

## **A DITADURA NOS CARTUNS: HENFIL E O PERSONAGEM UBALDO, O PARANÓICO, NO PROCESSO DE REDEMOCRATIZAÇÃO NO BRASIL**

Regina Célia Lima Caleiro <sup>1</sup>  
Geraldo Amauri de Oliveira <sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo tem a intenção de discutir o período de transição democrática no Brasil – especificamente entre os anos de 1975 a 1980 – por meio da análise dos cartuns de Henfil. Na sua produção cartunística, nos chamou a atenção o personagem Ubaldo, o paranóico, criado no período supracitado. Esse personagem trazia as características de uma juventude estudantil engajada da época, empenhada na luta em prol da abertura política, com seus trajes, cabelos compridos e bigode. Por outro lado, suas discussões e práticas políticas nos remetem a uma espécie de oposição às avessas. O estudo direcionado para quadrinhos e cartuns que fazem referência direta a contextos históricos merecem destaque, já que sua contribuição pode nos levar a entender um pouco mais acerca do homem na História sob outra perspectiva.

**Palavras-chave:** Ditadura Militar; Cartum; Humor.

**Abstract:** The present research has the intention of to discuss the democratic transition in Brazil - specifically between the years from 1975 to 1980 - through the analysis of the cartoons of Henfil. In his work, we researched the character Ubaldo, o paranóico, born in the period previously mentioned. That character brought an engaged student youth's of the time characteristics, determined in the fight on democratic transition, with their clothes, long hair and mustache. On the other hand, their discussions and political practices show us of opposition contrary. The study addressed for comic strip and cartoons that make direct reference to historical contexts deserve prominence, because the contribution can take us to understand better the man in the History under other perspective.

**Key-words:** Military dictatorship; Cartoon; Humor.

## **Introdução**

Talvez pelo fato de que a reconquista dos direitos de cidadania e liberdade de expressão seja bastante recente para os parâmetros históricos os pesquisadores continuam a se empenhar na compreensão da complexa situação política e social que levou o país à instauração dos “anos de chumbo” e as formas de resistência à ditadura militar. Nesse contexto, Henrique de Souza Filho, mais conhecido como Henfil – corruptela de seu próprio nome – influenciado primeiramente por seu irmão Herbert de Souza, o Betinho, inicia sua carreira de cartunista, desenhando para revistas e jornais do período. Por meio de seus personagens em quadrinhos e tirinhas, entre os quais podemos citar *A Graúna* e *Os Fradinhos*, Henfil analisa e critica, de forma bem humorada, a situação política e social do Brasil.

Educado pela mãe numa rígida moral católica, Henfil, assim como seus irmãos, cresceu sob o imperativo de uma educação religiosa que norteava as proibições e apontava os sinais de pecado, culpa e castigo que seriam causas da ira divina. Influenciado por esses princípios, talvez até procurando respostas pelo “castigo” de ser portador de uma doença incurável, a hemofilia, Henfil procurava, de alguma forma, compreender os propósitos divinos para os homens. Seguindo os passos do seu irmão Betinho, ingressou na Juventude Estudantil Católica (JEC), onde teve os primeiros contatos com as questões sociais vinculadas ao cristianismo, como destaca Betinho:

Na JEC, os assistentes apresentavam Cristo como o cara que veio fazer uma revolução, não em termos políticos, mas de qualquer maneira uma revolução, pessoal, humana. (...) uma religiosidade muito politizada no sentido de construir uma sociedade justa, com uma visão anticapitalista do mundo. (MORAES, 1997: 36).

Segundo Betinho, a ação política de esquerda independente encontrava nas organizações estudantis um meio de atuação e de formação militante. “Desenvolvemos uma proposta decididamente anti-capitalista, que se orientava por uma visão tipicamente socialista, sustentada por um profundo entusiasmo pela transformação revolucionária.” (SOUZA, 1996: 15).

Inveterado leitor de revistas em quadrinhos, Henfil demonstrou desde muito jovem sua inclinação para transpor para o papel, muitas vezes de forma engraçada ou

irônica, a realidade que o cercava. Apesar de não ser universitário, Henfil passou a frequentar um dos principais núcleos de discussão política da Capital, o Diretório Acadêmico da Faculdade de Ciências Econômicas da Universidade Federal de Minas Gerais. “Quando souberam que Henriquinho desenhava, os dirigentes estudantis o procuraram para ilustrar cartazes e, depois, folhetos e jornais para as campanhas eleitorais no diretório acadêmico.” (MORAES, 1997: 47). Henfil afirmaria mais tarde que esse momento foi decisivo para que ele começasse a desenvolver uma tendência política em seus desenhos demonstrando sua preocupação para com as questões sociais. A partir de então, o desenho para Henfil se tornaria “apenas um suporte para suas idéias, [e] o próprio humor era um caminho para a luta que estava empreendendo.” (REGO, 1996: 121).

### **Desenvolvimento**

O início dos anos 1960 havia se tinha mostrado revolucionário por excelência. Ser revolucionário era ser diferente, embora não se falasse em democracia ou cidadania. Muitas manifestações artísticas dos anos de 1960 ilustraram o espírito revolucionário da época. A arte refletia o desejo de uma revolução plena, em seu sentido social, político, econômico e cultural na sociedade. (RIDENTI, 2003: 135), fato que nos permite apontar esse período como um dos mais influentes para a intelectualidade no Brasil. Sucederam-se eventos com artistas, ativistas políticos, estudantes que, por meio de espetáculos, tornavam a própria cultura mais popularizada, como se ocorresse um ensaio, uma excelente parceria entre arte e engajamento político.

Se essa tendência era latente no período do governo anterior ao golpe de 1964, com a instauração do regime ditatorial militar, ela se tornou ainda mais necessária. Nesse período ocorreu “uma superpolitização da cultura, indissociável do fechamento dos canais de representação política, de modo que muitos buscavam participar da política inserindo-se em manifestações artísticas.” (RIDENTI, 2003: 143). Nesse contexto, Henfil encontrou um meio de alcançar projeção para o seu trabalho, associando a facilidade de desenhar com as propostas políticas da ala progressista da Igreja Católica. Combater e/ou criticar a política militar conservadora da classe dominante tornou-se seu propósito, nesse espaço encontrou um terreno fértil para iniciar seu trabalho e se lançar como cartunista.

Em meados de 1964 Henfil lançou na revista *Alterosa*<sup>3</sup> uma dupla de personagens que alcançaram respaldo nacional nos anos posteriores: *Os Fradinhos*. Esses personagens foram os primeiros por meio dos quais Henfil conseguiu alcançar grande destaque em periódicos no Brasil, sendo publicados também nos Estados Unidos com o nome de *The Mad Monks*<sup>4</sup>. No último número da Revista *Alterosa*, em fins de 1964, Henfil preparou uma página de quadrinhos com os novos personagens que ele havia criado e que expunham claramente o que almejava o cartunista. Nesses quadrinhos “um enxame de abelhas põe para correr a tropa do Exército que ocupava uma rua. Na disparada, os soldados largam fuzis e capacetes pelo chão.” (MORAES, 1997: 62). Nos referidos quadrinhos, são nítidas as representações construídas sobre o contexto político em que o país estava inserido: Henfil procurava, de uma maneira simples, dar a conhecer ao grande público a necessidade de expulsar os militares do poder da mesma forma como eles haviam feito com o presidente João Goulart. Entretanto, convém lembrar que esse não foi um posicionamento somente de Henfil e suas tendências esquerdistas frente ao momento político do país. Rodrigo Patto Sá Motta (2006: 179), em seu livro *Jango e o Golpe de 1964 na caricatura*, afirma que

Durante o regime militar, significativamente, a maioria dos caricaturistas, que nos anos anteriores ao golpe havia atacado Goulart e as esquerdas, passou a denunciar os militares e o autoritarismo, perfilando-se ao lado das forças em luta pelo retorno à democracia.

Nos quadrinhos encenados pelos Fradinhos Henfil não retrata a vertente da Igreja Católica progressista, revolucionária e empenhada na busca da justiça social para os oprimidos e marginalizados. Muito pelo contrário, cria no *Fradinho baixinho* um estereótipo de arruaceiro, sagaz, espertalhão, que, em suas proezas, está, na maioria das vezes, pronto para prejudicar os outros. Mas quem é o *Fradinho baixinho*?

O *Fradinho baixinho* surgiu “assumindo uma conotação mais anárquica e sádica fundamental para defrontar-se de forma direta com os dogmas, medos e repressões derivados dos virtuosismos religiosos morais e políticos.” (PIRES, 2006: 95). No compacto antológico intitulado *A volta do Fradim*, o *Fradinho baixinho*, quase sempre com um humor exacerbado, para não dizer desconcertante, se apresenta como comunista. Sabe-se que sob a denominação generalizada de “comunistas” os adeptos do regime reuniam todos os que eram vistos como perturbadores da ordem. Henfil

apresenta o baixinho comunista na mesma perspectiva com que a direita conservadora via a oposição ao sistema político vigente.

Em um quadrinho dos Fradinhos publicado no livro *A volta do Fradim*, o *Fradinho baixinho* chega a um restaurante, ocasião em que, ao fazer o pedido, confia ao garçom o fato de ser “comunista” e pergunta se o restaurante atende a “comunistas”. A situação cria um desconforto tamanho no ambiente, que, em pouco tempo, todos os clientes e funcionários tomam conhecimento do fato e se retiram do local. (SOUZA, 2003: 82) Sendo o *Fradinho baixinho* um comunista, ele só ratifica a idéia de sinônimo de subversão da ordem instituída. Um frade, sinônimo de pandemônio, apresenta um perfil político-religioso contrário à imagem de luta da ala progressista da Igreja Católica na busca pela justiça.

A ditadura militar determinava preceitos sociais considerados dignos de boa moral que eram também respaldados no tradicionalismo de uma parcela significativa da sociedade. Nesse sentido, *Os Fradinhos* exploram, ainda que implicitamente, algumas temáticas como a homossexualidade, a fim de provocar uma espécie de quebra de padrões referendados pela moral ditatorial militar.

Acerca do moralismo defendido e assumido por parte da classe média, Carlos Fico (2003: 198) afirma que esse comportamento era fruto de uma propaganda bem conduzida pelos órgãos de propaganda do regime militar.

As campanhas de caráter ético-moral tratavam dos mais diversos temas: a dimensão cultural do carnaval e do futebol; o papel simbólico de heróis nacionais, como Tiradentes; o papel dos jovens na sociedade; as relações entre pais e filhos; o respeito devido aos idosos; a importância do trabalho; a solidariedade; a harmonia; o desapego; o amor.

De acordo com Maria da Conceição Francisca Pires, as temáticas específicas valorizadas nos anos 1970 abalaram e colocaram em discussão questões até então evitadas com abordagens relacionadas à família, costumes religiosos, entre outros. Nesse sentido, concordamos com Pires que “as estórias dos Fradins buscavam expressar as contradições em que vivia submersa a classe média, cindida entre a ardilosa euforia promovida pelo ‘milagre econômico’ e a barbárie praticada dentro e fora dos porões do regime” (2006: 109).

Por outro lado, podemos perceber que, embora Henfil houvesse recebido formação familiar religiosa tradicional, essa formação serviu como referência para um outro padrão de comportamento evidenciado em seus desenhos.

No final da década de 1960 Henfil demitiu-se do jornal em que trabalhava – o *Diário de Minas* – e, após uma breve peregrinação por outros jornais, chegou à filial do *Jornal dos Sports*, dedicando seus desenhos exclusivamente ao futebol – uma paixão brasileira inveterada, usada sabiamente pelos militares para alcançar legitimação política. Ao invés de atirar suas críticas aos jogadores, técnicos e juízes, resolveu “se concentrar nas torcidas do Atlético e do Cruzeiro. (...), nas rivalidades entre os torcedores.” (MORAES, 1997: 75). Henfil direcionava o seu olhar para o comportamento das torcidas que, movidas de paixão pelos seus times e, segundo ele, era possível “relacionar o futebol à realidade social, jogar com o perfil dos torcedores. (...) Ficou assim: a elite cruzeirense contra a massa atleticana.” (MORAES, 1997: 75).

Essa experiência com cartuns esportivos promoveu grande destaque na sua carreira profissional e rendeu, a convite da diretoria do *Jornal dos Sports*, dois empregos no Rio de Janeiro, para onde deveria se transferir. Era uma oportunidade única, além dos ganhos financeiros, seria mais fácil se destacar nacionalmente, como afirma Joffre Rodrigues, responsável pela publicidade do jornal: “você vai ganhar três vezes mais, vai para a capital cultural do Brasil ... Não dou um ano para você ser o maior humorista do país. Vão chover convites para você.” (MORAES, 1997: 77). Viajou com o incentivo dos amigos, da família e deixando para trás alguns projetos, como a implantação de uma escola de arte para crianças.

Nesse momento, Henfil deixou seu lado profissional falar mais alto, quando abandonou um projeto social, como a escola de artes para crianças, em parceria com os frades dominicanos. Não faltava muito para inaugurarem esse centro de cultura e arte.

Dênis de Moraes (1997: 78), registrou uma conversa de Henfil com o Frei Patrício: “Estou com um problema aí que é o seguinte: me fizeram uma proposta de ir para o Rio, para ganhar o triplo que ganho aqui – revelou Henfil, com receio de que o amigo fosse dizer: ‘E a nossa escola?’ Enganou-se redondamente.”

O problema confidenciado por Henfil residia em trocar um projeto social por um bom salário e a oportunidade de ficar famoso. Seria difícil para o frei tentar convencer Henfil a optar por um trabalho social ao invés de investir na própria carreira, afinal o sucesso financeiro e profissional era meta a ser alcançada.

Em uma carta dirigida à sua mãe, publicada no livro *A volta do Fradim*, o cartunista relembra momentos da sua infância, agradece pela educação e pela moral familiar na qual fora criado e termina dizendo: “Pois bem mãe, graças à educação exemplar que a senhora me deu que eu hoje sou conhecido e tenho fama, sucesso e fortuna! Obrigado mãe! A bênção de seu filho, Henriquinho. Guanabara, 12 de abril de 1971.” (SOUZA, 2003: 124).

Nessa mesma época, o Brasil se empolgava com as conquistas alcançadas por meio do esporte, especialmente o futebol. O presidente Médici soube manipular a conquista da seleção brasileira na Copa de 1970 aliando-a ao crescimento econômico do país, o chamado “Milagre Econômico” – caracterizado por um crescimento recorde do PIB nacional - como fonte de legitimação de seu governo. A vitória do futebol brasileiro na Copa de 1970 pode ser vista como um elemento de grande importância para a época, foi a primeira vez que a transmissão da copa do mundo foi transmitida ao vivo pela televisão e o povo, eufórico, foi às ruas para comemorar o feito grandioso dos jogadores. Médici não poupou esforços para capitalizar o sentimento caloroso de um povo, arrebatado com a vitória da seleção, em favor do regime político:

Em 21 de junho de 1970, quando a seleção brasileira de futebol derrotou o time italiano na Copa disputada no México e se tornou tricampeã do mundo, o país enlouqueceu. (...) os jogadores foram recebidos como heróis e o governo decretou feriado nacional para que a população pudesse fazer o carnaval da vitória. (...). Centenas de fotos diferentes inundaram jornais e revistas, mostrando o general-presidente sorridente e feliz entre os membros da seleção e admirando a taça Jules Rimet. A marchinha ufanista, “Pra Frente Brasil”, foi oficializada e passou a ser tocada em todos os eventos públicos. Logo surgiu também um cartaz, distribuído em milhões de pontos do território nacional, mostrando Pelé, em um salto espetacular, após fazer um gol e ao seu lado o slogan : “Ninguém Mais Segura Este País”.

A estratégia da máquina publicitária dava ótimos resultados. A população identificava o autoritarismo com as realizações esportivas e econômicas. (BARROS, 1994: 61).

Essa vitória, assim como o destaque do brasileiro Emerson Fittipaldi no automobilismo internacional, serviu como subsídio para alimentar as propagandas políticas do regime ditatorial. A conquista dos jogadores na Copa foi divulgada como se fosse uma conquista do regime militar, insistindo no bordão que essas conquistas

estavam incluídas no projeto de uma nação que “rumava ao futuro”, reforçando assim, uma imagem positiva do regime. Nesse contexto, as várias campanhas publicitárias do governo encontraram seu auge.

As campanhas publicitárias do governo estavam incluídas em parte das atribuições de um órgão oficial chamado AERP (Assessoria Especial de Relações Públicas), encarregado de construir e divulgar campanhas com o objetivo de melhorar a imagem do presidente, engrandecer a nação de forma ufanista e incentivar o amor à pátria.

O tema central da AERP era a emergência do Brasil como uma sociedade dinâmica, original, tendo como pano de fundo o rápido crescimento econômico. (...). Uma das técnicas mais eficientes da AERP consistiu em associar futebol, música popular, presidente Médici e progresso brasileiro. Médici era excelente material para a campanha. Adorava posar de pai e era fanático por futebol. A AERP explorou ambas as preferências. (SKIDMORE, 1988: 223).

Integrantes dos movimentos de esquerda, afirmavam que o futebol funcionava como uma espécie de entorpecente que alienava e manipulava a população a fim de que ela não reivindicasse seus direitos, sua liberdade. Mas, respaldados pelo do AI-5, decreto governamental que institucionalizou o arbítrio, os militares podiam, por meio da repressão e da censura que atuava diretamente nos meios de comunicação, fazer calar uma parcela significativa que dava voz à oposição.

O fato é que o poder militar se projetava como expoente legítimo das conquistas esportivas e econômicas. No período, alguns fatores impulsionavam o chamado “Milagre Econômico Brasileiro”: investimentos estrangeiros no país, aumento nas exportações, crescimentos das ofertas de emprego na indústria, crescimento econômico mundial, que também propiciavam o crescimento da economia brasileira e o aumento no poder aquisitivo da classe média. Por outro lado, um descabido arrocho salarial somado à crescente concentração de renda e o aumento da dívida externa do país, era encoberto por essas conquistas.

Como as diversas formas de censura, repressões e torturas, a propaganda foi largamente utilizada como uma das estratégias de manutenção do regime militar. A força ideológica contida nos slogans do governo, como “*Brasil: ame-o ou deixe-o.*”; “*Ninguém segura este país.*”, ou “*Brasil: um país que vai pra frente.*”, servia para



demonstrar o poder manipulador contido nessas mensagens publicitárias da época, e alimentava o ufanismo exacerbado estimulado pelas propagandas, especialmente no período do presidente Médici.

Ainda de acordo com Barros (1994: 61), essas propagandas, aliadas à autoridade aplicada com frequência em detrimento da liberdade individual, estruturava-se numa espécie de pacto social se aproximando da teoria do *Leviatã* de Thomas Hobbes.

O indivíduo abria mão, conscientemente, a favor do poder absoluto do Estado, de suas prerrogativas de cidadão, particularmente da liberdade e do direito de opinião, recebendo em contrapartida, a garantia de paz e segurança para si e sua família e o direito à preservação de algum patrimônio dentro de uma economia dirigida.

Para Henfil, não passou despercebida a euforia em torno do futebol e o ambiente favorável para a tentativa de legitimação pelo governo militar. A relação do trabalho do cartunista com o futebol proporcionava destaque considerável em sua carreira, o que se evidenciou a partir da criação e publicação de tirinhas com personagens que representavam as torcidas organizadas dos principais times cariocas. Henfil lidava com uma paixão nacional: o futebol. Ambiente propício à criação dos dois primeiros personagens: Urubu, como símbolo da torcida do Flamengo e Bacalhau representando a torcida do Vasco. Ao perceber o *feedback* que os personagens provocaram, enxergou as vantagens de se trabalhar com um esporte que é considerado, até a atualidade, a “paixão nacional”, e antecipou os personagens dos outros times, como nos relata Moraes (1997: 95):

Henfil percebeu o filão e apressou novos personagens: pó de Arroz (Fluminense), Cri-Cri (Botafogo) e Gato Pingado (América). Cada um reverberando traduções simbólicas. Pó de Arroz referia-se ao padrão social elevado da torcida tricolor; Cri-Cri foi inspirado em cartas de flamenguistas que se queixavam do jeito implicante e chato dos botafoguenses; e Gato Pingado retratava a pequena torcida americana. (...). Os personagens tornaram-se tão populares que se sobrepuseram aos símbolos tradicionais dos clubes: Urubu substituiu Popeye; Bacalhau assumiu a vaga do Almirante; pó de Arroz a do Cartola; Cri-Cri, a do Pato Donald; Gato Pingado a do Diabo. (*grifos nossos*).

Se a ditadura soube utilizar as conquistas da seleção como elemento integrante do “Milagre Brasileiro”, Henfil também soube utilizar essas conquistas em favor de sua projeção profissional. O cartunista percebeu do valor desse esporte de massas, valeu-se dele para legitimar-se na profissão e alcançar uma situação financeira confortável. Por meio do futebol, buscou legitimar-se no rol dos cartunistas mais populares do país na época, empreita na qual logrou êxito inegável.

### **Ubaldo: a paranóia desvelada**

Em meio a um clima de incertezas, avanços e retrocessos na política nacional, com o agravamento da crise econômica, vitórias da oposição nas eleições de 1974, a diminuição da censura no ano seguinte e atuação do aparato repressivo fugindo ao controle do governo, surgia *Ubaldo, o paranóico*.

O personagem Ubaldo, o paranóico nasceu da aliança entre a criação artística de Henfil e o jornalista Tárík de Souza em outubro de 1975, quando, em meio ao clima apreensivo, os dois se dirigiam para uma casa de praia, em uma cidade litorânea do Rio de Janeiro, onde costumavam passar fins de semana. “Geralmente algum presságio nos avisava que alguma coisa de tenebrosa podia nos acontecer, e caíamos fora antes”. (MORAES, 1997: 219).

Tárík faz alguns esclarecimentos acerca do surgimento do Ubaldo, na abertura do livro *A volta de Ubaldo, o paranóico*, que não podemos deixar de citar:

Ambos nos acusávamos de paranóicos – e não faltavam razões de todas as ordens para que estivéssemos certos. (...). Até que resolvemos transformar num personagem de papel e traço essas inquietações comuns. Naquele tempo, os arrastões eram feitos pelos militares, que já manifestavam preferência tétrica por finais de semana. Muitos amigos desapareceram assim. (SOUZA, 2006: 8).

Henfil traçou a expressão apavorada do personagem Ubaldo, mesclando “características de Tárík – a barba e o cabelo comprido – e dele próprio – como o hábito de andar de sandálias de couro, para não apertar os dedos dos pés.” (MORAES, 1997: 219).

Seu lançamento se deu no Pasquim em Abril de 1976. Nesse sentido, a criação e estréia de Ubaldo, são fatos coevos à morte do jornalista Vladimir Herzog e do operário

Manuel Fiel Filho nos subterrâneos da Ditadura. Isso expôs as diferenças entre o governo de Ernesto Geisel – da linha castelista – que propunha a redemocratização do país no momento oportuno, e a “linha dura” do exército, que eram os militares mais radicais a favor do endurecimento do regime. Para conter os “excessos”, Geisel decidiu destituir o comandante do II Exército, Ednardo D’Ávila Melo, responsável pelas sessões de torturas a presos políticos no DOI-CODI (Destacamento de Operações e Informação – Centro de Operações de Defesa Interna) de São Paulo. Dessa forma, Geisel, desde já, manifestava seu desejo por “um projeto de ‘abertura lenta, gradual e segura’, definido já no início de sua gestão.” (CASTRO; D’ARAÚJO, 2002: 8).

A morte de Herzog e também de Manuel Fiel Filho representaram um retrocesso na expectativa de transição democrática por parte da população tomada pelo medo. Dessa forma, procuramos entender o contexto político que se seguiu na caminhada para a redemocratização do país, onde, por meio de uma política “marcada por avanços e retrocessos, denominados então ‘casuísmos’, Geisel conseguia ditar o ritmo e o sentido da transição, controlando ou reprimindo a oposição, quando julgasse conveniente.” (CASTRO; D’ARAÚJO, 2002: 8).



Fonte: SOUZA, I. C. (Org.). A volta do Ubaldo, o paranóico: uma antologia histórica. São Paulo: Geração Editorial, 2006. p. 15.

Quando atentamos ao espírito tragicômico de Ubaldo, podemos perceber nele as características da juventude politizada da época – cabelos longos, bigode e, algumas vezes com chinelos nos pés – um estilo meio “hippie” identificado por muitos como símbolos da rebeldia jovem do período. Ele está inserido em um círculo social próprio, já que pertence à classe média intelectualizada de que faziam parte “estudantes politicamente ativos, professores universitários, profissionais liberais, artistas, jornalistas, publicitários, etc.” (ALMEIDA; WEIS, 1998: 326). O próprio Henfil afirmou que “no nosso caso, (...) o povo que atingimos é uma minoria alfabetizada, morando pelo menos com água e esgoto e em geral estudante ou formado em faculdade.” (FRADIM, 1977: 42).

Mas essa afirmação não traduzia unanimidade. Importa destacar a crítica do cartunista Claudius Ceccon: “o Ubaldo é a própria imagem do intelectual de Ipanema, que não faz nada e acha que estão querendo pegar ele”. (FRADIM, 1977: 41).

Nos cartuns protagonizados por Ubaldo, o paranóico, observamos constantes referências aos órgãos de informação, repressão e tortura, aparatos dos governos militares, intensificados com o endurecimento do regime implantado em meados da década de 1960, período no qual as esperanças de um arrefecimento iminente dessa política arbitrária começaram a fracassar.

O clima de festa revolucionária nas universidades murchou no final dos anos 60, com o AI-5, as detenções e a violência institucionalizada, as demissões de professores, o ingresso dos estudantes mais radicais nas organizações armadas e seu rápido desmantelamento pelo regime. (...). No começo da década de 70, nas mesmas escolas e bares onde poucos anos antes se previa o fim da ditadura para breve e, quem sabe, a revolução para logo depois, falava-se baixo, olhando de lado, sobre prisões, torturas, desaparecimentos. (ALMEIDA; WEIS, 1998: 371).

O medo é elemento determinante na vida de Ubaldo. Sem essa característica, não teria sentido a atuação do personagem. No humor gráfico e engajado de Henfil, o perigo está sempre rondando o hilário Ubaldo. Dessa forma, Henfil zomba com o receio exagerado, já que Ubaldo, na maioria das vezes, prenunciava um perigo irreal, e/ou em proporções maiores do que do que a maioria da sociedade tinha conhecimento. Essa característica, de certa forma, servia de forma positiva ao regime, uma vez que, sem evidências claras do perigo, pode-se concluir a inexistência de tal.

Outra crítica de Claudius Ceccon é relevante. Em carta enviada a Henfil e publicada na revista Fradim, n. 16 de Janeiro/Fevereiro de 1977 ele escreve:

Meu sentimento é que chamar um cara de paranóico porque vê perseguição por todo lado – perseguição que existe de fato – acaba por minimizar esta mesma perseguição, fazendo com que ela pareça a criação justamente de paranóicos, de desajustados sociais, de gente que não quis ou não pode embarcar no “sonho”. (FRADIM, 1977: 41).

Ubaldo ridiculariza o medo exagerado de parte da sociedade que se apresentava resistente direta ou indiretamente à Ditadura Militar ao encenar suas peripécias e desventuras nos quadrinhos e cartuns do Henfil. É sabido que houve casos de pessoas presas inocentemente, torturadas, violentadas e que morreram nas mãos do aparelho repressivo por não revelar o que não sabiam e muitos “desapareceram” misteriosamente. Parte da sociedade vivia temerosa quanto à possibilidade de, talvez, por equívoco ou não, ser seqüestrada pelos órgãos de tortura do governo.

Quando usamos a expressão “parte da sociedade”, entendemos, assim como Rollemberg (2003: 47), que “se o movimento que derrubou o governo institucional foi repudiado por parte da sociedade civil, por outro lado, foi saudado com entusiasmo por segmentos sociais – não exclusivos das classes dominantes – que com ele se identificaram.” Com base nessa afirmativa, não se sustenta a tese defendida pelas esquerdas que asseguram a falta de legitimidade do governo militar por não contar com o apoio da sociedade. As esquerdas tinham dificuldades em aceitar que o golpe de 1964 concentrava um caráter civil-militar visto que uma fração significativa da sociedade civil aprovava o golpe militar daquele fatídico “trinta e um” de março.

É comum também afirmar que a esquerda lutava pela volta aos direitos democráticos. No entanto, assim como a direita conservadora, a esquerda não tinha um projeto de democracia para o Brasil: ambas tinham a intenção de instituir o golpe revolucionário. Marcelo Ridenti (2003: 135), em análise acerca dos “Tempos Revolucionários”, aponta os anos de 1960 como os de maior agitação política, social e cultural. Porém, o grande debate da época era a palavra *Revolução* e seus diversos sentidos.

Então, a utopia que ganhava corações e mentes era a revolução – não a democracia ou a cidadania, como seria anos depois – tanto

que o próprio movimento de 1964 designou a si mesmo como revolução. As propostas de revolução política, e também econômica, cultural, pessoal, enfim, em todos os sentidos e com os significados mais variados, marcaram profundamente o debate político e estético.

Muitos grupos de esquerda buscavam sua legitimação perante a sociedade, defendendo a restauração da democracia. Na verdade, isso não fazia parte de seus propósitos no período anterior a 1964, no qual estavam comprometidos com a construção de algo novo e iminente, em que a democracia seria apenas uma etapa do processo.

Assim, ao longo de todo este passado mais recente, que negou a negação, que afirmou a existência de luta das esquerdas e dos movimentos sociais contra a ditadura, militantes, ex-militantes, jornalistas, historiadores e sociólogos contaram uma história que enfatizou o caráter de resistência em defesa da democracia e contra o autoritarismo. (ROLLEMBERG, 2003: 48).

Ubaldo, que também não consegue ter uma idéia clara do que está acontecendo ao seu redor, caminha nas pontas dos pés. Em alguns momentos demonstra uma perturbação que carrega somente consigo, não conseguindo partilhar com outros ao seu redor os temores que o afligem. Ubaldo parece viver em uma realidade distinta dos demais: em um mundo próprio, muitas vezes cercado de fantasias imagéticas irreais.

Quanto à minimização da perseguição empreendida pelo aparato repressor e criticada por Ceccon, em uma carta-resposta Henfil discorda dessa minimização que, do ponto de vista de Ceccon, daria margem à compreendê-la como criação de “psicopatas”, e insiste que

absolutamente, Ubaldo não está minimizando a perseguição. Me parece que o ponto central é isto aí, não? E vamos usando a palavra perseguição, mesmo sabendo que a palavra certa é outra, né? Assim, há um interesse bem profilático. E a única profilaxia que conheço nestes casos é a verdade, o desnudamento da verdade. Por isso, fico pensando se a tua análise de que a vulgarização da perseguição iria minimizá-la, acabaria numa de: é melhor não conscientizar porque as pessoas vão perder o medo e aí não vão dar importância. Assim, tendo medo as pessoas procurarão acabar com o medo. (FRADIM, 1977: 43 e 45).

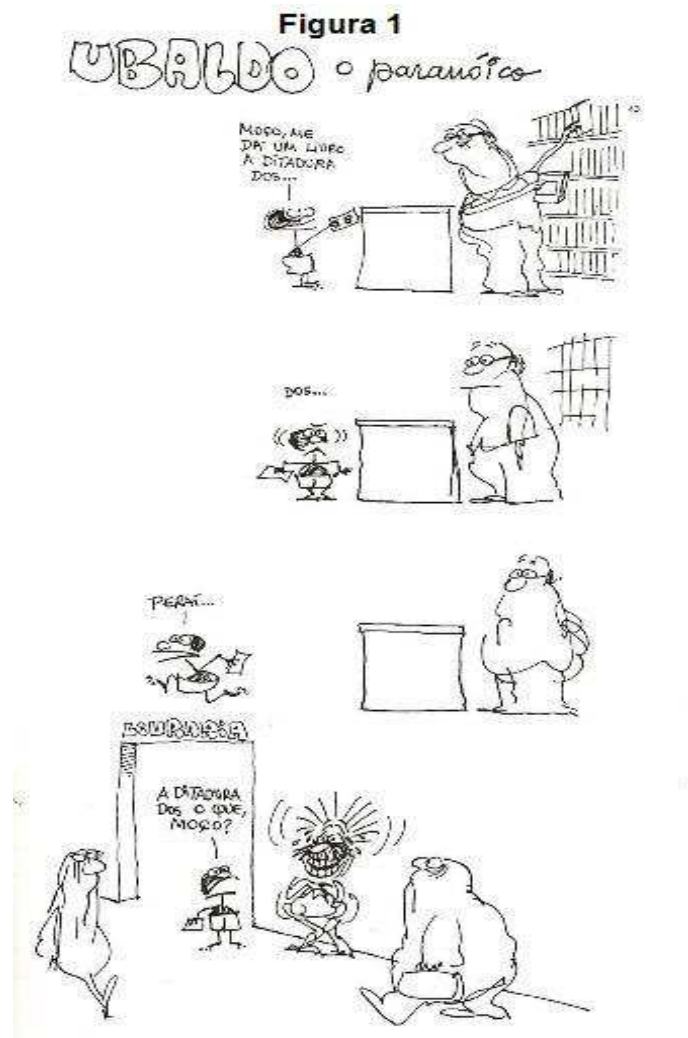
A banalização do medo é a idéia que Henfil usa para lidar com o momento político em questão. Talvez a banalização do medo faça com que esse sentimento de grande inquietação desapareça, ou talvez seja diminuído num ambiente de dúvidas e incertezas, ambiente esse responsável pelo clima de alerta que martirizava boa parte da sociedade. De toda forma, banalizar o medo não significa estar seguro ou acima de qualquer suspeita, é nada mais, nada menos que se sentir um pouco melhor.

Essa forma de banalizar o medo às ameaças de restrição para com as liberdades civis, tornava possível “expulsar os demônios” pessoais. Para Henfil, o fato de chamar Ubaldo de paranóico não quer dizer que ele seja doente mental, um louco que enxerga perseguição por todos os lados. A grande questão é que as pessoas, de modo geral, se identificam com o Ubaldo, e afirmam ainda que ele está conscientizando os “Ubaldos”, o que é um *feedback* muito bom e sendo assim, a palavra “paranóico” não traz em si um fardo de preconceito. (FRADIM, 1977: 47).

Em depoimento a Tárík de Souza, Henfil deixa claro que as pessoas é que criam o personagem Ubaldo a partir de seus receios e temores pessoais: “De vez em quando vem alguém e me fala assim: ‘Oh, mas a coisa que eu mais gostei do Ubaldo, o Paranóico, foi o seguinte...’; e conta uma que eu não fiz.” (HENFIL, 1985: 9). Com essa afirmação, Henfil aponta para a falta de controle que o personagem Ubaldo, o paranóico assumiu na sociedade naquele período. Para o cartunista, Ubaldo é um simulacro social; esse personagem é uma forma de se pensar o momento, a sociedade, mas não é uma regra.

O personagem estava nas mãos das pessoas, e nesse sentido, há uma relativa identificação, o que não quer dizer que possamos fazer generalizações, haja vista o público leitor que consumia o *Pasquim* – um tablóide de contestação. O verdadeiro Ubaldo, paranóico, não compraria um jornal como esse, já que era “um jornal de esquerda, sem sectarismos, o que significa que era possível encontrar, lado a lado, um marxista ortodoxo como Henfil, expondo suas idéias através de seus personagens indignados e frenéticos (...).” (REGO, 1996: 22).

No cartum reproduzido a seguir, (figura 1), Ubaldo pede a uma criança, com características de “menino de rua”, menor abandonado, para comprar um livro cujo tema era ditadura. A comicidade se dá quando, ao esquecer o título do livro, o menor sai da livraria, vai até o Ubaldo e pergunta na presença de outras pessoas: “A Ditadura dos quê, moço?”



Fonte: MORAES, D. O Rebelde do traço: a vida de Henfil. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 221.

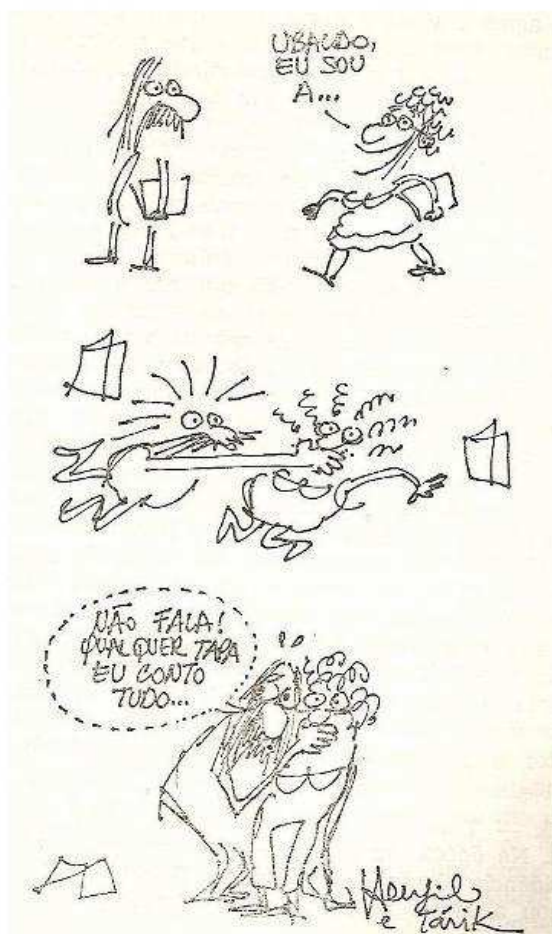
Segundo Marcelo José Martins (2006: 21), Ubaldo “nasceu com a finalidade de denunciar a perseguição promovida pelo regime militar”.

Entretanto, acreditamos que mais do que “denunciar a perseguição”, Ubaldo satiriza o pavor da população frente às notícias que, mal ou bem, chegavam aos seus ouvidos. O personagem não pode ser caracterizado apenas como um militante político



perseguido pelo governo militar. Ele não denuncia o regime, não se opõe, só tem medo. A truculência militar não aparece nos cartuns, ela se insinua através da paranóia do personagem. Ubaldo manifesta dois comportamentos que à primeira vista se opõem, mas que na verdade são complementares. Ele vive constantemente com um grande medo, fato que o impede de expor livremente suas opiniões e que o coloca como desafeto do regime político em vigor, em outras palavras, vítima do regime.

Figura 2



Fonte: HENFIL. Como se faz humor político. Petrópolis: Vozes, 1985, p. 55.

Entretanto, mostra-se disposto a cooperar com o regime diante da possibilidade, mesmo que remota, de perder a “relativa paz” em que repousa sua paranóia. Um dos primeiros cartuns produzidos por Henfil e Tárík expõe seu pavor dos órgãos de repressão dos governos militares. Nesse cartum, quando chega uma mulher e diz:

“*Ubaldo, eu sou a...*” Ubaldo a interrompe tapando a sua boca e advertindo em voz baixa: “*Não fala! Qualquer tapa eu conto tudo...*” (ver figura 2).

Ubaldo é um personagem que atua em situações de duplo sentido. É cômico, já que encena um pavor exagerado, como se observasse a realidade através de uma lente de aumento que deforma a conjuntura histórica e política. O perigo existe, é fato. No entanto, o perigo ganha tamanha proporção nas lentes de Ubaldo, que acaba por tornar-se ridículo, o que ironicamente sugere que não há perigo algum. Tudo é paranóia. O exagero serve para camuflar a crítica velada de Henfil para com a paranóia da repressão que estava no ar. Eis o motivo da não censura dos cartuns do Ubaldo: a coerção existia, era inegável, mas naquela proporção, apenas nas “cabeças progressistas”.

Não se percebe, ao longo dos cartuns do Ubaldo, uma coerção efetiva dos militares ou dos órgãos de repressão. Ubaldo, em seus cartuns, não sofre perseguição ou repressão. Ao contrário, o que se percebe é um medo doentio, aparentemente sem fundamento, que provoca perplexidade nos personagens com os quais ele contracena. Como exemplo, podemos citar um cartum em que Ubaldo, com um jornal escondendo o rosto como se estivesse lendo, caminha no calçadão de um militar (ver figura 3). O militar percebe e alerta um colega: “*Cuidado! Tem um civil me seguindo.*” (SOUZA, 2006: 35).

Assim, Henfil ironiza a preocupação exagerada do personagem – no que diz respeito ao cerceamento das liberdades civis individuais. O humor que perpassa os cartuns do Ubaldo se dá na medida em que o pessimismo e o medo, associados ao personagem parecem não existir, ou não fazem parte da percepção de outros personagens que o acompanham.

Por outro lado, o comportamento de Ubaldo aponta para o perigo real, mas abstrato demais para os padrões da época. O fato de ter o epíteto depreciativo de “paranóico” indica um caso patológico, suas paranóias são fruto de uma interpretação errada, equívoca, sobre a realidade que o cerca. O depreciativo aponta para isso. O próprio Henfil afirma que “a historinha mostra, além da perseguição real, a criação que Ubaldo faz por conta própria.” (FRADIM, 1977: 45). É como se fosse engraçado ter

medo de ser perseguido, preso, torturado, embora o medo seja justificado, em Ubaldo ele se torna exacerbado. Henfil se justifica afirmando:

Quanto ao fato de ficar então impróprio chamar Ubaldo de paranóico porque ele está com medo de perigos reais, devo dizer que é a única maneira que encontrei de formar o personagem. Ubaldo não é a causa e sim o efeito. O perigo existe, é a causa. O medo do Ubaldo existe, é o efeito. O medo cresce e começa a ter velocidade própria. (FRADIM, 1977: 46).

Ubaldo, o paranóico, é fruto de um momento determinado, filho natural do período em que o Brasil esteve nas mãos da ditadura militar, nasceu do medo das perseguições, prisões e torturas, mas soube conciliar seus atos com a suspensão dos direitos civis e *habeas corpus* pela ditadura.

Ser preso era um risco a que se expunham todos os que faziam, ou se diziam de oposição ao autoritarismo, fosse qual fosse o grau de seu efetivo envolvimento político – sem falar naqueles, nem tão poucos, que não eram nem a favor nem contra o regime, e ainda assim detidos e maltratados antes que alguém se desse conta o engano. A prisão, pois, era um acontecimento ao mesmo tempo esperado e surpreendente, uma ameaça incrustada no cotidiano de cada um, uma possibilidade (...) que se tratava de exorcizar, por vezes, com as armas do humor negro e da ironia. (ALMEIDA; WEIS, 1998: 388-389).

Se à primeira vista pode parecer uma incoerência o fato de que críticas de Henfil, através do comportamento de Ubaldo resistiram à censura da época, Motta (2006: 24), lança luz sobre a questão ao afirmar que o riso pode ser tolerado pelos que detêm o poder quando seu autor utiliza a ironia nas sátiras que elabora.

Ao apontar equívocos, ou pontos frágeis a serem corrigidos por um governante sagaz, há determinadas críticas que são enunciadas de modo mais suave se o meio utilizado for o riso, pois a ambigüidade do discurso cômico, principalmente na ironia, permite que a mensagem chegue aos ouvidos – no presente caso, aos olhos – do destinatário de maneira menos agressiva. Essa era uma das funções do bobo da corte: dizer ao rei certas verdades e expressar críticas que só poderiam ser toleradas sob forma satírica.

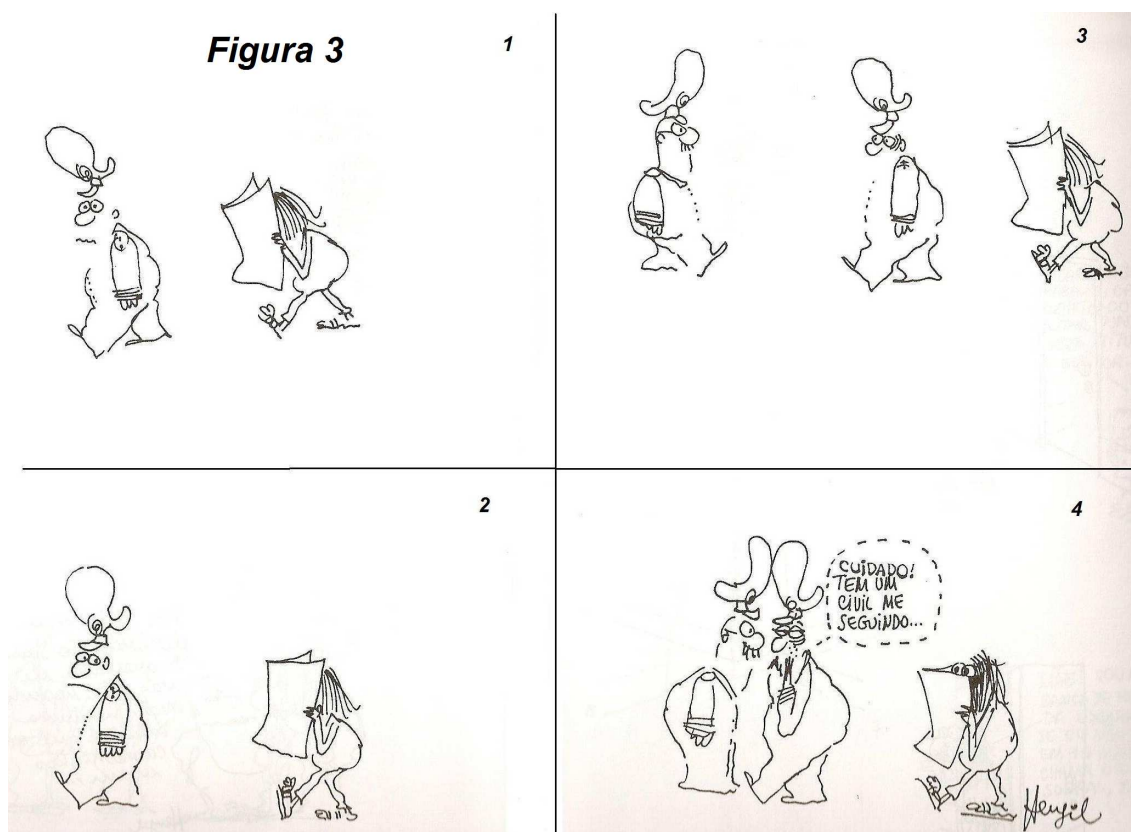
Convém destacar ainda que, ao analisar o personagem Ubaldo, o paranóico

olhando-o como reflexo de uma dada realidade percebemos que ele expressa uma resistência politicamente incorreta que se configura num medo à liberdade, como se ele não estivesse preparado para viver em liberdade. Não há dúvidas quanto ao termo “o paranóico”, que qualifica o nome *Ubaldo*, antes de tudo é uma característica patológica do personagem. De acordo com Álvaro Cabral (1971: 277), a paranóia é uma:

Psicose caracterizada por delírios sistemáticos, mas sem demência, ou muito pouca. O delírio de grandeza ou o de perseguição (um dos dois ou ambos) são características mais salientes e as que o paciente defende com todas as aparências de lógica e razão em seus argumentos.

Portanto, se a paranóia pode ser definida como um *delírio de grandeza ou de perseguição*, Ubaldo estava afetado pela segunda definição, ou seja, era perturbado por delírios persecutórios próprios do ambiente político e *estritamente vigiado* em que ele foi criado apresentando “uma importante incidência sobre a realidade social.” (CIRNE, 1983: 8).

**Figura 3**



**Fonte:** SOUZA, Ivan Cosenza (Org.). **A volta de Ubaldo, o paranóico:** uma antologia histórica. São Paulo: Geração Editorial, 2006. p. 34 – 35.

Analisando a construção de personagens criados ficcionalmente, (seja em qualquer estilo textual, até mesmo em cartuns), percebe-se que eles são, na verdade, resultado da imaginação do seu criador, mesmo quando inseridos em contexto histórico determinado. De acordo com Antônio Cândido (1970: 27), no livro *A Personagem de Ficção*,

A descrição de uma paisagem, de um animal ou de objetos quaisquer pode resultar, talvez, em excelente ‘prosa de arte’. Mas esta excelência resulta em ficção somente quando a paisagem ou o animal (...) se ‘animam’ e se humanizam através da imaginação pessoal.

Atentos ao fragmento que destacamos na citação de Antônio Cândido, percebemos em boa parte dos desenhos de Henfil, a existência de traços abruptos, expressivos e ligeiros que dão conta de simular uma espécie de movimento dos personagens. E, mais do que isso, quando atentamos para “Ubaldo, o paranóico”, a maneira como o personagem cria vida é, na verdade, a representação do imaginário do seu criador. Para representar as angústias do homem – aqui em sentido genérico –, nada melhor do que construir um *homem-personagem* que atua no cenário da ditadura militar, mostrando o que é estar inserido, no clima de medo, aflições, delações, torturas, fugas e mortes que compunham o cenário trágico do período.

Ubaldo representa o perfil “paranóico”, às vezes desconhecido ou camuflado de grande parte da sociedade brasileira. Ações exageradas, dramáticas, absurdas, dão o tom ao seu dia-a-dia, ou seja, é uma forma hiperbólica de interpretar a realidade. E, se houve exagero do autor ao dedicar-se à representação do medo é porque naquele tom exagerado é que se encontra a força expressiva do discurso de protesto elaborado pelo cartunista.

(...) o autor pode realçar aspectos essenciais pela seleção dos aspectos que apresenta, dando às personagens um caráter mais nítido do que a observação da realidade costuma sugerir, levando-as, ademais, através de situações mais decisivas e significativas do que costuma ocorrer na vida. (CANDIDO, 1970: 35).

Ubaldo se torna a voz das verdades, ou inverdades abafadas pela censura prévia, e também pela auto censura que as pessoas voluntária ou involuntariamente se impunham. Para Henfil, esse personagem ficcional representa autenticamente uma opinião coletiva.

Mais uma vez atentamos a Antônio Cândido: “as personagens, ao falarem, revelam-se de um modo bem mais completo do que as pessoas reais, mesmo quando mentem ou procuram disfarçar a sua opinião verdadeira.” (CANDIDO, 1970: 29)

Se o comportamento de Ubaldo diante da situação política é a paranóia, mas os limites entre sua paranóia e a realidade eram muito estreitos, podemos fazer o seguinte questionamento: até que ponto o Ubaldo pode ser chamado de paranóico? Sua paranóia é uma estratégia que atenua a realidade?

Acreditamos que essa paranóia é consequência quase que inexorável das situações-limite que as pessoas comuns, além dos que se engajaram de forma mais ou menos efetiva contra a ditadura, vivenciaram. O personagem mostrava de modo cômico, por vezes desiludido, o clima de medo que a todos atormentava, mas que, ironicamente, talvez fosse fruto apenas de sua paranóia, medo irreal ou se real, muito exagerado. Não por acaso, em Ubaldo, o leitor se permite viver o que ardentemente deseja que seja real.

### **Considerações finais**

O cenário tenebroso montado pelo aparelho repressivo foi o palco de inúmeras criações artísticas, cada qual expressou à sua maneira os múltiplos sentimentos que o regime ditatorial impôs aos brasileiros. Diz Henfil:

Vi por mim e vi pelos outros que a perseguição tinha entrado com seu sêmen dentro de mim. Mesmo quando a perseguição *não* se manifestava, nós “víamos” a perseguição. Uma agonia de lascar. E paralisante. E meio caminho andado para a paranóia clínica, de baixar em hospital. (FRADIM, 1977: 44).

Observa-se que criador e criatura mantêm uma relação especular, onde o cartunista se torna um paranóico, e Ubaldo manifesta as convicções de seu criador, expressando no reflexo de seus atos e discursos, uma exposição de seus medos de modo a encará-los ou conviver com o temor que o acompanha por meio do humor gráfico

recheado de contestação política. Importa lembrar que, de acordo com Maria Hermínia Tavares de Almeida e Luiz Weis (1998: 328) “a insegurança e, inevitavelmente, o medo terem sido sensações básicas, cotidianas e comuns a quem quer tenha feito oposição à ditadura, marcando a fundo a vida privada dos oposicionistas.

Para Henfil, criar um personagem paranóico era uma forma de lidar com o temor, acostumar-se com o sentimento de estar sendo observado a todo o tempo. Na revista *Domínios da Imagem*, Alberto Gawryszewski (2008: 15) ao qualificar Henfil como um dos maiores chargistas que o Brasil conheceu, afirmou que “seu compromisso não era com o humor, o seu objetivo não era provocar o riso e sim clarear os fatos como ele os via.”

Na prática, os quadrinhos e cartuns de Henfil, representaram um vigor obstinado de oposição. Não podemos deixar de afirmar que, de certa forma, estimularam e contribuíram na luta contra os governos militares e na redemocratização do país. Se Ubaldo não era de todo um contraventor, foi, sem dúvida, um personagem conflituoso, ambíguo. Não são raras as situações em que deixa transparecer com sutileza ou ironia seu inconformismo e, ao mesmo tempo, suas incertezas quanto ao desenrolar da política de redemocratização proposta por Geisel. Vivia em um mundo próprio onde encenava, ridicularizando, o ambiente de dúvidas, incertezas, perseguições e medo vivenciado por aqueles não se deixaram enganar pelas campanhas publicitárias do regime militar. Nada mais apropriado para o cenário da época do que a produção do “humor negro” protagonizado pelo paranóico Ubaldo.

## **Referências**

ALMEIDA, M. H. T.; WEIS, L. Carro zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In.: SCHWARCZ, L. M. (org.). *História da vida Privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 319-409.

BARROS, E. L. *Os governos militares*. São Paulo: Contexto, 1994.

CABRAL, Á. *Dicionário de psicologia e psicanálise*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 1971.

CÂNDIDO, A. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

CASTRO, C.; D'ARAÚJO, M. C. (Org.). *Dossiê Geisel*. Rio de Janeiro: FGV, 2002.

CIRNE, M. A biblioteca de caicó: ensaios sobre vanguarda, semiologia e cultura de massa. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983.

FICO, C. Espionagem, polícia política, censura e propaganda: os pilares básicos da repressão. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Org.). O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 167 – 205.

FRADIM DO HENFIL. Codecri, Rio de Janeiro, n. 16, jan/fev. 1977.

GAWRYSZEWSKI, A. Conceito de caricatura: não tem graça nenhuma. Domínios da Imagem/UEL. Londrina [PR]. Ano I. n° 2. Maio 2008, p. 7 – 26.

HENFIL. Como se faz humor político. Petrópolis: Vozes, 1985.

MAIA, C. J. A invenção da Solteirona: conjugalidade moderna e terror moral – Minas Gerais (1890 – 1948). Tese de Doutorado. Universidade de Brasília, 2007. 302 p.

MARTINS, M. J. Ubaldo, o Paranóico: da repressão à abertura política (1975-1984). Monografia. Centro Universitário Nove de Julho, São Paulo, 2006.

MORAES, D. O Rebelde do traço: a vida de Henfil. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

MOTTA, R. P. S. Jango e o golpe de 1964 na caricatura. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

PIRES, M. C. F. Cultura e política nos quadrinhos do Henfil. História vol.25 no.2 Franca 2006. ISSN 0101-9074. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/his/v25n2/04.pdf>

REGO, N. P. Pasquim: gargalhantes pelejas. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 1996.

RIDENTI, M. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Org.). O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX.. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 133 – 166.

ROLLEMBERG, D. Esquerdas revolucionárias e luta armada. In: FERREIRA, J.; DELGADO, L. A. N. (Org.). O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 43 – 91.

SKIDMORE, T. E. Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964 – 1985. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SOUZA, H. Revoluções da minha geração. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1996.

SOUZA, I. C. (Org.). A volta do Fradim: uma antologia histórica. São Paulo: Geração Editorial, 2003.



\_\_\_\_\_. A volta de Ubaldo, o paranóico: uma antologia histórica. São Paulo: Geração Editorial, 2006.

---

Notas

<sup>1</sup> Professora Doutora do Departamento de História, do Programa de Mestrado em Desenvolvimento Social e do Programa de Pós-Graduação em Letras: estudos Literários da Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES.

<sup>2</sup> Acadêmico do 8º período do curso de História da Universidade Estadual de Montes Claros - UNIMONTES.

<sup>3</sup> De acordo com a Professora Cláudia de Jesus Maia (2007: 32), em sua tese de Doutorado intitulada *A invenção da Solteirona: conjugalidade moderna e terror moral – Minas Gerais (1890 – 1948)*, ao analisar periódicos, entre os quais a revista *Alterosa*, esclarece que essa revista “foi a mais famosa e duradoura publicada no Estado, cuja vigência foi de 1939 a 1964; era mensal e destinada a toda a família. composta por seção de matérias noticiosas com ênfase para as cidades mineiras; seção voltada para publicação de notícias e novidades de Hollywood, fatos da vida privada das estrelas e astros do cinema; publicava-se também resultados de enquetes, pilhérias, aspectos da vida moderna, propagandas, entre outros temas.”

<sup>4</sup> A versão norte americana dos *Fradinhos* foi publicada como *The Mad Monks*, ou seja, *Os Monges Loucos*.