



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO  
JORNALISMO

**O RISCO NO JORNALISMO:  
A CHARGE COMO OBJETO COMUNICACIONAL E O  
EFEITO DE *NÊMESIS* NA CONSTRUÇÃO DA CARREIRA  
DOS CHARGISTAS**

Monografia submetida à Banca de Graduação  
como requisito para obtenção do diploma de  
Comunicação Social – Jornalismo.

**GUILHERME PEREIRA DE PINHO**

**Orientador: Prof. Dr. Octavio Aragão**

Rio de Janeiro

2022

# FICHA CATALOGRÁFICA

## CIP - Catalogação na Publicação

PP654r Pinho, Guilherme  
O RISCO NO JORNALISMO:A CHARGE COMO OBJETO  
COMUNICACIONAL E O EFEITO DE NEMESIS NA  
CONSTRUÇÃO DA CARREIRA DOS CHARGISTAS /  
Guilherme Pinho. -- Rio de Janeiro, 2021.  
58 f.

Orientadora: Octávio Aragão.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola  
da Comunicação, Bacharel em Comunicação Social:  
Jornalismo, 2021.

1. Jornalismo. 2. charge. 3. nemesis. 4.  
chargistas. I. Aragão, Octávio, orient. II.  
Título.

Elaborado pelo Sistema de Geração Automática da UFRJ com os dados fornecidos pelo(a) autor(a), sob a responsabilidade de Miguel Romeu Amorim Neto - CRB-7/6283.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

**TERMO DE APROVAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, avalia a Monografia **O risco no jornalismo: a charge como objeto comunicacional e o efeito de *nêmesis* na construção da carreira dos chargistas**, elaborada por Guilherme Pereira de Pinho.

Monografia examinada:

Rio de Janeiro, no dia 08/03/2022

Comissão Examinadora:

Orientador: Prof<sup>o</sup>. Dr. Octavio Aragão  
Doutor em Artes visuais pela universidade federal do Rio de Janeiro – UFRJ  
Departamento de Comunicação – UFRJ

Prof<sup>o</sup>. Dr. Paulo César Castro de Sousa  
Doutor em Comunicação pela universidade federal do Rio de Janeiro - UFRJ  
Departamento de Comunicação

Prof<sup>o</sup>. Dr. Paulo Roberto Pires de Oliveira Júnior  
Doutor em Letras pela universidade federal do Rio de Janeiro - UFRJ  
Departamento de Comunicação

Rio de Janeiro

2022



## **AGRADECIMENTOS**

À minha mãe, Cidália Regina Pereira de Pinho, que sempre me proporcionou uma educação de qualidade.

Ao meu orientador, Octavio Aragão, que me apoiou durante o trabalho com paciência e dedicação, sempre disponível a compartilhar todo o seu vasto conhecimento.

DE PINHO, Guilherme Pereira. **O risco no jornalismo: a charge como objeto comunicacional e o efeito de *nêmesis* na construção da carreira dos chargistas.**  
Orientador: Octavio Aragão. Trabalho de conclusão de curso (Graduação em Comunicação Social – Jornalismo). Rio de Janeiro: ECO/UFRJ, 2021.

## RESUMO

Este trabalho visa identificar o conceito de *nêmesis* nas relações entre chargistas e figuras por eles retratadas. Para isto, serão analisados os conceitos de charge, de *nêmesis* e do impacto da charge no emocional humano. Por fim, serão vistos charges de alguns dos principais chargistas brasileiros e a forma com que eles retratam as figuras políticas da respectiva época.

**Palavras-chave:** jornalismo; charge; *nêmesis*; chargistas.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>2 A CHARGE</b>	<b>11</b>
2.1 Características históricas da charge	11
2.2 A definição da charge como conceito de ataque	12
2.3 O poder da ilustração no emocional humano	15
<b>3 NÊMESIS</b>	<b>18</b>
3.1 Conceito grego de <i>nêmesis</i>	18
3.2 Conceito industrial de <i>nêmesis</i>	19
3.3 Conceito atual de <i>nêmesis</i>	20
<b>4 CHARGISTAS E SEUS NÊMESIS</b>	<b>22</b>
4.1 Angelo Agostini X Dom Pedro II	22
4.2 Belmonte X Getúlio Vargas	27
4.3 <i>O Pasquim</i> X A ditadura militar	33
4.4 Chico Caruso X Figueiredo	40
4.5 Renato Aroeira X Fernando Henrique Cardoso	45
<b>5 CONCLUSÃO</b>	<b>51</b>
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>56</b>



## 1 INTRODUÇÃO

A charge é um importante objeto comunicacional e está presente no cotidiano dos jornais brasileiros. Mesmo assim, é comumente alvo de questionamentos de seus personagens retratados e de pessoas que não concordam com o teor da obra. As críticas à charge e aos chargistas costumam ser o principal foco das atenções quando o assunto é o material de humor gráfico. Por outro lado, esses embates podem ser fio condutor para a construção de uma relação entre o chargista e a figura retratada.

Para além da crítica em si e da repressão que pode existir à produção gráfica, essas relações são relevantes e merecem uma atenção mais cuidadosa. Desta forma, este trabalho visa relacionar o conceito moderno de *nêmesis* com a carreira de chargistas brasileiros.

A origem do termo charge vem da língua francesa, que no contexto militar, a infantaria grita “*charge*” para carregar o armamento bélico antes de um ataque contra um inimigo. Tendo em vista que a charge é um formato de humor gráfico que tem na sua essência uma ideia de ataque e possui um alvo, é visível que cada artista construiu uma carreira atacando figuras específicas.

O conceito de *nêmesis* constrói uma ideia de um inimigo muito difícil de se vencer, considerado como um personagem que, ao mesmo tempo que é inimigo, guarda quase que uma espécie de admiração com o personagem principal. Nesta relação os dois lados crescem e se influenciam.

Para entender a construção desse conceito que pode existir nessas relações, é importante entender a origem da ideia de *nêmesis*, que remonta à mitologia grega, vista em *Nemesis, the Roman State and the Games*, de Michael Hornum (1993) e segue até os dias de hoje, mudando para um conceito atual de *nêmesis*.

Para entender como se forma essa relação entre os chargistas e retratados será necessário utilizar diversas charges publicadas por grandes nomes da história da charge no Brasil com alvos específicos e recorrentes, como: Angelo Agostini, Belmonte, a equipe do *Pasquim*, Chico Caruso e Renato Aroeira.

É possível que cada um dos casos, à sua maneira, tenham construído uma carreira graças a essas relações, enquanto as figuras públicas presentes nas charges teriam a sua iconografia criada na população. Ou seja, essa relação entre personagem e inimigo acabaria por formar tanto um lado, como o outro.

## 2 A CHARGE

Em um primeiro momento, é importante entender o objeto de estudo: a charge. Para isto, será visto um panorama da história da charge no Brasil com base nos autores MAGNO (2012) e LUSTOSA (2003). Posteriormente, com o intuito de entender a relação de *nêmesis* entre autor da charge e seu retratado, será visto com o apoio dos textos de LOREDANO (1985), SILVA (2008) E RIANI (2002), de as definições dos diversos modelos de humor gráfico, dentre elas a charge. Esta possui um conceito de ataque. Por fim, analisando o texto teórico de *Testemunha Ocular: História e imagem* de BURKE (2004) será possível verificar o poder da ilustração no emocional humano com o intuito de entender o papel da charge na construção de uma imagem.

### 2.1 Características históricas da charge

De acordo com MAGNO (2012, p.20), o marco para o surgimento da charge brasileira seria 14 de dezembro de 1837. Neste dia, circulou a primeira charge oficialmente anunciada. O material produzido por Manuel de Araújo Pôrto-Alegre no *Jornal do Commercio* fez uma crítica política ao jornalista Justiniano José da Rocha. A charge continha o desenho de um homem, que toca uma campainha enquanto entrega uma sacola de moedas para uma outra pessoa, que está ajoelhada.

Outro ponto importante na história da charge no Brasil foi o jornal chamado *O Marimbondo*, de 1822, que tinha no topo da página uma xilogravura de um homem corcunda sendo atacado por marimbondos. A imagem de autoria desconhecida representa os portugueses na figura do homem e os brasileiros como o enxame de insetos. Apesar de antecessor a Araújo Porto-Alegre, pode não ser considerado como o marco de surgimento pelo seu caráter de logotipo do periódico, enquanto a charge do *Jornal do Commercio* teria uma função clara de pertencer ao corpo da publicação. Outro ponto é o fato de a charge também possuir um alvo específico, uma crítica de fato a uma figura pública. A ilustração do Marimbondo, sendo o jornal nativista, o símbolo dos insetos atacando o português mostra o posicionamento editorial quanto à emancipação.

A autora Isabel Lustosa (2003), no livro *O Nascimento da imprensa no Brasil*, apresenta o surgimento do jornalismo gráfico no país e revela que até 1808 não existia

imprensa formal no Brasil e toda forma de impressão de livros era proibida. Não era de interesse do imperador que o povo tivesse acesso a publicações que fossem contaminadas com ideais liberais e emancipacionistas. Só com a vinda da família real que o país passa a ter as primeiras oficinas gráficas, com maquinário trazido nos navios da coroa, e o primeiro jornal brasileiro: *A Gazeta do Rio de Janeiro*, impresso na corte.

A autora ressalta também, que apesar da imprensa brasileira ter dado um passo importante, o conteúdo veiculado nas publicações até então era muito controlado pela junta de censura da imprensa régia. Somente em 1821, com o retorno de Dom João VI para Portugal, que surgem os primeiros jornais independentes. Curiosamente, o primeiro foi o *Conciliador do Reino Unido*, editado pelo diretor da junta de censura da impressão régia. De qualquer forma, foi a porta de entrada para outros veículos que viriam em seguida.

É importante entender que há uma modificação da relação da coroa com a imprensa neste momento. Com a influência da revolução constitucionalista portuguesa, os jornais apoiaram diversos movimentos políticos que ocorreram na época, como o Dia do Fico e o processo de independência. Com isso, as publicações tomaram um espaço de maior destaque na sociedade brasileira.

Percebe-se, portanto, que o processo de independência do país foi fundamental para o surgimento do humor gráfico. Era substancialmente necessária uma imprensa que pudesse tecer críticas com mais liberdade que na época do império.

Em 1860, Henrique Fleiuss lançou a *Semana Illustrada*, primeira revista de ilustração brasileira a ter uma longa duração. Nela era possível encontrar charges políticas, de costumes, destacando-se principalmente pelo posicionamento em defesa do Brasil na guerra do Paraguai. A revista circulou até o ano de 1876, dando a abertura para diversas outras do ramo, como: *Merrimac*, *Bazar Volante*, que se tornaria *O Arlequim* e, finalmente, *O Diabo Coxo*, editado por Angelo Agostini.

## **2.2 A definição da charge como conceito de ataque**

Não é simples a tarefa de estabelecer uma linha que define exatamente tudo o que é e não é charge na imprensa. O humor gráfico contempla diversas formas de expressões artísticas com características distintas, das quais, muitos artistas foram criando seu repertório através da experimentação e das ferramentas disponíveis à época. Dentre elas, a caricatura, o cartum e o *portrait-charge*. Estes três tipos de produção são comumente mesclados, mas

possuem características bem definidas.

Por etimologia, a palavra ‘charge’ é oriunda do francês “*charge*”, termo que remonta a ordem dada à artilharia para carregar o armamento bélico antes de atirar.

Conseqüentemente, a charge tem na sua essência a ideia de ataque.

Diferentemente das charges, o cartum é atemporal. Geralmente não faz referência a nenhuma personalidade ou fato do noticiário. O cartum pode ser considerado um texto de humor universal. (SILVA, 2008).

A caricatura, por sua vez, possui a característica do exagero, em primeiro lugar. No entanto, mais do que “carregar” os traços da pessoa, ela busca caracterizar. “Uma caricatura de Hitler, Napoleão ou um ditador qualquer, geralmente, vai além do simples exagero fisionômico: sugere o desvelamento do perfil psicológico do sujeito” (SILVA, 2008).

Por fim, o *portrait-charge* é a utilização do recurso da caricatura aliada ao tipo de crítica normalmente presente nas charges. As duas palavras costumam ser confundidas entre si. “charge e caricatura são a mesma palavra: carga; mas quando numa redação brasileira se diz charge, em geral se está pensando na sátira gráfica a uma situação política, cultural, etc. estritamente atual; caricatura é geralmente sinônimo de *portrait-charge*.” (LOREDANO, 1985, p. 9).

Um exemplo bem evidente é a diferença de traços e de linguagens entre a charge e a *portrait-charge* nas produções do Angeli em relação ao Chico Caruso, por exemplo. Caruso utiliza muito mais dos recursos da caricatura e da aquarela do que o Angeli, que tende a utilizar mais dos recursos do cartum.

Segundo Camilo Riani (2002, p.28), a charge teria essa definição: “*Desenho que se refere a fatos acontecidos em que agem pessoas reais, em geral conhecidas, com o propósito de denunciar, criticar e satirizar*”.

Embora o autor se utilize de abrangência ao produzir uma definição, é importante ressaltar o fato de que a charge é muito marcada pela contemporaneidade. O quão mais próximo se está do fato ou questão abordada na charge, maiores são as chances de ela cumprir o seu papel de maneira eficiente.

O segundo ponto é o papel que a charge deve cumprir. O papel é necessariamente a obrigatoriedade da crítica. Como já foi visto anteriormente, a etimologia da palavra ‘charge’ é oriunda do francês “*charge*”, termo que remonta a ordem dada à artilharia para carregar o armamento bélico antes de atirar. Dessa forma, ela tem na sua origem o conceito de ataque.

Obviamente que sempre existe o espaço para discutir-se a efetividade desse ataque.

Como qualquer outro objeto comunicacional, a charge não está isenta do contexto ao qual ela está inserida. Não faltam exemplos de charges que não funcionaram com o público ou que foram colocadas em posição de escrutínio público por incomodarem demais. Um grande exemplo disso é o *Charlie Hebdo*.

O semanário de humor francês coleciona polêmicas com a comunidade islâmica por fazer sátiras com a imagem do profeta Maomé. O ápice dos embates se deu em 2015, quando um grupo de extremistas islâmicos realizaram um ataque terrorista à sede do jornal, onde 12 pessoas foram vitimadas.

Independente do conteúdo, as polêmicas, por muitas vezes, podem retirar o foco das sátiras feitas pelo jornal em contraponto de outras discussões alheias às críticas do autor da obra.

A charge também é refém do conhecimento de mundo do leitor. Independentemente da habilidade gráfica que o desenhista possua, se o receptor da mensagem não compartilha do conhecimento do fato político que está sendo retratado, ela acaba não sendo entendida. Por isso, a charge tem um momento histórico muito curto de existência. Quanto mais distante a charge está do fato jornalístico, menos se conectará com o conhecimento do leitor, já que o fato pode cair no esquecimento.

Uma das semelhanças entre a matéria jornalística convencional e a charge é a relação que há com o interesse público. É claro que é possível escrever uma reportagem sobre praticamente qualquer assunto, mas há uma necessidade de se priorizar temas que sejam de interesse dos leitores. Existe uma relação de relevância dos fatos jornalísticos a serem retratados baseados no valor-notícia que cada uma possui.

O valor-notícia é o critério utilizado por jornalistas para decidir os conteúdos que devem se tornar matérias de fato. Manuais de redação costumam elencar diversas categorias distintas que podem ser utilizados, mas Mauro Wolf (2003, p.200) define que as categorias seriam substantivas, relacionadas ao local do acontecimento, número de pessoas envolvidas e interesse nacional; critérios relativos ao produto, como a brevidade, qualidade e atualidade do fato; relativos ao meio de comunicação, como editoriais e acesso a fontes; relativos ao público, como identificação de personagens e serviço; por fim, os critérios relativos à concorrência, como exclusividade.

Da mesma forma, a charge costuma retratar assuntos relevantes ao leitor. Críticas

sobre fatos jornalísticos com um valor-notícia maior tendem a ter um impacto mais relevante.

Por esse motivo, portanto, que a charge e a caricatura são uma forma de registro histórico de uma época, porque ela retrata o imaginário popular de um período específico. Nela é possível entender quais são os desejos e os anseios que a população possui e quais são as percepções do povo em relação às políticas públicas adotadas.

Em seu livro, o cartunista Belmonte (1993, p. 6)<sup>1</sup> chega a citar que o trabalho dele é um grande serviço aos historiadores do futuro.

### **2.3 O poder da ilustração no emocional humano**

Um ponto a ser destacado é o impacto da charge no ser humano. Fazendo um comparativo com o material jornalístico convencional. Burke (2001) diz que desde o advento da fotografia, ela foi utilizada como auxílio da história, mas que há uma dificuldade dos historiadores a comprovar a veracidade das imagens. Outra questão seria que a "cultura do imediatismo" nos faria acreditar que as representações de pinturas seriam representações do real, tanto de historiadores, quanto de artistas. Com o passar do tempo, os jornais passaram a se utilizar do fotojornalismo lado a lado dos textos como forma de dar um caráter de veracidade para os fatos que foram cobertos pelos repórteres.

É possível traçar um paralelo com os diferentes objetos comunicacionais presentes nos jornais. A charge, diferentemente do fotojornalismo, por se tratar de um desenho, não teria o caráter de ser um retrato fiel da realidade no imaginário popular.

O dito popular, "uma imagem vale mais do que mil palavras" evidencia, portanto, que no senso comum há uma ideia de que existe uma hierarquia desproporcional na formação do registro histórico entre o texto e a imagem. Esse pensamento se dá pelo fato de se acreditar que, diferentemente do texto escrito, a imagem é registro fiel da realidade, ao qual seria impossível se alterar com a intenção de se construir uma narrativa. Essa percepção não se aplicaria ao texto, já que ele estaria a mercê da vontade de quem o produz, sendo facilmente

---

<sup>1</sup> Por ser um texto de 1933 o texto original apresenta erros de português:

São algumas dessas chronicas que se encontram neste livro. Pretendo, reunindo-as em volume, prestar um inestimavel serviço aos historiadores futuros que encontrarão aqui, narrativas fiéis do que foram alguns episodios fugidos da historia do mundo, nestes dias tumultuarios de subversão social, politica, econômica, financeira e domestica. Não são photographias. Nem desenhos. Nem, sequer, caricaturas. Esboços, apenas, Traços rapidos de pequenos detalhes. E feitos, como o foram, no tumulto da redacção, para saciar a voracidade implacabel das lynotypos, não tem estylo nem contextura, nem univormidade. Talvez, mesmo, sejam confusos e contradictorios. Mas não alterei, a nao ser num ou noutro cochilo da revisão do jornal, ou naçgum somno meu, mais prolongado. Conservo-ps assim, çorém, informes e difusos, para que estejam de accordo com a época. Apenas essa uniformidade se encontrará nestas paginas: a uniformidade na confusão (BELMONTE, 1993, p.6).

alterado na busca de se encaixar em alguma narrativa previamente escolhida.

A discussão pode parecer clara quando se trata de fotojornalismo, mas também deveria ser aplicada a diferentes gêneros de imagens, inclusive quando se trata de retratos, por exemplo.

É comum acreditar-se que o retrato é uma mera representação de pessoas, como um espelho, que reflete uma imagem do real. É importante ressaltar que o retrato também possui uma subjetividade de quem o produz e uma mensagem que deseja ser transmitida. O autor Burke (2001, p. 31)<sup>2</sup> cita sobre o assunto.

Outro ponto que deve ser salientado é que não é só a fotografia e o texto que estão sujeitos a subjetividade. Imagem, pinturas e desenhos também são produzidos com alguma finalidade específica e possuem uma mensagem.

Por outro lado, isso não significa que a história deve ignorar por completo as imagens como embasamento para fonte histórica. É importante, contudo, que se entenda qual é a realidade que se está tratando em cada caso.

Esta realidade, portanto, consiste em uma visão social daqueles que produzem a imagem. Ou seja, quando a história tenta buscar como pensavam as pessoas na época que a produção foi feita, a imagem representa uma ferramenta de estudo promissora.

O mundo das imagens interiores de um sujeito social é determinado pelo imaginário coletivo de sua própria cultura, pelas qualidades únicas e inequívocas das imagens derivadas de sua biografia individual e finalmente pela sobreposição e interpenetração mútua destes mundos imagéticos. Nos últimos anos, a pesquisa biográfica em educação fez avanços importantes no que diz respeito ao papel e função desses mundos interiores das imagens (WULF, 2013, p. 36).

No caso da charge, que é objeto deste estudo, tem um papel importante na produção de

---

<sup>2</sup> Como no caso das fotografias, muitos de nós possuímos um forte impulso para visualizar retratos como representações precisas, instantâneos ou imagens de espelho de um determinado modelo como ele ou ela realmente eram num momento específico. É necessário resistirmos a esse impulso por diversas razões. Em primeiro lugar, o retrato pintado é um gênero artístico que, como outros gêneros, é composto de acordo com um sistema de convenções que muda lentamente com o tempo. As posturas e gestos dos modelos e os acessórios e objetos representados à sua volta seguem um padrão e estão frequentemente carregados de sentido simbólico. Nesse sentido, um retrato é uma forma simbólica. Em segundo lugar, as convenções do gênero possuem um propósito: apresentar os modelos de uma forma especial, usualmente favorável, embora a possibilidade de que Goya estivesse satirizando os modelos em seu famoso Carlos IV e família (1800) não deve ser esquecida. O duque de Urbino, Federico de Montefeltre, do século 15, que havia perdido um olho num torneio, sempre era representado de perfil. A mandíbula protuberante do imperador Carlos V é conhecida pela posteridade apenas através dos relatos nada lisonjeiros de embaixadores estrangeiros, uma vez que pintores (incluindo Ticiano) disfarçavam a deformidade. Os modelos geralmente vestiam suas melhores roupas para serem pintados, de tal forma que os historiadores seriam desaconselhados a tratar retratos pintados como evidência do vestuário cotidiano (BURKE, 2001, p. 31).

uma imagem das figuras públicas nela retratadas. Além do registro histórico para o futuro, a caricatura retrata principalmente o agora e a história recente, catalisando o imaginário coletivo em torno de uma percepção dessa figura pública. A charge tem o poder de cristalizar as ideias, que são imateriais.

Por outro lado, a charge costuma ser um alvo maior de questionamento daqueles que são representados. Como visto anteriormente, no senso comum há uma hierarquia da imagem em relação ao texto, quando se relaciona com a subjetividade. Seguindo esse raciocínio, o desenho entra ainda atrás nessa hierarquia.

A expressão “entendeu ou quer que eu desenhe”, por exemplo, indica que o desenho é tratado como algo menor que o texto escrito e até a comunicação oral. Nesse caso, quando um indivíduo se utiliza do desenho como uma ferramenta acessória, quando as outras formas de comunicação não são efetivas.

Por esses motivos, quando uma figura pública é retratada de forma negativa em uma charge, incomoda muito mais do que quando ela é retratada da mesma forma em uma reportagem ou em uma fotografia.

Ou seja, é comum acreditar que o chargista tende a ser possivelmente mais calunioso com seu desenho, do que o fotógrafo ou o jornalista com seus registros visuais e textuais.

Essa relação do chargista com a figura pública tende a acelerar o processo de construção de uma relação de *nêmesis*, já que o chargista acaba sendo visto como um inimigo e vice-versa.



### 3 NÊMESIS

Este capítulo abordará a origem do conceito de *nêmesis* e como essa origem influencia na ideia atual de *nêmesis*. Recorre, portanto, à mitologia grega, passando pelo caráter industrial e chega à atualidade, onde essa ideia é comumente utilizada na literatura. Por fim, esse conceito será utilizado para entender as relações dos chargistas com os seus *nêmesis*.

#### 3.1 Conceito grego de *nêmesis*

A *nêmesis* tem sua origem anterior ao império romano. Portanto, com o passar dos séculos há uma visível transformação do significado e da utilização da palavra. Mesmo que se faça referências ao conceito mais recente, é necessário buscar as origens do termo e entender que há, de certa forma, uma herança da mitologia grega até os dias atuais. O termo *nêmesis* aglutinava o sentido de “juízo moral” nas relações humanas e nas relações entre o divino e os mortais. Antes de ser materializado em uma figura mitológica, era um conceito, pertinente aos deuses gregos que poderiam escrutinar a vida dos indivíduos. Esse balizamento moral era, portanto, a *nêmesis*. Nos poemas de Hesíodo, no início da Era do Bronze, como revela o autor Michael B. Hornum (1993), os deuses seriam agentes que controlam o comportamento humano, em especial a arrogância.

Na *Nêmesis* de Hesíodo, que abandona o homem por causa da sua maldade (Os trabalhos e os dias 197) é possível entender as divindades como deuses que se comportam como agentes morais que controlam como se comportam os humanos com os seus iguais ou com os próprios deuses. Desta forma, cabe a *Nêmesis*, na tragédia do século V, a tarefa de punir a humanidade pela sua arrogância e pelo desrespeito aos mortos (HORNUM, 1993, p. 9, tradução nossa)<sup>3</sup>.

A abstração, desta forma, se tornaria na personificação de uma deusa, um ser mitológico. Filha de Nix (a noite), ela é representada como uma mulher alada que tem como finalidade castigar os crimes da humanidade, representando a vingança divina e abater toda espécie de desmesura. Esse papel foi fundamental para a construção do espírito helênico.

Tudo que se eleva acima da sua condição, no bem como no mal, expõe-se a represália dos deuses. Tende, com efeito, subverter a ordem do mundo, a pôr em perigo o equilíbrio universal e, por isso, tem de ser castigado, se pretende que o

---

<sup>3</sup> No original: In the *Nemesis* of Hesiod, who abandons man because of his wickedness (Opera et Dies 197), we can detect an attitude toward the divine in which gods are seen primarily as moral agents controlling human behavior in relation to themselves and other humans. Hence, the attribution to *Nemesis* in fifth century Tragedy of the task of punishing human hubris and improper actions towards the dead.

universo se mantenha como é. (GRIMAL, 1951, p. 326)

Entende-se, portanto, um conceito duplo de *nêmesis*, trabalhando como dois lados de uma moeda: a deusa teria o papel, tanto de punir a humanidade, quanto de manter o equilíbrio do mundo.

Em Ramnunte, uma cidade situada perto de Maratona, Fídias esculpiu a imagem de *Nêmesis*, que seria um troféu dos Persas na tomada da cidade de Atenas. Segundo a lenda, o Exército persa estava demasiadamente confiante na vitória, o que seria um sinal de desmesura e arrogância. A deusa, teria visto esse desequilíbrio e ficado ao lado do exército de Atenas, que não foi tomada pelos persas (GRIMAL, p. 326).

Posteriormente, conforme o império Romano foi avançando e tomando cada vez mais territórios onde o conceito de *nêmesis* já existia, a imagem da deusa foi cooptada pelo imperador Júlio César, sendo cunhada até na própria moeda: de um lado a imagem da divindade e do outro o rosto do imperador. Alia-se, portanto, as ideias de vitória sobre Alexandria e o conceito de justiça da figura divina à imagem do rosto do imperador. A deusa e Julio Cesar se tornam, portanto, dois lados de uma mesma moeda, elevando o imperador, que a personificação do Estado romano, a uma posição próxima a de uma divindade.

### **3.2 Conceito industrial de *nêmesis***

A Revolução Industrial modificou diversos conceitos na sociedade. O capitalismo industrial alterou a organização da sociedade, que deixaria de viver nos campos e passou a trabalhar nos grandes centros urbanos. O trabalhador passa a ter o seu dia regulado pelas horas de trabalho nas fábricas e passa a compor uma classe, a trabalhadora.

Na esteira de diversas transformações, o conceito de *nêmesis* também mudaria. Quando antes era uma divindade ou um atributo dos deuses para o controle social, agora, se torna um percalço ou um desafio extremamente difícil de ser superado pelos indivíduos.

A origem da necessidade de controle social se dá na essência da evolução humana, onde o ser humano, além de ter como desafio evolutivo o combate contra a natureza e os predadores, se diferencia do restante dos animais por ter que lidar com as questões sociais para sobreviver, sendo ele o único que poderia tirar lições e aprimorar os aspectos dessa relação. Neste contexto, a ideia de uma deusa com um caráter punitivo forja um controle social necessário e guiado pelo medo. Posteriormente, a ideia de punição se transformaria do

mito de Zeus sobre os semideuses e se traduziria em aspectos inerentes ao capitalismo.

A aparência de Nêmesis mudou, não sua natureza. A linguagem cibernética mascara a raiz onírica da retroalimentação destrutiva revelada pelo mito. Com a industrialização do desejo e a ritualização operacional das reações, a Hybris se tornou coletiva e a sociedade é a realização material do pesadelo. A Hybris industrial rompeu o quadro mítico que fixava limites à loucura dos sonhos. O engenheiro os materializou ao servir-se da ciência para justificá-los e da política para confirmar a adequação destrutiva entre fornecedor e cliente. O inevitável choque produzido pelo progresso industrial é *nêmesis* para as massas, o monstro material nascido do sonho industrial (ILLICH, 1975, p. 159).

O homem contemporâneo, portanto, está à mercê das consequências de viver em uma sociedade capitalista e industrial. Sua relação de *nêmesis* não é mais com um Deus que julgaria cada uma de suas ações na Terra, mas de um sistema que ele está inserido e depende para trabalhar, se alimentar e viver. Há, portanto, uma divinização do Estado. Assim como o *sestércio*<sup>4</sup> elevaria a figura de César ao patamar das divindades, o Estado capitalista toma a posição divina na *nêmesis* industrial.

*Nêmesis* se tornou estrutural e endêmica. O efeito indireto das empresas voltadas a proteger o homem contra um meio ambiente hostil e contra a injustiça praticada às suas expensas pela elite foi reduzir a autonomia e aumentar a miséria da humanidade. A principal fonte do sofrimento, da doença e da morte é presentemente o assédio técnico, deliberado ou não. As principais doenças, a desordem, a injustiça derivam de estratégias executadas para melhorar a instrução, a habitação, a alimentação ou a saúde (ILLICH, 1975, p. 160).

Claro que, como está supracitado pelo autor, essa *nêmesis* industrial recai majoritariamente sobre as massas. A elite social e econômica tem uma relação completamente diferente. Tendo em vista a *nêmesis* como um conceito que se aproxima de um inimigo, percebe-se que quanto mais marginalizado está o indivíduo na sociedade, mais intransponíveis são as dificuldades e percalços que o aflige. Um sujeito rico praticamente não tem dificuldade alguma para sobreviver na sociedade capitalista, enquanto o mais pobre tem que passar por obstáculos quase que intransponíveis.

### 3.3 Conceito atual de *nêmesis*

Como foi visto anteriormente, a ideia de *nêmesis* sofreu mutação, adaptando-se de uma ideia mitológica de vingança e punição para uma noção industrial e capitalista que se aproxima de uma espécie de grande mal irremediável e intransponível que aflige o

---

<sup>4</sup> *Sestércio* é o nome de uma antiga moeda romana.

trabalhador.

Na literatura, a ideia tendeu-se a se aproximar dos grandes percalços dos personagens, que se traduziriam nos seus grandes inimigos. Pode-se dizer que o Professor Moriarty é a *nêmesis* de Sherlock Holmes, por exemplo. Curiosamente, o famoso detetive britânico chega a chamar seu grande inimigo de “Napoleão do crime”, relacionando o conceito de *nêmesis* novamente com a imagem de um imperador.

É importante ressaltar que não é qualquer inimigo que se traduz na *nêmesis* do personagem. A palavra carrega consigo uma ideia de um adversário tão grande que, por muitas vezes, é impossível vencê-lo. Essa relação de ser constantemente superado gera no Sherlock Holmes, por exemplo, uma admiração por seu arqui-inimigo. Da mesma forma que Júlio César se coloca do outro lado da moeda da figura divina de *Nêmesis* com a finalidade de se igualar ao *status* de divindade, o arqui-inimigo possui características semelhantes ao personagem principal. Para se tornar o outro lado da moeda, o inimigo tomou as decisões diferentes do herói, já que possui motivações reversas. Nas histórias de Sherlock Holmes, Moriarty compete com o detetive que possui uma maior genialidade no caso, para cometer crimes. Com o desenrolar da história, a relação de disputa tende a mostrar o quão próximos são os dois.

Essa relação também tem um efeito de retroalimentação. Sherlock Holmes soluciona diversos pequenos casos durante as tramas, mas o que torna o personagem em um herói admirável são os grandes casos dos grandes inimigos. Sem o Professor Moriarty, o Sherlock Holmes não seria quem ele é. Por outro lado, sem combater o famoso detetive, o professor também não seria um grande gênio do crime.

É possível realizar um paralelo com o universo das charges. Tomando como definição o conceito de ataque, o chargista ocuparia o espaço do herói, e o retratado na charge teria o papel de vilão.

## 4 CHARGISTAS E SEUS *NÊMESIS*

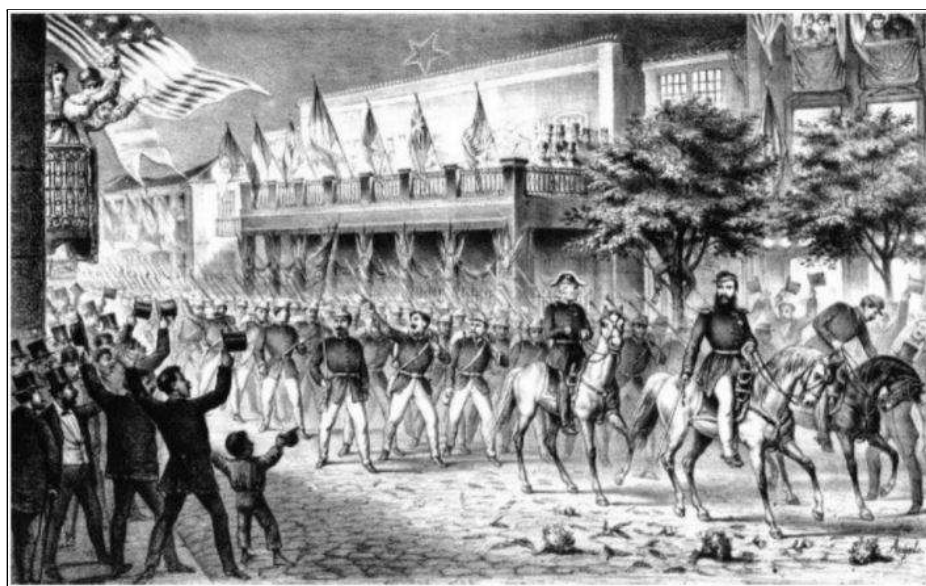
Este capítulo visa relacionar os conceitos tratados anteriormente de forma mais prática. Para isso, recorrendo aos arquivos, foram analisadas diversas charges onde se daria a relação de *nêmesis* entre o retratado e o chargista. Começando pelo Angelo Agostini, seguido do Belmonte, a equipe editorial do *Pasquim*, Chico Caruso e finalizando com Renato Aroeira. Em todos os casos, são verificadas as características e críticas realizadas às suas respectivas *nêmesis*.

### 4.1 Angelo Agostini X Dom Pedro II

Nascido em 1843, na Itália, Angelo Agostini viveu a infância e a adolescência na França, onde frequentou a Escola de Belas Artes. Veio para o Brasil ainda jovem e naturalizou-se brasileiro.

Diferentemente de diversos outros chargistas, o traço de Angelo Agostini não tende para a caricatura. Sua formação na escola de Belas Artes o influencia a um traço que se aproxima muito do estilo clássico, muito rico em detalhes.

**Figura 1 – Desfile militar em dia 1 de março, depois da vitória sobre a guerra do Paraguai por Angelo Agostini**



Fonte: The Brazil Reader: History, Culture, Politics; Duke University Press, 2018.

Boris Fausto (1994, p. 208 - 216) explicita no livro *A História do Brasil* que em 1864,

o Paraguai faz uma ofensiva contra terras brasileiras de caráter expansionista, ocasionando na resposta do Brasil com a guerra do Paraguai. O autor ressalta, contudo, que a motivação para o conflito é questionada por historiadores até hoje. Uma das correntes indica que o país vizinho tinha interesses de ter uma saída para o oceano atlântico com o objetivo de escoar sua produção, enquanto outra apresenta que a motivação estaria na tentativa do país vizinho em se colocar em uma posição dominante no continente.

Angelo Agostini se destaca firmemente com o seu posicionamento em relação à investida brasileira. Na imagem ele retrata as tropas brasileiras que retornaram no desfile de primeiro de março. É possível ver o caráter de festa e de heroísmo com o qual retrata os soldados. Outro ponto é que a população que acompanha o passar das tropas acena com chapéus e bandeiras, mostrando uma situação de apoio público ao exército. Por fim, uma bandeira brasileira no canto superior mostra o caráter nacionalista da cena.

Como medida de apoio à guerra, os senhores de escravos cederam parte da mão de obra para lutar como soldados. Uma lei de 1866 dava liberdade aos escravos de origem africana que estivessem na tutela do Estado, por terem entrado ilegalmente no Brasil após a proibição do tráfico, e lutassem contra o país vizinho. Mesmo que o escravo tradicional não conseguisse de fato sua liberdade ao voltar, existia uma esperança da alforria.

### **Figura 2 – De Volta do Paraguai**

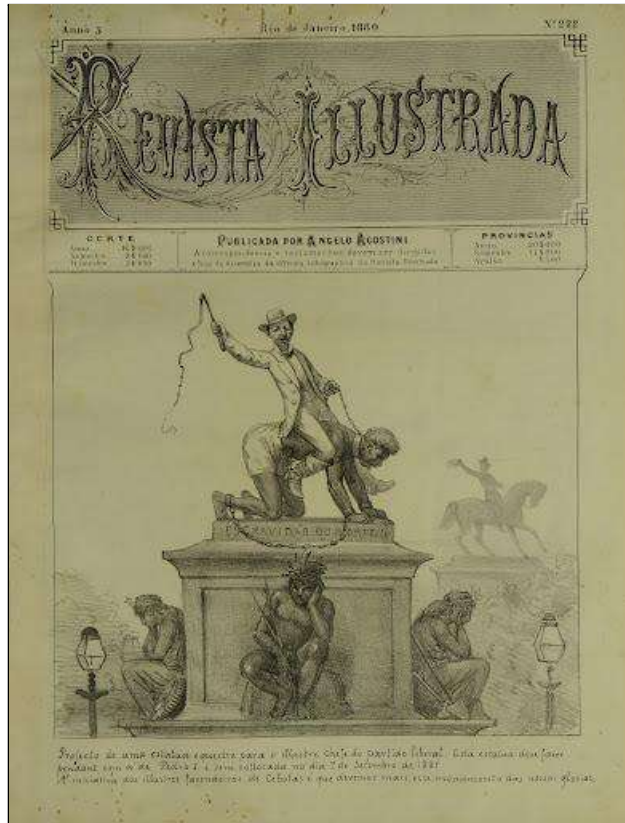


Fonte: Itaú Cultura; Angelo Agostini, 1870.

Nesta segunda charge, Angelo Agostini retrata a crítica do escravo que serviu na guerra do Paraguai e retorna para o Brasil e a sua realidade de escravo. O Soldado, que tem em seu peito medalhas de serviço na guerra, olha em estado de choque um outro escravo preso ao pelourinho, tomando chicotadas. Há uma contradição e uma ideia de injustiça de que ele, outrora herói e congratulado, volta para essa condição de subalterno e explorado.

O caráter abolicionista de Angelo Agostini era um constante motivo de ataques ao imperador. Em 1824, Dom Pedro II mandou construir a estátua da independência, que fica até hoje no centro da praça Tiradentes, no centro do Rio de Janeiro. A estátua retrata a cena do grito de independência nas margens do Ipiranga, e na parte inferior, uma representação dos povos indígenas e os rios que compõem o território brasileiro: Amazonas, São Francisco, Madeira e o Paraná. Na época, a encomenda era um simbolismo de um presente do filho para o pai, Dom Pedro I.

### **Figura 3 – Projecto de uma Estátua Equestre**



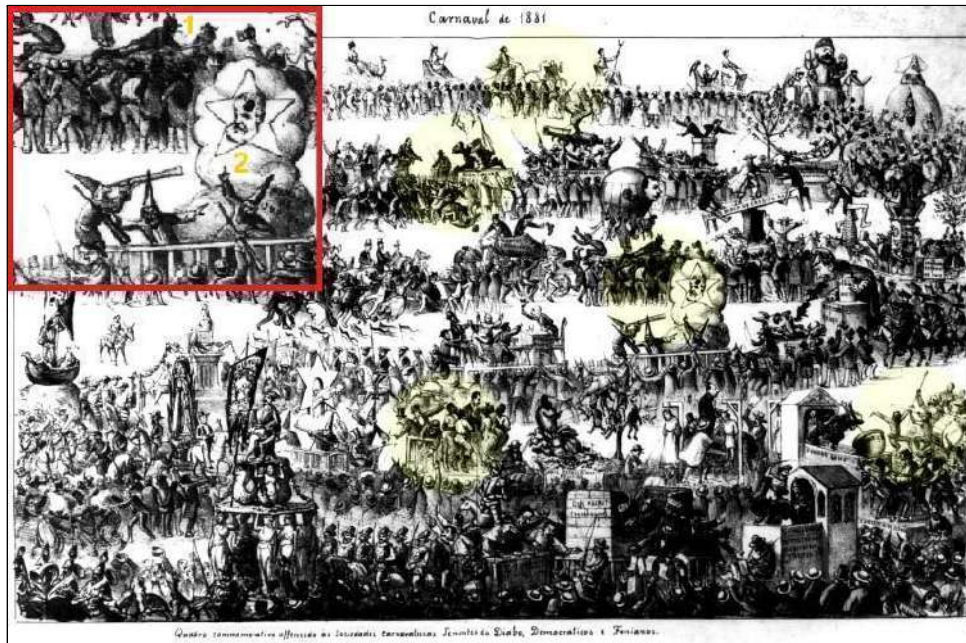
Fonte: Revista Illustrada; Angelo Agostini, 1880.

Nesta terceira charge, Agostini constrói uma outra estátua, nos moldes da original. Porém, nesta reprodução, no lugar do imperador há um latifundiário cavalgando um escravo. Há também a escrita de “escravidão ou morte!”. Ao substituir o imperador por um latifundiário, pode-se entender que constrói-se uma ideia de que quem dita as regras no país não é a família real, mas o setor do latifúndio, que mantém a escravidão no país e impede que o imperador seja capaz de decretar a abolição da escravatura.

Angelo Agostini também fazia críticas diretas ao imperador. Nesta quarta charge, onde ele retrata o carnaval no Brasil, além dos músicos retratados e diversos foliões, é possível ver uma pequena alegoria no meio da multidão.

**Figura 4 – Carnaval de 1881**





Fonte: Revista Illustrada; Angelo Agostini, 1881.

Nela, uma grande cabeça de Dom Pedro II é representada em meio às nuvens e outros foliões ao redor zombam dele com lunetas e estrelas. O imperador era um homem muito culto e interessado pelas ciências, como a astronomia. O chargista tece uma crítica de que o monarca vivia com a mente ocupada com a ciência e com os assuntos em voga na Europa, mas não estava atento para os problemas diários do Brasil. Ao colocar essa imagem no meio do povo, Agostini transfere essa fala para a população, como se essa fosse, de fato, um pensamento uníssono de quem vivia no país. Outro ponto mais subjetivo é a satirização imposta ao imperador. Na ilustração ele mostra que o monarca teria perdido o respeito da nação tendo até virado motivo de humor no povo em tema de alegorias de carnaval.

**Figura 5 – Imagem de Dom Pedro II dormindo**



Fonte: Revista Illustrada; Angelo Agostini, 1887.

Por último, seguindo nos ataques de cunho pessoal ao imperador, Angelo Agostini faz a imagem que mais marcou a sua relação com Dom Pedro II. Apesar de aparentar ser uma imagem de pouca relevância, pela beleza da riqueza de detalhes, o imperador aparece já idoso e dormindo em uma cadeira. Nesta charge, ele representa que o monarca já não estava mais apto para o cargo por causa da idade avançada. Em seu colo está um jornal aberto, indicando que Dom Pedro II dormiu enquanto o lia. A crítica está em que os problemas vividos pela população são desinteressantes a ponto de adormecê-lo. A imagem de fraqueza e de vida comum de um senhor de idade contrasta também com as representações comuns de monarcas, que costumam estar em pose de peito aberto, indicando heroísmo e força. Ou seja, a charge retrata Dom Pedro como fraco, velho e inapto ao cargo.

Percebe-se, portanto, a importância da relação entre Angelo Agostini e Dom Pedro II. É visível que a relação de *nêmesis* é imposta quando o chargista construiu sua carreira retratando e atacando o monarca, enquanto há uma construção da imagem do imperador por parte de Agostini. Esse papel na representação da imagem é ainda mais importante no caso de Dom Pedro II quando, pela época, existem muito menos reproduções imagéticas do imperador, como fotografias e vídeos. A construção da imagem que existe até hoje no

imaginário popular muito se deve ao Angelo Agostini.

#### 4.2 Belmonte X Getúlio Vargas

Benedito Bastos Barreto nasceu no ano de 1847 e iniciou seus trabalhos de ilustrações e caricaturas no ano de 1912, no jornal *Rio Branco* no estado de São Paulo. Neste mesmo momento, também contribuía para o jornal carioca *D. Quixote*. Porém, foi só em 1921 que Benedito Bastos Barreto começou a adotar o pseudônimo “Belmonte” para assinar suas obras, no jornal recém-inaugurado *Folha da Noite*, nome pelo qual o cartunista ficou conhecido e respeitado.

O chargista passa a integrar o jornal substituindo o caricaturista Voltolino (1884-1926) e, em 1925, cria o personagem Juca Pato.

Juca Pato era a personificação do cidadão comum paulistano: honesto, trabalhador e pagador dos devidos impostos. Ele era utilizado por Belmonte para tecer críticas das mais diversas possíveis, desde os pequenos problemas da vida urbana, como iluminação pública, obras de nível municipal, mas com o tempo, também passou a representar o brasileiro médio, chegando a ser retratado em charges de críticas ao presidente e a presidente de outros países, se destacando pela grande crítica ao nazismo.

Juca Pato era inquestionavelmente uma figura famosa de seu tempo. Samuel Pfromm Neto, (1996) revela que o personagem teve seu nome dado a marcas de cigarros, água sanitária, músicas, um cavalo de corrida, cadernos escolares, graxa de sapatos e até um famoso ponto de encontro de intelectuais e artistas nos anos 40, na avenida São João: o bar Juca Pato. Percebe-se, portanto, que o Juca Pato estava muito presente no imaginário popular da época.

Belmonte conseguiu reunir diversas crônicas e charges que foram produzidas para a *Folha da Noite* em um livro *Assim Falou Juca Pato*. Em seu prefácio, o autor faz uma crítica ao próprio personagem:

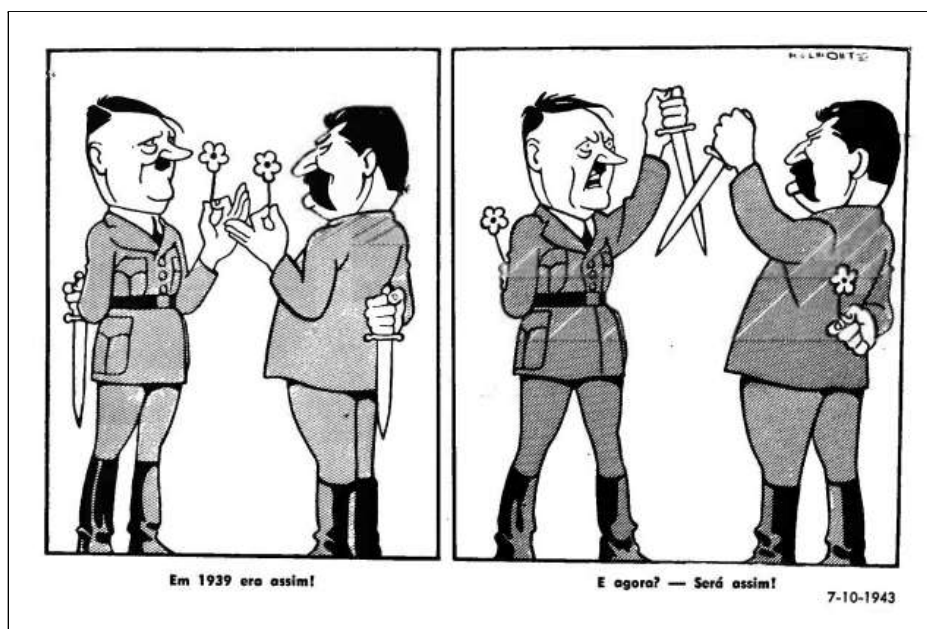
Com a publicação deste livro não pretendo apresentar soluções para os problemas sociais ou financeiros que afligem a humanidade. Não pretendo, com elle, amparar o mundo na sua degingolada para o abysmo, nem corrigir a sociedade pervertida, nem salvar a civilização periclitante. O leitor encontrará, às vezes, aqui e alli, num ou noutro topico, num arzinho cathedratico, uma tentativa de insinuação a proposito da solução de tal ou qual problema. Não faça caso. É effeito do ambiente. A verdade é que este livro não pretende salvar coisa nenhuma. É a unica qualidade que elle tem

(BELMONTE, 1933, p. 7)<sup>5</sup>.

É possível perceber que o autor indica que o papel do personagem é apontar a crítica do homem comum, antes mesmo de ser aquele que apresenta as soluções para os problemas reais. Ou seja, ele aglutinaria os sentimentos e interesses da população.

Belmonte se destacou também por uma grande cobertura da Segunda Guerra Mundial. As constantes críticas ao nazismo foram tão longe que chamaram a atenção de Joseph Goebbels, ministro de propaganda da Alemanha nazista. Durante as tradicionais transmissões radiofônicas, o ministro chegou a acusá-lo de desenhar a serviço dos Aliados, grupo de países que combatiam o Eixo na Segunda Guerra.

**Figura 6 – Charge de Hitler e Stalin**



Fonte: Caricatura dos tempos; Belmonte, 1943.

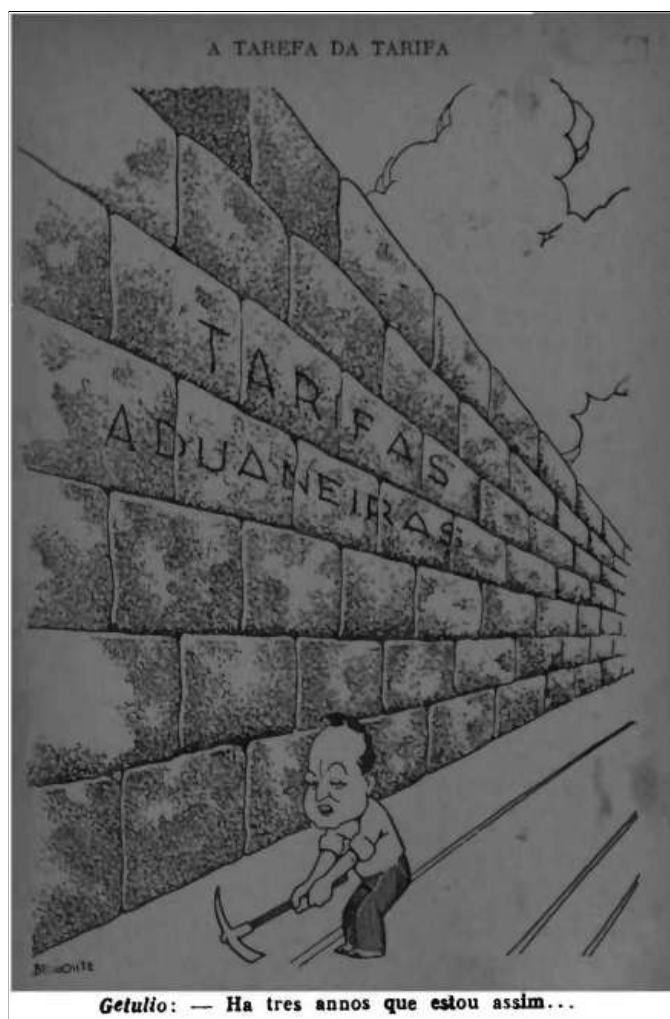
Após a Revolução de 1930, Getúlio Vargas se tornou presidente do Brasil, tendo fechado o congresso e cassado a Constituição de 1891. Esse golpe gerou o movimento constitucionalista, que tinha dentre um de seus seguidores o cartunista Belmonte. Uma grande variedade de crônicas e charges produzidas por ele tiveram ideais da Revolução Constituinte que ocorreria posteriormente, em 1932.

Diversas foram as críticas a Getúlio Vargas em sua carreira, tanto que Belmonte

<sup>5</sup> Por ser um texto de 1933 o texto original apresenta erros de português.

chegou a ser censurado pelo presidente.

**Figura 7 – A Tarefa da Tarifa**

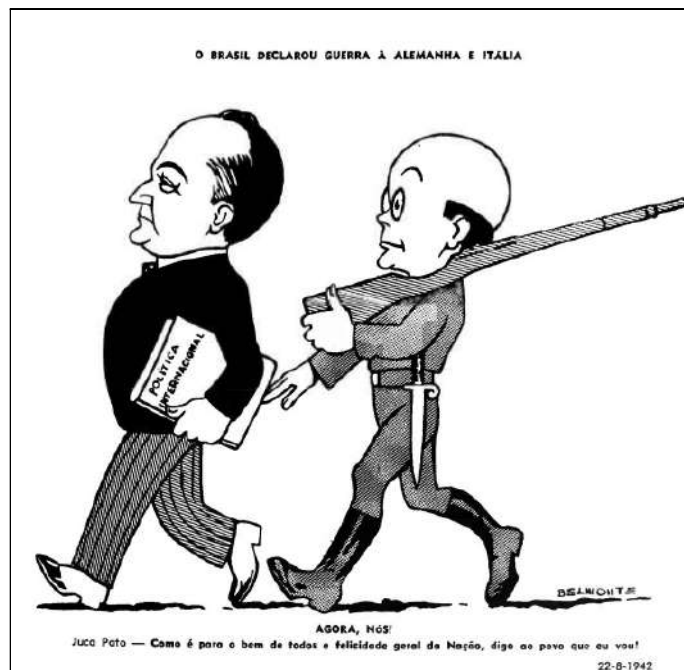


Fonte: *Assim falou Juca Pato*; Belmonte, 1933.

Nessa imagem é possível ver que ele faz uma crítica às políticas alfandegárias do governo brasileiro. Acompanhado de uma crônica, ele questiona todo tipo de imposto alfandegário que é estabelecido no país, chegando a questionar se o governo brasileiro tanto taxa, por que não taxaria aos pesquisadores estrangeiros que visitam a Amazônia para

produção de livros. Ou seja, por que não taxar o conhecimento? Na charge, Getúlio está ao lado do grande muro protecionista do país.

**Figura 8 – O Brasil declara Guerra à Alemanha e Itália**



Fonte: *Assim falou Juca Pato*; Belmonte, 1942.

Já nesta imagem é possível ver uma ilustração feita de Getúlio, quando ele declara guerra ao Eixo. Nela, o presidente arma-se de um livro de política internacional, enquanto o Juca Pato, figura que representa o povo brasileiro, está armado. A ilustração acompanha o seguinte dizer: “*Como é para o bem de todos e felicidade geral da nação, diga ao povo que vou*”. Nessa imagem é registrado um dos poucos momentos em que Belmonte está de acordo com o Presidente da República. Apesar de parecer contrastante com o caráter crítico que o chargista impunha com Vargas, Belmonte sempre possuiu uma postura combativa em relação ao nazifascismo. Juca Pato aparece no desenho visivelmente orgulhoso da postura tomada por Getúlio. Traçando um paralelo, mostra que o povo brasileiro estaria apoiando o envio das

Forças Armadas.

**Figura 9 – As grandes Cenas Bíblicas**



Fonte: Folha de São Paulo; Belmonte, 1934.

Belmonte se utilizava de diversos artifícios para a produção de charges críticas a Vargas. Nesta charge ele usa como ferramenta signos de cunho religioso para apontar incongruências nas movimentações políticas do ex-presidente. Na imagem, é representada uma cena bíblica de Arão prestando ofertas de ouro para a imagem de um deus em forma de bezerro de ouro. No lugar da figura bíblica está Getúlio Vargas, o deus é o povo e a cesta com ouro são as medidas políticas liberais. A crítica se dá pelo fato do povo perceber que as ofertas trazidas por Vargas se tratam de bijuterias de pouco valor, ao invés de ouro, como ele diz possuir. É interessante ressaltar que a charge do Belmonte teve uma maior aderência no imaginário coletivo na época de circulação, já que a proporção da população católica era maior. Outro ponto é que a igreja católica tinha uma influência maior na cultura e nos valores da Era Vargas. Como foi supracitado, há essa necessidade de se utilizar dos recursos de signos que já estão estabelecidos pelos leitores para a produção de uma charge que seja bem entendida. Belmonte, no caso, se utilizou de uma história bíblica para questionar as medidas políticas econômicas do ex-presidente.

**Figura 10 – Getúlio e o cinema nacional**



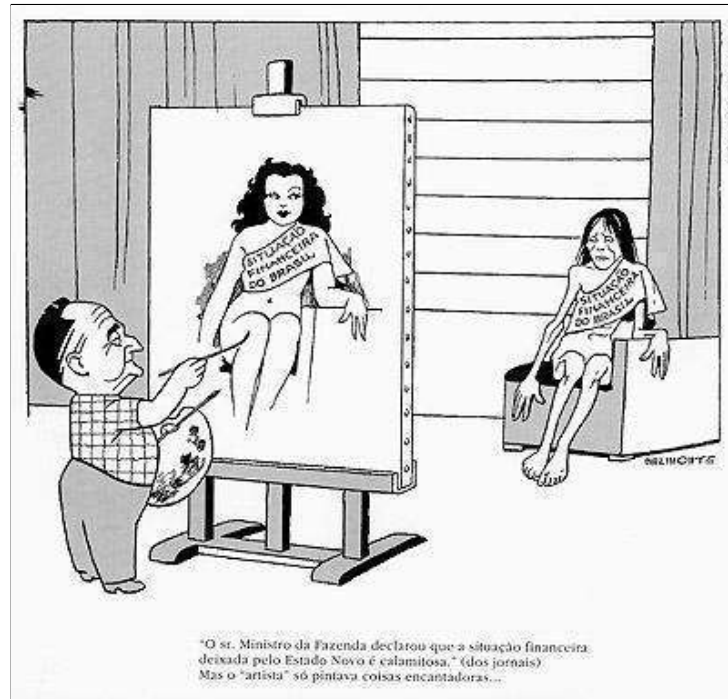
Fonte: Folha de São Paulo; Belmonte, 1934.

Em outro momento, Belmonte tece críticas ao apoio dado por Getúlio Vargas ao cinema nacional. Assim como aconteceu com a música, Vargas tinha interesse nas produções que tivessem o conteúdo ufanista, que exaltasse a imagem do país. Na charge, o ex-presidente aparece na beira do penhasco salvando um homem pendurado pela mão. A cena de *cliffhanger* é tipicamente cinematográfica, comum em finais de filmes e séries. O homem representa o cinema nacional. Na ilustração, Vargas diz ao homem: “eu o ajudo a subir, mas é preciso que você também faça um pouquinho de força”. O homem, que visivelmente não tem muita opção, olha consternado para o ex-presidente. A crítica está em paralelo com as contrapartidas que o cinema nacional teria que realizar para ter o apoio para se reerguer. Em troca de ajuda, os conteúdos dos filmes precisam ser ufanistas e nacionalistas.

Durante o declínio do Estado Novo, pouco antes de Vargas ser deposto, Belmonte produz uma charge que Vargas aparece como artista, pintando um quadro de uma moça. Na realidade, a moça parece passar fome de tão esquelética, mas no quadro, o ditador a representa como uma mulher bem alimentada. Nesta charge é possível ver uma clara crítica a como o governo tratava a economia, que estaria em frangalhos, mas era ignorada com o discurso de que as finanças do país estavam no melhor momento possível.



**Figura 11 – Getúlio Vargas tenta mascarar os problemas econômicos do Brasil**



Fonte: Folha de São Paulo; Belmonte, 1945.

A Relação de Belmonte e Getúlio Vargas também constitui-se de uma relação de *nêmesis* por ter sido seu principal alvo durante os anos. Já Vargas teve sua imagem construída junto a população muito influenciada pelo chargista. O fato da utilização da representação do povo, na figura do Juca Pato pode ser considerada como uma forma de catalisador da construção iconográfica de Vargas.

#### **4.3 O Pasquim X A ditadura militar**

Boris Fausto (1994) apresenta em seu livro *A História do Brasil* que em abril de 1964, o exército brasileiro toma o poder e instala uma ditadura que duraria até 1985. Sobre a premissa de livrar o país da corrupção e das ameaças de revoluções comunistas, os militares implementaram diversas medidas de perseguição aos opositores ao regime como prisões, tortura, exílio e assassinatos. Em um primeiro momento, o congresso permaneceria aberto, mas foi-lhe imposto a necessidade de se tramitar todos os projetos de lei enviados pelo Poder

Executivo em um prazo máximo de 30 dias. A questão é que o regime tinha facilidade para obstruir as votações, tendo como consequência o aumento do poder de ação do presidente em detrimento do parlamento. Nesse momento também foi suspensa a imunidade parlamentar e retirou a estabilidade dos magistrados por seis meses, facilitando o expurgo de juízes que se opunham ao regime.<sup>6</sup>

Fica evidente que além de reformular a máquina pública com pessoas que atendiam os interesses da ditadura, os ideais golpistas tinham sua origem nas patentes mais altas das Forças Armadas, fato que explicaria a existência do *Pasquim* em plena ditadura.

Com o passar do tempo, o regime, que ainda mantinha as impressões de estabilidade democrática, se endureceu, chegando ao seu ápice nos anos de chumbo (1967-1969), quando foi implementado o ato institucional mais autoritário, o AI-5.

O ato institucional número cinco deu permissão ao presidente para fechamento do congresso, para a cassação do direito de *habeas corpus* e, dentre outras medidas autoritárias, foi implementada a censura nos meios de comunicação.

Curiosamente, seis meses após a edição do ato institucional mais duro do regime, que cassou diversas liberdades individuais e de imprensa, surge o jornal mais marcante no combate à ditadura. *O Pasquim*, com a sua produção de conteúdos de contracultura e de humor, conseguiu driblar a censura e realizar diversas críticas ao regime.

Fundado por Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral e Ziraldo, o semanário com formato de tabloide chegou a ter uma tiragem máxima de 200 mil exemplares, estabilizando-se no patamar dos 100 mil. Para efeito de comparação, a revista vendia em banca mais do que a *Manchete* e a *Veja* somadas.

O nome *Pasquim* foi sugerido por Jaguar com a intenção de se antecipar às críticas de que ele seria considerado uma revista de segunda categoria. Qualquer um que se sentisse incomodado com a produção do grupo os acusaria de ser de baixa qualidade. Posteriormente, Manoel Ciribelli Braga, Millôr, Prósperi, Miguel Paiva, Claudius e Fortuna se uniram à redação.

A revista tinha um formato de tablóide e com muito humor tocava em temas

---

<sup>6</sup> Os Expurgos atingiram, em 1964, 49 juízes. No congresso, cinquenta parlamentares tiveram o mandato cassado. Dos quarenta deputados que perderam o mandato em uma primeira lista, o PTB vinha na frente com dezoito deputados; nenhuma cassação atingiu a UDN.

Calcula-se, em números conservadores, que mais de 1400 pessoas foram afastadas da burocracia civil e em torno de 1200, das Forças Armadas. Eram especialmente visadas as pessoas que haviam se destacado em posições nacionalistas e de esquerda (FAUSTO, 1994, p. 467).

polêmicos da sociedade brasileira da época. Em um momento de ditadura, no qual os ideais conservadores eram defendidos, somente tratar de assuntos tabus já seria um ataque frontal aos símbolos do regime.

**Figura 12 – Capa do *Pasquim* com a Leila Diniz**



Fonte: *O Pasquim*; BN, 1969.

Diferentemente das charges e chargistas analisados sob a ótica da relação de *nêmesis*, *O Pasquim* foi um veículo editorial. Por outro lado, pode-se dizer que ele era a encarnação editorial do conceito de charge, sendo possível, portanto, uma relação de *nêmesis* com o governo ditatorial vigente.

Nesta edição de número 22 do mês de novembro de 1969, *O Pasquim* fez uma entrevista muito polêmica com a atriz Leila Diniz. Nessa entrevista ela fala abertamente sobre diversos assuntos, dentre eles, a liberdade sexual da mulher, tema que era de extrema repulsa por parte dos conservadores do regime militar. Na época, a edição foi um grande sucesso, justamente por tratar de temas como o amor livre de forma aberta e transparente. Em um momento da entrevista ela chegou a dizer: “*Você pode muito bem amar uma pessoa e ir para*

cama com outra. Já aconteceu comigo”.

Figura 13 – Charge sobre exilados da ditadura militar



Fonte: O Pasquim. Jaguar, 1969.

Nesta outra charge está inserida uma crítica velada ao governo brasileiro. A crônica conta que Roma se tornaria parte do Brasil, tendo em vista a quantidade de brasileiros famosos que lá viviam. Na charge, um garçom italiano fica com dificuldade de atender os diversos brasileiros que lotam o restaurante que ele trabalha. A charge e a crônica, contudo, omitem que tantos brasileiros estavam vivendo em Roma por terem sido exilados pelo regime militar por se posicionarem contra ao governo. Por isso, Roma teria se tornado parte do Brasil na Europa.

Figura 14 – Charge sobre a economia do regime militar



Fonte: *O Pasquim*; Fortuna, 1969.

Se a contracultura e o apego por temas tabus já não fossem o bastante, *O Pasquim* ainda conseguia fazer ataques ao governo. Nesta charge do Fortuna há uma clara crítica à economia do governo e a troca de moedas desvalorizadas durante a ditadura militar. O humor se constrói com as palavras do “cruzeiro novo” e “cruzeiro de novo”. No país, conforme a inflação corroía o poder de compra do brasileiro, era necessário a troca de moedas e o corte de zeros que eram adicionados nas cédulas.

**Figura 15 – Censura lendo o material do *Pasquim***



Fonte: *O Pasquim*, Millôr, 1970.

Um questionamento que se faz em relação ao *Pasquim* é como eles conseguiam burlar a censura dos militares à época. É importante entender que o golpe militar foi articulado pelas

altas patentes das Forças Armadas. Ou seja, existia um recorte socioeconômico de quem originalmente comandava o país na época. A redação da revista era integrante das altas classes da sociedade carioca. Majoritariamente oriunda de Ipanema, eram frutos de uma elite cultural e intelectual do país. Mesmo propagando a contracultura, existia uma ideia de que era uma produção de nível intelectual elevado. Nesta charge do Ziraldo, ele até brinca com a ideia dos militares censurando os conteúdos do *Pasquim*. Nela os oficiais retratados estão se divertindo lendo a revista. Claro que o consumo da revista pelos militares se dava em um processo velado e não eram todos os temas que agradavam aos oficiais. A revista também sofria muita censura por parte do governo.

**Figura 16 – Charge do quadro do grito de independência de Pedro Américo**



Fonte: *O Pasquim*; BN, 1970.

Em novembro de 1970, o auge da repressão recaiu sobre a redação do *Pasquim*: depois da publicação da charge com a pintura do grito de independência de Pedro Américo com Dom Pedro gritando “*Eu quero Mocotó*”, toda a equipe de redação do semanário foi presa pelo regime militar.

Hoje, essa crítica pode parecer menor pela falta de contexto. Na época, o maestro Erlon Chaves apresentou no festival da canção uma música que tinha a expressão “*eu quero é mocotó*”, gíria da época que se referia à coxa. Na própria apresentação no festival ele foi preso por dançar essa música com outras mulheres numa conotação claramente sexualizada.

*O Pasquim*, por sua vez, pega o quadro do Pedro Américo, um dos símbolos nacionais caros ao regime, e subverte a postura de heroísmo e interesse pela independência do país em um interesse exclusivo pelas coxas de alguém. Para o governo foi a gota d'água que levou à prisão da redação inteira, sobrando apenas o Millôr e o Henfil.

**Figura 17 – A redação no automático**



Fonte: *O Pasquim*; BN, 1970.

Os militares acreditavam que se a equipe da redação estivesse majoritariamente presa, a revista não se sustentaria e acabaria caindo o número de vendas até, inevitavelmente, desaparecer. Enquanto o restante da redação estava encarcerado, Millôr e Henfil precisaram continuar editando a revista. Para o grande público foi dada a desculpa de que uma gripe tinha assolado a redação. Na edição seguinte da prisão da equipe, a capa da revista faz uma brincadeira com a situação que vivia o *Pasquim* na época. É possível ver um lobo dizendo para um cordeiro que o *Pasquim* finalmente seria produzido de forma automática, listando a

falta dos colegas que foram presos. Por fim, também dizendo que lhes faltam além da gerência, dinheiro em caixa.

Figura 18 – *O Pasquim* com algo a menos, mas agora com muito mais



Fonte: *O Pasquim*; BN, 1970.

Em um segundo momento, os boatos da prisão dos integrantes já estavam disseminados. Apesar disso, os poucos componentes que sobraram na redação, com medo de mais represálias do regime, continuaram a utilizar do subterfúgio de que uma doença teria acometido os chargistas da revista como discurso oficial. Na edição seguinte foi feita uma brincadeira, dizendo: “ainda com algo a menos, mas agora com muito mais”. A referência era que ainda estavam presos os integrantes, mas agora teria a contribuição de diversos nomes, como Chico Buarque e Glauber Rocha, que se solidarizaram com a situação que vivia *O*



*Pasquim*.

Percebe-se, portanto, que por mais que a ditadura tenha tentado estrangular a circulação do jornal, *O Pasquim* construiu seu sucesso fazendo o contraponto do regime. Cabe-se pensar se um jornal nos modelos do *Pasquim* teria um sucesso tão grande, se fosse constituído em momentos de mais calmaria democrática. Na relação entre *o Pasquim* e a ditadura, é posta uma clara característica de *nêmesis*.

#### **4.4 Chico Caruso X Figueiredo**

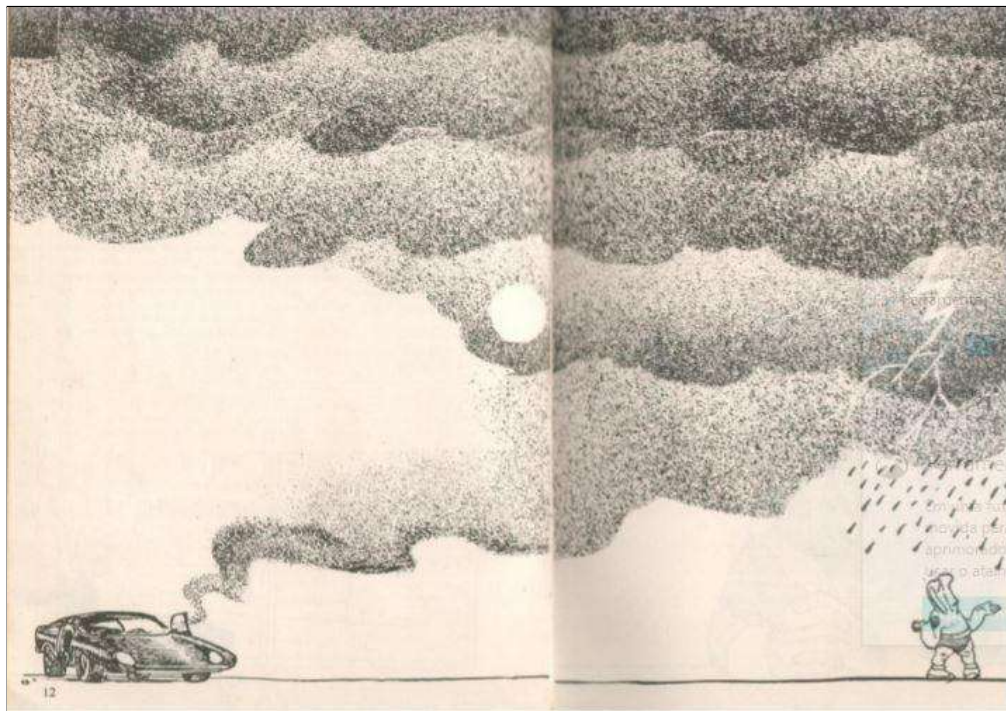
Boris Fausto segue apresentando em seu livro *A História do Brasil que* em 1979, toma posse o presidente João Batista de Oliveira Figueiredo, já em um segundo momento do regime. O Governo tinha como desafios a crise econômica, agravada por uma crise internacional do petróleo; o processo de reabertura democrática, as insurgências, tanto do lado linha dura, quanto dos movimentos sindicais crescentes na época e as previstas eleições de 1985.

Em 30 de abril de 1981, um ataque a bomba no Riocentro marcou o mandato de Figueiredo. Em um momento de progressão para a reabertura democrática do país, conglomerados menores de oficiais linha dura tentavam por meio de ataques a bomba e sequestros impedir o processo de reabertura. Os ataques culminaram num atentado fracassado no centro de convenções, onde a bomba explodiu dentro de um puma, matando e ferindo os dois militares responsáveis pelo ataque.

Nascido no dia 6 de dezembro de 1949 em São Paulo, Francisco Paulo Hespanha, mais conhecido como Chico Caruso, teve o primeiro contato com as artes junto com seu irmão gêmeo, Paulo Caruso, logo na infância, com cerca de 4 ou 5 anos. Influenciados pelo avô, Francisco Hespanha, que também era desenhista e caricaturista.

O chargista começou a carreira no *Jornal Opinião*, seguindo para a *Gazeta Mercantil* e, posteriormente, na revista *IstoÉ*. Nela, Caruso chamou a atenção do chargista Lan pelas críticas sobre o presidente Figueiredo, que lhe rendeu o convite para ir trabalhar no *Jornal do Brasil*.

**Figura 19 – Atentado do Riocentro assombra o presidente Figueiredo**



Fonte: *Jornal do Brasil*; Caruso, 1981. Repub. em *Não Tenho Palavras*; Circo Editorial, 1984.

O *Jornal do Brasil* continuou com as fortes críticas ao presidente Figueiredo. A charge mais marcante do Chico com o presidente se deu em 1981, o qual ele representa o puma do ataque a bomba no Riocentro queimando, enquanto a fumaça se transforma em uma tempestade que assombra o Presidente Figueiredo, segundo o chargista Aroeira (ARAGÃO, 2007, p. 130). Esta charge sintetiza a conjuntura do momento crítico que vivia o governo de Figueiredo.

Posteriormente, Caruso foi contratado por *O Globo*, onde segue até hoje.

**Figura 20 – Figueiredo brincando no parque de diversões**



Fonte: Jornal *O Globo*; Chico Caruso, 1984.

Tendo como sua grande marca a caricatura, Chico representou o presidente no *O Globo* nos eventos políticos seguintes. Nesta charge, de 4 de junho de 1984, o chargista se utiliza diversas vezes da sua principal característica no desenho, a caricatura. Desenhando diversas vezes o presidente Figueiredo em um parque de diversões onde somente ele se diverte, tece uma crítica à frustração do povo pelo movimento das Diretas Já e a uma tese levantada por Ulysses Guimarães naquela semana. A tese dizia que a emenda escrita pelo governo que dava a responsabilidade para o Senado federal organizar todo o processo de sucessão eleitoral era uma manobra para que o Poder Executivo pudesse escolher os candidatos que mais lhe agradavam, costurando um vencedor escolhido pelo governo, podendo ser até uma reeleição de Figueiredo. Na charge é possível ver a seguinte legenda: “deixa a gente dar uma voltinha”.

**Figura 21 – Figueiredo lançando a urna**



Fonte: Jornal *O Globo*; Chico Caruso, 1984.

Inspirado nos jogos olímpicos que ocorreram em 1984 em Los Angeles, Chico Caruso se utiliza do lançamento de disco, esporte que representa os Jogos Olímpicos para tecer uma outra crítica a Figueiredo. No esporte de lançamento de discos, o atleta lança um disco de 2kg para homens e 1kg para mulheres.

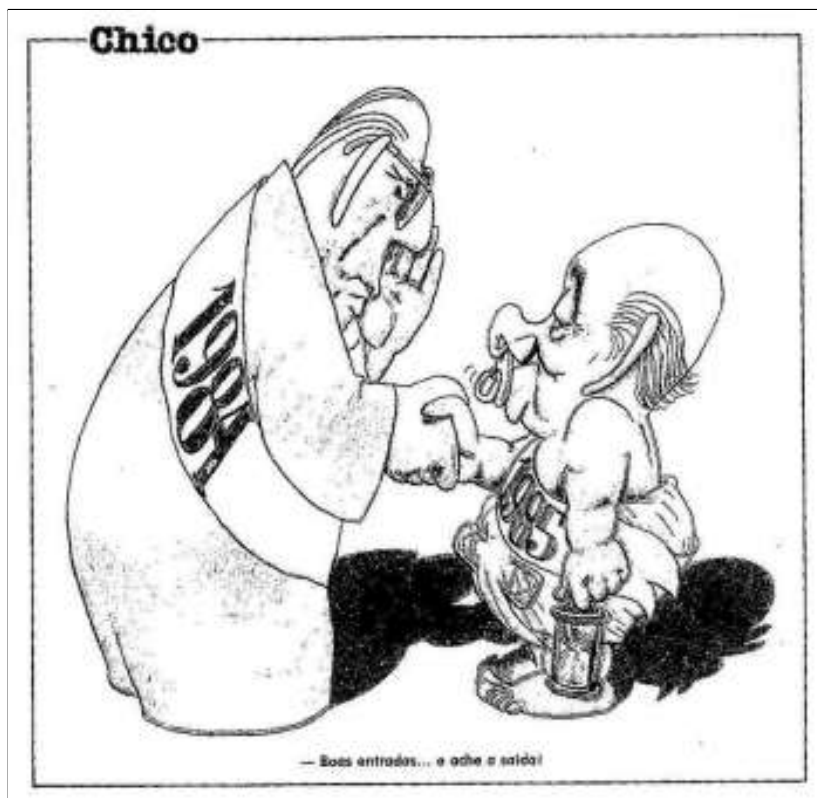
A pose praticada pelo ex-presidente é uma referência ao “Discóbolo”, estátua produzida pelo artista Miron, representando um homem lançador de discos. Provavelmente, a escultura é o maior símbolo dos Jogos Olímpicos da antiguidade. No lugar do disco está uma urna, que na época ainda depositava cédulas de papel. Essa combinação de símbolos lado a lado tecem uma crítica ao peso que era para o Figueiredo a transição para a democracia. Peso esse que o ex-presidente tinha vontade de se livrar o quanto antes. Ao fundo, estavam fazendo o levantamento de peso os três candidatos que brigavam pela sucessão do cargo nas eleições que se aproximavam: Tancredo Neves, no salto com vara; Mário Andrezza, no levantamento de peso, e Paulo Maluf, na corrida.

É possível realizar uma segunda análise de uma relação diferente que os quatro personagens em cena têm com o peso das eleições que se aproximavam. Enquanto Figueiredo queria jogar para longe, Tancredo alcança uma posição mais alta que os concorrentes, Andrezza aguenta o peso da disputa eleitoral, com dificuldade e Maluf olha para o presidente Figueiredo, de quem acenava em busca de apoio.

Um adendo importante nessa charge é como Chico se utiliza de diferentes signos que estão bem aderidos no repertório popular para construção de uma ideia. Em especial, a estátua

*Discóbolo.*

**Figura 22 – Figueiredo passa o poder para Tancredo Neves**



Fonte: Jornal *O Globo*; Chico Caruso, 1984.

Por fim, uma das últimas charges durante o governo do Presidente Figueiredo: Chico retrata Figueiredo passando a faixa para Tancredo Neves em forma de bebê. Dá a impressão, portanto, da passagem do velho para algo novo. Na mesma linha de raciocínio, faz um contraponto com a passagem de *réveillon*, onde existe uma passagem do ano velho para o ano novo. Na legenda, contém a fala de Figueiredo: “boas entradas...E ache a saída!”. Além de fazer um paralelo novamente com o ano novo que se aproximava, se remete ao futuro do país. Tancredo Neves já quase confirmado como o sucessor, seria o primeiro presidente civil após o período militar. Cabia a ele achar as saídas para os diversos problemas que o Brasil vivia, desde a crise econômica, que ainda se arrastava, até ao período de transição democrática.

Percebe-se, portanto, a importância da relação de *nêmesis* entre o presidente Figueiredo e o chargista Chico Caruso. Ele visivelmente construiu uma carreira tecendo críticas ao presidente. Como Chico atua produzindo charges até hoje, o último presidente da ditadura não é o seu tema atual, mas é inegável o papel do Figueiredo na construção da

relevância que o chargista possui atualmente. E por sua vez, o papel do Chico na construção da imagem do ex-presidente.

#### 4.5 Renato Aroeira X Fernando Henrique Cardoso

Embalado pelo sucesso do Plano Real, Fernando Henrique Cardoso se elegeu Presidente da República no dia primeiro de janeiro de 1995. O sociólogo, que estava no exílio político, elegeu-se senador pelo PMDB em 1978 e em 1988 ajudou na fundação do PSDB. Após o *impeachment* de Fernando Collor de Mello, o ex-líder do Partido da Social Democracia Brasileira no senado foi chamado pelo presidente Itamar para ser ministro de relações exteriores e, posteriormente, da Fazenda.

Os desafios do novo governo eram gigantescos. Dentre elas, a manutenção da estabilização econômica que foi conquistada recentemente com a criação do Plano Real. Em entrevista para o jornalista Álvaro Pereira no livro *Depois de FHC* (2002, p. 283)<sup>7</sup>, Fernando Henrique Cardoso faz uma avaliação do próprio governo e cita os desafios do primeiro mandato.

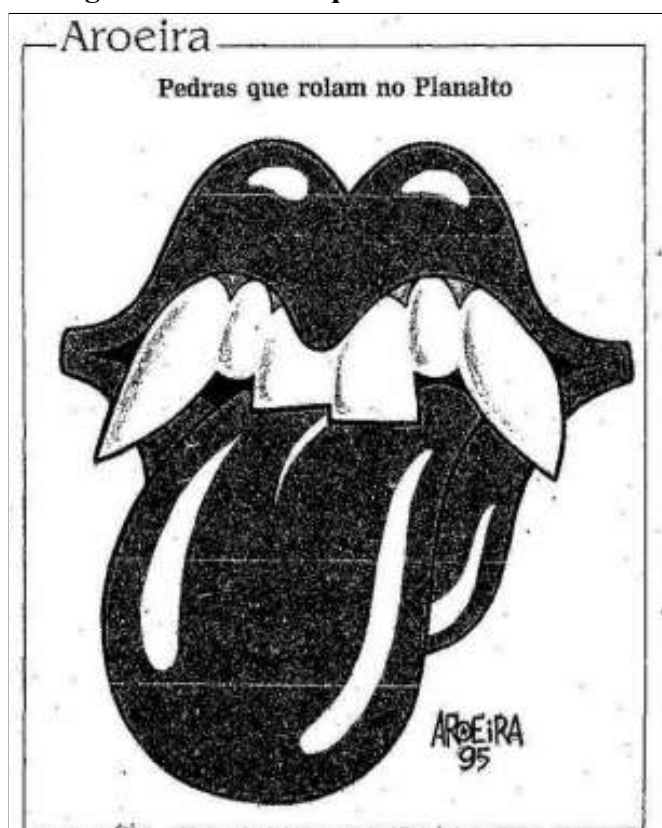
Já o chargista Renato Aroeira, nasceu em Belo Horizonte e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1985. Tendo trabalhado para o jornal *O Globo*, *Istoé* e *O Dia*, produz materiais para o *Portal 247*. Além de chargista, também é saxofonista.

Aroeira tem um papel importante na formação iconográfica do presidente Fernando Henrique Cardoso. Ele o retratou com os dentes pontudos e avantajados, não cabendo dentro da própria boca. Nesta charge, fica evidente como essa característica era marcante.

---

<sup>7</sup> Fizemos a nossa Constituição em 1988, no momento anterior à queda do Muro de Berlim e quando estávamos com uma justificada preocupação de evitar qualquer forma de regime autoritário. Era uma Constituição bastante boa, do ponto de vista de assegurar as liberdades democráticas, mas muito específica em áreas de manejo do governo. Sobretudo, manejo econômico e da burocracia, o que nos amarrava muito. Como ministro da Fazenda, eu dispunha de dados que mostravam que ou havia maior flexibilidade no orçamento ou, então, o governo ficaria muito atado por causa das vinculações de verba, dos imensos compromissos na área das receitas. Com a Constituição de 1988 houve uma redistribuição das receitas em benefício dos Estados e dos municípios, em prejuízo da União e sem que ficassem claras as responsabilidades de cada um. Mais ainda, havia um forte viés corporativo na Constituição. As pessoas queriam assegurar direitos, respondendo à fase de arbítrio do regime militar. O objetivo, nessa primeira etapa do primeiro governo era fazer modificações constitucionais e institucionais para redefinir o papel do Estado. Basicamente, houve uma consolidação da estabilidade, começou a reforma do Estado e manteve-se a abertura da economia (PEREIRA, 2002, p. 283).

**Figura 23 – Pedras que rolam no Planalto**



Fonte: Jornal *O Globo*; Aroeira, 1995.

Fazendo um paralelo com a banda britânica *Rolling Stones*, que veio ao Brasil pela primeira vez na semana seguinte, Aroeira desenhou o símbolo da banda com os dentes do Presidente. Assim, também tece uma crítica à série de reformas que o Poder Executivo estava anunciando naquela mesma semana. O mais interessante é que a única característica retratada nesse desenho são os dentes e mesmo assim, é muito evidente quem é o personagem da charge.

Essa marca criada pelo Aroeira foi replicada por diversos chargistas e hoje é muito difícil encontrar charge sobre FHC sem os dentes avantajados.

**Figura 24 – Igreja universal do fundo social (de emergência)**



Fonte: Jornal *O Globo*; Aroeira, 1995.

Já nesta segunda charge, Aroeira ainda retrata o ex-presidente em formas humanas, na figura de um pastor de uma igreja evangélica. Na imagem, FHC promete milagres aos parlamentares para que eles votem a favor do fundo social de emergência, política necessária para a manutenção das reformas desejadas pelo governo à época.

**Figura 25 – Trégua**

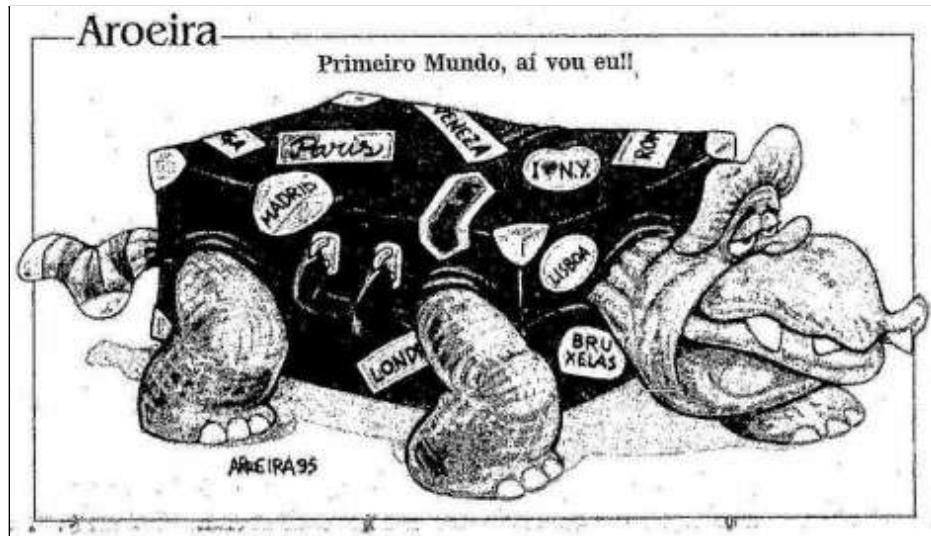




Fonte: Jornal *O Globo*; Aroeira, 1995.

Os dentes protuberantes tinham como objetivo a reprodução de uma imagem de que o presidente seria uma espécie de ‘vampiro’ que sugaria todo o Estado com as reformas administrativas e privatizações. Nesta outra charge, ele aparece como um leão marinho que se oferece aos tubarões, numa crítica de que apresentar reformas ao congresso seria uma espécie de tiro no próprio pé. No caso, ele se utilizou da escolha de um animal que também tem dentes compridos, mas o interessante é que quando se retrata um animal diferente de um morcego ou vampiro, as características animais se misturam criando uma espécie de híbrido.

**Figura 26 – FHC rumo ao primeiro mundo**



Fonte: Jornal *O Globo*; Aroeira, 1995.

No caso dessa reprodução de tartaruga com dentes caninos grandes não faria sentido se não fosse uma reprodução do Fernando Henrique Cardoso. Fica evidente como essa característica foi condensada na imagem popular do presidente.

Claro que Aroeira não explorava exclusivamente as características físicas do FHC. Ele não deixava de tecer críticas às polêmicas vividas pelo Poder Executivo. No caso retratado por esta última ilustração, o chargista retrata um dos maiores casos de corrupção do governo Fernando Henrique.

**Figura 27 – FHC e o caso Raytheon Sivam**



Fonte: Jornal *O Globo*. Aroeira, 1995.

O Portal *Memorial da Democracia* dispõe das denúncias que foram feitas durante o governo FHC. No caso, grampos telefônicos apontavam que o embaixador Júlio César estava praticando tráfico de influência para facilitar uma negociação entre o governo brasileiro e a empresa Raytheon e a aquisição de um sistema de vigilância da Amazônia (Sivam). O montante envolvido era cerca de 1,4 bilhões de dólares. Na imagem, o ex-presidente reclama com o seu embaixador que aquele caso seria uma vergonha. Em resposta, Júlio César concorda e acrescenta: “vergonha é roubar e não conseguir levar”.

**Figura 28 – A voz do dono**



Fonte: Jornal *O Globo*; Aroeira, 1995.

Na esteira das polêmicas envolvendo o grampo telefônico, Aroeira realiza uma segunda charge que caracteriza o presidente Fernando Henrique Cardoso como um cachorro ouvindo uma espécie de gramofone ou gravador. O aparelho reproduz a mensagem de que após a contagem regressiva, a mensagem que nela está contida se “autodesgravará”. O desenrolar dos fatos indicava que diversos membros do governo FHC participavam de uma rede de tráfico de influência que favorecia empresas americanas nos leilões realizados pelo governo. Fernando Henrique, que já tinha uma fama de entregar as estatais a qualquer custo e a ser subserviente aos Estados Unidos, foi acusado de fazer pouco caso dos grampos telefônicos à época. A crítica na charge está no paralelo entre a clássica cena de filmes de espionagem, em que o agente secreto recebe uma missão e a mensagem se "auto destrói" em poucos segundos. No caso, a mensagem se “desgrava”, dando um sentido de que, a partir daquele momento, nunca teria existido. Já na questão física, FHC é retratado como um cachorro, já que como o animal, estaria prontamente a receber ordens dos Estados Unidos. Na legenda está escrito “a voz do dono”, fazendo uma relação entre o dono do cachorro e o verdadeiro mandante do presidente e, por sua vez, do governo brasileiro.

Fica evidente, portanto, que há uma relação de *nêmesis* entre Renato Aroeira e Fernando Henrique Cardoso. Tanto Aroeira construiu uma carreira atacando e criticando o presidente, como FHC teve a sua imagem construída no formato criado pelo chargista. A última charge é uma ótima representação do símbolo que foi criado em torno do ex-presidente. Informalmente, Fernando Henrique tinha a imagem de ser um vampiro que suga todo o sangue do Estado e um subserviente aos interesses dos EUA. A imagem faz uma redução de conceitos em torno do cachorro subserviente e os dentes protuberantes e vampirescos. É inegável que o papel das charges do Renato Aroeira foi fundamental para a aderência iconográfica no imaginário popular.

## 5 CONCLUSÃO

O nascimento da imprensa independente no Brasil foi fundamental para o surgimento de chargistas que pudessem tecer críticas ao governo. A colônia, que tinha a imprensa proibida, passa a ter o seu primeiro jornal com a vinda da corte portuguesa para o país. Contudo, *A Gazeta do Rio de Janeiro*, além de ser impresso em maquinário do império, tinha um caráter demasiadamente oficial.

O surgimento dos jornais independentes se dá com a volta do imperador para Portugal. Seu filho, Dom Pedro I, experimenta o apoio da imprensa para realizar algumas movimentações políticas na época, como o Dia do Fico e o processo de independência.

Outro ponto importante é a construção do conceito do que é charge. Tendo em vista o humor gráfico como todo, é possível dividir em três tipos de produção com características distintas: o cartum, a caricatura e a *portrait-charge*. O primeiro tem um descolamento maior com momento histórico em que ele é produzido. Como costuma abordar temas mais gerais, não é necessário saber quem são as figuras retratadas e o contexto político que se está criticando, como a charge. A caricatura, contudo, se utiliza do exagero ao retratar as pessoas em desenho. Diferentemente da charge, ela costuma ter uma recepção mais agradável de quem é retratado pelo caricaturista. A análise que normalmente é realizada é de quão belo ou o qual verossímil ficou o desenho.

Por fim, a *portrait-charge* é a utilização do artifício da caricatura para a produção de críticas políticas. A figura pública retratada normalmente recebe o desenho sob a ótica da crítica que lhe foi feita. É importante ressaltar o caráter crítico da charge. A palavra ‘charge’ tem como etimologia o grito que se dá para a infantaria para carregar o equipamento bélico antes de atirar.

A charge possui uma vida útil muito curta, em comparação com os dois outros tipos de materiais abordados. Como ela tece uma crítica a um momento histórico muito específico, é necessário para o leitor que ele esteja a par do contexto inserido. A charge se utiliza do conhecimento de mundo do leitor para funcionar.

Outro ponto é que a charge possui uma relação com outros objetos comunicacionais tradicionais, como ser refém do aspecto de valor-notícia. Assuntos mais relevantes costumam gerar charges de maior impacto.

Também é importante ressaltar que há uma desigualdade no impacto da charge no

emocional humano. O fotojornalismo, desde a sua concepção, tomou um lugar de destaque no jornalismo. Esse local é a de dar veracidade aos fatos retratados nas reportagens. Em contrapartida, a charge é uma ferramenta para entender um momento histórico específico. Como a charge se utiliza da visão de mundo do leitor e está presa a um momento histórico muito curto, ela pode ser utilizada para entender melhor uma época.

A *nêmesis* tem como origem a mitologia grega. Antes mesmo de ser considerada uma deusa especificamente, era um conceito. *Nêmesis* era o nome dado a espécie de “balizamento moral” que os deuses aplicavam na humanidade.

Em um segundo momento, a *nêmesis* se personifica na figura de um ser mitológico. Uma figura feminina alada, que tinha a missão de castigar os crimes dos homens, abatendo toda forma de desmesura. Em especial, a arrogância.

Posteriormente, é possível verificar uma relação entre o império romano e o conceito de *nêmesis*. César se utiliza da figura da divindade na outra face da moeda corrente. De um lado César, do outro a deusa.

Este movimento eleva a figura do império romano ao caráter de divindade e inicia a imagem da *nêmesis* como o outro lado da moeda, que seria retomada pela literatura posteriormente. Com a modernidade, cria-se também o conceito moderno de *nêmesis*. Em uma sociedade capitalista e industrializada, são capturados conceitos da figura de *nêmesis* supracitado. Desta vez, quem é elevado a figura de deusa é o Estado. A *nêmesis* industrial seria todos os percalços que o proletário é obrigado a passar. O homem deixa de estar sob o olhar de uma deusa que mede suas desmesuras e passa a ter o poder do Estado acima dele. Por fim, o conceito atual de *nêmesis* se dá de forma generalizada na literatura. Pode-se dizer que um grande exemplo do conceito de *nêmesis* é o do Sherlock Holmes com o Moriarty. É importante ressaltar que não é qualquer inimigo que se traduz na relação de *nêmesis* com o herói. O famoso detetive inglês teve diversos vilões e desafios na carreira, mas o principal inimigo é o que se tornaria sua *nêmesis*.

Há uma identificação entre os dois que também é válido ressaltar. A *nêmesis* do herói, como foi visto anteriormente, é o outro lado da moeda. Pode-se dizer que é a representação do herói que se tornou o vilão pelas escolhas diferentes que tomou durante o caminho. Essa semelhança é tão evidente que, no caso, há um sentimento de admiração entre os dois. Sherlock Holmes chega a chamar o Moriarty de “Napoleão do crime”, visto sua habilidade de estrategista.

A relação de *nêmesis* cria uma retroalimentação entre os dois. É possível ressaltar que Sherlock Holmes só se tornou o que é pela existência de um inimigo a sua altura. Por outro lado, a figura de Moriarty também só se sustenta por um herói que possua as características que se identificam com a do grande vilão. Estes conceitos podem ser trazidos para as relações dos chargistas com seus retratados.

Um dos desafios deste tema é o fato de existirem quase uma infinidade de chargistas e, por sua vez, um grande montante de figuras públicas retratadas. Realizar a escolha dos objetos escolhidos é um redutor do universo estudado. Recomenda-se que para o aprofundamento do tema mais chargistas sejam estudados. Outra forma de aprofundamento do tema é a internacionalização dos objetos retratados, com chargistas e políticos de outros países para verificar como se dão essas relações.

Como será possível verificar adiante, os chargistas construíram uma carreira atacando figuras públicas específicas. Por outro lado, há influência na construção da imagem dos retratados com a seguida produção de charges sobre eles.

O primeiro caso analisado é o do chargista ítalo-brasileiro Angelo Agostini. Publicando materiais na *Revista Illustrada*, fez duras críticas a Dom Pedro II e a política escravagista do país. Em uma de suas publicações (Figura 2), um escravo, que serviu na guerra do Paraguai, retorna para a realidade de escravo das lavouras. Em outra imagem (Figura 5), Dom Pedro II é retratado dormindo lendo as notícias do país. As duras críticas ao imperador criaram uma imagem de que ele já estaria velho e não se importando com os problemas sociais do Brasil.

O segundo chargista analisado é o Benedito Bastos. Se utilizando o pseudônimo Belmonte para publicar no recém-inaugurado *Jornal Folha da Noite*, ele ficou marcado por criticar o governo Vargas, cobrir os eventos da Segunda Guerra Mundial e de criar o personagem Juca Pato.

As críticas ao nazismo, principalmente durante a Segunda Guerra (Figura 6), chamaram a atenção até de Joseph Goebbels, ministro de propaganda da Alemanha nazista. Na Figura 11, Belmonte crítica Vargas, representando-o como um pintor que retrata a economia, que está debilitada, pintando-a saudável no quadro. Também é importante entender o papel do Juca Pato, criado por Belmonte. Como é possível verificar na Figura 8, o personagem era a personificação do cidadão comum paulistano: honesto, trabalhador e pagador dos devidos impostos. Por fim, se tornou uma forma catalisadora dos sentimentos da

população com a figura de Vargas.

Diferentemente dos outros exemplos analisados neste trabalho, *O Pasquim* é um veículo de imprensa. A presença, contudo, se dá pelo fato dele representar a encarnação editorial do conceito de charge. Por isso, permite que exista uma relação de *nêmesis* entre *O Pasquim* e os militares.

Na Figura 13 é possível ver uma charge que tece uma crítica sobre os exilados na época da ditadura. Na imagem, um garçom tem dificuldade de atender os clientes brasileiros que lotam o restaurante. Contudo, omite que eles estão em exílio. A produção de críticas à ditadura não foi uma tarefa fácil. A produção da Figura 16 teria sido o motivo que levou quase toda a redação do semanário presa. Mesmo presos, os dois chargistas que sobraram continuaram publicando. Como é possível ver na Figura 14, o chargista informa que *O Pasquim*, enfim, funcionaria no automático. O lobo olha para um cordeiro com a lista de todos os companheiros de redação que estavam presos e, por fim, que lhes faltam gerência e dinheiro em caixa.

É inegável que a repressão da ditadura marcou a imagem do *Pasquim*. Da mesma forma, o semanário também tem um papel importante para a construção da imagem do regime militar, e constrói-se, portanto, uma relação de *nêmesis* entre os dois.

Dentre todos os exemplos, Chico Caruso tem em sua história uma relação de *nêmesis* muito evidente com o presidente Figueiredo. Chico cresceu na sua carreira com a marcante charge do atentado à bomba do Riocentro, que a fumaça fechava o tempo do presidente, como é possível ver na Figura 18.

Já na Figura 21, a representação da preocupação da época: a transição para a democracia. Na imagem, Figueiredo passa a faixa para Tancredo, representado por um bebê, e diz: “boas entradas...e ache a saída”, se referindo ao *réveillon* que se aproximava.

Se utilizando da *portrait-charge*, Caruso também influenciou consideravelmente na construção iconográfica do presidente.

Se, para Caruso, a relação com o Figueiredo teve um papel importantíssimo para a construção de uma carreira, o Renato Aroeira ajudou a construir uma imagem muito característica do Fernando Henrique Cardoso. Tendo em vista a figura neoliberal do governo tucano, Aroeira usou da *portrait-charge* e exagerou os dentes caninos do presidente; essa representação ajudou na construção iconográfica de “vampiro” que sugaria os investimentos públicos à mercê do capital. Isso fica exemplificado na Figura 22, onde só a boca do



presidente está representada e já se sabe de quem se faz a crítica. Outro ponto que é válido ressaltar é o fato de que os dentes avantajados do presidente funcionavam tão bem que mesmo sendo transmutado em outros animais, ele estava presente. Esse fato está bem aparente na Figura 25: Fernando Henrique é uma tartaruga que caminha rumo ao desenvolvimento. O animal, que não deveria ter presas afiadas, é desenhado com caninos avantajados.

Todos os exemplos supracitados mostram o papel que há na relação de *nêmesis* entre os chargistas e as figuras públicas representadas. Da mesma forma que os artistas reproduzem diversas críticas a figuras distintas, a relação de *nêmesis* se dá com nomes específicos. Se para o Sherlock Holmes a *nêmesis* é o Moriarty, para Aroeira é o Figueiredo, mesmo que o Renato siga representando diversas outras figuras políticas até hoje.

Outro ponto é que, como na relação tradicional de *nêmesis*, o chargista constrói uma carreira tecendo críticas a sua *nêmesis* e o representado tem a sua imagem construída pelo chargista, por sua vez.

## 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGELO Agostini. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa203/angelo-agostini>. Acesso em: 10 out. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

ARAGÃO, Octávio. **A Reconstrução Gráfica de um Candidato: Como os chargistas cariocas viram a mudança de imagem de Luiz Inácio Lula da Silva**. Tese (Doutorado em Artes Visuais) – UFRJ. Rio de Janeiro, RJ. 2007.

AUGUSTO, Sérgio. **O marginal que deu certo**. *In: Biblioteca Nacional Digital Brasil*. Disponível em: <https://bndigital.bn.gov.br/dossies/o-pasquim/historia-o-pasquim/1969-1979-por-sergio-augusto/>. Acesso em: 27 nov. 2021.

BARBEIRO, L. **O carnaval visto por Angelo Agostini**. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/cecult/exposicoes/AngeloAgostini/index.html>. Acesso em: 27 nov. 2021.

BARRETO, Benedito. **Caricatura dos Tempos**. São Paulo, SP: Melhoramentos, 1948.

BARRETO, Benedito. **Assim falou Juca Pato**. São Paulo, SP: Melhoramentos, 1933.

BELMONTE, Belmonte. *In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira*. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10131/belmonte>. Acesso em: 30 set. 2021. Verbetes da Enciclopédia.

BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: História e imagem**. London, UK: Edusc, 2004.

FAUSTO, Boris. **A História do Brasil**. São Paulo, SP: Edusp, 1994.

GLOBO ESPORTE. **Manual olímpico: lançamentos imortalizados e, às vezes, perigosos**. Disponível em: <http://www.globo.com/Esportes/Pequim2008/Noticias/0,,MUL598956-9823,00-MANUAL+OLIMPICO+LANCAMENTOS+IMORTALIZADOS+E+AS+VEZES+PERIGOSOS.html>. Acesso em: 27 nov. 2021.

GRIMAL, Pierre. **Dicionário da mitologia grego e romana**. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 1951.

HORNUM, Michael. **Nemesis, the Roman State and the Games**. Leiden, RA: E.J. Brill, 1993.

ILLICH, Ivan. **A expropriação da saúde: *nêmesis* da medicina**. Rio de Janeiro, RJ: Nova Fronteira, 1975.

LEVINE, Robert. **The Brazil Reader: History, Culture, Politics**. Durham, NC: Duke University Press, 1999.

LOREDANO, Cássio. **Nássara desenhista**. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985.

LUCENA, Felipe. **História da estátua de Dom Pedro I na Praça Tiradentes**. Disponível em:

<https://diariodorio.com/histria-da-esttua-de-dom-pedro-i-na-praa-tiradentes/>. Acesso em: 27 nov. 2021.

LUSTOSA, Isabela. **O Nascimento da Imprensa no Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: Zahar, 2003.

MAGNO, Luciano. **História da Caricatura Brasileira: os precursores e a consolidação da caricatura no Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: Gala edições de Arte, 2012.

MOREIRA, Regina. **São Paulo pega em armas: a Revolução Constitucionalista de 1932**. In: FGV CPDOC. Rio de Janeiro. Disponível em:  
<https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/Revolucao1932>. Acesso em: 27 nov. 2021.

MEMORIAL DA DEMOCRACIA. **Caso Sivam Derruba Ministro de FHC**. Disponível em:  
<http://memorialdademocracia.com.br/card/caso-sivam-derruba-ministro-de-fhc>. Acesso em: 27 nov. 2021.

MEMORIAL DA ESCRAVIDÃO. **Estante virtual de ilustrações da Revista Ilustrada**. Disponível em: [http://www.memoriaescravidao.rb.gov.br/revista\\_ilustrada.php](http://www.memoriaescravidao.rb.gov.br/revista_ilustrada.php). Acesso em: 27 nov. 2021.

PFROMM, S. **O Brasileiro Que Desafiou Hitler**. Folha de São Paulo, São Paulo: 26 de maio, v. MAIS, 1996. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/26/mais!/25.html>. Acesso em: 10 fev. 2022

PEREIRA, Álvaro. **Depois de FHC: personagens do cenário político analisam o governo Fernando Henrique Cardoso e apontam alternativas para o Brasil**. São Paulo, SP: Geração, 2002.

RIANI, Camilo. **Linguagem & Cartum... Tá Rindo do Quê? Um Mergulho nos Salões de Humor de Piracicaba**. Piracicaba, São Paulo: Editora Unimep, 2002.

SANTOS, Joaquim. **Antes do Jesus gay, o proibido era mostrar o 'mocotó'**. O Globo. Disponível em:  
<https://blogs.oglobo.globo.com/joaquim-ferreira-dos-santos/post/ha-50-anos-censura-proibia-o-pasqui-m-de-mostrar-o-mocoto.html>. Acesso em: 27 nov. 2021.

SILVA, Ivam Cabral da. **Humor gráfico: o sorriso pensante e a formação do leitor**. Natal: UFRN/RN. Dissertação de Mestrado, 2008.

WOLF, Mauro. **Teorias da Comunicação de Massa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ZORZI, André. **Dia do Quadrinho Nacional: entenda o porquê da data e conheça o pioneiro Ângelo Agostini**. Disponível em:  
<https://cultura.estadao.com.br/noticias/literatura,dia-nacional-historia-em-quadrinho-angelo-agostini-brasil,70003597415>. Acesso em: 27 nov. 2021.