

O retorno dos palhaços: críticas à ditadura militar e ao governo Bolsonaro na série de animação *Irmão do Jorel*

Vanessa Aranovich (*)

Resumen: Este artículo tiene como objetivo analizar la serie de animación infantil-juvenil brasileña *Hermano de Jorel* con el fin de investigar cómo el audiovisual representa la reactualización de elementos ideológicos de la Dictadura Militar durante el gobierno de Jair Bolsonaro. La pregunta central de la investigación es: ¿cómo utiliza la serie *Irmão do Jorel* el humor surrealista y el género fantástico para tejer críticas sociales y políticas sobre las relaciones entre la Dictadura y el bolsonarismo? En un contexto de ascenso de la extrema derecha en Brasil, marcado por la difusión de discursos revisionistas y negacionistas que idealizan la Dictadura Militar, la cultura se convierte en un territorio de disputa ideológica. En este escenario, las narrativas audiovisuales son esenciales para la construcción de una memoria social colectiva, actuando como instrumentos de resistencia frente al borrado de la historia y a la banalización de la violencia de Estado. En la animación, la Dictadura es presentada como un régimen autoritario comandado por payasos militares que censuran el uso de los colores, tornando el mundo en blanco y negro. En la cuarta temporada, estrenada en 2021, el líder de la dictadura, el Payaso Cosquinha, viaja en el tiempo hasta el presente, se convierte en alcalde y restablece varios decretos dictatoriales: una metáfora del avance de la extrema derecha en la actualidad. La investigación se estructura en dos ejes: el primero discute la relación entre cine, memoria e Historia; el segundo traza los vínculos entre la Dictadura y el gobierno de Bolsonaro. El corpus de análisis abarca cuatro episodios de la cuarta temporada que tematizan la represión, la censura y el militarismo. La metodología combina el análisis filmico y la investigación bibliográfica, con base en autores como Rossini, Feix, Stigger y Gerbase, Parent-Altier, Santiago Jr., Zimmermann, Bauer, Schurster y Silva, Passos y Grijó.

Palabras clave: *Hermano de Jorel* – animación – dictadura militar brasileña – bolsonarismo – memoria histórica

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 412 y 413]

(*) Universidade Federal do Rio Grande do Sul

É mestranda em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), bacharela em Jornalismo pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e tecnóloga em Produção Audiovisual pela PUCRS.
vanessaaranovichufrgs@gmail.com

Introdução

Em um período histórico dilacerado por discursos extremistas e antidemocráticos, teorias conspiratórias, desinformação e negacionismo, é preciso muita criatividade para fazer a ficção superar o surrealismo da realidade. Nessa turbulência, não há vidente maior para os males da sociedade do que a fantasia: talvez, porque ela é a única que não tenta domesticar o delírio, mas o incorpora como parte da narrativa. Ao deformar, exagerar, transformar em distopia, o gênero fantástico não se afasta da realidade: ele cava sem escrúpulos sua superfície para encontrar, no fundo do iceberg, as estruturas sociais que dão origem ao caos. Quando a vida é incoerente demais, o retrato mais fiel é o faz-de-conta.

É nas confluências entre o mundo real e a ficção que floresce a série de animação brasileira *Irmão do Jorel*, criada por Juliano Enrico e lançada em 2014. Produzida pelo Copa Studio e pela TV Quase, e exibida originalmente no canal Cartoon Network, a animação conta a história de um menino que vive com sua família no subúrbio brasileiro. O protagonista é conhecido apenas como “Irmão do Jorel”, por estar sempre à sombra de seu popular irmão mais velho, enquanto seu verdadeiro nome permanece desconhecido.

A série se caracteriza por apresentar referências irreverentes e cômicas à cultura brasileira e internacional, utilizando a intertextualidade para remeter à diversas obras e fatos históricos. Ao utilizar metáforas lúdicas e bem-humoradas, *Irmão do Jorel* constitui um universo de fantasia permeado por simbolismos que servem como interpretações críticas de acontecimentos da vida real. A animação possui um engajamento contrário ao capitalismo, ao imperialismo, à extrema direita e ao autoritarismo, sendo seus principais antagonistas representações simbólicas destes. Embora o público-alvo sejam crianças de 8 a 11 anos, a série também agrada o público adulto, ao empregar um duplo-código capaz de interagir com diferentes faixas-etárias, a partir das críticas sociais e dos temas que trazem nostalgia dos anos 1990 e 1980 (Barros, 2024).

Uma das principais críticas da série diz respeito à Ditadura Militar, a qual é representada metaforicamente como um governo autoritário comandado por um exército de palhaços, contra o qual o pai de Irmão do Jorel, o ator e cineasta Seu Edson, lutou na juventude. Para combater o regime, Edson criou, junto com seu colega Roberto Perdigoto, uma peça de teatro infantil revolucionária intitulada “O Filhotinho de Urso que Morava em Uma Casquinha de Noz”. Na atualidade da trama, embora os palhaços não estejam mais no poder político, ainda são eles que comandam as forças policiais, representando a continuidade da violência de estado e a falta de punição dos agentes repressores do regime. Entre eles, destaca-se o chefe de polícia Rambozo, um brutamonte carrancudo cujo nome é uma junção do herói norte-americano “Rambo” e do palhaço “Bozo”.

Na quarta temporada da série, Irmão do Jorel e os amigos precisam viajar no tempo para a ditadura para impedir um paradoxo temporal que coloca em risco a vida de Edson. Durante a missão, ele descobre que, na ditadura, o mundo era completamente em preto-e-branco, pois os palhaços baixaram um decreto proibindo o uso de cores: uma metáfora à censura e a supressão das liberdades. Embora Irmão do Jorel salve Edson, ele esquece no passado um papel com a localização dos portais temporais: o qual o líder do regime, o ditador Palhaço Cosquinha, utiliza para viajar para o tempo atual. No presente, Cosquinha

é eleito o “prefeito do mundo”, com ajuda do conglomerado empresarial *Shostners & Shostners*, principal vilão da série. Em seu mandato, cresce a repressão e o autoritarismo, além do descaso com a natureza, o que ocasiona desastres climáticos. No auge de seu poder, Cosquinha reimplementa a proibição das cores, e a polícia se torna cada vez mais violenta contra os opositores políticos. Apesar disso, a parte conservadora da população apoia o palhaço, relembrando com saudosismo a época da ditadura.

Segundo Rossini (2008) e Ferro (1995, apud Santiago Jr., 2012), as obras audiovisuais devem sempre ser analisadas levando em conta seu contexto de produção pois toda representação apresenta simbolicamente os pensamentos, posicionamentos e ideologias de seus autores, que estão circunscritos em uma determinada realidade social e histórica que os influencia. Nesse sentido, Kracauer (1988 apud Feix, 2021) explica que o audiovisual reflete os sentimentos latentes do inconsciente coletivo e espelhar as particularidades das relações sociais de seu contexto de produção.

Lançada em 2021, a quarta temporada de *Irmão do Jorel* foi a única da série produzida inteiramente durante o governo de Jair Bolsonaro (2019–2022): um período caracterizado pela reabilitação de discursos apologéticos à Ditadura Militar, expressos na exaltação de torturadores, na relativização da violência de Estado e no negacionismo histórico. Seu posicionamento político foi marcado pelo autoritarismo, conservadorismo moral, ataques às instituições democráticas, à imprensa e às políticas ambientais, bem como pela aproximação entre poder político e interesses econômicos. Ao ser produzida nesse período, a quarta temporada de *Irmão do Jorel* ressignifica a alegoria do Governo dos Palhaços – criada em 2014, inicialmente como uma crítica apenas à Ditadura – para transformá-la numa denúncia da reatualização do autoritarismo no contexto bolsonarista. Por meio da viagem no tempo, a série não só critica o passado, mas evidencia o caráter cíclico das violências políticas.

Partindo desse princípio, o objetivo do artigo é analisar como a série *Irmão do Jorel* utiliza o humor, a fantasia e o surrealismo para refletir sobre os vínculos ideológicos entre bolsonarismo e a Ditadura Militar. Para isso, o presente artigo está estruturado em cinco seções, sendo a primeira a introdução. A segunda parte analisa as relações entre o cinema e a História, a partir do pressuposto de que o audiovisual, ao mesmo tempo em que elabora representações históricas mediadas pela interpretação de seus autores, também serve como janela para compreender as formas de pensar e narrar o mundo de uma determinada cultura e época. (Ferro, 1995, apud Santiago Jr., 2012). A terceira seção problematiza as relações entre a ideologia bolsonarista e a Ditadura Militar no Brasil, contextualizando ambos em seus diferentes momentos históricos, mas tendo em vista que, embora o regime militar seja ditatorial e Bolsonaro tenha sido eleito democraticamente, ambos são governos autoritários (Schurster, Silva, 2021). O quarto capítulo narra o contexto de produção de *Irmão do Jorel* e investiga a teia de significados simbólicos que origina as críticas sociais da narrativa. Por fim, a última parte analisa quatro episódios da quarta temporada que tem como antagonista o Palhaço Cosquinha, a partir das metodologias de pesquisa bibliográfica e análise audiovisual, conforme Aumont et al. (1995). São os episódios: *Gesonel*, *Detetive do Tempo*; *Sprokalipse Show*; *O Ursinho na Casca de Noz*; e *O Rapto das Cores*.

O audiovisual como construção da memória histórica e releitura da realidade

A legitimação do audiovisual como um objeto de estudo da História originou-se na década de 1970, a partir da corrente da Nova História francesa, que destacava a importância de documentos não oficiais para a análise historiográfica, como o folclore, as artes e as tradições populares. Nesta área, o historiador Marc Ferro foi pioneiro ao afirmar que o cinema, seja ele de ficção ou baseado em fatos reais, é sempre História porque, mesmo quando a narrativa é mera invenção, as crenças, as intenções e o imaginário de seus autores também fazem parte da história social. (Ferro, 1995, *apud* Santiago Jr., 2012). Segundo Ferro, há dois métodos para analisar o objeto fílmico. A primeira, a leitura cinematográfica da história, investiga como as representações históricas são elaboradas na narrativa, e considera o cinema uma fonte secundária da História, ou seja, um discurso sobre realidade interpretado por intermediários – a equipe fílmica. Já a leitura histórica do cinema considera o filme uma fonte primária, pela qual é possível analisar a sociedade onde foi produzido, visto que toda obra, seja ela ficcional ou documental, carrega marcas do imaginário de seu tempo. Tal correlação baseia-se na afirmação de Kracauer (1988, *apud* Feix, 2021), de que o cinema funciona como o “espelho psicológico de uma nação”, pois, ao recriar o espaço-tempo no mundo diegético, ele é capaz de revelar o funcionamento das relações sociais e sentimentos escondidos do inconsciente coletivo.

Segundo Miriam Rossini (2008), a criação de uma obra audiovisual envolve a tomada de decisões estéticas e narrativas que são sempre dotadas de intencionalidade. A seleção de aspectos fílmicos como os enquadramentos de câmera, figurinos, montagem, diálogos e trilha sonora é condicionada por valores e interesses dos realizadores, pois é a partir desses posicionamentos que se confere sentido ao real – mesmo quando as escolhas são tomadas inconscientemente. Por conta dessa subjetividade, obras que representam o passado, como filmes biográficos e ficções históricas, não necessariamente buscam a reprodução fiel dos fatos, mas trilham escolhas criativas para reinventá-los, de modo a expressar as ideologias de seus autores e tendências culturais de seu tempo, estética e narrativamente. Muitas vezes, essas obras utilizam anacronismos para relacionar a época retratada com a realidade presente – tal como *Irmão do Jorel* utiliza a Ditadura Militar como analogia crítica ao retorno do autoritarismo na atualidade.

Stigger e Gerbase (2012) reiteram que o estilo estético e narrativo dos filmes sobre a Ditadura Militar se altera de acordo com a conjuntura político-social vigente, pois as representações históricas nos filmes são influenciadas pelo imaginário social da época de sua produção. As primeiras representações cinematográficas da Ditadura surgiram ainda durante o regime, mas enfrentaram forte censura. Isso levou realizadores a recorrerem a esconderem as críticas na forma fílmica – imagem, som e montagem – visto que a censura vigiava sobretudo os diálogos e temas explícitos (Rossini, 2008). Com o fim do AI-5 e a Lei da Anistia, o cinema passou a retratar diretamente a violência da Ditadura, sobretudo a partir da perspectiva dos militantes e perseguidos políticos, resgatando memórias silenciadas pela narrativa oficial (Stigger; Gerbase, 2012).

Diante da retomada da extrema-direita no Brasil, a rememoração do regime torna-se no-

vamente urgente para combater visões antidemocráticas e contrárias aos direitos humanos. Em um cenário marcado pela difusão de discursos negacionistas e pela relativização da verdade histórica, o audiovisual assume papel central na construção da memória coletiva, ao expor a violência do regime e estimular o pensamento crítico, atuando como forma de resistência à banalização do autoritarismo. Nesse contexto, observa-se uma nova onda de obras que reacendem o debate público sobre a Ditadura, como o longa *Ainda Estou Aqui* (Walter Salles, 2024), ganhador do Oscar de Melhor Filme Internacional. É nesse movimento que a série *Irmão do Jorel* revisita a Ditadura Militar por meio da fantasia, atualizando sua crítica à luz do contexto bolsonarista.

Nas últimas décadas, a tendência de discutir questões sociais em obras de animação, utilizando a fantasia para criar metáforas que tornem temáticas complexas acessíveis para as crianças, deu à luz filmes e séries como *Divertidamente*, *Zootopia*, *Steven Universe* e *Avatar: a Lenda de Aang*, as quais abordam temas como psicologia, desigualdade social e política. Além de educar as crianças, essas animações também atraem o público adolescente e adulto, ao utilizar um duplo-código com diferentes níveis de compreensão para cada faixa-etária (Barros, 2024). Nesse âmbito, *Irmão do Jorel* não foi o único desenho brasileiro a valorizar a democracia e criticar os males da Ditadura Militar: filmes como *O Menino e o Mundo* (Alê Abreu, 2014) e *Uma História de Amor e Fúria* (Luiz Bolognesi, 2013) também levantam a mesma bandeira.

Em narrativas de fantasia, mesmo quando o universo diegético se afasta radicalmente do mundo empírico, a construção de sentido se ancora na reflexão sobre temas socialmente reconhecíveis. Como aponta Parent-Altier (2009), o tema é uma abstração intelectual que atua como eixo organizador da narrativa, orientando conflitos e permitindo a elaboração de experiências humanas universais, como opressão, amadurecimento ou luto. Nesse sentido, a fantasia opera como metáfora da realidade: ainda que regida por lógicas irreais, como magia ou superpoderes, os conflitos que a narrativa apresenta permanecem enraizados nas experiências pessoais de seus autores, muitas das quais são socialmente compartilhadas. Assim, longe de constituir uma fuga da realidade, a fantasia é uma forma de estilização do real ressignificada por uma visão mítica, cuja interpretação depende do repertório cultural do espectador.

Na América Latina, o gênero fantástico toma uma faceta particular a partir da tradição do Realismo Mágico, caracterizado pela incorporação de acontecimentos fantásticos e míticos como parte corriqueira do cotidiano social. Segundo Vidal (2024), a criação desse ambiente, ao mesmo tempo onírico e realista, é uma forma da cultura latino-americana de interpretar traumas históricos, desigualdades do imperialismo, e os horrores dos processos de formação nacional. Deste modo, utilizar a fantasia para retratar um contexto tão atroz quanto a retomada da extrema direita no século XXI, tal como *Irmão do Jorel* faz, não é nada mais do que honrar a tradição latina.

Autoritarismo no Brasil: os ecos da Ditadura Militar na ideologia bolsonarista

A tentativa de golpe de estado de 8 de janeiro de 2023 pelos partidários da extrema-direita bolsonarista foi o estopim de um tango trágico. Quatro anos de (des) governo autoritário, marcados pela erosão das instituições democráticas e pela exaltação da Ditadura Militar. Entre os desordeiros, cartazes: “intervenção militar já”. O Golpe de 1964, assassino impiedoso da democracia, foi transfigurado pelos contos-de-fada bolsonarista em um mito fundador da nação. Porém, tal como Roma não foi construída em um dia, a banalização da violência de Estado também se consolida pela repetição. E no caso de Bolsonaro, a pressão acumulada por décadas de discurso de ódio e revisionismo histórico já estufava Brasília até escapar zunindo pelas frestas. Alguma hora, a panela de pressão explodiria.

Em abril de 2016, durante o processo de votação do Impeachment de Dilma Rousseff, o então deputado Jair Bolsonaro utilizou seu voto a favor do golpe contra a presidenta para homenagear o coronel Carlos Alberto Brilhante Ustra, ex-chefe do DOI-Codi, órgão de repressão da Ditadura Militar: militar condenado pela Justiça pelo sequestro e tortura de mais de 500 pessoas, além do assassinato e desaparecimento de ao menos 50 (UOL, 2016; Passos, 2021). Mas essa não foi a primeira nem a última vez que Bolsonaro exaltou publicamente o regime. Em 2008, Bolsonaro subiu no palanque do plenário para elogiar o AI-5; já em 2010, durante o 46º aniversário do golpe, ele exaltou a ditadura como um período “de liberdade” no qual “a roubalheira praticamente não existia” – apesar das provas contundentes de que o período foi caracterizado pela forte corrupção política (Campos, 2019). Em 2016, o deputado declarou à rádio Joven Pan que “o erro da Ditadura foi torturar e não matar” (Campos, 2019). Na campanha eleitoral de 2018, ele sugeriu a criação de um novo Sistema Nacional de Informações (SNI), o órgão de espionagem da Ditadura (Schurster, Silva, 2021). Com a eleição, o cardápio de elogios à tortura e às perseguições políticas foi servido durante todo o mandato presidencial de Bolsonaro, entre 2019 e 2023, com pratos cada vez mais amargos.

Contudo, as semelhanças entre o bolsonarismo e o regime militar vão muito além do mero saudosismo. Incentivo à violência contra opositores e grupos marginalizados; conservadorismo moralista; perseguição paranoica ao “perigo comunista”; patriotismo ufanista; fanatismo religioso; neoliberalismo econômico; destruição de direitos trabalhistas e de políticas públicas ambientais, de saúde e educação; negacionismo e revisionismo histórico; perseguição à imprensa e difusão de desinformação: todas as medidas de Bolsonaro espelham, quase sem ressalvas, a ideologia militar (Amorim, 2021; Grijó, 2020; Chagas, Souza, Marinho, Silva, 2024; Pinho, 2019; Risso, Carvalho, 2022; Abrucio, 2021). A receita de bolo, contudo, não foi copiada ao acaso, mas passada entre gerações: o exército também ocupou um assento privilegiado na Esplanada dos Ministérios, sendo que, em outubro de 2020, dez dos 22 ministros eram egressos das Forças Armadas, cerca de 45% do total (Passos, 2021).

Porém, longe de representar um fenômeno isolado ou circunstancial, a ascensão de Bolsonaro inscreve-se em um processo histórico de longa duração, iniciado com o golpe de 1964 e marcado pela ausência de uma ruptura efetiva com o autoritarismo durante a

transição democrática. Nesse sentido, o bolsonarismo não deve ser compreendido como um retorno abrupto do conservadorismo, mas como a reatualização de estruturas políticas e institucionais que nunca foram plenamente desmontadas.

A continuidade dos militares no poder após o fim da Ditadura

A presença contínua dos militares no centro do poder político brasileiro constitui um dos elementos fundamentais para compreender tanto os limites da redemocratização quanto o terreno fértil que possibilitou a emergência da extrema-direita no século XXI. Nesse contexto, o formato incompleto da transição para a democracia após o fim da ditadura foi essencial para garantir a permanência dos militares em Brasília.

Segundo Schurster e Silva (2021), tanto no Brasil quanto no Chile de Pinochet, a condução das transições democráticas permaneceu sob controle das próprias Forças Armadas, que definiram o ritmo e os limites da abertura, orientando o processo para a preservação de seus interesses conservadores. No caso brasileiro, essa lógica foi expressa pela abertura “lenta, gradual e segura” iniciada por Geisel (1974–1979) e aprofundada por João Figueiredo (1979–1985), que promoveu a redução parcial de mecanismos de repressão dos anos de chumbo, como a censura e a perseguição política, sem, contudo, marcar uma ruptura definitiva com o autoritarismo. Entre os decretos de Geisel, está o fim do AI-5. Tais medidas mistificaram, em parte da historiografia, a imagem de Geisel como um suposto “moderador” na jornada para a democracia, empenhado em enfrentar a “linha dura” (Gaspari, 2016): narrativa que, além de parcial e distorcida, também ameniza, ou mesmo isenta, a responsabilidade dos militares pelos crimes cometidos. Na realidade, tanto Geisel quanto Médici e Figueiredo conheciam os responsáveis pelas torturas e atos terroristas de Estado, e eram coniventes com muitas de suas ações (Starling apud Lopes, 2018). Ainda que houvesse disputas internas nas Forças Armadas, a abertura política operou fundamentalmente como uma estratégia de adaptação do regime à nova realidade social.

Vinte e um anos após o Golpe, o desgaste da Ditadura era visível à flor da pele. O mito do “milagre econômico”, que por tanto tempo sustentou discursos que glorificavam o regime como um período de prosperidade financeira, morrera atropelado pelo crescimento desenfreado da inflação e da dívida externa – que chegou a 54% do PIB Nacional em 1984 (Sanz, Mendonça, 2017). Com o aumento da desigualdade social, a insatisfação popular com o governo deu origem a uma série de greves e protestos. Nesse contexto, entre 1983 e 1984, o movimento Diretas Já mobilizou o país inteiro em comícios para exigir a aprovação da Ementa Dante de Oliveira, que garantiria eleição direta para a presidência. Contudo, a Ementa foi reprovada pelo congresso de maioria militar.

Se o cenário interno já era de crise, os militares também perderam seu principal aliado internacional após a eleição de Jimmy Carter nos Estados Unidos, defensor das democracias liberais e crítico às ditaduras latino-americanas (Gaspari, 2016). O regime militar brasileiro esteve articulado à lógica geopolítica da Guerra Fria, contando com o apoio direto dos Estados Unidos como parte da estratégia de contenção do comunismo na América Latina. Esse suporte incluiu a difusão do medo do “perigo comunista”, por meio do que McLuhan (1964, apud Chagas; Souza; Marinho; Silva, 2024) denomina “pânico moral”, no objetivo

de manter o imperialismo estadunidense nas Américas.

Nessa conjuntura, a queda do regime era só uma questão de tempo. Ao conduzir o processo de abertura, os militares asseguraram não só uma transição política favorável às Forças Armadas, mas também a impunidade dos agentes repressores. Em 1979, Lei da Anistia concedeu perdão aos crimes políticos cometidos entre 1961 e 1979, abrangendo indistintamente tanto opositores perseguidos quanto agentes do Estado, o que resultou na absolvição de torturadores e responsáveis por ações terroristas do regime (Zimmermann, 2023). Ao tratar com a mesma moeda agressores e vítimas, a Anistia foi pintada pelos governistas como um suposto “pacto pacificador”, que teria encerrado os conflitos do passado, ao custo do silenciamento das violações cometidas pela ditadura. Como apontam Schurster e Silva (2021), o argumento de que “ambos os lados” foram igualmente responsabilizados normaliza a impunidade, ao ignorar que militantes de esquerda foram julgados por tribunais de exceção, com base na Lei de Segurança Nacional, e cumpriram penas até a anistia, enquanto os agentes do Estado jamais foram condenados.

A cartada final para a permanência das Forças Armadas no poder se concretizou a partir das alianças firmadas com os partidos políticos democráticos. A vitória de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral, em 1985, resultou de uma negociação com setores do próprio regime, sendo que a inclusão de José Sarney, então oriundo da base governista e ex-presidente do PDS, como vice da chapa foi articulada pelo próprio general Ernesto Geisel (Gaspari, 2016). Com a morte de Tancredo antes da posse, Sarney assumiu a Presidência e manteve configuração governamental próxima a de João Figueiredo, incluindo seis militares da ativa encabeçando os ministérios (Passos, 2021). Ainda que avanços importantes tenham sido conquistados, como a promulgação da Constituição de 1988, o processo ocorreu sob forte influência do exército: na formação do Congresso Constituinte, a oposição detinha somente cerca de 10% dos assentos, contra 509 votos favoráveis aos militares (Schurster, Silva, 2021).

Esse arranjo consolidou uma democracia marcada por limites estruturais, na qual as Forças Armadas, mesmo fora do governo formal, conservaram poder de veto sobre decisões fundamentais do Estado (Passos, 2021). A permanência dessa influência ajuda a explicar como, décadas depois, discursos conservadores e saudosistas puderam ser rearticulados politicamente, culminando na eleição de Bolsonaro como expressão desse legado não superado.

O revisionismo histórico no Governo Bolsonaro

“Lembrar para não repetir” é um dos principais lemas do movimento contra a Ditadura Militar e em memória de suas vítimas. A recordação dos males do regime é essencial para desmistificar discursos que o enaltecem e, assim, impedir a retomada do autoritarismo nos dias de hoje. Nesse sentido, o negacionismo e o revisionismo histórico são algumas das pragas mais letais à democracia. Ao distorcerem o passado para inventar narrativas paralelas orientadas por interesses ideológicos, elas criam condições favoráveis à reabilitação de

discursos antidemocráticos pró-ditadura. Essa política institucionalizada de esquecimento foi construída desde 1964 e consolidada na transição democrática por meio da Lei da Anistia e dos acordos com os militares, que garantiram a impunidade dos agentes repressores. Para consolidar sua supremacia, as Forças Armadas utilizaram a censura à imprensa como principal instrumento para ocultar a brutalidade do regime.

Segundo Zimmermann (2023), enquanto o negacionismo refuta a existência de um fato histórico, o revisionismo o deturpa com finalidades ideológicas. Nesse sentido, a postura de Bolsonaro quanto à Ditadura é revisionista, pois ele não nega a existência da violência estatal, mas a justifica como necessária e benéfica para combater a oposição. Esse argumento é espelho da narrativa forjada pelos próprios militares durante a Ditadura, que se autodefiniam como protagonistas de uma “revolução” que impediu o comunismo (Bauer, 2024).

A Comissão Nacional da Verdade, criada em 2011 pelo governo Dilma Rousseff para desenterrar os crimes das Forças Armadas, reacendeu essas disputas de memória e intensificou os embates entre críticos e defensores da Ditadura. O então deputado Bolsonaro posicionou-se abertamente contra a iniciativa, propondo, em 2013, uma “contra-comissão” voltada a julgar ações da esquerda armada, sob o argumento de defender a imagem das Forças Armadas (Bauer, 2024). O mesmo tipo de revisionismo se escancarou durante o mandato presidencial de Bolsonaro, por meio das Ordens do Dia do exército das alusivas ao 31 de março de 1964, aniversário do golpe, as quais exaltavam os militares como “salvadores” da nação diante do suposto perigo comunista, enquanto omitia qualquer menção às torturas e repressão (Zimmermann, 2023).

Na contemporaneidade, o discurso de combate à esquerda foi reatualizado na forma do antipetismo. Assim como na Ditadura, o descrédito nas instituições democráticas e a mobilização do “fantasma do comunismo”, agora deslocado para o Partido dos Trabalhadores, reativaram a tática do pânico moral, servindo de base para justificar medidas autoritárias e a legitimação da violência de Estado. Nesse contexto, declarações como a de Eduardo Bolsonaro em 2019, ao sugerir a adoção de “um novo AI-5” como resposta à suposta radicalização da esquerda, evidenciam a continuidade desse imaginário (Brasil de Fato, 2019). Essa leitura foi amplificada pela mídia hegemônica após as Jornadas de Junho de 2013, quando os protestos foram cooptados pelos conglomerados midiáticos e ressignificados como expressão de rejeição ao governo Dilma (Grijó, 2020; Abrucio, 2021). O processo se intensificou com a deflagração da Operação Lava Jato, em 2014, contribuindo para a construção de uma percepção de colapso moral das instituições democráticas (Reis, 2020). A cobertura tendenciosa e sensacionalista da Operação converteu o discurso anticorrupção em uma plataforma político-ideológica que associava os problemas do país à esquerda e consolidava a ideia de que apenas uma liderança autoritária e “antissistêmica” poderia colocar o Brasil nos trilhos: lógica que remete à retórica utilizada para legitimar o golpe de 1964 (Couto, 2021; Reis, 2020). Aproveitando o embalo desse incêndio, Bolsonaro recorreu à idealização do regime militar, ao contrapor uma suposta “ausência de corrupção” durante a Ditadura à crise econômica e política da Nova República: argumento também decorrente de negacionismo, pois, graças debilidade dos mecanismos de fiscalização, as Forças Armadas tinham controle quase absoluto sobre o desvio de dinheiro (Campos

apud Barrucho, 2024).

Entretanto, após a posse de Bolsonaro, a mídia passou a se posicionar de forma crítica quanto ao presidente, a partir do momento em que ele começou a perseguir veementemente jornalistas, cerceando a liberdade de expressão. Nos dois primeiros anos de mandato, Bolsonaro fez ao menos 415 ataques à imprensa em falas públicas, utilizando sobretudo o argumento de que as mídias estariam contaminadas pela ideologia “esquerdista” (Amorim, 2021). O descrédito à mídia tradicional valeu-se amplamente da disseminação de *fake news* e teorias conspiratórias, influenciadas pelo pensamento de Olavo de Carvalho e ancoradas na lógica da “pós-verdade”, que relativiza os fatos objetivos, criando uma narrativa alternativa paranoica e resistente à confrontação com a realidade. (Chagas, Souza, Marinho e Silva, 2024).

Reis (2020) destaca que a ascensão da ultradireita, expressa no Brasil pelo bolsonarismo, integra um movimento global de reação conservadora às transformações sociais, especialmente aos avanços nos direitos de minorias. Lideranças como Donald Trump, nos Estados Unidos, e Javier Milei, na Argentina, exemplificam esse fenômeno ao mobilizarem discursos nacionalistas e antissistêmicos. Nesse contexto, a idealização da Ditadura por Bolsonaro articula-se ao conceito de fascismo palingenético, definido por Griffin (apud Feix, 2021) como a promessa de renovação nacional baseada na idealização de um passado mítico. Boito Jr. (2020) caracteriza o fascismo como um movimento reacionário das camadas intermediárias da sociedade capitalista e enquadra o governo Bolsonaro como neofascista, ressaltando que regimes autoritários podem operar sob formas democráticas. Assim, embora eleito, o bolsonarismo apresenta traços que o inserem no que Schurster e Silva (2021) denominam “regimes híbridos” ou “autoritarismos competitivos”, pois o fascismo é uma forma política adaptável a diferentes contextos históricos e culturais (Feix, 2021).

Irmão do Jorel e a Ditadura dos Palhaços

A série *Irmão do Jorel* se inspira nas memórias de infância do autor, Juliano Enrico. Segundo ele, o objetivo era retratar situações com as quais qualquer criança brasileira pudesse se identificar. Deste modo, existem episódios especiais de Carnaval e de Festa Junina, além de diversas referências a músicas, filmes e programas de TV nacionais, bem como personagens do folclore, cenários e objetos do cotidiano brasileiro e pratos típicos da culinária local. Além disso, o desenho também é salpicado de referências da cultura estrangeira, com episódios que parodiavam títulos de filmes famosos. Essa mistura resulta em um diálogo intertextual e transmidiático com diversos produtos culturais (Santos; Bona; Bailer, 2021). Segundo Parent-Altier (2009), as tradições e a bagagem cultural e são influências essenciais na criação de uma narrativa, pois, da repetição de elementos narrativos recorrentes, originam-se mitos, os arquétipos e estruturas narrativas.

Rossini (2008) destaca que o cinema deve ser analisado a partir de suas condições de produção, historicamente atravessadas pela tensão entre sua dimensão cultural e mercadológica. Desde a consolidação do modelo industrial hollywoodiano, diferentes países pas-

saram a buscar formas de produção audiovisual que valorizassem narrativas e estéticas locais, compreendendo o cinema simultaneamente como bem cultural e bem de consumo — caracterizando-se como uma “arte-indústria” da modernidade. A produção de Irmão do Jorel insere-se nesse contexto e foi diretamente favorecida pela Lei nº 12.485/2011 (Lei da TV Paga), que estabeleceu cotas mínimas de 10% do horário qualificado para a exibição de conteúdo brasileiro nos canais por assinatura. A legislação estimulou o investimento de emissoras internacionais em produções nacionais, criando um ambiente propício ao fortalecimento da animação brasileira.

Embora o objetivo inicial dos realizadores fosse ambientar a animação entre as décadas de 1980 e 1990, período da infância de Juliano Enrico, a série é marcada por forte anacronismo. Ao longo das temporadas, a nostalgia deu lugar à atualidade, e a narrativa se deslocou cada vez mais para o presente, de modo a incluir discussões sociais atuais. A partir da 5ª temporada, a produção passou a ser explicitamente ambientada na década de 2020, com episódios que abordam o vício em redes sociais e a inteligência artificial. Um dos objetivos da mudança foi a adaptação do conteúdo para a realidade do público da geração alfa. Desde modo, a série constrói um universo híbrido, em que o tempo e os discursos transitam livremente entre o passado e o presente.

O mundo da animação mistura cotidiano e surrealismo, composto por personagens que variam desde cidadãos comuns, como professores, vendedores e jornalistas, até seres fantásticos como unicórnios, dinossauros e viajantes no tempo. O protagonista Irmão do Jorel é um menino inseguro, mas muito criativo e com forte senso de justiça. A família de Irmão do Jorel constitui o principal núcleo da série. O protagonista mora com o pai, Seu Edson, a mãe coruja, Dona Danuza, suas duas avós, a doce Vovó Juju e a ranzinza Vovó Gigi, e os dois irmãos mais velhos: Jorel, o garoto mais popular da cidade, e Nico, um roqueiro preguiçoso. A família tem diversos animais de estimação, incluindo três patos falantes: Gesonel, Danúbio e Fabrício.

Edson é um jornalista, ator e cineasta, entusiasta das artes e ativista político ferrenho. Sempre indignado com as injustiças da sociedade, ele é militante contra o imperialismo e não tem medo de se opor ao monopólio das indústrias *Shostners & Shostners*, sempre buscando desvendar os planos malignos da empresa.

No episódio *Gangorras da Revolução*, Edson revela que, durante a Ditadura dos Palhaços, ele e seu ex-colega Roberto Perdigoto – que na atualidade é apresentador de televisão – criaram a peça de teatro infantil revolucionária contra o regime, “O filhotinho de urso que morava numa casca de noz”, que foi censurada pelo governo. Posteriormente, Perdigoto o traiu e vendeu os direitos da peça para a *Shostners*, que lucrou com produtos com usando o urso de mascote, esvaziando a peça de seu sentido democrático. Na atualidade, Perdigoto é um ator, jornalista sensacionalista e apresentador de um programa de auditório, funcionando como o porta-voz das indústrias *Shostners* na mídia.

Em um dos flashbacks, Seu Edson enfrenta sozinho, vestido com o figurino de panda do Ursinho na Casca de Noz, um tanque de guerra cercado por palhaços da brigada de choque, gritando: “Abaixo a repressão!”. A cena remete à fotografia do “rebelde desconhecido” da Praça da Paz Celestial, em 1989, um protesto na China que causou a morte de de 2 mil manifestantes, na qual um homem posiciona-se sozinho em frente a uma fileira de

tanques de guerra. A intericonicidade entre as imagens simboliza a desproporção entre a força opressora e a resistência (Silva, 2020).

As memórias de Edson como combatente contra a Ditadura também estão presentes no episódio *Profissão: Palhaço*, no qual, após ser considerado o “piadista da turma”. Irmão do Jorel é obrigado a frequentar, por um dia, a Escola de Aprendizes de Palhaços, uma rígida academia militar em uma tenda de circo, comandada por Rambozo, o carrancudo chefe de polícia. Durante o treinamento, Rambozo afirma aos alunos que a missão do exército de palhaços é “colocar um sorriso na cara de todas as pessoas, mesmo que elas resistam”. Segundo ele, um palhaço não pode rir enquanto conta piadas, pois um profissional não pode se envolver.

Já no episódio *Seja Brócolis*, quando Edson incentiva o filho a dar o seu melhor ao interpretar o papel de “brócolis” no teatro da escolinha, ele volta a narrar sobre sua peça de teatro, confirmando a importância das artes na formação do pensamento crítico. Em um *flashback*, imagens em preto-e-branco evocam fotografias da Ditadura Militar brasileira. Em uma foto, Rambozo atira tortas no personagem secundário Wanderley, em referência a foto Evandro Teixeira na qual dois militares agredem um membro do Movimento Estudantil durante o protesto da Sexta-Feira Sangrenta, em 1968.

A retomada do passado revolucionário de Edson se faz especialmente importante ao considerar que a 1ª temporada da série foi lançada em 2014, em pleno funcionamento da Comissão Nacional da Verdade. Em um contexto no qual as disputas em torno da memória histórica da Ditadura Militar se acirravam com a perspectiva do reconhecimento dos crimes dos agentes repressores (Zimmermann, 2023), *Irmão do Jorel* contribui para a formação da memória social coletiva, ao destacar os males do autoritarismo e a importância da democracia: sobretudo, sendo uma série infantil, o que confere caráter educacional sem precisar recorrer a didatismos. Durante a quarta temporada da série, a militância de Edson se faz novamente presente no enfrentamento ao governo do Palhaço Cosquinha, como será descrito posteriormente.

Os antagonistas de Irmão do Jorel operam como metáforas de agentes sociais reais, articulando críticas ao capitalismo e às estruturas de poder. Muitas dessas figuras emergem de produtos midiáticos consumidos pelos próprios protagonistas, ultrapassando o espaço da mídia e interferindo diretamente em seu cotidiano, o que dissolve a fronteira entre vida privada e espetáculo. Ao evidenciar como conflitos estruturais da sociedade atravessam a vida diária, a série permite que as crianças reconheçam e identifiquem essas dinâmicas no mundo real, contribuindo para a formação crítica do imaginário infantil (Almeida; Souza, 2021).

A principal antagonista é a corporação *Shostners & Shostners*, detentora de todos os produtos industrializados e do comércio no universo diegético. Ao monopolizar a produção cultural e midiática, a empresa encarna a noção de indústria cultural de Adorno e Horkheimer, na qual a cultura se converte em mercadoria e instrumento de reprodução da ordem social (Costa, 2013). Embora pertença formalmente a William Shostners, um menino mimado, o comando efetivo é exercido pela CEO Suzana Gagliostro, cuja gestão prioriza exclusivamente o lucro. Ela é apoiada por um grupo de executivos tão idênticos quanto clones, os quais frequentemente são demitidos e substituídos, representando

a ausência de diversidade nas corporações e a descartabilidade dos indivíduos perante o sistema. A corporação mantém estreita aliança com o governo do Palhaço Cosquinha, financiando-o e sendo por ele protegida, evidenciando a simbiose entre poder político e econômico em um contexto neoliberal.

O Palhaço Cosquinha é o líder da Ditadura dos Palhaços, um governo autoritário durante o qual um decreto que proibia o uso das cores tornou o mundo completamente preto-e-branco, simbolizando o fim da democracia. Deste modo, a série cria uma metáfora a partir da metalinguagem: o senso-comum que consagrou o preto-e-branco como a estética cinematográfica para representar o passado é aqui ressignificado como analogia à censura e ao AI-5. As cores, símbolo da criatividade, diversidade e liberdade de expressão, são banidas em favor da padronização do pensamento e da conformidade apática à ideologia do regime. Para lutar contra a opressão, a população se juntou no movimento Cores Já: uma referência ao Diretas Já no Brasil. Como muitos elementos da trama foram desenvolvidos enquanto a série avançada, há inconsistências na primeira temporada em relação às demais, como um *flashback* em *Gangorras da Revolução*, em que a ditadura ainda aparece com cores desbotadas.

Na quarta temporada, o ditador Palhaço Cosquinha viaja no tempo para o presente e se torna “prefeito do mundo”. Apesar de absurdo, o título é também crítico: embora “prefeito” seja um cargo limitado e democrático, Cosquinha exerce poder absoluto, ilustrando a ideia de que nem todo regime fascista é necessariamente uma ditadura, podendo também operar sob democracias (Boito Jr., 2020; Schurster; Silva, 2021; Feix, 2021). No novo governo, ele reinstaura a proibição das cores, indicando a recorrência do autoritarismo na atualidade. Seu design em preto-e-branco, é uma mistura os presidentes da Ditadura, com uniforme militar e maquiagem de palhaço.

A viagem de Cosquinha para a atualidade é uma crítica a retomada da extrema-direita ao poder na atualidade, cujo ápice no Brasil foi a eleição de Bolsonaro, sendo a viagem no tempo um recurso para denunciar a repetição cíclica do passado. A associação se torna mais irônica pela alcunha de Bolsonaro como “Bozo/Bozonaro”, recorrente no imaginário popular de seus opositores, vinculando o político à caricatura do palhaço de modo a escancarar sua postura ridícula e incoerente.

Contudo, é importante destacar que o Governo dos Palhaços já estava planejada desde o lançamento da série, em 2014, quando Bolsonaro ainda não era uma figura central na mídia, embora fosse deputado. Portanto, o enredo não foi inicialmente pensado para criticar o bolsonarismo em si, mas se adaptou ao longo do tempo para incluir críticas à realidade presente. De acordo com a palestra dada por Juliano Enrico durante o Festival de Roteiro Audiovisual de Porto Alegre de 2025, o Palhaço Cosquinha não é uma representação objetiva de Bolsonaro como pessoa, mas sim, uma amálgama várias figuras da extrema-direita, tanto da Ditadura, quanto da atualidade, incluindo o ex-presidente. Ainda assim, segundo ele, o desenvolvimento da quarta temporada em meio à turbulência da onda bolsonarista guiou o roteiro para novos caminhos que seriam impossíveis de se prever em 2014, de modo que a trama foi atualizada para incluir críticas mais contundentes ao governo vigente. A jornada da criação do enredo do Governo dos Palhaços, à época da Comissão Nacional da Verdade, até sua readaptação, durante o governo Bolsonaro, confirma a afir-

mação de Feix (2021) de que o cinema pode ser utilizado como “termômetro” do panorama político-social, sendo capaz de antever fenômenos sociais latentes antes que eles se revelem em sua concretude.

Análise dos Episódios

A análise dos quatro episódios será feita de forma individual, levando em conta os aspectos narrativos, temáticos e estéticos. As análises utilizam em sua metodologia as propostas de Ferro (apud Santiago Jr., 2012) sobre as relações entre história e audiovisual, e reiterada por Rossini (2008), além das proposições de Kracauer (apud Feix, 2021) sobre o cinema como reflexo do imaginário social, o mapeamento de Stigger e Gerbase sobre as representações da Ditadura no cinema brasileiro, bem como a análise narrativa e estética do audiovisual proposta por Parent-Altier (2009).

Gesonel, Detetive do Tempo

No episódio *Gesonel, detetive do tempo*, Irmão do Jorel, sua melhor amiga Lara e o pato falante Gesonel fazem uma viagem no tempo até o Governo dos Palhaços para impedir um paradoxo temporal que coloca em risco a existência de Seu Edson.

O episódio começa com um *flashback* da Ditadura, na qual o jovem Edson e seu amigo Roberto Perdigoto, vestidos com a fantasia do Ursinho na Casca de Noz, colam cartazes da peça teatral pelas ruas. Tanto os personagens quanto o cenário são em preto-e-branco, exceto os cartazes coloridos, que denunciam a ilegalidade da obra. Com medo de ser preso pelos palhaços, Perdigoto tenta convencer Edson a desistir da peça, mas Edson insiste que a arte é essencial para combater a opressão.

Em meio a briga, os dois ficam maravilhados ao verem, no fim da rua, o artista Vincent Van Gogh pintar um mural igual ao quadro *A Noite Estrelada*, com cores vibrantes. Van Gogh já apareceu na série anteriormente e é representado como o arquétipo do artista de rua “morto de fome”, desesperado para vender seus quadros a qualquer custo. Sua presença na Ditadura se explica porque, em outro episódio, ele viajou no tempo clandestinamente ao adentrar os portais da Última Videolocadora do Mundo: um estabelecimento localizado numa caverna em uma montanha congelada, com fendas para vários lugares do espaço-tempo. Então, Rambozo e uma trupe de palhaços chegam e tentam prender Van Gogh por desprezar a proibição das cores. Para salvá-lo, Edson faz uma bizarra dança interpretativa para distrair os policiais – até que, irritado, Rambozo resolve prender Edson ao invés do pintor.

Tal perseguição metaforiza a censura do regime militar contra ideias artísticas subversivas ao regime. Visto que, na atualidade da trama, Rambozo é chefe das forças policiais, a permanência de figuras como ele em postos de poder após o fim da Ditadura reflete a

impunidade dos perpetuadores das mazelas do regime. Segundo Schurster e Silva (2021), a ausência de reformas estruturais nas instituições responsáveis pela repressão após a transição democrática, como a polícia e o sistema de Justiça, perpetuou práticas herdadas do regime ditatorial.

Em seguida, inicia-se a abertura da série, que se diferencia dos demais episódios pelos cenários em preto-e-branco. De forma metalinguística, o conflito da proibição das cores extrapola os limites para os elementos não-diegéticos da história.

Na próxima cena, Irmão do Jorel brinca no pátio de casa com sua melhor amiga Lara, uma menina nipo-brasileira esperta e corajosa. Neste momento, eles percebem que Edson, sentado perto dali, está ficando transparente. Então, o pato falante Gesonel revela sua presença e os alerta sobre o perigo. Conhecido como o “O Mestre dos Disfarces”, Gesonel tem a habilidade de se camuflar como qualquer pessoa, animal ou objeto – dessa vez, ele chega disfarçado como um boneco com o qual as crianças brincam. O pato tem superpoderes e volta e meia sai em missões para salvar o mundo.

Gesonel explica que Edson está desaparecendo no presente pois alguém causou um paradoxo temporal que colocava a existência dele em risco, por isso, eles precisam voltar ao passado para salvá-lo. Embora Gesonel possua um caminhão de lixo capaz de viajar no tempo – uma paródia do *DeLorean* da trilogia *De Volta para o Futuro* – o veículo está estragado e foi para o concerto. Por isso, o pato precisa da ajuda de Lara e Irmão do Jorel para utilizar os portais temporais da Última Videolocadora do Mundo.

Ao chegar lá, os três são atendidos pelo gato falante Yuki. Gesonel explica que eles precisam voltar 52 anos no tempo. Considerando que o episódio estreou em junho de 2021, eles estariam viajando para 1968, quando foi instituído o AI-5. Antes da viagem, Yuki entrega a Lara um papel com as coordenadas das localizações de outras fendas temporais, para que eles retornem para casa após a missão. Ele destaca que as crianças não podem perder as anotações sob hipótese alguma.

Assim, Irmão do Jorel, Lara e Gesonel cruzam o portal e chegam ao mundo preto-e-branco do Governo dos Palhaços. Lá, eles presenciam uma manifestação do movimento “Cores Já”, alusão ao Diretas Já, no qual a população levanta cartazes coloridos, exigindo o fim do decreto que proíbe as cores. O protesto é liderado por Seu Adelino, um homem negro nordestino que, na atualidade, é dono de uma lojinha na vizinhança de Irmão do Jorel. Novamente, destaca-se aqui o anacronismo da narrativa, visto que o Diretas Já aconteceu entre 1983 e 1984, e o AI-5 (representada pela proibição das cores) operou entre 1968 e 1979. A escolha narrativa de realocar ficcionalmente o Cores Já nos “anos de chumbo” da ditadura, além de partir da liberdade artística possibilitada pela fantasia, tem por efeito valorizar o papel da população na luta pela democracia – afinal, o povo enfrenta o poder apesar das possíveis consequências, e não porque o governo lhes concebeu “espaço” para contestar. Ao recuperar o protagonismo das lutas sociais, essa visão se opõe à idealização da transição “lenta e gradual” de Geisel como a catalizadora da redemocratização.

Nesse momento, Lara se empolga ao ver Van Gogh do outro lado da rua. Os protagonistas explicam que ele precisa voltar para seu tempo de origem. O pintor aceita, mas admite estar triste pela prisão de Edson, que salvou sua vida. Embora a série não contenha violência, por ser destinada ao público infantil, as entrelinhas ficam claras para os espectadores

adultos: Edson está sumindo no presente pois se tornou um dos muitos presos políticos que desapareceram nos porões da Ditadura.

O desaparecimento de opositores foi um dos mais cruéis métodos do Regime Militar, visto que, além de assassinar, impedia que os familiares e amigos das vítimas pudessem se despedir dos entes queridos ou obter uma resposta sobre seu paradeiro. Mais do que a morte física, o desaparecimento tem como objetivo o apagamento das histórias e memórias das vítimas, de modo a produzir uma dupla violência contra elas: física, no passado, e simbólica, no presente, ao silenciar suas histórias (Vidal-Naquet, 1988 apud Zimmermann, 2023). O negacionismo é um processo basilar para o encobrimento de crimes, pois, ao destruir as narrativas dos terrores cometidos, aniquila-se também qualquer possibilidade de oposição ou resistência. Segundo Bauer (2024, p. 10): “Se a morte e o desaparecimento dessas pessoas são negados, nega-se sua própria existência”. Essa política do esquecimento foi arquitetada pelo próprio governo militar, mas ainda funciona nas tentativas atuais da extrema direita de reescrever a história da Ditadura. Nesse sentido, o desaparecimento de Edson não indica somente a possível morte do personagem (ainda que sugerida sutilmente, por ser uma animação infantil), mas, sim, uma metáfora da manipulação da história em prol do apagamento da memória das vítimas. Edson sempre foi apresentado como um militante empenhado em construir a memória social sobre a Ditadura: sem o pai, Irmão do Jorel provavelmente teria pouco ou nenhum letramento histórico sobre o Governo dos Palhaços.

Enquanto Irmão do Jorel, Lara, Gesonel e Van Gogh conversam, uma trupe de palhaços com tanques de guerra afugentam os manifestantes do Cores Já. Os quatro fogem para a loja de Seu Adelino, e descobrem que o dono do estabelecimento mantém, secretamente, um “arsenal” ilegal de tintas e pinceis – os quais o quarteto utiliza para se pintar de preto-e-branco e não chamar atenção.

Depois, os quatro vão resgatar Edson na delegacia. Enquanto Lara distrai o oficial Rambozo, os outros três libertam o jovem Edson de sua cela. O pai não reconhece Irmão do Jorel, visto que o filho ainda não era nascido nessa época. Por fim, Gesonel, disfarçado, consegue prender Rambozo na cela enquanto eles fogem da cadeia.

Na rua, os protagonistas correm em direção ao portal que os levaria para o tempo correto – mas Lara percebe que perdeu o papel que Yuki lhe deu com as coordenadas das outras fendas temporais. Nesse momento, eles são atingidos por um jato d’água que tira a tinta preto-e-branca do corpo deles: é o Palhaço Cosquinha, dirigindo um tanque de guerra com uma flor de plástico que solta água na ponta do canhão, típica dos palhaços. Para defende-los, Edson decide distrair Cosquinha enquanto eles fogem, ao reencenar em frente ao canhão a música do Ursinho na Casca de Noz. Irmão do Jorel fica ao lado do pai e canta com ele. Depois, Lara o chama, e eles escapam pelo portal. Nesse momento, Edson grita “abaixo a repressão!”, e Cosquinha atira água nele: a cena é igual à do episódio *Gangorras da Revolução*, a primeira aparição do Governo dos Palhaços, simbolizando que a linha do tempo voltou ao normal.

Após devolverem Van Gogh para sua época de origem, Irmão do Jorel, Lara e Gesonel voltam para casa e reencontram Edson em segurança. Porém, enquanto isso, Palhaço Cosquinha encontra na delegacia o papel com a localização das fendas temporais e solta

uma risada maligna. Em episódios posteriores, ele usa o papel para viajar ao presente.

Sprokalipse Show

Sprokalipse Show retrata a luta pela sobrevivência de Irmão do Jorel e Lara após uma catástrofe ambiental provocada pela explosão da fábrica de refrigerantes Sprok, da empresa *Shostners & Shostners*, que submerge a cidade em refrigerante. A trama dá continuidade a um arco narrativo iniciado em episódios anteriores, na qual a empresa decide deliberadamente destruir os reservatórios da bebida como solução para se livrar dos excedentes de um novo sabor, que era tão ruim que eles não conseguiam vender. Após causarem o desastre de propósito, a empresa usa estratégias de marketing para retratar a tragédia como um “espetáculo de refrigerante grátis”, isentando-se da responsabilidade.

A data de estreia de *Sprokalipse Show* coincide com o aniversário de três anos da tragédia provocada pelo rompimento da Barragem da Mina Córrego do Feijão em Brumadinho, Minas Gerais, em janeiro de 2019, que afundou a cidade em lama e matou 272 pessoas. O desastre foi causado pela negligência da empresa Vale, responsável pela barragem, e marcado pela ausência de punição dos culpados (Conectas Direitos Humanos, 2023). Tal como a *Shostners* em *Irmão do Jorel*, a Vale já previra, em seu Mapa da Inundação, quais áreas seriam destruídas no caso do rompimento da barragem (Arbex, 2022). Deste modo, a animação reflete sobre a banalização da destruição ambiental e a naturalização da impunidade.

O episódio começa com uma transmissão ao vivo do *Sprokalipse Show*, cujo nome faz analogia à transformação do apocalipse em espetáculo midiático. O evento é apresentado por Roberto Perdigoto, que se encontra no “camarote VIP” – uma plataforma que se eleva acima do mar de refrigerante – junto com outros personagens ricos, como a CEO Suzana Gagliostro, o ator Steve Magal e criador da marca de refrigerante, Sr. Sprok. Perdigoto anuncia a presença do novo prefeito do mundo, Palhaço Cosquinha, e estende o microfone ao palhaço, que afirma: “Não é todo dia que temos a sorte de ter nossa cidade inundada por um refrigerante tão saboroso, não é?”. Então, Dra. Suzana acrescenta: “e saudável” e Cosquinha repete as palavras dela.

Não é revelado, na série, qual processo levou Cosquinha ao poder no tempo presente: se ele foi eleito ou se fez um golpe de estado. Ainda assim, esta cena curta explicita as relações entre o empresariado, a mídia e o poder político. A presença de Suzana ao lado de Cosquinha explicita a aliança entre a extrema-direita e capital empresarial: a CEO complementa e orienta a fala do palhaço, sugerindo que ele atua como porta-voz dos interesses da *Shostners*. Em consonância, ao estender o microfone a Cosquinha, Perdigoto demonstra o espaço concedido na televisão à extrema-direita: tal como, na vida real, os conglomerados midiáticos fizeram no período entre a Operação Lava Jato e o Impeachment de Dilma, no objetivo de afastar a esquerda do poder.

Além disso, ao destacar a “diversão” da tragédia, ambos personagens também transformam o sofrimento em espetáculo. Nesse contexto, Guy Debord (1967) afirma que o espe-

táculo é uma mediação alienante das relações sociais a partir de representações e imagens, pela qual as experiências humanas são transformadas em produtos e destituídas de sua autenticidade. A fala de Cosquinha também escancara seu descaso com a natureza, retrato da postura negacionista de Bolsonaro e dos militares quanto à crise ambiental.

Segundo Risso e Carvalho (2022), tanto no bolsonarismo quanto na Ditadura Militar, o retrocesso de leis de proteção ambiental, a destruição dos direitos dos povos indígenas e o aumento do desmatamento foram justificados pela ideologia ultranacionalista de “progresso” do Brasil. Como consequência, em 2020, a taxa de desmatamento na Amazônia Legal bateu o recorde histórico de 10.851 km (Risso; Carvalho, 2022). A destruição dos órgãos de fiscalização também incentivou o desastre de Brumadinho.

Na próxima cena, a casa de Irmão do Jorel aparece parcialmente imersa no refrigerante. A família se prepara para hospedar-se no apartamento de Tia Ivone, a ranzinza tia-avó do protagonista. Enquanto isso, Irmão do Jorel sobe no telhado junto com sua amiga Lara, que estava na casa dele quando a tragédia aconteceu. Ele está triste pois, no episódio anterior, seu pai Edson desapareceu ao tentar voar para longe do desastre com uma penca de balões, tal como no filme *Up, Altas Aventuras*, da Pixar. Quando o nível do refrigerante sobe e termina de submergir a casa, o resto da família escapa pela janela e usa a mesa como barco para chegar no apartamento de Ivone, deixando o protagonista e a amiga sozinhos no telhado.

No mar de refrigerante, os animais estão estressados pelo excesso de açúcar e falta d'água. Então, o Mendigo dos Mares surge para ajudar Irmão do Jorel e Lara: um excêntrico “herói” em situação de rua defensor do meio ambiente, que é amigo dos dois. Ele sugere que, para se salvarem da enchente, o trio fuja para a ilha onde fica esconderijo secreto dele, que possui um estoque de canapés de salmão e garrafas d'água potável. Para chegar lá, o trio atravessa a inundação usando uma televisão como jangada. Porém, eles passam a ser perseguidos por Rambozo e uma trupe de palhaços dirigindo helicópteros.

A perseguição é explicada após a TV anunciar que o Palhaço Cosquinha fundou o “Esquadrão Anti-Tristeza” para prender as pessoas que não estão se divertindo com o apocalipse. Cosquinha justifica a violência estatal como “um combate contra a infelicidade”, de forma análoga à tática do pânico moral descrita por Mc Luhan, pela qual os militares justificavam a tortura de opositores como necessária para enfrentar o comunismo (Chagas, Souza, Marinho, Silva, 2024). Deste modo, as pessoas revoltadas contra a ordem social são vistas como “inimigas da felicidade”, possível metáfora à forma como as lideranças conservadoras rotulam os adversários como “inimigos da moral e dos bons costumes”. Além disso, a busca superficial “pela alegria” de Cosquinha reflete a prática do *Panis et Circensis*, pela qual o entretenimento serve como distração para barrar o povo de tomar partido em discussões políticas, no caso, sobre o desastre ambiental.

Após escaparem dos helicópteros, Irmão do Jorel, Lara e Mendigo dos Mares chegam à ilha *Wonderland*, habitada por uma multidão de clones do personagem Wonderlay. Irmão do Jorel fica feliz ao reencontrar Edson, que se tornou o “rei” dos Wonderlays. Porém, Rambozo encontra o grupo e afirma que o desastre ambiental é “propriedade particular”. Instaura-se então uma batalha de comida, na qual os policiais metralham tortas nos Wonderlays, que revidam atirando canapés de salmão. Por fim, Mendigo dos Mares liga a

televisão que eles usaram de jangada em uma tomada e a atira no refrigerante, espalhando um choque elétrico que cria uma onda gigante, derruba os helicópteros e submerge os palhaços. A onda cria uma “Sprororoka”, descrita como o encontro da correnteza do rio com o refrigerante Sprok, e a água volta a ficar limpa.

O Ursinho na Casca de Noz

Após o fim da inundação de refrigerante, a família de Irmão do Jorel está hospedada no apartamento de Tia Ivone, a tia-avó rica do protagonista, uma velha seca, rude e materialista. Em oposição ao núcleo familiar do protagonista, de posicionamento progressista, os parentes de Ivone representam uma família tradicional conservadora, eleitora de Bolsonaro. Ivone mora com a filha Ludmila, uma mulher passiva e vaidosa, o genro Pepeu, tagarela e orgulhoso, e os três netos: Fabinho, o filho caçula prodígio, Marcelinho, um cadete da academia de palhaços que está sempre de uniforme militar, e Rovená, uma adolescente extremamente musculosa.

O episódio inicia com a família de Irmão do Jorel e a de Ivone assistindo juntos a TV da sala. No noticiário, o apresentador Perdigoto anuncia o fim do Sprokalipse, e o prefeito Palhaço Cosquinha complementa que o festival será lembrado como “a tragédia mais divertida de todos os tempos”.

Em seguida, todos vão almoçar e inicia-se uma discussão sobre política. A cena parodia as discussões políticas que separaram muitas famílias brasileiras às vésperas da eleição de 2018. Pepeu afirma gostar das ideias inovadoras de Cosquinha e declara que o palhaço quer “resolver, fazer acontecer”. A fala faz referência à popularização dos *outsiders* como figuras capazes de romper a “velha política” (Abrucio, 2021; Schurster, Silva, 2021), embora, tal como Irmão do Jorel relembra, Cosquinha não seja inovador, mas sim, o ditador que baniou as cores. Edson se indigna com Pepeu, lembrando que lutou pelo fim da ditadura ao criar a peça “O Ursinho na Casca de Noz”. Mas, contrariando-o, Ivone opina que o mundo “era muito melhor em preto-e-branco”: uma analogia ao saudosismo à ditadura característico da classe média-alta e ao revisionismo histórico que idealiza o regime como um período “sem corrupção”. Além disso, a fala de Ivone explicita sua visão maniqueísta e simplificada sobre a vida, pois, além da falta de liberdade, um mundo “preto-e-branco” também significa uma sociedade sem nuances, segregada entre dois extremos, de modo a impedir discussões mais complexas. Por conta do comentário dela, todos começam a brigar.

Para dar fim à briga, Pepeu pede para o filho Fabinho tocar uma música no teclado, e afirma que a família também aprecia “a arte de verdade” – deixando implícito que considera o teatro de Edson como uma arte inferior. Para amenizar o clima, Dona Danuza, mãe do protagonista, desvia o assunto ao lembrar que Pepeu está expandindo a rede de farmácias da qual é dono. Porém, Edson se enfurece ao descobrir que Pepeu, com autorização do prefeito, demoliu o teatro da cidade para transformá-lo em uma farmácia. Pepeu chama a destruição de “revitalização” do bairro, eufemismo muito utilizado para masca-

rar o processo de gentrificação. A destruição do teatro remete ao desmonte das políticas culturais em favor do empreendedorismo predatório nos governos conservadores. Em 2019, Bolsonaro extinguiu o Ministério da Cultura (Caldas, 2021), além de cortar verbas da maior parte dos programas de fomento e pregar o ódio às leis nacionais de incentivo à cultura, como a Lei Rouanet.

Como forma de protestar contra o prefeito do mundo, Edson resolve reencenar “O Ursinho na Casca de Noz”. Porém, assim que ele começa a cantar a música do Ursinho, o carteiro bate à porta e o entrega uma papelada onde está escrito que a *Shostners*, detentora dos direitos autorais da peça, está o processando por interpretá-la sem autorização. Caso ele não pague a indenização, a empresa destruirá a casa dele para construir um estacionamento. Ao chegarem em casa, Edson e a família encontram os palhaços com guindastes de demolição. Cosquinha declara que finalmente se vingará de Edson por tê-lo derrubado no passado.

Para juntar o povo em favor de sua causa, Edson resolve encenar a peça mesmo contra a proibição da *Shostners*, porém, a destruição do teatro lhe deixou com ainda menos meios de contestação do que ele possuía durante a ditadura. Nesse contexto, Parent-Altier (2009) relembra que, além da censura política, a censura econômica restringe a liberdade artística ao barrar criações desviantes do padrão comercial de atingirem o grande público.

Como última alternativa, Edson faz a apresentação na farmácia de Pepeu. Ele dança com a fantasia de panda, mas os clientes do estabelecimento não prestam atenção pois, segundo Edson, a peça só conseguirá contestar o poder caso tenha dois ursinhos. Nesse momento, Perdigoto entra na loja. Edson tenta convence-lo a participar, mas o apresentador recusa ao declarar que, como ele é famoso, não pode perder tempo com peças infantis bobas. Após ele sair, Edson chama Irmão do Jorel para atuar como o segundo ursinho. Pai e filho chamam a atenção dos clientes, que gravam e compartilham o espetáculo nas redes sociais, alcançando milhares de visualizações. Novamente, o carteiro chega e anuncia que, por conta do sucesso na internet, a *Shostners* resolveu patrocinar a peça, porém, sem retirar o processo de demolição da casa. Ele entrega um saco de dinheiro a Edson, que resolve usá-lo para pagar a indenização. O patrocínio da *Shostners* revela a lógica contraditória do capitalismo neoliberal: ao mesmo tempo em que explora manifestações culturais rentáveis, neutraliza seu potencial crítico ao cooptá-las como mercadoria. Como apontam Adorno e Horkheimer (*apud* Costa, 2013), a indústria cultural não se define pelo conteúdo da obra – alienante ou socialmente engajado – mas sim pelo seu meio de produção voltado para o lucro, de modo que mesmo narrativas com teor crítico podem ser cooptadas pelo capital. Então, Irmão do Jorel e o pai são carregados pela multidão de fãs até chegar em casa, onde Edson entrega o saco de dinheiro a Cosquinha como pagamento da dívida. Porém, o prefeito resolve continuar com a demolição de qualquer maneira, pois, segundo ele: “Aqui a gente trabalha com meta, e a meta é... demolir seis casas por semana!”. A fala evidencia o caráter arbitrário e inconstitucional do governo do palhaço, no qual processos jurídicos funcionam apenas como pretexto para eliminar a oposição. A referência às metas associa o autoritarismo ao discurso neoliberal, revelando uma necropolítica de Estado que legitima a destruição de lares e se articula a prática de gentrificação, que expulsa as populações mais pobres com a promessa da modernização urbana. Tal fala ecoa a lógica destrutiva

assumida por Bolsonaro, quando, em uma reunião em Washington em 2019, opinou que o Brasil não deveria construir novas coisas para o povo, mas que, ao invés disso, o país deveria “desconstruir muita coisa. Desfazer muita coisa” (Nós..., 2019, apud Abrucio, 2021). Enquanto o guindaste se prepara para destruir a casa, Edson corajosamente sobe até a varanda e canta a música do Ursinho, determinado a impedi-los. Perto dali, Perdigoto narra a reportagem o acontecimento para seu jornal sensacionalista: mas, ao ver o ex-colega colocar a vida em risco, seu sorriso se desfaz. Ele deixa o microfone cair e, abandonando a rixa com Edson, veste a fantasia do Ursinho e sobe para a varanda para cantar junto com ele. A bola de demolição avança em direção à dupla, mas o som da canção deles faz o objeto voltar pelo caminho de onde veio, acertando em cheio a cabine de onde Cosquinha comanda o guindaste. Com o impacto, o palhaço sai voando aos berros, até desaparecer no céu.

A trajetória de Perdigoto em relação ao governo Cosquinha se assemelha ao posicionamento da mídia empresarial em relação a Bolsonaro na vida real, como descrito por Amorim (2021) e Grijó (2020). Inicialmente, à época do impeachment de Dilma Rousseff, a imprensa, tal como Perdigoto em *Sprokalipse Show*, abriu espaço para a fala dos partidos de extrema-direita. Porém, à medida em que o discurso bolsonarista passou a se radicalizar, atacando jornalistas, espalhando desinformação e limitando a liberdade de expressão, a mídia passou a criticar o então presidente, na defesa da democracia. Essa mudança de postura é demonstrada quando Perdigoto se comove com a ameaça de destruição da casa de Edson e abandona seu papel como condutor das vontades da *Shostners* para defender o ex-colega. O episódio representa o poder da arte para despertar a crítica e enfrentar o autoritarismo.

O Rapto das Cores

O episódio *O Rapto das Cores* demonstra o auge do autoritarismo do palhaço Cosquinha no presente. Quando o prefeito reinstaura o decreto ditatorial que torna o mundo preto-e-branco, Irmão do Jorel, Lara e Gesonel precisam se juntar novamente para trazer as cores de volta.

Na primeira cena, a escola onde o protagonista estuda está cercada de helicópteros da polícia. A professora Adelaide avisa que o prefeito do mundo veio visita-los e Cosquinha entra deixando todas as crianças desconfortáveis. Ele anuncia que os estudantes terão um novo uniforme: uma fantasia em preto-e-branco semelhante ao trágico palhaço Pierrot. Segundo o prefeito, as cores podem “distrair o aprendizado das crianças”. A padronização do pensamento promovida pelo palhaço pode ser uma referência ao movimento Escola Sem partido, que visou o cerceamento da liberdade de expressão e de cátedra nas escolas e universidades, apoiado pela extrema direita e grupos neopentecostais. O projeto incentivou estudantes a filmarem e delatarem docentes que ensinassem conteúdos como direitos humanos, desigualdade social, educação sexual, diversidade racial e de gênero, ou mesmo os que criticassem a Ditadura Militar, acusando-os de “doutrinadores de esquerda”.

Em seguida, na abertura do episódio, que começa com cores, *glitches* de TV fora do ar tomam a tela até que tudo passa a ser em preto-e-branco, indicando que o pior está por vir. Na próxima cena, a família do protagonista assiste TV na sala, e Vovó Gigi reclama que a programação está em preto-e-branco. Então, os mesmos *glitches* da abertura fazem a própria sala perder as cores também, de modo que só os personagens restam coloridos. Quando Edson tenta ajustar a antena da TV, uma reportagem de Perdigoto declara que as cores foram banidas novamente. Edson se revolta contra o absurdo, mas seu discurso é interrompido por Rambozo, que invade a sala e prende a família pelos crimes de “tentar ajustar as cores do televisor insistentemente” e também por “não estarem se divertindo” – relembrando, aqui, o papel do Esquadrão Anti-Tristeza.

Quando Irmão do Jorel e Lara chegam em casa, eles se deparam com a sala destruída. O menino chora ao descobrir que os palhaços prenderam sua família. Então, na TV, o Palhaço Cosquinha apresenta um show de comédia em um programa de auditório. A plateia ri apesar das piadas sem graça. A cena dialoga com a chamada “retórica da brincadeira” (Chagas apud Zimmermann, 2023), estratégia central do bolsonarismo, que recorre a piadas, memes e à ludicidade para “suavizar” discursos antidemocráticos e preconceituosos, isentando o emissor da responsabilidade de seus posicionamentos. Ao reduzir a política à lógica da “sociedade do espetáculo” (Debord, 1967), Cosquinha utiliza o entretenimento para despolitizar o debate público e legitimar o extremismo através do humor. Ao perceber que Cosquinha usa óculos com lentes vermelhas, Lara compreende que ele baniou as cores para obter o monopólio sobre elas.

Enquanto isso, na prisão onde a família do protagonista está encarcerada, Rambozo joga Roberto Perdigoto para dentro da cela. Edson se choca ao encontra-lo, mas apresentador explica que Cosquinha não o achava “engraçado o suficiente” para ter seu próprio programa de TV. A prisão de Perdigoto espelha a perseguição à imprensa e às artes, institucionalizada na Ditadura por meio da censura e do AI-5 e difundida informalmente por Bolsonaro pelos ataques à jornalistas e pela difusão de *Fake News*.

Em seguida, a professora Adelaide também é jogada para dentro da cela, pois, segundo ela, Cosquinha considerou seu método de ensino “sem graça e perigoso”, ecoando as perseguições a professores propagadas pelo movimento Escola Sem Partido. Segundo Abrucio (2021), a política de Bolsonaro de desmonte à educação, além do corte de verbas à universidades e escolas, é pautada pelo moralismo e radicalismo religioso. Além disso, considerando que Adelaide é uma mulher negra, a prisão dela pode conter, nas entrelinhas, um caráter de racismo e machismo. Para completar a cena com um alívio cômico, Reginaldo, um roqueiro amigo de Nico, é jogado na cela, porque roubou um enxaguante bucal da farmácia.

Na casa de Irmão do Jorel, o pato Gesonel avisa Lara e o protagonista que, para restaurar as cores do mundo, eles precisarão usar a Caneta de 250 Cores: um material escolar raro que já apareceu em outros episódios e está em posse da *Shostners*. Porém, para se infiltrar no prédio da empresa, eles precisarão que Jorel convença os funcionários a deixá-los entrar: mas, como ele está preso, Gesonel resolve viajar no tempo para trazer o Jorel do Futuro. A partir dos portais da Última Videolocadora do Mundo, o trio chega num futuro pós-apocalíptico na qual Jorel é o comandante de um exército de clones robóticos do ator Steve

Magal. Depois que Irmão do Jorel consegue firmar um acordo de paz entre os lados da guerra, o trio convence Jorel a ir com eles.

No presente, Irmão do Jorel, Lara, Gesonel e Jorel do Futuro se infiltram no prédio da *Shostners* e encontram a enorme Caneta de 250 Cores. Enquanto isso, Suzana e seus empresários se reúnem com o Palhaço Cosquinha. A CEO revela seu plano maligno: agora que as cores estão proibidas, a empresa fará muito sucesso com sua linha de produtos multicoloridos. A partir do monopólio de Suzana, a série critica o *lobby* entre o empresariado neoliberal e os governos conservadores, demonstrando como os direitos da população são precarizados para serem transformados em mercadorias: prática muito utilizada no governo Bolsonaro a partir das privatizações, desmonte de instituições públicas, leilões com predomínio de empresas estrangeiras e subordinação aos interesses dos Estados Unidos em detrimento da soberania nacional (Pinho, 2019).

Porém, quando Irmão do Jorel e seus amigos saem do prédio com a caneta, o grupo é cercado pelos tanques de guerra dos palhaços e por Cosquinha e Suzana. Quando o grupo parece encurralado, eles são salvos pelos patos Fabrício e Danúbio, amigos de Gesonel, que chegam pilotando o Caminhão de Lixo do Tempo: a máquina do tempo que eles acabaram de concertar. Os quatro pulam para dentro do caminhão com a caneta e o veículo voa, mas Cosquinha se agarra à traseira. O palhaço resmunga: “Na minha época, a gente se divertia de verdade. As cores não atrapalhavam as pessoas”. A fala dele remete ao revisionismo histórico que, tal como descrito por Zimmermann (2023) distorce a realidade para oferecer uma versão alternativa que ressalta apenas o lado bom do regime opressor. Então, Irmão do Jorel oferece um “acordo de paz” e estende a mão para Cosquinha subir. O palhaço desconfia dele, mas aceita. Ao entrar no caminhão, ele rouba a Caneta de 250 Cores e ri da ingenuidade do menino. Porém, um zíper se abre na caneta de Cosquinha, revelando que ela era Gesonel disfarçado, e a caneta de verdade continua com o protagonista. Então, Irmão do Jorel e os amigos pulam para fora do veículo, montados nos patos, e deixam Cosquinha sozinho. Um portal se abre, enviando o veículo de volta para o passado. O retorno de cosquinha ao passado em um Caminhão de Lixo do Tempo é simbólico: as ideologias ultrapassadas do autoritarismo são descartadas tal como resíduos obsoletos da história. Por fim, Irmão do Jorel deixa a caneta de 250 cair. Ao atingir o chão, ela explode como uma bomba e traz todas as cores de volta para o mundo. Colorido como uma proxusão de tintas, o Brasil finalmente respira com o retorno da liberdade.

Considerações Finais

A comparação entre o bolsonarismo e uma viagem no tempo, longe de ser mero artifício retórico, revela a vocação da fantasia para dizer aquilo que o real, por vezes, insiste em camuflar. Em *Irmão do Jorel*, quando a extrema-direita resolve acabar com a democracia, o mundo literalmente perde a cor – e só a liberdade é capaz de recuperá-la. Ao transformar militares em palhaços, a série desmonta o espetáculo do poder, convidando o espectador a rir do tirano e, no riso, retirar-lhe a aura. A animação infantil, tantas vezes relegada ao

estatuto de entretenimento inofensivo, revela-se, assim, um sofisticado laboratório de imaginação política: um espaço onde se ensaiam outras formas de existir e de narrar o país. Se a tentativa de golpe de 8 de janeiro de 2023 tentou, novamente, arrancar fora as cores do nosso país, a decisão judicial que culminou na prisão de Jair Bolsonaro por sua participação na trama contra o Estado Democrático de Direito foi o clímax pelo qual todos esperavam. O desfecho, porém, continua em aberto: em diversos lugares do mundo, a ameaça do neofascismo cresce em lideranças políticas cada vez mais extremistas. Como no caminhão de lixo do tempo do Palhaço Cosquinha, resta a esperança de que certas ideias não encontrem mais caminho de volta. E que a imaginação, essa força subversiva que aprende brincando e resiste colorindo, siga sendo capaz de devolver ao Brasil algo que regimes autoritários sempre tentam confiscar primeiro: o direito de imaginar futuros.

Referências

- Abrucio, F. L. (2021) Bolsonarismo e educação: quando a meta é desconstruir uma política pública. In: L. Avritzer, F. Kerche e M. Marona (orgs.). *Governo Bolsonaro: retrocesso democrático e degradação política* (pp. 256–273). Autêntica.
- Almeida, F. A. de, e Sousa, L. D. de (2021). O ensino de história através da representação da identidade brasileira na animação *Irmão do Jorel*. En F. A. de Almeida et al. (Eds.), *Ensino de História: histórias, memórias, perspectivas*. Científica Digital.
- Amorim, A. P. (2021). A imprensa no governo Bolsonaro sob os ataques à liberdade de expressão. En L. Avritzer, F. Kerche e M. Marona (Orgs.), *Governo Bolsonaro: retrocesso democrático e degradação política* (pp. 478–491). Autêntica.
- Aranovich, V. D. (2025). *De volta ao mundo em preto e branco: a relação entre o bolsonarismo e a ditadura militar na série de animação Irmão do Jorel* (Trabalho de Conclusão de Curso) Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Arbex, D. (2022, janeiro). Quando a terra tremeu: minutos antes e minutos depois do rompimento da barragem de Brumadinho. *Revista Piauí*, (184). <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/quando-terra-tremeu/>
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. e Vernet, M. (1995). *A estética do filme* (M. Appenzeller, Trad., 2ª ed.). Papirus.
- Barros, T. de. (2024). *Também para maiores: o duplo código como estratégia narrativa nas animações brasileiras para o público adulto* (Dissertação de mestrado). Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. <https://tede2.pucrs.br/tede2/handle/tede/11166>
- Bauer, C. S. (2024). Jair Messias Bolsonaro e suas verdades: o negacionismo da Ditadura Civil-Militar em três proposições legislativas. *Estudos Históricos*, 37(82), 1–22. <https://doi.org/10.1590/S2178-149420240207>
- Boito Jr., A. (2020). Por que caracterizar o bolsonarismo como neofascismo. *Crítica Marxista*, 27(50), 111–119. <https://doi.org/10.53000/cma.v27i50.19004>
- Brasil de Fato. (2019, 31 de outubro). Eduardo Bolsonaro diz que governo pode propor um “novo AI-5”. <https://www.brasildefato.com.br/2019/10/31/eduardo-bolsonaro-diz->

- que-governo-pode-propor-um-novo-ai-5/
- Caldas, A. C. (2021, 30 de setembro). Gestão da cultura do governo Bolsonaro é considerada a pior das últimas décadas, dizem artistas. *Brasil de Fato*. <https://www.brasildefato.com.br/2021/09/30/gestao-da-cultura-do-governo-bolsonaro-e-considerada-a-pior-das-ultimas-decadas-dizem-artistas/>
- Campos, J. P. de. (2019, 1 de novembro). Doze vezes em que Bolsonaro e seus filhos exaltaram e acenaram à ditadura. *Veja*. <https://veja.abril.com.br/politica/doze-vezes-em-que-bolsonaro-e-seus-filhos-exaltaram-e-acenaram-a-ditadura/>
- Chagas, D. E. S., Souza, J. M. A. de, Marinho, M. C. E. e Silva, Y. V. A. (2024). A ditadura militar e as raízes ideológicas do “Bols(olavismo)”. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, 17(6), 1–14. <https://doi.org/10.55905/revconv.17n.6-014>
- Couto, C. G. (2021). Do governo-movimento ao pacto militar-fisiológico. En L. Avritzer, F. Kerche e M. Marona (Orgs.), *Governo Bolsonaro: retrocesso democrático e degradação política* (pp. 35–46). Autêntica.
- Conectas Direitos Humanos. (2023, 24 de janeiro). Tragédia de Brumadinho: 4 anos de impunidade e sonhos soterrados. <https://www.conectas.org/noticias/tragedia-de-brumadinho-4-anos-de-impunidade-e-sonhos-soterrados/>
- Debord, G. (2003). *A sociedade do espetáculo* [Recurso eletrônico]. CISC. (Obra original publicada em 1967). <https://www.cisc.org.br/portal/jdownloads/DEBORD%20Guy/socespetaculo.pdf>
- Feix, D. (2021). De *Tropa de Elite* a *O animal cordial*: sintomas do fascismo no cinema brasileiro (2007–2018). In *Anais do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Intercom. <https://portalintercom.org.br/anais/nacional2021/resumos/dt4-ci/daniel-feix.pdf>
- Gaspari, E. (2016). *A ditadura acabada*. Intrínseca.
- Grijó, L. A. (2020). *A dança das bolinhas: notas sobre o Brasil interrompido*. Telha.
- Lopes, M. (2018, 14 de maio). Versão sobre período Geisel é falsa; ex-presidente era a “tigrada”. *Brasil 247*. <https://www.brasildefato.com.br/brasil/versao-sobre-periodo-geisel-e-falsa-ex-presidente-era-a-tigrada>
- Passos, A. M. (2021). Militares e política no governo de Jair Bolsonaro. En L. Avritzer, F. Kerche e M. Marona (Orgs.), *Governo Bolsonaro: retrocesso democrático e degradação política* (pp. 217–225). Autêntica.
- Pinho, C. E. S. (2019). Ditadura militar e bolsonarismo: política doméstica e relações internacionais. *Le Monde Diplomatique*. <https://diplomatique.org.br/ditadura-militar-e-bolsonarismo-politica-domestica-e-relacoes-internacionais/>
- Parent-Altier, D. (2009). O enredo. En *O argumento cinematográfico* (pp. 39–55). Texto & Grafia.
- Reis, D. A. (2020). Notas para a compreensão do bolsonarismo. *Estudos Ibero-Americanos*, 46(1), 1–14. <https://doi.org/10.15448/1980-864X.2020.1.36709>
- Risso, L. C. e Carvalho, C. R. (2022). O governo Bolsonaro e similitudes com o período da ditadura militar no Brasil nas questões indígenas e ambientais. *Revista Formação (Online)*, 29(54), 331–356.
- Rossini, M. de S. (2008). Cinema e História: ênfases e linguagens. En S. J. Pesavento, N.

- M. W. Santos e M. de S. Rossini (Orgs.), *Narrativas, imagens e práticas sociais: percursos em história cultural* (pp. 123–147). Asterisco.
- Santiago Jr., F. das C. (2012). Cinema e historiografia: trajetória de um objeto historiográfico (1971–2010). *História da Historiografia*, (8), 151–173. <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/270>
- Santos, L. G. dos, Bona, R. J. e Bailer, C. (2021). Relações nacionais de intertextualidade e transmídia na série *Irmão do Jorel* sob uma perspectiva do circuito da cultura. En *Anais do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. <https://www.researchgate.net/>
- Silva, M. A. M. (2020). *Imagem, movimento e discurso: das gangorras à revolução em Irmão do Jorel* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal Fluminense. <https://app.uff.br/riuff/handle/1/14564>
- Sanz, B. e Mendonça, H. (2017, 28 de novembro). O lado obscuro do “milagre econômico” da ditadura: o boom da desigualdade. *El País Brasil*. https://brasil.elpais.com/brasil/2017/09/29/economia/1506721812_344807.html
- Schurster, K. e Teixeira da Silva, F. C. (2021). Militares e bolsonarismo: um caso da transição falhada e democracia inacabada. *Revista Relaciones Internacionales*, 30(60), 167–182. <https://doi.org/10.24215/23142766e130>
- Stigger, H. e Gerbase, C. (2012). *Cinema brasileiro e a experiência da ditadura militar*. PUCRS. <https://repositorio.pucrs.br/>
- UOL. (2016, 19 de abril). Dilma critica Bolsonaro: “É terrível alguém homenagear o maior torturador do Brasil”. *UOL Notícias*. <https://noticias.uol.com.br/>
- Vidal, G. Z. (2024). *Realismo mágico no cinema contemporâneo: uma análise de Los silencios* (Dissertação de mestrado). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. <https://lume.ufrgs.br/>
- Zimmermann, A. C. (2023). O revisionismo histórico nas comemorações do golpe civil-militar de 1964 durante o governo Bolsonaro (2019–2022) heranças autoritárias e encerramento do passado. *História da Historiografia*, 16(41), 1–22. <https://www.historiadahistoriografia.com.br/revista/article/view/2003>

Abstract: This article aims to analyze the Brazilian children’s and young adult animated series *Irmão do Jorel* in order to investigate how audiovisual narratives represent the reactivation of ideological elements of the Military Dictatorship during the government of Jair Bolsonaro. The central research question is: how does *Irmão do Jorel* employ surreal humor and the fantasy genre to articulate social and political criticism regarding the relationship between the Dictatorship and Bolsonarism? In a context marked by the rise of the far right in Brazil and by the dissemination of revisionist and denialist discourses that idealize the Military Dictatorship, culture becomes a territory of ideological dispute. In this scenario, audiovisual narratives play an essential role in the construction of collective social memory, acting as instruments of resistance against historical erasure and the banalization of state violence. In the series, the Dictatorship is portrayed as an authoritarian regime led by military clowns who censor the use of colors, turning the world black and white. In the

fourth season, released in 2021, the dictator's leader, Clown Cosquinha, travels through time to the present, becomes mayor, and reinstates several dictatorial decrees— a metaphor for the contemporary advance of the far right. The research is structured around two main axes: the first discusses the relationship between cinema, memory, and History; the second examines the connections between the Dictatorship and the Bolsonaro administration. The analytical corpus comprises four episodes from the fourth season that address repression, censorship, and militarism. The methodology combines film analysis and bibliographical research, drawing on authors such as Rossini, Feix, Stigger and Gerbase, Parent-Altier, Santiago Jr., Zimmermann, Bauer, Schurster and Silva, Passos, and Grijó.

Keywords: *Irmão do Jorel* – animation – Brazilian military dictatorship – bolsonarism – historical memory

Resumo: Este artigo tem por objetivo analisar a série de animação infanto-juvenil brasileira *Irmão do Jorel* para investigar como o audiovisual representa a reatualização de elementos ideológicos da Ditadura Militar durante o governo de Jair Bolsonaro. A questão central da pesquisa é: como a série *Irmão do Jorel* utiliza o humor surrealista e o gênero fantástico para tecer críticas sociais e políticas sobre as relações entre a Ditadura e o bolsonarismo? Num contexto de ascensão da extrema-direita no Brasil, marcado pela difusão de discursos revisionistas e negacionistas que idealizam a Ditadura Militar, a cultura torna-se território de disputa ideológica. Nesse cenário, as narrativas audiovisuais são essenciais para construir uma memória social coletiva, atuando como instrumentos de resistência ao apagamento da história e à banalização da violência de Estado. Na animação, a Ditadura é apresentada como um regime autoritário comandado por palhaços militares que censuravam o uso de cores, tornando o mundo preto-e-branco. Na quarta temporada, lançada em 2021, o líder da ditadura, Palhaço Cosquinha, viaja no tempo para o presente, torna-se prefeito e reinstala vários decretos ditatoriais: uma metáfora ao avanço extrema-direita na atualidade. A pesquisa se estrutura em dois eixos: o primeiro discute a relação entre cinema, memória e História; o segundo traça as relações entre a Ditadura e o governo Bolsonaro. O corpus de análise abrange quatro episódios da quarta temporada que tematizam repressão, censura e militarismo. A metodologia combina análise fílmica e pesquisa bibliográfica, com base em autores como Rossini, Feix, Stigger e Gerbase, Parent-Altier, Santiago Jr., Zimmermann, Bauer, Schurster e Silva, Passos e Grijó.

Palavras-chave: *Irmão do Jorel* – animação – ditadura militar brasileira – bolsonarismo – memória histórica