

RIR POR ÚLTIMO HENFIL, A DITADURA MILITAR E OS CONTEXTOS

Marcos Silva*

Resumo

A produção humorística de Henfil se deu durante a ditadura militar brasileira (1964/1985). Ele comentou diferentes aspectos da política e da sociedade durante o período, neles interferindo. Este artigo discute as relações de esclarecimento recíproco entre regime político e movimentos sociais da época, por um lado, e aquela criação artística, por outro.

Palavras-chave

Henfil; ditadura militar; humor visual; imprensa alternativa.

Abstract

Henfil produced visual humor during the Brazilian military dictatorship (1964/1985). He commented on various aspects of politics and society in the course of this period, interfering in them. This article discusses reciprocal elucidation relations between a political regime, social movements and artistic creation.

Key-words

Henfil; military dictatorship; visual humor; alternative press.

(...) enovelar a profundidade e a farsa.
Friedrich Nietzsche
Humano, demasiado humano

Depois da ditadura, acabada a repressão,
o que vai ser reprimida violentamente é
uma coisa chamada crítica.
Henfil¹

Comecei a escrever sobre Henfil e seu mundo em 1992, período marcado, em São Paulo (onde vivo e trabalho) e noutras partes do país e do mundo, por manifestações de neofascismos cotidianos: matança no Carandiru (principal presídio paulistano), atos públicos de apoio aos assassinos daqueles 111 presos, agressões a nordestinos, negros, judeus e árabes, dentre outros grupos, assassinatos de imigrantes pobres, turcos, albaneses, ciganos e de outras nacionalidades e etnias, em diferentes países europeus, argumentos múltiplos de “limpeza étnica”, da ex-Iugoslávia ao sul do Brasil, etc.

Nos anos seguintes, novos crimes dessa natureza continuaram a ser praticados – Vigário Geral, Candelária e Eldorado dos Carajás, além de muitos outros lugares de Europa, África, Ásia e Américas – e a agressão governamental contra índios, negros e Sem-Terra que protestavam durante as comemorações dos 500 anos de descobrimento do Brasil (21 de abril de 2000), em Porto Seguro (BA), aparece como uma espécie de síntese desses acontecimentos do século XX, que se encerrava.²

Tais medonhas experiências contribuíram para que eu pensasse também sobre a necessidade de transformar a luta contra aqueles neofascismos cotidianos em luta cotidiana, inclusive em meu espaço de docência e pesquisa, refletindo a respeito das mais diversas modalidades de enfrentamento dessa natureza, abrangendo aqueles contra a ditadura militar no Brasil, dos anos 1960 a 1980, sem esquecer do autoritarismo posterior à ditadura (governos Sarney, Collor, Itamar e FHC). Procurei fazer isso sem perder de vista minhas experiências anteriores na pesquisa de humor visual e história. A escolha do mundo de Henfil, que fez parte de minha formação na juventude, resultou da articulação entre essas preocupações.

Para encaminhar um debate sobre a memória humorística da ditadura militar no Brasil, a partir da produção de Henfil, considerei uma primeira dificuldade: a própria palavra “ditadura” saiu do uso corrente na maior parte das falas sobre o período, ao menos desde o governo Figueiredo (1979/1985). Emprega-se, desde então, “período de exceção” ou, no máximo, “autoritarismo”. Um seriado televisivo da Rede Globo e as manifestações contra o desgoverno Collor, em 1992, fortaleceram posteriormente a expressão “anos rebeldes” para designar parte do período ditatorial.

Naquele seriado, a experiência da ditadura brasileira de 1964/1985 apareceu, fortemente, sob o signo de piedade, dos autores da obra e de seus espectadores, em relação aos jovens protagonistas do enredo (quase todos de classe média urbana – as exceções eram personagens bem secundários ou pessoas mais ricas, que aderiam àquele universo por diferentes vias), aos sofrimentos desses personagens e de setores militantes de esquerda, incluindo perdas de vidas nesses âmbitos. A Rede Globo não se incluiu como beneficiária nem importante agente daquela ditadura, apresentando-se, pelo contrário, como pura vítima da censura à sua programação (novelas, em especial – há referências a *A escrava Isaura*), omitindo, logicamente, o prêmio que ganhou da ditadura chilena (Pinochet), em 1970, como reconhecimento pela confiável cobertura jornalística que realizava sobre tal regime...³

O seriado *Anos rebeldes* reforçou, ainda, a imagem de que houve efetiva ação política crítica à ditadura militar apenas antes de 1968 (em especial, do AI-5) e depois de 1979 (particularmente, da Anistia), caracterizando tal “intervalo” por episódios menores e corriqueiros.⁴

Cristalizou-se, assim, a interpretação de uma “Idade de Ouro” das lutas contra a ditadura militar, ao redor de 1968, retomada para valer após a Anistia, principalmente, por meio da Campanha pelas Diretas (1983/1984) e nas eleições indiretas de Tancredo Neves (1984). De acordo com essa caracterização, há uma espécie de vazio social e político durante a etapa ditatorial.⁵ Os mesmos jovens de classe média e de esquerda, retornados do exílio, como que conduzem uma chama sagrada de liberdade e ideal, sob os auspícios de um ato justo do próprio regime que antes combateram e, supostamente, continuavam a enfrentar – a Anistia. Nunca foi tão urgente lembrar a concisa definição desse instrumento por Aparício Torelly, o “Barão de Itararé”: “ato pelo qual o governo resolve perdoar generosamente injustiças e crimes que ele mesmo cometeu”.⁶

Falar sobre Henfil e seu ruidoso riso, no contexto da ditadura militar e de seu depois, significa percorrer trajeto muito diferente desse edificante discurso “rebelde”.⁷ O que aparece em seus desenhos, contemporâneos, críticos e virtuais avessos da ditadura, são temas de *poder popular*, capacidade de atuação contra o regime, nação marcada por múltiplas tensões (alto da caatinga *versus* sul-maravilha; homem *versus* mulher; intelectuais *versus* seres comuns; classe média *versus* pobres [empregadas domésticas, operários, etc.]; racismo e preconceito *versus* solidariedade).

Ao evocar o tema do poder popular em Henfil, é necessário diferenciá-lo de algum povo idealizado, “bom povo”, parente próximo do “bom selvagem”.⁸ Quando recordei, acima, a questão dos neofascismos cotidianos, a menção ao apoio dado àqueles que promoveram a matança do Carandiru englobou também setores populares, que apreciavam

programas de televisão da época como *Aqui, agora*, do SBT, *190 urgente*, do CNT, e *liam Notícias populares* ou publicações semelhantes. Parcelas desse mesmo universo, todavia, também podem ter participado de greves, movimentos sociais similares e outras lutas por direitos, ultrapassando o unidimensional.⁹

Assim, estudando Henfil, não há pretensões de se falar em “puro povo”, num sentido “folclórico” de portadores de uma cultura sempre igual a si mesma e à margem de padrões eruditos dominantes. Cabe pensar na multiplicidade dos grupos populares, em sua beleza e também agressividade, na capacidade crítica de alguns de seus setores, que se relacionam, por diferentes vias, com aqueles padrões.¹⁰

Tais agressividade e capacidade crítica de setores populares se manifestam na produção artística intensamente vinculada ao riso, tendo em vista seu caráter social, articulada que é a valores e tensões de diferentes grupos humanos. O caráter social do riso também se explicita no convívio crítico e acomodatício com instâncias de poder, como se observa em abordagens psicanalíticas da questão, evidenciando o trabalho do cômico com desejos individuais e coletivos.¹¹ A temática do riso popular contribui para se pensar sobre faces inesperadas da capacidade crítica própria a setores dominados em relação aos grupos e instituições privilegiados na sociedade, revelando poderes dos dominados, que ultrapassam qualquer condição social pré-fixada.¹²

É a partir dessas facetas do riso que se torna mais palpável o elenco de problemas que a produção artística de Henfil traz para se conhecer historicamente a experiência da ditadura militar no Brasil e seus desdobramentos, indo muito além das vozes dominantes.

Henfil explorou um conjunto de questões que, de forma explícita, sinalizam contextos ditatoriais: violência cotidiana, disputa por diferentes espaços sociais, papéis assumidos ou pretendidos pelos intelectuais, projetos do e para o povo.

De forma mais implícita, seu fazer artístico também identifica e enfrenta aquele contexto na medida em que assume a necessidade de explorar informações diretas, apelando para uma linguagem gráfica extremamente econômica e eficaz em sua contundência, construindo personagens e situações apoiados na capacidade de ação ou, na pior das hipóteses, de visão das realidades ditatoriais, combatendo, por essa via, a imagem de nada poder ser feito sob ditaduras.¹³

É evidente que o trabalho de Henfil enfrentou também dificuldades no panorama da vida cultural, que não se restringiram à ação da censura. Em se tratando de um artista polêmico, operando num espaço de arte política disputado por diferentes setores de esquerda, seu trajeto foi marcado por discussões com outros artistas, que ele, freqüentemente, internalizou em sua produção. É o que se observa nos “enterros” daqueles por ele julgados pouco críticos ou coniventes em relação ao regime e às linhas de criação tidas

como inadequadas – caso do “Cemitério do Caboclo Mamadô”, onde figuraram o cantor Wilson Simonal, considerado colaborador do regime, e mesmo a cantora Nara Leão, apesar de suas anteriores posturas de esquerda, tendo em vista novos repertórios e as reações que esboçou a críticas sofridas.¹⁴

Além desses campos temáticos e problemas de política cultural, convém lembrar o engajamento ainda mais direto de Henfil em debates políticos, quer apoiando perseguidos e participando de campanhas, como a da Anistia e a das Eleições Diretas, quer assumindo militância petista e enfatizando a liderança de Teotônio Vilela nos debates sobre as diretas, reivindicando a necessidade de heróis para o país, quer refletindo sobre o peso do medo na ação política contra a ditadura militar (que não chegava a paralisar aquela ação, todavia!), como se observa no personagem Ubaldo, O Paranóico.¹⁵

A produção de Henfil em cartuns e quadrinhos tem sido analisada sobretudo por pesquisadores desses campos de linguagem e da imprensa no Brasil.

Dentre esses estudiosos, Moacy Cirne destacou aquela criação quadrinhística a partir de sua importância editorial, no cenário brasileiro, tão adverso aos produtos nacionais, explorando seus níveis estético e político.¹⁶

Se o primeiro livro de Cirne mencionou Henfil tomando o referencial de seu sucesso em *O Pasquim* e no *Jornal de sports*, evocando relações entre quadrinhos e literatura, obra posterior do mesmo autor, dedicada a Zivaldo e Maurício de Souza, já definiu aquele artista como “o melhor criador de quadrinhos no país”.¹⁷

Essa valorização de Henfil por Cirne cresceu ainda mais em estudos subseqüentes, apontando a força crítica de personagens como Preto que Ri, Zeferino, Graúna e Orelana, as diferenças entre argumentos “realista-socialistas” do artista, em depoimentos e polêmicas, e sua prática criadora, a tradição brasileira de quadrinhos cartunísticos, a experiência de *O Pasquim* e o peso de Henfil nos quadrinhos brasileiros dos anos 1970.¹⁸

Discutindo Henfil, Cirne se dedicou principalmente a dimensões de linguagem, a partir de perspectivas semiológicas, aproximando-se, também, de reflexões gerais sobre a cultura brasileira, defendendo a inserção dos quadrinhos em tradições analíticas que tiveram olhos apenas para literatura, pintura, música e cinema eruditos – o autor evoca também a importância de campos artísticos como música popular e literatura de cordel.¹⁹

As referências de Cirne ao processo histórico inclusivo da produção henfiliana tenderam a reiterar interpretações consagradas sobre períodos da história brasileira, dando menor destaque àquela produção específica (quadrinhos, cartuns) como experiência ativa nos espaços políticos e sociais. Embora rejeitando teóricos do artístico como reflexo (Lukács, por exemplo),²⁰ sua ênfase na análise de linguagem e o reforço àquelas interpretações do social já estabelecidas²¹ deixaram de explorar potencialidades políticas e sociais do próprio material por ele estudado – sua força específica na cena dos poderes, por exemplo.

Assim, as interpretações de Cirne postulam importantes papéis de Henfil na crítica da ditadura brasileira dos anos 1964/1985, sem discutir mais extensamente, todavia, suas particularidades temáticas e formais em relação a outros desenhistas de humor, diversos setores da imprensa ou da oposição política no país. Apesar disso, o pioneirismo de Cirne ao discutir o trabalho de Henfil no calor de sua elaboração é de grande importância para qualquer análise desse artista, lançando interpretações originais.

José Luiz Braga fez estudo sobre o semanário *O Pasquim*, discutindo suas características editoriais e de linguagem, além de acompanhar vicissitudes empresariais e batalhas que enfrentou contra a censura e o terrorismo. É um trabalho mais preocupado com o projeto geral do periódico, assinalando o peso que o humor gráfico assumiu em todas as suas páginas e narrando diferentes momentos editoriais em sua história, incluindo a presença de Henfil como diretor do jornal. A produção cartunística e em quadrinhos desse artista foi menos comentada, o que se deve ao estilo do livro, fonte muito útil para entender o trajeto daquele semanário e os livros e outros materiais que lançou pela Editora Codecri – nome criado por Henfil, segundo Braga.²² Lastimavelmente, o livro não inclui imagens, de fundamental importância para a compreensão de um jornal cheio de cartuns e outras modalidades do humor visual.

Bernardo Kucinski produziu vasto balanço da imprensa alternativa brasileira dos anos 1960 a 1980, dando especial realce à presença de *O Pasquim* naquele universo e, nesse jornal, destacando a atuação de Henfil, cujo nome foi colocado no título do item de abertura do capítulo dedicado àquele periódico.²³

A atenção de Kucinski se dirigiu especialmente para os planos das histórias institucional e política da imprensa, acompanhando, no caso daquele semanário carioca, formação, os cartunistas nele atuantes, impasses “empresariais” (o autor salientou a freqüente incapacidade da imprensa alternativa para assumir uma estatura propriamente empresarial, malgrado bons resultados financeiros momentâneos e oportunidades de expansão – *O Pasquim* é claro exemplo disso), caracterizando as inovações de linguagem e a influência sobre o comportamento cotidiano que o jornal exerceu em sua etapa inicial. Ele comentou, ainda, as graves dificuldades enfrentadas por aquele semanário, da prisão de quase toda sua equipe, em 1970, à censura prévia, passando pelo sucesso até meados dos anos 1970 e chegando ao posterior declínio.

O conjunto desse livro de Kucinski defende a tese de que a imprensa alternativa foi “o principal espaço de reorganização política e ideológica das esquerdas” (p. XVI), estudando os casos que julgou mais significativos em diferentes campos desse periodismo – *O Pasquim*, *Versus*, *Coojornal*, *Repórter*, *Opinião*, *Movimento* e *Em tempo*. Trata-se de estudo muito significativo para a reflexão sobre a presença de tal modalidade de periodismo

naquela etapa histórica brasileira. Muitas de suas teses, no entanto, podem levar a uma compreensão elitizada da oposição à ditadura, restringindo-a ao universo dos intelectuais de esquerda e das vanguardas político-comportamentais.

Dênis de Moraes publicou vasta biografia de Henfil, em vigoroso estilo jornalístico, apoiada em muitas entrevistas e material impresso (de Henfil, sobre ele e outros temas contemporâneos à sua produção).²⁴ O autor acompanha diferentes etapas e aspectos da vida de Henfil, incluindo vivências familiares, escolaridade, empregos, formação e prática política, experiências amorosas, saúde e muitos outros temas. Trata-se de trabalho minucioso nesse gênero textual, referência para qualquer debate sobre o artista. É pouco atento aos espaços de linguagem que Henfil trabalhou como universos de análise que mereçam atenção por seus próprios recursos, e não como apêndices de uma vida que tendeu a ser mostrada como exemplar – situação paradoxal em relação ao artista que colocou um entediado São Pedro avaliando a trajetória do Cumprido com as palavras: “Hum... Que alma pura... Que alma alvacenta! Alma mais casta, honesta, celibata, límpida, bondosa, odara, caridosa... Entre, meu santo!”, concluindo, no quadro seguinte: “Saco...”.²⁵

Num pólo diferenciado, abordando experiências sociais de outras naturezas e também representativas de lutas políticas no contexto ditatorial, Chaui e Sader trabalharam com movimentos populares como importantes dimensões da longa crise do regime.

Chaui, em duas coletâneas de ensaios, abordou campos políticos e culturais, nos quais modalidades de pensamento e ação populares emergiram como legítimas e complexas, evidenciando capacidade organizativa e consciência de seus interesses, mesmo quando em níveis informais ou desvalorizados socialmente, sem inferiorizar tais estilos em relação a instituições como partidos, sindicatos e academia. Desse ponto de vista, o panorama social brasileiro do período 1964/1984 não pode ser discutido apenas pelo ângulo do poder ditatorial, embora esse fosse o dominante, formulasse diferentes propostas e controlasse múltiplos níveis de experiência social: ao mesmo tempo em que tal espaço se articulava e agia, outros níveis de experiências dos dominados explicitavam modalidades de ação e pensamento que escapavam ao arbítrio dos dominantes, evidenciando que os explorados não eram apenas objetos de outrem.²⁶

As perspectivas analíticas de Chaui são muito frutíferas para se pensar sobre a questão da ditadura e sua ultrapassagem, estando atento a movimentos sociais e populares, sem se restringir à ação de Estado e outros agentes dominantes. Se Henfil foi um artista sensível a tais movimentos sociais, tematizando-os em suas criações e contribuindo para (ou sendo adotado por) suas publicações, é muito importante procurar dar conta do estatuto dos mesmos naquela experiência histórica.

Sader retomou essa problemática, ampliando-a e detalhando-a a partir de estudos sobre movimentos sociais de peso na crítica à ditadura militar.²⁷ Ele abordou manifestações populares em São Paulo nos anos 1970, abarcando setores cristãos, metamorfoses da esquerda e do sindicalismo, discutindo realidades como clubes de mães, movimentos de saúde e práticas sindicais – inclusive, as oposições em seus quadros institucionais.

A partir de tais análises, esse autor caracterizou a experiência dos movimentos populares pela capacidade de modificar o cenário público no Brasil daquela década, enfrentando a ditadura, é evidente, mas também inovando naquele universo em escala política mais ampla, tendo em vista os limites que a dominação na sociedade brasileira impôs à participação popular, mesmo quando o caráter ditatorial das relações de poder não era tão patente – no período 1945/1964, digamos.²⁸ Nesses termos, Sader também evidencia que a ditadura não se exercia apenas no plano institucional mais visível, antes percorrendo um cotidiano social freqüentemente imperceptível, e que as negações superadoras de seu universo foram-se engendrando a partir de diferentes espaços e agentes.

Essas discussões de Chauí e Sader retomaram e ampliaram, também, a atenção que setores católicos e científicos dedicaram a movimentos sociais em São Paulo desde meados dos anos 1970,²⁹ acrescentando-lhes um sopro de empatia e explícita atribuição de grande peso na constituição de outro panorama político contra a ditadura. São horizontes de estudo muito importantes para se refletir sobre a produção de Henfil, que esteve vinculada a propostas críticas em relação à ditadura militar e também se preocupava com a busca de alternativas populares e suas expressões coletivas.

Em se tratando de artista que tratou tão diretamente do temário político e social de seu tempo, intervindo mesmo em debates e campanhas (além das citadas Anistia e Diretas Já, cabe evocar denúncias sobre assassinatos de mulheres e dificuldades dos quadrinhos nacionais, dentre outras), discutir sua produção é pensar sobre esses e outros problemas da sociedade brasileira. Uma necessidade preliminar do debate será evitar que esta discussão reduza a produção artística a “reflexo” daquilo que outras instituições ou linguagens já formularam.

É claro que pesquisar desenhos de humor (como qualquer outro documento histórico: discursos presidenciais, instrumentos de trabalho, materiais de higiene íntima, panfletos de movimentos sociais, etc.) significa estabelecer articulações com diferentes práticas sociais e documentos da época estudada, interpretando-os à luz de problemáticas de conhecimento histórico. Tais ligações não significam, todavia, anulação de quaisquer espécies de práticas sociais e documentos por outros,³⁰ por procedimentos que tornariam uma modalidade de auto-elaboração humana ou de registros documentais redundante em relação às demais. Daí a necessidade de explorar as especificidades temáticas e de linguagem na

produção de Henfil, ao mesmo tempo em que se pensa sobre temas e problemas mais visivelmente articulados a outras ações humanas e fontes documentais, considerando tanto umas como outras reciprocamente esclarecedoras de seu existir.

Em depoimentos ou reedições de narrativas,³¹ Henfil registrou o surgimento dos Fradim em 1964, na revista *Alterosa* e no *Diário de Minas*, ambos de Belo Horizonte, sem maior repercussão imediata. A dupla de personagens passou a marcar profundamente o humor visual brasileiro quando veiculada nacionalmente pelo semanário *O Pasquim*, a partir de 1969.

Os Fradim retomaram matrizes clássicas do humor, pelo par contrastante e compensatório de carências recíprocas (O Gordo e O Magro, Oscarito e Grande Otelo, Os Sobrinhos do Capitão e, bem anteriores, Dom Quixote e Sancho Pança, dentre tantos outros). Ao mesmo tempo, a partir de construção gráfica própria, dialogou também com o personagem O Amigo da Onça – que Henfil reconheceu marcante para o humor visual brasileiro³² –, trilhando mesmo situações sádicas daquele.

Essa releitura, com certeza, fez-se como interpretação e homenagem, estabelecendo referenciais no cotidiano e na escala de valores que eram próprios à criação do desenhista mineiro. Assim, seu trabalho com valores do espaço religioso, imagens de família e infância assumiu significados específicos nos quadros do apelo político àqueles argumentos no Brasil dos anos 1960 e 1970 – marchas de direita “com Deus e pela família”, caracterização dos derrotados politicamente em 1964 como ateus, investimentos autoritários nos campos educacional e moral, etc.

O trabalho gráfico de Henfil com os Fradim e outros personagens se iniciou sob o signo de extrema concisão, reduzindo as figuras humanas e, principalmente, a ambientação a rigorosa economia de traços. Essa situação tendeu a se alterar ao longo de sua produção, no sentido de trabalhar detalhes do quadro, num nível alegórico.

Os dois frades, Zeferino, Graúna, Orelana e Ubaldo foram alguns dos personagens de maior repercussão do desenhista, o que se expressou na maior presença dos cinco primeiros na revista *Fradim* – Ubaldo esteve mais ligado à publicação na revista *Isto É*. Com os Fradim, o desenhista iniciou um trajeto narrativo voltado para a desmontagem de argumentos de pureza e ortodoxia, quer nos sentidos tradicionais (defesa de família, religião e costumes pelo Cumprido), quer na direção aparentemente oposta da contracultura dos anos 1970 – ridicularização de moda e hábitos derivados dos *hippies*, por exemplo.

Henfil assinalou, em diferentes ocasiões, traços autobiográficos que imprimiu ao conjunto de sua produção e, em especial, aos Fradim, incluindo momentos em que o Baixim assumiu elementos de identidade do artista – idade, origem mineira, vida sexual (grande atração por pés femininos),³³ etc. Trata-se de importante dimensão que não precisa ser

confundida com uma face apenas confessional ou autobiográfica do autor, naquele e noutros personagens. Cabe refletir sobre o caráter imaginário dos personagens, que ultrapassaram a vontade consciente do desenhista,³⁴ dialogando com o campo humorístico brasileiro anterior e contemporâneo à sua publicação, intervindo nos debates que imprensa, vida política e outros setores da sociedade civil enfrentavam.

É assim que os Fradim, após uma etapa inicial mais marcada pelo universo existencial e moral, espécie de balanço sobre os valores católicos na sociedade brasileira, invadiram um cotidiano de esquadrões da morte, psiquiatras, mulheres, homossexuais, etc. Através dessas mudanças, eles conseguiram manter-se como os personagens mais conhecidos de seu criador, justificando a preservação de seu nome como título da revista irregularmente periódica, espécie de almanaque que abrigava múltiplas criações de Henfil em quadrinhos, textos e cartuns.

Junto com os Fradim, a revista estampou séries de desenhos com os personagens Zeferino, Orelana e Graúna. Se os anteriores, do existencial ao cotidiano nas relações de poder, foram associados predominantemente a um universo urbano e intelectual, os três outros construíram um mundo rural mítico (“Alto da caatinga”), evocando explicitamente de Euclides da Cunha a Graciliano Ramos, Glauber Rocha e Guimarães Rosa,³⁵ dialogando, ao mesmo tempo, com os argumentos da indústria cultural e da cidade moderna – o “sul maravilha”.

Zeferino corporificou uma imagem de cangaceiro (lutador, macho) no Brasil dos anos 1970,³⁶ confrontando-se com o perfil hiperinformado, hesitante e tenso do intelectual, representado pelo Bode Orelana, e com a Graúna como configuração da mulher ingênua-sagaz, dotada de uma força-sabedoria inesperada para sua minúscula dimensão e ostensiva ignorância.

Enquanto os Fradim recuperam muito do Amigo da Onça, Zeferino, Orelana, Graúna e o Alto da Caatinga têm como indireto referencial na tradição brasileira de quadrinhos o Pererê e a Mata do Fundão, de Ziraldo (edição original entre 1961 e 1964),³⁷ retomando também aspectos dos personagens de literatura infantil de Monteiro Lobato³⁸ – a Mata do Fundão e o Sítio do Pica-Pau Amarelo como microcosmos, onde a cena nacional e mundial sofre a interferência criativa daqueles personagens, por exemplo. Foi ainda com aquele trio e seus companheiros que Henfil tematizou a situação dos quadrinhos brasileiros, defendidos pela Onça Glorinha (animal nacional, cujo nome parece indicar a pequena glória do fazer artístico no país, também podendo homenagear o personagem Galileu, de Ziraldo, cujo nome era idêntico àquele usado para designar os trabalhadores do Engenho Galiléia,³⁹ além de ser homônimo de um dos fundadores da ciência moderna), líder do “Comando de Libertação do Quadrinho Nacional”, que enfrentava inimigos como Tio Patinhas, Mickey e similares dos Estúdios Disney.

Outros personagens de Henfil tiveram repercussão mais vinculada a determinados veículos (como Orelhão, no jornal *O Dia* e em impressos de sindicatos ou movimentos populares) e movimentos políticos ou conjunturas específicas (caso de Ubaldo, na *Isto É*, e associado aos temas da “abertura política”), figurando na revista *Fradim* ou noutras publicações que abrigaram materiais do artista.

Refletir historicamente sobre a produção de Henfil em quadrinhos e cartuns no período de 1964 a 1985 traz várias possibilidades para o conhecimento de experiências sociais, que exigem reflexões e cuidados técnicos e teóricos para se garantir resultados metodologicamente legítimos naquele campo de estudos.⁴⁰

Uma primeira questão de método diz respeito à proximidade cronológica entre essa documentação e a presente análise, configurando um universo material que muitos historiadores ainda evitam enfrentar, malgrado toda a tradição clássica (desde Tucídides, passando por Júlio César, Maquiavel e Voltaire, chegando a Marx e Marc Bloch⁴¹) que inventou faces do pensamento histórico sem definir “separações” entre o tempo do pensador e o tempo pensado. Importantes debates teóricos na Filosofia da História e na Historiografia contemporânea, desenvolvidos por autores como Benjamin, Verhaegen, Chesneaux, Le Goff e Lacouture,⁴² a partir de diferentes enfoques, têm abordado as relações entre Passado e Presente como inerentes a qualquer campo temático do conhecimento histórico, o que coloca a abordagem do passado recente – caso da produção artística de Henfil em relação ao presente debate – como legítima possibilidade de saber naquele espaço.⁴³

A análise histórica desse material engloba refletir sobre seu temário e o elenco de procedimentos gráficos que permitiram sua materialização artística, tendo em vista estabelecer os processos de produção do efeito humorístico e seu alcance crítico no trabalho de Henfil.

A colocação dos processos de produção do efeito humorístico e seu poder crítico como dimensões da problemática aqui trabalhada tem por finalidade precisar a noção de crítica, evitando endossá-la de forma imediata e também enfrentando o argumento do reflexo em arte.

Procurando precisar o alcance crítico do humor, evito a concepção do assunto em termos normativos: em vez de considerar a problemática do poder crítico do humor visual como resolvida, ele abordará a rede de conexões culturais e políticas em que tal argumento manifestou eficácia e limites.

Trata-se, nessa perspectiva, de encarar o humor visual como prática social, em conexão com outras concretizações da experiência de diferentes grupos humanos na sociedade brasileira.

Esse encaminhamento não se confunde com o ato de enquadrar a prática artística naqueles processos sociais, como já foi apontado. É muito mais frutífero dar ênfase à produção de significações por Henfil, tendo em vista compreender papéis ativos das artes na vida social.

Uma problemática da produção de sentido pelas artes foi formulada, como poética, por alguns artistas no século XX, destacando-se nesse processo nomes que se viram às voltas com os argumentos de vanguarda e revolução – Maiakóvski, Brecht, Eisentein, dentre outros.

Maiakóvski negou-se a reconhecer regras fixas preexistentes na produção de poesia (“Poeta é justamente o homem que cria regras poéticas”), preferindo encarar o poético no plano das etapas de sua objetivação – preparação de materiais, planejamento do trabalho, retomada do produzido, etc. Em vez de atribuir à intenção política do artista a eficácia junto àqueles que têm perspectivas similares, chamou a atenção para a necessidade de se aprender a “organizar a compreensão de um livro”. Negando a existência de conteúdos revolucionários sem formas revolucionárias, eliminou do debate estético a própria distinção forma/conteúdo, de sabor aristotélico.⁴⁴

As reflexões que os outros artistas mencionados desenvolveram a respeito de repertórios de signos e projetos criadores se nortearam similarmente, enfatizando o trabalho sobre linguagens como dimensão do projeto político em artes, marcando debates teóricos de formalistas e estruturalistas.⁴⁵

Nos anos 1960, Alain Badiou atualizou parte dessa discussão, inspirando-se nos debates althusserianos de então, para marcar as limitações de quem apenas identificava arte a ideologia, salientando, em contrapartida, o descentramento da produção artística – particularmente, literária – em relação ao instituído.⁴⁶

Pierre Francastel, antes de Badiou e partindo de campo teórico e político diferente – a sociologia de extração durkheimiana, na tradição do *Année sociologique*, em que ele editou a seção de resenhas “Esthétique” –, apresentou o artístico (particularmente, o pictórico) como instância ativa da vida social, que se organiza por meio de operações técnicas e mentais específicas, criando um espaço próprio de significações.⁴⁷

Jean-Patrick Lebel, abordando o universo do cinema, considerou o significado ideológico assumido pelas obras de ficção num complexo processo de relações entre artista, materiais de trabalho, o fruto desse trabalho e o todo social.⁴⁸ Nessa perspectiva, a maior elaboração artística produzia uma redução da carga ideológica original.

Estudando Henfil, procuro dialogar com essas discussões, sem pretender que elas resolvam antecipadamente as necessidades de uma pesquisa sobre experiências artísticas e sociais específicas, visando a estabelecer mediações entre a produção artística analisada e outras práticas sociais.

Certamente, o contato de Henfil com alguns dos mencionados grandes artistas e teóricos deve ter-se dado em sua formação, nos setores belorizontinos de esquerda católica que frequentava, sem que isso signifique automática repetição de suas formulações: importa levar em conta especificidades da experiência histórica brasileira que ele vivia, inclusive os projetos culturais de esquerda nela vigentes ao redor dos anos 1960, quando, sob forte influência do Partido Comunista Brasileiro, disputavam com discursos sociais de setores católicos a atenção de jovens estudantes e intelectuais, mescladas a processos de intensificada urbanização e crescimento industrial, sem perder de vista tensões mundiais de Guerra Fria e Terceiro-Mundismo... Juntem-se a isso idiossincrasias de uma biografia (experiência da hemofilia, trajetórias de classe média mineira, formação familiar – tópicos detalhadamente expostos por Moraes⁴⁹), e as relações entre Henfil e tradições artísticas de esquerda jamais serão lineares, exigindo reflexões específicas sobre sua criação de imagens e textos.

Na medida em que eu mesmo também produzo imagens (pinturas, desenhos, colagens, objetos tridimensionais), comentar os cartuns e quadrinhos de Henfil também significa um exercício de meu olhar sobre a capacidade daquele autor para elaborar significações por seus recursos de linguagem, procurando também, subsidiariamente, extrair desse contato estímulos para minhas próprias iniciativas na construção de espaços plásticos.

Pelo ângulo da história política institucional, é necessário sublinhar que a produção humorística de Henfil se deu durante a ditadura militar e foi comentarista e opositora do regime. Os agentes políticos mais imediatamente visíveis no universo dominante daquele período estavam associados a espaços sociais exclusiva ou muito preponderantemente masculinos – os militares. É evidente que mulheres se fizeram intensamente presentes em gênese, implantação e funcionamento da ditadura, da Campanha da Mulher pela Democracia (Camde) às “Marchas da Família, com Deus, pela Liberdade”⁵⁰, além da atuação no Parlamento (Sandra Cavalcante, por exemplo), em secretarias estaduais (a mesma Cavalcante, governo Lacerda, na Guanabara) e em ministérios (Esther Figueiredo Ferraz, no governo Geisel), sem esquecer a presença cotidiana no lar e em múltiplos espaços de trabalho. Valores masculinos tradicionais, como a referência militar e rígidas hierarquias, foram importantes argumento ao longo de toda aquela experiência política – mas já não tinham perdido qualquer caráter de monopólio de gênero, pela militarização de trabalho e cotidiano, desde muito antes?⁵¹

Ao mesmo tempo, trata-se de período em que o feminismo se expandiu internacionalmente, elaborando ampla pauta de debates sobre cidadania e direitos sociais. No caso brasileiro, a publicação de jornais alternativos como *Brasil Mulher e Nós, Mulheres* assumiu importante papel na ampliação dos campos temáticos abordados pelos grupos de oposição à ditadura, estabelecendo níveis de reflexão sobre poderes masculinos e femininos.

Reflexões a respeito de problemas e direitos dos homens (maior incidência de determinadas doenças, menor expectativa de vida, perda de respeito quando improdutivo socialmente) foram raras, tendendo a inexistentes.⁵² O próprio *O Pasquim*, pioneiro órgão humorístico na imprensa alternativa brasileira, no qual Henfil alcançou maior repercussão nacional para seus desenhos, tratou debates feministas de forma freqüentemente corrosiva, como no caso da entrevista com a norte-americana Betty Friedan, quando de sua visita ao Brasil. Certos debates sobre poderes e dificuldades masculinos foram elaborados pelo jornal *Lampião de rua*, órgão alternativo dirigido a público gay, e outras publicações nesse âmbito da opinião pública.

Nesse sentido, o trabalho de Henfil com identidade e problemas masculinos tem uma especial importância, confirmada, em fins dos anos 1970 e começo da década seguinte, na sua atuação televisiva como apresentador do “TV Homem”, segmento em branco e preto no programa “TV Mulher”, da Rede Globo, sofisticada produção que procurava capitalizar para o universo televisivo a receptividade ao debate sobre direitos e problemas femininos – como, de resto, os governos estaduais de oposição, eleitos no início dos anos 1980, fizeram, criando conselhos, secretarias ou delegacias de mulheres, que, junto com órgãos voltados para o controle do meio ambiente, representam clara internalização estatal de movimentos sociais. O caráter aparentemente tosco, pobre e improvisado do “TV Homem” atuou também como imagem palpável do “atraso” do gênero em suas atitudes, na produção de um bloco em programa de televisão, para não falar na análise de seu universo.⁵³ Ao mesmo tempo, sua dimensão humorística permitia refletir com certo afastamento sobre o caráter ideológico de “TV Mulher” e de argumentos feministas.

Em seus desenhos, Henfil se diferenciou daquelas atitudes genéricas de *O Pasquim*, embora mantivesse em comum com o jornal, em alguns momentos, a caracterização degradante de feministas como burguesas fúteis – o encontro dos Fradim com uma jovem feminista no inferno exemplifica tal postura.⁵⁴ Mais freqüentemente, todavia, diferentes situações experimentadas por homens e mulheres no cotidiano social foram abordadas de maneira crítica pelo desenhista, evidenciando sutil atenção aos debates abertos por vários grupos femininos, bem como a pioneira capacidade de identificar nos homens elementos que não se restringiam a uma visão estereotipada de poder.

Alguns de seus personagens mais duradouros, como os Fradim e o grupo do Alto da Caatinga (Bode Orelana, Zeferino e Graúna), atuaram como críticos do machismo, inclusive para demonstrar limites e fragilidades dos homens. Basta lembrar uma situação em que o Baixim avalia sofrer por ser tenso, lúcido e consciente, enquanto o Cumprido é feliz por ser relaxado, alienado e “bichonilda”. Diante dessa conclusão, ele deduz, preocupado:

“Para ser feliz e relaxado, terei de me tornar uma bichona!”, passando a falar e assumir postura condizente com essa condição. O resultado é se sentir “mais relaxado! Mais feliz!”, portanto sair correndo, pedindo socorro...

Trata-se de momento em que o personagem expressa certa crise quanto à identidade de gênero, diferenciando-se, ali também, de atitude freqüente naquele jornal de identificar alegremente múltiplas pessoas como “bichas”, o que mescla a desmistificação dessa identidade, por sua banalização, ao uso estigmatizador da mesma designação.

No caso do desenho indicado,⁵⁵ a situação foi trazida para a identidade do personagem como simultâneos conflito e solução, evitando sua preservação em preconceito ou diluição como “coisa de todo mundo”.

Já os confrontos entre Orelana, Zeferino e Graúna encenam as relações entre gêneros sob o signo de atributos tradicionalmente associados a homens ou mulheres: inteligência e informação (o primeiro), força e violência (o seguinte), fragilidade e burrice (a última). Acontece que essas ligações foram mescladas, invertidas, anuladas, o que resultava num Orelana intelectualizado e nada prático, assustado e mesmo paralisado em diferentes situações; num Zeferino que anunciava façanhas e não as concretizava; e numa Graúna extremamente sagaz, demonstrando os limites dos outros dois, inclusive quando repete que é burra.

Essas flutuações nas identidades previstas para homens e mulheres problematizam, sob o signo do humor, a questão das relações de poder entre os gêneros. Não se trata, claramente, de referendar o patriarcado, defendendo o machismo de forma conservadora, nem de meramente inverter os agentes, mantendo – também como hostilidade a qualquer inovação – o conteúdo de suas relações, como em certas palavras de ordem feministas mais banais.

Para essa produção de Henfil, portanto, é absolutamente insuficiente dizer que os homens detêm o poder. Em vez disso, há um tenso deslocamento de poderes, questionando identidades fixas e evidenciando que homens e mulheres não são condições rígidas ou eternas e, sim, experiências que indicam um fazer-se permanente.

Embora seja muito provável que Henfil não tenha conhecido alguns textos que tematizaram questões paralelas a essas suas formulações artísticas – inclusive porque, em certos casos, foram publicados no Brasil após a morte do artista –, é possível aproximar tais construções de debates filosóficos ou das ciências humanas, como os de Foucault sobre a multiplicidade de poderes, contra qualquer lugar fixo para seu exercício ou emanção,⁵⁶ Beauvoir, a respeito do tornar-se mulher,⁵⁷ Monick, abordando certa incapacidade masculina para falar sobre sua condição,⁵⁸ e Althusser, que refletiu sobre identidade masculina como invenção, presente numa memória imaginária.⁵⁹

Eu circulava livremente por aquele universo de homens cansados e inebriados pelo trabalho e pelos gritos. Ninguém me dirigia a palavra, mas ninguém me fazia nenhuma observação, era como se eu fosse um deles. Tinha a certeza de que eu também, um dia, me tornaria um homem como eles.

E depois, repentinamente, com a ajuda do vinho – que corria a rodo nos grandes copos e nas largas gargantas –, nascia aquele primeiro rumor desajeitado de um canto, balbuciante, se procurando, errando, se perdendo, para finalmente se encontrar e estourar numa cacofonia exaltante: um velho canto de luta e revolta camponesa (um canto de jacquerie – o nome Jacques que eu gostaria de ter), no qual condes e padres recebiam uma bela espinafração. E eis que subitamente também me vejo, sim, na companhia de verdadeiros homens transpirando suor, carne, vinho e sexo. E eis que me oferecem, cada um mais que o outro, um copo cheio de vinho, desafiando-me com brincadeiras debochadas: o garoto vai beber? você é homem ou não é? E eu que jamais na vida tinha bebido vinho (minha mãe: perigoso, sobretudo para sua idade – doze anos!), eis que bebo um pouco e sou aclamado. Depois o canto renasce. E na extremidade da grande mesa meu avô me sorri.

Que me permitam, diante da verdade, uma confissão cruel. Essa cena dos cantos caóticos (que evidentemente ouvi fora de casa, como no dia da prefeitura cheia de gente onde, em 1936, o sr. Ducreux foi eleito prefeito contra o conde), essa cena do copo de vinho, não a vivi dentro do grande aposento. Portanto, sonhei, ou seja, desejei apenas vivê-la intensamente. Por certo, ela não era totalmente impossível. Mas devo à verdade conservá-la e apresentá-la como foi através de minha lembrança: uma espécie de alucinação de meu intenso desejo.

Aliás, faço questão de me ater, ao longo de todas essas associações de lembranças, estritamente aos fatos: mas as alucinações também são fatos.

Esse trecho de Althusser apresenta uma comunidade masculina de destino e o desejo de nela ser um membro completo. As regras e cobranças dessa comunidade aparecem também como sensações físicas (cheiros, visões, conteúdos de falas, participação ritualística). Se há margens de idealização na lembrança do filósofo francês, elas não eliminam a identificação de experiências em comum entre os homens, que figuram como poder autônomo, sem a necessidade de oprimir mulheres e admitindo um membro mais jovem em seus quadros. Essas belas sugestões, num escrito memorialístico, contribuem para a reflexão sobre os gêneros como experiência, convidando a procurar na identidade masculina o trabalho do desejo por uma identidade como suporte para ações e buscas no social.

Henfil, freqüentemente, assumiu identidade com o Baixim (nos números 1 e 29 de *Fradim*, em entrevistas e em correspondências com os leitores, dentre outros momentos⁶⁰), estabelecendo pontes entre as andanças masculinas do personagem e seu tornar-se homem pessoal. Muito além de um mero teor confessional, isso convida a pensar sobre a vigência social daquele e de outros personagens do autor, que indica suas capacidades de significação para vastas camadas de leitores, evidenciando, ainda, múltiplas presenças nas cenas artística, cultural e política do período em que foi produzido. Basta lembrar denún-

cias, nas seções de cartas de leitores de *O Pasquim*, da venda de camisetas com estampas dos Fradim – ainda mais, do Baixim – sem pagamento de direitos autorais a Henfil, e a presença do Baixim na capa do quarto disco do grupo musical Mutantes, que continha uma canção com o título *Top! Top!*

Refletir sobre uma “História dos Homens” a partir dos personagens de Henfil significa pensar simultaneamente sobre mulheres e muitas experiências no Brasil ditatorial, procurando evidenciar a importância dos vieses de gênero num universo que articulava práticas sociais a partir de diferentes presenças na cena política.

Diante desses exemplos (questões gerais da política ditatorial, disputas no campo artístico, identidades de gênero), cabe perguntar sobre as relações entre Henfil e a sociedade de seu tempo: o que é contexto do quê?

O humor de Henfil é iluminado pelo debate sobre movimentos sociais e política institucional, mas a recíproca não pode ser esquecida: ele também oferece temas e maneiras de pensar que são imprescindíveis para a compreensão das referidas fontes de luz.

*Artigo recebido em dez/01 e aprovado para publicação,
pelo Conselho Editorial, em dez/01.*

Notas

* Departamento de História da FFLCH/USP.

¹ “Cartas de um subdesenvolvido”. *Fradim*, 30.

² A respeito dos últimos acontecimentos, ver: *Olhares e registros daquele 22 de abril*. Campinas, s. e. (cita apoio da Associação de Pós-Graduandos da PUC-SP), 2000.

³ Cito esse episódio de memória. Assisti à notícia sobre o prêmio na televisão, no ano em que cheguei em São Paulo – 1970.

⁴ Há uma versão compacta da série, em vídeo: Carvalho, D. *Anos rebeldes*. Rio de Janeiro, Globo, 1992. Uma boa caracterização desse seriado e de seus vínculos com regras narrativas da televisão foi feita em: Bucci, E. Guerrilheiros udenistas. *Teoria & debate*. São Paulo, Fundação Perseu Abramo, 19, pp. 23-30, terceiro trimestre de 1992. Sobre ligações entre o jornalismo da rede Globo e parâmetros ideológicos da ditadura, ler: Leite Neto, A. Mr. Cid e o rebanho fantástico. *Folha de S. Paulo*, “TV Folha”. São Paulo, a. 80, n. 26023, p. 2, 2 jul. 2000.

⁵ Contra essas imagens, escritas antes do seriado e abordando, respectivamente, os significados dos movimentos populares e da imprensa alternativa e de esquerda na ditadura, ver: Sader, E. *Quando novos personagens entraram em cena*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988; Kucinski, B. *Jornalistas e revolucionários – No tempo da imprensa alternativa*. São Paulo, Scritta, 1991.

⁶ Torelly, A. (Barão de Itararé). *Máximas e mínimas do Barão de Itararé*. Rio de Janeiro, Record, 1987, p. 63. Sobre o humorista, ver a biografia: Konder, L. *Barão de Itararé – O humorista da democracia*. São Paulo, Brasiliense, 1983 (Encanto Radical – 37).

⁷ Este trecho já estava redigido quando foi publicada a biografia, comentada adiante: Moraes, D. de. *O rebelde do traço – A vida de Henfil*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1996.

⁸ Evoca-se o clássico tema filosófico de Rousseau, J.J. “Discurso sobre a origem e os fundamentos da desigualdade entre os homens”. In: *O contrato social e outros escritos*. Tradução de Rolando Roque da Silva. São Paulo, Cultrix, 1971, pp. 143-208. Evidentemente, o “bom povo”, de que se diferenciavam os personagens de Henfil, enxergava Rousseau através de Iseb e CPC derrotados. Ver, a respeito dessas instituições: Toledo, C. N. *ISEB – Fábrica de ideologias*. 2 ed. São Paulo, Ática, 1978 (Ensaio – 28); Chaui, M. *Seminários*. São Paulo, Brasiliense/Funarte, 1983 (O nacional e o popular na cultura brasileira). Numa linha interpretativa diferente, consultar também o livro de Dreyfuss, dotado de interesse informativo e documental: Dreyfuss, R. A. *1964 – A conquista do Estado*. Petrópolis, Vozes, 1981.

⁹ Cf. Marcuse, H *Ideologia da sociedade industrial*. Tradução de Giasone Debuá. Rio de Janeiro, Zahar, 1967.

¹⁰ Sobre o popular, suas diferenças internas e articulações com outros universos culturais e políticos, consultar: Bakhtin, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília, Hucitec/Ed. UnB, 1987; Burke, P. *A cultura popular na idade moderna*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo, Companhia das Letras, 1989; Chaui, M. *Cultura e democracia*. São Paulo, Moderna, 1982; idem, *Conformismo e resistência*. São Paulo, Brasiliense, 1986; Davis, N. Z. *Culturas do povo. Sociedade e cultura no início da França moderna*. Tradução de Mariza Corrêa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990; Ginzburg, C. *O queijo e os vermes*. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo, Companhia das Letras, 1987; Rudé, G. *Ideologia e protesto popular*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.

¹¹ Abordam essa face social de cômico e riso: Bergson, H. *Le rire*. Paris, Presses Universitaires de France, 1947; Dupréel, E. Le problème sociologique du rire. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*. Paris, Félix Alcan, v. 106, n. 9/10, pp. 213-260, set./out., 1928. Ver também, retomando tal tradição: Olbrechts-Tyteca, L. *Le comique du discours*. Bruxelas, Université de Bruxelles, 1974. Alguns textos de Freud sobre esse campo temático são: Freud, S. *Os chistes e sua relação com o inconsciente*. Tradução de Margarida Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1977 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – VIII), e “O humor”. In: *O futuro de uma ilusão, O mal-estar da civilização e Outros trabalhos*. Tradução de José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro, Imago, 1973, pp. 189-194 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – XXI). Outros de seus títulos contêm importantes análises de cômico e riso: *A interpretação dos sonhos*. Tradução de Walderedo Ismael de Oliveira. Rio de Janeiro, Imago, 1972 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – IV e V); *A psicopatologia da vida cotidiana*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro, Imago, 1976 (Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud – VI). Significativas abordagens, a partir de Freud, estão contidas em: Kris, E. *Psicanálise da arte*. Tradução de Marcelo Corção. São Paulo, Brasiliense, 1968. Ver ainda, em diferentes aproximações psicológicas dessa problemática, enfatizando a visualidade: Arnheim, R. *El pensamiento visual*. Tradução de Rubén Masera. Buenos Aires, Eudeba, 1973; Gombrich, E. H. *Art and illusion – Study in the psychology of pictorial representation*. Nova Jersey, Princeton University Press, 1966 (Bolington Series – 35) e *Meditações sobre um cavaleiro de pau*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo, Edusp, 1999.

¹² Bakhtin, op. cit.

¹³ Um exemplo dessa imagem paralisante: “Após a expulsão de professores e alunos do IFCS, e a até que a anistia fosse executada, essa unidade acadêmica não seguiu uma nova política de pesquisa, simplesmente quase não se produziu pesquisa alguma, especialmente a de alto nível”. Fala da historiadora Eulália Lahmeyer Lobo. In: Silva, J. W. da. *A deformação da história – Para não esquecer*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1985 (Brasil – Os anos do autoritarismo).

¹⁴ O debate sobre “patrulhas ideológicas”, nos anos 1970, teve em Henfil um de seus destinatários, evidenciando tensões entre artistas e intelectuais de esquerda. Ver: Hollanda, H. B. de e Pereira, C. A. M. *Patrulhas ideológicas – Arte e engajamento em debate*. São Paulo, Brasiliense, 1980. Henfil passou a designar esses críticos como “patrulhas odara”, menção à canção “Odara”, de Caetano Veloso, gravada no disco *Bicho*, 1977.

¹⁵ Henfil. *Isto era*. 2 ed. de *Diretas já*. Rio de Janeiro, Record, 1984. O artista chegou a figurar em documentário sobre Teotônio Vilela: Carvalho, V. *O evangelho segundo Teotônio*. Sem local, Microfile/Fundação Teotônio Vilela, 1984.

¹⁶ Círculo, M. *A explosão criativa dos quadrinhos*. Petrópolis, Vozes, 1970.

¹⁷ Idem. *A linguagem dos quadrinhos – O universo estrutural de Zivaldo e Maurício de Souza*. Petrópolis, Vozes, 1971.

¹⁸ Idem. *Uma introdução política aos quadrinhos*. Rio de Janeiro, Achiamé/Angra, 1982.

¹⁹ Idem. *História e crítica dos quadrinhos brasileiros*. Rio de Janeiro, Europa/Funarte, 1990.

²⁰ Lúkaes, G. *Estética*. Tradução de Anna Salmi. Turim, Einaudi, 1975, especialmente, os ensaios no primeiro volume.

²¹ No título citado na nota 18, ele indicou ensaístas brasileiros como Bosi, A. *História concisa da literatura brasileira*. 2 ed. São Paulo, Cultrix, 1978; Chaui, op. cit., 1982; Mota, C. G. *Ideologia da cultura brasileira – Pontos de partida para uma revisão historiográfica*. 3 ed. São Paulo, Ática, 1977 (Ensaios – 30).

²² Braga, J. L. *O Pasquim e os anos 70 – Mais pra eba que pra oha*. Brasília, Ed. UnB, 1991.

²³ Kucinski, op. cit., 1991.

²⁴ Moraes, op. cit.

²⁵ Henfil – *Fradim* 1, op. cit., pp. 92-93.

²⁶ Chaui, op. cit., 1982, e op. cit., 1986.

²⁷ Sader, op. cit.

²⁸ Sobre aspectos desse período da história brasileira, a partir de material cartunístico: Silva, M. A. da. *Prazer e poder do Amigo da Onça*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.

²⁹ Camargo, C. P. et al. *São Paulo 1975 – Crescimento e pobreza*. São Paulo, Loyola, 1976; Singer, P. e Brant, V. C. (orgs.). *São Paulo – O povo em movimento*. Petrópolis, Vozes/Cebrap, 1980. Os dois volumes incluem rica documentação fotográfica.

³⁰ Há historiadores que não consideram humor visual documento histórico. Entendo documento histórico como qualquer vestígio de práticas humanas, de uma lei a um pregador de roupas ou uma fala, o que não se confunde com o mero colecionismo de “novos objetos”, feito pelos que diluíram a “Nova História” francesa em fórmulas apressadas. Comento essa multiplicidade de suportes da ação humana e da pesquisa histórica no livro: Silva, M. A. da. *História – O prazer em ensino e pesquisa*. São Paulo, Brasiliense, 1995. Ver também a instigante síntese de Vieira, M. do P.; Khoury, Y. A. e Peixoto, M. do R. *A pesquisa em história*. São Paulo, Ática, 1989 (Princípios – 159).

³¹ Henfil. *Fradim*. 2 ed. Rio de Janeiro, Codecri, 1, mar. 1980 (1 ed., 1971), e *Como se faz humor político*. Entrevista a Tárík de Souza. Petrópolis, Vozes/lbase, 1984 (Fazer – 6).

³² Idem, ibidem. Sobre o Amigo da Onça, ver: Silva, op. cit., 1989.

³³ Silva, M. A. da. Machos & Mixos. Henfil e o fim da ditadura militar (Brasil, anos 80). *Revista de História*, 39. São Paulo, Universidade de São Paulo, pp. 75-93, 2º semestre de 1998.

³⁴ O próprio artista o reconheceu: Henfil, op. cit., 1984.

³⁵ Cunha, E. da. *Os sertões*. 29 ed. Introdução de Walnice Nogueira Galvão. Rio de Janeiro/Brasília, Francisco Alves/INL, 1979. Guimarães Rosa, J. *Grande sertão: veredas*. 7 ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1970. Ramos, G. *Vidas secas*. São Paulo, Martins, 1972. A referência a Glauber Rocha diz respeito mais diretamente ao

filme *Deus e o diabo na terra do sol*, de 1962, disponível em vídeo: Rocha, G. *Deus e o diabo na terra do sol*. Rio de Janeiro, Copacabana, 1964.

³⁶ Maria Isaura Pereira de Queiroz salientou a importância do cangaceiro como ícone nacionalista no Brasil dos anos 1960: Queiroz, M. I. P. de. *História do cangaço*. São Paulo, Global, 1986. Zeferino pode até dialogar com essa perspectiva, mas em dimensão fortemente paródica, que não reitera o nacional de esquerda.

³⁷ Ziraldo. Pererê. *O Cruzeiro*, 1961/1964; Cirne, op. cit., 1971.

³⁸ Dentre os tantos títulos significativos dessa série, indicarei: Lobato, M. *O Picapau Amarelo*. São Paulo, Brasiliense, 1968 (1 ed., 1939) e *A chave do tamanho*. São Paulo, Brasiliense, 1991 (1 ed., 1942).

³⁹ Ver o importante filme: Coutinho, E. *Cabra marcado pra morrer*. Rio de Janeiro, Globovídeo, 1984.

⁴⁰ Sobre o trabalho do historiador com linguagens e, mais especificamente, o humor visual, ver: Silva, M. A. da. O trabalho da linguagem. *Revista brasileira de história*, v. 6, n. 11, pp. 45-61. São Paulo, Anpuh/ Marco Zero, set. 1985/fev. 1986.

⁴¹ Tucídides. *História da Guerra do Peloponeso*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília/São Paulo, Ed. UnB/ Hucitec, 1986; Julio Cesar. *De bello gallico*. Paris, Presses Universitaires de France, 1965; Maquiavel, N. "Histoires Florentines (1520/1526)". In: *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1952, pp. 943-1418; Voltaire. *Le siècle de Louis XIV*. Paris, Hachette, 1898; Marx, K. *O dezoito brumário de Luiz Bonaparte e Cartas a Kugelmann*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1969; Bloch, M. *L' étrange défaite*. Paris, Gallimard, 1999 (Folio/Histoire – 27).

⁴² Benjamin, W. "Sobre o conceito de história". In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre Literatura e História da Cultura*. Tradução de Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo, Brasiliense, 1985, pp. 222-232 (Obras Escolhidas – 1). Verhaegen, B. *Introduction a l'histoire immédiate*. Paris, Duculot, s.d.; Chesneaux, J. *Devemos fazer tabula-rasa do passado?* Tradução de Marcos A. da Silva. São Paulo, Ática, 1995; Le Goff, J. "Passado/Presente". In: Le Goff, J. et al. *História/Memória*. Tradução de Irene Ferreira. Campinas, Unicamp, 1992, pp. 203-231. Lacouture, J. "A história imediata". In: Le Goff, J. (dir.) *A História nova*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo, Martins Fontes, 1990, pp 215-240.

⁴³ Ver um balanço dessa discussão em Silva, op. cit., 1995.

⁴⁴ Maiakóvski, V. *Poética*. Tradução de Antonio Landeira e Maria Manuela Ferreira. São Paulo, Global, 1977 (Bases – 2). Há excelentes análises e traduções de textos teóricos de Maiakóvski em Schnaidenman, B. *A poética de Maikóvski*. São Paulo, Perspectiva, 1971 (Debates – 39).

⁴⁵ Brecht, B. *Estudos sobre teatro*. Tradução de Fiana Pais Brandão. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978. Eisenstein, S. M. *Le film: sa forme, son sens*. Paris, Christian Bourgois, 1976. Benjamin faz brilhantes análises das contribuições críticas de Brecht, particularmente, sobre o autor como produtor: Benjamin, W. *Essais sur Brecht*. Paris, François Maspero, 1978 (Petite Collection Maspero – 39). Para uma retomada de formalistas e estruturalistas, enfatizando a importância do trabalho brechtiano sobre linguagem, ver: Eco, U. *Obra aberta: forma e indeterminação das poéticas contemporâneas*. Tradução de Giovanni Cutolo. São Paulo, Perspectiva, 1969 (Debates – 4).

⁴⁶ Badiou, A. "A autonomia do processo estético". In: Coelho, E. P. (sel. e intr.). *Estruturalismo – Antologia de textos teóricos*. Tradução de Eduardo Prado Coelho et al. São Paulo, Martins Fontes, 1976, pp. 397-417.

⁴⁷ Francastel, P. *A realidade figurativa. Elementos estruturais de sociologia da arte*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo, Perspectiva/Edusp, 1973 (Estudos – 21), e *Peinture et société – Naissance et destruction d'un espace plastique*. Lyon, Audin, 1951.

⁴⁸ Lebel, J.-P. *Cinema e ideologia*. Lisboa, Estampa, 1972 (Teoria – 15).

⁴⁹ Moraes, op. cit.

⁵⁰ Sobre essas atuações femininas na implantação da ditadura, em diferentes universos interpretativos, ver: Dreyfuss, op. cit.; Toledo, C. N. *O governo Goulart e o golpe de '64*. São Paulo, Brasiliense, 1982 (Tudo é História – 48).

⁵¹ A respeito de múltiplos autoritarismos no espaço do trabalho e fora dele, consultar: Murard, L. e Zylberman, P. (orgs.). *Le soldat du travail*. Número especial de *Recherches*. Paris, pp. 32-33, 1978. Em sentido paralelo, no Brasil dos anos 1920/1940, ver: Antonacci, M. A. *Vitória da razão?* São Paulo, Marco Zero/CNPq, 1992 (Onde Está a República?).

⁵² Samuel assinalou aquela perda de respeito a partir de depoimentos de filhos de trabalhadores ingleses de fins do século XIX e começo do século XX: Samuel, R. História local e história oral. Tradução de Zena Winona Eisenberg, in: Silva, M. A. da (org.). História em quadro-negro. *Revista brasileira de História*, v. 9, n. 19. São Paulo, Anpuh/Marco Zero, pp. 219-243, set. 1989 / fev. 1990.

⁵³ No final dos anos 1980, o programa humorístico *TV Pirata*, da mesma emissora, manteve o quadro “TV Macho”, com o ator Guilherme Karam, trabalhando estereótipos masculinos superexpostos. Na década seguinte, o humorístico *Casseta Planeta*, também na Rede Globo, deu continuidade a essa linha de trabalho, ainda presente no início do século XXI.

⁵⁴ Henfil. *Fradim*. 2 ed. Rio de Janeiro, Codecri, 1, mar. de 1980, pp. 101-102.

⁵⁵ Idem, *ibidem*, p. 56.

⁵⁶ Foucault, M. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro, Graal, 1979, e *A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza C. Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

⁵⁷ Beauvoir, op. cit.

⁵⁸ Monick, E. *Castração e fúria masculina. – A ferida fálica*. Tradução de Thereza Christina F. Stummer. São Paulo, Paulinas, 1993, e *Falo: a sagrada imagem do masculino*. Tradução de Jane Maria Corrêa. São Paulo, Paulinas, 1993.

⁵⁹ Althusser, L. *O futuro dura muito tempo*. Tradução de Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

⁶⁰ É o que também se observa em *O Baixinho sou eu*. *Veja*. São Paulo, Abril, 28 abr. de 1971.