

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

HELLEN CARLA DOS SANTOS CESÁRIO

**SÁTIRA POLÍTICA E LITERATURA
EM *CYBERCHARGES* DE MARCIO VACCARI (2019-2022)**

Vitória, ES
2025

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS**

HELLEN CARLA DOS SANTOS CESÁRIO

**SÁTIRA POLÍTICA E LITERATURA
EM *CYBERCHARGES* DE MARCIO VACCARI (2019-2022)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial obrigatório para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. João Claudio Arendt

Vitória, ES
2025

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

C421s Cesário, Hellen Carla dos Santos, 1992-
 Sátira política e literatura em cybercharges de Marcio
Vaccari (2019-2022) / Hellen Carla dos Santos Cesário. - 2025.
 145 f. : il.

 Orientador: João Claudio Arendt.
 Dissertação (Mestrado em Letras) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais.

 1. Sátira. 2. Sátira política brasileira. 3. Literatura. 4.
Paródia. I. Arendt, João Claudio. II. Universidade Federal do
Espírito Santo. Centro de Ciências Humanas e Naturais. III.
Título.

CDU: 82



Secretaria Integrada de Programas de Pós-Graduação
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

Hellen Carla dos Santos Cesário

“Sátira política e literatura em cybercharges de Marcio Vaccari (2019-2022)”

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais, da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do Grau de Mestre em Letras.

Aprovada em 31 de julho de 2025.

Comissão Examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **JOAO CLAUDIO ARENDT**
Data: 06/08/2025 15:59:34-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. João Claudio Arendt (UFES)
Orientador e Presidente da Comissão

Documento assinado digitalmente
 **VITOR CEI SANTOS**
Data: 04/08/2025 09:32:30-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Vitor Cei Santos (UFES)
Examinador Interno

Documento assinado digitalmente
 **LUCIANA PAIVA CORONEL**
Data: 04/08/2025 15:48:57-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Profa. Dra. Luciana Paiva Coronel (FURG)
Examinadora Externa

À minha Heloísa,
minha luz no escuro,
minha razão de seguir e sonhar.

AGRADECIMENTOS

Chegar até aqui foi como compor uma música longa, por vezes em tom menor, desafinada pelas madrugadas insones, mas sempre com a insistência de quem sabe que, mais cedo ou mais tarde, o acorde final virá, e será bonito. Mestrado, como já diria ninguém em sã consciência, não é passeio no parque. É mais como subir ladeira com salto torto, carregando uma mochila cheia de livros, dúvidas e crises existenciais. Mas cheguei. E não cheguei sozinha.

A Deus, que segurou minha mão nos momentos em que eu achei que “daqui pra frente era só pra trás”. Foi Ele quem me sustentou nas madrugadas insones, nos silêncios pesados, nas crises existenciais embaladas por café frio e páginas em branco. Quando tudo parecia desabar (e, às vezes, desabava mesmo), Ele me lembrava do propósito, da fé e de que há um tempo para todas as coisas, inclusive para a esperança.

Ao professor João Claudio Arendt, meu orientador, sou grata pela escuta, pelas trocas e pelo acompanhamento durante a construção desta pesquisa. Sua contribuição foi importante para que este trabalho tomasse forma, e os aprendizados compartilhados ao longo deste percurso seguirão comigo.

À minha família, meu alicerce emocional e existencial. À minha filha, razão de tudo, que nem imagina o quanto me inspirou a continuar. Ao meu marido, que acompanhou de camarote os bastidores do caos: você viu a bagunça de perto, os colapsos disfarçados de silêncio, os surtos e os “sigo firme” (totalmente abalada). Obrigada por ser porto, paciência e respiro. Seu amor foi chão quando tudo parecia ladeira abaixo. E aos meus pais – com carinho especial à minha mãe, minha intercessora incansável –, obrigada por me ensinarem que a doçura pode ser firme e que a oração alcança o que o cansaço não deixa a gente buscar.

Ao PPGL, meu agradecimento profundo por tornar este sonho possível. Fazer parte de um programa de pós-graduação tão comprometido com a formação crítica, ética e humana é, sem dúvida, um privilégio. Foi dentro desse espaço, tantas vezes desafiador, mas sempre pulsante, que minha pesquisa ganhou corpo, sentido e coragem.

À FAPES (Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo), que garantiu, por meio da bolsa, que esta pesquisa se sustentasse, inclusive literalmente. Foi esse apoio que tornou possíveis eventos, leituras e (por que não?) a compra de um calmante fitoterápico ali e aqui. Gratidão sincera.

À equipe da SIP, meu carinho profundo. Vocês são as mãos invisíveis que mantêm o programa de pé. Responderam cada e-mail como se fosse o primeiro do dia, e talvez fosse o centésimo. Mas vieram com resposta, com clareza, com humanidade. Isso não tem preço (e nem sempre tem reconhecimento, então que fique registrado aqui).

Aos professores do programa, que se dedicam com afincos a formar pesquisadores e pessoas, que nos provocam, acolhem e ensinam, sempre se atualizando para que a sala de aula seja, de fato, um espaço de troca. À coordenação, em especial à professora Maria Amélia Dalvi, que não mede esforços para que o programa cresça e se fortaleça. É bonito ver quando alguém carrega uma instituição no coração – e nas planilhas também, risos.

Aos colegas de curso, que dividiram o peso da barra com humor, afeto e partilha. Em especial, Celiane e Beatriz, obrigada por aguentarem os áudios de desabafo, os surtos semanais e os “haja psicólogo” em coro. Vocês tornaram esse percurso menos “xoxo, capenga, manco, anêmico, frágil e inconsistente”, e mais vivo, potente e possível.

Ao professor João Adolfo Hansen, que mesmo sem me conhecer, respondeu com generosidade a uma aluna ansiosa por um texto. Esse gesto, tão simples e tão raro, me emocionou e fortaleceu.

E um agradecimento especial ao professor Vitor Cei, pelas contribuições valiosas durante a banca de qualificação. Suas observações e sugestões, além de enriquecerem este trabalho, me ajudaram a enxergar caminhos que, até então, estavam embaçados.

Chegar até aqui é, para mim, mais que uma conquista acadêmica – é um ato político, espiritual e, acima de tudo, profundamente simbólico. Ocupar este espaço, tantas vezes branco, elitizado e distante da realidade de mulheres como eu, exige mais do que currículo: exige fôlego, fé, coragem e uma boa dose de teimosia. Nem nos meus melhores devaneios (ou nos piores surtos de ansiedade) eu me via concluindo um mestrado. Mas, entre noites insones, crises existenciais, “vamos de terapia” e orações sussurradas no escuro, o caminho se abriu. Foi na base do cansaço e da esperança, às vezes com mais lágrimas do que letras, que escrevi cada página desta dissertação. Hoje encerro este ciclo exausta, sim, mas inteira. Inteira como quem sabe de onde veio, por que lutou e aonde quer chegar. E sigo, doutoranda, sonhadora, com a coragem de quem não se sentou no meio da ladeira e o mesmo brilho nos olhos de quem, mesmo tropeçando, nunca deixou de acreditar.

RESUMO

Esta dissertação investiga como a literatura – entendida numa perspectiva expandida que abarca o cinema, a música e as artes plásticas – é incorporada à construção do humor crítico nas *cybercharges* de Marcio Vaccari, publicadas entre 2019 e 2022, em pleno contexto de radicalização política e retrocessos sociais durante o governo Bolsonaro. Mais do que provocar o riso, essas produções digitais operam como dispositivos de resistência, utilizando a sátira como estratégia central para denunciar o desmonte de políticas públicas e escancarar as contradições de um discurso oficial pautado pela intolerância, pela negligência e pela distorção da realidade. Por meio da análise de um corpus de *cybercharges* que dialogam com obras e referências literárias, este trabalho busca compreender de que forma o humor se articula à crítica social, à memória cultural e à linguagem multimodal para tensionar o presente. A pesquisa ancora-se em uma base teórica que contempla reflexões sobre o contexto político contemporâneo (Avritzer, 2020 e 2021; Singer, 2018; Castro Rocha, 2021), além de estudos sobre o humor e o grotesco (Bergson, 1987; Propp, 1992; Bakhtin, 1987; Sodré e Paiva, 2002), a sátira e a paródia (Moisés, 2004 e Hansen, 1990; Hutcheon, 1989), bem como contribuições sobre a charge e sua reconfiguração no ambiente digital (Miani, 2012; Schwertner e Adolfo, 2020).

PALAVRAS-CHAVE: Marcio Vaccari; *Cybercharge*; Governo Bolsonaro; Sátira política; Literatura.

ABSTRACT

This dissertation investigates how literature – understood from an expanded perspective that encompasses cinema, music, and the visual arts – is incorporated into the construction of critical humor in the *cybercharges* of Marcio Vaccari, published between 2019 and 2022, amidst a context of political radicalization and social setbacks during the Bolsonaro administration. Rather than merely provoking laughter, these digital productions function as instruments of resistance, using satire as a central strategy to expose the dismantling of public policies and highlight the contradictions of an official discourse marked by intolerance, negligence, and distortion of reality. Through the analysis of a selected corpus of *cybercharges* that engage with literary works and references, this study seeks to understand how humor intertwines with social criticism, cultural memory, and multimodal language to challenge the present. The research is grounded in a theoretical framework that encompasses reflections on the contemporary political context (Avritzer, 2020 & 2021; Singer, 2018; Castro Rocha, 2021), as well as studies on humor and the grotesque (Bergson, 1987; Propp, 1992; Bakhtin, 1987; Sodr  & Paiva, 2002), satire and parody (Moisés, 2004; Hansen, 1990; Hutcheon, 1989), and contributions on political cartoons and their reconfiguration in the digital environment (Miani, 2012; Schwertner & Adolfo, 2020).

Keywords: Marcio Vaccari; *Cybercharge*; Bolsonaro Government; Political Satire; Literature.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA	9
1. O PANORAMA POLÍTICO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: A ERA BOLSONARO.....	14
1.1 ANTECEDENTES IDEOLÓGICOS: A FORMAÇÃO DA NOVA DIREITA NAS MARGENS DO CENÁRIO POLÍTICO.....	17
1.1 DOMÍNIO DA NOVA DIREITA: O GOVERNO BOLSONARO	30
2. HUMOR E SÁTIRA COMO INSTRUMENTOS DE CRÍTICA SOCIAL E POLÍTICA	55
2.1 SÁTIRA POLÍTICA E LITERATURA COMO FERRAMENTAS DE RESISTÊNCIA	65
2.2 O GROTESCO COMO RECURSO ESTÉTICO-DISCURSIVO DA SÁTIRA POLÍTICA	79
2.3 A PARÓDIA COMO ESTRATÉGIA DE DESCONSTRUÇÃO CRÍTICA NA <i>CYBERCHARGE</i>	83
2.4 AS FORMAS DO HUMOR: A <i>CYBERCHARGE</i>	88
3. SÁTIRA POLÍTICA E LITERATURA EM <i>CYBERCHARGES</i> DE MARCIO VACCARI (2019-2022).....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	137
BRASIL PARALELO, TEMPORADA 72H: BASEADO EM DELÍRIOS REAIS	140

INTRODUÇÃO E JUSTIFICATIVA

Todo trabalho nasce de um encontro - com uma imagem, uma inquietação, uma palavra atravessada. O meu começou com um susto. Em 2022, ainda na graduação, fui apresentada às charges (ou *cybercharges*¹) de Marcio Vaccari pelo professor João Claudio Arendt, que, sem saber, ali já desenhava os primeiros traços do que viria a ser minha trajetória na pesquisa e, mais tarde, tornar-se-ia também meu orientador de mestrado. Confesso que, inicialmente, fiquei um tanto chocada com a abordagem provocativa do artista. A linguagem visual era ousada, direta, quase um tapa. Mas, com o tempo, o incômodo deu lugar à curiosidade. E a curiosidade virou pergunta: por que isso me desconcerta tanto? Foi nesse espaço entre o riso e o incômodo que percebi a potência crítica das *cybercharges*, uma mistura afiada de humor e denúncia, que, sem pedir licença, cutuca, provoca e faz pensar.

Esse interesse pela linguagem visual já vinha de antes. Durante a graduação, analisei memes digitais em meu TCC (Trabalho de Conclusão de Curso), atenta à maneira como o humor circula nas redes, molda percepções e expõe contradições do nosso tempo. A internet, como sabemos, não é neutra: é palco, trincheira, campo de batalha simbólica. E nesse palco, o humor tem sido uma das ferramentas mais afiadas, não apenas para fazer rir, mas para fazer pensar.

Foi nesse cruzamento entre estética, política e internet que as *cybercharges* chamaram minha atenção como objeto potente de análise. Gênero híbrido e multimodal, elas combinam elementos fundamentais – como texto e imagem – e utilizam recursos como a intertextualidade para produzir sentidos. O efeito de sentido buscado é a crítica social, expressa em peças visuais que circulam exclusivamente no ambiente digital. No caso de Marcio Vaccari, essa crítica ganha contornos ainda mais complexos: ele mobiliza referências literárias, mitológicas, religiosas e populares para reencenar, com sarcasmo e inteligência, os absurdos cotidianos de um Brasil em crise. para reencenar, com sarcasmo e inteligência, os absurdos cotidianos de um Brasil em crise.

Mais que um artista visual, Marcio Vinicius Lyra Vaccari² é um narrador de seu tempo. Formado em História pela Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes), atua como chargista, músico, produtor cultural e ativista. Sua obra é atravessada por um inconformismo radical, que

¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/cybervaccari?igsh=NWxveGNveGRjMnYl>.

²Marcio Vaccari em entrevista ao Radar.TV. Disponível em: https://www.instagram.com/p/CrRDebTLbM3/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 10 de fevereiro de 2024.

se expressa por meio da sátira, do grotesco e da paródia. Durante o governo Bolsonaro (2019-2022), intensificou a produção de charges digitais como forma de resposta à escalada do autoritarismo, do negacionismo e da violência política.

Cabe ressaltar que Vaccari não atua isoladamente nesse universo da sátira política. Figuras como Joanim Pepperoni³ e Messias Botnaro⁴, por exemplo, ambos pseudônimos de escritores, inserem-se nesse contexto de utilização da sátira como ferramenta de protesto, denúncia e luta social, de modo que, como se vê a seguir, já até fizeram parcerias na produção de algumas *cybercharges* relacionadas ao governo Bolsonaro:

Figura 1



Fonte: VACCARI, Marcio; PEPPERONI, Joanim. 19 de março de 2022⁵

³ 3 Joanim Pepperoni é o pseudônimo adotado por um escritor oriundo do Rio Grande do Sul, o qual opta por preservar seu anonimato. Sua proposta satírica é de tamanha dimensão, que ele projeta-se sobre sua própria autoria e produção. Até o momento, Joanim Pepperoni publicou mais de 14 obras literárias, entre as quais se destaca o livro *Prisão de Ventre: Poemas he(mor)roicos-cômicos*, lançado em 2022. A capa da obra utiliza uma *cybercharge* já publicada por Marcio Vaccari em seu perfil no Instagram, o que evidencia a sintonia estética e política entre os dois artistas. Trata-se de uma obra com poemas que satirizam a condição de obstrução intestinal enfrentada pelo ex-presidente Jair Bolsonaro após sofrer um atentado a faca durante a campanha presidencial de 2018. A obra *Prisão de Ventre: Poemas he(mor)roicos-cômicos*, de Joanim Pepperoni, encontra-se disponível sob o link: <https://encr.pw/XBKd4>.

⁴ Pseudônimo que assina os textos de autor que não deseja ser identificado, Messias Botnaro assume a persona de um escritor falecido e alega ser o primeiro escritor brasileiro a morrer em decorrência de complicações da covid-19. O autor, em suas obras, de forma irreverente e crítica, expõe a realidade para além do governo Bolsonaro, revelando o abismo sombrio para o qual a nação estava sendo conduzida. Através dos próprios discursos de Bolsonaro, com características de necropolítica, Botnaro apresenta o lado mais perverso e obscuro dessa figura política controversa.

⁵ Disponível em <https://www.facebook.com/share/p/UtCWfG5N583yUPHg/?mibextid=WC7FNe>. Acesso em 10 de maio de 2024.

Figura 2



Fonte: VACCARI, Marcio; BOTNARO, Messias. 25 de janeiro de 2019⁶

Neste trabalho, parto da hipótese de que a literatura ocupa um lugar importante na construção discursiva de suas charges. Seja por meio da paródia de textos canônicos ou populares, da citação de personagens conhecidos ou da subversão de gêneros literários, Vaccari constrói sua crítica visual a partir de um repertório diversificado, que inclui elementos da música, literatura e cultura popular, e utiliza a ironia como efeito central para provocar reflexão. Essa combinação exige do leitor um olhar atento, sensível e politicamente implicado.

O governo de Jair Bolsonaro ficou historicamente conhecido por características marcantes, e sua gestão, pela acentuada polarização política, com um discurso populista e nacionalista, que se opunha a instituições democráticas e recomendações científicas, especialmente durante a pandemia da covid-19, marcada pelo discurso negacionista do ex-

⁶ *Cybercharge* criada em coautoria com Messias Botnaro. Compartilhada no dia 25 de janeiro de 2019, satiriza de forma irreverente e mordaz o episódio da morte de Olavo de Carvalho, um dos principais ideólogos do governo Bolsonaro. No desenho, Botnaro, envolto em chamas, aparece recebendo Olavo no que parece ser o inferno, dando-lhe as boas-vindas, com a frase “eu sempre quis que você estivesse aqui”. Essa interação sugere uma relação próxima e possivelmente cúmplice entre os dois, ambos apresentados como figuras destinadas a um fim sombrio e condenável. Dessa forma, a charge faz uma crítica ácida e satírica à parceria entre Olavo de Carvalho e o ex-presidente, tratando-os como personagens cujas ações e discursos levaram-nos a um destino trágico e merecido. Vale destacar que a *cybercharge* faz referência à capa do álbum *Wish you were here*, que traduzindo significa “Eu queria que você estivesse aqui”, da banda Pink Floyd. Vaccari e Botnaro utilizam elementos da música para reforçar a sátira ao episódio descrito. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CZKGtBnraBv/?igsh=MWtlMnJlZzZ0dzEyMQ==>. Acesso em 10 de maio de 2024.

governante. Além disso, seu governo ganhou destaque pelo enfraquecimento de políticas socioambientais, representando um retrocesso em áreas cruciais para o desenvolvimento do país. Nesse contexto político conturbado, esta pesquisa concentrar-se-á em analisar como Marcio Vaccari estabelece diálogos com a literatura em suas *cybercharges* para satirizar e criticar diversos aspectos do período referido, empregando estratégias criativas, como uma forma de intervenção e protesto.

Partindo da hipótese de que o humor pode operar como linguagem de resistência e que a literatura, quando acionada em conjunto com a sátira visual, amplia o potencial crítico da arte, esta dissertação tem como objetivo analisar como as referências literárias são mobilizadas nas *cybercharges* de Marcio Vaccari como estratégia estética e política de crítica ao governo Bolsonaro (2019-2022). Para isso, propõe-se, no primeiro momento, a contextualização da emergência da nova direita brasileira e dos dispositivos simbólicos que sustentaram o bolsonarismo, com ênfase nas práticas discursivas de escárnio, desinformação e ataque sistemático às instituições democráticas. Em seguida, o trabalho investiga os fundamentos teóricos do humor, da sátira, do grotesco e da paródia, compreendendo essas categorias como formas legítimas de crítica social, especialmente em contextos de crise, e delimita o conceito de *cybercharge* como gênero híbrido, multimodal e politicamente engajado. Por fim, dedica-se ao mapeamento e à análise de charges que, ao dialogarem com obras ou figuras literárias, constroem uma crítica incisiva aos absurdos do presente, demonstrando como a interseção entre literatura, imagem e ironia transforma o riso em uma ferramenta de denúncia, convocação e resistência simbólica diante da brutalidade política recente.

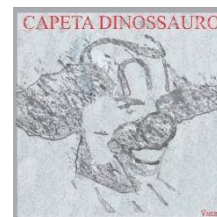
Para dar conta dessa proposta, a dissertação organiza-se em três capítulos articulados entre si. O primeiro capítulo, intitulado “O panorama político brasileiro contemporâneo: a era Bolsonaro”, dedica-se a contextualizar os fatores sociopolíticos que possibilitaram a ascensão da nova direita no Brasil, culminando na eleição de Jair Bolsonaro à presidência da República. Mais do que relatar eventos, este capítulo busca compreender como um projeto de poder baseado no ressentimento social, na retórica do ódio e na deslegitimação das instituições democráticas se consolidou discursivamente como alternativa política. Para isso, são mobilizados os estudos de Leonardo Avritzer (2020; 2021), André Singer (2018) e João Cezar de Castro Rocha (2021), com ênfase no conceito de “guerra cultural” como prática de dominação simbólica. Soma-se a esse corpo teórico o artigo “Vicissitudes da plutocracia semidemocrática brasileira: a cena fascista no cenário Bolsonaro-pandemia”, publicado na coletânea *Isolad@s: reflexões artísticas e teórico-críticas sobre o isolamento social no contexto da pandemia* (2020). A obra, que mistura ensaio crítico e experimentação gráfica, traz também

uma série de *cybercharges* de Vaccari, evidenciando a interseção entre arte e política que esta dissertação pretende explorar.

O segundo capítulo, “Humor e sátira como instrumentos de crítica social e política”, estabelece o arcabouço teórico que sustenta a análise do *corpus*. Aqui, o humor não é tratado como distração ou fuga, mas como discurso e, mais que isso, como gesto político. São abordados os fundamentos teóricos do riso a partir de Vladímir Propp (1992), Henri Bergson (1983) e Georges Minois (2004), que contribuem para pensar o humor como fenômeno cultural e social. A sátira é compreendida como linguagem crítica e corrosiva, com base em Massaud Moisés (2004) e João Adolfo Hansen (1990), enquanto o grotesco é explorado como uma estética do excesso e do desajuste, que expõe deformações simbólicas e provoca o embate entre o trágico e o cômico. Em diálogo com Mikhail Bakhtin (1987), Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002), o grotesco é pensado aqui não apenas como forma de estranhamento visual, mas como categoria crítica que denuncia violências naturalizadas e revela as contradições de uma realidade politicamente deformada. A teoria da paródia de Linda Hutcheon (1989) é incorporada como eixo importante para refletir sobre os modos como textos literários e discursos culturais são subvertidos criticamente nas *cybercharges*. Por fim, os conceitos de charge e *cybercharge* são delimitados a partir dos estudos de Miani (2012), Schwertner e Adolfo (2020), definindo esse gênero híbrido como dispositivo multimodal que opera tanto na esfera estética quanto no campo político.

O terceiro capítulo, de caráter analítico, concentra-se no mapeamento e na análise de *cybercharges* de Marcio Vaccari que estabelecem diálogos diretos e indiretos com a literatura para construir uma crítica categórica ao governo Bolsonaro. A investigação parte da seleção de charges que recorrem a elementos literários, personagens, obras, estilos, narrativas como recurso de sátira política, com atenção especial às estratégias discursivas e visuais mobilizadas pelo chargista. As análises são orientadas por categorias como humor crítico, paródia e grotesco, buscando compreender como esses dispositivos operam para desconstruir discursos de poder e denunciar violências simbólicas e institucionais. A crítica, aqui, não se limita à esfera partidária: ela toca em questões estruturais da sociedade brasileira, como o racismo, o autoritarismo, o negacionismo científico, a desigualdade de gênero, os ataques à educação e à cultura. Ao final, o capítulo demonstra como a linguagem visual de Vaccari, aliada à força simbólica da literatura, transforma o riso em arma estética e política, não para suavizar a tragédia, mas para enfrentá-la.

1. O PANORAMA POLÍTICO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO: A ERA BOLSONARO



(Vaccari, 2020)

A ascensão de Jair Messias Bolsonaro à presidência da República, em 2019, marcou uma nova fase no contexto político e econômico brasileiro. O cenário vivido nos quatro anos de governo foi de muitas controvérsias em relação às pautas progressistas e identitárias. O ex-presidente mostrou-se contrário à defesa dos direitos de grupos LGBTQIA+, mulheres e negros, com declarações consideradas homofóbicas, machistas/misóginas e racistas. O governo também foi alvo de críticas por não tomar medidas efetivas contra a violência de gênero e pelas indicações de ministros que questionavam a efetividade das políticas afirmativas.

Na educação, o governo Bolsonaro foi duramente questionado por medidas tomadas, como, por exemplo, o contingenciamento de verbas para as universidades públicas e a escolha de ministros sem experiência na área educacional. No combate à covid-19, a postura do governo foi de negação e de minimização dos impactos causados pela doença. O ex-presidente chegou a desdenhar de medidas como a quarentena e o uso de máscaras, divulgou informações falsas sobre a eficácia de medicamentos sem comprovação científica no combate ao vírus, além de falhar na liderança da implementação de medidas preventivas. Em suma, Bolsonaro adotou um discurso antivacina, desestimulando a imunização contra a covid-19. No entanto, é fundamental relembrar fatos importantes que antecederam esse cenário, como “a guerra cultural bolsonarista”.

Segundo Castro Rocha (2021), a hipótese central é que a “guerra cultural bolsonarista”, baseada na “retórica do ódio” ensinada por Olavo de Carvalho⁷ nas últimas décadas, conduziu o país ao caos social, à paralisia da administração pública e a um “déficit cognitivo definidor do analfabetismo ideológico”. Esse último termo é um conceito novo apresentado por Castro

⁷ Olavo de Carvalho (1947-2022) foi um escritor e jornalista brasileiro. Considerado um polemista e um dos poucos representantes do pensamento conservador no Brasil, foi influenciador dos apoiadores de Jair Bolsonaro. Era considerado o ideólogo da nova direita e formou uma geração de conservadores no Brasil. O pensamento de Olavo influenciou e formou uma massa de eleitores que acabou criando o núcleo da militância de Bolsonaro. Ficou conhecido como o “guru dos bolsonaristas” - movimento formado por alguns eleitores que davam sustentação popular ao governo do ex-presidente. Biografia disponível em: https://www.ebiografia.com/olavo_de_carvalho/. Acesso em 09 de junho de 2024.

Rocha (2021) para descrever a negação da realidade e o desprezo pela ciência que estruturam o bolsonarismo. Para o autor, a guerra cultural alimenta-se de um paradoxo: sem a constante mobilização e “excitação das massas digitais” pela guerra cultural, o bolsonarismo não consegue se manter; no entanto, essa mesma guerra cultural, com sua negação de fatos objetivos e necessidade de criar inimigos, impediu a articulação de um programa de governo coerente e contínuo, daí, a impressão de que o governo Bolsonaro não tinha rumo definido.

Castro Rocha (2021) sintetiza de forma enfática o “sistema de crenças” de Olavo de Carvalho:

Não falta nada mais para caracterizar o sistema de crenças Olavo de Carvalho, que confere inteligibilidade aos delírios usuais da militância bolsonarista. Reúna anticomunismo paranoico com uma ideia mofada de alta cultura, acrescente teorias conspiratórias de dominação mundial com atribuição raivosa de analfabetismo funcional para todo aquele que discorde do “seu mestre mandou”, associe a lógica da refutação ao emprego consciente do mecanismo do bode expiatório, relacione a retórica do ódio com palavras de baixo calão e, se ainda assim houver algum contratempo, o mágico tira da cartola uma arrojada tentativa de tomada do poder — como reza o subtítulo-manifesto de Orvil (Rocha, 2021, p. 91).

Essa caracterização do pensamento de Olavo de Carvalho evidencia que sua influência sobre o bolsonarismo foi fundamental para a articulação da nova direita. Em um vídeo⁸ de 2012, o próprio Carvalho justificou essa nova abordagem de forma “pedagógica”, afirmando que o objetivo era fazer as pessoas “sentirem a baixaria em que o Brasil tinha se tornado” e criar uma “linguagem da própria baixaria” para falar de si mesma (Rocha, 2024).

Essa crítica irrefutável ao “sistema de crenças” olavista, baseado no anticomunismo paranoico, no desprezo pela ciência e na retórica do ódio, também encontra representação em produções visuais contemporâneas, como na sequência de charges a seguir de Marcio Vaccari:

Figura 3 – A mundana tragédia



⁸ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=hRYwli751_E&feature=youtu.be. Acesso em: 23 de junho de 2024.

⁹ Disponível em <https://www.facebook.com/share/1YkJuzhRCC/?mibextid=wwXlfr>. Acesso em setembro de 2024.

Publicada em 5 de janeiro de 2019, início do mandato de Jair Bolsonaro, a série parodia a *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, para retratar o Brasil sob influência bolsonarista como um verdadeiro inferno simbólico. Dividida em quatro partes, a charge apresenta figuras como Jair Bolsonaro (representado como um morto-vivo à entrada do inferno), professores demonizados, empregadores ressentidos com a perda de privilégios e, por fim, Olavo de Carvalho, ainda vivo à época, representado com um capacete de proteção, em meio à atmosfera crítica e irônica do conjunto, enquanto os versos satirizam sua figura com a frase: “contrata por mil ao mês, o Olavo de Carvalho”.

Essa representação final, embora menos caricatural do que as anteriores, insere Olavo como peça central do delírio coletivo bolsonarista, encerrando a série com a figura daquele que, segundo Castro Rocha (2021), operava como o engenheiro da guerra cultural e da manipulação psíquica. A charge reforça, por meio da paródia e da construção infernal, o impacto de sua doutrina na formação ideológica da nova direita, denunciando os efeitos sociais e simbólicos dessa influência: a negação da realidade, a demonização de saberes e o rebaixamento do debate público. Com isso, Vaccari traduz visualmente o “efeito Olavo de Carvalho”, dando forma gráfica ao caos cognitivo instaurado por sua atuação discursiva.

Nas manifestações antipetistas de março de 2015, os seguidores mais fervorosos de Olavo de Carvalho lançaram uma frase que rapidamente se converteu em um lema da nova direita: “Olavo tem razão”¹¹. Esse grito de guerra foi estampado em camisetas, impresso em cartazes e repetido em uníssono por entusiastas que, embora não fossem leitores assíduos, ouviram falar da doutrina olavista, principalmente, por meio das redes sociais. Esses indivíduos assimilavam apenas fragmentos de ideias expressas em postagens e tuítes, muitas vezes mais compartilhados do que efetivamente lidos, construindo, assim, segundo Castro Rocha (2021),

¹⁰ Disponível em https://www.instagram.com/p/BsP4x_Bh0BS/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 14 de março de 2024.

¹¹ A expressão “Olavo tem razão” tornou-se, ao longo da década de 2010, uma espécie de refrão entre os seguidores de Olavo de Carvalho, articulando um discurso de legitimação incontestável de suas ideias. Mais do que um simples bordão, a frase sintetiza uma dinâmica de adesão e repetição que reflete a centralidade da figura do autor como autoridade intelectual para segmentos da nova direita brasileira. Essa lógica de repetição automática guarda interessante paralelo com o mecanismo discursivo apresentado por George Orwell em *A Revolução dos Bichos* (1945), no qual os animais da fazenda, em um contexto de liderança autoritária, repetem insistentemente a máxima: “Camarada Napoleão tem sempre razão”. Em ambos os casos, observa-se a construção de uma relação de culto à personalidade, marcada pela suspensão de questionamentos críticos e pela naturalização de discursos de autoridade.

uma espécie de “arranha-céu sem fundação alguma” - um “castelo de cartas desbotadas”. Ao discorrer sobre o tema, o autor destaca que:

[...] as letras do subgênero “Olavo tem razão” expõem com detalhes o sistema de crenças que chegou ao poder com Jair Messias Bolsonaro. Trata-se de uma poderosa forma de difusão das ideias do autor de *O mundo como jamais funcionou* (2014); difusão reforçada pelo trabalho da produtora de conteúdo audiovisual Brasil Paralelo. Posso dizê-lo com uma dicção propriamente olavista: poucas vezes na história completa da humanidade inteira houve um sistema tão articulado para doutrinação de toda uma coletividade integralmente (Rocha, 2021, p. 51).

Nesse sentido, Castro Rocha (2021) refere-se à “monomania de Olavo de Carvalho: a manipulação psíquica” (p. 88), ou seja, o autor busca evidenciar que, por trás das diversas facetas da trajetória de Carvalho, havia uma preocupação central e persistente com a manipulação psicológica dos indivíduos. Castro Rocha (2021) também demonstra como esse sistema reunia elementos como “anticomunismo paranoico”, teorias conspiratórias, retórica do ódio e tentativas de tomada de poder, conferindo “inteligibilidade aos delírios usuais da militância bolsonarista”. Essa análise revela o núcleo doutrinário do “efeito Olavo de Carvalho” e sua conexão com o bolsonarismo.

1.1 ANTECEDENTES IDEOLÓGICOS: A FORMAÇÃO DA NOVA DIREITA NAS MARGENS DO CENÁRIO POLÍTICO

Após a reeleição de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2006, movimentos posicionados à direita do espectro político tentaram protestar contra o governo, mas foram alvos de desdém e escárnio pela oposição institucional. Sem se sentirem representados pela oposição ao Partido dos Trabalhadores (PT), esses descontentes passaram a frequentar a internet em busca de um ambiente onde pudessem se expressar livremente contra o governo e a esquerda (Avritzer, 2021). Nesses espaços digitais, de acordo com Avritzer, eles começaram a se encontrar com pessoas que pensavam de maneira semelhante, defendendo ideias como livre-mercado, punições mais severas para criminosos, instauração de um novo regime militar ou mesmo a volta da monarquia. Nesse aspecto, o escritor Olavo de Carvalho desempenhou um papel importante, pois desde meados dos anos 1990 propagava a ideia de que o país havia sido tomado por uma “hegemonia cultural esquerdista” após a redemocratização. A propagação dessa ideia, como Avritzer aponta, unificou os descontentes com o governo petista e influenciou, direta ou indiretamente, a formação dessa nova direita:

Nessa época, a popularidade de Lula era tal que grupos e movimentos posicionados à direita do espectro político tentaram protestar contra o governo nas ruas e foram alvo de desdém e escárnio até mesmo de políticos de oposição à gestão petista. Sem se sentirem representados pela oposição institucional ao Partido dos Trabalhadores (PT), os descontentes passaram a frequentar a internet em busca de um ambiente no qual pudessem se expressar livremente contra o governo e a esquerda. Nesses espaços digitais, buscavam conhecer pessoas que pensassem parecido, seja porque defendessem o livre-mercado, punições mais severas para criminosos, a instauração de um novo regime militar ou mesmo da volta da monarquia. Desses encontros começaram a surgir novos grupos de estudo e atuação política nas universidades, organizações civis, ideias de novos partidos, movimentos sociais e lideranças intelectuais e políticas nos quais se destacou o papel desempenhado pelo escritor Olavo de Carvalho (Rocha; Solano apud Avritzer, 2021, p. 10).

Após dois mandatos, Lula deixou a cadeira da presidência com índices de aprovação e de popularidade em patamares históricos. Era o auge do lulismo: o Brasil vivera um período amplo de crescimento econômico, com redução da pobreza e da miséria, valorização do salário-mínimo, queda no desemprego e expansão da formalização e do consumo. Conforme ilustrou a capa da consagrada publicação liberal *The Economist*, em 14 de novembro de 2009, o Brasil parecia decolar. Na edição da revista britânica, o país foi destaque com uma imagem do Cristo Redentor com propulsão que o levava ao espaço, acompanhada do título “A decolagem do Brasil”¹², na qual se exaltava o crescimento econômico e o sucesso do Brasil naquele período.

Escolhida por Lula como sucessora e herdeira de seu capital político, Dilma Vana Rousseff, ex-ministra-chefe da Casa Civil, não era política profissional, nem nunca, até então, havia disputado uma eleição (Singer, 2018). Ela assumiu a presidência em 2011, sendo a primeira mulher eleita à presidência do Brasil. Na ocasião, a 36ª presidente venceu no segundo turno o candidato do Partido da Social Democracia Brasileira (PSDB), José Serra, com um total de quase 56 milhões de votos. A posse de Rousseff, em 2011, ocorreu em um momento em que havia uma forte recessão econômica mundial, o que também acabou trazendo impactos para a economia brasileira. Tentando reverter essa crise, o governo Dilma aumentou os investimentos na infraestrutura do país por meio do Programa de Aceleração do Crescimento 2¹³ (PAC 2). Diante da crise que afetava os países da União Europeia e os Estados Unidos, Singer destaca que o governo buscou dar continuidade à extensão do comércio com as nações da América Latina e com a China, e as taxas de juros foram diminuídas, facilitando o acesso ao crédito para

¹² Link da matéria: <https://www.economist.com/weekleyedition/2009-11-14>. Acesso em 21 de maio de 2024.

¹³ O Programa de Aceleração do Crescimento (PAC) foi uma iniciativa do governo federal brasileiro com o objetivo de estimular o crescimento da economia através do investimento em obras de infraestrutura (portos, rodovias, aeroportos, redes de esgoto, geração de energia, hidrovias, ferrovias etc.). Em 2011, foi lançada a segunda fase do programa pelo governo Dilma: O PAC 2, que tinha os mesmos objetivos do anterior. Teve aporte de novos recursos, aumentando a parceria com estados e municípios. Ele existiu até o ano de 2019, quando os investimentos foram descontinuados, entretanto, com o retorno de Lula à presidência, o PAC foi retomado em agosto de 2023. Disponível em [PAC - Programa de Aceleração do Crescimento: o que é, objetivos \(suapesquisa.com\)](https://suapesquisa.com). Acesso em 10 de maio 2024.

empresas e pessoas físicas. No entanto, essas medidas não foram capazes de conter a crise econômica, a qual desencadeou uma crise política também no governo de Dilma Rousseff. Ainda em 2011, com a economia dando sinais de desgaste e com os movimentos anticorrupção expressando-se, a nova direita pôde crescer e florescer no âmbito da sociedade civil, especialmente durante os grandes protestos de 2013. A crise política acentuou-se, principalmente, porque o governo Dilma não conseguiu obter o apoio necessário para fazer avançar as pautas que propôs no Congresso Nacional (Singer, 2018).

Até junho de 2013, Dilma Rousseff gozava de boa aprovação nas pesquisas, e o lulismo estava fortalecido pelo sucesso nas urnas nas eleições municipais de 2012. Porém, uma inesperada reviravolta na conjuntura política brasileira ocorreu, com gigantescos protestos que abalaram a credibilidade das instituições (Singer, 2018). As causas imediatas dos protestos envolveram diversos fatores, como ecos do julgamento do mensalão, aumento de tarifas de transporte público, pressão inflacionária e críticas da mídia. Embora iniciados como oposição de esquerda ao lulismo, os protestos acabaram envolvendo também a classe média, que levou o tema da corrupção para as ruas. Analisando o período, Singer aponta:

[...] as manifestações de junho foram simultaneamente as duas coisas - a saber, tanto expressão da classe média tradicional como reflexo da nova classe trabalhadora. Fala a favor da hipótese compósita a impressão visual de estarem na avenida tanto profissionais engravatados como jovens proletários que haviam conseguido o primeiro emprego na década lulista, com um perfil de baixa remuneração, alta rotatividade, más condições de trabalho e escolaridade superior à de seus pais (Singer, 2018, p. 39).

Por volta do dia 20 de junho de 2013, começaram a surgir referências às manifestações daquele período como “Jornadas de Junho”, suspeitando-se que estivesse em curso um levante do “precariado”. Entretanto, Singer afirma que essa comparação era indevida, pois as Jornadas de Junho¹⁴ de 1848 constam como “o mais colossal acontecimento na história das guerras civis europeias” (Singer, 2018, p. 37), com o proletariado de Paris lançando-se a uma tentativa insurrecional. Os eventos de junho de 2013, no Brasil, apesar de terem produzido um “tremor” social, segundo Singer, não chegaram a ser um “terremoto” e nem um levante contra a ordem capitalista.

Por sua vez, a conexão entre os protestos de junho e a Operação Lava Jato desencadeou a mobilização antilulista que levaria ao *impeachment* de Dilma Rousseff. Após junho de 2013,

¹⁴ A analogia com as Jornadas de Junho de 1848 deve-se à dimensão e ao impacto dos protestos de 2013 no Brasil, que, embora expressivos, conforme Singer (2018) analisa, não atingiram o nível de uma revolução ou levante insurrecional como os acontecimentos históricos europeus.

Dilma tornou-se errática em suas decisões, perdendo apoio político e atuando de forma inconstante. No campo econômico, a presidente apelou para medidas impopulares, como a adoção do receituário neoliberal, perdendo apoio da esquerda e da base lulista. Para Singer (2018), os eventos inesperados de junho de 2013 marcaram uma divisão no governo de Dilma Rousseff, que, até então, desfrutava de aprovação popular nas pesquisas, com o lulismo fortalecido pelos bons resultados nas eleições municipais de 2012. Singer destaca que:

Junho foi o resultado estranho do encontro entre correntes sociais e ideológicas que trafegavam em sentidos opostos: uma esquerda extrapetista em busca de conectar-se com a “inquietação” da nova classe trabalhadora, e uma classe média tradicional cansada do “populismo” do PT. O ponto de encontro foi a crítica das instituições, ainda que feita de ângulos opostos (Singer, 2018, p. 36).

Porém, após as manifestações daquele mês, a aprovação de Dilma caiu drasticamente, de 57% de ótimo e bom, para apenas 30%. Ainda que tenha recuperado parte da popularidade perdida ao longo dos meses seguintes, os índices favoráveis nunca mais voltaram a ser tão expressivos (Singer, 2018). A partir de então, Dilma viu-se obrigada a atuar constantemente na defensiva, adotando uma postura errática que marcaria a segunda fase de seu mandato, interrompido pelo processo de *impeachment*, em 2016. Sobre esse período, Singer afirma:

Junho representou, portanto, um corte no período de cinco anos e meio que Dilma governou o Brasil. Diante das dificuldades, a presidente se tornou errática. Vendo Dilma acuada, as onças cutucadas pelos ensaios partem para a ofensiva, e a mandatária, sem bases para se defender, atua em zigue-zague, ficando cada vez mais isolada. Na economia, apela para as desonerações da folha de pagamento, cujos resultados foram negativos. Na eleição de 2014, realiza uma campanha desenvolvimentista, que já perdera o apoio do setor industrial. Contraditoriamente, durante a disputa demite o ministro que coordenara o desenvolvimentismo, Guido Mantega. Reeleita, faz o contrário do que prometera e adota o receituário neoliberal, nomeando Joaquim Levy para a Fazenda. Perde o apoio da esquerda e da base lulista (Singer, 2018, p.13).

É fato que as manifestações de junho de 2013 enfraqueceram consideravelmente a popularidade e a aprovação de Dilma. O seu processo de afastamento da Presidência da República teve início em 2 de dezembro de 2015, quando o então presidente da Câmara dos Deputados, Eduardo Cunha, aceitou uma denúncia por suposto cometimento de crimes de responsabilidade. Essa denúncia havia sido apresentada anteriormente por um procurador público aposentado e um grupo de advogados, no entanto, o processo estendeu-se ao longo de 2016, sendo concluído em 31 de agosto daquele ano, com a cassação do mandato. Ela tornou-se a quarta governante a sofrer esse tipo de destituição no Brasil, após episódios envolvendo outros ex-presidentes.

Singer explica que o Partido do Movimento Democrático Brasileiro (PMDB) e o PSDB uniram-se para, “sem comprovação de crime de responsabilidade da presidente” (2018, p. 9), retirar o PT do poder, após suas vitórias eleitorais consecutivas. Apesar de não haver

comprovação cabal de crimes de responsabilidade cometidos por Dilma e, sim, argumentos questionáveis, as “pedaladas fiscais” e os atrasos de pagamentos foram usados como pretextos legais de forma a “distorcer o espírito da lei” e aprovar o *impeachment*, visto pela esquerda como uma manobra política para retirar o PT do poder. Portanto, a combinação do enfraquecimento político de Dilma, a articulação entre PMDB e PSDB, a conexão com a Lava Jato, a condução errática do segundo mandato e a desmobilização das classes populares foram fatores cruciais que levaram ao *impeachment*:

Dilma, com rejeição de 70%, criticada pela esquerda e por setores populares, odiada pela direita e pela classe média, desprezada pelos empresários, abandonada pela base parlamentar, fora afastada pelo Legislativo e se recolhera à residência presidencial, de onde sairia três meses depois, condenada a perder o cargo. Líderes petistas, supostamente envolvidos em desvios descobertos pela Operação Lava Jato, estavam presos. Lula, denunciado em diversos processos criminais, procurava organizar a própria defesa. O PT perdera quase dois terços do apoio que tinha até março de 2013. O lulismo estava despedaçado (Singer, 2018, p. 8).

As acusações contra Dilma incluíam alegações de desrespeito à legislação orçamentária e administrativa, além de suspeitas de vínculos com investigações de corrupção na Petrobras, no âmbito da Operação Lava Jato. Contudo, alguns juristas contestaram a denúncia, argumentando que as supostas “pedaladas fiscais” não caracterizariam improbidade administrativa e que não havia provas robustas de envolvimento da presidente em crimes que justificassem o afastamento. Para Singer, o *impeachment* de Dilma não se enquadra como um golpe de Estado tradicional¹⁵, com a tomada do poder por Forças Armadas. Em vez disso, ele caracteriza-o como um “golpe pós-moderno”, uma manobra política dentro dos limites constitucionais, com a falta de comprovação irrefutável de crimes de responsabilidade cometidos por Dilma:

Mas golpe parlamentar não é golpe de Estado, que “na grande maioria dos casos” significa a tomada do poder pelas Forças Armadas. O processo de impedimento, repleto de incontáveis peripécias, fora aprovado na Câmara, em 17 de abril, por maioria constitucional, depois de quatro meses de contraditório, público e livre, entre acusação e defesa (Singer, 2018, p.9).

Na sessão da Câmara dos Deputados que autorizou a abertura do processo de *impeachment*, em 17 de abril de 2016, houve diversos pronunciamentos considerados polêmicos e controversos por parte de alguns parlamentares. Nesse sentido, destaca-se a declaração do então deputado federal Jair Bolsonaro, que fez uma “homenagem” ao coronel

¹⁵ André Singer (2018) entende o *impeachment* como uma espécie de “golpe parlamentar”, uma nova forma de instabilidade política que tem se manifestado na América Latina, substituindo os antigos golpes militares, mas igualmente prejudiciais à democracia.

Carlos Alberto Brilhante Ustra¹⁶: “Pela memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, o pavor de Dilma Rousseff, pelo exército de Caxias, pelas Forças Armadas, pelo Brasil acima de tudo e por Deus acima de todos, o meu voto é sim”. Ustra foi o primeiro militar brasileiro reconhecido pela Justiça como torturador, numa sentença de 2008, fato que o torna símbolo das violações cometidas durante a ditadura militar (1964-1985). Esse episódio foi visto por muitos como o exemplo mais marcante de uma série de justificativas consideradas inadequadas ou questionáveis apresentadas pelos deputados durante a votação:

Numa sessão de nove horas e 47 minutos, televisionada na íntegra, 367 dos 513 deputados sufragaram a favor do impeachment, fazendo declarações de quinze segundos cada. O presidente da Casa, Eduardo Cunha (PMDB-RJ), pediu “que Deus tenha misericórdia dessa nação”. O palhaço Tiririca (PR-SP) votou “pelo meu país”. O gaúcho Sérgio Moraes (PTB-RS) mandou “feliz aniversário, Ana, minha neta”. O ex-capitão Jair Bolsonaro (PSC-RJ) reivindicou a “memória do coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra”, torturador durante a ditadura militar. Um trôpego show de variedades interrompia a experiência lulista dentro dos limites da lei, ainda que ferindo a alma da Constituição (Singer, 2018, p.9).

Singer destaca a pluralidade de interesses afetados pelo “ensaio desenvolvimentista” de Dilma: diversos setores empresariais, como importadores, empreiteiras, empresas do setor elétrico, agronegócio, indústria automotiva, entre outros, sentiram-se prejudicados pelas medidas intervencionistas do governo” (Singer, 2018, p. 15). Isso teria levado a uma “solidariedade intercapitalista” contra o “anti-intervencionismo”, unificando a burguesia em uma frente antidesenvolvimentista (Singer, 2018, p. 17). O estilo de gestão minuciosa de Dilma, incomodando interesses produtivos, teria contribuído para consolidar essa frente única contra ela. Além disso, o episódio da “contabilidade criativa” teria cristalizado o mote que levaria ao *impeachment*:

A “contabilidade criativa” é a mãe das “pedaladas fiscais”, pretexto em nome do qual Dilma seria impedida em 2016. Em suma, a cronologia do período 2011-4 revela a ocorrência de uma espécie de guerra particular, para a qual os setores populares não foram mobilizados, entre Dilma e o setor financeiro. É plausível imaginar que Dilma tenha sido vítima de ilusão de ótica semelhante à que engolfou o nacionalismo dos anos 1950/ 1960. Ao atender os reclamos da burguesia industrial, supôs que teria o respaldo dos empresários produtivos quando os grupos contrariados reagissem à sua política (Singer, 2018, p. 16).

Michel Temer, então vice-presidente, foi um dos articuladores políticos do *impeachment* de Dilma Rousseff, assumindo a Presidência após a aceitação do processo pelo Senado, em

¹⁶ Carlos Alberto Brilhante Ustra foi um coronel do Exército Brasileiro que atuou durante o regime militar, tendo exercido funções no DOI-CODI de São Paulo, unidade encarregada da repressão a grupos de oposição política. Descrito como um torturador abominável, Ustra foi condenado por suas ações (Rocha, 2021). Ele foi responsável por cometer práticas de tortura física e psicológica, abusos de poder e crimes contra a humanidade. Disponível em [Livro mostra como o coronel Ustra foi condenado por tortura](#). Acesso em 7 de outubro de 2024.

maio de 2016. Essa articulação política é apontada por Singer como parte de uma “ambiciosa coalizão de poder” que viabilizou a destituição de Dilma:

O caráter errático da atuação de Dilma depois de junho abriu uma avenida para o antilulismo. Engrenagens que aguardavam a oportunidade desde 2003 puseram-se a funcionar. Uma ambiciosa coalizão de poder, capitaneada por Michel Temer e o senador José Serra (PSDB-SP), foi sendo costurada desde pelo menos agosto de 2015. Ressentido pela quarta derrota seguida em eleições presidenciais, o PSDB forneceu elementos para a construção do golpe parlamentar. Embora o protagonismo tenha sido do PMDB, que assumiria a Presidência, a formulação jurídica, o programa econômico, a ponte com o empresariado e a legitimação perante a classe média passaram pelo PSDB - para não falar da centena de votos que o tucanato galvanizava no Legislativo. A mobilização impulsionada pela Lava Jato, via meios de comunicação, recobriu a derrubada de apoio social (Singer, 2018, p. 14).

O entendimento dessas origens e da trajetória da nova direita é fundamental para compreender as recentes transformações pelas quais o país tem passado e como elas foram convenientes para a chegada de Bolsonaro ao cargo mais importante do país, que é a Presidência da República. Conforme asseveram Rocha e Solano:

A eleição de Jair Bolsonaro não foi um raio em céu azul, mas fruto do encontro entre dois acontecimentos distintos, porém relacionados: a consolidação paulatina de uma nova direita brasileira entre os anos de 2006 e 2018, e o surgimento de um novo fenômeno populista no país a partir de 2014: o bolsonarismo. Tais acontecimentos, no entanto, ainda que tenham se apoiado de modo intenso em mobilizações digitais, não se espraiaram para as classes populares somente pela ingenuidade de vítimas da desinformação em massa, mas, como procuraremos apontar, isso se deu em virtude de processos sociais e políticos específicos que atravessaram o país em anos recentes (Rocha; Solano apud Avritzer, 2021, p. 10).

A ascensão de Bolsonaro está ligada a uma reação conservadora mais ampla aos avanços progressistas durante o governo de Dilma Rousseff, como a criação da Comissão da Verdade, o reconhecimento da união entre pessoas do mesmo sexo e as cotas raciais nas universidades. Bolsonaro, defensor da ditadura militar, tornou-se um dos principais opositores da Comissão da Verdade, bem como liderou o movimento contra os avanços de pautas LGBTQIA+, como o fictício “Kit Gay”. Avritzer destaca que:

Ao mesmo tempo que a nova direita se fortalecia, o bolsonarismo nascia a partir de uma reação conservadora mais ampla a uma série de avanços do campo progressista que ocorreram durante o primeiro mandato de Rousseff. Em 2011, foi criada a Comissão Nacional da Verdade¹⁷ para investigar crimes praticados durante a ditadura

¹⁷ A ex-presidente Dilma Rousseff, que também foi uma ex-presença política, determinou a criação da Comissão Nacional da Verdade (CNV) pela Lei nº 12.528, em 18 de novembro de 2011, com o objetivo de apurar graves violações de direitos humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988. Em 2014, a CNV apresentou seu relatório final, recomendando a revisão da Lei de Anistia e a responsabilização criminal, civil e administrativa dos agentes responsáveis por violações cometidas pelo Estado entre 1946 e 1988, não se limitando apenas ao período da ditadura civil-militar de 1964. Em 2018, a Corte Interamericana de Direitos Humanos (CIDH) condenou o estado brasileiro por crime contra a humanidade relacionado à morte do jornalista Vladimir Herzog. No entanto, desde o denominado golpe de Estado ocorrido em 2016, contra a presidente Dilma Rousseff, as

militar; em 2011 o Supremo Tribunal Federal (STF) reconheceu a união entre pessoas do mesmo sexo e, em 2012, a vigência das cotas raciais em universidades públicas e o aborto de fetos anencéfalos. Além disso, em 2014, foi sancionada a “Lei da Palmada”, que proíbe castigos físicos no tratamento de crianças e adolescentes. (Avritzer, 2021, p. 12).

Figura 4



Fonte: VACCARI, Marcio.¹⁸

A oposição sistemática do ex-presidente Jair Bolsonaro aos direitos da população LGBTQIA+ foi marcada por discursos abertamente homofóbicos e por uma retórica que associa a diversidade sexual à degeneração moral. A sua fala em entrevista ao programa *CQC*, em 2011, “seria incapaz de amar um filho homossexual”, é apenas um dos inúmeros exemplos de como sua figura pública promoveu a intolerância sob o verniz da defesa dos “bons costumes”. A charge de Marcio Vaccari (apud BOTNARO, 2022), inserida no livro *Minha luta contra a ditadura gay*, ilustra de modo contundente esse discurso violento travestido de moral religiosa. Nela, um homem de terno, empunhando uma Bíblia em uma mão e uma arma na outra, vocifera: “Tá olhando o quê? Pecador!”, enquanto ao fundo dois homens aparecem de mãos dadas e uma mancha de sangue se espalha à esquerda. A sobreposição da fé cristã ao discurso de ódio e à violência literal, sugerida pela arma e pelo sangue, evidencia a hipocrisia daqueles que, em nome de uma moral religiosa, promovem o extermínio simbólico, e muitas vezes literal, de sujeitos dissidentes. A charge, portanto, escancara a intolerância disfarçada de pregação moral, tão presente no discurso bolsonarista.

medidas oficiais de responsabilização foram abandonadas. Disponível em https://memresist.webhostusp.sti.usp.br/?page_id=285. Acesso em 09 de junho de 2024.

¹⁸ Disponível em: messias-botnaro-minha-luta-contr-a-ditadura-gay.pdf. Acesso em 15 de outubro de 2024.

João Cezar de Castro Rocha, em seu livro *Guerra cultural e retórica do ódio: crônicas de um Brasil pós-político* (2021), reconhece que Bolsonaro não era um candidato “sutil”, já que ele se expressava de forma direta e muitas vezes controversa. Entretanto, foi eleito à Presidência de maneira democrática, o que deve ser respeitado, afinal, o resultado das urnas é um dever tão importante quanto o direito de disputar as eleições e expressar convicções políticas; negá-lo “comprometeria o mínimo denominador comum de todo processo eleitoral” (Rocha, 2021, p. 8). Todavia, o autor faz um alerta sobre a grave ameaça que o bolsonarismo representou para a democracia. Ele cita o documentário de Petra Costa, *Democracia em Vertigem*¹⁹, que, segundo ele, gerou polarização e guerra cultural no Brasil: enquanto a esquerda celebrou a possibilidade de infligir uma “derrota simbólica” ao governo Bolsonaro, os bolsonaristas iniciaram uma campanha difamatória contra a diretora do filme.

O autor ainda destaca a honestidade intelectual da cineasta em expor sua própria perspectiva de esquerda democrática e sua ascendência privilegiada, com um avô sócio fundador da empreiteira Andrade Gutierrez. A edição do filme favorece a versão do *impeachment* de Dilma Rousseff como um “golpe articulado nos bastidores do poder”²⁰, realizado não com a brutalidade de tanques nas ruas, mas urdido em gabinetes e cortes supremas, usando artifícios legais da “guerra jurídica”, em contraste com a perspectiva de movimentos de direita que defendem a legitimidade do processo. O grande problema apontado é que na narrativa de Petra Costa a direita simplesmente não existe como um movimento organizado com dinâmica própria, o que impede a compreensão da ascensão da direita no Brasil, fenômeno mais orgânico e longo do que as interpretações dominantes da esquerda sugerem.

Castro Rocha (2021) propõe, assim, uma análise da mentalidade bolsonarista, resgatando a Doutrina de Segurança Nacional, o alinhamento à narrativa conspiratória do Orvil²¹, a adesão ao sistema de crenças de Olavo de Carvalho e a crítica à “ideologia de gênero”,

¹⁹ Documentário brasileiro de 2019 dirigido pela cineasta Petra Costa. Retrata os bastidores do *impeachment* da ex-presidente Dilma Rousseff, o julgamento do ex-presidente Lula, a eleição de Jair Bolsonaro e a crise política e econômica no Brasil. O filme foi indicado ao Oscar de Melhor Documentário de Longa-Metragem em 2020.

²⁰ João Cezar de Castro Rocha utiliza o termo “golpe branco” para se referir a uma forma de tomada de poder que não envolve violência física direta, mas sim, manobras políticas e jurídicas. No entanto, nesta pesquisa, optamos por não reproduzir essa expressão, por considerá-la problemática devido ao seu potencial de reforçar estereótipos e preconceitos raciais, mesmo que essa não tenha sido a intenção original do autor.

²¹ O “Orvil” foi um relatório secreto encomendado pelo então ministro do Exército durante a ditadura militar, com o objetivo de acusar a esquerda de crimes e conspirações para transformar o Brasil em uma “China tropical”. Mesmo vetado de ser publicado oficialmente, as ideias do “Orvil” circularam nas últimas décadas e emergiram como base para a “guerra cultural” do governo Bolsonaro. O relatório reconstrói a história do Brasil a partir de uma narrativa que enxerga tentativas constantes da esquerda de tomar o poder, inclusive por meios culturais e institucionais. Essa visão conspiratória alinhada à Doutrina de Segurança Nacional, segundo Castro Rocha, foi

e conclui que a ascensão da direita precedeu a e preparou o terreno para a vitória de Bolsonaro, e não o contrário:

A ascensão da direita é anterior à emergência do bolsonarismo e favoreceu sua possibilidade de êxito. Em boa parte dos estudos acerca do fenômeno, o efeito é tomado como causa. O bolsonarismo não possibilitou o triunfo eleitoral da direita, mas, pelo contrário, a ascensão paulatina da direita, articulada desde meados da década de 1980, preparou a vitória do Messias Bolsonaro. Em que medida, o capitão Bolsonaro tornou-se um inesperado ponto de fuga desse movimento? O “bolsonarismo” não somente teria antecedido como pode vir a suceder o personagem que lhe deu corpo? (Rocha, 2021, p. 32).

Portanto, é necessário analisar esse fenômeno sem preconceitos, destacando a força do escritor Olavo de Carvalho como artífice de uma retórica do ódio (Rocha, 2021).

De acordo com o mesmo autor, a ação de Olavo de Carvalho foi um dos fatores decisivos para a ascensão da nova direita no Brasil, atuando principalmente na ampliação do repertório bibliográfico e fortalecendo a “musculatura da direita”, na década de 1990, por meio de polêmicas estratégicas contra ícones da esquerda e desenvolvendo e disseminando uma “retórica do ódio”, transmitida para centenas de milhares de pessoas, sobretudo jovens, através de cursos on-line e pela proliferação de vídeos na internet. Segundo o texto, essa “retórica do ódio”, de Olavo de Carvalho, caracteriza-se tanto pelo uso obsessivo e monótono de palavrões e xingamentos para desqualificar completamente os adversários, tratando-os como inimigos a serem destruídos, como também pelos discursos incendiários que incitavam uma “pulsão autoritária” e a supressão de instâncias mediadoras entre os poderes constituídos e a cidadania, e pela promoção de teorias conspiratórias de uma visão maniqueísta que via a esquerda como uma “ameaça comunista” permanente (Rocha, 2021).

Cabe destacar que, durante os governos do PT, houve uma importante ascensão de movimentos sociais voltados a pautas de direitos da população LGBTQIA+ e da população negra e indígena, ao mesmo tempo em que surgiram manifestações e debates públicos acalorados em torno de questões de gênero e sexualidade. A comunidade LGBTQIA+ alcançava uma maior visibilidade e espaço no debate público. Nesse período, as Marchas das Vadias²² espalharam-se por todo o país, e as discussões sobre questões de gênero ganhavam cada vez

propagada por Olavo de Carvalho, que fornece a “linguagem comum” e a “visão de mundo autocentrada” da mentalidade bolsonarista. Link de acesso da matéria sobre o “Orvil” disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/amp/ilustrada/2020/05/orvil-livro-secreto-da-ditadura-inspira-guerra-cultural-de-bolsonaro.shtml>. Acesso em 09 de junho de 2024.

²² A Marcha das Mulheres é um protesto feminista que surgiu em 2011, em Toronto, como reação a uma declaração de um policial que afirmou que as mulheres poderiam evitar serem estupradas se não se vestissem de maneira “promíscua”. A manifestação busca denunciar a cultura do estupro e a culpabilização da vítima, defendendo a liberdade e a autonomia das mulheres sobre seus corpos e rejeitando a noção de que a vítima é responsável pela violência sofrida, apontando que a responsabilidade recai sobre o agressor. Indicar a fonte

mais espaço nos meios de comunicação tradicionais e na internet (Avritzer, 2021). Essa conjuntura acabou criando um cenário propício para a ascensão de posições conservadoras e polarizadas na política.

Bolsonaro e seus aliados investiram na “contrapublicidade” para divulgar suas pautas, as quais acreditavam ser menosprezadas pela mídia tradicional, e, após ser reeleito deputado federal, em 2014, começou a ser cultuado por pessoas atraídas por seus posicionamentos radicais e sua “autenticidade”. Com o avanço da crise política e econômica no governo Dilma, Bolsonaro apresentou-se como um *outsider* do sistema, anunciando sua candidatura presidencial, em 2016, aliando-se a setores da nova direita, como o economista Paulo Guedes²³, selando uma aliança entre o radicalismo de mercado e o conservadorismo nos costumes:

O militar direitista, atento ao clima de opinião da época, que se radicalizava à medida que as crises política e econômica se aprofundavam, adotou um discurso antissistema e surfou na onda que lhe parecia favorável, anunciando oficialmente sua candidatura à presidência ainda em março de 2016, poucos meses antes da derrubada de Rousseff do poder. Naquele mesmo ano, Bolsonaro filiou-se ao Partido Social Cristão (PSC), que reunia lideranças cristãs conservadoras e militantes da nova direita, oriunda dos fóruns de internet, movimentos e organizações da sociedade civil. No entanto, o militar não era um consenso entre os membros da nova direita mais alinhados à defesa radical do livre mercado; afinal, Bolsonaro era conhecido por defender o intervencionismo estatal praticado durante a ditadura militar. (Avritzer, 2021, p. 13)

Segundo Avritzer (2021), apesar das diferenças ideológicas iniciais, Bolsonaro e Guedes encontraram um terreno comum ao se alinharem em torno de uma agenda econômica liberal e de pautas conservadoras. Essa união de forças permitiu que Bolsonaro fosse eleito, com o apoio do mercado financeiro e de setores da sociedade que viam nele uma alternativa à esquerda. Entretanto, essa aliança não era um consenso entre todos os membros da nova direita, alguns dos quais discordavam do intervencionismo estatal do período militar defendido por Bolsonaro:

Por esse motivo, o pré-candidato à presidência decidiu se aliar ao economista Paulo Guedes, radical defensor do liberalismo econômico, selando, dessa forma, uma aliança política entre aqueles que pregam pela radicalidade de mercado e setores que defendem o conservadorismo nos costumes e punições mais severas para criminosos (Avritzer, 2021, p. 13)

²³ Economista brasileiro que ocupou o cargo de Ministro da Economia no governo de Jair Bolsonaro, de 2019-2022. Paulo Guedes defendeu uma agenda econômica pautada em diversas reformas estruturais. Ele propôs o controle das contas públicas, a privatização de empresas estatais e a modernização do Estado, com as reformas tributária e administrativa. Uma das principais realizações do período foi a aprovação da reforma da Previdência ainda no primeiro ano do governo Bolsonaro e antes da pandemia de covid-19. A agenda econômica defendida por Guedes buscou reduzir a presença do Estado na economia, por meio de medidas como equilíbrio fiscal, privatizações e reformas estruturais. Disponível em [Biografia de Paulo Guedes - eBiografia](#). Acesso em 06 de junho de 2024.

Ainda de acordo com Avritzer (2021), a escolha por Bolsonaro justificar-se-ia porque o militar representaria a recuperação de valores tradicionais, da segurança e da disciplina nos âmbitos público e privado, por meio da promoção de ideias de ordem, autoridade e hierarquia. Dessa forma, na perspectiva das pessoas alinhadas a ele, a superação das desigualdades, preconceitos e violências estaria relacionada à ação do Estado em duas dimensões principais: 1) o estímulo à geração de empregos para a população mais pobre; e 2) o incentivo para que, no âmbito privado, as famílias pudessem proporcionar aos seus filhos uma educação baseada em valores cristãos, a fim de que se tornassem cidadãos respeitosos, esforçados e resilientes.

Nesse contexto de ascensão da extrema direita, manipulação discursiva e disseminação de um projeto de poder ancorado na retórica do ódio, diferentes formas de resistência artística e crítica passaram a emergir no cenário brasileiro. Um exemplo significativo dessa produção é o artigo-fanzine “Vicissitudes da plutocracia semidemocrática brasileira: a cena fascista no cenário Bolsonaro-pandemia”, assinado por Adolfo Oleare, Marcio Vaccari, Hudson Ribeiro, Leidijane Rolim, Stelio Broseghini e Vitor Cei, publicado em 2020. O trabalho, com cerca de 70 páginas, articula análise político-social com uma série de *cybercharges* produzidas por Marcio Vaccari, criando um diálogo visual e textual que expõe as contradições, violências simbólicas e estratégias discursivas do bolsonarismo.

Ao longo do artigo, os autores exploram o que chamam de “cena fascista” brasileira, conceito que procura dar conta da combinação entre autoritarismo, desprezo pela ciência, militarização das instituições e a construção sistemática de inimigos internos, elementos que caracterizam o governo Bolsonaro, especialmente durante a pandemia de covid-19. A publicação propõe uma leitura crítica das formas de mobilização afetiva e ideológica do bolsonarismo, destacando como a extrema direita brasileira operou na articulação de uma cultura política de ressentimento e violência simbólica:

A tentativa de compreensão do caso tornou comum entre revolucionários e reformistas de esquerda a pergunta pelos motivos do sucesso alcançado pelo líder, batizado pelo conjunto de adoradores como “Mito”. Como explicar a adesão apaixonada de quase um terço das brasileiras e dos brasileiros a um político que se mostrou absolutamente inoperante em 30 anos de mandatos no poder legislativo (municipal e federal), alguém que se comporta de modo autoritário, truculento, grosseiro, arrogante, cínico, violento, moralmente irresponsável, que demonstra performance intelectual e capacidade administrativa indiscutivelmente deploráveis, que se declara antagonista à ciência, aos intelectuais, à agenda dos direitos humanos e ostensivamente faz apologia à tortura, ao racismo, à homofobia, ao machismo, ao abandono social das camadas subalternizadas etc? (Oleare; Vaccari; Ribeiro; Rolim; Broseghini; Cei, 2020, p. 123 e 124).

Além da densidade teórica, o diferencial do material está no uso das próprias *cybercharges* como instrumentos de análise e denúncia, ampliando o alcance da crítica ao

combinar linguagem acadêmica com recursos visuais de forte apelo popular. As charges de Vaccari, inseridas ao longo do texto, funcionam como sínteses imagéticas da crítica ao governo Bolsonaro e ao impacto da influência de figuras como Olavo de Carvalho na radicalização discursiva e comportamental de uma parcela expressiva da sociedade brasileira.

Em 2018, a eleição de Bolsonaro foi fortemente influenciada por notícias falsas e por um discurso que capitalizou sentimentos de ódio e ressentimento, apresentando-o como o “candidato contra tudo isso que está aí”. Essa estratégia de comunicação, que se aproveitou do descontentamento popular, criou uma narrativa que transformou um deputado federal com 30 anos de carreira em um “avatar antissistema” (Oleare; Vaccari; Ribeiro; Rolim; Broseghini; Cei, 2020). Além disso, para os autores de “Vicissitudes da plutocracia semidemocrática brasileira”, o bolsonarismo alimenta-se de uma retórica nostálgica e moralista, buscando restaurar valores associados à família, à pátria e ao militarismo, enquanto mobiliza a população contra inimigos construídos, como o PT e o comunismo. Nesse contexto, a crescente influência das Forças Armadas e a atuação da Frente Parlamentar Evangélica no Congresso Nacional refletem uma tentativa de barrar legislações que desafiem a moralidade conservadora, afetando diretamente direitos humanos e questões de gênero. Assim, a trajetória política de Bolsonaro evidencia não apenas a manipulação da insatisfação popular, mas também a emergência de um movimento reacionário que desafia as conquistas democráticas e sociais do Brasil:

As estratégias e táticas dos bolsonaristas assemelham-se àquelas dos agitadores fascistas norte-americanos descritas por Theodor Adorno no ensaio “Teoria freudiana e o padrão da propaganda fascista”. Eles usam técnicas manipuladoras e se aproveitam do descontentamento, dos medos e dos ressentimentos de parcelas da população, criando inimigos que corporificam a “força do mal” que deve ser erradicada pelo movimento. [...] Os agitadores incitam a multidão a acreditar que é organizada como um Exército ou uma Igreja. Daí a tendência para o uso de símbolos comuns, como gritos de guerra ou hashtags e uniformes como a camisa da seleção brasileira de futebol ou camisetas com o rosto de Bolsonaro. As duas estratégias centrais, que conjugam as outras, são a estratégia nostálgica e a estratégia moralista. Seja agindo de modo complementar ou autonomamente, essas estratégias têm em comum a intenção de mudar o Brasil – supostamente livrando-o da corrupção – não somente a partir de princípios vinculadores arcaicos, como Deus, Pátria e Família, mas também a partir da tentativa de reinstauração de princípios mais recentes, mas igualmente falidos: militarismo e neoliberalismo. Ambas têm como objetivo salvar o povo brasileiro dos diversos males supostamente causados pelo comunismo – a corrupção, o marxismo cultural, o feminismo, a “ditadura gay” e o bolivarianismo – através da restauração dos valores morais e religiosos sustentadores da sociedade brasileira em tempos pregressos, além das instituições às quais estes mesmos valores estiveram vinculados (Oleare; Vaccari; Ribeiro; Rolim; Broseghini; Cei, 2020, p. 128 e 129).

Dessa forma, a inclusão desse artigo-fanzine na presente pesquisa não apenas reforça o caráter interdisciplinar da análise, como também evidencia o papel das artes visuais e, mais especificamente, das charges, na constituição de um discurso de resistência política e social frente ao avanço da extrema direita no Brasil.

1.1 DOMÍNIO DA NOVA DIREITA: O GOVERNO BOLSONARO

No dia 6 de setembro de 2018, um desempregado revoltado com a crise brasileira e com o discurso intolerante de Bolsonaro, à época, segundo colocado nas pesquisas, deu uma facada no candidato. Esse atentado impulsionou Bolsonaro à liderança nas pesquisas, com mais de 46% dos votos no primeiro turno e 55%, no segundo. Assim, Jair Bolsonaro tornou-se Presidente sem ter apresentado nenhum programa de governo detalhado e sem ter debatido amplamente com os demais candidatos durante a campanha eleitoral (Avritzer, 2020).

Figura 5



Fonte: VACCARI, Marcio. 2019.²⁴

Na perspectiva do que estamos explanando neste trabalho, é interessante antecipar uma *cybercharge* compartilhada por Marcio Vaccari, em 22 de julho de 2019, a qual satiriza a transição entre os governos de Temer e Bolsonaro. Pelo que se observa na imagem, quando assumiu a presidência, Bolsonaro deu continuidade a políticas e reformas iniciadas durante o governo anterior.

Ao reproduzir Temer e Bolsonaro como “vampiros”, o chargista insinua que ambos “sugaram o sangue” da população. A charge faz, portanto, uma crítica a essa continuidade entre

²⁴ Disponível em https://www.instagram.com/p/B0OCw_snmdg/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 14 de março de 2024.

os governos, indicando que ambos teriam adotado medidas prejudiciais aos interesses do povo brasileiro.

Vaccari, como se vê, utiliza elementos da literatura e da ficção para caracterizar os dois políticos como figuras monstruosas e vampirescas. Na literatura, a figura do Conde Drácula²⁵, criada pelo escritor irlandês Bram Stoker, é geralmente representada pela aparência física, que é marcante e intimidadora, reforçando seu caráter sobrenatural e ameaçador; é um personagem aristocrático, pertencente à nobreza, o que lhe confere certo *status* e poder social, além de uma aura de mistério e elegância sombria; tem poderes sobrenaturais, com capacidade de se transformar em morcego, lobo ou névoa, além de controlar a mente de suas vítimas; possui sede de sangue, o que o torna cruel e predador, alimentando-se da vida de suas vítimas; e é representado como antagonista, com uma força maligna e sobrenatural, que ameaça a segurança e a sanidade dos personagens humanos.

Essa representação do Conde Drácula na literatura é fundamental para entender como Vaccari utiliza-a na charge para satirizar e criticar os ex-presidentes, associando-os a essa figura simbólica do vampiro ameaçador. O diálogo irônico atribuído a Temer, em que ele afirma que o governo “vai bem”²⁶ mesmo com “um dente a menos”, reforça a crítica às declarações do ex-presidente em defesa do governo Bolsonaro. Nesse sentido, a charge assume um caráter de denúncia e protesto contra a manutenção de problemas estruturais, mesmo com a troca de governantes. Além disso, a presença de uma mulher com expressão assustada no lado direito da imagem complementa o efeito de horror e repulsa que a charge busca transmitir em relação aos ex-presidentes estampados. Dessa forma, Vaccari utiliza recursos visuais e literários para construir uma representação caricata e satírica dos governos de Temer e Bolsonaro, denunciando o que seriam seus impactos negativos sobre a população brasileira.

Entre 2019 e 2022, o contexto político brasileiro foi marcado pela atuação controversa do governo Bolsonaro. Ele ficou assinalado por posicionamentos polarizadores, retórica nacional e populista, negacionismo científico e ataques às instituições democráticas. Conforme assevera Avritzer (2021), Bolsonaro chegou à presidência não como um líder político, mas como alguém disposto a destruir políticas e políticos estabelecidos. Durante o primeiro ano de seu governo, essa concepção ficou mais evidente em ministérios-chave, como Educação, Meio Ambiente e Direitos Humanos. Seus ministros foram nomeados não por sua *expertise*, mas por

²⁵ Disponível em: [Qual é a história real do Conde Drácula? \(curiosidades.com.br\)](https://curiosidades.com.br/conde-dracula/). Acesso em 22 de junho de 2024.

²⁶ Em entrevista à BBC New Brasil, Michel Temer opinou sobre a gestão do ex-presidente Jair Messias Bolsonaro. Na ocasião, Temer afirmou que “O governo Bolsonaro vai bem porque está dando sequência ao meu”. Entrevista disponível em [‘O governo Bolsonaro vai bem porque está dando sequência ao meu’, diz Temer - BBC News Brasil](https://www.bbc.com/portuguese/brasil-57484444). Acesso em 23 de julho de 2024.

sua capacidade de confrontar e dismantelar as respectivas áreas. Alguns exemplos: o controle de queimadas na Amazônia, cuidadosamente elaborado pelos governos anteriores, foi simplesmente desmontado, assim como a gestão da pós-graduação pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes). Não se tratava de políticas menores, mas de áreas nas quais o Brasil havia conseguido oferecer respostas positivas a graves deficiências.

Figura 6



Fonte: VACCARI, Marcio. 04 de setembro 2019²⁷

No contexto do desmonte das políticas públicas, sobretudo na área da educação, a charge acima publicada por Vaccari durante o governo Bolsonaro pode ser compreendida, dentro de uma abordagem expandida da literatura, como um objeto artístico-discursivo que tensiona linguagem verbal e visual para construir uma crítica à precarização da ciência e ao ataque sistemático às universidades. Em quatro quadros, a composição se vale de intertextualidades múltiplas, que incluem tanto o universo dos quadrinhos quanto a oralidade caricata do ex-presidente, para constituir uma narrativa visual que se aproxima das estratégias literárias, como o humor, a ironia e a intertextualidade.

A primeira cena da charge já antecipa seu tom satírico ao imitar a retórica informal e sintática de Jair Bolsonaro, com erros de linguagem propositais: “no dia fete de fetembro todo

²⁷ Disponível em https://www.instagram.com/p/B1-6RQdD7Bx/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 12 de fevereiro de 2025.

mundo de ferde e amarelo talkei?”. A apropriação dessa fala contribui para o tom grotesco da charge, pois reitera a banalização do discurso presidencial e o contrapõe à gravidade dos ataques às instituições acadêmicas.

Na sequência, Vaccari estabelece um diálogo intertextual com a cultura pop ao inserir o personagem Hulk, tradicionalmente associado à fúria irracional. No entanto, a figura do monstro é subvertida: tomado pela indignação frente ao desmonte da ciência, Hulk transmuta-se em Bruce Banner, “alter ego” do super-herói e representação simbólica do cientista. Trata-se de uma inversão semântica que potencializa o impacto do discurso: o que outrora era força bruta, agora é inteligência crítica e resistência racional.

No último quadro, a transição do Hulk para Bruce Banner é concluída com uma fala emblemática: “Devolva as bolsas de pesquisa, calhorda!”. O termo “calhorda”, anacrônico e carregado de desprezo, aproxima-se do vocabulário literário satírico, evocando a tradição da linguagem como forma de desmoralização do poder. Esse recurso linguístico, aliado à montagem sequencial e à visualidade, sustenta a narrativa da charge como uma pequena fábula crítica, onde o herói não é o que derrota monstros, mas aquele que exige respeito à produção científica.

Nessa perspectiva, a charge não apenas expressa um protesto político, mas também assume contornos literários ao articular ficção, crítica social e elementos da cultura de massa. Ao fazer uso de linguagem figurada, referências intertextuais e de um narrador implícito irônico, a obra pode ser lida como parte de um campo ampliado da literatura, aquele que rompe com os limites do texto escrito e se projeta em meios visuais, digitais e performáticos. A charge, portanto, integra-se ao corpus desta pesquisa não só como comentário político, mas como expressão estética e discursiva que se insere na tradição literária ampliada da sátira e da resistência simbólica.

Cabe ressaltar que, após o golpe político, jurídico e midiático em 2016, que destituiu a presidente Dilma Rousseff (PT), houve um aprofundamento da agenda neoliberal no país. Bolsonaro optou por não formar uma coalizão partidária tradicional no Congresso, apesar das características do presidencialismo. Ao invés disso, ele anunciou que governaria negociando pontualmente com as bancadas temáticas da segurança pública, evangélica e ruralista. Porém, essa estratégia não se mostrou viável, uma vez que essas bancadas careciam de coesão e de recursos institucionais para organizar e disciplinar seus membros. Na composição inicial do governo, Bolsonaro reuniu cinco grupos diferentes: (1) economistas ortodoxos liderados por Paulo Guedes; (2) militares; (3) políticos leais ao presidente; (4) “cruzados ideológicos”; e (5) burocratas técnicos. Essa heterogênea configuração refletia as preocupações de Bolsonaro em

implementar certas agendas, obter apoio de grupos leais e demonstrar credibilidade em algumas frentes, como a econômica e a anticorrupção (Avritzer, 2021).

Com o decorrer do governo, observou-se um processo de crescente militarização, com a substituição de ministros civis por militares. Isso evidenciou a influência do “núcleo familiar” de Bolsonaro, especialmente de seus filhos Carlos, Eduardo e Flávio, que exerciam poder de fato, mesmo sem ocupar cargos formais (Avritzer, 2021). Alterações/exclusões e nomeações de figuras religiosas em ministérios, como Damares Alves no Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos (MMFDH), tiveram um impacto negativo importante e representaram um retrocesso, fazendo com que discursos preconceituosos e conservadores se perpetuassem, gerando um enfraquecimento nas políticas de gênero e de direitos humanos e, conseqüentemente, dificultando o enfrentamento efetivo da violência contra a mulher. De acordo com Soraya Côrtes (2024):

Das nove medidas que visavam proteger mulheres e meninas contra a violência, oito foram de iniciativa do Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos. Eram campanhas de esclarecimento, planos, criação de canal de denúncias entre outras. Os programas visavam responder a evidências que indicavam o crescimento da violência doméstica, tendo em vista que o confinamento nas residências, combinado com a perda de ocupação e renda de integrantes das famílias, aumentara os conflitos domiciliares com desfecho violento. Os programas focalizavam arranjos familiares ‘tradicionais’ e visavam proteger prioritariamente mulheres cisgênero (Côrtes, 2024, p. 39).

O novo governo também adotou uma postura nitidamente liberal na esfera econômica, buscando a desregulamentação e a diminuição da intervenção estatal. Por meio de reformas como a da Previdência²⁸, observou-se um impacto negativo principalmente sobre a população mais vulnerável. Além disso, o governo Bolsonaro ficou caracterizado por retrocessos no que se refere aos direitos humanos e às políticas de gênero. Houve uma crescente negação das desigualdades sociais e de gênero, acompanhada de tentativas de enfraquecimento dos mecanismos de proteção e combate à violência contra as mulheres.

Em resumo, o governo Bolsonaro implementou um projeto político voltado à invisibilização e sujeição da mulher, com graves consequências. Houve um recorde de violências²⁹, como feminicídios e estupros, especialmente contra mulheres negras, em paralelo

²⁸ Também conhecida como Nova Previdência, foi promulgada no dia 12 de novembro de 2019, por meio da Emenda Constitucional nº 103, após oito meses de tramitação no Congresso Nacional. A nova legislação estabeleceu uma idade mínima para aposentadoria de 65 anos para homens e 62 anos para mulheres, tanto para trabalhadores do setor privado quanto do público.

²⁹ Considerando a complexidade do tema, é fundamental reconhecer que a violência contra a mulher não se restringe a um problema exclusivo do governo Bolsonaro, mas representa um fenômeno social enraizado que transcende diferentes governos e demanda uma abordagem multidimensional. Ademais, é crucial destacar que, no

ao desmonte de programas e serviços de enfrentamento a essa violência. A flexibilização do acesso a armas agravou a letalidade doméstica, enquanto o orçamento para políticas de gênero sofreu cortes drásticos de até 90%.

A pandemia de covid-19, por sua vez, impactou desproporcionalmente trabalhadoras domésticas e aprofundou desigualdades de gênero e raça, com aumento da fome e do desemprego entre mulheres, sobretudo negras. Esse cenário evidencia um desmantelamento sistemático das políticas voltadas às mulheres durante o governo Bolsonaro. Segundo o relatório final da transição de governo,

No governo Bolsonaro, o feminicídio foi gravemente intensificado pela flexibilização da posse e do porte do uso de armas. De 2019 a março de 2022, mais de 400 mil novas armas de fogo foram registradas no País, segundo dados da Polícia Federal. Deste total, mais de 96% estão em nome de homens e 4% em nome de mulheres. Segundo o Fórum Brasileiro de Segurança Pública, quando consideramos que mais da metade dos casos de violência contra as mulheres são cometidos por companheiros, ex-companheiros, pais ou padrastos e dentro de casa, podemos dizer que isso eleva tanto o grau de escala de opressão, silenciamento e repressão sobre as mulheres, como o grau de letalidade dos homens sobre elas (Gabinete de Transição, 2022, p. 26).

Vale destacar que, em 2014, ocupando o cargo de deputado federal, Bolsonaro fez uma declaração³⁰ bastante polêmica. Em entrevista ao portal *Zero Hora*, ao ser questionado sobre uma discussão com a deputada federal Maria do Rosário (PT-RS), o futuro presidente afirmou: “Ela não merece, porque ela é muito ruim, porque ela é muito feia, não faz meu gênero, jamais a estupraria. Eu não sou estuprador, mas se fosse, não iria estuprar, porque não merece”. A declaração de Bolsonaro foi machista e ofensiva, pois demonstrou como o machismo reduz as mulheres a seus atributos físicos, ignorando sua humanidade e dignidade. Além disso, Bolsonaro culpou a própria vítima pelo estupro, ao dizer que ela “é muito ruim” e “muito feia”, responsabilizando a mulher pela violência sofrida, em vez de responsabilizar o agressor. Essa lógica perversa de culpar a vítima é uma das manifestações mais nocivas do machismo. E, por fim, a naturalização do estupro na fala de Bolsonaro foi extremamente preocupante: ao tratar do estupro de forma tão casual e banalizada, ele acabou normalizando esse tipo de violência sexual, o que contribui para a perpetuação da cultura do estupro em nossa sociedade. Portanto, as declarações de Bolsonaro refletiram um pensamento profundamente misógino e violento, que deve ser veementemente rejeitado e condenado. Tais manifestações de ódio e desrespeito

contexto da violência contra as mulheres, as mulheres negras sofrem de forma ainda mais perversa, pois persiste na sociedade a falácia da democracia racial, pressupondo uma suposta igualdade étnico-racial que não se comprova na prática. A população negra, especialmente as mulheres, está constantemente submetida às piores violações de direitos, conforme apontam estudos de autores como Brito, Santos e Carmo (2021).

³⁰ Disponível em ["Não estupro porque você não merece", diz Bolsonaro a Maria do Rosário \(youtube.com\)](https://www.youtube.com/watch?v=...). Acesso em 23 de junho de 2024.

às mulheres são inaceitáveis e incompatíveis com qualquer noção de igualdade e respeito aos direitos humanos.

Como já se afirmou, presidente Jair Messias Bolsonaro mostrou-se contrário à defesa dos direitos de grupos LGBTQIA+³¹, mulheres e negros, com declarações consideradas homofóbicas³², machistas/misóginas e racistas. Antes de se tornar presidente, Bolsonaro proferiu uma série de declarações racistas e preconceituosas. Por exemplo, ele chegou a comparar membros de comunidades quilombolas a animais, em um discurso proferido no Clube Hebraico do Rio de Janeiro. Naquela ocasião, ao relatar sua visita a uma comunidade quilombola brasileira, proferiu a seguinte frase: “O afrodescendente mais leve lá pesava sete arrobas”³³. Essa declaração, inclusive, resultou em uma denúncia por racismo feita pela Procuradoria-Geral da União (PGU) (Tommaselli, 2020). No entanto, a denúncia acabou sendo arquivada por decisão apertada (3x2) da segunda turma do Supremo Tribunal Federal (STF), que não considerou a fala de Bolsonaro racista. O fato ocorreu poucos meses antes de ele vencer as eleições e assumir a presidência do Brasil. Portanto, não é surpreendente que, durante o governo de Jair Bolsonaro, a questão racial, especialmente no que diz respeito à população negra, tenha ganhado contornos dramáticos, trágicos e preocupantes.

Figura 7



³¹ Disponível em [Bolsonaro retira população LGBT de diretrizes de Direitos Humanos](#). Acesso em 15 de setembro de 2024.

³² Disponível em [Sirkis lembra declaração homofóbica de Bolsonaro: 'Prefiro filho morto a um herdeiro gay' | Ancelmo - O Globo](#). Acesso em 15 de setembro de 2024.

³³ Disponível em [Bolsonaro diz novamente que negro é pesado em arrobas e ironiza condenação em fala no 'cercadinho' - YouTube](#). Acesso em 16 de junho de 2024.

Ainda que o corpus desta pesquisa privilegie as charges cujas matrizes intertextuais estejam diretamente vinculadas à literatura, é necessário reconhecer que a produção de Marcio Vaccari articula uma gama mais ampla de repertórios culturais. Algumas, como a charge acima, dialogam diretamente com discursos históricos, políticos e sociais, extrapolando o campo literário, mas se mantendo fiel a um projeto discursivo de crítica social e de questionamento das desigualdades estruturais no Brasil.

Nessas produções, percebe-se o uso intencional de procedimentos como a ironia, o humor satírico e o hibridismo de registros, que constituem estratégias discursivas recorrentes em sua obra. A inclusão dessa charge no escopo analítico justifica-se, portanto, pela relevância de sua construção enunciativa e pela sua capacidade de evidenciar, de maneira potente, a perpetuação de práticas excludentes e discriminatórias, frequentemente negligenciadas ou relativizadas durante o governo Bolsonaro.

Essa lógica de retrocessos nas políticas sociais e de direitos humanos também se reflete na charge de Vaccari, que aborda de maneira irônica e provocativa a discussão sobre o sistema de cotas no Brasil. Na imagem acima, uma figura que remete visualmente a um homem branco, de vestes aristocráticas, que lembra o estilo de George Washington ou de lideranças do período colonial, afirma com convicção: “Bem, eu sou contra o sistema de cotas!”. Logo atrás dele, mulheres brancas, com roupas de época, reforçam a fala, repetindo: “Eu também!”. Ao fundo, um grupo de pessoas negras parece caminhar em sentido oposto, com um balão de fala que resume a crítica central da charge: “Viu, meu filho, o sistema é de costas!”.

A construção visual e textual evidencia o apagamento histórico e social das populações negras e marginalizadas, que seguem caminhando à margem, literalmente “às costas” dos privilégios da branquitude. A ironia recai sobre o discurso meritocrático e a negação das desigualdades estruturais, tão presentes nas falas de figuras políticas durante o governo Bolsonaro, especialmente quando o tema eram as ações afirmativas ou as políticas de reparação histórica.

Ao articular passado e presente por meio da estética da gravura antiga e do humor ácido, Vaccari ressalta a perpetuação das estruturas de exclusão racial e social no Brasil. A charge

³⁴ Publicada em: GONÇALVES, Emerson Campos; LOUREIRO, Robson; RAMALHETE, Mariana Passos (orgs.). *Isolad@s: reflexões artísticas e teórico-críticas sobre o isolamento social no contexto da pandemia* [recurso eletrônico]. Vitória, ES: Nepefil/Ufes, 2020. p. 151. Disponível em: <https://livroisolados.blogspot.com/>. Acesso em: 13 de maio de 2025.

denuncia a hipocrisia de quem se posiciona contra o sistema de cotas³⁵ sem reconhecer os privilégios herdados de um passado marcado pela escravidão e pela segregação racial, herança essa que o governo Bolsonaro, em diversas ocasiões, negligenciou ou relativizou em seu discurso político.

Além disso, durante o governo Bolsonaro, estruturas fundamentais das políticas de proteção aos direitos humanos, previstas no Programa Nacional de Direitos Humanos (PNDH-3), foram simplesmente extintas, como o Comitê de Acompanhamento e Monitoramento do PNDH-3. Inclusive as políticas voltadas para as mulheres, para a igualdade racial, bem como para a educação em direitos humanos, sofreram ataques diretos, explícitos e evidentes. Durante o período, o governo também foi alvo de críticas por não tomar medidas efetivas contra a violência de gênero. A esse respeito, Lima e Piedras (2024) pontuam:

Nas políticas para Igualdade Racial, constatou-se a remoção de objetivos como manifestação da recusa em reconhecer a desigualdade racial como problema social. Isso acarretou a paralisação dos esforços de regularização fundiária de territórios quilombolas, a descontinuidade de ações para enfrentamento ao racismo e à violência sofrida pela juventude negra, a baixa implantação do Sistema Nacional de Promoção da Igualdade Racial, bem como o enfraquecimento da Política Nacional de Saúde Integral da População Negra (Lima; Piedras, 2024, p. 61).

Igualmente, uma série de ações enfraqueceram a capacidade administrativa de órgãos voltados às políticas para grupos marginalizados. Observou-se a eliminação de conselhos e a falta de monitoramento de leis importantes, como a Lei de Cotas no Ensino Superior e no Serviço Público (Lima; Piedras, 2024). Além disso, órgãos como o Instituto Nacional de Colonização e Reforma Agrária e a Fundação Cultural Palmares tiveram seus orçamentos e quadros de pessoal reduzidos, o que fragilizou sua atuação. Também houve um enfraquecimento da integração entre diferentes políticas e programas destinados a comunidades quilombolas, povos tradicionais de matriz africana e ciganos.

De modo semelhante, nas políticas voltadas aos povos indígenas, houve uma diminuição das capacidades administrativas, com a remoção de instrumentos e a tentativa de alterar os objetivos de órgãos específicos, como a Fundação Nacional do Índio (FUNAI), por meio da nomeação de profissionais sem experiência na temática e contrários à autodeterminação desses povos.

Figura 8

³⁵ Disponível em [Bolsonaro diz que política de cotas é 'equivocada' e que política de combate ao preconceito é 'coitadismo' | Eleições 2018 | G1](#). Acesso em 14 de novembro de 2024.



Fonte: VACCARI, Marcio. 10 de março de 2022³⁶

Dando continuidade à análise do contexto de desmonte das políticas públicas destinadas a grupos historicamente marginalizados, a charge acima, que dialoga diretamente com a obra de Jean-Baptiste Debret, aprofunda a crítica ao ataque sistemático aos direitos dos povos indígenas durante o governo Bolsonaro.

Visualmente, Vaccari recupera a pintura “Família Guarani capturada por caçadores de escravos”³⁷ (1830), de Debret, produzida no século XIX, que retrata a violência e a submissão sofridas pelos indígenas brasileiros durante o período colonial. Ao recorrer a essa referência da iconografia histórica, o chargista estabelece um elo intertextual com a tradição visual de denúncia, comum tanto na história da arte quanto na literatura de viés anticolonialista, reforçando o caráter narrativo e político da charge.

No primeiro plano da imagem, aparece o ex-presidente Jair Bolsonaro, segurando uma espingarda, em clara alusão à perseguição e ao discurso beligerante frequentemente adotado por ele em relação aos povos indígenas. Logo atrás, a reprodução da cena de Debret traz uma família indígena que, tal como na pintura original, aparece em condição de captura e vulnerabilidade. Essa sobreposição entre passado colonial e presente político cria um efeito de atualização das violências históricas, enfatizando a continuidade das práticas de opressão.

A fala de um terceiro personagem ao fundo, “chama-se nova política”, reforça o tom de ironia e denúncia da charge. Embora a identidade visual desse personagem não seja claramente definida (há semelhanças com o ex-presidente da Câmara, Arthur Lira), sua presença dialoga com a lógica do discurso oficial do governo, que, sob o pretexto de “nova política”, promoveu retrocessos significativos em relação aos direitos territoriais e à proteção dos povos originários.

³⁶ Disponível em https://www.instagram.com/p/Ca6uf3kuKMC/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 10 de março de 2025.

³⁷ Disponível em [Pintura - Preamento de indígenas \(Jean Baptist Debret, 1830\)](#). Acesso em 10 de março de 2025.

Ao trazer para o centro da composição a estética de uma gravura histórica, Vaccari amplia os sentidos de sua produção, recorrendo a um intertexto visual que pode ser lido dentro de uma perspectiva literária expandida, na medida em que convoca o leitor a estabelecer relações entre passado e presente, história e atualidade, denúncia e memória. A charge funciona, portanto, como um objeto artístico-discursivo que articula elementos de linguagem, narrativa visual e crítica social, características que, sob o viés da literatura expandida, posicionam-na como um gênero híbrido de expressão e resistência simbólica.

Nesse sentido, a intertextualidade com Debret não é apenas uma citação visual, mas um recurso estético-discursivo que ativa o repertório cultural do leitor, criando um diálogo entre a história da escravidão, o colonialismo e as políticas de opressão contemporâneas. Trata-se de uma estratégia que reforça o lugar da charge no *corpus* desta pesquisa, ao demonstrar como Vaccari apropria-se de referências artísticas e culturais, muitas vezes com vínculos históricos com a literatura de denúncia e de resistência, para construir um discurso crítico que transcende o campo da ilustração humorística e alcança a esfera das práticas discursivas de caráter literário.

Conforme Lima e Piedras (2024) enfatizam, durante o governo Bolsonaro, o orçamento reduzido e subutilizado também afetou as suas capacidades; já em relação aos instrumentos utilizados, menciona-se a paralisação de instâncias de participação social, como o Conselho Nacional de Política Indigenista, o que resultou na estagnação da demarcação de terras indígenas, além da morosidade na fiscalização de invasões e do aumento de políticas que incentivam a grilagem e a exploração de recursos naturais, com impactos como o aumento da disseminação de doenças e da violência em áreas indígenas. A esse respeito, Lima e Piedras afirmam:

As motivações para as mudanças nas políticas de assistência social, para mulheres, nas de igualdade racial, para os povos indígenas e para desenvolvimento rural podem ser enquadradas no tipo “questões ideológicas”. Isso porque suas problemáticas propulsoras não eram reconhecidas pelo governo como merecedoras de ação pública (Lima; Piedras, 2024, p. 71).

Figura 9



Fonte: VACCARI, Marcio. 23 de setembro de 2020³⁸

No contexto da perspectiva aqui exposta, igualmente antecipamos a *cybercharge* ao lado, compartilhada por Marcio Vaccari em 23 de setembro de 2020, que utiliza elementos da literatura para estabelecer uma crítica à postura do ex-presidente em relação à crise ambiental no Pantanal.

Ao reproduzir Bolsonaro como a icônica figura de Pinóquio, Vaccari constrói uma intertextualidade imediata com o conhecido livro infantil, conectando o leitor com essa referência literária consagrada. A personificação do grilo falante, símbolo da consciência de Pinóquio, de forma irônica segurando um isqueiro, cria uma contradição dramática que expõe a suposta convivência do governo com a devastação ambiental. Essa ironia fica ainda mais evidente na fala de Bolsonaro, que afirma ter trazido “o grileiro que não me deixa mentir”, revelando sua hipocrisia de forma debochada. Ao se apropriar de personagens e narrativas literárias familiares ao público, a *cybercharge* mobiliza recursos literários para construir uma crítica mordaz e impactante sobre a postura ambiental do governo, ampliando a eficácia de sua mensagem satírica. Ainda é pertinente destacar que, de acordo com os dados³⁹, em setembro de 2020, o Pantanal apresentou o maior número de focos de incêndio já registrado em sua história. Segundo o Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (Inpe), até o dia 23 de setembro de 2020,

³⁸ Disponível em <https://www.facebook.com/share/p/1CP5oJAzDp/>. Acesso em 30 de março de 2024.

³⁹ Disponível em <https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/setembro-de-2020-e-o-mes-com-mais-queimadas-no-pantanal-desde-1998/>. Acesso em 23 de junho de 2024.

foram contabilizados 16.201 focos de incêndio na região, o maior valor acumulado desde que o órgão iniciou o monitoramento da área, em 1998.

No que diz respeito ao meio ambiente, apesar da retórica antiglobalista adotada inicialmente por Bolsonaro, o governo Federal não conseguiu romper efetivamente com o consenso internacional em torno das normativas ambientais. O Brasil continuou participando ativamente dos mecanismos de governança ambiental global, mantendo-se no Acordo de Paris e votando a favor de resoluções sobre desenvolvimento sustentável e conservação de recursos naturais. Entretanto, no âmbito doméstico, houve uma aceleração da destruição do meio ambiente, com o avanço significativo do desmatamento, especialmente na região da Amazônia (Pereira; Oliveira; Lacerda; Soares; Ibiapino; Corso; Maior, 2024). Essa contradição entre o discurso antiglobalista e a manutenção dos compromissos internacionais ficou ainda mais evidente quando o governo Bolsonaro impediu a realização da Conferência das Nações Unidas sobre Alterações Climáticas⁴⁰ (COP26) no Brasil, apesar de posteriormente ter prometido reduzir emissões e desmatamento durante a COP26, de 2021. Desse modo, o governo Bolsonaro adotou uma postura ambígua, combinando uma retórica crítica aos acordos ambientais internacionais com a manutenção, em certa medida, desses mesmos compromissos:

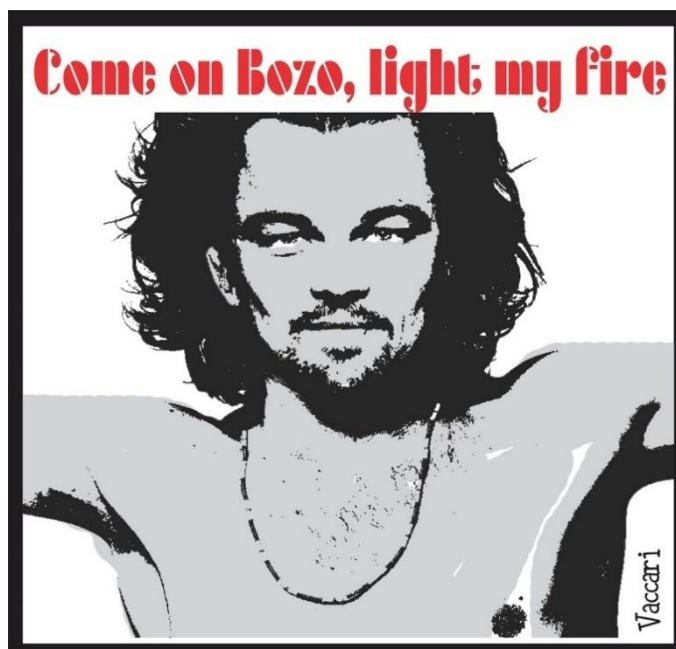
Quanto ao meio ambiente, Bolsonaro pôs em prática a retórica antiglobalista em seus primeiros dias no cargo, mas falhou novamente em romper com o resto do mundo, pois continuou cumprindo normativas ambientais internacionais. Mesmo que o ministro do Meio Ambiente, Ricardo Salles, tenha sido visto internacionalmente como um vilão antiambiental, as posições oficiais do país nos fóruns internacionais não desafiaram o consenso estabelecido. O país continuou votando a favor de todas as resoluções relativas ao desenvolvimento sustentável e à necessidade de conservar os recursos naturais. Embora Bolsonaro tenha prometido grandes movimentos nessa agenda, como a exploração comercial agressiva da floresta amazônica, o Brasil não conseguiu sequer se retirar do Acordo de Paris, promovido pela ONU (Pereira; Oliveira; Lacerda; Soares; Ibiapino; Corso; Maior, 2024, p. 242)

Em suma, o governo Bolsonaro promoveu um desmonte deliberado e sistemático das instituições, das políticas públicas e dos marcos regulatórios voltados à proteção ambiental no Brasil. Essa ação intencional visava a priorizar interesses econômicos particulares em detrimento do direito constitucional a um meio ambiente ecologicamente equilibrado. Como consequência direta, observou-se um aumento alarmante das taxas de desmatamento, atingindo os maiores índices registrados em décadas. Esse cenário de deterioração ambiental gerou graves prejuízos à imagem do país no cenário internacional, com a imposição de barreiras comerciais,

⁴⁰ Evento internacional anual que reúne países de todo o mundo para discutir e tomar medidas em relação às mudanças climáticas.

restrições de crédito e perda da credibilidade brasileira em temas estratégicos, como a preservação da Amazônia.

Figura 10



Fonte: VACCARI, Marcio. 02 de dezembro de 2019⁴¹

Nesse contexto, no campo da criação artística de Vaccari, em 2 de dezembro de 2019, o artista publicou a imagem ao lado, que faz referência à música “Light My Fire”, da banda The Doors. O chargista apropria-se de uma das fotos mais famosas do vocalista da referida banda, Jim Morrison, substituindo o rosto do cantor pelo rosto do ator Leonardo DiCaprio.

Na cybercharge, Vaccari recorre a elementos da música, para satirizar a situação, fazendo um jogo de linguagem com a fala do próprio Bolsonaro, que afirmou em live no *Facebook*: “Uma ONG ali pagou R\$ 70 mil por uma foto fabricada de queimada. O que é mais fácil? ‘Toca’ fogo no mato. Tira foto, filma, manda para a ONG, a ONG divulga, entra em contato com o Leonardo DiCaprio e o Leonardo DiCaprio doa US\$ 500 mil para essa ONG. Leonardo DiCaprio, você está colaborando com as queimadas na Amazônia”. Dessa forma, a *cybercharge* estabelece uma crítica à acusação infundada feita por Bolsonaro contra o ator Leonardo DiCaprio, relacionando-a ao contexto das queimadas na Amazônia.

Em outra área, a da Educação, o governo Bolsonaro também foi duramente criticado por medidas desestruturantes, como o contingenciamento de verbas das universidades públicas e a escolha de ministros sem experiência na área educacional. Para Castro Rocha (2021), a mentalidade do ex-presidente Jair Bolsonaro e de seus apoiadores é caracterizada pela “lógica

⁴¹ Disponível em <https://www.facebook.com/share/XDTM3hJ3jbSNdMHD/?mibextid=WC7FNe>. Acesso em 23 de junho de 2024.

do vale-tudo”, em que se acusam adversários políticos de “infiltrados”, sem evidências concretas. Essa retórica da “infiltração” é identificada também no Ministério da Educação, que justificava sua inação através da noção de “militantes infiltrados”, suprimindo as mediações e reflexões que se faziam necessárias. Sobre a atuação do Ministério da Educação, Castro Rocha pontua:

O que dizer do Ministério da Educação que praticamente não tomou iniciativa alguma de relevo durante a pandemia? E que, mesmo antes da atual crise de saúde, amargou os piores índices de execução orçamentária das últimas décadas? Vale dizer, não desenvolveu projetos que permitissem lançar mão de recursos previstos no orçamento da União. Um único, embora alarmante, caso: “Gastos que incluem construção de creches, recursos para conectividade das escolas, repasses que visam a expansão do Ensino Integral e bolsas de apoio, tiveram baixíssima ou nenhuma execução, com pagamento de apenas 22% do total aprovado para o ano”. O bunker da guerra cultural é o baluarte de uma ineficiência ímpar da gestão pública, sem paralelo na história recente (Rocha, 2021, p. 363).

Houve, assim, uma redução e uma diminuição de instrumentos por meio da criação de regulamentações que buscavam constranger e politizar a educação pública, da desarticulação dos sistemas de ensino subnacionais e da extinção de comitês e comissões participativas, como o Comitê Permanente de Planejamento e Gestão da Rede Federal de Educação Profissional, Científica e Tecnológica e o Comitê Gestor do Prouni. Ocorreu também a diminuição do financiamento para universidades e institutos federais, conforme descreve Carlos Roberto Cury (2024):

Quanto à educação superior, houve cortes constantes de recursos na manutenção de laboratórios, pesquisas, bolsas de mestrado e doutorado e mesmo de despesas do cotidiano, até mesmo nos últimos dias do governo eleito em 2018. Isso despertou nas associações científicas não só a crítica a tais desdobramentos, por meio de denúncias em órgãos de imprensa, como também recursos judiciais, na medida em que muitos cortes eram antinômicos à legislação em curso (Cury, 2024, p. 150).

As Propostas de Emendas Constitucionais (PECs) do governo Bolsonaro representavam uma tentativa de desobrigação do Estado Federal em relação à educação e à saúde, caminhando na direção da terceirização, precarizando e privatizando esses setores. Sobre a atuação problemática do Ministério da Educação, o Relatório⁴² feito pelo Gabinete de transição destacou:

Na educação, o governo Bolsonaro mostrou seu descompromisso com o futuro. Cortou deliberadamente recursos, não contratou a impressão de livros didáticos, colocando em risco a qualidade do ano letivo em 2023. E contribuindo para ampliar a evasão escolar que cresceu com a pandemia, o governo Bolsonaro congelou durante

⁴² Disponível em relatorio-final-da-transicao-de-governo-vf-22-02-22.pdf (pt.org.br). Acesso em 17 de junho de 2024.

quatro anos em R\$ 0,36 centavos por aluno a parte da União para a merenda escolar (Gabinete de Transição Governamental 2022, p. 12).

A ineficiência administrativa do Ministério da Educação, segundo Castro Rocha (2021), é contrastada com o ativismo na “guerra cultural” promovido por seus quadros, indicando que a militância ideológica sobrepôs-se à capacidade de gestão. Ao invés de priorizar o avanço na qualidade e acesso à educação, o MEC passou a promover uma “guerra cultural”, com acusações de “marxismo cultural” sem fundamento, gerando violência simbólica contra docentes, bem como o surgimento de propostas como a “Escola sem Partido”, consideradas inconstitucionais por ferirem a pluralidade de concepções e liberdade de ensino. Além disso, foram implantadas as “escolas cívico-militares”, com gestão militar e desqualificação dos professores e alunos das escolas públicas comuns.

Figura 11



Fonte: VACCARI, Marcio. 05 de abril de 2020⁴³

Uma das charges de Vaccari que sintetiza de maneira ácida a crítica à gestão do Ministério da Educação apresenta o ex-ministro Abraham Weintraub em uma cena inspirada no universo da Turma da Mônica. Na imagem, o ex-ministro aparece caído no chão, com o olho roxo e vestindo uma camisa verde, o que estabelece uma alusão visual ao personagem Cebolinha. Nas histórias em quadrinhos, Cebolinha é conhecido por seus planos fracassados e por sua rivalidade com a personagem Mônica, que, por sua vez, aparece na charge empunhando o inseparável Sansão, o coelho de pelúcia que frequentemente é usado como arma de defesa nas tirinhas de Mauricio de Sousa.

⁴³ Disponível em https://www.instagram.com/p/B-mNj9NDuVd/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 10 de setembro de 2024.

A composição da imagem sugere que Weintraub teria sido “derrubado” por uma espécie de justiça simbólica, representada por Mônica, que na cultura popular brasileira tornou-se símbolo de força, enfrentamento e intolerância à injustiça, ainda que de maneira infantilizada e caricatural. Ao vestir o ex-ministro com a cor do Cebolinha, a charge reforça o tom de deboche: faz referência aos “planos infalíveis” que sempre terminavam em fracasso, uma analogia direta à condução da política educacional sob a gestão de Weintraub, marcada por polêmicas, despreparo técnico, falas desastrosas e confrontos ideológicos.

Além do humor, a escolha dessa metáfora visual e intertextual denuncia a inversão de papéis promovida pelo governo: ao invés de promover a proteção e o desenvolvimento das crianças, como faz Mônica em suas histórias, Weintraub tornou-se, na visão do chargista, um personagem que fragilizou as bases da educação brasileira, fracassando em suas tentativas de implantar uma gestão minimamente eficiente e respeitosa aos princípios constitucionais da educação pública.

À época, houve tentativas de implantar a “educação domiciliar” (*homeschooling*) como alternativa à educação formal obrigatória. Tudo isso evidencia como a agenda educacional do governo Bolsonaro esteve muito mais focada em uma disputa ideológica, do que na melhoria efetiva da educação pública. Tratava-se de um desmonte sistemático de princípios constitucionais e avanços históricos na área. Acerca da condução da política educacional durante o governo Bolsonaro, Cury (2024) é contundente:

Esse conjunto de propostas e de mudanças efetivas evidencia como a política educacional foi desconsiderada durante a gestão Bolsonaro, inclusive com o abandono das metas e estratégias do Plano Nacional de Educação, que engloba ações e caminhos para uma educação de qualidade (Cury, 2024, p. 150).

Na charge a seguir, Vaccari ironiza a defesa do *homeschooling* durante o governo Bolsonaro, utilizando a imagem da personagem Rapunzel como metáfora visual para os impactos desse tipo de ensino na socialização infantil. Na imagem, uma menina loira aparece isolada no alto de uma torre, com seus longos cabelos caindo em direção ao chão, evocando o famoso conto infantil. No plano inferior, outras crianças brincam ao ar livre, em uma cena que reforça a ideia de liberdade e convívio social. Um dos balões de fala, atribuído às crianças, sentencia com sarcasmo: “Ela faz homeschooling!”.

Figura 12



Fonte: VACCARI, Marcio. 25 de maio de 2022⁴⁴

A escolha da personagem Rapunzel, historicamente aprisionada e privada do contato com o mundo exterior, sugere que a educação domiciliar, tal como defendida pelo governo Bolsonaro, pode resultar em processos de isolamento e restrição ao desenvolvimento social e cultural das crianças. A ironia potencializa-se ao associar uma proposta, que se pretende alternativa e libertadora, à metáfora de encarceramento.

Além da crítica ao isolamento físico, a charge provoca uma reflexão sobre o isolamento ideológico, visto que uma das maiores preocupações dos defensores do *homeschooling* durante o governo Bolsonaro era justamente o controle do conteúdo escolar e a filtragem de discussões sobre diversidade, direitos humanos e cidadania, o que evidencia o caráter excludente da proposta. Com o uso do humor visual e da intertextualidade com o universo infantil, Vaccari reforça que, por trás de discursos de “liberdade de escolha”, a proposta de *homeschooling* naquele contexto político se alinha mais a uma tentativa de controle ideológico do que a uma preocupação genuína com a educação.

Ainda para ilustrar a crítica de Vaccari a essa área da educação, a *cybercharge* acima, publicada em 08 de maio de 2019, satiriza o ministro da Educação do governo Bolsonaro, Abraham Weintraub. Ele ficou famoso por uma confusão literária que envolveu o renomado escritor Franz Kafka, um dos mais influentes do século XX. Durante uma audiência

⁴⁴ Disponível em https://www.instagram.com/p/Cd-Z1lqOYOO/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 13 de setembro de 2024.

Figura 13



Fonte: VACCARI, Marcio. 08 de maio de 2019⁴⁵

no Senado Federal, Weintraub queria citar Kafka e sua obra *O Processo*, mas acabou se atrapalhando e mencionou o “livro do Kafta”. O trabalho de Vaccari na charge é um exemplo notável de como a literatura pode ser utilizada como ferramenta de crítica e denúncia social. Ao representar Weintraub como uma barata, o chargista estabelece uma conexão direta com a “confusão literária” protagonizada pelo então ministro. Essa associação entre Weintraub e a barata transmite uma imagem profundamente degradante e zombeteira do ex-ministro, reforçando a percepção de sua incompetência e inadequação para o cargo que ocupava. Ao colocar Weintraub em cima de diversos livros, o artista satiriza a declaração do ministro de que seu currículo estava “bem acima da média dos últimos 15 ministros”. Essa contraposição irônica entre a autopercepção de superioridade intelectual de Weintraub e sua demonstrada incompetência resulta em uma crítica contundente. A resposta das baratas representadas na charge – “esse ministro é o maior barato!” – constitui um trocadilho visual e verbal que faz referência tanto à associação de Weintraub com a barata, quanto à sua confusão envolvendo o autor da obra *A metamorfose*. Na obra de Kafka, o protagonista Gregor Samsa acorda certo dia transformado em um inseto gigante, supostamente uma barata. Essa metamorfose representa a desumanização e a degradação do indivíduo diante das adversidades da vida moderna.

Assim como Gregor Samsa, Weintraub é reproduzido como um inseto, um ser abjeto e desprezível. Essa associação possui uma forte carga simbólica, sugerindo que Weintraub também sofreu uma espécie de metamorfose, porém, em um sentido figurado. Ao ocupar o

⁴⁵ Disponível em https://www.instagram.com/p/BxMihJzHT4a/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 15 de junho 2024.

cargo de ministro da Educação, ele demonstrou incompetência e desprezo pela própria pasta pela qual deveria zelar. Sua famosa confusão com o nome do escritor Franz Kafka, transformando-o em “Kafta”, foi ilustrada como um sintoma dessa metamorfose desumanizadora. Assim como Gregor Samsa é marginalizado e rejeitado por sua família e sociedade após sua transformação, Weintraub também é desenhado como um ser à parte, alheio e distante do verdadeiro propósito da Educação. Sua colocação sobre os livros, como se estivesse acima do saber, reforça essa percepção. Portanto, a associação de Weintraub com a barata, remetendo à obra de Kafka, funciona como uma metáfora poderosa para denunciar a desumanização e a degradação de um indivíduo que, supostamente, deveria zelar pela Educação do país.

Já no combate à covid-19, a postura do governo foi de negação e minimização⁴⁶ dos impactos causados pela doença. O ex-presidente chegou a desdenhar de medidas como a quarentena e o uso de máscaras, divulgou informações falsas sobre a eficácia de medicamentos sem comprovação científica no combate ao vírus, além de falhar na liderança da implementação de medidas preventivas. De acordo com Menicucci:

O governo seguiu uma perspectiva negacionista, desacreditando o conhecimento científico, particularmente as vacinas, a recomendação de isolamento e uso de máscaras, e as indicações farmacológicas. No caso das vacinas, atrasou muito a compra dos imunizantes e só o fez depois de muita pressão proveniente de diferentes lados – do executivo, legislativo, judiciário, entidades da sociedade civil – comportamento que, segundo especialistas, provocou milhares de mortes evitáveis se a vacinação tivesse ocorrido mais cedo. Além disso, propagou fortemente o uso e incentivou a fabricação de medicamentos considerados ineficazes para o tratamento da doença, particularmente a Cloroquina (Menicucci, 2024, p. 122).

Ainda nesse sentido, o artigo “Vicissitudes da plutocracia semidemocrática brasileira: a cena fascista no cenário Bolsonaro-pandemia” oferece uma análise crítica da dinâmica social e política do Brasil durante a pandemia de covid-19, destacando a ascensão do bolsonarismo e suas implicações fascistas. Os autores argumentam que a resposta do governo de Jair Bolsonaro à crise sanitária reflete uma profunda crise nas relações entre capital e sociedade, caracterizada pelo desprezo por medidas científicas e pela promoção de uma retórica anti-ciência. Essa postura não apenas minimiza a gravidade da pandemia, mas também alimenta um ambiente de desinformação e polarização política, em que a cloroquina torna-se um símbolo da resistência à medicina convencional.

Ademais, o ex-presidente criticou abertamente o fechamento de estabelecimentos comerciais durante os *lockdown*, priorizando a economia em detrimento da saúde pública,

⁴⁶ Disponível em [Covid-19: com mais de 1 milhão de casos, Bolsonaro volta a minimizar doença | Metrôpoles](#). Acesso em setembro de 2024.

adotando a perspectiva da imunidade de rebanho, mesmo que isso resultasse em mortes. Ele próprio recusou-se a se vacinar e a usar máscara, bem como promoveu aglomerações, minando a confiança nas medidas não farmacológicas recomendadas pelos especialistas. Embora tenham sido implementadas algumas ações de apoio econômico a grupos vulneráveis e empresas, o discurso e o comportamento do governo, incluindo a disseminação de desinformação, foram completamente negacionistas, prejudicando os esforços de combate à pandemia (Menicucci, 2024).

A postura negacionista do ex-presidente Jair Bolsonaro em relação à pandemia de covid-19, especialmente durante o pico de contágio e mortes no Brasil, também foi objeto de crítica na obra de Vaccari. Em charge publicada em 7 de abril de 2021, o autor retoma de forma paródica a pintura “Operários” (1933), de Tarsila do Amaral, uma das obras mais icônicas do Modernismo brasileiro, para construir uma crítica mordaz à negligência do governo diante da crise sanitária.

Figura 14⁴⁷



Fonte: VACCARI, Marcio. 07 de abril de 2021⁴⁸

No quadro original, Tarsila representa a diversidade do povo brasileiro por meio dos rostos de trabalhadores alinhados horizontalmente, sugerindo tanto coletividade quanto anonimato, em uma crítica sutil às condições de exploração da classe operária no contexto da industrialização. Vaccari, por sua vez, insere nessa moldura estética uma família de “rosto de jacaré”, o pai, a mãe e dois filhos, numa alusão direta à frase proferida por Bolsonaro: “se você

⁴⁸ Disponível em <https://www.facebook.com/share/p/1CD6JM5WC1/>. Acesso em 13 de dezembro de 2024.

virar um jacaré, o problema é seu”⁴⁹, em tom de deboche ao comentar os efeitos colaterais das vacinas contra a covid-19, em especial a da Pfizer.

A composição da charge reforça a ironia ao fazer com que o pai da família declare: “Podem voltar ao trabalho. A empresa garante que todos vocês já foram vacinados”. A frase escancara a precarização do trabalho e a naturalização da exposição ao risco de contágio, mesmo em um cenário de incertezas, medo e elevada taxa de mortalidade. A presença dos rostos de jacaré, além de dialogar com o discurso desinformativo do presidente, também atua como signo da desumanização, uma zombaria grotesca àqueles que, mesmo diante de uma crise global, foram forçados a continuar trabalhando para sustentar a lógica econômica defendida pelo governo.

A utilização da obra de Tarsila do Amaral, referência fundamental da arte moderna brasileira, intimamente ligada ao movimento antropofágico e à ideia de construção identitária nacional, posiciona a charge em um campo intertextual que a aproxima das práticas discursivas da literatura. A imagem funciona como um palimpsesto visual e ideológico, em que o passado modernista é reescrito à luz das urgências do presente, tensionando os limites entre arte, crítica social e humor gráfico.

Sob uma abordagem expandida da literatura, essa charge pode ser compreendida como um texto que dialoga com repertórios artísticos e culturais diversos, da arte moderna à cultura de massas, mobilizando elementos de ironia, paródia e intertextualidade para narrar uma situação política traumática. Nesse sentido, Vaccari não apenas atualiza visualmente uma obra literário-artística emblemática, mas transforma esse gesto em denúncia, ao colocar em cena o impacto do negacionismo institucionalizado sobre a vida da população brasileira. A charge, portanto, consolida-se como objeto literário expandido, cuja potência crítica reside justamente na articulação entre o texto visual, a memória estética e o discurso político.

Menicucci (2024) ressalta que, na gestão da crise, o governo não conseguiu articular os diferentes setores afetados (saúde, economia, educação, transportes etc.), optando por um conflito aberto com os entes federativos, que buscaram lidar com a pandemia de forma não negacionista, chegando ao ponto de o Supremo Tribunal Federal (STF) ter que intervir para resolver os conflitos federativos. Somente um ano após o início da pandemia no Brasil e com o agravamento dos conflitos, em março de 2021, o presidente Bolsonaro criou o Comitê de Crise para Supervisão e Monitoramento dos Impactos da Covid-19, sob coordenação do Ministro-Chefe da Casa Civil, General Walter Braga Netto. Menicucci argumenta que:

⁴⁹ Disponível em [Jair Bolsonaro: relembre falas sobre a vacina](#). Acesso em 30 de janeiro de 2025.

Durante o período mais grave da pandemia, o presidente trocou três vezes de ministro da saúde, em função de discordâncias sobre o encaminhamento das ações de combate à Covid-19. Além disso, desconsiderou os mecanismos de articulação federativa institucionalizados no SUS, ao optar pelo conflito. Nesse contexto, mesmo que o Brasil tivesse estado muitas vezes no epicentro da pandemia, os efeitos só não foram piores por causa da existência de um sistema de saúde universal e gratuito, que foi capaz de responder aos desafios da pandemia. Isso revelou a forte institucionalização e capilaridade do SUS em todo território brasileiro, e forçou a um comportamento mais ativo dos entes federados na ausência da coordenação nacional, o que é congruente com o arranjo federativo brasileiro, mesmo que isso se desse de forma heterógena exatamente pela falta de coordenação (Menicucci, 2024, p. 123).

A pandemia da covid-19 resultou em mais de 6,8 milhões de mortes no mundo, das quais mais de 700 mil ocorreram no Brasil até abril de 2023 e, conforme Côrtes (2024), apesar de ter uma letalidade⁵⁰ menor do que outros coronavírus, o SARS-CoV-2 espalhou-se rapidamente devido à transmissão por aerossóis provenientes de fluídos respiratórios. As primeiras respostas à pandemia envolveram medidas de controle sanitário, como distanciamento social, isolamento e rastreamento de casos, bem como ações para ampliar a capacidade do sistema de saúde. Posteriormente, a vacinação disseminou-se globalmente, chegando a 80% da população brasileira vacinada com esquema completo até abril de 2023. Cabe ressaltar que a pandemia de covid-19 alterou significativamente a agenda pública e governamental no Brasil, dada a necessidade de respostas rápidas, entretanto, o governo Bolsonaro destacou-se por uma gestão desastrosa da crise, recusando-se a exercer um papel de coordenador da estrutura federativa e buscando enfraquecer os mecanismos de implementação de políticas sociais, especialmente, na saúde. O presidente e seu governo opuseram-se a medidas de contenção, confrontaram “culpados” pela crise e resistiram à compra e distribuição de vacinas, resultando em atrasos na compra de vacinas e na imunização. Isso revela que seus objetivos políticos se sobrepuseram à promoção da saúde da população, favorecendo a ocorrência de mortes evitáveis (Côrtes, 2024).

⁵⁰ De acordo com o Instituto Butantan, a letalidade está relacionada ao patógeno (no caso, o vírus SARS-CoV-2) e avalia o número de mortes em relação às pessoas com a doença ativa, e não em relação à população total. Em outras palavras, a letalidade mede o percentual de infectados que evoluem a óbito. Portanto, o SARS-CoV-2 não apresenta alta letalidade (2,9%), pois muitos que contraem o vírus ficam assintomáticos, por vezes sem nem saber que estão infectados. Isso faz com que o número de pessoas realmente infectadas seja maior do que o número de casos confirmados, o que resulta em uma taxa de letalidade relativamente baixa para esse vírus. Disponível em [Qual a diferença entre SARS-CoV-2 e Covid-19? Prevalência e incidência são a mesma coisa? E mortalidade e letalidade? - Instituto Butantan](#). Acesso em 21 de junho de 2024.

Figura 15



Fonte: VACCARI, Marcio. 29 de março de 2021⁵¹

Atento aos fatos, Vaccari compartilhou, em 29 de março de 2021, a charge acima, que faz uma crítica à postura do ex-presidente Bolsonaro durante a pandemia de covid-19. De maneira satírica, ele utiliza elementos literários e simbólicos para destacar as ações controversas do político, representando-o como o personagem Pinóquio, cuja figura já se consagrou na cultura popular como símbolo da mentira e da dissimulação. Criado pelo escritor italiano Carlo Collodi no final do século XIX, Pinóquio é um boneco de madeira que, ao longo da narrativa, busca se tornar um menino de verdade, mas enfrenta inúmeros obstáculos – muitos deles causados por sua própria tendência a trapacear, iludir e evitar responsabilidades.

Além disso, a referência a uma foto famosa de Marilyn Monroe dançando, adiciona um toque de *glamour* e teatralidade à crítica. Essa associação com o mundo do entretenimento e da fama destaca a encenação e a superficialidade da postura de Bolsonaro diante da pandemia, evidenciando uma abordagem mais preocupada com a imagem, do que com a realidade dos fatos. A presença do esqueleto e do vírus da covid-19 na ilustração reforçam a gravidade da situação, simbolizando a morte e a seriedade da pandemia. Já a circulação da doença embaixo da saia do personagem destaca o negacionismo, a negligência e a falta de comprometimento do ex-presidente com a saúde pública, ressaltando as consequências letais de suas atitudes irresponsáveis.

⁵¹ Disponível em <https://www.facebook.com/share/p/1BkPSvwebD/>. Acesso em 30 de março de 2024.

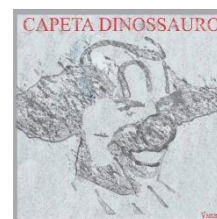
Assim, a charge de Vaccari utiliza de forma habilidosa elementos literários e simbólicos para construir uma crítica categórica à atuação de Bolsonaro durante a pandemia, revelando sua postura inadequada e sua falta de empatia diante de uma crise de saúde pública de proporções alarmantes. Cabe ressaltar que, na ocasião em que a *cybercharge* foi compartilhada, o Brasil registrou o maior número de mortes por covid-19, chegando ao marco de 3.485 vítimas da doença em apenas um dia. No mês de março⁵² de 2021, o país bateu o maior recorde de mortes da história, chegando à marca de 314.268 óbitos pelo vírus.

Em suma, o governo Bolsonaro notabilizou-se pelo desmonte sistemático de conquistas históricas e pela adoção de uma agenda ideológica que buscava enfraquecer instituições e políticas públicas voltadas à promoção da igualdade, da justiça social e do desenvolvimento sustentável do país. Esse período, portanto, representou um grave retrocesso para a democracia e o bem-estar da população brasileira.

Considerando o contexto político desenhado até o momento, observa-se o surgimento de artistas que se posicionaram em oposição às declarações e ações do governo Bolsonaro. Entre eles, destaca-se, como já se anunciou anteriormente, a figura de Marcio Vaccari com suas *cybercharges* marcadas por um humor satírico acentuado. Para procedermos à análise de sua produção, faz-se necessário primeiramente conceituar humor e sátira, conforme será abordado nas seções subsequentes deste trabalho.

⁵² Disponível em [Coronavírus: Março já é o mês com mais mortes na história do Brasil \(uol.com.br\)](https://www.uol.com.br/brasil/ultimas-noticias/2021/03/25/coronavirus-marco-j%C3%A1-%C3%A9-o-m%C3%AAs-com-mais-mortes-na-hist%C3%B3ria-do-brasil-1234567890.shtml). Acesso em 10 de maio de 2024.

2. HUMOR E SÁTIRA COMO INSTRUMENTOS DE CRÍTICA SOCIAL E POLÍTICA



(Vaccari, 2020)

Neste capítulo, será realizada uma revisão da literatura pertinente ao tema do humor, e da sátira política e seu entrelaçamento com a literatura, com foco, no capítulo seguinte, na análise de *cybercharges* de Marcio Vaccari. Serão explorados conceitos-chave relacionados à sátira política, à crítica social e à construção do humor como ferramenta de reflexão e questionamento dos temas abordados nas *cybercharges*. Além disso, serão discutidos aspectos teóricos sobre o uso da literatura na sátira política, incluindo a intertextualidade, a paródia e a ironia como recursos do chargista para transmitir mensagens críticas de forma satírica e provocativa. A revisão da literatura também abordará estudos sobre sátira política, charges e a relação entre a arte visual e a crítica social. Por meio dessa revisão, busca-se embasar teoricamente a análise das *cybercharges* de Marcio Vaccari, contextualizando-as no campo da sátira política e da literatura, e fornecendo subsídios para a compreensão da importância da sátira como forma de expressão artística e crítica no cenário político e social contemporâneo (2019-2022).

Segundo o professor Urbano Zilles, o termo “humor” surgiu na Antiguidade Greco-romana e se relacionava a líquidos e fluídos. Com o tempo, passou a significar “estado de espírito”, de modo que um sujeito “bem-humorado” seria, portanto, alguém com bons humores/líquidos em seu interior (Zilles, 2003). A temática do humor já foi estudada e discutida por estetas, filósofos e críticos literários. No contexto da língua inglesa, a palavra humor, no sentido de disposição de espírito, é encontrada a partir de 1565. A seu respeito, foram formuladas muitas teorias, por vezes, até contraditórias. Isso é compreensível, pois se torna difícil conceituar o que é e o que não é humor (Zilles, 2003).

De acordo com Zilles, a Inglaterra é considerada a pátria do humor, porque os ingleses cultivam o jogo do permanente equilíbrio entre excentricidade e bom senso, compromisso e revolta, sorriso e amargura. O humor integra o estilo de vida dos ingleses e se relaciona com o cômico, o grotesco, o burlesco, o irônico, o sarcástico, sem, todavia, que esses gêneros confundam-se entre si. O humor inglês valoriza sobretudo a excentricidade, a brincadeira

lúcida, a perspicácia do indivíduo na visão do mundo e das peculiaridades de si próprio, explorando o absurdo e o *nonsense*. Mas o humor é parte essencial da natureza humana em geral e presença constante na vida das pessoas. Por esse motivo, ele tem sido cada vez mais objeto de estudo das mais variadas ciências, como a Psicologia, a Sociologia, a Antropologia, entre outras.

Sobre o riso, o russo Vladímir Propp recorre à definição do teórico e historiador soviético da comédia cinematográfica, R. Iurêniev:

O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despudorado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar esta lista: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. Pode ser até um riso tétrico! (Iurêniev, 1964, apud Propp, 1992, p. 27).

Ainda se debruçando sobre os aspectos do riso, Propp procurou compreender a natureza do cômico, a psicologia do riso e a sua percepção. Como filólogo e etnólogo, o autor de *Comicidade e riso* resgatou os valores da tradição oral e do folclore na literatura (Schnauderman, 1992). Em seu livro, Propp destaca que o humor é a capacidade de perceber e criar o cômico, e por esse motivo torna-se interessante analisar os mecanismos que motivam o riso. O autor defende que ato de rir pode ser desencadeado por vários fatores, como a manifestação de algum defeito oculto ou a diferença apresentada por alguma pessoa, seja em seu corpo, seja em seu modo de agir. Isto é, quando há característica ou estranheza que diferencie uma pessoa do meio em que vive, ela está propensa a ser vista como cômica e, conseqüentemente, ser alvo de riso. Porém, deve ser estabelecido em que condições e em que casos esses defeitos serão ou não cômicos. Propp declara que o humor é a capacidade de perceber e criar o cômico. O autor explana sobre os tipos de riso e afirma que o de zombaria é o mais frequente. Do ponto de vista lógico-formal, pode-se chegar racionalmente à conclusão de que há duas grandes subdivisões de riso, ou dois gêneros: um contém a zombaria, o outro, não (Propp, 1992). Propp, com base em outros autores, define alguns termos relacionados aos diferentes tipos de humor:

À diferença dos elementos de sarcasmo e de prazer maldoso existentes no riso e de zombaria, nós lidamos aqui com um tipo de humor atenuado e inofensivo. “Somente o termo humor”, diz Vulis, 8 “pode ser empregado quando o autor está do lado do objeto de riso”. O conceito de “humor” foi frequentemente definido por diferentes estéticas. Em sentido lato podemos entender por humor a capacidade de perceber e criar o cômico. Mas neste caso se trata de outra coisa. “Cômico e ‘humor’” escreve N. Hartmann, estão naturalmente ligados entre si, mas não coincidem de maneira alguma, mesmo que formalmente sejam paralelos”. O humor é aquela disposição de espírito que em nossas relações com os outros, pela manifestação exterior de pequenos defeitos, nos deixa entrever uma natureza internamente positiva. Esse tipo de humor nasce de uma inclinação benevolente (Propp, 1992, p. 152).

Propp (1992) ainda explica que o riso apresenta vários aspectos e categorias, como se vê a seguir:

1. Riso de zombaria: está ligado ao fato de as pessoas rirem do que é ridículo para elas; sobre essa categoria, Propp expõe que “podem ser ridículos o aspecto da pessoa, do seu rosto, sua silhueta, seus movimentos. Podem ser cômicos os raciocínios em que a pessoa aparenta pouco senso comum” (Propp, 1992, p.29), reforçando a ideia de que são cômicos os defeitos das pessoas; entretanto, para o autor, “é evidente que no âmbito de cada cultura nacional diferentes camadas sociais possuirão um sentido diferente de humor e diferentes meios para expressá-lo” (Propp, 1992, p. 32);

2. Riso de curta duração: é a graça encontrada no que é inesperado. O inesperado faz com que o riso seja de curta duração. Uma situação ou uma piada desse tipo só causará o riso na primeira vez que surgir, pois, na segunda ou na terceira vez que ocorrer, já não haverá mais graça, porque não existe mais surpresa (Propp, 1992, p. 179);

3. Riso bom: segundo Propp, o riso bom pode se manifestar de diversas maneiras, sendo acompanhado de uma afetuosa cordialidade. Nesse tipo de riso, as pessoas acham graça de algum defeito do outro, não por zombar dele, e sim por bom grado (Propp, 1992, p. 153);

4. Riso maldoso: é justamente o oposto do riso bom. Para Propp, esse riso não está ligado à comicidade, mas à antipatia, porque a desgraça e a infelicidade alheias são seus temas. Dessa forma, o autor defende que, “deste riso em geral, riem as pessoas que não acreditam em nenhum impulso nobre, que veem falsidade e hipocrisia em todo lugar” (Propp, 1992, p. 161);

5. Riso alegre: o autor explica que esse tipo de riso não tem relação com qualquer defeito humano, já que pode surgir por qualquer motivo. Para Propp, desse riso sabem rir pessoas alegres por natureza, boas, de bem com a vida e dispostas ao engraçado; o alegre, sem causa, é o melhor riso (Propp, 1992, p. 164);

6. Riso ritual: Propp define esse tipo de riso como falso, artificial, que merece reprovação, porém, ele já foi visto como obrigatório, da mesma forma que o choro era obrigatório, independentemente da dor ou não, como, por exemplo, o choro das carpideiras nos eventos fúnebres (Propp, 1992, p. 164);

7. Riso imoderado: é aquele riso que não consegue ser controlado. Nas estéticas burguesas, esse gênero de riso é classificado entre os mais “baixos”. “É o riso das praças, dos bufões, é o riso das festas e das diversões populares” (Propp, 1992, p. 166). Esse riso, porém,

não zomba, nem satiriza, visto que demonstra a satisfação animal do ser. Para Propp (1992), de forma geral, o riso nasce da observação de alguns defeitos no mundo em que o homem vive e age. Ao rir, o sujeito encontra algo que se contrapõe ao que considera certo dentro de si: “a contradição entre esses dois princípios é a condição fundamental, o alicerce para o nascimento da comicidade e do riso que dela se produz” (Propp, 1992, p. 174). Ainda segundo o autor, o riso, de maneira geral, ocorre quando as descobertas são inesperadas; logo, o riso só é deflagrado e a piada só é engraçada por conta do seu final inesperado e espirituoso.

Nesse sentido, se analisarmos as *cybercharges* de Marcio Vaccari, à luz da teoria de Propp, teremos o “riso de zombaria”, que está ligado ao fato de as pessoas rirem do que é ridículo para elas. A charge, por sua natureza de representação caricata e exagerada de determinados indivíduos ou situações, busca justamente despertar esse tipo de riso no observador. Ao reproduzir de forma ridícula ou cômica aspectos e ações do governo Bolsonaro, Marcio Vaccari provoca o “riso de zombaria” definido por Propp, já que esse tipo de riso implica certo distanciamento e julgamento por parte de quem ri, pois a pessoa ri dos “defeitos” que ela própria não compartilha ou acha aceitável. Há, portanto, um elemento de superioridade e escárnio nesse tipo de riso, que é o que a charge busca suscitar no público. Dessa forma, a estrutura e o objetivo da cybercharge enquadram-se perfeitamente no conceito de “riso de zombaria” proposto por Vladimir Propp em sua teoria sobre os diferentes aspectos do riso.

Henri Bergson, em seu livro *O Riso* (1983), aborda de forma aprofundada a relação entre o humor e as charges ou desenhos cômicos. Bergson afirma que o caráter cômico de muitos desenhos está mais relacionado à literatura ou à sátira, do que ao próprio desenho em si, e utiliza o termo “Comicidade de empréstimo”, o que significa que, nesses casos, o efeito cômico não está intrínseco ao desenho, mas é “emprestado” de outros meios de expressão, como a literatura, o teatro ou a sátira. O desenho é apenas o meio visual que transmite essa comicidade externa:

Porque uma coisa é certa, o cômico do desenho é quase sempre uma comicidade de empréstimo, cujos ônus principais cabem à literatura. Queremos dizer que o desenhista pode também ser autor satírico, até mesmo de teatro burlesco, e nesse caso se ri muito menos dos próprios desenhos que da sátira ou da cena de comédia representada no palco. Mas se atentarmos ao desenho com a firme vontade de só pensar nele, verificaremos, segundo penso, que o desenho é em geral cômico na proporção da nitidez, e também da descrição, mediante as quais nos faça ver no ser humano um fantoche articulado (Berson, 1983, p. 18).

Bergson, argumenta que, para entender o cômico inerente ao desenho, é preciso abstrair esses elementos “emprestados” e analisar exclusivamente as características visuais e técnicas do próprio desenho como fonte do humor. Segundo ele, o que torna um desenho cômico é a capacidade de o artista sugerir, de forma sutil e discreta, a ideia de que o ser humano

representado é uma espécie de “boneco articulado”, um mecanismo desmontável. Essa percepção de que a pessoa possui algo de mecânico é essencial para o efeito cômico:

É preciso que essa sugestão seja nítida e que percebamos claramente, como por transparência, um mecanismo desmontável no interior da pessoa. Mas é preciso também que a sugestão seja discreta, e que conjunto da pessoa, na qual cada membro foi retesado como peça mecânica, continue a nos dar a impressão de um ser vivente. O efeito cômico é tanto mais flagrante, e tanto mais refinada a arte do desenhista quanto essas duas imagens - a de uma pessoa e a de um mecanismo - estiverem o mais rigorosamente inseridas uma na outra. E a originalidade de um desenhista cômico poderia definir-se pelo gênero particular de vida que comunique a um simples boneco (Bergson, 1983, p. 19).

Conforme o filósofo, distorções também geram riso, como acontece no caso da feiura humorística, que evocará algo firme, tensionado. Quando esses traços de firmeza estão ligados a um desvio essencial da pessoa, devido à concretude de uma ação qualquer, surge a comicidade da caricatura: “por mais regular que seja uma fisionomia, por mais harmoniosas que suponhamos as suas linhas, por mais flexíveis os movimentos, jamais o equilíbrio dela será absolutamente perfeito” (Bergson, 1983, p.16).

Segundo o autor (1983), existem duas maneiras de entender o cômico em relação à linguagem: quando a linguagem o exprime e quando a linguagem o cria. Quando a linguagem exprime o cômico, há a possibilidade de o traduzir para outra língua, embora possa haver uma certa perda de sua essência original. Isso porque, ao ser levado para uma nova cultura, com diferentes conhecimentos de mundo e associações, o cômico pode ter seu sentido alterado, mesmo que não perca completamente seu significado. Já quando a linguagem cria o cômico, não há a mesma possibilidade de tradução. Nesse caso, as escolhas lexicais e as construções linguísticas utilizadas são fundamentais para a geração do efeito cômico, limitando assim as possibilidades de o reproduzir fielmente em outro idioma:

Por outro lado, já não se notou que muitos efeitos cômicos são intraduzíveis de uma língua para outra, relativos, pois, aos costumes e às ideias de certa sociedade? Contudo, por não se ter compreendido a importância desse duplo fato, viu-se no cômico simples curiosidade na qual o espírito se diverte, e no riso em si um fenômeno exótico, isolado, sem relação com o restante da atividade humana. Daí essas definições tendentes a fazer do cômico uma relação abstrata, percebida pelo espírito entre ideias: “contraste intelectual”, “absurdo sensível” etc., as quais, mesmo que conviessem realmente a todas as formas de comicidade, não nos explicariam absolutamente por que o cômico nos faz rir. De fato, como acontece que essa relação teórica específica, tão logo percebida, nos encolha, nos dilate, nos sacuda, ao passo que todas as demais deixam o nosso corpo indiferente? Não enfocaremos o problema por esse aspecto. Para compreender o riso, impõe-se colocá-lo no seu ambiente natural, que é a sociedade; impõe-se sobretudo determinar-lhe a função útil, que é uma função social. Digamo-lo desde já: essa será a ideia diretriz de todas as nossas reflexões. O riso deve corresponder a certas exigências da vida em comum. O riso deve ter uma significação social (Bergson, 1983, p. 8).

Bergson (1987) defende que uma frase, para se tornar risível, precisa ter um signo que mostre que ela foi pronunciada automaticamente. Para ele, o riso é uma resposta natural a algo que nos parece estranho ou inesperado, que mexe com nossas expectativas e nos faz enxergar a realidade de forma diferente:

Trata-se do automatismo. Mostramo-lo desde o início deste trabalho, e não deixamos de chamar atenção para este ponto: só é essencialmente risível o que se faz automaticamente. Num defeito, até mesmo numa qualidade, a comicidade está no fato de que o personagem faz, à sua revelia, o gesto involuntário e diz a palavra inconsciente. Todo desvio é cômico. E, quanto mais acentuado, mais sutil será a comédia (Bergson, 1983, p. 70).

Bergson ainda explica que, para obter o efeito cômico, é necessário atenuar a deformidade risível, resultando na feiura cômica. Uma expressão risível do rosto seria aquela que nos faz pensar em algo de rígido e tenso na mobilidade normal da fisionomia, como um hábito adquirido para sempre. Porém, o autor faz uma distinção importante: quando se fala de beleza ou feiura expressivas, a expressão é estável, mas se sugere que ela é móvel e expressa múltiplos matizes do estado de alma. Já a expressão cômica do rosto nada promete, além do que realmente mostra – uma careta peculiar e definitiva, como se a vida moral da pessoa tivesse se cristalizado naquela expressão. Quanto mais a expressão facial sugerir uma ação simples, mecânica e permanente, mais cômica ela será. Rostos que parecem chorar, rir ou tocar um instrumento eternamente são os mais cômicos, pois explicamos sua causa de maneira natural - automatismo, rigidez, hábito adquirido.

O autor, ao discorrer sobre a comicidade da caricatura, observa que, mesmo em rostos harmoniosos, percebemos pequenos desvios e esboços de caretas que a natureza tentou conter. O caricaturista capta esses movimentos imperceptíveis e os exagera, revelando as “revoltas profundas da matéria” que a natureza reprimiu. Assim, a caricatura ressalta o “demônio” que venceu o “anjo” na expressão. No entanto, Bergson afirma que o exagero não é o objetivo da caricatura, mas apenas um meio de tornar visíveis as contorções percebidas na natureza. O que importa é essa “contorção” da expressão, que muitas vezes a própria natureza consegue exagerar, tornando o rosto uma caricatura de si mesmo:

A caricatura, que tem algo de diabólico, ressalta o demônio que venceu o anjo. Trata-se sem dúvida de uma arte que exagera, e, no entanto, definimo-la muito mal ao lhe atribuímos por objetivo uma exageração, porque existem caricaturas mais verossímeis que retratos, caricaturas que mal se percebem, e inversamente podemos exagerar ao extremo sem obter um verdadeiro efeito de caricatura. Para parecer cômico, é preciso que o exagero não pareça ser o objetivo, mas simples meio de que se vale o desenhista para tornar manifestas aos nossos olhos as contorções que ele percebe se insinuarem na natureza. O que importa é essa contorção; ela é que interessa. E por isso iremos procurá-la até nos elementos da fisionomia menos suscetíveis de

movimento, como na curvatura de um nariz e mesmo na forma de uma orelha. Porque a forma é para nós o esboço de um movimento. O caricaturista que altera a dimensão de um nariz, respeitando-lhe a fórmula, alongando-o, por exemplo, no mesmo sentido em que o alongou a natureza, de fato faz esse nariz caretear: daí por diante o original nos parecerá, por sua vez, ter querido se alongar e fazer a careta (Bergson, 1983, p. 17).

O conceito de humor apresentado por Bergson envolve a distorção e a caricatura para provocar riso e pode ser relacionado ao conceito de charge. Assim como Bergson destaca a comicidade relacionada à deformidade e à rigidez na expressão cômica, a charge também utiliza a exageração e a distorção para criticar e apontar os defeitos da sociedade de forma satírica. Tanto a caricatura quanto a charge buscam, por meio da distorção e da ênfase em certas características, provocar reflexão e crítica sobre questões sociais, políticas ou culturais, utilizando o humor como uma ferramenta para transmitir mensagens de forma impactante e perspicaz. Portanto, a teoria bergsoniana do cômico fornece ferramentas essenciais para analisar como as charges e desenhos humorísticos geram seu efeito risível, não apenas por meio de elementos “emprestados”, mas pelas próprias características visuais e técnicas do desenho.

Importa destacar, ainda, as características do riso em nossa sociedade. De acordo com George Minois (2003), uma peculiaridade do humor e do riso no século XX é sua onipresença nos diversos âmbitos da sociedade – esfera pública, esfera privada, na política, entre outros. Essa ampla disseminação do cômico está intimamente relacionada à sua crescente comercialização, tendo em vista as particularidades daquele século, como a globalização, o neoliberalismo, a emergência de regimes democráticos e, principalmente, o triunfo do capitalismo, que propiciou em larga escala a mercantilização do humor. Nesse sentido, o filósofo Gilles Lipovetsky, citado por Minois, denomina de forma persuasiva a sociedade atual como uma “sociedade humorística”:

O riso, que, bem entendido, deve acompanhar todas essas festas, tornou-se o antiestresse infalível. Reconhecem-se nele milagrosas virtudes terapêuticas. Gilles Lipovetsky encontrou um nome para essa sociedade contemporânea que se banha no culto da descontração divertida: a sociedade humorística. Sociedade na qual o riso é receita eleitoral, argumento publicitário, garantia de audiência para os meios de comunicação e até uma incitação à ação caritativa, como o ilustra a associação Comic Relief e sua campanha de narizes vermelhos (Minois, 2003, p. 420).

Ou seja, o cômico permeia diversos setores da vida social, sendo frequentemente instrumentalizado com fins comerciais e políticos. Analisando os aspectos destacados, observa-se que na sociedade atual o riso assume uma natureza dual. Sua ampla disseminação pode, por vezes, banalizar a crítica às estruturas sociais e políticas. Contudo, o riso ainda preserva sua essência subversiva, mesmo que essa encontre-se encoberta por um discurso que demanda um

olhar crítico sobre a própria crítica que efetua. Dessa forma, pode-se afirmar que o riso configura uma forma legítima de contraposição, visto que “um poder que não aceita a zombaria é um poder ameaçado, desprezado, votado a desaparecer. Só se zomba daquilo que ainda inspira algum respeito; o cúmulo do desprezo é a indiferença” (Minois, 2003, p. 422). De acordo com o mesmo autor:

[...] o recurso sistemático à derrisão não tem os efeitos que poderiam ser esperados. A zombaria política generalizada, longe de desembocar na subversão, acaba contribuindo para banalizar as práticas que denuncia. Os meios políticos conseguem exterminar o cômico, tornando-se eles próprios cômicos. Certos políticos, tanto homens quanto mulheres, parecem mais grotescos que suas marionetes. Para uns, é dom natural; outros chegam a isso à custa de trabalho e graças às opiniões esclarecidas de seus conselheiros em comunicação (Minois, 2003, p. 422).

No que concerne à relação entre o mundo político e o riso, verifica-se o que Minois denomina de “consenso humorístico”. Nesse contexto, o riso torna-se um “ópio do povo”, impedindo a reflexão crítica e a transformação efetiva das práticas políticas. Ele ressalta como a midiaticização da vida política transformou-a em um verdadeiro espetáculo, no qual os políticos precisam desempenhar uma comédia diante dos eleitores. Nesse contexto, o riso torna-se um “ópio do povo”, impedindo a reflexão crítica e a transformação efetiva das práticas políticas. Assim, o discurso cômico abriga duas facetas: (a) o cômico suave e descontraído, aquele que banaliza a crítica e naturaliza o processo; e (b) o cômico cínico e mordaz, aquele que critica e subverte o processo. Essa duplicidade do cômico, segundo Minois, faz com que a crítica satírica perca seu potencial subversivo, reforçando, na verdade, os modelos que supostamente criticava.

Minois também argumenta que as democracias modernas passaram a aceitar o contrapoder do riso, pois perceberam sua utilidade. Para ele, um poder que não aceita a zombaria é um poder ameaçado e desprezado. Nesse sentido, os humoristas políticos, como caricaturistas e comediantes, desempenhariam um papel semelhante ao do bobo da corte, sem necessariamente ameaçar os políticos:

O caricaturista, o intelectual zombador, o comediante parodístico apenas retomam o papel do bufão do rei. Ora, o bobo do rei nunca pôs em risco a monarquia, ao contrário. O humorista político contemporâneo também não ameaça os políticos do momento, e estes evitam puni-lo. “O senhor pensa que sou tão idiota a ponto de enviar Sartre para o posto?”, declarava aos jornalistas o chefe de polícia Maurice Grimaud quando o filósofo vinha discursar para os operários de Billancourt em greve, ridicularizando o poder (Minois, 2003, p. 422).

A dinâmica ilustrada por Minois cita o exemplo do comediante Coluche, na França dos anos 1980, que, apesar de seu “físico ingrato de gordo e baixo” e sua “linguagem vulgar”, que chegaram a incomodar “pomposas altezas sem humor”, não representava de fato uma ameaça aos políticos, que se refugiavam na “dignidade ultrajada” diante dessa caricatura ambulante

(Minois, 2003, p. 423). Entretanto, Minois argumenta que mesmo Coluche acabou sendo “digerido pelo sistema”, pois seu “riso escarnecedor” tornou-se um elemento “inofensivo” integrado à “cultura político-midiática contemporânea” (Minois, 2003, p. 423). Isso porque, como Minois observa, “a política assume sem complexo seu papel de comédia”, com os próprios políticos apresentando-se como “palhaços sérios” ou “palhaços cômicos” (Minois, 2003, p. 423). Dessa forma, o autor evidencia como o humor e a sátira política acabam por perder seu potencial crítico e subversivo, servindo apenas para reforçar a “ditadura do riso” e a espetacularização da vida política. A charge, por sua natureza interpretativa, pode tanto naturalizar a crítica em uma primeira leitura, quanto revelar seu potencial subversivo em uma análise mais aprofundada e indagadora.

Embora concordemos com a análise de Minois sobre a instrumentalização do humor e do riso na sociedade contemporânea, especialmente no âmbito político, acreditamos que uma abordagem mais ampla do papel do humor na sociedade mereça ser considerada. Ao contrário da visão de Minois, que enfatiza a cooptação do riso pelos meios políticos e midiáticos, reconhecemos o impacto do humor na sociedade e seu importante papel social.

Nesse sentido, interessa-nos analisar de que modo a utilização da linguagem literária em *cybercharges* de Marcio Vaccari contribui para a construção desse humor, considerando as particularidades do discurso caricatural. Dado o seu caráter opinativo, que não o desqualifica como fonte de informação, bem como a apropriação de recursos imagéticos e discursivos para estabelecer uma abordagem diferenciada com o leitor, por meio do humor, infere-se que a charge apresenta-se como uma forma de expressão de contrapoder (Hansen, 2012). Isto é, por intermédio da sátira, a charge articula e desafia as relações de poder e dominação política que podem gerar e validar desigualdades sociais – aspectos esses que são centrais para a análise crítica do discurso.

Portanto, ao contrário da perspectiva de Minois, que enfatiza a cooptação do riso pelos meios políticos, este estudo busca explorar de que maneira as *cybercharges* de Marcio Vaccari, enquanto expressão literária e visual, podem servir como uma forma de contrapoder, desafiando as estruturas do estado e promovendo uma reflexão crítica sobre as ações políticas do governo Bolsonaro.

Desse modo, embora George Minois (2003) identifique uma tendência contemporânea à banalização do riso, fruto de sua mercantilização e espetacularização, é importante destacar que as *cybercharges* de Marcio Vaccari não se encaixam nessa lógica de humor dócil e inofensivo. Para Minois, o riso político moderno frequentemente atua como um “ópio do povo”, servindo mais para dissipar tensões do que para provocar rupturas. O humorista, nesse contexto,

seria o novo bobo da corte: autorizado a zombar, desde que não ameace o sistema. No entanto, Vaccari subverte essa lógica. Sua produção não se presta a entreter nem a suavizar conflitos, mas a expor contradições, ridicularizar o poder e confrontar o discurso hegemônico. Suas charges operam dentro de uma estética corrosiva, marcada pela sátira, pelo grotesco e pela paródia, e acionam elementos literários e simbólicos para reacender o poder crítico do riso. Nesse sentido, seu humor não serve ao sistema; tensiona-o.

Ao mobilizar referências visuais, intertextuais e narrativas para desnudar a violência simbólica e política do governo Bolsonaro, Vaccari faz justamente aquilo que Minois afirma ter se tornado raro: um uso do riso como enfrentamento, não como distração. Sua obra se aproxima, portanto, da noção de riso como contrapoder (Hansen, 1990), utilizando a charge como ferramenta crítica, e não como válvula de escape. Se o humor cooptado reforça o espetáculo, o de Vaccari interrompe a encenação para revelar o que ela tenta esconder.

2.1 SÁTIRA POLÍTICA E LITERATURA COMO FERRAMENTAS DE RESISTÊNCIA

Massaud Moisés, em seu *Dicionário de termos literários*, define a sátira como um recurso literário que mantém a sociedade contemporânea viva em diversos aspectos. Porém, para ele, essa inflexão satírica esconde um temperamento hipersensível, pois o autor satírico, indignado contra tudo o que ofende sua sensibilidade, acaba por se defender por meio da própria sátira. Dentro do satírico, mora uma sensibilidade aguda que prefere o ataque à retirada, para evitar o ressentimento com o ambiente. Ou, ainda, uma sensibilidade ferida que se volta implacavelmente contra o agressor:

Modalidade literária ou tom narrativo, consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. Vizinha da comédia, do humor, do burlesco, da paródia, da ironia, e cognatos, envolve uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é sua marca distintiva, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola básica. De onde o substrato moralizante da sátira, inclusive nos casos em que a invectiva parece gratuita ou fruto do despeito (Moises, 2004, p. 412).

A sátira caracteriza-se por ser tópica, ou seja, por focar em temas e questões do momento, buscando aproximar-se da realidade, ainda que de forma exagerada ou distorcida. Seu tom é chocante, informal e, ainda que muitas vezes de maneira grotesca ou agressiva, também é engraçada. A essência da sátira reside em sua relação com a realidade, pois ela deseja expor, criticar e desvalorizar aspectos da vida humana, mas finge apresentar a verdade nua e crua, sem filtros, sem contar toda a verdade e nada mais do que a verdade. Nesse sentido, o riso provocado pela sátira parece mais malévolo e insolente, visando a eliminar os males da atualidade por meio das armas da retórica, da analogia, da imagética e da invectiva. A sátira, segundo Moisés (2004), é provavelmente a forma de comicidade mais socialmente efetiva, sendo um instrumento prático de destruição das mazelas do cotidiano.

De acordo com o autor (2004), a sátira impregnou posteriormente obras teatrais, a prosa de ficção e até mesmo a épica. Durante a Idade Média, as cantigas de escárnio e maldizer e o teatro popular atestaram sua presença. Já a partir do século XVI, o conto, a novela e o romance passaram a cultivar a sátira, como na novela picaresca, de cavalaria, nas narrativas filosóficas ou de costumes de autores como Rabelais, Voltaire, Swift e Fielding. Mesmo com o Romantismo e sua inclinação aos derramamentos sentimentais, a sátira conseguiu florescer, ainda que de maneira mais difusa e ocasional, até os dias atuais. Portanto, a sátira manifesta-se de diversas formas ao longo da história literária, revelando-se como uma ferramenta importante para refletir sobre a sociedade e a sensibilidade humana.

Também se debruçando sobre os aspectos da sátira, João Adolfo Hansen (1990) utiliza o termo “anatomia” no sentido do século XVII, referindo-se à dialética, à divisão, à decomposição e à análise dos elementos constitutivos da sátira, tratando-a como um gênero cômico aristotélico determinado como *bomolochia* (bufonaria) e *maledicentia* (maledicência). Hansen evita duas perspectivas usuais e anacrônicas sobre a sátira: a que se preocupa em estabelecer a biografia do autor satírico expressa nos poemas e a que a se propõe como “crítica de costumes” com base nas condições sociais, políticas e econômicas que ela representaria.

Ao definir a sátira como gênero, Hansen aborda as convenções retóricas da *persona* satírica, tratando-a como personagem cuja “sinceridade estilística” pertence ao gênero, não à suposta psicologia do autor empírico. Ele conceitua a sátira como um gênero retórico-poético baixo e misto, que figura vícios e viciosos nocivos de forma didático-moral, com base na variante do cômico aristotélico que trata do “feio” e do “pior”:

A matéria do cômico é o torpe ou o feio, aristotelicamente entendido como sendo de duas espécies: a feiúra física (a deformidade da máscara, no exemplo da Poética) e a feiúra moral, figurada pela deformidade sensível, conforme a convenção grega e romana. Aqui também se faz a distinção entre os gêneros altos, que tratam do melhor (o belo, o bom), e os baixos, que tratam do pior (o feio, o mau). O cômico ocupa-se do pior, evidentemente, segundo a convenção cultural grega e latina que propõe o belo e o bom como unitários, isto é, sem mistura. A deformidade e a mistura são assim, como desmedida, sensivelmente feias; moral e intelectualmente, vícios e erros (Hansen, 1990, p. 4).

Ou seja, para Hansen, a sátira utiliza a representação do “feio” e do “pior”, referindo-se a vícios e comportamentos reprováveis de maneira cômica e caricatural, com uma finalidade didático-moral. Essa associação da sátira ao “feio” e ao “pior” está fundamentada na concepção aristotélica do cômico, que trata do ridículo e do moralmente reprovável. Desse modo, a feiura, entendida aqui como a representação de aspectos moralmente questionáveis e indesejáveis, é um elemento central na conceituação da sátira proposta por João Adolfo Hansen em sua “Anatomia da sátira”.

O autor destaca que a origem etimológica precisa do termo “sátira” não é fundamental para a sua análise. Para ele, importa compreender o sentido geral de “mistura” que está presente nas diferentes propostas de etimologia, tanto as que relacionam o termo ao etrusco, quanto as que o vinculam ao grego “sátyros”. Além disso, Hansen ressalta a existência de dois gêneros de sátira: um gênero dramático mais antigo, atribuído a Lívio Andrônico e Ênio, do qual só restam notícias, mas que teria características de mescla, diálogos fesceninos, obscenidades, danças e música; e um gênero poético/literário posterior, ao qual Quintiliano refere-se com a expressão “satyra quidem tota nostra est” (a sátira certamente é toda nossa), atribuído a Lucílio, Horácio, Pérsio, Juvenal, entre outros (Hansen, 1990, p. 3).

Hansen aponta ainda que a sátira poética teria feito empréstimos da sátira dramática, de modo que a sátira “como nós a conhecemos” também possui características dramáticas, como a mistura estilística entre maledicência/obscenidade e seriedade/gravidade moral. No entanto, o essencial para Hansen, como já se afirmou, não é a etimologia precisa do termo, mas sim a compreensão da sátira como um gênero de “mistura”, que dialoga com a tradição clássica, especialmente a noção aristotélica de cômico e ridículo.

Na mesma senda, o teórico discute a complexidade da definição do ridículo e suas implicações éticas e estéticas para a compreensão da sátira, partindo da definição aristotélica do ridículo como “feiúra sem dor”, mas aponta que muitas vezes rimos de coisas vergonhosas, dolorosas e nocivas. Isso leva Aristóteles a questionar se o ridículo é realmente definível, já que, para alguns, coisas ridículas podem ser extremamente dolorosas, enquanto, para outros, coisas dolorosas são apenas ridículas:

O ridículo é feiúra sem dor, como já se viu, por isso se prescreve que seja motejado com urbanidade. É neste sentido que se constrói a sátira horaciana, como ironia sorridente pela qual a persona satírica é um tipo urbano que dos pecados alheios extrai antes um divertimento amável, levemente desdenhoso, que a reprovação e a agressão indignadas. Mas o cômico também é extremo horroroso, propondo-se, também genericamente, que seja tratado com maledicência. No caso, a persona satírica mimetiza o uir bonus peritus dicendi da oratória, um tipo douto e experiente, perito em falar bem e, por isso mesmo, capaz de afetar, isto é, representar, a indignação contra os vícios. Nesta linha, é exemplar a sátira de Juvenal, em que a indignação, a agressão e a obscenidade são preceitos aplicados para a maledicência (Hansen, 1990, p. 6).

Hansen também explica como a sátira apropria-se de preceitos retóricos e pictóricos clássicos para construir suas representações caricaturais, visando a produzir um efeito de deformação e degradação da *persona* satirizada. De acordo com ele, essa técnica satírica baseia-se na associação convencional entre características físicas e morais, e na distorção hiperbólica desses traços para criar uma imagem grotesca e ridícula do alvo da sátira:

A caricatura exige, assim, visão à distância, sendo apropriada para a recepção pública devido à sua generalidade de esboço. Através deste lugar-comum, também é rotineiro autonomizar partes do corpo como se tivessem vida própria - por exemplo, o nariz, a boca, os olhos, por vezes o sexo -, de modo que o tipo satirizado é formulado como se nele várias espécies se agitassem como incongruência malvada e irracional. O procedimento de composição de retratos caricaturais é muito “intelectual”, enfim, como aplicação de preceitos, mas o efeito da descrição física do tipo aparece para o destinatário como ingênuo e sem artifício, o que agrada imediatamente (Hansen, 1990, p.8).

O autor ainda explora a prescrição aristotélica sobre a ornamentação adequada do discurso poético, conforme estabelecida na *Poética*, de Aristóteles. Para o filósofo grego, a ornamentação do discurso deve ser clara, mas não comum, ou seja, um poema composto apenas de termos próprios (usuais) seria demasiado pedestre, devendo-se evitar isso. Por outro lado,

um poema constituído apenas de metáforas tornar-se-ia uma “alegoria enigmática”, com o defeito da obscuridade. Dessa forma, Aristóteles prescreve uma ornamentação regrada, que evite tanto o uso excessivo de termos próprios quanto o abuso de termos raros, estrangeiros e arcaicos (o que geraria o “barbarismo”).

Essa prescrição aristotélica é retomada por Horácio, que, ao tratar da sátira como gênero dialógico sobre assuntos morais, propõe o uso do *sermo cotidianus* (a linguagem cotidiana) como o mais adequado, por ser mais apto para a “conversação urbana entre amigos civilizados e inteligentes”, evidenciando, assim, como a sátira apropria-se de preceitos retóricos clássicos, como a regulação da ornamentação linguística, para construir seus efeitos discursivos. Hansen conclui:

[...] a sátira, como a conhecemos, é um subgênero do cômico como maledicência, ocupando-se de vícios que causam horror. Apresenta-se como dialogismo de vozes paralelas: uma delas é a da *persona* satírica, em chave didático-moral; a outra, a dos mistos incongruentes e obscenos. Na constituição da *persona* e dos tipos, operam preceitos retóricos partilhados pela recepção; são os do gênero epidítico ou demonstrativo da retórica, que fornece os lugares-comuns de pessoa como esquemas modelizadores ou argumentos para a vituperação. Os lugares são preenchidos por descrições de aspectos físicos e narração de ações do tipo satirizado, segundo transferências metafóricas de qualidades da oposição “animado”/“inanimado”. Assim, antes de ser psicológica ou expressiva, ou verista e realista, a sátira é um gênero retórico-poético de convenções para a caricatura. Nela, a desproporção ou dissimetria das misturas está a serviço da proporção e simetria do sentido virtuoso proposto. Esta inconveniência conveniente é, enfim, condição da catarse: se é cômica, não causa necessariamente o riso, pois o prazer que propõe é o de uma adequada aprendizagem de um dever ético-político como adesão a valores da opinião (Hansen, 1990, p. 14).

Em síntese, Hansen (1990) observa que a sátira é um subgênero do cômico que trata de vícios e comportamentos reprováveis, causando horror. Ela estrutura-se como um diálogo entre duas vozes paralelas: a da *persona* satírica, que assume um tom moralizante e didático, e a dos elementos incongruentes e obscenos que são satirizados. A construção dessa *persona* satírica e dos tipos ridicularizados baseia-se em preceitos retóricos consagrados, especialmente aqueles do gênero epidítico ou demonstrativo da retórica clássica. Esses preceitos fornecem os lugares-comuns e esquemas modelares para a vituperação e a caricatura. Tais “lugares-comuns” são preenchidos com descrições físicas e narrativas de ações dos tipos satirizados, por meio de transferências metafóricas que contrastam qualidades de “animado” e “inanimado”. Portanto, a sátira é menos uma expressão psicológica, realista ou verídica, e mais um gênero retórico-poético regido por convenções para a construção da caricatura.

Desse modo, a análise das *cybercharges* de Marcio Vaccari pode revelar um profícuo diálogo com a conceituação de sátira desenvolvida por Hansen: assim como a sátira clássica ocupa-se do “pior”, das deformidades morais e dos vícios sociais, as charges digitais que

circulam nas redes mobilizam procedimentos caricaturais e hiperbólicos para figurar a “feitura moral” de personagens públicos como Jair Bolsonaro. Essa “feitura moral”, segundo Hansen (1990), é compreendida como a deformidade sensível que denuncia, de forma grotesca e cômica, vícios e comportamentos nocivos. No caso das *cybercharges*, essa deformidade não se restringe ao plano físico, mas se atualiza sobretudo na representação simbólica de atitudes como a insensibilidade diante da morte, o desprezo pelas instituições democráticas, a difusão de *fake news*, o negacionismo científico e a promoção da violência simbólica e física. Tais traços são representados de forma amplificada e irônica, permitindo à sátira exercer sua função didático-moral de denunciar o horror ético de um governo marcado pela crueldade e pela barbárie, aspectos que se inscrevem no que Hansen denomina “mistura inconveniente”, deformações estéticas a serviço da proporção ética. Ao enfatizar esse aspecto grotesco e indigno do comportamento político, as charges evidenciam o horror cômico de uma realidade em que o riso, longe de ser leve, revela o abismo da degradação moral.

Além da abordagem satírica, Vaccari utiliza outras estratégias discursivas em suas *cybercharges* para amplificar o impacto de sua crítica política, tais como:

1. O hibridismo de gêneros e linguagens: o hibridismo de gêneros e linguagens nas *cybercharges* de Vaccari manifesta-se na combinação integrada de elementos da charge política, da caricatura, da ilustração, da sátira e até mesmo da arte conceitual, mesclando essas linguagens como recurso fundamental para a construção de uma crítica satírica que surpreende e engaja o público;

Figura 16



Na charge em questão, é possível perceber como Marcio Vaccari utiliza o hibridismo de gêneros e linguagens para construir uma crítica potente, por meio da justaposição de elementos que, à primeira vista, pertencem a universos distintos. A versão mais antiga registrada da história é atribuída a Charles Perrault, que a publicou na França em 1697, na coletânea *Contos da Mamãe Gansa*. Posteriormente, a narrativa foi adaptada pelos irmãos Grimm, que a popularizaram com uma versão mais branda e moralizante, publicada em 1812. No entanto, o uso da fala atribuída à figura adulta - “Vá pela grota mais profunda da floresta, pelo vale das sombras, pelo quinto dos infernos, mas evite o caminho dos tijolos amarelos” - expande esse diálogo intertextual ao inserir também uma referência à *O Mágico de Oz*⁵⁴, evocando a ideia de um trajeto encantado que, na charge, é desautorizado.

Esse entrecruzamento de narrativas infantis com um contexto visual mais árido e com um conteúdo verbal carregado de ironia produz um efeito de estranhamento. A charge mistura a estética da ilustração infantil com uma crítica que exige do leitor um repertório interpretativo mais amplo, que vá além da literalidade da cena. O caminho dos tijolos amarelos, símbolo tradicional de esperança e destino idealizado, aparece aqui como algo a ser evitado, o que pode ser interpretado como uma metáfora para promessas políticas falidas ou rotas ilusórias vendidas como soluções.

A construção da cena, portanto, evidencia o hibridismo como recurso essencial na produção de sentido: a fábula funciona como matéria-prima narrativa da charge, que mescla linguagens visuais e verbais em diálogo constante, enquanto a sátira configura-se como efeito crítico central – uma crítica que, embora sutil, é profundamente potente. A expressão facial da menina diante da fala do adulto revela o impacto desse discurso distorcido, que se apresenta como orientação, mas encobre uma lógica de medo, controle e desinformação.

Dessa forma, Vaccari demonstra como a mescla entre códigos e gêneros pode ser usada de forma estratégica para subverter expectativas e provocar reflexão, não apenas sobre o conteúdo explícito da charge, mas também sobre os caminhos que, em tempos de crise, parecem mais seguros, embora talvez sejam os mais perigosos.

⁵³ Disponível em https://www.instagram.com/p/Cj_WdOvvNmn/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 11 de janeiro de 2025.

⁵⁴ No original *The Wizard of Oz*, o filme musical foi lançado em 1939 pela produtora MGM, com base no livro infantojuvenil de L. Frank Baum, publicado em 1900. Disponível em [O mágico de Oz: resumo, personagens e curiosidades - Cultura Genial](#). Acesso em: 07 de agosto de 2025.

2. Intertextualidade e apropriação: o artista recorre à citação, à paródia e à releitura de obras, personagens e referências culturais consagradas para construir suas críticas, conectando-se a um repertório compartilhado e ampliando os sentidos;

Figura 17



Fonte: VACCARI, Marcio. 11 de julho de 2022⁵⁵

A cybercharge acima, publicada por Vaccari em 11 de julho de 2022 exemplifica com precisão a estratégia discursiva de intertextualidade e apropriação, ao dialogar visual e verbalmente com dois referenciais consagrados da cultura brasileira: a pintura *Operários* (1933), de Tarsila do Amaral, e a obra literária *Grande Sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa. No plano visual, Vaccari recria o famoso quadro de Tarsila, que retrata um grupo diverso de operários, homens e mulheres, com diferentes tons de pele, posicionados lado a lado, olhando diretamente para o observador.

Ao apropriar-se dessa imagem, ele evoca um imaginário de luta coletiva, diversidade e invisibilidade social, marcando uma crítica ao apagamento histórico e às precariedades enfrentadas pelas classes trabalhadoras no Brasil. No contexto da charge, a presença dessa composição icônica adquire novos contornos: os rostos dos operários permanecem sérios, porém suas expressões parecem carregar agora também o peso da desesperança e da estagnação social sob o governo Bolsonaro.

No plano verbal, a crítica é ampliada pela inserção de uma fala parafraseada de Riobaldo, narrador e protagonista de *Grande Sertão: Veredas*. Ao longo do romance, ele repete,

⁵⁵ Disponível em https://www.instagram.com/p/Cf4RSPArEp/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 13 de setembro de 2024.

em itálico e precedida e seguida por reticências, a expressão: “...*O diabo na rua, no meio do redemunho...*” (ROSA, 2006, p. 10). Essa frase, marcada pela oralidade rosiana e pelo existencialismo sertanejo, potencializa o discurso da charge ao expressar a ideia de que a vida plena, digna ou protegida é privilégio de poucos, enquanto a maioria enfrenta o caos, a violência e a ausência do Estado, metaforizados pelo “diabo na rua” e pelo “redemoinho”. Ao ser atribuída a um dos operários, a fala transfere à personagem anônima do povo uma voz filosófica e crítica, rompendo com estereótipos de passividade ou ignorância. A escolha desse trecho rosiano não é apenas decorativa: ela funciona como síntese do desalento e da sensação de abandono provocados pelas políticas sociais excludentes e pela intensificação das desigualdades durante a gestão bolsonarista.

Essa operação intertextual, portanto, não é gratuita, ela mobiliza referências da arte moderna e da literatura canônica brasileira para provocar uma leitura crítica da realidade política contemporânea. Ao apropriar-se de imagens e palavras com forte carga simbólica e histórica, Vaccari recontextualiza essas obras dentro de uma nova moldura ideológica, criando um campo de sentidos ampliado e carregado de crítica social.

A intertextualidade, nesse caso, age como estratégia de resistência simbólica: ao colocar em diálogo dois pilares da cultura nacional com a realidade política atual, a charge convoca o público a refletir sobre os caminhos do país, o apagamento da memória coletiva e o uso da cultura como ferramenta de denúncia e mobilização.

3. Humor e ironia: o uso do humor ácido, do absurdo e da ironia são recursos-chave nas *cybercharges* de Vaccari para atrair a atenção e provocar reações emocionais nos espectadores/leitores;

Figura 18



Fonte: VACCARI, Marcio. 10 de outubro de 2022⁵⁶

A cybercharge que apresenta a figura de uma mamadeira com a cabeça de Pinóquio como bico sugador, acompanhada da frase rimada e *nonsense*: “O paranoico em esforço heroico, num estrambólico solilóquio, insiste que de Belford Roxo a Tóquio, existe o lactopinóquio”, é um exemplo cristalino da estratégia discursiva de humor e ironia, amplamente utilizada por Vaccari para satirizar o discurso bolsonarista.

A composição visual e textual da charge evoca diretamente a infame *fake news*⁵⁷ da “mamadeira de piroca”, difundida por apoiadores do então candidato Jair Bolsonaro durante a campanha eleitoral de 2018. Essa mentira grotesca acusava o Partido dos Trabalhadores (PT), em especial Fernando Haddad, de distribuir mamadeiras com formato fálico em creches como parte de um suposto projeto de “ideologia de gênero”, narrativa que visava a causar pânico moral e desinformar a população.

Ao representar essa mamadeira como uma fusão com o personagem Pinóquio, símbolo clássico da mentira, Vaccari cria a figura do “lactopinóquio”, que sintetiza a combinação entre falsidade e absurdo. O uso da palavra inventada reforça o tom burlesco da composição, enquanto o neologismo de sonoridade infantil e cômica amplia o efeito de zombaria. Além disso, a escolha de uma rima rebuscada e ritmada em um estilo quase cordelístico contribui para o tom caricatural, como se estivesse narrando uma lenda ridícula, mas trágica, da política brasileira recente.

⁵⁶ Disponível em https://www.instagram.com/p/CjiWs89rhf7/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 30 de outubro de 2024.

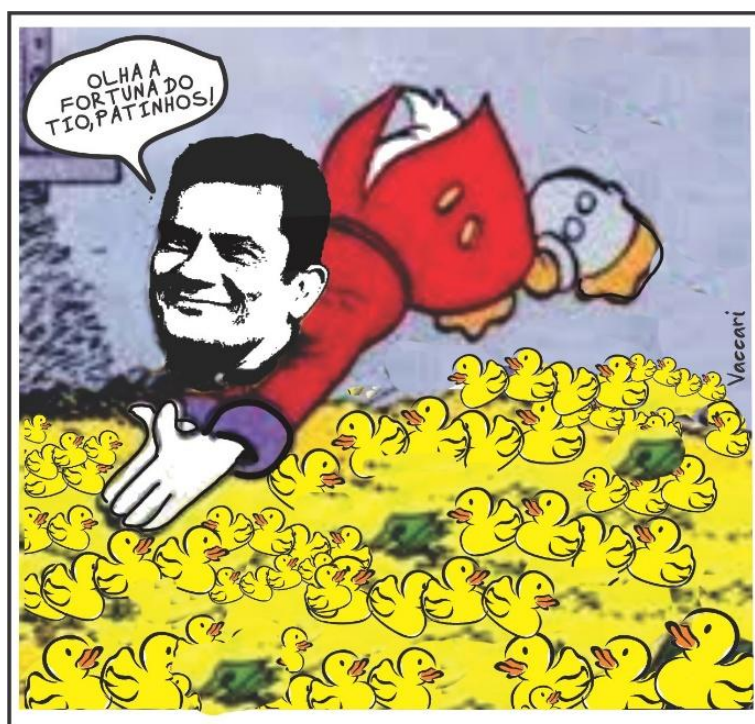
⁵⁷ Disponível em [É #FAKE que PT distribuiu mamadeiras eróticas para crianças em creches pelo país | Fato ou Fake | G1](#). Acesso em 13 de janeiro de 2025.

A ironia reside no fato de que, apesar da total inverossimilhança da história, a *fake news* teve repercussão real e influenciou o imaginário coletivo. Vaccari, ao ridicularizar esse episódio por meio do *nonsense* proposital, evidencia o grau de distorção e surrealismo que marcaram o debate público durante a ascensão de Bolsonaro. A charge, assim, não apenas faz rir, mas convida o espectador a refletir sobre o poder destrutivo da desinformação, o papel das emoções no engajamento político e o uso deliberado da mentira como estratégia de manipulação.

Em suma, o humor ácido e o absurdo presentes na charge funcionam como ferramentas de desestabilização do discurso bolsonarista: ao expor o ridículo da narrativa por meio de uma linguagem visual e verbal grotesca, Vaccari transforma o riso em uma arma crítica, provocando reações emocionais que combinam escárnio e indignação.

4. Linguagem viral e interatividade: ao adaptar sua linguagem e estética para a circulação em plataformas digitais como *Instagram* e *Facebook*, Vaccari busca maximizar a viralização e a interatividade de suas *cybercharges*, ampliando seu alcance e engajamento;

Figura 19



Fonte: VACCARI, Marcio. 29 de janeiro de 2022⁵⁸

⁵⁸ Disponível em https://www.instagram.com/p/CZT0B-FOkU2/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 30 de outubro de 2024.

Dando continuidade à análise das estratégias discursivas presentes nas *cybercharges* de Márcio Vaccari, a quarta, linguagem viral e interatividade, evidencia como o artista adapta sua estética visual e textual para o ambiente das redes sociais, buscando maximizar o alcance e o engajamento de suas críticas.

Um exemplo expressivo dessa estratégia é a charge em que Sérgio Moro, ex-juiz da Operação Lava Jato e ex-ministro da Justiça no governo Bolsonaro, aparece representado como o personagem Tio Patinhas, em posição de mergulho sobre um “mar” de patinhos de borracha misturados a notas de dinheiro. A imagem é acompanhada pela fala: “Olha a fortuna do tio, patinhos!”, proferida com um sorriso satisfeito, que acentua o tom de deboche.

A construção visual e textual articula uma crítica multifacetada. A escolha por representar Moro como Tio Patinhas, figura clássica dos quadrinhos conhecida por sua avareza e obsessão por riqueza, já indica uma denúncia de ambição desmedida e apropriação indevida de capital político e financeiro. Esse enquadramento ganha camadas adicionais de sentido ao considerar o histórico do personagem público: após sua atuação como juiz, Moro assumiu o cargo de sócio-diretor⁵⁹ da consultoria Alvarez & Marsal, responsável pela recuperação judicial de empreiteiras diretamente atingidas pelas sentenças proferidas por ele mesmo durante a Lava Jato. Tal movimentação foi amplamente criticada por configurar um potencial conflito de interesses e reforçar acusações de parcialidade e conluio político-jurídico.

Além disso, o uso da palavra “patinhos” no plural, em substituição a “Patinhas”, potencializa o trocadilho e amplia a dimensão irônica da charge. Os patinhos de borracha, elementos visuais de conotação infantil e caricatural, funcionam como metáfora para os apoiadores de Moro, retratados como ingênuos, manipuláveis ou mesmo como massa de manobra política. A combinação entre a imagem dos patinhos, as notas de dinheiro e a fala provocativa sugere que a fortuna do “tio” só foi possível graças ao engajamento (ou engano) de seus “patinhos”, numa inversão crítica da lógica de confiança popular.

Do ponto de vista da linguagem digital, a charge é altamente performativa: uso de cores vibrantes, composição simples e textualidade curta e provocativa, todos elementos que favorecem o compartilhamento em redes como *Instagram* e *Facebook*. A estética *memética*, com apelo visual imediato e humor mordaz, amplia a capacidade de viralização, enquanto o contexto político embutido convoca o público a interagir de forma ativa: seja rindo, criticando ou debatendo nos comentários.

⁵⁹ Disponível em [Moro: de marreco a Tio Patinhas - Brasil de Fato](#). Acesso em 14 de março de 2025.

Por fim, a intertextualidade entre o apelido histórico de Moro, “marreco de Curitiba”, relacionado tanto ao seu tom de voz quanto à sua trajetória política na capital paranaense, e a figura de Tio Patinhas, que o eleva de um “pato pobre” a um símbolo de ostentação e contradição ética, reforça a potência discursiva da charge. Nesse sentido, Vaccari transforma o conteúdo em uma peça de denúncia social que, ao mesmo tempo, diverte, provoca e questiona os limites entre justiça, moralidade e interesse financeiro.

5. Espetacularização e apelo emocional: as produções do chargista, frequentemente, recorrem a elementos espetaculares, apelos visuais e emocionais para chocar, emocionar e mobilizar o público diante da crítica política;

Figura 20



Fonte: VACCARI, Marcio. 18 de fevereiro de 2022⁶⁰

Dando continuidade à análise das estratégias discursivas nas *cybercharges* de Vaccari, a quinta, espetacularização e apelo emocional, demonstra como o artista constrói imagens altamente impactantes para provocar reações afetivas imediatas no público, como choque, indignação ou repulsa. Essa estratégia busca não apenas informar ou criticar, mas afetar profundamente o espectador, mobilizando-o politicamente.

⁶⁰ Disponível em https://www.instagram.com/p/CaH7-x7LaE-/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 15 de novembro de 2022.

Um exemplo desse recurso é a charge acima, que traz a imagem do ex-presidente Jair Bolsonaro com feições sérias e um bigode que remete explicitamente ao ditador Adolf Hitler. A alusão visual é reforçada pela presença das cores vermelha e branca, associadas à estética do nazifascismo, além da bandeira do Brasil ao fundo, numa composição que insinua a apropriação autoritária dos símbolos nacionais. A sobreposição desses elementos constrói uma associação direta entre o autoritarismo histórico do nazismo e o modo como Bolsonaro foi percebido por parte da população durante seu governo: centralizador, antidemocrático e violento nas práticas discursivas e políticas.

O caráter espetacular da imagem intensifica-se pela escolha de uma frase fragmentada, em duas partes, que envolve uma intertextualidade poética: no topo da imagem lê-se: “*É que Narciso acha feio...*”; e, na parte inferior: “*...o que não é espelho!*”

A citação vem da conhecida canção de Caetano Veloso, “Sampa”, que por sua vez remete ao mito de Narciso, registrado pelo poeta romano Ovídio em *Metamorfoses*, obra do século I d.C. Essa referência amplia os sentidos da charge ao sugerir que o ex-presidente vê-se refletido na figura de Hitler e, pior, que se admira nela. A ironia e a crítica aprofundam-se: o que para muitos representa um símbolo de horror e opressão, para Bolsonaro, segundo a lógica da charge, é uma imagem admirável, um espelho de si mesmo.

Essa “montagem” não apenas choca pela força da comparação, como também provoca uma reação emocional intensa, especialmente diante do histórico trágico do nazismo, um dos períodos mais sombrios da história contemporânea. A justaposição com o ex-presidente brasileiro sugere um alerta: a ameaça do autoritarismo pode reaparecer sob formas modernas e locais, mascaradas pelo nacionalismo e pelo populismo.

Com isso, a charge atua como espetáculo político e emocional, provocando desconforto e, ao mesmo tempo, incentivando a reflexão crítica sobre os rumos da democracia brasileira. Vaccari não suaviza a crítica: ele espetaculariza o autoritarismo para que o público não o naturalize. O uso de uma estética gráfica intensa, somada à intertextualidade mitológica e à construção simbólica pesada, evidencia como o chargista mobiliza os afetos como ferramenta de denúncia.

6. Materialidade e multimodalidade: a exploração da materialidade digital (efeitos, animações, camadas etc.) e a combinação de diferentes modos semióticos (imagem, texto, som) também contribuem para a potência comunicativa das *cybercharges* de Marcio Vaccari.

Figura 21



Fonte: VACCARI, Marcio. 01 de agosto de 2021⁶¹

A sexta e última estratégia discursiva abordada é a da materialidade e multimodalidade. Nessa perspectiva, Vaccari potencializa a força comunicativa de suas *cybercharges* ao explorar os recursos próprios do ambiente digital, como efeitos visuais, camadas gráficas e a sobreposição de elementos, além da combinação entre diferentes modos semióticos, como imagem, texto e referências sonoras ou litúrgicas. O objetivo é ampliar a expressividade da crítica e criar experiências mais sensoriais e polifônicas para o público.

Um exemplo que se encaixa de maneira exemplar nessa estratégia é a *cybercharge* acima em que o artista mais uma vez recorre ao quadro *Operários*, de Tarsila do Amaral, para problematizar as consequências do governo Bolsonaro durante a pandemia. Nessa versão, além de manter a imagem coletiva dos trabalhadores ao fundo, ícone da arte modernista brasileira, Vaccari acrescenta uma camada visual perturbadora: os rostos dos personagens aparecem sobrepostos por ossos⁶², visualmente estilizados, remetendo à fome, à precarização da vida e à desumanização das classes populares. A sobreposição cria uma textura multimodal que não se limita à estética: ela materializa visualmente o impacto das políticas públicas (ou da ausência delas) sobre os corpos dos trabalhadores.

A charge também incorpora o texto “o osso nosso do resto vosso nos daí hoje...”, uma paródia direta do *Pai Nosso*, oração central da fé cristã. Ao se apropriar dessa prece tão conhecida e respeitada, o artista opera uma espécie de deslocamento semântico e simbólico: o “pão nosso” transforma-se em “osso”, e o “nosso” se converte em “resto vosso”, denunciando

⁶¹ Disponível em https://www.instagram.com/p/CSB3QBaLPwp/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 15 de novembro de 2024.

⁶² Disponível em [Fila para conseguir doação de ossos é flagrante da luta de famílias brasileiras contra a fome | Fantástico | G1](#). Acesso em 14 de dezembro de 2024.

de forma incisiva a desigualdade social e o abandono das camadas mais pobres da população, obrigadas, naquele contexto de crise sanitária e econômica, a disputar restos de carne para sobreviver.

Essa combinação entre intertextualidade religiosa, camadas gráficas simbólicas e a referência histórica à fome em plena pandemia, resulta em uma obra de forte impacto visual e emocional. A multimodalidade não está apenas na justaposição entre texto e imagem, mas na maneira como cada modo comunica uma dimensão da crítica, visualizando o corpo faminto, verbalizando a paródia da oração e contextualizando um momento real da história recente brasileira: as filas por ossos e pelancas.

Assim, a charge estabelece-se como um exemplo potente de como o chargista utiliza os recursos digitais e semióticos para construir uma crítica que não apenas se vê ou se lê, mas que se sente, ativando sentidos e emoções por meio de uma linguagem profundamente integrada, visualmente estratificada e politicamente afiada.

Dessa forma, ao longo de suas produções, Marcio Vaccari mobiliza uma diversidade de estratégias discursivas que vão muito além da simples sátira. O artista combina intertextualidade, humor ácido, espetacularização, recursos multimodais e linguagem viral para amplificar o alcance e a potência de suas críticas. Mais do que provocar o riso, suas *cybercharges* convocam o público a uma leitura crítica da realidade sociopolítica brasileira, engajando-o em um processo de reflexão e resistência frente às estruturas de poder e desigualdade.

2.2 O GROTESCO COMO RECURSO ESTÉTICO-DISCURSIVO DA SÁTIRA POLÍTICA

As *cybercharges* produzidas por Vaccari, especialmente as que integram o conjunto analisado nesta pesquisa, podem ser compreendidas dentro da estética do grotesco, conforme delineado por Bakhtin (1987) e posteriormente ampliado por estudiosos como Muniz Sodré e Raquel Paiva (2014). Elementos como a deformação física dos personagens, o hibridismo entre humano e monstruoso e a exploração de imagens de degradação e morte são recorrentes, configurando um universo visual que provoca tanto o riso quanto o desconforto. Bolsonaro é representado como um cadáver falante; professores aparecem com traços demoníacos; trabalhadores são ilustrados em condições de humilhação ou zombaria, compondo um cenário de degradação moral e simbólica. Esse uso intencional do grotesco funciona, nas charges de Vaccari, como um potente dispositivo crítico, que expõe e denuncia a violência discursiva, a hipocrisia e o autoritarismo presentes no discurso bolsonarista.

Bakhtin (1987) ressalta que o grotesco não se limita a um mero recurso estilístico ou ornamental; ele representa uma lógica de mundo que rompe com as hierarquias estabelecidas, evidenciando as contradições sociais por meio da materialidade do corpo e da inversão de valores. Em sua leitura de Rabelais, o autor demonstra como o grotesco opera a partir da fusão de opostos, o elevado e o vulgar, o sagrado e o profano, a vida e a morte, criando imagens que são, ao mesmo tempo, degradantes e afirmativas. Trata-se de uma estética da transformação e da crise, na qual o riso popular assume um papel de resistência e contestação.

As imagens grotescas, nesse sentido, segundo Bakhtin (1987) não apenas ridicularizam, mas também escancaram os excessos, as hipocrisias e as violências de um determinado contexto histórico. A deformação física dos personagens, a hipérbole, a mistura de humano e animal, de vida e decomposição, são recursos que, longe de serem gratuitos, cumprem a função de revelar os mecanismos de poder e de opressão. Assim, nas charges de Vaccari, o grotesco torna-se uma estratégia discursiva que questiona a ordem vigente, provocando no leitor um riso desconcertante, carregado de crítica social. Para Bakhtin:

Além disso, aqui há também o exagero: os fenômenos corporais que acompanham as dificuldades de elocução nos gajos (tensão ocular, suor, etc.) são exagerados a ponto de se transformarem em sinais de parto, e em seguida a pronúncia de uma palavra desce do aparelho articulatório ao ventre. Dessa forma, uma análise objetiva permite revelar nessa pequena cena as propriedades essenciais e fundamentais do grotesco, o que a torna extremamente rica e completamente carregada de sentido, até nos menores detalhes. Ela é ao mesmo tempo universalista: é uma espécie de pequeno drama satírico da palavra, o drama do seu nascimento material, ou o do corpo que traz a palavra ao mundo. O realismo extraordinário, a riqueza e o alcance do seu sentido, um profundo universalismo marcam essa cena admirável, da mesma forma que todas as imagens do cômico autenticamente popular (Bakhtin, 1987, p. 270).

O comportamento e as normas sociais contemporâneas, muitas vezes, tendem a inibir ou censurar manifestações grotescas, justamente por estas desafiarem as convenções de um corpo idealizado, higienizado e controlado. A imagem grotesca, porém, ultrapassa a simples caricatura de formas corporais exageradas: ela traduz uma visão de mundo que valoriza o ciclo contínuo de transformação, a interdependência entre os seres e a porosidade entre o corpo individual e o universo que o cerca.

Outro aspecto fundamental para a compreensão do grotesco, segundo Bakhtin, é a relação dinâmica entre o corpo e o mundo exterior. O corpo grotesco não é fechado em si mesmo, mas aberto e em constante diálogo com o ambiente ao seu redor. Essa conexão se manifesta nas imagens em que o humano se funde ao natural, ao animal ou ao monstruoso, dissolvendo as fronteiras rígidas entre o indivíduo e o cosmos e evidenciando uma visão holística da existência.

Embora envoltas em humor, exagero e escárnio, as imagens grotescas presentes em Rabelais carregam uma crítica social perspicaz. Elas tensionam os limites entre a ordem instituída e as experiências reais vividas pelos sujeitos, desestabilizando os discursos oficiais e as hierarquias sociais. O grotesco, portanto, assume uma função política e estética: subverter, questionar e oferecer uma nova leitura sobre o corpo, a vida e a própria condição humana.

Bakhtin (1987), ao discutir a representação da morte no corpo grotesco, afirma que essa morte não é definitiva nem absoluta. Ela não representa o fim, mas uma etapa dentro de um ciclo contínuo de morte e renascimento. Nas palavras do autor, os processos de degradação e morte no grotesco ocorrem sempre na fronteira entre dois corpos: um corpo morre enquanto outro nasce, numa lógica de transformação e regeneração. Essa morte grotesca, portanto, não tem o caráter trágico e irreversível que a modernidade costuma atribuir à experiência da finitude, já que ela carrega em si a promessa de renovação, de recomeço e de continuidade da vida:

Pelo contrário, a morte no corpo grotesco não põe fim a nada de essencial, pois ela não diz respeito ao corpo procriador; aliás, ela renova-o nas gerações futuras. Os acontecimentos que o afetam se passam sempre nos limites de dois corpos, por assim dizer no seu ponto de interseção: um libera a sua morte, o outro o seu nascimento, estando fundidos (no caso extremo) numa imagem bicorporal (Bakhtin, 1987, p. 281).

Tal concepção de morte grotesca pode ser observada em diversas charges de Vaccari, nas quais Jair Bolsonaro é frequentemente representado como um cadáver falante, um corpo em estado de decomposição, mas que insiste em se manter em cena. O presidente-cadáver⁶³ de Vaccari não é uma figura silenciada ou ausente; ao contrário, ele segue ativo, vociferando, gesticulando e interferindo no cenário político mesmo em sua condição de morto-vivo. Essa representação dialoga diretamente com a lógica bakhtiniana: trata-se de uma morte que não significa encerramento, mas uma continuidade degradada, grotesca e insistente da presença política.

Visualmente, Vaccari explora os signos clássicos da morte, como pele esverdeada, olheiras profundas, ossos expostos, traços de putrefação, para construir a imagem de um Bolsonaro em decomposição. No entanto, o discurso que esse corpo morto emite permanece

⁶³ Cabe destacar que o “presidente-cadáver” nesta análise também dialoga com outras produções artísticas que tensionam os limites entre literatura, memória e representação política. Como já mencionado anteriormente, a obra de Messias Botnaro, pseudônimo de um autor que se apresenta da seguinte forma: “Messias Botnaro, o inimaginável, nasceu em Glicério (SP), em 1955. Morreu em Brasília (DF), em março de 2020. Causa mortis: B34.2. U07.1. Foi o primeiro narrador e personagem da história da literatura brasileira (quicá mundial) a morrer de Covid-19.” A presença dessa figura, simultaneamente personagem e narrador, evidencia que Vaccari não atua de forma isolada: há uma rede de autores que, por meio da ficcionalização e da sátira, constroem críticas contundentes aos desmontes políticos e às necropolíticas em curso. Disponível em [Messias Botnaro](#). Acesso em 15 de março de 2025.

carregado de violência simbólica, negacionismo e autoritarismo. Essa contradição reforça o caráter grotesco da figura: o cadáver que, em vez de calar, fala; que, em vez de desaparecer, continua a assombrar. A opção estética de Vaccari, ao representar Bolsonaro como um morto que não cessa de falar e agir, não apenas ridiculariza o ex-presidente, mas também denuncia a permanência de práticas políticas que, mesmo após simbolicamente derrotadas, continuam a produzir efeitos no presente. Assim, a morte grotesca aqui representada não é um ponto final, mas um estado intermediário, um limbo visual e discursivo, no qual a degeneração física converte-se em crítica política e resistência simbólica.

Em síntese, a abordagem de Bakhtin (1987) sobre o grotesco expõe sua complexidade enquanto fenômeno estético e cultural. Mais do que uma simples expressão de comicidade, o grotesco apresenta-se como uma celebração vital da existência humana, com todas as suas contradições, excessos e possibilidades de renovação.

Esse olhar bakhtiniano sobre o grotesco, que valoriza a dimensão corpórea, a inversão de hierarquias e o riso como potência crítica, encontra desdobramentos e atualizações em autores como Muniz Sodré e Raquel Paiva (2002). Em *O império do grotesco*, os autores deslocam o foco para a sociedade brasileira contemporânea, destacando como o grotesco assume novas formas nas mídias e no espaço público, sem perder sua força de denúncia e de exposição das contradições sociais. Segundo eles, o grotesco manifesta-se como um espaço de movimento e justaposição de códigos, em que o trágico e o cômico, o sublime e o ridículo, o sofisticado e o vulgar convivem de maneira tensa e provocadora.

Sodré e Paiva retomam, por exemplo, as descrições de Gilberto Freyre para ilustrar como o grotesco emerge da mistura de elementos que, à primeira vista, não deveriam coexistir: personagens históricos com trajes anacrônicos ou situações de ostentação absurda diante da pobreza extrema. Esse tipo de construção estética revela um Brasil marcado pela desigualdade, pela hipocrisia social e por uma constante teatralização da vida pública.

Além disso, os autores apontam que o grotesco na cultura midiática brasileira adquire contornos espetaculares, sendo frequentemente explorado para chamar atenção e gerar audiência. Escândalos, tragédias encenadas e exposição sensacionalista da miséria transformam-se em mercadoria simbólica, consumida pelo público num misto de repulsa e fascínio. Sodré e Paiva argumentam:

Grotesco é aí, propriamente, a sensibilidade espontânea de uma forma de vida. É algo que ameaça continuamente qualquer representação (escrita, visual) ou comportamento marcado pela excessiva idealização. Pelo ridículo ou pela estranheza, pode fazer descer ao chão tudo aquilo que a ideia eleva alto demais (Sodré; Paiva, 2002, p. 39).

Assim, segundo os autores (2002), o grotesco não pode ser reduzido a uma simples expressão artística: trata-se de uma postura estética e política, uma forma de resistência que desafia os códigos estabelecidos e expõe as contradições fundamentais da vida social. Sua permanência ao longo dos séculos, das figuras rabelaisianas à cultura de massa contemporânea, atesta sua capacidade de dialogar com diferentes contextos históricos, servindo como espelho das tensões que atravessam a experiência humana.

Nessa perspectiva, as charges de Marcio Vaccari podem ser entendidas como um exemplo contemporâneo dessa estética grotesca em ação. Por meio da combinação de linguagem verbal e visual, o autor explora justamente esse jogo de contrastes e exageros que Sodré e Paiva (2002) descrevem: o trágico mistura-se ao cômico, o escândalo político converte-se em riso, e a realidade social, por vezes brutal, é transposta para um universo de deformações gráficas e discursivas que escancaram as contradições do cenário político brasileiro. As estratégias de construção de sentido em suas charges, como a caricatura, a paródia e o deboche, operam dentro dessa lógica de um grotesco que não apenas provoca o riso, como também produz um estranhamento crítico capaz de desestabilizar discursos oficiais e revelar o absurdo que permeia a vida pública nacional.

2.3 A PARÓDIA COMO ESTRATÉGIA DE DESCONSTRUÇÃO CRÍTICA NA CYBERCHARGE

Além das representações grotescas que marcam a visualidade e a linguagem das *cybercharges*, outro recurso discursivo recorrente na produção de Marcio Vaccari é a paródia, que se articula à sátira justamente por sua capacidade de subverter e reconfigurar discursos de poder. Ao longo da história da arte e da literatura, a paródia sempre existiu como uma prática de reinterpretação criativa. Mas é no contexto da pós-modernidade que ela ganha um novo status, mais ousado, mais consciente e, sobretudo, mais politicamente carregado. Em *Uma Teoria da Paródia*, Linda Hutcheon (1989) propõe um olhar revolucionário sobre esse fenômeno, deslocando a paródia da posição de “humor menor” para reconhecê-la como uma poderosa forma de discurso crítico:

A paródia é, pois, uma forma de imitação caracterizada por uma inversão irônica, nem sempre às custas do texto parodiado. A Pietà, de Max Ernst, é uma inversão edipiana da escultura de Miguel Ângelo: um pai petrificado ampara um filho vivo nos braços, substituindo a mãe viva e o seu filho morto, Cristo. A paródia é, noutra formulação, repetição com distância crítica, que marca a diferença em vez da semelhança (Hutcheon, 1989, p. 17).

Hutcheon (1989) parte de uma constatação fundamental: no mundo pós-moderno, há um profundo ceticismo em relação às autoridades críticas externas. Já não basta um olhar de fora para validar ou condenar uma obra de arte. As próprias obras passaram a incorporar esse olhar crítico dentro de si, como uma espécie de comentário interno, autorreflexivo e, muitas vezes, irônico. E é exatamente aí que a paródia se consolida: como um mecanismo de resistência e de diálogo direto com as convenções, os discursos e os textos que as antecedem. Ao contrário da visão simplista que associa paródia à mera cópia debochada, Hutcheon mostra que ela é, antes de tudo, um gesto de transformação consciente. A paródia revisita o texto-fonte, mas o faz para ressignificá-lo, problematizá-lo ou até mesmo homenageá-lo, sempre com uma carga de intenção crítica. Ela desestabiliza a fronteira entre respeito e irreverência, entre diálogo e confronto, entre tradição e ruptura.

Um dos conceitos centrais da teoria de Hutcheon é o da intertextualidade ativa. A paródia opera por meio de um jogo sofisticado de referências: o texto parodiante só faz sentido pleno quando o leitor reconhece o texto parodiado e compreende a maneira como ele foi subvertido, deslocado ou reinventado. Trata-se de uma comunicação de mão dupla: a paródia provoca e instiga, mas depende do repertório cultural do leitor para completar seu efeito crítico:

[...] para que a paródia seja reconhecida e interpretada, deve haver certos códigos comuns entre o codificador e o decodificador. O mais básico destes é o da própria paródia (Jenny 1976, 258), pois que, se o receptor não reconhece que o texto é uma paródia, neutralizará tanto o seu ethos pragmático como a sua estrutura dupla. (Hutcheon, 1989, p. 39).

Hutcheon vai além da análise estética. Ela chama atenção para o caráter ideológico da paródia: ela não apenas revisita o passado, mas escolhe como fazê-lo. A paródia pode expor contradições históricas, ridicularizar discursos de poder ou, em certos casos, até reabilitar valores esquecidos. Seja para denunciar, ironizar ou revalorizar, a paródia atua como um ato consciente de posicionamento político e cultural.

A paródia, segundo Hutcheon (1989), longe de ser um simples recurso humorístico ou uma forma menor de criação, revela-se, sobretudo na modernidade e na pós-modernidade, como uma estratégia estética complexa, que articula forças aparentemente contraditórias: conservação e transformação. Seu gesto criativo implica uma relação ambígua com a tradição, ora reverente, ora crítica, mas sempre consciente. É nesse movimento duplo que reside sua força discursiva.

A autora argumenta que, ao parodiar, o modelo anterior não é simplesmente destruído: reconfigura-se o sentido, desloca-se o lugar de enunciação e, frequentemente, instaura-se uma

nova camada de ilusão crítica. Linda Hutcheon (1989) recorre à Thomas Mann para exemplificar como a paródia não apenas comenta o passado literário. Em romances como *Doutor Fausto* e *As Confissões de Felix Krull*, a paródia mobiliza, porém, para interrogar os próprios mecanismos de representação. Para Hutcheon, os textos não rejeitam a ilusão artística, ao contrário, constroem novas ilusões, mais conscientes, que fazem do leitor parte do jogo de espelhos.

Embora frequentemente associada à sátira ou ao burlesco, a paródia distingue-se por sua ênfase na intertextualidade consciente. Linda Hutcheon argumenta que a sátira busca, em geral, denunciar comportamentos, vícios sociais ou posturas morais; o burlesco tende à caricatura desproporcional e ao rebaixamento do sublime. Já a paródia estabelece uma relação crítica, nem sempre negativa, com textos e formas preexistentes. Seu alvo é menos o conteúdo e mais os modos de enunciação. Essa característica levou os formalistas russos a considerarem a paródia como um mecanismo central de renovação estética. Por meio dela, elementos antes automatizados ganham nova funcionalidade: o que antes passava despercebido, por familiaridade ou repetição, retorna ao campo do questionamento. Hutcheon observa que:

A paródia está, pois, relacionada com o burlesco, a farsa, o pastiche, o plágio, a citação e a alusão, mas mantém-se distinto deles. Partilha com eles uma restrição de foco: a sua repetição é sempre de outro texto discursivo. O ethos desse acto de repetição pode variar, mas o seu «alvo» é sempre intramural neste sentido (Hutcheon, 1989, p. 61).

A paródia, conforme argumenta Linda Hutcheon (1989), deve ser compreendida para além de sua associação tradicional ao riso fácil ou à crítica sarcástica. Embora mantenha afinidades com gêneros como o burlesco, a sátira e a ironia, a paródia possui um funcionamento próprio, ancorado numa relação intertextual consciente e crítica com discursos anteriores. Para a autora, trata-se de um recurso discursivo de grande alcance pragmático, cujas possibilidades vão muito além da ridicularização.

Hutcheon (1989) observa que, ao contrário da alusão ou da citação, práticas amplamente aceitas como estratégias neutras ou até reverenciais, a paródia é frequentemente interpretada de forma limitada, como se estivesse sempre ligada a intenções negativas. Essa visão estreita ignora o potencial transformador do gesto paródico, que, em muitos casos, assume um papel estético e reflexivo de grande densidade. A paródia moderna, segundo ela, amplia seus usos e funções ao desafiar convenções, reconfigurar sentidos e mobilizar o repertório cultural do leitor de maneira ativa e crítica.

Um ponto central na leitura de Hutcheon (1989) é a presença da ironia como elemento estruturante tanto da sátira quanto da paródia. No entanto, ela destaca que, na paródia, a ironia

atua de forma mais ambígua: não se trata apenas de expor ao ridículo, mas de criar um espaço de deslocamento entre o texto parodiante e o texto parodiado. Esse intervalo é onde instaura-se a crítica, que pode ser tanto sagaz quanto sutil, tanto reverente quanto provocativa. A eficácia da paródia, nesse sentido, depende de um entendimento partilhado entre autora e leitor, é esse reconhecimento que ativa sua força crítica.

Hutcheon (1989) também se debruça sobre a variação do *ethos* paródico, que não se reduz a uma intenção escarnecedora. Ao contrário, ela enfatiza que a paródia pode carregar diferentes tons, do respeito à zombaria, e que muitos artistas a utilizam como forma de homenagear ou dialogar com obras anteriores, sem necessariamente desqualificá-las. Ela cita exemplos como Picasso e Lichtenstein para ilustrar como o gesto paródico, em contextos diversos, pode funcionar como reinterpretação criativa e não como demolição do legado artístico.

Por fim, Hutcheon (1989) propõe uma compreensão mais ampla da paródia, na qual a intenção da autora e a interpretação do público ocupam lugar central. Ao conjugar ironia e intertextualidade, a paródia apresenta-se como uma prática discursiva multifacetada, que desafia as fronteiras entre crítica e celebração. É justamente nessa ambivalência, onde os sentidos não se fixam nem se esgotam, que a paródia encontra sua potência na arte e na literatura contemporâneas, não como imitação inferior, mas como instrumento de reflexão sobre os próprios modos de significar.

Desse modo, a leitura proposta por Hutcheon possibilita compreender a paródia como uma ferramenta discursiva multifacetada, cuja força crítica não está necessariamente ligada à zombaria ou ao escárnio, mas à capacidade de deslocar sentidos e instaurar novas possibilidades de leitura. Essa ambivalência entre crítica e reverência torna a paródia especialmente eficaz em contextos culturais marcados pela circulação acelerada de signos, como é o caso das produções digitais.

No universo das *cybercharges* de Marcio Vaccari, a paródia emerge como estratégia fundamental de reapropriação simbólica: ao deslocar discursos hegemônicos, imagens institucionalizadas e referências da cultura pop para novos contextos, as charges criam um diálogo visual e textual que desmonta o discurso oficial por dentro. Não se trata apenas de ironizar, mas de propor uma leitura crítica que depende do reconhecimento por parte do público e, ao mesmo tempo, o incomoda, no melhor sentido do termo: ao deslocar certezas, instaurar tensões e fazer pensar, as charges provocam um mal-estar produtivo, próprio da arte que se compromete com o questionamento do poder. Incomodar aqui é fazer pensar, é provocar o estranhamento diante daquilo que se naturaliza como verdade. É criar um mal-estar criativo,

que denuncia o grotesco institucionalizado e convida à revisão crítica de ações governamentais, discursos autoritários e mecanismos de poder.

Nesse sentido, compreender a paródia como um recurso que opera tanto pela intertextualidade crítica quanto pela recontextualização política é essencial para analisar o modo como Vaccari mobiliza o riso como arma de enfrentamento simbólico. Nas próximas seções, veremos como essa concepção teórica se materializa nas imagens, referências e narrativas construídas pelas *cybercharges*, evidenciando a paródia como um dos eixos centrais da crítica visual contemporânea.

2.4 AS FORMAS DO HUMOR: A *CYBERCHARGE*

Ao discutir a estética e o modo de circulação das *cybercharges* produzidas por Marcio Vaccari, é importante reconhecer que essas produções estão diretamente inseridas no universo da cibercultura. Pierre Lévy (1999), ao refletir sobre esse conceito, destaca que a cibercultura não se reduz ao aspecto técnico das tecnologias digitais. Trata-se, antes, de um movimento social, nascido principalmente entre os jovens urbanos escolarizados, que expressa novos modos de produção, circulação e compartilhamento de saberes, com base em três princípios fundamentais: interconexão, formação de comunidades virtuais e inteligência coletiva.

De acordo com Lévy (1999), o crescimento do ciberespaço é impulsionado por um desejo coletivo de comunicação recíproca e de produção colaborativa de conhecimento. Essa nova configuração não se limita a uma infraestrutura de cabos ou softwares: ela se materializa em formas de interação que reconfiguram as relações sociais, políticas e culturais. As comunidades virtuais, por exemplo, são espaços de trocas intensas, em que os participantes não apenas consomem conteúdos, mas também os comentam, remixam e ajudam a difundir. Nesse sentido, a cibercultura potencializa a criação de laços afetivos e de pertencimento, ainda que mediada por telas. É justamente nesse ambiente que as *cybercharges* de Vaccari se consolidam como formas de comunicação crítica. Publicadas em plataformas como Instagram e Facebook, as charges circulam rapidamente; além disso, provocam reações imediatas, gerando debates, memes derivados e até respostas de outros artistas ou coletivos. O próprio processo de viralização das charges é um exemplo claro da dinâmica da interconexão, na medida em que o conteúdo espalha-se por diferentes redes e grupos, alcançando públicos diversos.

Ao apresentar os conceitos de “ciberespaço” e “cibercultura”, Lévy (1999) esclarece:

Como uso diversas vezes os termos “ciberespaço” e “cibercultura”, parece-me adequado defini-los brevemente aqui. O ciberespaço (que também chamarei de “rede”) é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infra-estrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo “cibercultura”, especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do ciberespaço (p. 17).

Além disso, a lógica da inteligência coletiva manifesta-se na maneira como os seguidores interagem com a produção de Vaccari. Os comentários, as curtidas, os compartilhamentos e até as sugestões de temas refletem uma participação ativa da audiência, que colabora, de forma (in)direta, com o processo criativo. Essa relação dialoga com o que Lévy descreve como o deslocamento da centralidade da informação: sai de cena o modelo tradicional,

em que poucos produzem para muitos, e ganha força um sistema mais horizontal, no qual as fronteiras entre emissores e receptores tornam-se cada vez mais tênues.

Outro aspecto relevante é o modo como a estética da *cybercharge* adapta-se ao ambiente digital. A linguagem é direta, os recursos visuais são pensados para a leitura rápida em dispositivos móveis e os temas frequentemente dialogam com os debates mais quentes do momento, aproveitando a efemeridade das pautas das redes sociais. Essa sintonia com a temporalidade acelerada da cibercultura faz com que as charges de Vaccari transformem-se em instrumentos de intervenção quase instantânea no debate público.

Essa atualização da linguagem da charge, agora inserida em um ambiente digital e participativo, não rompe com a tradição histórica desse gênero gráfico no Brasil. Pelo contrário, a *cybercharge* pode ser entendida como um desdobramento da caricatura oitocentista, marcada pelo viés crítico e combativo. Portanto, compreender as *cybercharges* dentro do paradigma da cibercultura permite ampliar o olhar sobre o fenômeno, evidenciando que não se trata somente de um novo suporte para um gênero antigo (a charge), mas de uma forma estética e discursiva profundamente moldada por novas formas de sociabilidade, produção de sentidos e construção coletiva da memória política.

A charge brasileira, segundo Miani (2012), tem suas origens na caricatura do século XIX, que se caracterizava por um caráter escarnecedor e satírico, voltado à política e aos costumes da sociedade. Na época, o termo “caricatura” era utilizado de forma genérica para se referir a qualquer tipo de desenho humorístico que provocasse o riso, a crítica escarnecedora e a sátira. No entanto, ao longo do tempo, observou-se uma certa “instabilidade” na produção desse recurso iconográfico, com o surgimento de outros termos, como “charge” e “cartum”, reivindicando a identificação desse tipo de expressão artística. Isso levou a uma generalização do significado de “caricatura” como sendo simplesmente um “retrato” humorístico. Porém, Miani destaca que a palavra “caricatura” não deriva de “cara”, mas, sim, do italiano “caricare”, que significa exagerar, aumentar traços além da medida. Nesse sentido, segundo Miani (2012), a charge pode ser entendida como “herdeira da caricatura”, já que, apesar de ter mudado de nome, mantém o significado e a função de representação humorística e política:

Portanto, herdeira da caricatura, termo este que passou a fazer referência quase que exclusivamente aos retratos caricatos, a palavra charge foi “conquistando o direito” de significar o desenho humorístico de natureza política, predominantemente vinculado à produção comunicativa impressa, com o objetivo de ilustrar e/ou apresentar uma opinião a respeito de determinado acontecimento histórico (Miani, 2012, p. 39).

Para Miani (2012), a charge é uma representação humorística de caráter político que satiriza um fato ou indivíduo específico, que possui natureza dissertativa e intertextual, revelando e defendendo ideias, sendo uma expressão ideológica. Como herdeira da caricatura, a charge conquistou o direito de significar o desenho humorístico de natureza política. Apresenta-se geralmente em um único quadro, diferente das histórias em quadrinhos. Possui elementos estéticos e de linguagem, como linha, espaço, ponto de enfoque, texto verbal, entre outros. Integra-se a um contexto comunicativo maior, estabelecendo relações intertextuais convergentes ou divergentes com outros textos. Possui caráter ideológico, refletindo e refratando a realidade de forma dialógica. Atua como instrumento de persuasão, intervindo no processo de definições políticas e ideológicas do receptor:

Na sua apresentação física, a charge aparece, invariavelmente, em um único quadro e apenas raramente o artista vai recorrer da divisão do espaço em duas ou mais imagens para expressar a sua ideia. Ao contrário da charge, os quadrinhos vão realizar a sua narrativa através da sequência de vários quadros (e espaços entre eles), constituindo-se numa história, por isso, história em quadrinhos. No entanto, é necessário ponderar que a presença de vários quadros representa um elemento distintivo, estrutural, das histórias em quadrinhos; serve apenas como indicativo, uma vez que, já afirmamos, a charge pode se apresentar em mais de um quadro (Miani, 2012, p. 39).

A charge reflete e reproduz a realidade de forma dialógica. Além disso, ela atua como um instrumento de persuasão, intervindo no processo de definições políticas e ideológicas do receptor. Dessa forma, Miani (2012) afirma que a charge configura-se como uma prática discursiva e ideológica, que utiliza recursos humorísticos e caricaturais para abordar questões políticas e sociais de forma crítica e engajada:

Verificamos, portanto, que através de um processo de comunicação, utilizando-se das várias formas de linguagem, e considerando a natureza ideológica dos signos - que constituem essas linguagens -, um determinado grupo que se situa como dominante, numa instituição, em relação ao seu conjunto, apresenta/ impõe os pilares para a construção de uma formação ideológica para essa coletividade, através da sua prática discursiva. A charge, neste contexto é entendida como uma dessas práticas discursivas, ganha força como reveladora de ideias e expressão ideológica de uma determinada posição política que está no exercício do poder (Miani; 2012, p. 45).

Além dos recursos gráficos tradicionais, como linha, espaço e plano, a charge pode incorporar elementos narrativos e descritivos, próprios da linguagem das histórias em quadrinhos. Seus elementos constitutivos vão além da estrutura-objeto, abrangendo sistemas de referência, reações psicológicas, ritmo, som, enredo e, fundamentalmente, a ideologia (Miani, 2012). Nesse processo, a relação entre imagem e texto verbal desempenha um papel crucial. O elemento linguístico é fundamental para explicitar a intencionalidade e completar o sentido

humorístico e político proposto pela ilustração. Para Miani, a charge não se limita a simplesmente ilustrar o texto, mas interpreta e dá voz aos personagens:

Quanto aos elementos estéticos e de linguagem constitutivos da charge, como tradicionalmente é apresentada, em desenho, podemos citar a linha, o espaço, o plano, o ponto de enfoque, o volume, a luz e a sombra, o movimento, a narrativa, o balão, a onomatopeia e o texto verbal, não aparecendo, necessariamente, todos estes elementos em todas as charges (Miani; 2012, p. 40).

Ainda consoante Miani, apesar da autonomia interpretativa da charge, ela não pode ser analisada de forma isolada, pois participa de um contexto comunicativo maior, como o jornal ou revista em que é publicada. Desse modo, estabelece intersecções de sentido com a produção textual verbal, caracterizando-se como uma produção intertextual, dando sentido e compondo os demais textos daquele veículo. Ainda segundo o autor, para a compreensão da charge, o leitor precisa mobilizar conhecimentos sobre os fatos, personagens e situações representados, relacionando-os com os demais textos jornalísticos, o que estimula a leitura do conteúdo noticioso:

[...] uma situação comunicativa como a charge mobiliza necessariamente o conhecimento de outros textos ou experiências vividas pelo leitor, mediando a apropriação do sentido da mensagem. Se esse leitor não conhece o fato, os personagens ou a situação retratada, ou ainda, se sente impulsionado a compreender melhor as informações acessórias exploradas no contexto chágico, ele deverá buscar auxílio junto aos demais textos que, de alguma forma, dialogam com a charge; esse diálogo pode se dar, inclusive, de uma imagem a outra, publicadas em edições subsequentes. A charge se converte, portanto, em importante estímulo para a leitura do conteúdo noticioso do jornal, sejam os artigos “informativos” ou opinativos, como o editorial neste último caso. Para Romualdo, “a charge e os demais textos jornalísticos integram-se nesse contexto organizacional-ideológico, de modo que os textos jornalísticos constroem, em parte, o contexto necessário para a compreensão do texto chágico” (Romualdo, 2000, apud Miani, 2012, p. 42).

Portanto, o autor destaca que a charge não pode ser vista de forma isolada, mas como um elemento integrado ao contexto comunicativo maior do veículo em que é publicada, estabelecendo relações intertextuais fundamentais para a construção de sentido.

As charges contemporâneas, segundo Miani (2012), apresentam algumas diferenças importantes em relação às caricaturas do século XIX, apesar de compartilharem a essência de utilizar o humor e a sátira como forma de expressão política e social. São elas:

1. Maior pluralidade temática: enquanto as caricaturas do século XIX tinham um foco mais direcionado à crítica da política e dos costumes da época, as charges contemporâneas abordam uma gama mais diversificada de temas, incluindo questões sociais, econômicas, culturais, além das pautas políticas;

2. Abordagem mais global e atualizada: as charges atuais têm a capacidade de abordar questões de âmbito global, refletindo sobre problemas e acontecimentos que transcendem o contexto local ou nacional. Elas também demonstram maior agilidade em comentar os fatos mais recentes e em constante atualização;
3. Maior experimentação de linguagem: as charges contemporâneas apresentam uma linguagem mais diversificada, com maior experimentação gráfica, narrativa e de recursos multimídia, quando comparadas às caricaturas tradicionais do século XIX, que se pautavam predominantemente no desenho e na sátira textual;
4. Canais de veiculação: diferentemente do passado, quando as caricaturas eram publicadas principalmente em jornais e revistas impressos, as charges atuais encontram novos espaços de circulação, expandindo-se para as plataformas digitais, redes sociais e outros meios de comunicação eletrônicos;
5. Maior engajamento e interatividade: as charges contemporâneas tendem a gerar uma interação mais dinâmica com o público, estimulando a participação, o debate e a reverberação nas redes sociais. Essa maior interatividade é facilitada pelos novos canais de veiculação e pelas características dos leitores/internautas atuais.

Em síntese, as charges contemporâneas, apesar de manterem a essência da crítica satírica e humorística característica das caricaturas do século XIX, segundo Miani (2012), apresentam uma abordagem mais ampla, atualizada e dinâmica, refletindo as transformações nos meios de comunicação, nos temas relevantes e no engajamento do público.

Por sua vez, Schwertner e Adolfo (2020) abordam como o acelerado desenvolvimento das novas tecnologias de informação e comunicação, principalmente as formas de comunicação mediadas pelo computador, propiciaram o surgimento de novos processos de interação, entre eles, as chamadas “charges eletrônicas”. Ou seja, as charges eletrônicas são uma nova forma de charge, que surge e se desenvolve a partir do contexto da Sociedade da Informação e das tecnologias digitais de comunicação, como a internet:

As charges são consideradas por alguns doutrinadores como um dos gêneros do discurso jornalístico, tendo em vista que o jornal foi, e ainda é, um importante meio de circulação do gênero, que reproduz atitudes e acontecimentos de certa relevância histórica, até mesmo apresentando críticas a respeito dos fatos que ocorrem na sociedade. O acelerado desenvolvimento das novas tecnologias de informação e comunicação, principalmente, as formas de comunicação mediadas pelo computador, propiciaram o surgimento de novos processos de interação, dentre eles, encontram-se as chamadas charges eletrônicas. Refere-se que a internet pode aproximar as pessoas, podendo também aproximar os políticos de seus eleitores, bem como os cidadãos das informações necessárias para exercerem o seu poder de fiscalizar os atos da Administração Pública (Schwertner; Adolfo, 2020, p. 20).

Para explicar a função da charge eletrônica na política contemporânea, os autores julgam necessário conceituar a Teoria do Agir Comunicativo, proposta por Jürgen Habermas, que concebe a comunicação como fundamental para a evolução e transformação da sociedade. Partindo dessa premissa, estabelecem uma relação entre a teoria do filósofo alemão e a função desempenhada pela charge eletrônica na política contemporânea. Segundo Schwertner e Adolfo (2020), Habermas buscou evoluir em relação às críticas apresentadas por Weber, Adorno e Horkheimer aos processos de racionalização da sociedade, abandonando o paradigma da consciência individual em prol de um novo paradigma: o da comunicação. Nessa teoria, Habermas concebe a comunicação como o meio pelo qual os atores sociais buscam chegar a um entendimento mútuo sobre as questões de interesse coletivo. Essa abordagem revela-se fundamental no contexto da Sociedade da Informação, que, segundo Schwertner e Adolfo, é marcada pela proliferação de novas tecnologias de comunicação e interação. Assim, a Teoria do Agir Comunicativo de Habermas fornece importantes subsídios para analisar o papel desempenhado pela charge eletrônica na esfera política contemporânea:

[...] conforme a teoria do Agir Comunicativo de Habermas, a mídia possui o potencial de transpor a ação face a face criando redes de comunicação simultâneas com conteúdo advindos de diferentes setores sociais. Além disso, a mídia, ainda, disponibiliza a mensagem em amplas escalas espaço-temporais, fazendo com que o público não só participe desse espaço como também preserve um campo de relações. De acordo com Habermas, além do corpo físico são indispensáveis as ações, interações, troca de ideias e experiências, sendo que o ciberespaço é permeado por práticas sociais e a materialidade das relações humanas codifica-se na linguagem, evidenciando a importância que esta ferramenta dá ao público o poder de interação que dispensa o contato presencial (Habermas, 1997, apud Schwertner; Adolfo, 2020, p. 22).

A Teoria do Agir Comunicativo traz importantes contribuições para analisar as dinâmicas da circulação da informação e do conhecimento no contexto da internet e das tecnologias digitais. Ela evidencia como a internet proporciona novos espaços de visibilidade, permitindo tanto a exposição de fluxos comunicativos sistêmicos, quanto de discursos espontâneos e subjetivos. Isso favorece o agrupamento e o compartilhamento de ideias, objetivos e sentimentos entre indivíduos, refletindo a tensão entre a racionalidade instrumental do sistema e a racionalidade comunicativa do mundo da vida. Nesse sentido, a internet tem o potencial de se configurar como uma esfera pública ampliada, na qual se pode promover a formação racional da opinião sobre temas relevantes para a sociedade, contribuindo, assim, para os processos de legitimação do poder político e das decisões institucionais. Portanto, a perspectiva teórica de Habermas oferece importantes ferramentas analíticas para compreender

as transformações nos fluxos informacionais e comunicativos propiciados pelas novas tecnologias digitais:

Partindo da teoria de Habermas, pode-se dizer que a Internet não só revolucionou positivamente a sociedade, facilitando a vida em geral como também se tornou um espaço para comunicação, política, economia e democracia, local para a realização do ser humano, participação e interação cívica, onde ainda é possível ter diversão, lazer, ócio, contatos pessoais, profissionais, exercício de liberdade de expressão (Schwertner; Adolfo, 2020, p. 24-25).

Schwertner e Adolfo (2020) definem a charge como um gênero humorístico e crítico que se propõe a fazer uma representação cômica e reveladora de um fato ou acontecimento, geralmente de natureza política. Ao mesmo tempo que provoca o riso, a charge traz informação e opinião sobre a realidade, expondo suas incongruências de maneira irônica e sarcástica. Possui a capacidade de promover uma desconstrução da imagem, não retirando a credibilidade do material noticioso, mas atuando como um espaço de construção e explosão de sentidos ocultos na política e na sociedade. Nesse contexto, o humor presente nas charges reflete o “sentimento do contrário”, evidenciando as múltiplas facetas e contradições da realidade por meio da ironia, da crítica e da provocação. Os autores citam Pirandello para descrever o humor presente nas charges:

[...] o humorismo consiste no sentimento do contrário, provocado pela especial atividade de reflexão que não esconde, como geralmente na arte, uma forma de sentimento, mas o seu contrário, mesmo seguindo passo a passo o sentimento como a sombra segue o corpo. Para o humorista as causas na vida não são nunca tão lógicas, tão ordenadas, como nas nossas obras de arte comuns. A ordem? A coerência? Mas se nós temos no interior quatro almas em luta entre si: a alma instintiva, a alma moral, a alma afetiva, a alma social. E conforme domine esta ou aquela se compõe a nossa consciência, e nós consideramos válida e sincera aquela interpretação fictícia de nós mesmos, do nosso ser interior que desconhecemos, porque não se manifesta nunca inteiro, mas, ora de um modo, ora de outro, como queiram os casos da vida. O humorista decompõe o caráter em seus elementos; mostra as suas incongruências (Pirandello, 1996, p. 169-170 *apud* Schwertner; Adolfo, 2020, p. 28).

Ainda explorando a charge, Schwertner e Adolfo destacam que ela apenas pode ser bem compreendida quando aplicada a temas atuais, pois requer que o leitor tenha conhecimento prévio sobre o assunto abordado, de modo a participar ativamente da interpretação. Para a criação de uma charge, é necessário que o fato motivador esteja em desenvolvimento e associado a ele haja um elemento cômico, visto que levaria a publicação de uma notícia social já consolidada, sem qualquer atualização ou abordagem diferenciada, a não cumprir o objetivo jornalístico. Ademais, a charge caracteriza-se como uma forma de registro crítico e opinativo da história imediata de um grupo social, cuja recepção pelo leitor depende da ativação de uma

memória social que lhe permita construir os possíveis sentidos do discurso apresentado. Uma das principais características desse gênero é a crítica social contundente, que se vale do humor como elemento lúdico para contrastar com argumentações puramente racionais, utilizando-se do ridículo associado a distorções da realidade e das ações humanas para produzir os efeitos cômicos, os quais variam conforme a pluralidade cultural, social, política e econômica.

Como já se afirmou, o acelerado desenvolvimento das novas Tecnologias de Informação e Comunicação, notadamente as formas de comunicação mediadas pelo computador, propiciaram o surgimento de novas modalidades de charges, as chamadas charges eletrônicas. Embora apresentem um novo suporte material e meios de circulação, as charges eletrônicas são produzidas com base nos mesmos objetivos das charges jornalísticas convencionais, visando a promover a crítica social por meio do humor. A transposição das charges para o ambiente virtual transforma o universo de leitores, aproximando-se mais do público adolescente e jovem, nem sempre típicos leitores das charges veiculadas por jornais impressos (Schwertner; Adolfo, 2020). Apesar dessa diferença no público-alvo, as charges eletrônicas também manifestam um posicionamento socioideológico do chargista em relação a fatos da realidade social, desempenhando uma função similar à da charge jornalística. No entanto, as práticas discursivas que constituem as charges eletrônicas diferem-se daquelas presentes nas charges impressas, em virtude das relações e coerções próprias do ambiente virtual. Ainda assim, para Schwertner e Adolfo, ambas as modalidades de charge compartilham a característica de exigir do leitor um conhecimento prévio do contexto social e político, para que possam ser devidamente compreendidas e significadas:

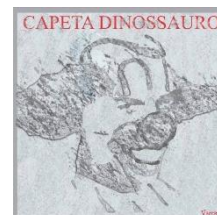
Nessa perspectiva, uma boa charge deve focar um assunto atual e ir direto onde estão centrados o interesse e a atenção do público leitor. Deve focalizar uma determinada realidade, na maioria das vezes política, ocupando-se da síntese desse fato. A essa charge somente é atribuída significação pelos leitores que possuem conhecimento do mundo circundante (Schwertner; Adolfo, 2020, p. 31).

Desse modo, na perspectiva dos autores (2020), a charge política, com suas ilustrações humorísticas, pode configurar-se como uma ferramenta que facilita a compreensão dos cidadãos sobre as informações públicas divulgadas pela Administração Pública, bem como acerca dos acontecimentos no país relacionados ao governo, à economia, à educação, entre outros. Os autores apontam que a função desempenhada pelas charges políticas eletrônicas vai muito além da mera provocação do riso, das metáforas, das ironias e das sátiras. Através de imagens e figuras irônicas e satíricas, aquilo que não é visto ou percebido pelos cidadãos salta aos olhos, alertando-os para exercerem sua cidadania por meio da fiscalização dos atos da Administração

Pública. Em suma, as charges eletrônicas configuram-se como um importante instrumento de exercício da democracia e de promoção da transparência governamental.

No diálogo com os conceitos de charge, as *cybercharges* de Vaccari emergem como uma expressão contemporânea e dinâmica desse gênero artístico. Ao explorar o ambiente digital, suas charges adaptam-se às demandas da era tecnológica, mantendo a essência crítica e humorística característica das charges tradicionais. A interatividade, proporcionada pelas *cybercharges*, amplia o alcance e o engajamento do público, permitindo uma maior disseminação e discussão dos temas abordados, bem como a agilidade na produção e na publicação possibilita a abordagem de questões atuais e relevantes de forma ágil e impactante, refletindo a realidade de maneira dialógica e ideológica. A adaptação visual e de linguagem das *cybercharges* reflete a criatividade e inovação presentes no meio digital, enquanto a viralização e o compartilhamento dessas charges contribuem para a amplificação da mensagem e o debate público. Em resumo, pode-se afirmar que as *cybercharges* de Vaccari estabelecem um diálogo vivo e pulsante com os conceitos tradicionais de charge, renovando e enriquecendo esse gênero artístico com as possibilidades oferecidas pela era digital.

3. SÁTIRA POLÍTICA E LITERATURA EM *CYBERCHARGES* DE MARCIO VACCARI (2019-2022)



(Vaccari, 2020)

Este capítulo dedica-se à análise de um conjunto de *cybercharges* produzidas por Marcio Vaccari e publicadas em suas redes sociais entre 2019 e 2022, período marcado por polarizações políticas, retrocessos democráticos e ataques sistemáticos à educação, à cultura e aos direitos sociais no Brasil. A proposta é investigar essas produções como manifestações literárias em sentido expandido, mobilizando conceitos como humor, sátira, grotesco e paródia para compreender sua potência crítica e estética. Conforme argumenta Linda Hutcheon (1989), a paródia não deve ser vista como simples imitação zombeteira, mas como “repetição com distância crítica”, capaz de subverter discursos preexistentes e instaurar novas camadas de sentido. Nas charges de Vaccari, essa repetição crítica manifesta-se na apropriação de obras clássicas da arte, da literatura, da música e da cultura popular, exploradas em sua função simbólica e ressignificadas no contexto da política contemporânea.

O humor, aqui, não se reduz à função de entreter: ele desestabiliza, incomoda, rompe o automatismo do olhar. Henri Bergson (1987) observa que o riso surge diante do mecânico aplicado ao vivo e, nas *cybercharges*, é o comportamento político desumanizado que se torna alvo do riso, transformando a repetição de absurdos em denúncia. Já para João Adolfo Hansen (1990), a sátira atua como uma forma de “linguagem figurada” que desnuda vícios e deformações do corpo social. Vaccari mobiliza esse recurso com maestria, lançando mão da ironia como forma de interrogar discursos oficiais e desmontar narrativas autoritárias.

A presença do grotesco, tal como compreendido por Mikhail Bakhtin (1987), também é central nesse conjunto de obras. O grotesco revela o corpo em crise, em transição, em decomposição, e é justamente nessa exposição dos excessos, das contradições e das rupturas que se inscreve a crítica social. A degradação dos símbolos de poder, a animalização de figuras políticas, a teatralização da miséria e da hipocrisia operam como mecanismos de resistência imagética. Ao trazer à tona aquilo que o discurso oficial tenta esconder, como o ridículo, a fome, a exclusão e a mentira, Vaccari convoca o público não apenas ao riso, mas à reflexão.

Assim, as *cybercharges* analisadas neste capítulo são mais do que representações visuais da conjuntura política: são textos de combate, produzidos a partir de uma gramática crítica que

entrelaça literatura, arte visual e engajamento. Através do humor amargo, da paródia irônica e do grotesco provocador, Vaccari constrói uma poética da denúncia, que resiste ao silenciamento e afirma, em cada imagem, o papel fundamental da arte na disputa de sentidos.

Cabe destacar que, nesta pesquisa, adota-se uma perspectiva ampliada de literatura, que reconhece objetos híbridos e intersemióticos, como as charges digitais, como manifestações do campo expandido do literário, especialmente quando mobilizados como dispositivos de leitura crítica da realidade. Essa compreensão encontra respaldo na concepção de literatura proposta por Antonio Candido (2004), para quem o literário não se restringe à tradição formal dos gêneros consagrados, mas se afirma como uma necessidade humana universal, capaz de produzir sentido, formar consciências e operar como forma simbólica de conhecimento:

Chamarei de literatura, da maneira mais ampla possível, todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações. Vista deste modo a literatura aparece claramente como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contacto com alguma espécie de fabulação (Candido, 2004, p. 174).

Ao defender o direito à literatura como direito à imaginação, à linguagem e à reflexão sobre a experiência humana, Cândido legitima o entendimento de que produções como as de Vaccari, mesmo à margem do cânone, participam ativamente do campo literário por sua capacidade de narrar, criticar e transformar a realidade. Em consonância com essa perspectiva, esta pesquisa reconhece nas *cybercharges* analisadas a seguir uma estética da urgência e uma política da linguagem, cuja potência está justamente em explorar os limites do literário e expandir suas formas de atuação no mundo.

Figura 22



A *cybercharge* de Marcio Vaccari, intitulada *CLÁSSICOS CONSERVADOS PARA JOVENS CONSERVADORES*, propõe uma crítica aguda à adesão irrefletida de parte da juventude a ideologias conservadoras. A imagem da menina com minhocas no lugar dos cabelos evoca a figura da Medusa, da mitologia grega, não como símbolo de poder feminino subversivo, mas como metáfora da confusão mental e da vulnerabilidade diante da manipulação. Ao expressar o desejo de se tornar “como o mito”, referência à alcunha dada por apoiadores ao ex-presidente Jair Bolsonaro, a criança revela uma postura de admiração desinformada, moldada mais por impulsos do que por reflexão.

A fala da mulher ao lado, ao questionar “quem andou colocando minhocas nessa sua cabeça?”, reforça o tom de preocupação. Longe de tentar silenciar a criança, a figura supostamente materna representa o alerta diante da crescente influência de discursos extremistas, sobretudo nas redes sociais, capazes de seduzir os mais jovens por meio de soluções simplificadas e promessas de ordem. Nesse sentido, a charge desloca a crítica: não se trata de cercear o pensamento juvenil, mas de denunciar os riscos de uma formação pautada por discursos prontos, que inibem a autonomia intelectual e tornam o conservadorismo uma escolha aparentemente mais fácil ou mais “atraente”, por sua estrutura binária e sedutora.

A leitura dessa charge articula-se diretamente com o conceito de sátira política, tal como definido por Hansen (2013), ao evidenciar o papel desse gênero discursivo na denúncia e na exposição das distorções sociais, políticas e ideológicas. A sátira, nesse contexto, assume uma função crítica, operando como instrumento de desestabilização de discursos hegemônicos. Além disso, o conceito de “colonização simbólica do pensamento”, abordado por Minois (2003), torna-se fundamental para a compreensão dos mecanismos de manipulação ideológica presentes na representação. A charge evidencia como discursos simplificados e dogmáticos podem interferir na formação intelectual de sujeitos jovens, reforçando o alerta para os riscos de uma educação pautada na reprodução acrítica de ideias e na restrição ao pensamento reflexivo.

A metáfora das “minhocas” sintetiza esse processo de colonização simbólica do pensamento, sugerindo que ideias enraizadas sem criticidade podem se multiplicar e contaminar a percepção de mundo. Com isso, Vaccari levanta uma questão central: como proteger a

⁶⁴ Disponível em https://www.instagram.com/p/BwO65j_Bedi/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em 15 de março de 2025.

liberdade de pensamento dos jovens sem deixá-los à mercê de narrativas que seduzem justamente por serem simples, dogmáticas e convenientemente confortáveis? Ao articular elementos visuais e simbólicos de forma precisa, a Figura 22 atua como denúncia e convite à reflexão, reafirmando o papel da arte como meio de resistência diante da ascensão de discursos autoritários.

Figura 23



Fonte: VACCARI, Marcio. 11 de dezembro de 2019⁶⁵

Na *cybercharge* acima, em coautoria com Luana Mattos, a escolha de personagens do universo de *Peter Pan* para representar Greta Thunberg e Jair Bolsonaro opera como uma crítica mordaz às crises ambientais agravadas durante o governo do ex-presidente. Greta, caracterizada como Peter Pan, encarna a resistência jovem e determinada frente ao colapso climático. Sua expressão serena e os braços cruzados sugerem convicção e consciência de sua missão, revelando uma postura madura diante da urgência ambiental, em contraste com o símbolo da infância eterna que o personagem tradicionalmente representa. Esse contraste ganha ainda mais sentido ao considerar o contexto histórico do personagem criado por James Matthew Barrie⁶⁶, em 1902, cuja obra estabelece Peter Pan como o “menino que não quer crescer”, uma figura que simboliza a infância eterna e a fuga das responsabilidades adultas.

Já Bolsonaro, representado como Capitão Gancho, surge como o antagonista que corre desorientado, empunhando uma arma de fogo. Essa representação reforça sua imagem como

⁶⁵ Disponível em https://www.instagram.com/p/B57O-wBD65H/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 12 de março de 2025.

⁶⁶ Disponível em: <https://www.disney.com.br/novidades/quem-foi-jm-barrie-e-qual-a-sua-relacao-com-peter-pan-and-wendy>. Acesso em: 7 agosto 2025.

figura reativa, violenta e avessa ao enfrentamento sério das pautas ambientais. A arma em mãos pode ser lida como alegoria da repressão e do autoritarismo que marcaram sua gestão, especialmente no tratamento dispensado a ativistas, comunidades indígenas e ambientalistas. Sua corrida sem direção aparente sublinha a ausência de um projeto sustentável e o despreparo para lidar com os desafios ambientais.

A inscrição *Never grow up* (“Nunca cresça”), que acompanha a cena, atua como recurso irônico e ambíguo. Por um lado, denuncia a imaturidade política de líderes que recusam responsabilidades e se esquivam de decisões difíceis. Por outro, sugere que crescer, no sentido ético e coletivo, é necessário para transformar o presente. Greta, nesse jogo simbólico, aparece como quem subverte o próprio mote de Peter Pan: permanece jovem, mas se recusa à alienação infantilizada, escolhendo agir com firmeza e consciência.

Do ponto de vista humorístico, o uso da paródia e da intertextualidade dialoga com o conceito de “incongruência” proposto por Bergson (1987), ao provocar o riso por meio da justaposição inesperada entre o universo lúdico de um clássico infantil e a gravidade das questões ambientais e políticas. A escolha de personagens caricaturais, deslocados de seu contexto original para o cenário político, cria um efeito de estranhamento que evidencia o ridículo da postura negacionista. Bergson afirma que o cômico emerge quando há uma rigidez de comportamento em situações que exigiriam adaptação e sensibilidade. A figura de Bolsonaro, com sua atitude intempestiva e desproporcional, ilustra bem essa rigidez, causando riso pela incongruência de seu comportamento diante da gravidade da situação.

No plano da sátira, segundo Hansen (1990), a charge mobiliza os recursos da vituperação e da caracterização caricatural para construir a persona satirizada. A representação de Bolsonaro como um personagem grotesco, que combina a violência (arma em punho) com a figura de um vilão de desenho animado ou da literatura infantojuvenil, reforça o tom de maledicência retórica e a intencionalidade didático-moral da sátira. O exagero na construção da figura do Capitão Gancho, convertido aqui em um político descontrolado e infantilizado, dialoga com a tradição satírica clássica, em que o riso é mobilizado para atacar os vícios sociais e políticos.

A dimensão grotesca da charge, embora mais sutil que em outras obras de Vaccari, manifesta-se na degradação simbólica do político, ridicularizado como uma caricatura de si mesmo. Conforme Bakhtin (1987), o grotesco atua ao subverter hierarquias e expor o ridículo do poder. A fusão simbólica entre o político real e o personagem ficcional reforça essa lógica: o Capitão Gancho, figura cômica e moralmente falida, funciona como metáfora da falência ética e ambiental de uma gestão negacionista.

Por fim, ao explorar a intertextualidade com o universo da cultura pop, especialmente a animação clássica da Disney⁶⁷ *Peter Pan* (1953), em que o personagem Capitão Gancha (representado com a arma e roupa típicas) e Peter Pan (com o chapéu verde) são figuras icônicas dessa adaptação animada, que está profundamente entranhada na cultura pop, especialmente no imaginário coletivo brasileiro e mundial, a charge também incorpora elementos que Vladimir Propp (1992) descreve como funções narrativas arquetípicas: Greta, assumindo o papel do herói (a figura da resistência e da transformação), e Bolsonaro, como o anti-herói ou vilão desastrado, típico da narrativa fabular. Essa estrutura reforça a leitura da charge como uma pequena fábula política, na qual a luta entre responsabilidade ambiental e negacionismo assume contornos épicos e grotescos, provocando riso, reflexão e desconforto ético.

Com isso, Vaccari articula elementos intertextuais e simbólicos para destacar o embate entre inércia e ação, negacionismo e engajamento. A charge da Figura 23 reposiciona o mito da juventude eterna em chave política, atribuindo à infância não a fuga da realidade, mas a coragem de enfrentá-la. Assim, evidencia-se o contraste entre uma juventude que propõe o futuro e uma liderança que permanece presa ao passado, insistindo em negar as urgências do presente. Ao combinar crítica política e cultura pop, a charge convida à reflexão sobre o papel das novas gerações e a urgência de um novo paradigma ambiental e social.

Figura 24



Fonte: VACCARI, Marcio. 05 de janeiro de 2020⁶⁸

Na composição gráfica da Figura 24, Vaccari ironiza o cenário literário e político brasileiro durante o governo de Jair Bolsonaro, valendo-se da imagem de uma estante de livros

⁶⁷ Disponível em [Quem foi J.M. Barrie e qual a sua relação com 'Peter Pan & Wendy' | Disney Brasil](https://www.disneybrasil.com.br/peter-pan). Acesso em: 7 de agosto de 2025.

⁶⁸ Disponível em https://www.instagram.com/p/B68TTY_jUYd/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 15 de março de 2025.

em que os títulos estão apagados, com exceção do exemplar de Olavo de Carvalho, *O Mínimo para ser um idiota*, que está parcialmente apagado. A seleção de autores, como Mark Manson, Yuval Noah Harari, John Green, Dan Brown e Antoine de Saint-Exupéry, todos *best sellers* de grande alcance popular, sugere uma valorização de obras voltadas à reflexão sobre comportamento, história e empatia. Ao destacar apenas o título da obra de Carvalho, Vaccari acentua o contraste entre o pensamento crítico cultivado por esses autores e o reducionismo ideológico promovido por figuras associadas à extrema direita.

A legenda “Edições exclusivas para o mercado editorial brasileiro em 2020” insinua que, sob o bolsonarismo, o espaço de circulação de ideias foi distorcido por uma demanda por conteúdos que reforçam visões conservadoras e polarizadas. Nesse contexto, o selo “Sóraiva”, paródia da editora Saraiva, funciona como crítica ao próprio mercado editorial, que, em vez de resistir ao empobrecimento do debate, adapta-se a ele. O livro de Olavo de Carvalho, com seu título parcialmente exposto, concentra a crítica à banalização do discurso intelectual, funcionando como ícone de uma retórica marcada pela desinformação e pela aversão ao pensamento complexo.

Ao silenciar os títulos das demais obras, a charge sugere que leituras densas e formadoras foram obscurecidas em meio a uma cultura política que favorece a doutrinação ideológica e o anti-intelectualismo. Vaccari, assim, vai além da simples paródia: propõe uma reflexão crítica sobre o que se lê, o que se publica e o que se consome como “conhecimento” no Brasil contemporâneo.

Do ponto de vista teórico, a charge de Vaccari dialoga com o conceito de sátira como gênero retórico-poético, conforme definido por Hansen (1990). A escolha de destacar apenas o livro de Olavo de Carvalho, em meio a uma estante de títulos silenciados, configura uma estratégia de vituperação, na qual o “pior” e o moralmente reprovável são expostos de forma hiperbólica e caricatural para provocar reflexão crítica. Hansen afirma que a sátira opera com base em preceitos retóricos que visam a desestabilizar o objeto satirizado, utilizando a linguagem como instrumento de ataque e denúncia social.

Além disso, o humor presente na charge pode ser compreendido à luz da teoria da incongruência de Bergson (1987), especialmente pelo modo como a expectativa do leitor é subvertida. A estante de livros, espaço geralmente associado ao conhecimento plural e à formação crítica, é reduzida a um único título que reforça o anti-intelectualismo. Esse deslocamento entre expectativa e realidade gera um riso amargo e reflexivo, típico da sátira política que, segundo Minois (2003), tem como função primeira não apenas fazer rir, mas desmascarar o poder e expor suas contradições.

Com isso, a charge evidencia os riscos de um ambiente cultural que despreza a diversidade de ideias e valoriza a repetição de discursos simplistas. É um chamado à valorização da literatura que convida à escuta, à crítica e à expansão da consciência, em oposição àquela que apenas reafirma certezas rasas e discursos de ódio travestidos de verdade.

Figura 25



Fonte: VACCARI, Marcio. 14 de novembro de 2019⁶⁹

Em tom de sátira política, nesta *cybercharge*, Vaccari constrói uma imagem provocativa no formato de um cartaz de alerta, com a palavra “URGENTE!” em destaque, para ironizar o modo como o governo Bolsonaro tratou a cultura e a educação. A chamada “TERRORISTA CAUSA PÂNICO NA SEDE DO GOVERNO EM BRASÍLIA” opera como uma hipérbole crítica: ao representar um leitor como uma ameaça, o chargista evidencia a aversão institucional à promoção do pensamento crítico e da produção cultural. O gesto do personagem, com o braço erguido segurando um exemplar da *Poesia de Pessoa*, transforma o livro em símbolo de resistência, sugerindo que, diante da censura e da negligência, ler pode se tornar um ato de insubordinação.

A frase no balão: “todos no chão, se não lerei um livro para vocês, animais!”, acentua a ironia, ao subverter o clichê de um discurso ameaçador e transformá-lo em um convite forçado à leitura. Nesse gesto, a charge denuncia a desumanização daqueles que defendem a arte e a

⁶⁹ Disponível em https://www.instagram.com/p/B41uID9HvmN/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 15 de março de 2025.

educação, tratados como “inimigos” por um governo que frequentemente deslegitimou espaços de pensamento crítico. O uso do humor, nesse caso, não dilui a gravidade da crítica, mas reforça a tensão entre uma postura autoritária e o valor transformador da cultura.

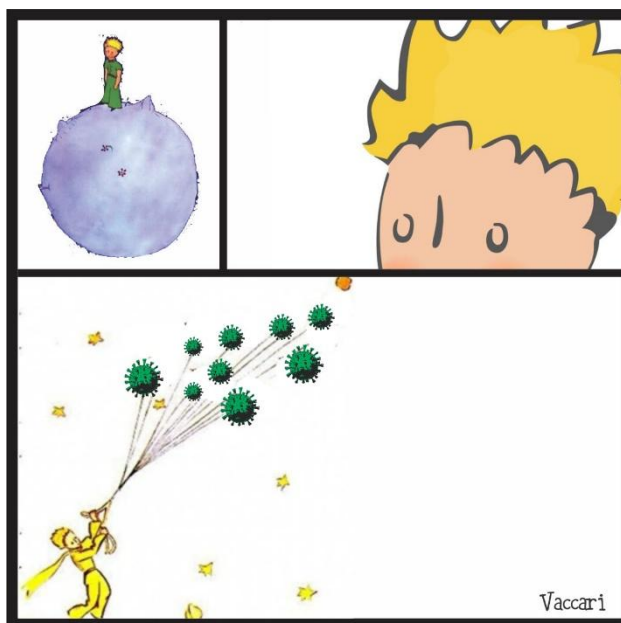
A inversão cômica proposta por Vaccari dialoga com o conceito de humor popular descrito por Propp (1992), no qual as regras da lógica e da moral convencionais são temporariamente suspensas para instaurar uma nova ordem de sentido, muitas vezes, absurda ou grotesca. O riso gerado pela transformação de um leitor em “terrorista” nasce justamente dessa quebra de expectativa, de um mundo em que os valores estão momentaneamente invertidos, e o conhecimento vira ameaça.

A construção da sátira na charge conversa diretamente com o conceito de *bomolochia* e maledicência, como definido por Hansen (1990), ao transformar o leitor em uma ameaça caricatural, que inverte a lógica tradicional de violência. Aqui, a persona satírica assume um papel de professor moralista, expondo, por meio da ironia e da hipérbole, o absurdo de um governo que trata a cultura como inimiga. A desproporção proposital entre o “perigo” anunciado e o real gesto do personagem (ler um livro) reflete a “mistura inconveniente” típica da sátira clássica, que, segundo Hansen, recorre a exageros e distorções para evidenciar a degradação moral do alvo satirizado.

Além disso, o humor operado na charge aproxima-se da perspectiva de Bergson (1987) ao trabalhar com o riso como mecanismo de correção social. Ao tornar ridícula a ideia de que um leitor representa uma ameaça terrorista, a charge expõe o automatismo ideológico de um governo que reage de maneira previsível e repressiva diante de qualquer manifestação crítica. O riso aqui, portanto, é provocador e educativo, criando um curto-circuito entre o absurdo da situação e a reflexão política que ela exige do público.

Mais do que apenas caricaturar, Vaccari interpela o público ao denunciar o desprezo institucional por áreas fundamentais para a construção cidadã. A Figura 25 sugere que, em um cenário em que livros são tratados como armas, a leitura torna-se uma forma de resistência, e o leitor, um subversivo. A charge, assim, inscreve-se como um manifesto visual pela valorização da cultura e da educação, frente às tentativas de silenciamento promovidas por políticas retrógradas.

Figura 26



Fonte: VACCARI, Marcio. 21 de agosto de 2020⁷⁰

Inspirando-se na estética delicada da obra *O Pequeno Príncipe*, Vaccari constrói uma crítica visual marcante à condução da pandemia de covid-19 pelo governo Bolsonaro. Dividida em três quadros, a charge articula elementos simbólicos para expor, com ironia sutil, a desconexão entre o discurso oficial e a realidade vivida pela população.

No primeiro quadro da Figura 26, o personagem icônico de Antoine de Saint-Exupéry aparece em pé sobre um pequeno planeta, remetendo à sua busca por sentido e cuidado com o mundo, traços que se chocam com a postura negligente da gestão da crise sanitária no Brasil. Essa imagem inicial sugere uma figura sensível e atenta, em total contraste com a frieza e a desinformação que marcaram a resposta governamental à pandemia.

A sequência evolui para uma representação fragmentada: a cabeça do príncipe surge isolada, apenas com olhos e cabelos visíveis, sinalizando um esvaziamento simbólico, um governo que vê, mas não enxerga, que observa, mas não se compromete. Essa fragmentação pode ser interpretada como metáfora para a alienação da liderança política em relação ao sofrimento coletivo, além de apontar para a perda de empatia e de humanidade diante de uma crise tão devastadora como a da pandemia.

Essa representação visual da fragmentação e da manipulação simbólica da pandemia pode ser relacionada ao conceito de sátira de costumes, como discutido por Hansen (1990). Ao

⁷⁰ Disponível em https://www.instagram.com/p/CEJazn0jU9n/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 17 de março de 2025.

construir imagens que exploram a incongruência entre a gravidade da situação e a resposta estatal, Vaccari opera com uma lógica de “maledicência” voltada aos vícios sociais e políticos. A distorção visual, como a cabeça flutuante e os balões-vírus, reforça a deformação simbólica típica da sátira, criando um contraste entre a leveza estética e o horror social, característica da mistura de registros que, segundo o autor, marca o gênero satírico.

Além disso, é possível identificar um traço de grotesco no modo como a charge explora a tensão entre o infantil e o trágico. A estética doce e delicada, herdada do universo de *O Pequeno Príncipe*, entra em choque com o conteúdo de dor e morte que a pandemia carrega. Esse contraste lembra a lógica de “incongruência malvada” apontada por Hansen e dialoga com a definição de Bakhtin (1987) sobre o grotesco como uma estética de misturas e de inversão de valores, que expõe, de forma visualmente desconcertante, as contradições mais cruéis da realidade política.

Na última cena, o Pequeno Príncipe segura cordas amarradas a vírus estilizados como balões, uma imagem que, ao mesmo tempo que infantiliza o trato com a pandemia, denuncia a tentativa de manter as aparências de controle em meio ao caos. As cordas frágeis que “contêm” os vírus reforçam a ideia de medidas ineficazes, que não foram capazes de impedir a propagação descontrolada do vírus, nem de salvar vidas.

Ao conjugar delicadeza estética com crítica social, Vaccari subverte a figura do príncipe sonhador para enfatizar a gravidade da omissão estatal. A charge questiona não apenas a eficácia das ações políticas, mas a ausência de empatia e responsabilidade diante do sofrimento humano, valores que, se estivessem presentes, poderiam ter feito toda a diferença no enfrentamento da pandemia.

Figura 27



Fonte: VACCARI, Marcio. 17 de setembro de 2020⁷¹

Com uma composição marcada pelo simbolismo e pela ironia visual, a charge de Vaccari tece uma crítica mordaz à figura do ex-presidente Jair Bolsonaro. Em um fundo branco, que intensifica a atenção sobre os elementos centrais, vemos Bolsonaro ajoelhado, em uma postura que remete ao gesto tradicional de um pedido de casamento. No entanto, em vez de oferecer uma aliança, ele estende uma chama acesa, semelhante a uma lamparina ou candeia, numa cena que inverte completamente a expectativa de um gesto amoroso. A chama, nesse contexto, não representa calor ou luz, mas um símbolo de ameaça, de destruição disfarçada de promessa.

O sorriso que acompanha o gesto direcionado a uma mulher branca, loira e vestida com a camisa da seleção brasileira remete a uma ideia de patriotismo idealizado, ou mesmo fetichizado, que marcou boa parte da retórica bolsonarista. Essa figura feminina, que expressa surpresa e alegria com uma das mãos no rosto, veste uma máscara de proteção de forma inusitada: em vez de cobrir a boca ou o nariz, a máscara tapa apenas um dos olhos. Essa escolha gráfica é reveladora, pois transforma o símbolo da prevenção em um emblema de cegueira seletiva, uma alusão à recusa em ver os danos reais provocados pelo governo diante de uma crise sanitária de proporções trágicas.

A inserção de um trecho do hino nacional, “do que a terra mais garrida, teus risonhos lindos campos têm mais flores...”, funciona como recurso de ironia fina. A citação, que tradicionalmente inspira sentimentos de orgulho patriótico, aqui serve para escancorar a

⁷¹ Disponível em <https://www.instagram.com/p/CFPWgEnDOci/?igsh=MTVIZXhnaHpib3ZxeA==>. Acesso em 20 de março de 2025.

discrepância entre o discurso ufanista e a realidade marcada por retrocessos, negacionismo e polarização.

Tal lógica de inversão grotesca, que transforma um gesto romântico em ameaça, também pode ser entendida à luz de Propp (1984), que identifica no riso popular uma força que suspende as normas sociais estabelecidas para expor, por meio do escárnio e da paródia, as contradições do poder. Ao transformar o ato de "pedido de casamento" em um pacto incendiário, a charge encena um humor que subverte as convenções do amor, da política e do nacionalismo.

Essa manipulação de símbolos nacionalistas e a subversão de uma cena tradicionalmente romântica aproximam-se da lógica do humor por incongruência, conforme discutido por Bergson (1987). A comicidade, aqui, emerge do deslocamento brusco entre expectativa e realidade: espera-se uma cena de afeto, mas ela se revela uma promessa de destruição. Bergson argumenta que o riso frequentemente nasce da percepção de uma rigidez ou inadequação de comportamento frente a uma situação, o que, no caso, evidencia-se na encenação caricata de um patriotismo cego e perigosamente passivo diante do autoritarismo.

Além disso, o jogo entre idealização e ameaça presente na cena dialoga com a tradição da sátira política, especialmente na sua dimensão de denúncia dos desvios éticos no poder. Como aponta Minois (2003), a sátira não apenas ridiculariza, mas visa a expor a hipocrisia e a má-fé dos agentes políticos. A construção dessa “proposta de casamento incendiária” inscreve-se nesse campo, no qual a estética do humor visual torna-se veículo para uma crítica social penetrante.

Ao evocar esses versos em meio a uma cena ambígua e inquietante, a charge reforça o contraste entre a idealização da nação e os efeitos concretos das políticas adotadas. Nesse jogo de referências e deslocamentos simbólicos, Vaccari constrói uma crítica enfática ao romantismo político que mascara intenções autoritárias. Ao oferecer a chama em vez de um anel, a imagem sugere que o “compromisso” firmado com parte da população foi, na verdade, com o caos e a desinformação. A charge da Figura 27 propõe, em suma, uma reflexão sobre os riscos de um patriotismo que se recusa a enxergar suas próprias contradições, e sobre a importância de uma postura crítica diante de narrativas que encantam, mas que podem destruir.

Figura 28



Fonte: VACCARI, Marcio. 29 de julho de 2019⁷²

A charge que representa três personagens, duas pessoas vestindo a camisa da seleção brasileira e uma mulher sem esse traje, também articula uma crítica ao governo Bolsonaro, evocando com eficácia a metáfora do mito de Sísifo. As cordas atadas às pernas dos personagens, conectando-os a uma grande pedra prestes a despencar montanha abaixo, simbolizam o peso das decisões políticas e as consequências que delas derivam. Tal como Sísifo, condenado a empurrar uma pedra eternamente sem jamais alcançar o topo, os cidadãos representados parecem aprisionados a um esforço contínuo e infrutífero, reproduzindo um ciclo de políticas que não geram avanço e ameaçam provocar novos retrocessos.

A montanha sobre a qual se desenrola a cena sugere o esforço coletivo exigido em momentos de crise, enquanto a pedra instável, prestes a ceder, alude às consequências latentes de uma gestão que ignora sinais de alerta e negligencia responsabilidades. Nesse contexto, a mulher que aparece sem a camisa da seleção destaca-se como uma figura dissonante. Sua fala crítica simboliza uma tentativa de ruptura com a adesão cega a discursos populistas. Diante da empolgação acrítica de um personagem (representada por um ponto de exclamação) e da hesitação confusa de outro (marcada por um ponto de interrogação), ela se impõe como uma voz de lucidez e resistência, alertando para a gravidade do cenário.

Esse ciclo de repetição infrutífera, simbolizado pela pedra de Sísifo, também pode ser lido à luz da lógica do grotesco bakhtiniano (1987), que compreende a vida social como um

⁷² Disponível em https://www.instagram.com/p/B0fqd3ejrFz/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 04 de abril de 2025.

processo inacabado, permeado por crises cíclicas, degradação e possibilidade de renovação. A imagem da pedra, prestes a rolar novamente, contém essa ambiguidade própria ao grotesco: mistura de riso amargo e de consciência trágica. O humor que emerge dessa cena não é o da leveza ou da graça, mas o humor carregado de tensão, típico da sátira política que, como aponta Minois (2003), busca denunciar as farsas do poder e expor as contradições sociais em momentos de crise. Além disso, ao jogar com símbolos de esforço inútil e aprisionamento coletivo, a charge dialoga com o conceito de “riso de resistência”, no qual o humor opera como ferramenta crítica diante de contextos opressivos. Não se trata de um riso conciliador, mas de um riso que revela a desesperança, provoca o desconforto e incita à reflexão sobre os mecanismos de dominação e alienação.

A charge, assim, propõe uma reflexão sobre os limites da liberdade quando esta é exercida sem consciência coletiva. Ao evidenciar que todos os personagens, entusiastas, céticos e críticos, estão igualmente atrelados à mesma pedra, a imagem denuncia a ilusão de autonomia que permeou parte significativa do discurso bolsonarista. A corda que os une aponta para a interdependência social e para os efeitos generalizados de escolhas políticas inconsequentes.

Mais do que denunciar a estagnação, a obra de Vaccari sinaliza a urgência de romper com ciclos de futilidade e inércia. A verdadeira mudança, sugere a charge, passa pelo reconhecimento das estruturas que nos mantêm presos, sejam elas ideológicas, simbólicas ou institucionais, e pela construção de uma consciência coletiva que se recuse a ser arrastada, uma vez mais, por pedras lançadas montanha abaixo.

Figura 29



Fonte: VACCARI, Marcio. 01 de agosto de 2021⁷³

⁷³ Disponível em https://www.instagram.com/p/CSB3S8LLmTB/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 04 de abril de 2025.

A charge acima, publicada em 1º de agosto de 2021 e que se apropria da obra *Café*, de Cândido Portinari, apresenta mais uma crítica social ao governo Bolsonaro, especialmente no contexto da crise sanitária provocada pela covid-19. Enquanto a pintura original apresenta trabalhadores do café em plena atividade, revelando a força física e a dureza do labor no campo, a charge inverte esse gesto ao mostrar os mesmos corpos agora carregando ossos, uma imagem potente que alude à escassez alimentar e à humilhação pública vivida por grande parte da população brasileira naquele período, marcada por filas para doações de pelancas e ossos.

A assinatura “Vaccari e Portinari”, presente na charge, não é apenas um gesto de homenagem, mas uma escolha política e estética que estabelece um elo direto entre o Brasil representado pelo Modernismo engajado de Portinari e o país atual, ainda atravessado por desigualdades estruturais. Ao justapor os dois nomes, Vaccari sugere a persistência das lutas dos trabalhadores ao longo do tempo, e inscreve sua obra no mesmo compromisso ético de denúncia.

A estratégia de reapropriação da pintura *Café* (1935), de Cândido Portinari, pode ser compreendida como um gesto paródico no sentido proposto por Linda Hutcheon (1989), segundo o qual a paródia não se limita a um pastiche irônico ou zombeteiro, mas constitui uma prática estética complexa de diálogo crítico com textos e discursos preexistentes. Ao “citar” visualmente uma obra reconhecida da história da arte brasileira, marcada pelo engajamento social e pela valorização do trabalhador rural, Vaccari não apenas homenageia Portinari, mas reativa os sentidos da obra original ao inseri-la em um novo contexto histórico: o da fome institucionalizada e da necropolítica em tempos de pandemia. Essa reconfiguração desloca o espectador do campo da contemplação para o da denúncia, convertendo o patrimônio cultural em ferramenta de resistência.

Esse gesto paródico, ainda segundo Hutcheon, só produz sua força crítica quando mobiliza um repertório partilhado entre autora (ou autor) e público, e é justamente essa memória coletiva da obra modernista que torna a charge eficaz em sua provocação. A paródia, aqui, não visa a destruir o texto-fonte, mas a expô-lo a novas leituras, instaurando um espaço de ambivalência em que tradição e ruptura convivem. Ao superpor o cartaz irônico, “Retire aqui seu pedaço de generosidade da classe média!”, sobre uma cena já carregada de historicidade, Vaccari realiza uma operação de intertextualidade crítica, típica da paródia pós-moderna, ao mesmo tempo em que ironiza a retórica meritocrática e filantrópica que tenta disfarçar a violência da exclusão social. O uso das cores verde e amarelo no cartaz, uma alusão à bandeira nacional, torna-se objeto de ironia: aquilo que deveria representar unidade e prosperidade é ressignificado como símbolo de abandono, miséria e perversão do discurso patriótico.

A utilização de imagens corporais em condições precárias, a referência direta à fome e a inversão do sentido patriótico podem ser compreendidas dentro da lógica do grotesco social, tal como delineado por Bakhtin (1987). O grotesco, aqui, não opera simplesmente como recurso estético, mas como dispositivo crítico que materializa a crise social no próprio corpo dos personagens. A exposição da carência, da precariedade e da sobrevivência transformada em espetáculo da fome é uma forma de trazer à tona o que a sociedade busca esconder: os efeitos concretos da desigualdade estrutural.

Essa estratégia de denúncia por meio do riso amargo e da distorção visual também dialoga com a reflexão de Minois (2003), ao compreender o humor como uma forma de resistência que, longe de suavizar a dor social, expõe-na de maneira ainda mais incisiva. O recurso ao humor grotesco e à paródia da estética modernista de Portinari cria, portanto, um espaço de inquietação entre memória, arte e política, que desafia o espectador a encarar a fome não como uma estatística, mas como uma tragédia cotidiana que atravessa gerações.

Os corpos, ainda fortes, agora expressam não apenas resistência física, mas o peso simbólico de uma sobrevivência degradada. Ao reconfigurar uma das imagens mais emblemáticas da arte brasileira, Vaccari atualiza e interpela a memória coletiva, fazendo um julgamento ácido das condições de vida sob um governo que negligenciou os mais vulneráveis. A charge, nesse sentido, é mais do que um comentário visual: é um ato de resistência imagética e um chamado à reflexão sobre o país que fomos, que somos, e o que ainda podemos ser.

Figura 30



Fonte: VACCARI, Marcio. 01 de agosto de 2019⁷⁴

⁷⁴ Disponível em https://www.instagram.com/p/B0nWl_iDk37/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 13 de abril de 2025.

A charge publicada em 1º de agosto de 2019, estruturada em quatro quadros, constrói uma leitura crítica da política cultural do governo Bolsonaro, especialmente no que diz respeito à censura e à tentativa de instrumentalização ideológica da educação. No primeiro quadro, um cartaz fictício do governo anuncia: “Determinação de adequação de obras literárias à nova disposição georrepresentativa. Mistério da Educação. Pátria Nada Brasil”. A formulação paródica do hino nacional expõe, de forma irônica, um projeto autoritário de controle simbólico, sugerindo a imposição de um filtro ideológico sobre o conteúdo das obras literárias e sua circulação nas instituições educativas.

O segundo quadro retoma a figura do *Pequeno Príncipe*, que aparece olhando para o chão, com expressão melancólica, acompanhado da frase: “Deveria ter uma rosa em meu planeta”. A rosa, presente na charge, aparece escondida sob seus pés, no “lado oposto” do planeta, visível apenas para nós, espectadores. A composição visual cria uma dissonância significativa: aquilo que é fundamental para o personagem está ali, mas fora do seu alcance. A cena dialoga com a frase emblemática do livro, “o essencial é invisível aos olhos”, e amplia sua carga simbólica ao representar um contexto em que o que é mais precioso (a imaginação, o afeto, o direito à fantasia) é ocultado ou desvalorizado. Essa crítica sutil evoca episódios reais de censura à literatura infantil, como o edital do programa Leiturinha, em 2020, que vetava livros com “seres mágicos”, refletindo uma tentativa concreta de esvaziamento do imaginário e do simbólico no processo de formação leitora.

O terceiro quadro apresenta uma montagem com o personagem Capitão Nemo e seu submarino, acompanhada da fala: “Cap. Nemo, pra continuar em direção ao fundo do mar, vamos precisar de um foguete!”. A frase carrega uma crítica sutil à desorientação política e à incapacidade de gestão do governo: o foguete, elemento incongruente para a missão submarina, aponta para decisões absurdas ou mal articuladas, que confundem meios e fins, e revelam despreparo diante das demandas complexas do país.

Já o quarto quadro recupera a referência à obra *A volta ao mundo em 80 dias*, de Júlio Verne, mas a subverte por meio da imagem de dois personagens em uma bicicleta com rodas de tamanhos desiguais, enfrentando dificuldades para avançar. Um deles afirma: “Pra inteirar mais quarenta, teremos que voltar daqui!”. A metáfora visual evidencia o retrocesso e a estagnação: as rodas desiguais simbolizam a desigualdade estrutural e a ineficiência das políticas públicas, enquanto o comentário sugere que, antes de seguir em frente, é necessário retomar o que foi abandonado.

A estratégia de justapor diferentes referências literárias e culturais em uma única sequência visual dialoga com a concepção bakhtiniana de carnavalização, na qual a mistura de

vozes, gêneros e estilos cria um espaço de tensão e de inversão das hierarquias simbólicas (Bakhtin, 1987). O riso aqui opera como força desestabilizadora, questionando a rigidez de discursos oficiais e a tentativa de homogeneização cultural. Além disso, a lógica de deslocamento e de incongruência que permeia as cenas, como no uso do foguete no fundo do mar ou da bicicleta com rodas desiguais, dialoga com o que Bergson (1987) define como o cômico que nasce da mecanização da vida, da inaptidão dos personagens em adaptar-se às exigências da realidade, gerando um humor crítico que destaca a disfunção e o absurdo nas ações do governo.

No conjunto, a charge de Vaccari costura colagens literárias e culturais para compor uma crítica sofisticada ao obscurantismo e à tentativa de reconfiguração autoritária da produção simbólica nacional. Ao recontextualizar personagens e narrativas clássicas, o chargista não apenas homenageia a literatura universal, como também reinscreve os sentidos dessas obras à luz do presente, denunciando a urgência de se preservar a liberdade de criação e o direito à pluralidade cultural em tempos de cerceamento. Trata-se, portanto, de uma crítica que se constrói tanto na forma quanto no conteúdo, convidando à reflexão por meio da intertextualidade e do humor irônico.

Figura 31



Fonte: VACCARI, Marcio. 12 de julho de 2021⁷⁵

⁷⁵ Disponível em https://www.instagram.com/p/CRPnWLMd1bH/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 17 de abril de 2025.

A charge acima (Figura 31), publicada em 12 de julho de 2021, constitui uma paródia da música “Dentadura postiça”, de Raul Seixas, e configura-se como uma crítica mordaz à conjuntura política brasileira, especialmente à gestão de Jair Bolsonaro. O momento de sua publicação, durante a abertura de inquérito pela Polícia Federal para apurar irregularidades na compra da vacina Covaxin, inscreve a charge em um contexto de intensa tensão política, acentuando seu caráter interventivo.

Ao apropriar-se de uma canção consagrada no imaginário nacional, Vaccari mobiliza o recurso da paródia segundo o que Linda Hutcheon (1989) define como uma “repetição com distância crítica”. A estrutura musical e o estilo de Raul Seixas são mantidos, mas o conteúdo da letra é deslocado e ressignificado à luz de um novo contexto. O refrão “Vai Jair” é reiterado de forma ambígua: pode soar como incentivo (como no original), mas também como ironia, uma convocação à retirada, ao esgotamento de sua legitimidade.

A letra adaptada introduz elementos da crise brasileira: “o nível do gás” alude à inflação dos combustíveis; “a cinza no chão” evoca a devastação social e ambiental; “juízo final” e “os dentes de Jó” sugerem o colapso ético e espiritual diante do caos; “o preço do caos” explicita os custos da necropolítica; e “peteca no chão” opera como metáfora da omissão governamental. Cada verso desloca os signos da música original para expor, com ironia, a tragédia cotidiana vivida sob um governo marcado por negligência e desmonte institucional.

Segundo Hutcheon (1989), a paródia não visa apenas ao riso, mas cria um espaço crítico entre o texto parodiante e o parodiado, no qual se instaura a ironia e a potência da crítica cultural. É nesse intervalo que a charge opera: ativa a memória afetiva da obra de Raul Seixas e a recontextualiza como denúncia. O humor, portanto, não é gratuito: é um gesto de deslocamento ideológico que só se efetiva plenamente quando o leitor reconhece a referência e compreende sua inversão.

Visualmente, a imagem reforça esse gesto paródico: o personagem em cena imita Raul Seixas, com sua postura icônica e guitarra vermelha, ao mesmo tempo em que remete a um arquétipo da contracultura, agora instrumentalizado para denunciar a política oficial. A assinatura “Vaccari + Raul” sintetiza a operação intertextual: articula dois modos de crítica, o musical e o gráfico, numa composição única, em que o passado de contestação projeta-se sobre o presente de colapso.

Além disso, a charge pode ser lida à luz da tradição satírica, tal como proposta por João Adolfo Hansen (1990), que reconhece na sátira a crítica de costumes por meio da linguagem figurada e da distorção. Aqui, a paródia assume função satírica ao desmontar o discurso político por meio da apropriação irreverente do rock de apelo popular.

O humor envolvido, como sugere Henri Bergson (1987), emerge do descompasso entre a expectativa e o automatismo das ações sociais: o governo é figurado como uma repetição inerte de fracassos, uma “peteca no chão”. Esse desajuste entre o que se espera de uma liderança e o que se presencia torna-se motivo de riso e de denúncia.

Em suma, a charge articula a paródia como estratégia crítica de desconstrução discursiva. Seu efeito dá-se na intersecção entre memória cultural e denúncia política. Mais do que citar Raul Seixas, a imagem reinventa sua voz para interpelar o presente, instaurando um mal-estar produtivo e reafirmando o papel da arte gráfica como forma de resistência simbólica e mobilização da consciência coletiva.

Figura 32



Fonte: VACCARI, Marcio. 20 de março de 2020⁷⁶

A charge inspirada na história de “João e Maria” recorre ao imaginário infantil para construir uma crítica persuasiva aos comportamentos negligentes durante a pandemia de covid-19. Ao retomar a clássica narrativa dos irmãos que, depois de abandonados pela madrasta, deparam-se com uma casa de doces na floresta, símbolo de tentação e armadilha, o artista ressignifica esse elemento como metáfora para prazeres imediatos que, em tempos de crise sanitária, podem representar sérios riscos. Na imagem, as crianças aparecem com expressões contrariadas diante da casa, e a menina adverte o irmão com a frase: “não seja guloso. Os idosos estão no grupo de risco.” Essa fala desloca o foco da fantasia para o campo da responsabilidade coletiva, apontando para a necessidade de autocontrole diante de situações potencialmente

⁷⁶ Disponível em https://www.instagram.com/p/B99DDN5HRQh/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 17 de abril de 2025.

perigosas. A “gulodice”, nesse caso, não diz respeito apenas à comida, mas à insistência em satisfazer desejos individuais, como sair de casa ou frequentar aglomerações, em detrimento da segurança dos mais vulneráveis. A postura emburrada do menino reforça o incômodo causado por restrições e medidas de precaução, refletindo a resistência de parte da população diante das orientações de saúde pública.

Essa mobilização de um conto de fadas clássico em chave crítica conversa com o conceito de humor de Minois (2003), que compreende o riso tanto como um efeito de leveza ou divertimento, como um gesto de denúncia das misérias humanas, revelando falhas morais e contradições sociais. A ironia sutil presente na charge, ao transformar um desejo infantil por doces em metáfora para comportamentos de risco durante a pandemia, frisa um humor de fundo ético, que, nas palavras de Minois, busca corrigir os vícios por meio da exposição pública do ridículo e da inconsequência. Nesse caso, o humor atua como uma pedagogia visual, alertando para os efeitos perversos do egoísmo social e chamando o público à responsabilidade.

Assim, ao utilizar a linguagem simbólica da fábula, a charge constrói uma crítica ao egoísmo e à impaciência que marcaram certas atitudes durante a pandemia, e nos convida a pensar sobre a urgência do cuidado coletivo e da empatia em momentos de crise.

Figura 33



Fonte: VACCARI, Marcio. 23 de setembro de 2020⁷⁷

Na charge publicada por Vaccari em 23 de setembro de 2020, observa-se a presença de dois personagens centrais: Donald Trump, então presidente dos Estados Unidos, e Jair

⁷⁷ Disponível em https://www.instagram.com/p/CFew532jVVV/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 23 de abril de 2025.

Bolsonaro, presidente do Brasil à época. A composição visual ancora-se em um fundo branco, que contribui para destacar os elementos gráficos e simbólicos da cena. Trump aparece caracterizado como Gepeto, o velho carpinteiro do clássico conto infantil *Pinóquio*, enquanto Bolsonaro é representado como o próprio boneco de madeira, com as feições adaptadas ao estereótipo visual do personagem: roupas coloridas, gravata azul, luvas brancas, sapatos grandes e o nariz alongado, marca visual que alude à ideia de mentira.

A analogia com o universo dos textos infanto-juvenis é utilizada de forma satírica e crítica, invertendo a narrativa original do boneco que deseja se tornar um menino de verdade. Mas o boneco não deseja autonomia, tampouco demonstra qualquer impulso de transformação: ele é guiado por fios, operado como marionete pelas mãos do presidente norte-americano. A gestualidade de Bolsonaro, com braços erguidos e pernas penduradas, somada à expressão caricata, acentua sua postura de submissão e dependência. Trump, por sua vez, exibe expressão satisfeita, dominando com leveza os movimentos do boneco, numa cena que revela uma assimetria de poder.

A intertextualidade com o conto de *Pinóquio* opera como estratégia discursiva central, sendo acionada para sugerir que Bolsonaro carece de agência própria, sendo manipulado ideologicamente por Trump. O humor está presente na forma como essa referência infanto-juvenil é mobilizada para abordar uma questão complexa do cenário político internacional: a aliança entre Brasil e EUA durante o período em que ambos os países eram governados por líderes da extrema-direita, com discursos negacionistas, conservadores e frequentemente antidemocráticos. A escolha do nariz crescido como recurso imagético também remete à acusação de propagação de *fake news*, tanto por parte de Bolsonaro quanto de seu alinhamento ao modelo comunicacional do trumpismo.

A construção humorística da cena pode ser analisada a partir da perspectiva de Henri Bergson (1987), especialmente no que diz respeito à mecanização do comportamento humano. Bergson destaca que o cômico surge quando o corpo humano é tratado como uma máquina, como algo rígido, automatizado, e incapaz de agir com liberdade e elasticidade moral. Bolsonaro, representado como marionete, materializa exatamente esse princípio: seu corpo segue os movimentos impostos por Trump, anulando qualquer traço de espontaneidade ou autonomia. O riso provocado pela cena, portanto, não se resume a um deboche superficial, mas revela um julgamento social sobre a perda de humanidade e de responsabilidade política em favor da obediência cega a um modelo externo de poder.

Entre os recursos discursivos presentes na charge, destacam-se: a sátira, que busca ridicularizar o comportamento político do presidente brasileiro; o hibridismo de gêneros, ao

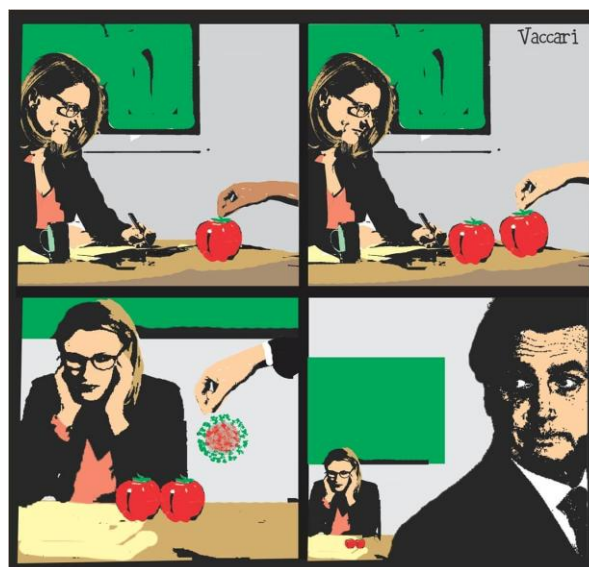
combinar elementos do imaginário infantil com o discurso político; a intertextualidade, que estabelece uma ponte direta com o universo simbólico de *Pinóquio*; e a multimodalidade, já que o efeito crítico resulta da interação entre imagem, referência cultural e contexto de circulação. A ausência de texto verbal é compensada pelo apelo visual e pelo reconhecimento imediato dos personagens e da narrativa que os sustenta.

Nesse sentido, a charge de Vaccari opera uma crítica categórica à postura do presidente brasileiro diante da figura de Donald Trump, insinuando que sua atuação no cenário internacional, e especialmente sua política interna, estaria atrelada à lógica de subserviência, como se ele fosse não apenas influenciado, mas moldado pelas ideias do líder norte-americano. A representação de Bolsonaro como um boneco manipulado reitera, portanto, a crítica à ausência de autonomia e à adesão a uma agenda política estrangeira, marcada pelo autoritarismo e pelo descompromisso com valores democráticos.

É fundamental ressaltar que a charge da figura 33 foi criada ainda no primeiro mandato de Donald Trump (2017–2021), revelando a perspicácia e a coragem de Vaccari ao antecipar uma relação de subserviência que já se desenhava entre Bolsonaro e o então presidente americano. Essa previsão não só se confirmou, como a charge permanece atual, pois poderia perfeitamente ser publicada hoje, tamanha a sua relevância diante dos fatos recentes. Prova disso são as duras tarifas⁷⁸ de 50% impostas por Trump, a partir de agosto de 2025, sobre uma fatia expressiva das exportações brasileiras, uma medida explícita de retaliação ao julgamento de Bolsonaro. Essa agressão comercial não apenas representa uma tentativa clara de ataque à soberania nacional brasileira, desafiando o direito do país de conduzir sua política interna e externa de forma independente, mas também expõe de maneira preocupante o padrão de subserviência política adotado por Bolsonaro. A charge de Vaccari, assim, revela-se ainda mais categórica ao denunciar essa capitulação diante de interesses estrangeiros que ameaçam a autonomia e a dignidade do Brasil no cenário internacional.

⁷⁸ Disponível em [Trump impõe tarifa de 50% ao Brasil e vincula com tratamento dado a Bolsonaro](#). Acesso em: 7 de agosto de 2025.

Figura 34



Fonte: VACCARI, Marcio. 17 de abril de 2020⁷⁹

A charge da Figura 34 é composta por quatro quadros e apresenta uma crítica visual à postura do ex-presidente Jair Bolsonaro diante da crise sanitária provocada pela covid-19. A narrativa estrutura-se a partir da metáfora da professora e das maçãs, ambientada em um espaço escolar, o que já sugere, desde o início, uma reflexão sobre a responsabilidade, o conhecimento e o papel da educação diante de contextos de crise.

No primeiro quadro, observa-se uma mão anônima colocando uma maçã sobre a mesa da professora, que está sentada diante de um quadro verde. A maçã, elemento comumente associado a presentes oferecidos por alunos a professores, remete também ao conto da Branca de Neve, evocando ambivalências entre gentileza e perigo. Aqui, ela opera como símbolo de uma oferta ambígua: à primeira vista, um gesto de cortesia; sob outra leitura, um possível prenúncio de envenenamento simbólico, isto é, de uma ameaça disfarçada de benevolência. A identidade da figura que realiza o gesto permanece oculta, o que pode sugerir uma crítica à opacidade de determinadas ações políticas e à falta de responsabilidade explícita.

No segundo quadro, a ação se repete: outra maçã é deixada sobre a mesa, enquanto a professora permanece concentrada em sua escrita. A repetição reforça a ideia de passividade institucional, como se a educadora, símbolo da razão e do saber, não reagisse imediatamente àquilo que lhe é oferecido. Essa inércia pode ser interpretada como uma metáfora para a demora na resposta de setores sociais e políticos frente ao avanço da pandemia.

⁷⁹ Disponível em https://www.instagram.com/p/B_FEz2Ijb8C/?igsh=MW54ejNzbjNoN3NxdQ==. Acesso em 26 de abril de 2025.

No terceiro quadro, a mão deixa, em vez de uma maçã, o que parece ser uma representação visual do vírus da covid-19. A reação da professora é imediata: ela leva as mãos à cabeça, expressando dor, preocupação ou desespero. Essa ruptura no padrão narrativo marca simbolicamente a passagem de um estado de aparente normalidade para um cenário de crise, evidenciando o impacto devastador da pandemia, não apenas na saúde pública, mas também na esfera da educação e da gestão social.

O recurso ao “riso de zombaria”, conforme conceituado por Vladimir Propp (1992), é central para a construção do efeito cômico nesta charge. Propp afirma que esse tipo de riso surge da observação de um defeito evidente, que provoca uma reação de escárnio ou desprezo em quem observa. No caso da figura de Bolsonaro, o traço ridículo não é apenas visual, mas ético: o gesto de depositar ameaças disfarçadas de gentileza (as maçãs e, depois, o vírus) posiciona-o como agente de uma conduta socialmente reprovável. O receptor ri, não por empatia, mas por uma consciência de superioridade moral, ao reconhecer o absurdo e a gravidade das atitudes políticas ali representadas. Trata-se de um riso que denuncia e que, ao mesmo tempo, reafirma valores éticos coletivos.

Henri Bergson (1987) também ajuda a compreender os efeitos de humor presentes na charge, ao afirmar que a comicidade muitas vezes é “de empréstimo”, advinda de um contexto literário, teatral ou social que extrapola o próprio desenho. Neste caso, o humor não reside apenas na ilustração dos personagens, mas na cena política que ela representa: uma liderança que, mesmo diante de uma tragédia humanitária, mantém uma postura cínica e irresponsável.

Por fim, no quarto quadro, revela-se a identidade do responsável por todas as ações anteriores: trata-se de Jair Bolsonaro, que sai de cena com uma feição tranquila, aparentemente alheia à comoção provocada. O contraste entre a expressão serena do ex-presidente e o sofrimento da professora sublinha a crítica à sua postura diante da pandemia. Sua figura é apresentada como a de alguém que, mesmo diante do caos, mantém-se indiferente, ignorando a gravidade da situação que ajudou a alimentar por meio de discursos negacionistas e decisões políticas questionáveis.

A construção narrativa da charge expõe, assim, uma crítica incisiva à forma como Bolsonaro lidou com a pandemia: de maneira irresponsável, negacionista e desprovida de empatia. A professora, por sua vez, representa tanto o campo da educação quanto a sociedade civil que sofreu as consequências das escolhas políticas. A imagem, portanto, articula-se como uma metáfora visual do impacto das lideranças em tempos de crise sanitária, propondo uma reflexão sobre a negligência no trato da coisa pública e sobre os efeitos desse descaso na vida das pessoas.

Figura 35



Fonte: VACCARI, Marcio. 14 de fevereiro de 2020⁸⁰

Sob uma perspectiva expandida de literatura, que reconhece manifestações visuais e multimodais como produções estéticas dotadas de potência discursiva, a *cybercharge* de Vaccari que reconfigura personagens do *Sítio do Picapau Amarelo* pode ser lida como um texto literário em diálogo intertextual com outras formas simbólicas de representação. Ao transpor esse universo narrativo para o campo da crítica política, a charge opera não apenas como imagem, mas como discurso articulado, carregado de sentidos, capaz de desestabilizar convenções e provocar reflexão, nos moldes do que Linda Hutcheon (1989) entende como paródia.

Na charge, todos os personagens, com exceção de Tia Nastácia, aparecem sorridentes, trajando a camisa da seleção brasileira, um símbolo ressignificado por movimentos conservadores e pelo bolsonarismo como sinônimo de patriotismo ufanista. Já Tia Nastácia, a única personagem negra, surge à margem do grupo, com roupas remendadas e expressão alheia à suposta “festa” nacional. Essa imagem constrói uma cena marcada por contraste e hierarquia, em que a promessa de inclusão dá lugar à reafirmação da desigualdade estrutural, uma desigualdade racial, de classe e de pertencimento simbólico.

A inserção dessa figura marginalizada, em oposição à falsa harmonia do restante do grupo, pode ser compreendida pela lógica do grotesco social, conforme discutido por Bakhtin (1987) e retomado por autores como Sodré e Paiva (2002). O grotesco aqui não está na deformação física, mas no deslocamento simbólico: a cena que deveria representar união e

⁸⁰ Disponível em <https://www.facebook.com/share/1AmnWZ2XU4/?mibextid=wwXlfr>. Acesso em 3 de maio de 2025.

progresso escancara, por meio da exclusão de Tia Nastácia, o abismo entre discursos oficiais e experiências concretas de vida. Trata-se de um uso estético do grotesco como denúncia, que, ao revelar o que a sociedade prefere ocultar, o corpo racializado, empobrecido e invisibilizado, desmonta o mito da igualdade nacional.

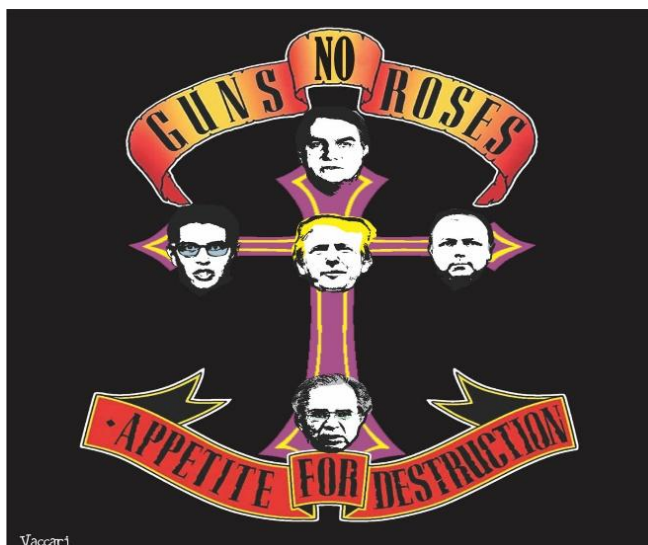
Esse movimento crítico aprofunda-se por meio da paródia, compreendida, à luz de Hutcheon (1989), como repetição com distância crítica. Ao parodiar o universo simbólico de Monteiro Lobato, Vaccari desloca os personagens infantis de seu contexto original para uma nova situação de conflito e denúncia. O que antes era lúdico e afetivo torna-se campo de disputa ideológica: uma festa em que só alguns estão autorizados a sorrir. A imagem, assim, transforma-se em texto paródico, que ironiza o discurso do ex-ministro Paulo Guedes, autor da frase “uma festa danada”⁸¹ para justificar a alta do dólar e a suposta capacidade de consumo das camadas mais pobres, ao expor a fragilidade dessa narrativa quando confrontada com os marcadores sociais da diferença.

Além disso, a cena mobiliza o humor como crítica social, nos moldes do que propõe Henri Bergson (1987), ao criar um estranhamento entre o riso das figuras caricaturadas e o desconforto provocado pela presença solitária e marginal de Tia Nastácia. O riso não suaviza, mas acirra a crítica: há um desconforto produzido pelo choque entre a idealização nacional e a exclusão racial, que convida o leitor a uma leitura crítica da realidade brasileira.

Portanto, ao reunir imagem, intertextualidade literária, sátira política e discurso racializado, essa charge de Vaccari exemplifica o modo como as *cybercharges* podem ser pensadas como textos literários expandidos, que articulam linguagem visual e verbal em práticas discursivas críticas. Elas não apenas dialogam com o campo da literatura tradicional, mas o deslocam e o reconfiguram, inserindo-as nas disputas simbólicas do presente com força estética e política.

⁸¹ Disponível em [Guedes diz que dólar alto é bom: ‘empregada doméstica estava indo para Disney, uma festa danada’ - Jornal O Globo](#). Acesso em 3 de maio de 2025.

Figura 36



Fonte: VACCARI, Marcio. 17 de agosto de 2020⁸²

A charge acima (Figura 36) consiste em uma paródia da capa do álbum *Appetite for destruction*, da banda norte-americana Guns N' Roses, lançado em 1987. Na obra original, os integrantes do grupo aparecem representados como caveiras, dispostas nas extremidades de uma cruz estilizada. Ao se apropriar desse *layout* icônico, o chargista Marcio Vaccari subverte o sentido da imagem ao substituir os músicos por figuras centrais do governo Bolsonaro durante a pandemia de covid-19, mantendo a estrutura da cruz e a disposição dos personagens, mas com significações políticas radicalmente distintas.

No topo da cruz aparece o então presidente Jair Bolsonaro, figura central na condução da política federal brasileira durante a crise sanitária. No centro, encontra-se Donald Trump, presidente dos Estados Unidos à época, reconhecido por adotar, de maneira similar, um discurso negacionista e anticientífico. À esquerda da cruz está representado Ricardo Salles, ex-ministro do Meio Ambiente, cujas políticas foram amplamente criticadas por promoverem o desmonte de estruturas de proteção ambiental. À direita, aparece Eduardo Pazuello, ministro da Saúde durante um dos períodos mais críticos da pandemia no Brasil, marcado por omissões, falta de coordenação e decisões administrativas desastrosas. Por fim, na base da cruz, encontra-se Paulo Guedes, ex-ministro da Economia, cuja atuação esteve voltada à manutenção de políticas neoliberais mesmo diante de uma crise humanitária.

O título da charge, uma reconfiguração do nome da banda, substitui “Guns N’ Roses” por “Guns NO Roses” - uma alteração mínima em termos gráficos, mas potente em significado.

⁸² Disponível em https://www.instagram.com/p/CD_JCMtDQ5/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 27 de abril de 2025.

A supressão da conjunção *N'* (abreviação de *and*, “e”) e sua substituição por *NO* nega a presença das “rosas”, símbolo que poderia remeter à delicadeza, à vida ou à esperança. Assim, o jogo de palavras estabelece uma oposição entre armas (guns) e flores (roses), sinalizando que, na lógica operante dos sujeitos representados, não há espaço para sutileza, empatia ou humanidade, apenas para violência, autoritarismo e morte simbólica de direitos.

A ação realizada por Vaccari exemplifica de maneira precisa o que Linda Hutcheon (1989) define como paródia: uma forma de “repetição com distância crítica”, que transforma um texto anterior ao introduzir um comentário irônico e politicamente situado. A charge depende do reconhecimento da imagem original para produzir seu efeito: quanto maior o repertório do leitor, tanto maior o impacto do gesto paródico. Trata-se de uma intertextualidade ativa, que exige do público uma leitura engajada e crítica.

Ao transformar a cruz estilizada do rock em um monumento fúnebre de autoridades públicas, Vaccari cria uma imagem de alta densidade crítica. Segundo Hutcheon, a paródia não se limita a ridicularizar: ela “desautomatiza” discursos consolidados e torna visíveis estruturas de poder antes naturalizadas. Nesse caso, a paródia da capa do álbum, além de dialogar com a cultura pop, reconfigura-a como instrumento de denúncia. A imagem converte-se, assim, numa “peça de resistência simbólica”, como escreve a própria autora, ao instaurar uma nova camada de sentido crítica sobre uma forma consagrada.

Além do recurso paródico, a charge apoia-se também na estética do grotesco (Bakhtin, 1987), sobretudo na representação zombeteira dos corpos: caveiras sorridentes, olhares vazios, indícios de morte que falam e governam. O grotesco intensifica o estranhamento ao inverter os valores sacralizados da imagem religiosa da cruz e ao colocar no centro da cena figuras que operam não pela salvação, mas pela destruição, o que Bakhtin reconheceria como um “drama satírico do corpo” que se degrada para revelar as contradições sociais.

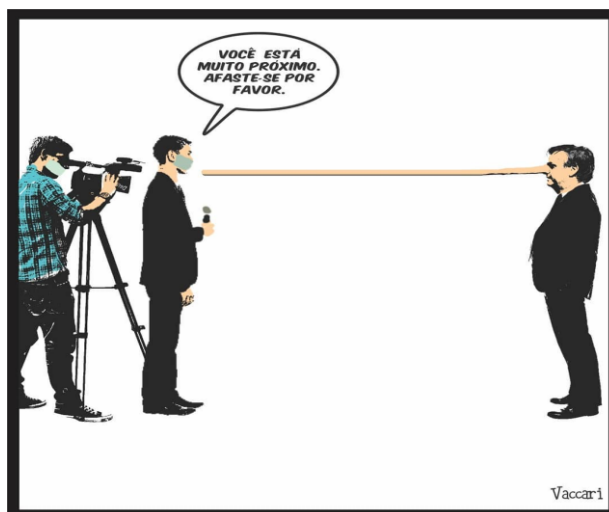
A justaposição entre cultura pop e crítica institucional, entre morte e espetáculo, configura um exemplo claro do que Sodré e Paiva (2002) definem como o império do grotesco: uma sensibilidade que expõe o ridículo e o trágico do real por meio da deformação simbólica. A charge torna-se, dessa maneira, um espaço de fricção estética e política, no qual a paródia não só convoca o riso, mas igualmente mobiliza afetos de indignação e inquietação crítica.

A inscrição *Appetite for destruction* (Apetite por destruição), que originalmente se refere a temas como autodestruição e rebeldia juvenil no contexto do rock, adquire, na charge, uma nova conotação: indica o desejo voraz dos governantes retratados por desmontar políticas públicas, desarticular instituições democráticas e deslegitimar a ciência, a educação e os direitos sociais. Ao reunir esses personagens em uma cruz, símbolo cristão tradicionalmente associado

ao sofrimento e à salvação, a charge opera uma inversão irônica: em vez de mártires ou redentores, os rostos estampados na cruz são os próprios agentes da catástrofe.

Compartilhada em 17 de agosto de 2020, em meio ao agravamento da pandemia e à visível crise de governança, a charge sintetiza, de forma categórica, uma crítica à gestão federal do Brasil naquele momento histórico. Mais do que uma paródia visual, ela funciona como uma peça de resistência simbólica, capaz de condensar num único enquadramento as tensões entre necropolítica, autoritarismo e desmonte institucional. Ao utilizar um elemento da cultura pop com forte apelo imagético, Vaccari potencializa o alcance de sua crítica, estabelecendo um diálogo com diferentes públicos e reafirmando o papel político da charge como forma de denúncia e mobilização discursiva.

Figura 37



Fonte: VACCARI, Marcio. 08 de julho de 2020⁸³

Na Figura 37, Vaccari explora novamente o recurso ao intertexto literário para construir sua crítica política, recorrendo à figura de Pinóquio, personagem clássica da literatura infantil criada por Carlo Collodi. O elemento visual central da composição é o nariz exageradamente alongado do ex-presidente Jair Bolsonaro, que remete de maneira imediata à metáfora da mentira, tão consagrada na cultura popular a partir da obra italiana.

O contexto da cena é o período da pandemia de covid-19, momento em que o distanciamento social e o uso de máscaras de proteção tornaram-se práticas essenciais para conter a disseminação do vírus. No entanto, a figura de Bolsonaro, sem máscara, contrasta de

⁸³ Disponível em https://www.instagram.com/p/CCYG_58jwbp/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 27 de abril de 2025.

forma evidente com os profissionais de imprensa, que aparecem devidamente protegidos. Esse contraste visual não é gratuito: expõe, de maneira irônica, a postura negacionista e a resistência às medidas sanitárias que marcaram a gestão do ex-presidente.

O balão de fala atribuído ao repórter, “Você está muito próximo. Afaste-se por favor.”, carrega uma ambiguidade sutil. No plano literal, trata-se de um pedido de distanciamento físico, mas, no campo da metáfora visual, é o próprio nariz de Bolsonaro, símbolo gráfico de sua relação problemática com a verdade, que invade o espaço do outro. A fala, nesse sentido, ganha um tom de ironia fina, ao sugerir que o problema não é apenas a proximidade física, mas a presença incômoda da mentira em esfera pública.

A deformação corporal, recurso típico do grotesco, é explorada aqui de forma a intensificar o efeito de estranhamento. Essa estética, como discutem Sodré e Paiva (2002) em *O império do grotesco*, não se restringe a uma simples caricatura, mas opera como estratégia de denúncia, expondo as tensões e contradições sociais através de imagens que provocam, ao mesmo tempo, riso e incômodo. O grotesco, segundo os autores, assume o papel de uma sensibilidade que desmonta as idealizações e traz ao chão aquilo que, no discurso oficial, tenta se manter elevado.

A referência literária à figura de Pinóquio, somada à estética de exagero corporal e ao contexto político, impõe-se como uma poderosa forma de crítica. Vaccari, ao se apropriar desse imaginário, aproxima-se da tradição de um riso socialmente engajado, tal como formulado por Bakhtin ao tratar da cultura carnavalesca e da inversão de hierarquias. Assim, a charge não apenas satiriza, mas também denuncia ao utilizar o grotesco como ferramenta para desestabilizar as imagens de poder e revelar suas fissuras.

Figura 38



Fonte: VACCARI, Márcio. 24 de maio de 2019⁸⁴

A *cybercharge* de Márcio Vaccari apropria-se da célebre representação renascentista de *Adão e Eva*, do pintor alemão Lucas Cranach (1513–1515), para construir uma imagem crítica que alia humor, paródia, sátira e grotesco em uma potente denúncia das políticas educacionais do governo Bolsonaro. Dentro de uma abordagem expandida da literatura, essa charge pode ser lida como um discurso visual que, ao mesmo tempo em que mobiliza referências culturais canônicas, coloca-as em confronto com o presente histórico, funcionando como narrativa crítica e performática da memória social brasileira.

A paródia, conforme definida por Linda Hutcheon (1989), é o eixo central da composição. Vaccari não apenas evoca uma imagem consagrada da tradição cristã, mas a subverte ao inserir a figura de Damare Alves, ex-ministra da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos, no papel do anjo que expulsa Adão e Eva do Paraíso. Esse deslocamento simbólico gera um estranhamento crítico: a figura que deveria proteger é também aquela que exclui. A charge opera, desse modo, uma duplicação com distanciamento irônico, que revela a hipocrisia e a violência embutidas no discurso moralista do governo.

Esse mesmo distanciamento é reforçado pela linguagem empregada: a fala “E por causa da balbúrdia vão ficar sem universidade pública!” ironiza uma declaração real de Damare e remete à fala do então ministro da Educação Abraham Weintraub, que justificava cortes nas universidades federais por conta da suposta “balbúrdia” de estudantes e professores. A crítica

⁸⁴ Disponível em https://www.instagram.com/p/Bx3K5KVHaq_/?igsh=MXdjb2RkdjFlbGhwbg==. Acesso em 3 de maio de 2025.

não se limita ao plano verbal. O uso intencional do trocadilho com “pública/púbica” introduz o humor segundo a concepção de Henri Bergson (1987), que vê o riso como resultado da automatização de gestos e discursos. O humor aqui é um mecanismo de denúncia: desvela a rigidez de um pensamento moralista que, ao pretender controlar o corpo e a sexualidade, acaba por produzir situações ridículas e absurdas.

A sátira, como compreendida por João Adolfo Hansen (1990), atua como discurso figurado que escarnece costumes e práticas sociais. Na charge, a sátira emerge da justaposição entre o sagrado e o profano, entre a alegoria bíblica da expulsão do Éden e a realidade da exclusão educacional. O discurso autoritário é ironicamente representado por uma personagem que deveria zelar pela dignidade humana, mas que age como agente do retrocesso e da negação de direitos. O riso que brota dessa configuração é, portanto, um riso de escárnio, que desnuda o autoritarismo camuflado sob o manto da moral religiosa.

O grotesco, segundo Mikhail Bakhtin (1987), rompe com a idealização clássica e evidencia a materialidade do corpo e da existência. Aqui, o grotesco não se manifesta apenas na imagem deslocada de Damares com espada e túnica, um simulacro de divindade nacionalista, mas também na cena de humilhação dos expulsos, que metaforiza os estudantes brasileiros alijados da universidade pública. Trata-se da degradação simbólica de um direito fundamental, operada por uma lógica de poder que subverte os princípios de justiça social e laicidade do Estado.

A *cybercharge*, portanto, inscreve-se como arte de resistência. Por meio da paródia e do humor ácido, Vaccari provoca o campo da arte com o da política, convertendo a memória religiosa em espaço de crítica social. A imagem não apenas documenta um momento de ataque à educação pública, mas, ao reconfigurar um ícone da cultura ocidental, convoca o espectador a refletir sobre os valores em disputa. Em vez de promover o progresso e a inclusão, o governo representado prefere expulsar, punir e moralizar. A charge denuncia essa inversão de sentidos por meio de uma literatura visual que não renuncia ao riso como gesto crítico, desconfortável e necessário.

Figura 39⁸⁵



Fonte: VACCARI, Marcio. 04 de julho de 2020⁸⁶

Na Figura 39, Vaccari adota uma estratégia intertextual que amplia os limites do literário ao incorporar a referência à música popular brasileira. O título da charge, “Milho aos Tontos”, é uma reescritura paródica de um verso da canção “Milho aos pombos”, de Zé Geraldo, lançada em 1981. Na música, o verso original carrega uma crítica à alienação e ao consumo desenfreado, evocando imagens de um povo distraído diante das injustiças sociais. Vaccari recupera essa mesma crítica, mas atualiza o seu sentido, substituindo os “pombos” por “tontos”, numa alusão direta aos seguidores incondicionais de Bolsonaro durante a pandemia de covid-19.

Visualmente, a charge é construída sobre dois eixos de sentido que se entrecruzam. De um lado, a figura do ex-presidente aparece sentado, em posição de superioridade, com expressão de escárnio e desprezo, lançando ao ar símbolos de risco biológico. Esses ícones, internacionalmente associados a substâncias perigosas e contaminação, funcionam aqui como metáfora visual para o que há de mais tóxico em seu discurso: o negacionismo, a desinformação, a banalização da morte. O gesto de lançá-los ao ar como se fossem grãos de milho ironiza e denuncia a forma como essas ideias foram deliberadamente semeadas entre a população, não como falha de gestão, mas como projeto de destruição.

⁸⁵ Vale destacar que essa charge foi escolhida como imagem de capa do segundo livro de Messias Botnaro, *A guerra da cloroquina contra o coronavírus chinês* (Parallel Brasilien Verlag, 2020), evidenciando sua força crítica e relevância simbólica no debate político contemporâneo. Disponível em: <https://messiasbotnaro.wordpress.com/wp-content/uploads/2021/02/messias-botnaro-a-guerra-da-cloroquina-contra-o-comunavirus-chines-1.pdf>. Acesso em: 6 agosto 2025.

⁸⁶ Disponível em https://www.instagram.com/p/CCN-aqDDyJS/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 29 de abril de 2025.

Do outro lado da cena, o público representado é composto por figuras que vestem a camisa da seleção brasileira, um dos principais símbolos apropriados por apoiadores do governo em manifestações de caráter conservador e nacionalista. Essas figuras aparecem distraídas, preocupadas com sacolas de compras e gestos festivos, alheias à gravidade da situação sanitária. A escolha por representá-los nesse estado de euforia consumista agrava o contraste entre a realidade da pandemia e o discurso oficial de normalização e desprezo pelas vidas perdidas.

O diálogo entre imagem e texto aqui se dá numa lógica de campo expandido da literatura. A música de Zé Geraldo, enquanto elemento cultural e poético, é deslocada para um novo suporte, a charge, e ressignificada no contexto de crise sanitária e política. Essa apropriação da letra de música amplia a potência semântica da imagem, criando camadas de leitura que combinam crítica social, memória afetiva da música nacional e denúncia política.

Além da intertextualidade musical, é possível identificar nessa composição a presença de elementos típicos do grotesco, tal como discutido por Sodré e Paiva (2002). A justaposição de códigos, o lúdico e o trágico, o riso e a morte, o consumo e a toxicidade simbólica, dá à cena um caráter de espetáculo grotesco da vida pública brasileira. A teatralização da irresponsabilidade e da alienação coletiva ganha, na charge, um formato visual que denuncia e provoca, mantendo a linha de trabalho que Vaccari desenvolve em suas outras criações.

Essa reconfiguração da canção original também pode ser lida como um gesto paródico nos termos propostos por Linda Hutcheon (1989), para quem a paródia constitui uma forma de intertextualidade crítica e consciente, que não se limita à citação ou ao deboche, mas atua como deslocamento de sentidos e revisão de discursos consolidados. Ao substituir os “pombos” por “tontos”, Vaccari atualiza a crítica social da música para o contexto da pandemia, instaurando um jogo de duplicidade irônica entre o original e o reaproveitamento. A charge não nega a potência da canção, ao contrário, depende dela para ativar seu efeito crítico, mas a reinscreve como denúncia visual da alienação e da cumplicidade social diante do colapso sanitário. Como propõe Hutcheon, a paródia “marca a diferença em vez da semelhança”, operando como um dispositivo estético de resistência que conjuga memória cultural e posicionamento político.

Dessa forma, Vaccari não só realiza uma crítica política aguda e multifacetada, mas expande os horizontes da literatura e da arte visual ao fundir música, imagem e discurso político numa potente ferramenta de resistência simbólica. Essa última análise, por sua força crítica e estética, encerra o capítulo ressaltando o papel das *cybercharges* como dispositivos que provocam reflexão profunda sobre a conjuntura política e social brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta dissertação foi movida por uma inquietação que, em tempos sombrios, torna-se quase um imperativo ético: como rir quando tudo parece desabar? Ou, melhor, como transformar o riso em resposta crítica ao que nos violenta? Como rir como contra-ataque, como estratégia de sobrevivência, como gesto político? A partir dessas perguntas incômodas (e, por que não, provocadoras), buscamos entender o lugar do humor crítico no Brasil contemporâneo, tomando como objeto as *cybercharges* de Marcio Vaccari, cuja obra é, ao mesmo tempo, grito e riso e, talvez por isso, tão potente.

Logo no primeiro capítulo, mergulhamos no terreno movediço que foi (e ainda é) a era Bolsonaro. Um governo que fez do escárnio uma prática institucionalizada, da ignorância uma virtude política e do ataque aos direitos humanos um programa de governo. Não se tratou de uma simples troca de comando com o governo anterior, mas da instalação de um projeto civilizacional regressivo, que operou na base do ódio, do reacionarismo, do deboche vulgar e do autoritarismo travestido de “liberdade de expressão”. Diante disso, não era possível, nem desejável, manter a neutralidade. Analisar esse período exigiu posicionamento, coragem e, sobretudo, disposição.

Com base em autores como Avritzer (2021), Singer (2018) e Castro Rocha (2021), buscamos compreender como esse projeto autoritário encontrou abrigo em parte da sociedade brasileira. O riso oficial, aquele que zombava das mortes por covid, das vítimas de racismo, da fome, tornou-se insuportável. E foi aí que o riso crítico, o riso de quem resiste, ganhou ainda mais força. É nesse ponto que entram as charges de Marcio Vaccari. Não como simples comentários gráficos do noticiário, mas como verdadeiros dispositivos de combate.

No segundo capítulo, mergulhamos nas teorias do humor e da sátira para entender o que, afinal, torna o riso tão perigoso aos poderosos. Com Propp (1992), Bergson (1987), Minois (2003), Moisés (2004), Hansen (1990), Bakhtin (1987), Sodré e Paiva (2002) e Hutcheon (1989), traçamos o contorno de um riso que não distrai, mas denuncia; que não suaviza, mas acirra; que não consola, mas inquieta. O grotesco, a sátira e a paródia não aparecem como enfeites formais, porém, como armas precisas no arsenal de uma crítica feroz. Vaccari não faz concessões: suas charges deformam, escracham, colidem com o bom senso para fazer com que o leitor, entre uma gargalhada e um suspiro, perceba o absurdo naturalizado.

As *cybercharges* de Vaccari são exemplares nesse sentido. Sua criação não pede licença, ela entra com os dois pés no peito do conservadorismo hipócrita e da moral seletiva, com imagens que deformam, exageram, zombam e reencenam absurdos cotidianos que,

infelizmente, dispensam ficção. Com habilidade cirúrgica, Vaccari injeta sarcasmo nas veias abertas da política nacional, misturando referências culturais populares, ícones religiosos, figuras mitológicas e memes, tudo isso sem perder o fio da crítica nem a elegância da ironia. Cada charge é um ato de comunicação política, uma obra de arte digital e um soco bem-humorado no estômago da indiferença.

O riso não é fuga, mas enfrentamento. E talvez seja justamente este o ponto: quando o discurso oficial torna-se uma caricatura perigosa, cruel e performática, a paródia transforma-se em trincheira. A sátira, longe de suavizar a realidade, amplifica seus absurdos, fazendo com que vejamos, sob novas luzes, aquilo que já deveria nos indignar. A produção de Marcio Vaccari incomoda, e isso é um elogio. Porque o riso que não incomoda provavelmente ainda não entendeu a gravidade do seu tempo.

No terceiro e último capítulo, dedicamo-nos à análise das *cybercharges* de Vaccari à luz do referencial teórico construído. E o que encontramos? Um uso sofisticado da intertextualidade literária para ampliar o impacto da crítica: de *Grande Sertão: veredas* à *Divina comédia*, de personagens mitológicos a ícones da cultura popular, Vaccari constrói uma teia simbólica que conecta o passado e o presente, o clássico e o pop, o literário e o político. Sua linguagem visual é rápida, mordaz e multimodal. Essa etapa foi essencial para demonstrar, de forma concreta, como os conceitos de humor, sátira, grotesco e paródia realizam-se discursivamente na obra do chargista. Ao mapear as estratégias visuais e textuais que constroem o riso crítico em suas produções, buscamos evidenciar como a linguagem híbrida das charges digitais, ao mesmo tempo em que denuncia os absurdos da política contemporânea, convoca o público à reflexão e, com sorte, à ação. Trata-se de um riso que exige leitura, repertório, contexto, e que, por isso mesmo, carrega uma função pedagógica, ainda que não didática, e política, ainda que travestida de *meme*.

Ao reconhecer essas *cybercharges* como produções literárias e como gestos de resistência, este trabalho também reivindica o lugar da arte na produção de conhecimento, na formação crítica e no enfrentamento ao autoritarismo simbólico que tenta ditar o que pode ou não ser dito, sentido ou representado. Porque toda vez que uma imagem cutuca, que uma metáfora desestabiliza, que uma piada revela o que se queria esconder, uma brecha se abre. E é por essas brechas que seguimos respirando, pesquisando, criando, rindo. Rir, nesse contexto, é um ato radical. E se há algo que aprendemos com esta pesquisa é que não se trata de rir “apesar de tudo”, mas “por causa de tudo”.

Esta dissertação, portanto, não pretendeu encerrar debates, mas abrir frestas. Em tempos de negacionismo escancarado, censura velada e tentativas cada vez mais sofisticadas de

desinformação, precisamos cultivar as linguagens que resistem. Desse modo, esta pesquisa argumenta que o humor, quando crítico, não é alienação, mas enfrentamento. Que rir “por causa” do absurdo, e não “apesar” dele, é um modo de dizer: “eu não aceito”.

Figura 40



Fonte: VACCARI, Marcio. 18 de dezembro 2022⁸⁷

Talvez por isso seja simbólico encerrar esta pesquisa com a imagem de uma charge. Em 30 de outubro de 2022, após uma das eleições⁸⁸ mais acirradas da história recente, Jair Messias Bolsonaro foi derrotado nas urnas. Com 50,9% dos votos, Lula retornou à presidência em meio

⁸⁷ Disponível em <https://www.facebook.com/share/p/1AibuWaUXV/>. Acesso em 10 de junho de 2025.

⁸⁸ Disponível em [Eleições 2022: Lula derrota Bolsonaro no 2º turno - BBC News Brasil](#). Acesso em 20 de junho de 2025.

a um país fraturado, marcado pelo ódio e pela desinformação, mas também pela esperança de reconstrução. Nesse contexto, a charge escolhida, em que se lê, ironicamente, uma placa de “vende-se”, torna-se uma espécie de epitáfio visual para um (des)governo que prometeu modernidade, mas entregou retrocesso.

Vende-se o atraso. Vende-se o negacionismo. Vende-se o racismo, a misoginia, a homofobia. Vende-se o projeto político das cavernas, disfarçado de novidade. Há quem compre, sem dúvida. Mas nós, com arte e com crítica, seguimos dizendo: ELE NÃO.

Essa charge, ao escancarar o esgotamento de um modelo autoritário de poder, nos convida a lembrar que o humor é também um testemunho do tempo. Um tempo que tentou nos calar, mas encontrou na gargalhada crítica um eco insistente. Assim, encerramos esta dissertação do mesmo modo que muitas das charges de Vaccari operam: com uma imagem que não apenas sintetiza uma crítica, mas que também aponta um caminho. Porque rir, por causa de tudo, ainda é uma das formas mais radicais de afirmar que seguimos vivos, atentos e em luta.

As charges de Vaccari não servem para amenizar a dor, mas para torná-la visível. Não são paliativos: são denúncia. E isso importa. Importa, porque, em tempos de censura velada, desinformação institucionalizada e ataques à cultura, a arte que incomoda é, também, a que resiste. E o riso, esse riso dissonante, amargo, irônico, é uma das formas mais afiadas de dizer que estamos atentos. O riso nas *cybercharges* de Vaccari não é uma distração diante da tragédia, é uma resposta elaborada, provocadora e politizada diante dela. Rir como quem se recusa a aceitar passivamente a brutalidade do presente. Rir como quem exige lucidez. Rir, enfim, como quem resiste.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AVRITZER, Leonardo. **Política e antipolítica: A crise do governo Bolsonaro**. São Paulo: Todavia, 2020.

AVRITZER, Leonardo. **Governo Bolsonaro: Retrocesso democrático e degradação política**. São Paulo: Autêntica, 2021.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987. (Linguagem e cultura).

BERGSON, Henri. **O riso: ensaio sobre a significação do cômico**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

BOTNARO, Messias. **Minha luta contra a ditadura gay**. 1. ed. Orlando, Florida. Famiglia Botnaro, 2022. Disponível em: [messias-botnaro-minha-luta-contr-a-ditadura-gay.pdf](#). Acesso em 15 de outubro de 2024.

BRITO, Kelly Paula do Amaral; SANTOS, Aila Fernanda dos; CARMO, Onilda Alves do. Desafios do Trabalho na Política de Saúde em Tempos Pandêmicos: um Enfoque de Classe, Raça e Gênero. In: SOUZA, Edvânia Ângela de; CELIS, Ariana; INÁCIO, José Reginaldo. **Vidas Ameaçadas: Diálogos a Respeito da Pandemia de COVID -19, Trabalho, Serviço Social e Saúde do Trabalhador e da Trabalhadora**. Campinas: São Paulo, 2021, p. 225-238.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: **Vários escritos**. 4 ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004.

CÔRTEZ, Soraya Vargas. Fomento à pandemia de covid-19 e enfrentamento da crise socioeconômica no governo Bolsonaro. In: De Faria, Carlos Aurélio Pimenta; Lima, Luciana Leite (orgs). **Políticas públicas do Governo Bolsonaro: Desmonte, resiliência e refundação**. Porto Alegre: UFRGS, 2024.

CURY, Carlos Roberto Jamil. A educação sob o governo Bolsonaro: Entre o desmonte e a resistência. In: DE FARIA, Carlos Aurélio Pimenta; LIMA, Luciana Leite (orgs). **Políticas públicas do Governo Bolsonaro: Desmonte, resiliência e refundação**. Porto Alegre: UFRGS, 2024. Disponível em [001201436.pdf](#). Acesso em junho de 2024.

HANSEN, Jaqueline Resmini. **Por detrás da sátira: uma análise político-cultural através de charges**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual do Estado do Paraná (UNOESTE) – Campus de Toledo, 2012.

HANSEN, João Adolfo. **Anatomia da sátira**. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo (FFLHC-USP), 1990.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX**. Tradução de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1989.

LIMA, Luciana Leite; PIEDRAS, Roberta Cardoso. Operacionalização do desmonte: análise das mudanças nas políticas públicas federais a partir do relatório final do gabinete de transição governamental 2022. In: De Faria, Carlos Aurélio Pimenta; Lima, Luciana Leite (orgs). **Políticas públicas do Governo Bolsonaro: Desmonte, resiliência e refundação**. Porto Alegre: UFRGS, 2024.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999.

LINS, Maria da Penha Pereira; GONÇALVES, Lorena Santana. A significação do cômico: O estudo de Henri Bergson. In: LINS, Maria da Penha Pereira; GONÇALVES, Lorena Santana. **O humor como discurso de prevenção: O cartum sob a ótica da pragmática**. Vitória: PPGEL-UFES, 2013, p. 19-22.

MENICUCCI, Telma. A política de saúde no governo Bolsonaro: desmonte ou mudança institucional? In: De Faria, Carlos Aurélio Pimenta; Lima, Luciana Leite (orgs). **Políticas públicas do Governo Bolsonaro: Desmonte, resiliência e refundação**. Porto Alegre: UFRGS, 2024.

MIANI, Rozinaldo Antonio. **Charge: uma prática discursiva e ideológica**. 9º Arte, São Paulo, vol. 1, n. 1, 37-48, 2012. Disponível em: [Charge: uma prática discursiva e ideológica | 9ª Arte \(São Paulo\) \(usp.br\)](#). Acesso em 24 de junho de 2024.

MINOIS, George. **História do riso e do escárnio**. Tradução: Maria Helena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

OLEARE, Adolfo Miranda; RIBEIRO, Hudson; SILVA, Leidijane Rolim da; VACCARI, Márcio; BROSEGHINI, Stelio Machado; CEI, Vitor. Vicissitudes da plutocracia semidemocrática brasileira: a cena fascista no cenário Bolsonaro pandemia. In: GONÇALVES, Emerson Campos; LOUREIRO, Robson; RAMALHETE, Mariana Passos (orgs.). **Isolad@s: reflexões artísticas e teórico-críticas sobre o isolamento social no contexto da pandemia [recurso eletrônico]**. Vitória, ES: Nepefil/Ufes, 2020. p. 115–183. Disponível em: <https://livroisolados.blogspot.com/>. Acesso em: 13 de novembro de 2024.

PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

PEREIRA, Ana Karine; OLIVEIRA, Marília; LACERDA, Lucas; SOARES, Thais Mamede; IBIAPINO, Marcela; CORSO, João Vítor; MAIOR, Mariana. Populismo e desmantelamento de políticas públicas em um contexto federalista: um estudo comparado da política de fiscalização do desmatamento na Amazônia Legal. In: DE FARIA, Carlos Aurélio Pimenta; LIMA, Luciana Leite (orgs). **Políticas públicas do Governo Bolsonaro: Desmonte, resiliência e refundação**. Porto Alegre: UFRGS, 2024.

ROCHA, Camila; SOLANO, Esther. A ascensão de Bolsonaro e as classes populares. In: AVRITZER; Leonardo. **Governo Bolsonaro: Retrocesso democrático e degradação política**. São Paulo: Autêntica, 2021.

ROCHA, João Cezar De Castro. **Guerra cultural e retórica do ódio** (Crônicas de um Brasil pós-político). Goiânia: Editora Caminhos, 2021.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão: Veredas**. Edição digital baseada na 5. ed., 1967. [S. l.]: Le Livros (distribuição), 2006. Disponível em: https://ia903407.us.archive.org/.../Grande%20Sertao_%20Veredas%20-%20Joao%20Guimaraes%20Rosa.pdf. Acesso em: 7 agosto 2025.

SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio. In: PROPP, Vladímir. **Comicidade e riso**. São Paulo: Ática, 1992.

SCHWERTNER, Fernanda; ADOLFO; Luiz Gonzaga Silva. **A política contemporânea retratada por meio da charge eletrônica**. Revista Jurídica em Pauta, Bagé-RS, vol. 2, nº 1.

2020. Disponível em: [A política contemporânea retratada por meio da charge eletrônica | schwertner | revista jurídica em pauta \(tche.br\)](#). Acesso em 24 de junho de 2024.

SINGER, André. **O lulismo em crise**. Um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016). São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

ZILLES, Urbano. **O significado do humor**. Porto Alegre, 2003.

BRASIL PARALELO, TEMPORADA 72H: BASEADO EM DELÍRIOS REAIS

Figura 41 – “Vai comer cachorro!”



Fonte: VACCARI, Marcio. 07 de novembro de 2022⁸⁹

Em meio ao surto coletivo que transformou o Brasil em um spin-off de *Black Mirror*, surgiu mais uma pérola do bolsolinguajar: “vai comer cachorro!”

A lógica? Com Lula no poder, o país viraria comunista, a economia quebraria, e a população faminta acabaria servindo seu pet no almoço.

E assim, entre *fake News* e pânico *gourmet*, o apocalipse comunista segue firme... só na cabeça de quem frita teoria da conspiração na *airfryer*.

⁸⁹ Disponível em: https://www.instagram.com/p/CkrWF6MLVu4/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 18 de junho de 2025.

Figura 42 – Roda viva feat. Caminhoneiro involuntário



Fonte: VACCARI, Marcio. 28 de novembro de 2022⁹⁰

Na tentativa de parar o país, teve patriota que parou foi no para-brisa.

Em Caruaru-PE, um bolsonarista agarrou-se ao caminhão em movimento como se fosse a última esperança democrática, ou a última cena de um musical distópico.

Vaccari eternizou o momento inspirado em Chico Buarque: “A gente quer ter voz ativa... chega a roda viva e carrega a gente pra lá”.

Literalmente, uns chamam de ato heroico, outros de espetáculo tragicômico. A gente só agradece pelos memes, e pela charge.

⁹⁰ Disponível em: https://www.instagram.com/p/ClhQUbvT28/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 18 de junho de 2025.

Figura 43 - Quartelflix: a série que nunca acaba



Fonte: VACCARI, Marcio. 19 de dezembro de 2022⁹¹

Após a derrota de Bolsonaro em 2022, milhares de patriotas de verde e amarelo ajoelharam-se em frente aos quartéis, certos de que o golpe viria em 72 horas.

Spoiler: não veio.

Há boatos de que tem gente ajoelhada até hoje, firme na fé, fraco na democracia.

⁹¹ Disponível em: <https://www.facebook.com/share/p/1AVB82C6Ds/>. Acesso em 21 de junho de 2025.

Figura 44 – Easy Grade – sem destino, com direção



Fonte: VACCARI, Marcio. 29 de dezembro de 2022⁹²

Inspirados no clássico *Easy Rider*, o ex-presidente e a ex-primeira-dama surgem na charge de Vaccari liderando mais uma motociata. Mas aqui o destino não é o Mardi Gras, e sim, a boa e velha grade.

A trilha? Um Brasil exausto de fake News, gospel de conveniência e patriotismo de airfryer. Na blusa dela, meio encoberta, a inscrição “falsa crente” revela o que já não cabe mais esconder. Na segunda parte, uma gaiola aberta aguarda o comboio, não com liberdade, mas com justiça. “Só mais uma motociata, patriotas!”, diz ele. Que seja. Mas que seja a última antes do acerto. Porque quem escolheu pedalar sobre os escombros da democracia precisa, sim, prestar contas. Porque rir é resistência, mas responsabilizar é necessário. E nesta pesquisa, que escolheu não se calar diante do grotesco, afirmamos: a arte denuncia, e a justiça precisa fazer o resto.

⁹² Disponível em: https://www.instagram.com/p/CmxJmtLPpuf/?utm_source=ig_web_copy_link. Acesso em 20 de junho de 2025.