



VI Congresso Internacional UFES/Paris-Est

Culturas políticas e conflitos sociais



NARRATIVAS E REPRESENTAÇÕES HISTÓRICAS: O HUMOR POLÍTICO NAS CHARGES DE HENFIL

Giovanna Carrozzino Werneck¹

Priscila de Souza Chisté Leite²

Resumo: Este trabalho tem como proposta analisar como as charges criadas pelo cartunista Henfil durante a ditadura militar no Brasil (1964-1985) podem produzir sentidos e narrativas que representam a vida cotidiana de uma época. Inicia-se com análise discursiva e histórica das charges que, tendo também o traço como texto, produzem enunciações sobre o real por meio de narrativas e imagens que delineiam representações, designando um lugar e memória coletivos, espécie de matriz espaço-temporal de onde várias histórias se contam e se ressignificam. Em seguida, é apresentado o contexto de produção das charges de Henfil, as quais exteriorizam o engajamento, a contestação política e a crítica aos costumes, pelo humor que desestrutura a ordem vigente e leva o leitor a produzir outros sentidos para a realidade. A partir de pesquisa bibliográfica dialoga-se com autores que voltam seu olhar para a produção de Henfil, como Pires (2007, 2010), Malta (2008), Souza

¹ Mestranda em Letras pelo Programa de Mestrado Profissional em Letras, Instituto Federal do Espírito Santo, *campus* Vitória; e-mail: gcarrow@gmail.com.

² Doutora em Educação (Universidade Federal do Espírito Santo); Instituto Federal do Espírito Santo, *campus* Vitória; e-mail: priscilachiste.ufes@gmail.com.

(1985) e Moraes (1996). Para análise das charges como forma de narrar e representar a história e uma memória coletiva valendo-se do humor politicamente engajado, da ironia e da carnavalização, interagimos com Halbwachs (2006), Brait (2008, 2013), Bakhtin (1993, 1998) e Travaglia (1992). Tais autores nos ajudam a pensar que as charges henfilianas e suas narrativas possibilitam a compreensão do imaginário de uma época ao olhar para o passado não como uma instância imóvel que admite apenas um sentido, pois se encontra em movimento dialético com as condições alteradas do presente, lugar autônomo de permanente reavaliação.

Palavras-chave: Henfil; humor; charges; memória.

Abstract: The purpose of this paper is to analyze how cartoons created by the cartoonist Henfil during the military dictatorship in Brazil (1964-1985) can produce meanings and narratives that represent the daily life of an era. It begins with a discursive and historical analysis of the cartoons which, also having the trait as text, produce enunciations about the real through narratives and images that delineate representations, designating a collective place and memory, a kind of space-time matrix from which several stories are told and resigned. Next, the context of the production of the Henfil cartoons is presented, which externalize the engagement, the political contestation and the criticism to the customs, by the humor that disrupts the current order and leads the reader to produce other senses for the reality. From a bibliographical research, the author talks with authors who turn their attention to the production of Henfil, such as Pires (2007, 2010), Malta (2008), Souza (1985) and Moraes (1996). For the analysis of cartoons as a way of narrating and representing history and a collective memory using politically engaged humor, irony and carnivalization, we interact with Halbwachs (2006), Brait (2008, 2013), Bakhtin (1993, 1998) and Travaglia (1992). Such authors help us to think that henfiliano's cartoons and their narratives make it possible to understand the imaginary of an age by looking at the past not as a motionless instance that admits only one sense, since it

is in a dialectical movement with the altered conditions of the present, place of permanent reassessment.

Keywords: Henfil; humor; cartoons; memory

Introdução

A charges constitui-se em um texto datado historicamente que narra histórias de uma determinada época e da vida cotidiana³ de sujeitos. Mesmo estando relacionada a um fato ou acontecimento, a preocupação do chargista não é com o fato em si, mas com o conceito que faz dele, ou, mais comumente, com a crítica, a denúncia do fato, procurando levar o leitor a um processo de mobilização e reflexão por meio da construção de sentidos que ressignificam o passado e reatualizam o presente. Nesse sentido, a charge se constitui como elemento de poder, ao produzir conhecimento, possibilitar reflexões que vão além da materialidade do real, influenciar diretamente na atuação dos leitores e promover transformações sociais. Ao mesmo tempo, as charges, devido a sua aproximação com a vida cotidiana, levam os indivíduos a se compreenderem de alguma forma e se ressignificarem a partir das experiências que se conjugam como espaços e tempos instituídos em narrativas que se interrelacionam e se (re)constroem.

A charge carrega consigo o imaginário do chargista, suas representações do cotidiano e suas intenções, ou seja, implica um engajamento, uma atuação crítica e contra-hegemônica em uma situação de ordem social e política, buscando a sua transformação. Nesse sentido, Henfil afirmava que seu compromisso não era com o humor e nem em provocar riso, mas sim em clarear os fatos como ele os via. "Quando

³ De acordo com Heller (2008, p. 17), "a vida cotidiana é a vida de todo homem. Todos a vivem sem nenhuma exceção, qualquer que seja seu posto na divisão do trabalho intelectual e físico. Ninguém consegue identificar-se com sua atividade humano-genérica a ponto de poder desligar-se inteiramente da cotidianidade. E, ao contrário, não há nenhum homem, por mais 'insubstancial' que seja, que viva tão-somente na cotidianidade, embora essa o absorva preponderantemente".

eu faço um desenho, eu não tenho a intenção que as pessoas riem. A intenção é de abrir, é de tirar o escuro das coisas. Só isso, mais nenhum interesse" (HENFIL apud SOUZA, 1985, p. 23). O que não quer dizer que sua arte seja totalmente desprovida de humor. A produção henfiliana transcende as intencionalidades do artista, ou seja, ela está aberta a interpretações e a diferentes leituras que ultrapassam a intenção do autor no momento da sua criação. Assim, ao realizarmos a leitura sobre a obra de Henfil é possível considerar que outros sentidos podem ser construídos e enfatizados também pelo aspecto humorístico que possui sua produção, mesmo que despreziosamente.

Nos limites deste artigo, iniciamos apresentando uma abordagem sobre as charges como narrativas do cotidiano de uma época e de sujeitos historicamente constituídos, e que possibilitam a ressignificação do passado por meio da memória coletiva resgatada pelas lembranças e sentidos compartilhados entre os leitores de hoje e o cartunista Henfil. Ressalta-se a presença do humor como instrumento de denúncia, crítica e subversão da ordem hegemônica, e a relação do discurso humorístico com a ironia, a carnavalização e o realismo grotesco. Em seguida, enfocamos o universo discursivo das charges do cartunista Henfil, que exteriorizam a rebeldia, a contestação política, a crítica aos costumes de sua época pela via do humor engajado politicamente. Ao mesmo tempo, serão abordados aspectos relativos à vida de Henfil e ao contexto histórico em que foi produzida sua obra.

Charges: o humor e a ironia nas narrativas do cotidiano

Quando falamos de humor, pensamos em algo que faz rir e diverte, porém essa é apenas uma de suas funções. Historicamente, no contexto do desenvolvimento das civilizações greco-romanas, havia no humor uma possibilidade não só de provocar o riso, mas também de via para a transgressão da ordem social e, por isso, na perspectiva do controle hegemônico “[...] o humor podia ser perigoso e seu lugar na cultura tinha de ser limitado a ocasiões estritamente definidas” (BREMNER; ROODENBURG,

2000, p. 30). Nesse sentido, os grupos hegemônicos identificavam no humor um recurso de subversão política e ideológica, configurando algo que devia ser combatido.

Deleitar-se com o humor e o riso abundante é eminentemente contrário a se esforçar para manter toda a vida sob controle, o que pode ser observado entre os pitagóricos, aspartanos e, em um grau ainda mais alto, os cristãos ascéticos. Não deveria surpreender que um grupo social que tentava manter o controle sobre todos os tipos de expressão física, como comer, dormir e a sexualidade, também se opusesse ao riso. Desfrutar livremente o humor e o riso é a marca de uma comunidade tranquila, aberta, não de uma ideologia ascética ou de uma sociedade tensa (BREMMER; ROODENBURG, 2000, p. 43-44).

Na Roma Antiga, a utilização do humor era dicotomizada. Utilizá-lo no espaço público como ferramenta persuasiva da retórica para o convencimento de eleitores nos debates filosóficos, era visto como sutileza e refinamento. Por outro lado, aqueles que pertenciam às classes mais pobres e excluídas tiravam seu sustento com apresentações ao ar livre de piadas e contos cômicos. Em tais situações, o humor era tido como deplorável por estar relacionado à marginalização. Sendo assim, o reconhecimento das normas sociais e da divisão entre as classes era o que produzia os limites e sentidos do humor (BREMMER; ROODENBURG, 2000). Ao longo da história, o humor, com suas funções, limites e distinções, foi determinado sócio-historicamente.

Sendo assim, o humor, além da sua face relativa ao fazer rir, apresenta outros objetivos, que são explicitados em subcategorias por Travaglia (1992): a liberação, a crítica social e a denúncia. A liberação ocorre quando existe alguma proibição ou censura derrubadas pelo humor, sendo possível dizer e fazer coisas que fora dele não seria possível devido à repressão. Para Travaglia (1992, p. 50), “[...] toda forma de humor tem a liberação como objetivo principal ou subsidiário”. Outro objetivo do humor é a crítica social, que consiste em desvelar o absurdo e o ridículo de comportamentos, costumes, instituições, a fim de romper com a estrutura vigente e

possibilitar a transformação social pela mobilização e conscientização do leitor. A denúncia “[...] é uma espécie de crítica dirigida especialmente aos comportamentos que não são admitidos pelas normas sociais explícitas, mas que são praticados graças à dissimulação, hipocrisia e conivência social das pessoas” (CARMELINO, 2012, p. 48). Nesse sentido, o humor possibilita mostrar que determinado comportamento ou costume existe e é negativo, favorecendo, assim, uma mudança social. Além dessas funções apontadas, acrescenta-se a função persuasiva, em que o humor “[...] quebra as barreiras do que é considerado ‘normal’ ou ‘sério’, ou seja, por meio do humor, é possível dizer certas coisas que fora dele seriam impraticáveis” (CARMELINO, 2012, p. 48). Verifica-se, portanto, que o objetivo do humor transcende o riso à medida em que apresenta outras funcionalidades, como satirizar, depreciar, denunciar, criticar.

Mikhail Bakhtin foi um dos grandes estudiosos do riso, porém vamos nos ater a suas proposições sobre a categoria carnavalização e o estilo intitulado como realismo grotesco, elementos presentes, por analogia, no humor henfiliano. Bakhtin (1993), ao examinar a importância do riso popular no contexto da obra de François Rabelais, atesta que:

[...] sua amplitude e importância na Idade Média e no Renascimento eram consideráveis [...] opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso e feudal da época. Dentro da sua diversidade, essas formas e manifestações - as festas carnavalescas, os ritos e cultos cômicos e especiais - possuem uma unidade de estilo e constituem partes e parcelas da cultura cômica popular, principalmente da cultura carnavalesca, una e indivisível (BAKHTIN, 1993, p. 03).

Ao analisar os textos literários de Rabelais e, em especial, seus personagens, Bakhtin (1993) considera que elas vivenciavam festas medievais carnavalescas, nas quais os membros de classes sociais distintas podiam trocar de papéis ou representar

elementos do imaginário coletivo. A alteração da ordem social ocorrida durante esses festejos era dissipada diante do riso, ao mesmo tempo em que o absurdo e o ridículo se tornavam parte da ordem aceitável pelos diferentes segmentos sociais, que se permitiam viver uma segunda vida, um mundo ao revés, negados pelas festas oficiais da Igreja e pelo poder feudal.

[...] todos esses risos espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida aos quais os homens da Idade Média pertenciam [...]. Isso criava uma espécie de dualidade do mundo (BAKHTIN, 1993, p. 05).

Nesse mundo ao revés, o medo inexistia e ria-se das contradições sociais inerentes à sociedade da época. Assim, o que havia de terrível se tornava habitual e o inaudito era desvelado pelo humor e por uma linguagem que se constituía em paródia da vida ordinária, pois, ao negá-la, ressuscitava e renovava através da catarse, forma de alívio para as situações de conflito social. Por conseguinte, “[...] o riso carnavalesco medieval é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo, burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (BAKHTIN, 1993, p. 11). Ao rir do interdito pela ideologia oficial e censura do Estado, o povo retratado na obra de Rabelais, liberava-se do ponto de vista hegemônico sobre o mundo, das convenções sociais e dos medos, e passava a “[...] olhar o universo com outros olhos, compreender até que ponto é relativo tudo o que existe e, portanto, permitia compreender a possibilidade de uma ordem totalmente diferente do mundo” (BAKHTIN, 1993, p. 30).

Em consonância com a categoria carnavalesco, Bakhtin reflete sobre o realismo

grotesco⁴, marca do estilo literário de Rabelais, como aquele que se constitui pelas manifestações de rebaixamento e degradação de tudo o que é considerado da ordem do sagrado e da moral de determinada época. “O traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo o que é elevado, espiritual, ideal e abstrato” (BAKHTIN, 1993, 17). Sendo assim, durante as festas carnavalescas medievais, fonte para a criação literária de Rabelais, ocorria uma paralisação temporária de todo tipo de censura e medo impostos pela religião dominante, bem como uma ruptura passageira das relações hierárquicas vigentes.

Essa eliminação provisória, ao mesmo tempo ideal e efetiva, das relações hierárquicas entre os indivíduos, criava na praça pública um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais. Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes de etiqueta e da decência (BAKHTIN, 1993, p. 9).

Por meio das festas populares descritas em textos literários, Bakhtin infere que o povo relativizava a ordem habitual das coisas, aproximando-se do que, normalmente, colocava-se à distância e abaixando o que, comumente, encontrava-se no alto. Pelo humor permitia-se a dessacralização de um modo oficial de conceber a vida, marcado pela opressão, proibição e rigor, e a sua substituição por uma concepção mais livre,

⁴ Na obra “Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais”, Bakhtin define o termo “grotesco”, substantivo oriundo da palavra *grotta* (gruta), traçando sua origem a partir da descoberta de uma pintura encontrada no século XV nas paredes subterrâneas das termas romanas de Tito. Essa imagem reunia representações de formas vegetais, animais e humanas que se transformavam e se confundiam. O termo “grotesco” expressa a transmutação de certas formas em outras, no eterno inacabamento da existência. Bakhtin infere também que essa pintura compõe um universo da imagem grotesca que existiu em todas as etapas da Antiguidade e que continuou existindo na Idade Média e no Renascimento (DISCINI, 2006).

catártica, que se revelava nas alternâncias, reversões e profanações. Nesse sentido, a subversão pelo humor e a intenção de produzir não só o riso estão presentes nas charges. Miani (2005) na perspectiva de analisar o humor transgressor da charge, afirma que:

[...] é pelo humor que a charge ganha ares de transgressão ao estabelecer uma contradição entre o personagem e a situação que é retratada, pois a ilustração apresenta uma (im) possibilidade do fato [...] e jamais se configura como uma mera reprodução das circunstâncias do ocorrido; sendo assim o humor funciona como uma forma consistente de crítica social (MIANI, 2005, p.27).

Para Flôres (2002), a charge é um desenho de caráter crítico exagerado, que se refere a uma situação específica no âmbito social, cultural ou político. A partir dela, sentidos a respeito dela própria e do contexto de produção, de espaços, tempos e sujeitos históricos podem ser historicizados.

O conteúdo da charge desnuda a reação ao *status quo*: a aquiescência, a convivência, o conflito, o choque, a rejeição, a oposição, o contraditório, os conflitos sociais. Contém grande potencial de questionamento crítico e de confronto de opiniões a respeito da organização social, dos arranjos políticos e da disputa pelo poder. Sua temática, em geral, versa sobre o cotidiano – questões sociais que afligem, irritam, desgostam, confundem. Essas questões focalizam os universos de referência do público, expondo testemunhos, registrando complexidades, apontando falhas, satirizando pontos de vista, desvelando motivações ocultas, introduzindo questionamentos (FLÔRES, 2002, p. 11).

Diante do exposto, as relações entre sujeitos e situações envolvidos na produção de sentidos da charge não podem se desvincular das redes de memória de determinados grupos sociais. Ressalta-se que o memorável lembra um acontecimento e faz significar o que ainda é vivo na consciência do grupo e que está relacionado à

história de determinada comunidade e de seus indivíduos (HALBWACHS, 2006). Esse aspecto comum, dimensão intersubjetiva e grupal entre o eu e outros caracteriza a memória coletiva⁵. Segundo Halbwachs (2006), a memória individual nunca é só de uma pessoa, uma vez que nenhuma lembrança pode ser apartada do contexto em que é produzida. Assim, as lembranças, representações e sentidos que ela evoca por meio de uma linguagem verbo-visual, são reconstruções do passado com a ajuda de dados emprestados do presente e “[...] preparadas por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora se manifestou já bem alterada [...] ajudada pelos relatos, depoimentos e confidências dos outros, o que nos permite fazer uma ideia do que foi nosso passado” (HALBWACHS, 2006, p. 133). Com sentido, as memórias coletivas estão apoiadas em uma coletividade, que nos permite compreender e ressignificar o contexto atual, em suas relações com o passado permanentemente reconstruído e vivificado. Segundo Halbwachs (2006), nada na memória escapa à trama sincrônica da existência social do presente. Logo a memória desaprisiona os fatos de uma temporalidade linear, externa, própria da reconstrução histórica, libertando as múltiplas temporalidades vivenciadas nas redes de solidariedade múltiplas com as quais os indivíduos estão comprometidos. Sendo assim, ao mobilizar sentidos, as charges reatualizam o presente e o passado em espaços de deslocamentos e retomadas advindos da tensão entre o mesmo e o diferente

Um dos traços mais marcantes da charge é a ironia, termo que vem do grego *eironeia* e significa interrogação dissimulada. Sua origem parte da necessidade de interrogar, provocar reflexões a respeito de certas situações ou sujeitos pela “[...] dissociação entre aquilo que o enunciado manifesta, isto é, o sentido literal, e a proposição visada, que diz respeito ao que está implícito” (BRAIT, 2008, p. 103). Por

⁵ A memória coletiva de uma dada comunidade, de um período de sua história ou de um acontecimento concreto, consiste em um conjunto de representações que os seus membros compartilham, dando-lhes sentidos sócio-historicamente construídos (HALBWACHS, 2006).

consequente, percebe-se que a análise de charges mostra que sua leitura requer um duplo movimento envolvendo a percepção concomitante de duas máscaras: a da seriedade/autoridade e a da ridicularização. O objetivo de quem ironiza é desmascarar valores que se colocam como únicos e verdadeiros, denunciar problemas e acontecimentos culturais, sociais e históricos. Por meio da ironia instaura-se a ambiguidade e, com ela, a cumplicidade entre o enunciador e o leitor, de modo que esse compartilhe a simulação irônica ao apreender a duplicidade da enunciação. A esse respeito, Brait (2008) comenta:

[...] o produtor da ironia, encontra formas de chamar a atenção do enunciatário para o discurso e, por meio desse procedimento, contar com sua adesão. Sem isso a ironia não se realiza. O conteúdo, portanto, estará subjetivamente assinalado por valores atribuídos pelo enunciador, mas apresentados de forma a exigir a participação do enunciatário, sua perspicácia para o enunciado e suas sinalizações, por vezes, extremamente sutis (BRAIT, 2008, p. 138).

Nessa perspectiva, constata-se que o discurso irônico desencadeia um jogo entre o que o enunciado diz e o que o enunciador quer dizer, contando com o envolvimento do leitor na construção dos sentidos, que só é possível quando ambos compartilham o mesmo sistema de referências históricas, sociais e políticas. “A ironia requer de seu produtor uma familiaridade muito grande com os elementos a serem ironizados, o que de imediato torna isomorfa a cisão constitutiva do seu sujeito, do seu produtor” (BRAIT, 2008, p. 129-130).

Diante do exposto, compreende-se a possibilidade de constituição da ironia pelas diferentes formas de recuperação do já-dito, uma vez que sendo a palavra uma unidade do discurso, quando atualizada em contextos discursivos diferentes, ela ganha novos sentidos e, a depender da constituição desse novo contexto discursivo, um sentido irônico. Assim, não é a palavra ou a imagem em simbiose que carregam a

ironia da charge, mas sim a articulação de sentidos compartilhados entre o chargista e o leitor. Nas palavras de Bakhtin (1998, p. 117): “O mundo interior e a reflexão de cada indivíduo têm um auditório social próprio bem estabelecido, em cuja atmosfera se constroem suas deduções interiores, suas motivações e apreciações [...]”. É assim que os sentidos construídos pelo leitor para o humor e a ironia nas charges está no momento histórico e real em que elas são produzidas, visto terem elas a propriedade de recriação, graças à possibilidade de sentidos vários, pelas singularidades dos sujeitos e dos processos constitutivos da linguagem que desestabilizam as possíveis interpretações. As charges não têm a intenção de promover uma única leitura, não abafam as várias visões em uma única. Sua força está na ambivalência, na pluralidade de visões e vozes que se apresentam ao leitor, possibilitando tantas leituras quanto o enunciado permita, tendo em vista uma ativa posição responsiva da parte de um leitor situado sócio-historicamente.

Henfil e o humor político

Mineiro de Ribeirão das Neves, radicado no Rio de Janeiro e nascido em 5 de fevereiro de 1944, Henrique de Souza Filho, mais conhecido como Henfil, era de origem familiar modesta e sua condição socioeconômica o possibilitou verificar *in loco* as mazelas da sociedade brasileira, as quais serviram de inspiração para a criação dos enredos e das tramas vividas por seus personagens: "Cresci no berço que qualquer Celso Furtado desejaria ter para discorrer sobre o subdesenvolvimento" (HENFIL apud MORAES, 1996, p. 28). Henfil e seus dois irmãos, o sociólogo Betinho e o músico Chico Mário herdaram da mãe a hemofilia, doença que impede a coagulação do sangue e é controlada por constantes transfusões de sangue. Sob a influência dos irmãos mais velhos, principalmente de Betinho, Henfil engajou-se nas causas políticas e sociais e no universo dos intelectuais mineiros. Foi em Belo Horizonte que iniciou sua trajetória profissional em jornais e revistas locais como Alterosa, Diário da Tarde, Última Hora, Diário de Minas e Jornal dos Sports (PIRES, 2010). Henfil foi para o

Rio de Janeiro em 1967 para trabalhar na sucursal do Jornal dos Sports. Em julho de 1969, passou a integrar a equipe do jornal alternativo O Pasquim, principal janela de suas críticas ao regime militar e aos costumes da época, ao assumir uma postura combativa e irreverente contra o autoritarismo no âmbito político e dos costumes. Em O Pasquim, Henfil tornou-se um dos principais representantes da linhagem carioca da imprensa alternativa, durante a ditadura militar iniciada em 1964 no Brasil. Nesse período, além dos problemas econômicos e da injustiça social que se agravaram, desenvolveram-se aqueles derivados da ostensiva repressão política após a publicação do Ato Institucional nº 5 (o AI-5, de 13 de dezembro de 1968), decretado pelo general-presidente Arthur da Costa e Silva, como a pulverização dos movimentos artísticos, estudantis e sociais, somados ao represamento da luta sindical, da subjugação da classe trabalhadora e da intensificação da coerção e censura sobre os agentes produtores de cultura no Brasil.

Foi nesse contexto que a imprensa alternativa foi utilizada por atores sociais para expressar a oposição ao regime militar instaurado, ao modelo econômico proposto, bem como à defesa dos direitos fundamentais garantidos por uma sociedade democrática. O surgimento do jornal O Pasquim abriu espaço para uma imprensa que colocou o humor ao lado da reflexão política e da transformação social.

A imprensa, como aparelho ideológico informativo do Estado, reproduzia a imagem oficial de tranquilidade política conveniente à manutenção do governo militar. [...] Em 1969, o jornal Pasquim, do Rio de Janeiro, instaurava-se como resistência à censura ideológica que existia na época. Realizado por jornalistas de classe média, dirigia-se a essa classe, procurando manter o nível de consciência adquirido nos movimentos populares que persistiram até 1968, apesar de toda a mobilização dos órgãos de segurança do Estado (SEIXAS, 1996, p. 11).

O humor do Pasquim desmontou discursos, destronou instituições e seus representantes, ao mesmo tempo em que buscou reconciliar e reintegrar seus leitores

pela suspensão temporária do medo, das hierarquias e das proibições. Com isso, adquiriu um caráter regenerador e se instituiu como um instrumento de resistência e de desafio ao regime.

Em 1973, Henfil lançou a revista *Fradim*, que, segundo Souza (1985, p. 245) é “[...] uma das mais longevas experiências de publicações autorais de história em quadrinhos no Brasil”. Havia uma distinção entre o conteúdo apresentado por Henfil no jornal *O Pasquim* e na revista *Fradim*, pois enquanto no jornal os quadrinhos abordavam questões cotidianas relacionadas ao âmbito dos costumes da classe média, na revista havia a abordagem de temáticas mais amplas trazidas pelos movimentos sociais, como relações de poder entre os sexos, transição política, anistia, homossexualidade, movimento estudantil, dentre outros. Tais temas eram articulados à questão do autoritarismo, cuja representação na revista superava o âmbito político ao compreender aspectos da vida social (PIRES, 2010).

Considerando o contexto político e social de censura e repressão iniciado com o golpe de 1964, Henfil modificou sua forma de produzir humor: “Na ditadura, eu acentuava muito a agressividade do humor. Tínhamos que encontrar um jeito de obrigar as pessoas a refletirem sobre o que estava acontecendo” (HENFIL apud MORAES, 1996, p. 134). Nesse sentido, a censura determinou a produção cultural do Brasil dos anos 70, pois qualquer citação sobre o regime militar ou sobre político ou pessoa pública que tivesse sido exilada ou considerada subversiva, tornava a obra impublicável. “A censura configurou-se como mantenedora do poder do grupo militar dominante no país selecionando e determinando o saber que poderia ser divulgado às classes dominadas” (SEIXAS, 1996, p. 9). Henfil via a censura apenas de maneira negativa, à medida em que o distanciava do público, pois o obrigava a se tornar sutil em suas expressões artísticas.

[...] todo mundo fala assim: ‘Ah, mas a censura é muito propícia para criação, porque você é obrigado a criar novas linguagens, você enriquece muito! Não enriquece coisíssima nenhuma, porque o que acontece é que

você vai ficando cada vez mais sutil, você vai elitizando a sua comunicação. Não é meu interesse, então, essa elitização e eu estou indo, cada vez indo mais para ela, estou cada vez com menos contato com o povo, vamos dizer, pelo fato de ficar muito sutil (FRADIM 21, 1977, p. 42-43).

Há na obra henfiliana uma visível preocupação em fazer do humor um instrumento de crítica social e política por meio de personagens que retratam o ser humano comum envolvido em ações que tecem a vida cotidiana, como: os fradins (forma amineirada para “fradinhos”) Baixim e Cumprido; a Turma da Caatinga, formada pela ave Graúna das Mercês, o cangaceiro Zeferino e o bode Orelana, que criticam a miséria e a fome no Nordeste, em oposição a outras regiões do Brasil, chamada pelos personagens de Sul Maravilha; Ubaldo, o paranoico, que retrata o medo a um estado repressor, autoritário e violento; o Cabôco Mamadô, administrador do Cemitério dos Mortos-Vivos, que enterra famosos considerados por ele como simpatizantes da ditadura ou omissos politicamente; o operário Orelhão, que representa a classe trabalhadora e suas condições de vida precárias; o Preto-que-ri, que reage ao racismo com sonoras gargalhadas; o delegado Flores, que reprime às avessas. Henfil também politizou a charge esportiva, ao criar personagens que representam as torcidas cariocas pelo viés da luta de classes: de um lado a elite caracterizada pelo Pó de Arroz (Fluminense) e o Cri-Cri (Botafogo); de outro, o povo formado por operários e imigrantes portugueses representados, respectivamente, por Urubu (Flamengo) e Bacalhau (Vasco) (MALTA, 2008). Nas palavras do próprio Henfil: “[...] eu queria relacionar o futebol à realidade social, jogar com o perfil dos torcedores. Dentro dessa espécie de luta de classes, eu fazia histórias paralelas ao mundo do futebol. Era uma maneira de passar alguma crítica naquela época de censura” (HENFIL apud MORAES, 1996, p. 78).

Henfil valeu-se da ridicularização e da zombaria como elementos fundamentais para a deterioração da imagem pública dos símbolos e discursos de poder, sobressaindo em seus traços os contornos mais nítidos do humor político, elemento

essencial da sua estética cartunística (MALTA, 2008). Inspirado pelas repressões vivenciadas em seu círculo familiar católico e pela sua convivência com frades dominicanos durante a infância e juventude, Henfil criou seus primeiros personagens na revista *Alterosa*, em julho de 1964: os fradins Baixim e Cumprido (MALTA, 2008). Com personalidades distintas e antagônicas, o frade Cumprido se caracteriza pela ingenuidade e bondade enquanto Baixim destila sarcasmo, ironia, agressividade e maldades que incluem o sadismo e comportamentos que subvertem o sagrado, o instituído, e expõem o corpo material. O vínculo entre os personagens constitui uma relação dialética que busca interpretar e criticar a realidade a partir de uma vivência complementar entre os opostos e, segundo Henfil, por meio dos personagens ele colocou a sua “[...] divisão interna. Então, metade do meu comportamento era como Cumprido e metade como Baixim” (HENFIL apud FRADIM 17, 1977, p. 47). Os fradins também representam uma forma simbólica de participação na vida política apesar dos limites físicos impostos pela hemofilia. Henfil garantia ter: “[...] uma certa intuição de que uma limitação física ou mental ou social ativa [...] abre o apetite para que você saia criando alternativas fora de você” (HENFIL apud SEIXAS, 1996, p. 154). Sendo assim, as histórias dos fradins expressam a dessacralização da ética cristã e as contradições em que vivia a classe média, cindida entre a euforia promovida pelo suposto milagre econômico e a barbárie praticada dentro e fora dos porões da ditadura. Vivia-se uma alegoria do real e nessa condição de predominância do absurdo é que o humor instaura uma possibilidade de sobrevivência existencial e de resistência às formas instituídas de relações entre os sujeitos. Nesse sentido, as charges de Baixim e Cumprido deram início a

[...] uma liberação, uma linguagem que não era permitida, então o Baixim tirou meleca e, naquela época, isso era subversivo. [...] O Baixim anarquiza, ridiculariza e agride as falsidades e as hipocrisias da sociedade em que vivo. Ela é toda uma negação da religião do terror, na qual tudo é pecado. Minha política é simples: poesia, não; sadismo, sim! (HENFIL apud MORAES, 1996, p. 104).

Na figura 1, ressalta-se que Henfil recorre ao estilo do realismo grotesco medieval, com a prevalência do rebaixamento e da degradação de discursos de caráter sublime e moralizante, aproximando-os do que é humano ou próprio da realidade da época, como o problema da fome no nordeste na fala de Baixim, que se contrapõe à pergunta de Cumprido relativa à origem mítica cristã dos habitantes da lua (“Estava pensando: o habitante da lua nasceu de Adão e Eva?”). Como contraponto à exacerbação dos valores morais cristãos personificados em Cumprido, Henfil apresenta a postura crítica, indisciplinada e debochada do Baixim, que com sua indagação e seus gestos satirizam elementos associados a uma retórica ético-moral cristã e burguesa valorizada pela ditadura militar. A celebração daquilo que era imoral na sociedade, como o gesto de “Top! Top!”; o uso das expressões “Putz! Que ferrada!”, consideradas ofensivas; e tudo que tais comportamentos representam, não só relativiza como subverte a concepção de moral associada à divindade e ao que era moralmente correto representado nos discursos de Cumprido e rebaixado por Baixim.

Figura 1



Fonte: A Volta do Fradim, 2009

O trabalho de Henfil não pode ser desvinculado da militância, por mais que a censura da época atuou no sentido de cortar o que era considerado inadequado para manter a ordem pública. Mais do que arte, a obra de Henfil era engajada, briguenta,

patrulheira: “Do alto dos seus 1,70m de insolência, afirmou que ‘o humor pelo humor é sofisticação, é frescura, já passou’. Henfil afirmava que se fazia necessário ao artista um engajamento na luta política, ou seja, [...] a chave para você fazer humor engajado, é você estar engajado. Não há chance de você ficar na sua casa vendo os engajamentos lá fora, e conseguir fazer algo. Esse talvez seja o humor panfletário. É o humor que você faz de fora [...] você não participa e não age” (HENFIL apud SOUZA, 1985, p. 40). O humor henfiliano apresenta uma profunda preocupação em ser identificado como político e engajado, com teor intensamente corrosivo e cuja força agressiva se destacava, sobretudo quando o contextualizamos no interior do debate político e moral do período da ditadura militar no Brasil.

Henfil faleceu no Rio de Janeiro, em 4 de janeiro de 1988, aos 43 anos, em decorrência do vírus da Síndrome da Imunodeficiência Adquirida, contraído em transfusão de sangue necessária por ser hemofílico, mas seus desenhos permanecem como elementos importantes na história da imprensa brasileira e como potencial para motivar a busca pela liberdade de expressão, o protesto contra o autoritarismo e o conservadorismo e a formação de leitores críticos indispensáveis para a promoção de mudanças no atual momento político nacional em que o neoliberalismo entorpece o desejo de transformações e homogeneiza as subjetividades adormecidas por ideais de felicidade pautados no individualismo e na supremacia do capital.

Considerações finais

As narrativas e representações presentes na produção humorística de Henfil abordaram a crítica aos costumes da época, os problemas sociais e políticos silenciados pela censura e o impacto do cerceamento da liberdade de um determinado período de nossa história. Esse diálogo com seu leitor possibilitou um distanciamento, um rompimento com o senso comum, o que favoreceu a criação de um humor político e engajado em desenhos que se tornaram uma forma de dizer o não dito e tornar visível

pela utilização de estratégias discursivas aquilo que, embora evidente, buscava-se ocultar.

As charges criadas por Henfil representam um imaginário ligado a uma memória coletiva de determinados grupos que faziam parte do cotidiano da época em que viveu. Ao mesmo tempo, seu trabalho está ligado a uma singularidade de um sujeito que retratou suas impressões e seus embates éticos e morais por meio da arte que carrega tanto as características dele, sujeito sócio-historicamente construído, quanto os contextos e discursos de um determinado período de nossa história. Perceber a formação do sujeito concreto, de suas experiências e de como ele tenta se constituir de forma a resistir a padronizações, garantindo, assim, uma prática de relação renovada de si para consigo e também para com o outro são de grande valia para os pesquisadores das Ciências Humanas que se propõem a descrever e analisar como as ações subjetivas podem criar rupturas temporais necessárias para a compreensão não linear de um período, que pode ser revisitado, rememorado, tendo em vista os sentidos construídos para as charges que apresentam tanto o olhar do autor quanto a memória coletiva de uma época e de grupos sociais, constituindo-se como espaço de experiências compartilhadas. Esse passado presente, reconstituído por sujeitos que produzem sentidos, considerando o atual momento, é condicionante de uma perspectiva de futuro, de um horizonte de expectativas, de um devir existencial construído e sonhado a partir de critérios alicerçados na experiência e na memória.

Referências bibliográficas

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1993.

_____. **Estética da Criação Verbal**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BRAIT, Beth. **Ironia em perspectiva polifônica**. 2. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

- BREMMER, Jan.; ROODENBURG, Herman. (Orgs.). **Uma história cultural do humor**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- CARMELINO, Ana Cristina. Humor: uma abordagem retórica e argumentativa. **Revista Desenredo**, v. 8, n. 2, 2012.
- COSENZA, Ivan (Org.). **A volta do Fradim: uma antologia histórica**. 6. ed. São Paulo: Geração Editorial, 2009.
- DISCINI, Norma. Carnavalização. In: BRAIT, Beth. (Org.). **Bakhtin: outros conceitos-chave**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 53-94.
- FLORES, Onici Claro. **A leitura da charge**. Canoas: Ulbra, 2002.
- FRADIM 17. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.
- FRADIM 21. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.
- HELLER, Agnes. **O cotidiano e a história**. 8. ed. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2008.
- MALTA, Marcio. **Henfil: o humor subversivo**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.
- MIANI, Rozinaldo Antonio. **As transformações no mundo do trabalho na década de 90: o olhar atento da charge na imprensa do Sindicato dos Metalúrgicos do ABC Paulista**. 2005. Tese (Doutorado em História). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2005.
- MORAES, Dênis de. **O rebelde do traço: a vida de Henfil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.
- PIRES, Maria da Conceição Francisca. Humor, lutas sociais e direitos femininos nos anos 1970. In: ABREU, Martha; SOIHET, Rachel; GONTIJO, Rebeca (Orgs.). **Cultura e leituras do passado: historiografia e ensino de história**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2007.

- _____. **Cultura e política entre Fradins, Zeferinos, Graúnas e Orelanas.** São Paulo: Annablume, 2010.
- SEIXAS, Roseny. **Morte e vida Zeferino.** Henfil e humor na revista Fradim. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1996.
- SILVA, Marcos Antônio. Rir por último: Henfil, a ditadura militar e os contextos. Projeto História, **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**, v. 24, 2002.
- SOUZA, Tárík de. **Como se faz humor político.** Henfil. Depoimento a Tárík de Souza. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- TRAVAGLIA, Luiz Carlos. O que é engraçado? Categorias do risível e o humor brasileiro na televisão. **Leitura – Estudos Linguísticos e Literários.** Maceió: Universidade Federal de Alagoas, n. 5, v. 6, p. 42-79, 1992.