

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

BRUNO LUÍS SANTIAGO CRUZ

SIGNIFICADO HISTÓRICO DA OBRA DE HENFIL NA CULTURA BRASILEIRA

Rio de Janeiro
2018

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**

BRUNO LUÍS SANTIAGO CRUZ

SIGNIFICADO HISTÓRICO DA OBRA DE HENFIL NA CULTURA BRASILEIRA:

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho.

Rio de Janeiro
Junho
2018

Cruz, Bruno Luís Santiago

Significado histórico da obra de Henfil na cultura brasileira / Bruno Luís Santiago Cruz. – 2018. 156 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

Orientação: Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho.

1.HENFIL. 2. contra-hegemonia. 3. Nacional-popular.
I. Título.

BRUNO LUÍS SANTIAGO CRUZ

**SIGNIFICADO HISTÓRICO DA OBRA DE
HENFIL NA CULTURA BRASILEIRA:**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro sob a orientação do Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho.

Aprovada em 27 de junho de 2018

Prof. Dr. Eduardo Granja Coutinho – orientador
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Profa. Dra. Leila Salin Leal – examinadora
Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ

Dra. Marianna Araújo – examinadora

Para Marielle Franco (In Memoriam)

AGRADECIMENTOS

À Maya Rodrigues Cruz, Arthur de Mello Cruz e Guilherme de Souza Constantino de Mesquita pela paciência nas minhas longas ausências e pelas tardes e noites que precisaram me acompanhar durante esta pesquisa. E por me ensinarem desde sempre que a vida é, necessariamente, coletiva.

Aos servidores do departamento de Pós-Graduação da ECO/UFRJ, em especial a Thiago Couto, Jorgina da Silva Costa e Rodrigo Lessa, por todo trabalho que executam arduamente na manutenção deste programa de pesquisa e desta universidade.

A meu professor, amigo e orientador Eduardo Coutinho, por tudo que aprendi nesses dois anos e por toda a paciência com meus erros e equívocos.

Aos companheiros do GemCult, por toda paciência, solidariedade, amizade e seriedade, sem as quais esta pesquisa não teria bom êxito. Em especial ao Erick Dau, Leila Salim Leal, Marianna Araújo, Otavio Augusto Cunha e Vitor Castro.

Aos companheiros de luta que passaram por uma das fases mais difíceis junto comigo nos últimos anos e sem os quais não teria conseguido levar nem a vida nem esta pesquisa adiante: Marcelo Nascimento Silva e Rafael de Souza e Mello Coelho da Silva.

A todos os servidores federais de luta da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, por terem sacrificado suas vidas sempre que necessário para manter acesa a luta por um sistema único de saúde, público, gratuito e de qualidade. Uma luta que, mesmo depois de 30 anos de partida de Henfil, continua tão cara ao Brasil. E por toda a solidariedade prestada nesses dois anos, destaco meus agradecimentos aos companheiros Rodrigo Ribeiro, William Garcia, Jéssica Nogueira e Rodrigo Santos. Não estendo os agradecimentos nominalmente para preservar os demais de possíveis retaliações por parte do poder coercitivo do estado político.

A todos os servidores da Universidade Federal do Rio de Janeiro, por terem obtido êxito no que as demais universidades federais falharam e terem conseguido manter seus hospitais universitários públicos, mantendo viva a última luta de Henfil, ainda 30 anos depois de sua partida.

A Renato Cinco, Eduardo Andrade, Alessandra Bruno, Bárbara Nascimento, Vitor Mariano, Daniela Abreu, Carmen Castro, Dejair Dias, Daniel Domingues Monteiro e às demais

companheiras e companheiros do mandato de Renato Cinco, por toda a luta que fazem contra a coerção do estado político e pela resistência contra-hegemônica.

Aos companheiros de Ecosol, com ênfase especial para Jorge Borges, Pablo Bielschowsky, Marcela Mendes, Maria Rita, Gustavo Weber, Bruno de Sousa Carvalho, Tatiana D'Almeida Rodrigues, Gabriel Pinheiro e Alessandra Bruno, por nunca desistirem nem da luta nem da construção coletiva.

Às demais companheiras e companheiros do PSOL: Marielle Franco (In Memoriam), Tarcisio Motta, Babá, Flávio Serafini, Chico Alencar, Marcelo Freixo e Alvaro Neiva, juntamente com o restante de seus mandatos e do partido PSOL, que se mostraram incansáveis na luta contra-hegemônica à opressão.

Aos companheiros de GIEPE, pelas longas manhãs de sábado destinadas ao estudo de Gramsci, pelo trabalho de pesquisa e extensão desenvolvidos. e pela acolhida tão carinhosa desses anos.

A William Garcia (mais uma vez), pela enorme paciência e excelente ajuda num momento em que já começava a me desesperar com a angústia da solidão da pesquisa.

A Lucio Pimentel e André Magela, pela presença constante e permanente incentivo, fundamentais nas horas mais difíceis.

A meu irmão, amigo, incentivador e parceiro, Gabriel Filipe Santiago Cruz, que mesmo nos momentos mais difíceis jamais perdeu o entusiasmo nem a certeza de que chegaríamos ao fim.

À minha tia Carmem Cristina Santiago, que se não fosse suficiente ter me dado todo o apoio e incentivo, foi fundamental ao cuidar de Arthur e Maya durante minhas aulas nesses dois anos.

Mais uma vez, à minha companheira e amiga Tatiana, por jamais ter abandonado sua pesquisa, mesmo enfrentando condições ainda mais adversas de trabalho. Foi uma âncora e um alento nos momentos de desespero. E por sua incansável ajuda em dirimir as dúvidas sobre formatação e ABNT.

A Emilia Cunha, pela incrível persistência em procurar e eliminar erros no decorrer desta dissertação. Ajuda fundamental para o rigor do trabalho.

A Ivan Consenza de Souza, por disponibilizar e manter o acervo de seu pai.

“Morro, mas meu desenho fica” (Henfil)

RESUMO

CRUZ, Bruno Luís Santiago. **O significado histórico da obra de Henfil na cultura brasileira.** Rio de Janeiro, 2018. Dissertação (Mestrado em Ciência da Comunicação) - Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Este trabalho investiga a possibilidade de produção de significado contra-hegemônico na cultura nacional-popular brasileira suscitada pela obra de Henrique de Souza Filho – Henfil – durante sua publicação nas décadas de 1960 e 1980. O trabalho analisa também o significado que foi constituído sobre aquela obra no imaginário social nas décadas de 1990, 2000 e 2010. A pesquisa se deteve sobre a coerção perpetrada pelo estado político autoritário da ditadura civil militar brasileira durante o período de produção da obra e sobre a produção de consenso hegemônico pelo estado nacional ampliado. A obra de Henfil foi percebida, no decorrer deste trabalho, como uma obra que aglutinou uma resistência contra-hegemônica ao consenso produzido pelo estado ampliado, tornando-se parte da cultura nacional--popular. Evidenciou-se, ainda, o papel de Henfil como um intelectual orgânico organizador dos ideais da classe subalterna na cultura nacional-popular, principalmente durante sua atuação na Oboré, verificando também que o cartunista apresentou amplos sinais de consciência de sua função social.

PALAVRAS-CHAVE: Fradim. Henfil. Nacional-popular. Contra-hegemonia.

ABSTRACT

CRUZ, Bruno Luís Santiago. **The historical meaning of Henfil's work in Brazilian culture.** Rio de Janeiro, 2018. Dissertation (Master in Communication Science) - School of Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This work investigates the possibility of production of counter-hegemonic meanings in the popular Brazilian national culture raised by work written by Henrique de Souza Filho (HENFIL) - during its publication in the 1960s and 1980s. We also analyze the meaning that was constituted about that work in the social imaginary of the decade of 1990, 2000 and 2010. The research focused on the coercion perpetrated by the authoritarian political state of the Brazilian military civilian dictatorship, during the period of production of work, and the production of hegemonic consensus by the enlarged national state. Henfil's work was perceived, in the development of this master research, as a work that agglutinated the counter-hegemonic resistance to the consensus produced by the enlarged state, becoming part of the popular national culture. The role of Henfil as an organic intellectual organizer of the ideals of the subaltern class in popular national culture was also evidenced. We also noted that the cartoonist presented ample signs of awareness of his social function.

KEY WORDS: Fradim. Henfil. National Popular. Counter-hegemony.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 001: *Revista Alterosa* de dezembro de 1962.

Ilustração 002: *Fradim* número 1, 2ªedição, 1980.

Ilustração 003: *Jornal dos Sports*, 28 de junho de 1968.

Ilustração 004: *O Pasquim* n. 2, julho de 1969.

Ilustração 005: *O Pasquim* n. 1, 26 de junho de 1969.

Ilustração 006: *O Pasquim* n. 72, 14 de janeiro de 1971.

Ilustração 007: *O Pasquim* n. 129, 10 de janeiro de 1972.

Ilustração 008: *O Pasquim* n. 101, 10 de junho de 1971.

Ilustração 009: *O Pasquim* n. 245, 12 de março de 1974.

Ilustração 010: *O Pasquim* n. 300, 29 de março de 1975.

Ilustração 011: *Jornal dos Sports*, 15 de novembro de 1968, p. 4

Ilustração 012: *Jornal dos Sports*, 1º de abril de 1969, p. 4.

Ilustração 013: *Jornal dos Brasil, CadernoB*, 13 de junho de 1982, p. 4

Ilustração 014: *O Pasquim*, antologia v. 2, 1972-1973, p. 44.

Ilustração 015: Resolução em quadrinhos do 3º Congresso Nacional dos Metalúrgicos. p.15.

Ilustração 016: Henfil com camisa das *Diretas Já!*. Fonte: Brasil de fato.

Ilustração 017: Revista do *Fradim* número 2, p. 4, 1973.

Ilustração 018: *O Pasquim* coletânea volume 1, p. 271, 2006.

Ilustração 019: Revista do *Fradim* número 30, p. 3, outubro de 1980

Ilustração 020: Revista do *Fradim* número 20, p. 8, setembro de 1980.

Ilustração 021: Revista do *Fradim* número 7, p. 18, março de 1976.

Ilustração 022: Revista do *Fradim* número 7, p. 19, março de 1976.

Ilustração 023: Revista do *Fradim* número 13, p. 9, agosto de 1976.

Ilustração 024: Revista do *Fradim* número 16, capa, novembro de 1976.

Ilustração 025: Revista do *Fradim* número 17, p. 11, dezembro de 1976.

Ilustração 026: *Fradim* da libertação, p. 174, 1984.

.

LISTA DE SIGLAS

AC	Ação Católica
AERP	Assessoria Especial de Relações Públicas
AI-1	Ato Institucional Número 1
AI-2	Ato Institucional Número 2
AI-5	Ato Institucional Número 5
ALN	Aliança Libertadora Nacional
AP	Ação Popular
ARENA	Aliança Renovadora Nacional
AVC	Acidente Vascular Cerebral
CCBB	Centro Cultural do Banco do Brasil
CCC	Comando de Caça aos Comunistas
CEC	Centro de Estudos Cinematográficos
CEPAL	Comissão Econômica para América Latina
CIEX	Centro de Informação do Exército
CNBB	Confederação Nacional dos Bispos do Brasil
CODECRI	Comitê de Defesa do Criolêu
CPC da UNE	Centro de Produção de Cultura da União Nacional de Estudantes
CPDOC	Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil
DM	Diário de Minas
DOI-CODI	Destacamento de Operação Interna - Centro de Operações de Defesa Interna
DOPS	Departamento de Ordem Política e Social
ECAD	Escritório Central de Arrecadação e Distribuição
ESG	Escola Superior de Guerra
EUA	Estados Unidos da América
FAB	Força Aérea Brasileira
FGV	Fundação Getúlio Vargas
FMI	Fundo Monetário Internacional
HIV	Vírus da Imunodeficiência Humana

IHGB	Instituto Histórico Geográfico Brasileiro
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
JB	Jornal do Brasil
JEC	Juventude Estudantil Católica
JIC	Juventude Independente Católica
JK	Juscelino Kubitschek
JS	Jornal dos Sports
JOC	Juventude Operária Católica
JUC	Juventude Universitária Católica
MAM	Museu de Arte Moderna
MDB	Movimento Democrático Brasileiro
MEC	Ministério da Educação
PAEG	Programa de Ação Econômica do Governo
PCB	Partido Comunista do Brasil
PDT	Partido Democrático Trabalhista
PDS	Partido Democrático Social
PIB	Produto Interno Bruto
PFL	Partido da Frente Liberal
PMDB	Partido do Movimento Democrático Brasileiro
PND	Plano Nacional de Desenvolvimento
PSB	Partido Socialista Brasileiro
PT	Partido dos Trabalhadores
SIDA	Síndrome da Imunodeficiência Adquirida
SNI	Serviço Nacional de Informações
STF	Superior Tribunal Federal
TPE	Teatro Paulista de Estudantes
TV	Televisão
UNE	União Nacional dos Estudantes
UMES	União Municipal de Estudantes Secundaristas
UPS	Universal Press Syndicate

USAID	United States Agency for International Development
USP	Universidade de São Paulo
UTI	Unidade de Terapia Intensiva

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	17
2	A DITADURA E A RESISTÊNCIA CULTURAL BRASILEIRA: O CONTEXTO DE HENFIL	24
2.1	A RESISTÊNCIA NACIONAL-POPULAR DA FORMAÇÃO BRASILEIRA ATÉ A DITADURA CIVIL MILITAR	24
2.2	A DITADURA CIVIL MILITAR DE ABRIL DE 1964 ATÉ 1989: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO.....	36
2.3	A TRAJETÓRIA DOS SOUZAS E A GÊNESE DE HENFIL	48
3	<i>O PASQUIM</i>, E SEU SIGNIFICADO HISTÓRICO	60
3.1	A RESISTÊNCIA DA PATOTA À AUTOCRACIABURGUESA	60
3.2	<i>O PASQUIM</i> DURANTE O PERÍODO DA CENSURA	69
3.3	<i>O PASQUIM</i> APÓS A ABERTURA	83
4	HENFIL E O SIGNIFICADO DE SUA OBRA	91
4.1	HENFIL COMO INTELECTUAL ORGÂNICO	91
4.2	OS RASTROS E MARCAS DE HENFIL NA MEMÓRIA SOCIAL.....	111
4.3	O SIGNIFICADO DO <i>FRADIM</i> NA CULTURA BRASILEIRA.....	123
5	CONCLUSÃO	140
	REFERÊNCIAS	145

1 INTRODUÇÃO

A ditadura civil militar que ocupou o estado político brasileiro entre 1964 e 1989 (ano em que se realizaram as primeiras eleições livres para a presidência) intriga ainda hoje a historiadores, jornalistas, cientistas políticos, sociólogos, economistas e psicólogos. Tão instigante, porém, quanto estudar como o capital organizou a hegemonia com a criação de um estado político extremamente coercitivo enquanto preparava o consenso necessário à transferência de poder para a sociedade civil – e assim se manter no estado ampliado –, seja, talvez, entender como os intelectuais orgânicos da classe trabalhadora organizaram a resistência contra-hegemônica naquele período. Parte destes optou pela resistência armada na clandestinidade, enquanto outra fração optou pela resistência cultural na construção de uma contra-hegemonia que impedisse ou, pelo menos, dificultasse o consenso hegemônico.

Nesta pesquisa, acreditou-se que um dos elementos constitutivos da cultura nacional-popular fosse a obra de Henrique de Souza Filho – mais conhecido como Henfil. Um de seus maiores marcos simbólicos foram os personagens de o *Fradim*. Os dois frades – Baixim e Comprido – protagonizaram uma série de histórias em quadrinhos no semanário *O Pasquim*, que, aparentemente, serviu de desmistificação do consenso hegemônico. Entretanto, carecia de uma pesquisa mais apurada e detalhada. Propusemo-nos a executá-la neste programa de pós-graduação.

Inicialmente, pensou-se em analisar a publicação do *Fradim* no *syndicate* do Universal Press Syndicate (UPS) (versado para *The Mad Monks*) em contrapartida à publicação no Brasil no mesmo período. A fonte básica para essa pesquisa seria uma entrevista de Henfil publicada na revista *O Bicho*, número 2, em 1975, e o livro *Diário de um Cucaracha*, publicado em 1983. Em pouco tempo, a pesquisa se mostrou esgotada e sem um corpus empírico que desse conta do significado da obra do Henfil na cultura brasileira. Ampliou-se, então, o corpus empírico para toda a obra do *Fradim* publicada em *O Pasquim*. Foram fundamentais nessa pesquisa as três coletâneas produzidas pela editora Desiderata e o acervo de *O Pasquim* na Biblioteca Nacional.

Embora mais abrangente, apenas *O Fradim* apresentou-se insuficiente para compreender à obra de Henfil. Ampliou-se então a pesquisa para outros personagens e quadrinhos de Henfil, acrescentando-se a leitura de seus principais livros: *Henfil na China*; *Isto era*; *Cartas da mãe e Fradim da libertação*.

O material produzido e publicado sem a devida contextualização histórica, entretanto, revelou-se um material estéril. Para compreender a produção de Henfil, tornou-se necessário entender o contexto em que ela foi feita. Fez-se, então, um levantamento bibliográfico sobre a questão da resistência contra-hegemônica, desde o Brasil Colônia até a disputa hegemônica presente no país nos anos que antecederam o golpe civil militar de 1964. Em seguida, foi necessário mapear o debate sobre qual o significado da ditadura que durou de 1964 a 1989 e como o trabalho de Henfil e a militância de sua família se desenvolveram naquele momento histórico.

Para entender a gênese de Henfil e sua família, foi de fundamental importância a biografia produzida por Denis de Moraes: *O Rebelde do Traço*. Tiveram significativa importância também os documentários *Henfil Plural*, *Profissão Cartunista: Henfil*, *Cartas da Mãe*, *Ressurreição*, *Henfil Vida e Obra* e *Henfil, Três irmãos de sangue*, além das obras *Diário de um Cucaracha* e *Henfil na China*.

O corpus empírico de *O Pasquim* também se esgotou sem atingir o material completo necessário à pesquisa; por isso, optou-se pela análise de toda a coleção de *O Fradim* publicada em revistas entre 1970 e 1981. A coleção do *Fradim* republicou todo o material de *O Pasquim* nos quatro primeiros números, e entre os números 5 e 31 produziu grande quantidade de material inédito. Sem essa análise, não seria possível entender o significado do *Fradim* na cultura brasileira. Acrescentou-se ainda o livro *Fradim da Libertação*, publicado pela Record no ano de 1986.

Contextualizar o significado da obra de Henfil criou a necessidade de entender seu papel dentro da produção cultural; por isso, fez-se necessário conhecer a produção de Henfil na série de charges que levou à publicação da coletânea *Hiroshima, Meu Humor*. Foi preciso conhecer também as várias produções do cartunista para veículos da imprensa, como *A Graúna*; *Ubaldo*, *O Paranóico*; *Xabu*, *O Provocador*; *Cabocô Mamadô* e *O Cemitério dos Mortos-Vivos*. Dentre esse material, um que causou grande interesse foi a produção de significado para o futebol nas

histórias de *Urubu e Bacalhau*. Para estes últimos, na falta de coletânea apropriada, optou-se por ler o material produzido para o *Jornal dos Sports* nos anos de 1968, 1969 e na década de 1970, o que elevou consideravelmente o corpus empírico desta pesquisa.

Também demonstrou ser de fundamental importância a compreensão do contexto de *O Pasquim* e de sua produção durante a ditadura civil militar que perdurou no país nos anos de 1960 a 1980. Para tanto, foi de grande auxílio teórico a obra de José Luiz Braga: *O Pasquim e os Anos 70*. Outros artigos e livros também foram consultados para uma melhor compreensão do papel desenvolvido pela imprensa nanica, ou alternativa, tanto nos anos da ditadura civil militar como em outros momentos da história da resistência nacional-popular.

Contradições entre o que encontramos na produção em sua época e o que está gravado no imaginário social criaram a necessidade de se pesquisar como as matérias póstumas sobre Henfil ressignificaram o lugar de sua obra. Assim, em dado momento da pesquisa, ficou evidente que era preciso publicar um subcapítulo esclarecendo essas contradições.

Entender o significado de Henfil na cultura brasileira também só foi possível com algum arcabouço teórico capaz de fundamentar esta pesquisa. Optou-se por recorrer às categorias de Gramsci de *estado político*, *estado ampliado*, *consenso* e *coerção*, *hegemonia* e *contra-hegemonia*, *cultura nacional-popular*, *intelectual orgânico*, *luta de classes* e *classe subalterna*.

Assim, teve-se como problemática entender se Henfil foi um intelectual orgânico no sentido moderno, ou seja, se sua obra foi capaz de dar direção política e cultural para a construção de um bloco histórico composto pela classe subalterna. Dito de outro modo, entender se sua obra se insere na cultura nacional-popular e se, enfim, representa uma resistência contra-hegemônica. É interessante perceber também se sua produção foi intencional e consciente e se atingiu ou não os objetivos propostos. A investigação teve início com essas questões, buscando-se suas respostas no decorrer do presente trabalho.

Durante o primeiro capítulo desta dissertação, portanto, fez-se um levantamento bibliográfico sobre como a resistência nacional-popular se constituiu no processo histórico brasileiro, desde seus primórdios, durante a invasão europeia do século XVI, até a intensa disputa sobre a questão

nacional existente entre a revolução de 1930 a 1964. Em seguida, procedeu-se a uma análise sobre as possíveis interpretações do significado de 1964, com especial ênfase para análise de Florestan Fernandes, que concluiu ser 1964 o consenso construído entre o capital nacional e o capital internacional. Diferentemente da proposta desenvolvimentista, o capital nacional não aceitou a aliança popular, preterindo-a em benefício da opção de ser um sócio necessariamente minoritário do capital internacional.

Nesse cenário político, inseriu-se a trajetória da família Souza, que optou pelas duas vertentes da resistência ao poder coercitivo do estado político brasileiro. De um lado, Herbert de Souza com a Ação Popular e a luta armada clandestina; de outro lado, Henrique de Souza Filho com a disputa cultural contra-hegemônica de suas charges e quadrinhos. Enquanto o primeiro dos dois se empenhava em uma tática da guerrilha, o segundo construía a aliança de resistência à ditadura alinhando-se à construção do Movimento Democrático Brasileiro (MDB) e denunciando os abusos cometidos pela coerção do estado político para fortalecer uma frente ampla. Se na história da esquerda essas duas opções se antagonizaram e radicalizaram, como demonstraram os artigos de Celso Frederico, na família Souza não houve ruptura entre as duas opções, e elas se somaram e fortaleceram-se mutuamente. Henfil chegou a casar-se com a irmã de companheiros de seu irmão na Ação Popular e teve com ela seu único filho: Ivan de Souza. Criou, ainda, durante os anos de prisão da cunhada, sua sobrinha Gilda, até o dia de libertação de sua mãe.

A censura e a autocensura praticadas pela grande mídia em seus principais veículos criaram um ambiente profícuo para a disseminação da imprensa independente, mais audaciosa e criativa. Foi nesse contexto que surgiu com o Ato Institucional Número 5 – o mais arbitrário entre os atos institucionais da ditadura – o semanário *O Pasquim*, que reuniu a resistência cultural do Rio de Janeiro criando uma força contra-hegemônica. Henfil teve especial destaque no desenvolvimento do semanário naqueles anos de chumbo, sendo sua principal contribuição os personagens do *Fradim*.

Conforme decaía o extremo da coerção do estado político da ditadura, entretanto, a floravam as contradições internas de *O Pasquim*, perdendo-se a unidade necessária e criando-se uma crise no periódico. As primeiras eleições pós-pluripartidarismo terminaram destruindo a coesão do

semanário. A morte de Tancredo Neves e o advento da Nova República foram o fim derradeiro da publicação, que ainda sobreviveu até 1991, mas sem a mesma pujança do passado.

Henfil diversificou seus veículos de atuação publicando no *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *IstoÉ* e *O Estado de São Paulo*. Entre suas outras obras, também despertaram importantes índices na construção da cultura nacional-popular *A Graúna*, publicada no *Jornal do Brasil (JB)* e as *Cartas da Mãe*, publicadas na *IstoÉ*. Henfil ainda teve uma passagem importante pela TV Globo com o programa *Tv Homem* e as charges animadas produzidas para o *Fantástico*.

Henfil morreu prematuramente, vítima da falta de fiscalização do sangue distribuído no Brasil. Faleceu pouco antes de completar 44 anos, em 5 de janeiro de 1988. Seu falecimento foi mote para a campanha *Salvem o sangue do povo brasileiro*, que permitiu a universalização do sistema de saúde e a centralização da distribuição e controle dos bancos de sangue nacionais.

Apesar da produção gráfica e política produzida por Henfil nos jornais *O Sol*, *Cartum JS*, no *Jornal dos Sports* e na revista *O Centavo* (encartada com a revista *O Cruzeiro*), as matérias de jornal e exposições póstumas sobre o cartunista foram unânimes em considerar a publicação do *Fradim* em *O Pasquim*, no ano de 1969, como o marco zero da carreira do cartunista.

Henfil também teve especial destaque na construção de uma central de produção de significados contra-hegemônicos, na qual participou como intelectual orgânico. O grupo do qual Henfil participou congregava importantes cartunistas da nova geração, como Angeli, Laerte Coutinho, Glauco e Nilson. Era denominado *Oboré* e representou um coletivo de produção de material para sindicatos e movimentos populares. Embora tenha tido vida relativamente curta, a *Oboré* desenvolveu experiências interessantes, como a versão em quadrinhos das resoluções do 3º Congresso de Metalúrgicos.

Acrescentou-se ao ferramental teórico e às categorias formuladas pelo pesquisador sardo Antônio Gramsci, o conceito de *mito* proposto por Roland Barthes. Foi de relevante importância no decorrer desta pesquisa, ainda, a questão da *reificação* e da *fetichização* presente na obra de Karl Marx e exaustivamente pesquisada por György Lukacs. Para apropriação dos conceitos debatidos pelo filósofo húngaro, foi preciso ler parte de sua obra, somando-se a este material aquele

proposto em sala de aula e o livro *Capitalismo e Reificação*, de José Paulo Netto. Isso sem prescindir da leitura de traduções da obra de Karl Marx, com especial ênfase para *Ideologia Alemã*.

Também foi importante para a pesquisa o processo histórico proposto pelo materialismo dialético desenvolvido por Karl Marx. Como poderá ser percebido, sobretudo na contextualização histórica desta pesquisa, foi escolhido o método anacrônico para a exata compreensão do contexto em que Henfil produziu sua obra.

É preciso elucidar ao leitor que a pesquisa também se concentrou na questão da cultura, perpassando pela leitura de textos de Marshall Sahlins, Max Weber e Terry Eagleton – por vezes chegou-se, entretanto, a caminhos improfícuos, sendo descartadas. Em outras oportunidades, foram absorvidas de modo subjacente, podendo aparecer em um ou outro momento.

Houve também uma pesquisa mais ampla sobre os movimentos da cultura no período entre a República Velha e o final da ditadura militar, como no caso do modernismo, do desenvolvimento das artes cênicas e do cinema novo. Essa pesquisa apareceu de modo mais extenso nos textos intermediários desta dissertação. No desenvolvimento da pesquisa, contudo, sentiu-se a necessidade de reduzir seu espaço para que o objeto da pesquisa pudesse aparecer com maior clareza e objetividade. As fontes bibliográficas utilizadas nessas etapas e não absorvidas ou absorvidas e depois descartadas ainda se mantêm presentes nas referências bibliográficas, tanto por terem sido importantes no desenvolvimento do trabalho como também para que o leitor possa entender os caminhos percorridos nesta dissertação.

Esta dissertação foi realizada com o corpus teórico baseado na obra de Antonio Gramsci, organizada por Carlos Nelson Coutinho, acrescentada da contribuição de Roland Barthes na questão da mitificação, e de György Lukacs e José Paulo Netto na leitura do debate sobre fetichismo e reificação. Conta, ainda, com o corpus empírico de toda publicação do *Fradim* nos anos de 1960, 1970 e 1980, acrescido das matérias de jornal publicadas pelo *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo* sobre Henfil, tanto durante sua vida como postumamente; também pelas revistas *Veja* e *IstoÉ*, pelo semanário *O Pasquim* e também dos curtas produzidos para o cinema e para a tv sobre Henrique de Souza Filho. Esta dissertação

investigou o *significado histórico da obra de Henfil na cultura brasileira*. O resultado obtido encontra-se nas próximas páginas desta pesquisa.

2 A DITADURA E A RESISTÊNCIA CULTURAL BRASILEIRA:

O CONTEXTO DE HENFIL

A primeira publicação de *Fradim* aconteceu na revista mineira *Alterosa*, no dia 25 de julho de 1964, quase quatro meses após o golpe civil militar que retirou do poder o presidente João Goulart e instituiu uma ditadura que só seria superada no centenário da república, em 1989, com a primeira eleição direta para presidência. Para compreender as implicações contidas na gênese daquelas personagens de Henfil (o Baixim e o Cumprido), optou-se por entender o contexto cultural e político daquele momento bem como a inserção da trajetória de Henfil naqueles acontecimentos.

Para organizar esse contexto, expomos as condições históricas que o precederam e a inserção da trajetória da família de Henrique de Souza Filho nessas condições para, por fim, compreender o sentido da ditadura civil militar entre 1964 e 1989 e seu significado histórico.

2.1 A RESISTÊNCIA NACIONAL-POPULAR DA FORMAÇÃO BRASILEIRA ATÉ A DITADURA CIVIL MILITAR

O significado de 1964 ainda suscita formulações entre historiadores, jornalistas, cientistas políticos e sociólogos. Florestan Fernandes propôs, em *A Revolução Brasileira*, que a ditadura civil militar que perdurou entre 1964 e 1989 foi, na verdade, a consolidação do processo da revolução burguesa no Brasil. Para Fernandes, a ditadura militar representou um pacto entre o capital agrário-nacional e o capital internacional e sedimentou o projeto de nação dos detentores do capital no Brasil.

Para compreender esse processo, entretanto, faz-se necessária uma pequena digressão sobre a formação do projeto brasileiro de nação. Desde seu surgimento em 1889 até 1964, a república passou por uma intensa disputa hegemônica. Naquele período, alguns movimentos e frações de classes sociais tentaram ressignificar ou manter a identidade brasileira atrelada à identidade

europeia. A disputa pelo modelo de nação, aliás, remete a período ainda anterior: à época da independência (1822), afinal, o Brasil passou pela situação de ter sua independência proclamada pela linha sucessória da metrópole (Portugal). Essa parece também ser a interpretação de Raymundo Faoro em sua obra *Os Donos do Poder - formação do patronato político brasileiro*. Para entender a formação do patronato político brasileiro, o autor dedicou os dois primeiros capítulos à formação de Portugal. Sobre a independência, Faoro afirmou:

“O encontro da nação com o príncipe importou, desde logo, na continuidade da burocracia de dom João, a burocracia transplantada e fiel ao molde do Almanaque de Lisboa, atrelada ao cortejo do futuro imperador. Sobre ela, nacionalizada nos propósitos, mas não nos sentimentos, irá repousar a estrutura política do país” (FAORO, 1958, p. 328)

A ideia de nação no período da independência, segundo Faoro, revelava-se pelos propósitos, mas não pelo sentimento. O Brasil não se sentia Brasil. Ainda não havia uma brasilidade e, por conseguinte, não havia uma ideologia de nação no país. Se existia algo, provavelmente se tratava apenas de um projeto de nação, diferentemente de outros estados nacionais em que a economia e a ideologia nacional precediam a formação política do país, principalmente entre as nações europeias. A esse respeito, acrescentou Lessa:

“O Estado Nacional pode ser pensado como um devir, como a efetivação de Estados potenciais ou latentes, de algo herdado do passado e afetado por circunstâncias presentes. O interesse deve estar no escrutínio do acontecimento e não na busca estéril de uma essência nacional. O Estado Nacional é quem condensa, explicita e formata a nacionalidade brasileira, não sendo, nesse articular, uma originalidade. O traço específico é não tratar do povo. Sob esses ângulos, a experiência brasileira fornece um exemplo pedagógico, pois entre a institucionalização do Estado Nacional e o delineamento da nação como território e povo, transcorreu-se quase um século.” (LESSA, 2008, p.237).

Tanto para Lessa quanto para Faoro, o projeto Brasil foi, desde a colônia, um desenho cartográfico abstrato e sem a forja necessária para a construção de um sentimento popular de Brasil – tanto que, na criação do IHGB (Instituto Histórico Geográfico Brasileiro) durante o império, foi lançado um concurso para saber sobre que bases deveria ser construída a história brasileira. Venceu Von Martius, cientista alemão, que recomendou buscar no passado episódios de cooperação das três raças (lusa, ameríndia e africana). Coube a Varnhagen, em 1852, lançar as bases de nossa história oficial: encontrou na expulsão dos franceses e, principalmente, dos holandeses, as bases da cooperação das três raças – fatos ocorridos há mais de dois séculos e já

apagados do imaginário social. Lessa traçou a gênese desse projeto no ensaio *Nação e Nacionalismo a Partir da Experiência Brasileira*.

Nas décadas que antecederam ao surgimento do *Fradim*, entretanto, um intenso debate sobre a questão brasileira esteve à frente das questões políticas e culturais do país. Movimentos de massa começaram a impor e disputar a criação do nacional. No aspecto econômico e político das três primeiras décadas do século XX, o Brasil ainda era um país eminentemente agrário. Do ponto de vista ideológico, porém, um leque maior de atores entrou na disputa da construção da identidade nacional.

O surto industrial de 1870 (com especial ênfase para os anos de 1885 a 1895) trouxe para o Brasil os movimentos operários da Europa, com organizações sindicais anarquistas e comunistas. A experiência da Comuna de Paris (1871) ainda estava bem gravada no imaginário operário, e a constituição de escolas, financiadas e organizadas pelos sindicatos, abriu espaço para ampliação desses significados. Outro ator que passou a ocupar o cenário político, foi uma insípida classe média formada por profissionais liberais (especialmente médicos, advogados, oficiais de baixa patente e engenheiros) que, não tendo sido contemplada até então nem no projeto político nem cultural, começava a formar uma fração de classe na disputa política do país.

Preocupou considerável gama de pensadores sobre o Brasil, a questão de a identidade nacional ter se dado – desde seu começo – sem antagonismos com os colonizadores portugueses. De fato, Brasil e Portugal desde sempre tiveram uma relação quase promíscua, e a independência em nada modificou essa realidade. Até 1950, foi de Portugal que se recebeu o maior aporte de imigrantes livres. A independência, portanto, não prescindiu de um ideário nacional. Durante as duas fases do império, a ideia de Brasil se dava por um esboço geográfico, um desenho abstrato que sequer estava ocupado realmente. Uma gigantesca parcela desse desenho cartográfico nunca havia sido visitada por nenhum membro do império. Em contraposição, em parte dessas terras viviam mais de oitocentos povos que nem mesmo sabiam da existência de um termo geopolítico chamado Brasil, no qual haviam sido inseridos arbitrariamente. Muitos desses povos, aliás, nem mesmo imaginavam existir uma sociedade para além daquelas de seu campo de contato.

Se, por um lado, não houve participação popular consistente na construção política do país em sua independência e nem na proclamação republicana, isso não significa que não existisse uma resistência popular. Em um país de dimensões continentais, com um rei *imperador* imposto por uma nação estrangeira, é de se esperar que existisse uma resistência popular. De fato, desde seus primórdios, o Brasil sempre organizou culturas populares e até resistências armadas. No período colonial, considerável parcela da população dos povos originários integrou-se à construção de cidades chamadas pelos padres jesuítas de missões. Clovis Lugon definiu essas missões como uma grande nação denominada República Paraguai dos Guarani, que produzia de forma autônoma e se governava de modo independente. No entanto, mesmo as parcelas dos povos originários que não aderiram à República Guarani – tal como concebida e defendida por Lugon – mantiveram violentas resistências, levando à morte algumas das lideranças lusas encarregadas de governar as novas terras, como no famoso acontecimento antropofágico por ocasião da morte de Dom Pero Fernandes Sardinha em 1556. E não só pela guerra se deu a resistência dos povos originários: mesmo entre os subalternos ao colonizador que se organizaram politicamente, foi constituída uma resistência cultural com a língua original impondo à metrópole que aceitasse duas gramáticas para a língua geral antes, enfim, que pudesse ser decretada extinta no século XX¹.

Na vasta mata que interiorizava o Brasil, um considerável número de quilombos foi constituído, chegando a contar com uma organização armada autodenominada de caifazes. Clovis Moura demonstra em, *O Quilombo e a Rebelião Negra*, que a escravidão nunca foi pacífica como prega a historiografia oficial. Ainda hoje, os campos ocupados pelos quilombolas continuam resistindo às seguintes tentativas de desapropriação por parte dos diversos governos republicanos. No campo da cultura popular, o Brasil dispunha dos grupos de capoeira, da festa do entrudo, do carnaval, de ritmos e rodas de música como o samba e o jongo. A cultura brasileira produziu resistências desde os primórdios do país. Se não se dispôs a entrar na disputa político-partidária, talvez seja porque desde sempre não se viu representada (ou não tivesse espaço) nas estruturas políticas, fosse na colônia, no império ou na república velha.

¹ O trono linguístico do tupi constituiu a língua geral setentrional (também chamada de língua geral paulista) e a língua geral meridional.

No início do século XX, os movimentos populares contaram ainda com a entrada dos sindicatos anarquistas e comunistas no país. A construção das ferrovias e da iniciante indústria nacional propiciou a organização das primeiras greves e também de escolas e cooperativas de consumo por parte dos trabalhadores. Todas essas iniciativas foram duramente reprimidas pelos governos da velha república, sobretudo durante o período de Arthur Bernardes à frente da presidência. As três primeiras décadas do século XX contaram com fortes movimentos populares no país. Alguns desses movimentos eram de cunho armado, como no caso da Coluna Prestes, em 1925, ou o movimento tenentista, que culminou na revolução de 1930 e levou Vargas ao poder. Sobre esse período, disse Bittencourt:

“Faz-se necessário atentar para os percalços pelos quais passou a chamada República Velha para entendermos o quanto o governo Vargas representou no imaginário popular e no cenário político uma ação ordenadora, unificadora e pacificadora. Este período foi marcado pela Guerra de Canudos (1896-7), a Revolta da Vacina (1904), a Greve de 1907, a Revolta da Chibata (1910), Sedição de Juazeiro (1914), a Guerra do Contestado (1912-1916), a Greve de 1917, a Revolta dos 18 do Forte de Copacabana (1922), a Revolta Paulista de 1924, a Comuna de Manaus (1924) e o mais importante movimento de todos, para o âmbito nacional, a Coluna Prestes (1925-1927). Isso sem falar nas revoltas puramente locais e ações de pequena escala. Deve-se ter em mente que Arthur Bernardes governou praticamente todo o tempo de seu mandato em estado de sítio (1922-26) e mesmo durante o governo Washington Luís (1926-30), bem mais brando que seu antecessor, o estado de sítio continuou a vigorar em alguns estados, para o combate à Coluna Prestes.” (p.106)

Entre a revolução de 1930 e abril de 1964, houve no país um intenso debate político e cultural. O desejo de criar um novo projeto nacional esteve no anseio de diversas frações de classe brasileiras. Fosse um projeto popular, como era a vontade da Ação Popular (AP) – ação em que um dos principais intelectuais orgânicos era o irmão de Henfil: Herbert de Souza – ou também a vontade das Ligas Camponesas, cujo intelectual orgânico de maior destaque provavelmente tenha sido Francisco Julião, fosse um projeto democrático nacional, como era a proposta do Partido Comunista do Brasil (PCB) de Luís Carlos Prestes. Fosse, ainda, uma reforma democrática pela construção de uma alternativa capitalista para fazer do Brasil um país central, como no caso do nacionalismo desenvolvimentista da Comissão Econômica para América Latina e o Caribe (CEPAL) de Celso Furtado.

No entanto, após a revolução de 1930, a base econômica brasileira não rompeu com os grandes proprietários oligárquicos da era da colônia e do império, e ainda era da grande fazenda que

vinham os aportes de capital para a manutenção da burocracia estatal e da industrialização desenvolvimentista. Em termos marxianos, ainda era na propriedade rural que se produzia, acumulava e apropriava a mais-valia que sustentava a burocracia estatal e o projeto de substituição de importações com os necessários investimentos para a indústria de base e de consumo do projeto nacional-desenvolvimentista.

Os grandes latifundiários continuavam, portanto, a ser os protagonistas da gestão econômica do Brasil. A essa elite, como mais tarde apontaria Florestan Fernandes, nunca interessou a reformulação nem da brasilidade nem da política. Assim, desde a revolução de 1930, diversas tentativas de retomada do poder conservador da era agrária foram feitas, mas apenas em 1964 uma conseguiu ser bem-sucedida. Pode-se enumerar entre elas: a revolução constitucionalista de 1935, em São Paulo; a tentativa de impeachment de Vargas em 1954, que levou ao seu suicídio e à ocupação das ruas por um milhão de brasileiros que, entre outros atos, destruíram as gráficas dos jornais *O Globo* e *Tribuna da Imprensa* (este de Carlos Lacerda); a tentativa de impedir a posse de Juscelino Kubitschek (JK); ou o golpe branco que transformou o país em uma república parlamentar até o plebiscito de 1963.

Para essa elite conservadora, cuja acumulação de capital se deu pelo intenso uso de mão de obra escrava e constante expurgo das populações nativas, não interessava ressignificar o Brasil – preferiam que o país continuasse consumidor da arte e cultura estrangeiras, que seu retrato permanecesse sendo o do grande coronel e que a união entre as três raças continuasse perdida no expurgo de holandeses e franceses do século XVII. Não se opunha, claro, a transformar o seu capital agrário num mix diversificado que incluísse um parque industrializado e tampouco se interessava em concorrer com as empresas do grande capital internacional. Quanto a isso, Fernandes defendeu que a opção da burguesia brasileira foi, desde sempre, ser uma sócia minoritária, uma pequena *franchising* das empresas multinacionais. Assim, as reformas de base, esperadas e anunciadas por João Goulart no Comício da Central em 13 de março de 1964, despertaram euforia nos desenvolvimentistas, no operariado, nas ligas camponesas, na Ação Popular, nos socialistas utópicos, nos membros do Partido Socialista Brasileiro (PSB) e PCB e nos trabalhistas. Serviram também para selar a união entre a elite agrária e industrial num pacto para um golpe de estado que já estava em curso. O desfecho é conhecido: no dia 1º de abril,

forças conservadoras tomaram o país de assalto num golpe civil militar que excluiria a população do poder político e tentaria sufocar a capacidade popular de produzir significado na cultura brasileira. Segundo Lins:

“O ano de 1964 partiu nossas preocupações em duas: uma que aceitava e queria enfrentá-las e corrigi-las, e outra que não aceitava o argumento das anomalias construídas no decorrer de nossa herança colonial e escravista, crendo que se tratava de uma falsa questão. Aquela tragédia pegou-nos de modo abrupto quando mais fortemente se manifestavam as nossas capacidades de pensar e criar.” (LINS, 2014, p. 69).

A ditadura militar que se instalou manteve, desde o início, algumas metas, como subordinar o imaginário social aos interesses externos – embora transferisse, desde o começo, o foco da cultura europeia para a estadunidense. Entre os primeiros atos do governo Castelo Branco, esteve a extinção da União Nacional dos Estudantes (UNE)² e do ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiro)³, bem como o fim do CPC⁴ (Centro de Produção de Cultura) da UNE. A UNE foi extinta por lei em outubro de 1964, mas o movimento estudantil continuou organizado e combativo. O golpe, denominado revolução pelos atos institucionais, visava instituir um projeto hegemônico de nação por via da coerção e do consenso.

A ditadura tomou de assalto o país. A classe média não opôs resistência bem como o povo desorganizado não teve capacidade ou vontade de reagir. Salvo uma breve oposição dada pelas forças legalistas com especial apoio do governo do Rio Grande do Sul, o restante do país caiu de modo muito rápido. Sobre o golpe, disse Berlinck:

“Poder-se-ia pensar na sociedade brasileira. Ela ficou a meio caminho, entre os sonhos da liderança estudantil do início dos anos 60 e o desiderato dos militares que tomaram o poder em 64. O projeto cultural da vanguarda estudantil baseava-se na suposição de que a consciência operária podia ser alterada por um projeto pedagógico. Assim como eles se supunham iluminados por seus mestres, pretendiam ser mestres da classe operária que, uma vez iluminada, marcharia em direção à uma sociedade socialista. O sonho, entretanto, foi praticado e por isso se transformou. Pouco a pouco a vanguarda estudantil foi percebendo os limites de seu projeto pedagógico e, ao mesmo tempo, foi buscando

² A década de 1950 contou com uma forte organização do movimento estudantil e a UNE tornou-se uma referência política nacional.

³ Criado por lei em 14 de julho de 1955, O ISEB foi um órgão do Ministério da Educação e Cultura que deu diretriz à formulação do pensamento acadêmico brasileiro. Foi a principal instituição a criar e difundir os alicerces teóricos do nacional desenvolvimentismo.

⁴ Apesar de pertencer à UNE, o CPC tinha estrutura autônoma e independente. Sua origem remonta ao Teatro Paulista de Estudantes (TPE) e o teatro de Arena. À frente do CPC, estavam Oduvaldo Vianna Junior e Gianfrancesco Guarnieri. O CPC produzia peças de cunho revolucionário e percorria o Brasil, nas capitais e interior.

novos caminhos, novas práticas que foram abruptamente interrompidas em 1964". (BERLINCK, 1984, p.95).

Desde seu primeiro momento, os militares voltaram suas forças contra os aspectos populares do nacional-desenvolvimentismo (mas não contra o desenvolvimentismo econômico) e contra os movimentos estudantis-camponeses-operários em sua totalidade. Os trabalhistas foram as primeiras vítimas da nova ditadura. Presos e exilados, abandonavam à força a disputa hegemônica da qual, até então, pensavam estar à frente. Para Lins, a ditadura não tinha ainda o consenso necessário para varrer a todos e instituir a censura; ela precisava de quatro anos no controle do estado político para desenvolver esse alcance. Com isso, o cinema novo e a música popular ainda conseguiram um sobrefôlego até 1968, quando um segundo golpe ocorreu dentro do golpe e foi publicado o Ato Institucional Número 5 (AI-5). Mas qual o significado histórico desses dois golpes? Celso Frederico concordou com a visão de que:

“1964 foi o ponto final de uma série de tentativas golpistas urdidas pelo conluio entre militares e seus aliados civis, os políticos da UDN, que sempre se apresentaram à opinião pública como ferrenhos defensores da ‘liberdade’. Foram diversos os momentos em que a nossa frágil e restrita democracia esteve ameaçada: basta lembrar o suicídio de Vargas, os levantes de Aragarças e Jacareacanga e o golpe branco para tentar impedir a posse de João Goulart” (FREDERICO, 2014, p.54).

A resistência oligárquica à revolução de 1930 sentiu-se desde sempre. Claro, é preciso circunscrever que, ao analisarmos o passado, naturalmente o ressignificamos em função do resultado histórico de seus movimentos. Entender os movimentos de resistência às novas configurações hegemônicas da revolução de 1930 só é possível após entendermos o que foi 1964. Precisamos também mediar que a imposição da ditadura militar combateu os significados da revolução de 1930 em todas as áreas da supraestrutura brasileira. Incluem-se nessa análise a produção acadêmica e técnico-científica.

Celso Frederico nos alerta que, nos estudos sociais pós-64 (com especial ênfase para a Universidade de São Paulo (USP) – mas não só a ela), a universidade teve uma análise da revolução de 1930 como um período de populismo, unificando todas as diversas disputas hegemônicas num único bloco social e atrelando este ao peronismo argentino. Essa conclusão, talvez, seja precipitada e pouco profícua. Se não fosse suficiente tudo o que já foi exposto até aqui, vale ainda uma pequena digressão sobre o populismo.

Do ponto de vista do rigor econômico do termo, populismo se refere a medidas populares de curto prazo que condenam a economia em médio e longo prazo. Dá-se pela realocação de riquezas, retirando-as da produção e colocando-as no bem-estar social e impedindo o crescimento econômico. Medidas populistas, portanto, aumentam o acesso popular à riqueza, mas estagnam o desenvolvimento econômico gerando uma descapitalização na sequência. O Brasil, porém, foi o país capitalista cuja economia mais cresceu durante o século XX, com especial destaque para o período entre 1930 e 1964. Acusar as ações nacionais-desenvolvimentistas de populistas não corresponde, de fato, ao regime do período, ao menos do ponto de vista econômico.

Por outro ponto, unificar todas as disputas hegemônicas desde a revolução de 1930 até 1964, como analisamos até agora, está longe de constituir uma análise fidedigna dos diversos movimentos intelectuais, acadêmicos, artísticos e sociais. Se não corresponde ao significado histórico, pode-se concluir que o sentido de se colocar todos os movimentos de disputa num único bloco só interessou, desde sempre, ao projeto hegemônico de poder que controlou o país de 1964 até 1989, seja pela sua vertente da coerção ou do consenso. Era mais interessante a ditadura dizer que tinha um inimigo único, caso contrário, evidenciaria a covardia de seu ato e o fato de ter se imposto pela força para obter a hegemonia política do estado.

Os anos de 1964 e 1968, portanto, têm como efeito um retorno ao pensamento oligopolista estabelecido pela força com a exclusão do protagonismo popular do ideário de Brasil. “O povo não sabe votar”, diria um importante jogador de futebol da década de 1970 cumprindo o papel de interlocutor dos meios de comunicação e do capital que optaram pelo governo dos generais. O povo não poderia, portanto, protagonizar sua própria história. Precisaria de alguma entidade que os representasse. Para se fazer dessa entidade, o governo militar mitificava-se de revolucionário, destituindo o termo “revolução” de seu conteúdo popular e criando para o termo um novo sentido.

Nos atos institucionais, fica claro quem o golpe militar queria mitificar como ator da revolução. No Ato Institucional Número 1 (AI-1), disseram os golpistas: “A revolução se distingue de outros movimentos armados pelo fato de que nela se traduz, não o interesse e a vontade de um grupo, mas o interesse e a vontade da Nação.”. Ora, da frase se infere que a “revolução” (ou o golpe) é

um movimento armado (o exército golpista) e que dele vem o interesse nacional, e não de nenhum outro grupo. Interessante que o AI-1 instituía, de forma expressa e pela força, o vencedor da disputa pelo ideário simbólico do país e, concomitantemente, mitificava-se como revolucionário.

O texto presente na abertura do primeiro ato institucional do golpe civil militar revelou a consciência que a cúpula do governo tinha sobre sua principal tarefa. Percebe-se também que o texto fala em movimentos, no plural. Ela, a revolução (as forças armadas), diferia-se dos outros movimentos, ou, na hipótese aqui defendida, projetos nacionais.

Mas qual foi a resposta ao golpe? O que fizeram as diversas frações de classe que disputavam a hegemonia com o nacional-desenvolvimentismo consensuado até então? A resistência armada do nacional-desenvolvimentismo concentrou-se no 4º Exército e no ex-governador do Rio Grande do Sul Leonel Brizola, que tentou resistir ao golpe pela força que o consenso em torno do projeto nacional-desenvolvimentista ainda tinha. João Goulart, porém, preferiu desmobilizar as forças legalistas. Entre as preocupações do então presidente estava o fato de que no plano econômico o modelo de Celso Furtado começava a falhar e uma espiral inflacionária crescia no Brasil. Alguns, aliás, colocam naquela crise econômica a justificativa para as massas não terem ido às ruas defender o projeto trabalhista como fez dez anos antes por ocasião do suicídio de Vargas. Sozinho e isolado, Brizola não quis sustentar uma guerra civil que terminaria na sua derrota. Preferiu um recuo e exilou-se no Uruguai organizando externamente a resistência contra a ditadura.

Vianninha (Oduvaldo Vianna Filho) recrutou os remanescentes do CPC da UNE e articulou o show do Opinião ao fim do ano de 1964. Artistas e estudantes insistiram em manter a disputa cultural do projeto nacional até 1968. O último grande movimento de massas organizado pelos estudantes aliados aos movimentos artísticos, talvez, tenha sido a passeata dos 100 mil contra o assassinato de Edson Luiz pelo governo militar. Poucos meses depois da manifestação, iniciaria a coerção da linha dura da ditadura, com o Ato Institucional Número 5 (AI-5). O governo militar elegeu a classe artística como sua inimiga perseguindo e prendendo seus integrantes. Que armas esse outro movimento (de artistas) teria que o distingua da palavra “revolução” do AI-1? A única

resposta que parece dar conta dessa questão seria “projeto de nação”. O grupo golpista da “revolução” do AI-1 se diferenciava dos outros movimentos porque só permitia que o seu simbólico nacional fosse propagado por quais mídias fossem.

Uma série de campanhas implementadas pelo governo federal durante a ditadura demonstram essa hipótese, como foi o slogan *Brasil: ame-o ou deixe-o*. Foi uma clara forma de o governo avocar para si o conceito de nação e de legitimar o exílio de todos que pensassem ou defendessem outros projetos.

A censura instituída depois do golpe – mas ainda dentro do golpe – tinha, na verdade, a função de impedir qualquer modelo nacional que não fosse aquele proposto pelo governo. As categorias – tanto de jornalistas como de artistas – não perceberam isso de pronto e, por isso, enfrentaram graves dificuldades em resistir. A ditadura militar visou, desde sua implantação, a construção de uma hegemonia pela coerção e pelo consenso. A incapacidade de reação das frações de classe que disputavam o ideário brasileiro ainda causa debates e angústia entre pesquisadores. Celso Frederico contribui com essa questão afirmando que:

“O conjunto de forças que apoiava Goulart foi derrotado sem esboçar reação significativa. Perante essa derrota acachapante, a esquerda numa disputa teórica sobre os erros políticos cometidos pré-1964. A discussão sobre o significado do golpe gerou duas interpretações opostas que passaram, doravante, a orientar a oposição ao regime militar. A interpretação da história passou, assim, a ter conseqüências práticas imediatas. [...] De um lado, alinharam-se aqueles que lamentaram o fracasso de alianças praticado no pré-1964, atribuindo tal fracasso a uma radicalização política que não avaliou corretamente a correlação de forças. [...] A conclusão tirada acenava para uma nova política de alianças para isolar e derrotar a ditadura. Inicialmente tentou-se articular uma “frente ampla” com todos os políticos marginalizados pelo golpe; depois, incentivou-se a participação no MDB [...] De outro lado, agrupou-se uma corrente composta por diversos segmentos que, pelas razões estratégicas mais diferentes, confluíram à crítica da política de alianças, considerada por eles como um equívoco, uma mistificação que serviu para desviar a consciência de classe do proletariado ao colocá-lo a reboque da burguesia nacional já integrada ao capitalismo internacional [...] Para essa corrente [se tratava] de desenvolver uma estratégia revolucionária para derrubar a ditadura.” (FREDERICO, 2014, p.58)

A segunda corrente mencionada por Celso Frederico corresponde à visão de Florestan Fernandes e a publicação em 1975 de *A Revolução Burguesa no Brasil*. Já na primeira corrente, encontravam-se os remanescentes do PCB, e Henfil posicionou-se politicamente com eles. A

história atual tenta emprestar à ação dos primeiros as causas para o fim da ditadura, mas é possível que esta tenha caído por uma ação conjunta entre as duas teses.

No decorrer dos capítulos 2 e 3 desta dissertação, a ação de Henrique de Souza Filho construindo a resistência e tentando isolar a ditadura será um pouco mais evidente. Aliás, isso unificou Henfil com o restante da patota de *O Pasquim*. Os membros do semanário foram presos, perseguidos e censurados, mas se recusaram desde sempre à fuga para o exílio ou à clandestinidade da luta armada, criando uma resistência ao projeto de nação imposto pelos militares. Tentaram também reconstruir as alianças perdidas em 1964, talvez por uma radicalização dos movimentos marxistas. Com esse intuito, Henfil ingressou nos diversos movimentos de resistência que acabariam por aniquilar o regime dos coronéis: a anistia ampla e irrestrita; as *Diretas Já*; a construção do MDB; a construção da comunicação sindical; e, depois da abertura, a construção do Partido dos Trabalhadores (PT).

O *Fradim* nasceu no começo dessa resistência. Sua gênese se deu dois meses depois da publicação do AI-1. No mês de abril de 1964, acabava a revista do *Pererê*⁵, recolhida prematuramente das bancas. A ditadura deixava um hiato cultural retirando do cenário artístico as vanguardas. Surgiria a resistência ao projeto cultural hegemônico. O retorno das personagens ao cenário político e sua difusão por *O Pasquim*, contudo, foram contemporâneos do AI-5. O *Fradim* foi um dos expoentes da luta contra-hegemônica, e como disse Celso Frederico:

“Os casos individuais, enquanto individuais, têm pouco interesse para a reconstrução da história. Assim a ação de um individuo só interessa para a história enquanto ela for um elemento significativo, movido pela lógica geral do processo, que a ação ajuda a iluminar e é por ele iluminado.” (FREDERICO, 2014, p. 52).

⁵ De 1959 até a ditadura, Ziraldo produziu um material de grande sucesso comercial: a *Turma do Pererê*. A revista de Ziraldo exaltava o projeto nacional-desenvolvimentista e se pretendia uma resistência aos produtos culturais estadunidenses. Foi um sucesso de vendas e tornou-se um dos primeiros alvos da ditadura.

2.2 A DITADURA CIVIL MILITAR DE ABRIL DE 1964 ATÉ 1989: UMA BREVE CONTEXTUALIZAÇÃO

No filme *Jango*, de Silvo Tender, o general Antônio Carlos Muricy declarou que o golpe militar foi idealizado em 1963, mas só se efetivou depois do Comício na Central do Brasil em 13 de março de 1964. Em 1º de outubro de 1963, em entrevista ao *Los Angeles Times*, Carlos Lacerda, governador da Guanabara, convidou os Estados Unidos da América (EUA) a apoiarem o golpe contra o presidente João Goulart, que, segundo o governador, já estava encaminhado pelas forças armadas brasileiras.

Em 1º de abril de 1964, os generais militares depuseram Jango por meio de um movimento armado. O presidente do senado declarou a presidência vaga em um golpe contra João Goulart, que se encontrava no país, no Rio Grande do Sul. Uma junta militar assumiu o governo e editou o Ato Institucional Número 1, o AI-1, que em seu caput anunciava:

“É indispensável fixar o conceito do movimento civil e militar que acaba de abrir ao Brasil uma nova perspectiva sobre o seu futuro. O que houve e continuará a haver neste momento, não só no espírito e no comportamento das classes armadas, como na opinião pública nacional, é uma autêntica revolução.”.

A disputa pela hegemonia colocava os articuladores do golpe militar na difícil tarefa de ressignificar o termo revolução. Nos moldes propostos por Barthes (2001), o sentido da palavra revolução – que estava no horizonte de grupos que faziam a disputa por um modelo nacional-popular, como a Ação Popular (de Herbert de Souza) ou do CPC da UNE (de Vianinha e Guarnieri) – era desvinculado de seu significado e rearticulado pelo governo militar. A intenção era retirar da palavra revolução seu significado popular.

No dia 15 de abril de 1964, a junta militar empossou o general Humberto Castelo Branco como primeiro presidente da ditadura civil militar brasileira. Castelo Branco, entretanto, negava-se a se assumir como ditador e garantia que cumpriria apenas o tempo restante ao governo de Jango (dezoito meses) e que a democracia seguiria seu curso normal. Conforme indicou Vanderli Maria

da Silva em sua tese *A Construção da Política Cultural no Regime Militar: concepções, diretrizes e programas*, Castelo Branco era representante da ala moderada do golpe militar.

Apesar da sua pretensa posição moderada, no primeiro ano do regime militar, pelos poderes concedidos no AI-1, Castelo Branco cassou os direitos políticos de Juscelino Kubistchek, Leonel Brizola, Jânio Quadros, João Goulart e Celso Furtado, além dos deputados em exercício Plínio Soares de Arruda Sampaio, Amauri Silva, Henrique Cordeiro Oest, Barros Barreto, Pelópidas Silveira, Waldemar Alves, Murilo Costa Rêgo, José Lamartine Távora, Francisco Julião, Almino Monteiro Alvares Afonso, José Guimarães Neiva Moreira, Clovis Ferro Costa, Silvio Leopoldo de Macambira Braga, Adahil Barreto Cavalcante, Abelardo de Araújo Jurema, Arthur Lima Cavalcante, Fernando de Sant'Ana, João Doria, Mário Soares Lima, Ramon de Oliveira Neto, Luiz Fernando Bocayuva Cunha, Demistóclides Batista, Luiz Gonzaga de Paiva Muniz, Adão Pereira Nunes, Benedicto Cerqueira, Eloy Ângelo Coutinho Dutra, Antônio Garcia Filho, Marco Antônio, Max da Costa Santos, Roland Cavalcante Albuquerque Corbisier, Sérgio Nunes de Magalhães Júnior, Leonel de Moura Brizola, José Aparecido de Oliveira, José Antônio Rogé Ferreira, Paulo de Tarso Santos, Moysés Lupion, Paulo Mincaroni, Armando Temperani Pereira, Salvador Romano Lossaco e Gilberto Mestrinho de Medeiros Raposo. Foram quarenta deputados, quase 10% das quatrocentos e dez cadeiras existentes na representação da câmara, como enumeram Débora Bithiah de Azevedo e Márcio Nuno Rabat em *Parlamento Mutilado: deputados federais cassados pela ditadura de 1964*.

Em agosto de 1964, Castelo Branco colocou em prática o PAEG (Programa de Ação Econômica do Governo), retomando o pagamento da dívida externa, à qual o governo de Goulart havia aplicado uma moratória unilateral. Para conseguir recursos para esse pagamento, a equipe econômica do governo achatou o salário da classe trabalhadora e ampliou os impostos, gerando a falência de pequenos e médios empresários, mas ampliando a anistia ao grande capital industrial, rural e – sobretudo – internacional. A abertura de crédito externo fechou o ciclo necessário, permitindo ao governo promover o crescimento do PIB (Produto Interno Bruto) e o controle da inflação. O objetivo era transferir parte significativa da renda dos trabalhadores para os setores do capital, reduzindo o consumo interno e ampliando as exportações. Como disse Lima:

“Para possibilitar um período de expansão dentro dos novos moldes exportacionistas preconizados pelo Governo Militar seria necessário combater a inflação, reduzir o gasto público e ajustar a política salarial em favor do capital, alterando substancialmente a concentração de renda nacional. Para isso, o governo Castelo Branco adotou o PAEG - Plano de Ação Econômica do Governo, sob a orientação dos ministros Otávio Gouveia de Bulhões e Roberto Campos, que defendiam uma política monetária ortodoxa, que prezasse pelo controle dos preços e limitasse o poder de compra.” (LIMA, 2011, p. 36)

E ainda acrescenta:

“O PAEG pode ser compreendido como uma expressão nítida desse novo equilíbrio, que transferia o ônus do combate à inflação para a classe trabalhadora, através das reformas trabalhista e tributária, além do aumento à repressão às entidades representantes de classe.” (Idem)

Mas, apesar das mudanças políticas, o governo militar continuou a política de industrialização da economia com a participação ativa do capital agrário. No eixo econômico, mantinha a estratégia do desenvolvimentismo iniciada por Celso Furtado. Esse eixo iria perdurar por todos os governos militares entre 1964 e 1986, mas a vertente civil militar do desenvolvimentismo econômico consistiu em abrir o mercado para o estabelecimento das multinacionais com o apoio de capital da burguesia brasileira, como apresentou Florestan Fernandes em a *Revolução Brasileira*.

Acrescentou Cláudio Márcio Araújo da Gama:

“A industrialização substitutiva, até o começo dos anos 60- apesar da crítica dos setores mais intimamente ligados aos axiomas neoclássicos e, por conseguinte, às estratégias de inserção internacional, baseada em vantagens comparativas-, foi amplamente apoiada por setores majoritários das classes sociais urbanas (burguesia nacional, camadas médias e operariado). Por conta disso, a industrialização por substituição de importações confundiu-se por três décadas com um projeto nacional, projeto esse que criou uma certa esperança no sentido de o país sobrepor-se ao seu secular atraso econômico e de criar uma sociedade mais próspera e democrática.

O golpe militar de 64, que colocou por terra aquele projeto, tratou de reformular as diretrizes econômicas, abandonando a visão que viabilizava o modelo de industrialização substitutiva (crescimento voltado para a ampliação do mercado consumidor). O governo militar passou a estruturar um modelo de industrialização baseado na concentração de renda e maior integração com a economia internacional, tanto pela aliança privilegiada com empresas multinacionais como também diversificando as exportações, que foram vistas como o dínamo do novo modelo de crescimento econômico. Assim sendo, procurou-se criar um consenso entre os setores da burguesia local vinculados às empresas estrangeiras, aos setores agrícolas tradicionais e às emergentes camadas médias.” (GAMA, 2012)

As medidas econômicas do governo de Castelo Branco – com arrocho salarial e descapitalização dos pequenos e médios empresários, substituindo o foco econômico do mercado interno para a

exportação de bens de consumo –, naturalmente, geraram mais impopularidade ao golpe e, em julho de 1965, Castelo Branco editou a Lei n.º 4.738, que em seus artigos 5º e 6º definia:

“Art. 5º São inelegíveis até 31 de dezembro de 1965 os ministros de Estado que serviram em qualquer período compreendido entre 23 de janeiro de 1963 e 31 de março de 1964.

Parágrafo único. Excetuam-se os que estejam desempenhando mandato legislativo e os que hajam ocupado ministérios militares.”

Art. 6º São inelegíveis até 31 de dezembro de 1966 os que estavam ocupando cargo de secretário de Estado nos últimos 12 (doze) meses do exercício de governadores suspensos ou impedidos em decorrência do ato institucional ou por decisão da respectiva assembleia legislativa.”

O governo de Castelo Branco usava – sem expor as contradições – os dois lados do estado político: o consenso e a coerção. Por um lado, queria garantir a maioria absoluta favorável ao governo e buscava em seus pronunciamentos demonstrar uma aproximação com os regimes democráticos, chegando a afirmar que “prova inequívoca e incontestável é a própria decisão inicial da Revolução” (referindo-se ao golpe militar de 1964) “que, num momento de triunfo e quando nada lhe poderia lhe contrariar as determinações, jamais vacilou no empenho de preservar os órgãos representativos da democracia e da legalidade.”, conforme cita Maria José de Resende em *A Ditadura Militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984*. Por outro lado, Castelo Branco editava leis coercitivas e não poupava esforços em cassar os opositores, retirando-lhes os direitos políticos ou, quando necessário, fechando o congresso.

Ainda em outubro de 1965, Castelo Branco sancionou o Ato Institucional Número 2 (AI-2), que, entre outras providências, extinguiu o pluripartidarismo em seu artigo 18: “Art. 18 - Ficam extintos os atuais Partidos Políticos e cancelados os respectivos registros.”. A partir de então, o sistema eleitoral dividiu-se em dois grandes partidos: um organizado pelos civis apoiadores do governo militar, a Aliança Renovadora Nacional (Arena), e outro que congregava toda a oposição à ditadura militar, o Movimento Democrático Brasileiro (MDB). Essa configuração se manteve até 1982, e somente então admitir-se-ia o pluripartidarismo outra vez.

Mesmo com todos os impedimentos impostos pelo governo militar nas eleições ocorridas após o golpe de 1964, o governo não gostou do resultado. Antigos aliados do golpe, como o governador da Guanabara, Carlos Lacerda, e de Minas Gerais, Magalhães Pinto, tornaram-se francos

opositores do regime militar e conseguiram eleger uma base aliada nas prefeituras de cinco das principais cidades brasileiras. Em São Paulo foi eleito o candidato apoiado por Jânio Quadros (cassado pelo governo militar e considerado opositor ao novo regime). A resposta do governo foi editar uma emenda constitucional transformando os prefeitos das capitais em biônicos, ou seja, passavam a ser indicados pelos governadores e não mais eleitos. Minas Gerais elegeu um governador apoiado por Juscelino Kubitschek (cassado pelo novo regime) e opositor aberto dos militares. O mesmo aconteceu com a Guanabara, onde Carlos Lacerda elegeu seu candidato numa campanha moderadamente antimilitar.

O resultado das eleições de 1965 enfraqueceu a ala moderada dos militares e fortaleceu a linha dura que começara a organizar a sucessão presidencial com o nome do ministro Costa e Silva. Em 1966, uma insubordinação do representante do governo na presidência do congresso que se recusara a promover a cassação de deputados opositores levou Castelo Branco a fechar o congresso até as novas eleições. Em janeiro 1967, a linha moderada promulgava a nova constituição que, entre outras medidas arbitrárias, consolidava a diminuição do poder legislativo e judiciário e tornava exclusivo do executivo legislar sobre a segurança nacional e orçamentária, além de tornar indireta a eleição para presidente.

No mês seguinte, promulgou-se uma nova lei de imprensa e de segurança nacional. Em março de 1967, Arthur Costa e Silva – representante da linha dura – tomou posse como presidente, a contragosto de Castelo Branco, que morreu três meses depois num choque entre um caça da Força Aérea Brasileira (FAB) e um avião bimotor no qual voava no Ceará. Ao trágico e mal explicado acidente, sobreviveu apenas o copiloto do avião do ex-presidente. O caça T33 da FAB, porém, sofreu poucas e superficiais avarias.

Se o ISEB, extinto pelo golpe, foi a instituição que produziu as bases teóricas e ideológicas para sustentar o nacional-desenvolvimentismo implementado após o fim da ditadura Vargas, coube à Escola Superior de Guerra (ESG) cumprir com esse papel durante a ditadura civil militar que durou de 1964 até 1989. Entre os principais intelectuais orgânicos do capital representado pela ESG estava o general Golbery de Couto e Silva. Em oposição e resistência à ideologia propagada pela ESG e articulada pelas ações do governo civil militar, desempenharam importante papel os

estudantes da UNE (que continuava a atuar e organizar os estudantes mesmo extinta por lei) e os movimentos artísticos inspirados pelo CPC da UNE e pelo cinema novo. A resistência dos movimentos artísticos levou Roberto Schwartz a afirmar que “Apesar da ditadura da direita, há relativa hegemonia cultural da esquerda no país” (Schwarz, 1978. P.68).

Arthur Costa e Silva enfrentou a resistência contra-hegemônica de forma análoga a seu antecessor. Tentou manter a unidade militar mantendo parte da ala dita moderada participando de seu ministério. Usou a repressão para perseguir e prender a oposição ao regime, enquanto a Assessoria Especial de Relações Públicas (AERP) tentava ajudar a organizar o consenso em torno do estado político e construir um estado ampliado favorável ao capital. Do ponto de vista econômico, Delfim Neto deu início ao período do “milagre econômico”, num plano cujas principais medidas foram:

Obtenção de novos empréstimos externos, estímulo à entrada de capitais, estímulo às exportações, aumento do crédito, concessão de incentivos e de subsídios aos investimentos privados, controle de preços e controle de salários. Além disso houve uma significativa ampliação do papel do estado como produtor e investidor. (SILVA, p.135)

Excetuando-se o incentivo à exportação e o endividamento, as outras medidas pouco ou nada diferiam da filosofia nacional-desenvolvimentista cepalina. Inclusive, adotava o papel do estado como ator econômico com empresas e bancos. Enquanto o milagre econômico seria uma importante ferramenta para construção em torno do consenso com o governo, o acordo MEC-USAID (entre o Ministério da Educação – MEC – e a United States Agency for International Development – USAID) tentava desmontar as universidades brasileiras, consideradas pelo regime como locais de produção contra-hegemônica, e diminuía a força das matérias humanas no currículo do ginásio e ensino clássico, médio e científico, além de reduzir um ano de ensino em relação ao tempo praticado na Europa e Estados Unidos. A reforma promovida pelos militares também diminuía a qualidade do ensino nas escolas públicas. A UNE, ainda que ilegal, organizou importantes passeatas para impedir o acordo que privatizaria a educação superior brasileira e daria às empresas estadunidenses o controle sobre a produção científica e o ensino brasileiro. A educação popular seria extinta e a literatura marxista banida, como apontam BUFFA, E.; NOSELLA, P. em *A Educação Negada: introdução ao estudo da educação brasileira contemporânea*. As passeatas estudantis eram tratadas com truculência e coerção pelo exército.

Às passeatas estudantis contra o acordo MEC-USAID, uniram-se resistências espalhadas pelo Brasil. Na cidade de Contagem, por exemplo, o ministro do trabalho Jarbas Passarinho ordenou a ocupação pelo exército num estado de sítio não declarado oficialmente. A ordem expressa foi impedir qualquer agremiação de trabalhadores. Os metalúrgicos de Contagem haviam feito a primeira greve do regime civil militar. Em abril de 1968, os estudantes aderiram à tática de passeatas relâmpagos para fugir da repressão. As passeatas organizavam-se rapidamente e persistiam até a chegada do exército. Em uma passeata contra o aumento do feijão, estudantes reuniram-se no restaurante Calabouço. Informado, o exército invadiu o restaurante e matou Edson Luís à queima-roupa, ferindo outros 19 organizadores (um dos quais morreria no hospital). A passeata transformou-se em velório e o caixão foi conduzido para assembleia legislativa, na qual o corpo foi velado até a manhã seguinte.

A morte de Edson Luís virou um marco para todos que estabeleciam a resistência contra a coerção do estado da linha dura de Costa e Silva. Em junho daquele ano, 100 mil pessoas participaram de uma passeata contra o governo que unificou integrantes da igreja, estudantes, lideranças operárias e religiosas, incluindo os mais díspares artistas e intelectuais, como Vinicius de Moraes e Tônia Carreiro. Esta última chegou a declarar em entrevista exposta no documentário *Jango*, de Silvio Tendler, que:

“eu vou como mulher, como atriz, como mãe, como cidadã, eu vou porque eu quero que a opinião pública saiba que nós ainda temos muita coragem para desmanchar o mito de que o estudante está querendo uma coisa errada e a desordem. Eles são a nossa esperança e nós estamos de braços abertos para pegar todas as suas reivindicações.”

Segundo Resende (2001), em Osasco os operários organizaram uma segunda greve, a qual o governo de Costa e Silva reprimiu do mesmo modo que em Contagem. Para a autora, a radicalização se fez sentir em toda a sociedade. Um grupo paramilitar de extrema-direita organizou-se, autointitulando-se Comando de Caça aos Comunistas (CCC), que passou a enviar mensagens a intelectuais e ativistas, além de organizar incursões armadas a teatros. Goldfeder (1977) narrou a invasão ao teatro Ruth Escobar durante a apresentação de Zé Celso da peça *Roda Viva*, com espancamento de atores. Chico Buarque contou, em depoimento presente no documentário *Meu Caro Amigo*, que o mesmo aconteceu com a peça durante exibição no teatro

de Arena. Outro episódio citado por Resende é a invasão da faculdade de filosofia da USP pelo CCC e pelos alunos da Mackenzie.

No congresso, o deputado do MDB Marcio Moreira Alves fez um discurso contra o uso de violência policial por parte do regime e criticou a tortura de presos políticos e a invasão da Universidade de Brasília por tropas militares. Em seguida, conclamou a população a se manifestar contra o sistema. A linha dura do governo militar se indignou contra a fala do deputado e ordenou que o deputado fosse processado por insulto às forças armadas – crime tipificado pela Lei de Segurança Nacional. O Supremo Tribunal Federal (STF) pediu a suspensão da imunidade parlamentar do deputado ao congresso. A assembleia legislativa negou a cassação dos direitos do deputado em votação realizada no dia 12 de dezembro de 1968. No dia 13 de dezembro, Arthur Costa e Silva fechou o congresso e editou o Ato Institucional Número 5 dando ao presidente poderes quase ilimitados, podendo suspender mandatos e direitos políticos, dispensar e aposentar servidores públicos, cancelar habeas corpus, limitar garantias individuais, censurar a imprensa, suspender direitos e garantias de magistrados, intervir nos estados e municípios e decretar recesso parlamentar do congresso, assembleias legislativas e câmaras municipais.

Respalado pelo AI-5, Costa e Silva aposentou ministros do STF, professores universitários, editou lei tornando ilegal críticas aos atos institucionais, às autoridades governamentais ou às forças armadas. Intensificava-se a coerção do estado político realizada pela ditadura militar. A morte prematura de Costa e Silva, em agosto de 1969, levou o governo a impedir a posse do vice e, assim, a convocar novas eleições indiretas. O nome escolhido no círculo militar foi o do representante da chamada linha dura Emílio Garrastazu Médici. Em segundo lugar, ficou o representante da ala moderada Ernesto Beckmann Geisel. O governo Médici tentou dar um verniz de legitimidade à sucessão presidencial reabrindo o congresso – fechado desde 13 de dezembro de 1968 – para referendar sua escolha, fechando-o em sequência. O congresso só voltaria a ser aberto após Médici mudar a legislação eleitoral de modo a garantir que seus aliados (os representantes da Arena) formassem absoluta maioria. Só então o presidente permitiu que o congresso permanecesse aberto.

Durante sua gestão, Médici se utilizou dos poderes amplos para fechar emissoras de tv (como a Continental e Excelsior), perseguir redações e confiscar jornais. Ele também desapareceu com figuras políticas, como no caso do ex-deputado Rubens Paiva, proibiu reuniões de estudantes ou operários e instituiu a censura prévia na imprensa (antes o governo listava os assuntos proibidos; após a censura prévia, passou a editar as matérias que poderiam ou não ser veiculadas em cada órgão da imprensa).

Ao mesmo tempo em que usava a coerção para calar a oposição, obtinha o consenso investindo na infraestrutura dos meios de comunicação, ajudando a alavancar os sinais de emissão dos aliados, como a Rede Globo. O governo diminuiu a taxa de desemprego e, assim, ampliou a base popular de seu governo, apesar de achatar os salários. Houve uma forte campanha aproveitando o crescimento do poder aquisitivo da classe média com a política do “milagre econômico” de Delfim Netto. O governo implantou a ideia de que o Brasil caminhava para se tornar uma potência aproveitando-se – pela AERP – de imagens como a conquista do tricampeonato na copa de 1970 e da construção da Transamazônica.

Médici também se aproveitou de seus poderes para redefinir as regras eleitorais criando o voto vinculado e garantido aos representantes da Arena (partido de apoio ao regime) ampla maioria. Fez isso cassando nomes fortes do MDB e forjando eleições benéficas ao governo em todos os estados. Como o voto era vinculado, os deputados eleitos em sua maioria eram sempre do partido governista. Nas eleições indiretas de 1974, garantiu a eleição de seu sucessor, Ernesto Beckmann Geisel, contra a anticandidatura de Ulysses Guimarães e Barbosa Lima Sobrinho. O Arena tinha 400 deputados contra 76 do MDB. Sobre o período mais extenso da linha dura, diria Resende (p. 65):

A equação repressão, censura e propaganda funcionou extraordinariamente bem. Apesar das críticas da oposição legal à política econômica e dos protestos e denúncia da igreja católica contra a repressão e a injustiça social, o crescimento econômico, estimulando esperanças e causando grande euforia com relação ao futuro, pareceu convencer a maioria da população da necessidade de um governo forte para promover o desenvolvimento.

A sucessão por um general da ala moderada suscita muitas especulações por diversos analistas. Não pretendemos dirimir as dúvidas a respeito da retirada da linha dura do poder. Interessa-nos entender o significado da era Geisel. O general prometeu em sua posse uma abertura lenta,

gradual e segura, e cumpriu com essa meta. A crise do petróleo ocorrida em sua gestão o levou a rever o plano econômico brasileiro. O governo lançou o II PND (Plano Nacional de Desenvolvimento), aproximando ainda mais o projeto econômico do regime militar daquele propagado pelos nacionais-desenvolvimentistas pré-1964:

“As prioridades do II PND eram: acelerar o processo de substituição de importações de produtos intermediários e de bens de capital; potencializar as áreas de telecomunicações, transporte e infra-estrutura econômica; aumentar as exportações, aumentar o mercado interno e, para isso, melhorar a distribuição de renda”. (RESENDE, p.71)

Do ponto de vista político, o governo Geisel buscava diminuir a força de coerção do estado político aumentando o poder da sociedade civil constituído no estado ampliado, mas precisava fazer isso de modo a reforçar o consenso necessário à hegemonia. O excesso de coerção por parte da ditadura restringia o poder na mão do estado político, o que, se por um lado permitiu a eliminação ou contenção dos movimentos contra-hegemônicos, por outro lado fragilizava a defesa do poder e mantinha viva a possibilidade de uma tomada de poder a exemplo do que ocorrera na Rússia em 1917, China em 1949 e Cuba em 1959. O estado militarizado e altamente centralizado não impediu as revoluções socialistas naqueles países, ao contrário, foram fatores viabilizantes. Geisel, em 1974, chegou a escrever ao comando do Serviço Nacional de Informações (SNI):

Há um procedimento que vem desde a atuação parcial de 1964 e que persevera, qual um realejo que só sabe tocar uma música. Se o comunismo está tão forte como dizem – forte e ameaçador – e se vem sendo combatido tenazmente há mais de dez anos, força é convir que esse combate tem sido ineficaz. Não será o caso de fazer um honesto exame crítico, rever o que está errado e imaginar novos e melhores procedimentos?

O objetivo do governo parece ter sido o de ampliar o poder da sociedade civil, mas mantendo o controle para que as entidades com as quais viesse a distribuir o poder se mantivessem fiéis aos interesses hegemônicos do capital. A esse respeito, segue a declaração do presidente recém-empossado em 1974, na *Folha de São Paulo* de 20 de março do citado ano:

Envidaremos sinceros esforços para o gradual, mas seguro aperfeiçoamento democrático, ampliando o diálogo honesto e mutuamente respeitoso e estimulando maior participação das elites responsáveis e do povo em geral para a criação de um salutar de consenso básico e a institucionalização acabada dos princípios da Revolução de 64. Os instrumentos excepcionais de que o governo se acha armado para a manutenção da atmosfera de segurança e de ordem, fundamentalmente para o próprio desenvolvimento econômico-social do país sem pausas de estagnação nem muito menos retrocessos sempre perigosos, almejo vê-los não tanto em exercício duradouro e freqüente, antes

como potencial de ação repressiva ou de contenção mais enérgica e, assim mesmo, até que se vejam superados pela imaginação política criadora capaz de instituir, quando oportuno, salvaguardas eficazes dentro do contexto.

O governo Geisel manteve a censura, mas foi relaxando-a, intervindo menos e permitindo as críticas ao governo e aos debates, além de extinguir gradativamente a censura prévia aos principais veículos da imprensa brasileira. Ao mesmo tempo, mudou a legislação eleitoral em favor da Arena, criou senadores biônicos, ampliou o mandato presidencial para seis anos, cassou líderes do MDB na câmara, processou Ulysses Guimarães e fechou o congresso, aprovando um pacote de leis em abril de 1977. Também perseguiu o PCB, partido que não havia aderido à luta armada e ainda não tinha entrado nas investigações do Destacamento de Operação Interna - Centro de Operações de Defesa Interna (DOI-CODI). Por outro lado, exonerou e reformou o general Ednaldo D'Ávila, chefe do DOI-CODI de São Paulo (responsável pela morte de Samuel Wainer e Manuel Fiel Fio), e o general Sylvio Frota (homem forte da linha dura).

Em 1978, o governo enfrentou com baixa truculência a reorganização das greves nos movimentos sindicais. A greve do ABC paulista, que contou com a adesão de 500 mil operários e projetou a liderança de Luíz Inácio Lula da Silva, logrou êxito elevando em 11% o piso da categoria. Uma onda de greves se espalhou, apesar de atingirem menor eficiência. O governo manteve relativa tolerância. Ao final do mandato, Geisel havia quase terminado com a censura aos órgãos de imprensa, promovido a abertura sindical, terminado com o AI-5, revogado o banimento de 120 presos políticos, restaurado o habeas corpus, demitido Sylvio Frota (liderança da linha dura) e garantido a eleição do sucessor da ala moderada, João Batista Figueiredo.

A gestão de João Batista Figueiredo, que perdurou de 1979 a 1985, consolidou a transferência do poder do estado às forças políticas civis. No início de seu mandato, Figueiredo assinou a anistia ampla e irrestrita, suspendeu por completo a censura, permitiu o retorno do pluripartidarismo e terminou seu mandato consolidando uma aliança entre uma cisão da Arena e o MDB por meio da chapa Tancredo Neves/José Sarney. Sarney havia sido senador pelo Arena e, após a abertura do pluripartidarismo, liderou uma das siglas que emergiu do antigo partido representante dos militares: o Partido da Frente Liberal (PFL). Do outro lado da disputa ficou o civil Paulo Maluf, também egresso do Arena na sigla que conclamou outros integrantes: o Partido Democrático Social (PDS). Tancredo não chegou a assumir, faleceu antes. Isso permitiu que a transição

democrática terminasse sendo levada a cabo por um egresso do partido apoiador do regime militar.

A consolidação do sistema democrático se deu com a constituinte de 1986, que promulgou uma nova carta magna ao Brasil em outubro de 1988. Henfil morreria em janeiro daquele ano. A última produção dos *Fradins* se dera em abril de 1985, publicada à época da morte de Tancredo Neves e reeditada na capa do primeiro *O Pasquim* de 1988. Foi nesse contexto que surgiu, amadureceu e terminou a obra de Henfil.

2.3 A TRAJETÓRIA DOS SOUZAS E A GÊNESE DE HENFIL

Conforme defendeu Fernandes (2013), a ditadura civil militar que governou o Brasil entre 1964 e 1989 pode ser compreendida como um pacto sustentado pela elite agroindustrial nacional e o capital internacional capitaneado pelo Fundo Monetário Internacional (FMI). Esse pacto tolerava e incentivava o desenvolvimentismo econômico da Comissão Econômica para América Latina e o Caribe (CEPAL), mas retirava dele qualquer expressão popular. Corrobora essa tese o grande lastro de crédito ao governo militar aberto pelo FMI, financiando um crescimento popularmente conhecido como “milagre econômico”.

A contrapartida do apoio do capital nacional à ditadura foi a tarefa assumida pelo governo militar em calar desde o primeiro momento todas as vozes dissonantes. A estratégia era encerrar pela coerção qualquer disputa de ideias e permitir, com essa atitude, a naturalização da aliança entre o capital agrário e o capital internacional. O objetivo foi desde seu começo retirar a participação popular (real ou idealizada) da disputa hegemônica do poder. O primeiro alvo do projeto ditatorial foi o nacional desenvolvimentismo, embora a desculpa fosse sempre a luta contra o comunismo. Assim, extinguiu-se o ISEB e exilaram-se os mentores intelectuais daquele movimento, entre eles seu principal intelectual orgânico, Celso Furtado.

E como se contextualizavam Henrique de Souza Filho (o Henfil) e seu irmão, Herbert de Souza, nessa realidade? Ambos pertenciam a uma família mineira de classe média. O pai de Henfil, o senhor Henrique de Souza, nasceu em 1895, nos primeiros anos da República Velha. Em um país predominantemente rural, não causa estranhamento que viesse ao mundo em uma fazenda: a de Saco Grande, na margem direita da parte mineira do rio São Francisco. Conforme a vocação econômica do sertão desde os idos do século XVII, naturalmente se tratava de uma fazenda de gado; portanto, de médio porte e voltada para o mercado interno. A origem da família Souza, entretanto, é obscura, segundo Dênis de Moraes (1997). Sabe-se que Henrique de Souza (pai de Henfil e Betinho) era filho do fazendeiro Martiniano César. Começou a vida como tropeiro ajudando o avô de Henfil na agropecuária. Na adolescência, abandonou as origens rurais para se

dedicar ao comércio, atividade que ganhava destaque no interior desde o início do surto industrial de 1870. No começo do século XX, aproveitou a expansão das estradas de ferro para seguir seu avanço, trabalhando na contabilidade da ferrovia e sendo responsável pelo pagamento dos operários até 1926, ano em que as estradas de ferro mineiras ficaram prontas.

Em Pirapora, conheceu a filha do comerciante local, Maria da Conceição, uma jovem de 16 anos com quem contraiu matrimônio. Daquela união surgiram nove filhos, quatro deles meninos e hemofílicos. Estabeleceram-se como comerciantes em Bocaiúva, e, após a revolução de 1930, Henrique de Souza foi nomeado prefeito por intervenção municipal de Benedito Valladares, importante figura da política mineira. Naquele período, por estratégia de Getúlio Vargas, a classe média começava a ter espaço político no país.

O fato de os quatro filhos homens do casal nascerem hemofílicos mudaria a trajetória da família. O mais velho morreu ainda novo, de modo que dona Maria da Conceição tomou por objetivo mudar-se para a capital do estado, Belo Horizonte, com intuito de dar o tratamento apropriado aos filhos sobreviventes. Foi desse modo que Henrique de Souza Filho (Henfil), Herbert de Souza (Betinho) e Francisco Mario de Souza (Chico Mario) mudaram-se com a família para a capital mineira. Ainda estudantes, tomaram contato com a Ação Católica, uma renovação da igreja organizada pelos frades dominicanos na França, e que encontrava no Brasil importante espaço de atuação. A base da AC (Ação Católica) era uma filosofia que incentivava a igreja a assumir as questões sociais pelo método ver-julgar-agir. Essas eram marcas de valores evangélicos permeados por um socialismo que poderia ser equiparado àquele definido no manifesto comunista de Marx e Engels (2006) como socialismo utópico. Teve como legado as campanhas da fraternidade e a CNBB (Confederação Nacional dos Bispos do Brasil), além da famosa teologia da libertação (cujos intelectuais orgânicos de maior destaque talvez tenham sido Leonardo Boff e frei Beto).

Segundo Moraes (1997), um dos principais objetivos da AC era retirar o protagonismo marxista dos movimentos dos trabalhadores. Sua grande meta era se tornar uma alternativa de esquerda ao comunismo. Na França, o eixo do movimento se dava pela ação intelectual de frades dominicanos acompanhado de uma franja político-intelectual de pensadores franceses. No Brasil,

esse modelo se repetia e desdobrava em organizações como a JEC (Juventude Estudantil Católica), JOC (Juventude Operaria Católica), JIC (Juventude Independente Católica) e JUC (Juventude Universitária Católica).

O irmão mais velho de Henfil, Herbert de Souza (que mais tarde seria famoso pela alcunha de Betinho), terminou por obter destaque na JEC. Em 1960, entretanto, a Ação Católica estava malvista pela elite da igreja, que optara por uma aliança com o projeto oligárquico cultural anterior à revolução de 1930. Betinho fundou, junto com egressos da JEC e JUC, a AP (Ação Popular). A AP se transformou em uma alternativa de esquerda ao PCB (Partido Comunista do Brasil). Ao contrário do partido alinhado com Moscou (PCB), a AP pregava uma construção de um socialismo revolucionário no Brasil pela aliança operário-estudantil-camponesa. Apesar da inegável industrialização brasileira – que começou em 1870, mas aprofundou-se nos períodos das guerras – em 1960 mais da metade da população ainda era rural.

Já Luís Carlos Prestes, à frente do PCB – embora tivesse coordenado a Coluna Prestes nos anos de 1925 a 1927 e tentado uma revolução armada socialista em 1935–, desde o final da segunda guerra sustentava a tese produzida em Moscou de que não haveria novas revoluções socialistas no mundo ocidental e que o papel dos partidos comunistas (PCs) era garantir um governo democrático popular dentro do sistema capitalista. A revolução cubana (findada um ano antes) ainda era mal recebida pelo PCB.

Para AP, no entanto, a construção socialista necessitava de um rompimento revolucionário e deveria ser construída em bases marxistas. Apesar de ter se iniciado pela inspiração da *L'Action Catholique* francesa, era nítido que no Brasil havia acontecido um rompimento com as teses tomistas dominicanas. O socialismo da AP voltava a reivindicar o socialismo marxista e se afastava do socialismo utópico. Se este se diferenciava do socialismo do PCB, era porque o segundo é que estava propondo um recuo. Invertiam-se os papéis na construção da resistência popular brasileira. A alternativa conciliadora de esquerda havia se tornado revolucionária, e a alternativa revolucionária assumia o papel conciliador de classes.

Betinho ocupou um lugar central como intelectual orgânico dando direção política e cultural às classes subalternas. Ele teve forte influência sob seu irmão do meio, tanto que Henfil engajou-

-se na JEC e na União Municipal dos Estudantes Secundaristas. Em 1961, Henfil integrou a organização da Primeira Semana dos Estudantes Secundaristas, cuja pauta era *problemas sociais de nossos tempos*. Citado pelo jornal *Última Hora*, Henfil declarou que o objetivo era “politizar a classe estudantil, que desconhece seu valor histórico e não pode se limitar apenas a estudar; tem que se sacrificar para que a próxima geração possa progredir como nos países desenvolvidos.”.

A resposta de Henfil evidenciou qual papel o jovem de quase 18 anos pensava para o segmento estudantil. A união operário-estudantil-camponesa pregada pela AP parecia estar no horizonte de atuação do líder estudantil mineiro; entretanto, também é possível perceber traços do nacional-desenvolvimentismo de Celso Furtado. Dois anos antes da semana organizada pelos estudantes secundaristas mineiros, Nelson Werneck Sodré proferia em sua aula inaugural ministrada no ISEB (que mais tarde publicou sob o título de *Raízes Históricas do Nacionalismo Brasileiro*) que o projeto nacional-popular brasileiro finalmente se assentaria e que aqueles que se opusessem a essa política perderiam o fio condutor da história. O desenvolvimentismo nacionalista, ao qual Werneck Sodré aludia, deu origem à CEPAL⁶. Seu maior articulador e pensador, como mencionado anteriormente, foi Celso Furtado, cujo trabalho se popularizou com o lançamento de *a Formação Econômica do Brasil*, que traria as bases para o desenvolvimentismo e a teoria da dependência. A obra de Furtado criou alicerces teóricos necessários ao movimento nacionalista, que havia tomado força a partir da revolução de 1930. As ideias contidas na obra de Furtado também influenciaram praticamente todos os pesquisadores da CEPAL.

O nacional-desenvolvimentismo serviu de base aos movimentos sociais reformistas, que queriam o rompimento do país com seu passado escravocrata e coronelista. Visava um sistema econômico que fortalecesse a classe média nos moldes do que ocorrera nos países capitalistas do primeiro mundo, mas rompendo com a distribuição internacional do trabalho. Entre suas teses, Werneck

⁶ CEPAL, ou Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe, é uma comissão das Organizações das Nações Unidas (ONU), designada pelo Conselho Econômico e Social de 1948. Foi criada com a intenção de propor ações para o desenvolvimento regional dos países situados na América do Sul, Central e no Golfo do México. Foram também criadas comissões semelhantes para os países de outras regiões: Comissão Econômica, para a África; Comissão Econômica, para a Europa; Comissão Econômica e Social, para a Ásia e o Pacífico; Comissão Econômica e Social, para a Ásia Ocidental. A CEPAL terminou tendo mais destaque pelos resultados obtidos por ela. Credita-se à influência de Celso Furtado parte desse sucesso.

Sodré sustentava a hipótese de que o passado oligárquico da colônia brasileira corresponderia a relações sociais feudais, e não capitalistas. A hipótese sofreu pesadas críticas (mesmo entre desenvolvimentistas), mas, apesar do tom exagerado, ela refletia a necessidade de rompimento com o passado oligárquico ruralista.

Henfil nascera em 1944, um ano antes do fim do estado novo. Crescera e amadurecera, portanto, num ambiente democrático. Foi um momento de efervescência criativa nos diversos meios das artes. No cinema, floresceu os estúdios da Vera Cruz (entre 1949 e 1954); a Atlântida Cinematográfica, com a produção da chanchada carioca (de 1941 a 1962); e o movimento do cinema novo, que se iniciou em 1955 com o filme *Rio 40 Graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Em 1957, Henfil ingressou no Centro de Estudos Cinematográficos (CEC) como ajudante de bilheteiro. Segundo Moraes (1997), era apenas um pretexto para assistir às sessões no segundo andar do Art-Palácio, na Rua Curitiba em Belo Horizonte. Também é provável que estivesse seguindo os passos de Herbert de Souza, pesquisador do Centro de Estudos Cinematográficos à época.

Em 1957, um pequeno drama acometeu a unidade familiar dos Souza. O pai, Henrique Souza, sofrera um infarto e uma série de AVCs, sendo reduzido à condição de inválido por três anos. Em 1960, finalmente encontrava o descanso definitivo. Henfil precisou trabalhar aos 16 anos, e aos 18 anos terminou sendo contratado como revisor por Roberto Drummond, amigo próximo de Herbert de Souza, e a quem Magalhães Pinto havia dado a tarefa de organizar uma revista mineira que concorresse com a carioca *O Cruzeiro*, de Assis Chateaubriand.

Drummond projetou a revista *Alterosa*, que, segundo seu editor e diretor, seria uma fusão de *O Cruzeiro* com a *Paris Match*, tendo umas pinceladas da revolucionária *Senhor*. O número zero da revista ficou pronto em maio de 1962. É verdade que a revista existia antes disso, mas em outros moldes, e foi adquirida pelo então governador de Minas, Magalhães Pinto, que pretendia usá-la para alavancar sua candidatura ao palácio do planalto. Drummond pretendia produzir no país um novo cartunista, alguém que conseguisse ter um traço limpo e sintético, seguindo o exemplo de Sempé, Bosc ou Chaval. Mas, a exemplo do que ocorria na época, Drummond queria algo brasileiro, e não um simples decalque da arte europeia. Apostou suas fichas em Henrique de

Souza Filho e o rebatizou (a contragosto do próprio) de Henfil. Henrique de Souza Filho alegou que esse pseudônimo desagradaria sua família. Segundo Moraes (1997), recebeu a seguinte resposta de Drummond:

“Esqueça sua família. Sabe o que vai acontecer? Vamos gerar uma controvérsia, e isso é ótimo para um cartunista. Muita gente vai ficar sem saber se você é brasileiro ou não. Uns vão chamá-lo de Anfiu, como se fosse francês. Outros o chamarão de Rênfil, como se fosse inglês. No Brasil é sempre bom parecer estrangeiro.” (MORAES, 1997, p.53).

Assim iniciou a carreira do cartunista Henfil, estreante da revista *Alterosa*. Se desse errado, Drummond tinha contratado os desenhos de Bosc para publicação. Os primeiros cartuns de Henrique de Souza Filho pareciam decalques dos cartunistas franceses. Mas isso iria mudar a partir de abril de 1964.

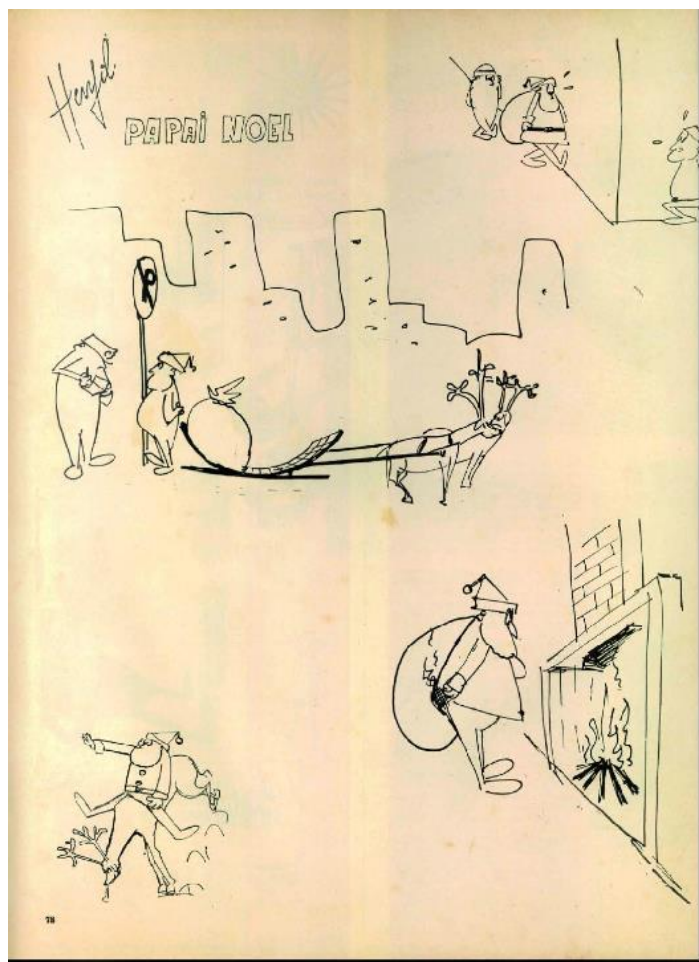


Ilustração 001: Revista Alterosa de dezembro de 1962

O golpe dos militares surtiu em Henfil o mesmo efeito que em parte da esquerda que participava da disputa contra-hegemônica após a revolução de 1930: um misto de perplexidade e desânimo. Denis de Moraes (1997) narra que Henfil redigiu um pedido de demissão a Roberto Drummond pouco depois do golpe de 1964. A recusa ao pedido foi acrescida da tarefa de criar um personagem fixo. Depois de cinco dias, Henfil tinha criado não um, mas dois personagens: o Cumprido e o Baixinho (nascia o *Fradim*, ainda denominado de *Os Dois Fradinhos*).

As personagens baseavam-se em dois frades da ordem dominicana, Humberto Pereira e Carlos Alberto Ramon. Não foi por acaso que as personagens buscavam inspiração na ordem que criara a *L'Action Catholique*; Henfil seguia a influência de Herbert de Souza e ainda acreditava na aliança operário-estudantil-camponesa. Herbert de Souza entrou para a clandestinidade e organizava a resistência armada. Enquanto o irmão organizava a AP, Henfil se engajava na construção da resistência cultural. Embora ainda não soubesse, suas personagens iriam resistir à coerção do estado militar e ajudar a lutar contra a formação do consenso hegemônico.

Os personagens eram ingenuamente anticlericais e de temperamento opostos: Cumprido, tolerante, carola e certinho; Baixinho, impaciente, provocador e um tanto sádico. ‘Desde o início, os Fradinhos eram uma maneira de enfrentar as repressões: a religiosa, a da família, a dos costumes. Mas eles sugeriram após o golpe de 1964, quando não havia muito espaço para mexer com a política’ (MORAES, 1996, p.62).

A estreia dos *Fradinhos* aconteceu na edição de 25 de julho de 1964. A revista, porém, não teria vida longa. O dono da *Alterosa*, Magalhães Pinto, governador de Minas Gerais e um dos primeiros articuladores do golpe, foi afastado do núcleo que comandava o país, transformando-se em opositor do governo. A aliança civil militar que ajudara a organizar voltava-se contra ele, e antes que a revista fosse fechada por ordem de Brasília, o então governador de Minas decidiu antecipar-se e fechar a revista ele mesmo – até porque não haveria mais eleição para o palácio do planalto, findando-se definitivamente as razões pelas quais se interessara pela *Alterosa*. Assim, entre o Natal e o Réveillon de 1965, Henfil recebeu a notícia de que não produziria mais os personagens para a revista editada por Roberto Drummond.



Ilustração 002: Fradim número 1. 2ª.edição, 1980.

Nesse tempo, Herbert de Souza, irmão de Henfil, exilou-se no Uruguai junto a outros integrantes da AP. Lá organizou um núcleo de resistência com outros perseguidos, como Waldir Pires, Leonel Brizola, Darcy Ribeiro e Neiva Moreira. No decorrer de 1965, Betinho retornou a São Paulo clandestinamente e montou uma base de operação da AP. Herbert de Souza preparava a resistência armada nos moldes das organizações maoístas ou guevaristas (as duas vertentes disputavam a diretriz da AP). No Natal de 1966, porém, foi delatado por um médico do Hospital dos Servidores durante o tratamento de uma crise de hemofilia. Betinho escapou por um relaxamento da polícia, que temeu a condição de hemofílico do prisioneiro político. Em 1967, Betinho foi para Havana, capital de Cuba, onde permaneceu por 11 meses em busca de apoio financeiro e tático para a resistência armada organizada por Brizola a partir do Uruguai. Os marxistas da ilha caribenha, porém, preferiram apostar seus recursos na Aliança Libertadora Nacional (ALN), de Carlos Marighella.

Enquanto Betinho organizava a resistência armada no Uruguai em janeiro de 1965, Henfil (após o encerramento da *Alterosa*) ingressou em um jornal que era o braço mineiro do *JB* (Jornal do Brasil): o *Diário de Minas*. As personagens do *Fradim* permaneceriam paradas por quatro anos enquanto Henfil construía sua inserção na resistência cultural contra-hegemônica produzindo charges políticas para o *Diário de Minas* (DM). Em 1966, saiu do *DM* e tornou-se colaborador de *A Última Hora* e *Diário da Tarde*. No mesmo ano, Henfil passou a produzir charges políticas

para TV Itacolomi, pertencente à rede Tupi e aos Diários Associados, grupo que também possuía o *Diário da Tarde*. As charges iam ao ar na telerrevista *São Felix*, um programa diário da TV Itacolomi.

A família Souza organizava-se, assim, nas duas vertentes da resistência definidas por Celso Frederico. Betinho preparava a resistência armada na Ação Popular, que, inicialmente, mostrava-se em disputa entre o caminho guevarista – seguido por Cuba – e pelo caminho maoísta – trilhado pela China –, mas que a partir da definição de Fidel em apoiar a ALN em detrimento da AP optou pelo caminho maoísta e expurgou os defensores de Cuba de suas linhas. Já Henfil se organizava na frente que construía uma aliança ampla, engajando-se na revista *Alterosa* (de propriedade do golpista Magalhães Pinto, que se insurgiu contra a ditadura) e depois no *Diário de Minas* (de propriedade do *Jornal do Brasil*, jornal que inicialmente também apoiou a ditadura) e na *Última Hora*, *Diário da Tarde* e na *TV Itacolomi*.

Em 1968, Betinho retornou clandestinamente ao Brasil para organizar a AP, já assumidamente maoísta. O irmão de Henfil se tornou o operário de codinome Francisco, metalúrgico no ABC paulista e escapou por pouco de uma ação militar que desmascarou 60 membros da organização na capital e cidades dos arredores paulistas. Naquele mesmo ano, Henfil estava morando na cidade do Rio de Janeiro, considerada o centro cultural do país.

A mudança do cartunista aconteceu no segundo semestre de 1967 e coincidiu com o movimento estudantil contra o acordo do MEC-USAID – o objetivo do acordo era permitir a interferência de agências estadunidenses na política universitária brasileira e, assim, desmontar a resistência cultural, tanto a nacional- desenvolvimentista quanto a marxista, que ainda tinha muita força nos ambientes acadêmicos. Henfil mudou-se para a capital cultural e ingressou como colaborador do *Cartum JS* e como cartunista fixo do *Jornal dos Sports* e do jornal *O Sol*.

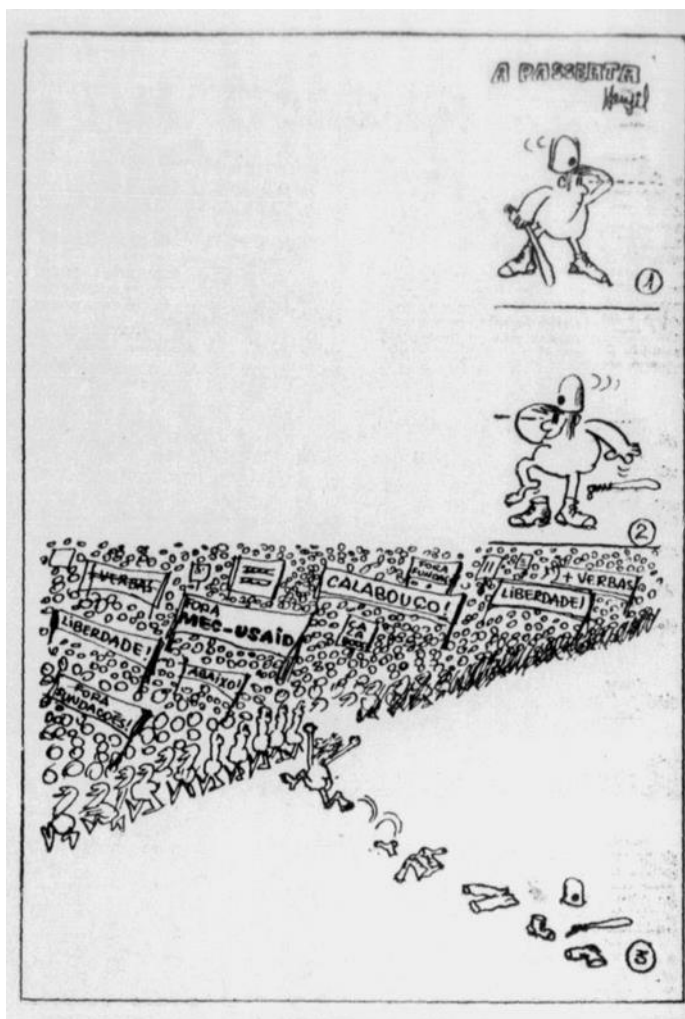


Ilustração 003: Jornal dos Sports, 28 de junho de 1968.

O jornal *O Sol* era dirigido por Reynaldo Jardim com ajuda de Zuenir Ventura, e a editora-chefe era Ana Arruda Callado. Nele colaboravam nomes como Nelson Rodrigues, Borjalo, Torquato Neto, Mister Eco, Fernando Lobo e Isabel Câmara. Já o *Cartum JS* era editado por Ziraldo, e Henfil trabalhava com Fortuna, Claudius Ceccon, Borjallo, Jaguar, Alcindo, Adali e Redi. A respeito de *O Sol*, Denis de Moraes (1997) afirmou que: “a renovação jornalística antecipou a tendência de experimentação e de questionamento que viria a ganhar força, na década de 1970, com o Pasquim, Opinião, Ex, Movimento e Versus.” (p. 132).

No ano em que o irmão de Henfil se inseria clandestinamente em São Paulo, entretanto, *O Sol* e o *Cartum JS* encerraram suas atividades. Dificuldades financeiras levaram a família Rodrigues a

ficar só com o *Jornal dos Sports*. No veículo esportivo, Henfil criou importantes personagens simbólicos para a cultura nacional-popular: Urubu, Bacalhau, Pó-De-Arroz, Cri-Cri e Gato-Pingado. Os três primeiros continuam, ainda em 2017, a representar os ideários das torcidas flamenguistas, vascaínas e fluminenses. Henfil parecia ter consciência da importância do futebol como forma de representação da cultura popular e, segundo Moraes (1997), muitas vezes utilizava seus cartuns para produzir críticas políticas. Moraes também narrou que, certa feita, em 1970, Garrastazu Médici declarou que também era urubu. A ditadura, mais uma vez, mitificava um signo popular esvaziando seu conteúdo e ressignificando-o. Segundo Moraes, Henfil teria respondido ao ataque colocando o personagem na geladeira. Se o fez, Henfil precipitou-se. A tentativa de ressignificar seu personagem foi vã, mas Henfil provavelmente sabia que a ditadura estava se apropriando do futebol e que talvez não fosse mais o caso de manter essa disputa. O cartunista ainda participou da revista *Placar*, também sobre futebol, do grupo Abril, de Vitor Civita, mas já havia avisado ao editor Mauricio Azedo (que após a abertura política de 1979, tornaria-se vereador pelo partido de Brizola) de sua intenção em deixá-la.

A entrada de Henfil no Pasquim, em 1969, trouxe de volta as personagens que acabariam sendo uma das mais conhecidas do cartunista mineiro: *Os Fradins*. Eles foram a estreia de Henfil no semanário. Em sua primeira aparição, Baixim dizia, sob o olhar desconfiado de Cumprido, que na próxima encarnação queria vir como uma mulher bem pervertida. O desfecho é Cumprido fugindo desesperado dos beijos do Baixim. A sexualidade seria um tema recorrente nas histórias daquelas personagens. Conta Moraes (1997) que o editor do Pasquim na época da entrada de Henfil, Tarso de Castro, havia na verdade encomendado ao cartunista que ele continuasse com os cartuns de futebol do *Jornal dos Sports* e teria recebido como resposta “Falar de esporte para Ipanema e para as universidades? Pô nada a ver!” (MORAES, 1997, p.103). Henfil optou por trazer de volta os personagens da revista *Alterosa*, mas com muito mais acidez e sarcasmo.



Ilustração 004: *Pasquim* n.2, julho de 1969.

Em 1971, as personagens estrearam a revista do *Fradim*, que republicou todo o material da *Alterosa* e de *O Pasquim* até seu quarto número. O sucesso de vendas alavancou ainda mais a carreira de Henfil, que aproveitou a oportunidade para tentar tratar seus problemas de saúde com a hemofilia nos Estados Unidos, onde morou entre 1974 e 1976. Fora do Brasil, tentou publicar os personagens em um *syndicate* de esquerda dos EUA: o UPS, responsável por, entre outros, tiras como as do *Calvin e Haroldo*. Na breve passagem pelo *syndicate*, as personagens foram versadas como *The Mad Monk* e o Baixim se tornou *The Little Monk*, mas não atingiram a mesma popularidade que no Brasil. O *Fradim* talvez seja uma expressão do nacional-popular mais forte entre as que foram produzidas nos quadrinhos no período de 1964 a 1988. Um dos índices que parece comprovar essa hipótese é o olho com corpo do tamanho de manchetes publicado pela *Folha de São Paulo* no dia 5 de janeiro de 1988 (página 12): “‘Fradim’ foi a obra mais conhecida no país.”.

3 O PASQUIM E SEU SIGNIFICADO HISTÓRICO

O surgimento de uma autocensura na grande imprensa, suscitada pelo temor de apreensão de tiragens inteiras de jornais, aliada à censura coercitiva do estado político – que entre 1964 e 1968 foi feita de modo velado, mas que a partir de então ganhou um corpo burocrático instituído por lei – esgotou a credibilidade das informações dos meios de comunicação. Naquele cenário político, periódicos independentes obtiveram grande importância na disputa cultural contra-hegemônica. *O Pasquim* foi um dos mais importantes instrumentos de resistência da imprensa dita “nanica”. Dentro de *O Pasquim*, os Fradins se tornaram um símbolo da cultura nacional-popular.

Neste capítulo, analisa-se a importância da imprensa alternativa e os fatores que propiciaram o surgimento de *O Pasquim*. Em seguida, avaliam-se o desenvolvimento do semanário e a importância de Henfil em cada fase da existência do jornal. Por fim, encerra-se apresentando como o processo de declínio de *O Pasquim* coincidiu com a abertura política e sugere-se uma ligação entre ambos.

3.1 A RESISTÊNCIA DA PATOTA E O FIM DA DISPUTA PELO PROJETO NACIONAL

“Poder-se-ia pensar na sociedade brasileira. Ela ficou a meio caminho, entre os sonhos da liderança estudantil do início dos anos 60 e o desiderato dos militares que tomaram o poder em 64.” – com essas palavras, Berlink definiu o espírito que preencheu o país após o golpe de abril de 1964. Até aquele momento, diversos movimentos disputavam a sociedade civil e o estado político brasileiro. O golpe infligido pelas forças políticas conservadoras urgiu uma aliança civil militar que extinguiu pela coerção essa disputa enquanto construía o consenso necessário à reabertura política que demoraria quase 30 anos para acontecer. Findou-se a disputa pela hegemonia nacional e os diversos movimentos nacionais converteram-se em correntes que

seguiram basicamente duas opções: a clandestinidade com a luta armada (como no caso da Ação Popular) ou a resistência e a tentativa de criar campanhas contra-hegemônicas dentro dos limites da coerção constituída pelo estado político.

Um índice dessa mudança pode ser encontrado na grande quantidade de obras que surgiram antes de 1964 e que tentavam interpretar o país no movimento popularmente conhecido como intérpretes do Brasil, que reuniu nomes como: Werneck Sodré, Celso Furtado, Caio Prado Júnior, Florestan Fernandes, Oliveira Vianna, Gilberto Freyre, Josué de Castro, Ignácio Rangel, Manoel Correia de Andrade, Milton Santos, Raymundo Faoro, Sérgio Buarque de Holanda, Rômulo Almeida, Bertha Becker, Ermínia Maricato e Paulo Freire. Havia uma evidente vontade em participar de um debate que se dispusesse a construir um novo significado simbólico para a história nacional. As raízes lançadas pelo IHGB não davam conta do Brasil do século XX. Era preciso reinterpretá-lo, encontrar um novo lugar para a cultura agrária, fazer uma disputa no imaginário hegemônico do projeto da nação.

Depois de 1964, houve um silenciamento dessas obras, só quebrado em 1995 com o livro *O Povo Brasileiro*, de Darcy Ribeiro. A obra de Darcy, entretanto, fora feita antes de 1964, mas o autor não teve mais como publicá-la após o golpe, tanto por ter tido seus direitos políticos cassados e ter sido forçado ao exílio como também por não haver mais espírito para publicações dessa temática. Acometido por uma septicemia e já na unidade de terapia intensiva (UTI), Darcy relatou ter fugido do hospital por medo de deixar a obra incompleta. Dedicou-se a ela por meses e terminou se recuperando e retornado à ativa, conforme narrou em entrevista a Jô Soares no programa *Jô Onze e Meia*, exibido pela rede SBT em 1995.

A ausência de novas obras sobre a interpretação do nacional após 1964 não se explica apenas pela coerção do estado político, já que a ditadura ainda demoraria mais quatro anos para estabelecer a censura de modo amplo. Se fosse esse o caso, seria de se esperar que após o final da censura as obras retornassem, o que não ocorreu, salvo a obra de Darcy que já estava iniciada antes de 1964 e teve seu fim ligado ao desejo do autor em não manter o trabalho inédito. Talvez a hipótese mais coerente seja a interpretação de que o golpe militar pôs fim às disputas hegemônicas e restringiu o papel dos movimentos sociais à resistência.

Os movimentos que até então disputavam o imaginário da palavra nacional abandonaram a disputa. Ziraldo, um dos intelectuais a organizar uma das mais importantes frações de classe e adepto do desenvolvimentismo, lançou, na década de 1960, uma das primeiras revistas em quadrinhos nacionais de grande tiragem: *A Turma do Pererê*. O personagem havia sido criado para a revista *O Cruzeiro*, em 1959, e simbolizava a união das três raças – branca, negra e índia – em defesa da mata e contra a expansão do latifúndio. As figuras do Coronel e do Capitão do Mato apareciam como os grandes vilões em quase todas as histórias da turma da mata do Fundão. O saci Pererê, herói negro, unia-se a Tinin, herói indígena, e salvavam a onça Galileu. O sucesso da obra levou a personagem a ter uma revista própria no ano seguinte à sua criação. A publicação obteve grande tiragem: segundo matéria publicada na *Caixa Notícias*, a revista atingiu 120 mil exemplares mensais até ser precocemente cancelada em abril de 1964, em decorrência do golpe civil-militar.

O espaço entre 1964 e 1968 representou um vazio nas proposições político-nacionais e uma intensificação na resistência cultural. No cinema novo, foram produzidos filmes de grande vigor denunciatórios como *os Fuzis* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Mas as publicações periódicas, como foi o caso do Pererê, foram proibidas ou entraram em investigação, como afirmou Rodrigo Czajka (2010, p. 104):

Com o advento do golpe, saíam de circulação os Cadernos do Povo Brasileiro (editados por Ênio Silveira, Álvaro Vieira Pinto e dirigidos por Moacyr Félix), proibidos e colocados sob investigação no IPM do ISEB; a revista Brasiliense (editada e dirigida por Caio Prado Jr. e Elias Chaves Neto), além do periódico vinculado à UNE, a revista Movimento. A partir de 1965, são postos em circulação a Folha da Semana (dirigida por José Arthur Poerner), o Pif-Paf (dirigido por Millôr Fernandes), a revista Tempo Brasileiro (dirigida por Eduardo Portella), que, interrompida em 1964, voltaria a circular em 1965, os Cadernos Brasileiros (dirigido por Afrânio Coutinho), a revista Dados (dirigida por Cândido Mendes), o jornal semanal Reunião (editado por Ênio Silveira e dirigido por Paulo Francis), a revista Paz e Terra (editada por Ênio Silveira e dirigida por Moacyr Félix), a revista de Política Externa Independente (editada por Ênio Silveira e dirigida por Celso Furtado), além da mais significativa entre outras tantas publicações, a Revista Civilização Brasileira (editada por Ênio Silveira e dirigida por Moacyr Félix e Dias Gomes).

Se por um lado a ditadura tentava pôr fim com o uso da coerção aos movimentos contra-hegemônicos, por outro lado novas expressões de resistência ressurgiam com novos veículos. O caráter dúbio de Castelo Branco, que tentava negar a existência de uma ditadura, propiciava espaço para novos empreendimentos, como as revistas citadas por Czajka. Esse cenário, como já

foi mencionado neste trabalho, permitiu que Roberto Schwarz afirmasse na época que “Apesar da ditadura da direita há relativa *hegemonia* cultural da *esquerda* no país.”.

Embora ainda não houvesse uma censura prévia aos grandes órgãos da imprensa, como ocorreria após 1968, a ditadura civil militar indicava assuntos proibidos que não deveriam ser abordados pelos jornais, sendo, muitos desses avisos, extraoficiais. Agentes da burocracia estatal ligavam e falavam diretamente com as chefias de redação indicando os assuntos que não podiam ser abordados. As revistas e periódicos apreendidos e/ou proibidos pela fase moderada do regime de Castelo Branco levaram os donos dos grandes veículos a criar um consenso com o governo e praticar a autocensura, o que contribuiu para a proliferação dos meios de comunicação alternativos, como indicou Brito *et alli* (2016, p. 2):

Outro movimento de oposição ao regime militar foi organizado por jornalistas, escritores, estudantes e membros da sociedade civil por meio da implantação de uma nova imprensa no país que ficou conhecida como imprensa alternativa. A fundação de meios de comunicação alternativos tornou-se necessária à medida que os principais veículos de comunicação deixaram de reportar assuntos importantes sobre o período, como os casos de violência e de problemas econômicos, políticos e sociais do país. [...] durante o governo militar, os donos dos jornais da grande imprensa optaram pela autocensura para minimizar conflitos diretos com os militares que poderiam acarretar problemas financeiros a seus meios de comunicação. Nesse cenário, os jornais alternativos são idealizados com o objetivo de trazer à tona os assuntos proibidos pelos militares de serem divulgados.

Em *Imprensa Alternativa*, Chinem (1995) demonstrou que entre 1964 e 1980 (período que equivale ao início da ditadura civil militar até o retorno do pluripartidarismo) cerca de 300 jornais alternativos foram publicados com o objetivo de combater a hegemonia do regime militar. A coerção do estado político, contudo, tornava difícil a permanência dos periódicos. Assim, devido às constantes repressões, esses jornais tiveram curtos períodos de duração. A esse respeito, acrescentou Kucinski :

“ durante os quinze anos de ditadura militar no Brasil, entre 1964 e 1980, nasceram e morreram cerca de 150 periódicos que tinham como traço comum a oposição intransigente ao regime militar. ficaram conhecidos como imprensa alternativa ou imprensa nanica. a palavra nanica, inspirada no formato tablóide adotado pela maioria dos jornais alternativos, foi disseminada principalmente por publicitários, num curto período em que eles se deixaram cativar por esses jornais. Enfatizava uma pequenez atribuída pelo sistema a partir de sua escala de valores e não dos valores intrínsecos à imprensa alternativa. Ainda sugeria imaturidade e promessas de tratamento paternal. Já o radical de alternativa contém quatro dos significados essenciais dessa imprensa: o de algo que não está ligado a políticas dominantes; o de uma opção entre duas coisas

reciprocamente excludentes; o de única saída para uma situação difícil e, finalmente, o do desejo das gerações dos anos de 1960 e 1970, de protagonizar as transformações sociais que pregavam” (Kucinski, 2001, p.5).

Embora grande parte dos jornais alternativos tenha surgido e desaparecido após o AI-5 em 1968, o período da ditadura moderada – de 1964 a 1968, chamada também de disfarçada – contou com títulos importantes como aqueles citados por Czajka. A estes, acrescentam-se três que foram especialmente importantes para a gênese de *O Pasquim: Cartum JS*, *O Sol* e *A Carapuça*. Estes, equivalentes à segunda geração de jornais alternativos, tal qual proposto por Kucinski :

Regina Festa, por exemplo, considera o período 1968-1978 como de acúmulo de forças, caracterizado por uma comunicação de resistência. os marcos tomados por ela são claramente os do regime, do AI-5 à anistia. Mas se tomarmos os marcos do imaginário instituído nos protagonistas da imprensa alternativa, determinamos, nesse mesmo espaço de tempo, pelo menos sete gerações distintas de jornais alternativos.

Na primeira fase do ciclo alternativo, do lançamento do Pif-Paf em junho de 1964 até o fim da Folha da Semana em 1966, deu-se o desmoronamento do universo político do populismo, sem que a maior parte da esquerda suspeitasse da dimensão a ser adquirida pela mudança. além do propósito de resistência democrática, expresso nos jornais apoiados pelo Partido comunista (Pc), como Folha da Semana, há o sentimento de desprezo pelo ridículo manifesto dos primeiros tempos do golpe, explorado a fundo pelo satírico Pif-Paf

Uma segunda geração de jornais surge a partir de 1967, fruto de todo um novo imaginário oriundo da revolução cubana, da proposta de uma guerrilha continental, da teoria dos focos de Régis Debray. Entre esses jornais, destacam-se *O Sol*, *Poder Jovem* e *Amanhã* (Kucinski, 2001, p.18).

Embora não se considere a importância de *Cartum JS* na segunda geração, talvez por vir encartado em um jornal da mídia tradicional (o *Jornal dos Sports*, do qual provinham as iniciais *JS*), podemos entender que o encarte se circunscreve na mesma geração de *O Sol*. *Cartum JS* era uma espécie de reconfiguração de encartes de jornal típicos dos anos de 1930, como *Suplemento Juvenil*, *Gibi* e *Lobinho*. Mas, enquanto os primeiros traziam traduções de *comics* estadunidenses com uma quantidade pequena ou nula de material nacional, o *Cartum JS* era composto exclusivamente por charges e quadrinhos brasileiros. Sua periodicidade era semanal, e dele participavam Albertus, Aurivaldo, Borjalo, Cândido, Carlos Estevão, Cláudius, Clóviz Diaz, Fortuna, Gonc, Henfil, Heráclito, Jaguar, Mayrink, Millôr Fernandes, Rafael, Vilmar, Zélio e o editor Ziraldo. As charges e os quadrinhos apelavam nos limites permitidos para as críticas políticas, tentando, sempre que possível, fazer críticas universais ou externas, pincelando a situação nacional por metáforas. Kucinski recupera a importância do *Cartum JS* quando dividiu a

imprensa alternativa da época da ditadura não por geração, mas sim por linhagem (nesse caso, defendeu a tese de que Ziraldo representou uma figura central na terceira linhagem):

“A terceira linhagem é carioca e teve Ziraldo como personagem central, sempre presente, desde “cartum” do *Jornal dos Sports*, “o centavo” e “Manequinho”, o *Sol* e *Poder jovem*. além de Ziraldo, Jaguar, Millôr e Henfil lideraram outros humoristas e cartunistas, lançando alguns dos mais importantes veículos alternativos dos anos de 1970, entre os quais o primeiro alternativo, *Pif-Paf* (1964), e o mais duradouro de todos, o *Pasquim* (1969). Dessa linhagem surgiram também *Carapuça* (1968), o jornal *underground* de Luiz Carlos Maciel, *Flor do mal* (1970), os jornais de Tarso de Castro, *já* (1971) e *Enfim* (1979), e o *Almanaque de Henfil, Fradim*” (Kucinski, 2001, p. 21).

Mais contundente que o *Cartum JS*, sem dúvida, foi o jornal *O Sol*. O projeto gráfico editorial era ousado, e a linha editorial progressista era organizada pelo chefe de redação Zuenir Ventura e a editora-chefe Ana Arruda Callado, com o projeto gráfico inovador assinado por Reynaldo Jardim. A esse respeito, Denis de Moraes (na biografia *O Rebelde do Traço*) considerou *O Sol* como o grande precursor do estilo de *O Pasquim*, tanto pela ousadia gráfica como pelo estilo de escrita. Sobre *O Sol*, afirmou Brito *et alli*:

As páginas d’*O Sol* eram diariamente preenchidas com diferentes notas, reportagens, colunas, cartas, folhetins, crônicas, bem como por charges, histórias em quadrinhos, fotografias e ilustrações. Produzido principalmente pela juventude carioca, o periódico tornou-se uma das grandes referências da época.

Durante os quatro meses que circulou no Rio de Janeiro, importantes profissionais ajudaram na produção do periódico. Dentre eles pode-se destacar: Ana Arruda Callado (editora-chefe); os estagiários: Tetê Moraes, José Ribamar Bessa, Sérgio Gramático, Luiz Carlos Sá, Dede Veloso, Mônica Barreto, Daniel Azulay; os editores: Martha Alencar, Otto Maria Carpeaux, Carlos Heitor Cony; e colaboraram com *O Sol*: Henfil, Nelson Rodrigues, Chico Buarque, Rui Castro, Ziraldo, Zuenir Ventura, entre outros. (Brito *et alli*, 2016, p.9)

Segundo Brito *et alli*, o regime civil militar foi o grande responsável pela extinção do projeto *O Sol*, financiado pelo *Jornal dos Sports*:

“Depois de várias tentativas para desestabilizar o periódico, em janeiro de 1968, a direção do *Jornal dos Sports* convocou para uma reunião tanto a Ana Arruda quanto a Reynaldo Jardim e anunciou que o jornal não tinha mais condições de continuar financiando o periódico, pois isso poderia trazer complicações ao *JS*” (Brito *et alli*, 2016, p.14)

No mesmo ano, o *Jornal dos Sports* fechou tanto o *Cartum JS* quanto *O Sol*, mas o dono do jornal, Joffrey Rodrigues, fez questão de manter o salário de Henfil como se trabalhasse nos três

jornais. Embora *Urubu* ainda não tivesse a fama que iria adquirir no ano seguinte, Joffrey já intuía que o talento de Henfil retornaria o investimento, o que de fato aconteceu.

Antes de falar da influência do *Carapuça* na gênese de *O Pasquim*, é necessário desenvolver a importância e influência de outra precursora do semanário, já citada por Kucinski: a *Pif Paf*. A revista alternativa editada por Millôr Fernandes foi lançada na última semana de maio de 1964. Seu humor gráfico, seu staff de colaboradores e sua proposta editorial já sintetizavam aquilo que mais tarde seria *O Pasquim*. Nas palavras de Kucinski:

Pif-Paf nasceu sem nenhum esquema profissional de produção. os humoristas, inclusive Ziraldo e Fortuna, que logo se destacaram pela exuberância de seus desenhos, entregavam suas colaborações, mas não trabalhavam na revista. Millôr Fernandes, com a experiência de *O Cruzeiro*, produzia tudo. uma precariedade que se tornaria marca registrada da imprensa alternativa. quando a distribuidora Fernando Chinaglia circulou seu número 1, na penúltima semana de maio de 1964, Pif-Paf vendeu cerca de 40 mil exemplares, com enorme impacto nos meios estudantis, jornalísticos, políticos e intelectuais. apesar de voltada predominantemente à crítica de costumes e de ter sido preparada antes do golpe, Pif-Paf foi recebida como uma resposta ao golpe militar. Tornou-se rapidamente uma revista política, pois foi esse o uso que dela fizeram as circunstâncias e seus leitores. Criou-se uma dinâmica de confronto. Claudius foi preso ao circular o número 4 da Pif-Paf, com uma de suas charges mais poderosas na página editorial. Tornou-se, assim, o primeiro humorista preso no período pós-1964. Na edição seguinte Claudius ironizou o interrogatório absurdo a que foi submetido, através da crônica rigorosamente incomunicável. Pif-Paf foi radicalizando e criando as fotomontagens ridicularizando os donos do poder. Em todas as edições era enfatizada de alguma maneira a palavra liberdade. Até que na edição de número 8, Millôr publicou uma fotomontagem do general Castelo Branco devorando uma perna de Carlos Lacerda. (Kucinski, 2001, p. 28).

A charge de Castelo Branco serviu para testar os limites do governo que se dizia democrático. A revista foi apreendida terminando com o empreendimento de Millôr Fernandes, que arcava com todos os custos numa iniciativa independente. Faliu o empreendimento de Millôr deixando-o com uma enorme dívida com o Banco Nacional, apesar do sucesso comercial da revista.

Grande êxito comercial também foi alcançado com o jornal *A Carapuça*, de Stanislaw Ponte Preta, pseudônimo do humorista Sergio Porto. Embora possuísse metade da tiragem da *Pif Paf* (18 mil exemplares), *A Carapuça* possuía a vantagem de ser propriedade da Imprensa, distribuidora da revista *Manchete*, e ter um esquema publicitário já garantido. A revista foi lançada em agosto de 1968, mas a morte de Sergio Porto em setembro deixou o periódico acéfalo. Não querendo perder o sucesso do empreendimento, a distribuidora buscou substituir o

editor por Jaguar, que respondeu não ser correto utilizar o projeto de Sergio Porto, mas comprometeu-se a apresentar outro projeto substituto. Luiz Braga narrou em *O Pasquim e os Anos 70* que o nome *Pasquim* foi decidido na mesa de um bar com Sergio Cabral, Tarso de Castro e Ziraldo. O primeiro número teve uma tiragem inicial de 14 mil exemplares, mas no dia do lançamento foram impressos mais 14 mil porque a tiragem havia se esgotado.

O Pasquim reunia egressos do *Cartum JS*, *Manequinho*, *O Sol*, *O Centavo*, *Pif Paf* e intelectuais de destaque de Ipanema. O tom dos textos era coloquial, e a linguagem gráfica era uma tônica. A publicação unia diversos movimentos pré-64, como comunistas, nacionais-desenvolvimentistas, anarquistas, trotskistas e existencialistas, grupos em que um dos poucos pontos em comum era a oposição à ditadura civil militar – e sobre esse tema iriam forjar sua união. O semanário reunia, na verdade, todos os movimentos excluídos da luta hegemônica a partir do golpe de 1964. Estariam presentes em *O Pasquim* os movimentos que o caput do AI-1 havia definido como “os movimentos”. A linguagem escolhida para comunicação era o humor, estabelecido pela *Pif Paf*, *Cartum JS*, *Manequinho*, *O Sol* e *O Centavo*.

A linhagem definida por Kucinski, à qual *O Pasquim* se filiava e era principal representante, foi adjetivada como carioca. Excluídos – e derrotados pela coerção do estado político – da disputa pela identidade nacional, a turma de *O Pasquim* buscou forjar uma identidade local. Os membros do semanário autodenominavam-se como “a patota”. Segundo José Luiz Braga, a principal personagem do periódico era Ipanema. A partir da construção da identidade ipanemense, a patota iria construir uma severa crítica de costumes à classe média, e por essa crítica desmascararia a ditadura civil militar. O semanário foi alvo constante dos ataques do governo, que tentaram, pela coerção, encerrar as atividades do jornal, chegando, inclusive, a prender quase todos os articulistas durante dois meses. O jornal, entretanto, teve vida longa e entre sua fundação, em 1969, até o seu fim, em 1991, passaram-se 22 anos. Ainda que se considere apenas o auge do semanário (1969-1982), foram nada menos que 13 anos. Segundo José Luis Braga:

“No Pasquim vão se encontrar, desde o início. Em junho de 1969, ou em outro momento de sua existência, nomes ligados a quase tudo que se fez, em produção cultural, nas duas fases críticas recentes da nossa história: o período de radicalização populista pré-64; e a fase do regime militar, de 64 a 68.” (Braga, 1991, p 210)

Kucinski ainda diria que:

“Imaginado por Jaguar como um jornal do bairro de Ipanema, do Rio de Janeiro, o Pasquim logo revelou vocação à universalidade, extraindo daquele microcosmo uma visão crítica compartilhada por jovens e artistas do resto do país. Era uma “crítica pontual, localizada no cotidiano e sempre muito precisa”, preenchendo o vazio deixado pelo fracasso dos movimentos populares e pelo desaparecimento da hegemonia cultural das esquerdas, que “impedia o estabelecimento de uma base analítica sólida de crítica ao regime”. o Pasquim definitivamente não era um jornal de bairro comum, até porque quase não fazia reportagem.” (Kucinski, 2001, p. 107).

Sobre *O Pasquim*, Braga acrescentou ainda:

“O jornal tem que encarar algumas contradições:

- Pretender opor à prática do regime (que apresenta resultados concretos em sua política) as hipóteses de um período anterior, sem um projeto global a defender.
- Ter como fundamento de sua prática uma diversidade de visões e teorias que são coerentes em seus objetivos gerais (populares, nacionalistas e de esquerda), mas que se opõem frequentemente no específico, sobre as estratégias e as interpretações;
- Ter como espaço de ação jornalística e como domínio de seu discurso as condições típicas de classe média urbana intelectualizada. Estas condições levam esse segmento de classe a usufruir do contexto que ele detesta. Neste espaço, o jornal se dirige a um público que compartilha suas preferências contestadoras, mas que, em diferentes graus de desolação, adota uma prática conformista;
- Tentar, sem uma sólida e organizada estrutura de empresa, o exercício de uma independência de opinião que a grande imprensa não soube sempre manter.” (Braga, 1991, p 210)

O Pasquim nasceu, portanto, de uma tripla combinação: primeiro, uma derrota imposta pelo golpe civil militar na disputa da identidade nacional para o país; segundo, um cerceamento de espaço, produzido pela coerção do estado político à grande imprensa; terceiro, o surgimento de vozes dissonantes contra a falta de liberdade e o braço coercitivo do estado político, aglutinados com as vozes pré-1964 e estabelecidos numa pequena sucessão de experiências alternativas. A mistura desses três fatores foi fundamental para o sucesso e o estabelecimento do semanário no imaginário social e na resistência da cultura popular.

3.2 O PASQUIM DURANTE O PERÍODO DA CENSURA

O primeiro número de *O Pasquim* foi publicado em junho de 1969, seis meses depois da edição do AI-5 e do estabelecimento da fase mais dura da ditadura civil militar. Depois do Ato Institucional Número 5, editado em 13 de dezembro de 1968, as prisões, torturas e desaparecimentos tornaram-se uma constante prática coercitiva do estado político. A autocensura praticada pelos grandes meios de comunicação estrangulou o exercício da profissão jornalística, fazendo com que muitos profissionais buscassem espaço na imprensa alternativa. Entretanto, o enrijecimento da ditadura levava as iniciativas autônomas a fecharem; quando não pelo medo da coerção, pela falência ocasionada com as apreensões, como no caso da *Pif Paf*.

<p>Exclusivo: Odete Lara conta tudo sobre Cannes</p>	<p>Chico Buarque escreve: Por que sou tricolor</p> 
	<p>EMAI: JAGUAR, TARSO DE CASTRO, SÉRGIO CABRAL, CLÁUDIO, DON MARTIN, MILLOR FERNANDES, FORTUNA, ZÉRALPO, MÁRTA ALENCAR, SÉRGIO NORONHA, LUIZ CARLOS MACIEL</p> 

PASQUIM

Rio — GB, 26 de junho de 1969 — Número 1 — Aos amigos, tudo; aos inimigos, justiça — ,Cr\$ 0,50

<p>Ibrahim: sou imortal sem fardão</p> <p>O PASQUIM surge com duas vantagens: é um semanário com autoritários, planejado e executado só por jornalistas que se consideram geniais e que, como os donos dos jornais não recebem o salário tal fato os mesmos funcionários, resolveram ser empreendedores. É também um semanário definido — a favor dos leitores e anacronistas, embora não seja tão radical quanto o antigo PVD. Até agora O PASQUIM vai muito bem — pois, conseguimos um prazo de trinta dias para pagar as faturas. Este primeiro número é dedicado à memória do nosso Sérgio Faria, que hoje deveria estar aqui conosco. No mais, divirta-se — amanhã é tempo e não chega o número dois.</p>	
---	--

Ilustração 005: *Pasquim* n.º 1, 26 de junho de 1969.

Henfil não participou do primeiro número do semanário. Jornalistas e humoristas já vinham planejando uma publicação independente antes do AI-5, como contou Denis de Moraes (1996) na biografia de Henfil. A tentativa, porém, não vingou, já que uma querela entre os antigos humoristas já estabelecidos e os novos talentos tornou o empreendimento impossível. Os novos humoristas, representados pela voz de Henfil, queriam formar uma cooperativa aos moldes do que fora feita no Rio Grande do Sul pelos quadristas brasileiros na época do governo de Leonel Brizola (antes de 1964). Já os antigos, articulados pela representação de Millôr Fernandes, pretendiam uma sociedade por cotas com maioria absoluta para os grandes nomes. Quando *O Pasquim* efetivou o projeto abandonado, nem Millôr nem Henfil aderiram de imediato, exauridos que estavam pelo embate anterior, mas ambos se mantiveram próximos e acabaram ingressando no semanário.

Assim, a sociedade de *O Pasquim* ficou com cotas divididas entre os fundadores. Ziraldo, embora tenha participado da criação do jornal, não ficou com nenhuma cota em seu início. O primeiro número foi produzido com a colaboração de Jaguar, Tarso de Castro, Sérgio Cabral, Carlos Prospero, Claudius, Carlos Magaldi e Murilo Reis. Jaguar iria assumir a direção do jornal, mas, como foi convidado a editar o *Última Hora*, não pôde assumir a função que terminou ficando com Tarso de Castro até 1970.

Há várias versões para a entrada de Henfil em *O Pasquim*. Ziraldo diz tê-lo convidado. Sérgio Cabral assume esse mérito. Jaguar, por sua vez, diz ter sido sua a iniciativa. E Tarso de Castro garante que foi Henfil quem o procurou pedindo espaço de publicação. Todas essas iniciativas aparecem na biografia escrita por Denis de Moraes (1996). Henfil, por sua vez, deixou um longo depoimento em entrevista, na qual afirmava que Tarso de Castro havia lhe encomendado que produzisse para o semanário as personagens que faziam sucesso no *Jornal dos Sports*: Urubu, Bacalhau, Pó-de-Arroz, Cricri e Gato Pingado. Entretanto, ele teria se recusado por não acreditar que o público de Ipanema e os universitários se identificassem com os personagens de futebol. Segundo Henfil, ele decidiu reelaborar as personagens da revista *Alterosa* – os *Fradinhos*, porém com um humor mais cáustico e amadurecido.

Os *Fradinhos* estrearam no número dois de *O Pasquim* e se tornaram uma constante. A fama de Henfil, reconstruída pela grande mídia nos anos seguintes, costuma apontar para esse período como a época inicial do cartunista, embora ele já tivesse relativo destaque na imprensa. Henfil sempre tentou frisar que não fazia parte da patota. Apesar de querer participar da resistência popular construída dentro de *O Pasquim*, incomodava-o ser parte integrante do bairro de Ipanema – considerado de elite e antipopular pelo cartunista.

Em contraposição à afirmação de Henfil de não se inserir na patota, Jaguar, Ziraldo e Millôr Fernandes afirmaram nos documentários *Ressurreição*, *Henfil: profissão cartunista* e *Henfil Plural* que o cartunista era parte integrante da equipe e participava de todas as reuniões de pauta que, segundo José Luiz Braga, aconteciam de modo anárquico e antiburocrático nos bares de Ipanema. O pesquisador também defendeu a tese de que se tratava mais de divisões de espaço do que pautas propriamente ditas, ficando a exceção para a capa, que era decidida coletivamente. A esse respeito, afirmou Ziraldo que a capa escolhida era sempre aquela aprovada por Henfil, cujas exigências nunca deixavam a equipe fechar nem na primeira nem segunda decisão. A reunião seguia até que Henfil considerasse a capa boa.

O resto do jornal era feito de forma bastante autônoma, cada articulista produzia o que lhe interessava. Segundo Braga, com alguma frequência dois ou mais articulistas divergiam e travavam debates por vários números do semanário. Sobre o jornal, diz ainda o verbete do Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas (FGV):

“O Pasquim inspirou-se em publicações da chamada contracultura norte-americana (principalmente no jornal underground Village Voice, de 1955) e divulgou o pensamento existencialista sobretudo através da coluna “Udigrudi” de Luís Carlos Maciel. Misturava política, comportamento e crítica social. Tinha como alvos principais a ditadura militar, o moralismo da classe média e a grande imprensa. Desde o princípio contou com a colaboração e adesão de humoristas, jornalistas e intelectuais, como Millôr Fernandes, Ziraldo, Henfil, Paulo Francis, Ivan Lessa, Luís Carlos Maciel, entre outros.”

O Pasquim começou como um jornal de humor sobre Ipanema. Seu principal objetivo era ser um jornal alternativo que desse espaço para a produção crítica impedida pela autocensura praticada nos grandes veículos da imprensa. Seu sucesso foi imediato, ocupando parte do vazio cultural produzido pela censura logo após o AI-5. O semanário ocupava o espaço deixado pela interdição

à música e ao cinema e terminaria sendo o novo alvo da coerção do estado político do regime ditatorial, mas, a seu modo, sobreviveu até o final da ditadura e um pouco além dele.

Braga (1991) dividiu a existência do jornal em seis grandes períodos: o dionisíaco; a longa travessia; o esforço liberal; jornal dos anistiados; baixo pique; e a fase de sobrevivência. O primeiro período compreende aquele sob direção de Tarso de Castro, no qual a pauta era decidida coletivamente em reuniões nos bares de Ipanema. Henfil, desgastado com a disputa feita em prol da cooperativa que nunca aconteceu, só ingressou em *O Pasquim* a partir do segundo número, enquanto Millôr viria a participar a partir do número seis. Essa primeira etapa se iniciou com a publicação do número um, em 26 de junho de 1969, e perdurou até a prisão da redação no ano de 1970, no número 80.

Na fase chamada por Braga de dionisíaca, os cartunistas do jornal foram Millôr Fernandes – o mais experiente e antigo entre os cartunistas –, Jaguar, Claudius, Fortuna e Ziraldo, humoristas já consagrados pré-64; da nova geração, havia apenas Henfil, que tivera uma fama relâmpago pela passagem no *Cartum JS* de Ziraldo e no *Jornal dos Sports*. Nesse período, o jornal se estabilizou na tiragem de 200 mil exemplares – primeiro número com 14 mil iniciais, somados a mais 14 mil (28 mil no total). No número 16, chegou a 80 mil exemplares; no 22 atingiu 117 mil, graças à entrevista bombástica com Leila Diniz. No 23 já estava com 140 mil. Rodou 160 mil exemplares no número 24 e 180 mil no 25, para, finalmente, estabilizar em 200 mil após o número 27.

O núcleo duro do jornal nesse período foi composto por Tarso de Castro, Claudius, Jaguar, Ziraldo, Sérgio Cabral, Prósperi, Luís Carlos Maciel, Paulo Francis, Millôr Fernandes, Fortuna, Ivan Lessa e Henfil. Além da produção feita pelo núcleo básico, juntavam-se contribuições inesperadas feitas por artistas ou intelectuais de Ipanema. Para escapar da perseguição da censura, o jornal se definia como uma crítica de costumes e atacava o comportamento da classe média carioca. O humor era o recurso mais sutil para crítica, e assim faziam-se as devidas mediações. Um exemplo dessa crítica é um cartum feito por Jaguar na última página do número 23, com dois presos pendurados pelo pulso e um deles exclama: “Amanhã a gente ainda vai rir de tudo isso”.

A imprensa nanica (ou alternativa) criou dificuldades para a coerção do estado político. Sem uma estrutura verticalizada como aquela da imprensa tradicional, não havia como construir canais de

comunicação diretos. Nas grandes redações, o governo se permitia telefonemas ao chefe de redação obtendo bons resultados, sem se utilizar de coerções oficialmente explícitas. Na imprensa alternativa, porém, esse recurso não era utilizado. Garrastazu Médici precisou criar ferramentas oficiais de coerção na constituição outorgada em 1969, que deram plenos poderes ao executivo para intervir na imprensa quando necessário. Sob a desculpa de defender a moral e os bons costumes, escondia a real intenção do governo em garantir a construção do consenso hegemônico. A patota de *O Pasquim* pensou estar segura, graças ao foco de crítica aos costumes e a ferramenta do humor, mas logo foi eleita inimiga do governo. Millôr Fernandes já havia feito um alerta, em carta enviada para o número um, que “nós humoristas temos muita importância para ser preso e nenhuma para ser solto”.

A primeira pressão do regime se deu por meio indireto. A distribuidora de *O Pasquim* tinha como principal receita a distribuição da editora Bloch, que produzia, dentre outras, a revista *Manchete*. O regime solicitou a Adolfo Bloch que intervisse contra a distribuição do semanário. Ele ameaçou sair da distribuidora caso ela continuasse a distribuir a publicação. Assim, *O Pasquim* foi despejado e perdeu sua distribuição no número 26, sendo socorrido por Vitor Civita, que estava em atrito direto com o governo militar por causa dos ataques sofridos à revista *Veja*. Após a distribuição pela Abril, o governo fez uma nova ofensiva com ataque a bomba no novo prédio do semanário. Para sorte da equipe de redação, a bomba falhou e não causou mortes nem destruiu o maquinário do jornal. Aos poucos, ficava evidente que o prognóstico de Millôr estava certo. O jornal, antes mesmo de completar um ano de existência, já havia perdido seu principal sócio de capital e sofrido o primeiro atentado.

Em 26 de janeiro de 1970, o governo federal assinou o Decreto-lei n.º 1.077, que instituía a censura prévia. A partir do número 39, o jornal passava a contar com um censor dentro da redação. A primeira a trabalhar na função de censor foi dona Marina, que, segundo depoimento de Ziraldo em *Henfil Plural*, foi contornada a base de muito uísque que a redação lhe servia durante o expediente. O ataque ao governo se intensificou de modo indireto. A redação lançou o concurso *Homem sem Visão do Ano* e aproveitava para atacar os políticos civis da Arena, partido que apoiava o regime.

A resposta se deu com a prisão, no dia 31 de outubro de 1970, de toda a equipe presente na redação do jornal: Ziraldo, Paulo Francis, Luiz Carlos Maciel, Paulo Garcez e Haroldinho. Sérgio Cabral e Fortuna estavam em Campos e Jaguar trabalhava em outro jornal no momento das prisões. No dia 3 de novembro, Fortuna foi preso em casa após a volta da viagem. No dia quatro 4, Sérgio Cabral e Jaguar se apresentaram voluntariamente antes que fossem presos em casa. O regime ditatorial iria mantê-los presos por dois meses. A justificativa era uma charge feita por Ziraldo no número 72 do semanário e aprovada por dona Marina. A intenção real era falir o jornal retirando a equipe de circulação por dois meses. Sobre o assunto, o verbete no CPDOC da FGV complementa:

Em junho de 1970, iniciou-se a censura prévia a O Pasquim. Ainda assim, porém, a equipe conseguia contornar os censores e aprovar algumas matérias. Essa oposição sistemática do jornal, que atingia um grande público, incomodou o regime militar. Em 1º de novembro, grande parte da equipe do jornal foi presa pelo DOI-CODI. Os que não foram presos — Marta Alencar, Millôr Fernandes, Henfil e Miguel Paiva — continuaram editando O Pasquim com a ajuda de jornalistas e artistas que enviavam colaborações para a redação. Nessa ocasião, Millôr Fernandes chegou a redigir artigos que publicou com a assinatura de colegas presos, enquanto Henfil desenhou como Jaguar. Mesmo assim, a vendagem do jornal caiu.

A prisão terminou em janeiro de 1971. Dessa data até setembro de 1972, Millôr Fernandes assumiu a direção do jornal, enquanto Henfil, Ziraldo, Ivan Lessa e Jaguar o produziam. A principal preocupação, nesse momento, era o saneamento das dívidas, resultado da má administração anterior. A recuperação financeira de O Pasquim coube ao empresário Fernando Gasparian. Mudou-se então a razão social para Codecri e iniciou-se a publicação de livros. Em 24 de março de 1975, foi extinta a censura prévia ao jornal e até fins dessa década as principais temáticas de O Pasquim foram as campanhas contra a carestia e pela anistia aos condenados por crimes políticos, o que permitiria o retorno dos exilados, a libertação dos presos políticos e a livre circulação dos clandestinos.

Conforme consta no verbete, Braga (1991) esclarece que, entre os números 72 e 80, Henfil, Millôr Fernandes e Martha Alencar mantiveram o jornal circulando com a ajuda de contribuições e material de arquivo; Miguel Paiva também contribuiu copiando o estilo de Ziraldo. A tiragem, porém, sofreu abalos consideráveis bem como a publicidade. Impedido de explicar o ocorrido, *O Pasquim* se comunicou por metáforas avisando que um surto de gripe acometera a toda redação. No número 75, a frase abaixo do título do jornal avisava: “uma coisa é certa: lá dentro deve estar mais engraçado do que aqui fora”. No número 77, acrescentava: “o Pasquim é a prova: quem comunica se trumbica”. Na seção de cartas, ficava evidente que considerável parte do público se solidarizava com a situação.

No mês de dezembro, o material de arquivo acabou e o jornal parou de circular na terceira semana. No Natal, a equipe foi toda solta, com exceção de Tarso de Castro. No dia 30 de dezembro, saiu o número 78 com a frase “estamos AQUI, Ó!”. Na primeira semana de janeiro, avisavam: “os nove do Pasquim são agora um”, e uma foto de capa com todos, exceto Tarso, que permanecia preso. Na foto, todos usavam óculos escuros e a chamada “os verdadeiros homens sem visão”. Uma autocrítica explicava de forma sutil para aqueles que acompanhavam o semanário a real razão da prisão: o governo se irritara com a campanha do homem sem visão do ano. No número 81, a manchete “Tarso à solta” encerrava a história das prisões.



Ilustração 006: Pasquim n.72, 14 de janeiro de 1971.

A presença de Henfil foi marcante durante a fase denominada dionisíaca do jornal por Braga (1991), e alguns índices possibilitam essa conclusão. O primeiro foi a publicação, já no segundo número, dos *Fradins*. Apesar de Henfil já produzir material relevante no *Jornal dos Sports*, com

a tira de *Urubu e Bacalhau*, as publicações póstumas reconstituíram a trajetória de Henfil definindo seu começo de fama com as personagens publicadas em *O Pasquim*. Na exposição exibida em 2005 e 2006 no Centro Cultural do Banco do Brasil (CCBB) de São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, o texto da parte da mostra que exibia os originais de Fradim dizia: “Mais o humor caústico e apimentado, passaram a ser publicados no Pasquim a partir de 1969 e se tornaram um dos maiores sucessos do jornal”. Na abertura da exposição, o texto intítulado *O Artista que Desconheceu Limites* acrescentava: “Henfil teve seu trabalho divulgado com a larga repercussão desde 1969, com a publicação de cartuns, caricaturas e histórias em quadrinhos no jornal alternativo Pasquim, um dos principais veículos da resistência civil contra o regime militar”.

Acrescenta-se a essas informações a declaração de Ziraldo sobre a importância de Henfil nas pautas de capa de cada número, fato confirmado por Moraes (1996) na descrição do trabalho de Henfil no periódico. Por fim, coroa-se o desempenho do cartunista nos dois últimos meses do período dionisíaco, quando, com toda a redação presa pelo regime militar, Millôr Fernandes, Martha Alencar e Henfil seguraram sozinhos a produção dos jornais com a colaboração de Miguel Paiva. Henfil copiava os personagens e traços dos cartunistas presos e assinava o nome acompanhado de interino. Foi desse modo que o Sig, de Jaguar, continuou sendo publicado por “Jaguar Interino”, conforme relatou Miguel Paiva no documentário *Ressurreição*. Zuenir Ventura avaliou, no mesmo documentário, que Henfil se beneficiou de sua condição hemofílica e, talvez por isso, não tenha sido preso. Para o jornalista, o estado político temia a morte de Henfil, pois ela poderia torná-lo um mártir. Por esse motivo, talvez, tanto Henfil quanto Herbert de Souza tenham escapado de prisões, embora Frei Beto tenha narrado no documentário *Três Irmãos de Sangue* que, em sua primeira prisão no início do período ditatorial (1964), havia sido confundido com Betinho por causa da coincidência de nomes e passado por situações de violência física. Borjalo também acrescentou, em declaração na biografia escrita por Moraes (1997), que a polícia exigiu provas de que não fosse Henfil. Borjalo teria respondido que, se nem conseguia provar que era Borjalo, como provaria não ser Henfil?

No retorno da patota da prisão, a tiragem de *O Pasquim* havia despencado para 60 mil exemplares e era necessário recomeçar tudo do zero. Dona Marina foi destituída do cargo de

censora pelo regime ditatorial, sendo substituída, então, pelo comandante Juarez Paz Pinto. Moraes (1997) narrou que o comandante era um *bon vivant*, namorador e apreciador de cavalos. Jaguar contou a Moraes que mandava o jornal à praia, onde o comandante lia e aprovava as matérias. Segundo Jaguar, às vezes vinham comentários engraçados, como “aprovada, mas a piada está mal contada no final”. A administração do jornal, durante o período de reconstituição definido por Braga como a longa travessia, iniciou com Sergio Cabral, que gerenciou as dívidas e reconstituiu o jornal semana a semana. A redação se tornou mais prudente em relação aos assuntos políticos, entendendo que o censor não era o maior problema. Como apareceu evidenciado no comentário de Jaguar, tinham grande facilidade no trato com coronel Juarez Pinto. Entretanto, as finanças poderiam não suportar uma nova prisão da redação inteira.

Embora a gerência do período inicial da longa travessia estivesse nas mãos de Sergio Cabral, a tarefa de administrar o jornal e a dívida foi coletiva, como era costume em *O Pasquim*. Em 1976, em entrevista na revista *GAM*, Henfil diria “nós ficamos não só com o jornal para a gente, como uma dívida de 2 milhões”. A ausência de “ar” devido ao vazio cultural ocasionado pelo AI-5 e pela perseguição da censura, entretanto, não deu aos pasquinianos a possibilidade de abandonar o barco. Com exceção de Tarso de Castro, o restante da patota assumiu a tarefa de manter o jornal aberto. Essa é ao menos, a análise de Braga (1991, p. 41): “O jeito é fazer força para reconstruir o jornal. Mesmo porque no ar rarefeito do vazio cultural não há muitas alternativas de trabalho e expressão.”. Nessa primeira parte do período, o trabalho maior ficou concentrado com Sergio Cabral, Jaguar, Millôr Fernandes, Ziraldo e Henfil. Na redação, somavam-se à equipe Ivan Lessa, Miguel Paiva, Sergio Augusto, Claudius e Caulos, além de colaboradores diversos que continuaram a mandar contribuições esporádicas ao jornal. O trabalho para *O Pasquim* se tornou quase gratuito, quando não se pagava para trabalhar, como no caso daqueles que podiam contribuir financeiramente com o jornal.

A longa travessia tem Sergio Cabral à frente do jornal entre janeiro de 71 até início de 72. Henfil já possuía tanta fama em torno de seu trabalho em *O Pasquim* que arriscou produzir um almanaque do *Fradim* pela Codecri, nome da editora criada pela patota. O nome, aliás, era uma contribuição de Henfil, que no número 165 do jornal fez um anúncio para o café Pelé. Com o texto: “Aprovado pelo CODECRI - Comitê de Defesa do Crioléu – única instituição brasileira de

defesa do consumidor. Henfil, o Ralph Nader brasileiro, documentou [...]”. A partir de então, Codecri se tornou o nome oficial da editora de *O Pasquim*. Anos mais tarde, a equipe do *Casseta Popular e Planeta Diário* tentou repetir o sucesso criando a editora Toviassu (Todo Viado é Surdo LTDA), mas não conseguiu o mesmo desempenho do nome Codecri.

O sucesso de vendas do *Almanaque do Fradim* foi maior que o de *O Pasquim* no período, atingindo a tiragem de 300 mil exemplares. Essa foi uma das formas encontradas para amortizar a dívida do semanário. Vários autores aproveitariam seus nomes para lançar títulos que alavancassem o jornal. Em março de 72, Henfil já diversificava seu trabalho produzindo Zeferino no Caderno B do *Jornal do Brasil* (as tiras diárias terminariam mudando o título para Graúna, personagem secundária da série, mas que, devido a seu carisma, terminaria se tornando a personagem principal). Na exposição *Henfil do Brasil*, o texto que abria a mostra da turma da catanga revelou que “A princípio a estrela da tira seria Zeferino, inspirado pelo filme Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), de Glauber Rocha, HENFIL criou Zeferino como um personagem aguerrido, que iria liderar a construção de Canudos. Desistiu convencido de que a censura vetaria a história, por incitar a revolta popular”.

Em fevereiro de 1972, Cabral e Fortuna saíram do semanário devido a outros compromissos de trabalho, e Jaguar assumiu a presidência com a ajuda de Henfil e Ziraldo, que se tornaram vice-presidentes. Essa configuração durou até junho, quando Henfil se tornou presidente e Jaguar e Ziraldo passaram a vice-diretores. O trabalho no *JB* e no *JS* mais a presidência de *O Pasquim* se mostraram inviáveis e de difícil conciliação. Somava-se a esses compromissos a tarefa de fazer a revista do *Fradim*. Em setembro, Henfil passou a direção do jornal a Millôr Fernandes, que conseguiu recuperar as finanças do semanário apenas em março de 1974. Henfil, contudo, entregou ao seu sucessor uma estrutura plenamente organizada. Entre setembro de 1972 e março de 1974, Millôr praticamente não efetuou mudanças na estrutura do jornal, mantendo tudo como Henfil lhe havia passado.

O Pasquim não conseguiu retomar o sucesso anterior às prisões de seus articulistas. A falta de liberdade gerada pelo temor de um novo processo colocava limites no potencial criativo da equipe. A maior tiragem daquele período foi a da publicação de número 100, com entrevista de

Dercy Gonçalves. Naquela ocasião, a tiragem chegou a 100 mil exemplares, metade da tiragem normal no período pré-prisão da redação. A partir do número 129, Henfil criou uma nova personagem: o Cabocô Mamadô e o cemitério dos mortos-vivos, em um dos primeiros Pasquins publicados em 1972. Era sua terceira personagem no semanário. A segunda havia saído das páginas do *Fradim*: o Tamanduá (chupador de cérebros), que, segundo Braga (1991, p.47), “se subentende a inutilidade desse órgão para os que aceitam as condições políticas e culturais vigentes.”. Em 11 de novembro de 1971, o governo havia publicado o Decreto n.º 69.534, segundo o qual a presidência da república ganhava o poder de editar decretos secretos aos quais a justiça e a sociedade não poderiam ter acesso. Agora seria possível ser preso por violar um decreto secreto sem possibilidade de julgamento nem recurso. Ampliavam-se os poderes coercitivos do estado político. Sergio Cabral ainda analisou que, além das dificuldades nas vendas, o estado político ditatorial ainda pressionou os anunciantes a abandonarem *O Pasquim*. Parte significativa destes o fez, tanto por aderir ao governo como por medo das retaliações da ditadura.



Ilustração 007: Pasquim n.º 129, 10 de janeiro de 1972.

Em 5 de julho daquele ano, a revista *Visão* publicou um artigo intitulado *A Crise da Cultura Brasileira*. Augusto Boal respondia a matéria “[...] as gavetas dos censores não estão vazias.

Esvaziem-se as gavetas dos censores e se encherá de imediato o vazio cultural que alguns sentem”. O AI-5, a censura prévia, o Decreto n.º 69.534, as prisões, os atentados e os desaparecimentos eram as ferramentas que o estado político utilizava para extinguir por meio da coerção à contra-hegemonia que as forças populares mantinham na esfera da cultura. *O Pasquim* era o espaço de luta contra-hegemônica que conseguia resistir à coerção, juntamente a outros periódicos como *Movimento* e *Opinião*. Mantê-lo, portanto, era uma tarefa prioritária para Henfil e a patota. Um caso emblemático nas posturas de *O Pasquim* dessa época foi quando Médici suspendeu as eleições e nomeou os governadores dos estados. A resposta veio no número 101 com um a manchete em letras garrafais, “Eleição”, e seguia em letras pequenas “na academia brasileira de letras”. Aliás, a eleição da academia brasileira tinha sido usada no número anterior no pôster central. A brincadeira foi com Millôr. “Millôr faz a oposição possível: Renúncia Houaiss”, Antonio Houaiss, amigo próximo da patota, havia sido o eleito para o assento de Álvaro Lins entre os imortais.



Ilustração 008: *Pasquim* n.º 101, 10 de junho de 1971.

Quando Millôr assumiu a direção do jornal em setembro de 1972, a fórmula já estava equilibrada e era apenas uma questão de tempo para sanarem as dívidas. Isso, claro, se não houvesse nenhum novo acidente de percurso, como a prisão da redação inteira, ou uma bomba arrasa-quarteirão. Nem um nem outro aconteceram. A fórmula também consistia em apostar nas edições da Codecri, que lançou os almanaques dos *Fradins*, e, a partir de 1973, teve o adicional de tê-lo como revista mensal, o que reduziu o tempo de recuperação financeira de *O Pasquim*. Em março de 1974, o jornal já estava com as dívidas pagas. Sobre a censura, contou Braga (1991): “Jaguar conta que frequentemente levavam matéria para ser examinada pelo general quando ele estava na praia.”. Moraes (1997) narrou um episódio em que a liberação do jornal foi feita na casa do general no intervalo de intercursos sexuais com uma bela mulher. O período de Millôr à frente do jornal ampliou o número de ilustradores. Entraram Nani, IF, Demo, Duayer, Guidacci, Vilmar e Calicuti e se ampliou a participação de Caulos e Redi. *O Pasquim* e o traço de Henfil tornavam-se referência para os novos humoristas. Millôr brincava com a nova geração, a intermediária e a antiga (ele próprio) propondo temas que eram ilustrados por todos. Essa fórmula se tornou uma constante no período, rendendo muitas variedades. *O Pasquim* tornava-se finalmente a proposta da cooperativa feita por Henfil quase dez anos antes, senão economicamente, ao menos no quesito de espaço para as novas gerações.

Em junho de 1973, entretanto, Henfil resolveu tentar entrar para um *syndicate*, as agências de distribuição estadunidenses de tiras de quadrinhos para jornal. Uma empreitada difícil, que nunca havia sido feita por um brasileiro. Mudou-se para Nova Iorque a pretexto de tratar de sua hemofilia. Na saída do Rio de Janeiro, porém, a patota resolveu transformá-lo na entrevista de capa. Durante a conversa ao estilo pasquiniano, a disputa travada entre Henfil e Millôr nos tempos da cooperativa ressurgiu com força total. Uma série de farpas foram trocadas entre os dois e a patota decidiu conjuntamente pela não publicação da entrevista, que permaneceu inédita por dez anos, sendo publicada em 1983 no *Diário de um Cucaracha*. Henfil permaneceu em Nova Iorque por dois anos e conseguiu entrar para o UPS, um *syndicate* progressista. Entretanto, os *Fradinhos*, vertidos para *The Mad Monks*, causaram repúdio no público estadunidense. Terminaram atraindo uma quantidade grande de cartas pedindo pela sua retirada. Henfil voltaria ao Brasil em 1975.

Durante a fase de Henfil nos EUA, a censura prévia saiu do Rio de Janeiro e passou a ser feita em Brasília. Sem contato direto com os censores, Jaguar narrou que o trabalho se tornara muito mais difícil. As censuras tornaram-se imprevisíveis e prosseguiram até o final do mandato de Médici, que aconteceu concomitantemente com o fim das dívidas de *O Pasquim*. Em março de 1974, terminou o período mais duro da ditadura. O número 245 veio com duas letras enormes: “UF!”, em letras realmente garrafais.

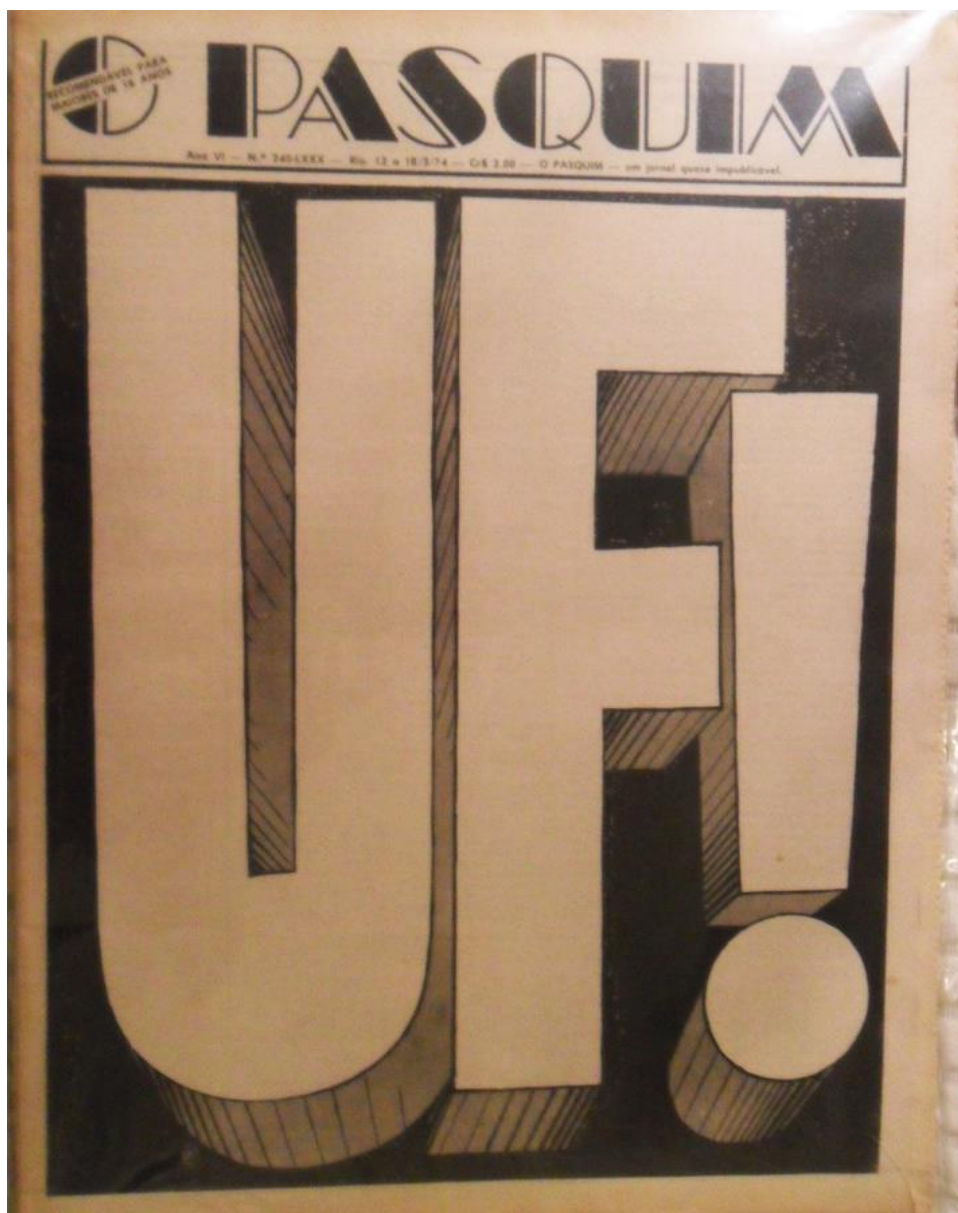


Ilustração 009: Pasquim n.º 245, 12 de março de 1974.

3.3 O PASQUIM APÓS A ABERTURA

O período seguinte a março de 1974 foi definido por Braga como sendo o período do esforço liberal em *O Pasquim*. O pesquisador ainda divide essa etapa em duas partes. A primeira, ele chama de fase das reclamações e vai de abril de 1975 até abril de 1977. O último jornal de março de 1975 foi também o primeiro sem censura prévia. A secretária de *O Pasquim* recebeu, segundo descreve Braga (p.60), um telefonema de Brasília: “Vocês agora não precisam mandar mais nada para a censura. Agora a responsabilidade é de vocês”.

O último jornal, de número 300, estava pronto para ir para gráfica. Millôr, porém, teve tempo de fazer um editorial arrasador: “A responsabilidade sempre foi nossa [...]. Mas se censura não quer dizer com liberdade. Pois a ordem de liberação, como a ordem de repressão, não partiu de nenhuma fonte identificável [...] – assim como a ordem veio, pode ser negada amanhã de manhã e o jornal apreendido no momento em que você lê este artigo. A ausência de censura no Pasquim é, assim, neste momento e neste país um privilégio amendrontador e quase insuportável. [...] num país em que publicações como Tribuna da imprensa, Veja, Opinião, O São Paulo continuam a ser editados pela ignorância, pelo tédio, e até pelo ódio pessoal dos censores, e o periódico Argumento está definitivamente proibido de circular, este jornal, só, pobre, sem qualquer cobertura política, - política militar ou econômica, - e que tem como único objetivo a crítica aos poderosos, não pode se considerar livre” (Pasquim, 300, p. 3).

Como previsto por Millôr, o número 300 foi apreendido. No número 521, Jaguar disse que a causa foi realmente o editorial de Millôr, que se afastou de *O Pasquim* a partir de então. Jaguar assumiu a liderança do jornal durante o período definido por Braga como esforço liberal. Nesse período, Henfil cria o personagem Ubaldo, o paranoico, com o qual tenta exorcizar o pânico da classe média com a ditadura. Jaguar lançou a série *Pasquim Censura*, na qual publicava as matérias censuradas pela ditadura militar, mantendo até as marcas de pincel *Pilot* vermelho feitas pelos censores.

EDITORIAL

SEM CENSURA

Cinco anos depois, tão misteriosamente como começou – “ordens superiores” – a sinistra censura sobre este jornal se acabou. O Dr. Romão, o último interventor de plantão dos vinte ou trinta que passaram pela tarefa nestes mil e quinhentos dias de violências, comunicou à Nelma que “Vocês, agora, não precisam mandar mais nada pra censura”. Mas, vício do ofício, não conteve a ameaça “Agora a responsabilidade é de vocês”.

A responsabilidade sempre foi nossa. Quando esteve em visita ao Pasquim, um homem, pela conversa, pertencente aos extremos da extrema direita – o senhor adido cultural da Embaixada Americana, intencionalmente pragmático como são todos os americanos, não conseguiu, definitivamente, entender uma coisa – que tivesse havido tantas prisões, no Pasquim, por crime de imprensa, estando o jornal sob censura prévia. O fato é que, mesmo sob censura prévia, a responsabilidade sempre foi nossa.

Em 1970, quando o Pasquim tinha aproximadamente um ano de vida, e era grande a ameaça que, pelo

ridículo, este jornal representava aos descaminhos do des-governo, ele foi submetido a tão violenta censura que, em seis meses, sua vendagem caiu de duzentos para cem mil exemplares semanais. Uma expropriação. Logo depois quase todos os elementos da organização, inclusive secretárias e contínuos, foram detidos para interrogatórios. Dez dos principais redatores ficaram presos durante exatamente dois meses, sessenta dias, sem culpa formada, com interrogatórios constantes mas sem nexos, até que, muito tempo depois de todos soltos, o inquérito foi arquivado. No interim o jornal caiu de cem para setenta mil exemplares e a publicidade paga se retraiu ao nível zero.

Agora o Pasquim passa a circular sem censura. Mas sem censura não quer dizer com liberdade. Pois a ordem de liberação, como a ordem de repressão, não partiu de nenhuma fonte identificável. Nem da presidência da República, nem do Ministério da Justiça, nem mesmo de um alto escalão da polícia. Veio, como tudo, hoje, da voz menor de um burocrata. De modo que – não nos enganamos!

– assim como a ordem veio, pode ser negada amanhã de manhã e o jornal apreendido no momento que você lê este artigo.

A ausência de censura no Pasquim é, assim, neste momento e neste país, um privilégio amedrontador e quase insuportável. Num país em que “grupos de governo” decidem, arbitrária e definitivamente, por cada setor que dominam, num país em que o judiciário brinca de justiça pois não se pode acreditar numa justiça sem o mínimo dos direitos que é o habeas corpus, num país em que publicações como «Tribuna de Imprensa», «Veja», «Opinião», «O São Paulo» continuam a ser editadas pela ignorância, pelo tédio, e até pelo ódio pessoal dos censores e o periódico “Argumento” está definitivamente proibido de circular, este jornal, só, pobre, sem qualquer cobertura – política, militar ou econômica – e que tem como único objetivo a crítica aos poderosos, não pode se considerar livre.

Mas continuaremos a trabalhar, com a liberdade interior, que é nossa e nunca nos tiraram, e com o medo, que é humano.

MILLÔR FERNANDES

Em outubro de 1975, a morte de Herzog causou comoção popular. *O Pasquim* toma posição divulgando o culto ecumênico promovido pela igreja e pela comunidade judaica. O governo proibiu a divulgação do ocorrido, mas a sociedade compareceu em peso ao ato. Em janeiro de 1976, ficou evidente que as torturas no Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) de São Paulo continuavam. A linha dura liderada pelo ministro Sylvio Frota tencionava contra o governo Geisel e pelo recrudescimento da distensão. A resposta do governo veio com uma política mais tarde definida como “um no cravo e outro na ferradura”. Geisel exonerou o general Ednardo Melo (responsável pelas atividades de repressão em São Paulo), e, para amenizar o conflito com a linha dura, cassou os mandatos dos deputados Marcelo Gatto e Nelson Fabianno (ambos do MDB).

Em agosto de 1976, JK morreu em um acidente de carro, revelado no documentário Jango, de Silvio Tendler, como um homicídio planejado pela operação militar Condor. O regime parecia ter a intenção de eliminar prováveis figuras políticas que retomassem o poder após o fim da ditadura. Sem poder citar essas suposições na época, *O Pasquim* fez uma capa em homenagem ao ex-presidente considerada por Ziraldo como a mais bonita do semanário.

Em abril de 1977, iniciou-se a fase do esforço liberal chamada por Braga de reivindicações, que duraria até novembro de 1978. O tom das matérias começou a se tornar mais agressivo. Na fase anterior, *O Pasquim* experimentava com cautela os espaços da abertura (com exceção do editorial de Millôr no número 300). A partir do mês referenciado, abre críticas expressas ao governo. Nesse período, dois cartunistas se consolidam na equipe: Marcus e Lapi. Henfil criou um novo personagem: Xabu, o provocador, que faz provocações que beneficiam o estado coercitivo. Xabu era o oposto de Ubaldo: se o último criticava a prudência excessiva, o primeiro atacava o voluntarismo inconsequente que possibilitava o ataque da ditadura.

O Pasquim dessa fase assumiu também, com grande força, a campanha pela anistia ampla e irrestrita. Esse se tornou um dos maiores lemas do período e também uma das maiores forças de crítica ao governo. Diferentemente da grande imprensa, que havia se contentado com a abertura política e com o fim da censura, o semanário lembrava que a luta não havia terminado, era

preciso anistiar os exilados e recebê-los de volta. O tema da anistia deu impulso ao jornal em sua fase de maior equilíbrio financeiro e abriu espaço para a manutenção do jornal no interesse popular. Essa talvez tenha sido a reivindicação mais intensa do período de protestos.

O governo, por outro lado, concluía a distensão lenta e gradual da era Geisel. Sylvio Frota fora exonerado pelo presidente e, assim, encerrou as pretensões políticas da linha dura. Geisel conseguiu indicar seu sucessor, João Batista Figueiredo. Em fins de 1978, pretendia-se extinguir finalmente o AI-5. Em setembro de 1978, o Centro de Informação do Exército (CIEEx) elaborou um documento que previa o fim do AI-5 para dezembro de 1978 e sugeria, em relação à imprensa alternativa, que “as sanções econômicas têm efeito mais rápido, direto e positivo, [...] do que ações judiciais que, devido às características de nossa legislação, têm chance de excessiva procrastinação.”. Sugeria também recorrer às pressões contrapublicitárias e de apreensão para “coibir a atividade nefasta da imprensa nanica contestatória”. O documento, entretanto, vazou e foi publicado em janeiro de 1979 em *O Estado de São Paulo*.

Durante a campanha pela anistia, *O Pasquim* entrevistou Francisco Julião, no México, Marcio Moreira Alves, em Lisboa, e Vladimir Palmeiras, em Paris. No número 515, conseguiu depoimentos da prisão de Frei Caneca, de Alex Polari, Francisco de Assis e Lúcio Flavio Regueira. Em julho de 1979, finalmente saiu a anistia, porém muito tímida. O jornal permaneceu na luta pela anistia ampla e irrestrita.

A fase de 1979 foi definida por Braga como sendo a fase dos anistiados. O jornal iniciou entrevistando os exilados; depois, passou a entrevistar os retornados, sempre pressionando o governo. A linha era entrevistar todos os que haviam sido perseguidos, independentemente de sua linha política. No número de entrevista do retorno de Luís Carlos Prestes, contudo, o jornal colocou como frase o lema pasquim “contra todas as ditaduras inclusive a do proletariado”. Nesse período, o jornal se colocou do lado dos movimentos grevistas como o dos metalúrgicos do ABC (que lançava a liderança de Lula), dos petroquímicos ou mesmo dos jornalistas. No número que falava sobre a greve dos jornalistas a frase lema do jornal foi “o papel da grande imprensa: papelão”.

Ainda nessa fase, Henfil viajou à China e iniciou uma coluna que duraria por 20 números, intitulada *Henfil na China*. Em seu retorno, acrescentaria outros textos e transformaria a coluna em um livro de grande tiragem que, durante muitas semanas, permaneceu entre os dez mais vendidos das listas do *JB*, *Globo* e *Veja*.

O Pasquim provavelmente foi o jornal que deu a cobertura mais completa e acirrada ao processo de anistia, também mantendo em alta a luta pela anistia ampla e irrestrita. Posicionou-se a favor dos movimentos grevistas naquele período e acompanhou a abertura dos partidos políticos e o surgimento das grandes legendas que iriam disputar o poder a partir da década de 1980. Entretanto, as brigas internas e o esgotamento do tema da anistia produziram um marasmo no fim do ano de 1980. O próprio Henfil reduziu sua participação no jornal, dando início ao período que Braga definiu como a perda de pique do *Pasquim*. O jornal ainda teria uma fase de euforia durante as eleições de 1982 e durante as *Diretas Já*, em 1984/85. Depois, iria reduzir suas atividades até seu encerramento no início dos anos de 1990.

A fase da perda de pique começa no primeiro aniversário do governo de João Batista Figueiredo. O número 599 de *O Pasquim* comemorou o episódio com uma foto na contracapa: na montagem, uma mulher sai de dentro de um bolo cercada por homens de terno. As cabeças dos fotografados foram substituídas: as dos homens de preto, pelas cabeças dos ministros e a da moça, pela do presidente da república. O número foi apreendido causando um prejuízo estimado em quase três milhões de cruzeiros. O desânimo causado na equipe do semanário, o prejuízo financeiro já alertado como política no relatório da CIEEx de 1978 e o esgotamento do tema da anistia e da abertura partidária e das greves contribuíram para uma fase de maior marasmo na vida de *O Pasquim*. O jornal vai lentamente perdendo público e publicidade.

Nesse período, o jornal passa a ser sustentado pelos sucessos editoriais da Codecri, como o livro *O que é isso, companheiro?*, de Fernando Gabeira, e o *Fradim*, de Henfil. Os anistiados davam prioridade à Codecri por ser a editora do jornal que mais lutou por eles. Essa inversão de papéis (no início era *O Pasquim* quem sustentava a editora) possibilitou que o jornal sobrevivesse às apreensões e ao declínio durante uma década, com o intervalo das eleições de 1982 e da campanha das diretas. Houve outras exceções, como o jornal que apoiou o presidente do

sindicato dos metalúrgicos, Luis Inácio Lula da Silva, quando o governo interveio na greve do ABC paulista e prendeu Lula. A capa do jornal foi uma caricatura dos ministros cantando “Governo comemora Primeiro de maio no ABC”, e na contracapa um sol quadrado interceptado por barras de uma prisão com os dizeres: “já raiou a abertura no horizonte do brasil” ironizava a prisão de Lula.

Outra exceção foi o atentado a bomba realizado pelos militares em maio de 1981. O atentado deveria acontecer no Riocentro, mas a bomba explodiu antes, matando os militares que a levavam. *O Pasquim* abriu franca campanha contra o ocorrido. O inquérito policial, entretanto, inocentou o capitão sobrevivente. *O Pasquim* número 628 ridicularizava o inquérito e terminou sendo apreendido, também colocando fim ao novo fôlego que a campanha deu ao semanário. Ziraldo afirmaria mais tarde (em julho de 1982), em declaração ao *Coojornal*, que *O Pasquim* havia perdido o fôlego depois da campanha dos anistiados e que vivia aos tropeços, vivendo pequenos surtos de retomada com retorno à crise em seguida.

Em outubro de 1980, assumiram a editoria de *O Pasquim* Haroldo Zaguer e Reinaldo, e Ziraldo e Jaguar tornaram-se diretores. Henfil se manteve afastado da gerência do jornal, posto que estava produzindo *Fradim*, o livro *Henfil na China* e seu projeto *TV Homem*, que iria entrar no ar na Rede Globo. A apreensão do número 628 termina com a fase da perda de pique. Ziraldo reassumiu a direção do jornal e tentou achar um novo espaço para *O Pasquim*, iniciando o período que Braga definiu como de sobrevivência. A aposta de Ziraldo foi a de fazer um semanário mais sério, tornando-o o jornal das oposições. O formato tablóide é abandonado em detrimento do formato standard (típico dos grandes jornais). O conteúdo do jornal, entretanto, não acompanhou o desejo de Ziraldo, segundo Braga. Ainda baseado na autonomia dos articulistas, *O Pasquim* continuou sendo o mesmo jornal, só que em outro formato, mais sóbrio.

O descontentamento com o novo formato foi generalizado. Além de não manter o tom mais sério, o pasquinzão ainda perdeu o humor gráfico que a diagramação do formato tabloide tinha. Em junho de 1982, Ziraldo retornou com o estilo tabloide, mas com um público ainda menor, por causa dos leitores perdidos pela fase de “jornalão”. O retorno ao jornal coincidiu com a volta do

estilo campanha, que Braga defende ter sido o ponto forte de *O Pasquim*. A primeira campanha escolhida, contudo, não vingou: foi a copa de 1982.

Os leitores do jornal se dividiam em duas vertentes sobre o tema: a primeira, representada pela grande maioria, queria que a seleção de Zico, Falcão e Sócrates fosse tetra. A segunda, aglutinando uma pequena parcela de leitores, interpretava que o tricampeonato havia sido utilizado pelos militares para encobrir as perseguições, a censura e a tortura do governo Médici e denunciava que um possível tetra beneficiaria o PDS nas eleições de outubro de 1982. Segundo Braga (1991), *O Pasquim* desagradou a ambos grupos. Concentrando-se em satirizar a copa, o jornal nem informava sobre as questões do futebol nem fazia a necessária crítica defendida pela segunda vertente. O jornal ficou, portanto, perdido entre os dois extremos.

Uma ascensão de vendas ocorreu com as eleições de 1982. Na equipe, porém, cresceram as divergências internas. Ziraldo se posicionou ao lado do PMDB e forçou uma campanha pró-Miro Teixeira, candidato ao governo do estado do Rio de Janeiro. Jaguar, entretanto, colocou-se do lado de Brizola fazendo a campanha para o Partido Democrático Trabalhista (PDT). Henfil e Edílson Martins ficaram do lado do PT. A maioria dos articulistas se posicionou ao lado do PDT, que ainda tinha um candidato jornalista para deputado: Mauricio Azedo. Ziraldo garantiu que a maioria dos entrevistados fosse do PMDB para contrabalançar a maioria PDTista dos articulistas. A única unanimidade era a candidatura de Sergio Cabral, que unificou os pasquinianos numa campanha suprapartidária.

Embora a campanha das eleições do Rio de Janeiro tenha atraído parte dos leitores perdidos, sobretudo interessados nas disputas de visões entre a equipe de *O Pasquim*, os embates políticos desgastaram ainda mais o clima de trabalho dentro do jornal. O resultado foi o afastamento de cada um dos principais nomes do semanário para se dedicar a outros projetos. O fim da repressão terminava com a união entre representantes de frações de classe muito dispare. *O Pasquim* carecia de elementos que mantivessem a união que perdurou por todo o período de resistência contra-hegemônica. Iniciava-se um período de marasmo que ainda seria quebrado por causa da campanha pelas *Diretas Já*, criada por Henfil em 1983.

Em 1983, o semanário viveu mais uma grande campanha que se iniciou nele, mas que tomou conta de toda a sociedade: a campanha das *Diretas Já*. A campanha começou com a entrevista de Teotônio Vilela a Henfil, feita durante o carnaval de 1983 e publicada em quatro edições de *O Pasquim* (iniciadas em março de 1983): os números 714, 715, 716 e 717. No último número, a entrevista encerrou com a pergunta de Henfil: “Então, Teotônio, diretas quando?”. A resposta slogan: “Diretas Já!” tomou conta do país e levou mais de um milhão de pessoas a ocupar as ruas no centro da cidade do Rio de Janeiro e na Praça da Sé em São Paulo. O tema ocupou *O Pasquim* por mais de um ano, e, em 7 de março de 1984, a capa do jornal trazia uma charge de Nassara com a manchete “Depois do Sambódromo, o diretódromo”, em alusão à passeata em prol das diretas no Rio de Janeiro.

A campanha das diretas deu um sobrefôlego ao *O Pasquim*, possibilitando que o semanário constituísse mais uma vez a união da patota contra o último suspiro da ditadura civil militar: as eleições indiretas para presidente. Esse talvez fosse o último ponto de união do grupo. A emenda de Teotônio Vilela, porém, foi derrotada no Congresso. O grande tema que se seguiria seria a constituinte de 1986, mas, sobre esta, já não existia mais coesão contra-hegemônica nas fileiras do jornal. A vitória de Tancredo Neves sobre a candidatura de Paulo Maluf (candidato civil do braço político dos militares) foi um pequeno alento que ainda manteve a patota de *O Pasquim* junta, assim como a comoção em sua morte e a tristeza de ver que quem assumiu foi um egresso do Arena: José Sarney. As divergências internas se tornaram cada vez mais insuperáveis. Henfil se posicionou claramente na oposição, enquanto Ziraldo afastou-se do semanário para assumir um cargo no governo: a presidência da Funarte.

O semanário perdeu coesão e interesse, inicialmente pelos articulistas e, como não poderia deixar de ser, pelo público. Henfil dedicou-se ao seu empreendimento cinematográfico *Tanga, Deu no New York Times*. *O Pasquim* perdia estímulo ao passo que outro periódico ganhava espaço: *O Planeta Diário*. Mais tarde, o grupo se fundiria com a revista *Casseta Popular*, formando o *Casseta e Planeta* e ocupando o espaço de humor deixado pelo jornal. O estilo do novo grupo seria denunciado por Henfil como opressor em mais de uma ocasião, como poderemos ver no capítulo 4 desta dissertação.

4 A OBRA DO *FRADIM* E SEU SIGNIFICADO HISTÓRICO

Após percebermos o contexto em que surgiu e se disseminou a obra de Henfil, é preciso entender qual o seu sentido e o significado nos tempos em que foram publicadas e como ela se insere na memória social do presente. Evidenciou-se, primeiro, o papel que Henfil desenvolveu como representante do ideário das classes subalternas. É dessa análise que partimos no começo deste capítulo. Na sequência, analisamos qual espaço foi ocupado por Henfil no período e até que ponto sua obra, de fato, contribuiu para organização da cultura nacional-popular e que índices temos para aferir essa hipótese. Por fim, encerramos analisando o material específico do *Fradim* dentro da obra e da atuação do autor.

4.1 A TRAJETÓRIA DE HENFIL E SEU PAPEL COMO INTELLECTUAL ORGÂNICO

Antonio Gramsci, entre seus escritos durante o cárcere no período de Mussolini à frente da ditadura fascista italiana, propôs o conceito de intelectual orgânico em oposição ao intelectual tradicional. Segundo o pensador sardo, todos os homens são inteligentes e produzem atividade intelectual independentemente do trabalho que realizem, mas a sociedade constituiu um local específico ocupado por determinados indivíduos que teriam a função de intelectual orgânico. Os intelectuais orgânicos seriam aqueles que produzem sentido e significado na luta hegemônica e contra-hegemônica. Eles organizam os interesses de classe e fornecem “direção intelectual e moral”. São, portanto, necessariamente engajados e suas proposições têm efeito direto na cultura, seja pela organização necessária à resistência dos ideais das classes subalternas ou para a construção do consenso da hegemonia. Eles diferem-se dos intelectuais tradicionais porque estes representam estruturas já superadas. Os intelectuais orgânicos, contudo, colocam-se como instrumentos de produção de significado e sentido ou para os interesses do capital (no caso dos intelectuais orgânicos hegemônicos) ou contra esses interesses (os intelectuais orgânicos contra-hegemônicos).

Gramsci instituiu também o conceito de sociedade civil, ou estado ampliado. Para ele, o estado político seriam as instituições estatais propriamente ditas – o conceito de estado stricto sensu. Mas, na trajetória histórica do ocidente, a categoria estado teria desenvolvido uma extensão: uma

organização social para além do estado político. Assim, a imposição das elites sobre as classes subalternas não se daria apenas por coação de domínio. Ela se instituiria pela supremacia construída na hegemonia, que, por sua vez, depende do equilíbrio entre a coerção (produzida pelo estado político com a polícia, o exército, os presídios, as leis, o judiciário) e o consenso, que seria produzido pelos representantes do estado e os intelectuais orgânicos do capital atuando na ideologia. A hegemonia dependeria, portanto, do equilíbrio entre coerção e consenso. Por isso, Gramsci considerava a vitória contra-hegemônica e a construção de uma cultura nacional-popular essenciais na etapa da luta de classes no ocidente.

A trajetória de Henfil possuiu uma série de índices que indicam que ele foi um intelectual orgânico das classes subalternas e que produziu sentido e organizou a cultura nacional-popular. Mas sua produção de significado, certamente, extrapolou os limites de sua obra. Há uma vasta quantidade de material relevante produzido pelo cartunista e que pode servir para pesquisas futuras. Somente o fato de ter criado signos e sentidos para as quatro principais torcidas do Rio de Janeiro, com seus personagens do *Jornal dos Sports*, Urubu, Bacalhau, Pó-de-Arroz e Cri-Cri, já pode ser um indício de que o cartunista foi um importante protagonista na construção do ideário das classes subalternas. A inserção de política e posicionamentos contra-hegemônicos por meio do principal esporte nacional merece um estudo mais aprofundado e cuidadoso que, esperamos, seja realizado no futuro.

A primeira aparição de Urubu que encontramos foi publicada no *Jornal dos Sports* do dia 15 de novembro de 1968 – casualmente, aniversário da república – durante o governo linha dura de Arthur Costa e Silva. Menos de um mês depois, em 13 de dezembro, seria instituído o AI-5 e começaria o período mais violento da ditadura civil militar brasileira. Naquela primeira edição das personagens, já apareciam Urubu e Bacalhau, dupla que Henfil associaria como representantes da camada popular da sociedade. Contra eles conspirariam sempre o Pó-de-Arroz (torcedor do Fluminense que falava com muitos termos em inglês) e Cri-Cri (torcedor do Botafogo, cujo nome foi escolhido por concurso popular). Na primeira tira de Urubu (e Bacalhau), Bacalhau instigava a torcida do Flamengo (representada no personagem Urubu) a se rebelar contra os coveiros que estavam enterrando o time. Henfil fez referência aos dirigentes do Flamengo, chamados de coveiros, que estavam vendendo os melhores jogadores do time. O

último quadrinho é uma dúvida no pensamento de Urubu, sobre se ele realmente era uma boneca covarde. Tratando-se da linha dura nos anos de chumbo, é possível que Henfil estivesse fazendo uma metáfora com o país, cuja economia estava sendo enterrada com vendas para multinacionais, e o povo, que aceitava tudo conformado. Henfil, na entrevista concedida ao programa de tv *Vox Populi* (em 1978) afirmou estar sempre testando os limites do governo em seu trabalho.



Ilustração 011: Jornal dos Sports, 15 de novembro de 1968, p.4.

A volta de Urubu (e Bacalhau) aconteceu em 1º de abril de 1969 – coincidentemente, aniversário do golpe militar e já no período do AI-5, época de maior violência do regime –. A partir de então, eles virariam personagens fixas do cartunista (as tiras de Henfil no *Jornal dos Sports*, até aquele

período, não tinham sequência nem personagens, sendo quase sempre fechadas em uma única história). O sucesso obtido foi tão grande que, em menos de um mês, Henfil passou da página quatro, canto inferior, para a página três, parte superior, área considerada nobre do jornal.

Já em seu retorno, Urubu foi instigado por Bacalhau a abandonar o massacre à torcida do Botafogo para atacar o Veiga, presidente que estava saindo do Flamengo. Urubu fez uma emboscada sobre o ex-presidente e conclamou: “Eis aqui, povo rubronegro, a vingança! Acabaram-se os anos de humilhação!!!”. Henfil recuperava a palavra povo e iria utilizá-la com frequência. Parecia querer lembrar sempre o caráter popular, tanto no Flamengo como no Vasco.

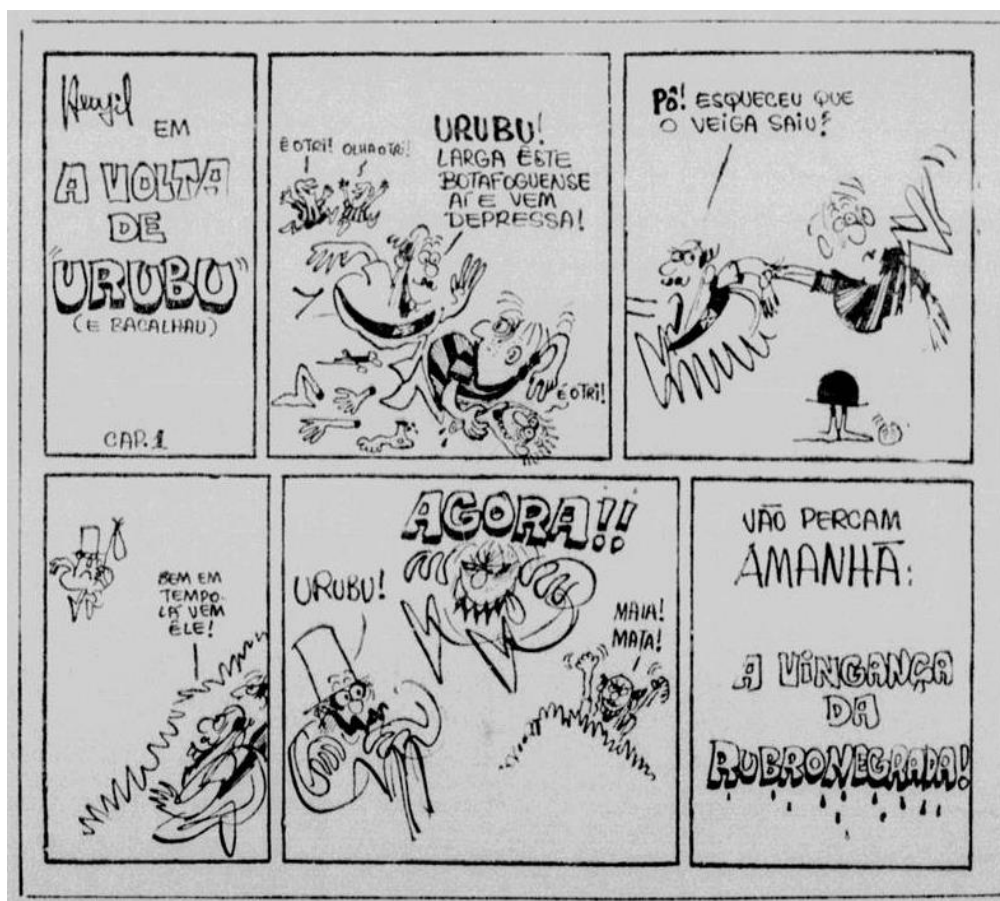


Ilustração 012: Jornal dos Sports, 1º de abril de 1969, p. 4.

Na sequência de histórias contra o Pó-de-Arroz, publicada durante maio de 1969, o caráter popular de Flamengo e Vasco ficaria mais evidente. Henfil também trabalhou a questão racial,

que seria presente em toda sua obra. Bacalhau e Urubu eram chamados de Crioléu. Na história publicada no dia 1º de maio, Pó-de-Arroz sugere a Urubu o suicídio, posto que a derrota fosse inevitável. Urubu se deprimiu, mas foi instigado por Bacalhau com um chute na bunda e as palavras: “Reaja, seu panaca!”. Em seguida retrucaria: “Mas é verdade Bacalhau, o Flamengo não tem forças para enfrentar a poderosa estrutura pó-de-arroz”. Bacalhau olhou para o céu e murmurou: “oh, minha Santa Cocota! Até quando estes estúpidos irão ignorar seu papel no processo?” e retrucou direto ao Pó-de-Arroz: “De fato o Flamengo está fraco e o Tim está frio... Mas o povo rubronegro, o apavorante Crioléu, está quente! Nunca esqueça da massa! Ela é quem levará o Mengo a vitória!”. Pó-de-Arroz reagiu apavorado: “Não! Não!” e acrescentou: “Não chamem as massas...”. A história aludia metaforicamente ao AI-5 e a certo desespero niilista que tomava conta da esquerda democrática, afinal, não havia o que fazer contra a estrutura dos militares, pois eles tinham todo o aparato do estado em suas mãos. Henfil lembrava que a saída estava no povo, era preciso despertar as massas para ganhar aquele “jogo”. A ponderação de Bacalhau sobre o papel das massas no processo se referia à necessidade de o povo protagonizar a luta.

Há também uma recuperação do materialismo histórico marxista. Marx, em *A Ideologia Alemã*, travou um debate com Feuerbach – criador do materialismo sensível – e Hegel – postulador do idealismo. Marx entendia a história como um processo dialético da luta de classes. A frase de Bacalhau “oh, minha santa Cocota! Até quando estes estúpidos irão ignorar seu papel no processo?” aludia, portanto, ao processo dialético da história (ou o materialismo histórico) e ao papel da classe trabalhadora na luta de classes.

A essa história seguem-se sequências de outras que, como dissemos, merecem um estudo aprofundado. Todas se distinguem pelo papel da luta de classes representada metaforicamente na luta entre as torcidas Urubu e Bacalhau contra a Pó-de-Arroz e Cri-Cri. No documentário produzido pela TV Sesc/Senai e pelo Scriptorium, *Henfil: profissão cartunista*, o próprio autor relatava seu trabalho no *Jornal dos Sports* e na criação do Urubu do Flamengo:

“Eu não queria fazer esporte em cima de jogadores e do clube, eu queria fazer em cima da torcida. A torcida do Flamengo era insultada pela torcida do Botafogo e – principalmente – do Vasco, de urubus (porque só dava negro). Então eu peguei o insulto à torcida do Flamengo e transformei em personagem: o urubu, e o do Vasco, em

bacalhau. Eles andavam sempre juntos e faziam tudo contra o que representava a torcida do Fluminense: o pó-de-arroz”

A proposta de fazer cartum de esportes colocando as torcidas como protagonistas, em vez de jogadores e clubes, foi de fato uma inovação. Henfil apontou naquela declaração – reprisada pelo *Profissão cartunista* – que seu objetivo era mesmo retratar a torcida. De certo modo, a proposta de criar a identidade popular realça seu papel como produtor do ideário contra-hegemônico. O contexto em que conduzia as crônicas realçando as diferenças político-econômicas entre os torcedores ajudava a romper com a fetichização do sistema e colocava em evidência a questão da reificação do capital. Como poderemos perceber ao longo deste capítulo, Henfil parecia estar consciente de que desempenhava uma função dentro da cultura nacional-popular. No decorrer de suas entrevistas, ele diria que o cartunista era um jornalista, mas o que surgiu como índice nesta pesquisa é que aquilo que ele categorizava como jornalístico – podemos interpretar que fosse um conceito semelhante ao que Gramsci colocou como intelectual orgânico. Entretanto, como Henfil preocupava-se com a clareza dos termos que utilizava para comunicação com a massa popular, é possível que tenha escolhido o termo jornalista por pensar que traduziria melhor o espírito do que pretendia comunicar.

Um momento em que o cartunista deixou bem clara sua preocupação com as escolhas de termos para comunicação foi durante a entrevista proferida para o programa *Vox Populi*, da TV Cultura, em 1978. Em dado momento da entrevista, uma estudante perguntou a ele sua opinião sobre o trabalho do Mauricio de Souza com a *Turma da Mônica*. Ele respondeu que o Mauricio tinha um aspecto positivo porque era um quadrinho brasileiro que concorria com os quadrinhos americanos, mas que, como pretendia alcançar todos os veículos, seu conteúdo acabava virando água. Na sequência, ele mesmo se recrimina por usar o termo “veículos” e faz a autocrítica de que era um termo hermético. Então ele repete a declaração, substituindo a palavra “veículos” por “jornais”. Mantém, porém, a metáfora da água, provavelmente se referindo ao fato de que Mauricio de Souza não poderia colocar conteúdo político em seus quadrinhos para não se indispor com as editorias.

Os leitores do *Jornal dos Sports* assumiram a representatividade dada por Henfil e expandiram seus significados para todas as torcidas. Os flamenguistas passaram a se identificar como urubu e

os vascaínos se assumiram como bacalhau. Terminaram por assumir a proposta e criaram a identidade pretendida pelo Henfil.

Em *Henfil: profissão cartunista*, Nilson Azevedo (cartunista que também trabalhou com Henfil em *O Pasquim* e na *Oboré*) se referiu ao trabalho de Henfil realizado no esporte dizendo que “Ele [Henfil] mudou a linguagem do esporte colocando a linguagem da luta de classes: então era o crioulo contra Ipanema Beach. Era a massa contra a elite.”, corroborando a hipótese de que Henfil de fato exerceu o papel de intelectual orgânico contra-hegemônico.

A exposição *Universo do Futebol*, que o Museu de Arte Moderna (MAM) recebeu em 15 de junho de 1982, – representa uma importante fonte para coleta de parte desse material. Podemos citar como exemplo o cartum que tinha como título *O Trauma Nacional*. Nele, Henfil desenhou a imagem uma criança com aparência de classe média que aponta para outra de aparência mais popular e chora: “MÃE!!! O Chiquim me chamou de ponta direita”, enquanto o suposto Chiquim ria sarcasticamente. O sarcasmo, aliás, foi uma das principais ferramentas utilizadas no humor de Henfil. A tira, quase pedagógica, utilizava-se do universo do futebol para definir a posição popular que o cartunista atribuía ao momento histórico.



Ilustração 013: Jornal dos Brasil, Caderno B, 13 de junho de 1982, p. 4.

Henfil – que foi militante da Ação Católica e admirador do irmão Herbert de Souza durante a puberdade – parece ter desenvolvido muito precocemente a consciência de sua função política.

Na época da militância secundarista, vislumbrava o papel das lideranças estudantis na aliança operária-estudantil-camponesa, como transpareceu em sua declaração ao jornal *Última Hora*, transcrita no segundo capítulo desta dissertação (p.52). Naquele período, o jovem militante esteve à frente da UMES de Belo Horizonte (União Municipal de Estudantes Secundaristas).

Como cartunista, Henfil parecia ter percebido, de maneira intuitiva, a importância de sua atividade na construção de uma cultura nacional-popular. São diversas as passagens em que isso se fez perceptível. Em declaração concedida à jornalista Cecília Cavalcanti, publicada no jornal *Última Hora* de 17 de agosto de 1983 (página 4 do segundo caderno) – por ocasião do lançamento de seu livro *Diário de um Cucaracha* –, Henfil afirmou: “Acho que meu humor deve ser muito inteligente para a elite deste país. O povo me entende perfeitamente e sou conhecido e parado na rua em toda a periferia de Rio e São Paulo. Coisa que não acontece quando passo na Av. Rio Branco.”. Esse trecho pode ser interpretado como um índice de que Henfil sabia para quem produzia seu humor e a função que este deveria desempenhar.

Outro sinal da consciência de seu papel foi a luta ética que Henfil travou contra a publicidade que alguns cartunistas faziam para ganhar dinheiro. Denis de Moraes cita uma declaração de Henfil na biografia que fez sobre o cartunista (1997, p.111):

“Tenho nada contra o cartunista fazer criação para publicidade. Desde que não trabalhe para que as multinacionais acabem de tomar o Brasil. Não trabalhe para as imobiliárias acabarem com o meio ambiente. Não trabalhe para vender idéias que contradizem seu trabalho jornalístico.”

Apesar da aparente concessão feita pelo artista na primeira frase de sua declaração, Moraes (1996) demonstrou na biografia *Rebelde do Traço* que Henfil recriminava Ziraldo por usar os personagens dele em publicidades, como no caso de Jeremias, o Bom, cedido para propaganda da loteria da Caixa Econômica Federal. O ponto de Henfil era que ninguém poderia fazer propaganda de entidades do estado autoritário, e a Caixa Econômica era do governo. Henfil chegou a recusar fazer o logo da Dataprev porque ela também era governamental, apesar de pagar bem. Abriu exceção, entretanto, para a Petrobras, provavelmente sob a justificativa de que o petróleo era nosso e o povo defendia os interesses da empresa. Quem queria acabar com a Petrobras era o governo, mas tinha que a engolir graças à resistência popular. Ao menos parecia ser essa a interpretação do cartunista, que defendeu sua posição na edição 293 de *O Pasquim* (de

11 a 17 de fevereiro de 1975), cuja capa era “Exclusivo: A Petrobras não será encampada: PAG.3”, e na página 3: “E quem foi que disse que a Petrobras seria encampada”. O semanário marcava, com humor, sua posição em relação à Petrobras. Como já havia sido mencionado por Ziraldo no documentário *Henfil Plural*, nenhuma capa era feita sem a aprovação de Henfil. Para ele, Henfil era o mais exigente entre os pasquinianos.

Outra amostra da posição de Henfil apareceu na carta enviada a Tarik, Loredano, Glauco e Hungria no dia 19 de setembro de 1974 e publicada em *Diário de um Cucaracha* (página 205). Na época, ele narrava suas tratativas com a UPS para publicar os *Fradins* nos Estados Unidos. Entre as exigências elencadas, estavam:

“2) Não admitia merchandising (talcos, camisetas e brinquedos).

3) Vetava o uso de personagens para qualquer tipo de publicidade.”

Henfil narrou que foi acusado pelos donos do *syndicate* de “não querer ganhar dinheiro”. Inquirido por Andrew (um dos sócios) o que faria se a *Coca-Cola* quisesse patrocinar um filme dos personagens na tv, o cartunista respondeu:

“Ai pode, porque os *Fradins* não estarão fazendo o papel de vender coca-cola, e sim a Coca-Cola estará colocando seus anúncios nos intervalos comerciais. E, cá pra nós, a Coca-cola jamais se interessará por patrocinar os *Fradins*. E se é para brigar com o sistema para valer, eu teria que vetar os *Fradins* na TV. Tamos brigando por sutilezas malucas, mas nas quais eu acredito hoje, agora. Agora, *fradim* falando “enjoy coca-cola”, nunca! Ou chaveirinho do City Bank...” (HENFIL, 1983, p.205)

Apesar de sua posição dura contra o City Bank, Henfil produziu publicidade para o Banco Nacional, que patrocinou a revista do *Fradim* durante os anos de 1970. Henfil explicou-se: “Por que fiz isso? Retribuindo o apoio que o Nacional (nacional!) dá para que seja possível sair a revista todo mês. [...] pois sair totalmente do jogo não dá.” (Moraes, 1996, p. 109). Em carta enviada a Ivan Lessa, de *O Pasquim*, durante o tempo em que morou nos Estados Unidos – em 17 de dezembro de 1973 para ser mais exato–, Henfil demonstrou, mais uma vez, sua consciência sobre o papel de seu trabalho:

“De mim, sei te dizer o seguinte: eu não tenho por missão na vida lutar só por uma evolução profissional. Aliás, uma pista é ver o pouco acabamento que dou aos meus desenhos. Muita gente não acredita nisso, mas no fim do filme vão acreditar. Quero lutar por uma coisa chamada babacamente de redenção dos povos. Vivo e respiro a luta de classes.” (p.109)

Em outro momento, mesmo precisando de dinheiro para custear seu tratamento de hemofilia e sua estadia nos Estados Unidos, Henfil recusou a proposta de uma fábrica de camisetas com o personagem do Baixim. Em carta enviada a Zé Eduardo, no dia 1º de novembro de 1973, narrou o encontro com o dono da fábrica:

“Rapaz, fiquei uma vara mas me controlei para explicar prele porque eu não topo comercializar um milímetro do Fradim ou da Graúna ou de qualquer trabalho para a imprensa. Quanto mais eu falava, menos o comerciante entendia. E vi que era demais para ele ouvir que alguém não queria ficar rico às custas da imprensa” e ainda acrescentou: “E falei para ele que o meu maior propósito enquanto jornalista do traço, era aguçar a veia crítica das pessoas com relação a este sistema diabólico que o capitalismo usa para escravizar a todos’.” (HENFIL, 1983, p23)

Henfil escolheu o termo jornalista do traço, mas também caberia usarmos o termo intelectual orgânico. Sua principal tarefa sempre pareceu ser organizar a classe popular e dar a ela diretriz e consciência de luta. Sobre “aguçar a veia crítica das pessoas”, Henfil talvez se referisse a desmascarar a fetichização e a reificação produzidas pelo capitalismo. A posição de Henfil era de que a arte sempre está engajada. Se não for se posicionando pelo lado dos oprimidos, então era porque estaria representando o lado do rei. Pode-se perceber isso com a longa luta travada pelo cartunista contra o humor do *Planeta Diário* em 1985. A esse respeito, podemos perceber como Henfil tratava com importância o trabalho do intelectual orgânico no humor quando publicou uma crítica ao *Planeta Diário* no *Caderno B do Jornal do Brasil*:

“A maior parte do humor que se está fazendo hoje no Brasil, é o do preconceito contra as minorias, o trocadilho fácil, o estereótipos. Eu não estou nessa. Eu não acho que tudo mudou com a nova República e que não se deva criticar mais a situação com humor. Os negros, os nordestinos, os 50 milhões que passam fome, os sem terra, os homossexuais, eles não acham que é hora de parar com o chamado humor político. A moda é fazer calunguinha e trocadilhos mas não me pega. A super utilização do humor, pelos políticos, pela propaganda, pela televisão, nas relações humana, desgastou a forma. As pessoas estão com obrigação de rir. É a síndrome do riso ou HUDS – síndrome do humor adquirido.

O *Planeta Diário* é aplaudido por fazer ‘um humor mais livre, descompromissado da política’. É bom prestar atenção para ver quem é que está aplaudindo, se é o povo ou o rei. Rei adora quando você faz humor que não é político. Mas o humor do *Planeta Diário* é apenas um sintoma de uma coisa mais generalizada. A publicidade e a política mexem com 130 milhões de pessoas. Os políticos passam dias bolando uma gag para desmontar o adversário. O resultado é que você bate no cavalo de tróia e deixa quem está lá dentro invadir o castelo. Não pega o principal. Na publicidade, o humor está fazendo cosquinha na pessoa e depois enfiando-lhe na boca produtos que não precisa. Mas a pessoa não percebe: está rindo. A mesma coisa nas relações humanas. Sorria, dizem todos. ‘Para sorrir você usa 362 músculos, para ficar sério só dois.’ Mas e se for hora de ficar sério?

Essa síndrome do riso virou uma arma política tão importante quanto a anterior, que era a seriedade. A da gente que baseada na seriedade massacrava todo mundo. Se está todo mundo rindo, talvez o caminho do humorista seja fazer chorar. O caminho do humorista no mundo é a libertação. Eu nunca vi tanta piada racista na cidade, para fortalecer o preconceito contra as minorias. Isso não é humor. É o senso comum. Qualquer pessoa carrega esse germe do preconceito contra o estrangeiro, o diferente. Metade do que acontece no *Planeta Diário* é fazendo esse humor preconceituoso. Eu quero criticar o Nelson Ned por ser veículo de um tipo de música que quer fazer o boi dormir para que ele não saiba de sua força. Eu nunca vou criticar Nelson Ned porque ele é anão. Aí dá o pau no cavalo de tróia e não em quem está dentro;” (JB caderno b 2 de agosto de 1985).

Henfil parecia estar atento à luta contra-hegemônica na qual se inseriam também os humoristas. Ele chamou a elite de rei e demonstrava ter consciência de que representava um dos lados da luta. A crítica feita ao humor do *Planeta Diário* era quase um manifesto conclamando os humoristas a se engajarem na luta contra-hegemônica. Essa análise parece enfatizada pela passagem na qual o cartunista diz “Os negros, os nordestinos, os 50 milhões que passam fome, os sem terra, os homossexuais, eles não acham que é hora de parar com o chamado humor político.”. Henfil também sabia que estava dialogando com os que iam construir o humor e teve o cuidado de, na continuação da crítica, elogiar o humor feito pelo jornal para atacar a classe política. Chegou a afirmar “tem a outra metade do Planeta porém que é enfiando o dedo no câncer, criticando o comportamento da elite intelectual, determinados artistas que se entregam ao poder”, evidenciando, assim, os aspectos positivos do novo humor. Henfil parecia querer conduzi-los para um caminho melhor, e não destituí-los do lugar central que estavam ocupando.

Os humoristas do *Planeta Diário* (que mais tarde se uniriam com a *Casseta Popular* e se transformariam na fórmula de humor da Rede Globo) também realçavam o posicionamento de Henfil. A esse respeito, disseram também nas páginas do *JB*: “Ele não é um cartunista qualquer. É quase um colunista militante. [...] ele usa o desenho de humor como veículo.” – disse Claudio, um dos membros do *Planeta*, acrescentando: “Pode ser que o Henfil queira fazer humor a favor das classes desfavorecidas, porque no fundo quer lutar por elas.”. Claudio foi complementado por Hubert: “O Henfil escolheu o caminho de reformador social.”. Todas as declarações foram publicadas em 25 de julho de 1985.

As trocas de farpas entre as duas gerações de humor, portanto, não sintetizavam uma rixa entre o sucesso do semanário e do novo *Planeta Diário*, cujas vendas subiam enquanto as do antigo *O Pasquim* declinavam. Henfil sempre teve uma preocupação com o papel desempenhado pelos

artistas na condução e direção da resistência popular. No auge de seu sucesso em *O Pasquim*, criou a personagem do Cabôco Mamadô e o cemitério de mortos-vivos. Na série, enterrava todos aqueles que considerasse capitular ou que se prestassem a ser intelectuais orgânicos do capital. Em uma das histórias, republicada na página 44 da coletânea do volume 2 de *O Pasquim*, sepultou a apresentadora Hebe Camargo. Hebe aparecia aplaudindo um sujeito de cartola e, ao fim da página, já em sua sepultura, ovaciona de pé “os ricos do mar, os dirigentes do vento e os donos da selva”.



Ilustração 014: *O Pasquim*, antologia v.2, 1972-1973, p. 44.

Não só artistas mas também profissões inteiras foram enterradas no cemitério dos mortos-vivos, como os psicanalistas, médicos, economistas e arquitetos. Na tira dos arquitetos, o representante enterrado projetou a própria sepultura fazendo uma enorme construção moderna, colocando uma casa de cachorro como quarto de empregada ao final (página 27 do segundo volume da coletânea). Moraes (p. 129) contou também sobre a experiência de Clarice Lispector, autora de *A Hora da Estrela*, que também fora enterrada no cemitério dos mortos-vivos. Segundo Moraes (1996), o ato causou uma comoção pública. Henfil teria se explicado em entrevista a *O Jornal*, datada de 20 de julho de 1973.

“Eu a coloquei no cemitério dos mortos vivos porque ela se coloca dentro de uma redoma de Pequeno Príncipe, para ficar num mundo de flores e de passarinhos, enquanto cristo está sendo pregado na cruz. Num momento como o de hoje, só tenho palavras a dizer de uma pessoa que continua falando de flores: é alienada (...)”

Outra que também foi parar no cemitério foi a famosa intérprete Elis Regina, transformada em Elis Regente de Comerciais Silva. A razão de sua condenação foi ter cantado o Hino Nacional na abertura das Olimpíadas do Exército, ato considerado inaceitável para Henfil. O Brasil tinha Médici na presidência e estava no auge da linha dura, com as perseguições, torturas, sumiços e o AI-5. Elis afirmou ter sido forçada a cantar, mas ainda assim só saiu da sepultura para reencarnar em Maurice Chevalier, convidado por Hitler para cantar em um show na Alemanha no dia 15 de janeiro de 1945 (Maurice Chevalier, intérprete francês, participou de uma turnê pelos campos de prisioneiros franceses com cachê pago pela Alemanha Nazista, durante a ocupação de Paris).

Henfil acrescentou outros enterros polêmicos, como o de Carlos Drummond de Andrade e o do então comunista filiado ao PCB, Dias Gomes (por ter passado a escrever novelas para Rede Globo). Zuenir Ventura fez uma análise do Cabocô Mamadô (apud Moraes, 1996, p 134):

“Hoje, a minha leitura daquele sectarismo aparente do Henfil leva-me a crer que o Cemitério dos Mortos-Vivos embutia uma metáfora: quem não está lutando ou resistindo, é porque está morrendo ou já morreu. Ele ressaltava esta morte simbólica e nos dizia: precisamos resistir de alguma maneira.”

Em entrevista concedida a Marília Gabriela em 1980 no *TV Mulher* – programa no qual ainda trabalharia com o quadro *TV Homem* – e reproduzida no documentário *Ressurreição* e no filme *Três Irmãos de Sangue*, o autor descreve o personagem Baixim:

“Num certo aspecto ele seria meio cínico, mas como ele segue uma trilha – a mesma – denunciar sempre a hipocrisia dos poderosos (ele jamais denuncia e se preocupa em ficar apontando defeitos nos pobres e nos oprimidos) então se nota que ele é [...] de esquerda”

A questão da função do intelectual orgânico na construção da luta contra-hegemônica, ainda que não fosse colocada nesses termos, surgia outra vez naquela entrevista. A respeito de Henfil, diria Millôr Fernandes no documentário *Ressurreição*: “O Henfil era uma dessas pessoas que tinha consciência da sua história”, referindo-se à consciência de Henrique de Souza Filho sobre a função de seu trabalho.

Em um dos primeiros quadros do *TV Homem*, quadro exibido durante dois anos no programa *TV Mulher*, Henfil aparecia com o bode Orelana entrevistando as pessoas que trabalhavam na Rede Globo. A pergunta era só uma: “quando você votou pra presidente pela última vez?”. A resposta também foi única: “não votei”. No final, virava-se para a câmera e anunciava: “acabamos de recensear o país. Os dados do IBGE estavam errados. A população do Brasil não é de 119.002.706. É de apenas 9”, listando o nome do presidente e seus ministros. Era uma referência ao fato de que ninguém votava para presidente e, portanto, não poderiam ser cidadãos brasileiros. Terminou avisando a todos: “Mas tem um jeitinho, meus 119 milhões de inexistentes, vamos ficar bem quietinhos, e quem sabe assim, esses nove não nos elegem como povo do Brasil?”. Mais uma vez, utilizava o sarcasmo como ferramenta e tencionava para uma campanha que faria poucos anos depois: a das *Diretas Já*.

A escolha de usar os trabalhadores da Globo no lugar de atores profissionais também foi tema em outra entrevista realizada no *TV Mulher* por ocasião do lançamento do *Diário de um Cucaracha*, em 1983. Nessa segunda entrevista, disponível no *Memória Globo*, Henfil já não participava mais do programa. Entretanto, ele revelou que queria colocar o povo na tv. Disse ainda que a tv é quente e podia ser feita por qualquer um porque nela você era você. Por isso, ele optou por usar o staff da emissora em vez de atores profissionais, para que o povo se visse e se reconhecesse.

Outra produção de material muito importante na construção contra-hegemônica foi a seção que publicou durante os anos de 1970 a 1980 na revista *Isto É Senhor* nomeada de *Cartas da Mãe*. Só esse trabalho também renderia uma importante pesquisa sobre o significado de suas personagens na construção de uma identidade contra-hegemônica na cultura nacional-popular. Adiantamos

que a seção foi de grande importância para a luta pela anistia – ampla e irrestrita, como diria Henfil. Nela, Henfil humanizou a figura do sociólogo Herbert de Souza, perseguido pela ditadura e exilado no Canadá. Herbert se transformou no mano Betinho, filho da senhora Maria da Conceição Figueiredo Souza. Sobre isso, declarou Nilson no documentário *Ressurreição*:

“A campanha da Anistia que começou pelas mulheres de São Paulo [né?] não teria tomado a força se não fosse o Henfil nas cartas da mãe dar uma cara pro exilado. Os dez mil exilados que ninguém sabia que existiam – fora os mais conscientizados – de repente tinham uma cara: era o Betinho, irmão do Henfil, filho da dona Maria.”

A tese de Nilson tem vários fatores que convergem para sua aceitação. O primeiro, é que a censura proibia que os atos do governo fossem divulgados pela grande imprensa, e uma parte considerável da opinião pública desconhecía a existência dos exilados e dos presos políticos. Henfil aproveitava o fim da censura prévia na *IstoÉ* para começar a abordar o tema. O outro, é que a seção do Henfil era uma das mais lidas, sendo citada nominalmente no verbete do periódico no CPDOC da FGV: “Data de março de 1977, também, o início da colaboração do cartunista Henfil, que seria uma das características mais marcantes da revista nos anos seguintes, com a bem-humorada crônica política do país que fazia em sua ‘Carta à mãe’.”.

Henfil engajou-se em humanizar o exilado na figura de seu irmão, criando uma solidariedade e empatia popular. Duas cartas publicadas na *IstoÉ* ilustram essa situação. A primeira, do primeiro ano, vinha da própria D. Maria:

Rio de Janeiro, abril de 1977.

Querido filho Henriquinho,

Eu hoje estou me sentindo bem melhor, mas ainda não agüento andar. A perna dói bastante com a ciática. Nós, aqui, igual... a não ser as saudades dos filhos ausentes. No Natal é que eu sinto mais. Eu queria tanto que seu irmão pudesse voltar. Eu chego a imaginar ele sentado na sala com todos. Eu recebi um retrato dele. Achei tão magrinho, tão trístico. Será que esse tormento não vai acabar nunca? Eu tive muita esperança quando este novo presidente entrou. Achei ele com um jeitinho bom. Eu rezo muito pro seu irmão poder voltar. Mandeí biscoitos pra ele pelo correio como lembrancinha de Natal. Devem ter chegado duros. Todos de casa mandam um abraço. Um beijo para Berenice e um abraço pra você. Sua mãe.

D. Maria,

Outro exemplo de Henfil abordando esse tema foi publicado no ano em que a anistia foi assinada pelo presidente João Batista Figueiredo, mas alguns meses antes:

São Paulo, 11 de abril de 1979.

Mãe,

Não suporto mais a saudade sufocante do meu irmão Betinho. Minha vida segue sem sentido e sem alegrias. Sai um disco do Chico e não consigo me entregar no canto que gostaria de partilhar com ele e com a Maria. O grito de gol fica preso no peito porque me sinto sozinho no Maracanã mais lotado.

Profissionalmente? Estou bem, muito bem. Mas eu queria que eles também se orgulhassem de mim ao receberem o jornal de manhãzinha na porta da casa deles, aqui, como todos. Faltam duas palmas, duas risadas brancas e quentinhas na hora em que as cartas são lidas ou as gracinhas são feitas na "Revista do Henfil".

Perdoa, mãe, mas biscoito de farinha só é gostoso se mastigado olhando nos olhos do irmão que sente na mesma hora a mesma delícia.

A bênção de um dos seus filhos,

Henfil

O sucesso obtido na campanha de Henfil também pode ser aferido pela composição da música *O Bêbado e a Equilibrista*, de Aldir Blanc e João Bosco, que se tornou um sucesso na interpretação de Elis Regina, que citava: "Meu Brasil/que sonha com a volta do irmão do Henfil/com tanta gente que partiu...". Os compositores afirmavam que o Brasil inteiro sonhava com a volta do irmão de Henfil, cuja fama se alastrou graças à seção de *Cartas da Mãe*. Quando, entretanto, Betinho entrou de novo no país, em 15 de setembro de 1979, depois da lei da anistia, Henfil já estava engajado, como sempre, em uma nova luta. Quando a repórter do *Jornal da Globo* tentou conseguir uma declaração de Henfil sobre a chegada do irmão, o cartunista não titubeou:

"[...] significa que a gente finalmente conseguiu trazer o Brasil pra dentro do Brasil. Por um acaso é o meu irmão, mas poderia não ser o meu irmão. [...] é estranha que aconteça num país as pessoas se emocionarem pelo fato dos brasileiros voltarem para o Brasil. Mas foi uma vitória danada do nosso time, quer dizer, do povo brasileiro. [...] Ainda falta pegar uma outra anistia que é a anistia do voto."

Henfil se mudou para São Paulo e se organizou com um grupo para fazer comunicação sindical: a Oboré. A abertura política iniciada por Geisel e conduzida por Figueiredo permitia a reorganização sindical, e em São Paulo despontavam os movimentos grevistas, como a greve do ABC, que reuniu 60 mil pessoas em um estádio de futebol. Henfil reuniu-se com Laerte, Angeli, Glauco e Nilson e tirou como meta organizar a comunicação sindical. Ele sabia que a grande imprensa produzia um consenso hegemônico contra os movimentos grevistas e queria instrumentalizar a classe trabalhadora para se comunicar produzindo um significado contra-

-hegemônico. Foi nessa época que se aproximou de Lula e do PT. No 3º Congresso dos Metalúrgicos, a Oboré produziu uma história em quadrinhos com todas as resoluções do congresso, traduzindo, de forma facilmente assimilável, o que havia sido decidido. Henfil diria na época: “Para mim comunidade de base é o início da democracia, e não de cima pra baixo”, como pode ser visto no documentário *Três Irmãos de Sangue*.

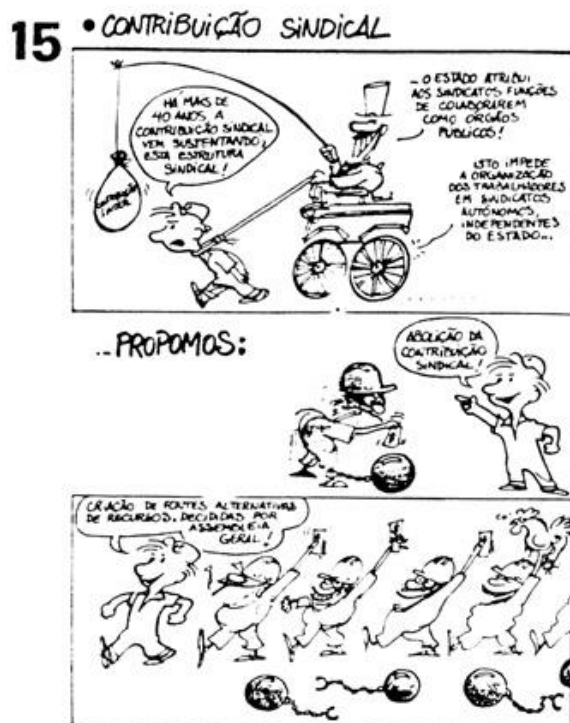


Ilustração 015: Resolução em quadrinhos do 3º Congresso Nacional dos Metalúrgicos, p. 15.

Nas eleições de 1982 – as primeiras depois da abertura para o pluripartidarismo (que ocorreu em 1979) – para o governo dos estados, Henfil produziu material para bôtons, camisetas e outros meios de divulgação da campanha do PT, que na época lançava Lula como candidato em São Paulo. Em 1985, a cartilha produzida pelo Instituto Brasileiro de Análises Sociais e Econômicas (Ibase) para conclamar a participação popular na constituinte foi feita com desenhos do Henfil.

Também veio do cartunista a campanha das *Diretas Já*. Segundo Teotônio Vilela Filho, a ideia de seu pai apresentar a emenda para garantir as eleições diretas em 1984 veio de Henfil. O cartunista teria ligado ao parlamentar do MDB e sugerido que era o momento de tentar as diretas. Henfil também fez sozinho a entrevista de Teotônio Vilela para *O Pasquim*. Segundo o cartunista em depoimento exibido no documentário *Ressurreição*, foi durante a entrevista que ele bolou o slogan *Diretas Já*. Henfil, porém, queria que Teotônio dissesse a frase, então, ao final da entrevista perguntou, “E aí Teotônio, diretas quando?”, e obteve a resposta “Diretas Já”. Assim, criou a campanha que alcançaria as ruas e levaria mais de um milhão de pessoas a ocupar tanto a Presidente Vargas, no Rio de Janeiro, quanto a Praça da Sé, em São Paulo. A imagem de Teotônio pelo traço de Henfil e o slogan da campanha das *Diretas Já* estão gravados na memória nacional-popular brasileira.

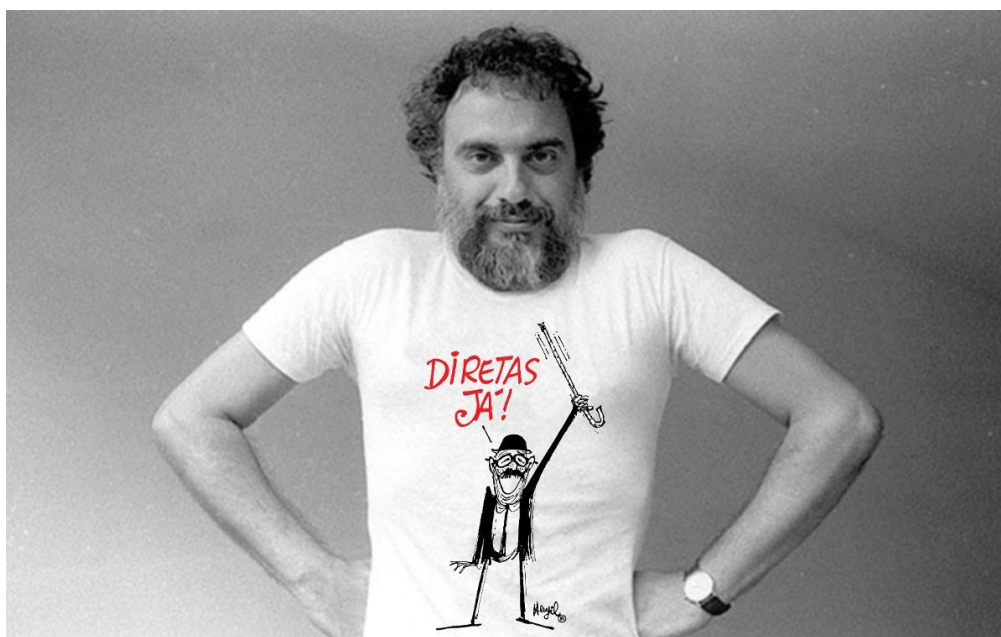


Ilustração 016: Henfil com camisa das Diretas Já!. Fonte: Brasil de fato.

As diretas foram derrotadas, mas o Brasil conseguiu eleger como primeiro presidente civil alguém que vinha do MDB, portanto, opositor do regime dos generais. Tancredo Neves, porém, não assumiu, morrendo antes de subir a rampa do Palácio da Alvorada. Houve uma comoção

popular, mas Henfil aproveitou o momento para chamar o povo a dar direção política ao país: “... desta tragédia, é preciso que o povo brasileiro assuma o seu papel na direção do país. Não podemos continuar nos portando como se fossemos 130 milhões de ‘Jânio Quadros’.” (JB, 24 de abril de 1985 – Henfil se referia à renúncia de Jânio Quadros quando presidente.).

A profecia que Henfil fez ao dizer que “Muita gente não acredita nisso, mas no fim do filme vão acreditar.” terminou se realizando. O cartunista morreu prematuramente aos 43 anos, vítima do descaso do governo federal com os bancos de sangue do país. Contraiu HIV (Vírus da Imunodeficiência Humana) por causa de sua condição hemofílica e desenvolveu a SIDA (Síndrome da Imunodeficiência Adquirida). Faleceu na clínica São Vicente, na Tijuca, único hemofílico com AIDS admitido pela casa. A mãe responsável pela casa recusava leito a todos os pacientes portadores de AIDS, que terminavam morrendo sem os devidos socorros. Mesmo moribundo e tendo sido beneficiado por uma exceção aberta pela mãe superior, ao contrário de outros pacientes, Henfil denunciou a clínica e fez uma batalha feroz com irmãos para que outros portadores do HIV na mesma situação obtivessem tratamento clínico na casa de saúde.

Henfil morreu no dia 4 de janeiro de 1988 e foi sepultado no dia seguinte no cemitério São João Batista. Seu enterro criou uma comoção popular e, conforme combinara com Betinho, Jaguar e Ziraldo, fez-se daquele momento o lançamento da campanha “Salvem o *sangue* do povo brasileiro”. Mesmo sua morte ganharia novo significado e se transformaria em uma luta por um sistema de saúde sério, com um ministério que possuísse uma política de saúde pública.

Daquele embrião, o país, graças à organização popular, conseguiu estabelecer uma política de estatização e fiscalização dos bancos de sangue; mais tarde, essa luta também redundaria numa política pública para enfrentamento e tratamento do HIV, além da organização do Sistema Único de Saúde. Em 5 de outubro de 1988, nove meses depois do sepultamento de Henfil e do lançamento da campanha “Salvem o *sangue* do povo brasileiro”, o Congresso Nacional promulgaria uma constituição que universalizava, pela primeira vez no país, a saúde pública. Sobre a campanha organizada por Henfil, Betinho e outros intelectuais, disse a revista *Fiocruz Radis - comunicação e saúde*:

“A Assembléia Nacional Constituinte aprovou em primeiro turno a estatização da rede de coleta, pesquisa, tratamento e transfusão de sangue e seus derivados, mas a vitória não foi fácil. No dia da votação, as galerias do Congresso Nacional ficaram lotadas de representantes de sindicatos de trabalhadores da área da saúde, de entidades médicas e conselhos profissionais, além de secretários municipais e estaduais de Saúde. Foram 313 votos a favor, 127 contrários e 37 abstenções.

Única emenda votada em separado — os constituintes não chegaram a acordo em torno do tema nos dias em que foi debatido em plenário —, o texto foi aprovado sob gritos de “salve o sangue do povo brasileiro”, na mesma sessão que aprovou por acordo o novo texto sobre saúde, seguridade, previdência e assistência social.

Cumriu-se assim a profecia de Henfil, que transformou até sua morte em estratégia de luta coletiva. “Muita gente não acredita nisso, mas no fim do filme vão acreditar.” – essa frase se comprovava ali. Na prática, a organização de um Sistema Único de Saúde e da estatização da coleta e distribuição de sangue não faria diferença para os três irmãos de sangue, já que tanto Henfil quanto Betinho e Chico Mario já eram portadores da doença. Entretanto, a luta era para universalização da saúde em benefício do povo. Henfil utilizou-se de sua morte para comover a opinião pública e engajá-la na luta. Deu certo, a questão da universalização da saúde causou uma comoção popular em torno da luta do “salve o sangue do povo brasileiro”. A dúvida que se poderia levantar seria se essa mobilização teria sido conseguida mesmo sem a campanha iniciada com a morte de Henfil. É uma hipótese, mas o processo histórico aconteceu com a inserção e disseminação dessa luta; o que seria é algo que não compete ao método do materialismo histórico. Interessa o que é e como foi significado. Nesse sentido, a morte de Henfil mobilizou a opinião pública na já mencionada campanha. A organização popular fez com que a constituinte fosse atentamente acompanhada e pressionou os deputados a universalizarem a saúde, estatizar os bancos de sangue e criar políticas de saúde pública, conforme descreveu Poliana Cardoso Martins ET AL em *Conselhos de Saúde e a Participação Social no Brasil: Matizes da Utopia*.

4.2. OS RASTROS E MARCAS DE HENFIL NA MEMÓRIA SOCIAL

A primeira publicação de Henfil na revista *Alterosa* em 1962 representou apenas o começo de sua trajetória. Segundo Costa e Tavares (2015), a revista mineira chegou a ter 80 mil de tiragem em seu auge –, o que é, certamente, um alcance tímido se comparado, por exemplo, aos 307 mil exemplares de *O Cruzeiro*, alcançados em 1957 em sua tiragem internacional (conforme informação no verbete de *O Cruzeiro*, no CPDOC da FGV). Além disso, a arte de Henfil ainda era ingênua, e seu traço, apesar de bom, parecia um decalque da arte francesa. Seu humor ganhou mais destaque, provavelmente, nas publicações diárias do *Diário de Minas*. Essa segunda etapa de sua carreira, aliás, foi a que permitiu produzir a coletânea *Hiroshima, meu Humor*. Naquela época, Henfil já contava com relativa fama em Belo Horizonte e seu humor já era um pouco mais ferino, principalmente na série de charges sobre a Guerra do Vietnã.

Entretanto, como narra Moraes (1996) na bibliografia de Henfil, ele ainda era pouco conhecido fora do circuito mineiro, até mesmo entre os profissionais da área. Quando esteve no Rio de Janeiro em 1966 para buscar um prefácio de Millôr Fernandes na coletânea *Hiroshima, Meu Humor*, este nem mesmo quis vê-lo, respondendo a Ziraldo que o “pessoal de Minas” era tudo um cartel e que se recusava até mesmo a ver ou conhecer o material de Henfil – conforme narrou Ziraldo no documentário *Ressurreição*. Confrontou Jaguar na mesma viagem, posto que este pretendia usar o mesmo título que Henfil escolhera para sua coletânea em outro livro que estava escrevendo com Fortuna (antes de escolher *Hiroshima, Meu Humor*, Henfil queria o nome *Guerra é Guerra*). Jaguar, por sua vez, não fazia ideia de quem era Henfil e ainda fez uma piada com o seu nome dizendo que parecia assovio, como narraram Moraes e o próprio Jaguar, no documentário *Henfil Plural*.

A passagem de Henfil pela revista *São Felix*, exibida pela TV Itacolomi (sucursal da TV Tupi em Minas Gerais), ajudou a difundir o nome do cartunista no ambiente mineiro. Somente com a mudança para o Rio de Janeiro, porém, e sobretudo com as charges publicadas no *Jornal dos Sports*, que Henfil se tornou realmente popular. Alguns índices podem ser recuperados para notar isso. O primeiro é que o termo urubu, antes um insulto à torcida flamenguista, ganhou identidade entre os torcedores graças às tiras de Henfil na página 3, durante o ano de 1969 e nos seguintes.

Hildebrando Pontes – advogado do Escritório Central de Arrecadação e Distribuição – ECAD – comentou, no documentário *Ressurreição*, que os torcedores carregavam urubus para soltar durante o jogo do Flamengo. Zico, que era o principal jogador do time na década de 1970, confirmou o fato em *Henfil, Profissão Cartunista*. O artilheiro flamenguista ainda acrescentou que gostava quando Henfil o retratava. A passagem de Henfil pelo jornal *O Sol* e *Cartum JS* também serviu para consolidar o nome do cartunista entre o público engajado com os ideais de esquerda. Ainda na década de 1960, participou do suplemento *O Centavo*, encarte na revista *Cruzeiro*. Henfil também esteve na coletânea de *10 em Humor*. Ao ser entrevistado pela *Veja*, em 1969, na época do lançamento dessa última coletânea, Ziraldo afirmou sobre o cartunista: “O Henfil é talvez o mais engraçado dos nossos humoristas” (página 6). Na reportagem de capa: “As feras do humor”, a mesma edição de *Veja* coloca Henfil como número um numa lista de 20 nomes de feras do humor da época (última edição da *Veja* na década, 31 de dezembro de 1969). Henfil ainda foi citado em cinco números da revista *Veja* no ano de 1969: 43, 48, 52, 54, 66, 69. A revista *Veja*, conforme consta no verbete da revista no CPDOC da FGV, iniciou com uma tiragem de 650 mil em setembro de 1968, mas, a partir do segundo número, a venda da revista não ultrapassou 250 mil exemplares até a década seguinte. Ainda assim, era uma tiragem maior que o triplo daquela obtida no auge da revista *Alterosa*.

Outro fator que impulsionou a difusão do nome de Henfil e o crescimento de sua popularidade foi sua entrada para *O Pasquim* e a reelaboração dos *Fradins*. *O Pasquim* iniciou com a tiragem de 28 mil exemplares, mas chegou à média de 200 mil de tiragem durante a década de 1970. As matérias sobre Henfil após 1988 marcaram – com muita frequência – o início da trajetória de Henfil com sua entrada para o semanário carioca. Em matéria publicada no dia em 10 de agosto de 1997, intitulada *Os Irmãos de Henfil*, o *Jornal do Brasil* ressaltou a fama do cartunista, afirmando que ele se tornou “conhecido nacionalmente a partir de 1969, quando passou a colaborar para o Pasquim, graças aos Fradinhos, sua mais importante criação.”. Embora seja, talvez, a que mais se consolidou na memória social na época de circulação de *O Pasquim*, o *Fradim* não era a única personagem do trabalho de Henfil com grande destaque. Outra que também gerava polêmicas era o Cabocô Mamadô, com seu cemitério de mortos-vivos. A

indignação causada por aquelas histórias no meio artístico também é um índice de que o cartunista era bastante lido e que sua obra repercutia nacionalmente.

Em 22 de abril de 1971, em entrevista a Luís Augusto Gollo por ocasião do lançamento da revista do *Fradim* (ainda sob o nome de almanaque), Henfil revelou ter a pretensão de vender 300 mil exemplares, o que também é um indicativo do alcance de popularidade que seu trabalho tinha, afinal, esse número era superior à soma da tiragem da *IstoÉ* e da *Veja* juntas. Na primeira metade da década de 1970, o trabalho de Henfil era publicado no *Jornal do Brasil*, *Jornal dos Sports*, *Placar*, *O Pasquim*, *Correio da Manhã*, *Intervalo*, *O Dia* e *Jornal da Tarde*. Desenhou ainda cartuns para um programa exibido na TV Continental, formado por egressos do extinto jornal *O Sol*. As charges do programa ficavam por conta de Henfil.

Dois dias após a publicação da entrevista de Luis Augusto Gollo, a revista *Veja* dedicava três páginas ao cartunista mineiro. A revista, naquele período, já era a revista de maior tiragem e circulação nacional, segundo indica o verbete do CPDOC da FGV. Em meados da década de 1970, a tiragem de *Veja* ficaria em torno de 200 mil exemplares, como também demonstrou Villalta em artigo publicado no *XXV Intercom*.

No *Jornal do Brasil*, Henfil começou revezando a charge da página 7 com Lan, mas, a partir de 1972, Henfil foi para o *Caderno B* com a tira de Graúna, Bode Orelana e Zeferino. A Graúna foi personagem em um espetáculo dirigido por Ademar Guerra em 1978 e rendeu o prêmio Mambembe de melhor atriz para quem a representou. A estreia da revista *IstoÉ* em meados da década de 1970 foi outro espaço de bastante destaque para o cartunista. Em entrevista ao livro *O Desafio de Lula*, Mino Carta – editor da *IstoÉ* na criação da revista em meados de 1970 e da revista *Veja* na década de 1960 – afirmou que a *IstoÉ* “chegou a 100 mil exemplares de tiragem, em uma época que a de *Veja* era de 200 mil.”, o que corrobora o alcance atingido pelo trabalho de Henfil.

Outro índice da importância do trabalho do cartunista durante a década de 1970 era a pesquisa trimestral promovida por *O Dia* sobre os articulistas do jornal. Em entrevista realizada em 1978 ao programa *Vox Populi*, na TV Cultura do Rio de Janeiro, Henfil afirmou que a cada três meses o jornal *O Dia* contratava uma agência para pesquisar a fama dos articulistas do jornal e seu

nome sempre aparecia muito bem. No programa, o ilustrador negou ser o humorista mais famoso do país à época e citou Chico Anysio como provável humorista mais conhecido. Disse ser pouco provável vencer dos humoristas da televisão e que, mesmo entre os desenhistas, Ziraldo era mais famoso que ele. Entretanto, aceitou que deveria estar entre os três ou quatro ilustradores mais famosos e bem pagos do país.

Na década de 1970, seu nome apareceu citado em 278 páginas do jornal *O Globo* e 883 vezes no *Jornal do Brasil* (esta última contagem não insere as vezes em que ele aparece nas tiras de Zeferino como autor). Ele também foi citado em 49 números da revista *Veja* daquela década: 96, 97, 112, 116, 119, 127, 138, 139, 141, 143, 153, 154, 158, 203, 209, 216, 224, 228, 233, 241, 265, 287, 316, 351, 393, 406, 425, 427, 428, 432, 436, 458, 465, 468, 493, 521, 523, 527, 538, 539, 540, 558, 564, 565, 570, 576, 586, 588, 589. Henfil ainda fez uma entrevista com chamada de capa da revista *Playboy* em maio de 1979, além de ter sido cronista regular da revista *IstoÉ* com a sessão *Cartas da Mãe*. O cronista também foi convidado ao programa *Discoteca do Chacrinha* (um dos programas de maiores ibopes no final de semana da Globo) em janeiro de 1970 para ganhar o troféu discoteca como melhor humorista de 1969. Esteve presente também no programa da TV Tupi, *Carta na Mesa* (1976). Em 1978, foi o entrevistado do programa *Vox Populi* da TV Cultura.

Além da exposição que o cartunista teve nos meios de comunicação dos anos de 1960 e 1970, ainda alcançou destaque com a produção de *A Revista de Henfil*, um show com suas personagens mais famosas, dirigido por Ademar Guerra. Segundo Emilia Silveira, em reportagem publicada no *Caderno B* do *Jornal do Brasil* no dia 19 de outubro de 1978, “muita gente já falava no espetáculo antes da estreia e a primeira temporada de um mês e meio lotou o Teatro Galpão.”. Ruth Escobar foi a produtora da peça, além de principal mentora do trabalho que ocupou a cidade da São Paulo no início de setembro de 1978. Veio dela também a decisão de interromper a temporada paulista para realizar um fim de semana no Teatro Carlos Gomes, no Rio de Janeiro. Segundo declaração de Ruth Escobar na matéria, apesar das filas de compra para ingresso antecipado em São Paulo a produtora decidiu levar a peça para o Rio de Janeiro porque:

“em primeiro lugar pensei em trazer a peça para o Rio abrindo mais espaço político para a luta pela anistia. O primeiro espetáculo será em benefício do comitê. Além disso, esse

trabalho tem uma atualidade política que não sei se teria a mesma força daqui a um ano, dentro de outra conjuntura. Mas a razão mais forte foi a de mostrá-la a outro tipo de público antes das eleições de 15 de novembro. Depois disso, ninguém saberá o que vai acontecer. Estamos todos em cima do muro, vendo para que lado vai dar para pular. Não porque o texto seja perigoso, mas porque a repressão é louca.”

Sonia Mamede recebeu o prêmio de melhor atriz do ano de 1978 pela sua interpretação de Graúna na *Revista do Henfil*, e Ruth Escobar ficou com o prêmio de melhor produção, ambas categorias do troféu Mambembe. A peça percorreu as cidades de Porto Alegre, Salvador, Recife e Brasília, tendo uma passagem conturbada na última cidade. Inicialmente foi proibida pela censura, e, depois de liberada, sofreu ameaças de bombas e gás lacrimogênio no meio de uma das apresentações, além de os pneus dos carros da produção serem esvaziados e das ameaças de atentado. Sobreviveu, porém, a todas as ameaças, chegando a ser encenada, sem luz nem som, na praça dos três poderes, por ter tido o prédio do teatro interditado por ameaça de bombas. Os atentados praticados contra o espetáculo também são um índice de sua repercussão. Mesmo após a abertura de Geisel (e da falta de apoio por parte da ditadura às ações da linha dura), o espetáculo de Henfil mobilizava o terror praticado pelo estado até poucos anos antes, provavelmente pela força simbólica que Henfil tinha no ideário nacional.

Em 1983 Henfil, estreou no jornal *O Globo*, onde publicou até pouco antes de sua morte. Outro dos índices da popularidade que tinha é que o fato foi noticiado na primeira capa do periódico:

“A partir de hoje, Henfil no Globo. O cartunista Henfil inicia hoje sua colaboração diária no GLOBO. Famoso pelo seu humor agudo e pelos personagens que criou – como os “Fradinhos” e o “Zeferino” Henfil traz para O GLOBO comentários irônicos dos fatos do dia: é o “Orelhão” na página 20.”

Na década de 1980, Henfil esteve em cem números da revista *Veja*: 629, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 683, 687, 691, 699, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 798, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 818, 822, 823, 824, 825, 880, 950, 994, 996, 1005, 1007, 1010, 1011, 1012, 1013, 1020, 1024, 1022, 1032, 1060, 1077, 1078, 1079, 1089, 1096, 1100. Ele também apareceu em 634 páginas de *O Globo* e foi citado 556 vezes no *Jornal do Brasil*. Em 1986, Henfil estreou em *O Estado de São Paulo*, no qual publicou enquanto seu estado de saúde permitiu.

No ano de 1981, Henfil teve um quadro no programa *TV Mulher* – chamado ironicamente de *TV Homem* – exibido em rede nacional pela Globo, rede de maior audiência do país. Em 1982, assumiu um quadro semanal no programa *Fantástico*, exibido aos domingos na mesma emissora. No mesmo ano, participou com cartuns animados no *Jornal da Globo*, exibido às 23h na mesma rede. Na década de 1980, participou em mais de um episódio de *Encontro Marcado*, programa exibido pela rede Manchete de televisão (em uma ocasião, foi entrevistado por Cidinha Campos e em outra, por Danuza Leão) e no *Especial Elis* em 1984. Esteve presente também em outros programas da Rede Globo, como em *Aplauso*, exibido na sexta-super (sua estreia no programa aconteceu em 18 de março de 1983). Participou, ainda, de programas da TV Cultura e da Rede Brasil (que inclui a TVE), como no caso de *Super Grilo* (29 de junho de 1983), *Sábado forte* (1985), *MPB Instrumental* (26 de março de 1986) e *Espaço Comunitário* (17 de maio de 1986). *Gente do Rio*, da rede Record, também exibiu o cartunista em 1985. Na rede Manchete, ainda apareceu no *Programa de Domingo* e no *Persona*, o último comandado por Roberto D'Ávila. Na década de 1980, portanto, Henfil esteve presente na TV Cultura, TVE, Rede Globo, Rede Manchete e Rede Record. Ou seja, em cinco das seis redes de televisão em funcionamento naquela década.

Somente por essa amostra, já é possível perceber que Henfil apareceu – no decorrer da década de 1980 – em quase todas as redes de emissora do país. Também ocupou espaço significativo nos quatro veículos de imprensa diários de maior exposição do país: *Jornal do Brasil*, *O Globo*, *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*, além das revistas *Veja* e *IstoÉ*. Esta não é uma pesquisa exaustiva e não se pretende aqui listar todas as mídias em que Henfil foi citado ou apareceu quando vivo. O objetivo é apenas demonstrar a amplitude que seu nome alcançou na formação de sentido e significado nos meios de comunicação nas décadas de 1960, 1970 e 1980, enquanto ainda vivia.

Outro índice da representatividade de Henfil é o fato de três livros escritos e publicados pelo autor durante a década de 1980 terem ficado entre os 10 primeiros da lista da *Veja*. Segundo o *JB* de 31 de agosto de 1980, *Henfil na China* foi um dos que liderou as vendas da bienal do livro daquele ano. O título *Diário de um Cucharacha* também se tornou o livro mais vendido do país, sendo inclusive citado por Marília Gabriela, durante entrevista concedida por Henfil, ao

programa TV Mulher: “E o livro ainda não foi lançado oficialmente e já está na lista dos mais vendidos de O GLOBO, do jornal O GLOBO. Quarto lugar!”.

Henfil também teve exposição com o filme *Tanga – Deu no New York Times*, roteirizado, dirigido e protagonizado por ele. O filme ganhou o Sol de Ouro do júri popular do III Rio Cine Festival, bem como quatro sóis de prata do júri oficial, sendo o filme mais premiado da terceira edição do festival em 1987, mesmo estreando em circuito postumamente, em 1988. E Henfil também figurou com destaque no documentário *O Evangelho Segundo Teotônio Vilela*, de 1984.

As exposições de quadrinhos e charges espalhadas pelo país e pelo mundo durante as décadas de 1960, 1970, 1980, 1990 e no novo milênio também expuseram os trabalhos do cartunista. Alguns exemplos foram *Universo do Futebol*, em exposição no MAM em julho de 1982 e *Os Feras do Quadrinho Brasileiro*, em maio de 1986 na Fundação Nacional de Artes (Funarte). Ainda em 1986, Henfil representou o Brasil no *XIII Festival de Angoulême*, um dos mais importantes eventos internacionais de quadrinhos. Recém-póstuma, por ocasião do aniversário do cartunista, foi feita a exposição *Vida*, em fevereiro de 1988 no Casashopping, Rio de Janeiro.

O nome de Henfil também apareceu ligado ao carnaval, primeiro na figura da escola de samba na cidade de Bocaiuva, que homenageou o cartunista em 1978. Em 1983, foi a vez de a Escola de Samba do Salgueiro, que desfilou com o enredo *Traças e troços*, homenageando Lan, Jaguar, Sig, Ziraldo e Henfil. Em declarações dos representantes da escola, era exaltado e reconhecido o papel desses humoristas tanto na imprensa quanto na cultura popular. Em 1985, a estreia do *Bloco do Barbas* – prenúncio do retorno ao carnaval de rua do Rio de Janeiro – foi feita com camisetas desenhadas por Henfil. O bloco se tornou tradicional no Rio de Janeiro e, em 2014, re-editou a camisa desenhada por ele, por ocasião dos 70 anos do cartunista (Henfil nasceu em 5 de fevereiro de 1944).

No decorrer de sua vida, portanto, Henfil teve exposição em quase todas as redes de televisão; no cinema, nas revistas *Veja*, *Cruzeiro*, *IstoÉ* e *Alterosa*, no teatro, e nas exposições de cartoons e quadrinhos do Brasil e internacionais. Destaca-se também sua exposição nos principais veículos da imprensa brasileira, incluindo *O Estado de São Paulo* (SP), *Folha de São Paulo* (SP), *O Globo* (RJ), *Jornal do Brasil* (RJ), *Jornal dos Sports* (RJ), *Última Hora* (RJ e MG), *Diário de*

Minas (MG), Diário da Tarde (MG), Tribuna da Imprensa (RJ), Jornal do Commercio (RJ), Diário de Pernambuco (PE), Diário do Paraná (PR) e Diário de Natal (RN).

Um índice de como o nome de Henfil marcou o imaginário da época em que viveu é também o exemplo, aqui citado, em que tanto seus irmãos Chico Mário quanto Herbert de Souza receberam a alcunha de “irmão do Henfil” na música *O Bêbado e a Equilibrista*. Na década de 1980, Chico Mario e Herbert de Souza foram citados 65 vezes no *Jornal do Brasil* como “irmão de Henfil” (em matérias sobre os irmãos, e não sobre Henfil).

O nome de Henfil também teve bastante repercussão nas décadas que se seguiram à sua morte. Em 2002, foi produzido o primeiro programa *Profissão Cartunista*, e Henfil foi o escolhido para iniciar a série dirigida por Marisa Furtado. O programa tem cinquenta e sete minutos de duração e inicia com cartuns animados de Graúna, Zeferino e bode Oreleana, exibidos originalmente no *Jornal da Globo*, durante os anos de 1980. No decorrer dos cinquenta e sete minutos, o programa desenvolvido para a tv alternava declarações de Millôr Fernandes, Nilson Azevedo, Laerte Coutinho, Jaguar, Ziraldo, Claudius, Tarik de Souza, Miguel Paiva, Márcio Rubens Prado e familiares de Henfil com as declarações do próprio Henfil – tudo isso com cartuns animados da Graúna entre as declarações. Essa fórmula foi repetida em outras obras audiovisuais. Sobre o documentário, afirmou matéria publicada em *O Estado de São Paulo* em 30 de janeiro de 2003:

“Cultura exhibe documentário inédito sobre Henfil

O cartunista Henrique de Souza Filho, conhecido internacionalmente por Henfil, teve uma carreira curta, mas produtiva - foram quase 44 anos de uma vida marcada pela perfeita tradução do pesado momento político imposto ao País. Seu filho Ivan mantém um acervo com mais de 15 mil originais em que prevalece um estilo limpo, no qual somente o que interessava era desenhado. Parte dessa obra é apresentada no documentário inédito em canal aberto Henfil - Profissão Cartunista, de Marisa Furtado de Oliveira, que a TV Cultura exhibe sábado, às 21 horas. Realizado pela produtora Scriptorium Films em parceria com a STV - Rede Sesc-Senac de Televisão, o programa acompanha os principais momentos da vida de Henfil, que completaria 59 anos na quarta-feira (ele morreu no dia 4 de janeiro de 1988). A história é contada tanto pelo cartunista, em imagens e sons de arquivo de diversas emissoras de rádio e TV, como pelos amigos e colegas de trabalho. Juntos, ele constroem um mosaico do que representou um artista irrequieto. É o caso do escritor Roberto Drummond, que morreu no ano passado: foi ele quem primeiro empregou Henfil, criando inclusive o apelido com que seria conhecido. À medida que acompanha a história do cartunista (ele viveu ainda no Rio de Janeiro, Nova York e São Paulo), o documentário mostra a formação de seu traço contestatório, que diabolicamente contestava e enfrentava a ditadura militar. "Ele era nosso Miró", comenta Jaguar, com quem Henfil trabalhou na fase de ouro do

Pasquim. Surgem, assim, personagens que seriam consagrados como a Graúna, Zeferino, Bode Orelana, Urubu, Orelhão e Ubaldo, o paranóico. O programa mostra também a luta do artista contra a hemofilia, que acabaria provocando sua morte, quando foi contaminado, durante uma transfusão de sangue, pelo vírus da aids. A partir de seus depoimentos, Henfil revela que a convivência com a hemofilia deu-lhe defesas imunológicas contra a piedade, tornando-o tão impiedoso com os outros como era consigo mesmo. Henfil - Profissão Cartunista. Sábado, às 21 horas. TV Cultura (operadora/canais: NET, 16; SKY, 37; Directv, 213)”

Em 2003, Fernando Kinas e Marina Willer lançaram um média-metragem para o cinema de vinte e oito minutos sobre o cartunista, intitulado *Cartas da Mãe*. O documentário usa um off com voz de Antônio Abujamra, que recita uma colagem de textos da crônica de mesmo nome da produção, publicada na *IstoÉ*. Entre o off com imagens da cidade, o documentário entremeia a narrativa com depoimentos de Laerte Coutinho, Angeli, Lula (sindicalista e político), Luis Fernando Veríssimo (cartunista e cronista), Zuenir Ventura (jornalista), Gilse (cunhada do primeiro casamento de Henfil), declarações do próprio Henfil em programas de TV e animações da graúna. O filme ganhou os prêmios de Melhor Curta – Júri Popular no Festival Internacional de Curtas de São Paulo em 2003; Prêmio aquisição Canal Brasil no Festival de Brasília em 2003; e Prêmio Especial do Júri no Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira em 2003. Ele participou também dos seguintes festivais: Festival Internacional de Curtas de São Paulo (2003); Festival de Brasília (2003); Festival do Rio BR (2003); Festival Luso-Brasileiro de Santa Maria da Feira (2003); International Short Film Festival Évora (2003); Goiânia Mostra Curtas (2003); Mostra BR de Cinema de São Paulo (2003); Festival do Filme Documentário e Etnográfico de Belo Horizonte (2003); Brasil Documenta (2003).

Henfil Plural, documentário da série *Grandes Personagens Brasileiros* para a TV Cultura, foi ao ar pela primeira vez em 25 de abril de 2009. O documentário foi dirigido por Laine Milan e Vicente Guerra e tem cinquenta e dois minutos de duração. O formato entremeia uma narrativa em off com imagens de época e novas declarações de Laerte Coutinho, Angeli, Jaguar, Wanda Figueiredo de Souza (irmã de Henfil), Maria da Glória Figueiredo de Souza (irmã de Henfil), Maria de Cândida de Oliveira (mãe de Henfil), Humberto Pereira (jornalista), Rubens Corrêa (ator); Lúcia Lara (última esposa); Gilse Consenza (cunhada no primeiro casamento de Henfil); Ivan Consenza de Souza (único filho de Henfil); Gilda Consenza (primeiro casamento de Henfil); Berinicce Batella Ribeiro (segundo casamento de Henfil); Juliana Consenza de Souza (sobrinha

de Henfil); Tarik de Souza (jornalista de *O Pasquim*); Gidásio Conzensa (cunhado do primeiro casamento); Oswaldo Mendes (jornalista); Claudio Petralga (produtor musical); Sergio Gomes (jornalista) e Declarações de Henfil em vários programas (*Cartas na Mesa*, da TV Tupi em 1976, e *Vox Populi*, em 1978).

No mesmo ano de lançamento de *Henfil Plural*, e também em estilo semelhante, foi feito um documentário para lançamento do Instituto Henfil intitulado *Ressureição*, em homenagem à música homônima do irmão de Henfil, Chico Mario. O documentário faz uma linha de declarações de Henfil em diversos programas de tv e mídias pessoais. Entre as declarações de Henfil e depoimentos, aparecem caricaturas do Henfil, e em off a música de Chico Mario. Nos depoimentos de *Ressurreição*, aparecem Jaguar, Rick Goodwin (jornalista), Hildebrando Pontes (advogado), Nilson Azevedo (cartunista), Chico Caruso (cartunista), Nani (cartunista); Millôr Fernandes (cartunista), Ziraldo (cartunista), Claudius (cartunista), Sergio Cabral (jornalista) e Rogério Souza (primo de Henfil).

Em 2017, estreou na 41ª Mostra do Festival do Rio o documentário *Henfil*, de Angela Zoé. O novo documentário trouxe o modelo das declarações já consagrado com os depoimentos de Sergio Cabral, Jaguar, Ziraldo, Aroeira, Tarik de Souza e os familiares de Henfil. A novidade ficou por conta das personagens que entremeiam as declarações. Em vez de restringir-se às animações dos cartuns de Henfil, Angela Zoé decidiu imergir um grupo de animadores em uma pesquisa sobre Henfil e transformou essa pesquisa em um *reality show* do documentário. Ao fim, os próprios animadores transformam a Graúna, Bode Orelana e Capitão Zeferino em uma animação em 3D. O documentário ainda não participou de mostras competitivas, de modo que não se sabe ainda qual será o resultado das premiações⁷.

Henfil continuou sendo tema dos periódicos diários após seu falecimento. Na *Folha de São Paulo*, Henfil foi citado 203 vezes na década de 1970; 496 vezes, enquanto vivo, na década de 1980, e 330 vezes depois de falecido; 761 vezes na década de 1990; 280 vezes entre 2000 e 2009; e 143 vezes entre 2010 e fevereiro de 2018. Em *O Estado de São Paulo (Estadão)*, Henfil foi citado 71 vezes na década de 1970; 287 na década de 1980; 697 vezes na década de 1990; 376

⁷ Antes da defesa desta dissertação, *Henfil*, de Angela Zoé, foi premiado como melhor filme do Festival de Pernambuco de 2018 (em 5 de junho de 2018).

vezes entre 2000 e 2009; e 174 vezes entre 2010 e fevereiro de 2018. No jornal *O Globo*, foi citado 121 vezes na década de 1970; 634 vezes na década de 1980; 388 vezes na década de 1990; 510 vezes entre 2000 e 2009; 172 vezes entre 2010 e fevereiro de 2018. No *Jornal do Brasil*, teve 893 citações na década de 1970; 556 citações na década de 1980; 336 citações na década de 1990; e 386 citações entre 2000 e 2010 (a partir de setembro de 2010 o *Jornal do Brasil* deixou de ser impresso retornando apenas em 2018).

As matérias publicadas após a morte do cartunista nos trinta anos que se seguiram a 1988 – bem como os documentários e as chamadas nos telejornais –, possuem, em sua grande maioria, as seguintes informações:

- A trajetória de Henfil foi marcada por uma intensa oposição ao regime civil militar;
- Seu aparecimento/ou reconhecimento se deu nas páginas do semanário *O Pasquim*;
- Seus maiores personagens foram a Graúna e os Fradins;
- Participou ativamente da anistia pelos presos e exilados políticos;
- Participou ou criou a campanha das *Diretas Já*;
- Ajudou a construir o Partido dos Trabalhadores, após a abertura política;
- Morreu vítima da AIDS junto com seus dois irmãos, Betinho e Francisco Mario, em virtude das transfusões necessárias à condição de hemofílico dos três irmãos.

Algumas matérias, chamadas de tv e quase todos os documentários incluíam também:

- Os personagens feitos no *Jornal dos Sports* para representar as quatro principais torcidas cariocas: Urubu, Bacalhau, Pó de Arroz e Cricri;
- O trabalho para a mídia sindical na Oboré;
- O Cabocô Mamadô em *O Pasquim*;
- Ubaldo, o Paranóico, e Orelhão, outros personagens de Henfil;

- A “meteórica” passagem de Henfil pelo *syndicate* estadunidense UPS;
- A república de cartunista feita na Rua Itacolomi, São Paulo, reunindo Glauco, Angeli, Nilson Azevedo e Laerte Coutinho no fim da década de 1970.

Em 2005 e 2006, o Centro Cultural do Banco do Brasil sediou a mostra *Henfil do Brasil*, com parte do acervo de 15 mil documentos gerenciado pelo filho do cartunista, Ivan Consenza de Souza. A exposição percorreu Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Nas três incursões, a exposição foi a principal mostra da casa, sendo divulgada pelos meios de comunicação com grande ênfase. O Rio de Janeiro sediou a mostra entre 18 de abril e 26 de junho de 2005. Em Brasília, a exposição foi feita entre 11 de julho e 18 de setembro do mesmo ano. Em São Paulo, a mostra aconteceu entre 29 de outubro de 2005 e 15 de janeiro de 2006.

A exposição de Henfil nos diversos veículos de imprensa escrita e audiovisual, bem como os documentários feitos sobre o cartunista tanto para televisão quanto para o cinema e os prêmios e destaques obtidos por essas obras podem ser interpretados como marcas ou índices do quanto sua fama era ampla durante a vida e como sua presença permanece na memória social brasileira mesmo após sua morte.

4.3 O SIGNIFICADO DO *FRADIM* NA CULTURA BRASILEIRA

A obra de Henfil pode ser segmentada e organizada de diferentes formas e com diversos conteúdos de acordo com a abordagem que se pretenda realizar. Pode-se fazer uma divisão cronológica: pré-ditadura; período menos agressivo da ditadura (1964-1968); auge da repressão (1969-1976); a política (1976-1988); e póstumo (1988-2018). Também é possível fazer por tipo de mídia: livro; periódicos sazonais (revistas, *O Pasquim* e *Fradim*); periódicos diários (jornais); programas de tv; cinema; teatro. Outra possibilidade é a temática: charges políticas; charges esportivas; cartas da mãe; *Fradim*; Graúna.

Em quase todas as possibilidades, os *Fradims* encontram posição de destaque. Embora não tenham representado necessariamente o começo da trajetória de Henfil e nem tenham repercutido

tanto em sua época quanto seu trabalho com esporte, o *Fradim* acabou sendo identificado com a razão pela qual o autor se tornou conhecido nacionalmente. No catálogo da mostra *Henfil do Brasil*, por exemplo, escreveu-se que “Henfil teve seu trabalho divulgado com a larga repercussão desde 1969, com a publicação de cartuns e histórias em quadrinhos no *Pasquim*, um dos principais veículos de resistência civil contra o regime militar”. Os *Fradins* também deram título à principal revista de Henfil quando vivo, lançada em 1971 e publicada até 1981. Uma última obra ainda foi editada em 1984 na forma de livro *Fradim da Libertação* e lançada pela Editora Record. O personagem também foi tema de uma antologia póstuma da geração editorial *A Volta do Fradim*. Houve ainda uma reedição de todas as revistas em 2013, executada pela Organização Não Governamental Henfil.

Moraes afirmou, na biografia *Rebelde do Traço*, que, na entrada de Henfil em *O Pasquim*, Tarso de Castro teria encomendado a ele cartuns sobre esportes, ao tipo do que ele fazia no *Jornal dos Sports*, mas que o cartunista teria apresentado a proposta dos *Fradins* no lugar da charge esportiva. Sobre sua entrada na patota, Henfil afirmava que:

“Eu fui para fazer esporte no *Pasquim*, porque era um grupo já estabelecido e eu era muito novo para entrar, quer dizer, eu não seria da patota de jeito nenhum, eu fui chamado para fazer esportes, quer dizer, para fazer um negocio subalterno, mas eu vim com o *Fradim* que tava já noutra fase. Os leitores compraram logo o *Fradim*, aí deu para estabilizar, porque eu não ficaria fixo no *Pasquim* no início não.” (Henfil Plural)

As histórias do *Fradim* se desenvolviam na tensão entre dois frades dominicanos: o Baixim e o Cumprido. Nessas histórias, eram expurgados quase todos os preconceitos e problemas típicos do comportamento da classe média, como será percebido no decorrer deste subcapítulo. Sobre eles, diria Henfil à TV Cultura: “Tinha um cumprido e um baixinho e os dois foram retirados de dois frades para representar o rompimento contra a repressão das palavras.” (*Vox Populi*).

Já na primeira tira que foi publicada no segundo número de *O Pasquim*, ocorreu o exemplo já aqui mencionado: no primeiro quadrinho, Baixim afirma “queria ter nascido mulher”, e continuava no segundo quadro sobre o olhar assustado do Comprido: “Eu ia ser uma mulher tão safada, tão sem-vergonha, tão sacana...”. No último quadrinho, Cumprido fugia enquanto o Baixim o perseguia “nham... nham... xui! xui!”.

Muitos afirmam que os dois fradinhos são um alter ego do cartunista. Essa é a opinião de Humberto Pereira, jornalista e amigo de Henfil, que no documentário *Henfil Plural* afirmou: “o Cumprido e o Baixinho são na verdade duas faces muito íntimas, muito peculiares, dele (dele, Henfil). Ele era ao mesmo tempo terno, bondoso, generoso. E ao mesmo tempo pimenta malagueta... aquele humor cáustico de irritar, contestar, de protestar do Baixim.”. Opinião compartilhada pelo cartunista Nilson Azevedo, que, no documentário *Profissão Cartunista* concordou que “Aquela cisão entre os dois Fradins, aquilo é ele! Você vê toda a evolução dele ali!”. Jaguar, entretanto, afirmou no mesmo documentário que “Ele [Henfil] era o fradinho baixinho mesmo!” E sobre o Baixim, Henfil diria no programa *Vox Populi* (em 1978):

“É um personagem que não sei explicar, é um personagem que eu sei viver e sei fazer. Se o Baixim é ruim, eu sou tão ruim quanto ele. Agora eu não acho que o Baixim seja Ruim, eu acho o Baixim bom demais. É um cara solidário. Quer dizer esta uma pessoa numa pior, ele vai lá e põe ela numa pior ainda para ela ver como ela está numa pior. E o componente dele é se jogar em cima da pessoa e viver o que ela está vivendo. Se é de desgraça, se ela está num bode, ir com um bode até o fim. Se ela está na alegria, ele vai até o fim com ela.”

O principal personagem da série dos *Fradins* era o Baixim, um frei gordinho e baixinho de humor sádico, sarcástico e cruel. Em uma das séries, publicadas inicialmente em *O Pasquim* e republicada no *Fradim* número 2, Cumprido acorda e se levanta colocando os dois pés dentro de dois penicos, cruelmente posicionados por Baixim ao lado da cama. Quando Cumprido saiu de dentro do seu quarto, surpreendeu-se com todos os frades do monastério saindo ao mesmo tempo de seus respectivos quartos, bastante irritados, usando dois penicos no lugar dos sapatos.



Ilustração 017: Revista do Fradim número 2, p. 4, 1973.

Cumprido é um frade alto, magro, disciplinado, seguidor das regras e da hierarquia, que explora a misericórdia como seu lado mais bondoso. Em dada história publicada no semenário, recrimina Baixim: “Em vez de ficar aí criando caso com todo o mundo por que não procura se distrair? Organizar jogos e folguedos?”. Baixim, sarcasticamente, pede ao companheiro que feche os olhos e abra a boca, e vai lhe oferecendo uma série de guloseimas que Cumprido vai descobrindo uma a uma. A última, porém, é irreconhecível. Ao fim de várias tentativas, exclama “Desisto! Que é? Fritas francesas?” e recebe como resposta: “casquinha de leproso!.!”.

Além dos dois, a série incluiu também personagens secundários, como dois membros do esquadrão da morte; o Tamanduá, que sugava cérebros; o Superior; o Diabo; psiquiatra Flores; enfermeiro Geraldão; índio Madruga; Crime nas ruas; Maluf; e Delfim Neto.



Ilustração 018: O Pasquim coletânea volume 1, p. 271, 2006.

O Tamanduá (que sugava cérebros) era, como o nome diz, um tamanduá. Entretanto, no lugar da boca de tamanduá, ele tinha uma tromba, um pouco parecida com a do tamanduá azul (*The Aardvark*), desenho animado lançado nos Estados Unidos em 1969 pela United Artists. O tamanduá do Fradim, porém, em vez de comer formigas, sugava a mente das pessoas. Era uma metáfora a quem deixava de pensar por si e passava a repetir os termos do governo da repressão. O personagem era, de certa forma, a contrapartida do Cabocô Mamadô e o cemitério dos mortos-vivos. O tamanduá de Henfil representava a repressão e a submissão à coerção. Era uma crítica àqueles que aceitavam parar de pensar para agir em conformidade com o sistema.

O psiquiatra Flores e o enfermeiro Geraldão, por sua vez, representavam os próprios agentes da repressão e da tortura. Na história publicada no *Fradim* 11, Henfil fez uma paródia ao filme de

Jack Nickolson, *Um estranho no Ninho*. O filme, indicado para Oscar na época, relatava a história de um criminoso que se passa por louco para não ser preso e termina internado num manicômio judicial. Na paródia, Baixim é diagnosticado por Flores como desajustado ao sistema, mas ele jura por Hipócrates que irá curá-lo. No decorrer da história, nota-se que Baixim é chamado de “Rebel” mental em vez de débil mental. O hospício é retratado como os locais de repressão do governo militar. O enfermeiro pratica eletrochoque e tortura em Baixim. Diante de tudo que Baixim passa, quem termina acordando e se curando é Cumprido, que se rebela contra o enfermeiro e quase o mata. No fim (gigantesco) do último quadro, acompanhado da frase “do Cumprido tal como o conhecemos...”, Henfil queria dizer que a consciência sobre o que se passava nos bastidores da ditadura iria acordar a maioria silenciosa e submissa. Mais uma vez, insuflava a classe subalterna a se tornar protagonista de sua história. No número 12, Cumprido pediria para que Baixim o ensinasse a ser como ele.

As temáticas abordadas pelas histórias do Fradim se dividem em críticas políticas, de comportamento e religiosas. Alguns temas que apareceram com frequência foram as questões de misoginia social, homossexualidade, racismo, tortura e violência infantil.

Sobre o politicamente correto, é preciso alertar que Henfil sempre se colocou do lado dos que sofrem a opressão. A declaração no *Jornal do Brasil* em três de agosto de 1985 foi clara sobre sua posição nesse sentido: “O caminho do humorista no mundo é a libertação. Eu nunca vi tanta piada racista na cidade, para fortalecer o preconceito contra as minorias. Isso não é humor. É o senso comum. Qualquer pessoa carrega esse germe do preconceito contra o estrangeiro, o diferente.”.

Isso não se traduzia, entretanto, em temas proibidos em sua obra. Sobre a relação com os velhos, o tema apareceu na revista número 30. Baixim chega num grupo que escuta um senhor de idade e solta um peido silencioso. Todos cumprimentam automaticamente o senhor. Na sequência, um velho dorme na praia e Baixim ausculta o coração para ver se está vivo. O velho acorda irritado. Pouco depois, Baixim volta à carga auscultando de novo. O velhinho preocupado se exercita e acaba enfartando por isso. Na terceira parte da história, Baixim pratica exibicionismo ao lado de outro senhor e assusta uma criança. Todos atacam automaticamente o velhinho, achando que ele

havia cometido o ato obsceno. Ainda na mesma história, Baixim passa por um banco cheio de velhos e grita como se não estivesse vendo os senhores: “Ninguém!!! Pode fechar!!! Vão Bora...”, e saem os velhinhos em pânico gritando “Esperem por nós! Esperem por nós!”. A história fechava com um senhor numa festa: Baixim oferece uma cadeira, o senhor se sente ofendido e agradece num sussurro, mas continua em pé. A festa inteira termina tratando-o como um senhor inválido. Henfil atacava o paternalismo com o qual o pensamento tradicional tornava inválidas as pessoas da terceira idade.



Ilustração 019: Revista do Fradim número 30, p.3, outubro de 1980

A hipocrisia social também foi tema da série. Na revista 29, Baixim aparecia em diversos grupos narrando sua vida e relatava-a nos aspectos mais íntimos. O resultado era que semeava o pânico por onde passava. Outra curiosidade daquela história é que os aspectos pessoais de Baixim são todos retirados da trajetória de Henfil, o que reforçou a imagem de que Baixim era um alter ego do próprio cartunista. Naquela ocasião, Henfil não poupou críticas a nenhum grupo. Em dado momento, Baixim se aproxima de um grupo de jovens hippies que, automaticamente, e transformam-se em velhos sisudos ao iniciar uma reunião política, utilizando terminologias típicas dos movimentos de esquerda. Os velhos comunistas se apavoram com os relatos de Baixim e terminam cantando o Hino Nacional. Pouco depois, Baixim ataca (com suas intimidades) dois agentes da “Falange Pátria Nova”, que colocavam uma bomba numa banca de

jornal. Henfil desbancou os dois, que, aliás, usavam uma faixa de civil no ombro. Era uma denúncia de que os grupos paramilitares que sabotavam as bancas eram, na verdade, das forças armadas, passando-se por grupos civis (o governo militar colocou bombas em diversas bancas de jornal que vendiam jornais de oposição, como *O Pasquim*).

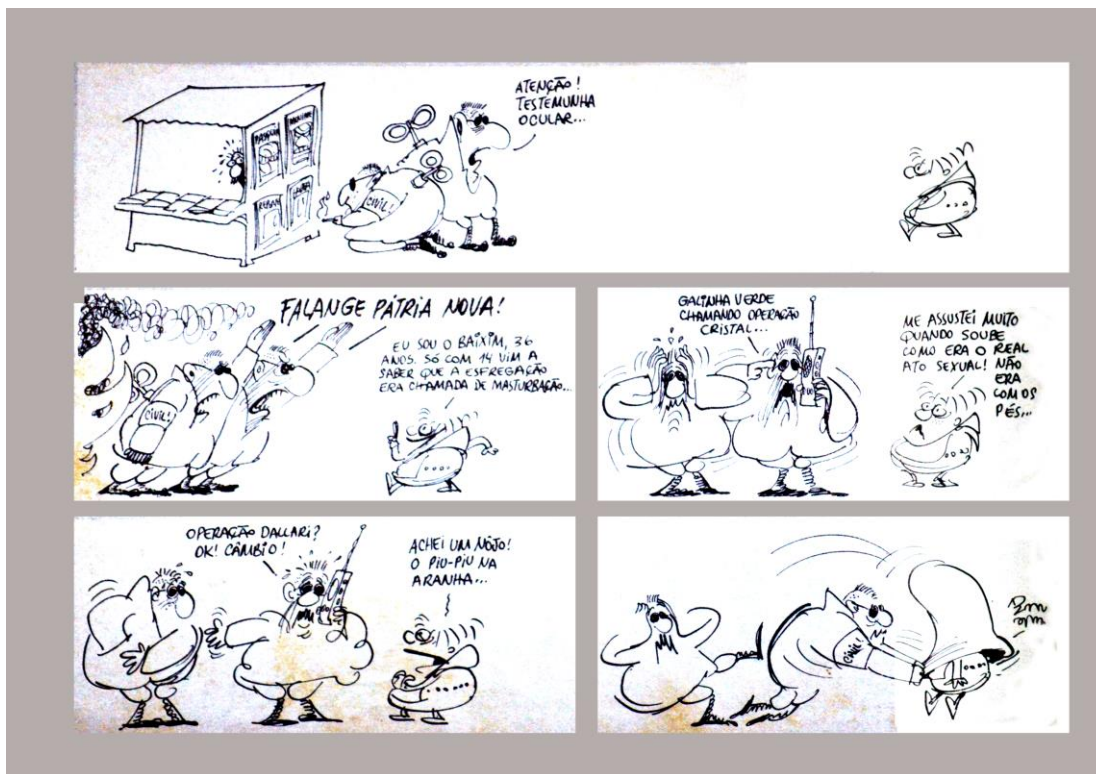


Ilustração 020: Revista do Fradim número 20, p. 8, setembro de 1980

A juventude “Odara” também não foi poupada naquela história; ela apareceu na figura de um jovem com termos típicos do tropicalismo. O garoto acabou vencido por Baixim, fumou um baseado apavorado e fugiu na forma de uma borboleta. Henfil e parte significativa de *O Pasquim* haviam tecido críticas ao tropicalismo, representado por Caetano Veloso, e acusaram o movimento de alienado. A esse respeito, diria Laerte Coutinho no documentário *Cartas da Mãe*: “Sei lá, quando o Caetano começou, por exemplo, eu era fanzoca dele. Uns anos depois eu estava achando que o cara era um puto dum desbundado, que estava fazendo um serviço para a ditadura... E era mais ou menos o que o Henfil achava dele também.”.

A revista também atacou a homofobia, bem no começo da série, já no número 7. José Luiz Braga esclareceu a posição da patota do de *O Pasquim* em relação às novas questões das lutas das minorias que surgiram com força durante os anos de 1970 e que hoje são consideradas como lutas transversais, mas que não estavam em evidência antes de 1964. Os diversos movimentos presentes em *O Pasquim*, portanto, não tinham uma posição prévia a esse respeito e terminaram por desenvolvê-la dentro do semanário. Segundo Braga, o semanário organizou uma síntese própria, colocando-se ao lado das questões feministas e da liberação sexual. Manteve, porém, uma posição ambígua em relação à questão da homossexualidade. Embora de modo geral fossem favoráveis, às vezes se colocavam de modo paternalista ou machista sobre a questão. Contornaram a questão racial por um tempo, mas acabaram abordando-a instigados pela negação da ditadura em permitir sua abordagem e o desconforto que o tema propiciava na classe média.

Henfil não hesitou em posicionar-se em todas essas questões. O *Fradim* demonstrou bem precocemente sua posição. No número 7, Baixim se assumiu gay e causou pânico na sociedade, enquanto frade superior da ordem propôs uma caça as bruxas aos gays. Diria o superior logo na abertura da revista: “como se sabe, no sexto dia Deus criou o homem e a mulher, pois Lúcifer criou... (...) Assim para torpedear a criação do homem e da mulher, Lúcifer inventou o... o... Homossexual!”. Em seguida, o superior anunciou: “Vamos desestabilizar esta bruxa apocalíptica” (nesse momento, entra uma sombra e enche o frade superior de dinheiro, e o frade agradece: “Thanks a lot Mr. Killinger!” – era uma alusão ao financiamento estadunidense às ditaduras sul-americanas e à perseguição comunista., Killinger era, na verdade, Kissinger, mentor intelectual das relações internacionais do governo Nixon.). No restante da história, Baixim causou pânico: com olhos e pose de gay, entrou num cinema vazio e sentou-se ao lado do único homem da plateia. O homem teve um ataque de fúria, quebrou tudo, puxou um revólver, atirou para cima e sentou outra vez achando que tinha apavorado o Baixim. Mas o Fradim nem se intimidou, abraçou o homofóbico e o chamou de “locão”, que, apavorado, rezou a Ave-Maria. Na continuação da história, Baixim pegou um bebê aos olhos do pai, brincou com a criança e disse “tão bunitim! Pequeninim e já leva jeito...”. O pai arrancou-o das mãos de Baixim e aplicou no filho uma surra (embora fosse só um bebê). No mictório, Baixim ficou de olho no membro de um homem que, de tanto medo, acabou fechando o zíper nele. No restaurante, piscou para outro

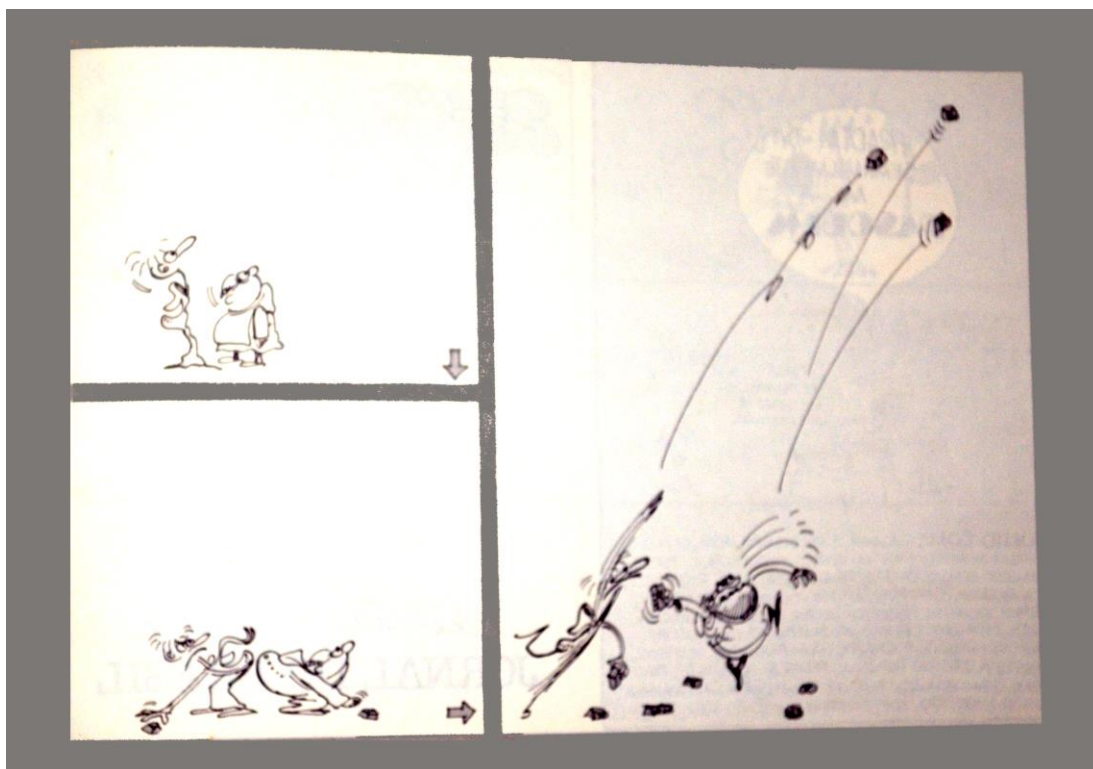


Ilustração 022: Revista do Fradim número 7, página 19, março de 1976

A questão feminina apareceu em diversas histórias, mas a mais representativa provavelmente aconteceu no *Fradim* número 20. Na história de abertura da revista, Baixim é retratado como mulher. A capa da revista era vermelha e trazia a chamada “Este número contém um Tabu!”. “A Baixim” avisa no seu departamento de trabalho que estava menstruada, causando comoção e picardia entre os colegas homens (após sua saída do recinto). O chefe acabou decretando folga, tamanho foi o alvoroço da repartição. A partir de então, a Baixim e Cumprida passam por uma série de situações envolvendo a menstruação. No *Fradim* 13, Henfil abordou a tara do Baixim por pés, o que, aliás, realçou mais uma vez as semelhanças entre o Baixim e seu criador. Henfil era tarado por pés, conforme costumava declarar. Na história do número 13, a tara por pés era associada a uma educação rígida. Baixim apareceu na sua infância sendo submetido a castigos corporais para a “boa educação”. Henfil criticava de modo explícito a prática da palmada. Na página oito da revista, por exemplo, Baixim criança recebia o afago de um estranho que o achava

bonitinho, e na mesma hora o garoto respondeu agressivo: “Filho da mãe! Putsgrila! Tutameia! Baralho! Cacilda! Melecão!”. Imediatamente, recebeu uma palmada do senhor. Terminou abraçando-o feliz e chamando-o de mãe. Mas talvez a sequência mais explícite dessa história seja quando Cumprido, criança, quebrou uma jarra. Baixim se encolheu esperando a surra que Cumprido tomaria de sua mãe, mas ela o acolheu com compreensão e explicou: “Como você tem as mãos pequenas, não aguentou o peso da jarra [...] tem que ser com as duas mãos, assim ó...”. No último quadro, Baixim sentenciou bravo “sua mãe não liga nada para você” – Henfil se utilizava do sarcasmo e da ironia para produzir o discurso necessário ao *Fradim*.



Ilustração 023: Revista do Fradim número 13, página 9, agosto de 1976

A repressão e violência na infância também foram temas na revista número cinco, quando o sobrinho de Cumprido visitou os Fradim. Naquela história, Cumprido deixou o sobrinho com

Baixim, com a recomendação: “Baixim, me ajude nisto: Vigia-lo 24 horas para que nenhuma palavra feia seja pronunciada por sua boca inocente”. Poucos quadros depois, a criança, ingênua, grita “uau! Cocosim!”. Baixim virou uma fera e espancou a criança sob aprovação de todos que observavam a cena. No fim da história, o menino não conseguia pedir mais para fazer cocô e acabou explodindo. A historinha abordava a questão da violência na educação e – de quebra – atacava a censura que, na época, não permitia que a palavra merda fosse dita ou escrita nas obras literárias, cinematográficas ou imprensa.

Sobre o racismo, Henfil tomou partido de modo muito claro. Na obra do *Fradim*, o Brasil foi retratado como um país racista. O Baixim abria franca crítica ao discurso de que o problema era apenas segregação social e não racial. Braga afirmou em *O Pasquim* nos anos 70, que:

“O racismo [...] não é um tema frequente no Pasquim. Sem dúvida, algum apoio é dado às vozes que procuram desmistificar a imagem de “democracia racial” empregada para descrever as relações entre negros e brancos no país. [...] Mas esse setor de reivindicações nunca ultrapassou a abordagem pontual e não adquire, pois, o efeito campanha.”

Henfil, por outro lado, colocou a questão à tona em diversos números de *Fradim* e dedicou a história do número 16 exclusivamente a ela. Já na capa, colocou Baixim com um bigode igual ao de Hitler e a chamada “Baixim mostra aos negros seu lugar...”. Na primeira página, colocou em Cumprido todo o discurso da segregação social e não racial: “Taí, neste ponto o Brasil é bem bacana! Somos uma comunidade sem distinções de raça...”; “a miscigenação foi outro milagre brasileiro...” (naquela segunda fala, Henfil aproveitava para criticar o milagre econômico obtido com o endividamento do país); “é bacana viver num país que não tem racismo...”; “Tanto que onde preto não entra, branco pobre também não entra...”. Na sequência, Baixim pega Paulo Cesar (jogador negro milionário) e o leva para o Country Club. O presidente colocou um balde e um esfregão na mão de Paulo Cesar sob o olhar atônito de Cumprido e o sorriso sarcástico de Baixim, “Pra começar, você varre a quadra de tênis e depois recolhe o lixo dos vestiários...”. Cumprido não desistiu e voltou à carga: “Mas não há generalização no tratamento do negro no Brasil [...] tanto que o negro aqui tem a sua individualidade!”; Baixim gritou em seguida “Ô Pelé!” e dez negros (todos os negros do quadro) se voltaram respondendo ao chamado. Quase desesperado, Cumprido arrebatou: “o povo, a massa não é racista!”, então no meio de uma multidão Baixim gritou: “pega ladrão!!” e todos perseguiram um negro. A partir daí, Baixim se

colocou numa série de situações de racismo: soltou um pum silencioso no elevador e expulsaram o único negro do recinto; uma mulher flagrou o marido na cama com uma negra e caiu na gargalhada; uma madame falou absurdos da empregada; terminou sendo tratado por um negro do mesmo modo que os brancos tratavam os negros e, assim, Baixim causou uma comoção popular contra o negro, provando que as idéias de Cumprido estavam equivocadas. O racismo também apareceu na revista 25, quando Henfil abordou o tema do crime nas ruas e a personificação do crime se deu na figura de um negro, do mesmo modo que a identidade da maior parte dos assaltantes da historinha. Na revista número 6, última da série no formato 19x 26,5 cm, a questão do racismo também aparecia na página quatro. Um cão rosnava para um transeunte negro, e Cumprido se antecipou ao Baixim: “Já sei o que vai dizer, o cão ainda por cima é racista!”. E em seguida falou com desdém: “aquele cão deve atacar todo mundo, ninguém lhe ensinou...”. Foi interrompido pelo dono: “Hah! É só o Rex afastando um preto ladrão!”.



Ilustração 024: Revista do Fradim número 16, capa, novembro de 1976

O tema indígena só apareceu no número 17, apesar de ser caro a Henfil, que abordou o assunto na sessão *Cartas da Mãe*, da *IstoÉ*:

“São Paulo, 13 de outubro de 1982. Mãe, Naquela manhã ou tarde de 1500, quando gritaram TERRA À VISTA!, os livros de história pensaram escutar navegadores, descobridores. Mas o que os índios viram, a olho nu, foi o grito de guerra dos corretores imobiliários.

Quatro séculos depois, quem não morreu, como os Pataxó, Botocudo, Tupiniquim, acordou gelado feito platéia de Calígula. O mesmo grito agora em replay: TERRA À VISTA!!

Veja a senhora, o Governo da Bahia foi quem distribuiu títulos de propriedade aos fazendeiros. Aí valeu tudo para o saque, de corrupção de funcionários a queima de ranchos.

Os índios para sobreviver não precisam de geladeiras, TVs, videocassetes, ioiôs, Angras nem aspirinas. Arrancados da terra, simplesmente morrem, estão morrendo, vão morrer.

A SENHORA É CÚMPLICE! Perdoe a frase de efeito. Mas quem agora sabe e não impedir esse genocídio passa a ser cúmplice. Do presidente à minha mãe.

Henfil.”

No número 17 de *Fradim*, porém, Henfil abordou além da questão do latifúndio, a questão da nacionalidade, da submissão e da dependência entre Brasil e Estados Unidos. A história se desenvolveu com Cumprido tentando ensinar português ao índio, mas, em vez de fazê-lo, Henfil se concentrou em mostrar os termos estadunidenses presentes no dia a dia do brasileiro: *playboy*, *blue-jeans*, *t-shirts*, *Ray-ban*, *Hollywood*, *king-size*, *ronson*, *chiclete*, *long-plays*, *cassetes*, *stereos*, *Pick-up*, *tape-deck*, *head phone*, *playground*, *living*, *hall*, *living room*, *suíte*, *closet*, *shampoo*, *rinse*, *tape*, *replay*, *slide*, *slogan*, *press release*, *jingle*, *show*, *hit parade*, *football*, *back...* e por aí seguiu. No final, Cumprido perguntou: “compreende?”, e o índio, já aculturado, respondeu: “yes, I do!”. Na sequência, Baixim tenta civilizar o índio e o ensina a aplaudir a polícia batendo em pessoas e jagunços matando sem-terra. Como resultado, o índio acaba batendo numa criança que brinca com um passarinho solto. Conclusão: o índio estava civilizado.

Na sequência da história, a grande propriedade agrária foi contextualizada como ensinamento de mais-valia. Um agricultor devastava a mata, arava a terra, plantava, regava e colhia. No fim, ganhava um punhado de grãos como pagamento. Mas, quando chegou a vez de o índio devastar a mata, arar a terra, plantar, regar e colher, ele não aceitou receber como pagamento um punhado de grãos e respondeu ao latifundiário “Isto ser tudo meu, eu aprender assim...”. Ao apanhar da

do Papa, no número 27. Baixim se transformou em Papo Baixim II (referência a João Paulo II). O avião do Papo freou na descida, e Paulo Maluf foi chutado para fora da aeronave (na época, Maluf era governador do Estado de São Paulo pelo partido do regime militar). Na descida, Baixim cuspiu no chão, em contrapartida com a imagem de João Paulo II, que havia beijado o chão do Rio ao descer do avião. Ao dar de cara com a comitiva militar que o esperava, Baixim II chutou todos dizendo: “Tome este pelo Frei Tito! Esta pelo Padre Henrique! Vlado! Fiel Filho! Santos Dias! Vanucci! Padre Burnier! Guajajara Mateus! Rubens Paiva!” – todos desaparecidos ou mortos pela ditadura militar. A abordagem mais religiosa do Fradim, entretanto, aconteceu três anos após o fim da publicação da revista em um livro lançado pela editora Record: *O Fradim de Libertação*. Nesse livro, o cartunista assinou como Henfil do Bofe, uma brincadeira com a teologia da libertação de Leonardo Boff. Naquela obra, Baixim pregou uma peça em Cumprido dizendo que Deus morreu. No fim, Deus pregou outra peça no Baixim se passando por morto. Baixim ficou apavorado. A história terminou com a intervenção do anjo Gabriel que consolou Baixim e ralhou com Deus: “Senhor! Não acha que ta muito grandim pra ficar nesta necessidade de afirmação?”. No céu, duas enormes mãos fizeram o símbolo característico de Baixim (uma fechada e outra aberta batendo na primeira) com a onomatopeia Top!Top!.



Ilustração 026: *Fradim da libertação*, p. 174, 1984.

Embora os *Fradim* sejam uma crítica forte de costumes e comportamento, Henfil abordou predominantemente a temática política nas revistas. Esse foi o tema central dos números 28, 26, 24, 22, 19 e 14. No número 14, Baixim se assumiu comunista e explorou o mal-estar que isso causava em todos os meios. Já de início, cumprimentou um homem de terno e gravata e anunciou: “sou comunista”, e o homem lavou a mão apavorado. No restaurante, ele perguntou “Sou comunista, vocês atendem comunistas?”. O garçom se escondeu com todos os empregados do estabelecimento na cozinha, enquanto os clientes fugiam. Na rua, ele deu um picolé a uma criança, e quando a mãe descobriu que era de um comunista, jogou o picolé fora. Já a polícia pensou que estava sendo testada por uma oficial do DOPS. Estudantes o espancaram achando se tratar de um P2 (policial infiltrado). Hitler se apavorou e se sacrificou, depois rastejou aos pés de Baixim dizendo que o amava. No número 19, Baixim entrou para o esquadrão da morte para matar e eliminar comunistas. No número 22, Baixim participou de passeatas e enfrentou a repressão das forças policiais. No número 24, Baixim ficou congelado após o fim do AI-5 e quase teve uma síncope, e Cumprido precisou reorganizar a repressão para que Baixim voltasse a respirar. No número 26, Baixim declarou amor ao novo presidente João Batista (que queria ser um presidente do povo) e, ao mobilizar uma comoção popular aclamando João Figueiredo com os gritos de “te amo”, terminou causando o suicídio do presidente. Henfil construía cada número da revista testando os limites do governo. Avançava com as críticas políticas com a mesma intensidade que criticava o comportamento social opressor. Os Fradins organizaram a resistência cultural contra-hegemônica e ofereceram, desde seu surgimento até a tardia publicação *Fradim da Libertação*, um empecilho ao avanço do consenso hegemônico.

5 CONCLUSÃO

Gramsci apresentou importantes ferramentais teóricos que podem auxiliar na interpretação da construção de sentido e significado sociais. As categorias de hegemonia e contra-hegemonia bem como de consenso e coerção, quando aplicadas no estudo do significado da obra do *Fradim* na cultura brasileira, possibilitaram que algumas análises nesta pesquisa fossem atingidas.

A primeira evidência que surge é que Henrique de Souza Filho, irmão de Herbert de Souza e de Francisco Mario de Souza, desempenhou, principalmente durante seu engajamento na Oboré, o papel de intelectual orgânico da classe trabalhadora. Constitui uma importante contribuição para organização do sentido e da direção da cultura nacional-popular brasileira.

A militância pessoal da família de Henfil, com maior evidência nos casos específicos de Henfil e Herbert de Souza (o sociólogo Betinho), iniciou-se com a Ação Católica dos frades dominicanos, que apesar de ter se fundado na França com o objetivo de construir uma alternativa reformista ao marxismo revolucionário, no Brasil sofreu uma radicalização que redundou na Ação Popular, de viés socialista revolucionário. Herbert de Souza ingressou na construção de uma resistência armada clandestina, no começo em disputa pela direção guevarista (seguidora dos ideais cubanos) e pela direção maoísta (de ideais chineses). Após a decisão de Cuba em apoiar a corrente de Carlos Marighella, a Aliança Nacional Libertadora e preterir a Ação Popular, os integrantes pró-Cuba foram expurgados da organização e a AP tornou-se eminentemente maoísta. Herbert de Souza tornou-se torneiro mecânico no ABC sob identidade falsa e organizou clandestinamente a resistência armada da classe trabalhadora.

Henfil cumpriu a tarefa de construir a resistência cultural contra-hegemônica, sendo bem-sucedido em sua tarefa. No início de sua carreira, trabalhou na revista *Alterosa*, nos jornais *Diário de Minas (DM)*, *A Última Hora*, e *Diário da Tarde* e na telerrevista *São Felix*, um programa diário da TV Itacolomi. Naquela fase de sua vida profissional, produziu material relevante para a construção do ideário contra-hegemônico mineiro, tendo organizado esse material na coletânea *Hiroshima, meu Humor*. O alcance de seu trabalho dessa época, entretanto, não ultrapassou os limites de Belo Horizonte.

Foi a partir da mudança para a cidade do Rio de Janeiro que o trabalho de Henfil passou a ter uma abrangência nacional. Ele começou publicando no *Cartum JS*, no *Jornal dos Sport*, no jornal *O Sol* e na revista *O Centavo*, encarte de *O cruzeiro*. O trabalho de maior inserção popular daquele período ocorreu com os personagens de Urubu, Bacalhau, Pó-de-arroz e Cri-Cri. Utilizando os personagens que encarnavam as principais torcidas cariocas – Flamengo, Vasco, Fluminense e Botafogo –, Henfil popularizou teses marxistas de organização das massas e ruptura revolucionária. O capital era representado pela união de Pó-de-Arroz e Cri-Cri no bloco metaforicamente chamado de Ipanema Beach. As classes subalternas eram representadas por Urubu e Bacalhau na metáfora do Criolêu. Henfil se utilizou da temática racial para dar identidade à união popular. Todos os temas aparecem em metáforas das histórias de Urubu e Bacalhau. A tentativa de dar identidade popular às torcidas foi bem-sucedida e, ainda em 2010, flamenguistas e vascaínos se autodenominam urubu e bacalhau, o que já demonstra a abrangência do trabalho de Henfil.

Entretanto, foi a partir da publicação dos *Fradim* no semanário *O Pasquim* que Henfil consagrou sua fama nacional. Baixinho e Cumprido tornaram-se símbolos da resistência e serviram para ajudar a constituir a cultura nacional-popular contra-hegemônica. Henfil construiu com essas personagens uma profunda crítica ao comportamento opressor da ideologia do capital. O cartunista explorou as questões políticas de seu tempo e desmascarou a coerção cometida pela ditadura civil militar brasileira. As personagens do *Fradim* também tiveram a função de demonstrar os aspectos misóginos, racistas e homofóbicos presentes na sociedade brasileira.

Na memória social, a publicação do *Fradim* em *O Pasquim* foi ressignificada. Nos veículos de imprensa, artigos científicos, documentários audiovisuais, nas exposições sobre o cartunista e nos mais diversos produtos póstumos de Henfil, o início de sua carreira sempre é ligado à publicação dos *Fradins* no semanário de Ipanema, não obstante Henfil já tivesse um trabalho popular de grande divulgação antes disso: Urubu e Bacalhau. Para a história, entretanto, os *Fradins* em *O Pasquim* se tornaram o marco do início da carreira de Henfil.

Apesar de ocupar um locus central na produção de Henfil, os *Fradins* não foram sua única grande contribuição. A Graúna, publicada no *Caderno B* do *Jornal do Brasil* e na revista do *Fradim*,

também significou uma importante produção cultural contra-hegemônica. Nesse segundo grupo de personagens, as histórias acontecem na caatinga e no sertão nordestino, num ambiente muito semelhante ao no norte de Minas Gerais, onde nasceu e cresceu o pai de Henfil. Com Bode Orelana, Zeferino e Graúna, Henfil também abordou questões importantes da cultura nacional-popular e da luta contra-hegemônica. Essa parte de sua produção, entretanto, não foi objeto desta pesquisa, necessitando de complemento em momento oportuno.

Também registraram grande evidência no imaginário nacional os enterros produzidos pelo Cabocô Mamadô em seu cemitério dos mortos-vivos. O personagem denunciou as cooptações produzidas pelo estado ampliado dentro dos diversos movimentos artísticos e reverteu algumas delas. Criou uma espécie de consciência crítica contra-hegemônica. Serviu ainda ao cartunista outros dois personagens de menor ênfase: Ubaldo, o paranoico – que foi uma importante ferramenta contra a paralisação causada pelo terror da coerção do estado brasileiro –; e Xabu, o provocador, que denunciou atitudes voluntaristas de agentes infiltrados nos movimentos contra-hegemônicos.

Outro destaque de grande importância na produção de Henfil apontado nesta pesquisa foi a produção da seção *Cartas da Mãe* na revista *IstoÉ*. O trabalho de Henfil naquela coluna consistiu na construção de sua mãe como um personagem da cultura nacional -popular. Henfil se utilizou desse expediente para gerar a empatia necessária e produzir severas críticas ao estado político brasileiro. Também construiu uma perspectiva contra-hegemônica na universalização de direitos básicos e de campanhas como a da anistia ampla e irrestrita. Embora uma pequena parte desse material tenha sido utilizada na pesquisa desta dissertação, ainda se faz necessário pesquisas futuras que abordem exaustivamente o material produzido pelo autor.

Henrique de Souza Filho também publicou três livros de grande repercussão: *Henfil na China*, *Diário de um Cucaracha* e *Fradim da Libertação*. Os três foram utilizados nesta pesquisa, sendo, porém, apenas os dois últimos analisados de modo exaustivo. Caberia uma pesquisa dedicada ao primeiro livro e aos outros dois para um panorama mais claro e objetivo sobre a produção editorial de Henfil.

Além da produção em jornais, revistas e editorial de Henfil, ainda há uma considerável produção de produtos audiovisuais como *Tanga*, *Deu no New York Times* e os quadros do *TV Homem*, veiculados no programa *TV Mulher* nos anos 1980. Esse material, embora tenha servido de fonte para esta pesquisa, sobretudo para contextualização da obra do *Fradim*, não teve a exaustiva análise que merece, sendo importante fonte para pesquisas futuras.

Também representa importante material a ser elaborado em outras pesquisas o trabalho que Henfil desenvolveu dentro da Oboré, bem como a república de cartunistas que deixou como legado os trabalhos de Laerte Coutinho, Angeli, Glauco e Nilson – todos cartunistas que desempenharam importante papel no desenvolvimento da cultura nacional-popular após Henfil, embora talvez não tenham conseguido atingir o mesmo potencial. Essa questão, porém, cabe a outras pesquisas.

Entretanto, para além do restante da militância profissional e pessoal de Henfil, os *Fradins* demonstraram ser uma das mais importantes ferramentas para construção de uma resistência contra-hegemônica. A obra dos *Fradins* cumpriu o duplo papel de desconstruir as mitificações produzidas pela hegemonia, ao mesmo tempo que apontava avanços na construção da resistência cultural contra-hegemônica. A imagem de Baixim fazendo “Top! Top!” tornou-se um ícone popular e uma barreira imaginária ao poder coercitivo do estado político arbitrário da ditadura militar, desde seu período mais radical (do AI-5) até a abertura política entre 1978 e 1989.

O Baixim e o Cumprido organizaram a cultura popular, tornando-se evidentes as ferramentas que o consenso hegemônico utilizou para manter a opressão sobre a classe subalterna, como o racismo, a homofobia, a misoginia, a recessão econômica, o desemprego e a repressão policial e política. Também evidenciaram o papel subalterno no qual o capital colocou a economia brasileira nas relações internacionais, e de como encontrava-se aliado ao capital nacional e ao estado brasileiro nesta construção. Abordou, ainda, a questão indígena naquele processo. As personagens se mostraram fundamentais na construção da cultura nacional-popular do período e depois dele.

Pelas colocações percebidas e levantadas nesta dissertação, parece-nos necessária e oportuna a indagação sobre o significado de toda a obra de Henfil na cultura brasileira. O humorista

apareceu como intelectual orgânico organizador da direção da cultura nacional-popular. Provavelmente, por influência de seu irmão Herbert de Sousa, Henfil desempenhou esta função muito cedo, ainda enquanto estudante secundarista a frente da UMES. O trabalho de Henfil na Oboré também evidenciou seu engajamento enquanto intelectual orgânico e – embora informal – a organização de Angeli, Laerte Coutinho, Nilson e Glauco na República dos Cartuns em que transformou seu apartamento em São Paulo também são um índice de que agia como intelectual orgânico. Principalmente ao tentar organizar a Central Única dos Cartuns, a exemplo do que já era feito pela CUT. O engajamento do humorista dentro do MDB e depois do PT também apontam para esta conclusão.

Uma pesquisa mais exaustiva sobre a atuação de Henfil na Oboré ainda se faz necessária e esperamos que ocorra em trabalhos futuros, bem como a atuação do cartunista com os personagens do Jornal dos Sports. Também seria importante analisar os efeitos de Henfil nas obras de Laerte Coutinho, Glauco, Nilson e Angeli. E esperamos que estes esforços sejam realizados no futuro, em outras pesquisas que complementem e aprofundem esta dissertação.

REFERÊNCIAS

A CRISE da cultura brasileira. **Revista Visão**. 5 de julho de 1971.

A FOLHA DE SÃO PAULO. São Paulo: 1980-2017. diário.

ADORNO, Theodor ; HORKHEIMER, Max . **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 2009

AGÊNCIA CAIXA DE NOTÍCIAS. **Zirald e toda a turma da Mata do Fundão na CAIXA Cultural Fortaleza**. Acesso dia 2 de dezembro de 2017. Endereço eletrônico <http://www20.caixa.gov.br/Paginas/Noticias/Noticia/Default.aspx?newsID=4357>

ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1974. p. 231-262

AZEVEDO, Débora Bithiah de; RABAT, Márcio Nuno. **Parlamento mutilado: deputados federais cassados pela ditadura de 1964**. Brasília: Biblioteca Digital da Câmara, 2012.

BARTHES, Roland. **Mitologias**. Rio de Janeiro: Bertand Brasil. 2001.

BERLINCK, M. T. **O centro popular de cultura da UNE**. Campinas: Papyrus, 1984.

BETINHO motor da cidadania. In Revista **Radis, comunicação e saúde** n 40. Disponível em <http://www6.ensp.fiocruz.br/radis/revista-radis/40/reportagens/betinho-motor-da-cidadania> <acesso 12 de fevereiro de 2018>

BITTENCOURT, Rodrigo do Pardo. Corpo de baile: uma voz dissidente em sua época in:

ÁGORA Revista Eletrônica Ano IX nº 18 Jul/2014 ISSN 1809 4589 P. 103 – 118

BRAGA, José Luiz. **O Pasquim e os anos 70**. Brasília: UnB, 1991.

BRITO, Leandro; VICENTE, Maximiliano Martns. Jornal O sol: um estudo da imprensa alterantiva na primeira fase do regime militar IN: **INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação** – São Paulo/SP – 5 a 9 Set 2016

BUFFA, E.; NOSELLA, P. **A educação negada: introdução ao estudo da educação brasileira contemporânea**. São Paulo: Cortez, 2001

CARTAS da mãe. Direção: Fernando Kinas e Marina Willer. Paraná: Maquinas Produção, 2003.

CAVALCANTI, Lauro. **Moderno e brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora: Jorge Zahar, 2006.

CHICO BUARQUE: MEU CARO AMIGO. Direção de Roberto de Oliveira. Documentário. São Paulo, Universal Music, 2005.

CHINEM, R. **Imprensa alternativa: Jornalismo de oposição e inovação**. São Paulo: Ática, 1995.

CIRNE, Moacy. **História e crítica dos quadrinhos brasileiros**. Rio de Janeiro: Funarte, 1990.

_____. **Uma introdução política aos quadrinhos**. Rio de Janeiro: ed. Achiame, 1982.

COELHO, Nelly Novaes. **Literatura infantil: teoria, análise, didática**. São Paulo: Moderna, 2000.

COUTINHO, Eduardo. Ecos do Golpe no mundo da cultura. In: **Ecos do Golpe**. Rio de Janeiro: Morula, 2014. p. 107-120.

_____. **Ensaio sobre Marxismo e Cultura** Rio de Janeiro: Morula, 2016.

_____. **Os cronistas de momo: Imprensa e carnaval na primeira república**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2006.

CZAJKA, Rodrigo. A revista civilização brasileira: projeto editorial e resistência cultural (1965-1968) In **Rev. Sociol. Polit.** vol.18 no.35 Curitiba Feb. 2010

DIEGUES, Carlos. Cinco vezes favela – CN62. In: **Movimento**, nº 8, fev. 1963, pp. 25- 26.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.

ENCICLOPÉDIA ITAÚ CULTURAL DE ARTE E CULTURA BRASILEIRAS. **Revista do Henfil**. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento398593/revista-do-henfil>>. Acesso em: 28 de Jan. 2018. Verbete da Enciclopédia.

FAORO, Raymundo. **Os donos do poder-formação do patronato político brasileiro**. São Paulo: Globo Livros, 1958.

FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica**. São Paulo: Globo Livros, 2013.

FRADIM. Rio de Janeiro: 1971-1981. Mensal. Números 1-31

FRADIM. São Paulo: número 0. Instituto Henfil. Organização Ivan Consenza de Souza. 2013.

FREDERICO, Celso. O presente como história. In: **Ecos do Golpe**. Rio de Janeiro: Morula, 2014. p. 49-68.

FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 2009.

GAMA, Claudio Marcio Araujo da. Crise: **Substituição de importações no governo Castelo Branco** in: <http://www.administradores.com.br/artigos/economia-e-financas/crise-substituicao-de-importacoes-no-governo-castelo-branco/60887/>. 2012. Acesso em 3 de outubro de 2017.

GOLDFEDER, Sonia. **Teatro de Arena e Teatro Oficina – o político e o revolucionário**, Dissertação (mestrado em Ciências Políticas), UNICAMP, 1977.

GRAMSCI, Antonio. O Ressurgimento. In: _____. **Obras escolhidas**. São Paulo: Martins Fontes, 1978.

_____. **O leitor de Gramsci**. [org.] Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

GUARNIERI, Gianfrancesco. “O teatro como expressão da realidade nacional”, **Revista Brasiliense**, nº 25, set.-out. 1959, pp. 121-126.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

_____.. **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.

HÁ 30 ANOS morria o genial Henfil in: **Debate news**. 11 de janeiro de 2018. Disponível in: <http://www.debatenews.com.br/2018/01/11/ha-30-anos-morria-o-genial-henfil/> <acesso 14 de fevereiro de 2018>

HARDMAN, Francisco Foot ; LEONARDI, Victor. . **História da indústria e do trabalho no Brasil: das origens aos anos vinte**. São Paulo: Global Ed., 1982

HENFIL do Brasil.curadoria de Julia Peregrino e Paulo Sergio Duarte. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005. Catalogo da exposição.

HENFIL. Direção Angela Zoé. São Paulo: (Globo Filmes / Globo News / Canal Brasil), 2017. Pelicula exibida no Festival do Rio de 2017.

HENFIL: irmão do Betinho e do Chico Mario. In **Brasil de Fato**. 30 de janeiro de 2018. Disponível em <https://www.brasildefato.com.br/2018/01/30/henfil-o-irmao-do-betinho-e-do-chico-mario/> <acesso 8 de fevereiro de 2018>

HENFIL plural. Direção Laine Milan e Vicente Guerra. São Paulo: Tv Cultura, 2009.documetario.

HENFIL - Profissão Cartunista. Direção: Marisa Furtado de Oliveira. São Paulo: TV Cultura, Scriptorium Films e STV - Rede Sesc-Senac de Televisão, 2003. Documentário.

JANGO. Direção de Silvio Tendler. São Paulo: Caliban Filmes, 1984. Dvd, 117minutos.

JÔ ONZE E MEIA. Entrevista de Darcy Ribeiro. São Paulo: SBT, 1995.

JORNAL DO BRASIL. Rio de Janeiro: 1972-2010. diário.

JORNAL DOS SPORTS. Rio de Janeiro: 1968-1976. diário.

KUCINSKI, B. A primeira vítima: a autocensura durante o regime militar. In.:CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (org.). **Minorias Silenciadas: História da Censura no Brasil**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo / Imprensa Oficial do Estado / Fapesp, 2002. p. 533-551.

KUCINSKY, Bernardo. Jornalista e revolucionários. **Nos tempos da Imprensa Alternativa**. São Paulo: Edusp, 2001.

LANDERS, Vasda Bonafini. **De Jeca a Macunaíma: Monteiro lobato e o modernismo**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

LARAIA, Roque Barros de. **Cultura - um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986

LESSA, Carlos. Nação e nacionalismo a partir da experiência brasileira. In: **Estudos Avançados** [online]. 2008, vol.22, n.62, pp.237-256.

LIMA Saulo de Castro. Da substituição de importações ao Brasil potência: Concepções do desenvolvimento 1964-1979. **Aurora** ano V número 7. Janeiro de 2011. Disponível em: <<http://www.marilia.unesp.br/Home/RevistasEletronicas/Aurora/4castrolima34a44.pdf>>. Acesso em: 04 de maio. 2012.

LINS, Ronaldo Lima. 1964: a nacionalidade ferida. In: **Ecos do Golpe**. Rio de Janeiro: Morula, p. 69-80.

LUKÁCS, Georg. **História e Consciência de classe**. São Paulo: Martins Fontes, 1969.

LUGON, Clovis. **A república Guarani**. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

MARTINS, Poliana Cardoso ET AL em Conselhos de Saúde e a Participação Social no Brasil: Matizes da Utopia In Physys. **Revista de saúde coletiva**. Rio de Janeiro, 18 [1]: 105-121, 2008.

MARX, Karl; ENGELS, Frederick. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. **O manifesto comunista**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

MORAES, Dênis de. **O rebelde do traço: a vida de Henfil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

MOURA, Clóvis. **Os quilombos e a rebelião negra**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

NASCIMENTO, Evando. A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e “primitivismo” artístico. **Gragoatá**, Niterói, n. 39, p. 376-391, 2. sem. 2015

NETTO, José Paulo. **Capitalismo e reificação**. São Paulo: ICP, 2015.

OBORÉ: jornalismo sindical e luta democrática. In: **Sindicato dos Jornalistas Profissionais de Minas Gerais**. Disponível em <http://www.sjpmg.org.br/2018/02/obore-jornalismo-sindical-e-luta-democratica/> <acesso 18 de dezembro de 2017>

O ESTADO DE SÃO PAULO. São Paulo: 1980-2017. diário.

O GLOBO. Rio de Janeiro: 1975-2017. diário.

O PASQUIM (coletânea). Organização Jaguar e Sergio Augusto V.1. Rio de Janeiro: editora Desiderata, 2006.

O PASQUIM (coletânea). Organização Jaguar e Sergio Augusto. V. 2. Rio de Janeiro: editora Desiderata, 2007.

O PASQUIM (coletânea). Organização Jaguar e Sergio Augusto. V. 3 Rio de Janeiro: editora Desiderata, 2009.

O PASQUIM. Rio de Janeiro: Codecri, 1969-1986. semanal.

PAULA, João Antonio de. A idéia de nação no século XIX e o marxismo. In: **Estudos Avançados** [online]. 2008, vol.22, n.62, pp.219-235.

PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil contemporâneo**. São Paulo: Editora brasiliense, 1963.

_____. **Historia Econômica do Brasil**. São Paulo: Editora brasiliense, 2008.

PROFISSÃO CARTUNISTA: HENFIL. Direção de Marisa Furtado. Documentário. São Paulo, TV Cultura, 2009.

RESENDE, Maria José de. **A ditadura militar no Brasil: repressão e pretensão de legitimidade 1964-1984**. Londrina: Eduel, 2001.

REVISTA GAM - galeria de arte moderna, n. 16 de, 1968

SAHLINS, **Marshall. História e Cultura.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SANGUE tinge manchetes. In Revista **Radis, comunicação e saúde** n 72. Disponível em <http://www6.ensp.fiocruz.br/radis/revista-radis/72/reportagens/sangue-tinge-manchetes> <acesso 5 de fevereiro de 2018>

SCHWARZ, Roberto. **O pai de família e outros estados.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Raízes históricas do nacionalismo brasileiro.** In: O Brasil de João Goulart: um projeto de nação." Rio de Janeiro: Puc-Rio: Contraponto, 2006.

SOUZA, Carlos Roberto de. **Nossa aventura na tela - A trajetória fascinante do cinema brasileiro da primeira filmagem a Central do Brasil.** São Paulo: Cultura, 1998.

SOUZA FILHO, Henrique de. **Cartas da mãe.** Rio de Janeiro: Codecri, 1980.

_____. **Diário de um cucaracha.** Rio de Janeiro: Record, 1983.

_____. Fiquei sick da vida meu irmão: a história dos fradinhos no esquema do syndicate. In: **O bicho**, Rio de Janeiro: Codecri, n.2, p21-32, 15 ma 1975.

_____. **Henfil na China.** Rio de Janeiro: Record, 1983.

TAVARES, Frederico de Mello Brandão; COSTA, Alexandro Galeno da. Revista Alterosa: identidade e elo editorial pela nomeação de um periódico. **Intercom XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Rio de Janeiro RJ 4a7/9/2015**

TRÊS irmãos de sangue. Direção: Ângela Patrícia Reiniger. São Paulo: (No Ar Comunicação), mídia DVD , 2008.

VIANNA FILHO, Oduvaldo, “Do Arena ao CPC”. In: **Movimento** (Revista da União Nacional dos Estudantes), outubro de 1962, pp. 30-33

VILLALTA, Daniella. O surgimento da revista Veja no contexto da modernização brasileira IN: **INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5 Set 2002**

VOX POPULI entrevista Henfil. Direção Roberto Muylaert e Carlos Queiroz Telles. São Paulo: (TV Cultura), 1978.