberto Sordi, é um oficial italiano empenhado em cumprir o dever. Chamado ao quartel para comandar um exercício da tropa, vê-se colhido pelo boletim radialístico: um armistício

<sup>8</sup> BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano vol. 2 - Dal 1945 ai giorni nostri*. Bari: Editori Laterza, 2010, p. 152.

cessa o estado de beligerância da Itália contra os Aliados. Innocenzi encontra o quartel abandonado e descobre com estupor que os alemães disparam contra ele. Os alemães se uniram aos americanos? Quem é o inimigo? A quem os italianos devem obedecer?

Seus superiores não lhe fornecem instruções precisas, a ecoar a ambiguidade na intenção do marechal Pietro Badoglio em propor o armistício. Badoglio passou a comandar o governo italiano em 25 de julho de 1943, quando tropas aliadas desembarcaram na Sicília, sul do país. Naquele julho, um conselho do partido fascista havia decidido prender e tirar Mussolini do poder em razão de suas constantes derrotas bélicas. Contudo, em 12 de setembro, paraquedistas alemães o resgataram para reempossá-lo em uma “república” ao norte da Itália, formada para atender aos interesses dos nazistas. Os italianos continuaram a resistir aos Aliados no centro e norte do país.

Com a derrota final alemã, em abril de 1945, Mussolini tentou a fuga para a Espanha, mas viu-se reconhecido por resistentes italianos, os *partigiani*. Preso em 27 de abril e levado a um tribunal militar que o condenou sumariamente, foi fuzilado dois dias depois na companhia da amante Claretta Petacci. No dia 29, seus corpos foram levados a Milão, onde permaneceram expostos em um posto de gasolina da praça de Loreto. A multidão chutou, baleou, cuspiu e urinou nos corpos, posteriormente pendurados de cabeça para baixo a partir de uma viga de metal.

*Regresso ao lar* transcorre entre 8 de setembro de 1943, data do armistício, e 28 de setembro do mesmo ano, quando inicia a investida napolitana de quatro dias contra os nazistas (em 1 de outubro, tropas dos Estados Unidos e do Reino Unido tomaram Nápoles). Mussolini não é representado no filme, nem Badoglio, embora ambos se vejam mencionados na trama. Trata-se de uma ficção sobre aqueles dias durante os quais nenhum italiano sabia a quem obedecer ou para onde fugir. A ambiência do caos favorecia o paradoxo, o deslocamento de sentidos de que é feito o humor.

No filme, Innocenzi (um nome a remeter à inaudita inocência do subtenente) vê-se invalidado em sua autoridade, aquela que construíra por meio da total submissão aos superiores. Pouco a pouco, os comandados o abandonam. Em uma sequência, enquanto a tropa caminha por um túnel, a tela do cinema torna-se escura. Ouve-se uma flatulência e segue-se uma correria. Quando Innocenzi alcança a luz, do outro lado, anuncia estar disposto a perdoar seus rapazes que

vinham atrás, mas logo se dá conta de que apenas um soldado permanece diante dele. O frágil Assunto Ceccarelli, interpretado pelo francês Serge Reggiani, não havia fugido como os outros. Ele anda com uma maleta de víveres na mão, louco para desfrutar o tesouro de queijos e salames em casa.

De porte de uma licença-saúde, que àquela altura de nada valia, Ceccarelli pede ali mesmo que Innocenzi a efetive, para que possa regressar a Nápoles. É o único subordinado a restar, mas um Innocenzi perdido não sabe liberá-lo. Formam, a partir dali, uma dupla humorística central, calcada em torno da ingenuidade de Ceccarelli - mecânica e repetida, portanto risível - e do grotesco despreparo de Innocenzi, convencido de que deveria “desertar” e rumar ao sul apenas depois de ver passar pela estrada um caminhão nazista cheio de prisioneiros italianos.

O filme informa sobre aqueles vinte dias de setembro a partir de suas vítimas. A fome grassa, a ponto de um caminhão dirigido por Innocenzi, abarrotado de farinha, ser atacado pela multidão. O pó branco se espalha por seu corpo derrotado, uma imagem a evocar o cinema mudo.

O vácuo de autoridade se expressa na movimentação psicológica dos personagens do filme. Como entende o crítico Maurizio Grande sobre os protagonistas, eles passam as horas “na incompletude de sua ação vital, na desintegração progressiva da sua existência entre um ‘distúrbio’ e uma bem arquitetada falência de desejo e de projetos, porque não se pode ir a fundo das coisas, senão sob traição: uma traição do destino, da sorte, ou proveniente da própria realidade inconsistente de homens divididos, incompletos”.<sup>9</sup>

A peripécia humorística desses protagonistas, diz Grande, tem êxito trágico, porque são sujeitos que sofrem a fatalidade épica da história, à qual querem dar sua contribuição. Na forma, trata-se ainda de um longa de inspiração dramática neorrealista, filmado em preto e branco com vastas paisagens de ruínas a embasar os planos-sequência, responsáveis por recuperar a grandeza em movimento, quase involuntária, do protagonista.

O ator Alberto Sordi discordava inicialmente das intenções do diretor em relação ao personagem, por entender inverossímil sua recuperação ficcional em combate. O mesmo acontecia com o intérprete de seu pai, Eduardo De Filippo: o ator e dramaturgo não julgava compreensível que o músico vivido por ele tivesse

<sup>9</sup> GRANDE, Maurizio. *La commedia all'Italiana*. Bulzoni Editore: Roma, 2003, p. 239.

desejado ver o filho reintegrar-se a um Exército desmantelado ou enfileirar-se entre os alemães.

Não se trata de obra a seguir estritamente a corrente da *commedia all'italiana*, embora as gags funcionem muito bem e a direção jamais perca o pulso das contradições, entre risíveis e melancólicas. O filme, contudo, deixa de utilizar o humor frio para acentuar a vileza, o grotesco ou a perdição de seus protagonistas, como ocorrera em outros clássicos da corrente, a exemplo do antecessor *A grande guerra*, e a narrativa finda em heroísmo altivo.

“Na realidade, o fascismo não faz rir. Era uma farsa perigosa e cruel”, raciocinou Monicelli. “Mussolini era ridículo em tudo: nos gestos e nas mímicas, nos discursos e na retórica. Nenhum ator soube refazê-lo. E depois havia os hierarcas, os rituais de massa, os lemas idiotas, as invenções mistificadoras. Os fascistas eram esquetes inimitáveis e dramáticos. Essas atmosferas dificilmente se viram recriadas. *Il federale (O fascista, 1961)* é bastante bem-sucedido, *La marcia su Roma (A Marcha sobre Roma, 1962)* é um pouco, também. *Os anos loucos (Gli anni ruggenti, 1962)* baseia-se mais no mal-entendido subjacente à trama e em algumas situações. Mas a questão é que não se reconhece o fascismo nesses filmes, especialmente para aqueles que o vivenciaram.”<sup>10</sup>

### Máscara de gesso

Se quem o vivenciou não o reconhece nesses filmes, pode-se encenar o fascismo para que não seja esquecido por quem o sucedeu. Uma das maneiras de fazer isso é conceber os personagens como alegorias e o enredo, como ilustração histórica humorística. A encenação mais eficiente, no caso da *commedia all'italiana*, será a mais caricatural, reflexiva, até grotesca, de modo a promover uma espécie de desvelamento das máscaras em público. É o que acontece com *O fascista*, terceiro longa-metragem de Luciano Salce (1922-1989), um cineasta que dirigiu seus dois primeiros filmes, entre eles *Uma pulga na balança* (1953), no Brasil.

Salce começou no cinema por meio da atuação, e participa do elenco deste filme como um tenente nazista. Ele conhecia Ugo Tognazzi por sua participação como intérprete na dupla cômica com Raimondo Vianello, que andou da televisão ao cinema. Tognazzi, bem-sucedido ator cômico, sugeriu Salce como diretor, e

<sup>10</sup> MONDADORI. 2005, p. 141.

usou a oportunidade para protagonizar um desejado primeiro papel dramático. O filme marca também a estreia no cinema da atriz Stefania Sandrelli e do compositor de trilhas sonoras Ennio Morricone.

O roteiro de Franco Castellano, Giuseppe Moccia e do próprio Salce transcorre no final da Segunda Guerra. A abertura do filme não está calcada em colagem de imagens a evocar documentários ou mesmo a citá-los, como nos dois filmes anteriores. A ação tem início diante de um muro onde se refugiam os parentes dos resistentes que vão visitá-los secretamente em um convento. Os resistentes se travestem de frades e se escondem ali à espera da chegada do futuro líder. Mas como discutir entre si a necessária limitação de poderes da Igreja Católica dentro do partido da Democracia Cristã enquanto se está no intervalo das orações, fingindo religiosidade? Os *partigiani* escolheram o professor Erminio Bonafé (vivido pelo ator francês George Wilson) como seu líder na resistência, mas Bonafé (o nome diz bastante sobre seu saber, bondade, equilíbrio) despreza a ação tática expressa pelo uniforme militar.

Ele se depara com o camisa-negra Primo Arcovazzi durante uma batida policial. Miliciano fascista obcecado em se tornar um “federale”, cargo que lhe possibilitaria o comando da segurança local, Arcovazzi não reconhecerá Bonafé de início, mas logo seus superiores acenarão com a possibilidade de ele ocupar o alto posto ambicionado se capturar o professor. É o começo de sua trajetória pela Itália, ora em um sidecar (uma moto com garupa lateral), ora em ônibus, no trem ou no anfíbio alemão que afunda no rio, para levar o prisioneiro ao encarceramento em Roma.

Novamente, trata-se de uma dupla humorística assemelhada àquelas do cinema mudo. Ela se vê diante dos obstáculos de uso - os buracos, a água, a lama, os disparos inimigos - enquanto trafega pela estrada a bordo do sidecar ou de outros veículos ainda mais frágeis. O par exerce uma comédia de fundo existencialista, com questionamentos filosóficos (“Sua liberdade não me agrada”, diz Arcovazzi ao professor, para que ele responda com uma pergunta: “Como pode dizer isso, se nunca a experimentou?”). Bonafé carrega no bolso um minúsculo livro de poemas de Giacomo Leopardi, que lê em voz alta no decorrer da trama. A certa altura, Arcovazzi pede a publicação emprestada, e o professor supõe tê-lo conquistado pelas palavras. Mas o miliciano fascista só precisará de uma página do livro, aquela que arrancará para enrolar um cigarro.

O intuito irremovível do filho de ferreiro Arcovazzi está expresso em seu corpo rígido, de reações mecânicas, em tudo propenso à liberação do espectador pelo riso. A atuação de Tognazzi impressiona pelo contraste com seu duplo, o contido professor. Arcovazzi é baixo, cabelo esticado a cobrir metade da testa, indicando pouca inteligência, e tem o corpo compacto. Bonafé, atrapalhado com seus óculos e os cabelos brancos, é alto, corre pouco e mal, e se desmancha em incredulidade, ao contrário do que acontece com o ignorante e impassível Arcovazzi. O corpo de intérprete de Tognazzi, segundo Maurizio Grande, transforma-se em uma “máscara-apêndice”, uma estátua de gesso em volta de seu personagem enquanto atua neste filme.

“Na comédia italiana são inúmeros os monstros, as almas disformes, os corpos desfeitos, as máscaras grotescas, sempre no limite entre a tipificação maníaca e a caricatura. Tognazzi teve o privilégio de restituir a caricatura a suas origens: não a deformação aberrante da face e do corpo, mas um retrato alto, semelhança em excesso e duplicação hiper real do original. Pode-se dizer até que, em certo sentido, Tognazzi elaborou a ‘oclusão da caricatura’: exibiu a monstruosidade de seus personagens como cristalizações das qualidades anímicas na face-corpo de gesso.”<sup>11</sup>

107

O filme faz pouco da coragem do fascista, incapaz, como o professor, de matar uma galinha, esta que somente uma carroceira de 15 anos (vivida por Stefania Sandrelli) consegue sacrificar. As palavras de ordem de Mussolini, pintadas nos muros de toda essa cinematografia, funcionam em *O fascista* como gritos de frieza humorística, a exemplo de “Sem casa, sem pátria”, especialmente situada em região miserável e devastada, durante o desfecho dramático da trama.

Alguns momentos do filme têm humor catártico e liberador. Em uma sequência, obrigado pelos nazistas a recolher os escombros pela estrada, Arcovazzi confunde o apito das bombas que caem com a campainha para o almoço: “Comida, enfim!”, grita. No tom geral, trata-se de obra fundada no drama neorrealista. Depois de finalmente vestir um uniforme de Federale que adquiriu irregularmente da carroceira, Arcovazzi se sente “condecorado”. Contudo, como a guerra terminou, ao vê-lo com os trajes do inimigo, os resistentes querem linchá-lo, à moda do que foi feito com o corpo de Mussolini em Milão. Salvo por Bonafé,

<sup>11</sup> GRANDE. 2003, p. 268.

o miliciano é solto na estrada, mas a percorre para trás, enquanto o professor segue em um pequeno carro, para a frente.

Em uma comédia que ousara ridicularizar o fascismo por meio da ação de seus heróis de circunstância (e até Arcovazzi demonstra ser um, ao salvar duas crianças durante um bombardeio na estrada), está expressa uma constatação feita pelo filósofo francês Michel Foucault acerca da permanência do fascismo, conforme *Dits et écrits (Dito e escrito, 1994)*: “O adversário estratégico é o fascismo [...] o fascismo que está dentro de cada um de nós, em nossas cabeças e em nosso comportamento de todos os dias; o fascismo, que nos faz amar o poder e desejar verdadeiramente o que nos oprime e nos explora.”<sup>12</sup>

Se nada se conhece acerca da liberdade, como será possível prezá-la? O que diz Bonafé a Arcovazzi subjaz a toda tarefa de desvelamento dos princípios nazistas a mover a política e a sociedade. Nas comédias italianas que lidaram com o assunto “ao masculino” (sem o protagonismo feminino), nas situações de guerra, há sempre uma porção de reconhecimento a operar na consciência dos envolvidos/iludidos pelo nacional-socialismo. Naturalmente, um reconhecimento tardio.

## Inspirado em Gogol

Um filme como *Os anos loucos*, a remeter à década de 1920, de transformações sociais no Ocidente, mas também o período em que o fascismo subiu ao poder no país, encena um grande equívoco. Com roteiro de outros dois egressos do jornal humorístico *Marc’Aurelio*, Scola e Maccari, o diretor Luigi Zampa (1905-1991) parodia *O inspetor geral*, de Nikolai Gogol. O autor russo publicou sua peça em 1836, durante o reinado do czar Nicolau I, marcado por guerras, péssima administração, perseguições políticas e censura.

No texto russo, o governador local aguarda a chegada de um inspetor federal. O governador o teme, pois imagina que ele poderá denunciar a ação corrompida das instituições sob sua administração. Ansiosos por identificar o inspetor incógnito, de modo a bajulá-lo, os homens do governo consideram tê-lo encontrado na pessoa de um fidalgo (na verdade, um nobre falido e vigarista) que se hospedou na cidade. Enchem-no de mimos e, em retribuição, ele propõe

<sup>12</sup> LOLLO, Paolo. *Psicanálise e fascismo: Do mito da torre de Babel à diferença entre Real, Simbólico e Imaginário*, in *Revista Estudos de Psicanálise* n. 48, trad. Solange Mendes da Fonseca. Editora Círculo Brasileiro de Psicanálise (CBP), Belo Horizonte, dezembro de 2017, pág. 16.

casamento à filha do governador, não sem antes cortejar sua mulher. O falso inspetor golpeia financeiramente quem o bajula até fugir.

Em *Os anos loucos*, o engano persiste, mas o inspetor, aqui, é um perdedor. Ele se hospeda na cidade para ali garantir a venda penosa de seus seguros. Por se vestir bem, os cabelos penteados com goma para trás e o lenço de seda sob o casaco de lã, o Omero Battifiori interpretado por Nino Manfredi engana a percepção do *podestà* (cargo que no fascismo italiano correspondia ao de prefeito) e dos chefes de polícia, educação, transportes, saúde. Tais personagens, alegorias do poder, temem que sua ampla prática de corrupção seja revelada àquele que julgam ser o funcionário incógnito. Por exemplo, o aeroporto cujas verbas de construção foram desviadas para fins particulares, tais como a compra de joias, não passa de um charco, e é preciso esconder o fato do “inspetor”.

Ao contrário dos filmes anteriores, em que amplos contextos visuais ao ar livre, de características neorrealistas, embasaram a ação, aqui é importante caracterizar de perto as figuras do poder nos ambientes internos. Em uma sequência inicial, o secretário da segurança interpretado por Gastone Moschin está na poltrona do cinema, sem abandonar o quepe, a assistir a um documentário no qual Mussolini aparece sem camisa, enxada na mão, inaugurando uma temporada de trabalhos no campo. A visão de um Mussolini desnudado na tela transfere-se de imediato à caracterização do personagem que tem tanto a esconder, e à ambiência farsesca do enredo.

De modo a bem receber Battifiori, o prefeito e seus asseclas o fazem percorrer as localidades municipais, disfarçadas de seu mau estado. Uma perturbadora sequência-chave se dá na inspeção do secretário de educação a uma escola do ensino fundamental. Lá, as crianças enfileiradas usam máscaras de gás e fuzis, que investem contra bonecos de pano. Em uma parede do ginásio, está escrito um lema rubricado com o “M” de Mussolini em letra cursiva: *Libro e boschetto, fascista perfetto* (Livro e fuzil, fascista varonil).

Desejoso de impressionar as autoridades para lhes vender apólices, e também de olho na bela professora filha do prefeito, Battifiori decide então ensinar a um jovem como equilibrar-se na barra paralela. Ela se encanta pelo homem, forte como Mussolini: “O Duce tem sempre razão”. Segue-se então a incredulidade de Battifiori em relação aos locais inspecionados e aos homens que têm dez filhos para ganhar o incentivo fascista à natalidade. Faz questionamentos

contábeis que apavoram os secretários e se sente acolhido pelo poder sem entender a razão. Em sua trajetória pelas localidades municipais, lemas estão inscritos nos muros: “Este será o século do fascismo. Se avanço, sigam-me. Se recuo, me matem”; “Prefiro menos obras de arte e mais bandeiras arrancadas do inimigo”; “A guerra é a higiene do mundo”; “Os seguros são o pão do amanhã”. Um cartaz traz uma chacota, “A lã do coelho é a lã do italiano”, e é preciso retirá-lo...

O filme caminha por esse inventário do ridículo a ponto de parodiar dois versos de *Giovinezza* (*Juventude*), canção-símbolo dos fascistas italianos do período, entoada por passantes. *Giovinezza, giovinezza/Primavera di bellezza* (Juventude, juventude, primavera de beleza) vira *Che schifezza, che schifezza, tutto pieno de monnezza* (Que nojeira, que nojeira, toda essa lixeira).

Battifiori perceberá o engano de que foi vítima depois de conversar com um não-fascista da região e receber um apelo dos mais pobres da cidade por uma melhoria de vida, expresso em carta. Ele a abrirá ao sair da cidade, ao fim do corredor de um trem do qual a câmera se distancia poeticamente.

## Do acampamento ao golpe

O longa-metragem de 1962 *A marcha sobre Roma* funciona como um manual didático sobre o fascismo, uma ideologia que se desenvolve por meio da mentira e da ilusão. O filme de Dino Risi (1916-2008) reconstitui a arregimentação de militantes fascistas desde 1919 até sua grande caminhada de apoio ao nacional-socialismo em 1922, com nova e bem-sucedida dupla de protagonistas, os atores Ugo Tognazzi e Vittorio Gassman. O roteiro é feito a muitas mãos, aquelas de Age, Scarpelli, Maccari, Scola, Ghigo de Chiara e Sandro Continenza.

Risi não investiga as causas do fascismo em *A marcha sobre Roma*, mas a maneira pela qual se dão a formação e a cooptação dos milicianos de direita. Por meio da militância, eles encontram para si o lugar social de predestinados. Engrossam as fileiras da marcha à capital italiana em 1922, inicialmente, por acreditarem que o fascismo eliminará as diferenças sociais e proclamará a república. Logo, contudo, importará apenas que sejam fascistas e que cheguem ao poder pela força, alinhados às forças reacionárias. O fascismo preencheu nos desvalidos, de súbito, uma perda, uma carência, uma fome de justiça.

O diretor classifica a marcha como “trágica bufoneria que nos levou para onde sabemos”.<sup>13</sup> Ele reconstitui as badernas de rua por militantes que, armados de revólveres e bastões, creem-se protagonistas da história, contra os democratas. Em uma sequência do filme, o personagem de Gassman começa a dizer por que ama o fascismo, para que o homem vivido por Tognazzi o interrompa: “Porque no fascismo até mesmo um tolo pode se sentir poderoso”.

O filme abre e termina com as imagens documentais de populares nas movimentações fascistas, a reforçar a ideia de que, naquele filme ficcional, fala-se da história real. Durante a narrativa, o recurso da dupla humorística aproveita-se dos embates de máscaras. O filme é uma sucessão de gags com ritmo, a mostrar que os fascistas brincaram irresponsavelmente com as palavras. O miliciano Mitraglia (Mario Brega) chega a dizer: “Este é um país de subversivos. É preciso conquistar o poder pela porrada, não pela palavra.”

Domenico Rochetti (Vittorio Gassman) é um ex-combatente da Primeira Guerra que esmola ao exibir uma falsa medalha de honra de veterano. Em Milão, 1920, encontra pela rua o capitão Paolinelli (Roger Hanin), que o identifica por ter frequentado o mesmo batalhão durante o conflito mundial. Ele vê no malandro um potencial militante do *fascio*.

Paolinelli leva-o a comer, de modo a convencê-lo de uma doutrina da qual Rochetti jamais ouvira falar. Mas, no restaurante chique, o pobre diabo só terá direito a um ensopado no qual a carne será substituída por ossos, já que o capitão avisa ao dono do estabelecimento que seu antigo subordinado não tem como pagar a conta. Rochetti, portanto, está ali não para ver satisfeita a fome física, mas para digerir a doutrinação de Paolinelli, que apresenta o programa fascista em um papel confundido pelo miserável com um cardápio do restaurante, numa gag genial. Paolinelli lhe diz que assim será: o menu dos fascistas será indigesto “a quem explorar o trabalhador”.

A lista das promessas fascistas é continuamente lida durante o filme. A encenação prevê que sejam sempre riscadas, até o momento de o papel ser rasgado. Proclamação da república, abolição do serviço militar obrigatório, fim dos títulos nobiliárquicos, terra aos lavradores (com possibilidade de cultivo), confisco das terras improdutivas, liberdade de imprensa. Eis as promessas que os dirigentes fascistas jamais estiveram dispostos a cumprir.

<sup>13</sup> PINTUS, Pietro (org). *Commedia all'italiana - Parlano i protagonisti*. Roma: Gangemi Editore, 1985, p. 163.

Paolinelli diz que deseja vencer pela eleição, mas, como o partido não consegue votos, a orientação da militância muda: em lugar do pleito, é hora de “ação”. Agir significa adotar recursos baixos para interromper a democracia em curso. Durante uma confusão de rua, Rochetti precisa fugir. Esconde-se em um estábulo da casa onde mora Umberto Gavazza (Ugo Tognazzi), um ex-colega de pelotão que o reconhece e decide acolhê-lo. Gavazza vive de favor, e embora seja socialista na raiz, aventura-se pelo caminho de Rochetti.

O filme se volta à pequenez, sem deixar de mostrar um concerto ideológico golpista que incluirá a participação de juízes, militares, políticos, donos de terras. A dupla de protagonistas trava um embate farsesco, enquanto Dino Risi busca firmar o acovardamento dos princípios da democracia cometidos pelo rei italiano. Vittorio Emanuele III permite a entrada dos fascistas em Roma quando justamente pareciam prontos à dispersão, após dias acampados sob a chuva diante da sede do poder.. (E as semelhanças com uma fase recente da história brasileira parecem não ter fim: o fascismo muda um pouco para nunca mudar.)

Desde o início do filme, a corrente a agregar os enganados não é um conjunto de ideias, mas de delitos, patrocinados por grandes mentirosos e descidos à prática por arruaceiros cooptados em falsas bases. Para Risi, aquelas ideias não tinham poder de convencimento exceto pela delinquência, e só se estabeleceram como realidade pela leniência de quem governava o país.

O crítico Piero Brunetta vê no diretor Dino Risi alguém que “narra de modo nervoso, elíptico, caminhando progressivamente de modo a desvelar personagens sob cuja máscara há um rosto. (...) Entre os mestres da *commedia*, Dino Risi trabalha o gênero para lhe dilatar as coordenadas e modificar-lhe a morfologia, tipologias, ritmos e sintaxes. Move-se com igual desenvoltura pelo presente ou passado, pode acompanhar um personagem em tempo real ou observá-lo por um arco de tempo significativo. É o autor que concede menos espaço aos bons sentimentos e aquele que, com maior nitidez, constrói personagens nos quais coexistem o velho e o novo, em cujos gestos se detecta o desencontro entre a civilidade camponesa e a operária e nos quais se assinalam os traumas e denunciam-se as marcas das passagens de época, de uma condição histórica a outra. O seu estilo alcança momentos de essencialidade e capacidade de juízo aforístico não comparável àquela de seus companheiros de estrada.”<sup>14</sup>

<sup>14</sup> BRUNETTA, 2010, p. 322.

## Uma consideração final

Implacáveis pelo humor tantas vezes frio, estes filmes essenciais raramente tiveram discípulos na história do cinema no país. Pode-se argumentar que vinte anos após o fim da *commedia all'italiana* o diretor italiano Roberto Benigni, autor, junto a Vincenzo Cerami, do roteiro de seu filme em torno do cotidiano em um campo de concentração, *La vita è bella* (*A vida é bela*, 1997), tenha alcançado uma temperatura equilibrada entre o que se tem por bom humor e tragédia, entre o adocicado e o amargor. Em um programa de televisão, Benigni esclareceu seu intuito com este longa-metragem que ganhou o Oscar de melhor filme estrangeiro.

“Não se pode talvez, às vezes, escolher o nosso destino, algo que foi compreendido por essas pessoas ali [aponta para uma tela que exhibe fotos de prisioneiros em campos de concentração]. Porém, não existe no mundo nenhum poder, nenhuma força que possa triunfar sobre nossa vitalidade e nosso amor. Depois que fiz *A vida é bela*, recebi centenas de cartas com testemunhos de sobreviventes. Eles me disseram que, enquanto acompanhavam os filhos às câmaras de gás, suas mães cantavam e brincavam com essas crianças, para distraí-las. Agora, digo a vocês, às vezes não podemos escolher nossos destinos, mas podemos dar um sentido a nossa vida e a nossa morte, e não há poder que triunfe sobre isto.”<sup>15</sup>

Contudo, todo ser humano conseguirá exercer esse triunfo? A diferença essencial entre o filme de Benigni e os outros aqui relacionados, à parte aquelas naturais, inerentes à época de produção, ao estilo e ao ritmo de condução da trama, está em quem exerce o protagonismo da narrativa, e como o faz. Na bela obra de Benigni, os protagonistas são vítimas bondosas de um algoz, enquanto nos filmes da *commedia all'italiana* os protagonistas se tornam vitimados por si próprios, por sua incapacidade de suportar sem falhas um mundo em deterioração, até por sua vilania desajeitada, decorrente da lida com esse mundo.

São obras sobre rejeitados, ressuscitados apenas em pequenos momentos da narrativa pela coragem eventual, esta que é incapaz de virar o jogo a seu favor. Eles estão sós, eles quebradiços de uma cadeia, sem que os condutores da narrativa possam defendê-los. Eis que a ordem política é destrutiva da vitalidade desses inábeis e, sim, de sua capacidade de amar. Naqueles filmes que denunciam o

<sup>15</sup> Link acessado no youtube em 20 de abril de 2024: <https://youtube.com/shorts/E8JsUSxmr3k?si=wEMxz6ZJ276w6787>

fascismo por meio do humor, como se disse antes, inexistiu a encenação de uma circunstância para além das leis da física e das possibilidades humanas. Tudo é máscara no transcorrer desse épico da dissolução.

## Referências

- AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- BRUNETTA, Gian Piero. *Cent'anni di cinema italiano. Dal 1945 ai giorni nostri*. 2 vol. Roma-Bari: Editori Laterza, 2010.
- GIACOVELLI, Enrico. *Breve storia del cinema comico in Italia*. Turim: Lindau, 2002.
- GILI, Jean A. *Le cinéma italien. Paris: Éditions de la Martinière*, 2011.
- GRANDE, Maurizio. *La commedia all'italiana - A cura di Orio Caldiron*. Bulzoni Editore. Roma: 2003.
- MONDADORI, Sebastiano. *La commedia umana - Conversazioni con Mario Monicelli*. Milão: Gruppo Editoriale il Saggiatore, 2005.
- PINTUS, Pietro. *Commedia all'italiana - Parlano i protagonisti*. Roma: Gangemi Editore, 1985.
- PIRANDELLO, Luigi. *O Humorismo*. In: *Do Teatro no Teatro*, org. e trad. de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- QUINTANA, Ángel. *El Cine Italiano, 1942-1961 (Del neorrealismo a la Modernidad)*, Barcelona: Paidós, 1997.

## **Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro (2018): humor, horror e guerras culturais na paródia brasileira de *Ghostbusters***

Diego Hoefel<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0003-4359-2491

**Resumo:** Na trama de *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* (2018), um grupo de caçadores de fantasmas (todos homens brancos e cisgênero) enfrenta a assombração perigosa de uma menina, retratada como um monstro manipulador. Assim como ela, todas as outras personagens femininas do filme são sistematicamente ridicularizadas e eventualmente mortas. A obra combina humor sexista e horror alegórico para normalizar os ataques de seus personagens às mulheres. Neste artigo, investigo até que ponto essa narrativa reflete as guerras culturais do Brasil contemporâneo, convertendo a retórica misógina da ultradireita nacional em batalhas fictícias contra as mulheres. Também discuto como as construções cômicas do filme alinham-se a discursos conservadores que tentam equiparar a luta feminista com uma cultura de vitimização. Por fim, considero como seus usos do humor e do horror relacionam-se com a esfera pública brasileira, também permeada de forma massiva por essas qualidades tonais.

115

**Palavras-chave:** Humor. Horror. Guerras Culturais. Misoginia.

---

<sup>1</sup> Professor da Universidade Federal do Ceará. Doutor em Estudos Artísticos pela Universidade NOVA de Lisboa (Portugal) e em cinema pela Universidade Federal Fluminense (Brasil). Diretor da Casa Amarela Eusélio Oliveira e coordenador da iniciativa de investigação da ISHS (International Society of Humor Studies) sobre humor e conflito no Sul Global. [diego.hoefel@ufc.br](mailto:diego.hoefel@ufc.br). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6677605738817807>.

**Abstract:** In the plot of *Ghost Killers vs. Bloody Mary* (2018), a group of ghostbusters (all white and cisgender men) confront the dangerous haunting of a girl, portrayed as a manipulative monster. Like her, all other female characters are systematically ridiculed and eventually killed. The film combines sexist humor and allegorical horror to normalize its characters' attacks on women. In this paper, I investigate to what extent its narrative reflects the cultural wars of contemporary Brazil, turning the misogynistic rhetoric of the national far-right into fictional battles against women. I also explore how the film's comic elements align with conservative discourses that attempt to equate feminist struggle with a culture of victimhood. Finally, I consider how its uses of humor and horror are related to the Brazilian public sphere, where these tonal qualities are also pervasive.

**Keywords:** Humor. Horror. Culture Wars. Misogyny.

**Resumen:** En la trama de Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro (2018), un grupo de cazadores de fantasmas (todos hombres blancos y cisgénero) enfrenta la peligrosa aparición de una niña, retratada como un monstruo manipulador. Al igual que ella, todos los demás personajes femeninos de la película son sistemáticamente ridiculizados y eventualmente asesinados. La obra combina humor sexista y horror alegórico para normalizar los ataques de sus personajes contra las mujeres. En este artículo, investigo hasta qué punto esta narrativa refleja las guerras culturales del Brasil contemporáneo, convirtiendo la retórica misógina de la ultraderecha nacional en batallas ficticias contra las mujeres. También discuto cómo las construcciones cómicas de la película se alinean con discursos conservadores que intentan equiparar la lucha feminista con una cultura de victimización. Finalmente, considero cómo sus usos del humor y el horror se relacionan con la esfera pública brasileña, también permeada de manera masiva por estas cualidades tonales.

**Palavras clave:** Humor. Horror. Guerras Culturales. Misoginia.

## Introdução

Ao longo da última década, o Brasil atravessa uma fase tumultuosa, marcada por uma profunda instabilidade nos âmbitos político-econômico, jurídico, social e cultural (ALMEIDA, 2019; SINGER, 2018; ALONSO, 2017). Este cenário complexo envolve não somente a classe política, membros do poder judiciário e movimentos sociais, mas também a população brasileira como um todo, hoje amplamente dividida entre os extremos do espectro político (GALLEGO, 2018; TATAGIBA, 2018). Essa divisão permitiu a ascensão da extrema direita ao poder na eleição de Jair Bolsonaro, em 2018. A vitória de Bolsonaro ocorreu num momento de ampla disseminação de conflitos simbólicos, com frequência sustentados numa lógica de oposição “nós *versus* eles” (HOEFEL e APARÍCIO, 2021; ALMEIDA, 2020). Nessa lógica, estão de um lado as vozes mais conservadoras do país e, de outro, toda e qualquer luta pelo direito à diversidade, aí incluídos os movimentos feminista e LGBTQIA+. Paralelamente a essas transformações sociopolíticas, diversos estudos indicam também uma mudança substancial no cinema brasileiro contemporâneo ao longo deste mesmo período estudos (FIGUEIREDO e MIRANDA, 2020; PRYSTHON, 2015; HOEFEL, 2020), destacando um notório abandono do realismo que o caracterizava desde os anos 1990. Segundo esses estudos, é possível estabelecer vínculos entre o cenário conflitivo do Brasil contemporâneo e a emergência de narrativas igualmente polarizadas, capazes de transpor simbolicamente a belicosidade presente na sociedade brasileira. Um exemplo notório é *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* (2018), um filme que reencena os embates entre os estratos mais conservadores do país e a disseminação do movimento feminista, que passa a ganhar força a partir da metade da década de 2010.

Em *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*, um grupo de homens brancos e cisgênero é convocado a enfrentar a assombração maligna e manipuladora de uma jovem menina, responsável por uma série de assassinatos dentro de uma escola. A premissa se traduz em diversas representações gráficas da morte, incluindo machadadas, golpes de serra elétrica, explosões de pedaços de corpos e uma profusão de sangue. Essas imagens, mais comumente associadas ao gênero excessivo do horror (WILLIAMS, 1991), contrastam com o tom humorístico do filme. Esse descompasso entre a representação gráfica da morte e uma resposta

prazenteira e festiva está conectado à associação do horror a um enquadramento cômico, em que a dor e a morte não são levadas a sério. A presença de um *comic frame* explica, por exemplo, a naturalidade da inclusão de desenhos animados como *Papa-Léguas* ou *Tom & Jerry* na grade de programação infantil, embora suas histórias envolvam tentativas frustradas de personagens mais fortes capturarem os mais fracos, geralmente seguidas por caos, destruição e morte. Mesmo quando personagens como Tom ou Coiote sofrem lesões graves, a audiência ri em vez de se preocupar com a integridade física das personagens. Isso porque o enquadramento cômico não convida à empatia em relação à dor alheia, criando um *espaço onírico* em que a dor e a morte não são sentidas exatamente como tais (LAHIKAINEN, 2015, p. 104).

Em *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* há também uma ausência de peso e seriedade na representação de situações de extermínio em massa. No entanto, ao contrário dos desenhos animados, as mortes não são apenas sugeridas, são explicitamente representadas por meio do uso recorrente de violência gráfica. Essa materialidade disruptiva rompe com o estabelecimento do *espaço onírico* do humor e da comédia. No filme, as mortes são percebidas exatamente como mortes, e não apenas isso: são reconhecidas como extinções violentas, sangrentas e dolorosas. Ainda assim, não deixam de ser risíveis.

Esse fenômeno torna-se ainda mais problemático quando somado às distintas operações de construção alegórica do relato, através das quais a narrativa do filme emula questões e controvérsias do contexto sociopolítico brasileiro. Neste artigo, examino como o texto cultural constrói essa estratégia, com que propósito e de que maneira ela se traduz em termos formais. Em paralelo, destaco o papel crucial do filme ao espelhar e reforçar conflitos sociais emergentes, especialmente no contexto em que o machismo se tornou uma tônica central, proporcionando suporte simbólico ao discurso ultraconservador hoje amplamente disseminado na sociedade brasileira.

## Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro (2018)

*Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* tem um interesse manifesto pelo humor politicamente incorreto. O filme filia-se ao subgênero horror-comédia<sup>2</sup>, com características formais não muito distantes das descritas por Carroll (1999) em sua análise da produção oitentista norte-americana. Essa leva de produção, aliás, é uma inspiração explícita do texto cultural, algo que se evidencia nas diversas referências aos dois primeiros filmes da franquia *Ghostbusters* (1984; 1989). A narrativa revisita o *storyline* desses filmes originais, em que uma empresa de caça-fantasmas composta por personagens notoriamente inábeis é convocada a enfrentar assombrações perigosas, o que os coloca em risco de vida. É a junção entre a risibilidade da inaptidão dos personagens e a tensão da ameaça mortal a que são expostos que cria a cadência entre a comédia e o horror tanto nos filmes da década de 1980, quanto em sua versão brasileira contemporânea.

Em *Ghostbusters*, embora já desde suas primeiras leituras tenha-se presumido um impulso de sátira política e se tenha, inclusive, especulado sobre seu possível ataque a populações minoritárias (CLARK, 2015), a construção dos discursos não é explícita como em *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*. No filme brasileiro, a articulação entre o tema dos caçadores de fantasmas e a ode ao politicamente incorreto faz com que as assombrações sejam aberta e diretamente conectadas às guerras culturais. Há diversas piadas sobre o que tem sido nomeado de “cultura da vitimização” (CAMPBELL e MANNING, 2018), termo muitas vezes evocado de maneira pejorativa para se referir às discussões sobre os direitos de populações minoritárias que eclodiram nas redes sociais ao longo dos últimos anos. A lógica politicamente incorreta de Danilo Gentili (ator principal, produtor e um dos roteiristas do filme) constrói-se na afronta à expectativa de respeitabilidade coletiva. Isso traduz-se sob forma de um humor ao mesmo doentio e depreciativo, cujo ataque está na maior parte das vezes direcionado contra as mulheres, sejam elas cis ou transgênero.

Danilo Gentilli é um humorista que se posicionou ao lado de Jair Bolsonaro na campanha de 2018. Apresentador de um *late night show*, o comediante transformou-se numa das principais vozes conservadoras do humor brasileiro. Sua

---

<sup>2</sup> Há uma extensa produção bibliográfica que analisa as características e especificidades do subgênero. Em grande parte das referências, ele aparece como horror-comédia, em inglês *horror-comedy* (MILLER e VAN RIPER, 2016; DHUSIYA, 2013). Alguns poucos autores invertem a ordem dos termos e o nomeiam de *comédia-horror* (HALLENBECK, 2009), mas ainda assim referindo-se ao mesmo tipo de entrelaçamento entre os dois gêneros.

tônica de ataque sempre foi abertamente contrária ao movimento feminista. Tanto, que Gentili chegou a ser preso depois de ofender sucessivamente a Deputada Maria do Rosário, uma das principais defensoras dos Direitos Humanos no país. O tom politicamente incorreto do humor de Gentili sustenta um discurso abertamente misógino. Gentili chegou a sugerir que Rosário merecia ser estuprada, já que defendia criminosos, entre eles estupradores. Ele fez um vídeo também enviando uma de suas cuecas por correio para a Deputada. Todo esse conjunto de posturas aproxima qualquer produto cultural produzido por Gentili a um interesse restrito ao campo conservador. Isso faz com que o lançamento de *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* nas salas de cinema e, posteriormente, na Netflix, seja direcionado a um público-alvo específico, restrito aos que ecoam e concordam com o tipo de humor ofensivo e derogatório feito pelo comediante. Nesta análise, tentarei esmiuçar como o filme utiliza sua mistura entre humor e horror para se alinhar a um discurso conservador na abordagem de controvérsias e impasses presentes da esfera pública brasileira.

O filme começa em um registro muito próximo do horror clássico. Seu prólogo é a invocação do fantasma da loira do banheiro<sup>3</sup>, feita por dois adolescentes em sua escola. Eles seguem passo a passo as etapas de um ritual: batem três vezes na madeira, dão três vezes a descarga da privada e chamam três vezes o nome da loira. Antes de sair do banheiro, um dos adolescentes ouve o barulho de uma torneira abrindo-se sozinha. Ele volta para fechá-la e quando se encara no espelho vê de relance a aparição da loira. Abruptamente, o adolescente cai por terra e acaba morto, com muito sangue escorrendo pelo chão. Uma trilha sonora tensa, um desenho de som que amplifica ruídos pontuais e uma iluminação com muitas áreas de sombra ajudam a maximizar o clima de perigo. Na decupagem, o tempo é distendido, e o espectro da loira surge de maneira brusca, por meio de um *shock cut*<sup>4</sup>. Todos esses elementos são utilizados com frequência em textos culturais de

---

<sup>3</sup> A loira do banheiro já foi definida como uma “brincadeira de assombro” (KNAPP e KNAPP, 1976), como um “mito” (LANGLOIS, 1978), ou como um “ritual tradicional” (DUNDES, 1998). Ela aparece nos estudos de folclore norte-americanos associada à ansiedade pré-adolescente de meninas que estão prestes a ter sua primeira menstruação, o que explica que sua invocação ocorra no banheiro e que sua figura apareça envolta em sangue (DUNDES, 1998, p. 126). No Brasil, ela é tratada como uma lenda urbana. A brincadeira com sua invocação é mais comum entre os adolescentes homens, o que faz com que ela seja relacionada aos processos de descoberta sexual e de perda da virgindade (PRIETO, 2003).

<sup>4</sup> O “*shock cut*” é o nome que se convencionou dar para um tipo de corte muito frequente no gênero do horror, que serve para gerar susto no público. Trata-se, na definição de Brigid Cherry, de um “dispositivo de edição projetado para emular a experiência física de um choque” (CHERRY, 2009, p. 85). Geralmente é associado a um aparecimento veloz e inesperado de um elemento, que pode fazer o público saltar da cadeira, ou dar um grito de espanto.

horror (CHERRY, 2009, p. 62, 68-70, 85-86), o que permite ao público o rápido reconhecimento dos códigos do gênero.

O tom tenso é transformado na cena seguinte, em que a tela é ocupada por um vídeo feito de forma similar às produções amadoras de canais de compartilhamento de conteúdo audiovisual na internet, como o Youtube. Nele, são apresentados integrantes de uma empresa de exterminadores de fantasmas em ação contra uma pretensa aparição sobrenatural. Comparado ao horror da cena anterior, esse segundo momento é patético, uma encenação visivelmente farsesca que evidencia que a empresa nunca combateu nenhuma assombração de fato, mas apenas faz vídeos em que finge fazê-lo — e finge notoriamente mal. A cena é uma espécie de prova da inépcia das personagens, que a essa altura imagina-se (por justaposição) serem aquelas que terão de enfrentar o espírito da loira. A ênfase na simulação e na falsidade da ação dos exterminadores tem uma função nitidamente cômica, que se soma à presença de diversas piadas escrachadas. Com isso, o texto cultural deixa claro o seu intuito de não se manter restrito ao horror que introduzira ao longo de seu prólogo, mas a ele associar também elementos da comédia.

A alternância entre os gêneros parece próxima do que Noël Carroll descreve em sua análise sobre as aproximações entre o horror e o humor. O autor associa essa intercalação à mobilização do medo, que é intensificada nos momentos de horror e atenuada ao máximo nos de comédia (CARROLL, 1999, p. 157). Isso fica claro nessas cenas iniciais, mas se repete ao longo de todo o relato. Quando, por exemplo, os exterminadores de fantasmas começam a operacionalizar a sua estratégia de encenar um falso exorcismo da loira (que seria representada por um dos membros da equipe usando um vestido e uma peruca), o filme intercala cenas cômicas em que a execução do plano desenrola-se, e outras em que o verdadeiro espírito da menina entra em ação. Assim, algumas cenas configuram-se como majoritariamente próximas da comédia; outras, do horror. Na passagem entre uma qualidade tonal e outra, ocorrem mudanças na decupagem, na trilha sonora, no desenho de som, na iluminação etc. Essas mudanças efetivamente conduzem a uma maior mobilização do medo nas cenas associadas ao horror, o que em parte confirma a hipótese de Carroll.

Há, no entanto, alguns fatores que emaranham essa aparente bipartição. O filme recorre com frequência a imagens repugnantes, que incluem cabeças explodindo, sangue escorrendo por todos os lados e muitos tipos diferentes de

fluidos, que geralmente acabam por respingar no rosto dos personagens. Essa estratégia de sensibilização através do asco e do nojo foi extensivamente analisada nas mais diversas abordagens em relação ao horror (GAUT, 1993; CARROLL, 1999; CHERRY, 2009). No filme, de fato o recurso aparece em momentos de intensa mobilização do medo, mas por vezes acaba por ter também uma função cômica. Um exemplo é a cena em que um dos exterminadores é envolto e quase asfixiado pelo cordão umbilical de um feto de laboratório, que está incorporado pela loira do banheiro. Ao longo do embate, o feto masturba-se e ejacula no rosto do exterminador. O insólito da imagem evoca o imaginário do humor doentio<sup>5</sup> e a coloca na fronteira limítrofe entre o horror e a comédia. Em outra cena, o vigia da escola é atacado por suas próprias fezes, também incorporadas pela loira. Quando as percebe saindo do vaso sanitário e vindo em sua direção, ele reage instantaneamente com o trocadilho: “*que merda é essa?*”; uma evidente piada do roteiro, que irrompe em um momento de suposto horror.

Já nas cenas mais claramente dedicadas à comédia, também é possível identificar camadas de tensão. Isso porque o que permite aos personagens a descontração para zombar uns dos outros é a sua descrença na efetiva existência da loira do banheiro, que se estende até determinado ponto do filme. O público, por outro lado, presencia a invocação do fantasma da menina desde o prólogo, o que faz com que presuma o seu provável reaparecimento em um futuro próximo. A comédia é, portanto, permeada por uma constante expectativa de horror, produzida a partir de mecanismos de ironia dramática<sup>6</sup>. Assim, embora seja possível distinguir os momentos mais próximos de um gênero ou do outro pela mobilização (ou não) do medo, no interior de cada cena ambos estão em operação em maior ou em menor medida, o que aponta para um entrelaçamento e para uma retroalimentação mais do que para uma simples intercalação, como sugere Carroll.

---

<sup>5</sup> Nas discussões semanais sobre o humor doentio há referências frequentes a um ciclo de piadas sobre bebês e fetos mortos, geralmente em situações extremamente aversivas [e.g. “O que é algo vermelho e branco que depois vira inteiramente rosa? Um bebê num liquidificador” (DUNDES, 2017, p. 8)].

<sup>6</sup> A ironia dramática é um procedimento de construção narrativa que ocorre quando o público sabe mais do que um, ou do que todos os personagens do relato. Ela instaura uma “condição que impulsiona a atenção da audiência para o futuro, porque cria a antecipação sobre o que irá acontecer quando a verdade for revelada” (GULINO, 2013). No cinema de horror, é bastante comum o uso da ironia dramática para maximizar a tensão, dando aos espectadores o conhecimento sobre a existência e a periculosidade do monstro, enquanto os personagens ainda o ignoram.

O entrelaçamento e a retroalimentação entre comédia e horror almejam produzir um desconcerto ou uma “desorientação emocional” (THOMSON, 2018) no público a partir de uma afronta voluntariamente patológica às convenções sociais; uma quebra acentuada de tabus que aproxima a comicidade do filme das definições de humor doentio (BEERMANN, 2014). Nesse tipo de humor, é frequente a temática da morte (DUNDES, 2017; MINDESS, MILLER, et al., 1985) e o recurso à repugnância e à escatologia (OPPLIGER e ZILLMANN, 1997). Esses dois aspectos tornam possível a sua aproximação com o horror, de onde surgem termos como “piadas de horror” (TSUR, 1989), “humor mórbido” (CASEMIRO e MARTINEZ, 2018) ou “humor do terror” (LAHIKAINEN, 2015). Todas as análises em que esses termos são evocados abordam construções cômicas que se fundam em representações violentas de seus contextos sociopolíticos. Algo similar ao que ocorre na conexão entre *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* e o conjunto de impasses e problematizações coletivas das novas guerras culturais brasileiras.

Essa abordagem das guerras culturais como uma espécie de tema de fundo da narrativa revela-se, entre outros elementos, na escolha dos assuntos das piadas. Um exemplo nítido ocorre ainda no início do filme, quando dois dos exterminadores de fantasmas discutem quem terá a companhia de uma das professoras do colégio (que ambos consideram atraente) durante a execução de seu plano. Nessa disputa, um alerta o outro sobre a possibilidade de ser processado por assédio sexual, ao que ele responde: “*quem nunca?*”. Em outra cena, num momento já mais avançado do filme, esses mesmos dois exterminadores conversam sobre o fato de um deles ter tido relações sexuais com uma professora mais velha enquanto se escondiam do fantasma da loira. O homem diz que depois de certo tempo descobriu que não era a mulher mais velha com quem ele estava tendo relações, mas o corpo dela incarnado pela loira. Ele, então, sugere que se faça uma média aritmética da idade das duas de forma a escapar do fato (que trata como vexatório) de se ter relacionado com uma mulher idosa. Nessas duas cenas salienta-se o propósito do filme de alicerçar uma parte de sua comicidade na banalização da agressão às mulheres.

Um segundo foco de piadas é direcionado contra um dos integrantes da empresa que, ao contrário dos demais, aparenta ser um homem sensível. Ele é tratado como alguém inferior, constantemente passado para trás pelos outros. Esse personagem é forçado a usar vestido e peruca para se fazer passar pelo espírito da loira quando o plano farsesco do grupo ainda está em operação. Ele desmaia antes do que havia sido programado para sua aparição ao presenciar a morte de Caroline — a única mulher que integrava o time de exterminadores de fantasmas e que acaba tendo sua cabeça explodida pela assombração da loira nos primeiros minutos do segundo ato. Quando o restante dos integrantes chega ao local depois de relatar ao diretor da escola o que ocorrera com Caroline, não há qualquer rastro do corpo da mulher, apenas o do homem desmaiado no chão, usando vestido e peruca. O diretor da escola reage e diz: *“isso aí é um bárbaro, um marmanjo, mas se ele se entende como Caroline, vou fazer o que, né? Vou ter que aceitar, porque se não ele vai na secretaria de educação e me processa por preconceito”*. Nessa piada, é a luta do movimento transgênero que é tratada de maneira depreciativa, o que indica mais um ponto de assimilação das discussões presentes nas guerras culturais por parte do filme.

Todas essas operações cômicas evidenciam o posicionamento notoriamente conservador do texto cultural, claramente alinhado a ações de repúdio ao movimento feminista e à luta pelos direitos LGBTQIA+. Esse antagonismo une os mais diferentes movimentos alinhados ao campo da direita ao longo dos últimos anos no Brasil em torno da pauta de defesa dos costumes (FERREIRA, 2016; ALMEIDA, 2019). No filme, ele traduz-se sob a forma de um humor doentio, instrumentalizado com o objetivo de ridicularizar seus antagonistas políticos.

Uma cena que sintetiza essa instrumentalização ocorre no clímax da narrativa, quando a história pregressa da loira do banheiro é revelada. Algumas cenas antes, os personagens haviam encontrado um jornal antigo, em que constava que Catarina, a menina que depois transformou-se no fantasma da loira, havia sofrido maus tratos por parte de suas colegas antes de cometer suicídio. Isso faz com que a professora que acompanha os exterminadores conclua que a origem da raiva da menina é um histórico de preconceito, algo que claramente aproxima o fantasma da loira à luta das populações minoritárias contra um conjunto de violências sistêmicas que as oprime. Quando, no clímax, os exterminadores estão prestes a dar fim ao fantasma, a professora impede que seu tiro a acerte e

se aproxima da menina gritando que ela pode abandonar seu instinto assassino, mas que precisa de “*reparação*”<sup>7</sup> para poder ser curada. Nesse momento um outro jornal voa até o rosto de um dos exterminadores, em que se descobre a história verdadeira: Catarina não havia sofrido preconceito, era ela a autora dos maus tratos às outras colegas, no que se revelou na época como um ritual satanista. Quando o caçador de fantasmas percebe isso, já é tarde para salvar a professora, que acaba também assassinada pela loira. O exterminador prepara novamente sua arma e dispara agora um tiro certo sobre a menina. Na sequência, ele conclui: “às vezes uma pessoa má é só uma pessoa má”, uma clara estratégia alegórica para rotular as discussões em torno de políticas identitárias como ilegítimas e manipulatórias.

O filme, em suma, opera uma heroicização do masculino hegemônico, representado pelos exterminadores e por suas piadas politicamente incorretas. Para além das piadas, essa heroicização fica evidente pelo fato de que a única mulher que integrava o grupo de caçadores de fantasmas acaba morta ainda na primeira metade do filme – e é a única do grupo que morre. Além disso, a incursão pelo horror sublinha uma ameaça a esse masculino, que se manifesta através de um pastiche da militância feminista e *queer* — que a narrativa transforma numa aparição assustadora e perigosa a ser rápida e violentamente erradicada, custe o que custar. O que move essa aparição, na lógica do relato, é a cultura da vitimização, algo que ecoa diversos discursos conservadores contemporâneos.

---

<sup>7</sup> O conceito de *reparação* é bastante importante nos estudos decoloniais (WINBUSH, 2003; CHAMBERS-LETSON, 2006). O termo foi incorporado em discussões progressistas que se espalharam nas redes sociais ao longo dos últimos anos (BORGES e FERNANDES, 2018), o que popularizou uma discussão já substancialmente desenvolvida no meio acadêmico. O uso desse termo não me parece portanto fortuito, mas sim mais uma escolha intencional do roteiro.

## Emulação do contexto sociopolítico nacional

Na esfera pública brasileira, a instrumentalização política do humor não raro gera um tipo de comicidade movida pela mobilização de medo no lado rival. Um exemplo é a fala de Bolsonaro na campanha de 2018 ameaçando “metralhar” seus antagonistas (SEIXAS, 2019). Essa fala gerou uma série de reações e motivou seus apoiadores a passarem a usar os dedos polegar e indicador para fazer um símbolo de arma quando tiravam fotos públicas. Nos dois casos, o que é cômico para um lado do espectro político é literalmente uma ameaça de morte para o outro lado. Em paralelo, as *fake news* e as teorias da conspiração são elementos fundamentais da retórica ultraconservadora, “articulados com uma crise da democracia” (ALBUQUERQUE e QUINAN, 2019, p. 84), propulsoras de episódios de pânico moral (MISKOLCI e CAMPANA, 2017) e, ao mesmo tempo, material frequente para a produção de conteúdo cômico desde o ponto de vista de seus antagonistas (CHAGAS e FREIRE, 2018), que as tratam como risíveis de tão absurdas.

Em síntese, no cenário sociopolítico brasileiro atual — assim como se pode identificar em um filme como *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* — ocorre um entrelaçamento e uma retroalimentação entre o humor e os diferentes instrumentos de mobilização do medo, em que emergem tanto piadas de matar (e.g. as arminhas, as ameaças de extermínio dos oponentes), quanto *fake news* e teorias da conspiração feitas em formatos cômicos (e.g. as guerras de memes). Essas semelhanças entre o humor belicoso da sociedade brasileira atual e o tipo de construção que caracteriza uma parte de sua produção cinematográfica indicam uma possível relação entre os dois. Diante disso, é possível discutir até que ponto textos culturais como o que está aqui em análise emulam tendências de aproximação entre o humor e a mobilização do medo já presentes na esfera pública nacional, transpondo-as formal e narrativamente. Em outras palavras, *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* opera uma reencenação do entrelaçamento entre instrumentalização política do humor e agenciamento de ansiedades coletivas que marca o conjunto de conflitos simbólicos das guerras culturais. Com isso, internaliza em sua narrativa as junções entre pânico e desmoralização, conspiracionismo e jocosidade hoje pervasivas na arena sociopolítica brasileira.

Esse mecanismo de emulação é coerente com a conceitualização de gênero como uma “multiplicidade evolucionária”, defendida por Lauren Berlant (2008, p. 4). A autora argumenta que os gêneros narrativos operam como convenções que evoluem e sofrem mutações em resposta às transformações de condicionantes históricas. Isso permite estabelecer relações entre o momento contemporâneo e a emergência de tipos genéricos específicos (BERLANT, 2011, p. 9), de maneira a traçar vínculos entre os acontecimentos do mundo e sua reverberação ficcional. Um gênero, para Berlant, é um “uma zona de expectativas sobre como a narrativa de uma situação virá a ganhar forma” (Ibid., 2). Essa zona de expectativas é construída numa relação fluida entre cada gênero e o conjunto de forças de seu contexto sociopolítico. Isso permite que as narrativas ao mesmo tempo construam expectativas e organizem frustrações sociais em relação ao desenrolar de determinada situação e sejam também contaminadas pelas condicionantes históricas do momento de sua emergência. Trata-se, em suma, da compreensão de que “os gêneros ficcionais e os *gêneros vividos*<sup>8</sup> estão intrinsecamente entrelaçados, um informando e mantendo a construção do outro” (MCDERMOTT, 2017, p. 50). Isso corrobora a hipótese de um espelhamento entre o contexto sociopolítico belicoso do Brasil atual e as aproximações entre o humor e a ficção especulativa, surgidas no audiovisual contemporâneo.

Diane Rubenstein (2019) parte de uma perspectiva semelhante em sua análise das combinações entre a comédia e o horror na atualidade, no que ela entende como uma transposição do cenário ao mesmo tempo risível e desesperador dos Estados Unidos na era Trump. Esses entrelaçamentos são compreendidos como fruto de um cenário de polarização e disseminação extrema de teorias da conspiração e *fake news*, uma “insanidade explosiva” (Ibid., 268), em que cada um dos lados do espectro político passou a lidar com seus oponentes num misto de ridicularização e temor. Se o humor e o horror tendem a se aproximar historicamente como resposta cultural a cenários de crise (LAHIKAINEN, 2015;

---

<sup>8</sup> A ideia de “gêneros vividos” (DUSCHINSKY e WILSON, 2015) implica a compreensão dos gêneros como um processo de aprendizagem do mundo, isto é, como uma organização da percepção e das expectativas sobre como lidar com as situações tanto da vida pública, quanto da privada. Nessa perspectiva, os gêneros narrativos têm a capacidade de fomentar o desejo por modos particulares de vida, ou por tipos específicos de experiência, operando como uma espécie de metadado, que nos permite apreender o mundo a partir de suas convenções. Essa compreensão é geralmente lida a partir do viés pedagógico e moralizante dos gêneros, mas ela é também interessante aqui, pois reitera a fluidez das fronteiras entre realidade e ficção, em seus diferentes mecanismos de emulação, tanto numa direção quanto noutra.

LEWIS, 1997), o que a análise de Rubenstein indica é que essa resposta também evoca traços, características e formatos presentes no contexto sociopolítico com que se relaciona. Em outras palavras, embora exista uma clara relação entre a disseminação da retórica conservadora e a emergência de associações entre o humor e o horror, o foco aqui não está apenas na emergência dessa resposta cultural, mas em como ela sintetiza sensações coletivas, a partir da misturas de gêneros e qualidades tonais que as evocam. É isso que defendem Berlant (2008, 2011) e Rubenstein em suas análises sobre a centralidade de diferentes gêneros ao longo da recente história anglo-saxã, que ecoam especialmente o *zeitgeist* de cada um desses momentos.

Ambas análises propõem pistas importantes para o estabelecimento de relações entre o conjunto de forças e tendências de determinado cenário sociopolítico e os gêneros narrativos que nele passam a ganhar destaque e predominância. Isso é especialmente importante na análise de um texto como *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*, em que dilemas e impasses do contexto sociopolítico brasileiro são transpostos para a narrativa por meio de mecanismos alegóricos<sup>9</sup>. Esses mecanismos buscam reconstituir os conflitos da esfera pública nacional no microcosmo ficcional do filme. Assim, a aproximação entre o humor e o horror não somente responde a um contexto de inquietação social e política, mas também o emula, isto é, o reencena, mobilizando sentimentos não muito distintos dos que já normalizados pelos usos cruéis do humor e pela lógica da pós-verdade, ambos pervasivos na cultura online do Brasil contemporâneo.

---

<sup>9</sup> Essa tendência ao uso da alegoria não é nova na cultura latino-americana em geral, e no cinema brasileiro em específico. Ela já foi amplamente estudada em outros momentos de democracia ameaçada, especialmente durante o ditadura civil-militar brasileira (XAVIER, 2013; AVELAR, 2003), em que textos culturais passaram a recorrer à alegoria como forma de discussão e problematização de questões e dilemas nacionais..

## Conclusão

Em *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro*, dois extremos opostos entram em choque. De um lado, há a assombração de uma menina que encarna discursos de vitimização para despertar a indulgência alheia, do outro, um conjunto de homens ao mesmo tempo brutos e desencaixados, que aparecem para dar fim à balbúrdia ali instalada. Essa é, em linhas gerais, uma descrição muito próxima da que a extrema direita fazia do Brasil antes e também durante a campanha eleitoral de Jair Bolsonaro, em 2018. Os vínculos alegóricos do texto cultural parecem bastante explícitos: o fantasma da loira é uma espécie de fusão do conjunto de atores sociais do campo progressista; os homens que aparecem para exterminar a assombração são o que se convencionou chamar de “nova política”<sup>10</sup>; e o colégio, uma transposição do Brasil.

No filme, o conflito central entre um grupo de homens “*de bem*” e uma mulher apresentada como manipuladora é levado às vias de fato. O que na esfera pública existe como um conjunto de conflitos na maior parte das vezes apenas simbólicos, é transformado em enfrentamentos concretos, efetivos. Esse tipo de emulação transpõe narrativamente as guerras culturais como batalhas verdadeiras, confrontos de vida e morte. Essa junção é feita por uma aproximação entre humor e o horror, de forma que a narrativa mobiliza medos e ansiedades coletivas ao mesmo tempo que convoca a uma comparação entre realidade nacional e microcosmo ficcional, num tipo de operação claramente satírica.

Mas a relação de um filme como *Exterminadores do Além contra a Loira do Banheiro* com as guerras culturais não se limita a essas transposições narrativas e tonais. Ela também concretiza-se de fato, uma vez que o filme foi distribuído comercialmente e assim inserido no conjunto de embates simbólicos em processo no país. Em outras palavras, as guerras culturais existem no interior do filme (enquanto operação alegórica) mas também são reabastecidas por ele (como consequência estético-política). Assim, o filme também passa a servir como combustível para o conjunto de conflitos simbólicos, tanto por seu efeito coesivo

---

<sup>10</sup> A “nova política” é um termo utilizado no Brasil prioritariamente por movimentos conservadores para designar um conjunto de atores sociais que passaram a intervir no campo político e que defendem discursos comumente anti-institucionais e moralizantes. Há, entre seus quadros de maior relevo, uma ênfase na “retórica *outsider* e anti-establishment como forma de diferenciação político-ideológica” (SOARES, 2019, p. 65).

(na criação de senso de comunidade), quanto pelo combativo (na encenação derogatória da humilhação de seus antagonistas políticos). Isso se reforça especialmente pelo fato de sua narrativa incluir diferentes estratégias de vingança simbólica e também por funcionar através de interações com elementos do humor doentio, notoriamente utilizados com o fim de chocar ou surpreender o público.

As piadas que “extraem o seu impacto da violação de tabus”, diz Paul Lewis, “são recebidas por muitas pessoas como ofensivas (...) e convidam a respostas extremas, ou de divertimento ou de ódio” (LEWIS, 1997, p. 254). De fato, esse extremismo parece ser uma boa forma de definir as possibilidades de adesão ou de repúdio desencadeadas por um filme como este aqui em análise, e também de pensar o quanto ele reitera uma já existente polarização — sem tentar sensibilizar o público que não concorda previamente com seu posicionamento político. Assim, o filme parece insistir no que cada um dos polos das guerras culturais já defende e acredita. Ele aposta no adensamento dos conflitos, não em sua problematização ou eventual resolução. Esse adensamento ocorre não somente a partir de suas operações simbólicas, mas também de sua própria inserção nas guerras culturais como veículo articulado com os ataques de determinado campo político em relação a seus adversários.

## Referências

- ALBUQUERQUE, A.; QUINAN, R. Crise epistemológica e teorias da conspiração: o discurso anti-ciência do canal “professor terra plana”. *Mídia e Cotidiano*, p. 83-104, 2019.
- ALMEIDA, M. M. D. M. A banalização da violência contra as mulheres e a “cultura do estupro” no Brasil. *Revista Ágora: políticas públicas, comunicação e governança informacional*, Belo Horizonte, v. 1 n. 1, p. 121-126, 2016.
- ALMEIDA, R. Bolsonaro presidente: conservadorismo, evangelismo e a crise brasileira. *Novos Estudos: Cebrap*, p. 185-213, Jan-Abr 2019.
- \_\_\_\_\_. The broken wave: Evangelicals and conservatism in the Brazilian crisis. *HAU: Journal of Ethnographic Theory*, p. 32-40, 2020.
- ALONSO, A. A política das ruas: protestos em São Paulo de Dilma a Temer. *Novos Estudos Cebrap*, p. 49-58, 2017.
- AVELAR, I. Alegorias da Derrota: A ficção pós-ditatorial e o trabalho do luto na América Latina. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- BANET-WEISER, S.; MILTNER, K. #MasculinitySoFragile: culture, structure, and networked misogyny. *Feminist Media Studies*, v. 16(1), p. 171-174, 2016.
- BEERMANN, U. Sick Humor. In: ATTARDO, S. *Encyclopedia of Humor Studies*. Los Angeles: Sage, 2014. p. 691-693.
- BERLANT, L. *The female complaint: The unfinished business of sentimentality in American politics*. Durham: Duke University Press, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Cruel Optimism*. Durham: Duke University Press, 2011.
- BLODGETT, B.; SALTER, A. Ghostbusters is For Boys: Understanding Geek Masculinity’s Role in the Alt-right. *Communication Culture & Critique*, v. 11, p. 133-146, 2018.
- BORGES, L.; FERNANDES, M. Cyberativismo e Educação: o conceito de raça e racismo na cibercultura. *Revista Espaço Acadêmico*, p. 75-87, 2018.
- CAMPBELL, B.; MANNING, J. *The Rise of Victimhood Culture: Microaggressions, Safe Spaces, and the New Culture Wars*. Cham: Palgrave Macmillan, 2018.
- CAMPOS, C. et al. Cultura do estupro ou cultura antiestupro? *Revista Direito GV*, p. 981-1006, 2017.
- CARROLL, N. Horror and Humor. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, p. 145-160, 1999.
- CASEMIRO, F. C.; MARTINEZ, V. Humor mórbido: defesa e tradução do horror na Shoah. *Arquivos Brasileiros de Psicologia*, v. 70:1, p. 276-290, 2018.

CHAGAS, V.; FREIRE, F. Quando o Jornalismo Político é uma Piada: Análise de Conteúdo Político do Sensacionalista e sua Repercussão em Mídias Sociais. *Rumores*, p. 271-292, 2018.

CHAMBERS-LETSON, J. Reparative Feminisms, Repairing Feminism—Reparation, Postcolonial Violence, and Feminism. *Women & Performance: a journal of feminist theory*, p. 169-189, 2006.

CHERRY, B. *Horror*. London and New York: Routledge, 2009.

CLARK, Z. Immigrants as aliens in the Ghostbusters films. *Australasian Journal of Popular Culture*, p. 29-42, 2015.

DHUSIYA, M. The horrific laughter in Pachadlela: A study of Marathi horror-comedy. *Comedy Studies*, v. 4:2, p. 187-194, 2013.

DUNDES, A. Bloody Mary in the Mirror: A Ritual Reflection of Pre-Pubescent Anxiety. *Western Folklore*, v. 57:2/3, p. 119-135, 1998.

\_\_\_\_\_. *Cracking Jokes: Studies of Sick Humor Cycles & Stereotypes*. New Orleans: Quid Pro, 2017.

DUSCHINSKY, R.; WILSON, E. Flat affect, joyful politics and enthralled attachments: Engaging with the work of Lauren Berlant. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, p. 179–281, 2015.

FERREIRA, G. Conservadorismo, fortalecimento da extrema direita e a agenda da diversidade sexual e de gênero no Brasil contemporâneo. *Lutas Sociais*, v. 20:36, p. 166-178, 2016.

FIGUEIREDO, V.; MIRANDA, E. Distopia e Gêneros Narrativos: a hipertrofia do presente. XXIX Encontro Anual da Compós. Universidade Federal do Mato Grosso do Sul: Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - Brasil. 2020.

GALLEGO, E. S. *O Ódio como Política: a reinvenção das direitas no Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2018.

GAUT, B. The Paradox of Horror. *British Journal of Aesthetics*, v. 33:4, p. 333-345, 1993.

GOMES, C.; SORJ, B. Corpo, geração e identidade: a Marcha das vadias no Brasil. *Sociedade e Estado*, v. 29:2, p. 433-447, 2014.

GULINO, P. *Screenwriting: The Sequence Approach*. London: Bloomsbury, 2013.

HALLENBECK, B. *Comedy-Horror Films: a chronological history, 1914-2008*. Jefferson and London: McFarland & Company, 2009.

HOEFEL, D. Comedy, Horror and Graphic Violence: Brazilian Allegories of the Culture Wars. In: MPOFU, S. *The Politics of Laughter in the Social Media Age: Perspectives from the Global South*. Chem: Palgrave Mcmillan, 2020. p. 271-284.

- HOEFEL, D.; APARÍCIO, M. I. Guerras culturais, batalhas alegóricas: entrelaçamentos do humor e do horror no cinema brasileiro contemporâneo. *Revista Ecopós*, p. 310-332, 2021.
- KNAPP, M.; KNAPP, H. *One Potato, Two Potato.: The Secret Education of American Children*. New York: W. W. Norton, 1976.
- LAHIKAINEN, A. "Some Species of Contrasts": British Graphic Satire, the French Revolution, and the Humor of Horror. *Humor*, v. 28 (1), p. 93-117, 2015.
- LANGLOIS, J. 'Mary Whales, I Believe in You': Myth and Ritual Subdued. *Indiana Folklore*, p. 5-33, 1978.
- LEVENDUSKY, M. Partisan media exposure and attitudes toward the opposition. *Political Communication*, v. 30(4), p. 565-581, 2013.
- LEWIS, P. The Killing Jokes of the American Eighties. *Humor*, p. 251-283, 1997.
- MASSANARI, A. #Gamergate and the fapping: How Reddit's algorithm, governance, and culture support toxic technocultures. *New Media & Society*, v. 19(3), p. 329-346, 2017.
- MCDERMOTT, C. Genres of Impasse: Postfeminism as a Relation of Cruel Optimism in Girls. In: NASH, M.; WHELEHAN, I. *Reading Lena Dunham's Girls: Feminism, postfeminism, authenticity, and gendered performance in contemporary television*. Cham: Palgrave MacMillan, 2017. p. 45-59.
- MILLER, C.; VAN RIPER, B. *The Laughing Dead: The Horror-Comedy Film from Bride of Frankenstein to Zombieland*. Lanham and London: Rowman & Littlefield, 2016.
- MINDESS, H. et al. *The Antioch Sense of Humor Test: Making Sense of Humor*. New York: Avon Books, 1985.
- MISKOLCI, R.; CAMPANA, M. "Ideologia de gênero": notas para a genealogia de um pânico moral contemporâneo. *Sociedade e Estado*, v. 32:3, p. 725-747, 2017.
- OPPLIGER, P.; ZILLMANN, D. Disgust in humor: Its appeal to adolescents. *Humor*, p. 421-438, 1997.
- PRIETO, H. *Rotas Fantásticas*. São Paulo: Editora FTD, 2003.
- PROCTOR, W. "Bitches Ain't Gonna Hunt No Ghosts": Totemic Nostalgia, Toxic Fandom and the Ghostbusters Platonic. *Palavra Clave*, v. 20:4, p. 1105-1141, 2017.
- PRYSTHON, A. Furiosas frivolidades: artifício, heterotopias e temporalidades estranhas no cinema brasileiro contemporâneo. *Revista Eco-Pós*, v. 18 (3), p. 66-74, 2015.

ROST, M.; VIEIRA, M. S. Convenções de Gênero e Violência Sexual: a cultura do estupro no ciberespaço. *Contemporanea: Revista de Comunicação e Cultura*, Salvador, v. 13, n. 2, p. 261-276, 2015.

RUBENSTEIN, D. "An Actual Nightmare, but... Pretty Good TV": Horror-comedy in the Trump Era. In: WEBBER, J. *The Joke is on Us: Political Comedy in (Late) Neoliberal Times*. Lanham: Lexington Books, 2019. p. 267-292.

SALTER, A.; BLODGETT, B. *Toxic geek masculinity in media: Sexism, trolling, and identity policing*. Cham: Palgrave MacMillan, 2017.

SEIXAS, R. Violência discursiva, argumentação e memória no cenário político brasileiro: a (des)virtuosidade do discurso público. *Entrepalavras*, p. 190-208, 2019.

SINGER, A. *Lulismo em crise: um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SOARES, R. *Da Velha à 'Nova Política': a onda populista no Brasil*. Porto Alegre, 2019.

TATAGIBA, L. Os protestos e a crise brasileira: um inventário inicial das direitas em movimento (2012-2016). In: ALMEIDA, R.; TONIOL, R. ( ). *Conservadorismos, fascismos e fundamentalismos: análises conjunturais*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2018.

THOMSON, P. *The Grotesque*. 58. ed. Oxon and New York: Routledge, 2018.

TSUR, R. Horror jokes, black humor, and cognitive poetics. *Humor*, v. 2:3, p. 243-255, 1989.

WILLIAMS, L. Gender, Genre, and Excess. *Film Quarterly*, p. 2-13, 1991.

WINBUSH, R. *Should America pay? Slavery and the raging debate on reparations*. New York: Amistad, 2003.

XAVIER, I. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

## Representações meméticas de “nós e eles”: humor e discurso de ódio em chats do Telegram

Rosana Silva Moore Wedderburn<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0001-6839-8762

Juciane Pereira de Jesus<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0001-9090-1993

Graziela de Souza Teixeira<sup>3</sup>

ORCID: 0009-0001-0931-3359

Leonardo Fernandes Nascimento<sup>4</sup>

ORCID: 0000-0003-2929-1115

Leticia Maria Costa da Nobrega Cesarino<sup>5</sup>

ORCID: 0000-0001-7360-0320

Tarssio Brito Barreto<sup>6</sup>

ORCID: 0000-0002-2067-3849

<sup>1</sup> Licenciatura em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia (2007), mestrado (2012) e doutorado (2019) pelo Programa de Pós-Graduação do Instituto de Estudos Sociais e Políticos (IESP) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Membro e pesquisadora do Laboratório de Humanidades Digitais (LABHDUFBA). melzana@dmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2546352728913607>.

<sup>2</sup> Licenciada em Ciências Sociais (2022) pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), estudante de graduação em Sociologia (UFBA) e mestranda pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (PPGCS/UFBA). Membro e pesquisadora do Laboratório de Humanidades Digitais (LABHDUFBA). jhucy.pereira@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7683949127842338>.

<sup>3</sup> Graduanda em Antropologia pela Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC (2019, atual). Bacharel em Administração de Empresas pela Universidade do Vale do Paraíba - UNIVAP (1998) e pós-graduação em Administração Contábil e Financeira pela Fundação Armando Álvares Penteado - FAAP (2000). Membro e pesquisadora do Laboratório de Humanidades Digitais (LABHDUFBA). grazistx@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0850030058375383>.

<sup>4</sup> Graduação em psicologia pela Universidade Federal da Bahia - UFBA (2002), mestrado em sociologia pela Universidade de São Paulo - USP (2007) e doutorado em sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos - IESP/UERJ (2013). Coordenador do Laboratório de Humanidades Digitais da UFBA (LABHDUFBA). leofn3@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7141811368487014>.

<sup>5</sup> Professora Adjunta no Departamento de Antropologia e no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), Assessora Especial em Educação e Cultura em Direitos Humanos no Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania (MDHC). Membro do International Panel on the Information Environment (IPIE). Graduação em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Minas Gerais (2004), mestrado em Antropologia pela Universidade de Brasília (2006), e doutorado em Antropologia pela Universidade da Califórnia em Berkeley (2013). Membro e pesquisadora do Laboratório de Humanidades Digitais (LABHDUFBA). leticia.cesarino@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9096178929138897>.

<sup>6</sup> Cientista de dados pela BIT Analytics. Mestre em Meio Ambiente Águas e Saneamento - UFBA (2018). Graduado em Engenharia Sanitária e Ambiental pela Universidade Federal da Bahia (2015). Membro e pesquisador do Laboratório de Humanidades Digitais (LABHDUFBA). tarsioesa@gmail.com. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8314700954142455>.

**Resumo:** O objetivo deste estudo é analisar as narrativas e representações nos discursos de ódio presentes em 17 chats (grupos) brasileiros do Telegram, por meio da observação e análise de imagens e memes compartilhados nesses espaços virtuais que tendem a utilizar o humor para normalizar ou naturalizar determinadas formas de violências, para isso foi utilizado uma combinação de técnicas computacionais e abordagens sócio-antropológicas. Além disso, pretende-se investigar como esses grupos constroem a ideia de “nós x eles” ou do “outro” nessas interações online. Examinamos o Telegram como um ambiente propenso à violência online, destacando sua história de uso por grupos extremistas e a facilidade de disseminação de conteúdos violentos devido às suas políticas de moderação menos restritivas. A metodologia adotada envolve a análise do ecossistema multiplataforma de desinformação e radicalização, utilizando a vigilância como método. A seleção dos chats foi realizada por meio da modelagem da tipologia dos grupos. Os resultados revelam a presença predominante de discursos sexistas, misóginos, racistas e antissemitas, refletindo a construção de uma imagem do “bem” e do “mal” no ambiente virtual e de como a disseminação de imagens e memes pode contribuir para a perpetuação de preconceitos e discriminações nesses ambientes. O artigo destaca a importância do Telegram como um espaço propício à violência online e ressalta a necessidade de pesquisas mais aprofundadas sobre o papel da Internet na radicalização e no extremismo contemporâneos e fornece insights para uma reflexão mais ampla sobre a importância da conscientização e combate ao discurso de ódio nas redes sociais.

**Palavras-chave:** Humor. Racismo. Discurso de ódio. Memes. Telegram

**Resumen:** El objetivo de este estudio es analizar las narrativas y representaciones en los discursos de odio presentes en 17 chats (grupos) brasileños de Telegram, a través de la observación y análisis de imágenes y memes compartidos en estos espacios virtuales que tienden a utilizar el humor para normalizar o naturalizar determinadas formas de violencia. Para ello, se utilizó una combinación de técnicas computacionales y enfoques socio-antropológicos. Además, se pretende investigar cómo estos grupos construyen la idea de “nosotros vs ellos” o del “otro” en estas interacciones en línea. Examinamos Telegram como un ambiente propenso a la violencia en línea, destacando su historia de uso por parte de grupos extremistas y la facilidad de difusión de contenidos violentos debido a sus políticas de moderación menos restrictivas. La metodología adoptada involucra el análisis del ecosistema multiplataforma de desinformación y radicalización, utilizando la vigilancia como método. La selección de los chats se realizó mediante la modelación de la tipología de los grupos. Los resultados revelan la presencia predominante de discursos sexistas, misóginos, racistas y antisemitas, reflejando la construcción de una imagen del “bien” y del “mal” en el ambiente virtual y cómo la difusión de imágenes y memes puede contribuir a la perpetuación de prejuicios y discriminaciones en estos ambientes. El artículo destaca la importancia de Telegram como un espacio propicio para la violencia en línea y subraya la necesidad de investigaciones más profundas sobre el papel de Internet en la radicalización y el extremismo contemporáneos, proporcionando perspectivas para una reflexión más amplia sobre la importancia de la concienciación y el combate al discurso de odio en las redes sociales.

**Palabras clave:** Humor. Racismo. Discurso de odio. Memes. Telegram.

**Abstract:** The objective of this study is to analyze the narratives and representations in hate speech present in 17 Brazilian Telegram chats (groups), through the observation and analysis of images and memes shared in these virtual spaces that tend to use humor to normalize or naturalize certain forms of violence. For this purpose, a combination of computational techniques and socio-anthropological approaches was used. Additionally, it aims to investigate how these groups construct the idea of “us vs. them” or the “other” in these online interactions. We examine Telegram as an environment prone to online violence, highlighting its history of use by extremist groups and the ease of dissemination of violent content due to its less restrictive moderation policies. The methodology adopted involves the analysis of the multi-platform ecosystem of disinformation and radicalization, using surveillance as a method. The selection of chats was carried out through modeling the typology of groups. The results reveal the predominant presence of sexist, misogynistic, racist, and anti-Semitic discourses, reflecting the construction of an image of “good” and “evil” in the virtual environment and how the dissemination of images and memes can contribute to the perpetuation of prejudices and discriminations in these environments. The article emphasizes the importance of Telegram as a conducive space for online violence and underscores the need for further research on the role of the Internet in contemporary radicalization and extremism, providing insights for a broader reflection on the importance of awareness and combating hate speech on social media.

**Keywords:** Humor. Racism. Hate speech. Memes. Telegram.

## Apresentação

Em um conhecido ensaio sobre o significado do cômico, o filósofo francês Henri Bergson sublinha que “o nosso riso é sempre o riso de um grupo” (Bergson, 1983, p. 8), isto nos sugere, segundo o historiador Peter Gay que “assim como cada cultura tem sua neurose favorita, tem também seus impulsos favoritos de achar graça” (Gay, 1995, p. 372). Em termos sociológicos, isto nos remete à especificidade social deste fenômeno. Assim, nós podemos situar o humor em um eixo diacrônico, onde o seu objeto ou alvo varia ao longo do tempo. E, por outro lado, um eixo sincrônico: as diferentes sociedades, classes sociais, gêneros e grupos etários constroem ou possuem inclinações para o humor totalmente diferenciadas.

O humor também pode revelar como o poder se divide socialmente, servindo como uma forma de “elucidação de normas grupais ou como negociação e manutenção de noções de realidade compartilhadas” (Powell; Paton, 1988, p. 93). Deste modo, quer consideremos formalmente - através da comédia, dos programas de TV etc - ou informalmente - em nossas interações cotidianas - o uso social do humor serve para as elites reforçarem seus preconceitos através de um exercício de dominação (Powell; Paton, 1988, p. 100). Por outro lado, o humor também pode servir como uma “arte de resistência” para grupos subordinados enquanto crítica ao poder e estruturas de opressão<sup>7</sup>.

O artigo analisa o uso do humor em mensagens compartilhadas em chats (grupos) da plataforma Telegram<sup>8</sup>. Todas as postagens possuem um alvo ou direcionamento comum: são imagens e mensagens que ridicularizam e inferiorizam pessoas pretas, pardas, mulheres, judeus e pessoas LGBTQIAPN+. Uma vez que as mensagens incorporam uma cultura de violência política através do humor,

<sup>7</sup> Nesse sentido, como podemos interpretar os rumores, as fofocas, os contos populares, as canções, os gestos, as piadas e o teatro dos impotentes como veículos pelos quais, entre outras coisas, eles insinuam uma crítica ao poder enquanto se escondem atrás do anonimato ou atrás de entendimentos inócuos de sua conduta. (Scott, 2008, p. 13)

<sup>8</sup> O Telegram é uma plataforma de comunicação amplamente utilizada em todo o mundo que permite a troca de mensagens de forma rápida e fácil. Foi criado em 2013 pelos irmãos russos Pavel e Nikolai Durov e em 2023 a plataforma contava com cerca de 800 milhões de usuários espalhados pelo mundo. Grandes comunidades podem se comunicar entre si através da criação ou participação em grupos. Estes grupos podem ser privados, limitando a participação apenas a membros convidados, ou públicos, permitindo que qualquer pessoa entre na conversa. Em segundo lugar, o Telegram também oferece a funcionalidade de “canais” de mensagens, nos quais o dono do canal pode enviar mensagens para um público. Os participantes dos canais não podem interagir entre si nem com o conteúdo do canal, tornando os canais do Telegram uma ferramenta de transmissão

nós partiremos da ideia de que o discurso de ódio e humor se entrelaçam para compor uma delimitação de fronteira antagonística entre “nós e eles”. O “Nós” deste recorte é entendido enquanto uma identidade coletiva associada aos signos da pureza e virtude concatenados na ideia do “ser branco” como sendo de ordem superior. “Eles” seriam todos os “outros” colocados em oposição a essa identidade, associados a signos de hierarquias, impureza, desumanização e desordem.

Na primeira parte do artigo, nós apresentamos uma discussão sobre incorporação de memes como forma de propaganda política da extrema direita mundial, sublinhando a instrumentalização do humor como tática para a disseminação de ódio nas redes sociais. Na seção seguinte, descrevemos as abordagens metodológicas empregadas para a análise dos chats, que combinam técnicas computacionais com interpretações qualitativas dos dados. Em seguida, discutimos os memes tendo em vista a delimitação de fronteiras “nós” e “eles” considerando os elementos estéticos enquanto dotados de uma narrativa simbólica. Na seção final, delimitamos a origem deste tipo de humor em uma cultura de *chans* originadas no contexto estadunidense no seio da *Alt-Right*, classificado como *lulz*, que seria um estilo de humor caracterizado pela normalização da ofensa e da discriminação, em oposição ao politicamente correto.

## **Memes como representações festivas do discurso de ódio**

Os memes<sup>9</sup> constituem uma parte significativa das subculturas da internet. Trata-se de uma forma de comunicação nativa da internet que floresceu a partir dos anos 2000. Atualmente, os memes encarnam um emergente campo de estudos na comunicação e nas ciências sociais (Chagas, 2021). Ross e Rivers (2017) destacam os memes como elementos culturais digitais que ocupam um lugar significativo no contexto da linguagem, sociedade, cultura popular, ciência da comunicação e tecnologias digitais. Por outro lado, Wiggins e Bowers (2015) definem os memes como artefatos da cultura digital participativa, ressaltando a interação ativa dos públicos na rearticulação e assimilação da cultura popular.

<sup>9</sup> A palavra meme apareceu pela primeira vez no trabalho do biólogo Richard Dawkins em seu livro “*O gene egoísta*” ([1976] 2006). Ele propõe que um meme é um análogo cultural de um gene biológico, atuando como uma unidade de cultura capaz de se propagar e manter-se em um ecossistema social específico. Assim como os genes, os memes estão sujeitos a alterações e podem combinar-se com outros memes para formar unidades culturais mais complexas; se propagam de pessoa para pessoa por meio de imitação ou cópia. Assim como os genes, os memes estariam sujeitos a processos de variação, competição, seleção e retenção.

Quanto à forma de composição, os memes encarnam combinações de imagens, textos e vídeos, criando significados e representações originais. Tal forma de comunicação tem sido bem-sucedida, pois ela consegue suplantar os imperativos de alta rotatividade da economia de atenção online (Chagas, 2021; Phillips, 2019), subsumindo representações complexas em apenas uma imagem. Combinando humor e sátira com nuances de ambiguidade, os memes foram rapidamente apropriados pela extrema direita mundial e instrumentalizados como facilitadores para a disseminação de ideologias de extrema direita, para o compartilhamento de ideais de supremacia racial, racismo, nacionalismo, sexismo e misoginia (Bogerts; Fielitz, 2018; Miller-Idriss, 2018; Phillips, 2019).

Para fins de exemplificação, chamamos a atenção para a conhecida apropriação do personagem *Pepe the Frog* pela *Alt-Right* norte-americana dentro do contexto da campanha presidencial de Donald Trump em 2016. A transformação do personagem em um símbolo da extrema direita foi um recurso que permitiu a ampliação daquela propaganda política. Ademais, as adaptações e releituras aplicadas ao personagem, com expressões faciais que apresentam um misto de indiferença e apatia, foram primordiais na normalização de atitudes hostis contra minorias sociais (Miller-Idriss, 2018). De modo geral, as características nas montagens meméticas misturam elementos de comédia e sátira, ao mesmo tempo em que avançam processos simbólicos de desumanização de grupos sociais.

O uso de memes como método de propaganda política, fundamentado em elementos das subculturas da internet, além de observado e analisado no contexto da extrema direita estadunidense com a *Alt-Right*, pode ser identificado também no contexto europeu, com destaque para o caso da Alemanha com o grupo *Reconquista Germanica* (Bogerts; Fielitz, 2018), sobretudo em épocas de campanhas eleitorais. No Brasil, esse fenômeno foi observado de forma mais demarcada na eleição presidencial de 2018, com a adoção de táticas participativas de propaganda política, com a disseminação de memes por parte do eleitorado do presidenciável Jair Messias Bolsonaro (PSL), possivelmente coordenados de forma indireta por equipes táticas em grupos de Whatsapp (Cesarino, 2020).

A “mimetização das campanhas eleitorais” é apenas um dos usos atuais que se faz dos memes. Enquanto veículos capazes de expressar, de forma sucinta, aspectos de uma determinada visão de mundo (Bogerts; Fielitz, 2018), e portanto, veículos de transmissão de uma determinada cultura política, os memes têm sido

utilizados por grupos de extrema direita para disseminar sua visão de mundo de forma ampla, constante e sem fronteiras no mundo digital. Esse foi o aspecto que nos chamou a atenção e resultou neste artigo.

Embora tenhamos observado em nossa base de dados uma multiplicidade de memes cujas legendas estão em inglês, portanto memes exportados mas que comungam, partilham e traduzem uma visão de mundo comum, encontramos a fabricação original de memes como a apropriação do personagem Dollynho em construções meméticas com as mesmas características gerais de *Pepe the Frog*. Assim, o meme Dollynho apresenta um caráter de produção original, demonstrando a leitura feita pela extrema direita brasileira, influenciada pela cultura do *lulz* (May; Feldman, 2019), sobre determinadas pessoas e grupos sociais identificados como seus inimigos.

De forma geral, de lá e de cá, a maior parte dos memes encontrados nos grupos analisados apresentam aspectos de assimilação da cultura política da extrema direita ocidental (Estados Unidos e Europa), com a reprodução de pautas afeitas a esses contextos, como racismo, anti-imigração, islamofobia e antissemismo. Analisando especificamente o contexto brasileiro, ganham destaque memes que veiculam sobremaneira mensagens de misoginia e racismo, e dos dois de forma sobreposta.

Nesse sentido, como veículos de transmissão de ideias, os memes não existem fora dos eventos, práticas e textos em que aparece; portanto é sempre experimentado como informação codificada (Shifman, 2013). Nessa perspectiva, os memes podem ser lidos como unidades concretas de conteúdo e como tal permitem uma análise empírica das ideias que carregam em suas mensagens, vídeos e imagens, sobretudo em um contexto onde as plataformas digitais permitem a fácil criação e manipulação de conteúdo (Jenkins, 2006; Kuipers, 2002). A análise de conteúdo deste trabalho segue nessa direção.

### Fronteiras borradas: humor e Discurso nas redes sociais

Em diferentes campos de interesse, estudos de memes disseminados nos meios digitais têm revelado distintas formas de expressão de violência por trás de formas de humor aparentemente inofensivas ou expressamente discriminatórias. Em todo o mundo o discurso de ódio tem ganhado cada vez mais espaço e amplitude na esteira das redes sociais e plataformas digitais, no Brasil essa realidade não é diferente (Dossiê da Intolerância, 2016).

Os usuários que promovem a circulação de discurso de ódio por meios de memes, imagens, vídeos, GIFs ignoram que a circulação poderá causar danos à pessoa retratada na imagem, e muito menos refletem sobre como esses conteúdos impactam nos grupos sociais representados, de modo particular, e na sociedade, de modo geral. A disseminação de memes e outros conteúdos virais pode gerar ansiedade, transtornos, medo e desajustamento nas pessoas ou grupos sociais envolvidos.

Muitas vezes, os memes compartilhados de forma irresponsável podem levar à estigmatização, bullying e discriminação. No mundo digital os memes são importantes veículos de externalização do ódio e de propagação do discurso de ódio disfarçados de humor e essa relação tem sido pouco explorada no âmbito das pesquisas acadêmicas no Brasil.

Na literatura muitas vezes encontraremos os termos crime de ódio, incidentes de ódio e discurso de ódio como intercambiáveis, e nessa mesma literatura há um consenso limitado sobre como definir comportamentos motivados pelo ódio. Juridicamente a questão foi abordada no ordenamento de vários países, por exemplo, Austrália, Canadá, Rússia, Dinamarca, França, Alemanha, Índia, Israel, Argentina, Uruguai, Holanda, África do Sul, Sri Lanka, Inglaterra e Estados Unidos (Brugger, 2007; Coliver *et al.*, 1992; Sarmiento, 2006).

Para alguns autores, o discurso de ódio abrange todos os comportamentos perniciosos motivados pelo ódio, isso inclui comportamentos regulados ou não pelo direito penal e civil (Chakraborti, Garland, 2015; Hardy, 2019; Silva *et al.*, 2011); inclui atos criminosos e não criminosos ou ilícitos e não ilícitos (Sadique; Tange; Perowne, 2018; Silva *et al.*, 2011).

Assim, de modo geral, podemos afirmar que discurso de ódio são manifestações verbais ou não-verbais de discriminação, preconceitos, insultos,

ataques a uma pessoa ou grupo com base na sua raça, cor, etnia, religião, gênero, classe social, nacionalidade ou outro fator de identidade (Silva *et al.*, 2011; Strossen, 2020; Trindade, 2022). Reunindo essas compreensões Silva et al (2011, p. 450) define discurso de ódio como:

o discurso de ódio será considerado manifestação discriminatória externalizada, que abrange os atos de discriminar e de instigar a discriminação contra determinado grupo de pessoas que possuem uma característica em comum. Seus efeitos atingem a dignidade de um grupo, não só de um indivíduo que dele faça parte. Conforme a incidência de norma legal, esse discurso pode ser configurado como ilícito. De forma ampla, tratar-se-á dele como conteúdo prejudicial, por causar prejuízo aos direitos fundamentais daqueles a quem refere.

Com base nessa contribuição, em resumo, o discurso de ódio tem como elementos básicos a discriminação e a externalidade, baseia-se na dicotomia superior (emissor do ódio) e inferior (alvo do ódio) e passa a existir quando extrapola as fronteiras do pensamento e é dado ao conhecimento de outrem. Além disso, o discurso de ódio fere a dignidade da pessoa humana, característica essencial do homem individual e coletivamente considerado (Silva et al, 2011). Essa compreensão orienta as análises expressas neste trabalho.

Racismo, sexismo, misoginia, ataques às minorias têm sido as formas mais comuns de captura dos discursos de ódio em diversas sociedades e culturas. De modo geral, essas violências assinaladas aqui, desenroladas no mundo digital estão inteiramente articuladas com formas de violências experienciadas pelos grupos-alvos em seus respectivos cotidianos e que estruturalmente marca a vida de mulheres, LGBTQIAPN+, negros, pobres, periféricos, jovens, etc. É extensa a literatura que ilumina o lugar de centralidade do racismo como elemento estruturante das desigualdades sociais no Brasil<sup>10</sup>

<sup>10</sup> VER: Paixão (2005, 2020); Rios (2014); Rocha (2014); Silva (2017); Wedderburn (2019).

### Racismo e discurso de ódio

Os ódios veiculados pela extrema direita não são epifenômenos ditados por exigências ou contextos políticos, nem de caráter epocal, e muito menos circunscrito a qualquer região geográfica. Assim, a extrema direita acaba sendo um dos principais veículos político e emocional de propagação e perpetuação da violência que inclui o racismo, a misoginia, a homofobia o antissemitismo e outras formas de discriminação, que na sua essência divide o mundo em “nós” e “eles”.

O “nós” é delineado como os cidadãos mais desejáveis, legais e patrióticos. Esta mentalidade de “nós/eles” identifica grupos da população considerados “dignos” e “indignos”, sendo os primeiros aqueles a quem se reserva os plenos benefícios de cidadania e a todos os outros reservado um estatuto inferior. Assim, a análise interseccional é possível para compreender a violência digital porque esta está assentada sobre uma variedade de repertórios de nós/eles que são interseccionalmente constituídos e propagam uma interseccionalidade de ódio (Collins; Bilge, 2021) que atinge o alvo do ódio de distintos modos.

A compreensão de que a estigmatização on-line do outro é interseccional foi bem discutida no trabalho de (Harmer; Lumsden, 2019) onde examinam a construção e a prática de abusos online, como os perpetrados pela extrema direita e pelos grupos masculinistas, ambos bem mapeados nas nossas bases de dados.

Estamos considerando que a experiência de socialização offline influencia a experiência social online, e vice-versa. O racismo e as condutas racistas de hierarquização e inferiorização com base em critérios raciais tornam-se um bom exemplo dessa relação. Frantz Fanon (2008) já havia localizado, a partir das experiências coloniais, mecanismos racializados de polarização em relação aos povos negros. Segundo Fanon: “[a] inferiorização é o correlato nativo da superiorização europeia”, acrescentando em seguida que “precisamos ter a coragem de dizer: é o racista que cria o inferiorizado” (grifo do autor, p. 90).

Assim, segundo Fanon, tanto a inferiorização quanto o sentimento de superioridade são construções socioculturais impostas na colonização e não uma essência humana: “O branco incita-se a assumir a condição de ser humano (p. 27) e, na relação entre branco e negro, “O branco está fechado na sua brancura. O negro na sua negrura.” (p. 27). Assim, para Fanon (2008), o corpo negro produz pouca ou quase nenhuma empatia fora de seu mundo. Aos olhos do branco,

diz Fanon, o negro não tem “resistência ontológica” (p. 104). No contexto de nossa análise, essa realidade pode ser lida como um processo de desumanização (Kelman; Hamilton, 1989) que podem reforçar estereótipos negativos contra as pessoas negras.

Analisando a representação do “outro”, significa dizer que o negro está aprisionado à negrura, ou ao seu esquema epidérmico que o desumaniza e ao desumanizá-lo o coloca fora da zona de cidadania (Fanon, 2008; Vargas; Amparo Alves, 2010). Nessa encruzilhada da opressão as vítimas têm os princípios fundamentais da convivência social como os da igualdade e da dignidade humana violados e seus direitos fundamentais atingidos, de maneira que o discurso de ódio contra esse segmento contribui ainda mais para aprofundamento de desigualdades sociais econômicas e políticas.

O discurso de ódio no mundo virtual não se limita a manifestações diretas de intolerância, discriminação e preconceito, mas também pode se manifestar de forma mais sutil, por meio do sarcasmo e zombaria (Yu; Noonark; Chung, 2021). O racismo nas redes sociais, a exemplo do WhatsApp na Espanha, não é praticado apenas por “maus atores”; é amplamente sustentado e reproduzido por práticas cotidianas aparentemente inocentes, como memes e piadas (Matamoros-Fernández, 2020).

Trindade (2022) e Moreira (2019) assinalam como os discursos de ódio no Brasil estão no racismo à brasileira, que, fundamentado na “democracia racial” e na ideologia do branqueamento, encontra-se profundamente enraizado no imaginário coletivo, o que torna naturalizadas manifestações racistas e preconceituosas, muitas vezes disfarçadas em piadas depreciativas, sendo a mulher negra o alvo principal. Quando as mulheres são as principais vítimas da violência digital, a literatura destaca conteúdo de humilhação, insultos, estereótipos, chantagem, objetificação. Além da disseminação de conteúdos íntimos e ameaças, muitas delas de cunho sexual (Valente *et al.*, 2016; Valente, 2023).

## Desenho metodológico da pesquisa

O discurso de ódio no Brasil tem crescido de forma alarmante nas redes sociais nos últimos anos<sup>11</sup>. Desde 2021, os autores deste artigo têm se dedicado à análise dos processos de radicalização política, desinformação, discurso de ódio e violência online através do Telegram. A pesquisa permitiu observar a utilização sistemática e estratégica de ferramentas, tecnologias e serviços que possibilitam a criação e disseminação de desinformação e estratégias de radicalização política em diferentes plataformas, como redes sociais, sites de notícias e aplicativos de mensagens, incluindo o Telegram. Estes resultados foram conceitualmente definidos pelos autores como ecossistema multiplataforma de desinformação e radicalização.

A equipe de especialistas em ciência e engenharia de dados da pesquisa desenvolveu uma solução em Python para lidar com a API<sup>12</sup> do Telegram. Essa solução permite coletar dados em formatos variados, como áudio, texto, vídeo e imagem, em tempo real, armazenando-os em servidores e indexando-os por meio da plataforma ELK Stack<sup>13</sup>. Utilizando o Kibana, foram elaborados conjuntos de dashboards que permitem aos analistas da pesquisa interpretar os dados sem a necessidade de conhecimento aprofundado em linguagens de programação.

Assim, foi possível adotar a vigilância-como-método, que consiste na utilização de métodos computacionais para extrair e coletar grandes conjuntos de dados de postagens, comentários e perfis em tempo real (Topinka; Finlayson; Osborne-Carey, 2021). Esse método tem sido crucial para a análise mais detalhada e precisa dos padrões de comportamento e interações que ocorrem nas plataformas digitais, a exemplo dos fenômenos de desinformação e radicalização política no

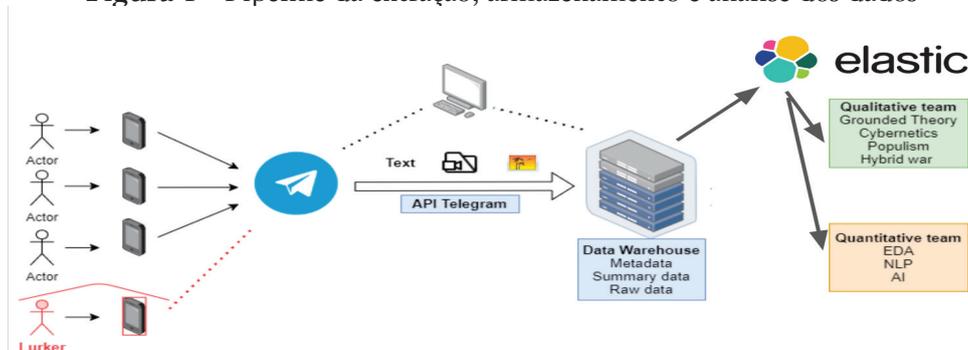
<sup>11</sup> Entre os anos 2017 e 2022, a Central Nacional de Denúncias de Crimes Cibernéticos, da Safernet, recebeu um total de 293.289 denúncias de crime de ódio. É preocupante observar que apologia a crimes contra a vida, misoginia e racismo responderam por 63% das denúncias no período analisado, respectivamente 26% (76.132), 25% (74.341) e 16% (45.643). Entretanto, misoginia foi o tipo de notícia crime de ódio que mais cresceu entre 2017 e 2022, passando de 961 para 28.679 denúncias.

<sup>12</sup> API, ou “interface de programação de aplicações”, é um conjunto de regras e definições que permite que diferentes softwares se comuniquem. Imagine que API seria um garçom em um restaurante: assim como um garçom transmite seu pedido para a cozinha e depois traz sua comida, uma API permite que um software peça informações de outro e receba a resposta de volta. Isso é crucial para integrar diferentes sistemas e permitir que eles trabalhem juntos de forma eficiente.

<sup>13</sup> O ELK Stack é uma combinação de três projetos de código aberto — Elasticsearch, Logstash e Kibana — que juntos oferecem uma solução completa para o armazenamento, pesquisa, análise e visualização de dados em tempo real. O Elasticsearch é um motor de busca e análise, o Logstash é utilizado para processamento de dados e agregação, e o Kibana facilita a visualização e exploração dos dados indexados no Elasticsearch.

ambiente online do Telegram (Fonseca; Ribeiro; Nascimento, 2022; Nascimento; Cesarino; Fonseca, 2020; Nascimento *et al.*, 2022, 2021).

Figura 1 - Pipeline da extração, armazenamento e análise dos dados



Fonte: Elaborado pelos autores

Em termos éticos, o nosso perfil do Telegram presente nos diferentes grupos analisados assumiu a posição de “lurker”, ou seja, nenhum tipo de interação e/ou produção de conteúdo foi realizado. Além disso, não houve declaração explícita por parte dos pesquisadores de sua presença nos grupos e os dados coletados foram usados exclusivamente para fins de pesquisa científica. Este tipo de procedimento já ocorreu em investigações anteriores, por exemplo em mercados ilícitos online (Ferguson, 2017) e com comunidades estigmatizadas (Barratt; Maddox, 2016).

149

### Classificação, seleção e perfil dos grupos

A classificação e seleção dos grupos é fruto de um trabalho coletivo da equipe qualitativa do Grupo de Pesquisa. Trabalhamos durante meses na classificação de uma base de dados de 383 grupos de extrema direita do Telegram. Essa classificação se baseou na coleta de metadados dos grupos, como nome, período de atividade, número de postagens (texto, imagens, vídeos), autodescrição, temas discutidos, dentre outros elementos.

O trabalho de criação de tipologias dos grupos em nossa base de dados é essencial para organizar, mapear e analisar as discussões desenvolvidas nesses grupos. Contudo, categorizar o conteúdo de um grupo em pautas morais, por exemplo, não exclui a presença de discursos de ódio contra indivíduos, grupos ou minorias ou mesmo debates sobre temas de saúde, conspiracionismo ou patriotismo ao mesmo tempo. A partir dessa classificação identificamos 17 grupos que focavam em temas controversos debatidos ou disseminados com hostilidade, ataques, incitação à violência, hostilização, insultos explícitos contra pessoas,

grupos/minorias, a exemplo de manifestações variadas com características jocosas, discriminatórias, insultantes, de desprezo, ofensas e irônicas contra a imigração, pessoas negras, mulheres, judeus ou em defesa da supremacia racial. Diante desse perfil mapeado, atribuímos a esses grupos a tipologia grupos de discurso de ódio.

Os dados aqui analisados são oriundos de 17 grupos do Telegram de um total de 383 grupos em nossa base de dados. Foram coletados os seguintes metadados entre 01 de outubro de 2019 e 31 de dezembro de 2023: total de 2.484.139 mensagens, 80.326 imagens e 11.323 vídeos foram compartilhados, e um total de 22.700 usuários publicaram nos grupos.

No momento da classificação qualitativa dos grupos, tomando como marco o ano de 2016 até o dia 30 de setembro de 2023, dos 17 grupos, 12 grupos estavam inativos, que significa que estavam a mais de um mês sem novas publicações; 3 grupos estavam ativos, o que significa que tinham postagens até o dia 30 de setembro de 2023 e 2 grupos foram classificados como zumbi, o que significa que tinham publicações que datavam em menos de um mês, porém, com mais de uma semana em relação a data de referência, 30 de setembro de 2023. Todos os grupos eram públicos quando os dados foram coletados.

O trabalho foi orientado pela teoria fundamentada nos dados (Charmaz, 2009). Para fazer o mapeamento das temáticas, formas, signos e símbolos discutidos e compartilhados nesses grupos, foram construídas *queries* enquanto ferramentas metodológicas de análise, com atenção a linguagem e os termos nativos utilizados pelos membros dos grupos. *Queries* são utilizadas para trazer os dados em termos de relevância, ou seja, o que mais corresponder a consulta que você fez, retornará em um resultado baseado em *score*. Dessa maneira, foi levantado os léxicos que orientaram os achados e análises da pesquisa.

Em razão do nosso limite de espaço, apresentamos apenas um de nossos quadros de *queries* cujo resultado nos permite explorar a interseccionalidade entre racismo e gênero.

**Quadro 1.** Query racismo e mulheres

Racismo - Mulheres
all_text : mulata* or corzinha or funkeira* or macaca* or parda or pardas or favelada* or negona* or neguinha* or nega or negas or negra* or negrinha* or preta* or pretinha*

Fonte: Elaborado pelos autores

A aplicação das *queries* retornaram insultos e ataques como os dos exemplos a seguir:

Você é um pretuda mulambo beijudo do cuzinho roxado 1kg do seu beijo de mulata eu conseguiria fazer um kit de couro Tu tem descendência de negroides africanos sua mulatuda Nariz de garrafa pet Teu cu é roxo sua mulata cabelo de bucha fibra verde Tu é negra africanoidepuro Tehumilheisuaamacacudamaisumnegrohumilhado, bota na conta KKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKKK (Mensagem postada 22 Agp, 2022. Base de dados da Pesquisa)

Considerando que o trabalho de tipologia já havia nos apresentado o substrato principal do que era discutido nesses grupos, o nosso investimento posterior foi para identificar quem eram os enunciadores e os alvos dessas violências. Assim, buscamos identificar no conjunto dos 17 grupos as categorias “nós” (quem fala, o que fala, quais os valores e como se autorrepresenta ou define) e “eles”/“outros” (de quem se fala, os alvos, quem são, como são retratados). Entre as postagens em texto, vídeo, imagens, memes este último chamou bastante a nossa atenção pelo caráter ora evidente, ora dissimulado da violência expressa nos conteúdos meméticos fantasiados de humor. As imagens, apresentadas a seguir, resumem bem quem são os alvos dos discursos de ódio, disfarçadas de humor, propagadas pelos grupos analisados.



**Imagem 1:** postada em 19 de setembro de 2022 (grupo HellBoy - Chat, grupo inativo. Base de dados da Pesquisa). Mensagem que acompanha a imagem: “Bandeira oficial do Bostil”, esta foi a segunda imagem mais compartilhada na base de dados analisada, 483 compartilhamentos, enquanto a primeira imagem mais compartilhada teve 663 compartilhamentos, no contexto do segundo turno das eleições presidenciais do ano de 2022.



**Imagem 2:** postada em 05 de junho de 2021 (grupo Ação Falangista Brasileira, grupo inativo. Base de dados da Pesquisa)

Dos 17 grupos analisados, 09 referem-se à especificamente à expressão “humor negro” para definir o tipo de conteúdo que circula no grupo.

Interessante como esse canal é mais novo que muitos canais e já tem tantos membros. Esse canal é um dos mais puro sangue que existe na misoginia, humor negro, conservadorismo, liberalismo econômico, libertarianismo e etc... Apesar de já ter alguns mods petistas. (Data da postagem 11 Set, 2021. Base de dados da Pesquisa)

É importante destacar que os grupos não são especificamente grupos de “humor negro”, mas a qualidade do humor irônico, jocoso, com base na aversão, repulsa, discriminação e ódio está presente em todos os grupos analisados. A exemplo do Grupo 1ª e 2ª GUERRA MUNDIAL 卐 Colapsos e Cruzadas 卐 voltado ao revisionismo histórico.

Esse grupo, por exemplo, defende a supremacia racial branca, nega a existência do holocausto judeu e retrata Hitler como exemplo de figura moral, política e masculina a ser seguida. Para os membros do grupo, Hitler é uma fiel representação do poder branco.

## Nós e eles em grupos de discurso de ódio no Telegram

A partir da análise das imagens e conteúdo das mensagens observados dentro dos grupos verifica-se um padrão recorrente de autoafirmação a partir da utilização de elementos antagonísticos e, ao mesmo tempo, de superioridade em relação ao que seria classificado como “outro”. Marcadores sociais de gênero, raça e classe, expressões de racismo, xenofobia interna contra pessoas do nordeste, misoginia e antissemitismo, são empregados para sustentar as oposições hierárquicas entre “nós” e “eles”.

Na chave de análise fanoniana, a inferiorização é o correlato nativo da superiorização, esta última representada pela figura do homem branco, europeu, heteronormativo como modelo moral, ético e estético a ser seguido: o bom cidadão patriota. De forma comum, apresenta-se em todos os grupos a assimilação de ideias de pureza racial, crítica à miscigenação e hierarquização racial com base em critérios biológicos.

Não. Não existe uma raça homogênea predominante aqui tampouco uma cultura fruto dessa hegemonia. O Brasil vai ter que aprender a conviver com miscigenação (mas não incentivar), se adaptar e re-educar as raças mais inferiores como os negros degenerados e

apagar qualquer traço de cultura negrista desse país. O projeto da Itália Fascista e Alemanha Nazi era criar uma raça ideal. Como não podemos nos dar à esse [sic]luxo, teremos que fazer um tipo de “cultura ideal”. Eu até defenderia o integralismo se não fosse pelo fato deles ignorarem o conceito de raça e apoiarem a miscigenação, etc. (Data da postagem 14 mar, 2020. Base de dados da Pesquisa)

Realidades como essas nos obrigam a olhar com a devida atenção para como as tecnologias digitais podem impulsionar ou impulsionam movimentos sociais progressistas que promovem agendas e solidariedades interseccionais, ao mesmo tempo que podem/estimulam movimentos populistas de extrema direita que cooptam pessoas por meio de plataformas digitais e visões racistas, sexistas e homofóbicas. Essas violências, importante ressaltar, não devem ser lidas ou explicadas como patologias individuais cometidas por pessoas isoladas escondidas atrás de uma tela (Collins e Bilge, 2021).

Pelo contrário, essas violências chamam a atenção para os “padrões estruturados de violência” (Collins; Bilge, 2021, p. 154) em contexto de normalização do supremacismo branco e da violência direcionada a determinados sujeitos sociais. Essas violências são baseadas numa variedade de repertórios de nós/ eles, interseccionalmente constituídos, que desqualifica, desumaniza e, por fim, quer fazer fisicamente desaparecer o “outro”. Levado ao extremo, torna-se similar ao fascismo em que “[...] judeus foram projetados como o parasita cosmopolita infiltrado no seio da nação, os socialistas eram o espelho da degeneração do próprio povo alemão” (Cesarino, 2022, p. 168).

A discriminação e a externalidade, baseada na dicotomia superior e inferior, fica bem expressa nas ilustrações/definições do “nós”: o homem branco, tradicional, protetor, provedor, dedicado a família (branca). As citações a seguir ilustram bem a autopercepção de si em oposição aos “outros”:

A raça branca é a mais linda da espécie humana, a mais inteligente, a mais pacífica, a mais civilizada. Os brancos são os filhos de Deus mais próximos do pai celestial, a raça mais perfeita e evoluída, nem todo mundo admite, mas essa é a verdade, por isso todo mundo quer uma mulher/homem branco, seja índio, negro, asiático, todos querem que seus filhos tenham um pouco do sangue real, e é por isso que (((eles))) querem destruir os brancos da face da terra, eles são a sinagoga de sataná e assim como seu pai, odeiam tudo de bom e agradável que Deus criou.

(Mensagem postada em 17 abr, 2023. Base de dados da Pesquisa)

Uma característica desse processo a ser considerada é que a construção do “nós x eles” se dá reforçando, sobretudo, a oposição / assimetria / hierarquia, bem resumida no pensamento de Cesarino (2022) e nas imagens 3 e 4 :

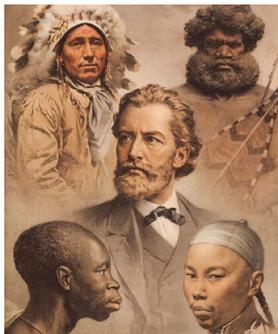
Assim, se o ocidental quer se ver como civilizado, democrático e livre, seus outros – povos orientais, seu próprio passado medieval etc. – são projetados como bárbaros, autoritários e violentos. Se o ocidental se vê como puritano, projeta os outros como hipersexualizados (a odalisca, o harém, o imigrante estuprador). Se, pelo contrário, seus desígnios imperialistas assumem uma forma liberal, ele projeta uma mulher oriental oprimida que deve ser salva do apedrejamento e da burca. Da mesma forma, se o branco se vê como racional e iluminado, o indígena ou africano é projetado como inferior e imaturo. Se ele quer se ver como libertado da natureza, projeta o outro (o primitivo, a mulher, a criança, o louco) como preso a ela. Se, pelo contrário, o europeu de verve romântica vê sua própria sociedade como corrupta e decadente, projeta seu passado medieval como glorioso, ou o indígena do Novo Mundo como inocente e puro. (Cesarino, 2022, p. 217–218).

**Imagem 3:** postada em 17 de julho de 2022 (grupo Politicamente Incorreto (/pol/ terceira posição antijudaísmo nazismo fascismo nacionalismo), grupo inativo. Base de dados da Pesquisa).



Legenda da imagem: “Branco VS Pretos”

**Imagem 4:** Foto do Grupo, acompanhada da seguinte descrição:  
 “O principal enfoque do canal é o revisionismo histórico e estudos sobre raças. Além desses, o canal também aborda debates sobre política, filosofia, genética, antropologia, geografia, biologia e artes. Entretanto, existem regras que devem ser seguidas para permanecer no grupo, sendo a principal delas não ser negro. Se você for, esteja ciente de que pode ser alvo de racismo por parte dos membros do grupo. A fim de permanecer no canal, é importante não ter uma inclinação política progressistas. [...]”



(Descrição do Grupo História **H**istória, **P**olitica, **F**ilosofia, **G**enetica, **A**ntropologia, **g**eografia, Base de dados da Pesquisa).

O conteúdo das mensagens e das imagens que circulam nesses grupos mostram certas características exageradas aumentando o contraste da beleza e da feiura, do desenvolvido e do subdesenvolvido, do letrado, e do iletrado, dos científicos e do senso comum, da cultura e do estado de natureza, luz-sombra, pureza-impureza, brancos-negros etc.

Segundo Mary Douglas ([1966] 2014), para criar uma aparência de ordem, é necessário exagerar a diferença entre dentro-fora, cima-baixo, masculino-feminino, com-contra ([1966] 2014, p. 8), o que ela chama de supersistematização. Cesarino (2022) reforça a ideia de que “o próprio corpo é um símbolo estruturante do metacódigo puro-impuro em inúmeras culturas humanas, se não em todas” (p. 213). Nesse sentido, destaca-se o exagero / supersistematização como forma de implementar a ordem, no caso dos grupos analisados, da superioridade racial, como expresso nas imagens 5 e 6.



**Imagem 5:** postada em 02 de agosto de 2020 (grupo Politicamente Incorreto (/pol/ terceira posição antijudaísmo nazismo fascismo nacionalismo), grupo inativo. Base de dados da Pesquisa)

**Imagem 6:** postada em 24 de janeiro de 2021, (grupo Politicamente Incorreto (/pol/ terceira posição antijudaísmo nazismo fascismo nacionalismo), grupo inativo. Base de dados da Pesquisa). Legenda da imagem: “Escolha SABIAMENTE Redpill: desperte, eles querem genocidar nossa raça e impor a miscigenação. Bluepill: faça um filho com uma preta”.

Embora outras violências estejam presentes nesses grupos, todas elas são, de um modo ou de outro, atravessadas pelo racismo. Naquilo que toca o racismo contra pessoas negras, o argumento de Fanon (2008) sobre o impacto do racismo na relação entre o “Eu” e o “Outro” é extremamente relevante e pertinente para este trabalho. Ele elucida que ao quebrar a possibilidade de uma relação dialética entre essas duas entidades, o racismo mina a base da vida ética e moral em prejuízo das pessoas negras.

A partir desse argumento, é de se supor que as pessoas que são alvo de discriminação racial tornam-se vulneráveis a todo tipo de abuso e violência, pois são desumanizadas e despojadas de sua dignidade. A história violenta do racismo e da escravidão é um testemunho claro desse fenômeno, e a defesa dessa hierarquização reforça a licença para cometer atrocidades contra indivíduos racializados, sendo ao mesmo tempo aceita e até mesmo encorajada com um zelo sádico (Gordon, 2008; Moore, 2007).

Há muito de sadismo nos memes compartilhados nos grupos. É abundante postagem de memes relacionados aos corpos desses “outros” exagerando características físicas, por meio de caricaturas e reforçando estereótipos relacionados à sujeira, impurezas e de feiura em contraposição às imagens dos corpos associados

ao “nós”: belo. A promiscuidade é assunto recorrente quando se refere às mulheres e à comunidade LGBTQIAPN+. Assim, por meio do simbólico, essas noções de higiene e saúde ligadas ao corpo individual passam a se confundir com o corpo social (Cesarino, 2022, p. 215). É muito comum nessas mensagens e imagens um apelo à defesa das crianças vistas como sendo submetidas ao perigo da diversidade.



A circulação de conteúdos deste tipo favorece a criação de um meio social onde o outro passa a ser visto como “uma ameaça existencial [...], aquele que pode tomar meu lugar”, e não apenas como parte de fora de determinado grupo ao qual pertence (Cesarino, 2022, p. 216). Infelizmente a história é repleta de exemplos de como esses processos de expurgos ocorrem como o fascismo e nazismo históricos, pautado por ideais eugenistas.

O que observa-se é um discurso que reforça o outro como “desumanizados ao ponto de justificar sua eliminação simbólica e/ou física como única saída para a crise [...]” (Cesarino, 2022, p. 167). Na base de dados analisada, por exemplo, é comum a expressão “Tem que matar [...]”. O desejo expresso é de impor a morte ao inimigo. O ódio expresso nessa formulação dirige-se às pessoas trans, mulheres, comunistas, imigrantes, judeus, pobres, negros. Impor a morte a todos os inimigos comuns é bem exemplificado nesse recorte: “Tem que matar tudo que está no lado inimigo e continua se mexendo” (mensagem postada em 2 Mai, 2023. Grupo inativo. Base de dados da Pesquisa).

Fanon (2008) nos diz que “a desgraça e a desumanidade do branco consistem em ter matado o homem em algum lugar. Consiste, ainda hoje, em organizar

racionalmente essa desumanização” (2008, p. 190). Nessa mesma linha de análise destacamos como a animalização, demonização e desumanização do “outro” ganha destaque entre os dados. Nas imagens que circulam nesses grupos, estão organizadas de modo que o “outro” é comumente representado com tons de monstruosidade, periculosidade, deformidades e que remetem a algum tipo de degeneração, partes do corpo ampliadas ou diminuídas deixando-nas desproporcionais.

A violência nesses grupos direcionadas às pessoas/grupos/minorias sociais é puro entretenimento para seus membros. Os adjetivos mais comuns para se referir às mulheres são: *vadia*, *vacas*, *piranhas*, *depósito de espermas*, *depósito*, *depósito de porra*, *gostosa*, *depravada*, *vagabunda*, *promíscua*, *puta*. Uma rápida busca em nossa base de dados pela *querie: all\_text : vadia or vagabunda or prostituta or gostosa* retornam os seguintes dados relacionados aos 17 grupos analisados: 15 dos 17 grupos analisados tinham mensagens com essas palavras chaves; 4.841 mensagens foram coletadas com esses termos; 1.532 membros publicaram mensagens utilizando um ou mais desses termos.

As especificidades são identificadas nos ataques às feministas, mulheres trans, às mulheres brancas que tem o destaque do pertencimento racial quando identificadas como traidoras entre os brancos por se relacionarem com homens negros.

É comum contrapor as mulheres pardas, consideradas mais atraentes, com as mulheres pretas, vistas como as mais feias, ambas em oposição ao padrão de beleza idealizado e desejável associado à mulher branca. As mulheres pardas são hipersexualizadas enquanto as pretas são retratadas como não sexualizadas, embora ambas sejam muitas vezes retratadas como prostitutas. Circulam imagens e mensagens que se referem às partes íntimas das mulheres negras como sujas, asquerosas, associadas na maioria das vezes à sua animalização, como vemos na imagem 9 a seguir.

**Imagem 9:** postada em 17 de abril de 2023.

Legenda da imagem: “Contribuam com a solidão da mulher orangotango, evitem pardas e negras. Pra quem não sabe, a AIDS veio do macaco. Não façam zoofilia @ muiekkkk” (Politicamente Incorreto (/pol/ terceira posição antijudaísmo nazismo fascismo nacionalismo), grupo inativo. Base de dados da Pesquisa)



Então, o que vemos, é que a violência contra as mulheres é tomada como entretenimento e amplamente estimulada. A misoginia, o racismo e a discriminação social por classe se entrelaçam de maneira complexa na forma como as mulheres em geral, e as mulheres negras em particular, são representadas dentro desses grupos. A formulação de Lélia Gonzalez de que os “[...] negros [estão] na lata de lixo da sociedade brasileira, pois assim o determina a lógica da dominação [...] A primeira coisa que a gente percebe, nesse papo de racismo, é que todo mundo acha que é natural” (Gonzalez, 1984, p. 226), expressa de forma contundente a posição marginalizada que as mulheres negras ocupam na sociedade brasileira.

Essa realidade é agravada pela percepção generalizada nesses grupos de que o racismo é algo natural e incontestável. A interseccionalidade dessas formas de discurso de ódio cria um ambiente no qual as mulheres negras enfrentam desafios únicos e sistemáticos, que afetam não apenas suas oportunidades, mas também sua dignidade e bem-estar.

### **Cultura dos chans nos grupos de discurso de ódio no Telegram**

Ao analisar os grupos do Telegram de extrema direita que compõem a categoria de discurso de ódio em nossa base de dados, é perceptível a convergência destes grupos em termos de organização e caldo cultural, com a cultura dos *chans*, os *imageboards* nos quais a extrema direita norte-americana e europeia, majoritariamente falantes da língua inglesa na internet, têm se organizado desde o início dos anos 2000 (Phillips, 2019).

Os *imageboards* apresentam uma interface rudimentar, desenhada para ser repulsiva para o usuário comum da internet, esses espaços colaborativos se articulam perante uma cultura coletiva de anonimização (Topinka, 2018; Velho; Montardo, 2022), ou seja, compreendem fóruns anônimos de discussão, nos quais os usuários podem fazer postagens nos *boards* referentes aos assuntos de interesse.

Esses *boards* reúnem diversos temas, como cultura, cinema, fotografia, até temas de teor político, também apresentam o fórum /b/, no qual temáticas aleatórias podem ser postadas, é geralmente nesses espaços que os conteúdos de teor mais ofensivo estão situados (Velho; Montardo, 2022).

Notadamente, mesmo tendo surgido no Japão no final dos anos 1990 (Velho; Montardo, 2022), os *chans* se tornaram bastante populares nos países de língua inglesa, especificamente nos Estados Unidos, e se espalharam pelo mundo a partir deste país. Esses fóruns de discussão são o lugar preferencial de organização da extrema direita estadunidense, e foram neles que a emergente *Alt-Right* se tornou conhecida nos meados dos anos 2016, com a campanha vitoriosa do republicano Donald Trump à presidência da república dos Estados Unidos (Tuters, 2019).

Os usuários desses espaços colaborativos, desenvolveram uma identidade que se opõe à cultura individualista das plataformas de redes sociais. Desta forma, se veem como uma massa de anônimos (Tuters, 2019) e repugnam qualquer tipo de senso de individualismo recorrente nas redes sociais, especificamente Instagram e Facebook. A cultura fomentada nesses espaços, corrobora para o compartilhamento de valores misóginos, uma vez que apesar de anônimos, os *chans* representam um espaço exclusivo para a interação de homens entre outros homens. Combinada a uma concepção exacerbada da liberdade de expressão, que culmina em uma formulação própria do humor, resumida no termo `Lulz`.

Os pesquisadores Rob May e Matthew Feldman (May; Feldman, 2019, p. 26) caracterizam `Lulz` como uma corruptela do LOL = *Laugh out loud*, traduzido como rir em voz alta em português, essa expressão é comumente utilizada no contexto das redes sociais, sempre que os usuários imersos nessa cultura de massas da internet, acham algo muito engraçado. Ao contrário deste uso, `Lulz` representa uma concepção nativa do humor nessa cultura de *chan*, na qual aquilo que é considerado motivo de riso é uma perversão do senso de humor comum. Nesse sentido, o `Lulz`, é experienciado a partir de um senso de humor ofensivo, contrário ao que consideram como politicamente correto, e calcado no “humor negro”.

No entanto, apesar de ofensivo, o `Lulz` providencia uma espécie de distanciamento do objeto que é a fonte do riso, pois é contextualizado de forma irônica, assim, esta tática fornece uma linha de ambiguidade útil para capturar a atenção de usuários não propriamente “iniciados” neste mundo de ironia, ofensas e ódio (May; Feldman, 2019, p. 27). Desta forma, articula a expansão dos limites estipulados pelo “politicamente correto” e possibilita a normalização de temas repulsivos no senso comum liberal, como por exemplo, a propagação de símbolos neonazistas em forma de meme.

Outro termo comum neste léxico é o *larping*, que no português é traduzido para larpar. *Larping* é um termo próprio da cultura de videogame, mas especificamente jogos de RPG = *Role Playing Game*, nos quais os fãs de determinados jogos de videogame personificam seus personagens preferidos. Na cultura de *chans* esse termo foi assimilado para representar uma espécie de “encenação”, feita pelo gozo do `Lulz`, ou seja, a representação de ideias fascistas ou neonazistas nas redes sociais, como se fosse um jogo de cena para irritar os liberais “just for the lulz”.

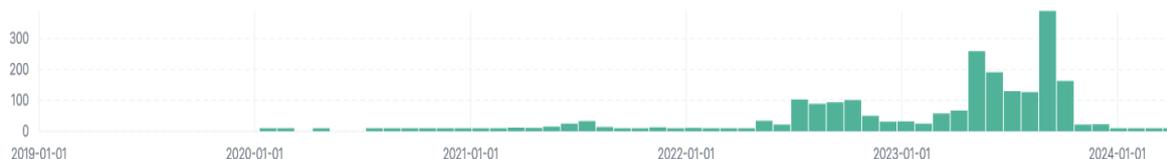
Esta explicação oferece aos envolvidos uma desculpa cômoda se e quando as coisas se descontrolarem. Baseia-se na crença central de que “a Internet é um negócio sério”, um slogan irônico cujo significado é o seu oposto, ou seja, que a Internet não é um negócio sério e que qualquer pessoa que pense o contrário deve ser corrigida e é, essencialmente, indigna de pena (Tuters, 2019, p. 38)<sup>14</sup>.

A convergência da cultura de *chan* nos grupos de discurso de ódio do Telegram de extrema direita, é percebida no compartilhamento de valores misóginos e no léxico popularizado pela *Alt-Right*, o qual inaugura uma tática de propaganda política imersa em referências da cultura pop, que são utilizadas para popularizar e normalizar ideologias de supremacia racial. Esse compartilhamento pode ser inferido em nossa base, ao realizar uma busca de palavras-chave que contém termos referenciais desta cultura.

<sup>14</sup> This explanation offers those involved with a convenient excuse if and when things get out of hand. It is based on the core belief that “teh Internet is serious business”, an ironic slogan whose meaning is its opposite, which is to say that the internet is not serious business, and anyone who thinks otherwise should be corrected and is, essentially, undeserving of pity (Tuters, 2019, p. 38).

query: text: lulz or text: larp\*

Gráfico 1 - Total de 2.224 hits coletados de 01 jan. 2019 até 14 abr. 2024



(Fonte: Elaborado pelos autores)

Essa busca resultou em 2.224 hits nos grupos, ou seja, valores positivos que correspondem a esses termos. Esse resultado é representativo, especificamente, dos grupos de discurso de ódio entre janeiro de 2019 a abril de 2024. Esses grupos são minoritários em nossa base de dados composta de mais de 1000 canais e 400 grupos do Telegram. As primeiras menções dos termos do léxico da *Alt-Right* são percebidas em 2020 nos grupos, sendo que os termos se tornam mais frequentes entre 2021 a 2023, com picos em 2023.

Abaixo os top 5 grupos da base dos 17 grupos de discurso de ódio nos quais esse léxico foi encontrado. A convergência dos temas sugere a apropriação de termos próprios da extrema direita norte-americana, e adaptação do léxico às questões brasileiras.

Quadro 2 - Top 5 grupos que mais utilizaram o léxico da *Alt-Right*

Grupo	Postagens
Aurora de Aço	1.078
HellBoy - Chat	329
Politicamente Incorreto (/pol/terceira posição antijudaísmo nazismo fascismo nacionalismo)	257
Ciência Racial (Grupo)	153
RN PILL chat	103
Outros	304

(Fonte: Elaborado pelos autores)

A seguir alguns exemplos de como esse léxico é empregado:

Eu iria arrumar qualquer desculpa pra tirar foto do lado dela e dizer: Tô aqui com a mulher do cu preto. Kakkakakaka Lembro o dia que vazei o telefone dessa piranha na kek e foi puro lulz. Me pergunto se ela mudou de número já (chat\_id: -1001625194563 Hellboy - chat - Mar 19, 2023 @ 16:40:52.000).

Se no mínimo vc não matar ela depois da foda não tem nada lulz (chat\_id -1001625194563 Hellboy- chat Mar 10, 2023 @ 21:39:04.000).

Eu já usei nome e foto de perfil do Che Guevara por Larp (chat\_id: -1001762776999 Aurora de aço - chat Aug 30, 2023 @ 23:52:57.000).

Se você tira conclusões ideológicas por larp posso fazer nd (chat\_id: -1001762776999 Aurora de aço - chat Oct 6, 2023 @ 18:56:25.000).

As associações presentes nas citações nos permitem concluir que os termos foram assimilados ao léxico da extrema direita brasileira, e são usados no sentido similar ao empregado originalmente pela *Alt-Right* nos *chans*. Desta forma, assim como no contexto dos Estados Unidos, demonstra-se o emprego da ambiguidade, e do humor irônico e ofensivo como forma de avançar na expansão das terminologias aceitáveis no discurso público, que termina por normalizar práticas, termos e concepções ofensivas, particularmente em relação às minorias sociais. A seguir apresentaremos a instrumentalização deste tipo de humor no contexto brasileiro, a partir da composição de memes com o Dollynho.

### Dollynho Opressor

Dollynho é o mascote de uma marca de refrigerantes nacionais, o Dolly Guaraná, fundada pelo empresário Laerte Codonho em 1987<sup>15</sup>. Os comerciais com o Dollynho foram primeiramente veiculados na TV brasileira nos anos 2000, nos quais trazem o personagem Dollynho, que se apresenta como “seu amiguinho”, em uma voz infantilizada. Os comerciais são produzidos com tecnologia CGI, o que dá para o personagem expressões faciais estáticas, paralisadas em um sorriso.

Por suposto, as características faciais do personagem, assim como a sua representação como um personagem inocente, ao mesmo tempo popular, o tornaram em um candidato interessante para a produção de memes. Os memes com o Dollynho podem ser encontrados em qualquer mídia social, Facebook, Twitter, Instagram, onde se encontram páginas dedicadas à produção de memes do Dollynho. No Telegram, encontramos a utilização do personagem para a reverberação de estereótipos que reproduzem a visão de mundo da extrema direita brasileira.

<sup>15</sup> DOLLY (REFRIGERANTE). In: WIKIPÉDIA, A ENCICLOPÉDIA LIVRE. [S. l.: s. n.], 2024. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Dolly\\_\(refrigerante\)&oldid=67404860](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Dolly_(refrigerante)&oldid=67404860). Acesso em: 28 abr. 2024.



Os casos mais comuns encontrados com o meme do Dollynho nesse contexto, foi sua utilização para a reverberação de construções misóginas, machistas e racistas. Nos dois casos representados nas imagens, é explícito o subtexto do personagem feminino, enquanto um arquétipo manipulador e aproveitador da figura masculina. Na primeira imagem ambos os personagens, masculino e feminino, são apresentados sob a roupagem antropomorfizada do refrigerante Dolly, ambos empreendem uma escalada para o sucesso. No caso do homem o sucesso é alcançado por meio do trabalho duro, esforço e estudo. No da mulher é alcançado por meio do uso deliberado da sua sexualidade, enquanto figura atraente, seduzindo os homens no processo, até alcançar o sucesso. Ou seja, o subtexto é que a mulher usa o homem como degrau para o seu sucesso, enquanto o sucesso do homem é meritocrático.

Na segunda imagem temos a representação da figura masculina no Dollynho, e da feminina em uma caricatura de uma mulher negra com vários filhos. O subtexto é que a mulher com vários filhos, busca um homem “otário”, para bancar a sua vida de luxos e sustentar seus filhos. Novamente o homem aparece como figura instrumentalizada pelo interesse feminino, que se aproveita de sua “boa índole”, para ter uma vida fácil. A mulher é representada como uma figura promíscua e aproveitadora, pois não consegue conter a sua lóbido sexual e se entrega a diferentes parceiros sexuais. Por fim, essa representação ainda contém uma camada de racismo, pois mulher e filhos são representados de forma caricatural, especificamente às crianças, que são apresentadas com traços negroides exagerados.

Em outros memes encontramos estereótipos culturais, regionais e raciais, com representações de nordestinos e mulheres. Os estereótipos trazem associações negativas com gêneros musicais próprios da cultura negra, como o funk, retratado como uma música de menor qualidade. O nordestino geralmente é apresentado como um ser promíscuo, pouco inteligente e relacionado a contextos de sujeira e precariedade, o que contrasta com a xenofobia interna. Por fim, a mulher é representada de forma geral na personagem da Dollynete, nas quais estão presentes montagens machistas e misóginas, para além das representações contrastadas aqui, onde especificamente é apresentado o estereótipo da mulher aproveitadora.



Além das representações associadas ao contexto brasileiro, encontramos nos memes do Dollynho reverberações com a extrema direita internacional com a normalização “festiva” do nazifascismo. É recorrente a identificação com esses símbolos nos grupos analisados, desta forma, a junção desses símbolos com o Dollynho representa uma estratégia para diluir a violência representada por estas ideologias políticas.

De maneira geral, essas construções meméticas exprimem a instrumentalização do meme como facilitador de uma cultura de extrema direita (Phillips, 2019), com o emprego da sátira e elementos humorísticos. Os

arquétipos apresentados são nativos da visão de mundo de grupos masculinistas/*redpill*, no entanto, essas concepções estão disseminadas no imaginário da extrema direita nacional e internacional. Especificamente, a adoção de elementos racializados na segunda e terceira imagens, inferem esta representação em um contexto brasileiro. Além disso, a desfiguração das representações humanas são artifícios que possibilitam o distanciamento com a figura que está sendo desumanizada, sendo uma estratégia para descredibilizar previamente qualquer tipo de reclamação das partes afetadas, sendo apresentadas como “apenas uma piada” (Chagas, 2023), esse elemento de zombaria e distanciamento propicia a banalização dos discursos violentos veiculados, os tornando mais palatáveis para públicos mais amplos. Ademais, os elementos estéticos presentes na construção, como o uso deliberado de palavras escritas em discordância com a norma padrão, e a adoção de um personagem conhecido no contexto nacional, são elementos que propiciam a disseminação desse conteúdo, mediante a assimilação de elementos da cultura popular brasileira.

## Conclusões

166

Ao longo do artigo buscamos identificar a existência de discursos de ódio contra pessoas ou grupos/minorias, mapear o léxico dos insultos e identificar os grupos/minorias aos quais os discursos de ódio são endereçados. Isso nos permitiu identificar os temas debatidos/compartilhados com conteúdo nocivo a uma pessoa ou grupo/minorias; o teor dos discursos de ódio e suas principais vítimas.

Como outras plataformas de mídia social, o Telegram também enfrenta desafios no que diz respeito à mediação e controle da propagação de conteúdo de ódio e discriminação disseminado por seus usuários em canais e grupos, a exemplo da veiculação de conteúdos abertamente racistas e misóginos. Neste sentido, consideramos as plataformas de mídias sociais como atores ativos na articulação e reprodução do racismo sistêmico.

O discurso de ódio propagado pelo chamado “humor negro” tem encontrado um terreno fértil para sua expressão na política do Telegram, que defende veementemente a liberdade de expressão de seus usuários. Essa defesa parece não chocar com o seu “Termo de Uso<sup>16</sup>” que proíbe a promoção da

<sup>16</sup> Disponível em: <https://telegram.org/tos/br> acessado em 10 abril 2024.

violência em canais públicos, a publicação de material pornográfico ilegal e o uso da plataforma para atividades ilegais como terrorismo, abuso infantil ou golpes. Apesar de haver uma política frágil de impedimento de funcionamento desses tipos de grupos<sup>17</sup>, a segurança para a sua expressão ainda é encontrada dentro da plataforma e nesse sentido é notável a presença de diversos conteúdos violentos que circulam por meio de grupos e canais nessa rede social.

Além da falta de efetividade das políticas de moderação ou restrição do Telegram, identificamos o trinômio da segurança para esse tipo de comportamento: autorreforço grupal, privacidade e anonimato. A ausência de julgamento moral dentro desses grupos, onde os participantes se sentem livres e seguros junto aos seus pares para expressar suas ideias sem medo de repercussões é um fator importante que contribui para a disseminação do discurso de ódio no Telegram. Além disso, a segurança do mundo privado (privacidade) proporciona um ambiente propício para a troca de material e ideias controversas, sem a interferência de terceiros.

Outro aspecto que favorece a propagação do discurso de ódio é a segurança do anonimato que os grupos oferecem aos seus membros. O fato de poderem se esconder atrás de um perfil anônimo encoraja indivíduos a expressarem opiniões extremistas e preconceituosas sem medo de serem identificados ou responsabilizados pela disseminação da violência através do discurso de ódio. Vemos transbordar ataques às mulheres, aos judeus e aos negros no geral, às pessoas LGBTQIAPN+, nordestinos, imigrantes etc.

Demonstramos as manifestações desses discursos discriminatórios e violentos por meio da disseminação dos memes. Os memes foram apropriados pela extrema direita internacional como instrumento para a propaganda política. A ambiguidade propiciada por essa forma de comunicação possibilita o compartilhamento de discursos racistas, misóginos e antissemitas com o emprego do humor e da sátira, que torna o conteúdo de ódio palatável para audiências maiores.

<sup>17</sup> Para ilustrar a informação, apesar de todos os grupos disseminarem conteúdo que expressamente violam a dignidade humana, promovendo a violência em termos de racismo, misoginia e antissemitismo, todos os grupos seguiram em funcionamento. Apenas 03 dos grupos monitorados por nós para fins deste artigo receberam notificação do Telegram com a seguinte informação “Este canal não pode ser exibido porque violou os Termos de Serviço do Telegram”/ “Este canal não pode ser exibido porque violou os Termos de Serviço do Telegram”. -1001066225827 - 1ª e 2ª GUERRA MUNDIAL (102 notificações), -1001377399257 - grupo Ação Falangista Brasileira (05 notificações), -1001304266091 - Politicamente Incorreto ( /pol/ terceira posição antijudaísmo nazismo fascismo nacionalismo) (04 notificações) sem que fossem tirado ao ar.

No caso brasileiro, apresentamos a apropriação do meme do Dollynho pela extrema direita nacional, de forma estratégica para reverberar esse tipo de conteúdo, seguindo o mesmo *modus operandi* da *Alt-Right* estadunidense, com a apropriação do personagem *Pepe the Frog* (May; Feldman, 2019; Tutters, 2019).

As redes sociais têm sido esse palco propício para a incitação ao preconceito, discriminação ou intolerância motivada por gênero, raça, cor, religião, nacionalidade, orientação sexual ou deficiência física e mental. Assim, o discurso de ódio impacta negativamente na proteção à dignidade humana dos alvos da violência, bem como fragiliza sociedades que se pensam democráticas e livres. Diante desse panorama, é imprescindível avançar na implementação de mecanismos democráticos de controle e segurança direcionados às plataformas de mídias. A internet não pode ser um território dominado pela lei do mais forte. Dada a natureza ubíqua que nos cerca em nossas vidas cotidianas, é essencial que haja um entendimento comum por parte da sociedade civil e entre os representantes políticos de que as ações e interações online não se limitam ao ambiente virtual, mas transbordam em consequências offline.

## Referências

- BARRATT, Monica J; MADDOX, Alexia. Active engagement with stigmatised communities through digital ethnography. *Qualitative Research*, [s. l.], v. 16, n. 6, p. 701–719, 2016. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1468794116648766>. Acesso em: 20 nov. 2021.
- BERGSON, Henri. O riso: ensaio sobre a significação do cômico. [S. l.]: Zahar, 1983.
- BOGERTS, Lisa; FIELITZ, Maik. “Do You Want Meme War?” Understanding the Visual Memes of the German Far Right. *In: POST-DIGITAL CULTURES OF THE FAR RIGHT*. Bielefeld, Germany: transcript Verlag, 2018. p. 137–154.
- BRUGGER, Winfried. Proibição ou Proteção do Discurso do Ódio? Algumas Observações sobre o Direito Alemão e o Americano. *Direito Público*, [s. l.], v. 4, n. 15, 2007. Disponível em: <https://www.portaldeperiodicos.idp.edu.br/direitopublico/article/view/1418>. Acesso em: 30 abr. 2024.
- CESARINO, Leticia. Como vencer uma eleição sem sair de casa: a ascensão do populismo digital no Brasil. *Internet & Sociedade*, [s. l.], p. 91–120, 2020. Disponível em: [https://www.academia.edu/42077568/Como\\_vencer\\_uma\\_elei%C3%A7%C3%A3o\\_sem\\_sair\\_de\\_casa\\_a\\_ascens%C3%A3o\\_do\\_populismo\\_digital\\_no\\_Brasil\\_Internet\\_and\\_Sociedade\\_2020\\_](https://www.academia.edu/42077568/Como_vencer_uma_elei%C3%A7%C3%A3o_sem_sair_de_casa_a_ascens%C3%A3o_do_populismo_digital_no_Brasil_Internet_and_Sociedade_2020_). Acesso em: 10 out. 2021.

CESARINO, Leticia. O mundo do avesso: Verdade e política na era digital. 1ª edição. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2022.

CHAGAS, Viktor. Da memética aos memes de internet: uma revisão da literatura. BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, [s. l.], n. 95, 2021. Disponível em: <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/119>. Acesso em: 28 abr. 2024.

CHAGAS, Viktor. *DOLCE FARMEME*: a retórica da brincadeira política. Revista Brasileira de Ciências Sociais, [s. l.], v. 38, p. e3811008, 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/9DZjs4wXHPByRwsTgCpgFyf/>. Acesso em: 23 fev. 2024.

CHARMAZ, Kathy. A construção da teoria fundamentada: Guia Prático para Análise Qualitativa. [S. l.]: Bookman Editora, 2009.

COLIVER, Sandra *et al.* (org.). Striking a balance: hate speech, freedom of expression, and non-discrimination. London: Article 19, International Centre Against Censorship, Human Rights Centre, University of Essex, 1992.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma. Interseccionalidade. São Paulo, SP: Boitempo, 2021.

DAWKINS, Richard. The selfish gene. 30th anniversary eded. Oxford: Oxford university press, 2006.

DOSSIÊ DA INTOLERÂNCIA. Intolerância nas redes. [S. l.: s. n.], 2016. Disponível em: <https://www.comunicaquemuda.com.br/dossie/intolerancia-nas-redes/>. Acesso em: 30 abr. 2024.

DOUGLAS, Mary. Pureza e perigo. Lisboa: Edições 70, 2014.

FANON, Frantz. Pele negra máscaras brancas. Salvador, BA: Edufba, 2008.

FERGUSON, Rachael-Heath. Offline ‘stranger’ and online lurker: methods for an ethnography of illicit transactions on the darknet. Qualitative Research, [s. l.], v. 17, n. 6, p. 683–698, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1468794117718894>. Acesso em: 20 set. 2022.

FONSECA, Paulo F. C.; RIBEIRO, Barbara E.; NASCIMENTO, Leonardo F. Demarcating Patriotic Science on Digital Platforms: Covid-19, Chloroquine and the Institutionalisation of Ignorance in Brazil. Science as Culture, [s. l.], v. 31, n. 4, p. 530–554, 2022. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/09505431.2022.2105691>. Acesso em: 8 dez. 2023.

GAY, Peter. O cultivo do ódio. [S. l.]: Companhia das Letras, 1995.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. [s. l.], 1984. Disponível em: <https://ria.ufrn.br/jspui/handle/123456789/2298>. Acesso em: 30 abr. 2024.

GORDON, Lewis. Prefácio. In.: Peles Negras, Máscaras Brancas. Fanon, Frantz. Salvador: EDUFBA, 2008.

HARMER, Emily; LUMSDEN, Karen. Online Othering: An Introduction. *In*: LUMSDEN, Karen; HARMER, Emily (org.). *Online Othering*. Cham: Springer International Publishing, 2019. p. 1–33. Disponível em: [https://link.springer.com/10.1007/978-3-030-12633-9\\_1](https://link.springer.com/10.1007/978-3-030-12633-9_1). Acesso em: 30 abr. 2024.

JENKINS, Henry. *Convergence culture: where old and new media collide*. New York: New York University Press, 2006.

KELMAN, Herbert C.; HAMILTON, Virginia L. *Crimes of obedience: toward a social psychology of authority and responsibility*. New Haven: Yale Univ. Pr, 1989.

KUIPERS, Giseline. Media culture and Internet disaster jokes: bin Laden and the attack on the World Trade Center. *European Journal of Cultural Studies*, [s. l.], v. 5, n. 4, p. 450–470, 2002. Disponível em: <http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1364942002005004296>. Acesso em: 30 abr. 2024.

MARECHAL, Nathalie. From Russia With Crypto: A Political History of Telegram. *In*: 8TH USENIX WORKSHOP ON FREE AND OPEN COMMUNICATIONS ON THE INTERNET (FOCI 18), 2018. Anais [...]. [S. l.: s. n.], 2018. Disponível em: <https://www.usenix.org/conference/foci18/presentation/marechal>. Acesso em: 8 dez. 2023.

MATAMOROS-FERNÁNDEZ, Ariadna. “El Negro de WhatsApp” meme, digital blackface, and racism on social media. *First Monday*, [s. l.], 2020. Disponível em: <https://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/10420>. Acesso em: 30 abr. 2024.

MAY, Rob; FELDMAN, Matthew. Understanding the Alt-Right: Ideologues, “Lulz” and Hiding in Plain Sight. *In*: FIELITZ, Maik; THURSTON, Nick (org.). *Post-Digital Cultures of the Far Right*. 1. ed. Bielefeld, Germany: transcript Verlag, 2019. (Edition Politik). v. 71, p. 25–36.

MILLER-IDRISS, Cynthia. What Makes a Symbol Far Right? Co-opted and Missed Meanings in Far-Right Iconography. *In*: WHAT MAKES A SYMBOL FAR RIGHT? CO-OPTED AND MISSED MEANINGS IN FAR-RIGHT ICONOGRAPHY. [S. l.]: transcript Verlag, 2018. p. 123–136. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783839446706-009/html>. Acesso em: 28 abr. 2024.

MOREIRA, Adilson José. *Racismo recreativo*. São Paulo: Sueli Carneiro : Pólen, 2019. (Feminismos plurais / coordenação, Djamila Ribeiro).

NASCIMENTO, Leonardo Fernandes *et al.* Poder oracular e ecossistemas digitais de comunicação: a produção de zonas de ignorância durante a pandemia de Covid-19 no Brasil. *Fronteiras - estudos midiáticos*, [s. l.], v. 23, n. 2, p. 190–206, 2021. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/22620>. Acesso em: 7 mar. 2024.

NASCIMENTO, Leonardo F. *et al.* Públicos refratados: grupos de extrema direita brasileiros na plataforma Telegram. [s. l.], v. 3, n. internet&sociedade, 2022. Disponível em: <https://revista.internetlab.org.br/publicos-refratados-grupos-de-extrema-direita-brasileiros-na-plataforma-telegram/>.

NASCIMENTO, Leonardo; CESARINO, Letícia; FONSECA, Paulo. ‘Quando se está morrendo afogado, até jacaré é tronco para se agarrar’: cloroquina e médicos em grupos de direita do Telegram. *Series Lavits Covid-19*, [s. l.], v. 22, 2020. Disponível em: <https://scholar.google.com/scholar?cluster=8374614825917597170&hl=en&oi=scholar>. Acesso em: 8 dez. 2023.

PAIXÃO, Marcelo. *A lenda da modernidade encantada: por uma crítica ao pensamento social brasileiro sobre relações raciais e projeto de estado-nação*. [S. l.]: Editora Crv, 2020.

PAIXÃO, Marcelo. Antropofagia e racismo: uma crítica ao modelo brasileiro de relações raciais. *In*: RAMOS, Silvia; MUSUMECI, Leonarda (org.). *Elemento suspeito: abordagem policial e discriminação na cidade do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005. (Coleção segurança e cidadania). p. 283–322.

PHILLIPS, Whitney. It Wasn’t Just the Trolls: Early Internet Culture, “Fun,” and the Fires of Exclusionary Laughter. *Social Media + Society*, [s. l.], v. 5, n. 3, p. 2056305119849493, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/2056305119849493>. Acesso em: 12 mar. 2024.

POWELL, Chris; PATON, George E. C. *Humour in Society: Resistance and Control*. [S. l.]: Macmillan, 1988.

RIOS, Flavia Mateus. *Elite política negra no Brasil: relação entre movimento social, partidos políticos e Estado*. 2014. text - Universidade de São Paulo, [s. l.], 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-04022015-124000/>. Acesso em: 30 abr. 2024.

ROCHA, Luciane de Oliveira. *Outraged mothering: black women, racial violence, and the power of emotions in Rio de Janeiro’s African Diaspora*. 2014. Doctoral - The University of Texas at Austin, Austin, Texas, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/2152/25886>. Acesso em: 30 abr. 2024.

ROSS, Andrew S.; RIVERS, Damian J. Digital cultures of political participation: Internet memes and the discursive delegitimization of the 2016 U.S Presidential candidates. *Discourse, Context & Media*, [s. l.], v. 16, p. 1–11, 2017. Disponível em: <https://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S2211695816301684>. Acesso em: 29 abr. 2024.

SADIQUE, Kim; TANGEN, James; PEROWNE, Anna. The importance of narrative in responding to hate incidents following ‘trigger’ events. [S. l.]: Tell MAMA, 2018.

SARMENTO, Daniel. A liberdade de expressão e o problema do “hate speech”. *In*: [S. l.]: Lumen Juris, 2006. Disponível em: <https://bdjur2.stj.jus.br/jspui/handle/123456789/5250>. Acesso em: 30 abr. 2024.

SCOTT, James C. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. [S. l.]: Yale University Press, 2008.

SHIFMAN, Limor. Memes in a Digital World: Reconciling with a Conceptual Troublemaker. *Journal of Computer-Mediated Communication*, [s. l.], v. 18, n. 3, p. 362–377, 2013. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/jcc4.12013>. Acesso em: 29 abr. 2024.

SILVA, UVANDERSON Vitor da. Cidadania em negro e branco: racialização e (luta contra a) violência de Estado no Brasil. 2017. Tese de doutorado - UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO, Rio de Janeiro, 2017.

SILVA, Rosane Leal da *et al.* Discursos de ódio em redes sociais: jurisprudência brasileira. *Revista Direito GV*, [s. l.], v. 7, p. 445–468, 2011. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rdgv/a/QTnjBBhqY3r9m3Q4SqRnRwM/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 30 abr. 2024.

STROSSEN, Nadine. Hate: why we should resist it with free speech, not censorship. First issued as an Oxford University Press paperbacked. New York, NY, United States of America: Oxford University Press, 2020. (Inalienable rights).

TOPINKA, Robert J. Politically incorrect participatory media: Racist nationalism on r/ImGoingToHellForThis. *New Media & Society*, [s. l.], v. 20, n. 5, p. 2050–2069, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1461444817712516>. Acesso em: 22 mar. 2024.

TOPINKA, Robert; FINLAYSON, Alan; OSBORNE-CAREY, Cassian. The trap of tracking: Digital methods, surveillance, and the far right. *Surveillance & Society*, [s. l.], v. 19, n. 3, p. 384–388, 2021.

TRINDADE, Luiz Valério P. Discurso de ódio nas redes sociais. São Paulo: Sueli Carneiro, Jandaíra, 2022. (Feminismos plurais).

TUTERS, M. LARPing & Liberal Tears: Irony, Belief and Idiocy in the Deep Vernacular Web. *In: FIELITZ, Maik; THURSTON, Nick (org.)*. Post-Digital Cultures of the Far Right. 1. ed. Bielefeld, Germany: transcript Verlag, 2019. (Edition Politik). v. 71, p. 37–48. Disponível em: <https://dare.uva.nl/search?identifier=bcf4e3cf-1542-430b-ba9d-edfcb9503a1d>. Acesso em: 14 abr. 2024.

VALENTE, Mariana Giorgetti. Misoginia na internet: uma década de disputas por direitos. São Paulo, SP, Brasil: Fósforo, 2023.

VALENTE, Mariana Giorgetti Valente *et et al.* O Corpo é o Código: estratégias jurídicas de enfrentamento ao revenge porn no Brasil. [S. l.]: InternetLab, 2016.

VARGAS, João Costa; AMPARO ALVES, Jaime. Geographies of death: an intersectional analysis of police lethality and the racialized regimes of citizenship in São Paulo. *Ethnic and Racial Studies*, [s. l.], v. 33, n. 4, p. 611–636, 2010. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/01419870903325636>. Acesso em: 30 abr. 2024.

VELHO, Eduardo; MONTARDO, Sandra Portella. A manifestação da masculinidade tóxica em um fórum de internet anônimo brasileiro. *Fronteiras*

- estudos midiáticos, [s. l.], v. 24, n. 2, 2022. Disponível em: <https://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/article/view/23941>. Acesso em: 14 abr. 2024.

WEDDERBURN, Rosana Silva Moore. Genocídio no Brasil? uma análise dos debates da Comissão Parlamentar de Inquérito Violência Contra Jovens Negros e Pobres da Câmara de Deputados. 2019. Tese de doutorado - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.bdtd.uerj.br:8443/handle/1/18060>. Acesso em: 30 abr. 2024.

WIGGINS, Bradley E; BOWERS, G Bret. Memes as genre: A structural analysis of the memescape. *New Media & Society*, [s. l.], v. 17, n. 11, p. 1886–1906, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1177/1461444814535194>. Acesso em: 29 abr. 2024.

YU, Yang; NOONARK, Chanapa; CHUNG, Donghwa. Do YouTubers Hate Asians?: An Analysis of YouTube Users’ Anti-Asian Hatred on Major U.S. News Channels during the COVID-19 Pandemic. *Global Media Journal - German Edition*, [s. l.], v. 11, p. n. 1, 2021. Disponível em: [https://www.db-thueringen.de/receive/dbt\\_mods\\_00049166](https://www.db-thueringen.de/receive/dbt_mods_00049166). Acesso em: 30 abr. 2024

## Política e memes: uma análise da ressignificação de Barbie (2023) por personalidades políticas brasileiras

Márcia Zanin Feliciani<sup>1</sup>  
ORCID: 0000-0001-7324-9075

Viviane Borelli<sup>2</sup>  
ORCID: 0000-0003-0643-2173

**Resumo:** O objetivo deste artigo é mapear a utilização dos memes de *Barbie* (2023) por personalidades políticas brasileiras. Seu aporte teórico é constituído por discussões acerca da comunicação e marketing político (Tesseroli; Panke, 2021), dos memes (Chagas, 2018) e da circulação como fluxo adiante (Braga, 2012; 2017). Após a análise de publicações feitas por seis políticas brasileiras no Instagram, chegou-se a três categorias de postagens relacionadas ao filme: uso da cor rosa; crítica feminista; e crítica política. A partir delas, percebe-se a expressiva circulação de matérias significantes (Verón, 2004) relativas ao filme, a ponto de atingir o campo político – cuja simbólica foi, no decorrer da história, predominantemente formal (Rodrigues, 2000). Ao mesmo tempo, o mapeamento evidencia as transformações pelas quais a comunicação política passa, ao experimentar e potencializar a utilização de memes.

**Palavras-chave:** Comunicação política. Circulação. Memes. Barbie.

---

<sup>1</sup> Doutoranda e Mestra em Comunicação pelo Programa de Pós-graduação em Comunicação (POSCOM) da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), Participante do grupo de pesquisa Circulação Midiática e Estratégias Comunicacionais (CNPq). Graduada em Comunicação Social - Produção Editorial pela UFSM e Especialista em Mídias Sociais Digitais pela Universidade Franciscana (UFN). marcia.feliciani@acad.ufsm.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1577688641169023>.

<sup>2</sup> Docente do Programa de Pós-graduação em Comunicação e do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), líder do Grupo de Pesquisa Circulação Midiática e Estratégias Comunicacionais (Cimid/UFSM) e doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). viviane.borelli@ufsm.br. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0710124685911526>.

**Abstract:** The objective of this article is to map the use of *Barbie* (2023) memes by Brazilian political personalities. Its theoretical reference consists of discussions about political communication and marketing (Tesseroli; Panke, 2021), memes (Chagas, 2018) and circulation as a forward flow (Braga, 2012; 2017). After analyzing publications made by six Brazilian politicians on Instagram, three categories of posts related to the film were identified: use of the color pink; feminist criticism; and political criticism. From them, it is possible to see the expressive circulation of significant materials (Verón, 2004) relating to the film, to the point of reaching the political field – whose symbolic was, throughout history, predominantly formal (Rodrigues, 2000). At the same time, the mapping highlights the transformations that political communication goes through, by experimenting and enhancing the use of memes.

175

---

**Keywords:** Political communication. Circulation. Memes. Barbie.

**Resumen:** El objetivo de este artículo es mapear el uso de los memes de *Barbie* (2023) por parte de personalidades políticas brasileñas. Su aporte teórico consiste en discusiones sobre comunicación y marketing político (Tesseroli; Panke, 2021), memes (Chagas, 2018) y circulación como flujo hacia adelante (Braga, 2012; 2017). Luego de analizar las publicaciones realizadas por seis políticas brasileñas en Instagram, se identificaron tres categorías de publicaciones relacionadas con la película: uso del color rosa; crítica feminista; y crítica política. A partir de ellas se puede ver la circulación expresiva de materiales significativos (Verón, 2004) relacionados con el cine, hasta llegar al campo político – cuya simbología fue, a lo largo de la historia, predominantemente formal (Rodrigues, 2000). Al mismo tiempo, el mapeo resalta las transformaciones que atraviesa la comunicación política, al experimentar y potenciar el uso de los memes.

**Palabras-clave:** Comunicación política. Circulación. Memes. Barbie.

## Introdução

O filme *live-action Barbie* estreou nos cinemas mundiais em julho de 2023, após anos de negociações e promessas para a sua realização (Queiroz, 2023). Com direção de Greta Gerwig, roteiro de Noah Baumbach, Margot Robbie no papel de Barbie e Ryan Gosling interpretando Ken, entre vários outros nomes “de peso”, a produção alcançou uma bilheteria de US\$ 1,44 bilhão (Meio & Mensagem, 2024) – a maior do ano de 2023.

Entretanto, o alcance da produção não se restringiu às telas de cinema, tampouco à época do lançamento. A busca por informações relacionadas ao filme começou ainda no final de 2022, quando seu primeiro *teaser* foi publicado. Dali em diante, o interesse só cresceu, culminando com um grande pico de pesquisas relacionadas ao lançamento em si, em meados de julho de 2023. A elas, correspondem páginas e páginas de resultados de textos publicados por portais jornalísticos, críticos e de entretenimento, que apresentam curiosidades sobre os bastidores e analisam o filme sob os mais diversos vieses. Em abril de 2024, quase um ano após o lançamento, são encontrados 87.100.000 resultados no Google, entre *blogposts*, imagens, vídeos, notícias etc.

Passada a veiculação do longa nos cinemas, entre agosto e setembro de 2023, as conversações em torno dele permaneceram. Um dos motivos se deve à participação do elenco em premiações internacionais – o que rendeu comentários e análises nas plataformas de interações múltiplas (Fernández, 2023) e portais especializados (com destaque para os *looks* de Margot Robbie, inspirados em edições clássicas da boneca). A partir desse breve contexto, é possível perceber o impacto causado pelo filme nos mais diversos segmentos sociais.

Neste artigo, o objetivo é mapear a repercussão de *Barbie* – na forma de memes – em um grupo social específico: o das personalidades políticas brasileiras. Com esse recorte, busca-se demonstrar a expressiva circulação de matérias significantes (Verón, 2004) relativas ao filme, levando ao adentramento em um campo de simbólica tradicionalmente formal (Rodrigues, 2000). Com isso, percebe-se também as experimentações e reconfigurações que atravessam a comunicação política na contemporaneidade, ao aderir e potencializar a utilização de memes.

Como aporte teórico, tem-se, num primeiro momento, os conceitos de comunicação e marketing político, diferentes dos equivalentes eleitorais em termos discursivos, estratégicos, temporais e instrumentais (Tesseroli; Panke, 2021). Na

sequência, levanta-se um debate acerca dos memes (Chagas, 2018), importantes para o trabalho tanto por seu papel na disseminação de *Barbie*, quanto por sua presença cada vez mais expressiva no campo político – resultando na interface aqui analisada. Por fim, discute-se brevemente algumas questões relativas à circulação, compreendida enquanto processualidade intrinsecamente relacionada aos memes – visto que, em seu bojo, reside justamente o “fluxo adiante” (Braga, 2012; 2017) que permite que uma produção cinematográfica seja apropriada de distintas formas por atores políticos.

A análise é composta por um *corpus* definido a partir de amostragem por conveniência, isto é, personalidades políticas que as autoras acompanham enquanto eleitoras e cidadãs. Além de se tratar de um tipo de abordagem estatística não probabilística, esse método é embasado pelo sociólogo Howard Becker. Ao elencar meios de acessar grupos nos quais ocorrem desvios sociais, esse autor afirma que “se o pesquisador, na sua própria vida privada, obteve acesso a círculos nos quais a atividade desviante ocorre, pode usar este acesso para os propósitos de pesquisa” (Becker, 1993, p. 155). Ainda que, aqui, não se esteja falando de desvios, aplica-se a sugestão de utilizar os acessos pessoais do(a) investigador(a) para fins de pesquisa. Essa vinculação pessoal, por sua vez, explica a prevalência de personalidades mulheres e de esquerda no corpus.

Do ponto de vista metodológico, realiza-se uma análise de fragmentos discursivos, retirados da complexidade do tecido social. Parte-se da compreensão de que

a noção de ‘discurso’ não designa apenas a matéria lingüística, mas qualquer conjunto significante considerado como tal (isto é, considerado como lugar de investimento de sentido), quaisquer que sejam as matérias significantes em questão (a linguagem propriamente dita, o corpo, a imagem etc.). (Verón, 2004, p. 60-61).

Nesse sentido, os memes aqui analisados – predominantemente imagéticos – tratam-se de matérias significantes inseridas em um fluxo mais amplo, difícil de apreender em sua totalidade – inclusive por limitações das próprias plataformas midiáticas (Fernández, 2023) nas quais são veiculadas. É essa mesma impossibilidade de apreensão integral que justifica o recorte adotado.

Adentrando especificamente na justificativa para esta reflexão, que integra uma investigação mais ampla de doutorado, foi realizado um breve estado da arte no Google Acadêmico com as palavras-chave “marketing político” e “comunicação

política”, restrito aos anos de 2020 a 2024. Em seus 44.800 resultados, a busca indicou algumas lacunas que encorajam a realização desta pesquisa. A primeira delas diz respeito à predominância de trabalhos voltados a contextos eleitorais, com pouca atenção à comunicação que ocorre de forma permanente, isto é, fora dos períodos de pleito, por personalidades que já ocupam cargos públicos.

Um segundo ponto refere-se à maior atenção às ações comunicacionais de personalidades e grupos políticos de extrema direita, sobretudo após as eleições de 2018 e, mais recentemente, a pandemia de Covid-19, em que se constituíram verdadeiras máquinas de criação e disseminação de desinformações. Ou seja, esse interesse acentuado se justifica.

Ao mesmo tempo, trabalhos como o de Bachini et al. (2022) atentam para uma crescente mobilização da esquerda política no país, visando fazer frente a esses movimentos. No caso das eleições municipais de 2020, “ao calcular a média de postagens por candidato, os de esquerda publicaram 3,6 vezes mais que os de direita” (Bachini et al., 2022, s. p.). Isso repercute neste exercício, onde foram encontradas apenas publicações de personalidades de esquerda, conforme relatado anteriormente. Assim, justifica-se o interesse em cobrir esse aspecto da comunicação política brasileira.

De volta ao estado da arte, percebe-se ainda uma atenção crescente ao fenômeno dos memes no campo político. Como é discutido no texto, não se trata de algo novo, já que se parte de uma concepção ampla dos memes, desde sempre constituintes do âmbito social enquanto equivalentes culturais dos genes (Dawkins, 2001). Contudo, com a intensificação da inserção de plataformas midiáticas na sociedade e suas múltiplas apreensões por parte dos atores sociais (Fernández, 2023), sua utilização se intensifica e se estende a campos onde, até então, predominava uma simbólica formal (Rodrigues, 2000), como é o caso do político.

No que tange à estruturação do artigo, inicia-se com a distinção entre comunicação e marketing político e eleitoral (Tesseroli; Panke, 2021), verificando em que aspectos se aproximam e afastam. Na sequência, reflete-se sobre o conceito de memes (Chagas, 2018) e as processualidades por meio das quais ocorrem fluxos contínuos, como problematiza Braga (2012; 2017). Após esse movimento teórico, passa-se à empiria, na qual foram identificadas três apropriações distintas de *Barbie*: uso da cor rosa, crítica feminista e crítica política.

## Comunicação ou marketing? Político ou eleitoral?

Existe uma série de termos distintos relacionados à comunicação realizada por atores políticos, mas nem todos dizem respeito ao exposto nesta pesquisa. Ainda que tenham em comum a inserção no campo da Comunicação e Política e a conquista da aprovação pública como objetivo, para Tesseroli e Panke (2021), os conceitos de comunicação política, comunicação eleitoral, marketing político e marketing eleitoral possuem diferenças bem demarcadas.

De maneira geral, os autores enxergam a comunicação política como o conceito mais amplo, que contempla a comunicação eleitoral e outra, a governamental. Ambas recorrem ao marketing político para “vender” suas personalidades, propostas ou feitos, mas o marketing eleitoral é exclusivo da comunicação eleitoral, ou seja, aquela que se realiza no período legalmente definido para cada pleito. Uma proposta de esquematização do pensamento dos autores está apresentada na Figura 1.

**Figura 1:** Proposta de esquematização da compreensão de Tesseroli e Panke (2021) acerca da comunicação e marketing político e eleitoral.



Fonte: elaborado pelas autoras a partir de Tesseroli e Panke (2021).

Dos cinco conceitos apresentados pela dupla de autores, o primeiro que se relaciona com esta pesquisa é o de “comunicação governamental”. Ela refere-se à comunicação feita especificamente “dentro [...] da governança” (Panke; Pimentel, 2018, p. 79-80), ou seja, por representantes já eleitos, que têm como principal objetivo manter o apoio dos cidadãos. Nesse sentido, distingue-se da comunicação

eleitoral, a outra via da comunicação política, em pelo menos dois aspectos: a) esta é feita por atores políticos não eleitos, cujo objetivo é justamente a vitória no pleito em que disputam; b) nesse sentido, tem como foco a conquista de novos aliados (além de manter os que o candidato já possui).

Enquanto formas de comunicação política, ambas envolvem a participação de diversos atores, desde os políticos, passando pelos comunicadores, até os cidadãos, todos com potencial de influenciar a opinião pública. Isso porque, conforme Panke e Pimentel (2018), a comunicação política possui diferentes origens e sentidos: pode dar-se de forma “convencional”, de cima para baixo, ou seja, dos políticos para a sociedade; de maneira horizontal entre “iguais”, sejam políticos ou cidadãos; e, inclusive, de baixo para cima, isto é, por meio de reivindicações da sociedade aos representantes ou candidatos.

Mas, ainda que apresentem aproximações, comunicação governamental e mesmo comunicação política de forma geral são facilmente diferenciáveis da eleitoral. Enquanto a comunicação política destina-se aos cidadãos, a eleitoral fala com (potenciais) eleitores; ao passo em que a comunicação eleitoral se restringe aos prazos legalmente estabelecidos para cada pleito, a política prolonga-se junto da atuação pública do representante – é, de certa forma, permanente; por fim, esta última preocupa-se em levar informação e debater com a população, enquanto, nas eleições, o foco é o fortalecimento da imagem e, conseqüentemente, a vitória do candidato.

Tesseroli e Panke (2021, p. 104) resumem os diferenciais da comunicação eleitoral em quatro aspectos:

Discursivo, pois nesse período os discursos tendem a ser mais persuasivos e emocionais; estratégico, pois é concebido de forma planejada para projetar uma imagem favorável do candidato e esconder as debilidades; temporal, devido ao fato de possuir um espaço de tempo previamente estabelecido e instrumental, pois é operacionalizado por meio de alterações legais.

A ênfase na imagem do candidato é um aspecto frequente na teorização sobre comunicação eleitoral, e é levantada como uma de suas funções básicas em Tesseroli e Panke (2021). Trabalhá-la, todavia, depende de um tensionamento entre quem ele é, o que diz que é e, principalmente, como o eleitorado percebe essa combinação (Panke; Pimentel, 2018). Além da imagem, há ainda a administração das demais funções da comunicação eleitoral, a saber, a identificação do candidato,

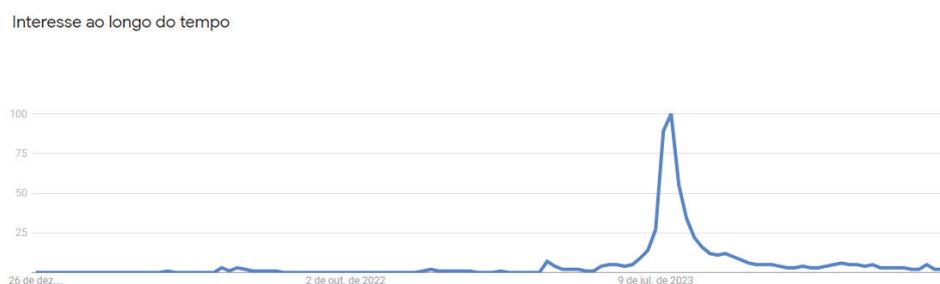
o ataque aos opositores, a defesa (quando é ele o foco dos ataques) e a exploração dos assuntos – ou seja, a tessitura e apresentação de propostas.

Ao mesmo tempo, administrar todos esses elementos é um grande desafio, que se torna cada vez mais complexo com a multiplicação das plataformas midiáticas (Fernández, 2023). Nesse sentido é que Tesseroli e Panke (2021, p. 104) afirmam que a comunicação eleitoral adquiriu contornos pós-modernos, “com características como a organização e o planejamento profissional, descentralização das operações, adesão de consultores profissionais, altos custos e divulgação através de distintos meios de comunicação, em plataformas diversas”.

Ainda que os autores as associem especificamente à comunicação eleitoral, essas (re)configurações se estendem à comunicação política como um todo. Isso é visível no objeto deste artigo, em que o uso dos memes de *Barbie* atua de forma estratégica, servindo para posicionar as personalidades políticas como “antenas” e descontraídas – isto é, assegurando uma imagem positiva perante o público.

Mas, de maneira geral, elas também podem vir a ter mais visibilidade nas plataformas midiáticas, visto que, estando o assunto em evidência, os algoritmos podem tender a uma maior exibição dos posts relacionados. Como pode-se ver na Figura 2, à época do lançamento do filme, em julho de 2023, as buscas online sobre ele dispararam.

**Figura 2:** Panorama das buscas online por *Barbie* (2022-2024)



Fonte: Google Trends.

Feitas as considerações acerca da comunicação, é adequado passar à seara do marketing. Num primeiro momento, Tesseroli e Panke (2021) fazem uma associação do marketing político ou eleitoral ao marketing tradicional, utilizado no comércio. Segundo os autores, ambos focam na venda, quer seja de um produto ou de um político; para isso, além de um discurso persuasivo, precisam ter conhecimento do seu público-alvo e, em especial, dos seus concorrentes.

Mas, apesar dessas aproximações, os pesquisadores lembram pelo menos três diferenças às quais se deve atentar. A primeira é que, diferentemente de um produto, os representantes tomam decisões no nome de quem os “compra”. A segunda é que, enquanto o marketing comercial pauta-se pela margem econômica, o político, não (pelo menos idealmente). Por fim, a terceira diferença é que, enquanto produtos são estáticos e imutáveis, os políticos expressam opiniões e comportamentos que podem mudar completamente com o decorrer do tempo. Assim, a escolha de um representante envolve (ou deveria envolver) aspectos mais complexos do que a de uma marca.

A diferenciação entre marketing político e eleitoral segue a mesma linha das “comunicações”, sendo igualmente ancorada nas especificidades discursivas, estratégicas, temporais e instrumentais das eleições. Assim, mais importante, talvez, é diferenciar marketing de comunicação política ou eleitoral – diferença essa que se dá em termos de atores envolvidos, função atribuída à comunicação e construção da imagem pública do candidato.

Enquanto a comunicação (seja ela política ou eleitoral) envolve uma multiplicidade de atores, todos com possibilidade de participar e influenciar a opinião pública (como visto anteriormente), o marketing restringe-se ao candidato, partido e/ou à equipe contratada exclusivamente com esse fim, isto é, profissionais das áreas de marketing, publicidade, relações públicas etc. Tesseroli e Panke (2021) enquadraram esses sujeitos não (somente) como atores, mas agentes políticos, dada sua ênfase no fazer.

Em seguida, há a diferença no lugar dado à própria comunicação. No conceito de comunicação política ou eleitoral, como o próprio nome já sugere, ela é tida como um componente ativo na construção da campanha, no relacionamento com os demais atores e, com base nisso, na transformação social. Já no marketing, ela é estritamente ferramental<sup>3</sup>.

Porém, isso está muito relacionado ao lugar do qual se olha. Neste trabalho, assim como no de Tesseroli e Panke (2021), a ênfase está na Comunicação, dada a vinculação das autoras a um programa da área. Ou seja, ela é o campo amplo, do qual o marketing é um dos ferramentais possíveis (conforme o esquema da

---

<sup>3</sup> Tesseroli e Panke (2021) fazem uma diferenciação entre ferramentas e estratégias. Enquanto as últimas têm cunho organizacional e estão ligadas a planejamento, as primeiras são operacionais – logo, referem-se à execução das estratégias traçadas.

Figura 1), mas não o único. Já se o ponto de partida fosse o Marketing enquanto área de atuação e pesquisa, a comunicação é que seria uma de suas ferramentas – a promoção dos “4 Ps” ou “mix” de marketing, junto de produto, preço e praça (Kotler; Keller, 2012). Assim, percebe-se como o espaço da comunicação fica “diluído” entre todos esses pontos de atenção.

Por estar centrado no candidato, partido e equipe, o marketing eleitoral ou político traça estratégias e ações para construir uma imagem pública favorável da personalidade política; desta forma, pode ser considerado mais “controlável”. A comunicação também ajuda na formação da imagem do candidato, mas, por englobar uma maior variedade de atores sociais, o faz de forma menos controlada. Ou seja: assim como a participação da sociedade pode contribuir positivamente para a imagem do(a) político(a), também pode comprometê-la. Os memes, sobre os quais se discorre na sequência, podem funcionar de ambas as formas.

### **Os memes e sua circulação**

Em diálogo com produções como as de Regiani (2017; 2022) e Avila (2022), busca-se analisar o fenômeno dos memes não só em suas questões técnicas, mas também discursivas. Nesse sentido, cada meme constitui uma unidade discursiva, que, como dito, são matérias significantes arrancadas da complexidade do tecido social (Verón, 1996; 2004).

A partir das proposições do semiólogo argentino Eliseo Verón, compreende-se os memes como fragmentos discursivos, pois

se caracterizam por imbricar textos verbais e imagens retirados de outros contextos, criando uma nova unidade. Esses memes imagéticos são construídos em uma atividade marcada pela interdiscursividade (VERÓN, 2004), a qual também é característica do humor cômico, e, talvez por isso, lhe sejam tão adequados. (Regiani et al., 2021, p. 4).

Segundo Chagas (2018), a utilização de memes no âmbito político não é algo novo. Isso porque o conceito, em sua origem, remete a tudo que é culturalmente replicável. Assim, jingles-chiclete como “Lula lá” ou slogans imponentes como o “Brasil acima de tudo, Deus acima de todos” são, de certa forma, memes. Como tais, eles podem ser reproduzidos de maneira integral ou modificada – estando, aí, sujeitos a apropriações diversas, tanto favoráveis quanto críticas.

Para Chagas (2018), a “novidade” dos memes políticos na contemporaneidade está na sua viralização, tendo em vista a circulação diferenciada das plataformas midiáticas. Assim, o autor considera este o principal critério para identificar um meme político (além, naturalmente, do conteúdo). “Como imagens que circulam nas mídias sociais, são caracteristicamente mais ‘virais’ do que ‘memes’; seu sucesso é calculado menos com base nas variações apresentadas diante do original, e mais nas replicações da peça através das redes” (Chagas, 2018, p. 11).

Dessa forma, as peças enquadradas pelo pesquisador como memes vão desde infográficos com dados e/ou comparativos de governos, passando por citações dos candidatos (geralmente acompanhadas por fotos da ocasião dos pronunciamentos), até montagens com slogans, hashtags, palavras de ordem e críticas à oposição. Elas podem ser feitas tanto por usuários como pelas campanhas oficiais.

Aqui, além do foco na produção oficial de memes, o principal critério utilizado para defini-los é a comicidade, isto é, o uso de paródia, exagero, humor e/ou ironia. Ele se constrói, principalmente, pela sobreposição de imagens e textos, com ênfase na intertextualidade (relação entre diversos textos) e polissemia (evocação de distintos sentidos).

Bergson (2018), conhecido estudioso do cômico, elenca uma série de características acerca dele. A primeira delas refere-se aos efeitos da mudança de tom na comicidade. Segundo o autor, ao transpor-se uma fala do tom solene para o familiar, tem-se a paródia; fazendo-se o contrário, tem-se o exagero – cada qual com sua expressividade cômica específica.

Por sua vez, se fala-se o que deveria ser (ideal) como se efetivamente o fosse (real), tem-se a ironia; já se fala-se o que é (real), acreditando que é exatamente assim que deveria ser (ideal), tem-se o humor. Ou seja: o discurso humorístico traz em si justamente a afirmação da realidade que o falante acredita existir ou espera que exista. Ele é um reflexo da forma como esse sujeito vê a si e aos outros no mundo, às posições que atribui a cada um. Esse aspecto é especialmente visível nas Figuras 11 e 12, que apresentam o futuro que Fernanda Melchionna e Luciana Genro esperam que exista: Jair Bolsonaro na cadeia.

Outra importante observação de Bergson (2018) a respeito do cômico é de que não se ri sozinho: todo o riso é o riso de um grupo, grupo esse que compartilha dos mesmos preceitos. O autor afirma: “o riso esconde um entendimento prévio,

eu diria quase uma cumplicidade com os outros ridentes, reais ou imaginários” (Bergson, 2018, p. 39). Considera-se que é precisamente esse aspecto que faz com que as publicações relativas a *Barbie* restrinjam-se a personalidades de esquerda, sobretudo mulheres. Entretanto, para outros grupos mais conservadores, o filme e seus memes poderão não ser motivo de riso, visto que apresentam valores distintos dos seus.

Para Chagas (2018), ainda que peças desse tipo possam aparecer no corpus e/ou ser enquadradas como memes, a categoria não se restringe a elas. De qualquer forma, as tipologias de análise adotadas pelo autor, baseadas em Shifman (2014), são pertinentes para a compreensão dos memes aqui estudados. São elas:

- (a) memes persuasivos, peças estrategicamente construídas para serem disseminadas de modo a angariar apoio a uma determinada proposta ou candidatura; (b) memes de ação popular, aqueles que se caracterizam como um conjunto de imagens que expressam um determinado comportamento ou temperamento coletivo; e (c) memes de discussão pública, os que se ancoram no humor e em situações de evidente incongruência na expectativa do internauta, geralmente identificados como piadas políticas e traduzidos por muitos autores [...] como uma nova roupagem da charge política e do comentário social. (Chagas, 2018, p. 9).

O pesquisador acrescenta que, “em contextos não democráticos e sob regimes totalitários, Shifman ainda admite uma quarta função adicional, denominada de subversão democrática” (ibidem); mas, como não é esse o caso do Brasil – por mais que, à época do artigo do autor, se testemunhasse a ascensão do conservadorismo com a eleição de Jair Bolsonaro –, “esta quarta função [é tida] como presente e diluída entre as demais” (ibidem).

Chagas (2018, p. 9-10) inclusive reconhece que as categorias propostas “tratam-se tão-somente de tipos ideais, que comportam alguma sobreposição, pois um meme pode, ao mesmo tempo, se apresentar como uma peça de humor e imbuir-se de uma retórica reacionária ou subversiva”, por exemplo. Na sequência, percebe-se como esses vários “tipos” se cruzam na análise empírica. Mas, antes, vale mencionar brevemente o fenômeno comunicacional que impulsiona os memes na contemporaneidade: a circulação (Braga, 2012; 2017).

Para Braga (2012, p. 41), “não é o ‘produto’ que circula – mas encontra um sistema de circulação no qual se viabiliza e ao qual alimenta. O produto, entretanto, é um momento particularmente auspicioso da circulação”. Esse

fenômeno ocorre porque um determinado produto posto para circular pode ser ressignificado em outros momentos e espaços. No caso de *Barbie*, por exemplo, nota-se que, passado o lançamento do filme, o interesse por ele permaneceu. Com isso, é possível perceber como a circulação transforma um produto midiático em algo muito maior. Além da base, que é o lançamento, tem-se as milhares de análises de portais e publicações em plataformas de interações múltiplas (Fernández, 2023), fora os eventos relacionados – os quais geram desdobramentos independentes, iniciando o que Braga (2017) nomeia como “novos circuitos”.

Além disso, o produto não demarca o início do processo de circulação. Ele assume, sim, um caráter fundacional (Verón, 1996), no sentido de ser o ponto a partir do qual as análises se desenrolam, tanto retroativa como progressivamente. Mas, como visto, ele não precisa estar dado para que as conversações relacionadas a ele se iniciem, já que os processos de ressignificação ocorrem de forma infinita e constroem-se por meio de distintas semioses (Verón, 1996; 2004).

Fora esses aspectos, há ainda inúmeros outros momentos da circulação que fogem ao alcance dos pesquisadores pela ausência de rastros digitais (Grohmann, 2019). São exemplos as próprias “conversas de bar” mencionadas por Braga (2012). Assim, verifica-se o caráter potencialmente infinito da circulação, configurando um fluxo adiante (Braga, 2012; 2017) do qual as pesquisas conseguem captar apenas breves momentos. É nesse sentido que este artigo foca na apropriação de memes ligados a Barbie por personalidades políticas brasileiras.

Conforme mencionado na Introdução, as políticas componentes do *corpus* foram selecionadas a partir de conveniência, consistindo em personalidades já acompanhadas pelas autoras no Instagram. Em função do caráter feminista do filme, optou-se por restringir o *corpus* a personalidades mulheres, apesar de terem sido encontradas algumas postagens feitas por políticos homens. Essa restrição também coincide com a constituição de um *corpus* homogêneo e de desvio zero, conforme preconizado por Verón (1996; 2004).

Dessas mulheres, nem todas ocupam cargos eletivos na atualidade. Contudo, desempenham papéis importantes no cenário político brasileiro. Suas publicações foram acessadas ainda durante o lançamento do filme, em julho de 2023. À época, foram salvas em uma pasta na referida plataforma, visando a utilização futura em análises da pesquisa de doutorado na qual este artigo se insere.

No Quadro 1, estão listados os nomes, funções e partidos das personalidades políticas selecionadas.

**Quadro 1 - Personalidades políticas presentes na análise.**

Nome	Função	Partido
Erika Hilton	Deputada federal pelo Rio de Janeiro/RJ	PSOL
Janja Lula da Silva	Primeira-dama do Brasil	PT
Maria do Rosário	Deputada federal pelo Rio Grande do Sul/RS	PT
Luciana Genro	Deputada estadual do Rio Grande do Sul/RS	PSOL
Manuela D'Ávila	Ex-deputada federal pelo Rio Grande do Sul/RS	PcdoB
Fernanda Melchionna	Deputada federal pelo Rio Grande do Sul/RS	PSOL

Fonte: elaborado pelas autoras.

Todas efetuaram apenas uma publicação, com exceção de Luciana Genro, que fez três postagens ligadas ao filme. A partir da sua observação, percebeu-se que as unidades discursivas tinham algumas características recorrentes no que tange aos sentidos construídos. Assim, elas foram agrupadas em três categorias, a saber: uso da cor rosa, crítica feminista e crítica política – as quais são apresentadas mais detalhadamente na sequência.

188

### Uso da cor rosa

À época do lançamento de *Barbie*, em meados de julho de 2023, o uso de roupas cor-de-rosa atingiu seu ápice. Foi um fenômeno global, verificado não só nas salas de cinema, mas em todo o lugar, no dia a dia de pessoas comuns e celebridades. A utilização da cor – e sua publicação nas plataformas de interações múltiplas (Fernández, 2023), quase sempre com alusão ao filme – foi tão expressiva que a expressão “Barbiecore” (Lima, 2023) passou a ser utilizada para designar o movimento.

Apesar do desdém de muitas pessoas acerca do uso de rosa em função do filme, como sendo um movimento “fútil” (Duarte, 2023), emergiu nele um caráter mais político, de valorização do lugar da mulher na sociedade. E ele foi reforçado pela utilização da cor por personalidades inseridas no campo político propriamente dito, como Erika Hilton, Janja Lula da Silva e Maria do Rosário, conforme demonstram as postagens feitas em suas contas no Instagram – Figuras 3, 4 e 5.

Figura 3 – Publicação de Erika Hilton.



Fonte: perfil de Erika Hilton no Instagram.

Figura 4 – Publicação de Janja Lula da Silva.



Fonte: perfil de Janja Lula da Silva no Instagram.

Figura 5 – Publicação de Maria do Rosário



Fonte: perfil de Maria do Rosário no Instagram.

É especialmente pertinente o caso de Erika Hilton, por se tratar de uma mulher trans. O uso da cor e a referência ao filme sugerem uma reafirmação do seu lugar enquanto mulher, o que também se verificou com outras personalidades trans. Um movimento semelhante ocorreu com outros aspectos de cunho biopolítico, como corpos gordos e negros. Assim, ao mesmo tempo em que há o reforço da feminilidade expressa pela boneca, há um questionamento quanto ao padrão de beleza por ela imposto – isto é, predominantemente branco e magro.

No caso de Janja, o uso de roupas cor-de-rosa verificou-se em uma série de ocasiões à época. Contudo, somente na postagem da Figura 4 houve uma referência direta ao filme, com o enquadramento de si e de sua colega de foto, a ministra Nísia Trindade Lima, como “Barbie girls”. Na publicação de Maria do Rosário, o filme não foi especificamente mencionado, tendo a deputada falado apenas em sua adesão à “trend” do uso da cor rosa. Mas, considerando que esta se deu em função do lançamento do filme, a referência fica bem explícita.

Em comparação, percebe-se que, enquanto a caracterização de Erika sugere um caráter mais “lúdico”, Janja e Maria do Rosário estão, em suas fotos, trabalhando – e trabalhando com política, uma função predominantemente masculina. Assim, ambas as facetas da boneca são cobertas: a da brincadeira, de vestir a Barbie com roupas glamourosas, e a do trabalho, de desempenhar a profissão que quiser.

### **Crítica feminista**

Um dos principais pontos de debate gerados pelo filme foi a respeito do feminismo. Isso porque trata-se de uma obra voltada a mulheres, cujas personagens vivem em um mundo no qual desempenham diversas funções e detêm posições de poder – o que não acontece com os homens, representando uma inversão do “mundo real”. Quando esses homens tentam dominar o mundo onde vivem, as Barbies se reúnem e impedem que seus planos se concretizem.

Ou seja, o filme mostra que as mulheres podem fazer tudo o que quiserem, e que, juntas, têm poder para transformar a realidade. Em paralelo, educa os homens no sentido de tomarem consciência de seu papel nas desigualdades de gênero – as quais, no filme, se manifestam das mais diversas formas, como assédio sexual, abuso de poder, subserviência etc.

Ao mesmo tempo, sua protagonista é alta, magra, loira e bem-vestida, ou seja, um padrão de beleza inalcançável para a grande maioria das mulheres. Além disso, o filme, apesar de criticar a orientação predominantemente financeira da empresa produtora da boneca, a Mattel, ainda é um produto do capitalismo. Uma série de publicações online problematiza esses e outros pontos, assim como as personalidades políticas enquadradas nesta categoria.

As Figuras 6 e 7 são relativas a postagens da deputada estadual gaúcha Luciana Genro – ambas enquadradas na categoria de crítica feminista a partir

do filme. Como será explicitado na categoria seguinte, a deputada também utilizou do longa para efetuar uma crítica política, tendo sido, dentro do *corpus*, a personalidade política que mais se apropriou de *Barbie*.

Figuras 6 e 7 – Publicações de Luciana Genro.



Fonte: perfil de Luciana Genro no Instagram.

A Figura 6 é parte de um carrossel de seis imagens sobre os desafios que Barbie teria que enfrentar caso fosse uma mulher da “vida real”. Entre eles, estão: a conciliação entre trabalho, atividades domésticas e cuidado com a família; seu apagamento frente a Ken, que seria creditado por todas as boas atividades por ela desempenhadas; a imposição de padrões de beleza e a busca incessante por alcançá-los, levando à constante comparação e, a partir dela, disputa entre mulheres; a percepção da necessidade de lutar pelos direitos de todas as Barbies; e a compreensão acerca do sistema capitalista no qual vive, ao qual sustenta e pelo qual é manipulada.

Ou seja, a publicação feita por Luciana Genro em sua conta no Instagram contrasta com o mundo onde Barbie vive no filme, a Barbielândia, na qual todos esses problemas são inexistentes. Em contrapartida, no trecho do longa em que a protagonista vai ao Mundo Real, ela depara-se com esses e outros problemas, com destaque para o assédio sexual. Ken, por sua vez, avalia o mundo humano como o ideal, visto que, enquanto homem, se sente favorecido – já que, na Barbielândia,

os homens ocupam uma posição secundária. Em resumo, a publicação de Luciana Genro joga com a crítica social que permeia o filme, reforçando-a e expandindo-a ao tratar de questões lá ausentes, como, por exemplo, o cuidado doméstico e familiar.

Sua segunda postagem, ilustrada na Figura 7, também consiste em um carrossel, desta vez com dez imagens. A sequência segue o padrão do *Barbie Selfie Generator*<sup>4</sup>, disponibilizado pela Warner Bros. para que os usuários gerassem suas próprias versões do pôster do filme. Na sequência de Luciana Genro, as “Barbies” apresentadas são: Angela Davis, escritora e ativista antirracista norte-americana; Carolina Maria de Jesus, escritora negra brasileira; Dandara dos Palmares, liderança na luta contra a escravidão no Brasil; Elza Soares, cantora e compositora brasileira; Jaqueline Goes de Jesus, biomédica responsável pelo rápido sequenciamento genômico do vírus da Covid-19 no país; Malala Yousafzai, ativista pelos direitos das mulheres agraciada com o Prêmio Nobel da Paz em 2014; Marielle Franco, política e ativista socialista assassinada em 2018 no Rio de Janeiro; Marsha P. Johnson, travesti e ativista pelos direitos LGBTQIAPN+<sup>5</sup> nos Estados Unidos; e Simone de Beauvoir, escritora e ativista feminista.

Ao final, há ainda um card que informa que as mulheres da vida real podem ser o que quiserem. No conjunto, percebe-se a prevalência de mulheres negras, o que pode ser uma crítica ao fato de que, no longa, raça não é um aspecto aprofundado. Nele, todas as Barbies detêm igual possibilidade de sucesso, a exemplo da presidente de Barbielândia, que é negra; porém, sabe-se que, na realidade, as coisas não funcionam dessa forma, havendo uma dupla discriminação no caso de mulheres negras.

Destaca-se também o protagonismo dado a mulheres brasileiras de diferentes vertentes profissionais, desde a literatura, passando pelo ativismo, pela música, saúde, até a política. Nesta, é simbólica a referência a Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro pelo mesmo partido de Luciana Genro, que foi assassinada a tiros em 2018. Até o momento da publicação, em julho de 2023, ninguém havia sido responsabilizado pelo crime, o que pode indicar o aproveitamento da oportunidade comunicacional proporcionada pelo filme para reivindicar uma solução.

---

<sup>4</sup> Disponível em: <https://www.barbieselfie.ai/br/>. Acesso em: 29 abr. 2024.

<sup>5</sup> Sigla que abrange pessoas Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transgênero, Queer, Intersexo, Assexuais, Pansexuais, Não-binárias e mais.

Encerrando a análise das publicações de Luciana Genro, no caso da Figura 7, novamente houve menção ao que ocorre no “mundo real”, diferentemente do apresentado pelo filme. Nesse caso, subentende-se certa crítica, no sentido de que há muitas mulheres de feitos exemplares que mereceriam a mesma atenção que o longa – sobretudo por este se tratar de ficção, enquanto elas são reais.

Teve-se também um posicionamento de Manuela D’Ávila a respeito do filme. O vídeo, publicado em formato de reels, consiste em um recorte de uma entrevista entre a ex-deputada e Amara Moira para o veículo de mídia independente Opera Mundi. Ela é parte de uma série de conversas entre as duas, que discutem o cinema no Brasil e no mundo. O reels em questão mescla trechos da fala da ex-deputada com imagens do filme. Na parte inferior da tela, seu discurso é apresentado em legendas, conforme ilustrado pelas Figuras 8, 9 e 10.

Figuras 8, 9 e 10 – Publicação de Manuela D’Ávila.



Fonte: perfil de Manuela D’Ávila no Instagram.

Manuela inicia falando sobre o quão impactada ficou pelo filme, sobretudo pela estética por ele construída. Porém, na sequência, disserta sobre o incômodo causado por dois “jogos” realizados no longa. O primeiro seria a apropriação de lutas históricas que a ex-parlamentar define como “nossas”, subentendendo-se o feminismo como um todo. Para D’Ávila, essa apropriação converteria a trajetória do movimento em algo “vendável”, a ponto de configurar a maior bilheteria dos Estados Unidos no ano de 2023, conforme já mencionado.

Nesse sentido, o segundo “jogo” diz respeito a como o filme consegue abordar com extrema naturalidade temas como patriarcado, assédio sexual, cuidado com a criança, obsessão pela autoimagem, imposição de padrões de beleza, entre outros. Na interpretação de Manuela, essa capacidade de comunicar pautas sociais complexas de forma compreensível e atrativa para a população em geral faltaria à esquerda política – em cujas lutas o filme se baseia.

Na sequência, a ex-deputada chega ao que seria o “limite” do filme, que é o fato de ser uma produção de cunho liberal. Ou seja, apesar de atentar para as questões de gênero, o longa ignora a existência de contradições sociais mais amplas, como a econômica – em que pese a vinculação de D’Ávila a um partido comunista.

Manuela exemplifica com o deserto que, na produção, separa a Barbielândia do Mundo Real. Segundo ela, na vida real, aquele seria o lugar no qual viveriam as “Barbies pobres”, sem condições de residir na luxuosa cidade. Além disso, a ex-parlamentar associa a construção do muro pelos Kens – o qual visava prender a todos na Barbielândia – à proposta de Donald Trump de fazer o mesmo na fronteira dos Estados Unidos com o México. Nesse caso, haveria a separação não entre homens e mulheres, mas entre estadunidenses e imigrantes mexicanos – ou seja, entre moradores de um país rico e oriundos de um país pobre. É nesse sentido que, segundo Manuela, o “feminismo liberal” que caracteriza o filme é limitado.

### 4.3 Crítica política

Nas postagens desta categoria, emergem memes representativos do “novo modelo de charge política” trazido por Chagas (2018). Diferentemente das charges tradicionais, aqui, não se trata de ilustrações originais feitas por desenhistas profissionais, mas combinações de imagens e textos oriundos de contextos distintos, gerando unidades discursivas ressignificadas. Apesar da distinção, a essência da crítica política permanece, como ilustram as Figuras 11 e 12.

Figura 11 – Publicação de Fernanda Melchionna.



Fonte: perfil de Fernanda Melchionna no Instagram.

Figura 12 – Publicação de Luciana Genro.



Fonte: perfil de Luciana Genro no Instagram.

Nas Figuras, percebe-se que o mesmo meme foi publicado por Fernanda Melchionna e Luciana Genro, ambas deputadas do Partido Socialismo e Liberdade (PSOL) do Rio Grande do Sul – o que pode ser indício da autoria da peça por esse grupo político. A imagem repete o padrão visto na categoria anterior, disponibilizado através do site *Barbie Selfie Generator*.

O meme carrega uma série de particularidades que merecem destaque. A primeira delas é o fato de o ex-presidente Jair Bolsonaro ser associado a Ken, personagem que, no filme, não desempenha função nenhuma. Nas peças de divulgação (de mesmo modelo das figuras), enquanto as Barbies são apresentadas como médicas, presidentes e cientistas, os Kens são “só Ken”. Dessa forma, fica implícito o julgamento de que Bolsonaro não teria utilidade para a sociedade.

O segundo ponto relevante é a vestimenta atribuída ao ex-presidente, característica dos presidiários. Por muitos anos, a figura do presidiário foi utilizada por opositores do presidente Lula, que o acusavam de corrupção e, por isso, demandavam sua prisão. “Lula presidiário” esteve presente como boneco inflável<sup>6</sup> em incontáveis manifestações e, inclusive, na capa da Revista *Veja*<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Disponível em: <https://veja.abril.com.br/wp-content/uploads/2016/11/lula-presidic3a1rio-e1439798525964.png>. Acesso em: 27 mar. 2024.

<sup>7</sup> Disponível em: <https://veja.abril.com.br/coluna/radar/capa-de-veja-faz-quatro-anos-com-lula-tentando-ficar-na-cadeia>. Acesso em: 27 mar. 2023.

Nas Figuras, por sua vez, é Bolsonaro quem é colocado nessa posição, remetendo a uma virada de jogo. Isso porque o ex-presidente sempre acusou Lula de seus supostos crimes, inclusive através do uso da expressão “presidiário”. Ele, em contrapartida, seria um político para o qual a corrupção nunca foi uma realidade, argumento que ajudou a levá-lo à presidência. Porém, terminada a sua gestão como presidente, descobriu-se uma série de esquemas dos quais participaria, com destaque para o planejamento dos atos antidemocráticos de 8 de janeiro de 2023. Assim, no fim das contas, aquele que tanto criticou Lula seria quem verdadeiramente está naquela posição.

### Considerações finais

À guisa de conclusão, vale retomarmos alguns pontos teóricos importantes deste artigo. Primeiramente, o fato de que, aqui, falou-se simultaneamente de comunicação política, comunicação governamental e marketing político (Tesseroli; Panke, 2021). A comunicação política está presente por se tratar da categoria mais ampla, que engloba as demais. A governamental explica-se pelo olhar para as publicações de personalidades políticas empossadas, em período que não o eleitoral – ainda que as postagens não sejam relativas a ações de governo propriamente ditas.

Por fim, falou-se de marketing, considerando que as publicações não são “espontâneas”, e sim dotadas de finalidades estratégicas. Isso está muito ligado à atuação de assessorias, em função da qualidade das fotografias, design das artes gráficas e, no caso de Manuela D’Ávila, menções constantes à “#equipe”.

No que tange aos memes, destaca-se, de início, seu caráter predominantemente humorístico. Ainda que algumas postagens tenham cunho mais sério, como as de Luciana Genro (Figuras 6 e 7), o humor está implícito na própria apropriação do filme, sua linguagem e elementos gráficos. Reforça-se ainda o aspecto “grupal” da produção e seus memes, conforme postula Bergson (2018). Isso porque, em se tratando de um filme com viés feminista, sua circulação fica restrita aos setores progressistas da sociedade, principalmente mulheres.

Com relação às categorias de memes que Chagas (2018) apropria de Shifman (2014), verificou-se o cruzamento que o próprio autor reconhece possível. No geral, todos os memes aqui analisados podem ser lidos como persuasivos,

no sentido de fortalecerem a imagem “cool” das políticas e, assim, conquistarem a adesão dos cidadãos. De maneira semelhante, todos expressam o mesmo “comportamento ou temperamento coletivo” (Chagas, 2018, p. 9) característico da ação popular, que é a apropriação de *Barbie* em si. Esta não se restringe aos fragmentos analisados, configurando um movimento de escala global.

Por fim, encontrou-se memes de discussão pública, categoria especialmente evidente nas publicações de Luciana Genro, Fernanda Melchionna e Manuela D’Ávila. Nelas, a comicidade inerente aos memes e a *Barbie* é utilizada para promover críticas sociais voltadas ao gênero e à política.

Apesar do enfoque na comunicação política de forma ampla, faz-se pertinente um diálogo com as práticas comunicacionais de personalidades em períodos eleitorais. Ao analisar a campanha eleitoral municipal de 2020, por exemplo, Bachini et al. (2022) identificaram que os memes foram predominantemente utilizados para a disseminação de fake news e campanha negativa. Neste trabalho, em contrapartida, percebeu-se o uso dos memes para benefício próprio das personalidades políticas, no sentido de alcançar mais pessoas em função da relevância do tema e/ou posicionar-se enquanto figuras atualizadas e descontraídas.

No que tange a esse último ponto, emerge uma reconfiguração importante do campo político na atualidade. Para Rodrigues (2000), cada campo é composto por uma simbólica característica. No caso da política, essa simbólica foi, no decorrer da história, predominantemente formal, estando visível nas regras e rituais seguidos pelos atores políticos. A comunicação com os cidadãos, por exemplo, esteve por muito tempo restrita a propostas e realizações de governo.

Na modernidade, em contrapartida, o campo midiático torna-se um importante intermediador das relações entre os distintos campos, “traduzindo” suas especialidades e garantindo sua compreensão a nível geral. Isso faz com que as fronteiras entre os campos fiquem mais permeáveis, não tão definidas quanto outrora. No caso do campo político, isso representa uma quebra da formalidade que tradicionalmente o caracterizou, de forma a deixá-lo mais acessível à sociedade.

É nesse sentido que surgem unidades discursivas como as aqui apresentadas, as quais consistem numa interface entre política, entretenimento e humor. Mais do que apenas causar estranhamento, elas geram curiosidade em muitos cidadãos e pesquisadores, ocasionando reflexões como esta.

Espera-se que ela sirva de encorajamento para a realização de pesquisas sobre essas interfaces no futuro, sobretudo as concentradas nos memes. Sua apropriação pelas assessorias políticas consiste em um movimento estratégico, no qual, a partir do que está sendo repercutido e comentado nas plataformas midiáticas, apreende-se fragmentos discursivos de outras fontes, como é o caso do filme *Barbie*. Representam, assim, um lugar ímpar de criação e ressignificação.

## Referências

ÁVILA, E. “Se segura que ainda falta muito mais”: o discurso em torno dos 100 primeiros dias e do primeiro ano do governo Bolsonaro em Isso a Globo não Mostra. 2022. 156 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2022.

BACHINI, N. et al. Comunicação política no ambiente digital: uma análise das campanhas eleitorais municipais de 2020 no Facebook. *Opinião Pública*, v. 28, n. 3, set./dez. 2022.

BECKER, H. S. Métodos de pesquisa em ciências sociais. São Paulo: Hucitec, 1993.

BERGSON, H. O riso: ensaio sobre o significado do cômico. São Paulo: Edipro, 2018.

BRAGA, J. L. Circuitos versus campos sociais. In: MATTOS, M. Â.; JANOTTI JR., J.; JACKS, N. (Orgs.). *Mediação & Mídiatização*. Salvador; Brasília: EDUFBA; Compós, 2012, p. 31-52.

BRAGA, J. L. Circuitos de comunicação. In: BRAGA, J. L.; CALAZANS, R. (Orgs.). *Matrizes Interacionais: a comunicação constrói a sociedade*. Campina Grande: EDUEPB, 2017.

CHAGAS, V. A febre dos memes de política. *Revista FAMECOS*, Porto Alegre, v. 25, n. 1, jan. 2018, p. 1-26.

DAWKINS, R. O gene egoísta. Belo Horizonte: Itatiaia, 2001.

DUARTE, S. Usar cor-de-rosa para ver Barbie não é fútil. É poderoso e libertador! *Capricho*, 2023. Disponível em: <https://capricho.abril.com.br/moda/usar-cor-de-rosa-para-ver-barbie-nao-e-futil-e-poderoso-e-libertador/>. Acesso em: 13 abr. 2024.

FELICIANI, M. Z. Uso tático das plataformas: estudo da atuação do Gabinete do Amor para a promoção da candidatura de Guilherme Boulos nas eleições de 2020. 2023. 209 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2023.

FERNÁNDEZ, J. L. Una mecánica metodológica para el análisis de las mediatizaciones. Buenos Aires: La Crujía, 2023.

GROHMANN, R. Os rastros digitais na circulação de sentidos: pela desnaturalização e contextualização de dados na pesquisa em comunicação. *Galáxia*, São Paulo, n. 42, p. 150-163, dez. 2019.

KOTLER, P.; KELLER, K. L. *Administração de marketing*. São Paulo: Pearson Education do Brasil, 2012.

LIMA, S. Na onda Barbiecore, veja como usar rosa para o amor e equilíbrio. Terra, 2023. Disponível em: [https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/saude/na-onda-barbiecore-veja-como-usar-rosa-para-o-amor-e-equilibrio,887b51453c6a356effca01b839a3bff25dhy4fq9.html?utm\\_source=clipboard](https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/saude/na-onda-barbiecore-veja-como-usar-rosa-para-o-amor-e-equilibrio,887b51453c6a356effca01b839a3bff25dhy4fq9.html?utm_source=clipboard). Acesso em: 13 abr. 2024.

MEIO & MENSAGEM. Efeito rosa: Barbie lidera o ranking de bilheteria global em 2023. Meio & Mensagem, 2024. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/marketing/efeito-rosa-barbie-lidera-o-ranking-de-bilheteria-global-em2023>. Acesso em: 13 abr. 2024.

PANKE, L.; PIMENTEL, P. Questões conceituais sobre comunicação política, eleitoral e governamental. In: PECCININ, L. E. (Org.). *Tratado de Direito Eleitoral*. Belo Horizonte: Fórum, 2018, p. 71-87.

QUEIROZ, I. O live-action esquecido da Barbie que não deu certo. *Recreio*, 2023. Disponível em: <https://recreio.uol.com.br/noticias/entretenimento/o-live-action-esquecido-da-barbie-que-nao-deu-certo.phtml>. Acesso em: 29 abr. 2024.

REGIANI, H. Riso sagrado: a comicidade como estratégia discursiva na midiaticização da religião. 2022. 162 p. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2022.

REGIANI, H. Memetizando e midiaticizando: memes como estratégia discursiva evangélica. 2017. 128 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2017.

REGIANI, H. et al. O Riso como Resistência: Memes contra Bolsonaro no Contexto da Pandemia. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 44., 2021, Recife. *Anais [...]*. Recife: Intercom, 2021, p. 1-15.

RODRIGUES, A. D. Experiência, modernidade e campo dos media. In: SANTANA, R. N. M. (Org.). *Reflexões sobre o mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Revan; Teresina: Universidade Federal do Piauí, 2000, p. 1-32.

SHIFMAN, L. *Memes in a Digital Culture*. Cambridge: The MIT Press, 2014.

TESSEROLI, R. G.; PANKE, L. Da comunicação política ao marketing eleitoral: reflexões sobre estratégias e ferramentas de campanha. *Tríade*, Sorocaba, v. 9, n. 21, p. 94-122, ago. 2021.

VERÓN, E. *La semiosis social: fragmentos de una teoría de la discursividad*. Barcelona: Gedisa, 1996.

VERÓN, E. *Fragmentos de um Tecido*. São Leopoldo: UNISINOS, 2004.

## O uso do humor nas campanhas políticas brasileiras: Cultura Visual, Gênero, Educação e Memes

Kauane Moraes Bernardo<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0001-8105-1093

João Paulo Baliscei<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0001-8752-244X

**Resumo:** Quando examinamos as imagens compartilhadas nas eleições, por candidatos/as e seus/uas apoiadores/as, somos, também, convidados a pensar sobre a cultura visual resultante desse contexto e sobre quais narrativas, discursos e estereótipos são criados no uso dessas imagens. Neste artigo, partimos do pressuposto de que essas narrativas ensinam, de forma direta ou indireta, como um/a candidato/a deve se portar para que seja considerado/a um/a “bom político”. Para isso, recorrem ao humor e à abjeção, dentre outras estratégias. Como, visualmente, qualifica-se um/a candidato/a a partir da cultura visual contemporânea? O objetivo desse artigo é analisar memes das eleições para presidente, em 2022, divulgados por candidatos/as e apoiadores/as, investigando as narrativas que esses elementos visuais criam. Para tanto, elaboramos esta pesquisa a partir dos Estudos de Gênero e dos Estudos da Cultura Visual.

200

**Palavras-chave:** Cultura Visual. Gênero. Política. Educação. Memes.

<sup>1</sup> Kauane Moraes Bernardo é Mestranda em Educação pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Graduada em Artes Visuais pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Atualmente é membro da comissão organizadora do Grupo de Estudos e Pesquisas em Diversidade Sexual e Gênero (NUDISEX) e do Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Imagens (ARTEI). Também desenvolveu a pesquisa intitulada “Me deixe voar”: a animação Float (2019) e discussões sobre Gênero, Cultura Visual e Infâncias” (2021-2022) e a pesquisa “A representação das mulheres artistas nos livros didáticos Ver o mundo: linguagens e suas tecnologias e + Ação da escola e na comunidade” (2022-2023), pelo Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - PIBIC. Para além disso, trabalhou como bolsista no projeto de extensão Empodera-UEM, vinculada ao Observatório de Violência de Gênero Políticas para Mulheres e Interseccionalidades da UEM, desenvolvendo atividades no Eixo preventivo e de enfrentamento às violências contra mulheres em conjunto com o Núcleo Maria da Penha - NUMAPE - UEM (2023/2024). <https://lattes.cnpq.br/9808048272743048>.

<sup>2</sup> Arte-educador. Doutor em Educação (2018) pelo Programa de Pós-Graduação da Universidade Estadual de Maringá (UEM) com estudos na Facultad de Bellas Artes/ Universitat de Barcelona, Espanha. É professor no curso de Artes Visuais na UEM desde 2012, sendo Coordenador do Curso entre 2022-2024. É Coordenador do Grupo de Pesquisa em Arte, Educação e Imagens - ARTEI, desde 2019. <http://lattes.cnpq.br/6980650407208999>.

**Abstract:** When we examine the images shared during elections by candidates and their supporters, we are also invited to think about the visual culture that results from this context and what narratives, discourses and stereotypes are created through the use of these images. In this article, we start from the assumption that these narratives teach, directly or indirectly, how a candidate should behave in order to be considered a “good politician”. To do this, they use humor and abjection, among other strategies. How does contemporary visual culture visually qualify a candidate? The aim of this article is to analyze memes from the 2022 presidential elections, published by candidates and their supporters, investigating the narratives that these visual elements create. To this end, we drew on Gender Studies and Visual Culture Studies.

201

---

**Key words:** Visual culture. Gender. Politics. Education. Memes.

**Resumen:** Cuando examinamos las imágenes compartidas en las elecciones, por los candidatos y sus seguidores, también somos invitados a pensar en la cultura visual resultante de este contexto y en qué narrativas, discursos y estereotipos se crean en el uso de estas imágenes. En este artículo, asumimos que estas narrativas enseñan, directa o indirectamente, cómo debe comportarse un candidato para ser considerado un “buen político”. Para ello recurren al humor y la abyección, entre otras estrategias. ¿Cómo califica visualmente un candidato basándose en la cultura visual contemporánea? El objetivo de este artículo es analizar memes de las elecciones presidenciales de 2022, publicados por candidatos y simpatizantes, investigando las narrativas que crean estos elementos visuales. Para ello desarrollamos esta investigación basada en Estudios de Género y Estudios de Cultura Visual.

202

---

**Palabras-clave:** Cultura Visual. Género. Política. Educación. Memes.

## Introdução aos Estudos da Cultura Visual

Um dos referenciais teóricos que têm pensado em estratégias para observar, analisar, estudar, entender e, principalmente, romper com narrativas estereotipadas são os Estudos da Cultura Visual. Decorrentes dos Estudos Culturais, os Estudos da Cultura Visual são um campo de estudos que propõe olhar para as culturas, e para os artefatos visuais decorrentes dela - dentre eles, as imagens - de formas mais investigativas. De acordo com Fernando Hernández, em *Catadores da Cultura Visual: proposta para uma nova narrativa educacional* (2007), a visão e a visualidade se mostram como partes importantes das sociedades contemporâneas, justamente porque as imagens fazem parte de, possivelmente, todos os ambientes sociais. As imagens não só “existem” como aparecem de diversas maneiras e em grandes quantidades, orientando os sujeitos em suas práticas sociais. Para além dos espaços artísticos, como museus, galerias e centros de exposições, as imagens também ocupam outras superfícies físicas ou mesmo virtuais, como os álbuns de fotos, as estampas de camisetas, os materiais escolares, os brinquedos, os outdoors, as paisagens urbanas, os cartazes publicitários, as telas dos celulares, as *selfs*, os perfis em redes sociais e, mais recentemente, os emojis, figurinhas e memes compartilhados entre sujeitos contemporâneos na prática de criar significados. Vale ressaltar, ainda, que os artefatos da cultura visual circulam, também, em espaços públicos, privados, religiosos, em inscrições corporais, nas salas de aula e, inclusive, em âmbitos políticos. A partir disso, assim como outros/as pesquisadores/as que se debruçam sobre os Estudos da Cultura Visual, Fernando Hernandez em *Catadores da Cultura Visual* (2007) tem argumentado que é necessário que os sujeitos saibam interpretar as imagens a sua volta para que não se tornem “analfabetos/as visuais”.

Hernández (2007) embasa esse argumento demonstrando como, ao longo da história, foram criadas “narrativas” que, de acordo com o autor, são formas de estabelecer como e o que deve ser pensado e como devem ser vividas as experiências da vida humana. No que diz respeito às narrativas vigentes nos currículos e espaços escolares, especificamente, o autor se posiciona da seguinte forma:

O principal problema que hoje enfrentam nossas escolas e universidades é a narrativa dominante sobre a educação na qual se inserem a sua dificuldade em mudá-la. As narrativas são formas de estabelecer a maneira como há de ser pensada e

vivida a experiência. Uma forma de narrativa muito poderosa no terreno educativo é aquela que tende à naturalização: “As coisas são como são e não podem ser pensadas de outra maneira”. (Hernández, 2007, p.11)

Narrativas como essa, exemplificada pelo autor, de tão repetidas e aceitas, passam por um processo de naturalização, o qual acaba as definindo como “regras” inquestionáveis e, logo, aquilo que destoa delas ou que lhes propõe alternativas é considerado “desvio”. Esse funcionamento pode ser utilizado contra a população no geral, com destaque aos sujeitos que já são marginalizados, tendo em vista – para usar uma expressão do autor - um considerável número de analfabetos/as visuais. Em um mundo que é cada vez mais visual, aqueles/as que não discordam, problematizam e tampouco se perguntam sobre os significados das imagens, em tese, podem não perceber a maneira como os grupos hegemônicos recorrem ao domínio visual para produzir significados sobre si e sobre outros grupos, possivelmente, inferiorizando-os em âmbitos identitários e, por isso, políticos.

Esse esquema que cria os estereótipos se dá nos mínimos detalhes. Podemos perceber isso, por exemplo, atentando-nos aos modos como os filmes hollywoodianos, muito presentes no cotidiano e imaginário da população brasileira, produzem representações femininas, como analisa Henry Giroux (1995), em um capítulo do livro *Alienígenas na sala de aula*. Conforme demonstra o autor, no mundo capitalista, androcêntrico e patriarcal, as mulheres foram socialmente colocadas em lugar de submissão em relação (e pelos) homens; a elas eram proibidas muitas coisas, como o direito ao voto, à escolarização e ao trabalho remunerado, fora do lar. Contudo, quando o capitalismo necessitou que elas saíssem de casa e que exercessem papéis ativos no dia-a-dia, elas foram “autorizadas” a ocupar espaços públicos de trabalho, porém, ainda em condições inferiores àsquelas concedidas aos homens. Hoje, mesmo que o avanço das lutas feministas tenham propiciado conquistas a partir das quais muitas mulheres ocupam posições de poder no mercado de trabalho e, algumas vezes, até são reconhecidas por isso, no campo simbólico, e em especial na cultura visual cinematográfica, há, ainda, a reincidência de estereótipos.

Em âmbito político, vemos, semelhantemente, a utilização de estereótipos para a auto-representação. Nesse caso, contudo, mesmo que a representação funcione como um estereótipo, ela recorre menos a significados pejorativos e

mais a elementos que, no imaginário social, são valorizados. Se questionarmos sobre “como é um político?”<sup>3</sup>, é provável que, automaticamente, venha-nos à cabeça uma imagem que tem muita influência do modo como os/as próprios/as candidatos/as se auto-representam. Isso foi muito visto nos discursos recentes, quando candidatos destacavam seus atributos e os motivos pelos quais mereciam o voto dos/as eleitores/as, apresentando-se, inclusive em âmbito visual, como “pais de família”, “filhos obedientes”, criados a partir de “valores tradicionais”, homens bondosos, estudados e religiosos. Isso é possível já que atribuem-se marcas aos corpos, desde a infância e mesmo antes do nascimento, os quais só são o que são, quando estão inseridos em determinada cultura, e essas marcas definem quais são e serão os papéis daquele/a indivíduo na sociedade, como investiga Guacira Lopes Louro (2003).

A determinação das posições dos sujeitos no interior de uma cultura remete-se, usualmente, à aparência de seus corpos. Ao longo dos séculos, os sujeitos vêm sendo examinados, classificados, ordenados, nomeados e definidos por seus corpos, ou melhor, pelas marcas que são atribuídas a seus corpos. [...] A aparência é, pois, algo que se apresenta ou que se representa. Vê-se o que se mostra, o que aparece; e ao que se vê se atribui significados. Pele, pêlos, seios, olhos são significados culturalmente. Muitos são os significados atribuídos ao formato dos olhos ou da boca; à cor da pele; à presença da vagina ou do pênis; ao tamanho das mãos e à redondeza das ancas. Significados que não são sempre os mesmos — os grupos e as culturas divergem sobre as formas adequadas e legítimas de interpretar ou de ler tais características. (LOURO, 2003, p. 2)

Com exceções, quando o imaginário popular chega a relacionar essa função social às mulheres, é provável que elas sejam vinculadas a representações visuais de “mães amorosas”, “esposas respeitáveis” ou mesmo como “donas de casa”, como ocorreu na campanha eleitoral da ex-candidata à presidência da república e atual ministra do planejamento e orçamento do Brasil, Simone Tebet (1970). Em suas propagandas eleitorais, Tebet costumava destacar seu bordão, afirmando que o país precisava de uma mulher para “arrumar a casa” e, conforme as narrativas criadas por esse artefato da cultura visual, ela, então, classificaria-se para essa posição por

<sup>3</sup> Aqui, ressaltamos que não flexionamos gênero ao tratar desse imaginário do que é “ser político” propositalmente, já que o próprio imaginário exclui o gênero feminino e se centra na masculinidade.

ser mãe, casada por 26 anos e dona de casa. Fora isso, também destacava-se o fato de ela ter trabalhado como professora, advogada e política.

A possibilidade de construir e disseminar estereótipos existe porque, culturalmente, são atribuídos determinados padrões de masculinidades e feminilidades aos corpos, fazendo que algumas ações, brincadeiras, vestimentas, funções da sociedade e trabalhos sejam relacionados a um gênero específico e não a outro, assim como também acontece entre marcadores étnico-raciais, de religiões, corpos e sexualidades diferentes. Como investiga Guacira Lopes Louro (2003), em *Corpos que escapam*, socialmente têm sido atribuídas marcas aos corpos de modo que elas só são o que são, só significam o que significam, quando inseridas em determinada cultura.

A determinação das posições dos sujeitos no interior de uma cultura remete-se, usualmente, à aparência de seus corpos. Ao longo dos séculos, os sujeitos vêm sendo examinados, classificados, ordenados, nomeados e definidos por seus corpos, ou melhor, pelas marcas que são atribuídas a seus corpos. [...] A aparência é, pois, algo que se apresenta ou que se representa. Vê-se o que se mostra, o que aparece; e ao que se vê se atribui significados. Pele, pêlos, seios, olhos são significados culturalmente. Muitos são os significados atribuídos ao formato dos olhos ou da boca; à cor da pele; à presença da vagina ou do pênis; ao tamanho das mãos e à redondeza das ancas. Significados que não são sempre os mesmos — os grupos e as culturas divergem sobre as formas adequadas e legítimas de interpretar ou de ler tais características (Louro, 2003, p. 2).

Diante disso, preocupamo-nos em sublinhar que as narrativas que conduzem a auto-representação nas propagandas políticas utilizam da produção de imagens para instaurar um sentimento de comoção na população, alcançando, por vezes, seu apoio para criar imaginários de heróis e heroínas; para se enquadrar no imaginário social e cultural do que é ser político/a; ou mesmo para incitar guerras - como ocorreu no nazismo alemão, quando, conforme indica José Miguel Cortés (2004) em *Hombres de Mármol*, a elaboração de cartazes, esculturas, arquiteturas, vídeos cinematográficos, monumentos e demais artefatos da cultura visual foi não só incentivada, como também custeada pelo governo da época no intuito de reforçar a ideologia que lhe favorecia.

Mais próximo à realidade contemporânea brasileira, podemos somar a esses casos os acontecimentos das últimas eleições - com destaque para as eleições

presidenciais, em 2022 -, quando, em diversos países ao redor do mundo, inclusive no Brasil, houve a disseminação de notícias falsas, utilizando-se da criação e circulação de imagens para o fortalecimento de campanhas eleitorais – estratégia essa que, em muitos casos, apesar de repudiáveis, mostrou-se eficiente no alcance de seus objetivos.

Como, visualmente, qualifica-se um/a candidato/a a partir da cultura visual contemporânea? Essa pergunta vai ao encontro da proposta de dossiê feita pela Revista Aurora que tem como tema “Humor e Política” e, para respondê-la, elaboramos um texto cujo objetivo é analisar memes das eleições para presidente, em 2022, divulgados por candidatos/as e apoiadores/as, investigando as narrativas que esses elementos visuais criam. Epistemologicamente, o texto foi fundamentado nos Estudos de Gênero e nos Estudos da Cultura Visual, e estruturalmente, foi dividido em dois tópicos para além desta introdução e das considerações finais. No primeiro deles, debruçamo-nos sobre pesquisas já elaboradas para verificar como a cultura visual tem contribuído para a artificialização de realidades, sobretudo, àquelas relacionadas à guerra e a outras disputas políticas. No segundo, dedicamo-nos à análise de um fenômeno da cultura visual específico, os memes, e investigamos como, a partir do humor, construíram-se significados nas últimas eleições nacionais para presidente, em 2022.

## O Imaginário Cultural em torno da Política

“[...] Imagine um mundo sem imagens, um mundo sem cores, formas, símbolos e textura. A vida depende dessa comunicação. Agora, e se eu te contasse que toda história da comunidade geopolítica tivesse usado de imagens como ferramenta de controle, você acreditaria? [...] A estética é a máquina por trás do mundo.”  
(Normose, 2022)

Você já se perguntou sobre o porquê nós nos atraímos mais por certas coisas do que por outras? Por que gostamos de uma obra e não de outra? Por que preferimos um estilo de uma roupa e não outro? Por que sentimos atração por um tipo de pessoa e não por outra? Ou mesmo, por que acreditamos mais em certo tipo de discurso político e não em outro? A estética, como bem afirma Rodrigo Kenji - mais conhecido como Normose -, está por trás de muitas construções do imaginário social que se relacionam com essas e com outras perguntas. A estética,

para Kenji, não está apenas relacionada ao qualitativo do que é belo, como se poderia supor no senso comum. Em um vídeo intitulado *Como a arte controla sua vida? (e você nem percebe!) - Estética, Política e Manipulação!* (2022), o historiador explica que a palavra estética vem do grego e significa “ciência da percepção pelos sentidos”, então, ela é aquilo que as pessoas podem perceber e sentir - o que pode não ser necessariamente belo. Toda experiência sensorial é, de certa forma, uma experiência estética. É através da estética que ao longo dos anos foram se criando as “certezas” que embasam as narrativas vigentes.

Como indicam as imagens reunidas na Figura 1 e apresentadas por Normose, o teor político das elaborações cinematográficas opera de modo que os elementos visuais escolhidos, excluídos e planejados e os designs dos/as personagens, assim como seus figurinos, cenários, luzes, enquadramentos e cores, trabalhem a favor da subjetividade do imaginário que os/as criadores desejam reforçar.

Figura 1 - Como são pensadas as significações nas imagens



208

Fonte: Frames do 6'13", 6'23", 6'28", 6'43", extraídos de *Como a arte controla sua vida? (e você nem percebe!) - Estética, Política e Manipulação!* (2022). Acesso em out. de 2023.

Através de artefatos como esses, podemos perceber como se criou uma estética que contribui para a artificialização de realidades, enaltecendo narrativas visuais que já existem no imaginário social e que interessam a grupos políticos específicos, por prestar manutenção aos seus privilégios. Nessa lógica, mesmo artefatos aparentemente simples e cotidianos - como cartazes, panfletos, histórias

em quadrinhos, filmes e brinquedos - não são ingênuos e desprovidos de significados estrategicamente pensados. São, como nos incentiva a pensar Normose, eficientes meios de discurso indireto - justamente pelo suposto teor de “neutralidade” e entretenimento que sobre eles é lançado.

No campo acadêmico-científico esse assunto é abordado por Susan Sontag, no livro *Diante da dor dos outros* (2003), quando discute sobre as formas como as guerras são tratadas visual e midiaticamente. De acordo com a autora, o imaginário que tem sido construído ao redor das guerras fortalece, primeiro, uma concepção de que há um lado “certo” e um lado “errado” - pelo qual se deve torcer a favor e contra, respectivamente - e segundo, que as lutas e embates devem continuar. A dor do/a inimigo/a não importa e não sensibiliza - pelo contrário é sadicamente comemorada - pois, nessa lógica de raciocínio que a autora questiona - o sofrimento do/a outro/a é sempre justificável pelo status de “mau” que a ele/a é destinado. E as imagens, segundo aponta Sontag (2003), são um dos recursos utilizados para endereçar, ao/à outro/a, predicativos que à norma interessa que lhes caiba, tais como “maus/más”, “marginais”, “perversos/as” e “inimigos/as”.

A ideia de nacionalismo, capaz de levar pessoas a, voluntariamente, alistarem-se para defender o país de um/a vilão/ã, ou mesmo a acreditarem que não só existe uma “raça superior” como que elas pertencem a essa raça, advém dessa artificialização de realidades, propaganda para que os sujeitos acreditem que estão agindo “certo”. Como afirma Marcia Tiburi, em seu livro *Como derrotar o turbotecnomachonazifacismo* (2020, p.19), “É preciso produzir ódio, o combustível do facismo que deve ser usado contra os insurgentes democráticos, contra os que ousam desejar outro mundo possível, contra os pobres, pretos, mulheres indesejáveis de um modo geral”.

Tiburi (2020) analisa o cenário político mundial que, como observa a autora, vem sofrendo com o avanço de vários ideais políticos que prezam pelo autoritarismo, militarismo e individualismos. No decorrer do trabalho, a autora explica os conceitos de facismo e neonazismo e, assim, desenvolve a ideia de que um tipo diferente e novo de facismo está surgindo e se espalhando pelo mundo na contemporaneidade. Esse fenômeno é denominado por ela como “turbotecnomachonazifacismo”.

De acordo com a autora, o “turbotecnomachonazifacismo” se dá por uma política desenvolvida com os elementos do facismo tradicional, misturados

com o capitalismo neoliberal, diante do qual sobrevivemos hoje, e, que, ainda, é alavancado pelas tecnologias. Tiburi (2020) desenvolve a teoria de que, nos tempos atuais, quando a reprodutibilidade dos acontecimentos causa certo “espetáculo”, as imagens ganham poder capital e as (des)informações se tornam produtos. Sendo esse “novo facismo” caracterizado pela defesa do nacionalismo como “virtude” - sendo essa associada a valores da superioridade de uma masculinidade estereotipada, da religião fundamentalista, do poder corporativo e da vigilância tecnológica - para esse esquema, as imagens seriam a forma mais “fácil” de transmitir esses ideais em massa. Esse processo pouco ou nada se afeta pelo fato de as informações repercutidas não serem verdadeiras, uma vez que são utilizadas para manipulação de opiniões. Assim, as fake news se tornam não equívocos, mas produtos estrategicamente formulados. Por isso, Tiburi (2020) também expressa sua preocupação demonstrando como o “turbotecnomachonazifascismo” representa uma ameaça à democracia e aos direitos humanos. A autora, por fim, defende que é preciso combater o facismo através de uma resistência ativa e organizada, e que podemos começar esse processo observando quais estéticas têm sido criadas e como as imagens, em especial, têm sido utilizadas por esses grupos e nessas manipulações.

Em uma direção semelhante, vislumbramos o conceito de estetização da política, que, como escreveu Walter Benjamin, em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1936), foi um discurso político desenvolvido pela extrema direita, como resposta às condições geradas pelas crises capitalistas de 1929. A política da extrema direita utilizou dos novos meios de comunicação e propagação de imagens em massa emergentes à época - sobretudo, o rádio e o cinema - para se agarrar a uma revolta do povo e, com isso, alavancar o discurso já efervescente nela. Os pensamentos do autor se articulam com os de Sontag (2003), quando ela demonstra que, por trás de guerras bélicas existe, também, uma guerra cultural e ideológica, a partir da qual, o lado detentor do poder capital e de representação estrategicamente criará personificações do “mal” com características extraídas de seus inimigo/as.

Com o advento da internet e, com ela, as redes sociais, esse poder das imagens atrelado aos interesses políticos tem se tornado ainda mais expressivo, pois os algoritmos podem dar respostas sobre o que os sujeitos procuram, facilitando a sensação de existirem “candidatos/as personalizados/as” para cada grupo de eleitores/as.

Normose<sup>4</sup> exemplifica essa nossa hipótese, mencionando Gianroberto Casaleggio (1954-2016), um empresário italiano especialista em comunicação que, nos anos noventa, propôs um experimento social on-line. Nele, Casaleggio publicava conteúdos sobre um determinado assunto e, em seguida, escrevia, vinculado às publicações, vários comentários a partir de contas falsas. Após um tempo, o assunto era republicado e também eram realizados vários outros comentários falsos, mas dessa vez, com opiniões opostas às dos primeiros. Em ambos os casos, o empresário percebeu que os demais comentários, feitos por contas reais, tendiam a concordar e fortalecer as opiniões emitidas pelos comentários falsos, feitos por ele. A conclusão a que Casaleggio chegou com esse experimento foi a de que a opinião das pessoas que acessaram a plataforma ia ao encontro do posicionamento com mais adesão de comentários, como se, com isso, buscassem se identificar com a “maioria” e alcançar certa aprovação por parte dela.

A essa reflexão, acrescentamos o fato que Casaleggio, juntamente com o comediante Beppe Grillo, fundou o M5S - Movimento 5 estrelas - que, em 2018, voltou a ser o partido mais votado ao conseguir cerca de 33% dos votos e 229 deputados<sup>5</sup>. Esse partido, por vezes, ainda continua sendo chamado de experimento social, por que foi através do primeiro experimento de Casaleggio que eles seguiram seus trabalhos. As eleições do M5S se dão pelo estudo de algoritmos, e suas opiniões são fundadas pela coleta de dados dos/as eleitores/as, independentemente de qualquer base ideológica. Logo, se hoje, por exemplo, as pesquisas afirmarem que a população é a favor da legalização das drogas, eles, provavelmente, também serão; e se esse posicionamento da maioria mudar, é provável que o deles também mude<sup>6</sup>.

Um nome mais próximo à atualidade quando tratamos desse assunto é o de Steve Bannon (1953–), ex-estrategista chefe da Casa Branca e ex-conselheiro sênior do ex-presidente dos EUA, Donald Trump. Brannon ficou conhecido por

<sup>4</sup> Conteúdo disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=F1BfTm0ys\\_g&list=PLT81Z4tn-qW4YdoI\\_D1T484hrJ8p\\_bBNji&index=9](https://www.youtube.com/watch?v=F1BfTm0ys_g&list=PLT81Z4tn-qW4YdoI_D1T484hrJ8p_bBNji&index=9). Acesso em 19 de set, de 2023.

<sup>5</sup> Dados disponíveis em [https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento\\_5\\_Estrelas](https://pt.wikipedia.org/wiki/Movimento_5_Estrelas). Acesso em 21 de set. de 2023.

<sup>6</sup> Essa estratégia de adesão às e das massas faz recordar do partido descrito pelo escritor indiano George Orwell (1903-1950) em sua distopia futurista - hoje não tão distópica - 1984 (1949), onde as opiniões e notícias eram modificadas a todo instante e o passado era, quase que obrigatoriamente, esquecido.

seu trabalho nas estratégias de *marketing* nas mídias durante as eleições. Ele viajou o mundo na tentativa de ajudar candidatos/as de extrema direita a se elegerem em seus determinados países, na intenção de combater o “globalismo”, que, de acordo com seus ideais, seria um mal para o mundo, uma vez que o nacionalismo, em sua percepção, preza pela individualidade. Um dos muitos escândalos nos quais Bannon esteve envolvido foi a descoberta da manipulação da opinião pública através de fake news durante a campanha de Trump. Essa manipulação, que seria a sua principal estratégia de marketing, teve uma repercussão mundial já que envolvia dados pessoais da população, coletados através da rede social Facebook, por uma empresa chamada Cambridge Analytica. Essa empresa coletava dados de usuários/as e usava deles para criar perfis comportamentais, definindo a qual tipo de conteúdo o público estava suscetível, e quantas vezes esse mesmo público precisaria receber determinada mensagem em sua linha do tempo para que se tornasse adepto a ela. Bannon chegou a estampar a capa da revista TIME, junto da frase “o grande manipulador”.

O histórico de apoio de Bannon a Bolsonaro, assim como seu diálogo constante com Eduardo Bolsonaro, demonstra como o bolsonarismo não se deu em lugares políticos por natureza, isso é, esse não foi um movimento fortalecido a partir de sindicatos e tampouco de grupos de política; ele se deu nos lugares comuns, nas redes, através da criação e circulação de imagens que, pela sua repetição e insistência, garantiram, aos poucos, espaço de visibilidade para “micro influenciadores/as” que, com o fortalecimento desse movimento, tornaram-se, logo, “grandes influenciadores/as”. Se há pouco tempo, os/as políticos/as candidatos/as a determinados cargos tinham um tempo delimitado e só podiam falar para todos os públicos ao mesmo tempo, mais recentemente - com a consolidação do uso das imagens, e da cultura visual como um todo, para finalidades políticas - além de terem o controle do tempo de fala e de qual veículo midiático fará circular seus conteúdos, podem, ainda, espalhar mensagens diferentes visando a comoção de públicos diferentes - e tudo isso ao mesmo tempo.

Um dos meios de propagação de mensagens mais usados pela extrema direita na internet tem sido o humor; não só para atingir seus/suas adversários/as, mas, também, para criar uma imagem desse grupo que atinge diferentes públicos. Parece que, como afirma Tiburi (2020, p.22) “A tendência humana é tomar como verdade o que é colocado diante de si pelo simples fato de ter sido colocado”,

situação que, quando se tem os algoritmos como aliados, fica ainda mais perigosa. Diante desse contexto, os grupos políticos não precisam mais escolher e divulgar um único e mesmo discurso; eles não precisam mais falar em um determinado horário, para um público geral, em um veículo de comunicação específico. Ao contrário disso, os grupos políticos podem, sob os contextos atuais, produzir vários discursos diferentes, e mesmo antagônicos, e disseminá-los para vários nichos diferentes, em bolhas específicas da internet - e, nesse caso, os memes atuam como potentes artefatos da cultura visual.

### **Os Memes e seu cunho político**

Denomina-se meme, a categoria de criação de artefatos da cultura visual que advém da ideia de algo que é replicado e, com a ascensão e popularização da internet, encontrou um lugar no cotidiano de sociedades capitalistas e ocidentais. Essas imagens consistem na divulgação de pensamentos breves, com objetivo de transmitir uma informação concisa de forma rápida, crítica e bem humorada. Essas são as principais características dos memes. Qualquer imagem digital pode ser replicada, mas para se caracterizar como meme, é necessário que se usufrua do humor, da ironia e da crítica para que esta seja engraçada e bem aceita pelo seu público. Nos dias de hoje, esse tipo de cultura visual é muito utilizado como paródia, brincadeira e até mesmo como *marketing* de empresas que recorrem ao humor para realizar a divulgação de produtos e serviços. Sua eficácia e repercussão dependem da interação do próprio público com a imagem e do número de compartilhamentos que é feito dela.

O conceito de meme apareceu com o biólogo Richard Dawkins que, em 1976, cunha o termo em seu livro *O gene egoísta*. Ocorre que, o conceito de meme, quando criado, não foi pensado no fenômeno que hoje a sociedade contemporânea ocidental - e conectada à internet - entende como meme. Como Dawkins era biólogo, seu trabalho carrega conceitos da genética, tratando sobre a replicação e atrelando seu conceito a um fenômeno cultural. De acordo com o autor, portanto, os memes seriam tudo aquilo que faz parte da cultura e que, pelas práticas intrínsecas a ela, acaba sendo repetido e replicado insistentemente (Dawkins, 1976). Sob essa conceituação, seriam memes as ideias, os bordões, os modos de vestir, as receitas culinárias, as simpatias, as técnicas de construção, as piadas, os

contos de fadas e, também, as figurinhas e demais imagens compartilhadas pela *web* com finalidades humorísticas.

De acordo com Viktor Chagas, em seu livro *A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital* (2020), Dawkins, ao criar o conceito de meme, não estava pesquisando o modo como esse elemento se propaga, e foi Daniel C. Dennett (1991-1996) quem, posteriormente, fundamentou o conceito de modo mais próximo ao significado que, hoje, atribuímos a ele. O filósofo afirmava que tudo é finito e, portanto, os memes só dependem deles mesmos para serem passados adiante ou não, e assim, não restam alternativas para além da luta entre si. De acordo com Chagas (2020, p. 29), na visão de Dennett, os memes “[...] competem entre si pelos recursos de nossas mentes. Uma vez que esses recursos – isto é, nossa capacidade de armazenar e acionar essas ideias – são limitados e uma vez que há um conjunto limitado de mentes em disputa, essa competição se torna feroz. Ainda de acordo com o autor, foi nos anos 90 que o termo meme passou a ser utilizado dentro da esfera da internet, como conhecemos hoje, empregado para se referir a conteúdos humorísticos, perdendo, então, o sentido antes adotado por Dawkins e se popularizando principalmente entre as pessoas mais jovens.

Recentemente, inclusive, em um outro estudo intitulado *Memetizando em sala de aula; Memes, Leitura de Imagem e desafios da Educação Contemporânea* (Baliscei e Paulino, 2024), contextualizamos, histórica e visualmente, a criação dos memes. No texto em questão, ressaltamos o modo como a facilidade de acesso a *web* tem modificado, visualmente, o modo como as pessoas se expressam. Antes mesmo dos memes e das figurinhas que hoje circulam nas redes sociais acessadas pelos sujeitos em seus *smartphones*, e que são fácil e rapidamente elaborados em aplicativos intuitivos e a partir de piadas e trocadilhos pessoais, outros artefatos visuais se misturavam à linguagem escrita. Por exemplo, no final do século XX, quando a internet começou a ser popularizada, tornando-se um outro canal de diálogo entre sujeitos, recorreram-se aos emoticons como estratégia para se evitarem conflitos e falhas de comunicação. O não acesso às expressões faciais dos sujeitos que conversavam, a limitação de caracteres e mesmo as dificuldades com a digitação (o que resultava em textos abreviados, concisos e diretos), por vezes, ocasionavam mal entendidos. Em 1982, então, surgiu o primeiro emoticon (desenhado por uma sequência de dois pontos, hífen e parênteses), que dava forma

a um sorriso, dando, às frases, uma indicação tonal de piada. “Depois disso, os emoticons foram ficando cada vez mais complexos e abundantes, ultrapassando os caracteres do teclado e ganhando outros elementos visuais – tais como cores e formas outras para além daquelas articuladas por letras, números e pontuação” (Baliscei e Paulino, 2024, p.12).

O aprimoramento, a complexidade e a variedade das imagens circuladas pela internet, em especial os memes, - assim como o potencial pedagógico deles - foram vislumbrados, mais recentemente, em associação com os contextos de disputas políticas. Com o passar dos anos e com o fim das campanhas realizadas exclusivamente por meios analógicos, observamos, já nas eleições de 2022, a busca por conquistar eleitorado de modo *on-line*, com a divulgação massiva de textos curtos, vídeos rápidos, conteúdos apelativos e exagerados e uma dissimulada utilização da imagem como principal artifício para a promoção de um personagem caricato do “político”. Com isso, parece-nos que não se elege mais um “projeto político”, mas sim, um candidato; não se divulgam mais propostas, mas sim, o que cada um/a considera ser as qualidades de seu candidato.

Criam-se métodos para que essa propagação de informações aconteça e alcance a população, incluindo, inclusive, aqueles/as que afirmam não se interessar por política. Um desses métodos, recorrente na contemporaneidade devido à facilitação e popularização do acesso à internet, é o uso de memes como compartilhamento de mensagens, tanto quando se trata de adjetivar o/a candidato/a, quanto para difamar seu/sua opositor/a.

Consideramos que o assunto meme se articula diretamente com as defesas feitas desde os Estudos da Cultura Visual no que diz respeito às sobreposições, misturas e interações entre aquilo, que para outros grupos, ainda é visto (e separado) como “baixa” e “alta” cultura. Exemplo disso, são alguns agrupamentos de memes que versam sobre as performances de masculinidades assumidas pelos dois principais candidatos à presidência do Brasil, Jair Messias Bolsonaro e Luís Inácio Lula da Silva.

Figura 2 - Memes comparando os candidatos



Fonte: Imagens retiradas da *web*. Montagem nossa. Acesso em: 30 de jun. de 2022.

Em análise de ambos os memes, destacamos a semelhança que eles guardam com uma cultura visual que masculiniza a imagem de um presidente e evidência, direta ou indiretamente, que, para ser bem sucedido nessa função, é necessário se enquadrar no que propõe a concepção estereotipada de masculinidade. Segundo essa concepção, o falo não é apenas exaltado entre homens e mulheres, como também é visto como sinônimo de “ser homem”. Sendo os dois principais candidatos homens e sendo, essa, uma sociedade androcêntrica – como temos denunciado desde a introdução - inevitavelmente, as genitálias de Lula e de Bolsonaro foram abordadas em memes que viralizaram entre os/as internautas, em uma espécie de disputa que se pautava em tamanhos e volumes para examinar qual dos dois é “mais homem” e, conseqüentemente, “melhor” candidato à presidência.

Como afirmamos ao longo do texto, as imagens são produzidas desde os primórdios da existência humana, elas sempre estiveram presentes em nossa vida e, hoje, na sociedade contemporânea e com o advento da internet, as imagens nos rodeiam. Ao olhar para as imagens produzidas dentro da política brasileira, podemos perceber que elas seguem o padrão social: também são patriarcais e androcêntricas. Isso reforça a população uma imagem do ser político como um homem, branco, hetero, de mais idade, que deve ter família e se vestir de determinada forma. E os políticos/as brincam dentro desses padrões - quando, por exemplo, querem se provar como populares, vão a feira comer pastel, quando querem se mostrar como simples e/ou pobres, fazem como Bolsonaro, que montou um estereótipo do que seria um pobre e tentava fazer com que suas imagens se enquadrassem.

Figura 4 - Padrões de campanha nas eleições



Fonte: Imagens retiradas da web. Montagem nossa. Acesso em: 26 de jan. de 2024.

Na sequência de imagens acima, podemos observar o evento comentado, onde políticos visitam a feira para fazer campanha, assim como um meme gerado a partir disso. Abaixo, podemos notar a campanha populista de Bolsonaro: na primeira imagem, um frame de um vídeo que publicou, ele como tulipa com farinha, com roupas simples, de maneira desajeitada, derrubando farinha em suas pernas e no chão. Já na segunda imagem, quando almoçava com o embaixador de Israel, já de terno e em uma mesa bem arrumada, ele borra seu prato com edição, para que o público não perceba que estava comendo lagosta. No estereótipo de sua campanha a população pobre é isso, pessoas que comem apenas comidas simples e de forma desajeitada. Bolsonaro tentou passar a ideia de simplicidade, não só para se aproximar da população, mas também para “provar” que não era corrupto, já que é “simples”, “pobre” e não se importa com o luxo.

Figura 3 - Memes sobre candidatos



Fonte: Imagens retiradas da *web*. Montagem nossa. Acesso em: 12 de fev. de 2024.

Seguindo essa linha de pensamento, o que os candidatos tentam passar como mensagem através da sua imagem se enquadra nesses critérios sexistas, como a fala de Bolsonaro, onde ele afirma ser “imorrível, imbrochável e incomível”<sup>7</sup> ou em imagens divulgadas nas redes sociais de Lula, as quais viralizaram em forma de meme por ele estar tomando banho. Isso se vê, também, em memes onde, para “diminuir” o candidato, comparam-o a mulheres e esposas.

Podemos perceber aqui detalhes do machismo estruturado em uma sociedade falocêntrica, onde existe a adoração ao falo como sinônimo de masculinidade, e, onde podemos perceber o uso de atributos e palavras femininas como meio de ridicularização aos homens, como se aspectos femininos ou a feminilidade fossem ofensas a eles.

<sup>7</sup> Notícia disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/apos-protestos-bolsonaro-diz-ser-imorrivel-imbroxavel-incomivel/>. Acesso em 12 de fevereiro de 2024.

## Considerações finais

Falando especificamente sobre questões envoltas a gênero, o Brasil, atualmente, é o país em 5º lugar no ranking mundial de violência contra a mulher e feminicídios e o 1º que mais mata a população LGTBTTQIA+, mesmo assim, vemos falas machistas, misóginas, xenófobas, homofóbicas e racistas sendo deflagradas todo dia por políticos/as brasileiros/as.

Nesse contexto, achamos que pesquisas que busquem incentivar discussões sobre temáticas acerca de gênero e política são muito importantes. Assim, neste artigo - considerando que vivemos em uma sociedade androcêntrica e patriarcal - buscamos olhar para as campanhas analisadas por um viés feminista. Com o auxílio dos Estudos da Cultura Visual e dos Estudos de Gênero, tivemos a oportunidade de questionar através das campanhas, algumas das diferenças formas como as mulheres e homens têm sido representados/as dentro desse sistema político.

Os Estudos da Cultura Visual nos dá o incentivo para olharmos as imagens de uma forma questionativa e problematizadora, entendendo que tudo que nos é direcionado tem uma intenção criadora por trás e que nem sempre é aparente - é por isso que se faz necessário o ato de análise crítica de todo o conteúdo que nos é apresentado. Portanto, dedicamo-nos a apresentar de forma sucinta o campo de estudos sobre o qual nos debruçamos para realizar esta pesquisa, para, assim, dar início às discussões que decorrem no artigo, onde, realizamos uma análise dos memes relacionados à política, demonstrando como um fenômeno contemporâneo da cultura visual vem sendo utilizado para estes fins.

Por fim, defendemos que se faz necessária a real representação popular na política brasileira para que estereótipos como os vistos neste artigo não sejam propagados. É necessário que a política seja movida pelos trabalhadores/as, pelos LGTBTTQIA+, pelas mulheres, pelos/as indígenas, pelos/as negros pela real população brasileira, para que seja pensada a favor desses/as e não do 1% mais rico. Espero que este texto possa de alguma forma ajudar a pensarmos essas representações de forma questionadora toda vez que elas aparecem e, assim, também possa incentivar, quem quer que seja, a fazer política.

## Referências

BALISCEI; PAULINO, Maria Fernanda de Abreu. Memetizando em Sala de Aula: Memes, Leitura de Imagem e desafios da Educação Contemporânea. Palíndromo, Florianópolis, v.16, n.38, p.01-22, fev.- mai. 2024. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/24471>.

BENJAMIN, Walter. (1936) A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Porto Alegre: L&PM, 2018.

CHAGAS, Viktor. A cultura dos memes: aspectos sociológicos e dimensões políticas de um fenômeno do mundo digital. Bahia: Fapex - Edufba, 2020.

CORTÉS, José Miguel G. Hombres de mármol: códigos de representación y estrategias de poder de la masculinidad. Madrid: Editorial Gay y Lesbiana. 2004.

GIROUX, Henry. (1995) Memória e pedagogia no maravilhoso mundo da Disney. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). Alienígenas em sala de aula: Uma introdução aos estudos culturais em educação. 11ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2013.

HERNÁNDEZ, Fernando. Catadores da cultura visual: transformando fragmentos em nova narrativa educacional. Porto Alegre: Mediação, 2007.

LOURO, Guacira Lopes. Corpos que escapam. Estudos feministas. Brasília, n. 4. ago.- dez. de 2003. Disponível em <<http://www.unb.br/ih/his/gefem>>. Acesso em fev. 2021.

SONTAG, Susan. Diante da dor dos outros. Tradução: José Rubens Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

TIBURI, Márcia. Como derrotar o turbotecnocratonazifascismo: ou seja lá o nome que se queira dar ao mal que devemos superar. 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

## O enquadramento do bolsonarismo pelo programa Greg News: oposição e ironia

Vera Lucia Michalany Chaia<sup>1</sup>

ORCID: 0000-0001-5089-6720

Silvana Gobbi Martinho<sup>2</sup>

ORCID: 0000-0002-7052-7460

Arthur Gonçalves Spada<sup>3</sup>

ORCID: 0009-0006-3008-8455

**Resumo:** O presente artigo tem uma dupla preocupação: estudar e debater as teorias que fundamentam o humor na política e, também, analisar a produção brasileira recente do humor e compreender um tipo específico de ativismo político que permite o aguçamento do conhecimento crítico. Para tanto iremos analisar os programas Greg News veiculados no YouTube e no canal HBO pelo ator, escritor e ativista Gregório Duvivier. Pretendemos compreender a agenda setting, ou seja, quais temas estão presentes no contexto de produção de seus programas e da reflexão, bem como o enquadramento das representações.

**Palavras chaves:** Greg News. humor. política. bolsonarismo. ativismo.

---

<sup>1</sup> Professora do Departamento de Ciências Sociais, do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, pesquisadora do Neamp (Núcleo de Estudos em Arte, Mídia e Política) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e do CNPq (Conselho Nacional de Pesquisa do Ministério de Ciência e Tecnologia). vmchaia@uol.com.br. <http://lattes.cnpq.br/2351981436811918>.

<sup>2</sup> Doutora e Mestre em Ciência Política na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Pesquisadora do Núcleo de estudos pós graduados em arte, mídia e política (NEAMP). silgmartinho@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/7143685356987408>.

<sup>3</sup> Graduação em Direito pela Faculdade de Direito de São Bernardo do Campo (2012). Especialização em Direito Constitucional e Administrativo pela Escola Paulista de Direito (2018) e Ciência Política pela Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo (2020). Mestre em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2023), e pesquisador do Núcleo de Estudos de Arte, Mídia e Política da PUC-SP. arthur\_spada@hotmail.com. <http://lattes.cnpq.br/0006346629079183>.

**Abstract:** This article has a double concern: studying and debating the theories that underlie humor in politics and, also, analyzing recent Brazilian humor production and understanding a specific type of political activism that allows the sharpening of critical knowledge. To do so, we will analyze the Greg News programs broadcast on YouTube and the HBO channel by actor, writer and activist Gregório Duvivier. We intend to understand the agenda setting, that is, which themes are present in the context of production of its programs and reflection, as well as the framing of representations.

222

---

**Keywords:** Greg News. humor. policy. Bolsonarism. activism.

**Resumen:** El presente artículo tiene una doble preocupación: estudiar y debatir las teorías que fundamentan el humor en la política y, también, analizar la reciente producción brasileña de humor y comprender un tipo específico de activismo político que permite agudizar el conocimiento crítico. Para ello, analizaremos los programas Greg News transmitidos en YouTube y en el canal HBO por el actor, escritor y activista Gregorio Duvivier. Pretendemos comprender la agenda setting, es decir, qué temas están presentes en el contexto de producción de sus programas y de la reflexión, así como el encuadre de las representaciones.

223

---

**Palabras-clave :** Greg News. humor. política. bolsonarismo. ativismo.

O artigo tem como preocupação estudar e debater as teorias que fundamentam o humor na política, e analisar a produção brasileira recente do humor apresentada na televisão e na Internet. Pretende-se, desta forma, dar significação a um tipo específico de ativismo político que permite o aguçamento do conhecimento crítico. Tal interesse nesta área é oriundo da incipiente produção na Ciência Política. Para tanto iremos analisar os programas veiculados no YouTube e na Televisão, pelo ator, escritor e ativista Gregório Duvivier, intitulados: Greg News. Ao analisar este ator, humorista, pretendemos compreender a agenda setting, ou seja, quais temas estão presentes no contexto de produção de seus programas e da reflexão, bem como o enquadramento das representações. O artigo analisará os programas que envolvem o ex-presidente Jair Bolsonaro, e alguns de seus apoiadores: Ricardo Salles, ex-ministro do Meio Ambiente, Carla Zambelli, deputada Federal, Bia Kicis, deputada federal, Aline Sleutjes, ex-deputada federal, Roberto Jefferson, ex-deputado federal, Sérgio Moro, ex-ministro da Justiça e reconhecido pela atuação na Operação Lava-Jato.

Recuperando a discussão sobre a Comunicação Política, podemos afirmar que é uma área em fortalecimento e expansão dentro das Ciências Sociais, envolvendo estudos interdisciplinares, que têm como preocupação analisar, os processos políticos e as pesquisas sobre as eleições, objetivando compreender a criação das imagens de realidades políticas e/ou candidatos, partidos políticos. Visam também estudar as ações de comunicação que podem adotar distintas mensagens, como os debates políticos, a publicidade política, as mensagens informativas e as que envolvam o humor político e os talk-shows.

Maria José Canel (1999: 230) aborda e enfatiza no seu livro sobre Comunicação Política as várias áreas de trabalhos desta temática: estudos que se centram nas ações de comunicação, isto é, nas distintas formas que pode adotar a mensagem da Comunicação Política: debates políticos – organização, desenvolvimento e efeitos dos debates políticos; publicidade política, que inclui os conteúdos (aspectos visuais e textuais), as questões jurídicas e os efeitos da mensagem publicitária nos cidadãos; mensagens informativas dos eventos político-comunicativos que remete a rodas de imprensa ou resumos de imprensa das instituições; mensagens de ficção que remete ao humor político ou os talk shows; além de analisar a cobertura que os meios de comunicação dão às instituições políticas ligadas ao Poder Executivo, como também ao Legislativo e ao Poder Judiciário.

A abordagem teórico-metodológica a ser adotada para analisar esta forma de humor, será o que Shaw afirma sobre a hipótese do *agenda-setting*:

em consequência da ação dos jornais, da televisão e dos outros meios de informação, o público sabe ou ignora, presta atenção ou descarta, realça ou negligência elementos específicos dos cenários públicos. As pessoas têm tendência para incluir ou excluir dos seus próprios conhecimentos aquilo que os mass media incluem ou excluem do seu próprio conteúdo. Além disso, o público tende a atribuir àquilo que esse conteúdo inclui uma importância que reflete de perto a ênfase atribuída pelos mass media aos acontecimentos, aos problemas, às pessoas. (SHAW apud WOLF, 1994: 130).

Wolf analisa a hipótese da *agenda-setting* e aponta quatro fases nos meios de comunicação: (1) fase de focalização, que colocam em 1º plano um acontecimento, uma ação, um grupo, uma personalidade; (2) fase do framing onde o objeto focalizado pela mídia possui um determinado enquadramento, e deve ser analisado a partir de um quadro interpretativo; (3) fase em que a mídia associa acontecimentos a uma vivência constante e, no caso, o objeto se torna parte de um panorama social e político reconhecido; (4) fase em que o tema adquire peso e indivíduos se tornam seus porta-vozes e comandam a atenção da mídia (WOLF, 1996). Portanto, o pressuposto básico do *agenda-setting* é que, se os indivíduos não possuem um repertório próprio sobre um determinado tema, recebem esses conhecimentos e assimilam a realidade social por meio do prisma dos mass media.

225

Na avaliação de Fernando Antonio Azevedo (2002):

ideia-força implícita na noção de *agenda-setting* é a de que: (1) a mídia ao selecionar determinados assuntos e ignorar outros define quais são os temas, acontecimentos e atores (objetos) relevantes para a notícia; (2) ao enfatizar determinados temas, acontecimentos e atores sobre outros estabelece uma escala de proeminência entre esses objetos; (3) ao adotar enquadramentos positivos e negativos sobre temas, acontecimentos e atores constrói atributos (positivos ou negativos) sobre esses objetos; (4) há uma relação direta e causal entre as proeminências dos tópicos da mídia e a percepção pública de quais são os temas (issues) importantes num determinado período histórico. (AZEVEDO, 2002:11)

Portanto, além de definir o que se deve pensar, envolvendo uma “construção social da realidade”, define-se como pensar, com a incorporação da noção de enquadramento. Esta noção pressupõe uma ênfase no tom da notícia e um determinado enfoque preferencial estabelecido pela seleção das fontes e pelo aspecto privilegiado da matéria.

O que observamos é que existe um vínculo entre a sequência das conjunturas políticas e da agenda política brasileira, gerando novos temas de pesquisas na área de Comunicação Política. Com a criação de novas ferramentas a serem utilizadas na Internet é que a disseminação das informações, a mobilização e a participação política ganham outras formas de ação, agora amplificadas com os blogs, com o Twitter e com o Instagram e Facebook. Os processos de transformação tecnológica e de comunicação provocam novas formas de participação, de convocação política e de mobilizações populares.

Os autores Zepeda, Franco e Preciado, professores da Universidade de Guadalajara, analisaram “o uso do humor como parte das estratégias de persuasão na liderança e na política, em geral, e nas campanhas eleitorais em particular. Aborda-se também o estudo das funções desempenhadas pelo humor nas campanhas eleitorais e as razões pelas quais este é usado como parte de estratégias para convencer os eleitores”<sup>4</sup>

Buscando traçar um mapeamento da produção de pesquisas sobre a relação humor e política, estes três autores destacam que:

Dentro da arena política, não é necessário dizer que há poucos estudos sobre o uso do humor como estratégia de persuasão em campanhas eleitorais ou como recurso para alcançar o poder. Sobressai o trabalho de Lopez (2008), que encontrou no humor um recurso simbólico de poder, que faz parte do capital cultural e gera um empoderamento da pessoa que o utiliza corretamente. Enquanto isso, Tsakona (2009) estudou o uso do humor no discurso parlamentar, analisando o caso da Grécia, lembrando que ele tem sido utilizado como parte das estratégias para atacar o inimigo, para garantir informalidade aos processos parlamentares ou para criar uma identidade única para os seus promotores. Finalmente, há as obras de Vasil Evich (2005) sobre humor político e a análise da sua utilização ao longo da história como parte do processo político e a de Bippus (2007) sobre a eficácia do uso do humor como parte do debate político e sobre o uso de humor nas campanhas eleitorais e seus efeitos sobre o público.” (2014: 03)

Na concepção de Zepeda, Franco e Preciado:

O humor sempre acompanhou a política. Desde os tempos antigos, o humor foi usado como parte das estratégias satíricas e irônicas do povo para criticar os maus governos. Assim, por um longo tempo,

<sup>4</sup> Andrés Valdez Zepeda; Delia A. Huerta Franco; Octavio Adolfo Perez Preciado - O humor na estratégia de persuasão durante as campanhas eleitorais, Revista Brasileira de Ciência Política, no.13 Brasília Apr. 2014, - página 1.

os comediantes foram perseguidos pelo poder político estabelecido. Depois, o humor foi usado como parte das estratégias das elites dominantes para entreter e agradar as pessoas ou dissuadi-las de criticar o poder estabelecido (2014: 02)<sup>5</sup>.

Elias Saliba, um dos mais significativos pesquisadores sobre o humor, problematiza o humor como parte essencial da natureza humana, instrumento a serviço da perpetuação da espécie ou um produto cultural mutável no tempo, fluido e historicamente gerado. E afirma que apesar da amplitude do debate, tornar o humor objeto de estudo passou a percorrer a agenda de várias disciplinas com cruzamentos interdisciplinares tão inusitados e surpreendentes quanto o próprio tema do riso e do humor.” (SALIBA, 2017: 3)

Neste sentido, Saliba realça as relações entre natureza humana e dimensão sociocultural que estão na base de uma perspectiva interdisciplinar para abordar o humor. E, assim, continua o autor:

O humor, ainda que assuma muitas formas diferentes, não pode ser reduzido a uma única regra ou fórmula. Em vez disso, devemos vê-lo como um processo de resolução de conflitos. Neste sentido, o humor é um processo, não uma visão ou um comportamento. É o resultado de uma batalha em nosso cérebro entre os sentimentos e os pensamentos, uma batalha que só pode ser compreendida ao se reconhecer o que causou o conflito. Noutros termos, o humor às vezes é a única forma de lidar com o turbilhão da vida.” (SALIBA, 2017:9) ...o humor é um produto cultural mutável no tempo, fluido e historicamente gerado? (SALIBA, 2017:10).

O humor pode ser classificado em determinadas categorias: paródia, crítico, político, satírico, grotesco e banalizador. A dissertação de mestrado de Silvana Gobbi Martinho<sup>6</sup>, que estudou as novas formas de humor presentes na Internet nas eleições de 2006. Para tanto, acompanhou os candidatos Geraldo Alckmin, Heloisa Helena e Luiz Inácio Lula da Silva nas animações criadas por Maurício Ricardo Quirino no site Charges.com. A autora analisa o que define como “Paródias Animadas”, visto que, no campo do áudio visual apropriase de elementos das charges e das tirinhas para se apresentar como algo novo,

<sup>5</sup> Andrés Valdez Zepeda; Delia A. Huerta Franco; Octavio Adolfo Perez Preciado - O humor na estratégia de persuasão durante as campanhas eleitorais, Revista Brasileira de Ciência Política, no.13 Brasília Apr. 2014, - página 2.

<sup>6</sup> Silvana Gobbi Martinho. Humor e Política: na dinâmica das novas tecnologias. 2010. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

recuperando os temas presentes naquelas eleições e o enquadramento, além de reproduzir e analisar alguns diálogos criados pelo Maurício Quirino.

A paródia corresponde à recriação de um texto no qual se colocam novos movimento nas formas definidas. Ela não é a imitação de algo, uma vez que ocorre uma repetição alargada de consciência crítica, uma abordagem criativa com intencionalidade. (Martinho, 2010: 74)

Para a autora, o humor político/crítico visa denunciar ou desqualificar determinadas atitudes e atores políticos, atuando como arma de ataque e não de defesa com relação ao tema da política. O humor satírico, segundo Martinho, “subverte uma visão dominante por meio da ironia”. Ele faz a representação de uma ideia, atitude ou opinião, para em seguida, desmontá-lo pelo absurdo ou pelo ridículo (Martinho, 2010: 82).

Ainda na linha da representação das lideranças políticas pela linguagem humorística, Silvana Martinho (2021), na tese de doutorado<sup>7</sup>, analisou as charges publicadas nas páginas A2 do jornal Folha de S. Paulo, entre 1994 e 2016 durante um período de certa estabilidade democrática, dos respectivos presidentes eleitos, foram: Fernando Henrique Cardoso (1994 – 2002), Luiz Inácio Lula da Silva (2003 – 2010) e Dilma Rousseff (2011 – 2016), representaram as características de liderança política, as principais metáforas utilizadas e o que elas podem indicar sobre o mais alto cargo em uma República, mesmo que em diferentes conjunturas políticas.

De acordo com a autora, em um contexto da democracia de público, alicerçado pelas tecnologias de comunicação e informação, a forma como a imagem da liderança aparece para o eleitor é um elemento fundamental para a manutenção do poder, e o resultado é a busca por uma visibilidade que garanta ao governante uma construção positiva de sua atuação política. Na contramão do controle dessa visibilidade, as charges do jornal Folha S. Paulo, entre 1995 e 2016, atuaram conforme afirmações de Lima (1963), escarnecendo, desmascarando e desacreditando as pretensões das lideranças políticas. Por sua vez, o humor banalizador goza de si mesmo e podemos afirmar que domina o “riso pelo riso”.

---

<sup>7</sup> Martinho, Silvana Gobbi. Sorrisos Desconfortáveis: a representação da liderança política por meio de charges do jornal Folha de S. Paulo. 2021. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Estudos Pós Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP

Patrícia Cristina de Lima<sup>8</sup>, defendeu sua dissertação em 2017 sobre a “Porta dos Fundos: humor e política nas webséries brasileiras”. A autora analisou os conteúdos desta websérie no período do mandato da presidente Dilma Rousseff – 2013 a 2016. Além de estudar os temas presentes neste período, a autora selecionou alguns episódios e transcreveu as cenas e os diálogos.

No contexto das Novas Tecnologias de Informação e Comunicação (NTICs), a pesquisa desenvolvida pelo professor Viktor Chagas (2020), afirma que os Memes, compreendidos em sua dimensão teórica, aparecem como um elemento chave para o entendimento do processo político contemporâneo, que por sua capacidade de utilizar a retórica e a persuasão, lidam com questões multifacetadas do debate político.

Por fim, mas distante de encerrar o assunto, cabe destacar o trabalho de João Paulo Capelotti sobre o humor em diálogo com as questões jurídicas. No livro “O humor e os limites da liberdade de expressão” (2021), o autor sistematiza a jurisprudência sobre casos que envolvem a questão do humor, com a sistematização das diretrizes emanadas dos julgamentos, assim como a crítica ao mesmo.

Nesse sentido, a partir dessa revisão bibliográfica das temáticas que atravessam as questões em torno do humor, considera-se importante ampliar o debate em torno das questões da Agenda Setting e do enquadramento em diálogo com o humor a partir do programa Greg News.

## Programa GREG NEWS

O programa Greg News de Gregório Duvivier, foi criado na HBO em 2017 sendo finalizado em 2024, e trabalha com temas sensíveis para a política nacional e pode ser classificado como um *late-show* satírico. Um tipo de programa de variedades de origem estadunidense, na qual o apresentador que ocupa a bancada e faz monólogos de temas do cotidiano de forma crítica a partir do uso do humor. Pode conter entrevistas, atrações musicais ou esquetes humorísticos. Um exemplo bem-sucedido no Brasil é o caso de Jô Soares que, por anos, apresentou esse tipo de programa em duas das maiores emissoras do país, SBT e Rede Globo. No

---

<sup>8</sup> Patrícia Cristina de Lima. Porta dos Fundos: Humor e política nas webséries brasileiras. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Paulista.

caso do Greg News, a inspiração direta é o programa *Last Week Tonight with John Oliver*, que também é exibido pela emissora de televisão por assinatura HBO. Além da apresentação de Gregório Duviver, o programa tinha nos postos chave de sua equipe profissionais cuja atuação extrapolava os limites do audiovisual e da comunicação, revelando um verdadeiro engajamento em questões sociais. Assim, ao contrário de se apresentar como um programa jornalístico que se pretende isento de opiniões, por vezes demarca de maneira bastante evidente quais são as posições defendidas.

A direção geral do programa era de Alessandra Orofino. Cientista política e economista, Orofino é uma das fundadoras, junto com o também cientista político Miguel Lago, da organização social Nossas, voltada para a promoção de tecnologias, táticas e estratégias de mobilização ligadas à promoção da democracia e da solidariedade. Ao longo de sua carreira, dirigiu diversos vídeos para o *The New York Times*, dentre estes a entrevista dada pelo youtuber Felipe Neto para o jornal estadunidense. Como ativista, também está ligada a diversas organizações internacionais, como a Meliore Foundation e Purpose. Em 2019 passou a fazer parte da Obama Foundation Fellows, e em 2022 integrou a equipe de transição do governo federal, ligada ao Ministério das Comunicações do Brasil.

230

A editoria chefe do programa se dividia entre Bruno Torturra e Denis Russo Burgierman. Torturra tem sua trajetória destacada na comunicação e no ativismo político e, um dos grandes projetos que teve a sua participação foi o Mídia Ninja. O grupo, cujo nome é um acrônimo de “Narrativas Independentes, Jornalismo e Ação” se autodenominava uma rede de comunicação livre e surgiu nos protestos de junho de 2013, devido a cobertura em tempo real dos protestos feitas por cinegrafistas independentes e disponibilizadas na internet (DINIZ, 2013). Munidos de um celular com câmera, a Mídia Ninja realizava a cobertura das manifestações e apresentava pautas que eram ignoradas pela mídia tradicional. As transmissões chegaram a contar com picos de 150 mil acessos diários (DINIZ, 2013).

Torturra desempenhava ao lado de Pablo Capilé a articulação da iniciativa. Este último, conhecido por ser o idealizador do coletivo Fora do Eixo, coletivo artístico que possuía diversas casas de cultura ao redor do país, realizava festivais de música independentes e chegou a manter diversas unidades pelo Brasil que serviam ao mesmo tempo de residência para profissionais e espaços multiculturais.

Em 05 de agosto de 2013 ambos foram entrevistados no programa Roda Vida da TV Cultura. Na ocasião, um dos debates que se fazia sobre o trabalho

desenvolvido pelo grupo era se ele poderia, de fato, ser considerado como jornalismo, na medida em que o foco era transmissão de narrativas subjetivas sem qualquer tipo de edição e de checagem das informações, com muitos dos *ninjas* sendo participantes e protagonistas dos fatos veiculados e não apenas os expondo (ALMEIDA, 2013). Ao longo da entrevista, Torturra defendeu que, por ser fruto de um trabalho organizado e com compromisso diário, que se apresentava como um veículo de informação, o trabalho do Mídia Ninja deveria ser considerado como jornalístico (TORTURRA, 2013).

Já Denis Russo Burgierman foi diretor de redação da revista Superinteressante da Editora Abril e colunista de diversos outros veículos, como Nexo Jornal, Veja.com e Época, Burgiermann é autor dos Livros “O Fim da Guerra”, que trata da questão da batalha contra as drogas ao redor do mundo e “Piratas no Fim do Mundo”, que relata uma expedição à Antártica junto com ativistas. O jornalista também possui uma atuação ativista, tendo, por exemplo, participado em 2009 da fundação do projeto Webcitizen, que pretende o engajamento cidadão por meio da internet, feito parte da rede “Pense Livre São Paulo” – ligada à promoção de uma nova política de drogas - e do conselho da organização “Minha Sampa”, também voltada para o engajamento social<sup>9</sup>. Em 2020 foi processado por Luciano Hang após declarações no Programa Morning Show da Jovem Pan, no qual comentou a condenação judicial sofrida por Gregorio Duvivier em razão de um *tweet* feito por este contrário a Hang<sup>10</sup>. Na ação, sua defesa demonstrou a atuação do empresário contra diversos jornalistas e meios de comunicação, o que, inclusive, foi noticiado pela ABRAJI e outras entidades de classe ligadas ao jornalismo. Buergierman também participou do Curso Online de Filosofia de Olavo de Carvalho e escreveu sobre a experiência na Revista Época<sup>11</sup>. Carvalho e Hang são personagens citados com frequência no programa Greg News, dada a sua atuação política e próxima ao governo Bolsonaro.

Ainda que o programa toque em temas controversos e retrate a atuação de diversos atores da vida política nacional, foram poucas as vezes que este foi

<sup>9</sup> REDAÇÃO. Denis Russo Burgiermann. Portal dos Jornalistas, 2017. Disponível em: <https://www.portaldosjornalistas.com.br/jornalista/denis-russo-burgierman/> Acesso em 14 de fevereiro de 2024.

<sup>10</sup> Processo n.º 1109930-29.2020.8.26.0100 em trâmite perante a 3ª Câmara de Direito Privado do Tribunal de Justiça de São Paulo.

<sup>11</sup> BUERGIRMAN, Denis Russo. O curso de Olavo de Carvalho, o artista da ofensa. Época, 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/epoca/o-curso-de-olavo-de-carvalho-artista-da-ofensa-23521208>, acesso em 14 de fevereiro de 2024.

acionado judicialmente e, quando isso se deu, foi por ações de particulares daqueles que se sentiram ofendidos pelas falas no programa. Nunca houve qualquer tipo de atuação direta estatal, via Ministério Público, por exemplo, contrária ao conteúdo exibido no programa. São três os processos que envolvem o programa, tendo sido acionado tanto o apresentador Gregório Duvivier, quanto a emissora, HBO Brasil. Todas as ações tramitaram perante o Poder Judiciário de São Paulo. A primeira ação, foi movida pelo investidor Rafael Ferri, em razão do episódio “Day Trade” de 21 de agosto de 2020, na qual pretendia a reparação de danos de ordem moral, bem como a retratação por falas feitas no programa. Em sentença, o pedido foi julgado improcedente, tendo sido reconhecido não ter havido extrapolação dos limites de liberdade de expressão pelo programa e seu apresentador<sup>12</sup>.

O segundo processo foi movido pela Rádio Jovem Pan<sup>13</sup>, buscando o direito de resposta contra o programa, em razão do episódio número 24 da temporada de 2021, na qual a rádio foi o tema central. Em primeira instância, o juiz identificou que o tom satírico e crítico do programa não eram suficientes para se deduzirem afrontas à imagem da Rádio Jovem Pan. Entretanto, em razão de um recurso da emissora, o Tribunal de Justiça de São Paulo compreendeu que o pedido era cabível e determinou que o programa apresentasse o texto resposta da rádio, num prazo de 10 dias. O entendimento que prevaleceu foi no sentido de que o episódio apresentou críticas bastante duras à emissora de rádio e, além disso, parte das informações ventiladas - como o encontro do dono da emissora com o então Ministro das Comunicações, Fábio Faria - não foram comprovadas como verídicas pelo programa. Também corroborou para o entendimento proferido pelos desembargadores o fato de que o direito de resposta não impediria a manutenção da veiculação do episódio, ou representaria qualquer restrição ao seu conteúdo, mas apenas garantiria o direito de manifestação da emissora retratada (SÃO PAULO, 2022). Antes do fim do prazo, contudo, e em virtude de recurso ao Supremo Tribunal Federal por parte de Duvivier e da HBO Brasil, a determinação quanto à resposta foi suspensa e o processo ainda não foi encerrado.

<sup>12</sup> Processo n.º 1094229-28.2020.8.26.0100 tramitou perante a 38ª Vara Cível do Foro Central de São Paulo e perante a 8ª Câmara de Direito privado do Tribunal de Justiça de São Paulo, já tendo transitado em julgado.

<sup>13</sup> Processo n.º 1127414-23.2021.8.26.0100 em trâmite perante a 10ª Câmara de Direito Privado de São Paulo.

A terceira ação judicial<sup>14</sup> foi movida pelo pecuarista Antônio José Junqueira Vilela Filho, pelas informações ventiladas no episódio “Em Defesa do Agro”, segundo programa da temporada de 2022. O programa trouxe a tona acusações contra Vilela Filho, relativas ao seu suposto envolvimento com a grilagem de terras públicas e desmatamento ilegal. Em sentença, a emissora e o apresentador foram condenados a pagar indenização no importe de R\$100.000,00, sob o fundamento de que a livre manifestação do pensamento não eximia a responsabilidade de reparar os danos causados, mormente quando não dado direito de manifestação ou resposta ao acusado (SÃO PAULO, 2023). Todavia, em recurso, o Tribunal de Justiça de São Paulo reformou a sentença e afastou a condenação. Um dos principais fundamentos adotados no Acórdão foi o de reconhecer que não se trata de um programa jornalístico propriamente dito, apenas de cunho informativo, mas que este possui um humor crítico, cujo traço satírico permite maior elasticidade da liberdade de expressão. Além disso, as acusações de fato existiam e foram ventiladas na mídia em geral, como eram objeto de processos em trâmite (SÃO PAULO, 2023). Ainda pende a apreciação de recursos para os tribunais superiores, de modo que o processo ainda não foi encerrado. Em suma, até o presente momento nenhum episódio do programa foi retirado oficialmente do ar por questões legais, ou teve seu conteúdo restringido de qualquer maneira.

Ao analisar Gregório Duvivier, pretendemos compreender a agenda setting, ou seja, quais temas estão presentes no contexto de produção de seus programas e da reflexão, bem como o enquadramento das representações. Para Gregório Duvivier, um dos criadores do Porta dos Fundos, o direito de rir da política e dos políticos do Brasil está bastante restrito. “A elite [do Brasil] não tem esse hábito de rir de si mesma. Se você ri de quem tá no poder, a pessoa tem o poder de te processar. Se vai rir de um político, você tem que trocar o nome do político para brincar com ele”, afirma (Tá rindo do quê? As histórias cruzadas do humor e da ..política em um país que se assumiu chato - <https://tab.uol.com.br/edicao/humor-politica/#page1>).

A partir de uma análise preliminar dos programas constata-se que abordam temas estruturais da realidade da política brasileira, sob a capa do humor. É válido ressaltar que o estudo proposto compreende o humor a partir do sentimento do

<sup>14</sup> Processo n.º 1087330-43.2022.8.26.0100 em trâmite perante a 1ª Câmara de Direito Privado do Tribunal de Justiça de São Paulo.

contrário, em consonância com a definição de Pirandello (1996), que afirma ser o humor a própria reflexão.

Na concepção de toda obra humorística, a reflexão não se esconde, não permanece invisível, isto é, não permanece quase uma forma do sentimento, quase um espelho no qual o sentimento se mira; mas se lhe põe diante, como um juiz; a analisa-o desligando-se dele; descompõe sua imagem; desta análise, desta decomposição, porém, surge e emana um outro sentimento: aquele que poderia chamar-se, e que eu de fato chamo o sentimento do contrário. (PIRANDELLO, 1996:132)

A partir das reflexões de Pirandello (1996), compreende-se o humor como um processo de resolução de conflito, como uma disputa em nossas mentes entre sentimentos e pensamentos. Para entender essa disputa no programa Greg News, é preciso identificar as categorias, foram analisados, entre 2017 e 2023, cento e setenta e dois (172) programas, que podem ser classificados em temáticas políticas, atravessando dez (10) categorias. São elas: (1) meio ambiente; (2) violência policial; (3) formação de opinião pública; (4) ator político; (5) Pandemia – quarentena, rebanho, subnotificação, profissionais de saúde, (6) Ciência; (7) comportamento político; (8) corrupção; (9) cotidiano, (10) políticas públicas.

234

Dentre essas categorias, buscou-se identificar quais atores políticos foram temática central do programa e percebeu-se que Michel Temer, Renan Calheiros, Rodrigo Maia, Marcelo Crivella, Gilmar Mendes, Jair Bolsonaro, Marielle Franco, Luiz Inácio Lula da Silva, Sérgio Moro, Wilson Witzel, Damares, Ricardo Salles, Carla Zambelli, Arthur Lira, Roberto Jefferson, Geraldo Alckmin e Javier Milei.

A análise se centrou nos programas que envolvem o ex-presidente Jair Bolsonaro e parte de seus apoiadores, daquilo que se convencionou como movimento bolsonarista. A escolha dos episódios se deu para contemplar o político que era tido como antissistema e que alcançou a chefia do Executivo, enquanto liderança dessa onda conservadora e crítica do sistema democrático (Jair Bolsonaro); um apoiador do campo político e que aderiu a sua agenda e forma de fazer política (Roberto Jefferson), ainda que não estivesse exercendo qualquer cargo institucional no período; um ministro de estado, cuja atuação encampava a agenda bolsonarista ligada ao desmonte das políticas ambientais e ao avanço do agronegócio (Ricardo Salles); figuras chaves para que essa agenda bolsonarista pudesse avançar perante o Congresso Nacional (Carla Zambelli, Bia Kicis e

Aline Sleutjes) e, por último, um apoiador que se voltou contra o movimento bolsonarista, ao mesmo tempo que passou a ser atacado por este (Sérgio Moro).

No formato adotado pelo programa, ao lado do apresentador sentado na bancada jornalística são frequentemente exibidas imagens com fontes de onde as informações veiculadas foram extraídas, sejam da mídia impressa ou eletrônica, o que revela que o roteiro possui base fática que sustenta a argumentação trazida. Embora personalidades já tenham acusado o programa de dar informações inverídicas<sup>15</sup>, este frequentemente se baseia em matérias e fontes citadas ao longo dos episódios. Assim, as trajetórias – atuais ou passadas – das lideranças citadas são retratadas, sobremaneira, à luz daquilo que a imprensa já trouxe acerca de determinada figura política.

### **Jair Bolsonaro**

O programa com título referência direta ao ex-presidente Jair Bolsonaro, foi publicado no dia 06 de julho de 2018, mas é válido ressaltar que a críticas e problematizações ao mesmo em outros programas foram presentes, principalmente durante o mandato, com títulos como “Vagabundo”, “Rebanho”, “Covardia” ou “Chora Mais” apareceram com frequência.

Em “Vagabundo”, por exemplo, Greg começa o programa com a definição da palavra e seu paradoxo de acepção que como delinquente e bandido ficou muito forte nos dias de hoje no Brasil, nesse sentido ficou onipresente no repertório dos conservadores e no de Bolsonaro, nesse episódio ainda, as questões em torno do patrimonialismo e a indicação de funcionários vinculados a família como assessores, como a primeira ex-cunhada. “Chora Mais”, programa em referência à vitória de Lula na eleição de 2022, a problematização central perpassava a continuidade do programa que cobriu os seis anos de Brasil (2017 – 2022) entre Temer e Bolsonaro, ao lado da dificuldade em lidar com a vitória.

Mas, a escolha desse artigo compreendeu em descrever aqueles que fazem referência no título. O vídeo, intitulado Bolsonaro, inicia-se com a seguinte frase:

“O programa de hoje foi feito para alguém muito específico, foi

<sup>15</sup> Durante as eleições gerais de 2022, Ciro Gomes foi tema de um dos programas e este, por sua vez, respondeu com um vídeo em seu próprio canal de Youtube, onde acusou o Greg News de veicular notificações falsas sobre sua carreira e trajetória política. Especialmente porque havia sido informado que Gomes foi afastado do governo do presidente Itamar Franco, quando este permaneceu até o final da gestão, o que foi corrigido posteriormente por Duvivier.

feito para você eleitor de Bolsonaro. Sim, eu sei que você me odeia, quem eu quero enganar? Sim, você me odeia porque eu sou um maconheiro socialista de iphone, financiado pela Lei Rouanet e que se gosta tanto de Cuba deveria morar lá. Mas, temos uma coisa em comum: eu também odeio você.” (GregNews, 06.07.2018)

A comicidade que parte do recurso de linguagem irônico é presente no episódio desde o primeiro segundo e acompanhada, ao longo da fala de Greg, pelas pausas próprias ao programa que ressaltam os risos da plateia. O objetivo desse episódio, que foi ao ar quando a campanha eleitoral estava começando a ser desenhada, era problematizar o voto do eleitor do Bolsonaro e para isso o roteiro demarca os pontos divergentes de compreensão moral entre o apresentador e o eleitor e reafirma a impossibilidade de mudança de opinião frente a alguma informação nova, mas sim devido as suas compreensões morais. Assim, conclui que o eleitor de Bolsonaro fará isso pois busca dar um jeito no Brasil e retoma a conjuntura brasileira como os investimentos na Copa do Mundo, a derrota de 7x1, a crise econômica, as reformas de Temer, entre outros. E que tem quatro pontos centrais que incomodam o eleitor de Bolsonaro quando o assunto é o Brasil, são eles: (1) corrupção; (2) segurança; (3) economia liberal e (4) franqueza.

Quando a preocupação com corrupção é determinante para o eleitor e que o Bolsonaro parece ser o mais diferente dos políticos em disputa entre PT e PSDB, Greg destaca que nos últimos trinta anos ele esteve no partido mais envolvido em casos de corrupção. Quando a principal questão é a segurança e, portanto, a crença de que Bolsonaro é a autoridade ideal para solucionar esse problema no Brasil, devido ao discurso favorável a pena de morte e a defesa ao porte de armas, Greg retoma dados da violência nos EUA, assim como as ações da intervenção do exército no Rio de Janeiro e como o índice de violência não foi reduzido. Quando a escolha política está relacionada à economia, Greg afirma que Bolsonaro está longe de ser um liberal, e que para provar resgata um discurso pró Chaves e Maduro, além de querer aumentar o número de Ministros, ao lado do resgate de um vídeo no qual Bolsonaro afirmar sua descrença ao plano Real. Quando o voto em Bolsonaro está relacionado à franqueza do mesmo e como essa qualidade poderia ser um bom representante para o Brasil, resgata novamente falas e vídeos com discursos homofóbicos, misóginos e racistas, além de defender a tortura.

No último quadro, ele clama pelo eleitor do Bolsonaro refletindo sobre a impossibilidade de todos os eleitores de Bolsonaro serem homofóbicos, misóginos

e racistas e por isso a cada motivo possível para votar em Bolsonaro deveria ter um outro candidato. Ilibado: Marina Silva; Linha Dura: Ciro Gomes ou Pró Mercado: Geraldo Alckmin. Para finalizar, Greg retoma mais uma fala do Bolsonaro e conclui que caso nada disso ajude a refletir sobre votar no Bolsonaro, siga o Bolsonaro e fique em casa pois ele não acredita no voto.

## Ricardo Salles

O episódio que retrata Ricardo Salles, titular do Ministério do Meio Ambiente na gestão de Jair Bolsonaro, foi ao ar no dia 11 de junho de 2021. O programa tem por objetivo denunciar sua atuação à frente da pasta ministerial e as ações realizadas por ele na exportação de madeiras da Amazônia, enviadas ilegalmente e sem parecer do IBAMA para os EUA. A descoberta desta irregularidade e/ou crime foi apresentada pelo Serviço de Pesca e Vida Selvagem (FWS) dos Estados Unidos. Em virtude da denúncia, Salles exonerou vários funcionários do IBAMA e nomeou como diretor o advogado Eduardo Bim, filho de Carlos Eduardo Moreira Ferreira, ex-diretor da FIESP. A proposta deste novo diretor, segundo Duvivier seria a de “desburocratizar o crime”.

237

Como fonte, o programa exhibe as manchetes da Folha de S. Paulo de 28/2/19 – “Ricardo Salles exonera 21 dos 27 supervisores regionais do IBAMA”; da DW Brasil de 28/9/20 – “Salles revoga regras que protegem restingas e manguezais”. Segundo estas matérias, a revogação destas regras decorria da intenção de construir *resorts* e hotéis para implementar e/ou incentivar o turismo nestas regiões. Também são mostradas fotos de Salles em cima de madeiras e troncos retirados para exportações. Do Jornal Nacional, do dia 7/4/21, é mostrada a notícia de que: “São mais de 200 mil metros cúbicos, área de 65 mil árvores derrubadas.”

O episódio também demonstra que Salles é malvisto fora do Brasil, e exhibe uma notícia do jornal O Globo na qual consta que “Nos EUA, Ricardo Salles ganhou o apelido de Sr. Motoserra.” A maior preocupação do então ministro seria com o agronegócio e não, necessariamente, com o meio ambiente. Segundo o programa, Salles era um “menino do Clube Paulistano” (clube frequentado pela elite paulista), o que é ironizado em mais de uma oportunidade, especialmente em razão do sotaque paulista carregado. Também é ventilada uma fala da Senadora Kátia Abreu, parlamentar notoriamente ligada com o agronegócio na qual afirma,

em evento transmitido pela internet que “Em primeiríssimo lugar, Ricardo Salles, hoje ele é o nosso problema na questão ambiental no desmatamento”.

Ao reconstruir a trajetória política de Salles, o programa recorda ter sido este presidente do Movimento Endireita Brasil – MEB. Numa propaganda eleitoral, em que realizava uma campanha para deputado federal em 2014, ele comentou: “A nossa luta em prol da causa liberal, contra o PT e o aparelhamento de Estado, começou doze anos atrás, quando fundamos o MEB em 2006”. Na ocasião, ele se filiou ao PP e ganhou 10 mil votos. Como acordo político entre o apoio do PP à candidatura de João Dória ao Governo do Estado de São Paulo do PSDB, Salles foi indicado para ser Secretário do Meio Ambiente. Nesta secretaria, atuou favorecendo empresas de mineração e filiadas da FESP, alterando mapas de zoneamento do Plano de Manejo da Área de Proteção Ambiental (CAPA) do rio Tietê (APAVRT).

Por essa atuação, Salles foi condenado por uma série de irregularidades. Segundo Gregório Duvivier: “Ele é o herói mesmo da bandidagem, da safadeza, da pilantragem” e termina o programa afirmando: “(...) mesmo que Salles cair, essa novela não vai acabar por aqui, infelizmente, ela só vai acabar quando todo o governo Bolsonaro cair junto com ele” (DUVIVIER, 2021).

238

Tendo como pano de fundo a questão ambiental e, também, tangenciando o Ministro Ricardo Salles, na semana anterior, em 04 de junho de 2021 foi ao ar o 9º episódio da temporada daquele ano, intitulado “Salles’ Angels”, em alusão ao seriado norte-americano da década de 70 “Charlie’s Angels” (As Panteras, no Brasil). O foco foi o de retratar a atuação parlamentar das parlamentares que passaram a comandar Comissões Parlamentares por onde passariam projetos de interesse do Ministro Ricardo Salles.

O programa compara o interesse da população em acompanhar o dia a dia do Congresso Nacional e suas CPIs com a mesma disposição para assistir a reality shows e novelas: “População assiste Realities, como BBB e CPI. Política é isso, é uma espécie de novela com atores piores e mais bem pagos”. (DUVIVIER, 2021). Além disso, compara as pautas políticas que emergiam com o tema de algumas novelas famosas. Ricardo Salles, seria o novo “Rei do Gado” e políticos há muito tempo no cargo seriam como a novela destinada ao público jovem “Malhação” que permaneceu por quase 30 anos no ar.

A partir desse mote para construir a narrativa, o episódio recupera a fala de Salles na reunião de 22 de abril de 2020 com o Presidente Jair Bolsonaro e

seus ministros, que ficou famosa por este ter dito: “(...) Ter um esforço nosso aqui enquanto estamos nesse momento de tranquilidade no aspecto de cobertura de imprensa, porque só falam de Covid e ir passando a boiada. Ir mudando todo regramento”.

Ainda aproximando o desenrolar da política brasileira com a teledramaturgia, Duvivier faz uma diferenciação e afirma que:

“Mas a novela da política nacional tem uma equipe de produção. E boa parte dessa produção acontece num lugar obscuro do Congresso: as chamadas comissões da Câmara dos deputados. São as salas de roteiro dessa novela. Sim existem 25 comissões temáticas na Câmara.” (DUVIVIER, 2021).

E com isso explica as funções e o funcionamento das Comissões temáticas, e o percurso de um projeto de lei até a sua aprovação. Duvivier ressalta que as escolhas para a presidência das comissões ocorrem a cada dois anos, mas estas são sempre negociadas e também sofrem bastante influência do “Centrão”, que são “o conjunto de deputados de partidos fisiológicos que apoiam ou não o presidente, de acordo com o que ele tem para oferecer” (DUVIVIER, 2021).

O episódio vai mostrar que para três comissões de relevância – Constituição e Justiça, Meio Ambiente e Agricultura e Pecuária – foram escolhidas três aliadas de Bolsonaro, Bia Kicis (PSL/DF), Carla Zambelli PSL/SP) e Aline Sleutjes (PSL/PR), respectivamente. Estas, estariam “escrevendo boa parte da novela brasileira: O ABC de Bolsonaro” (DUVIVIER, 2021), em alusão às iniciais de cada uma. Ainda, “Os bolsonaristas enxergam esse trio como as Charlie’s Angels deles” – “Bolsonaro’s Angels.” (DUVIVIER, 2021). Segundo Duvivier, todavia, elas se apresentariam mais como “Salles’ Angels”, na realidade, pois todos os projetos que interessariam ao Ministro do Meio Ambiente passariam por estas comissões.

A atuação política pregressa de cada uma é ressaltada, especialmente de Zambelli e Kicis, que passaram a ganhar destaque quando das manifestações em prol do *impeachment* de Dilma Rousseff. Carla Zambelli, que iniciou sua militância no movimento feminista Femen, organização que surgiu em 2008 na Ucrânia, foi a fundadora do movimento “Nas Ruas”, que protestava contra a corrupção e pela saída de Rousseff. Duvivier recupera uma fala da parlamentar, na qual já dava sinais da aproximação com o que viria a ser o bolsonarismo, em 2015:

A balança tava tão pendida para um lado que aí vem um Bolsonaro e ajuda a pender a balança para o outro lado, e mostrar algo que

o brasileiro tava precisando escutar, entendeu? De certa forma, eu respeito o papel que ele tá prestando e também acho que nos últimos 20 anos ele não tava fazendo nada, mas (...)OESP 22/05/20)

E revela a disputa que esta teve com Joice Hasselmann, na época também bolsonarista: “Bolsonaro ficou quatro meses sem falar comigo na campanha por causa da Joice (Hasselmann), que inventou mentiras de que eu usava drogas e teria feito um aborto” (OESP 4/12/19). E também que, quando assumiu a Comissão de Meio Ambiente, sequer sabia o que significava o termo “grilagem”.

Kicis era Procuradora do Distrito Federal antes de atuar politicamente no movimento “Revoltados Online”. Também foi uma das autoras do PL “Escola sem Partido” – nº 246/2019: Miguel Nagib, fundador do movimento, é seu cunhado. A parlamentar também defende pautas de costume no Congresso Nacional e faz parte da Frente Parlamentar Conservadora. Ainda, foi autora da PEC 159/19, que buscava retomar para 70 anos a aposentadoria compulsória dos ministros do STF, o que permitiria que o então presidente Jair Bolsonaro indicasse mais dois ministros para a corte. A PEC teve o parecer favorável aprovado pela CCJ, em 2021.

Aline Sleutjes, que já havia sido vereadora no município de Castro/PR, foi eleita deputada federal em 2018. À frente da comissão de Agricultura e Pecuária, o programa de Gregório Duvivier mostra o objetivo de sua atuação: “Aline já deixou claro que uma de suas prioridades será passar um projeto de lei apelidada de PL da Grilagem. Que concede nada menos do que anistia aos invasores de terras públicas” (DUVIVIER, 2021).

O roteiro do episódio deixa clara a preocupação em ter três parlamentares desse perfil ocupando comissões de grande impacto para a agenda legislativa brasileira, em especial porque decidiam sobre temas ligados ao meio ambiente:

(...) essas deputadas não estão decidindo sobre uma obra de ficção, elas estão decidindo sobre a nossa vida, o nosso futuro e o futuro do Planeta. Como elas controlam a CCJ, C. de Meio Ambiente e da Agricultura, elas se ocupam sobretudo dos chamados projetos de lei da boiada. São projetos que visam facilitar o acesso de terras a grileiros, relaxar a legislação ambiental ou tirar direitos de povos indígenas. (DUVIVIER, 2021)

Por isso é que o programa ressalta que elas seriam as três mosqueteiras de Ricardo Salles, o ministro do Meio Ambiente que atuou contra a agenda de conservação ambiental.

## Roberto Jefferson

Ao retratar Roberto Jefferson, o programa de 17 de setembro de 2021, trata da lealdade deste ao aderir ao bolsonarismo. O episódio começa com uma referência ao apresentador de programas sensacionalistas João Kleber, afirmando que Jefferson deveria participar do quadro “Fidelidade Partidária”, uma vez que esteve em nove partidos ao longo de sua trajetória de mais de 30 anos de vida política.

O episódio vai mostrar que não existe lealdade no bolsonarismo e, no início, faz uma diferença desta com o conceito de fidelidade:

Fidelidade é uma coisa horizontal que a gente tem uns com os outros: lealdade é mais vertical. Faltar com a lealdade é a falta mais graves que um mafioso pode cometer, punida geralmente com uma morte horrível para ele e os parente (...) lealdade parece também ser a virtude mais valorizada no bolsonarismo. O teste de fidelidade supremo do bolsonarismo agora não é mais João Kléber, é ser preso defendendo aquilo que o Bolsonaro diz. É ir para a cadeia em apoio ao mito (...) (DUVIVIER, 2021)

Ao acompanhar a carreira política de Roberto Jefferson, o episódio mostra que este já apoiou diferentes governos: Fernando Collor de Melo, Itamar Franco, Fernando Henrique Cardoso, Luiz Inácio Lula da Silva, Dilma Rousseff, Michel Temer e Jair Messias Bolsonaro. Segundo Duvivier, “Ele é conservador no sentido de querer conservar a própria pele” (DUVIVIER, 2021). São exibidos fatos da história de Jefferson e como este atuou em busca de interesses e fazendo parte de governos de diferentes colorações ideológicas para, finalmente, aderir ao bolsonarismo em 2018.

Roberto Jefferson passou a dar declarações homofóbicas, em defesa de uma suposta família tradicional e a adotar um discurso pró-armamentista. Foi batizado pela igreja evangélica Assembleia de Deus e a relacionar a luta contra o “comunismo” com a esfera religiosa. Em vídeo exibido no programa, declarou que “O satanás quer fechar a Igreja para impor o comunismo no Brasil!”, também exibindo uma balaclava “para se proteger do Satanás”. O político também passou a atacar ministros do STF e a defender o voto impresso e a contagem pública, afirmando que “não haverá eleição ano que vem. O Barroso pode até zangar, bater pezinho. Não é, Barroso?” O vídeo o levou à prisão, na época, por ordem do Ministro Alexandre de Moraes, a quem deu a alcunha de “Xandão”, largamente utilizada por bolsonaristas desde então.

Fazendo uma crítica tanto a Roberto Jefferson, quanto a Bolsonaro, o programa mostra que o primeiro é “camaleão não leal a ninguém”, um “mercenário da política”. Por outro lado, aqueles que teriam aderido aos intentos de Bolsonaro, por vezes foram abandonados em algum momento por estes. Afirma:

“A lealdade que Bolsonaro exige dos seus apoiadores não é fidelidade. O contrato não é mútuo. Bolsonaro não parece ter lealdade por ninguém. Ele abandona os fiéis pelo caminho com uma facilidade enorme. Desde que seu governo começou, sua lista de amigos patriotas que viraram inimigos comunistas não parou de crescer. Em menos de 3 anos, já caíram em desgraça Bebianco, Bivar, Joyce, Moro, Alexandre Frota, general Santos Cruz e outros generais. Todo mundo foi cancelado pelo bolsonarismo, todos foram expulsos do panteão de heróis (...) Sobraram os cães de aluguel, aqueles que negociam lealdade” (DUVIVIER, 2021).

## Sérgio Moro

O episódio a respeito do ex-juiz federal, responsável pela Operação Lava-Jato foi ao ar em 21 de junho de 2019, correspondendo ao 13º programa da terceira temporada. Exibido após o vazamento das mensagens pelo jornal The Intercept Brasil trocadas no âmbito da Lava Jato, que demonstraram o conluio havido entre o Poder Judiciário e o Ministério Público na condução da operação, o programa transcorre a partir da defesa de Moro acerca do conteúdo tornado público: As mensagens não seriam verdadeiras e, ainda que o fossem, não revelariam nenhuma atuação equivocada:

Moro às vezes diz que as mensagens não são autênticas e às vezes defende que mesmo se forem autênticas não revelam nada de errado. Ele está dizendo basicamente que uma organização criminosa contratou um hacker para quebrar pela primeira vez a segurança do Telegram e produzir evidências falsas de que o juiz Sérgio Moro não fez nada de errado. Isso não faz nenhum sentido. (DUVIVIER, 2021)

Antes disso, o programa se inicia com o próprio Gregório mostrando que viajou para Curitiba e, ao discursar perante a sede da Polícia Federal naquele estado, xingou o juiz de diversas formas. No programa, se disse arrependido do episódio “O objetivo do humorista não é dizer que alguém é um merda, é provar que ele é um merda, colocando piadas no meio para parecer que a pessoa chegou a essa conclusão sozinho” (DUVIVIER, 2019). Essa fala é significativa a respeito da forma de atuação do programa.

Partindo da premissa da defesa de Moro sobre as mensagens, Gregório primeiro vai mostrar que o conteúdo delas não seria incompatível com o histórico de atuação daquele. Para isso, recupera a atuação de Moro em alguns casos que se tornaram célebres, como o caso do Banestado, no qual o doleiro Alberto Youssef também foi personagem central e firmou um dos primeiros acordos de delação premiada do país, no ano de 2004. O programa também recupera a operação Agrofantasma, na qual beneficiários de programa de agricultura familiar foram investigados e Moro determinou que fosse procurado um Iate, no interior do Paraná e longe do mar, portanto.

(...) um iate no interior do Paraná... ele não tem problema apenas para obedecer as normas jurídicas, mas tem problema para obedecer a lógica do mundo mesmo, do planeta. É tipo quando ele postou uma foto dele segurando um calendário para provar que ele era ele mesmo. O que me deixa muito preocupado, porque mostra que ele não sabe nem como funciona um calendário, nem como funciona uma prova. (DUVIVIER, 2019).

Ao longo do episódio, é mostrada que a atuação de Moro foi equivocada ou contrária à lei em muitos casos, mas que, até então, as cortes superiores corrigiam os equívocos e reviam suas decisões. Foi com a Lava-Jato que o descumprimento das regras passou a ser relativizado:

(...) foi na lava jato que Moro descobriu a fórmula para que seus atropelos da lei não fossem mais revogados pelas instâncias superiores: a opinião pública (...) em pouco tempo ele não era só o representante do judiciário, era o sujeito que estava livrando o Brasil da corrupção, o herói, o ungido por deus e, pior, ungido pela imprensa. (Duvivier, 2019).

O programa mostra, inclusive, um vídeo no qual o médium e acusado de diversos casos de estupro João de Deus diz que Sérgio Moro teria uma missão divina, com o intuito de satirizar os apoiadores da Lava-Jato e do então juiz: “se deus tem orientado Moro, eu espero que não seja pelo telegrama” (DUVIVIER, 2019).

Quanto ao fato de Sérgio Moro afirmar que não havia nada de errado no conteúdo das mensagens, o programa recupera o Código de Ética da Magistratura, o qual rege a atuação judicial e deixa claro que o juiz deve manter uma equidistância das partes, tratando-as da mesma forma. O episódio recupera mensagens, dentre as quais Moro teria dito que “a defesa já fez o showzinho dela” para evidenciar o quanto o conteúdo vazado era, de fato, problemático.

O que acontece quando o juiz não obedece ao código de ética?

o processo todo pode ser anulado. Imagina que seu time está ganhando por três a zero. Se for comprovado que o juiz roubou para o seu time, o jogo é anulado, mesmo que comprovado que seu time não precisasse desse juiz ladrão pra ganhar. (DUVIVIER, 2019).

O programa encerra com uma ligação fictícia de um imitador de Sérgio Moro, no qual atribui toda e qualquer ação a um suposto hacker: “Moro, nada do que você está dizendo está fazendo sentido” É que aqui não é o Moro, é um hacker.”

Os programas analisados demonstram que, ao escolher tratar de temas que estão presentes na agenda pública do momento, este o faz por meio da reconstrução da trajetória dos envolvidos, enfatizando suas contradições ou dando ênfase aos possíveis motivos de suas ações, contribuindo para situar e aprofundar a percepção do público acerca de determinado ator político. Ao retratar Ricardo Salles, por exemplo, se recupera sua atuação anterior perante a secretaria do Meio Ambiente do governo de São Paulo e os problemas que este já havia causado na área. Com Roberto Jefferson, o programa é claro em utilizá-lo como um exemplo da faceta mais radical do bolsonarismo, mas cujo defensor do movimento pode ser abandonado quando suas atitudes passavam a trazer problemas à sustentação política de Bolsonaro e seu grupo político. O mesmo acontece com Sérgio Moro, que, partindo da defesa deste acerca do conteúdo das mensagens vazadas pelo jornal The Intercept, mostra que a atuação pretérita de Moro já era questionável no que diz respeito à utilização dos instrumentos jurídicos e de sua parcialidade.

## Considerações Finais

A estrutura social e política brasileira, em permanente instabilidade, marcada por incoerências, desigualdades e conflitos, serviu de matéria-prima para a produção de humor no país.

As teorias clássicas do riso: superioridade; alívio e a incongruência. Mesmo que se referiam mais às técnicas da produção do riso e menos às questões em torno do humor, essas teorias estão presentes na maior parte dos estudos sobre o tema e aparecem entrelaçadas na forma de representar a liderança política brasileira.

Apesar de seus limites, frente à complexidade dos processos que envolvem o recurso do humor, podem abrir interessantes caminhos de reflexão para ampliar a compreensão sobre as características da linguagem humorística na representação das lideranças políticas.

O inglês Thomas Hobbes, contratualista, concebe o Estado a partir da tríade Estado de Natureza, Contrato e Estado Civil. O último é o Estado Soberano, aquele que mais aparece nos estudos sobre humor, situado como integrante da teoria da superioridade. Essa teoria está relacionada aos motivos que levam ao riso, que seriam a concepção de sucesso frente à fraqueza.

Hobbes examinou o riso do ponto de vista psicológico, social e moral em duas de suas obras, *Sobre a natureza humana* (1987) e *Leviatã* (2003), nas quais aproximou esse riso ao poder, em um jogo de relações de força que aparece como resultado de uma superioridade inesperada: aquele que tem mais poder, ri, e ao fazer isso, aparece como superior ao objeto de seu riso. Visto sob a óptica da teoria da superioridade, o humor é considerado como uma vantagem competitiva, ou seja, uma forma de se colocar em um mesmo patamar de força com relação ao oponente.

Hobbes (2003) aponta para a relação de superioridade entre os cidadãos na disputa pela honra, e pondera que o humor pode ser uma arma dos cidadãos contra o governante. Por isso, considera que aqueles que têm o poder devem tê-lo atrelado aos humoristas, que servem como um ótimo termômetro de perda de prestígio, de acordo com o lado em que estiverem.

Na avaliação de Saliba (2017), apesar de haver limites e parcialidades na teoria da superioridade, pode-se notar a constante presença de três características: “agressão, subjugação do alvo e exploração das diferenças” (SALIBA, 2017:14)

Na teoria da superioridade o humor é visto pela tônica da comicidade e, quando analisado na perspectiva da apropriação de seu uso por aqueles que detêm o poder, o controle daquele que faz emergir o riso aparece como uma forma de legitimar o poder do governante. Em outras palavras, o poder aliado ao fazer rir pode ser um recurso para obter o consenso entre os membros de uma coletividade.

Se Hobbes é o nome da teoria da superioridade, coube à Freud o título célebre da teoria do alívio. Freud (1905) compreende o chiste como uma formação psíquica do inconsciente. Assim como o sonho, segue a condensação e o deslocamento, expondo o inconsciente, podendo relacionar elementos distintos cujo resultado é algo novo e desconhecido, mas que por vezes esconde algum sentido.

Para a teoria do alívio, válvula ou liberação, o humor aparece como um ato que rompe o caminho previsto, e a percepção dessa ruptura é expressa pelo riso que, assim como o sonho, pode libertar as repressões reprimidas.

Aristóteles, Cícero, Schopenhauer e Immanuel Kant fazem parte dos autores da teoria da incongruência, que compreendem o humor como o resultado da dualidade entre a percepção e a representação do mundo. Na obra “Crítica à faculdade de julgar”, Kant, mais pela reflexão sobre o riso do que sobre o humor propriamente dito, afirma ser o riso “[...] uma afecção proveniente da transformação de uma expectativa tensionada em nada” (Kant, 1790, § 54). Nesse sentido, pensar sobre o riso seria um exercício para pensar sobre o próprio pensamento.

Verena Alberti (1999), na obra “O Riso e o risível”, analisa a constante relação entre o riso e o pensamento a partir de importantes e consagrados autores, dentre eles, Kant, e afirma que ele diferencia o belo e o agradável com base no olhar para a música e para o riso, sendo o agradável aquele que regozija e o belo aquele que apraz. O primeiro diz respeito à sensação, e o segundo, ao julgamento.

O cômico para Kant, na leitura de Alberti (1999), tinha no elemento surpresa o resultado da incongruência percebida por aquele que ri. A emergência e a especificidade do riso estariam na impossibilidade de continuar a pensar. É nesse ponto que Schopenhauer, apesar de também fazer parte dos autores que compõem a teoria da incongruência, difere de Kant, pois compreende que o riso permite um alargamento da faculdade do pensar na medida em que ele é resultado da inesperada identificação da contradição entre representação e realidade.

Deve-se olhar para as charges partindo, não só das características que compõem o arsenal do cartunista, mas também do diálogo com as teorias sobre o

riso, menos para identificar essas teorias nas charges do que, talvez, para perceber suas particularidades. Como exemplo, nas charges em torno da campanha eleitoral não há a defesa de um candidato ou a exploração da superioridade de um em relação ao outro; o que há nas charges sobre a eleição é o exercício constante de demonstrar as semelhanças dos candidatos em oposição e de como seus interesses estão voltados apenas para o desejo do poder. Nesse sentido, menos a superioridade e mais a pequenez da sociedade política e dos cidadãos, incluindo aí o próprio chargista, iludidos com uma escolha de candidatos que não desejam mais que conquistar ou manter-se no poder, como há muito anunciou Maquiavel (2010). Seria a incongruência a mais comum?

As teorias da superioridade e da incongruência são mais facilmente identificadas quando se analisam os episódios de Greg News com relação à liderança política, principalmente na desconstrução da liderança. O programa se destaca pelo uso frequente do humor irônico, por vezes sendo o próprio apresentador o objetivo da piada. Com isso, o trabalho de desconstrução da imagem dos próceres do bolsonarismo é feito a partir da busca, sobretudo, por demonstrar a incompetência destes, bem como que fogem daquilo que se espera de uma atuação política dentro do estado democrático. Além disso, ao evidenciar ações incompatíveis de uma liderança política, ora ironizando a fala, os trejeitos ou até mesmo o histórico pregresso, torna-se claro que a superioridade e a incongruência estão subjacentes na forma de humor apresentada pelo programa Greg News. A incongruência também se revela ao aproximar fatos midiáticos corriqueiros com a esfera política, como ao comparar a teledramaturgia brasileira com os trabalhos do Congresso Nacional, por exemplo.

Quanto ao enquadramento, nos episódios analisados transparece que a liderança política objeto do roteiro é por vezes desconstruída a partir daquilo que ela própria já fez anteriormente: ao contrário de se opor ao ex-ministro do Meio Ambiente e sua política contrária à preservação ambiental, por meio de enfatizar a importância desta com estudos ou dados atualizados que colocam em xeque o modo de atuação de Salles, o Greg News demonstra os interesses particulares do político e a sua atuação em prol do agronegócio, evidenciando que a sua atuação é incompatível com o cargo que ocupava. O mesmo se dá também ao retratar Sérgio Moro, ao revelar que o descumprimento da lei era algo recorrente na carreira do ex-ministro deixando claro que, ao contrário de ser uma liderança imbuída de

uma missão e de uma autoridade heroica, seria um juiz despreparado e que nunca teria demonstrado qualquer apressamento no cumprimento da lei.

Ao recuperar o histórico das lideranças, o programa busca alimentar os espectadores de informações que não são de conhecimento geral, na medida em que por vezes contrariam aquilo que era reproduzido pelos meios de comunicação de massa, ou porque se tratam de fatos passados ou que não tiveram grande repercussão na esfera pública quando de sua ocorrência. As mudanças partidárias de Roberto Jefferson ou o passado de Carla Zambelli junto do movimento feminista ucraniano são formas de direcionar o público na desconstrução dessas figuras.

O Greg News se posicionou ativamente contra a eleição e o governo do ex-presidente Jair Bolsonaro e buscou, não só desconstruir a figura deste enquanto a liderança mítica de um movimento social – o bolsonarismo – mas também enfatizou a oposição a partir da atuação das demais lideranças que o cercavam. Pode-se dizer que o programa teve como enfoque se opor uma agenda política conservadora, desde a sua primeira temporada, enfatizando a contrariedade com Bolsonaro e sua gestão a partir de sua eleição, trazendo temas que por vezes eram negligenciados por este governo ou tratados de maneira incompatível com aquilo que o programa defendia, ao se colocar expressamente em outro campo ideológico. Mesmo após as eleições gerais de 2022 e a vitória de Lula, a última temporada do programa exibida em 2023 tratou de diversos temas afetos ao bolsonarismo e ao campo conservador, como a Academia Militar das Agulhas Negras - AMAN, Projeto de lei de combate às Fake News e a ascensão do atual presidente da Argentina, Javier Milei

O programa foi encerrado definitivamente em 2024, conforme anunciado pelo próprio Gregório Duvivier em suas redes sociais. Um dos motivos que levou ao encerramento da produção foi o de que esta não atendia às cotas de produção nacional, exigidas pela lei brasileira, uma vez que as produtoras responsáveis pelo programa teriam participação estrangeira, não recebendo o programa a classificação de produção nacional. Gregório Duvivier, Bruno Torturra e Alessandra Orofino agora fazem parte do programa “Calma Urgente!” transmitido no canal de *Youtube* do Estúdio Fluxo, semanalmente às segundas-feiras.

## Referências Bibliográficas

ALBERT, V. O riso e o risível na história do pensamento. Rio de Janeiro: Zahar, FGV, 1999.

ALMEIDA, Camila Romana. Mídia Ninja: os paradigmas do jornalismo postos em xeque. 2013. 90f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação - Habilitação em Jornalismo) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

AZEVEDO, Fernando Antônio. Agendamento da Política, in RUBIM, A. A. Comunicação e Política: conceitos e abordagens, Editora Unesp, São Paulo, 2004.

BERGSON, Henry, O riso: ensaio sobre a significação do cômico. Trad. Nathanael Caixeiro. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

CÁNEL, M. J. Comunicación Política: un guia para su estudio y práctica, Editorial Tecnos, Madrid, 2006.

debates/fora\_do\_eixo\_virou\_um\_problema\_para\_a\_midia\_ninja/. Acessado em 04 de julho de 2022.

CAPELOTTI, João Paulo. O humor e os limites da liberdade de expressão: teoria e jurisprudência. Editora Dialética, 2022.

CHAGAS, V. (2021). Da memética aos memes de internet: uma revisão da literatura. BIB - Revista Brasileira De Informação Bibliográfica Em Ciências Sociais, (95). Recuperado de <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/119>

DINIZ, Lilia. O jornalismo em tempo real da mídia ninja. Observatório da Imprensa, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2l2s4EQ>. Acesso em: 05 de julho de 2022.

ESTÚDIO FLUXO DE JORNALISMO. Estúdio Fluxo. Disponível em: <https://estudiofluxo.squarespace.com/sobre>. Acessado em 07 de julho de 2022.

FREITAS, Ana. Bruno Torturra, a cara do Mídia Ninja. Revista Galileu, 2013. Disponível em: <https://revistagalileu.globo.com/Revista/noticia/2013/12/bruno-torturra.html>. Acessado em 05 de julho de 2022.

FREUD, S. (1905) Obras completas, volume 7 - o chiste e suas relações com o inconsciente. Trad. Fernando Costa Matos. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

GOMBRICHT, E. H. Meditações sobre um cavaleiro de pau. Ed. Edusp. 1999. \_\_\_\_\_. Magia, mito e metáfora; reflexões sobre a sátira pictórica IN: Os Usos das imagens, trad. Ana Carolina Azevedo e Alexandre Salvaterra. Porto Alegre, Bookman, 2012.

HOBBS, T. O Leviatã. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. Sobre a Natureza Humana. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

LIMA, Patrícia Cristina de. Porta dos Fundos: Humor e política nas webséries brasileiras. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Paulista, . Orientador: Carla Montuori Fernandes.

LORENZOTTI, Elizabeth. POSTV, de pós-jornalistas para pós-telespectadores. Observatório da Imprensa, 2013. Disponível em: [https://www.observatoriodaimprensa.com.br/jornal-de-debates/postv\\_de\\_pos\\_jornalistas\\_para\\_pos\\_tespectadores/](https://www.observatoriodaimprensa.com.br/jornal-de-debates/postv_de_pos_jornalistas_para_pos_tespectadores/). Acessado em 04 de julho de 2022.

MARTINHO, Silvana Gobbi. Sorrisos desconfortáveis: a representação da liderança política por meio de charges do jornal Folha de S. Paulo. 2021. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2021.

\_\_\_\_\_. Humor e política: na dinâmica das novas tecnologias da informação e comunicação. 2010. 136 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

MCCOMBS, Maxwell. A Teoria da Agenda: a mídia e a opinião pública, Editora Vozes, Rio de Janeiro, 2004, capítulo 1.

NOGUEIRA, Kiko. Fora do Eixo virou um problema para o Mídia Ninja. Observatório da Imprensa, 2013. Disponível em: [https://www.observatoriodaimprensa.com.br/jornal-de-debates/fora\\_do\\_eixo\\_virou\\_um\\_problema\\_para\\_a\\_midia\\_ninja/](https://www.observatoriodaimprensa.com.br/jornal-de-debates/fora_do_eixo_virou_um_problema_para_a_midia_ninja/)

PIRANDELLO, Luigi. O humorismo. Trad Dion Davi Macedo. SP. Experimento. 1996

PORTO, Mauro P. Enquadramento da Mídia e Política, in RUBIM, A. A. Comunicação e Política: conceitos e abordagens, Editora Unesp, São Paulo, 2004.

SALIBA, Elias. História cultural do humor: balanço provisório e perspectivas de pesquisas rev. hist. (São Paulo), n.176, 2017

\_\_\_\_\_. As raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio. Companhia das Letras, São Paulo: 2002.

\_\_\_\_\_. Humor e Tolerância, Intolerância ao Humor In: Comunicação e Liberdade de Expressão: Atualidades (org. Cristina Costa) OBCOM-ECA-USP, , pp. 36-51 São Paulo,;2016 Disponível em: <http://www.mmarte.com.br/obcom2016v2/Liberdade20de20expressao20atualidades.pdf>

\_\_\_\_\_. Crocodilos, Satíricos e Humoristas involuntários: ensaios de história cultural do humor. São Paulo, Intermeios, USP – Programa de Pós Graduação em História Social, 2018. (Coleção Entr(H)istória)

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça. Apelação 1127414-23.2021.8.26.0100. Apelante: Radio Panamericana S/A - Jovem Pan. Apelado Gregório Byington

Duvivier e HBO Brasil LTDA. 10ª Câmara de Direito Privado de São Paulo. Relator: José Aparício Coelho Prado Neto. 23 de agosto de 2022.

SÃO PAULO. Tribunal de Justiça. Apelação n.º 1127414-23.2021.8.26.01. Apelante Gregório Byington Duvivier e HBO BRASIL LTDA. Apelado Antonio José Junqueira Vilela Filho. 1ª Câmara de Direito Privado de São Paulo. Relator: Francisco Loureiro. 12 de setembro de 2023.

SWANSON, David L. El campo de la Comunicación Política: la democracia centrada en los Medios. In MUNÓZ-ALONSO, A. y ROSPIR, J. I. (directores de la edición). *Comunicación Política*. Madrid, Editorial Universitas, S.A., 1995.

WOLF, Mauro. Teorias da Comunicação, Editorial Presença, 2ª parte, Lisboa, 1994.

ZAPEDA, Andrés Valdez; FRANCO, Delia A. Huerta; PRECIATO, Octavio Adolfo Perez. O humor na estratégia de persuasão durante as campanhas eleitorais. Revista Brasileira de Ciência Política, no.13 Brasília Apr. 2014.

Episódios analisados

HBO BRASIL. GREG NEWS com Gregório Duvivier | BOLSONARO. Youtube, 6 de jul. de 2018. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=xMYGCoJ\\_xC0](https://www.youtube.com/watch?v=xMYGCoJ_xC0). Acesso em: 03 de abr. de 2024.

HBO BRASIL. GREG NEWS | RICARDO SALLES. Youtube, 11 de jul. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Pt3FLSLdkJs>. Acesso em: 30 de abr. de 2024.

HBO BRASIL. GREG NEWS | ROBERTO JEFFERSON. Youtube, 17. set. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vXrwMIUnUvg>. Acesso em: 30 de abr. de 2024.

HBO BRASIL. GREG NEWS | SALLES' ANGELS. Youtube, 4 de jun. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EFDvNFHGgXg>. Acesso em: 30 de abr. de 2024.

HBO BRASIL. GREG NEWS | SERGIO MORO. Youtube, 21 de jun. de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9vVuN0HGSI8>. Acesso em: 30 de abril de 2024.

## Humor e Política: entrevista com Cristiano Botafogo sobre o Podcast Medo e Delírio em Brasília .

Silvana Gobbi Martinho<sup>1</sup>  
ORCID: 0000-0002-7052-7460

Rosemary Segurado<sup>2</sup>  
ORCID: 0000-0002-3910-4603

**Resumo:** Entrevista com o editor do Podcast Medo e Delírio em Brasília, Cristiano Botafogo, realizada pelas pesquisadoras do Núcleo de Estudos Pós Graduados em Arte, Mídia e Política da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - NEAMP/ PUC-SP. O entrevistado fala sobre a formação do Podcast, a parceria com o roteirista Pedro Dalto, os principais temas analisados, o que foi o governo de Jair Bolsonaro, o crescimento do canal, a Pandemia da Covid 19 e o que significa manter o podcast durante o governo de Luiz Inácio Lula da Silva, refletindo sobre as relações entre humor e política.

252

**Palavras-chave:** Política brasileira. Jair Bolsonaro. Podcast. Humor.

---

<sup>1</sup> Doutora e Mestre em Ciência Política na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Pesquisadora do Núcleo de estudos pós graduados em arte, mídia e política (NEAMP). silgmartinho@gmail.com. <http://lattes.cnpq.br/7143685356987408>.

<sup>2</sup> Graduação, Mestrado e Doutorado em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Pós-doutorado em Comunicación Política pela Universidad Rey Juan Carlos de Madrid(2008). Atualmente é professora e pesquisadora da Área de Política do Curso de Ciências Sociais e do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, professora da Escola Pós-graduada de Ciências Sociais. roseseg@uol.com.br. <http://lattes.cnpq.br/9397214841745174>.

**Abstract:** Interview with Cristiano Botafogo, the editor of the Podcast: Fear and Delirium in Brasília carried out by researchers from the Center for Postgraduate Studies in Art, Media and Politics at the Pontifical Catholic University of São Paulo - NEAMP/ PUC-SP. The interviewee talks about the formation of the podcast, the partnership with screenwriter Pedro Dalto, the main themes analyzed, what Jair Bolsonaro's government was like, the growth of the channel, the Covid 19 Pandemic and what it means to maintain the podcast during the government of Luiz Inácio Lula da Silva, reflecting on the relationship between humor and politics.

253

---

**Keywords:** Brazilian politics. Jair Bolsonaro. Podcast. Humor.

**Resumen:** Entrevista con el editor del Podcast Miedo y Delirio de Brasilia Cristiano Botafogo realizada por investigadores del Centro de Estudios de Posgrado en Arte, Medios y Política de la Pontificia Universidad Católica de São Paulo - NEAMP/PUC-SP. El entrevistado habla sobre la formación del podcast, la alianza con el guionista Pedro Dalto, los principales temas analizados, cómo fue el gobierno de Jair Bolsonaro, el crecimiento del canal, la pandemia de Covid 19 y lo que significa mantener el podcast durante el gobierno. de Luiz Inácio Lula da Silva, reflexionando sobre la relación entre humor y política.

254

---

**Palabras clave:** política brasileña. Jair Bolsonaro. Podcast. Humor.

Cristiano Botafogo, graduado em Letras e jornalismo, atuou por muito tempo como tradutor. A partir de 2019, ao lado de Pedro Dalto, passou a produzir e editar o Podcast “Medo e Delírio em Brasília”, pautando semanalmente o governo Bolsonaro. Afirma que editar o Podcast é o melhor trabalho que ele já teve na vida, pois permite a flexibilidade de conversar com vocês, folgar e ao mesmo tempo fazer algo que ama, que é trabalhar com áudio, podendo ter um posicionamento político e gerar minimamente uma influência.

**Pesquisadoras:** Como se deu a trajetória de transição do blog do Pedro com a eleição de 2018, do Jair Bolsonaro, para a formação da dupla que desencadeou no início do podcast em novembro de 2019 e como foi quando estourou, quando o número de visualizações foi significativo e se você lembra qual episódio que estourou?

**Cristiano:** O Pedro é publicitário de formação e eu sou jornalista de formação, mas eu nunca atuei como jornalista. Eu fiz faculdade de jornalismo, só que saí da faculdade de Letras para a faculdade de Jornalismo e acabei continuando na profissão, na qual eu consegui me estabelecer durante a faculdade, que foi de tradutor. Essa bagagem da escola de jornalismo ficou e o Pedro, que sempre foi rato de jornal e acompanhava muito as eleições, a política americana, no dia da eleição do Bolsonaro, ele, em um ato de raiva e desdém, criou o blog Medo e Delírio em Brasília: <https://medoedelirioembrasilia.wordpress.com/>

com/ que está no ar ainda, mas não está atualizado mais. Um amigo meu postou uma entrada do blog no Facebook, eu fui ler e falei, o cara escreve com uma profundidade, faz umas costuras interessantes. Falei: isso dá um podcast legal, eu já tinha um histórico com áudio, então já estava mais experiente na captação de voz e como edita a voz. Sempre tive essa brincadeira, essa coisa de fazer vozes, fazer personagens, mas nunca fui do teatro, nem nada assim, mas sempre tive essa brincadeira, assim como um engraçadinho de festa, sabe? Nunca fiz isso profissionalmente. O Pedro, muito laconicamente, me responde: assim faz aí.

Fui conversar com ele. E eu falei, “é sério? Você topa fazer mesmo?”. Me apresentei e tal, falei que já trabalhei com isso. E o cara: “não, super topo! Bora”.

Fiz um piloto que nunca saiu e que provavelmente consegue ser pior do que o primeiro episódio, que é

horroroso, porque é muito lerdo. A linguagem do Podcast foi se construindo com o tempo. Mas ele começou muito mais formal.

Não tinha tanto essa *vibe* irônica e engraçada. Eu fiz um piloto, mandei pra ele, aquele negócio todo mundo atrapalhado, atolado de trabalho, e falei, então vamos começar, vamos começar. Acho que foi dia vinte e tantos de novembro de 2019 que realmente começou.

Em março de 20, logo no ano seguinte, começou a estourar. Acredito que tem dois fatores ali que são muito importantes: um é que a gente entrou para a Central 3, que antes a gente era independente e tinha, sei lá, 100 ou 90 pessoas que ouviam. E a gente fazendo aquilo, sempre zero pretensão, assim, nunca fizemos plano de negócio. Então, como é que vai ser a sua estrutura em três meses? Quais são os APIs? Sempre foi completamente orgânico o que a gente fez.

A gente entrou pra Central 3 e começou a pandemia.

Em março de 2020, e eu acho que teve esse duplo fator, de a gente entrar para um *hub* conhecido de Podcasts, isso com certeza teve uma influência na quantidade de ouvintes. E a

pandemia que criou uma necessidade de conteúdo para as pessoas.

E nesse contexto a gente adotou uma postura extremamente crítica ao governo Bolsonaro. Foi uma época de muito mais polarização. Porque o governo começou a polarizar com coisas que eram impolarizáveis: a vacina, a saúde. Não, eu estou doente, eu posso contaminar você em nome da minha liberdade? E eu pensava: “não acredito que a gente está discutindo isso”. E o podcast virou um lugar de encontro das pessoas que não gostavam do Bolsonaro, para passar raiva e foi ali que a gente começou com o: “*Bóra passar raiva*”.

A gente foi se conhecer em outubro de 2020. Porque eu estava morando em São Paulo na época, e o Pedro no Rio. Eu ia bastante para o Rio, mas nenhuma das vezes que eu fui, a gente acabou se encontrando. Começou a pandemia em março e ficou todo mundo fechado. Só em outubro de 2020, na primeira queda, a gente foi num lugar aberto, assim, de máscara, dois metros de distância, álcool gel, toda hora. Até então era contato de internet, mensagem de áudio, texto, WhatsApp, chamada telefônica.

Agora falando de um episódio específico que eu lembro que estourou. Teve uma vez, logo no começo que a gente fez uma música que era o Bóra, do Mantovani, um maestro que falou que a música dos Beatles tinha sido composta pelo Adorno, pelo Horkheimer. Ele teve uma fala assim: “Oh, o rock ativa a droga, que ativa o sexo, que ativa a indústria do aborto”.

Eu ouvi isso e pensei: isso tem toda uma métrica de música, e fiz uma música meio *olodum*: “o rock ativa a droga”. Está no Spotify, essa música. E isso foi parar na Folha Ilustrada, acho que o Maurício Meirelles, não sei. E, foi a primeira vez que a gente apareceu em algum lugar assim.

E foi muito orgânico, a gente nunca fez propaganda, era o trabalho do Pedro no Twitter, que ele faz muito bem, publica muita coisa. E é a nossa maior rede, hoje em dia. Na época devia ter 20 mil, agora a gente está com 208 mil no Twitter. E foi esse trabalhinho assim de quem gostava ficou, além de uma prospecção de boca a boca. A gente ouve muito relato, claro que estatisticamente não significa nada, é só relato mesmo. Muita gente fala: “Pô, eu indiquei para todos os meus amigos, “catequizei” todos os meus amigos, enchendo o saco deles para

ouvir”. Eu acho, que do baixo da minha humildade, que é um Podcast diferente dos outros, é um noticioso despirocado, assim, então é um Podcast meio único no Brasil.

A velocidade da edição. Claro que tem Podcasts de conteúdo político, que são engraçados. Tinha o Greg News, tinha o pessoal com muita coisa de YouTube que faz isso. Mas acho que a gente tem uma edição meio rápida. Tem um pessoal que não gosta da gente, que fala que vocês são o programa do ratinho da esquerda. Achei maravilhoso.

**Pesquisadoras:** E como ficam os desafios em manter uma linguagem crítica e problematizadora no governo Lula e a possibilidade de serem apropriados pelo discurso da direita?

**Cristiano:** A gente não sabe se tem relação com a mudança de governo, né, porque a gente achava que a gente ia morrer. A gente pensou: acabou o Bolsonaro, acabou o Medellín, não vamos ter mais tanta coisa para fazer.

Foi uma grande ilusão, temos muito assunto, continua existindo a ameaça da extrema direita e do bolsonarismo. Vimos em Copacabana, no Rio de Janeiro, teve também o evento da Paulista, eles são grandes, e é um movimento internacional.

E também encher o saco do governo Lula, Por mais que a gente seja um podcast engraçado, a gente é um podcast noticioso. E a função da imprensa, é questionar mesmo.

A temática das Forças Armadas sempre foi muito importante para o Pedro. E a gente vê: “não vamos falar do golpe de 64, não vamos reabrir a comissão de mortos e desaparecidos”, é passar pano para os militares. Não, temos que problematizar e cobrar sim. Não tem como ficar de timinho, de partido, de político. Nós somos o Podcast de esquerda e a gente faz críticas à esquerda do Lula.

Concluindo a pergunta, se há um receio de a gente ser instrumentalizado ao fazer crítica ao governo? Eu acho que não, a gente não vê isso acontecendo nas redes. A gente via, por exemplo, durante o governo Bolsonaro, nas questões da pandemia, que eu acho que foi o grande fator. E para mim é o maior absurdo da história recente do Brasil. Então, por exemplo, a gente fez algumas músicas sobre vacinas, sobre a vacinação infantil. Eu queria fazer um negócio que fosse meio mordaz para as crianças de um pouco mais idade, ali dos seus 10 ou 11, que já estão começando a falar umas porcarias, fiz um funk da vacina,

resultado, a prefeitura de Luziânia e uma prefeitura em Santa Catarina usaram. Um vereador foi na rádio e falou: “Um absurdo, isso que estão fazendo com os atletas, as crianças, obrigando esse experimento social.” Veio uma enxurrada de *bate* no nosso Instagram, por exemplo.

E eu só ia lá: *apagar o comentário*. Apaguei tudo no Instagram, não sei se dá ainda, porque eu nunca mais tive que apagar. Mas esses são pequenos momentos, que a nossa bolha encontra a bolha da direita. Recentemente a única coisa que eu vi foi uma live do MBL, era um pastor conservador, que volta e meia tá na mídia. Ele começa fazendo uma crítica válida, porque foi uma coisa que a gente errou mesmo, e que a gente depois, um ou dois episódios depois, a gente entrou no tema e avisamos que a gente errou, tentamos consertar no episódio seguinte. Mas, esse cara foi lá falar assim, “Eles não sabem nada, ficam falando coisas que não sabem”. E, de fato, ali a gente cometeu um erro, mas ele botou a gente numa caixinha que não é nossa. A gente pesquisa. Entendo a crítica, tanto que a gente consertou. Mas, normalmente vem com muito carinho, o que é impressionante Mas eu não vejo pessoas usarem postagens

nossas, pelo menos, não aparece muito pra mim, não.

**Pesquisadoras:** E como se dá o processo de seleção dos temas centrais de cada episódio? Essa pesquisa, como ela se dá, o que pauta vocês? Como ocorre a seleção dos entrevistados?

**Cristiano:** O Pedro que faz essa curadoria. Ele é um leitor voraz de jornal, a gente recebe muita coisa também, via rede social e depois, de um certo tempo a gente começa a ter mais contatos, pois passamos a ter uma certa projeção, isso abre certas portas, a gente começa a ter acesso a pessoas.

O Pedro lê, conversa, entende a importância de certas coisas, seleciona e começa a produzir um pré-roteiro. Faz certas pontes entre os assuntos. Por exemplo: eu li isso aqui nessa matéria, li isso aqui nessa outra matéria, conversei com um fulaninho sobre isso, para tirar uma dúvida sobre se é isso mesmo, se eu estou entendendo certo, se eu estou entendendo errado, fulano que é economista, especializado em petróleo, outro dia a gente estava falando disso. Ele vai selecionando e me entrega um pré-roteiro. Dependendo da minha pressa ou do meu humor, ou eu reviso tudo o que ele fez para ter um segundo par de

olhos ali também, porque às vezes na pressa escreveu o nome de uma pessoa errada, eu li uma coisa que ele não leu, então eu fico “Pedro, isso aqui eu vi uma coisa diferente disso aqui” e é melhor perguntar. Ou eu já saio gravando direto. E, se aparece alguma dúvida no meio do caminho, eu ligo para ele e a gente discute, mas o *streamlining* é esse. Ele não revisa antes de ir para o ar.

Quando a gente começou, eram quatro episódios por semana. E o Pedro ainda fazia cinco postagens do blog. Chegou uma hora que o Podcast começou a crescer e o blog ficou estagnado. Em um determinado momento eu vi que o Pedro estava sofrendo em produzir todo esse conteúdo, mas ele queria dar continuidade ao blog. Eu entendi que era meio que um projeto de cobertura do governo Bolsonaro inteiro em um nível de detalhe absurdo. Só que eu vi que ele estava em sofrimento. E falei: “cara, olha só, o blog tem, sei lá, 200 leitores e o Podcast tinha na época 30 mil, é melhor focar no Podcast, eu só estou preocupado com o seu bem-estar”. Hoje em dia a gente está com dois episódios na semana, eles são menos episódios, mas são maiores também. Normalmente, tem uma hora e dez,

O pessoal tem muito recorte, muito áudio externo. O Pedro consulta uma galera, o pessoal grava áudio. Grava de WhatsApp mesmo. E é legal, dá uma certa informalidade. Muitos dos áudios que a gente coloca, hoje em dia, já são áudios que o pessoal gravou para gente. Quanto menos leitura e quanto mais áudio, mais demora para editar. Porque tem que cortar. Eu corto todos os espaços vazios, para deixar o podcast mais ágil, mais rápido, mais a ver com a estética que a gente acha que foi construída ao longo do tempo.

**Pesquisadoras:** Às chamadas Vírgulas Sonoras aparecem como uma marca muito forte do Medo e Delírio. Como se dá esse processo de produção, ideia e tempo?

**Cristiano:** A raiz disso é porque no blog do Pedro usava gifs para ilustrar emoções. Então, às vezes acontecia um absurdo e ele botava um gif de alguém quebrando alguma coisa. E, quando a gente começou, o Pedro não fazia roteiro para o podcast.

Eu abria o blog dele, pescava algumas coisas, e às vezes lia direto, abria o site e ia lendo só. Esse negócio de que ele fazia um comentário e aí tinha um trecho de uma matéria, um comentário e um trecho de uma

matéria. Isso também vem lá do blog e aí as vírgulas começaram com os gifs que ele usava para transmitir certas emoções e vários desses gifs eram de vídeos que tinham áudio correspondente.

Então eu comecei a pegar esses áudios dos vídeos que estavam nos GIFs para traduzir. Com o tempo esse Chihuahua, virou um dragão gigante que saiu voando por aí e perdeu o controle totalmente.

Nossas principais referências são a agilidade de vídeo do Youtube, que tem muita inserção. Que eu acho que é um humor, mais até de uma geração da qual eu não faço parte. Que aliás nem é tanto nosso público, esse nosso público é mais galera de 30 e muitos, 40, 30, 40, 20 muitos até 40 e poucos, essa é a curva, né? E eu acho que também pelas referências culturais. Então, a gente põe o He-Man.

**Pesquisadoras:** As vírgulas criam um efeito de marcas, que quem é ouvinte do podcast,, muitas vezes, escuta ou assisti uma notícia em outros veículos de comunicação sobre o Lira, por exemplo, e já vem a vírgula do Medo e Delírio na cabeça. E a repetição dela também. Houve uma intencionalidade?

**Cristiano:** Não, aconteceu. É porque eu acho que na hora do Pedro fazer o roteiro e na hora da edição, a gente não é criativo 100% do tempo e você começa a ter certos caminhos mentais. Então, jogo em algumas caixinhas, a piada aqui é essa, ali a piada é outra.

Começa a virar uma espécie de repertório. A gente tem personagens que se repetem. Por exemplo: o locutor militar, que a gente usa desde sempre. A inspiração são aqueles locutores de documentário que até os anos 60 parecia que eram sempre a mesma pessoa. Às vezes, no governo Bolsonaro, quando era como se fosse tipo imprensa oficial, aí eu fazia, pois tem a referência do antigo. Ou quando era, no governo Bolsonaro imprensa oficial, usava o Lombardi, em referência ao SBT, a Semana do Presidente, que era uma puxação de saco. Tem a Neide, que é a fumante, que fica enfurecida com as notícias. Tem o senhorzinho do Clube Militar.

Obviamente, às vezes, a gente tem uma sacada boa e tal, mas tem esses caminhos, já vai meio que jogando nas gavetinhas. Já tem como se fosse uma fórmula, para as coisas acontecerem. E tudo bem, por que está funcionando.

**Pesquisadoras:** E você comentou que essa questão cômica, ela aparece um pouco sem querer, mas pela sua influência pessoal e o gosto, que foi aparecendo no próprio Podcast. Mas como você avalia a questão entre humor e política hoje?

**Cristiano:** Quando alguém me reconhece na rua, e fala: “Obrigado, eu só conseguia consumir notícias através de vocês na pandemia, era muito doloroso para mim, e eu acho que a pegada de humor de vocês dava uma leveza”.

E durante um tempo eu fiquei problematizando: “Será que eu estou tornando palatável uma coisa que deveria ser venenosa? Ou será que é só uma pílula que é difícil de engolir e que todo mundo tem que engolir porque é necessário que as pessoas saibam e eu só estou tornando ela mais fácil de engolir?” Eu concluí que era uma coisa boa.

Às vezes a gente está brincando com coisas que a gente deveria estar só furiosa, mas acaba transformando a raiva, o desdém em zoeira. Eu acho importante palatabilizar coisas que as pessoas não conseguiriam ouvir de outra forma.

Eu acho que a gente consegue fazer isso com algum sucesso, de conseguir

medir bem o que é zoeira, e o que é conteúdo.

Tem certas coisas que o ouvinte não vai entender, tem certos temas que vão passar ao lado, vai ficar só na piada, só na paródia, só na zueira, só na vírgula. E tudo bem. Alguma coisa a pessoa pega dali.

**Pesquisadoras:** O humor, pensado como uma prática de resistência aos avanços autoritários, ele aparece como uma possibilidade de se apoiar na coragem de dizer a verdade, mesmo que isso implique em problemas com o autoritarismo. E, nesse sentido, o humor pode romper uma barreira imposta pela desinformação e pela *fake news* resgatando uma verdade? Como que, o utilizar recursos humorísticos pode resistir a esse processo de um mundo contínuo de fake news?

**Cristiano:** Se eu posso falar que eu sigo alguma regra de humor, que eu acho válida, é não atirar para baixo. Somente atirar para cima, é esse humor que a gente busca fazer.

E tem tanto absurdo acontecendo. Acho que uma das coisas que faz o humor, é uma situação absurda, improvável, ou impossível.

E tem tanta coisa na política que é completamente absurda que é meio

que, ainda mais no governo Bolsonaro, isso era piada pronta. Fazer piada das coisas traz uma leveza ao comentário, que acho que já fazia o Jon Stewart lá nos Estados Unidos, o Oliver lá do Last Week Tonight, acho que a gente bebe um pouco naquilo, né? O Greg News também seguiu essa fórmula.

**Pesquisadoras:** Gostaríamos de agradecer sua participação e tempo.

## “CARAÍBA”: cultura e tecnologia nos quadrinhos de Flavio Colin

Neuza de Fátima Da Fonseca<sup>1</sup>  
ORCID: 0000-0003-1281-2260

Marilda Lopes Pinheiro Queluz<sup>2</sup>  
ORCID: 0000-0003-1281-2260

**Resumo:** O objetivo desse artigo é refletir sobre a obra *Caraíba*, roteirizada e ilustrada por Flavio Colin. Apesar de escrita nos anos oitenta, foi publicada somente em 2007, cinco anos após sua morte. A obra foi publicada pela editora Desiderata, na gráfica Vozes de Petrópolis, no Rio de Janeiro. Para as análises, foram considerados os paratextos, a construção e caracterização dos personagens, os cenários, a diagramação das páginas, o traço e o estilo dos desenhos, os diálogos entre o contexto da obra, do conteúdo e do país. A fundamentação teórica baseia-se nos estudos de Daniel Munduruku (2018), que traz a história do Karaíba, protetor da floresta, Januária Cristina Alves (2017), que mostra a biografia de muitos personagens do folclore brasileiro, Ailton Krenak (2020), que aponta a visão de mundo dos povos originários e Néstor Garcia Canclini (2019), com reflexões sobre os processos de hibridação cultural nos países latino-americanos. O livro se divide em três partes abordando o processo de transição do protagonista, Caraíba, um caçador que, ao longo da história, aprende a perceber os mistérios da floresta e as ameaças das madeiras, das mineradoras e dos humanos predadores. As tensões e contradições nos modos de ver e viver a natureza são intensificados com a presença de personagens de lendas indígenas brasileiras.

263

**Palavras-chave:** Caraíba. Karaíba. Flavio Colin. História em quadrinhos. Floresta Amazônica.

<sup>1</sup> Graduação em Artes Visuais pela faculdade Unilagos de Mangueirinha, PR, mestrado em Educação e novas Tecnologias, pelo Centro Universitário Internacional, UNINTER. Doutorado em Tecnologia e Sociedade pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná, UTFPR, Curitiba. Professora do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto Federal do Paraná. neuza.fonseca@ifpr.edu.br. <http://lattes.cnpq.br/8324202600542673>.

<sup>2</sup> Graduação em História e em Educação Artística pela Universidade Federal do Paraná, mestrado em História pela Universidade Federal do Paraná (1996) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (2002). Professora Titular aposentada do Departamento de Desenho Industrial. <http://lattes.cnpq.br/2110123354319236>.

**Abstract:** The objective of this article is to reflect on the work *Caraíba*, scripted and illustrated by Flavio Colin. Although written in the eighties, it was published only in 2007, five years after his death. The work was published by Desiderata, at the Vozes de Petrópolis printing house, in Rio de Janeiro. For the analyses, the paratexts, the construction and characterization of the characters, the scenarios, the layout of the pages, the lines and style of the drawings, the dialogues between the context of the work, the content and the country were considered. The book is divided into three parts, covering the transition process of the protagonist, Caraíba, a hunter who, throughout the story, learns to understand the mysteries of the forest and the threats from logging companies, mining companies and predatory humans. The tensions and contradictions in the ways of seeing and experiencing nature are intensified with the presence of characters from Brazilian indigenous legends. The theoretical foundation is based on the studies of Daniel Munduruku (2018), who brings the story of Karaíba, protector of the forest, Januária Cristina Alves (2017), who shows the biography of many characters from Brazilian folklore, Ailton Krenak (2020), who points out in his work the worldview of original peoples and Néstor Garcia Canclini (2019), where he presents reflections on the phenomenon of cultural hybridization in Latin American countries.

264

---

**Keywords:** Caraíba. Karaíba. Flavio Colin. Comics. Amazon rainforest.

**Resumen:** El objetivo de este artículo es reflexionar sobre la obra *Caraíba*, escrita e ilustrada por Flavio Colín. Aunque fue escrita en los años ochenta, no se publicó hasta 2007, cinco años después de su muerte. La obra fue publicada por Desiderata, en la imprenta Vozes de Petrópolis, en Río de Janeiro. Para los análisis se consideraron los paratextos, la construcción y caracterización de los personajes, los escenarios, la disposición de las páginas, las líneas y estilo de los dibujos, los diálogos entre el contexto de la obra, el contenido y el país. La fundamentación teórica se basa en los estudios de Daniel Munduruku (2018), que trae la historia de *Karaíba*, protectora del bosque, Januária Cristina Alves (2017), que muestra la biografía de muchos personajes del folklore brasileño, Ailton Krenak (2020), que destaca la cosmovisión de los pueblos originarios y Néstor García Canclini (2019), con reflexiones sobre los procesos de hibridación cultural en los países latinoamericanos. El libro se divide en tres partes y abarca el proceso de transición de la protagonista, *Caraíba*, una cazadora que, a lo largo de la historia, aprende a comprender los misterios del bosque y las amenazas de las empresas madereras, mineras y humanos depredadores. Las tensiones y contradicciones en las formas de ver y experimentar la naturaleza se intensifican con la presencia de personajes de leyendas indígenas brasileñas.

**Palabras clave:** *Caraíba*. *Karaíba*. Flavio Colín. cómic. Selva amazónica.

## Introdução

Flávio Barbosa Mavignier Colin, quadrinista brasileiro, nasceu em vinte de junho de 1930, no Rio de Janeiro, mas passou parte de sua infância e adolescência na cidade de Porto União, Santa Catarina. Iniciou sua carreira na Rio Gráfica Editora em 1956, passando por várias editoras como a Outubro, Grafipar, Bloch, Vecchi, L&PM, entre outras. Desenhou muitas obras como "As Aventuras do Anjo", "O Vigilante Rodoviário", "A Guerra dos Farrapos" e "A mulher Diabo no Rastro de Lampião". Algumas, além de desenhar, também roteirizou como *Caraíba* e *Vizunga*. Flavio Colin morreu em 13 de agosto de 2002.

O objetivo desse artigo é analisar a obra "Caraíba", roteirizada e ilustrada por Flavio Colin nos anos oitenta, publicada em 2007, pela editora Desiderata. Para as análises, foram considerados a construção e caracterização dos personagens, os cenários, a diagramação das páginas, o traço e o estilo dos desenhos, os diálogos entre o contexto da obra, do conteúdo e do país.

Caraíba é o nome do personagem principal que nasceu em um seringal no Alto Amazonas. No início da história é "um caçador profissional que vive na Amazônia. Trabalhava para um grande contrabandista e exportador de pele e animais silvestres" (COLIN, 2007, p. 122). Todos os acontecimentos são narrados de modo crítico, apontando desde os problemas da região, o imaginário em torno da floresta amazônica, até as contradições e tensões vividas pelos povos indígenas no contato com os brancos. Realismo e ficção se misturam na luta para salvar a natureza, especialmente quando Colin traz personagens das lendas indígenas brasileiras para ajudar nas aventuras de Caraíba.

Na enciclopédia e dicionário ilustrado de Koogan e Houaiss (1999), a palavra caraíba significa indígenas dos Caraíbas da grande família linguística das Américas do Sul e Central, à qual pertencem muitas coletividades do nosso país. Pode significar, também, a denominação que os indígenas davam aos europeus, homens brancos, desconectados da natureza. Ainda pode ser entendido como algo sobrenatural. Já Daniel Munduruku (2018), coloca que Karaíba é um personagem mitológico indígena brasileiro, que tem o poder de prever o futuro. É descrito como bastante vaidoso, gostando de ser recebido com muita pompa e quando isso não acontecia, ficava chateado.

Ainda conforme o autor, Karaíba é o avô de todos os indígenas e pai das florestas, por isso, ele protege todas as vidas que habitam a mata, caracterizando o

oposto do personagem Caraíba do início da primeira parte da obra de Colin, pois não acreditava na existência de personagens míticos, era rude que destruía a vida dos habitantes da floresta.

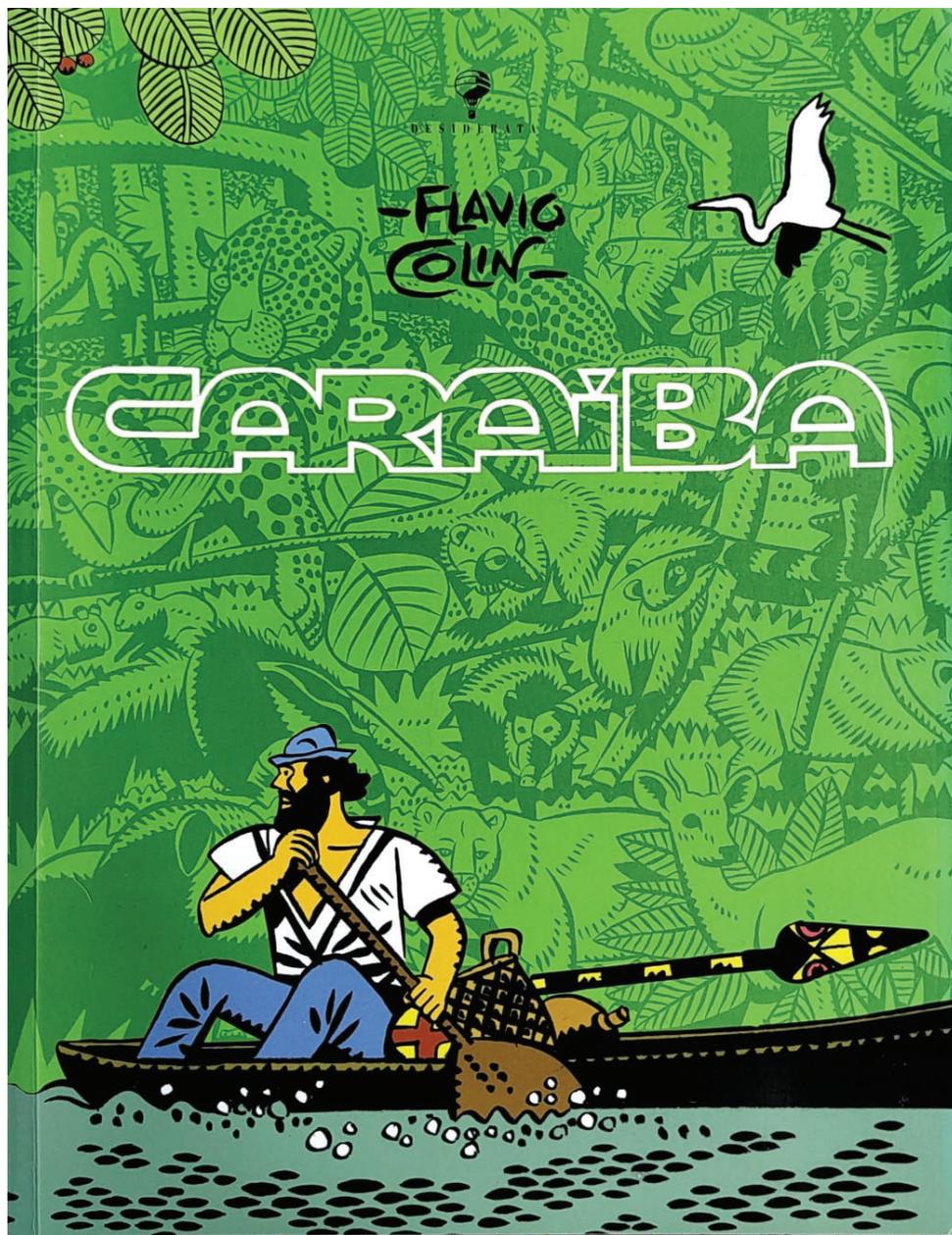
O protagonista, inicialmente, vive suas aventuras como Caraíba com “C”, o modo como os indígenas denominavam os brancos europeus, porém, no decorrer da história, ele aproxima-se da ideia de Karaíba, com “K”, ou seja, o pai da floresta, de acordo com a crença dos povos indígenas.

O livro se divide em três partes, abordando o processo de transição do protagonista, Caraíba, ao longo da história, aprende a perceber os mistérios da floresta e as ameaças das madeireiras, das mineradoras e dos humanos predadores. Temas como o desmatamento, a poluição, o tráfico de animais silvestres, exploração dos povos originários por parte do turismo, a violência da invasão branca, entre outros, são tratados com traços marcantes, desenhos exuberantes que nos levam a pensar na Arte Expressionista, principalmente pela força do contraste exagerado da técnica das xilogravuras.

No decorrer de todo o quadrinho percebe-se o jeito dos povos indígenas de se relacionar com a natureza, com os turistas, com predadores humanos, com a ciência e as técnicas, problematizando as dicotomias natureza e cultura, natureza e tecnologia, animais e humanos, progresso e atraso, civilização e barbárie, entre outras.

## Cenário

Figura 1 - Capa da obra "Caraíba".



268

Fonte: Colin, 2007, capa.

O verde, presente na capa (figura 1), em diversas tonalidades, representaria a floresta, lugar onde se passa a história. As imagens de fundo, com efeito gráfico de marca d'água, transparecem a riqueza da fauna e da flora desse lugar que tomam conta do espaço. O nome Caraíba, escrito em fonte *Snasm Heavy*, em branco, apenas com o contorno (letra vazada), cria transparência para que o leitor

enxergue a natureza através dele e, ao mesmo tempo, para dar a impressão de que a mata atravessa o personagem. Vemos, também, uma grande garça branca que se destaca no fundo monocromático, voando em direção ao nome de Flavio Colin, talvez para enfatizar quem é o autor da obra.

Na parte inferior, em primeiro plano, temos o rio em tons de verde mesclando-se ao azul, e por ele navega um barco chamado pelos moradores locais de montaria, definido pelo autor como “uma canoa ligeira escavada num só tronco” (COLIN, 2007, p. 14). Dentro do barco há um homem sozinho, com vestimenta simples, camiseta branca (criando um elo com a cor do pássaro e do título), chapéu e calça azuis. O personagem tem o tronco de frente para o leitor e a cabeça voltada para o lado esquerdo, e leva alguns objetos como uma grande lança de madeira com grafismos em amarelo e preto, um cesto traçado, um objeto em vermelho e amarelo e outro, esférico, que parece ser confeccionado em argila.

Alguns elementos gráficos parecem marcar o início da aventura: os pontos pretos, brancos e verdes, colocados próximo ao barco, evocam o movimento da água causado pelo remo que o homem está manejando; já as linhas onduladas, na frente do barco, sugerem as ondas na água, causadas pelo movimento do barco que desliza sobre o rio.

A história de “Caraíba” de Colin se passa na floresta amazônica, que no Brasil se estende por todo o estado do Amazonas, Acre, Rondônia, Roraima, Pará, Maranhão, Amapá Tocantins e Mato Grosso, sendo conhecida como o maior bioma do Brasil e a maior floresta tropical do mundo.

Na primeira página (figura 2), vemos dois grandes quadros, sendo que a linha demarcatória é feita com o limite da água do rio ao se encontrar com a mata. Alguns animais e plantas extrapolam o limite do requadro, sugerindo que naquele espaço da floresta são livres e que a fauna e a flora são bastante exuberantes.

Figura 2 - Página de apresentação da obra Caraíba



Fonte: Colin, 2007, p. 7.

Em primeiro plano há um grande jacaré agarrando uma ave, que traz no bico um peixe e o peixe está engolindo uma mosca. A imagem remete à riqueza desse bioma, apontando a interdependência desses seres que formam uma sequência de organismos servindo de alimento para o outro. Esse processo é mostrado no início de todas as partes da obra.

Em segundo plano é mostrado um homem em um pequeno barco a remo, como parte integrada daquele espaço. Já no penúltimo quadro dessa página, por meio de um balão de pensamento, percebemos que esse homem é um caçador, pois está aflito por não ter conseguido nenhuma pele para vender ao seu patrão.

No último quadro aparece uma grande onça tomando água, tranquilamente no rio. O leitor, nesse momento, intui que aquele animal dará a pele que o caçador estava procurando.

Os quadros da figura 2 são formados por uma abundância de elementos visuais como pontos, manchas, linhas retas, linhas curvas, linhas circulares e linhas serrilhadas, grafismo e excessos que ajudam a construir os personagens e cenários em diferentes superfícies, dando profundidade e tridimensionalidade, como se fossem esculturas. Todos esses elementos, juntamente com o estilo do traço, ao longo de toda a obra, lembram a arte do expressionismo, principalmente nas linhas marcantes, como se o gesto fosse determinante da imagem, e ajuda a mostrar a exuberância da natureza que, também é destacada pelas onomatopeias.

### **Caraíba, Curupira e Iara**

Curupira é um ser mágico de uma lenda dos povos indígenas do Sul que foi apropriada pelo folclore brasileiro, um ente com a função de proteger a floresta e os animais que habitam nela.

De acordo com Januária Cristina Alves (2017), Curupira é ser um protetor das matas e da caça, o demônio da floresta, responsável pelos barulhos misteriosos que muitas vezes ouvimos, pelos medos que sentimos ao passarmos por ela, pelo sumiço dos caçadores, pelos esquecimentos dos caminhos. É uma criatura muito esperta, enganando a todos os que caçam e fazendo com que se percam na floresta.

A definição do nome Curupira, segundo Alves (2017), vem do nheegatu, língua indígena derivado da família tupi-guarani, "curumi significa 'menino', e pira, 'corpo', ou seja, 'corpo de menino', ele também é chamado de Currupira, Gurupira, Corobira, Matuiú, Caiçara e, em alguns casos, é confundido com a Caipora e com Zumbi" (ALVES, 2017, p. 126).

O encontro de Caraíba com Curupira, no início, foi de desconfiança, pois o caçador branco não acreditava na sua existência e não entendia que "Nas sociedades tradicionais, o modo de pensar é formado por costumes e mitos que não podem ser explicados ou racionalmente justificados" (FEENBERG, 2010, p. 51). No primeiro contato, considerou-o um louco, mas, ao perceber que era real, logo pensou em enganá-lo a ponto de induzi-lo ao suicídio.

Após a morte de Curupira, muitas coisas ruins passaram a acontecer para os moradores daquele lugar. Os animais fugiram, as formigas atacaram as plantas,

os peixes desapareceram, pestes atacaram os animais domésticos. O ato de Caraíba foi uma grande violência, pois destruiu não apenas um personagem de uma lenda, mas sim uma rede de proteção, invadindo um espaço mítico tradicional, desrespeitando a crença desses povos, caboclos, ribeirinhos e indígenas.

Por ter induzido Curupira à morte, Caraíba passou a ter má sorte na caça e na pesca e foi aconselhado por um companheiro indígena, a buscar ajuda com um pajé. Este lhe dá a missão de voltar até onde estava o corpo do Curupira para fazer um ritual que consistia em bater com força nos dentes do pequeno ente para que voltasse a viver.

Figura 3 - A missão de Caraíba. “Caraíba”, 2007.



272

Fonte: Colin, 2007, p. 33.

A reação do caçador foi de espanto e medo, marcada pelo modo como as letras aparecem no balão de fala (figura 3), sugerindo a sonoridade de quem gagueja ao questionar o pajé. As expressões faciais de Caraíba reforçam isso. O pajé menciona o nome “Anhangá-piã” que, de acordo com Koogan; Houaiss (1999), seria uma espécie de espírito do mal ou diabo na língua Tupi.

O que chama a atenção também, é que, apesar de viver isolado no meio da floresta amazônica, o pajé possui um computador e uma grande biblioteca. Ao colocar o pajé de uma aldeia num espaço com máquinas e livros, Colin parece problematizar as fronteiras, os limites, mostrando que é possível existir um indígena interagindo com tecnologia de ponta e com visões europeias, apropriando-se do saber dos livros e computadores, assim como há não indígenas ocupando o espaço das matas. São contradições apontadas pelo artista, talvez, para insinuar que ambos precisam da floresta e da tecnologia, que a dicotomia entre técnica e natureza é uma falácia.

Os povos indígenas produzem saberes e artefatos tão sofisticados quanto os povos invasores, sem fazer distinção ou hierarquias entre humanos e não humanos. A presença dessas tecnologias nas aldeias não os tornam menos indígenas, pois todos os costumes e conhecimentos que venham adquirir com elas são somados e atualizados com os conhecimentos tradicionais e ancestrais.

Colin constrói um olhar crítico sobre a tecnologia, a técnica e a natureza. Ele mostra que existe técnica na canoa, na lança, nas armadilhas de caça, nos cestos, enfim, em tudo o que é produzido pelos moradores da floresta. Aponta que o homem branco se apropria dessas técnicas e a usa de acordo com sua visão de mundo.

O autor afasta-se do viés do determinismo tecnológico que, segundo Feenberg (2010), seria uma visão que compreende a tecnologia para além do controle humano e que, ao contrário, controla os humanos e molda a sociedade, por meio da eficiência e do progresso. Colin mostra que é a maneira como as pessoas se organizam que vai dar sentido a essa construção social que é a tecnologia.

Em vários momentos da obra, vemos o contato dos povos indígenas com os turistas estrangeiros que visitam a floresta em busca de entretenimento, animais e objetos exóticos, geralmente a convite do traficante de peles e animais, Mr Ted. Este é o patrão de Caraíba e dono de um hotel que promove o encontro entre os indígenas e os forasteiros. É um processo de globalização.

Os processos globalizadores acentuam a interculturalidade moderna que cria mercados mundiais de bens materiais e dinheiro. Os fluxos e as interações que ocorrem nesses processos diminuem fronteiras e alfândegas, assim como as autonomias das tradições locais; propicia mais formas de hibridação produtiva, comunicacional e nos estilos de consumo do que no passado. (CANCLINI, 2019, p. 31).

No entanto, esses processos não se dão de forma igualitária, como uma troca justa. Acontece, quase sempre, como processo tenso de dominação. Nos quadrinhos, principalmente no momento da apresentação dos indígenas para os turistas estrangeiros.

Colin acentua esse discurso de dominação e da colonização na construção de seus personagens na obra, quando o traficante leva um grupo de turistas para assistir um espetáculo de danças indígenas que, neste caso, é mercadoria adaptada ao gosto do homem branco, para agradar os visitantes. No decorrer da apresentação, algumas pessoas saíram correndo, com medo do som e dos

movimentos que o grupo fazia. O mercador pede para os indígenas serem menos “selvagens” para não assustar os turistas. Essa fala denuncia esse preconceito, ao longo da história, de ver o indígena com bárbaro, inferior, exótico. Já quando os indígenas amenizam a forma de dançar e cantar, Colin evoca outro estereótipo, o do indígena dócil e facilmente influenciável. Por outro lado, percebe-se que os indígenas têm algumas estratégias para atender os anseios dos turistas, marcando diferenças entre suas práticas cotidianas e a atuação para os estrangeiros. Dessa maneira, atendem às demandas da indústria cultural e, ao mesmo tempo, mantêm seus costumes e tradições.

Quando Caraíba retorna ao lugar onde havia deixado o corpo do Curupira, surpreendeu-se por ainda estar intacto, como se estivesse apenas dormindo. Por um momento, acreditou que o pajé e o Curupira estavam brincando com ele. Cumpriu o ritual de bater com força nos dentes, trazendo o pai da mata de volta à vida. Por esse feito, Curupira deu a Caraíba a missão de ser, também, um protetor da natureza: “Depois desse encontro, sua mentalidade muda completamente: ele passa de predador a defensor da fauna e da flora” (COLIN, 2007, p. 122).

A imagem da volta à vida do Curupira se fez pela explosão, que foi construída com grandes onomatopeias para ressaltar o forte barulho, além de estrelas e um balão com muitas pontas, para acomodar o personagem dentro dele, talvez para mostrar essa transformação que vai marcar seu destino.

Para cumprir a missão de ser um protetor da floresta, Caraíba teve que se livrar de sua arma “papo amarelo”, por exigência do Curupira, mas recebeu de presente uma lança encantada que, ao ser atirada para caçar um animal, se transformaria em uma cobra. Caraíba só poderia usar essa lança para matar animal para saciar a sua fome e a fome dos povos que moravam nas margens dos igarapés, que estavam passando necessidades.

Figura 4- Curupira caçando com a lança encantada. “Caraíba”, 2007.



Fonte: Colin, 2007, p. 41.

A lança (figura 4), por ser mística, quando se transforma em cobra é representada dentro do balão com linhas quebradas, apontando, mais uma vez, para o envolvimento corporal, atravessado pela crença no mito daquela arma. Ainda nessa parte do livro, além de Curupira, temos a presença da Iara (Mãe d’água) que também é uma personagem do folclore brasileiro, que encanta os pescadores para levá-los para as profundezas dos rios.

Iara, segundo Ianna Patchett, (2018), é uma lenda da região amazônica. “A lenda da Iara tem origem indígena popular da Amazônia, também conhecida como mãe da água. Iara é uma linda sereia de pele morena, cabelos longos, olhos castanhos, e quem vive no rio Amazonas” (PATCHETT, 2018, p. 3).

A Iara da história de Flavio Colin não é apresentada como uma criatura perigosa. Sua preocupação é ajudar a proteger a natureza, levando para o fundo do rio tudo o que os seres humanos usam para prejudicar a natureza.

A estética aplicada por Colin nesta obra possui características de fundir figura e fundo, misturar corpos, enfatizar as texturas e formas. Não permite que o leitor, à primeira vista, consiga distinguir personagens e elementos do cenário. Exige um mergulho visual, com grande esforço e atenção na leitura. Para o quadrinista, figura e fundo são tão importantes quanto natureza e cultura, natureza e tecnologia, são inseparáveis.

### **Caraíba e os madeireiros**

Nessa parte da história, a luta de Caraíba é contra os madeireiros, travada tanto no roteiro quanto nas imagens que trazem troncos de árvores cortadas e lançadas no rio para facilitar o transporte. É uma luta solitária, mas com a ajuda dos seres mitológicos. Para simular essa solidão, Colin representa muitos diálogos em balões de pensamentos.

Essa obra dialoga com o contexto da época e com as preocupações ambientais dos anos 1980, sendo uma crítica à destruição da Amazônia que há muito tempo vinha acontecendo. “A ideia é denunciar a devastação da Amazônia, mas sem pretensões eruditas e didáticas. Não sou antropólogo, naturalista, zoólogo ou botânico. Quero protestar satirizando, mas me baseando em pessoas e fatos reais, para dar certa autenticidade ao trabalho” (COLIN, 2007, p. 122).

Na década de 1970, o governo militar de Emílio Garrastazu Médici, militar e político brasileiro, criou o Plano Nacional de Integração e investiu intensamente na propaganda com a finalidade de atrair as populações que viviam no campo, mas não tinham terras para plantar. Nessas propagandas, a Amazônia era apresentada como um lugar vazio de gente e que precisava de lavradores para povoar, trabalhar nas terras e proteger de possíveis invasões estrangeiras, então era colocado que esse território era composto de “terras sem homens, para homens sem terra” (MORBACH, 2001, p. 1). Conforme Marise Rocha Morbach (2001), esse plano tinha o objetivo de levar cem mil famílias trabalhadoras rurais do Nordeste e Centro-oeste para alguns pontos-chaves da Amazônia.

De acordo com Morbach (2001), o incentivo à industrialização e as transformações realizadas na região amazônica não tinham o interesse de assentar

os sem-terra e ajudá-los a se desenvolver na agricultura, mas diagramar a floresta a fim de explorar suas riquezas.

Conforme Guilherme Foladori e Javier Taks (2004), em meados dos anos 1980, o advento das mudanças climáticas “tornou-se o denominador comum de toda a problemática ambiental e o aquecimento global, o réu principal” (FOLADORI; TAKS, 2004, p. 11).

Segundo Zhouri e Laschefski (2010), também foi na década de 1980, que expressões como “uso sustentável da natureza” e “povos da floresta” passaram a ser aplicadas. Mas foi após a morte do ambientalista Chico Mendes (seringueiro, sindicalista e ativista político brasileiro), em dezembro de 1988, que essas expressões se consolidaram. Além disso, foi a partir desse acontecimento que “indígenas, ribeirinhos, seringueiros e demais grupos tradicionais se tornaram protagonistas do ‘desenvolvimento sustentável’, noção que ganhou reconhecimento internacional na Cúpula da Terra<sup>3</sup>, realizada no Rio de Janeiro em 1992” (ZHOURI; LASCHEFSKI, 2010, p. 1).

Na Constituição Federal de 1988 foram incluídos alguns eixos centrais relacionados ao tratamento do meio ambiente, como pontos sobre a conservação da diversidade biológica e dos processos ecológicos; criação de reservas especialmente protegidas; a necessidade de estudo prévio de impacto ambiental antes da realização de alguma atividade potencialmente causadora significativa de degradação e educação ambiental.

Na obra *Caraíba*, o protagonista, além de contar com a ajuda dos seres mitológicos, ainda é auxiliado por alguns animais como os macacos Guaribas, também conhecidos como bugio-ruivo, para derrotar os madeireiros. Dessa forma afirmando o conceito pregado por Krenak (2020), de que a terra é um organismo vivo e existe uma conexão entre todos os seres.

---

<sup>3</sup> Conferência das Nações Unidas para o Meio Ambiente e Desenvolvimento -CNUMAD, mais conhecida como Eco -92 (ZHOURI; LASCHEFSKI, 2010, p.10).

## **Caraíba como protetor da floresta**

Na última parte da obra, Caraíba passa seus dias lutando para salvar os animais que são duramente atacados por coureiros, caçadores, pescadores e traficantes de animais silvestres.

A primeira página (figura 5) está dividida em três quadros, com uma profusão de elementos visuais que formam as diversas texturas de variadas superfícies. No quadro inicial são mostrados muitos animais e plantas, ressaltando, mais uma vez, a grandeza da fauna e da flora desse lugar. Afastado do centro da ação, Caraíba, em sua pequena canoa, é apresentado ao público leitor como um espectador do grande espetáculo da natureza.

O artista representou toda a cena com muito movimento por meio das linhas cinéticas, dos pequenos círculos representando bolhas d'água e das linhas onduladas que simulam as ondas formadas pela luta da onça, cobra e anta. O uso das onomatopeias, escritas em formato grande, rompe com a rotina da floresta que é marcada por várias sonoridades, diferentes ritmos, os barulhos de insetos, os cantos dos pássaros, o vento nas folhas, as águas etc.

Figura 5 - Página inicial da terceira parte da obra "Caraíba".



Fonte: Colin, 2007, p. 69.

No segundo quadro vemos Caraíba em sua canoa com a inseparável lança encantada, pensando em chegar logo ao santuário para onde Mr. Ted havia enviado seus homens para caçar e pescar, antes que seus caçadores exterminassem todos os animais. Já no terceiro, percebemos a presença de mais dois pequenos barcos semelhantes ao de Caraíba.

Na sequência, ficamos sabendo que aqueles barcos pertencem aos pescadores que estão matando peixe-boi com arpão. É uma cena muito agonizante,

como vemos na figura 6, pois o pescador arpoa o animal, que, no desespero, foge apavorado, arrastando a canoa. O homem usa o jacunã, que, segundo Colin (2007), é um remo típico da Amazônia, para frear o peixe e, dessa forma, esgotar suas forças e parar. Então, o pescador coloca dois tampões de madeira e suas narinas para que o peixe morra asfixiado.

Figura 6 - Morte do peixe-boi. "Caraíba", 2007.



Fonte: Colin, 2007, p. 71.

A cena é tão envolvente e dramática, que durante todo o tempo o leitor parece estar mergulhado nas águas junto ao peixe-boi e torce para que alguém venha socorrer aquele animal.

Quando Caraíba chegou para salvá-lo, o bicho estava morto e sem pele. Então, para se vingar dos pescadores, Caraíba faz um vestido da pele do peixe para um dos pescadores e joga seus arpões no fundo do rio para que Iara leve à sua casa.

Com muito dinamismo, expressividade e texturas empregados por Colin nos desenhos, o autor leva Caraíba a encontrar mais um problema que é a matança dos jacarés. Mostra a forma de captura dos jacarés por parte dos coureiros, lançando

os animais como se faz com o gado, depois sendo decapitados e tendo sua pele retirada. Ao perceberem que Caraíba não comungava mais com as ideias deles, passaram a tratá-lo como inimigo, como podemos ver na figura 7. Colin usa o exagero, o drama, a tragédia com a finalidade de denúncia.

Figura 7 - A captura de Caraíba. *Caraíba*, 2007.



Fonte: Colin, 2007, p.76.

A gestualidade dos personagens evoca movimento e a cena foi composta na diagonal, principalmente a figura do Caraíba, denotando desequilíbrio na luta, pois eram vários coureiros contra ele. Além disso, o enquadramento de cima para baixo, amplia o efeito da violência e do medo.

Ao perceber que Caraíba estava correndo risco de vida, a lança mágica que, nesse momento de apuros, transformou-se em jiboia e foi pedir socorro para Iara. A Mãe d'água mandou um Araruá, o maior jacaré da Amazônia, para socorrer o defensor da floresta.

Figura 8 - O ataque do Araruré para salvar o Caraíba. *Caraíba*, 2007.



Fonte: Colin, 2007, p. 80

Na figura 8 somos arrebatados pela composição da página, instigados pelos múltiplos elementos a serem observados. Para demonstrar o tamanho exagerado do jacaré, Colin desenhou apenas alguns detalhes como partes de uma das patas e de sua cauda, em primeiríssimo plano. Sobre ela foram desenhados seis homens e quatro barcos e algumas carcaças dos jacarés capturados pelos caçadores. As pessoas, os barcos e outros objetos foram lançados para o ar com o movimento de zigue-zague, o qual forma um redemoinho acompanhando o balanço da cauda do Araruré. O caos do quadro inferior invade o superior eliminando a linha demarcatória que dividia os dois quadros. Vemos também a sinuosidade bem marcada, além da onomatopeia reiterando o movimento caótico. Em alguns momentos, essa e outras imagens, no decorrer da história, lembram características

da arte psicodélica, perceptível pelos movimentos das linhas que criam o efeito de alucinação, no emprego das formas ornamentais e na construção de estrutura complexa com supervalorização dos detalhes.

A ausência de linhas demarcatórias nas laterais faz com que os elementos da ação que delimitem o espaço para a luta, dando liberdade aos personagens, principalmente ao grande jacaré que vence a batalha.

O artista faz uma opção de estética, no decorrer de toda a obra, que tem muito a ver com o modo de ver e pensar o mundo. Ele não se preocupa em mostrar o cenário ou o que há no cenário, não se preocupa tanto em situar, mas sim de “engolir”, jogar o leitor dentro do cenário. Isso acontece por meio de redemoinhos, curvas, sinuosidades exageradas que dialogam com características da Arte Expressionista, da Arte Pop, da Arte Psicodélica, de xilogravuras e da linguagem dos cordéis. Porém, quando desenha a parte das máquinas (a parte estranha à natureza), representa com linhas reta, deixando o desenho “duro”, sem dinamismo e organicidade das linhas. É como se Colin tentasse mostrar ao leitor que aquele espaço é hostil, prende, captura e faz mal aos animais e à natureza em geral.

Depois de remar muito, Caraíba chegou ao santuário de animais. De longe já percebeu que a matança havia sido grande, pois as canoas estavam abarrotadas de peles, caixas com animais vivos e aquários com peixes raros e exóticos. Seus companheiros ficaram muito felizes com a volta do amigo, pois não seria apenas mais um para ajudar, mas o melhor caçador daquela floresta. Todavia, logo mudaram de opinião, pois perceberam que Caraíba estava diferente, em vez de caçar, protegia os animais. Aquele Caraíba que saiu procurando um pajé para curar seu azar na caçada, não existia mais. Agora assumia o discurso de que os animais não pertenciam a Mr. Ted, e sim à floresta.

O grupo de caçadores era formado por um homem branco, um indígena e um negro. O indígena foi representado como um personagem caricato, descolado de sua cultura, alguém que negava seus costumes e super valorizava a cultura e costumes dos visitantes estrangeiros, ainda que continuasse usando adornos típicos de sua etnia, como os brincos de plumas e sementes.

Stuart Hall (2016) alerta para o fato de que colocar os costumes dos brancos como mais importantes e desqualificar a cultura do outro é uma estratégia de naturalizar as diferenças. “Naturalização” é, portanto, uma estratégia representacional que visa *fixar* a “diferença” e, assim, “ancorá-la para sempre” (HALL, 2016, p. 171), sem questionamento.

Para Krenak (2020), a difusão de humanidade criada pelos brancos, ocorreu por meio da dominação e exploração de territórios, uso da violência e prática de genocídio, e isso não ficou no passado, é constante ainda nos dias de hoje. As grandes corporações em busca de mais riquezas, como madeiras, animais e minérios, empurram aldeias cada vez mais para as margens e matam os indígenas que não concordam com esses métodos.

O grupo de caçadores se reuniu para juntar forças para jogar Caraíba no fosso e, logo após, dirigiram-se ao barracão flutuante para entregar os animais e as peles e receber o pagamento. Enquanto isso, a lança do protetor da floresta se transformou em uma cobra e avisou Curupira que Caraíba precisava de ajuda. Dessa forma, recebeu auxílio para sair daquele buraco.

Caraíba solicitou ajuda da Mãe d'água. Contou a ela sobre o barracão flutuante, instalado na tríplice fronteira (Brasil, Colômbia e Peru), onde Mr. Ted armazenava munições, peles de todos os tipos e os animais vivos que aguardavam o momento de embarcar para o exterior.

Iara transforma-se em uma cobra gigante, com os olhos brilhantes representados por duas grandes estrelas, levando o barracão com tudo o que tinha dentro para as profundezas das águas. A presença de estrelas mostra que durante o ato houve muitas explosões com luzes, tornando a cena um espetáculo assustador para quem assistia, pois isso dava certeza que era obra da Boiúna, definido por Koogan e Houaiss (1999) como um mito indígena da Amazônia, de uma cobra gigante, também conhecida como mãe d'água.

Nos desenhos de Colin, notamos também, a narrativa do realismo fantástico, pois dá vazão ao imaginário do leitor, a partir da construção de uma realidade paralela e absurda, extravasando a fronteira entre o real e o impossível.

Caraíba percebeu que havia centenas de peixes mortos e outros agonizando e encontrou Iara pedindo socorro, pois suas águas estavam completamente poluídas e, nas palavras dela, "o progresso havia se instalado na região" em forma de indústrias, destruindo o ar, o solo e as águas, em troca de empregos para aquela população ribeirinha que depende do rio para comer, beber e navegar.

De acordo com Krenak (2020), essas indústrias se instalam na região preservando algumas etnias que interessam a essas corporações para pregar o desenvolvimento sustentável, mas de sustentável não há nada, pois transformam os rios, as florestas, mudam a paisagem e empurram sua população para as periferias.

O autor ainda coloca que “quando despersonalizamos o rio, a montanha, quando tiramos deles os seus sentidos, considerando que isso é atributo exclusivos dos humanos, nós liberamos esses lugares para que se tornem resíduos da atividade industrial e extrativista” (KRENAK, 2020, p. 49).

Iara, montada no grande jacaré, manobra para que ele coloque sua grande cauda em uma manilha, de onde vinha a poluição e, com isso, os resíduos tóxicos e malcheirosos voltaram para dentro da fábrica, pelos encanamentos, expulsando todos os que trabalhavam na usina que acabou sendo desligada.

Neste trecho, o quadrinista faz a representação das indústrias, da cidade e das técnicas e artefatos usadas nesses ambientes como homogeneizadoras, destruidoras. Os grandes empresários são colocados como os verdadeiros predadores. Já as técnicas e artefatos indígenas são tratados como possibilitando diferentes modos de vida, com o uso da natureza sem prejudicá-la.

## Considerações finais

Caraíba, desde seu reencontro com Curupira, a pedido do pajé, só conseguiu se curar de sua “panema” quando passou a tratar a natureza como parte de si e dos coletivos; compreendeu que para protegê-la, precisaria combater os traficantes de animais silvestres, madeireiros, coureiros, mineradores e grandes corporações que “devoram florestas, montanhas e rios” (KRENAK, 2020, p. 20).

Caraíba é engolido pelo cenário natural, perde-se na trama de linhas, traços, pontos, texturas, como uma metáfora visual para a transformação do protagonista. O personagem transforma-se ao longo da jornada, passando de vilão a herói, dependendo da colaboração coletiva e da ajuda mútua. Essa interdependência e consciência de pertencimento o levou a se comportar como o Caraíba descrito por Munduruku, o Karaíba com “K”. Como aponta Krenak (2020), somos tudo natureza e não podemos pensar que uma coisa somos nós e outra é a Terra. Visualmente, Colin reafirma esse discurso de que plantas, pessoas e animais não se separam e dependem uns dos outros. A natureza, incluindo os personagens mitológicos, são representados em tamanhos maiores para mostrar sua exuberância e importância, geralmente extrapolando os quadrinhos

286

O papel das entidades, como Iara, Curupira e outros seres míticos da floresta, reitera a ideia de coletividade, e mostra que as pessoas podem mudar e serem mais fortes quando aceitam ajuda e deixam de ser indivíduos isolados, mas sim parte da natureza, do universo.

A obra de Flávio Colin, por meio de um expressionismo quase fantástico, narra a luta pelo meio ambiente e pela natureza como uma ação coletiva, cotidiana, envolvendo humanos e não humanos. Projeta seus quadrinhos de aventura desconstruindo heróis e vilões, questionando a estrutura de nossa sociedade, problematizando a ideia de progresso e de desenvolvimento, apontando as tensões e contradições dos encontros interculturais. Nem selvagens, nem dóceis, os povos indígenas são representados em suas diferenças, dificuldades, astúcia e sabedoria nas múltiplas táticas de resistência e de preservação da Amazônia.

## Referências

- ALVES, Januária Cristina. *Abecedário de personagens do folclore brasileiro: e suas histórias maravilhosas*. 1 ed. São Paulo: FTD: Edições Sesc, 2017.
- BASTOS, Therezinha Xavier et al. *O estado atual dos conhecimentos de clima da Amazônia brasileira com finalidade agrícola*. 1986.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- COLIN, Flavio. *Caraíba*. Rio de Janeiro: Desiderata, 2007.
- FEENBERG, Andrew. O que é a filosofia da tecnologia. A teoria crítica de Andrew Feenberg: racionalização democrática, poder e tecnologia, v. 2, p. 51-64, 2010.
- FOLADORI, Guillermo; TAKS, Javier. Um olhar antropológico sobre a questão ambiental. *Mana*, v. 10, p. 323-348, 2004.
- HALL, Stuart. *Cultura e representação*. Trad. Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- KOOHAN, Abrahão. HAUISS, Antônio. *Enciclopédia e dicionário ilustrado*. 4 ed. Rio de Janeiro: Seifer, 1999.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2020
- MORBACH, Marise Rocha. *A publicidade no período Médici: os efeitos da propaganda de ocupação da Amazônia*. INTERCOM/UNAMA–Campo Grande/MS–2001, 2001.
- MUNDURUKU, Daniel. *O Karaíba: Uma História do Pré-Brasil*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2018.
- PATCHETT, Gianna. *A Lenda da Iara (The Legend of Iara)*. 2018.
- ZHOURI, Andréa; LASCHEFSKI, Klemens. *Conflitos ambientais*. Publicação do Grupo de Estudos em Temáticas Ambientais da Universidade Federal de Minas Gerais–GESTA/UFMG, 2010.

[www.pucsp.br/revistaaurora](http://www.pucsp.br/revistaaurora)

ISSN 1982-6672